

JULIANO LIMA LUCAS

**ORQUESTRAÇÃO E INSTRUMENTAÇÃO NO
NACIONALISMO:**

Um estudo de quatro obras representativas do repertório sinfônico
brasileiro

Produto final apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade

Linha de pesquisa: Música, Criação e Expressão.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa.

Goiânia
2011

JULIANO LIMA LUCAS

**ORQUESTRAÇÃO E INSTRUMENTAÇÃO NO
NACIONALISMO:**

Um estudo de quatro obras representativas do repertório sinfônico
brasileiro

Produto Final defendido no Programa de Pós-Graduação em Música da
Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Mestre, aprovado em _____ de
_____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa.

Prof. Dr. Calimério Soares

Prof. Dr. Ângelo Dias

RESUMO

Este estudo investiga a orquestração e a instrumentação de quatro peças que se figuram dentro da escola nacionalista brasileira, com o objetivo de conhecer as influências externas, os traços criativos, semelhanças e suas particularidades. As quatro obras são: *Série Brasileira* (1888-1896) de Alberto Nepomuceno (1864-1920), *Choros nº10* (1926) de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), *Chôro para Violino e Orquestra* de Camargo Guarnieri (1907-1993) e *Maracatú de Chico-Rei* (1933) de Francisco Mignone (1897-1986). Neste estudo, as técnicas e funções da orquestração das referidas obras são analisadas por meio de levantamentos e descrições de seus usos, comparações com outras obras de referência e reflexões sobre suas divergências e convergências em relação às sugestões de importantes tratados sobre o assunto. Concluiu-se que os compositores se utilizaram, mesmo em uma única obra, das rupturas e da manutenção da tradição. Beberam de fontes populares e eruditas para gerarem uma música antropofágica, no sentido de assimilar, deformar e adaptar a estética tradicional do exterior, utilizando-a de maneira original. É uma característica do brasileiro que não é exclusivista, mas pluralista, assim como a própria cultura do país, formada por hibridismos culturais. Portanto, nas orquestrações estudadas não há uma identidade única, mas uma múltipla identidade sinfônica, característica do nacionalismo brasileiro.

ABSTRACT

This research analyzes the orchestration and instrumentation of four pieces that appear within the nationalist school of Brazil, looking for its external influences, creative processes, similarities, differences and particularities. The four works are: *Série Brasileira* (1888-1896) by Alberto Nepomuceno (1864-1920), *Choros nº10* (1926) by Heitor Villa-Lobos (1887-1959), *Chôro para Violino e Orquestra* by Camargo Guarnieri (1907-1993) and *Maracatú do Chico-Rei* (1933) by Francisco Mignone (1897-1986). The work's orchestration techniques and functions are analyzed through surveys and descriptions of its usages, comparison with other reference works, reflections on their differences and similarities in relation to suggestions of important treatises on the subject. We conclude that composers broke the tradition off and kept it at the same time. They assimilated the popular and classical sources to conceive an anthropophagic music, distorting and adapting the foreign traditional aesthetics and used them in an original manner. This is a Brazilian characteristic, that is pluralist and not exclusivist, a culture formed by cultural hybridism. Therefore, there is not a unique identity in the studied works, but a multiple symphonic identity, characteristic of the Brazilian nationalism.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 01 - Villa-Lobos, <i>Choros n.º 10</i> , p. 5, em C : melodia em registro sobreagudo	28
Exemplo 02 - Guarneri, <i>Chôro para violino e orquestra</i> , p. 3, compassos 17 a 20: melodia em registro sobreagudo	28
Exemplo 03 - Villa-Lobos, <i>Choros n.º 10</i> , p. 37, quatro compassos depois de L : contrabaixos com melodia terça acima dos violoncelos	29
Exemplo 04 - Villa-Lobos, <i>Choros n.º 10</i> , p. 22, em L : melodia nos violoncelos e contrabaixos em oitavas	30
Exemplo 05 - Guarneri, <i>Chôro para violino e orquestra</i> , p. 26, comp. 175 a 181: naipe de cordas sem o contrabaixo em dinâmica suave	30
Exemplo 06 - Guarneri, <i>Chôro para violino e orquestra</i> , p. 27, comp. 184 a 189: naipe de cordas com contrabaixo em dinâmica forte	31
Exemplo 07 - Guarneri, <i>Chôro para violino e orquestra</i> , p. 33, comp. 254 a 260: naipe de cordas com contrabaixo em dinâmica suave	31
Exemplo 08 - Nepomuceno, <i>Série Brasileira</i> , p. 18, comp. 01 a 06: melodia em região proeminente do violoncelo	32
Exemplo 09 - Brahms, <i>Sinfonia n.º 3, 3.º mov.</i> , comp. 01 a 05: melodia em região proeminente do violoncelo	32
Exemplo 10 - Mignone, <i>Maracatú do Chico-Rei</i> , p. 63, compassos 639 em diante: acorde sustentado	33
Exemplo 11 - Villa-Lobos, <i>Choros n.º 10</i> , p. 04, cinco compassos antes de B : acorde em posição extremamente aberta	34
Exemplo 12 - Villa-Lobos, <i>Choros n.º 10</i> , p. 27, em 2 : ambiente de passarada	35
Exemplo 13 - Nepomuceno, <i>Série Brasileira</i> , p. 32, c. 01 a 04: o balançar da rede	36
Exemplo 14 - Villa-Lobos, <i>Choros n.º 10</i> , p. 59, cinco compassos depois de 9 : trêmulos	36
Exemplo 15 - Guarneri, <i>Chôro para violino e orquestra</i> , p. 56, comp. 446 a 450: efeito percussivo do naipe de cordas	37
Exemplo 16 - Villa-Lobos, <i>Choros n.º 10</i> , p. 01, terceiro compasso: imitação do pássaro Azulão da Mata	39
Exemplo 17 - Nepomuceno, <i>Série Brasileira</i> , p. 09, c. 59	39
Exemplo 18 - Guarneri, <i>Chôro para violino e orquestra</i> , p. 30, comp. 220	39

Exemplo 19 - Villa-Lobos, <i>Choros nº. 10</i> , p. 11, dois compassos depois de E : flautas dobradas a oitava em registro agudo.....	40
Exemplo 20 - Villa-Lobos, <i>Choros nº. 10</i> , p. 37, quatro compassos depois de F : flauta dobrada a oitava com oboé e trompa	40
Exemplo 21 - Villa-Lobos, <i>Choros nº. 10</i> , p. 16, em H : clarineta em registro agudo extremo com dobramento do trompete	40
Exemplo 22 - Guarnieri, <i>Chôro para violino e orquestra</i> , p. 43, comp. 346 a 350	41
Exemplo 23 - Mignone, <i>Maracatú do Chico-Rei</i> , p. 59, comp. 594 a 598: uso completo do naipe de madeiras.....	41
Exemplo 24 - Nepomuceno, <i>Série Brasileira</i> , Intermédio, p. 22, c. 97 a 101: acorde nas madeiras em disposição cruzada com função de fundo harmônico	42
Exemplo 25 - Stravinsky, <i>Sagração à Primavera</i> , p. 12, em 13 : uso percussivo das trompas	45
Exemplo 26 - Mignone, <i>Maracatú do Chico-Rei</i> , p. 31, em 18 : uso percussivo das trompas.	45
Exemplo 27 - Villa-Lobos, <i>Choros nº. 10</i> , p. 31, seis compassos depois de 3 : trompas e trombones em oitava	46
Exemplo 28 - Guarnieri, <i>Chôro para violino e orquestra</i> , p. 35, comp. 275 a 281: caixas e triângulos	47
Exemplo 29 - Nepomuceno, <i>Série Brasileira</i> , Intermédio, p. 28, c. 205 em diante: tímpanos em ritmo variante do baião	47
Exemplo 30 - Villa-Lobos, <i>Choros nº. 10</i> , p. 5, quatro compassos depois de C : tam-tam, chocalhos e reco-recos	47
Exemplo 31 - Nepomuceno, <i>Série Brasileira</i> , p. 33, c. 14 a 18: o balançar da rede	49
Exemplo 32 - Villa-Lobos, <i>Choros nº. 10</i> , p. 72, 2 compassos depois de 12 : o choro popular na orquestra	50
Exemplo 33 - Mignone, <i>Maracatú do Chico-Rei</i> , p. 74, compassos 830 a 836: mistura de estilos	51
Exemplo 34 - Guarnieri, <i>Chôro para violino e orquestra</i> , p. 45, comp. 359 a 364: combinação entre madeiras e metais	52

LISTA DE TABELAS

TABELA 01 – Descrição da instrumentação das obras estudadas.....	26
--	----

SUMÁRIO

RESUMO	3
ABSTRACT	4
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	5
LISTA DE TABELAS	7
PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA	9
PARTE B: ARTIGO	20
INTRODUÇÃO	21
1. DESCRIÇÃO DAS OBRAS ESTUDADAS	25
2. ESTUDO DA TÉCNICA DE ORQUESTRAÇÃO SINFÔNICA	27
2.1 Naípe de Cordas.....	27
2.2 Naípe de Madeiras	38
2.3 Naípe de Metais	43
2.4 Naípe de Percussão	46
2.5 Combinações entre os naipes	48
3. DESCRIÇÃO DA OBRA COMPOSTA COMO PRODUTO DESTE ESTUDO	54
CONCLUSÃO	58
REFERÊNCIAS	60
APÊNDICE: RAPSÓDIA GOIANA.....	63

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

ORQUESTRA SINFÔNICA JOVEM DE GOIÁS

OBRA: ABERTURA ÁUREA

COMPOSITOR: JULIANO LIMA LUCAS

Regente: Eliseu Ferreira

Local: Teatro Escola Basileu França

Data: 19 de maio de 2010.

ORQUESTRA DE CÂMARA GOYAZES

OBRA: CONCERTINO PARA FLAUTA E ORQUESTRA DE CORDAS

COMPOSITOR: JULIANO LIMA LUCAS

Regente: Eliseu Ferreira

Local: Centro Cultural Martim Cererê

Data: 04 de maio de 2010.

ORQUESTRA SINFÔNICA DE GOIÂNIA

OBRA: ABERTURA ÁUREA

COMPOSITOR: JULIANO LIMA LUCAS

Regente: Joaquim Jayme.

Local: Auditório da Faculdade de Direito da UFG e Paróquia São Francisco de Assis

Data: 12 e 13 de novembro de 2009.

PARTE B: ARTIGO

INTRODUÇÃO

O domínio da arte da orquestração e da instrumentação requer experiência teórica, obtida por meio da aquisição de conhecimento e estudo do vasto material bibliográfico existente, bem como experiência prática obtida por meio de tentativas, ou porque não dizer ousadias dos compositores sobre o material orquestral. Um dos objetivos da análise orquestral é descobrir como a orquestra pode ser usada para representar o pensamento musical por meio da combinação dos instrumentos, com objetivos tais como a busca do equilíbrio sonoro, a unidade e a expressividade. A análise mostra também as diferenças de estilos orquestrais entre compositores e entre períodos musicais, bem como as diferentes linhas estilísticas, sejam elas de caráter nacionalista ou universalista.

Seguindo o propósito de aperfeiçoar o conhecimento sobre orquestração e instrumentação e fazer um estudo mais amplo e analítico sobre as estratégias orquestrais de compositores brasileiros, este trabalho apresenta um estudo sobre a orquestração e a instrumentação de quatro peças que se figuram dentro da escola nacionalista brasileira. O objetivo é conhecer as influências externas, os traços criativos, semelhanças, diferenças e suas particularidades. As quatro obras selecionadas são: *Série Brasileira* (1888-1896), de Alberto Nepomuceno (1864-1920); *Choros nº10* (1926), de Heitor Villa-Lobos (1887-1959); *Maracatú de Chico-rei* (1933), de Francisco Mignone (1897-1986) e *Chôro para Violino e Orquestra* (1952), de Camargo Guarnieri (1907-1993). O estudo em foco discute as seguintes questões: os compositores seguem ou não as recomendações dos importantes tratados sobre orquestração? Suas obras sofrem ou não influências de obras de outros compositores estrangeiros? As obras apresentam particularidades em sua orquestração e instrumentação? A orquestração e instrumentação refletem características nacionalistas?

