

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE ARTES

**ARRANJO PARA BANDA SINFÔNICA LEVANDO EM CONTA O NÍVEL DOS
MÚSICOS E A INSTRUMENTAÇÃO DA BANDA**

RAFAEL DE SOUZA RODRIGUES

SÃO PAULO
2016

RAFAEL DE SOUZA RODRIGUES

**ARRANJO PARA BANDA SINFÔNICA LEVANDO EM CONTA O NÍVEL DOS
MÚSICOS E A INSTRUMENTAÇÃO DA BANDA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista "Júlio De
Mesquita Filho" como requisito básico
para a conclusão do Curso Bacharelado
em Música com Habilitação em Regência.

Orientador: Prof. Dr. Abel Luís da Rocha

SÃO PAULO

2016

RAFAEL DE SOUZA RODRIGUES

**ARRANJO PARA BANDA SINFÔNICA LEVANDO EM CONTA O NÍVEL DOS
MÚSICOS E A INSTRUMENTAÇÃO DA BANDA**

Monografia final aprovada como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Música com Habilitação em Regência pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio De Mesquita Filho" – Unesp, pela seguinte banca examinadora:

Professor Dr. Abel Rocha – Universidade Estadual Paulista - Unesp

Professor Dr. Achille Picchi – Universidade Estadual Paulista - Unesp

SÃO PAULO, ____ de _____ de 20__.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por ter me dado saúde e força para superar as dificuldades para chegar até aqui.

Ao Instituto de Artes da Unesp, corpo docente e funcionários, que realizam seu trabalho com tanto amor e dedicação, trabalhando incansavelmente para que nós, alunos, possamos contar com um ensino de extrema qualidade.

Ao prof. dr. Abel Rocha pela paciência, dedicação e ensinamentos que possibilitaram que eu realizasse este trabalho. Agradeço também ao prof. dr. Achille Picchi por fazer parte da banca. São dois grandes mestres e extremos conhecedores no que diz respeito à composição musical e banda sinfônica.

Aos meus pais e minha namorada que sempre me incentivaram e, principalmente, aos meus avós Valter e Maria Aparecida que batalharam e me apoiaram muito para que este momento chegasse. Eles não mediram esforços para que eu pudesse cumprir esta etapa.

E a todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, o meu muito obrigado.

Resumo: O trabalho consiste na elaboração de um arranjo de música popular para banda sinfônica. Mais especificamente, o trabalho foi direcionado à Banda Sinfônica Municipal de Bauru, levando em conta o nível técnico do grupo em questão. Trata-se de um *pot-pourri* com três músicas do compositor Luiz Gonzaga. O texto apresenta o processo para a elaboração desse arranjo desde a definição das músicas e gêneros musicais, descreve as diversas fases de sua elaboração, apresenta as questões e dificuldades encontradas durante o processo e inclui os procedimentos composicionais utilizados em cada seção da obra até a sua finalização, culminando na execução e gravação da peça.

Abstract: This paper presents the development of an arrangement of popular music for symphonic band. Specifically, the work was dedicated to Bauru Municipal Symphonic Band, taking into account the technical level of that group. It is a potpourri of three songs by Luiz Gonzaga, a Brazilian composer. The text presents the process of development of this arrangement from the choice of songs and musical genres, describes the different phases of writing, presents the questions and difficulties found during the process and includes the compositional procedures used in each section of the piece until the completion, culminating in the execution and recording of the work.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: DO TRABALHO PROPOSTO	7
1 SOBRE A BANDA E O NÍVEL TÉCNICO DO GRUPO	9
2 CRITÉRIOS PARA A ESCOLHA DO GÊNERO E TEMAS MUSICAIS INCUÍDOS NO ARRANJO	10
3 DO PROCESSO DE ELABORAÇÃO DO ARRANJO.....	11
Dificuldades iniciais.....	11
A introdução.....	13
Tema 1: <i>Que nem Jiló</i>	17
Fechamento e transição.....	18
Dificuldades do tema 1	20
Tema 2: <i>Ave Maria Sertaneja</i>	21
Dificuldades da primeira parte do tema lento.....	24
Transição entre seção A e B do tema 2	24
Dificuldades do tema lento	24
Tema 3: <i>Asa Branca</i> – Coda.....	25
Finalizando o arranjo – percussão auxiliar.....	25
CONSIDERAÇÕES FINAIS	27
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	28
ANEXO: PARTITURA.....	29

INTRODUÇÃO: DO TRABALHO PROPOSTO

O trabalho consiste na elaboração de um arranjo de música popular para um conjunto instrumental específico, no caso, a Banda Sinfônica Municipal de Bauru.

Inicialmente, o arranjo seria destinado para a banda da Universidade de Araraquara (Uniara), grupo em que já fiz parte como músico. Porém, como o grupo passou por uma reformulação há pouco tempo, encontra-se com um instrumental reduzido, prejudicando assim a execução da obra.

Na busca por outra banda que pudesse executar e fazer a gravação do arranjo para apresentá-lo juntamente com a monografia, cheguei à Banda Sinfônica Municipal de Bauru. Como estudei em Bauru de 2009 a 2010, naquela época conheci André de Souza, atual regente da banda. Entrei em contato com ele via *Facebook*, expliquei sobre o trabalho e perguntei se o grupo poderia fazer a gravação da peça. Disse-me que fariam sim, sem problema algum.

O arranjo leva em conta a capacidade técnica do grupo, tendo em vista que se trata de um projeto municipal destinado ao ensino musical para crianças e jovens. Trata-se de um *pot-pourri* com três músicas do compositor Luiz Gonzaga.

As músicas que fazem parte do arranjo foram escolhidas por mim.

O trabalho proposto justifica-se por três razões:

- 1- Colocar em prática os conteúdos assimilados nas aulas, principalmente nas disciplinas de Orquestração (disciplina ministrada pelo professor Abel Rocha, orientador do trabalho) e Composição. Além disso, o trabalho exige um estudo da escrita específica para alguns instrumentos e/ou naipes, por exemplo, os instrumentos transpositores e a escrita para o naipe de percussão.
- 2- Levando em conta o pouco contato que tivemos na faculdade com os instrumentos de sopros (metais) e grupos de sopros, essa foi uma oportunidade para conhecer melhor esse grupo, suas dificuldades, peculiaridades e sonoridades.
- 3- Meu interesse por esse projeto aumentou pelo fato de que iniciei minha trajetória musical em grupos de sopros, tocando em bandas de música no

interior de São Paulo, como trombonista de vara, e pretendo me especializar na área de sopros, regência de banda sinfônica.

Para a realização deste projeto, foram cumpridas as seguintes etapas:

Inicialmente, com o consentimento do regente titular da banda, André de Souza, foram escolhidos o gênero e as músicas que fazem parte do arranjo. Isso foi feito de acordo com o nível geral do grupo.

Depois dessa etapa inicial, iniciei o arranjo e utilizei como base os seguintes livros: *The Study of Orchestration*, de Samuel Adler, e *Arranging for Large Jazz Ensemble*, de Dick Lowell e Ken Pulling, além de algumas monografias, teses, dissertações e vídeo-aulas encontradas na internet e referenciadas ao final deste texto.

Utilizei também, como material de apoio e consulta, a peça *Gonzagueana* do maestro Cyro Pereira e *Frevo Rasgado* de André Mehmari, duas peças com ritmos brasileiros escritas para grupo de sopros. Consultei também, brevemente, a peça *Danças do Autômato* de Alexandre Travassos, em que busquei recursos para a escrita da percussão auxiliar, mais precisamente sobre como grafar o prato suspenso e as baquetas a serem usadas.

Durante o processo de elaboração fui consultando o orientador sobre o arranjo, e ele sempre me dava sugestões, ideias e fazia observações de suma importância para a obtenção de um bom resultado.

