

ANTONIO CARLOS NEVES PINTO

**UMA ANÁLISE DO BATUQUE DA SUÍTE ORQUESTRAL  
REISADO DO PASTOREIO DE OSCAR LORENZO  
FERNÁNDEZ**

CAMPINAS  
2004

ANTONIO CARLOS NEVES PINTO

**UMA ANÁLISE DO BATUQUE DA SUÍTE ORQUESTRAL  
REISADO DO PASTOREIO DE OSCAR LORENZO  
FERNÂNDEZ**

Dissertação apresentada ao  
Curso de Mestrado em  
Artes/Música do Instituto de  
Artes da UNICAMP como  
requisito parcial para a  
obtenção do grau de Mestre em  
Artes sob a orientação do Prof.  
Dr. Ricardo Goldemberg.

CAMPINAS  
2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Pinto, Antonio Carlos Neves.

P658a

Uma análise musical do Batuque da suíte orquestral  
Reisado do Pastoreio de Oscar Lorenzo Fernández /

Antonio Carlos Neves Pinto. – Campinas, SP : [s.n.],  
2004

Orientador: Ricardo Goldemberg

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Artes.

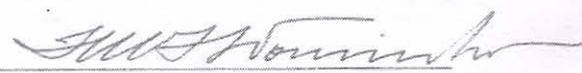
1. Lorenzo Fernández, Oscar, 1897-1948. Batuque. 2.  
Lorenzo Fernández, Oscar, 1897-1948. Reisado do  
Pastoreio. 3. Música – Análise, apreciação. 4. Suítes  
(Piano). 5. Orquestras. I. Goldemberg, Ricardo. II.  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.  
III. Título.

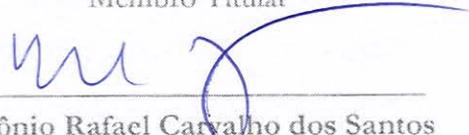
91  
R-723

Instituto de Artes  
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Dissertação de Mestrado em Artes**, apresentada pelo  
Mestrando **Antonio Carlos Neves Pinto - RA994229**, como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de **Mestre em Artes**, perante a Banca Examinadora:

  
\_\_\_\_\_  
Ricardo Goldemberg  
Presidente/Orientador

  
\_\_\_\_\_  
Irene Maria Fernandez Silva  
Membro Titular

  
\_\_\_\_\_  
Antônio Rafael Carvalho dos Santos  
Membro Titular

A memória do minha avó materna, Dona Benedita Andrade Neves.

À memória de minha avó materna, Dona Benedita Andrade Neves.

## **Agradecimentos**

Este trabalho não seria viável sem a colaboração de alguns amigos e Instituições.

Agradeço:

Ao meu caro orientador, Professor Dr. Ricardo Goldemberg pela franqueza e objetividade na condução e resolução dos problemas técnicos surgidos durante a pesquisa, pela confiança depositada na minha experiência e acima de tudo, pela amizade e incentivo nos momentos mais difíceis.

À Sra. Marina Lorenzo Fernández, pela receptividade ao projeto de pesquisa e pela atenção dispensada a mim, durante minha visita ao Conservatório Brasileiro de Música na cidade do Rio de Janeiro no dia 16 de maio de 2002, disponibilizando todo o material existente e pela agradável entrevista informal que me concedeu.

Ao meu caro professor Osvaldo Lacerda pelo empréstimo do LP e do CD com as gravações do Batuque realizadas pelos Maestros Eleazar de Carvalho e Leonard Bernstein e pelas riquíssimas considerações musicais.

Aos meus caros amigos e professores Antonio Duran e Rycardo Lobo pelos importantes ensinamentos musicais.

Aos meus amigos Joel Galmacci e Elaine Roda pela completa editoração da partitura, ajuda nas inserções dos exemplos musicais e impressão dos exemplares da dissertação. Sem a ajuda de vocês, a apresentação das análises estaria totalmente comprometida. Aos caros amigos Patricia De Carli pela revisão do texto e exemplos musicais e Rogério Zaghi pelo incentivo e suporte.

Ao Prefeito Municipal de São Caetano do Sul, Dr. Luiz Olinto Tortorello pelo incentivo e autorização, para que eu, mesmo em trabalho, pudesse cursar este mestrado.

À Fundação das Artes de São Caetano do Sul pela cessão da Orquestra Filarmônica para a sessão de gravação e pela oportunidade há 29 anos, de poder

estudar, trabalhar, ensinar e atuar numa das mais respeitadas instituições do Brasil e à qual devo todo o meu conhecimento e experiência.

A todos os músicos da Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul, pela seriedade, empenho e interesse durante a sessão desta gravação destacando os solos de trompa de Nikolay Genov e os solos de trompete de Marcelo Lopes, além de grandes músicos, grandes líderes na orquestra. Sem tamanha predisposição e conduta, esta pesquisa não se justificaria.

A todo o pessoal da “Cia do Gato” e especialmente ao maior especialista em gravações de música clássica de nosso País, o engenheiro de som, José Luiz Costa, o Gato, pela arte, incentivo e entusiasmo dedicados a este trabalho. Sem sua participação, os resultados sonoros da pesquisa também estariam totalmente comprometidos.

Aos professores, colegas e funcionários do Instituto de Artes da Unicamp que, pela convivência, contribuíram e muito para a minha formação acadêmica.

Aos meus pais, senhor Antonio e dona Rosa, minhas irmãs Rosa Maria e Cláudia, pelo incentivo, carinho e todo o investimento que me foi concedido ao longo de minha vida.

A todos aqueles que, de alguma forma participaram do processo de realização deste trabalho e os quais são a razão do mesmo: meus alunos.

E a Deus por todas as bênçãos conduzidas à mim.

## **RESUMO**

Este projeto tem por principal objetivo apresentar uma possibilidade de execução para a música sinfônica de influências afro-brasileiras, muito pouco explorada pelos nossos intérpretes. Para tanto foi escolhida, especificamente o “Batuque” da Suíte “Reisado do Pastoreio” do compositor Oscar Lorenzo Fernández, uma das obras brasileiras de maior riqueza musical e reconhecimento no cenário internacional. Esta pesquisa tem como justificativa a contribuição para o enriquecimento da bibliografia técnica brasileira em práticas interpretativas e também da discografia, através de dois Cds que acompanham esta dissertação, uma vez que faltam materiais de suporte disponíveis para o estudo deste gênero musical. A metodologia constou de: leitura de bibliografia específica para um estudo das origens do termo batuque, as características das práticas musicais e de danças dos negros afro-brasileiros desde o período colonial, suas transformações até as primeiras décadas do século XX, em seguida um paralelo com a trajetória do compositor e sua produção musical, uma análise formal, uma análise interpretativa e comparativa com mais duas execuções distintas desta peça. Entre os resultados obtidos, contam-se a aplicação de conhecimentos teóricos na prática interpretativa; a contribuição para maior entendimento deste repertório específico assim como abertura para uma nova perspectiva à pesquisa musical; além de fornecer material útil para o ensino de música de câmara e de prática orquestral.

Palavras-chave: Batuque, Prática Interpretativa, Oscar Lorenzo Fernández.

## **ABSTRACT**

This research had the main object to present a possibility of performing the Brazilian symphonic music formed by afro-Brazilian influences, very little explored by our performers. For that, was chosen particularly the “Batuque” from Suite “Reisado do Pastoreio” composed by Oscar Lorenzo Fernández, one of the Brazilian works full of musical richness and recognition at the international environment. This research had as justification, the contribution for the enrichment of the Brazilian technical bibliography in performing practices and discography through two CDs which join the dissertation, once that there is a lack of support material for the study of this kind of music. The methodology, at first, has consisted of the reading of particularly bibliography about the genesis of the term batuque and the characteristics of the musical practices and the dances of the afro-Brazilian Negroes since the colonial period until their changes during the first decades of the twentieth century. After that a parallel was described between the composer’s path and his musical production. At last one formal analysis was made of Lorenzo Fernández’s batuque and one performing and comparative analysis was made between our performance and two different others of this piece. The results of this research showed that the theoretical knowledges were applicable at the performance practice and the contribution for the greatest comprehension of music with afro-Brazilian influences; opening a new perspective for musical research besides making available useful material for teaching chamber music and orchestral music.

Key-words: Batuque, Performing practices, Oscar Lorenzo Fernández

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1 – UMA ABORDAGEM HISTÓRICA E SOCIOLÓGICA DOS BATUQUES AOS DOIS ESTILOS DE SAMBA NAS PRIMEIRAS TRÊS DÉCADAS DO SÉCULO XX E OSCAR LORENZO FERNÂNDEZ E ALGUNS ASPECTOS DA SUA PRODUÇÃO MUSICAL NACIONALISTA</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO 02 - UMA ANÁLISE MUSICAL DA OBRA “BATUQUE” DA SUÍTE ORQUESTRAL “REISADO DO PASTOREIO” DE OSCAR LORENZO FERNÂNDEZ</b>	<b>25</b>
<b>CAPÍTULO 03 - UM ESTUDO INTERPRETATIVO DA OBRA “BATUQUE” DA SUÍTE ORQUESTRAL “REISADO DO PASTOREIO” DE OSCAR LORENZO FERNÂNDEZ</b>	<b>43</b>
<b>Conclusões</b>	<b>89</b>
<b>Sobre os CDs</b>	<b>92</b>
<b>Referências Bibliográficas</b>	<b>95</b>
<b>Anexo 1 - Partitura com análise formal</b>	<b>102</b>
<b>Anexo 2 – Partitura apenas editorada</b>	<b>135</b>
<b>Anexo 3 – CD01</b>	<b>168</b>
<b>Anexo 4 – CD02</b>	<b>169</b>

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ritmo do <i>tresillo</i>	45
Figura 2 - Tresillo subdividido nas pulsações ternárias	45
Figura 3 - Síncope característica	45
Figura 4 - Ritmo de <i>Habanera</i>	46
Figura 5 - Paradigma do Estácio	47
Figura 6 - Métrica binária convencional	49
Figura 7 - Deslocamento de apoio nas métricas dos ritmos afro-americanos	50
Figura 8 - Primeira frase tocada pela trompa submetida ao apoio do segundo tempo	51
Figura 9 - Introdução de dois compassos	52
Figura 10 - Osinato tocado na fórmula 3+3+2 pelos contrabaixos	53
Figura 11 - Forma de escrita para o ostinato -a	54
Figura 12 - A primeira sentença tocada pela trompa e pelo trombone	55
Figura 13 - A sentença - a tocada por clarinetas e fagotes	56
Figura 14 - Ritmos tocados na percussão	56
Figura 15 - Partes de Percussão e Cordas padronizadas (3+3+2)	57
Figura 16 - Sentença - a tocada pelos metais	58
Figura 17 - Segunda frase da sentença - a, modificada	58
Figura 18 - Sentença - b tocada pelas cordas em semicolcheias	61
Figura 19 - Continuação da sentença - b, tocada pelas cordas	62
Figura 20 - Sentença - b tocada também pelas madeiras em semicolcheias	63
Figura 21 - Sobreposição das sentenças a e b	65
Figura 22 - Transição da Parte A para a Parte B	66
Figura 23 - Primeiro ostinato da Parte B, tocado pelas cordas	67
Figura 24 - Sentença 1 - c tocada pelo trompete	68
Figura 25 - Frase em síncopas	69
Figura 26 - Sentença 1 - c, tocada pela trompa no registro agudo	69
Figura 27 - Sentença 2 - c, tocada pelo trompete	70
Figura 28 - Sentença 2 - c, tocada pelas madeiras com ligaduras nas colcheias das síncopas	71
Figura 29 - Ostinato 2 - c, tocado pelas cordas	72
Figura 30 - Sentença 1' - c, tocada pelos metais	73
Figura 31 - Sentença 1' - c, tocada pelos metais e pelas madeiras	74
Figura 32 - Trinado e glissando com apoio no segundo tempo	75
Figura 33 - Primeira frase da sentença 1 - d, tocada pelas trompas	76
Figura 34 - Sentença 2 - d, tocada pelos metais	76
Figura 35 - Sentença 1' - d, tocada pelas madeiras e metais	77
Figura 36 - Citação do ostinato a da Parte A	78
Figura 37 - Crescendo e animando sempre	80
Figura 38 - Início do acelerando	81
Figura 39 - Continuação do acelerando e a fermata no penúltimo compasso	82

# INTRODUÇÃO

## INTRODUÇÃO

Este projeto tem por finalidade apresentar reflexões e propostas para a interpretação da música com influências afro-brasileiras através da análise musical do Batuque da suíte orquestral *Reisado do Pastoreio* de Oscar Lorenzo Fernández.

A escolha de tal assunto deu-se, inicialmente, por alguns questionamentos que sempre me nortearam na realização musical, ressaltando um em especial: por que os ritmos populares muitas vezes soavam postigos nas orquestras sinfônicas? E porque na musica instrumental popular estes mesmos ritmos soavam mais musicais?

Por se tratar de uma obra tão bem elaborada, rica musicalmente, reconhecida internacionalmente e, inclusive, bastante gravada, resolvi submetê-la a estas reflexões interpretativas.

Desta forma, o primeiro capítulo busca, na primeira parte, apresentar características do batuque enquanto manifestação cultural desde o período colonial até suas transformações mais significativas na segunda metade do século XIX, para as batucadas e o partido alto. Apresenta alguns gêneros importantes desta época, tais como a modinha, o lundu, o maxixe e o samba das primeiras duas décadas do século XX. A segunda parte aborda alguns aspectos biográficos do compositor e sua produção musical da fase nacionalista.

O segundo capítulo apresenta uma análise formal, abrangendo também aspectos melódicos, harmônicos e de instrumentação da obra.