Os termos instrumentação e orquestração são aspectos inseparáveis em uma abordagem musical e ocasionalmente são utilizados até mesmo como sinônimos. Neste artigo será adotado o termo orquestração como a arte de combinar os sons de diversos instrumentos de maneira satisfatória e equilibrada; e instrumentação como a seleção dos instrumentos para uma composição e o conhecimento técnico e idiomático dos mesmos, conforme definições de Kennan (2002, p. 2) e Kreitner (2010). Por exemplo, a escolha de uma flauta e um oboé para compor determinada obra musical, ou o conhecimento de suas possibilidades técnicas, como extensão e sonoridade e as características de seus diferentes registros refere-se à instrumentação. Ter o domínio de como atingir o equilíbrio sonoro entre os instrumentos

citados, estudar a combinação de seus registros e o timbre resultante da sobreposição dos timbres individuais são assuntos da orquestração.

A delimitação do objeto de estudo dentro de um movimento musical específico se baseou na sutil simultaneidade em que os termos nacionalismo e orquestração, a partir da segunda metade do séc. XIX, afloraram em importância. A referida expansão da elaboração e estrutura da música orquestral e o aperfeiçoamento nos estudos sobre orquestração e instrumentação foram observados juntamente com o florescimento das chamadas escolas nacionalistas em diversas partes da Europa e das Américas. Esse nacionalismo era a busca de uma voz nacional independente, pois a música alemã, que dominava na época, era vista como uma ameaça à criatividade musical de cada nação (GROUT; PALISCA, 2001). No Brasil, segundo André Egg (2007, p.4):

Vários compositores se engajaram na criação de uma linguagem de composição de música de concerto que pudesse ser identificada como brasileira, por se basear nos sons oriundos das tradições musicais do folclore do país. Usando a instrumentação européia, seu formato de música de concerto, suas técnicas de boa escrita, esse compositores buscavam deliberadamente alguma característica que soasse como marca de brasilidade – elementos rítmicos ou melódicos encontrados na música popular. Com isso o Brasil estaria fazendo o que já fizera a Europa: criar sua linguagem própria de música culta, identificável com a idéia de nação.

O pensamento nacionalista pode ser expresso de diversas maneiras na música. Algumas delas, segundo Livingston-Isenhour (2005) são: sinais verbais, como título e indicações de expressividade; citações de melodias populares ou folclóricas; referências a ritmos, harmonias e escalas; imitações dos sons da natureza local, como cantos de pássaros, e incorporação de instrumentos regionais à instrumentação sinfônica padrão ocidental. As obras dos quatro compositores selecionados se enquadram dentro dos conceitos supracitados.

Alberto Nepomuceno, compositor cearense que figura dentre os precursores do nacionalismo brasileiro foi aclamado pelo Jornal do Comércio em 1906, como o “fundador da música brasileira” (CARVALHO, 2003, p. 5). A escolha de sua peça *Série Brasileira* justifica-se por se tratar de um dos marcos iniciais da orientação nacionalista. A obra deu um importante passo inicial à música brasileira no terreno sinfônico com uma “ousada” inclusão de um reco-reco no seu movimento final e possuindo ritmos e motivos calcados no folclore brasileiro (KIEFER, 1982, p. 117).

Villa-Lobos é uma figura imponente na música brasileira tanto pela sua influência no movimento modernista nacionalista, quanto pela sua frente junto ao ensino musical brasileiro e o sucesso de suas obras aqui e no exterior. O *Choros nº10*, para coro misto e

orquestra, escrito em 1926, é uma das obras mais significativas do compositor, digna de já pertencer a inúmeros trabalhos de análise formais.

Camargo Guarnieri, em relação à música brasileira do séc. XX, “representa a melhor concretização musical do nacionalismo modernista” (VERHAALLEN, 2001). O *Chôro para Violino e Orquestra* nos serve como ponto de observação do tratamento da orquestra junto ao solista.

Francisco Mignone possui grande parte de sua produção dedicada à orquestra, tendo grande apoio de Mário de Andrade, que citou o compositor como “uma das figuras mais importantes da música americana, não só pelo valor independente das suas obras principais, como pelo que ele revela, no ponto em que está, do drama da nossa cultura” (ANDRADE apud MARIZ, 1997). A sua obra *Maracatú de Chico-Rei* representa o gênero do bailado, de grandes dimensões, englobando diversas palhetas rítmicas brasileiras.

A imensa riqueza orquestral dessas obras revela um valor fundamental aplicado aos aspectos do timbre, o que impulsiona um interesse maior nesse trabalho pela análise de suas orquestrações e pelo estudo de como os compositores representaram seus pensamentos por meio da combinação dos instrumentos. Portanto, as quatro obras, situadas em diferentes concepções, servem como parâmetros para serem confrontadas e analisadas no intuito de aprender e observar as também diferentes formas de se orquestrar uma obra onde está presente o pensamento nacionalista. Uma caracterização da estrutura e da instrumentação de cada uma dessas obras será abordada no primeiro capítulo deste trabalho.

O segundo capítulo apresenta a análise feita por meio da identificação das diferentes configurações instrumentais encontradas e da avaliação das estratégias de orquestração que compõe os processos de manipulação da instrumentação que cada compositor efetuou em suas referidas obras.

Em relação aos métodos utilizados na análise da orquestração, duas abordagens foram úteis no processo de investigação. Foram elas a estruturalista, em que a análise musical teve como ponto de partida a música em si mesma e a musicológica, também denominada de sócio-etnológica, entendendo a música como fenômeno social e cultural (TOFFOLLO; OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2008). Isto é, incluída em um contexto e permeada de fatores externos.

As técnicas e funções da orquestração das referidas obras foram analisadas por meio de levantamentos e descrições de seus usos, comparações com outras obras de referência e reflexões sobre suas divergências e convergências em relação às sugestões de importantes tratados sobre o assunto.

Em um estudo e levantamento sobre os tratados de orquestração e suas abordagens analíticas e didáticas conclui-se que os de Berlioz e Strauss (1991)¹, Prout (2003) e Rimsky-Korsakov (1913), com suas últimas revisões escritas respectivamente em 1904, 1876 e 1913, abrangem um repertório mais específico do período clássico e romântico. Forsyth (1982), Kennan (2002), Piston (1984) e Casella e Motari (1950) apesar de escritos e revisados em época posterior aos primeiros autores citados, tratam o assunto de orquestração e instrumentação ainda de maneira conservadora, seguindo estes a mesma linha daqueles. Adler (1989), um dos mais atuais dos escritores estrangeiros, abrange um repertório maior da música do século XX e timidamente traça algumas referências sobre técnicas estendidas de execução com exemplos de Penderecki, Schuller, Stachowski, Druckman entre outros. Esses tratados serviram ao propósito de guia para o conhecimento das características técnicas e idiomáticas dos instrumentos e como referencial de obras mestras, sendo ferramentas fundamentais para o estudo das obras selecionadas.

Na revisão bibliográfica sobre orquestração de peças nacionais brasileiras também buscamos os trabalhos publicados em anais de congressos, periódicos, sites de programas de pós-graduação e banco de dissertações, como ANPPOM, SEMPEM, SINPOM, Per Musi, Hodie, Opus, CAPES (teses e artigos sobre orquestração de obras nacionalistas). Um livro sobre orquestração publicado pela Universidade Federal da Bahia, de Wellington Gomes (2002), trata de conceitos como imprevisibilidade, indeterminação e massas sonoras dentro da estratégia de composição musical orquestral e utiliza exemplos de compositores brasileiros da segunda metade do século XX. Ainda no segundo capítulo a organização da análise, seguiu como modelo, a exposição de Chang (2002) que aborda a orquestração separadamente em naipes da orquestra e em seguida analisa as suas combinações.

Como conclusão desse estudo, refletimos se os compositores brasileiros acima referidos, e pertencentes ao movimento nacionalista, seguem ou não as recomendações dos importantes tratados sobre orquestração. Se suas obras sofrem ou não influências de obras de outros compositores estrangeiros e se apresentam particularidades em sua maneira de combinar os instrumentos.

Por fim, no intuito de aplicar o conhecimento adquirido, foi composta uma obra de minha autoria para orquestra sinfônica baseada no estudo da orquestração das referidas obras.

¹ Esse tratado foi escrito originalmente por Hector Berlioz em 1843 com o título *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Anos depois, em 1904, foi revisado e ampliado por Richard Strauss que inseriu, entre outros, inúmeros exemplos de Wagner. A título de esclarecimento a data entre parênteses se refere a edição utilizada para fins deste trabalho.

1. DESCRIÇÃO DAS OBRAS ESTUDADAS

A *Série Brasileira* de Alberto Nepomuceno foi composta ao longo dos anos 1887-1897. Possui quatro movimentos: *Alvorada na serra*, *Intermédio*, *Sesta na rede* e *Batuque*. O primeiro movimento, em andamento lento, é construído sobre a melodia folclórica do *Sapo Jururu*. O segundo, em *allegretto*, possui caráter dançante. O terceiro movimento, em *andante*, contempla instrumentação mais econômica e o último, é baseado na composição para piano *Dança de Negros*, em andamento *moderato* e em seguida, rápido e muito ritmado.

O *Choros nº 10* de Heitor Villa-Lobos, escrito para orquestra e coro misto, foi composto em 1926 e dedicado a Paulo Prado. Tem como fontes principais a música *Yara*, de Anacleto de Medeiros, e a canção indígena *Mokoce-cê Maká*. Também é conhecido como *Jurupari*, título com o qual foi apresentado como balé folclórico. A divisão formal da peça é contraditória para alguns autores. Por exemplo, Neves (1977) a divide em três partes, enquanto que Bordini (2006) a divide em duas grandes partes.

O *Maracatú de Chico-Rei*, de Francisco Mignone, foi composto em 1933 e se trata de um bailado afro-brasileiro, baseado no episódio da construção da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Vila Rica. Seus movimentos interligados são: *Bailado*, *Chegada do Maracatú*, *Dança das Mucambas*, *O Príncipe Dança*, *Dança dos Três Macotas*, *Dança de Chico-Rei e da Rainha N'Ginga*, *Dança do Príncipe Samba*, *Dança dos Seis Escravos*, *Dança dos Príncipes Brancos: Minuetto-Gavota* e *Dança Final*. O libreto é de Mário de Andrade, que foi amigo do compositor e o incentivou a escrever música de caráter nacionalista.

O *Chôro para violino e orquestra*, de Camargo Guarnieri, foi composto em 1952 e dedicado a Mariuccia Iacovino. O próprio compositor deu o título de choro para essa obra, que é na verdade um concerto para violino e orquestra, pela suas características distintamente brasileiras, como o estilo improvisativo (VERHAALLEN, 2001). Possui três movimentos interligados: 1) *andante*, de forma ABA, monotemática; 2) *Calmo, dolcissimo*, de forma ABA, monotemática; 3) *alegre e ritmado*, de forma ABA, com dois temas apresentando forte relação entre si.

A instrumentação usada nas quatro obras revela o uso tradicional da divisão dos naipes, com próximas semelhanças na escolha dos instrumentos de madeiras, metais e cordas e uma ampla diversidade nos instrumentos do naipe de percussão (vide tabela 01). Apesar da formação tipicamente européia dos instrumentos utilizados, apenas a instrumentação não pode

ser considerada como fator de nacionalidade, mas sim o uso com que o compositor faz desses instrumentos.

TABELA 01 – Descrição da instrumentação das obras estudadas

NAIPES	SÉRIE BRASILEIRA Nepomuceno	CHOROS Nº10 Villa-Lobos	CHÔRO PARA VIOLINO E ORQUESTRA Guarnieri	MARACATÚ DE CHICO-REI Mignone
Madeiras	Flautim 2 Flautas 2 Oboés 2 Clarinetes 2 Fagotes	2 Flautas 2 Oboés 2 Clarinetes 1 Saxofone 2 Fagotes 1 Contrafagote	Flautim 2 Flautas 2 Oboés 2 Clarinetes 2 Fagotes	1 Flautim 2 Flautas 2 Oboés 1 Corne-inglês 2 Clarinetes 1 Clarinete baixo 2 Fagotes 1 Contrafagote
Metais	4 Trompas 3 Trompetes 2 Trombones 1 Trombone baixo 1 Tuba	3 Trompas 2 Trompetes 2 Trombones	2 Trompas 2 Trompetes 2 Trombones	4 Trompas 3 Trompetes 2 Trombones 1 Trombone baixo 1 Tuba
Percussão	Tímpanos Pratos Bombo Reco-reco Triângulo	Tímpanos Tambor provençal Caixa clara Tambor Caxambú 2 Cuícas Pequena caixa de madeira Grande caixa de madeira Reco-recos Chocalho de madeira Chocalho de metal Bumbo Grande Tam-tam	Tímpanos Caixa Clara Triângulo	Tímpanos Xilofone Glockenspiel Reco-reco Pratos Triângulo Chocalho Caixa Bombo
Outros	Harpa	1 Piano 1 Harpa Coro	Harpa	1 Celesta 2 Harpas 1 Piano Vozes Solistas Coro
Cordas	Violinos I Violinos II Violas Violoncelos Contrabaixos	Violinos I Violinos II Violas Violoncelos Contrabaixos	Violino solo Violinos I Violinos II Violas Violoncelos Contrabaixos	Violinos I Violinos II Violas Violoncelos Contrabaixos

2. ESTUDO DA TÉCNICA DE ORQUESTRAÇÃO SINFÔNICA

2.1 Naípe de Cordas

O uso do naípe de cordas nas orquestrações das peças selecionadas revela uma ampla gama de cores, efeitos, texturas e dinâmicas. Passando por penetrantes e suspensos acordes, como plano de fundo harmônico, e até mesmo por explosões de caráter quase percussivo, várias técnicas são empregadas nas obras em questão como, por exemplo, *pizzicati* arpejados, trêmulos *sur le chevalet*, harmônicos, surdinas e *divisi*. Por fim, certas combinações e manipulações dos instrumentos de cordas resultam em efeitos que revelam também cores nacionais.