Depois do arranjo finalizado, enviei a peça ao regente para que a banda pudesse fazer uma primeira leitura, conhecer o arranjo e, em seguida, gravar a peça para apresentá-la na defesa da monografia, no dia 26 de outubro de 2016.

Interessante teria sido, depois dessa primeira leitura da banda, verificar como o arranjo está soando, se as dinâmicas estão de acordo, se há equilíbrio, se a peça foi bem compreendida, e a partir dessa avaliação fazer os possíveis ajustes e então sim fazer uma gravação final, para ilustrar a apresentação da monografia. Porém, devido à agenda da banda, que já tinha seus compromissos, e à agenda do regente, essa segunda etapa de avaliação e ajustes na peça só pôde ser feita depois desse momento.

1 SOBRE A BANDA E O NÍVEL TÉCNICO DO GRUPO

A Banda Sinfônica Municipal de Bauru é um projeto que existe desde 2002 com a finalidade de ensinar música para jovens e adolescentes da cidade.

Atualmente, a banda conta com mais ou menos cinquenta integrantes entre professores e alunos. Justamente por tratar-se de alunos e professores no mesmo grupo, os naipes são relativamente numerosos, com mais de um músico para cada parte; há, por exemplo, 12 clarinetes, divididos em clarinetes 1, 2 e 3.

O nível no geral é bom: para entrar na banda os alunos precisam estar num estágio mais avançado, tanto prático quanto teórico. Os metais no geral estão em um bom nível; já as flautas, por exemplo, são um naipe formado em sua maioria por instrumentistas jovens e, por essa razão, ainda com pouco preparo técnico.

O regente André de Souza foi muito solícito em executar e gravar o arranjo para a minha apresentação; porém, como a banda passava por um período intenso de atividades, ele não conseguiu me passar informações sobre a banda, como nível técnico, instrumental, número de músicos por naipe e quantidade de ensaios. Dessa forma, para saber um pouco sobre a instrumentação do grupo, busquei informações na *internet*, como fotos e vídeos do grupo.

Por não saber exatamente a formação do grupo, optei por uma formação padrão. Utilizei quatro trompetes e quatro trompas por saber que esses grupos são numerosos, possibilitando assim trabalhar melhor a parte harmônica nesses naipes.

2 CRITÉRIOS PARA A ESCOLHA DO GÊNERO E TEMAS MUSICAIS INCUÍDOS NO ARRANJO

Optei por trabalhar com o baião, um gênero não tão complexo harmônica e ritmicamente, já que alguns naipes da banda (flautas, por exemplo, como mencionado) passaram por uma reformulação e contam com músicos com formação básica. Dessa forma, teríamos maior sucesso na execução do arranjo levando em conta o curto tempo para leitura e gravação. Expus essa opção ao regente e ele concordou, dizendo que já fazia algum tempo que não tocavam esse gênero.

Decidi fazer um *pot-pourri* sobre obras do Luiz Gonzaga, um compositor conhecido, popular e que foi muito importante para a música popular brasileira. Comecei a pesquisar alguns temas de seu repertório, procurando duas músicas rápidas e uma lenta para contrastar, pensando na seguinte estrutura:

INTRODUÇÃO

MÚSICA 1 (rápida)

MÚSICA 2 (lenta)

MÚSICA 3 - Coda (rápida)

Pesquisando esse repertório cheguei às canções *Baião*, *Asa Branca*, *Que nem Jiló* e *Ave Maria Sertaneja* – três músicas rápidas e uma lenta.

Como pensei na estrutura “introdução – rápido – lento – rápido”, decidi usar *Que nem Jiló* para a música 1; *Ave Maria Sertaneja* para a música 2, lenta e contrastante; *Asa Branca* para a 3, para finalizar o arranjo.

3 DO PROCESSO DE ELABORAÇÃO DO ARRANJO

Dificuldades iniciais

1) Utilização do *software* de edição de partituras (Sibelius)

De início, a primeira dificuldade foi a utilização do editor de partituras, no caso, o Sibelius. Já utilizava o programa, mas para escrever linhas melódicas individuais, escrever para trio de sopros em bandas de *shows* (Música Popular Brasileira - MPB) ou para edição de material para aulas de educação musical (flauta doce). Até então, nunca o tinha usado para escrever um arranjo desse porte, com essa formação, exigindo um domínio maior do programa.

Para resolver essa questão, encontrei um manual do Sibelius na *internet*, que não ajudou muito, pois tinha informações muito básicas. Resolvi então procurar tutoriais e encontrei alguns vídeos interessantes que serviram de apoio, além de conversar com colegas que dominam o editor de partitura.

2) *Layout* da partitura

Outra dúvida foi em relação ao *layout* da partitura. O que seria mais correto: uma pauta para cada instrumento ou agrupar, por exemplo, clarinete 1 e 2 na mesma pauta? Coloquei, inicialmente, um instrumento para cada pauta.

Depois, ao apresentar os primeiros esboços do arranjo ao orientador, ele aconselhou-me a agrupar os instrumentos. Com menos pautas na página, os compassos ficam maiores e a leitura do regente e até mesmo a minha (o arranjador) fica mais fácil, flui melhor. Sei que é uma questão muito básica, porém, só nos damos conta da importância disso quando temos que trabalhar com um arranjo desse porte – essas questões, mesmo básicas, fazem muita diferença e suas soluções auxiliam muito, poupando tempo e evitando estresse.

3) Tradução do nome dos instrumentos na grade

Outra questão básica, mas às vezes ignorada por muitos que utilizam o *software* em questão, refere-se ao idioma do nome dos instrumentos: no programa

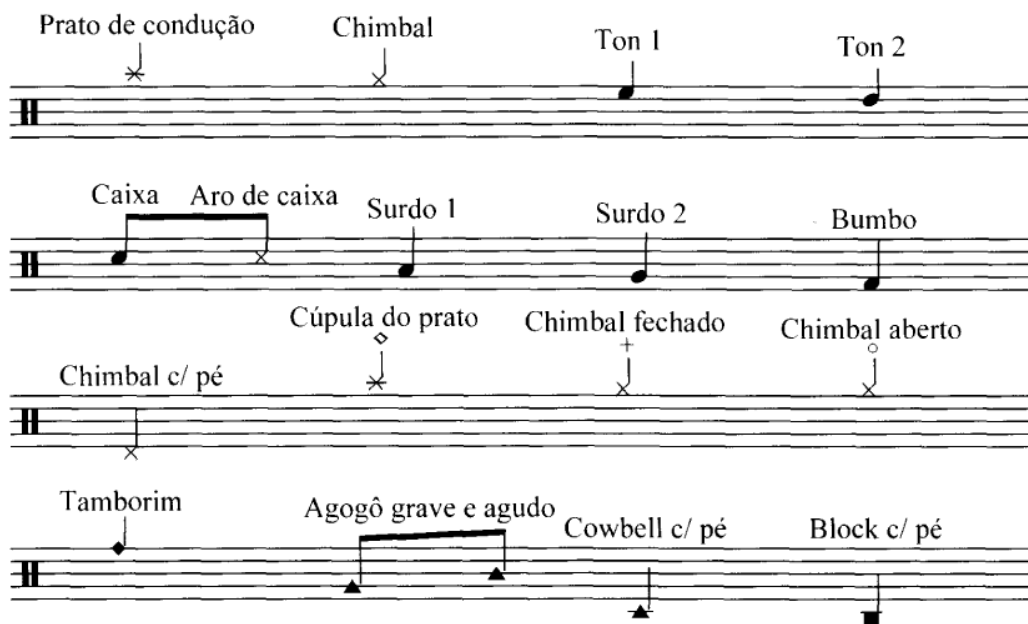
Sibelius os nomes estão em inglês, então alterei todos para português, já que se trata de um arranjo de música brasileira e destinado a um grupo brasileiro.