O terceiro capítulo inicia-se com algumas considerações rítmicas importantes sobre o paradigma do *tresillo*, apresentado por Sandroni<sup>1</sup>, conjunto de estruturas rítmicas características presente em muitos gêneros musicais abordados no primeiro capítulo e também pelo paradigma do Estácio presentes no

---

<sup>1</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente Transformações do samba no Rio de Janeiro ( 1917 – 1933)*, Riode Janeiro: Jorge Zahar Editor / Editora UFRJ, 2001.

samba a partir da década de 30, com a finalidade de uma nova abordagem da métrica musical. Em seguida dá-se a análise interpretativa aplicada à obra, rediscutindo conceitos sobre elementos musicais e ao mesmo tempo apresentando novas proposições interpretativas. Por último, através de uma análise auditiva e comparativa da gravação dos resultados interpretativos deste trabalho, com as gravações do maestro Leonard Bernstein (com a Orquestra Filarmônica de Nova Iorque) e do maestro Eleazar de Carvalho (com a Orquestra Sinfônica Brasileira) buscou-se discutir os andamentos escolhidos e, como conclusão, apresentar de maneira geral dos resultados obtidos.

Reservou-se uma seção intitulada SOBRE OS CDS para comentar sobre o ensaio de uma hora, gravado na íntegra no CD02, e descrição da organização do CD01, contendo os exemplos gravados a partir da figura 06 até a figura 43, além das três versões do batuque integrais. No final desta seção, foi citada parte de uma crítica musical feita de um concerto realizado na Sala São Paulo cinco dias após a gravação, pelos mesmos intérpretes, ressaltando a execução do Batuque sobre o aspecto idiomático, vindo a coroar os resultados obtidos com esta pesquisa.

O Anexo 1 apresenta a partitura do Batuque digitalizada e analisada.

O Anexo 2 apresenta a partitura digitalizada sem apontamentos.

O Anexo 3 consta do CD01 contendo os exemplos gravados a partir da figura 06 até a figura 43 e as versões do batuque integrais na seguinte ordem: a primeira do presente pesquisador à frente da Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul, a segunda do maestro Leonard Bernstein e a terceira do maestro Eleazar de Carvalho já mencionadas.

O Anexo 4 consta do CD02 com o ensaio de uma hora, gravado na íntegra pelo pesquisador e a Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul.

## **CAPÍTULO 1 – UMA ABORDAGEM HISTÓRICA E SOCIOLÓGICA DOS BATUQUES AOS DOIS ESTILOS DE SAMBA NAS PRIMEIRAS TRÊS DÉCADAS DO SÉCULO XX E OSCAR LORENZO FERNÂNDEZ E ALGUNS ASPECTOS DA SUA PRODUÇÃO MUSICAL NACIONALISTA**

**NOTA:** Este capítulo apresenta algumas características dos batuques, suas transformações advindas de influências sociais e sua substituição pelos sambas tanto rurais como urbanos. Tem-se ainda algumas noções de gêneros populares ainda do final do século XIX e durante estas primeiras décadas em que o samba toma conta do cenário da música popular no Rio de Janeiro, é possível acompanhar um pouco da produção musical nacionalista de Lorenzo Fernández.

## 1.1.– ORIGENS DOS BATUQUES NO BRASIL

No período colonial, toda reunião de negros que punha em prática uma cantoria era designada pelos brancos por *batuque*. Essas cantorias eram acompanhadas pela percussão de tambores e atabaques e ainda pelo bater de palmas dos dançarinos. Não havia a utilização de instrumentos de cordas ou sopros. Esses batuques eram estimulados pelos jesuítas aos Senhores da Colônia, com a finalidade de aliviar um pouco o sofrimento dos negros escravos após o trabalho árduo do dia. Obviamente nem todos os Senhores de engenho acatavam esses conselhos, uns porque entendiam que mesmo os trabalhos dominicais não podiam ser interrompidos e outros porque acreditavam que a pura exibição de seus escravos à frente da Casa Grande dava a conotação de status de riqueza diante de seus visitantes.

Nesses batuques, a integração música e dança já era determinante e a característica de acompanhamento destas cantorias fazia-se pelo exclusivo uso do modo repetitivo das figuras rítmicas simples, levando os participantes ao entorpecimento e muitas vezes ao transe, esquecendo por instante seus sofrimentos e condições sub-humanas.

“Dispostas previamente as sentinelas, prolongavam as suas danças até o meio da noite com tanto estrépito batendo no solo, que de longe pode ser ouvido”<sup>2</sup>

Os batuques também caracterizavam-se por uma forma coreográfica bem definida.

Por via de regra, aos lados da rude orquestra, dispõem-se em círculos os dançarinos que, cantando e batendo palmas, formam o coro e o acompanhamento. No centro do círculo, sai por turnos a dançar cada um dos circunstantes. E este, ao terminar a sua parte, por simples aceno ou violento encontrão, convida outros a substituí-lo. Por vezes, toda a roda toma parte no bailado, um atrás do outro, a fio, acompanhando o

---

<sup>2</sup> Rodrigues, Nina. Os Africanos no Brasil. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1935, p.233.

compasso da música em contorções cadenciadas dos braços e dos corpos.<sup>3</sup>

Cabe ressaltar um detalhe importante na descrição acima, o “violento encontrão” também conhecido por *umbigada* foi a característica principal que diferenciou esta dança do tipo africana das danças portuguesas, também chamadas de *danças de roda*. Este “encontrão” dado com o umbigo ou semba (ou simba), em dialeto angolano, podia também ser com a perna. O termo “semba” mais tarde será transformado em samba.

Esta manifestação já era corrente no Quilombo dos Palmares.

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano.<sup>4</sup>

Através de um método, sem nenhuma rigidez, devido a própria mobilidade da nomenclatura popular e dos estudos do folclore brasileiro, Oneyda Alvarenga distingue por um detalhe coreográfico o Batuque ou Samba das danças de roda. “Caracterizam-se geralmente por um detalhe coreográfico: a *umbigada*, que pode ser real, estilizada ou substituída por um elemento que tenha a mesma função, isto é, trazer um novo solista (dançarino) para a roda”.<sup>5 6</sup>

O *batuque* é uma dança geralmente considerada proveniente de Angola ou do Congo. É a que dispõe de mais antigas referências tanto no Brasil como em Portugal desde o século XVIII. Em 1880, o viajante e escultor português Alfredo Sarmiento publicou em Lisboa os apontamentos da viagem que fez ao interior do Congo e de Angola.

As cabaças de malava (vinho de palma) circulam de mão em mão; os quissanges, as marimbas, os batuques, fazem um motim infernal, e a toada monótona das canções é repetida por todos os que tomam parte

---

<sup>3</sup> Cf. Rodrigues, Nina. *Ibidem*. p.233.

<sup>4</sup> Sodré, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro, Ed. Mauad, 1998, p.13-14.

<sup>5</sup> Alvarenga, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro Ed. Globo, 1950, p.129.

<sup>6</sup> A palavra “dançarino” entre parênteses é nossa.

na dança e pelos espectadores. As letras das canções gentílicas é sempre improvisada de momento, e consiste geralmente na narrativa de episódios amorosos, de feitiçaria ou de façanhas guerreiras. Há negros que adquirem a fama de grandes improvisadores, e são escutados com o mais religioso silêncio e aplaudidos com o mais frenético entusiasmo. A toada é sempre a mesma e invariável o estribilho que todos cantam em coro batendo as mãos em cadência e soltando de vez em quando gritos estridentes.<sup>7</sup>

Retornando ao Batuque no Brasil, cabe apresentar um exemplo colhido em 1935 por Oneida Alvarenga em Varginha, Minas Gerais.<sup>8</sup>

*A primeira imbigada*

*É o Rudorfo que dá*                      Bis

*Também sô Rudorfo*

*Eu também quero dá.*                      Bis    Bis

*Batuque na Cozinha*

*Sinhá num qué*                              Bis    Bis

*Prá mode o batuque*

*Quebrei meu pé.*                              Bis    Bis

---

<sup>7</sup> Sarmiento, Alfredo. Os sertões d'África. Lisboa, Ed. Francisco Arthur da Silva, 1880, p.126.

<sup>8</sup> Alvarenga, Oneida. Ibidem, p.131.

### 1.1.1 - As Batucadas

Os *Batuques* de origem congo-angolês persistiram por todo o período colonial, porém foram sofrendo alterações culturais por necessidades sociais, durante os grandes deslocamentos de negros ocorridos em meados do século XIX, da Região das Minas para a lavoura cafeeira fluminense; do declínio do café no vale do Paraíba e o término da campanha de Canudos em 1897, à cidade do Rio de Janeiro.

A crioulização ou mestiçagem dos costumes tornaram menos ostensivos os *batuques*, obrigando os negros a novas táticas de preservação e de continuidade de suas manifestações culturais. Os *batuques* modificavam-se, ora para se incorporarem às festas de origem branca ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformaram-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social<sup>9</sup>.

Esta nova roda de *batuques*, chamada de *batucadas*, surge com a figura importante do *batuqueiro*, pelas características culturais e pela função dinamizadora dentro do grupo. Marginalizado, habitava as favelas limítrofes ao Centro da Cidade (Favela, Estácio e São Carlos); a Cidade Nova nas proximidades da Praça Onze, na cidade do Rio de Janeiro; e nos subúrbios, guardando algumas características análogas entre ele e o *capoeira* que tanto abalou a vida urbana entre fins do século XVIII e mais intensamente início do século XIX, estendendo-se até princípio do século XX.

A violência (que existia, aliás, desde a época do Entrudo Carnavalesco) fazia-se também presente nos grupos conhecidos como “malandros” e “capoeiras” ou então “desordeiros”, que desfilavam nos dias de Carnaval. Como se vê, os fluxos socializantes implicam heterogeneidade étnico-cultural, mas também pluralidade de afetos (amor, ódio, desejo), constitutiva da territorialização.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Sodré, Muniz. Samba, Ibidem, p. 12-13.

<sup>10</sup> Cf. Sodré, Muniz. Ibidem, p.18.

Além de ameaçarem a segurança dos pacatos “cidadãos”, serviam ainda como “capangas” a políticos e pessoas poderosas desfazendo comícios, usurpando urnas, ferindo e matando segundo a vontade se seus “padrinhos”.

Algumas ações para repreendê-los foram em vão. Outras foram significativas tanto na Bahia como no Rio de Janeiro, como por exemplo: o envio de vários capoeiras para a Guerra do Paraguai (1865-1869) e no Governo Marechal Deodoro, por causa do escândalo envolvendo apadrinhamentos, gerando até uma crise ministerial, o Dr. Sampaio Ferraz, Chefe de Polícia, enviou também bom número de capoeiras para o Presídio da ilha de Fernando de Noronha.

Apesar de serem também considerados desordeiros, os batuqueiros mantiam um dos aspectos da prática do capoeira, em comum, a *banda*.

O capoeira “benzia” o parceiro desafiando-o para o jogo com um leve toque à altura da canela. Já o batuqueiro o fazia, só que um pouco mais de lado, para chamar o parceiro que se destacava e vinha para o centro da roda. Ali ficava plantado em guarda com os pés unidos à espera da banda ou rasteira. O desafio era não cair, tornando-se conhecido como perna santa. Viesse como vier: de banda de frente, banda jogada ou banda de lado, ninguém conseguiria derrubá-lo. Agregado a tudo isto estava a valorização da malandragem e da indumentária, como nos conta Ari Araújo – “..... normalmente constava de terno de linho, camisa de palha-de-seda, chapéu “copa norte”, lenço no pescoço e chinelo charlotte (na barra mais pesada predominava o chinelo chamado na época de cara de gato)”.<sup>11</sup> O capoeira da Bahia usava um brinco na orelha esquerda e o capoeira do Rio de Janeiro usava uma argola na gravata.

---

<sup>11</sup> ARAÚJO, Ari. Expressões da Cultura Popular 3– As Escolas de Samba do Rio de Janeiro e FRANZINSKA, Erika. O Amigo da Madrugada; Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Livro, 1978, p. 27-28.

Nas *batucadas*, sob um código de ética severo, o batuqueiro tornou-se um bamba, isto é, um habilidoso nas artes da improvisação (partideiro), de perna santa (batuqueiro) e de briga também onde não se admitia “crocodilagem”<sup>12</sup>.

Otário nunca teve vez no meio da malandragem e um relato pessoal do velho jornalista Cândido Dias da Cruz (feito a meu pai, Jorge Souza Vianna) de um fato sucedido com um desses famosos bambas, o Brancura, bem o ilustra: “Numa dessas rodas, na Praça Onze, Brancura ‘tirou’ um certo elemento para o meio da roda onde se cantava um refrão que dizia: ‘De Bonde eu não vou, De automóvel também não senhor’ e aplicou-lhe uma banda tão segura que quando o vagabundo se estatelou no chão, Brancura ainda acrescentou, no ritmo do *partido*: ‘então vai de assistência’”. É isso aí: passarinho que acompanha morcego, acaba dormindo de cabeça pra baixo.<sup>13</sup>

Com o bamba, nestas batucadas, se consolidaria uma forma de cantar especial denominada *partido alto*.

As rodas de partido alto aconteciam em âmbito familiar, onde o improviso era o principal elemento e a banda praticamente uma parte secundária. Nas Batucadas, esta última era muito importante e nelas também se desenvolvia o que se convencionou chamar de *Samba Pesado*. Tanto nas Batucadas como no Partido Alto, os refrões eram curtos e sem diferença. Além disso, as características de repetição e improviso e a participação de todos os presentes eram elementos comuns em ambas reuniões.