A primeira função do naípe de cordas a ser observada nas obras em questão é a função melódica. Nos períodos clássico e romântico, as cordas dominavam a maior parte do material melódico da obra. No entanto, como evidencia Chang (2002, p. 173), já havia uma tendência por parte dos compositores franceses como Rameau (1683-1764), Berlioz (1803-1869) e Debussy (1862-1918) em favorecer, de preferência, o naípe de madeiras. Nas obras estudadas observa-se uma diluição maior dessa função entre os diversos naipes da orquestra.

A duplicação da melodia em intervalos de oitava é um procedimento bastante usual. No primeiro movimento da *Série Brasileira, Alvorada*, encontra-se a condução melódica do tema, dobrada em três oitavas tanto em *ff* (compasso 44) quanto em *p* (compasso 65) com a voz superior duplicada em uníssono pelos primeiros e segundos violinos. A melodia em registros mais agudos é, na verdade, pouco utilizada no decorrer de toda a obra. Quando isso acontece, ela se encontra, por exemplo, no *Batuque*, dobrada em oitava pelos segundos violinos e em uníssono e oitavas pelas madeiras (compasso 40) ou dobrada oitava abaixo pela flauta e oboé e em uníssono com o flautim (compasso 252). O flautim dobrando os primeiros violinos contribui para um timbre mais penetrante e as madeiras oitava abaixo reforçam o poder da melodia².

No *Choros nº10*, quando as cordas, sobretudo os violinos, se encarregam da melodia, esta, a maior parte das vezes, se encontra em registros agudos ou sobreagudos, duplicada a uma ou até três oitavas abaixo e, muitas vezes, dobrada por instrumentos de outros naipes (vide exemplo 01).

² A utilização de instrumentos de outros naipes mostra que nem sempre uma função é exercida por apenas um naípe e combinações de timbres diversos são usuais.

Exemplo 01 - Villa-Lobos, *Choros n.º 10*, p. 5, em C³: melodia em registro sobreagudo

Guarnieri, mesmo com sua textura mais contrapontística, não deixa de reforçar a melodia dos primeiros violinos uma oitava abaixo com os segundos em registros sobreagudos e em *ff* (vide exemplo 02).

Exemplo 02 - Guarnieri, *Chôro para violino e orquestra*, p. 3, compassos 17 a 20: melodia em registro sobreagudo

Nos casos citados acima, podemos fazer um paralelo com a recomendação de Rimsky-Korsakov (1971, p. 47) de que, para garantir a expressividade, a plenitude e a estabilidade do timbre nos registros sobreagudos dos violinos, sugere que estes estejam dobrados à oitava. Os compositores neste caso seguem as recomendações dos importantes tratados de orquestração.

No extremo oposto, na região grave, em relação ao tratamento com a melodia no contrabaixo, os compositores podem se apresentar tanto com conservadorismo quanto com

³ Letras e números inseridos dentro de uma caixa retangular significam respectivamente, letras e números de ensaio encontrados na partitura do Choros n.º10 editada pela Éditions Max Eschig (VILLA-LOBOS, 1975).

ousadia. Um pequeno trecho do *Choros nº10*, cinco compassos depois de [1], mostra um cuidado usual na orquestração quando um contrabaixo solista, em um registro extremamente grave, executa um fragmento melódico duplicado pelo contrafagote. No entanto, quatro compassos depois de [5], uma ousadia é encontrada quando o compositor escreve um *ostinato* para os contrabaixos uma terça acima dos violoncelos, invertendo a ordem natural dos instrumentos (vide exemplo 03). Neste trecho, talvez o compositor tenha preferido iniciar com os violoncelos por estes terem caráter mais vigoroso e precisão que os contrabaixos, que são utilizados como reforço tímbrico.



Exemplo 03 - Villa-Lobos, *Choros nº. 10*, p. 37, quatro compassos depois de [1]: contrabaixos com melodia terça acima dos violoncelos

Ainda em relação à utilização dos instrumentos na região grave, geralmente, quando as cordas são encarregadas de uma harmonia suave e não são acompanhadas pelas madeiras, ganha-se certa clareza⁴ usando apenas violoncelos como baixo, reforçados ocasionalmente por *pizzicati* dos contrabaixos (BERLIOZ e STRAUSS, 1991, p.80). Na *Série Brasileira* isso já acontece na primeira peça, *Alvorada*. Quando Nepomuceno, de maneira recomendada, utiliza *pizzicati* nos contrabaixos no trecho que se inicia no compasso 52 e logo em seguida muda para arco, no trecho que se inicia no compasso 64, quando as madeiras aparecem por completo. Ao se comparar a orquestração desses dois trechos observa-se que no segundo há uma densidade maior, sentida pela grande quantidade de notas graves no conjunto do naipe. Por outro lado, Villa-Lobos não segue a recomendação acima e escreve uma contra-melodia executada por violoncelos e contrabaixos em oitavas, numa dinâmica extremamente suave (vide exemplo 04). Nesse caso, o reforço numa região ainda mais grave se justifica para contrabalancear com a região aguda das notas sustentadas dos violinos e com a região média do acompanhamento dos segundos violinos e violas. Abraçando, assim, uma extensa amplitude de frequências que serve como um plano de fundo para a melodia solo da flauta neste trecho. No *Choro para violino e orquestra* encontram-se várias maneiras de se dispor o

⁴ Neste caso, os termos “suave” e “clareza”, usados por BERLIOZ e STRAUSS, 1991, podem ser entendidos como uma textura resultante da combinação de uma intensidade dinâmica *piano* (*p*) ou *pianíssimo* (*pp*) com notas e harmônicos nas regiões médias e agudas das frequências sonoras musicais no naipe de cordas.

naípe, seja da maneira recomendada como nos exemplos 05 e 06, seja da maneira não convencional como no exemplo 07. Neste exemplo, em que Guarnieri não segue a recomendação de Berlioz e Strauss, a entrada dos contrabaixos dá um reforço maior à mudança de textura do acompanhamento elaborado pelas cordas.

Animé

Soli a 2

Vlns I div.

Vlns II

Altos

Vcelles

C.B.

avec sourd.

ppp

ppp

ppp

ppp

L

Exemplo 04 - Villa-Lobos, *Choros n.º 10*, p. 22, em L: melodia nos violoncelos e contrabaixos em oitavas

Vln. I 1

Vln. II 1

Vle.

Vc.

Cb.

pp

Divisi

Divisi

pp

pp

35

36

Exemplo 05 - Guarnieri, *Chôro para violino e orquestra*, p. 26, comp. 175 a 181: naípe de cordas sem o contrabaixo em dinâmica suave

184 (37) *via sordina* *espressivo*
 Vln. I 1 *f*
 Vln. II 1 *via sordina* *espressivo* *f*
 Vle. *Divisi* *f*
 Vc. *Non divisi* *f*
 Cb. *p* *f*

Exemplo 06 - Guarnieri, *Chôro para violino e orquestra*, p. 27, comp. 184 a 189: naipe de cordas com contrabaixo em dinâmica forte

(51) (52)
 Vln. *a 2*
 Vln. I 1 *arco* *pp* *dim.*
 Vln. II 1 *arco* *pp* *Divisi*
 Vle. *Divisi arco* *Tutti arco* *pp* *pizz.*
 Vc. *Div* *pp*
 Cb. *pp*

Exemplo 07 - Guarnieri, *Chôro para violino e orquestra*, p. 33, comp. 254 a 260: naipe de cordas com contrabaixo em dinâmica suave

Para um realce mais satisfatório da melodia, Adler (1989, p. 119) sugere que a linha melódica principal se situe no melhor registro do instrumento e linhas secundárias nos registros mais débeis. Contrapondo-se a este princípio, no compasso 108 da *Alvorada*, a melodia executada pelos primeiros violinos em sua região mais fraca aparece pouco a pouco, sendo reforçada em sua repetição no compasso 116 pelos segundos violinos. No trecho em questão os primeiros violinos estão numa região mais débil (cordas sol e ré), mas a escuta da melodia é alcançada pelo seu contraste rítmico em relação ao fundo dos demais instrumentos de cordas. Isso é observado por Prout (2003, p. 7). Ainda na *Série Brasileira*, no *Intermédio*, a melodia é confiada aos violoncelos em sua região mais proeminente com reforço do fagote (vide exemplo 08). O acompanhamento conferido aos violinos e violas em uma região superior não obscurece a melodia. Procedimento semelhante foi usado por Brahms, sem o reforço do fagote, no terceiro movimento de sua terceira sinfonia (vide exemplo 09).

Exemplo 08 - Nepomuceno, *Série Brasileira*, p. 18, comp. 01 a 06: melodia em região proeminente do violoncelo

The score shows the following parts:

- Fagote**: Bass clef, 2/4 time. It has a rest in the first measure, then enters in the second measure with a melody marked *p*.
- Violinos I**: Treble clef, 2/4 time. It plays a continuous eighth-note accompaniment marked *p*.
- Violinos II**: Treble clef, 2/4 time. It plays a continuous eighth-note accompaniment marked *p*.
- Viola**: Alto clef, 2/4 time. It plays a continuous eighth-note accompaniment marked *p*.
- Violoncelos**: Bass clef, 2/4 time. It has a rest in the first measure, then enters in the second measure with a melody marked *p*.
- Contrabaixos**: Bass clef, 2/4 time. It has a rest in the first measure, then enters in the second measure with a melody marked *p*.

Exemplo 08 - Nepomuceno, *Série Brasileira*, p. 18, comp. 01 a 06: melodia em região proeminente do violoncelo

Exemplo 09 - Brahms, *Sinfonia n° 3*, 3° mov., comp. 01 a 05: melodia em região proeminente do violoncelo

The score shows the following parts:

- 1. Violine**: Treble clef, 3/8 time. It plays a melody marked *pp* *leggero*.
- 2. Violine**: Treble clef, 3/8 time. It plays a melody marked *pp* *leggero*.
- Bratsche**: Alto clef, 3/8 time. It plays a melody marked *p*.
- Violoncell**: Bass clef, 3/8 time. It plays a melody marked *mezza voce* and *espress.* *pizz.* *p*.
- Kontrabaß**: Bass clef, 3/8 time. It plays a melody marked *p*.

Exemplo 09 - Brahms, *Sinfonia n° 3*, 3° mov., comp. 01 a 05: melodia em região proeminente do violoncelo

No início do *Batuque*, a melodia confiada aos violinos em uníssono e violas uma oitava abaixo possui uma disposição instrumental que não é consenso entre os tratados de orquestração. Não é aconselhada por Berlioz e Strauss (1991, p.83) que afirmam que neste caso as violas obscurecem as notas agudas dos violinos e sugerem o uso do violoncelo para esse fim de dobramento oitava abaixo. No entanto, Rimsky-Korsakov (1971, p.48) não faz restrição alguma, assegurando que tal procedimento é usual. Diante disso, pode-se especular que a escolha de Nepomuceno em obscurecer o timbre da passagem tem relações com o caráter sóbrio da dança do batuque.

Com a vantagem de manter notas sustentadas por longos períodos de tempo, sem a necessidade de pausas para respiração como os instrumentos de sopro, os instrumentos de cordas, em diversas passagens das obras, promovem também a função de suporte harmônico. Como exemplo, encontra-se na obra *Maracatú de Chico-Rei*, de Mignone, um acorde sustentado durante cinquenta e três compassos (vide exemplo 10). Neste trecho, as cordas funcionam à guisa de bordão sustentando a melodia do coro, de caráter recitativo, lembrando um *organum* medieval.