4) Escrita para a bateria

Outra dificuldade inicial foi a escrita para a percussão – especificamente como escrever para a bateria, já que há algumas divergências entre compositores e autores em relação à notação. Ao pesquisar, vi que a maioria dos métodos usavam a notação no qual o “ton 1” está no 4º espaço, “ton 2” na 4ª linha e bumbo no 1º espaço, além da notação para os pratos, que também apresenta pequenas diferenças.

Utilizei como guia o livro *Novos Caminhos da Percussão Brasileira*, de Sérgio Gomes (2005), que tem a tabela a seguir:

Figura 1 – Padrões de notação para bateria



Fonte: Gomes (2005)

5) Tessitura dos instrumentos

Outra questão de teve que ser revista foi a tessitura dos instrumentos. Usei como base dois materiais: *The Study of Orchestration*, de Samuel Adler, e *Arranging for Large Jazz Ensemble*, de Dick Lowell e Ken Pulling. Ambas as obras ajudaram

muito nessa questão, além de trazerem as características dos instrumentos em cada registro.

A introdução

Inicialmente, pensei em uma introdução lenta e lírica tocada por uma madeira para contrastar com a rítmica forte e marcada do baião. Outra possibilidade que me veio à mente para abrir a peça seria ter ataques de metais alternados com percussão, típico em música popular. Pensando nas duas possibilidades resolvi colocar um pouco de cada uma delas ali: um lento e lírico seguido de algo mais rítmico, marcado e forte.

Assim, a introdução ficou estruturada em três pequenas seções. A primeira seção é lenta e lírica, com as madeiras conduzindo uma breve melodia que elaborei. Para esse trecho, estabeleci primeiramente uma harmonia aleatória que me agradou e construí uma melodia em cima dela.

Coloquei os metais (trompetes e trombones) fazendo harmonia em semínimas e as trompas fazendo um contracanto no fim da primeira frase suspensiva, cuja melodia é conduzida pelos saxofones e clarinetes. Na segunda frase (conclusiva), as flautas ficam com a melodia que é constituída em arpejos e as trompas ficam na harmonia fazendo síncopes.

A segunda seção é mais rítmica e baseada no motivo da música *Baião*, motivo muito conhecido e característico pelo uso do intervalo de 7ª menor.

Elaborei ainda uma terceira seção na qual continuo explorando o intervalo de 7ª menor, característico do baião.

Exemplo 1 – Motivo inicial do *Baião* usado na Introdução

The image displays a musical score for four Bb Trombones (Trompete em Bb 1, 2, 3, and 4) in 2/4 time. The key signature is one sharp (F#). The score is written in treble clef. The initial motif is marked with a forte (*ff*) dynamic. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a final note in each measure marked with a breath mark (v). The score is presented in a system of four staves, each corresponding to one of the four trombones.

Ela se inicia com um uníssono: um *tutti* de metais acrescidos de saxofones e clarinetes. Não utilizo as flautas e oboés neste uníssono para que possam ser usados como contraste no interlúdio criado logo depois.

Quebro esse *tutti* ao fazer esse pequeno interlúdio com as flautas e oboés nos compassos 11 a 14, totalmente contrastante, com elemento melódico novo, bem mais leve, com outra dinâmica e sem a bateria, apenas o triângulo fazendo o ritmo e as trompas fazendo a harmonia.

Quando termino esse interlúdio, volto ao motivo do *Baião* e faço um movimento ascendente que levará à tônica, Fá maior:

Exemplo 2 – Movimento ascendente terminando na tônica, Fá maior

The musical score is for three parts: Flauta 1 e 2, Oboé 1 e 2, and Piano. The woodwinds play an ascending melodic line starting at a2, moving up to the tonic F major. The piano accompaniment provides harmonic support with chords: Dbmaj9, Ebmaj9, Dbmaj7/F, Gbmaj7, and F. Dynamics range from p to ff.

As madeiras conduzem a melodia e os metais (trompetes e trombones) ficam com a parte harmônica. Nesse movimento ascendente utilizo os *voicings*¹ 3 5 7 9 e 7 9 3 5, muito usados em *jazz* e *bossa nova*.

Faço esse movimento ascendente até chegar à tônica (Fá Maior). Ao terminar essa frase das madeiras, insiro uma pequena frase de quatro compassos para os fagotes, em semicolcheias, sobre o acorde de Fá maior. Começam com a nota mi bemol (7ª menor em Fá maior) e terminam na nota Fá, com acentuações em partes fracas do tempo. Os trombones fazem, concomitantemente, a nota Fá no ritmo característico do baião, nos compassos 25 a 28.

Ao fim da frase dos fagotes, inicia-se a terceira parte da Introdução, na qual não utilizo mais o motivo do *Baião*, porém ainda continuo explorando o intervalo de 7ª menor em um motivo com acentuações em tempos fracos e partes fracas do tempo, nos compassos 29 a 44.

Dando continuidade, inspiro-me em Adler (2000) e Lowell e Pulling (2003), na parte em que ambos discorrem sobre os sons característicos de cada instrumento nos registros grave, médio e agudo: exploro os registros dos instrumentos e os timbres de cada naipe.

¹ *Voicing* é a disposição das notas escolhidas a partir de um acorde cifrado, por exemplo, o *voicing* 3 5 7 9 constitui-se da terça, da quinta, da sétima e da nona do acorde, de baixo para cima.

Faço diálogos entre grave, médio e agudo e entre os naipes – metais e madeiras. Trago também alguns instrumentos fazendo contracantos para preencher lacunas entre as entradas dos motivos, o que acaba gerando um interesse maior para o ouvinte.

Termino essa parte fazendo um acorde F 7 9aum em pirâmide: os naipes formam o acorde com entradas sucessivas. Faço isso com os trompetes e com os clarinetes.

Como diz Murilo OSPM², em uma de suas vídeo-aulas sobre arranjo, o acorde F 7 9aum é bem interessante, pois traz os intervalos de 3ª Maior e 3ª menor no mesmo acorde – é muito usado em *jazz* e MPB.

Na figura seguinte apresento o acorde citado, construído no naipe dos trompetes nos compassos 40 a 44.

Exemplo 3 – Acorde F 7 9 aumentada

The musical score is for five brass instruments in 2/4 time. The instruments are labeled on the left: Trompete em Bb 1, Trompete em Bb 2, Trompete em Bb 3, Trompete em Bb 4, and Trompa em F# 1. The score spans measures 40 to 44. The key signature has one sharp (F#). The dynamics are marked as follows: Trompa em F# 1 starts at *p* in measure 40 and reaches *sfz* by measure 44. Trompete em Bb 4 starts at *mf* in measure 40 and reaches *sfz* by measure 44. Trompete em Bb 3 starts at *f* in measure 40 and reaches *sfz* by measure 44. Trompete em Bb 2 starts at *f* in measure 40 and reaches *sfz* by measure 44. Trompete em Bb 1 starts at *ff* in measure 40 and reaches *sfz* by measure 44. The notes for the F7 9# chord are: F (Trompa), Bb (Trompete 4), D (Trompete 3), Eb (Trompete 2), and G# (Trompete 1).

Finaliza-se então a Introdução e iniciam-se os temas.

² Murilo OSPM, é assim que se intitula um professor que tem várias vídeo-aulas sobre arranjo no site Youtube. Não consegui descobrir seu nome e nem quem é.

Tema 1: *Que nem Jiló*

Na parte A, no compasso 45 inicia-se o tema *Que nem Jiló*. Nessa primeira frase, o tema inicia-se com os trombones conduzindo a melodia e as trompas fazendo a harmonia com a rítmica característica do baião. A percussão já entra fazendo o ritmo.