No partido alto, alguns instrumentos como o pandeiro, o tamborim e o cavaquinho podiam fazer parte da reunião, porém a sua falta não comprometia nenhuma exigência rigorosa instrumental, bastando os ritmo ser sustentado pelas batidas na palma da mão, o que tornava o partido mais próximo das batucadas primitivas. A “crocodilagem” também não era permitida no partido alto. “...enfim, formada a roda alguém entoava um refrão, via de regra simples e de fácil aprendizado, que é imediatamente repetido por todos num uníssono, e está

---

<sup>12</sup> “É bom que se esclareça que o que estamos querendo dizer é que um bamba se entendia com outro bamba em pé de igualdade e essa rodas, as batucadas, não eram de jeito algum, lugar para otário parar, nem para apreciar, pois podia, inclusive, levar uma banda, de repente, supostamente destinada a quem estava plantado no centro da roda.” Cf. Araújo, Ari. *Ibidem*, p.29.

<sup>13</sup> Cf. Araújo, Ari. *Ibidem*, p.29.

formado o partido. Aquele que tiver capacidade de improviso é só começar e quem não tiver é conveniente não chegar perto pois, fatalmente, será desafiado a cantar”.<sup>14</sup> O partido não tinha hora para acabar.

(...) Tudo vai depender da capacidade de improviso dos partideiros presentes. .... Os famosos improvisadores são raros hoje em dia. Sustenta-se atualmente uma roda de partido com algum improviso e com versos, estes sim famosos, de partideiros antigos que terminaram por passar ao domínio público. O partido alto, entreteno, ainda é, com suas características de repetição, improviso, desafio, os temas cantados ligados à natureza e ao cotidiano, e a forçosa participação de todos, a forma mais fiél às origens do samba e ao batuque angola-conguês, do qual é uma transformação.<sup>15</sup>

#### 1.1.2. – A música urbana brasileira de meados do século XIX

Retornando à efervescência musical de meados do século XIX, é oportuno verificar traços de uma música urbana brasileira que vai surgindo no Rio de Janeiro e que, apesar de mestiça, fermenta-se realmente na população negra na segunda metade do século XIX, em direção a outros gêneros, tais como o lundu, o maxixe e o samba.

Para o início deste estudo, faz-se necessário abordar a modinha, considerada por muitos estudiosos como o primeiro gênero de canção popular brasileira.

#### **A Modinha**

No Brasil, desde fins do século XVII, notícias afirmavam que alguns brancos e mestiços da Bahia cantavam certas coplas com características pessoais, chocando as pessoas mais conservadoras, isto é: a canção a solo era, ainda, pelos fins dos 1600, recebida com muita reserva pelas pessoas

---

<sup>14</sup> Cf. Araújo, Ari. Ibidem, p. 30.

<sup>15</sup> Cf. Araújo, Ari. Ibidem, p. 30 -32.

respeitáveis, uma vez que a viola ao alcance do povo possibilitava a criação de músicas com um tom pouco moral e corrompia mulheres pela sugestão dos suspiros e dos versos amorosos. As músicas lascivas eram repudiadas por uma elite européia colonizadora, que tinha como referência as canções que eram representadas por gêneros que remontavam muitos casos ao tempo da formação dos primeiros burgos medievais, do século XII ao XIV, e que se conheciam por romances, xácaras, coplas e serranilhas. Mas foi a partir de 1775 que um mulato carioca, Domingos Caldas Barbosa, surpreendeu em Lisboa cantando e acompanhando-se à viola chocando a corte da Rainha Dona Maria I com a maneira pela qual se dirigia às mulheres e a malícia dos estribilhos que rematava os seus versos. A grande novidade lançada pelo mulato brasileiro era o rompimento com formas antigas de canção e com o próprio quadro moral das elites.

Com um quadro econômico muito favorável à corte portuguesa que desfrutava dos resultados da exploração do ouro das minas brasileiras, recebeu forte influência das óperas italianas sobretudo porque enviava diversos músicos e compositores portugueses para a Itália. A modinha foi o gênero que sofreu esta “italianização”, pois, como lembra José Ramos Tinhorão:

(...) passando a interessar aos músicos de escola, tornou-se canção camerística tipicamente de salão, muitas vezes confundida com árias de óperas italianas. Seria necessário aguardar depois o advento das serenatas à luz dos lampiões de rua, nos últimos anos do século XIX para então retomar a tradição de gênero popular, através dos mestiços tocadores de violão.<sup>16</sup>

## **O Lundu**

O *lundu*, assim como o batuque ou samba, também caracterizava-se por uma dança coreográfica de umbigada, porém com acompanhamento instrumental de percussão e, diferenciadamente das outras danças, executado por

---

<sup>16</sup> TINHORÃO, José Ramos. Pequena História da Música Popular, da Modinha ao Tropicalismo. São Paulo: ART Editora, 5ª. Edição, 1986, p.18.

violões. No final do século XVIII, surge um gênero intitulado lundu, de caráter urbano, primeira música negra a crioulizar-se e ser aceita pelos brancos. Tratava-se de um lundu-canção, cantado por Domingos Caldas Barbosa, já conhecido e afamado compositor de modinhas. Tem-se notícias de que tivera levado também o lundu-canção para os salões em Portugal. Ao contrário da modinha, o lundu-canção partiu das camadas mais baixas da sociedade e conquistou salões aristocráticos.

Ainda é um grande desafio para os estudiosos, saber como se deu a passagem do lundu coreográfico para o lundu-canção. Porém, algumas associações podem ser feitas através das seguintes co-relações: a matriz rítmica demandava um acompanhamento afro-brasileiro (atabaques, agogô, marimba, pandeiro, triângulo); e o violão ou viola obedecia o mesmo processo de execução dedilhada dos instrumentos de corda negros. Outras estruturas musicais são preservadas no lundu, como a escala de sol mixolídio descendente, sem alteração e sistematização da síncopa que mais tarde garantiria a re-criação ou reinvenção dos efeitos específicos dos instrumentos de percussão negros. Advindo de camadas sociais mais baixas, a aceitação da sociedade implicava na existência de dois tipos de lundu: um em forma mais branda e outro em forma mais “selvagem”, chorado. “Chorar poderia significar, no jogo do Pôquer, tanto acentuar ou destacar alguma coisa, como exprimir a lentidão excessiva com que os jogadores verificavam as cartas recebidas.<sup>17</sup> No lundu-chorado destacavam-se o meneio dos quadris, o jogo do corpo, o movimento sensual das mãos. Aliás as negras e mulatas eram louvadas nas letras dos lundus, consentidas nas classes da alta e da pequena burguesia, como objeto de vasão sexual.

No Lundu canção do século XIX, a música, em compasso binário, apresenta muitas vezes uma parte de estrutura declamatória, com valores rápidos e intervalos curtos (estrofe), a que se segue uma outra de caráter coreográfico nítido, e sincopada (refrão).<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Cf. Alvarenga, Oneida. *Ibidem*, p.148.

<sup>18</sup> Cf. Alvarenga, Oneida. *Ibidem* p.150.

No final do século XIX o lundu contribui com a síncopa na formação do maxixe e cede todo espaço para o mesmo.

### **O Maxixe**

O Maxixe é o primeiro tipo de dança urbana criado no Brasil. Formado musical e coreograficamente pela fusão e adaptação de elementos de danças brasileiras, européias e cubanas. A polca européia muito em voga em meados do século XIX forneceu o movimento, a *Habanera* cubana lhe deu a rítmica e a sincopação adveio do lundu. Portanto, a vivacidade da polca conjugou-se aos requebros da *Habanera* e do Lundu, originando uma dança sensual e muita desenvolta com característica de par enlacado, que as salas burguesas durante muito tempo não aceitaram, considerando-na de caráter imoral. Participação importante na consolidação do gênero musical, tiveram os chorões, que praticavam música instrumental e estilizavam gêneros europeus como a polca, a mazurca, as valsas quando estavam em residências de pessoas respeitáveis. Porém, quando eram chamados para tocarem em clubes populares, tocavam de forma improvisada e os ritmos ganhavam outra interpretação mais viva e requebrada.

Um compositor que se destacou neste gênero com o instrumento piano foi Ernesto Nazareth, que primeiramente escreveu os chamados Tangos, nome de origem afro-platina designando lundus “habanerados”, mas que na verdade eram maxixes. Aliás, a troca do termo Tango para Maxixe deu-se segundo Mário de Andrade por volta de 1870, todavia Ernesto Nazareth continuou chamando seus maxixes de tangos brasileiros. O compositor Marcelo Tupinambá também destacou-se com seus maxixes, mas intitulava-os tanguinhos. A dança do maxixe, quando começou a ganhar popularidade junto a sociedade por volta de 1880, através do teatro de revista, já estava estruturada e, mais tarde, alcançou os famosos bailes. Cabe ressaltar o trabalho realizado pela Maestrina Chiquinha Gonzaga, contemporânea de Nazareth e que, junto dos chorões, ao piano tocava nestes Bailes, o tão solicitado maxixe. O maxixe na década de 30 do século XX

estava destinado a morrer e ser lembrado sob forma exclusiva de canção. Da mesma forma que recebeu influências do lundu, no início do século XX influenciaria um tipo de samba praticado nas casas das tias baianas na cidade do Rio de Janeiro.

### 1.1.3. Dois estilos de samba na virada do século XX

Como foi dito anteriormente, enquanto descrevia-se a coreografia dos batuques, a umbigada era a característica marcante. O encontro do umbigo ou semba, feito para a escolha do próximo dançarino, designou também o nome da dança de samba. A dança tinha como característica o “par separado”. A palavra simba, em dialeto angolano, transformou-se em semba e em seguida em samba.

Durante quase três quartos do século XIX, a palavra samba foi utilizada mencionando a prática das danças de negros na zona rural. Entendia-se o interior do Rio de Janeiro, mas principalmente a região do Norte do país que na época considerava-se a Bahia, região mais pobre, desprovida de recursos, alheia às novidades urbanas. O menosprezo com relação às coisas da roça, da fazenda e dos negros era sentida nas crônicas da capital. Este tipo de samba rural caracterizava-se pela reunião em círculo de negros e negras dançando, batendo palmas e cantando em forma responsorial. Todavia fazia-se uso de viola, pandeiro e prato-e-faca: elementos de inúmeras descrições de sambas folclóricos.

Aos poucos o samba rural foi chegando na cidade do Rio de Janeiro e o termo samba vai substituindo o de batuque.

O termo samba também substituiu o termo maxixe e se tornou uma dança urbana popular, dançada em par enlaçado.

Estas transformações se dão de forma e em localidades específicas, pois os negros e mestiços buscam se adaptar socialmente diante de uma sociedade urbana preconceituosa e repressora.

Era natural, portanto, que as pessoas de cor no Rio de Janeiro reforçassem as suas próprias formas de sociabilidade e padrões culturais transmitidos pelas instituições religiosas negras, que

atravessaram incólumes séculos de escravatura. As festas ou reuniões familiares, onde se entrecruzavam bailes e temas religiosos, institucionalizavam formas novas de sociabilidade no interior do grupo (diversões, namoros, casamentos) e ritos de contato interéctico, pois que brancos eram admitidos nas casas.<sup>19</sup>

Um destes lugares foi a residência da Tia Ciata na Praça Onze (Dona Hilária Batista de Almeida, baiana, casada com o médico negro João Batista da Silva, chefe de gabinete do chefe de polícia no governo Wenceslau Brás). Importante cenário no qual se possibilitou constituir de forma simultânea três planos sociais e musicais correlatos da música urbana brasileira do final do século XIX. A casa tinha uma organização toda estratégica de resistência não só social, mas musical, diante da marginalização do negro após a escravatura. Alguns dos gêneros citados anteriormente estavam presentes na sala de visitas, e eram prestigiados pela alta sociedade, o samba estava num cômodo intermediário com os partideiros e no terreiro as batucadas com os bambas e os sábios velhos do candomblé preservando a religiosidade africana.

A habitação - segundo depoimentos de seus velhos freqüentadores - tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus etc.); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro, *batucada*.<sup>20</sup>

O Samba foi o resultado das táticas, recuos e avanços conquistados por negros, mestiços, capoeiras, bambas, partideiros e ainda na Praça Onze mantendo caráter coletivista iria cada vez mais conquistar uma sociedade branca seria a tentativa de passaporte para ascensão social de muitos mestiços.

Com o advento da Indústria Fonográfica Brasileira, o samba ainda se cristalizaria, de forma individualista, pois grandes compositores freqüentadores da casa da tia Ciata (Pixiguinha, João da Baiana, Donga, Sinhô, Patrício Teixeira, Heitor dos Prazeres e outros) farão história, através das primeiras gravações.

---

<sup>19</sup> SODRÉ, Muniz. Ibidem, p.14.

<sup>20</sup> SODRÉ, Muniz. Ibidem p. 14.

A transição entre o caráter coletivista para individualista foi sentido através de polêmicas que surgiram sobre a autoria destes sambas cariocas como, por exemplo, o registro feito do samba “Pelo Telefone” por Donga na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em 1916 e os protestos generalizados feitos pelos integrantes da casa, inclusive tia Ciata.

Um outro samba diferenciado surge na década de 30, num bairro do Rio de Janeiro chamado Estácio. Seus compositores talentosos foram Ismael Silva (1905-78), Nilton Bastos (1899-1931), Bide (Alcebíades Barcelos, 1902-75), Brancura (Sílvio Fernandes, 1908–35), entre outros. O sucesso foi enorme, influenciando diversos compositores e novas gerações. A nova característica deste samba residiu no aspecto rítmico mais batucado e marchado, ao contrário do samba “amaxiado” executado na casa da tia Ciata. Os locais sociais de prática foram os blocos, predecessores das escolas de samba (reunião de grupos de carnavalescos pertencentes em sua maioria a um bairro e que em torno de um estandarte desfilavam e cantavam pelas ruas) e os botequins, verdadeiros pontos de encontro para conversas, cantorias e improvisações.

Esta nova modalidade levará o samba também ao status de produto comercial.

Uma abordagem um pouco mais técnica dos dois estilos de samba será realizada no terceiro capítulo que será útil para os objetivos específicos desta pesquisa.