The image shows a musical score for four string parts: Violins I and II, Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 5/4. The music consists of a sustained chord. Above the Violin I staff, there is a marking 'armonico all 8a' with a circled '8'. The chord is marked 'pp' (pianissimo) and 'div.' (diviso) for both Violins I and II. The Violoncello and Contrabasso parts also have 'pp' markings.

Exemplo 10 - Mignone, *Maracatú de Chico-Rei*, p. 63, compassos 639 em diante: acorde sustentado

No caso de Villa-Lobos, esse fundo harmônico sustentado é feito por meio de acordes extremamente abertos, numa disposição não convencional e com grandes espaços na região média e aguda (vide exemplo 11). Na orquestração de acordes é melhor preencher os espaços entre as partes mais agudas enquanto que nas partes mais graves é melhor deixar espaços mais amplos entre as notas (KENNAN, 2002). Todavia, como menciona Kostka (2006, p. 232) sobre a música do séc. XX: “a disposição espacial convencional de uma

sonoridade, com amplos intervalos na base e uma distribuição mais fechada nos registros médios e agudos, é agora tratada como apenas uma das incontáveis possibilidades”.

Exemplo 11 - Villa-Lobos, *Choros nº 10*, p. 04, cinco compassos antes de **B**: acorde em posição extremamente aberta

No *Choros nº 10*, em relação à construção dos acordes, é possível encontrar inúmeras divergências dos teóricos no que diz respeito às análises. Por isso, é relevante o comentário de Peppercorn (1992 apud SILVA; NOGUEIRA, 2007), de que nas obras sinfônicas de Villa-Lobos “o aspecto principal é a orquestração [...] e a harmonia, um mero suporte”.

Neste sentido, as influências recebidas pelo compositor brasileiro estão inseridas em sua linguagem como uma descrição das mudanças de concepção de sonoridades na passagem para o século XX, cujo resultado mais importante foi a emancipação da harmonia de suas funções tonais e sua transformação em edificações tímbricas. (SILVA; NOGUEIRA, 2007, p. 04).

Villa-Lobos estava ciente das técnicas e conquistas estéticas europeias, como o impressionismo e neoclassicismo. O fato de buscar uma consciência nacional em matéria de música erudita não o fez abandonar a tendência geral de experimentação de novas possibilidades sonoras. Entretanto, conforme Guérios (2003b apud SILVA, 2006, p. 07), quando o compositor chegou a Paris pela primeira vez para mostrar seu trabalho, notaram certa estética francesa em sua música, fato que o levou a buscar uma inflexão maior do caráter nacional em suas composições.

Em termos práticos, essas inflexões foram alcançadas de maneira explícita na música por meio de evocações de atmosferas e materiais exclusivamente nacionais, como imitações dos sons da natureza e dos cantos de pássaros regionais, uso de ritmos e melodias

folclóricas e de instrumentos característicos. No caso do *Choros nº10*, efeitos de orquestração do naipe de cordas são utilizados para descrever algumas dessas evocações. Um deles, descrito por Neves (1977) é a diversidade de maneiras com que o compositor faz lembrar o violão, instrumento típico dos seresteiros e dos chorões. Nessas referências ao violão há o que se chama de transposição da técnica e dos efeitos de um instrumento sobre outro. Essa transposição é comentada por Andrade (1972).

[...] é justamente a maneira de tratar o instrumento [...] que nacionalizará a manifestação instrumental. Nossos sinfonistas devem de pôr reparo na maneira com que o povo trata os instrumentos dele e não só aplicá-la para os mesmos instrumentos como transportá-la para outros mais viáveis sinfonicamente. [...] Uma transposição (não falo propriamente de imitação) da técnica e dos efeitos dum instrumento sobre outro pode até alargar as possibilidades deste e pode caracterizar nacionalmente a maneira de concebê-lo (p.21).

Outro efeito é encontrado no trecho entre [1] e [3] da partitura (vide exemplo 12) em que se encontram num mesmo momento, *glissando*, trêmulos, harmônicos, notas sustentadas e polirritimias: é o “ambiente de passarada”, conforme explica o próprio Villa-Lobos (1950 apud NEVES, 1977, p. 69).

Un peu plus encore

4/4

gliss. gliss.

ppp

Vlons I div. en 4

Vlons II

Altos

Vclles div.

Solo

C.B.

les autres

2

M.E. 8035

Exemplo 12 - Villa-Lobos, *Choros nº. 10*, p. 27, em [2]: ambiente de passarada

Na terceira peça da *Série Brasileira*, *Sesta na Rede*, o naipe de cordas ultrapassa a função de simples base harmônica como acompanhamento e adquire um caráter evocativo, que sugere o balançar de uma rede (vide exemplo 13). A rede é representada pela variedade timbrística (*pizzicati* e arcos) dos instrumentos de cordas.

Exemplo 13 - Nepomuceno, *Série Brasileira*, p. 32, c. 01 a 04: o balançar da rede

As influências externas ainda podem se sentir presentes mesmo em obras de cunho nacionalista. Ao utilizar trêmulos de arco sobre o cavalet, Villa-Lobos cria um efeito sussurrante de fundo em dinâmica *piano*, cinco compassos depois de [9] (vide exemplo 14) e de forte excitação em dinâmica *fortíssimo*, em [13]. Os efeitos abruptos dos *rinforzandos* dentro dos trêmulos lembram a técnica de Debussy que tem como exemplo a obra *La Mer*, 1º movimento, cinco compassos depois de [8], mostrado por Adler (1989, p. 34). No entanto, tais efeitos utilizados por Debussy em sua peça ganham novos significados na obra de Villa-Lobos.

Exemplo 14 - Villa-Lobos, *Choros nº 10*, p. 59, cinco compassos depois de [9]: trêmulos

Efeitos de caráter percussivo são explorados nas obras estudadas. Na *Série Brasileira*, no movimento *Intermédio*, o *pizzicato* dos contrabaixos e violoncelos adquire uma função rítmica como no compasso 12 e sua combinação com os tímpanos reforçam o caráter percussivo do efeito. No Batuque os *pizzicati* são também utilizados, principalmente como marcadores rítmicos do *ostinato* presente na dança e, na medida em que a dinâmica exige, são substituídos por arcos, para reforçar ainda mais o caráter pesado e bárbaro do trecho final. No *Choros nº10*, quatro compassos antes de 6, há o uso de células rítmicas dentro de uma quadratura, semelhantes à marcha-rancho (NEVES, 1977). No *Maracatú do Chico-Rei*, a partir do compasso 824, as violas, violoncelos e contrabaixos elaboram um ritmo tipicamente brasileiro, o baião, em acordes executados em *pizzicati*. No *Chôro para violino e orquestra*, de Guarnieri, essa função de efeito percussivo, agora com a utilização da técnica *col legno*, também pode ser encontrada em diversos trechos da obra (vide exemplo 15). Trata-se da apropriação de instrumentos que adquiriram caráter universal, como é o caso dos instrumentos do naipe de cordas, para imprimir um caráter nacionalista às peças por meio de uma escolha rítmica brasileira.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score covers measures 446 to 450. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *fpp* (fortissimissimo), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). Performance instructions include *sempre staccato* and *col legno* (col legno). A circled measure number 90 is located at the top right of the score.

Exemplo 15 - Guarnieri, *Chôro para violino e orquestra*, p. 56, comp. 446 a 450: efeito percussivo do naipe de cordas

Dessa forma, nas obras analisadas encontra-se um uso do naipe de cordas revelando uma ampla gama de cores, efeitos, texturas e dinâmicas. Tais resultados, pertinentes às técnicas de orquestração convencionais, foram alcançados pelos compositores por intermédio tanto do conservadorismo quanto da audácia. Nepomuceno, tendo em vista seu

contexto histórico e social, pode ser considerado o mais conservador no tratamento das cordas, enquanto que Villa-Lobos, Mignone e Guarnieri exploram mais os registros e timbres diversos do naipe. Concomitantemente às influências externas, como de compositores europeus, também se encontrou inflexões nacionalistas mediante descrições de ambientações tipicamente nacionais. Como o “ambiente de passarada” no *Choros nº 10* e o balançar da rede na *Série Brasileira* e apropriações de instrumentos, que adquiriram caráter universal, executando ritmos tipicamente brasileiros.

2.2 Naipe de Madeiras

O tratamento dado ao naipe de madeiras segue uma tendência geral do séc. XX que procura valorizar outros naipes que não somente o das cordas. Adiciona-se a isso, a observação feita por Mario de Andrade (1972) de que o timbre anasalado da voz do brasileiro contém um número de harmônicos que a aproxima do som das madeiras. Também é possível evocar atmosferas nacionais por meio desse naipe, por exemplo, usando imitação dos sons de pássaros.

Explicitamente, no *Choros nº 10*, são encontrados temas melódicos que representam sons dos cantos dos pássaros nos seguintes pontos: a) no terceiro compasso da obra (vide exemplo 16), onde a flauta imita o pássaro chamado de Azulão da Mata, segundo o próprio Villa-Lobos (1950 apud NEVES, 1977, p. 67). Essa figuração é repetida pela clarineta dez compassos depois; b) em B, por meio da combinação do flautim com as clarinetas de maneira tremulada; c) um compasso antes de D com uma flauta, cuja mesma figuração é repetida dois compassos depois de 2 pelo flautim e imitado pelo oboé no trecho já especificado anteriormente como o “ambiente da passarada”.

Também de forma explícita, indicada pelo próprio autor, encontramos na *Série Brasileira* de Nepomuceno, o canto do sabiá nos compassos 84 e 93, primeiro feito pelas clarinetas e em seguida pelas flautas. No compasso 59 e ao longo de vários trechos do primeiro movimento da mesma obra, fragmentos melódicos com rápidas figurações rítmicas delineadas pelo flautim, igualmente sugerem cantos dos pássaros (vide exemplo 17). Contudo, não reveladas de maneira explícita pelo autor, via texto ou indicação explicativa na própria partitura, como no caso das imitações do Azulão da Mata e do Sabiá já citados anteriormente. Também no *Chôro para violino e orquestra*, nos compassos 220 a 231, tais fragmentos, nas flautas e clarinetas, não são apontados por Guarnieri como algum tipo de canto (vide exemplo

18). Mas a semelhança entre esses dois exemplos e o de Villa-Lobos é digna de nota. São como pinceladas de timbres na partitura, sugerindo, por assim dizer, cores nacionais.



Exemplo 16 - Villa-Lobos, *Choros n.º 10*, p. 01, terceiro compasso: imitação do pássaro Azulão da Mata



Exemplo 17 - Nepomuceno, *Série Brasileira*, p. 09, c. 59



Exemplo 18 - Guarnieri, *Chôro para violino e orquestra*, p. 30, comp. 220

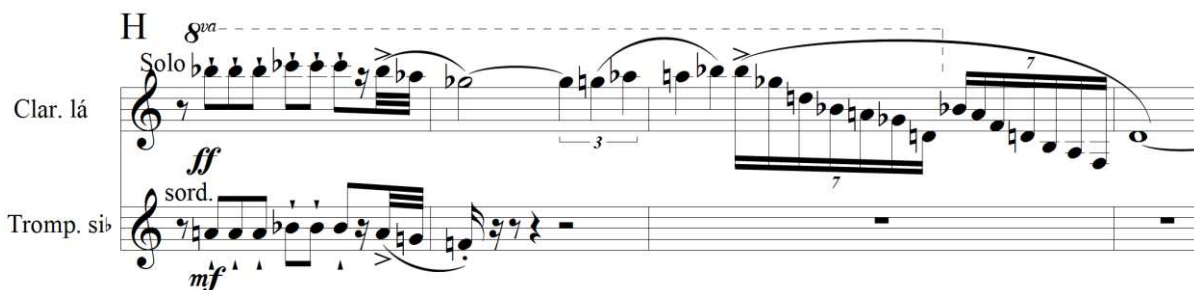
Na função melódica dada às madeiras, observa-se uma ampla utilização dos registros tanto graves quanto mais agudos possíveis. Villa-Lobos explora o registro agudo e sobreagudo da flauta, ora com reforço oitava abaixo da segunda flauta, como em dois compassos depois de $\boxed{E}$ (vide exemplo 19), ora com reforço do oboé oitava abaixo e a trompa duas oitavas abaixo, como em quatro compassos depois de $\boxed{5}$ (vide exemplo 20). Seguindo, portanto, a recomendação de Rimsky-Korsakov (1971, p. 58) quando afirma ser preferível, assim como nos instrumentos de cordas, dobrar em intervalos de oitava toda melodia situada nos registros extremos das madeiras. Entretanto, no *Choros n.º 10*, encontram-se casos atípicos de dobramentos. Como, por exemplo, em $\boxed{H}$, no qual a melodia em registro agudo extremo da clarineta é dobrada uma décima quinta abaixo pelo trompete com surdina, mas apenas no primeiro compasso da frase (vide exemplo 21). Aqui há o ideal de exploração do timbre e das nuances orquestrais, deixando de lado um pouco as recomendações usuais dos tratados de orquestração.