Na segunda frase, levo música para as madeiras com as flautas e os oboés fazendo a melodia e os clarinetes, a harmonia em notas longas. Cesso a condução da bateria e mantenho só o triângulo fazendo o ritmo.

Com a melodia nas madeiras e só com o triângulo fazendo o ritmo, trago outra sonoridade para o trecho em questão, buscando algo mais leve, “lírico”, totalmente contrastante com a primeira frase, com melodia nos trombones e ritmicamente bem marcada. Com a harmonia em notas longas, contrastando com o desenho rítmico da harmonia da primeira frase, trago a sensação de dilatação do tempo, como se houvesse uma mudança da métrica. Agradou-me muito esse contraste entre as frases.

Na repetição, opto pelos trompetes com surdina fazendo uma harmonia em bloco na primeira frase, e na segunda levo novamente para as madeiras, porém com os saxofones fazendo uma melodia harmonizada. Novamente, cesso a bateria e mantenho o triângulo, buscando aquela leveza, porém, com outro timbre.

Para a escrita em bloco, baseio-me nas aulas de Orquestração da faculdade e em Lowell e Pulling (2003) e Guest (1996).

Na parte B, o clímax do tema, insiro (além da melodia e do acompanhamento) contracantos e ataques de metais, a fim de obter uma gama maior de linhas e instrumentos e deixar essa seção mais cheia e rica.

A condução melódica fica nos trompetes e nos clarinetes e, no final da melodia, os saxofones são incluídos, para reforçá-la. Os trombones fazem a harmonia, as flautas e os oboés tocam o contracanto com uma escala ascendente em semicolcheias, e as trompas fazem um ataque de colcheias.

Fechamento e transição

Para fechar essa seção, utilizo a frase final do tema, como mostra o Exemplo 4.

Exemplo 4 – Frase final do tema *Que nem Jiló*



A primeira vez com os saxofones e clarinetes em uníssono, depois, com as flautas e oboés em uníssono, com harmonização apenas na primeira colcheia de cada compasso, justamente onde há mudança de harmonia, como mostra o Exemplo 5.

Exemplo 5 – Frase final com harmonização nas mudanças de harmonia



Na última vez, escrevo um *tutti* harmonizado em bloco e utilizo nesse trecho a abertura *drop 2*, na qual a segunda voz é colocada uma oitava abaixo.

Pensando já na entrada do vibrafone, instrumento que fará a transição entre os temas, altero a última nota da melodia e, conseqüentemente, a harmonia também. Em vez de terminar a melodia com a nota Fá, termino com o Fá sustenido e com o acorde de F#6, em quatro tempos (dois compassos), o que me levará a um acorde de G6, também em quatro tempos.

Nesse acorde de G6, coloco um efeito bem comum em *big band*: uma nota longa com um ataque em *fortíssimo* seguido de um *piano*, seguido de um *crescendo*, até chegar ao compasso seguinte com um ataque curto. No compasso em que escrevi esse ataque curto utilizei a fórmula de compasso $\frac{1}{4}$. Dessa forma, tenho o ataque de colcheia, uma pausa de colcheia e imediatamente inicia-se o solo de vibrafone que fará a transição (Exemplo 6).

Exemplo 6 – Fechamento da música 1

Trompete em Bb 1 e 2

Trompete em Bb 3 e 4

Tpt.

Tpt.

ff

ff

fp

fp

sfz

O acorde G6 é um acorde dúbio, pois pode ser interpretado como um acorde de Sol Maior com a sexta e também como um acorde de mi menor com sétima. Aproveito isso para já iniciar o solo de vibrafone em mi menor.

O vibrafone fará a transição entre o rápido (Fá Maior) e o lento (mi menor). O solo alterna compassos simples e composto, trazendo já a sensação ternária do compasso composto, que será a base da seção A do tema *Ave Maria Sertaneja*.

Exemplo 7 – Solo e transição do vibrafone

Vibraphone

Vib.

Vib.

f

f

f

molto rall.

sfz

Dificuldades do tema 1

1 - A primeira dificuldade que encontrei ao começar elaborar o arranjo foi a utilização dos instrumentos: usava todos os instrumentos tocando o tempo todo.

Em conversa com o orientador, ele me disse que isso é comum em arranjadores inexperientes que, ao acharem que precisam ter todos os instrumentos tocando o tempo todo, dobram tudo e fazem *tutti* a todo momento. Aconselhou-me a mostrar mais o timbre de cada instrumento para o ouvinte; a apresentar, por exemplo, um solo de flauta em um determinado trecho, mesmo pequeno, e não ficar sempre fazendo *tutti* x naípe.

2 – Outra dificuldade foi em relação à transição do tema rápido para o tema lento. Como solução, decidi usar um solo de vibrafone alternando compassos simples e compostos e fazendo uma mudança de andamento, como descrevo no item “Fechamento e transição”. Dessa forma, faço essa transição para o movimento lento e já apresento uma nova sonoridade ao ouvinte, com o solo de vibrafone.

Tive também que ficar atento aos sinais de dinâmica. O orientador alertou-me: toda vez que houver vários compassos de pausas para um instrumento ou naípe deve-se escrever as dinâmicas novamente, de modo a não deixar dúvida para o instrumentista sobre qual é a dinâmica naquele trecho. Também não devem ser esquecidas as dinâmicas para a percussão.

3 - Também tive dificuldade com relação à escrita para o vibrafone: seria possível tocar uma tríade arpejada com uma das mãos e a melodia com a outra? Seria exequível, tendo em vista que comumente se toca com duas baquetas em cada mão?

Sobre essas questões, recorri a um amigo percussionista, Sérgio Vieira, formado pela Unesp. Ao consultar o instrumentista sobre minha escrita para o vibrafone, ele disse que é uma escrita exequível, sim, ainda mais em se tratando de notas arpejadas. Ele também chamou atenção sobre a escrita para a bateria: para ficar mais clara a leitura, o ideal seria colocar a haste da nota da caixa para cima, e isso foi corrigido.

Tema 2: Ave Maria Sertaneja

Tema lento, contrastante, em 6/8, em mi menor, com a seção A nas madeiras, mais especificamente, solo de saxofone soprano. Aproveito a introdução, na qual inseri pequenas melodias e pequenos motivos, para colocar solos curtos.

Para explorar mais a sonoridade do grupo, fiz a seção B do tema com uma levada de *jazz*. A parte B do tema já dá uma ideia de contraste, pois traz consigo o modo maior, o que me incitou a trazer algo novo para o arranjo. A melodia sugeriu-me um *jazz*. Não sei explicar o porquê, talvez seja algo intuitivo.

Fiz uma introdução usando um *ostinato* que se constitui de um arpejo de mi menor harmonizado nos clarinetes sobre um movimento em mínimas pontuadas dos fagotes fazendo um movimento descendente: mi - ré - dó# - dó, como mostra a figura a seguir:

Exemplo 8 – *Ostinato* usado na introdução do tema lento

The musical score for the introduction of 'Ave Maria Sertaneja' is presented for three instruments: Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2 & 3, and Bassoon 1 & 2. The time signature is 6/8, and the key signature is one sharp (F#), indicating the key of D minor. The tempo is marked 'lento' (slow). The score consists of four measures. The Clarinet parts play a melodic line starting on D4, moving to E4, F#4, and G4, with a 'pp' (pianissimo) dynamic. The Bassoon part plays a descending eighth-note arpeggio: D4, C#4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, with a 'pp' dynamic. The score is marked with '1.' in the first measure of each part, indicating the first ending.

Essa ideia de quatro compassos permeará toda a introdução, porém de maneiras diferentes.