Vale ressaltar que o panorama cultural traçado até aqui nos dá subsídios para enfocarmos também alguns aspectos biográficos do compositor Oscar Lorenzo Fernández e sua produção musical, especialmente a pertencente à fase nacionalista, para que em seguida possamos adentrar os estudos técnicos do Batuque da suíte orquestral Reisado do Pastoreio de sua autoria.

## 1.2. OSCAR LORENZO FERNÂNDEZ E SUA PRODUÇÃO MUSICAL DA FASE NACIONALISTA

Oscar Lorenzo Fernández, de ascendência espanhola, nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1897, numa época de plena efervescência política, cultural e musical. Aos vinte anos de idade, em 1917, ingressou no Instituto Nacional de Música, no qual estudou teoria e piano com J. Otaviano e Henrique Oswald, harmonia com Frederico Nascimento, contraponto, fuga, composição e instrumentação com Francisco Braga. Fundou, em 1920, a Sociedade de Cultura Musical e, em 1924, tornou-se catedrático da matéria harmonia no mesmo Instituto. Preocupado com a falta de um núcleo de debates sobre a música e arte, cria, em agosto 1930, a revista intitulada *Ilustração Musical* e deixa claras as suas características educadora, democrática e ideológica conforme o editorial “O nosso Programa” de número um de *Ilustração Musical* escrito pelo próprio compositor.

Exclusivamente informatizada e educadora, *Ilustração Musical* será estranha a qualquer dogma artístico, alheia intransigentemente a questões pessoais, só tendo em mira servir, com o concurso de todos os capazes, a Música Brasileira – unir para construir. Eis o nosso programa, eis o ideal desta revista.<sup>21</sup>

Em 1922, fortemente influenciado pelo nacionalismo de Alberto Nepomuneno, Lorenzo Fernández escreve a canção “Mãos frias” e, em 1924, o Trio Brasileiro para violino, violoncelo e piano. As características deste Nacionalismo consistiam, ainda de forma moderada, em adequar elementos musicais do folclore a uma forma estruturada européia.

Defensor dos ideais nacionalistas, Lorenzo Fernández sempre procurou conhecer profundamente a música brasileira, fosse ela folclórica, popular, e a partir daí moldar suas obras através de dois processos, tratando as melodias

---

<sup>21</sup> FERNÂNDEZ, Lorenzo. *Ilustração Musical*. O nosso Programa Revista. Mensal de Cultura e Informações Musicais, Rio de Janeiro, Ano I no.1, editorial, agosto de 1930.

folclóricas ou escrevendo melodias próprias. Em 1929 escreve seu poema sinfônico “Imbapára”, utilizando temas autênticos dos fonogramas gravados por Roquette Pinto em Mato Grosso e cuja a primeira audição orquestral foi dada por Francisco Braga. Mário de Andrade, curiosamente, escreveu uma crítica para o Diário de São Paulo em 1934, a respeito da obra, atribuindo a autoria dos temas ao próprio Fernández após ter assistido a um concerto em São Paulo, regido pelo próprio compositor:

No *Imbapára*, por exemplo, há verdadeiras delícias de combinações de sopro. E o ilustre compositor foi muito feliz na invenção melódica. Todos os temas (de sua invenção) possuem excelente caráter e não destoam do caráter dos elementos melódicos, tão problemáticos aliás, que possuímos dos nossos índios. E por isso Lourenço Fernández pôde ajuntá-los ao Nozani-ná pareci, sem nenhuma discrepância. Com exceção dum pequeno movimento de caráter coreográfico, que me pareceu menos feliz como invenção e aparentado à falsa música chinesa feita por europeus, o Imbampara é um belo poema sinfônico, feliz de proporções, bem equilibrado, bem conduzido, e sugestivo.<sup>22</sup>

Já em 1930 escreve o poema coreográfico “Amaya” e a suíte orquestral *Reisado do Pastoreio* em três partes, das quais a última é o Batuque, mas as melodias deste totalmente compostas por Lorenzo Fernández. Aliás, o tratamento harmônico e de orquestração deste batuque demonstra a sua habilidade e intimidade com as texturas composicionais. Ainda com relação às suas pesquisas costumava frequentar alguns terreiros com a finalidade apenas de conhecer a riqueza rítmica destas manifestações afro-brasileiras. Sua filha, Dona Marina Lorenzo Fernández, contou durante uma entrevista concedida a este pesquisador, em 16 de maio de 2002, que seu pai, quando vinha de uma destas visitas aos terreiros, costumava chegar em casa entusiasmado com a riqueza cultural e

---

<sup>22</sup>Andrade, Mário de . Lourenço Fernández. São Paulo, Diário de São Paulo, coluna “Música” 26 de janeiro.1934 Fichário analítico: 2695/1813. In Andrade, Mário de . Música e Jornalismo, Diário de São Paulo. São Paulo, HUCITEC Humanismo, Ciência e Tecnologia, Edusp, 1993, p. 129.

musical que presenciava, mas pedia para que as crianças saíssem da sala para que pudesse continuar suas conversas com seus amigos.

O Batuque composto teve imenso sucesso na sua primeira audição, também realizada pelo maestro Francisco Braga em 1930. Foi depois de diversas vezes interpretado em concertos por regentes como Arturo Toscanini<sup>23</sup>, Serge Koussevitsky, Leonard Bernstein e Carlos Chavez. Escreveu também um Batuque como parte final do primeiro ato da ópera *Malasarte*, escrita em 1933 e estreada em 1941. Porém, em 1938, o Batuque foi executado no festival comemorativo do IV Centenário de Bogotá, obtendo o primeiro prêmio, instituído pela New Music Association da Califórnia, E.U.A.

Apenas como curiosidade, seu grande influenciador Alberto Nepomuceno também havia escrito, em 1891, um Batuque como parte integrante da sua obra intitulada "Série Brasileira". Todavia este batuque não agradou a crítica da época obviamente por agregar uma música de origem negra.

Ainda neste período nacionalista compôs *Valsas Suburbanas* (1932) e as três *Suítas Brasileiras* para piano (1936 e 1938) e as canções *Toada pra Você* (1928) e *Essa Nega Fulô* (1934) para canto e piano e *Noturno* para canto e orquestra (1934).

Lorenzo Fernández possui uma vasta produção musical. Compôs ópera, sinfonias, bailado, poemas sinfônicos, concertos, suítas, música de câmara para trios, quartetos, quintetos, música para piano e música vocal com piano e vocal com orquestra.

Apesar da sua produção musical nacionalista estar delineada num período de 1922 a 1938 e somente ter retomado a atividade composicional a partir de 1942, Lorenzo Fernández mesmo nesta nova fase demonstra ter atingido um estágio de amadurecimento composicional. Com mais personalidade utiliza-se dos

---

<sup>23</sup> Em junho de 1940, o "Batuque" do *Reisado do Pastoreio* foi executado em concerto no Rio de Janeiro pela orquestra da National Broadcasting Corporation, dos Estados Unidos da América, sob a regência de Arturo Toscanini (1867-1957).

elementos brasileiros de forma mais diluída como a primeira sinfonia de 1945 e muito sutil nas Variações Sinfônicas para piano e orquestra de 1948.

Em 1947 escreve uma das últimas obras, uma peça para piano intitulada “Sonata Breve”, mais uma vez demonstrando conhecimento pianístico, refinamento artístico e sensibilidade. Dona Marina Lorenzo Fernández<sup>24</sup> me revelou particularmente que nesta peça há sinais de que seu pai pressentira que o *factum* estava próximo.

O maestro e compositor Oscar Lorenzo Fernández faleceu em 27 de agosto de 1948 em casa após ter regido um concerto no Rio de Janeiro.

---

<sup>24</sup> Dona Marina Lorenzo Fernández é diretora do Conservatório Nacional de Música, no Rio de Janeiro, fundado em 1936 por seu pai. Promove recitais, concertos, cursos livres, profissionalizantes de graduação e de Pós-Graduação incentivando a aplicação da moderna pedagogia à iniciação musical infantil, dando continuidade as atividades acadêmicas e culturais que seu pai realizou.

## CAPÍTULO 02 - UMA ANÁLISE MUSICAL DA OBRA “BATUQUE” DA SUÍTE ORQUESTRAL “REISADO DO PASTOREIO” DE OSCAR LORENZO FERNÂNDEZ

Lourenço Fernández é no momento, uma das figuras mais altas da música brasileira. No seu grupo de geração, já caracteristicamente especificador da musicalidade artística nacional, grupo que contém ainda Villa-Lobos e Luciano Gallet, ele representa, mais que os outros, o lado conhecimento técnico, o lado por assim dizer “acadêmico”, desde que se tire desta palavra a significação odiosa.<sup>25</sup>

**NOTA:** É com esta citação de Mário de Andrade, extraída de uma crítica que fez para o concerto de aniversário da cidade de São Paulo em 25 de janeiro de 1934, regida pelo maestro Lorenzo Fernández e promovida pela Sociedade de Cultura Artística, que iniciaremos uma análise musical do Batuque, abordando forma, harmonia e instrumentação, buscando conhecer um pouco desta qualidade “acadêmica” extraordinária do compositor, tão bem lembrada por este crítico. A partitura analisada encontra-se no Anexo 1 (p.119).

---

<sup>25</sup> ANDRADE, Mario de. “Lourenço Fernández”, Diário de S.Paulo, 26 de janeiro, 1934, coluna “Música”, in *Música e Jornalismo. Diário de São Paulo* (Org. Paulo Castagna). São Paulo: EDUSP, HUCITEC – humanismo, Ciência e Tecnologia, 1993, pp.127-129.

O Batuque, dança de negros, foi escrita para a seguinte instrumentação: dois flautins, uma flauta transversal, dois oboés, um corne-inglês, duas clarinetas em sib, um clarone em sib, dois fagotes, um contrafagote, quatro trompas em fá, três trompetes em dó, três trombones, uma tuba, um par de tímpanos em fá, sol e dó, um par de pratos, uma caixa clara, um bombo, um tam-tam, um piano, primeiros violinos, segundo violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. Compõe-se de 206 compassos binários em dois por quatro em andamento e caráter allegro pesante e misterioso na forma ternária A-B-A1, onde nas partes A, é composta de três seções como se segue:

A (a - b - a') – B (c - d) - A1(a''- b'- d').

A peça inicia-se com uma Introdução em pianíssimo misterioso de dois compassos reservados aos tímpanos, bombo e piano tocando um ritmo de semínima pontuada e colcheia, e caixa clara e tam-tam tocando apenas as semínimas pontuadas com pausas de colcheias. Os tímpanos tocam as notas sol e dó ascendentemente e o piano uma estrutura harmônica<sup>26</sup> dó, ré, sol e lá na mão esquerda e outra meio tom acima réb, mib, láb e sib na mão direita alternadamente. A partir do terceiro compasso inicia-se a Parte A seção (a) onde em pianíssimo sob o mesmo acompanhamento rítmico da Introdução tem-se um ostinato em semicolcheias de onze compassos agrupados em (4 + 3 + 4) nos contrabaixos com as notas dó, ré, si, lá e sol, deixando em aberto momentaneamente a modalidade da peça. No compasso 07, no agrupamento de 3 compassos os violoncelos em piano iniciam tocando oitavados aos contrabaixos e no ultimo agrupamento de 4 compassos a primeira trompa toca em *mezzoforte* uma frase anacrúsica e em terminação masculina, de dois compassos com as notas sol, lá, sib, dó e fá que é repetida em piano pelo primeiro trombone nos dois

---

<sup>26</sup> O termo harmônico aqui por enquanto refere-se apenas à simultaneidade dos sons, que ainda não podem ser explicados enquanto acordes. Mais tarde com mais subsídios musicais corresponderão a fundamental, nona maior, quinta justa e sexta maior de um acorde de dó maior.

compassos seguintes, formando a primeira sentença da seção (a),<sup>27</sup>[sentença 1 – a], deixando em dúvida agora se este ostinato mais a sentença estão na modalidade de dó mixolídio, ou dó dórico<sup>28</sup>. Cabe ressaltar que, durante a execução das duas frases, o tam-tam deixa de tocar em cada compasso para apenas tocar no final de cada frase em figura de mínima. Este trecho de 11 compassos será repetido mais três vezes na Parte A. Descreveremos as novidades de cada repetição a seguir.

Na primeira repetição do ostinato (compassos 14 ao 24) as violas tocam oitavadas aos violoncelos em *mezzoforte* e no ultimo agrupamento de quatro compassos as duas frases são tocadas ainda em *mezzoforte* a quatro vezes em quintas justas por duas clarinetas e dois fagotes com a seguinte harmonização: fundamental (láb), quinta justa (mib) e nona maior (sib), segundo acorde sib maior com sétima maior e terceiro acorde, dó fundamental e sol quinta justa em uma oitava<sup>29</sup>. Apesar das duas frases serem compostas por terminação masculina e no caso serem tocadas pelo 1º clarinete, as três vezes que acompanham as mesmas, tocadas pelo 2º clarinete e 1º e 2º fagotes passam a realizar frases com terminação feminina em movimento melódico de quarta e quinta justas descendentes. [sentença 1 –a].

Na segunda repetição do ostinato (compassos 25 ao 35) em *forte* os segundos violinos tocam em uníssono com as violas e oitavados aos violoncelos e contrabaixos e o piano toca a mesma estrutura harmônica já citada, porém um pouco desmembrada e em ritmo modificado para uma célula de colcheia pontuada e semicolcheia e outra célula de duas colcheias.<sup>30</sup> Do compasso 32 ao 35, durante

---

<sup>27</sup> Por se tratarem de duas frases idênticas, é chamada de *sentença musical* por Arnold Schönberg em Fundamentos da Composição, (Trad.Eduardo Seicman) EDUSP, São Paulo,1991, p-p 48.

<sup>28</sup> A dúvida surge em função da ausência das terças maior ou menor dos correspondentes Modos: Mixolídio ou Dórico. Todavia por força da série harmônica que é emitida pela nota Dó no ostinato a sonoridade nos confere a modalidade maior, Mixolídio.