Exemplo 19 - Villa-Lobos, *Choros n.º 10*, p. 11, dois compassos depois de [E]: flautas dobradas a oitava em registro agudo



Exemplo 20 - Villa-Lobos, *Choros n.º 10*, p. 37, quatro compassos depois de [5]: flauta dobrada a oitava com oboé e trompa



Exemplo 21 - Villa-Lobos, *Choros n.º 10*, p. 16, em [H]: clarineta em registro agudo extremo com dobramento do trompete

Utilizando o flautim, as flautas, os oboés e as clarinetas em três oitavas, no *Chôro para violino e orquestra*, Guarnieri reforça uma linha melódica aguda nas madeiras (vide exemplo 22). Nessa linha melódica, que aparece também em outros trechos, é interessante notar que os fagotes não participam da melodia, adquirindo a função de acompanhamento rítmico juntamente com os tímpanos e a harpa. Mas isso não é algo extraordinário, tendo em vista que na maior parte dos trechos das obras estudadas de Nepomuceno, Villa-Lobos e Guarnieri, as madeiras não estão envolvidas ao mesmo tempo na execução de uma melodia. Apenas em *Maracatu do Chico-rei*, de Mignone, isso ocorre durante alguns compassos de caráter ritmado (vide exemplo 23). Os intervalos de quartas e quintas, usados na melodia

executada pelas madeiras na obra deste compositor, sugerem um registro de órgão, típico das igrejas do período colonial.

Exemplo 22 - Guarnieri, *Chôro para violino e orquestra*, p. 43, comp. 346 a 350

Exemplo 23 - Mignone, *Maracatú do Chico-Rei*, p. 59, comp. 594 a 598: uso completo do naipe de madeiras

Um ponto de divergência entre alguns teóricos da orquestração é a utilização de uníssono duplicado ou não de dois timbres diferentes em uma melodia de caráter expressivo. Prout (2003, p. 29) e Korsakov (1971, p. 55) afirmam não ser satisfatória tal duplicação, pois diminui a capacidade expressiva de cada um dos instrumentos envolvidos. No entanto, Adler (1989, p. 218-222) não faz restrição alguma. Assim, cita exemplos da *Sinfonia Inacabada*, de Franz Schubert, em que há combinação de oboé e clarineta em uníssono e da obra *La Mer*, de Claude Debussy, na qual há uma combinação de flauta e oboé no movimento final da peça. Melodias solo com caráter expressivo foram encontradas no *Choros nº 10* (em ) e na *Série Brasileira* (no início do movimento *Sesta na rede*); em que os compositores preferiram seguir a linha da não-duplicação, mantendo apenas um solista para a execução da linha melódica. Em nosso ver, a expressividade na interpretação melódica é melhor alcançada com a *performance* individual. Especulamos que esta escolha feita pelos compositores brasileiros aponta para a característica expressiva da nossa música.

Uma das funções tradicionais do naipe de madeiras é a de fundo harmônico para a melodia executada pelas cordas. Principalmente na época Clássica e Romântica, as madeiras, juntamente com as trompas, serviam em muitos momentos para fortalecer a harmonia em passagens fortes e nos *tutti*, fornecendo pedais que davam uma forte, contínua e sólida qualidade à música (ADLER, 1989). Essa função, na maioria das vezes, se encontra já diluída entre os outros naipes da orquestra nas obras estudadas, sendo mais atribuída ao naipe de cordas pela capacidade de sustentar longas notas sem auxílio de respiração, como já citado anteriormente. Entretanto, um exemplo dessa função usual nas madeiras pode ser extraído da *Série Brasileira*, nos compassos 97 a 101 do *Intermédio*. Nepomuceno opta pela disposição de cruzamento entre as flautas e oboés na construção de um acorde de fá sustenido maior como fundo harmônico da melodia dos trompetes (vide exemplo 24).



Exemplo 24 - Nepomuceno, *Série Brasileira*, *Intermédio*, p. 22, c. 97 a 101: acorde nas madeiras em disposição cruzada com função de fundo harmônico

Encontram-se, portanto, características nacionalistas neste naipe, principalmente no que se refere a imitações dos cantos de pássaros regionais. Não obstante, podem ser observados alguns pontos de divergência a respeito dos dobramentos. Isso porque Nepomuceno, Mignone e Guarnieri tendem a seguir as recomendações e, Villa-Lobos, no *Choros n° 10*, adota uma característica híbrida, em que há a coexistência de ruptura e manutenção da tradição.

2.3 Naipe de Metais

Depois da formação padrão da orquestra no período clássico, as práticas de orquestração relegaram aos instrumentos de metais papéis de certa forma secundários. As trompas, por exemplo, com uma função básica de estabelecer um fundo harmônico e os trompetes na maioria das vezes acompanhando os tímpanos. A característica dos trompetes de possuírem uma função praticamente percussiva neste período é descrita por Carl Czerny (1791-1857), que em seu livro sobre composição, insere-os em um naipe denominado “*Lärm-instrumente*”⁵ (MATHEWS, 2006, p. 4). Antes do surgimento do sistema de válvulas, o trompete, dito natural, só podia executar notas diatônicas em seu registro mais agudo, do qual resultava uma sonoridade incisiva e penetrante. Tal fato, de certa forma, contribuiu para seu posto renegado e secundário na orquestra. Dentro disso, caracterizava-se por tocar notas longas: pedais de tônica ou dominante, ou passagens durante o *tutti* orquestral, evitando assim ao máximo qualquer desequilíbrio sonoro (ADLER, 1989, p. 297)⁶.

Concernente à função melódica, quanto à melodia no naipe de metais, Korsakov (1971) assegura que

[...] as frases e motivos em forma de fanfarra são as que mais convêm ao caráter e timbre dos instrumentos de metais. [...] Depois das melodias puramente em forma de fanfarra, as que melhor convêm ao timbre dos metais são as melodias diatônicas não modulantes, de caráter triunfal ou provocador, em modo maior; sombrio e fúnebre, em modo menor. [...] As melodias que tem elementos cromáticos ou enarmônicos convêm infinitamente mesmo ao caráter dos metais. Contudo, seu uso não é raro, sobretudo na música de Wagner [...] e nos compositores veristas da Itália. [...] Em geral, a paixão e a cordialidade são os sentimentos que menos encontram sua adequada expressão no timbre dos metais (p.62-63).

⁵ Literalmente significando “instrumentos de ruído”, mas Mathews (2006, p. 4) traduz este termo em alemão para o inglês de maneira mais sutil: *instruments for enhancing the effect* (instrumentos para realçar o efeito).

⁶ A função secundária não ficou a cargo apenas aos trompetes. Os fagotes, inicialmente, muitas vezes dobravam os violoncelos e em muito dos trabalhos de Georg Friedrich Haendel (1685-1759), Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e seus contemporâneos, as violas geralmente apenas seguiam o curso da parte do baixo, em um intervalo oitava acima (CARSE, 1964).

Do exposto talvez se deduza uma postura depreciativa. Mas não devemos esquecer que até a invenção das válvulas, os metais realmente eram instrumentos limitados melodicamente e harmonicamente. Nesse sentido, nas obras estudadas, uma considerável importância do uso melódico do naipe de metais só há em *Choros nº 10* e *Maracatu do Chico-rei*. O caráter exuberante e chamativo dessas duas obras em relação às demais dá um destaque maior aos metais.

Nas peças analisadas, principalmente na *Série Brasileira*, ainda pode ser observada a função tradicional de fundo harmônico dada às trompas, que executam longas notas pedais ou acordes sustentados por vários compassos seguidamente. Porém muitas funções atribuídas em determinada época a um instrumento não são necessariamente descartadas pelos compositores em épocas posteriores, como é o caso da função dos metais em enfatizar a estrutura rítmica de uma peça. No início do século XX, em *Sagração à primavera*, Stravinsky utilizou de forma genial as trompas num complexo sonoro dissonante para tal função (vide exemplo 25). Mignone não descarta a influência de Stravinsky em sua obra, relatando que aproveitou as obsessões rítmicas deste compositor para coincidir com a rítmica afro-brasileira em *Maracatu do Chico-rei* (MARIZ, 1997). Por isso, com semelhante ideia, construiu com reforço das madeiras e cordas, efeito semelhante no seu bailado, que necessita evidentemente de grande ênfase na percepção dos intrincados ritmos que surgem ao longo da peça (vide exemplo 26).

13 Tempo giusto $\text{♩} = 50$
I, II, III, IV (I, II senza sord.)

Cor.
V., VI., VII., VIII.
sf sempre

V-ni II
arco (non div.)
f (non div.)
tutti
f arco (non div.)
tutti
f arco (non div.)
tutti
f

V-le
f arco (non div.)
tutti
f arco (non div.)
tutti
f arco (non div.)
tutti
f

V-c.
f arco (non div.)
tutti
f arco (non div.)
tutti
f arco (non div.)
tutti
f

C-b.
f arco (non div.)
tutti
f arco (non div.)
tutti
f arco (non div.)
tutti
f

sempre stacc. *sempre simile*

Exemplo 25 - Stravinsky, *Sagração à Primavera*, p. 12, em [13]: uso percussivo das trompas

Exemplo 26 - Mignone, *Maracatú do Chico-Rei*, p. 31, em [18]: uso percussivo das trompas

O assunto, amplamente abordado pelos estudiosos da orquestração em relação à combinação entre os instrumentos de metais, diz respeito ao equilíbrio sonoro em faixas de dinâmica superior ao *mf*. Isto é, quando é exigida uma grande potência sonora por parte de cada instrumento. A recomendação é de que, acima do *mf*, duas trompas são necessárias para atingir a potência de um trompete ou de um trombone (KENNAN, 2002; ADLER, 1989; RIMSKY-KORSAKOV, 1971; PISTON, 1984). No *Choros nº 10*, seis compassos depois de [3], trompas e trombones executam uma imponente melodia de resposta às cordas (vide exemplo 27). Neste caso, o compositor optou pela duplicação em oitava, tendo na oitava superior, duas trompas e na inferior, um trombone e uma trompa. Caso seguisse à risca a recomendação dos tratados, Villa-Lobos não necessitaria da trompa II reforçando o trombone, pois este já possui energia suficiente para se equilibrar com as trompas oitava acima. Mas nota-se que a recomendação citada acima pode ser adaptada aos interesses pessoais do compositor e até mesmo às técnicas da instrumentação. Por exemplo, pode-se necessitar o reforço de determinado registro de alturas ou uma nota específica dentro de um trecho da música; recorre-se então à duplicação de um determinado instrumento, mesmo que isso resulte em desvio das sugestões dos grandes tratados de orquestração. No caso do *Choros nº 10*, pode-se entender que Villa-Lobos optou por reforçar o caráter robusto da melodia na região mais grave.

Exemplo 27 - Villa-Lobos, *Choros nº 10*, p. 31, seis compassos depois de [3]: trompas e trombones em oitava

Hoje em dia, com o aperfeiçoamento dos instrumentos ocorrido principalmente durante o século XIX, o compositor passa a ter em mãos um espectro mais amplo de exploração timbrística. Passagens cromáticas, melhor afinação, ampliação das extensões e melhor execução por parte do instrumentista facilitaram essa exploração. Funções de maior destaque dadas ao naipe de metais nas obras *Choros nº 10* e *Maracatú do Chico-Rei*, seguem a tendência de grande parte das obras orquestrais do séc. XX. Percebeu-se que o caráter nacional envolvendo o naipe de metais nas obras estudadas é mais evidenciado pelo tratamento harmônico, rítmico e melódico do que pela sua orquestração e instrumentação.