Uso na introdução da seção três elementos musicais, listados a seguir e nomeados elemento 1, elemento 2 e elemento 3. Trata-se de uma breve melodia e dois motivos.

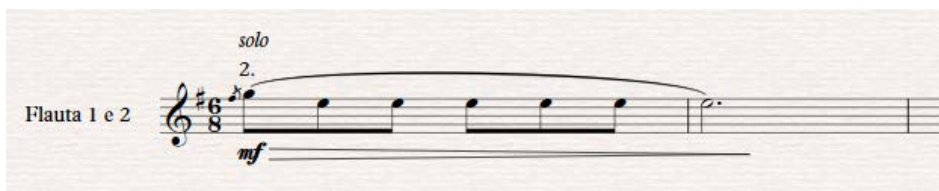
Exemplo 9 – Elemento 1: primeiro elemento melódico usado na introdução do tema lento



Exemplo 10 – Elemento 2: segundo elemento melódico usado na introdução do tema lento



Exemplo 11 – Elemento 3: terceiro elemento melódico usado na introdução do tema lento



Primeiramente, no compasso 118, apresento o *ostinato* descrito. Depois utilizo o flautim sugerindo a melodia do elemento 1, que aparecerá na íntegra logo em seguida, com o oboé solo, e repetida no saxofone, também solo.

Quando a melodia está no oboé, cesso o arpejo de mi menor (acompanhamento) dos clarinetes e coloco os fagotes fazendo uma escala no mesmo tom. Dessa forma, mantenho a movimentação em colcheias sem deixar a escuta monótona.

Quando a melodia está com o saxofone solo, a movimentação dá-se com as flautas fazendo arpejos em mi menor, sem a movimentação nos fagotes.

A partir daí, insiro o elemento 2, sempre com instrumento solo: primeiramente no oboé, depois na flauta, em seguida na trompa e, por fim, no trompete, que já apresenta em seguida o elemento 3, repetido pela flauta, depois pela trompa – para finalizar esse elemento 3, um *tutti* de madeiras.

Para finalizar a introdução, volto o elemento 2 harmonizado em bloco. Quebro a subdivisão ternária ao colocar um quaternário simples entre dois compassos compostos e, no fim da frase, termino com um acorde de mi menor estendido, com 9ª e 11ª, no segundo tempo, com fermata.

Exemplo 12 – Fechamento da introdução harmonizado em bloco



A extensão da introdução dá-se pelas várias repetições dos motivos contidos na mesma, e essa repetição é proposital. Como a canção nos remete a uma oração (*Ave Maria*), utilizo essa persistência dos motivos como um recurso retórico, tendo em vista que quem ora pede por algo, passa por esse processo de persistência e repetição. Com isso, termina a introdução e inicia-se o tema, no compasso 145.

O tema inicia-se com um solo de flauta. No acompanhamento mantive a ideia dos arpejos, mas com movimentação/direcionamento maior.

Para não deixar a flauta solando o tempo todo, evitar a monotonia e dar variedade sonora ao trecho musical, coloco uma frase harmonizada nos saxofones (alto e tenor) e o final da melodia da parte A nas flautas, com uma fermata na penúltima nota. A última nota da melodia já é no compasso seguinte (163), quando a bateria já entra no *swing* do jazz.

Quem faz a ligação do lento com o jazz é justamente, como mencionado anteriormente, a bateria, que tem quatro compassos de solo, culminando na parte B. O jazz está em Mi maior.

Dificuldades da primeira parte do tema lento

1) A primeira dificuldade foi em relação ao acompanhamento: não sabia como elaborá-lo. Primeiramente, escrevi todo o acompanhamento dessa seção nos clarinetes e a melodia toda no saxofone soprano.

O orientador alertou-me para a falta de contraste nessa parte. O solo o tempo todo no sax soprano e a harmonia sempre nos clarinetes poderiam gerar uma monotonia no arranjo, causando um desinteresse por parte do ouvinte. Pensando nisso, refiz essa seção distribuindo mais a melodia e o acompanhamento e, realmente, ficou bem mais interessante.

2) Outra dificuldade foi o contraste na parte B. Para isso, pensei em algo com mais *swing*. Iniciei o trecho com a melodia nos trompetes, com as flautas dobrando uma oitava acima e acompanhamento nos trombones e trompas. Mais adiante, coloco os saxofones harmonizados conduzindo a melodia; em seguida, flautas e oboés em uníssono e, na última frase, um *tutti*.

No acompanhamento dessa seção (*jazz*), utilizo o recurso de *walking bass* nos baixos e os *voicings* 3 5 7 9 e 7 9 3 5 na harmonia.

Transição entre seção A e B do tema 2

Para fazer a transição deixei a última frase do tema em uníssono e sem harmonia, todos terminando na nota Lá, em semibreve (compasso 184). Como o andamento é o mesmo, só muda a condução rítmica; a nova sessão vem logo em seguida, sem nenhum problema.

Dificuldades do tema lento

1 - A principal dificuldade dessa seção é a escrita para bateria: qual é a maneira mais correta de escrever? Conversei com um amigo percussionista e ele me ajudou nessa questão.

2 - Outra dificuldade é trazer a sonoridade característica do *jazz*. A utilização do recurso de *walking bass* e a condução rítmica da bateria resolveram essa questão.

Tema 3: *Asa Branca* – Coda

Antes de iniciar o tema de *Asa Branca*, decidi voltar ao tema do *Baião* (compasso 185) como na introdução, porém fazendo uma frase a mais do tema e repetindo aquele movimento ascendente até chegar à tônica. Então, no compasso 207, inicio de fato o tema de *Asa Branca*.

Em sua primeira aparição, o tema aparece re-harmonizado, a primeira parte com uma flauta solo (compassos 208 a 211) acompanhada pelos trompetes com surdina, e a segunda com solo de vibrafone acompanhado somente pelo contrabaixo (compassos 211 a 215) e, na repetição, solo de trompete. A harmonia fica por conta dos clarinetes, em notas longas.

Em seguida, coloco a introdução do tema nas madeiras, com os metais fazendo harmonia em notas curtas. A condução melódica fica primeiramente nos saxofones e, depois, *tutti* de madeiras. Em seguida, repito o tema inteiro com trompetes, clarinetes e flautas, um *tutti*, já que estamos caminhando para o fim da peça. Acrescento nesse trecho floreios nas flautas e nos clarinetes para dar mais preenchimento na seção (compassos 232-238).

Quando há a repetição da parte B do tema de *Asa Branca*, fragmento a melodia e faço uma variação melódica. Cada inciso é tocado por um naipe. Primeiro os saxofones, depois os clarinetes e, para finalizar, as flautas. Esse trecho de fragmentação e variação inicia-se no compasso 247.

A ideia da fragmentação da melodia ocorreu-me ao entrar em contato com o livro de Lowell e Pulling (2003), em que os autores falam sobre esse processo de fragmentação melódica: pareceu-me interessante e resolvi experimentá-la.

Trago novamente a introdução do tema com a harmonia em notas curtas e, para fechar a peça, insiro o motivo do *Baião*, motivo que permeou a obra inteira, em uníssono e *fortíssimo*.

Finalizando o arranjo – percussão auxiliar

Assim que terminei o arranjo resolvi acrescentar mais instrumentos de percussão. Vi em alguns vídeos e até mesmo nas partituras que serviram como referência para o trabalho a utilização do pandeiro, do ganzá e dos pratos (suspensão

e de choque) e resolvi inseri-los na peça. Mapeei os momentos em que gostaria de maior agitação/movimentação rítmica e coloquei a percussão que me pareceu mais adequada para o trecho.

Para a escrita dos pratos busquei na peça *Danças do Autômato*, de Alexandre Travassos, como gravar o prato suspenso e especificar a baqueta a ser utilizada.