<sup>29</sup> Em dó na modalidade maior, temos a ocorrência de uma cadência VIb (sem terça) – VIIb – I(sem terça), obtida através das relações com a Subdominante menor segundo Schönberg, Arnold, Tratado de Harmonia, emprestando do modo menor eólio de dó seus VI, VII e concluindo num acorde sem terça de dó mantendo ainda o mistério parcial de sua modalidade, já discutido na nota de rodapé anterior.

<sup>30</sup> Mesmo cumprindo uma função rítmica e apoiada numa estrutura harmônica já mencionada no registro grave da tessitura do instrumento, conferindo o caráter misterioso que o compositor desejou em sua

as duas frases [sentença 1- a], o piano tocará ainda apenas a primeira célula modificada para semicolcheia com pausa correspondente, duas semicolcheias e a segunda célula diminuída suas figuras pela metade complementadas por pausas. Nesta repetição de ostinato, os tímpanos tocarão o mesmo ritmo do piano, a caixa clara passará a tocar o ritmo de uma semínima e duas colcheias nos primeiros oito compassos e em seguida passará a tocar a célula de colcheia pontuada semicolcheia e a célula de colcheia, semicolcheia e pausa respectiva. O bombo manterá o mesmo ritmo do início e nos últimos quatro compassos os pratos a dois tocarão apenas no contratempo de cada segundo tempo dos compassos respectivos. Ainda nos compassos 32 ao 35 as duas frases serão tocadas com a mesma harmonização agora por dois trompetes, segundo trombone e tuba.

Na terceira e última repetição do ostinato (compassos 36 ao 46) em fortíssimo os primeiros violinos tocam oitavados aos segundos violinos e violas e duplamente oitavados com violoncelos e a três oitavas do contrabaixo. Os instrumentos com função rítmica tocam praticamente os mesmos ritmos da repetição anterior, porém de forma articulada, com os valores das figuras reduzidas a metade.<sup>31</sup> Com relação às duas frases [sentença 1- a], todos os metais participam da passagem com a mesma harmonização, todavia com algumas alterações na condução de vozes e a segunda frase é alterada no primeiro tempo, no qual a célula rítmica de colcheia pontuada e semicolcheia torna-se uma célula de quatro semicolcheias apenas na voz do primeiro trompete. O piano neste trecho passa a dobrar com acentos a harmonização a quatro vozes.<sup>32</sup> Os instrumentos de percussão vão reduzindo a densidade rítmica.

Do compasso 47 ao 50 tem-se uma Transição conduzindo da seção (a) à seção (b). Esta Transição é feita de forma sutil na qual o compositor converte as

---

composição, cabe ressaltar que o piano desde o início até a primeira repetição tocava uma linha melódica composta pelas notas sol e sib num ritmo de semínima pontuada e colcheia e do compasso 25 ao 31 passa a tocar uma outra linha melódica composta de sol, lá, sol e sib com o ritmo correspondente.

<sup>31</sup> Uma das razões de se reduzir os valores e se tocar de forma mais articulada, deve-se à maior facilidade de se tocar figuras rítmicas densas em fortíssimo, caso contrário tudo soaria demasiadamente embolado.

<sup>32</sup> O compositor manteve a harmonização a quatro vozes com a mesma cadência porém reservou a última nota da terminação feminina, um dó grave, uma harmonização através de um acorde triádico com quarta suspensa e fundamental dobrada (dó, fá, sol e dó).

frases anacrúsicas da seção (a) em acéfalas para a seção (b) [sentença da transição]. Nos compassos 47 e 48 tem-se a primeira frase acéfala: ré, mi, fá, mi, sol com terminação masculina, porém com acompanhamento em terminação feminina conferida aos metais e a segunda frase acéfala (compassos 49 e 50) com as mesmas alturas, é modificada na célula rítmica do 2º tempo de colcheia pontuada e semicolcheia para quatro semicolcheias e a terminação é feminina com a célula rítmica de duas semicolcheias e uma colcheia no primeiro tempo do compasso 50. O piano continua acompanhando com acordes as duas frases dobrando melodicamente a resultante das terminações masculina e feminina de ambas as frases com seus acompanhamentos pelos metais.<sup>33</sup> As cordas, ainda nesta Transição, apontam para um modelo rítmico de acompanhamento que será explorado na seção (b). O compasso 47 consiste de duas células de quatro semicolcheias com notas sol e no compasso 48 também duas células de quatro semicolcheias com a nota sol, porém a última semicolcheia do compasso com a nota lá acompanhada de um acento.<sup>34</sup> Os compassos 47 e 48 serão repetidos nos compassos 49 e 50 respectivamente. No compasso 51, dá-se o início da seção (b) na qual as quatro trompas tocam um novo ostinato que consiste das notas sol, sol, lá, sol e sib sob a célula de colcheia e duas semicolcheias e outra célula de colcheia e uma semicolcheia com acento, complementada por pausa. No momento da semicolcheia com acento, o compositor harmonizou em segunda maior: láb, sib.<sup>35</sup> A mesmas duas células rítmicas serão tocadas pelo tímpano com as notas sol, sol, sol, sol e dó e pela caixa clara. O Bumbo toca uma semínima e a segunda célula e os pratos tocam apenas a semicolcheia acentuada da segunda

---

<sup>33</sup> Mais uma vez de forma sofisticada o compositor harmonizou as duas frases da Transição: usou um acorde de Mib com quarta suspensa oitavada com a voz superior, sétima menor, nona maior e para a terminação usou uma tríade de dó maior com nona maior e a tríade de dó com quarta suspensa já mencionada na nota de roda pé anterior.

<sup>34</sup> Este trecho de quatro compassos é o único momento no qual o compositor valoriza a última semicolcheia da célula de quatro semicolcheias do segundo tempo através de um acento. Em toda a obra valoriza-se sempre ou o contratempo do segundo tempo na Parte A ou os acordes tocados pelo piano nas duas frases da seção (a) ou o segundo tempo integral de cada compasso da Parte B.

<sup>35</sup> Esta estrutura harmônica foi disposta em posição fechada gerando uma segunda maior entre as vozes e está interagindo com o acorde de tríade de dó com quarta justa tocado no piano e ainda o mi grave no contrabaixo. Fica claro que o compositor busca um efeito timbrístico, sobrepondo estas estruturas harmônicas no momento do acento.

célula. O piano toca o mesmo motivo rítmico-melódico do compasso 50. As cordas no compasso 51 tocam a célula de quatro semicolcheias com a nota sol e uma célula de três semicolcheias complementada por pausa com as notas sol, sol e lá com acento. Neste momento do acento, o compositor harmonizou com as três últimas cordas soltas de cada instrumento em arpejo.<sup>36</sup> O compasso 52 é idêntico ao anterior.

A partir do compasso 53 inicia-se a sentença musical da seção(b) [sentença – b], caracterizada pelo agrupamento de seis compassos onde duas frases acéfalas com terminações masculinas são acompanhadas pelo mesmo ostinato tocado pelas trompas já descritos nos compassos 51 e 52. As duas frases são conferidas as madeiras em oitavas e em fortíssimo. A primeira frase compreende dois compassos (53 e 54) é composta de uma célula de pausa de colcheia e duas semicolcheias, e três células de colcheia pontuada e semicolcheias, com as notas sol', lá, sib, lá, dó, ré, dó, lá e termina com a nota sol numa semicolcheia complementada de uma pausa de colcheia no compasso 55. A segunda frase, que se inicia no mesmo compasso 55,<sup>37</sup> é idêntica à primeira nos seus dois primeiros compassos e agrega-se um terceiro compasso com as duas células de colcheia pontuada e semicolcheia com as notas: si natural, sol, sol, lá e conclui-se com a nota sol na primeira semicolcheia complementada de sua pausa correspondente no compasso 58.<sup>38</sup> A mesma sentença é tocada pelos primeiros e segundos violinos em oitavas repetindo com três semicolcheias cada colcheia pontuada, também em fortíssimo e cantando. As violas, violoncelos e contrabaixos mantêm o mesmo ostinato dos compassos 51 e 52. A percussão e o piano também mantêm as mesmas partes já descritas nos compassos 51 e 52.

---

<sup>36</sup> Com exceção do contrabaixo de quatro cordas que tem as mesmas dispostas em quartas justas (mi, lá e ré), os outros instrumentos da família das cordas as tem dispostas em quintas justas (dó, sol e ré). A resultante harmônica deste efeito devido ao choque entre as segundas maiores obtidas no registro grave contraria a série harmônica porém reforça a questão percussiva da passagem.

<sup>37</sup> Por se tratarem de duas frases acéfalas com terminação masculina, temos as mesmas dispostas de forma irregular, pois mal termina uma inicia-se a outra (elise). A segunda frase de três compassos é idêntica a primeira, para todos os efeitos esta *sentença* é composta por seis compassos, Cf. Nota de rodapé 2.

<sup>38</sup> Durante quase toda esta sentença musical, o compositor mantém as características do modo Dó Mixolídio. É exatamente no último compasso da sentença que o compositor adiciona a nota si natural e caracteriza o Modo Dó Jônico.

A sentença da seção (b) [sentença – b], será repetida três vezes. A seguir descreveremos as variações pertinentes a cada uma delas.

Na primeira repetição (compassos 58 ao 63) em fortíssimo o 2º flautim, 1º oboé, o corne inglês, a 1ª clarineta, o 2º fagote e as violas tocam toda a sentença original e o 1º flautim, a 1ª flauta, o 1º fagote e os 1ºs Violinos tocam quarta justa acima e finalmente o 2º oboé, a 2ª clarineta e as violas tocam quinta justa abaixo à original paralelamente.

O piano neste momento dobra oitava abaixo o ostinato das trompas de forma em quintas justas e quartas justas abaixo do mesmo paralelamente.

A segunda repetição (compassos 63 ao 68) em mais que fortíssimo (*fff*) todos os instrumentos das madeiras repetem o que foi tocado na repetição anterior, todavia o clarone dobra a voz principal original e o contrafagote dobra a mesma, quinta justa abaixo. Os primeiros e segundos violinos e as violas tocam em *divisi* uma oitava acima a mesma sentença dos compassos 58 ao 63. Os metais tocam como sobreposição à sentença musical da seção (a) [sentença – a], em mais que fortíssimo, inclusive com a mesma harmonização<sup>39</sup>, dando neste momento uma característica ternária para a Parte A. O piano também dobrará a sentença harmonizada da seção (a) sem as anacruses de cada frase. A percussão sofre modificações em função dos metais tocarem a sentença da seção (a): os tímpanos com a nota sol dobram o ritmo resultante da sentença sem as anacruses de cada frase. A caixa clara, ao invés de tocar as células de colcheia pontuada e semicolcheia, apenas toca células de colcheia e duas semicolcheias, complementando com a célula de quatro semicolcheias e colcheia com pausa. O bumbo toca uma frase de duas semínimas e duas colcheias e uma colcheia com pausa.<sup>40</sup> O triângulo toca a mesma parte com acentos, porém, no lugar das semínimas o compositor escreveu colcheias pontuadas com pausa de semicolcheia. Os pratos apenas tocam a última colcheia de cada frase.

---

<sup>39</sup> Cf. Nota 3 de rodapé.

<sup>40</sup> O motivo de duas colcheias e uma colcheia com pausa tocada pelo bumbo será a base de acompanhamento da Parte B.

Na terceira repetição da seção (b) (compassos 68 ao 73) ainda em fff, as madeiras e as cordas tocam as mesmas partes da repetição anterior. Os metais tocam a sentença da transição, de forma modificada repetindo apenas a primeira frase (compassos 68 ao 71) e no compasso 72 repete a terminação feminina, tudo com a mesma harmonização. O piano toca apenas a mesma harmonização da transição.<sup>41</sup> A percussão mantém praticamente as mesmas partes acompanhando as sentenças tocadas pelos metais. Do compasso 73 ao compasso 78, tem-se a continuação da transição já mencionada repetindo seis vezes a terminação feminina do compasso 72 conduzindo da Parte A à Parte B, seção (c), todavia com algumas variações diluindo a massa orquestral. Descreveremos os detalhes desta transição do compasso 72 ao compasso 78.

Os violoncelos e contrabaixos duas células, uma de colcheia, duas semicolcheias e a outra de colcheia e pausa respectiva com as seguintes notas: dó, dó, sol e dó em *diminuendo*. O piano também toca este motivo harmonizado da mesma forma como já dito anteriormente. Os trompetes repetem a célula do compasso 72, dos compassos 73 ao 76 e as trompas dos compassos 73 ao 74. Os primeiros e segundos trombones tocam a célula ritmicamente invertida: uma semicolcheia com pausa respectiva e duas semicolcheias e concluem numa colcheia com pausa respectiva, harmonizadas em quintas e quartas justas e o terceiro trombone com a tuba apenas tocam uma colcheia no início do segundo tempo concluindo o motivo em quintas justas, dó e sol, dos compassos 73 ao 76. Cabe ressaltar que o 1º e o 2º Trombones tocam apenas a primeira célula nos compassos 75 e 76. Os fagotes tocam as duas células de quatro semicolcheias da primeira transição com sete notas, sol e a última, nota lá, harmonizadas em quintas justas, do compasso 73 ao 78 concluindo com a primeira semicolcheia no compasso 79. Os clarinetes tocam oitava acima das partes dos fagotes dos compassos 73 ao 76 concluindo até a primeira semicolcheia do compasso 77. Os oboés tocam duas oitavas acima das partes dos fagotes do compasso 73 ao 74 concluindo até a primeira semicolcheia do compasso 75. As violas dobram as

---

<sup>41</sup> Cf. Nota 7 de rodapé.

partes dos clarinetes nos compassos 73 e 74. Os primeiros violinos tocam uma célula de quatro semicolcheias e outra com colcheia e pausa respectiva com as seguintes notas: sol, dó, sol, dó e dó descendentemente e harmonizadas em quintas e quartas justas dos compassos 73 ao 75 e em seguida em uníssono tocam a mesma célula dos trompetes dos compassos 76 ao 78. Os segundos violinos tocam no compasso 73 a mesmas duas células dos oboés e passam a tocar a mesma parte do segundo trompete no compasso 73, dos compassos 74 ao 78. As violas dobram oitava abaixo a parte dos primeiros violinos no compasso 75 e seguem dos compassos 76 ao 78 tocando a mesma parte dos dois trombones nos compassos 73 e 74. Ainda com relação à parte dos instrumentos de percussão neste trecho, ocorre uma diluição onde tam-tam e pratos (com baquetas de feltro), tocam semínimas alternadas dos compassos 73 ao 75. A caixa toca a mesma parte do bombo no compasso 72, dos compassos 73 ao 75. Concluindo-se tanto o tam-tam como a caixa numa colcheia seguida de pausas no início do compasso 76. Finalmente os tímpanos repetem a mesma parte do compasso 72 que é a síntese rítmica da terminação feminina da sentença da transição, com seu acompanhamento.