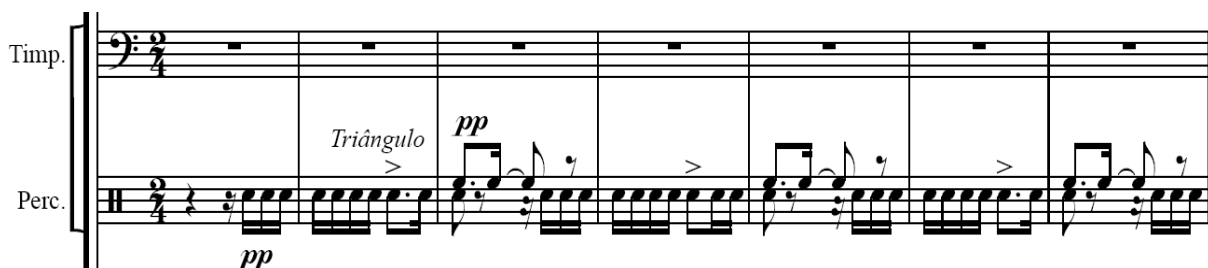
2.4 Naipe de Percussão

A partir do momento em que a música de caráter regional começa a ser valorizada por compositores e musicólogos do século XX, instrumentos de características regionais, principalmente os de percussão, passaram a ser utilizados com maior frequência na música sinfônica. Finson (1986, apud GOMES, 2002, p. 127) cita que “o surgimento desse novo material ou dessas novas possibilidades étnico-musicais [...] tem exercido forte influência no incremento do vocabulário orquestral do séc. XX”. Este fato é observado principalmente no *Choros nº 10*, de Villa-Lobos e no *Maracatú do Chico-Rei*, de Mignone.

Adler (1989) menciona as quatro mais importantes funções do naipe de percussão na orquestra: primeiro, simular música marcial ou com características regionais; segundo, enfatizar acentos e atividades rítmicas em geral; terceiro, construir ou complementar um clímax; e por fim, colorir certas notas ou passagens inteiras dobrando outros instrumentos da orquestra. Nas obras estudadas encontrou-se todas essas funções, nomeadamente quanto ao uso de chocalhos, reco-reco e caixas para simular danças regionais, como maracatu, batuque, samba e outros. Dessa forma, nas obras analisadas, não somente a escolha de instrumentos sugere o caráter nacionalista, mas também o modo como estes são utilizados.

Nas quatro obras, viu-se exemplos de uso de instrumentos que, extrapolando suas origens, adquiriram caráter universal. No entanto, uma escolha rítmica regionalista imprime um caráter nacionalista às peças. Dos compositores estudados, Guarnieri e Nepomuceno utilizam instrumentos de percussão usuais da orquestração ocidental romântica, somente com a ressalva do reco-reco na *Série Brasileira*. Guarnieri, no último movimento do *Chôro para violino e orquestra*, utiliza a caixa clara e o triângulo com um ritmo sincopado (vide exemplo 28) e Nepomuceno, na *Série Brasileira*, utiliza os tímpanos com ritmo variante de um baião

(vide exemplo 29). Já os instrumentos que carregam significados regionalistas são encontrados principalmente nas obras de Mignone e Villa-Lobos. Estes, contemplando uma grande variedade de instrumentos característicos de gêneros brasileiros.

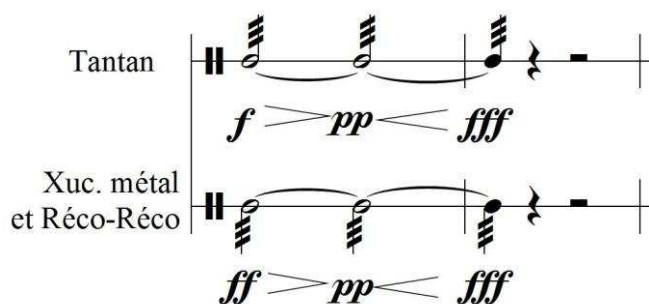


Exemplo 28 - Guarnieri, *Chôro para violino e orquestra*, p. 35, comp. 275 a 281: caixas e triângulos



Exemplo 29 - Nepomuceno, *Série Brasileira*, Intermédio, p. 28, c. 205 em diante: tímpanos em ritmo variante do baião

Quanto à combinação dos instrumentos de percussão, encontrou-se uma inusitada no *Choros nº10*. É uma característica do compositor que, segundo Neves (1977, p. 28), demonstra preocupação com o efeito sonoro global obtido pelo naipe de percussão, cujos instrumentos vêm se unir ao agrupamento sinfônico para dar-lhe maior riqueza. No exemplo 30, para enfatizar uma acentuação, Villa-Lobos usa o tam-tam, que ultrapassou suas origens orientais e adquiriu caráter nobre e solene na música ocidental, com o chocalho e reco-reco, que possuem feições mais populares e regionais. Essa mistura de feições traz uma reflexão sobre outra maneira de sugerir o caráter nacional na música: deformar e adaptar a estética tradicional do exterior e utilizá-la de maneira original, realizando uma mestiçagem, característica da própria formação do povo brasileiro.



Exemplo 30 - Villa-Lobos, *Choros nº. 10*, p. 5, quatro compassos depois de [C]: tam-tam, chocalhos e reco-recos

Nas obras estudadas encontramos os instrumentos de percussão, sejam eles típicos ou não, principalmente para simular danças regionais. Assim como no naipe de cordas, observou-se apropriações de instrumentos, que adquiriram caráter universal, executando ritmos tipicamente brasileiros.

2.5 Combinações entre os naipes

Vários são os objetivos envolvidos na combinação de diferentes naipes da orquestra, entre os quais destacam-se a obtenção de contraste entre melodia e acompanhamento, diferenciação de vozes em texturas polifônicas, reforço de trechos via dobramentos e obtenção de novos timbres por meio da adição ou subtração de instrumentos diferenciados. Todos esses objetivos são explorados pelos compositores em suas obras; todavia, conforme o escopo deste trabalho, buscou-se aqui as combinações que pudessem refletir as características do nacionalismo brasileiro. Fosse isso por meio de ambientações que evocam atmosferas e materiais exclusivamente nacionais, ou por meio de arrosos orquestrais não recomendados pelos tratados de orquestração.

Nessa perspectiva, no terceiro movimento, *Sesta na Rede*, da *Série Brasileira*, o balançar da rede executado pelas cordas, já citado anteriormente, possui o auxílio inicialmente da harpa, sugerindo o som do estalar dos ganchos na hora da mudança de direção do movimento da rede. A partir do compasso 12, a flauta executa uma figuração melódica em seu registro grave, que soa como um eco ao som dos primeiros violinos no mesmo registro, aludindo ao vai-e-vem do balançar da rede. Esse registro da flauta fica abaixo da melodia da clarineta, que entra logo em seguida no compasso 16. Isso, segundo os tratadistas, não é recomendado, pois esta, em um registro mais proeminente, obscurece aquela (vide exemplo 31).

Entretanto, neste caso, ponderadamente, Nepomuceno não tenciona que a flauta esteja em proeminência, utilizando seu timbre obscuro da região grave a fim de promover o já referido efeito de eco. Em todo o movimento, os instrumentos de sopro são os principais responsáveis pelas melodias que sugerem um caráter preguiçoso, típico de quem está deitado sobre uma rede. Pode-se supor que o fato de conferir a linha melódica às madeiras, deixando o acompanhamento para as cordas, reflita um quadro extra-musical: um brasileiro entoando um canto deitado sobre a rede. Assim, o timbre anasalado da voz do brasileiro, como diz Mario de Andrade, seria representado pelo som das madeiras e, a rede, representada pela variedade tímbrica das cordas obtida pelos *pizzicati* e arcos.

Fl. 1-2

Cl. sib 1-2

Vl. I

Vl. II

Va.

Vc.

Cb.

14

3

pp

3

pp

3

pp

poco rit.

3

pp

a tempo

3

pp

(como eco)

p

ppp

p

3

sfz

3

sfz

3

sfz

Exemplo 31 - Nepomuceno, *Série Brasileira*, p. 33, c. 14 a 18: o balançar da rede

No *Choros nº 10*, de Villa-Lobos, as diferentes funções e combinações dos naipes, como no exemplo 32, revelam certo remanejamento acerca do modo de se tocar o choro no contexto popular para o contexto orquestral. Villa-Lobos utiliza o trompete solo para uma espécie de cadência, como uma improvisação típica dos chorões, enquanto que o coro, mediante a sílaba “tum”, e as cordas em *pizzicato*, pontuam acordes assimiláveis a sonoridade do violão.

The musical score for Villa-Lobos' *Choros n.º 10* shows the orchestration of the chorus. The score includes parts for Bassoon (Bas.), Cor Anglais (I, II, III), Trombone (Tromp.), Trombone (Tromb.), Soprano (Sop.), Contralto (Cont.), Tenor I (Ten. I), Tenor II (Ten. II), Baritone (Bar.), Bass (Baix.), Violins I (Vlons I), Violins II (Vlons II), Alto (Altos), Violoncello (Vcelles.), and Double Bass (C.B.). The chorus parts (Cont., Ten. I, Ten. II, Bar., Baix.) feature vocalizations like 'ah!', 'hum!', and 'Tum!'. The instrumental parts include various rhythmic patterns and dynamics like *ppp*, *p*, and *f*.

Exemplo 32 - Villa-Lobos, *Choros n.º 10*, p. 72, 2 compassos depois de [12]: o choro popular na orquestra

Em *Maracatu do Chico-rei* um exemplo de uso de vários estilos é encontrado na *Dança Geral e Final*. A partir do compasso 830 (vide exemplo 33), pode-se observar que os primeiros e segundos violinos elaboram um acompanhamento que poderia muito bem ser atribuído ao estilo barroco ou clássico europeu. No entanto, as violas, violoncelos e contrabaixos formam um ritmo tipicamente brasileiro, o baião, em acordes executados em *pizzicati*. Ao mesmo tempo, o coro, com reforço dos metais, realiza a melodia em forma de cânone, uma forma rigorosa de imitação contrapontística surgida na Europa. Tudo isso sobre o fundo rítmico de tímpanos, caixa, reco-reco e chocalho. Pode se considerar que tal orquestração seja uma ampla hibridação. Dessa forma, o uso de modelos tradicionais

européus, depois de reestruturados e adaptados de maneira original pelo compositor, adquire um novo significado dentro do contexto da obra.

The musical score for measures 830-836 of *Maracatu do Chico-Rei* by Mignone is a rich orchestration. It features a variety of instruments: Trumpets 1-2 and 3-4, Trombones 1-2, Timpani, Snare Drum (Caixa), Percussion (Perc.), Reco-Reco, Chocalho, and a vocal choir (Coro). The score is written in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The vocal parts have lyrics in Portuguese. The percussion includes a mix of traditional Brazilian rhythms and European-style patterns. The woodwinds (VI. I, VI. II, Va., Vc., Cb.) provide harmonic support and melodic lines. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of Mignone's style.

gá! a mã - i do Ru - sa-ro vá - mo - sa-ra vá! Qui - zom - ba, qui - zom - ba lê lê

gá! a mã - i do Ru - sa-ro vá - mo - sa-ra vá! Qui - zom - ba, qui -

gá! a mã - i do Ru - sa-ro vá - mo - sa-ra vá! Qui - zom - ba, qui -

Exemplo 33 - Mignone, *Maracatu do Chico-Rei*, p. 74, compassos 830 a 836: mistura de estilos

No *Chôro para violino e orquestra*, de Camargo Guarnieri, encontra-se um caso em que flautim, flautas, oboés e clarinetas respondem a melodia introduzida pelos trompetes, perfazendo um jogo de pergunta e resposta, tendo fagotes, trompas, trombones e tímpanos

como fundo rítmico-harmônico (vide exemplo 34). Aqui, a combinação entre o naipe de madeiras e o naipe de metais lembra a sonoridade de banda de música. Nesse sentido, vale ressaltar que no período colonial além da música praticada nas Irmandades, havia também as músicas para atos públicos que ficavam a cargo de negros escravos. A formação desses conjuntos musicais contava basicamente com instrumentos de madeiras e metais. Segundo Kiefer (1977, p. 35), “a história destas atividades musicais explica, certamente, a origem do gosto tradicional do brasileiro pelos instrumentos de sopro”. Eram as “charamelas”.

Exemplo 34 - Guarnieri, *Chôro para violino e orquestra*, p. 45, comp. 359 a 364: combinação entre madeiras e metais

Do que fica exposto, concernente às nas obras examinadas, depara-se com várias combinações entre os diferentes naipes da orquestra, que por seu turno, refletem características do nacionalismo brasileiro. Desse modo, em *Série Brasileira* as madeiras e as cordas evocam um quadro extra-musical, qual seja, um brasileiro entoando um canto deitado sobre a rede. No *Choros n° 10* trompete, coro e cordas mostram o modo de se tocar o choro popular. No *Maracatú do Chico-rei* encontra-se um hibridismo que se apropria de modelos

tradicionais europeus e os adapta em um novo significado dentro do contexto nacionalista. No *Choro para violino e orquestra* a combinação entre o naipe de madeiras e o naipe de metais sugere a sonoridade de uma banda. Isso tudo são diferentes maneiras de se trabalhar com a orquestra em sua totalidade. Buscando, assim, ambientações que evocam atmosferas e materiais exclusivamente nacionais.