Para o pandeiro, encontrei na *internet* uma grafia para o baião, mas impossível de grafar da mesma forma no Sibelius. Recorri novamente ao meu amigo percussionista para solucionar essa questão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho em questão foi imensamente gratificante e prazeroso para mim, pois entrei em contato com vários materiais e trabalhos de sopros e de arranjo, duas áreas que me interessam muito. Esse contato aumentou ainda mais o meu interesse.

O resultado final agradou-me, pareceu-me bem interessante e melhor do que eu esperava. Foi, de certa forma, uma superação pessoal. Criei melodias, utilizei os procedimentos composicionais vistos em aula e revisitados nos livros – como harmonia em bloco, variação melódica, harmonização e escrita para instrumentos transpositores – e trabalhei a criatividade. Consegui imaginar uma sonoridade e grafá-la ou chegar bem próxima dela.

A elaboração do arranjo mostrou-me o quão trabalhoso é escrever para um grupo desse porte: todos os detalhes de notação, dinâmicas, edição de partitura e *layout* fazem muita diferença para o sucesso do resultado final; porém, com uma base teórica e materiais de auxílio é possível aventurar-se num arranjo desse porte.

Ao iniciar as pesquisas para o trabalho, deparei com muito material interessante; algumas obras serviram continuamente de base para o trabalho. Como já mencionado, Adler (2000), Guest (1996), Lowell e Pulling (2003) e outros materiais encontrados na *internet* forneceram-me ferramentas essenciais para a elaboração da peça, além das conversas com o orientador, que tem muita experiência com grupos de sopros. No entanto, como não era o foco do trabalho, não foi possível iniciar a leitura de outros materiais, mesmo sendo muito interessantes e do meu interesse (por exemplo, os livros de Frank Battisti sobre a história das bandas e a evolução dos instrumentos de sopros).

Tendo em vista que as bandas são muito populares em cidades do interior, creio que o trabalho pode inspirar e estimular outros estudantes de música a trabalhar com composição e arranjos para sopros, para termos cada vez mais música de qualidade para esses grupos e, quem sabe um dia, chegarmos próximo à cultura de bandas que há nos Estados Unidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration**. 3ª ed. Londres: W. W. Norton, 2000.

GOMES, Sérgio. **Novos Caminhos da Bateria Brasileira**: samba, baião, maracatu, ijexá, xote frevo. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

GUEST, Ian. **Arranjo**: método prático incluindo linguagem harmônica da música popular. Rio Comprido: Lumiar, 1996.

_____. **Arranjo**: método prático incluindo técnicas especiais de sonoridade orquestral. Rio Comprido: Lumiar, 1996.

LOWELL, Dick; PULLING, Ken. **Arranging for Large Jazz Ensemble**. Boston: Berklee Press, 2003.

MURILO OSPM. **Harmonização em bloco**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0bjwi13klQ4>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

_____. **Harmonia quartal**. Disponível em : <<https://www.youtube.com/watch?v=LioLUXLxznU>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

NOGUEIRA Hudson. **Baião de Lacan**. Vídeo com a Banda Sinfônica de Recife. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=RPqYnehdJHQ> >. Acesso em: 28 jul. 2016.

PEREIRA, Cyro. **Gonzagueana**. Vídeo com a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=ssjMvZ-NDBo>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

_____. **Gonzagueana** (partitura) banda. São Paulo: Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, [20--]. 27p.

PIZA, Edson de Toledo. **Suíte Sinfônica Adoniran Barbosa**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Instituto de Artes da Unesp, São Paulo.

SYLLOS, Gilberto de; MONTANHAUR, Ramon. **Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira**. Rio Comprido: Lumiar, 2002.

TRAVASSOS, Alexandre. **Danças do Autômato** (partitura) banda. São Paulo: Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, [20--]. 24p.

ANEXO: PARTITURA

Gonzagueando: suíte para Banda Sinfônica – Homenagem a Luiz Gonzaga

Data da elaboração: 29 de setembro de 2016

Instrumentação:

Flautim	Trompa em F 1,2,3 e 4
Flauta 1 e 2	Trombone 1,2,3 e 4
Oboé 1 e 2	Bombardino
Clarinete Eb	Tuba
Clarinete Bb 1, 2 e 3	Contrabaixo Acústico
Clarone	Vibrafone
Saxofone Alto Eb 1 e 2	Percussão 1 (Bateria Completa)
Saxofone Tenor Bb 1 e 2	Percussão 2 (Triângulo)
Saxofone Barítono	Percussão 3 (Prato suspenso, prato de choque e ganzá)
Trompete Bb 1,2,3 e 4	

Arranjo realizado como trabalho de conclusão do curso de Música (Habilitação em Regência) no Instituto de Artes da Unesp, orientado pelo professor Dr. Abel Rocha.

Gonzagueando

Suíte para Banda Sinfônica - Homenagem a Luiz Gonzaga

Duração aproximada: 6 minutos

Arranjo: Rafael de Souza Rodrigues

Instrumentação

Flautim

Flauta 1 e 2

Oboé 1 e 2

Clarinete Eb

Clarinete Bb 1, 2 e 3

Clarone Bb

Saxofone Alto Eb 1 e 2

Saxofone Tenor Bb 1 e 2

Saxofone Barítono

Trompete Bb 1, 2, 3 e 4

Trompa F 1, 2, 3 e 4

Trombone 1, 2 e 3

Bombardino

Tuba

Contrabaixo Acústico

Vibrafone

Percussão 1 (bateria completa)

Percussão 2 (Triângulo)

Percussão 3 (Prato Suspenso, Prato de Choque e Ganzá)

Gonzagueando

Suíte para Banda Sinfônica

Arranjo: Rafael de Souza Rodrigues

Missa em Sol maior
Antônio Carlos Gomes

Flautim
Flauta 1 e 2
Oboé 1 e 2
Clarinete em E $\flat$
Clarinete em B $\flat$ 1
Clarinete em B $\flat$ 2 e 3
Clarone em B $\flat$
Fagote 1 e 2
Saxofone Alto em E $\flat$ 1 e 2
Saxofone Tenor em B $\flat$ 1 e 2
Saxofone Barítono em E $\flat$

Trompete em B $\flat$ 1 e 2
Trompete em B $\flat$ 3 e 4
Trompa em F 1 e 2
Trompa em F 3 e 4
Trombone 1
Trombone 2 e 3
Bombardino
Tuba
Contrabaixo
Vibrafone
Percussão 1
Percussão 2
Percussão 3
Percussão 4

Prato suspenso(feltro)
Prato de choque

Tempo: $\text{♩} = 80$ **molto rit.** $\text{♩} = 120$

Dinâmicas: *p*, *mf*, *ff*, *pp*, *f*

This page of the musical score is for a large orchestra, featuring woodwinds, brass, and percussion. The score is in 3/4 time and includes various dynamics and articulations.

Woodwinds:

- Fltim:** Flute, Timpani. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.
- Fl. 1 e 2:** Flute 1 and 2. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.
- Ob. 1 e 2:** Oboe 1 and 2. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.
- Cl. Eb:** Clarinet in E-flat. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.
- Cl. 1:** Clarinet 1. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.
- Cl. 2 e 3:** Clarinet 2 and 3. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.
- Claron:** Clarinet. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.
- Fgt. 1 e 2:** Bassoon 1 and 2. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.
- Sax. Alt. 1 e 2:** Saxophone Alto 1 and 2. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.
- Sax. Ten. 1 e 2:** Saxophone Tenor 1 and 2. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.
- Sax. Bari:** Saxophone Baritone. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.