A partir do compasso 79 inicia-se a Parte B seção (c) da obra caracterizando-se pelo início e predominância do uso do ritmo de síncopas.

Em pianíssimo, os contrabaixos, o piano, os pratos e a caixa iniciam um motivo de duas colcheias e uma semicolcheia com acento, completada por pausas que será o material utilizado como ostinato até o compasso 146 com o piano, inclusive com a mesma harmonização<sup>42</sup>. Quanto aos instrumentos de cordas que entram sucessivamente à distância de um compasso como numa pirâmide, todos tocam *col legno*<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Na mão esquerda o piano tem um acorde de Dó suspenso (dó, fá, sol) oitavando a nota dó e na mão direita no ataque do segundo tempo com acento a mesma estrutura uma sexta menor acima, portanto o acorde de láb suspenso (láb, réb, mib) oitavando a nota láb. Cabe ressaltar que no momento do segundo tempo do motivo há uma sobreposição dos dois acordes, cumprindo mais uma vez um papel percussivo.

<sup>43</sup> Col legno é a designação para que se toque com a parte de madeira do arco das cordas, produzindo uma sonoridade especial. Alguns músicos por possuírem arcos muito caros optam por tocar com a lateral da ponta do arco evitando assim arranhar ou danificar os mesmos.

No compasso 83 todos os instrumentos das cordas passaram a tocar o ostinato e estão harmonizados em quintas justas. Contrabaixos, violoncelos e violas tocam a nota dó e os primeiros e segundos violinos a nota sol<sup>44</sup>. Ainda no compasso 83 em *forte giocoso*, inicia-se a primeira sentença musical da seção (c) [sentença 1 – c] com solo de trompete, até o compasso 86. Trata-se de uma seqüência de seis síncopas incompletas, sem a última semicolcheia de cada célula e em cada segundo tempo dos compassos tem-se um glissando partindo da primeira semicolcheia para a colcheia. A sentença conclui-se com o quarto compasso com uma mínima, compasso 86<sup>45</sup>. Neste mesmo compasso em forte, os flautins e oboés respondem com uma frase de dois compassos com três síncopas completas e uma colcheia com pausa respectiva com as notas fá, fá, sol, fá, fá, ré, mib, mib, dó, dó, em quartas justas entre cada estante.<sup>46</sup> No compasso 87 no momento em que os flautins e oboés estão terminando a frase de resposta ao trompete, a trompa inicia repetindo a sentença tocada pelo trompete. No compasso 90 ao término desta sentença, flautins e oboés respondem no mesmo compasso com uma frase até o compasso 91, passando a tocar ao invés de síncopas três células de quatro semicolcheias e a colcheia com pausa respectiva conclusiva, citando um trecho do final de uma frase da seção (b) da Parte A.<sup>47</sup>

No compasso 91, ainda na seção (c), o primeiro trompete toca de forma *cuivré*<sup>48</sup>, uma segunda sentença de seis compassos [sentença 2 – c], constituída de uma frase acéfala iniciada com pausa de colcheia de dois compassos com as notas ré, sib, sib, em colcheias e dó, dó, lá constituídas de uma síncopa e a nota sol em uma semicolcheia complementada por sua pausa respectiva. Esta mesma frase será iniciada ainda no compasso 92 no contratempo do segundo tempo gerando o primeiro deslocamento da mesma e será repetida no compasso 94,

---

<sup>44</sup> Com exceção dos contrabaixos todos tocam a corda solta mais grave, como se fossem uns berimbaus.

<sup>45</sup> As notas desta sentença são três dó, mib, três dó, mib, dois ré, sib e dois dó, resultando parcialmente num modo menor ambíguo, eólio ou dórico ou ainda frígio pelo acorde da mão esquerda no piano.

<sup>46</sup> Com o aparecimento da nota lá natural no segundo oboé, no compasso 86, aponta-se para o modo de dó dórico.

<sup>47</sup> No momento em que os dois flautins tocam as notas mi e si naturais, a sonoridade sugere o modo dó Jônico.

<sup>48</sup> O termo *cuivré* significa que o instrumentista deve tocar o trecho musical com muita força, resultando numa sonoridade mais metálica.

gerando o segundo deslocamento, iniciada no contratempo do primeiro tempo. A esta forma de deslocamento dá-se o nome de “emíola”.<sup>49</sup> A última frase se complementa no compasso 95 com uma colcheia com a nota sib, ligada a uma mínima no compasso 96 com a mesma nota sib, com um *decrescendo*.<sup>50</sup> Neste mesmo compasso 96, término da sentença tocada pelo trompete, flautas em uníssono tocam a mesma sentença em *mezzoforte scherzando*, agora transposta, partindo da nota fá. Os oboés e os clarinetes dobram as flautas em quartas justas sobrepostas.<sup>51</sup>

Com relação ao ostinato já mencionado, todas as cordas, os pratos e os tímpanos, mantêm o mesmo até o compasso 100 e a caixa dobra o ritmo da sentença tocada pelas madeiras no compasso 97.

No compasso 101 durante o término da segunda sentença transposta tocada pelas madeiras, os metais (trompas e trompetes) iniciam uma sentença composta de quatro compassos que foram obtidos através da variação da primeira sentença da seção c [sentença 1' – c].<sup>52</sup> Os dois primeiros são constituídos cada um de uma síncopa e uma colcheia com sua pausa complementar, compassos 101 e 102. No compasso 103, tem-se uma síncopa e duas colcheias, a última ligada a uma mínima no compasso 104.<sup>53</sup> A partir desta sentença modificada, as cordas passam a acompanhar com acorde de três sons arpejando com arco *al*

---

<sup>49</sup> “Emíola” é a maneira pelas quais frases ternárias são organizadas dentro de um conjunto de métricas binárias ou vice-versa. Para tanto o conceito matemático de mínimo-múltiplo-comum é bastante útil. São precisos no mínimo seis tempos para organizar duas frases ternárias em três compassos binários ou três frases binárias em dois compassos ternários. Um detalhe importante é que as fórmulas de compasso são mantidas originais, dando às “emíolas” um caráter oculto e enigmático. Compositores como W.A. Mozart, L.V. Beethoven e J. Brahms fizeram vasto uso de “emíolas” em suas composições.

<sup>50</sup> As notas tocadas pelo primeiro trompete deixam ainda dúvidas a respeito da modalidade da sentença, todavia com a introdução da nota lá natural descartam-se as possibilidades dos modos eólio e frigio.

<sup>51</sup> A sentença transposta com as notas fá, ré, ré, mi natural, mi, ré, dó, e mais a sobreposição de quartas justas nos levam a crer na utilização do modo dó jônico, e na conclusão da mesma com a introdução do sib e mib, no modo dó dórico.

<sup>52</sup> O processo consistiu basicamente em completar as pausas das síncopas dos primeiros tempos da sentença da seção c, antecipando cada nota seguinte em uma semicolcheia. Nos dois últimos compassos desta sentença a síncopa foi completada com um ré e a síncopa sib e dó com pausa foi convertida em duas colcheias, sendo que a última colcheia ficou ligada com a mínima seguinte.

<sup>53</sup> Observando as notas em questão, o compositor usou o modo dórico. Harmonizou os dois trompetes em quartas justas e as trompas em quintas justas e ornamentou entre a síncopas e as colcheias de cada compasso e entre as últimas duas colcheias, com um glissando.

*ponticello*<sup>54</sup> em fortíssimo e *secco*, iniciando com colcheia no contratempo do segundo tempo e resolvendo com colcheia no início do primeiro tempo seguinte. Os tímpanos dobram o ritmo das cordas com as notas dó e fá descendentemente, os pratos e o bumbo dividem o mesmo ritmo começando pelo prato na anacruse e terminando com o bumbo na colcheia do primeiro tempo e a caixa toca um ostinato constituído de uma síncopa e uma célula de duas semicolcheias e uma colcheia. Ao término desta sentença no compasso 104, as madeiras (dois flautins em quartas justas sobrepostas, uma flauta, dois clarinetes e dois fagotes também em quartas justas sobrepostas) e o terceiro trompete tocam em fortíssimo, a segunda sentença, da seção c [sentença 2 – c], transposta. No compasso 109, no término desta sentença, a mesma será repetida agora na forma original partindo da nota ré em quartas justas sobrepostas pelos seguintes instrumentos: dois oboés, dois clarinetes, primeira e segunda trompas e, em oitavas, o corne-inglês e o clarone. No compasso 114 os três trompetes e os três trombones, em quartas e quintas justas sobrepostas tocam repetindo em forte *cuivré*, a primeira sentença modificada da seção c [sentença 1' – c] e as madeiras completas respondem em fortíssimo como em forma de eco invertido<sup>55</sup> com quase a mesma sentença deslocada, iniciada no segundo tempo do compasso tornado-se anacrúsica.<sup>56</sup> Os dois flautins, a flauta, os dois oboés, o corne-inglês e os dois clarinetes, no compasso 117 sob a semínima tocam-na com um trinado de semitom natural e no compasso 118, partindo da mesma nota real tocam um glissando de inteiro compasso preservando a sobreposição de quartas justas já anteriormente mencionada, concluindo a seção c no compasso 119 com uma colcheia complementada de pausas. Ainda nos compassos 114 ao 119, as cordas, *col legno* dobram o ritmo das madeiras em quintas justas, dó e sol. O bumbo dobra a

---

<sup>54</sup> O termo *Ponticello* significa tocar com o arco na corda próxima ao cavalete, obtendo assim uma sonoridade mais áspera e brilhante.

<sup>55</sup> O termo eco invertido dá-se porque é comum na música antiga e principalmente nas composições de Antonio Vivaldi, o recurso da repetição de uma frase ou motivo dar-se numa dinâmica menor como, por exemplo: f e p. Aqui os metais tocam em forte, ao contrário, as madeiras tocam respondendo em fortíssimo.

<sup>56</sup> A terminação desta sentença tocada pelas madeiras foi construída invertendo a direção dos intervalos, ao invés de descendentes como no original, são ascendentes. Enquanto os metais tocam inteiramente a sentença no modo menor dórico, as madeiras ao tocarem a resolução invertida sugerem o modo maior jônico.

síncopa dos metais e os pratos passam a tocar no segundo tempo com uma colcheia, e sua pausa respectiva. O tam-tam e o prato tocam no segundo tempo do compasso 117 reforçando o trinado das madeiras.

O início da seção d dá-se quase no fim da seção c, no compasso 117. Através do processo de elise, o compositor já antecipa a primeira frase da sentença da seção d [sentença 1 – d], funcionando quase como um novo ostinato, com as trompas em oitavas tocando dó, dó, si, sol, lá, fá, fá, mib, dó em dois compassos com as seguintes células: colcheia, duas semicolcheias e duas colcheias, e colcheia, duas semicolcheias e semínima. No compasso 119 os trompetes repetem a frase desta sentença em quartas justas paralelas e no compasso 121 as madeiras em quartas justas paralelas repetem a mesma sentença variando apenas a terminação feminina para quatro semicolcheias e uma semínima, com exceção dos fagotes a dois que mantêm a célula original. No compasso 123 os trompetes I e II com surdinas e as trompas I e II repetem a sentença em quartas justas paralelas e os fagotes dobram em uníssono toda a terminação feminina e no compasso 125 as madeiras voltam a tocar a frase modificada da sentença com a pequena variação na terminação feminina no compasso 126. Do compasso 119 ao 126, a percussão toca células rítmicas semelhantes à primeira sentença da seção d. Os tímpanos tocam a mesma sentença com as notas dó e fá e a caixa também dobra a primeira célula da sentença e uma segunda célula constituída de duas semicolcheias e uma colcheia. O bumbo toca o motivo rítmico do início da Parte B constituído de duas colcheias, uma colcheia com acento e pausa respectiva e o tam-tam apenas a semínima em todo o segundo tempo. No compasso 124, os primeiros violinos citam dois compassos do ostinato inicial da obra na Parte A partindo da nota fá ao

invés de dó como no início<sup>57</sup> e a cada dois compassos cada naipe das cordas do agudo para o grave vai dobrando esta citação.<sup>58</sup>

Do compasso 127 ao compasso 130 temos a segunda sentença da seção d [sentença 2 – d], tocada pelos trompetes I e II sem as surdinas em unísono com as trompas I e II em fortíssimo, todos com as campanas *all'aria*<sup>59</sup>. Esta sentença é constituída de uma frase acéfala de dois compassos com pausa de colcheia, três colcheias com as notas fá, sol, sib e terminação feminina de colcheia pontuada, semicolcheia e semínima com as notas lá, dó e mib, todas acentuadas, e uma segunda frase variada da primeira também acéfala iniciada com pausa de colcheia e duas semicolcheias como variação e na terminação feminina em vez da célula pontuada, tem-se uma síncopa com a repetição da primeira nota. Do compasso 127 ao 130, pratos e bumbo tocam nos contratempos em colcheias reforçando esta sentença. A mesma está sobreposta a primeira sentença da seção tocada aqui pelos trombones I e II em quartas justas paralelas e terceiro trombone com a tuba apenas na terminação feminina da segunda frase em fortíssimo junto com fagotes e que funciona como ostinato e sobreposta a citação do ostinato primeiro da Parte A. No compasso 131 as madeiras voltam a tocar a primeira sentença desta seção de forma modificada [sentença 1' – d], alterando a célula do segundo tempo de duas colcheias para duas semicolcheias e uma colcheia ligada no próximo compasso a uma semínima com sua pausa respectiva e a terminação feminina é mantida, porém tocada pelos terceiro trombone, tuba, fagotes e contrafagote, como resposta.<sup>60</sup> O mesmo ocorre dos compassos 133 ao 134. A partir do compasso 131, quanto ao naipe de percussão, os pratos mantêm-se no contratempo em colcheias, o bumbo passa a tocar

---

<sup>57</sup> A citação do ostinato da Parte A partindo da nota fá justifica-se pela modalidade inicial da primeira sentença da seção e, em fá lídio e fá mixolídio durante o aparecimento da segunda sentença no compasso 127.