3. DESCRIÇÃO DA OBRA COMPOSTA COMO PRODUTO DESTE ESTUDO

A composição intitulada *Rapsódia Goiana* (vide apêndice) foi elaborada após os estudos de orquestração durante o período do Mestrado em Música. Sua estrutura contém duas grandes partes: um prelúdio e uma sequência de variações sobre a música *Noites Goianas*, escrita por Joaquim Santana (1882-1915), com letra de Joaquim Bonifácio (1883-1923).

O prelúdio (compassos 01 a 96) é baseado em desenvolvimentos e ampliações de fragmentos rítmicos ou melódicos do tema de Joaquim Santana. A orquestração segue uma crescente inserção de elementos (instrumentos de madeiras e trompas) até o clímax no compasso 68 e posterior retirada desses elementos até a finalização do prelúdio, restando somente os instrumentos de cordas para dar seguimento à próxima seção.

A primeira variação é baseada no estudo da técnica de orquestração do naipe de cordas. A contra-melodia, confiada aos segundos violinos e violoncelos, mesmo estando em uma região não proeminente é satisfatoriamente evidenciada pelo contraste rítmico com a melodia dos primeiros violinos. Pelo caráter suave do início da variação, deu-se aos contrabaixos a função de reforço ocasional por meio de *pizzicati*, que elaboram fragmentos da melodia do tema original (compassos 97 a 102). Quando há um incremento na intensidade, os contrabaixos passam a tocar com o arco, dando maior densidade à textura do trecho. Já as violas passam a acompanhar os segundos violinos na contra-melodia, em intervalos de sextas paralelas (compassos 103 até final da variação). Se os violoncelos continuassem com a contra-melodia neste trecho, estes, por estarem em uma região proeminente do instrumento, teriam caráter mais incisivo que os segundos violinos. No trecho final da variação, a flauta é acrescentada com a função de reforçar a melodia dos primeiros violinos e promover uma diferenciação de timbre da mesma frase anteriormente já exposta (compassos 108 a 114).

A segunda variação começa com a técnica de orquestrar uma passagem em que há a mudança de um instrumento para outro sem a perda de continuidade. Os instrumentos de cordas são substituídos uns pelos outros. Isso se faz seguindo a recomendação de Prout (2003) que sugere aos instrumentos substitutos começarem a tocar na última nota daqueles que forem substituídos (compassos 115 a 119). Nesta variação também é explorada a função de fundo harmônico, a cargo das madeiras (flautas, oboés e clarinetas) e trompas (compassos 120 a 132).

Na terceira variação é explorado o uníssono em *tutti* por meio de acentos incisivos, em contraste com a melodia confiada aos violoncelos (compassos 133 a 150). A

sonoridade da disposição e a instrumentação lembram a orquestração do período clássico europeu, apropriada aqui em outro contexto: na variação de uma música regional goiana.

Na quarta variação, a melodia possui um sutil jogo de timbres, com uma alternância entre o fagote e a trompa, reforçados oitava abaixo pelos contrabaixos e no trecho final, reforçados também pelos violoncelos em uníssono. A harmonia é confiada aos violinos e violas mediante polirritmia e cruzamentos de vozes, ocasionando um discreto fundo harmônico para a melodia. Trinados executados pelas flautas e clarinetas acompanham toda a variação como um fundo ornamental (compassos 151 a 168).

Na quinta variação são explorados dois planos distintos e simultâneos. O primeiro se refere a acordes incisivos em disposição fechada executados pelas madeiras, metais e tímpanos. Aqui as clarinetas são colocadas mais agudas que os oboés para obter mais brilho e força, seguindo recomendação de Kennan (2002, p.116), ao passo que as trompas são duplicadas para se equilibrarem com a intensidade dos trompetes e trombones. O segundo plano se refere a rápidas escalas ascendentes e descendentes, executadas pelos violinos e violas. Aqui há a intenção de obscurecer, segundo Berlioz e Strauss (1991, p.83), as notas agudas dos primeiros violinos pela utilização das violas uma oitava abaixo, dando um contraste ainda maior aos dois planos citados nesta variação (compassos 169 a 180). No trecho final, fagotes, violoncelos e contrabaixos assumem o plano de contraste, desta vez por meio de notas longas, servindo de ponte para o caráter da próxima variação (compassos 181 a 186).

Na sexta variação é trabalhado o contraste entre o naipe de metais e as cordas. As trompas e trombones se encarregam de uma textura homofônica que contrasta com as figurações em oitavas dos violinos. O carrilhão, que entremeia o contraste, faz referência aos sinos das igrejas (compassos 187 a 204).

A sétima variação contém outra alternância de timbres dentro de uma mesma melodia. Primeiro, clarinetas e violas versus fagotes e violoncelos (compassos 205 a 210), depois clarinetas e violas versus fagotes alternado com trompas juntamente com violoncelos e contrabaixos (compassos 211 a 222). As cordas, ao longo de toda a variação, executam fragmentos em intervalos de sexta da variação anterior.

A oitava variação inicia com o flautim elaborando fragmentos melódicos com rápidas figurações rítmicas que sugerem evocação aos cantos dos pássaros, como citado no estudo das obras de Nepomuceno, Villa-Lobos, Mignone e Guarnieri. Também é trabalhada a percussão, no sentido de enfatizar acentos. Assim, o triângulo acompanha os *sf* das cordas e em seguida realça as atividades rítmicas das flautas e oboés (compassos 223 a 240).

De caráter mais solene, na nona variação a percussão executa o ritmo da melodia original deixando para as madeiras a função de fundo harmônico. Os contrabaixos entram sem acompanhar a figuração rítmica dos violoncelos, apenas enfatizando a primeira nota de cada tempo (compassos 241 a 258).

Depois de uma introdução por meio do efeito de *sf* das cordas e fragmentos melódicos das madeiras (compassos 259 a 264), na décima variação é trabalhada a opção de um único instrumento solista executando uma melodia de caráter expressivo (compassos 265 a 276). O oboé em seu registro médio e doce, acompanhado pela harmonia das cordas, dá um caráter nostálgico a essa variação.

Na décima primeira variação, é explorado o contraste e a união dos naipes de metais, madeiras e cordas. Os acordes no naipe de metais contêm as trompas dobrando os trompetes e trombones. Esse dobramento faz obscurecer o timbre penetrante dos trompetes e trombones, dando um caráter mais sombrio e dramático à variação. Nos acordes das madeiras, as clarinetas ficam em registro inferior aos do oboé, já que não há a intenção de brilho, mas sim de escuridão neste trecho (compassos 277 a 294).

Na décima segunda variação, o caráter majestoso é conseguido pela utilização do *tutti* da orquestra. Dobramentos entre os diversos naipes reforçam a intensidade solene da variação (compassos 295 a 312).

Na décima terceira variação as flautas se encarregam inicialmente da melodia em terças paralelas, intervalo de vasta utilização na música regional. Contrabaixos, violoncelos e violas em *pizzicati* juntamente com a tuba em *staccato* versus clarinetas e fagote em acentos, refletem os sons brejeiros de característica jocosa. O que se desejou nesta variação. O fagote situado em registro acima ao das clarinetas dá mais incisão ao acento pretendido (compassos 313 a 330). No trecho final, flautas dobradas oitava abaixo pelos oboés e segundos violinos encerram de maneira festiva esta variação.

A décima quarta variação possui textura mais contrapontística, sustentada pelo pedal do contrabaixo e a imitação de um berrante pelo fagote. O timbre das melodias é explorado pelas diversas disposições e duplicações entre o naipe de cordas e o naipe de madeiras (compassos 331 a 348).

Na décima quinta variação há um diálogo entre a flauta em sol e a trompa. Esse diálogo é colorido por fragmentos melódicos da flauta, sugerindo novamente o som de pássaro. Aqui também é utilizada uma combinação diferenciada nos instrumentos de percussão. É utilizado o gongo para preencher os espaços deixados pelas cordas e as maracas e blocos sonoros para colorir o trecho em questão (compassos 349 a 384).

O caráter nostálgico e dolente da melodia da música *Noites Goianas* gerou a ideia de colocar o tema por último, após todas as variações, encerrando-a de maneira singela. Isso se deu levando em conta Mendonça (1981, p. 338), que afirma: “A singela melodia de *Noites Goianas* nunca deixa de ser cantada quando a lua cheia ‘derrama seu manto de prata’ na velha Vila Boa”. As violas em *divisi*, como fundo harmônico, dão uma ambientação mais obscura e os contrabaixos e violoncelos arpejados em *pizzicato* fazem lembrar o violão, instrumento típico dos seresteiros.

CONCLUSÃO

Buscou-se, nas obras estudadas, responder as seguintes questões: os compositores seguem ou não as recomendações dos importantes tratados sobre orquestração? Suas obras sofrem ou não influências de obras de outros compositores estrangeiros? As obras apresentam particularidades em sua orquestração e instrumentação? A orquestração e instrumentação refletem características nacionalistas?

Quanto a seguir ou não as recomendações dos tratadistas, observou-se que Nepomuceno pode ser considerado o mais conservador e Villa-Lobos apresenta-se como o que mais rompe com as tradições, embora coexista em suas obras alguma observância aos tratados.

De uma maneira ou de outra, nenhuma obra é alheia às influências externas. No entanto, há um novo significado na utilização de técnicas usuais europeias no contexto do nacionalismo brasileiro. É, na verdade, uma assimilação e adaptação dos modelos tradicionais às necessidades estilísticas de cada compositor.

Apesar da formação tipicamente europeia dos instrumentos utilizados, apenas a instrumentação não pode ser considerada como fator de nacionalidade, mas sim o uso que o compositor faz desses instrumentos. Dentro disso, foi observado um uso do naipe de cordas revelando inflexões nacionalistas por meio de descrições de ambientações tipicamente nacionais, como o “ambiente de passarada” no *Choros nº 10* e o balançar da rede na *Série Brasileira*. Ainda, podem ser consideradas as apropriações dos instrumentos de caráter universal, quando são utilizados para descrever ritmos tipicamente brasileiros, como as violas, violoncelos e contrabaixos elaborando um ritmo tipicamente brasileiro, o baião, no *Maracatú do Chico-Rei*. No naipe de madeiras essas inflexões são alcançadas principalmente pelas imitações dos cantos de pássaros regionais e, no naipe de percussão, sejam eles típicos ou não, principalmente pela simulação de danças regionais.

Modernistas são definidos como aqueles que propuseram uma ruptura da tradição e de certa forma lançaram mão de uma atitude estética exclusivista, que segrega e julga valores. Já os chamados pós-modernistas ditam uma estética mais eclética, híbrida, em que conquistas passadas não são mais excluídas, mas agregadas ao contínuo processo de composição, fazendo parte do material composicional. Neste sentido, de modo especial, talvez o termo modernista não seja suficiente para Villa-Lobos. Seguindo uma tendência de grande parte dos compositores do séc. XX, utilizou inúmeras experimentações no campo musical, rompendo com a tradição clássica de composição e priorizando o timbre no *Choros nº 10*

enquanto elemento fundamental na estruturação de sua música orquestral. Mas, apesar disso, não foi apenas um radical experimentador, como se pode notar na análise das técnicas e funções de sua orquestração em *Choros nº10*. Há uma coexistência de valores opostos: radical e conservador, nacionalista e universalista, erudito e popular.

De modo geral, há o uso, mesmo em uma única obra, da ruptura e da manutenção da tradição. Os compositores beberam das fontes populares e eruditas para gerarem uma música antropofágica, no sentido de assimilar, deformar e adaptar a estética tradicional do exterior e utilizá-la de maneira original. Seria isso uma característica do brasileiro, que não é exclusivista, mas pluralista; assim como a própria formação da gente desse país: uma verdadeira mestiçagem.

Portanto, nas orquestrações estudadas não há uma identidade única, mas uma múltipla identidade sinfônica, fazendo valer as palavras de Andrade (1972, p. 21) de que “o sinfonismo contemporâneo, que não é de nenhuma nacionalidade, é universal, pode perfeitamente ser brasileiro também”.

REFERÊNCIAS

ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration**. 2ª Edição. New York: Norton, 1989.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª Ed. São Paulo: Vila Rica, 1972.

BERLIOZ, Hector; STRAUSS, Richard. **Treatise on Instrumentation**. Translated by Theodore Front. New York: Dover Publications Inc., 1991.