Brass:

- Tpt. 1 e 2:** Trumpet 1 and 2. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.
- Tpt. 3 e 4:** Trumpet 3 and 4. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.
- Tpa. 1 e 2:** Trombone 1 and 2. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.
- Tpa. 3 e 4:** Trombone 3 and 4. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.
- Tbn. 1:** Trombone 1. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.
- Tbn. 2 e 3:** Trombone 2 and 3. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.
- Bomb.:** Bombardone. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.
- Tb.:** Tuba. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.

Percussion:

- Perc. 1 bater.:** Percussion 1, Battery. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.
- Perc. 2 Triang.:** Percussion 2, Triangle. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.
- Perc. 3 Pand.:** Percussion 3, Pandero. Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with grace notes and accents. Ends with a *p* dynamic.

19

Fltim

ff

Fl. 1 e 2

ff

Ob. 1 e 2

ff

Cl.E♭

ff

Cl. 1

ff

Cl. 2 e 3

ff

Tpt. 1 e 2

f

Tpt. 3 e 4

f

Tpa. 1 e 2

f

Tpa. 3 e 4

f

Tbn. 1

f

Tbn. 2 e 3

a2
f

Bomb.

f

Tb.

f

Perc. 1
bater.

f

Perc. 2
Triâng.

f

25

Ob. 1 e 2

Cl.E♭

Cl. 1

Cl. 2 e 3

Fgt. 1 e 2

f

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tbn. 1

mf

Tbn. 2 e 3

mf

Bomb..

mf

Perc. 1
bater.

p

Perc. 2
Triâng.

p

31

Fltim

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl.E♭

Cl. 1

Cl. 2 e 3

Claron.

Fgt. 1 e 2

Sax. Alt. 1 e 2

Sax. Ten.. 1 e 2

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tpa. 1 e 2

Tpa. 3 e 4

Tbn. 1

Tbn. 2 e 3

Bomb..

Perc. 1
bater.

Perc. 2
Triâng.

37

Fltim

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl. Eb

Cl. 1

Cl. 2 e 3

Claron.

Fgt. 1 e 2

Sax. Ten.. 1 e 2

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tpa. 1 e 2

Tpa. 3 e 4

Tbn. 1

Tbn. 2 e 3

Bomb..

Perc. 1
bater.

Perc. 2
Triâng.

The musical score for page 37 is written for a large orchestra. The instruments are arranged in staves from top to bottom: Fltim, Fl. 1 e 2, Ob. 1 e 2, Cl. Eb, Cl. 1, Cl. 2 e 3, Claron., Fgt. 1 e 2, Sax. Ten.. 1 e 2, Tpt. 1 e 2, Tpt. 3 e 4, Tpa. 1 e 2, Tpa. 3 e 4, Tbn. 1, Tbn. 2 e 3, Bomb., Perc. 1 (bater.), and Perc. 2 (Triâng.). The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings are: p (piano), mf (mezzo-forte), f (forte), ff (fortissimo), sfz (sforzando), and a2 (second ending). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The page number 37 is written in the top right corner.

[illegible]

53

Fltim

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl. 1

Cl. 2 e 3

Claron.

Fgt. 1 e 2

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Cb.

Perc. 1
bater.

Perc. 2
Triâng.

p

pizz

f

pp

mf

sfz

f

con sord.

a2

[illegible]

77

Fltim

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl. 1

Cl. 2 e 3

Sax. Alt. 1 e 2

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tpa. 1 e 2

Tpa. 3 e 4

Tbn. 1

Tbn. 2 e 3

Bomb.

Tb.

Cb.

Perc. 1 bater.

Perc. 2 Triáng.

Perc. 3 Pand.

Perc.

f

a2

f

a2

3.

p

f

mf

mf

mf

ganzá

mf

85

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl. 1

Cl. 2 e 3

Sax. Alt. 1 e 2

Sax. Ten.. 1 e 2

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tpa. 1 e 2

Tpa. 3 e 4

Tbn. 1

Tbn. 2 e 3

Bomb..

Tb.

Cb.

Perc. 1
bater.

Perc. 2
Triâng.

Perc. 3
Pand.

Perc.

Measures 85-94. The score includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1, Clarinet 2 & 3, Saxophone Alto 1 & 2, Saxophone Tenor 1 & 2, Trumpet 1 & 2, Trumpet 3 & 4, Trombone 1 & 2, Tuba, Euphonium, Percussion 1 (bater.), Percussion 2 (Triâng.), Percussion 3 (Pand.), and Percussion. The key signature is one flat (B-flat). The score shows various musical notations including notes, rests, dynamics (f, mf, p), articulation (accents, slurs), and performance instructions (a2, arco).

95

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl. 1

Cl. 2 e 3

Claron.

Fgt. 1 e 2

Sax. Alt. 1 e 2

Sax. Ten.. 1 e 2

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tbn. 1

Tbn. 2 e 3

Bomb..

Tb.

Cb.

Perc. 1
bater.

Perc. 2
Triâng.

Perc. 3
Pand.

Perc.

Prato Suspenso(feltro)

Prato de
choque
(seco)

mf

mf

Vib. 104 *p*

Ob. 1 e 2 110 *molto rall.* 1. *Solo* *p*

Fgt. 1 e 2 *solo* 1. *pp*

Vib. *molto rall.*

118 **Andantino** *solo*

Fltim. *mf*

Ob. 1 e 2 1. *solo* *mf*

Cl. 1 *pp*

Cl. 2 e 3 2. *pp*

Claron.

Fgt. 1 e 2 *a2* *pp* *p*

Tpa. 1 e 2 **Andantino** 1. *pp*

Perc. 1 bater. *p*

127

Ob. 1 e 2

Cl. 1

Cl. 2 e 3

Claron.

Fgt. 1 e 2

Tpa. 1 e 2

Perc. 1
bater.

130

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl. Eb

Cl. 1

Cl. 2 e 3

Fgt. 1 e 2

Sax. Alt. 1 e 2

Tpt. 1 e 2

Tpa. 1 e 2

Tpa. 3 e 4

Cb.

Perc. 1
bater.

a2

p

a2

p

solo 1.

mf

solo 2.

mf

1. solo

mf

solo

mf

2.

p

1. solo

mf

a2

pp

arco

pp

141

tutti

Fltim *mf* *pp* *f* *sf*

Fl. 1 e 2 *tutti* *mf* *pp* *f* *sf* *Solo*

Ob. 1 e 2 *tutti* *mf* *pp* *f* *sf* *1. solo* *p*

Cl.E♭ *tutti* *mf* *pp* *f*

Cl. 1 *tutti* *mf* *pp* *f* *pp*

Cl. 2 e 3 *tutti* *mf* *pp* *f* *1. pp*

Claron. *tutti* *mf* *pp* *f* *sf*

Fgt. 1 e 2 *tutti* *mf* *pp* *f* *sf*

Sax. Alt. 1 e 2 *tutti* *mf* *pp* *f*

Sax. Ten.. 1 e 2 *tutti* *mf* *pp* *f*

Tpt. 1 e 2 *a2* *pp* *f*

Tpt. 3 e 4 *pp* *f*

Tpa. 1 e 2 *a2* *pp* *f*

Tpa. 3 e 4 *pp* *f*

Cb. *p*

Perc. 1
bater. *f*

Perc. 3
Pand. *Prato suspenso (feltro)*

Perc. 4
Pratos e ganzá *Prato choque* *f*

148

Fltim

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl. 1

Cl. 2 e 3

Sax. Alt. 1 e 2

Sax. Ten.. 1 e 2

Cb.

Perc. 1
bater.

solo
mf

solo
1.
p

expressivo

a2 solo
p

1. solo
p



153

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl. 1

Cl. 2 e 3

Fgt. 1 e 2

Sax. Alt. 1 e 2

Sax. Ten.. 1 e 2

Tpt. 1 e 2

Cb.