<sup>58</sup> Buscando preparar novas seções ou re-expor as primeiras, o compositor sempre antecipa o material antes de terminar o anterior. Este processo de preparação garante uma ligação entre seções e partes, mais coerente por toda a obra. Neste caso o mesmo anuncia em breve a re-exposição da Parte A.

<sup>59</sup> Campana *all'aria* significa com as campanas direcionadas para cima.

<sup>60</sup> Esta sentença variada é desmembrada, pois o complemento de cada frase, cada terminação feminina, é tocada por outro naipe da orquestra e do ponto de vista formal, terá a função de transição para a re-exposição da Parte A.

apenas colcheias no início de cada tempo, a caixa passa a tocar um ostinato com uma célula de colcheia, duas semicolcheias e outra célula de pausa de semicolcheia e três semicolcheias e os tímpanos tocam uma célula de síncopa, e outra de duas semicolcheias e uma colcheia com as notas dó e outras duas células, uma colcheia, duas semicolcheias e uma semínima e o tam-tam passa a tocar em mínima sempre no segundo compasso do grupo. No compasso 135 a segunda sentença desta seção é repetida pelos trompetes I e II e pelas quatro trompas e na segunda frase é dobrada pelo trompete III e trombones I e II a título de reforço orquestral.

Dos compassos 139 ao 153 tem-se uma transição para a re-exposição, utilizando a sentença modificada [sentença 1' – d]. A orquestração vai sendo reduzida de quatro em quatro compassos com os trombones (compasso 144), trompas (compasso 148). Tem-se indicado conseqüentemente um *diminuendo* pouco a pouco até *ppp*, e também a diluição dos motivos rítmicos principalmente no piano e nos tímpanos a partir do compasso 147 e na caixa no compasso 151.

A partir do compasso 154 inicia-se a re-exposição da Parte A com modificações que serão descritas a seguir.

As cordas já iniciam todas juntas o ostinato inicial de onze compassos da seção a [ostinato – a], em uníssono e oitavas entre si, na modalidade original de dó mixolídio, mantendo o mesmo agrupamento (4+3+4), com indicação de *crescendo poco a poco*. O piano toca o ostinato da seção b [ostinato – b], partindo do segundo compasso do grupo ao invés do primeiro. Dos compassos 172 ao 175 a primeira sentença musical da seção a [sentença 1 –a] é apresentada pelos trompetes e trombones como nos compassos 43 ao 46 com a mesma harmonização já descrita anteriormente.<sup>61</sup> O piano neste trecho também toca a harmonização idêntica nos compassos 64 ao 67, a diferença consiste em que esta disposição dos acordes com mais vozes foi utilizada com o tutti de metais. Aqui ainda as trompas não participam deste trecho. Os tímpanos tocam o mesmo acompanhamento dos compassos 36 e 37.

---

<sup>61</sup> Cf. Nota de rodapé 3.

No compasso 176 reinicia-se a sentença musical da seção b [sentença – b] que será repetida três vezes como na exposição, onde madeiras e cordas tocam-na em oitavas acompanhadas pelo piano com o mesmo acompanhamento da exposição, todavia sem o ostinato das trompas. No compasso 181 em fortíssimo e com a expressão animando sempre, a mesma sentença é tocada em quartas justas paralelas pelas madeiras e a novidade é que os primeiros violinos e segundos violinos dobram a mesma disposição das vozes das mesmas.<sup>62</sup> Na segunda repetição desta seção b, compassos 186 ao 190, idênticos aos compassos 63 ao 67, o Tutti orquestral está constituído em fortíssimo, onde as trompas passam a dobrar junto com outros metais a sentença da seção a [sentença – a]. Na terceira repetição da seção b (compassos 191 ao 194), os metais tocam a sentença da transição (compassos 68 ao 72) [sentença da transição a -b] e a partir do compasso 195 o segundo trecho desta mesma transição (compassos 73 ao 78) que na exposição conduziu da Parte A à Parte B (motivo da Transição A – B).

Cabe ressaltar que sob este segundo trecho da transição, a partir do compasso 196 em função da parte das madeiras, será construída a *coda* da obra em estudo. Ao contrário da exposição, na qual havia uma diluição da orquestração e do material fraseológico, agora o *tutti* orquestral é mantido e já no compasso 195 o compositor antecipa a entrada dos três trompetes tocando primeiro a segunda sentença da seção d [sentença 2 – d], Parte B, em fortíssimo até o compasso 198. Do compasso 199 ao compasso 204, encontra-se a primeira sentença da seção d, Parte B, modificada pela segunda vez. [sentença 1” – d], A primeira variação serviu como transição da Parte B para a Parte A’ já descrita anteriormente. A segunda variação consistiu de alterar a primeira célula de duas semicolcheias e uma colcheia para uma célula sincopada. No compasso 203, nota-se ainda um condensamento desta sentença (sentença 1” – d). No compasso 205 as madeiras, as cordas e os trompetes tocam um trinado natural sobre uma mínima com as notas dó e sol nas devidas oitavas, e as trompas e trombones com a tuba tocam

---

<sup>62</sup> As trompas não participam ainda tocando o ostinato, que é tocado pelo piano.

um acorde de dó com quarta suspensa sob duas células de semicolcheia e colcheia pontuada com uma fermata em cada colcheia pontuada, funcionando como uma espécie de pontuação, e a conclusão da *coda* da obra dá-se no compasso 206 com uma semicolcheia acentuada no primeiro tempo com pausas complementares, advinda por uma apojatura dupla natural.

### **CAPÍTULO 03 - UM ESTUDO INTERPRETATIVO DA OBRA “BATUQUE” DA SUÍTE ORQUESTRAL “REISADO DO PASTOREIO” DE OSCAR LORENZO FERNÁNDEZ**

“Mas o melhor do concerto de ontem me pareceu o *Reisado do Pastoreio*. É a obra mais rica de invenção e a mais aventureira de instrumentação que Lourenço Fernández já criou pra orquestra. Os três tempos são encantadores, de excelente arquitetura, tendo como chave de ouro um “Batuque”, admirável de força rítmica”.<sup>63</sup>

**NOTA:** Após a análise musical realizada da obra, iniciaremos o estudo interpretativo da mesma. Tratando-se de uma obra de influências afro-brasileiras, nada mais justo como iniciarmos a nossa apresentação à luz da métrica e do ritmo e as implicações que estes exigem quanto à articulação, à acentuação e aos andamentos. As figuras a partir do número oito estão gravadas no CD01 - Anexo 3 e podem ser encontradas também no ensaio gravado no CD02 - Anexo 4.

---

<sup>63</sup> ANDRADE, Mario de. “Lourenço Fernández”, *Diário de S.Paulo*, 26 de janeiro, 1934, coluna “Música”, in *Música e Jornalismo. Diário de São Paulo* (Org. Paulo Castagna). São Paulo: EDUSP, HUCITEC – humanismo, Ciência e Tecnologia, 1993, pp.127-129.

### 3.1. – CONSIDERAÇÕES RÍTMICAS PRELIMINARES

Segundo Carlos Sandroni em seu livro intitulado *Feitiço Decente*<sup>64</sup>, em *Premissas Musicais*, estabelece um sério trabalho de discussão sobre a síncope brasileira. Demonstra, através de algumas definições antigas, uma idéia estereotipada e imprecisa, considerando – a irregular e exceção à regra, tomando como referência a métrica da música européia. Apresenta também conceitos advindos de alguns estudos realizados a partir da década de 60, os de Kolinsky<sup>65</sup>, “cometricidade” e “contrametricidade”, rítmica *divisiva* e *aditiva* de Jones<sup>66</sup>, *paridade* e *imparidade* rítmicas de Arom<sup>67</sup>, “time-lines” de Nketia<sup>68</sup>, na música africana, revelando a síncope como estrutura rítmica autônoma, com características próprias.

Aprofunda a questão apresentando o ritmo do *tresillo*: estrutura rítmica assimétrica original de três pulsações, identificada por musicólogos cubanos como Leon<sup>69</sup>, na música de seu país. Essa estrutura, segundo Sandroni, percorreu todos os países nos quais ocorreu importação de escravos, inclusive o Brasil.

Proponho-me, partindo da citação do paradigma do *tresillo* e do paradigma do Estácio, tão bem elucidados por Carlos Sandroni, retomar a discussão inicial sobre métrica e ritmo e revelar uma possibilidade de abordagem dos ritmos afro-brasileiros, inclusive a síncope, até então, pouco explorada.

Observemos o ritmo do *tresillo*. Ver figura 1.

---

<sup>64</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. / Ed. UFRJ, 2001, p.19.

<sup>65</sup> Citado por SANDRONI, Carlos *Ibdem*, p.21-22.

<sup>66</sup> Citado por SANDRONI, Carlos, p.24.

<sup>67</sup> Citado por SANDRONI, Carlos, *Ibdem*, p.24-25.

<sup>68</sup> Citado por SANDRONI, Carlos, *Ibdem*, p.25-26.

<sup>69</sup> Citado por SANDRONI, Carlos *Ibdem*, p.28.



Figura 1 - Ritmo do tresillo

Tratando-se de uma estrutura rítmica assimétrica, é composta de três pulsações: as duas primeiras ternárias e a última binária.

É possível reescrever o *tresillo*, subdividindo as pulsações ternárias em 1+2. Ver figura 2.



Figura 2 - Tresillo subdividido nas pulsações ternárias

Sandroni a identifica como a síncope, chamada por Mário de Andrade de “característica”. Ver figura 3.



Figura 3 -Síncope característica

Ainda subdividindo o *tresillo* nas subdivisões ternárias em 2+1, teremos o modelo rítmico de “habanera”, também chamado pelos cubanos de *cinquillo*. No Brasil conhecido também como “ritmo de tango”. Ver figura 4.



**Figura 4 - Ritmo de *Habanera***

A este conjunto de variantes proponho, pois chamar de “paradigma do *tresillo*”. Sua característica fundamental é a marca contramétrica recorrente na quarta pulsação (ou, em notação convencional, na quarta semicolcheia) de um grupo de oito, que assim fica dividido em duas quase-metades desiguais (3+5). É esta marca que o distingue dos padrões rítmicos que obedecem à teoria clássica ocidental, para qual a marca equivalente estaria não na quarta, mas na quinta pulsação (ou seja, no início do segundo tempo de um 2/4 convencional e simétrico).<sup>70</sup>

Diante desta definição do paradigma do *tresillo* proposto por Sandroni é interessante observar que o autor enfatiza a importância da quarta semicolcheia como contramétrica em relação ao próximo segundo tempo e no caso. Ela está contramétrica em relação à semicolcheia anterior, como se as pulsações fossem binárias. Todavia ela exerce uma força de tensão para o segundo tempo do compasso, buscando sua resolução, que não estará garantida, pois a sétima semicolcheia ganha apoio e pode ser vista como contratempo do segundo tempo. Em outras palavras, quero dizer que a marca da quarta semicolcheia do *tresillo*, com seu apoio e a sétima colcheia, também com sua articulação, sempre rondaram o segundo tempo de um compasso no caso convencional de 2/4. E este deslocamento de apoio na métrica binária, mais tarde atingida, pode ter sido a grande conquista dos músicos das Américas. Como se sabe, tanto no Blues, Jazz, como na Salsa e boa parte da música brasileira, o apoio nos tempos pares é condição indispensável para que os ritmos fluam, inclusive a música “Pop”.

E Sandroni continua:

O argumento deste livro é que existe uma ligação entre o tipo de contrametricidade (ou concepção do que seja música “sincopada”) configurada pelo paradigma do *tresillo* e certa concepção do “afro-

<sup>70</sup> SANDRONI, Carlos. *Ibidem*, p. 30.



quarta semicolcheia exerce em direção ao segundo tempo do compasso. Os ritmos dos lundus, maxixes, choros, batuques da segunda metade do século XIX e os sambas das primeiras duas décadas do século XX poderiam ser executados, valorizando todas células rítmicas que ocorressem sob os segundos tempos.

Concluo com esta reflexão não apenas teórica, inclusive praticamente que a questão do deslocamento de apoio para os tempos binários das métricas convencionais já estavam “predestinados” desde a época do *tresillo*.

O que apresentaremos a seguir, trata-se dos desdobramentos desta reflexão, aplicados ao Batuque, obra aqui escolhida e repleta de padrões rítmicos “afro-brasileiros” e “nacionais”.

### 3.1 – Métrica e Ritmo

O Batuque foi inteiramente escrito como já dito anteriormente, num compasso binário de dois por quatro. A noção comum que se tem desta métrica<sup>73</sup> é, com base numa definição geral, que diz que o primeiro tempo é forte, recebe um apoio e o segundo tempo é fraco, induz o intérprete a apoiar sempre o primeiro tempo e deixar o segundo mais leve.<sup>74</sup> Ver figura 6.