BORDINI, Ricardo Mazzini. Heitor Villa-Lobos, Choros nº10, “Rasga Coração” ou “Jurupari”: coletânea de citações e uma discussão dos aspectos motivicos e formais da obra. **Ictus – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA**, vol. 07, 2006, pp. 87-97. Disponível em: <<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/viewFile/97/72>>. Acesso em: 16 de dezembro de 2009.

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

CARVALHO, Flávio. O Nacional em música na obra de Alberto Nepomuceno: críticas de jornais cariocas. **Rotunda**, Campinas, 2003, nº2, p. 5-14, ago. 2003. Disponível em <<http://www.iar.unicamp.br/rotunda>>. Acesso em 02 nov. 2008.

CASELLA, Alfredo e MORTARI, Virgilio. **La Técnica de la Orquesta Contemporanea**. Tradução de A. Jurafsky. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950.

CHANG, Chun-Hsien. **A Study of the Technique and Function of Orchestration in Selected Works of Claude Debussy**: Prélude à L’Après-midi D’un Faune, Nocturnes, La Mer and Pelléas et Mélisande. Dissertation submitted for the Degree of Doctor Arts – College of Performing and Visual Arts, University of Northern Colorado, Greeley, 2002. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/4438342/Debussy-Orchestration>>. Acesso em: 23 de janeiro de 2010.

EGG, Andre Acastro. Considerações sobre o nacionalismo musical no Brasil: Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, 1928-1950. **Revista Científica**, Curitiba, v. 2, jan/dez 2007. Disponível em: <<http://www.fapr.br/site/pesquisa/revista/index.html>>. Acesso em: 02 nov. 2008.

FORSYTH, Cecil. **Orchestration**. New York: Dover, 1982.

GOMES, Wellington. **Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais**. Gráfica Contexto, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2002.

KENNAN, Kent. **The Technique of Orchestration**. 6ª Edição. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 2002.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX**. 3ª Edição. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

KOSTKA, Stefan. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. 3ª Edição. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006.

KREITNER, Kenneth; et al. Instrumentation and orchestration. In **Grove Music Online**. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20404>>. Acesso em: 30 de setembro de 2010.

LIVINGSTON-ISENHOUR, Tamara Elena; GARCIA, Thomas George Caracas. **Choro: a Social History of a Brazilian Popular Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

MARIZ, Vasco. **Francisco Mignone: o homem e a obra**. Organizador: Vasco Mariz. Rio de Janeiro: Funarte – Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997.

MATHEWS, Paul. **Orchestration: an anthology of writings**. New York: Routledge, 2006.

MENDONÇA, Belkiss Spenciere Carneiro de. **A Música em Goiás**. 2ª Edição. Goiânia: Editora da UFG, 1981.

MIGNONE, Francisco. **Maracatú do Chico-Rei**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Música Brasileira, 2000.

NASCIMENTO, Darlan Alves do. Timbres e Texturas em Debussy e Villa-Lobos: um estudo analítico e comparativo de “La Mer” e “Amazonas”. In: **CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XV**, Rio de Janeiro, 2005. *Comunicações...* Rio de Janeiro, Anppom, 2005. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/comunicacoes.htm>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2009.

NEPOMUCENO, Alberto. **Série Brasileira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Música Brasileira, 2000.

NEVES, José Maria. **Villa-Lobos, O Choro e Os Choros**. 1ª Edição. São Paulo: Musicália S/A Cultura Musical, 1977.

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

PROUT, Ebenezer. **The orchestra: orchestral techniques and combinations**. Dover Publications, New York 2003.

RIMSKY-KORSAKOV. **Principios de Orquestracion**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1971.

SILVA, José Ivo da. Os Estilos e as Idéias em Villa-Lobos. In: **Anais do Simpósio de Pesquisa em Música 3**, 2006, p. 81-87. ISBN 85-98826-10-8. Disponível em: <http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/artigos/estilos_de_villa-Simposio.pdf>. Acesso em: 24 de janeiro de 2010.

SILVA, José Ivo da; NOGUEIRA, Marcos Pupo. Música para Orquestra de Sopros de Heitor Villa-Lobos: uma abordagem analítica e contextual de seu último período produtivo. In: **CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM) XVII**. *Anais*. Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista (UNESP). 2007. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/anais/>>

anaiscongresso_anppom_2007/teoria_e_analise/teorana_JISilva_MPNogueira.pdf>. Acesso em: 24 de janeiro de 2010.

TOFFOLO, Rael B. Gimenes; OLIVEIRA, Luis Felipe de; OLIVEIRA, André Luiz Gonçalves de. Crítica da Musicologia e Apontamentos de Fenomenologia. In: **SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS**, 2008, São Paulo. Anais do IV SIMCAM, 2008, p. 199-205. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/simcam4/downloads_anais/SIMCAM4_Rae_Toffolo_LFOliveira_e_ALGOliveira.pdf>. Acesso em: 29 de janeiro de 2010.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Choros nº10: pour choeur mixte et orchestre**. Paris: Éditions Max Eschig, 1975.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri: expressões de uma vida**. Tradução de Vera Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial, 2001.

APÊNDICE: RAPSÓDIA GOIANA

RAPSÓDIA GOIANA

Prelúdio e Variações sobre Tema de Joaquim Santana

Juliano Lima Lucas

Prelúdio

Vagaroso $\text{♩} = 40$

Flautim

Flautas I e II

Flauta em sol

Oboés I e II

Clarinetas em si^b
I e II

Fagotes I e II

Trompas em fá
I e II

Trompas em fá
III e IV

Trompetes em si^b
I e II

Trombones I e II

Trombone III

Tuba

Timpanos
lá, ré, sol

Carrilhão

Triângulo

Maracas

Gongo

Pratos

Caixa

Bloco sonoro

Violinos I

Violinos II

Violas

Violoncelos

Contrabaixo

13

Vln. I

Vc.

ppp *p* *dim.* *pp*

solos

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

pp *f* *p* *pp* *f* *mp* *dim.* *p*

tutti

A

37

Fl.

Cl. sib.

Fag.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

pp *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *p* *mf* *dim.*

4

RAPSÓDIA GOIANA

73

Flm.

Fl.

Ob.

Cl. sib.

Fag.

Tpa. I e II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

dim. *p* *pp*



85

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

ppp *p*



Var. 1

Dolente ♩ = 60

97

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

p *mp* *cresc.* *mf* *f*

pizz. *arco*

Fl.

Ob.

Cl. sib.

Fag.

Tpa. I e II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

Var. 3

Musical score for Var. 3, measures 133-138. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Fln. (Flute)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. sib. (Clarinet in B-flat)
- Fag. (Bassoon)
- Tpa. I e II (Trumpet I and II)
- Tpa. III e IV (Trumpet III and IV)
- Tpt. sib. (Trumpet in B-flat)
- Timp. (Timpani)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- C.B. (Contrabasso)

The score shows measures 133 through 138. The key signature is one flat (B-flat). The tempo/mood is marked 'f' (forte). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Flm.

Fl.

Ob.

Cl. sib.

Fag.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tpt. sib.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

f

p

pp



Var. 4

Moderado $\text{♩} = 108$

Fl.

Cl. sib.

Fag.

Tpa. I e II

Vln. I

Vln. II

Vla.

C.B.

pp

p

f

RAP SÓDIA GOIANA

9

Fl.

Cl. sib.

Fag.

Tpa. I e II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

pp

ppp

Var. 5

Fl.

Ob.

Cl. sib.

Fag.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tpt. sib.

Tbn. I e II

Tbn. III

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

pp

ppp

f

10 RAPSÓDIA GOIANA

Fl.
Ob.
Cl. si.
Fag.
Tpa. I e II
Tpa. III e IV
Tpt. si.
Tbn. I e II
Tbn. III
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

Var. 6

Tpa. I e II
Tbn. I e II
Carr.
Vln. I
Vln. II
Cl. si.
Tpa. I e II
Tbn. I e II
Carr.
Vln. I
Vln. II
Vla.

RAPSÓDIA GOIANA

11

Var. 7

205

Cl. sib.

Fag.

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631



Var. 8

Flm. 223

Tr. Mres.

Vln. I 223

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B. 223

Triângulo

Fl. 229

Ob. 229

Tr. Mres.

Vln. I 229

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B. 229

8va

RAPSÓDIA GOIANA

13

Fl. 233

Timp. 233

Tr. 233

Mrs. 233

C. 233

B.S. 233

Vln. I 233

Vln. II 233

Vla. 233

Vc. 233

C.B. 233

caixa

p

sf



Var. 9

Fl. 241

Ob. 241

Cl. sib. 241

Fag. 241

Tpa. I e II 241

Timp. 241

Tr. 241

Mrs. 241

C. 241

B.S. 241

Vln. I 241

Vln. II 241

Vla. 241

Vc. 241

C.B. 241

p

mf

arco

14

RAPSÓDIA GOIANA

Fl.

Ob.

Cl. sib.

Fag.

Tpa. I e II

Timp.

C. B.S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

p *mf* *p*

Var. 10

Dolente $\text{♩} = 60$

Fl.

Ob.

Cl. sib.

Fag.

Timp.

C. B.S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

p *pp* *f* *p* *pp*

RAPSÓDIA GOIANA

15

268

Fln.

Fl.

Ob.

Cl. si b

Tbn. III

Tb.

268

Tim.

268

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

268

Var. 11
Dramático ♩ = 60

277

Fl.

Ob.

Cl. si b

Fag.

277

Tpa. I e II

Tpa. III e IV

Tpt. si b

Tbn. I e II

Tbn. III

Tb.

277

Tim.

277

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

277

C.B.

RAPSÓDIA GOIANA

17

Var. 12

Majestoso ♩ = 112

[illegible]

RAPSÓDIA GOIANA

19

Var. 13

Jocoso $\text{♩} = 100$

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. sib. *mp*

Fag. *mp*

Tb. *p*

Vln. II *pizz.*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

C.B. *mf*

arco

Fl. *mf*

Ob. *mp*

Cl. sib. *mf*

Fag. *mf*

Tb. *mf*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *pizz.*

Vc. *mf*

C.B. *mf*

arco

20

RAP SÓDIA GOIANA

Fl. ³²³

Ob. ³²³

Cl. sib. ³²³

Fag. ³²³ *mf*

Tb. ³²³ *mp*

Vln. I ³²³ *mf*

Vln. II ³²³ *mf* *pizz.*

Vla. ³²³ *f* *pizz.*

Vc. ³²³ *f*

C.B. ³²³ *f*



Var. 14

Fag. ³³¹ *p*

Timp. ³³¹ *mf*

C. ³³¹ *caixa* *mf*

B.S. ³³¹ *p*

Vln. I ³³¹ *arco* *p*

Vln. II ³³¹ *arco* *p*

Vla. ³³¹ *arco* *p*

Vc. ³³¹ *arco* *p*

C.B. ³³¹ *arco* *p*

RAP SÓDIA GOIANA

21

Fl. 340 349

Ob. 340 349

Cl. sib. 340 349

Fag. 340 349

Timp. 340 349

Vln. I 340 349

Vln. II 340 349

Vla. 340 349

Vc. 340 349

C.B. 340 349



Var. 15

Melancólico $\text{♩} = 72$

Fl. 349 349

Fl. sol. 349 349

Ob. 349 349

Tpa. I e II 349 349

Tr. 349 349

Mrcs. 349 349

G. 349 349

P. 349 349

C. 349 349

B.S. 349 349

Vln. I 349 349

Vln. II 349 349

Vla. 349 349

Vc. 349 349

C.B. 349 349

22

RAP SÓDIA GOIANA

Fl. 358

Fl. sol. 358

Tpa. I e II 358

Tr. 358

Mrcs. 358

G. 358

P. 358

C. 358

B.S. 358

Vln. I 358

Vln. II 358

Vla. 358

Vc. 358

C.B. 358

p

pp *mp* *pp*

359

360

361

362

363

364

365

366

367

Fl. 367

Fl. sol. 367

Tpa. I e II 367

Tr. 367

Mrcs. 367

C. 367

B.S. 367

Vln. I 367

Vln. II 367

Vla. 367

Vc. 367

C.B. 367

p

pp

pp *mp* *pp*

368

369

370

371

372

373

374

375

376

Dolente ♩ = 60

394 *retardando*

Cl. sib

Vla.

Vc.

C.B.

This musical score shows measures 394 through 400 of the piece 'The Rose Tree'. The score is for a full orchestra, with parts for Clarinet in B-flat (Cl. sib), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (C.B.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo marking 'retardando' is present above the Clarinet part. The measures are numbered 394 through 400. The Clarinet part features a melodic line with a long note in measure 395 and a final cadence in measure 400. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts provide harmonic support with chords and moving lines.

Goiânia, 17 de fevereiro de 2011.