Perc. 1
bater.

a2
mf

rall. *Tutti*

Tutti

pp

p

p

p

1.
mf

1. solo
p

pizz.

arco

rall.

169

Fltim

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl. 1

Cl. 2 e 3

Claron.

Sax. Alt. 1 e 2

Sax. Ten.. 1 e 2

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tpa. 1 e 2

Tpa. 3 e 4

Tbn. 1

Tbn. 2 e 3

Bomb..

Cb.

Perc. 1
bater.

182

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl. 1

Cl. 2 e 3

Claron.

Fgt. 1 e 2

Sax. Alt. 1 e 2

Sax. Ten.. 1 e 2

Sax. Bari.

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tpa. 1 e 2

Tpa. 3 e 4

Tbn. 1

Tbn. 2 e 3

Bomb..

Cb.

Perc. 1
bater.

185

Fltm *ff*

Fl. 1 e 2 *ff* a2

Ob. 1 e 2 *ff* a2

Cl. Eb *ff*

Cl. 1 *ff*

Cl. 2 e 3 *ff* a2

Claron. *ff*

Fgt. 1 e 2 *ff* a2

Sax. Alt. 1 e 2 *ff* a2

Sax. Ten. 1 e 2 *ff* a2

Sax. Bari. *ff*

Tpt. 1 e 2 *ff* a2

Tpt. 3 e 4 *ff* a2

Tpa. 1 e 2 *ff* a2

Tpa. 3 e 4 *ff* a2

Tbn. 1 *ff*

Tbn. 2 e 3 *ff* a2

Bomb. *ff*

Tb. *ff*

Perc. 1 bater. *f*

Perc. 2 Triang. *f*

Perc. 3 Pand. *f*

189

Fltim

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl. Eb

Cl. 1

Cl. 2 e 3

Claron.

Fgt. 1 e 2

Sax. Alt. 1 e 2

Sax. Ten.. 1 e 2

Sax. Bari.

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tpa. 1 e 2

Tpa. 3 e 4

Tbn. 1

Tbn. 2 e 3

Bomb..

Perc. 1
bater.

Perc. 2
Triâng.

Perc. 3
Pand.

Perc. 4
Pratos e
ganzá

196

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl. E $\flat$

Cl. 1

Cl. 2 e 3

Claron.

Sax. Alt. 1 e 2

Sax. Ten.. 1 e 2

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tpa. 1 e 2

Tpa. 3 e 4

Tbn. 1

Tbn. 2 e 3

Bomb..

Tb.

Vib.

Perc. 1
bater.

Perc. 2
Triâng.

55

202

Fl. 1 e 2 *ff* *p* *Solo*

Cl. Eb *ff*

Cl. 1 *ff*

Cl. 2 e 3 *ff*

Sax. Alt. 1 e 2

Sax. Ten. 1 e 2

Tpa. 1 e 2

Tpa. 3 e 4

Tbn. 1

Tbn. 2 e 3

Bomb.

Tb.

Vib. *ff*

Perc. 1 bater. *f*

208

Fl. 1 e 2

Tpt. 1 e 2 con sord. *p*

Tpt. 3 e 4 con sord. *p*

Cb. *arco p* *pizz mf*

Vib. *mf*

Perc. 2 Triang. *ppp*

214

Fltim *mf*

Tpt. 1 e 2 *pp* *mf* 1. senza sord. *mf*

Tpt. 3 e 4 *pp* *mf*

Tpa. 1 e 2 *p*

Tpa. 3 e 4 *p*

Bomb. *p*

Tb. *p*

Cb. *arco pp* *mf*

Vib.

Perc. 1 bater. *mf*

Perc. 2 Triang. *mf*

222

Fltim

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl.Eb

Cl. 1

Cl. 2 e 3

Claron.

Fgt. 1 e 2

Sax. Alt. 1 e 2

Sax. Ten.. 1 e 2

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

senza sord.

Tpa. 1 e 2

Tpa. 3 e 4

Bomb..

Tb.

Perc. 1
bater.

Perc. 2
Triang.

233

Fltim

Fl. 1 e 2

Cl.E♭

Cl. 1

Cl. 2 e 3

Claron.

Fgt. 1 e 2

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tpa. 1 e 2

Tpa. 3 e 4

Tbn. 1

Tbn. 2 e 3

Tb.

Perc. 1
bater.

Perc. 2
Triâng.

Perc. 3
Pand.

Perc. 4
Pratos e
ganzá

239

Fl. 1 e 2 *mf*

Ob. 1 e 2 *mf*

Cl. 1 *mf*

Cl. 2 e 3 *mf*

Claron. *mf*

Sax. Alt. 1 e 2 *mf*

Sax. Ten.. 1 e 2 *mf*

Tpt. 1 e 2 *mf*

Tpt. 3 e 4 1. *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 e 3 a2 *mf*

Bomb.. *mf*

Tb.

Perc. 1 bater. *mf*

Perc. 2 Triâng. *mf*

Perc. 3 Pand. *mf*

Perc. 4 Pratos e ganzá *mf*

246

Fltim

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl.E♭

Cl. 1

Cl. 2 e 3

Claron.

Sax. Alt. 1 e 2

Sax. Ten.. 1 e 2

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tpa. 1 e 2

Tpa. 3 e 4

Tbn. 1

Tbn. 2 e 3

Bomb..

Tb.

Cb.

Perc. 1
bater.

Perc. 2
Triâng.

Perc. 3
Pand.

260

Fltim

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl.E♭

Cl. 1

Cl. 2 e 3

Claron.

Fgt. 1 e 2

Sax. Alt. 1 e 2

Sax. Tèn.. 1 e 2

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tpa. 1 e 2

Tpa. 3 e 4

Tbn. 1

Tbn. 2 e 3

Bomb..

Tb.

Perc. 1
bater.

Perc. 2
Triâng.

Perc. 3
Pand.

Perc. 4
Pratos e
ganzá

Conselho dos Cursos de Bacharelado em Música e de
Licenciatura em Música (CCBM/LeM)

TERMO DE RESPONSABILIDADE DE AUTORIA

Eu, Rafael de Souza Rodrigues

aluno(a) do Curso de Música - Bacharelado Regência

orientado(a) pelo(a) Professor(a) DR. Abel Rocha

, declaro que o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) é de minha autoria e atende às normas técnicas e científicas exigidas na elaboração de textos previstas no Manual para elaboração do TCC.

As citações e paráfrases dos autores pesquisados estão indicadas e apresentam as respectivas referências bibliográficas obrigatórias. Caso não apresentem estas especificações, estou ciente das implicações legais decorrentes deste procedimento e da atribuição da nota zero ao TCC e de minha consequente reprovação na disciplina.

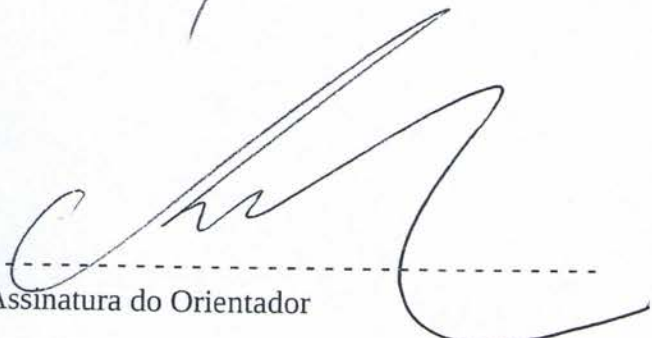
São Paulo, 29 de setembro de 2016

Rafael Souza

Assinatura/aluno/a

TERMO DE CIÊNCIA DO ORIENTADOR

Eu, profº Dr. Abel Rocha, estou ciente do conteúdo do Trabalho de Conclusão de Curso do aluno Rafael de Souza Rodrigues.



Assinatura do Orientador

29 de setembro de 2016