**Figura 6 - Métrica binária convencional**

Os equívocos causados por esta definição são muitos, não somente na música europeia como na música das Américas. Alguns intérpretes chegam na realidade a acentuar os primeiros tempos, principalmente quando coincidem com finais de frases, o que compromete mais ainda a execução das obras.<sup>75</sup>

Os negros afro-americanos, como já dissemos anteriormente, neste sentido deram uma enorme contribuição quando passaram a dar maior atenção aos tempos pares apoiando-os mais que os tempos ímpares de cada tipo de compasso.<sup>76</sup> Ver figura 7.

---

<sup>73</sup> Métrica é o primeiro nível de estruturação do ritmo musical. É a infra-estrutura constante sobre a qual ocorre o ritmo, diferentes articulações temporais da música.

<sup>74</sup> Esta definição surge e ganha força com o advento das barras de compassos na escrita musical, a partir da segunda metade do século XVI.

<sup>75</sup> Faz-se sempre uma grande confusão entre apoio e acento. Os dois são produzidos por diferença de intensidades, tensão e relaxamento. O apoio presume a indicação regular ou irregular da retomada de um ciclo com um número de tempos. Já o acento está numa categoria que apesar de cumprir uma função de ênfase sobre um som, ele o faz numa maior intensidade comparada ao som produzido por um apoio.

<sup>76</sup> Hajam vistos o Blues, Swing, o Jazz, o Funk e a Música Pop na América do Norte, a Salsa em Cuba e o Samba, o frevo, o maracatú e o baião no Brasil.



**Figura 7 - Deslocamento de apoio nas métricas dos ritmos afro-americanos**

Quer-se, portanto demonstrar que, nesta peça, ao se assumir o apoio natural no segundo tempo ao invés do primeiro, ganha-se uma outra dimensão musical, mesmo diante de uma prática musical tradicional, conservadora e equivocada. Pretende-se ainda elucidar que uma vez adotado este procedimento de deslocamento do apoio, o primeiro tempo não deixa de ter sua importância, continua sendo o princípio, porém com relaxamento e o segundo tempo, tensão com promessa de resolução no próximo primeiro tempo (novo relaxamento). Aliás, quando se considera a questão de ordem fraseológica, harmônica e contrapontística na música européia, encontramos muitas vezes esta alteração de apoio do primeiro para o segundo tempos. O que prova que o procedimento de deslocamento de apoio para o segundo tempo não é exclusividade da música das Américas. Trataremos a seguir dos desdobramentos ocorridos dentro de cada tempo do compasso.<sup>77</sup>

Ao considerarmos o primeiro tempo de um compasso binário, princípio, todavia relaxamento, e o segundo tempo apoiado, tensão, essas qualidades são transferidas também para todas células rítmicas que ocorrem em cada tempo respectivamente. Isto significa dizer que na primeira frase tocada pela trompa a partir do compasso 10 que, além da anacruse, é constituída de duas células iguais de colcheia pontuada e semicolcheia, a segunda conseqüentemente soará mais tensa que a primeira por estar ocorrendo dentro do segundo tempo. Ver figura 8.

<sup>77</sup> Outra confusão que se faz é com relação o que vem a ser tempo e o que vem a ser pulsação. Tempo é o intervalo entre duas pulsações. Por exemplo num compasso binário, temos dois tempos todavia três pulsações. Faz-se necessário uma terceira pulsação para encerrar a duração do segundo tempo que havendo continuidade de novos compassos esta terceira pulsação corresponderá a primeira do compasso seguinte. Inclusive devido a esta confusão encontramos na práxis musical, tendências de acentuar-se demasiadamente o fraseado, excesso de ataque por parte principalmente dos instrumentistas de sopros (madeiras e metais) e de percussão.



**Figura 8 - Primeira frase tocada pela trompa submetida ao apoio do segundo tempo**

Explorando um pouco mais o exemplo, perceberemos que a anacruse é constituída de uma célula acéfala com pausa de colcheia e o complemento de duas semicolcheias localizada no segundo tempo do compasso 09, portanto soará mais tensa, encontrando o relaxamento no primeiro tempo seguinte. O final de frase masculino, situado no primeiro tempo do compasso 11, mesmo durando o valor de uma mínima, soará relaxado por consequência do segundo tempo anterior, tenso.

Após esta breve exposição das novas características da métrica binária iniciaremos a apresentação completa dos estudos sobre a obra.

A introdução de dois compassos é construída sobre um ritmo de semínima pontuada e colcheia com acento. Ver figura 9.

## Allegro pesante

The musical score is for 'Allegro pesante' and consists of five staves. The top staff is for Timpani, with a 'Sol-Do' marking above it. The second staff is for Cassa Rullante, with 'scordata' written above it. The third staff is for Gran Cassa. The fourth staff is for Tam Tam. The bottom two staves are for Pianoforte. All percussion parts are marked with 'pp misterioso'. The piano part is also marked with 'pp misterioso'. The score is in 2/4 time and shows two measures of music. The first measure has a quarter note on G4 and a quarter note on D5. The second measure has a quarter note on G4 and a quarter note on D5. The piano part has a chord of G4, Bb4, and D5 in the first measure, and a chord of G4, Bb4, and D5 in the second measure. The piano part is marked with 'pp misterioso'.

Figura 9 - Introdução de dois compassos

Nota-se que não há ataque no segundo tempo e sim o contratempo.<sup>78</sup> Recomenda-se aqui que o princípio seja mantido: o instrumentista inicia o primeiro tempo, busca a tensão no início do segundo tempo e articula o contratempo de colcheia com a intensidade necessária, inclusive para o acento, não devendo saturá-lo através de um ataque excessivo, pois a peça inicia-se num pianíssimo misterioso.<sup>79</sup>

<sup>78</sup> Observando o percussionista da Escola de Samba que toca o surdo ou treme-terra, ele toca o segundo tempo em semínima ou duas colcheias com uma tensão característica. Aquela sonoridade obtida através da distensão da pele do instrumento é interrompida com um leve abafamento feito com a mão esquerda no primeiro tempo seguinte. Trata-se de um som redondo, cheio, tenso e cumpre uma função condutora de acompanhamento.

<sup>79</sup> Para instrumentistas que tocam instrumentos de percussão ou mesmo outros instrumentos com função rítmica, faz-se necessário um esforço maior e no caso mental, no sentido de imaginar a sonoridade requerida, porque articulam o início de cada ritmo e não podem sustentar nos instrumentos a duração exata dos mesmos, acompanhados de suas nuances. Portanto quando já possuem a imagem do som em questão o cérebro envia uma mensagem aos músculos e nervos que articulam os ritmos que requerem maior tensão na medida necessária e principalmente sem quebrar a continuidade da idéia musical. Com base no que foi dito na nota de rodapé 6, aconselha-se visitar Escolas de Samba e travar contato com esta práxis e suas sonoridades para que possam ser aplicadas dentro do possível em passagens semelhantes como esta.

O ostinato do início da Parte A tocado pelos contrabaixos, receberá um tratamento diferenciado que será mantido por todos os instrumentos de cordas. Ver figura 10.

The musical score for Figure 10 is set in 2/4 time and consists of six staves. The instruments are: Timpani, Cassa Rullante, Gran Cassa, Tam Tam, Pianoforte (Grand Piano), and Contrabbassi (Double Bass). The score shows a 3+3+2 ostinato pattern. The Contrabbassi part is marked *pp misterioso*. The Timpani part has measures 3, 4, 5, and 6 marked above it. The Cassa Rullante, Gran Cassa, and Tam Tam parts have rests in measures 3, 4, 5, and 6. The Pianoforte part has a sustained chord in measures 3, 4, 5, and 6. The Contrabbassi part has a continuous eighth-note pattern throughout the four measures.

Figura 10 - Ostinato tocado na fórmula 3+3+2 pelos contrabaixos

Constituído de duas células de quatro semicolcheias, serão tocados mantendo-se o agrupamento de 3+3+2, *tresillo*, o que implica que para cada início de três semicolcheias e a última de duas semicolcheias, haverá um apoio respectivo. Ver figura 11.



Figura 11 – Forma de escrita para o ostinato –a

Esta forma de articular o ostinato obtivemos através da resultante de parte da sobreposição de duas linhas rítmicas, conferidas inicialmente a semicolcheia da primeira célula pontuada da frase tocada pela trompa, e a colcheia com acento, contratempo do segundo tempo na percussão no compasso 10<sup>80</sup>. O resultado sonoro também baseado no *tresillo* interliga estas linhas rítmicas mantendo a passagem mais coesa.

A primeira frase tocada pela trompa e depois pelo trombone é articulada sobre os apoios dos segundos tempos, como já foi explicado. Porém vamos aprofundar um pouco mais o principio de tensão e relaxamento na práxis interpretativa. Por se tratarem de instrumentos de sopro, e poderem sustentar os sons inicialmente emitidos, são capazes de tocar todas as nuances exigidas para os tempos respectivos. Por exemplo, a trompa toca a anacruse tensa, que é reforçada pela colcheia acentuada pela percussão, e quando ataca a colcheia pontuada relaxada ela imediatamente faz um pequeno *crescendo* expressivo em direção ao segundo tempo tenso. Conseqüentemente, a semicolcheia da primeira célula soará menos relaxada que a colcheia pontuada e menos tensa que a próxima célula. A segunda colcheia pontuada situada no segundo tempo é tensa, todavia o instrumentista prossegue com mais um pequeno *crescendo* expressivo em direção a última semicolcheia e esta será mais tensa, conduzindo a mínima seguinte, que também receberá um *crescendo* parcial até o segundo tempo e em

<sup>80</sup> Este ostinato deverá ser tocado de forma idiomática, ou seja, a primeira semicolcheia, mas principalmente a quarta e a sétima semicolcheias receberão um apoio na sua emissão, como se fossem articuladas pela voz. Alguns instrumentistas confundem essa maneira de tocar acentuando e o pior, demasiadamente. O som deve ser redondo, cheio de tensão.

seguida, o instrumentista fará o decrescendo assinalado pelo compositor. Ver figura 12.

The image shows a musical score for two instruments: Trompa (Cr.) and Trombone (Trbn.). The Trompa part is in the treble clef and starts at measure 9. It features a first ending bracket (I.) over measures 9-10, a mezzo-forte (mf) dynamic marking, and a slur over measures 11-12. The Trombone part is in the bass clef and starts at measure 7. It features a first ending bracket (I.) over measures 7-8, a piano (p) dynamic marking, and a slur over measures 11-12. The score is numbered 9, 10, 11, 12, and 13 for the Trompa part, and 7 for the Trombone part.

**Figura 12 – A primeira sentença tocada pela trompa e pelo trombone**

No compasso 21, a mesma sentença tocada pela primeira clarineta e tocada um pouco modificada pelo primeiro fagote, segue a mesma orientação feita pela trompa e pelo trombone. Todavia, observa-se que o compositor agora escreve uma ligadura sobre cada frase. Neste caso entendemos a ligadura não somente como delineamento de uma frase, porém, com sentido de articulação. Portanto, pedimos aos instrumentistas que não interrompam a coluna de ar e que toquem de forma ligada mantendo as nuances tanto do primeiro como do segundo tempos. A segunda clarineta e o segundo fagote também tocam da mesma maneira e sem ligadura. O interessante é que a finalização de cada frase requer atenção, afinal temos duas frases com terminação feminina executada apenas pelos instrumentos acompanhantes. A segunda clarineta toca as duas semicolcheias ligadas em crescendo expressivo e o primeiro fagote toca a segunda colcheia complementar ao primeiro tempo em crescendo expressivo e finalmente o segundo fagote, inicialmente junto com o primeiro fagote, conduz o final de frase também com um crescendo expressivo, tendo como objetivo um apoio cheio dentro do segundo tempo. Ver figura 13.

**Figura 13 - A sentença – a tocada por clarinetas e fagotes**

No compasso 25, os ritmos tocados pela percussão são diferentes, porém mantém-se o mesmo princípio de valorar-se o segundo tempo e todos os tipos de contratempos. Ver figura 14.

**Figura 14 - Ritmos tocados na percussão**

Ainda no compasso 25, o ritmo dos tímpanos, caixa e piano vão aproximando-se do ritmo do ostinato das cordas que optamos por uniformizar no padrão (3+3+2), ainda ressaltando o apoio do segundo tempo. Ver figura 15.

The image shows a musical score for measures 25 and 26. The instruments and their parts are as follows:

- Trapa (Tp.):** Bass clef, playing eighth notes with accents.
- Cimbal (C.Rl.):** Treble clef, playing eighth notes with accents.
- Pandeiro (P.G.C.):** Treble clef, playing eighth notes with accents.
- Piano (Pf.):** Treble and Bass clefs, playing chords and bass lines.
- Violino II (Vni. II):** Treble clef, playing sixteenth notes, marked *f*.
- Viola (Vle.):** Bass clef, playing sixteenth notes, marked *f*.
- Violoncello (Vc.):** Bass clef, playing sixteenth notes, marked *f*.
- Contrabaixo (Cb.):** Bass clef, playing sixteenth notes, marked *f*.

**Figura 15 - Partes de Percussão e Cordas padronizadas (3+3+2)**

No compasso 32 temos a mesma sentença, agora tocada pelos metais, que também soam da forma anteriormente apresentada. Ver figura 16.

Figura 16 - Sentença – a tocada pelos metais

No compasso 45 temos a segunda frase da sentença modificada, inclusive as vozes harmonizadas que acompanham-na. Buscamos a mesma sonoridade rítmica sobre o apoio do segundo tempo e as semicolcheias não devem ser tocadas separadamente, mas sim em *cantabile*. Aqui, faz-se necessário elucidar que não se diminui em nota longa a não ser que seja um efeito pedido pelo compositor e a mesma orientação vale para uma seqüência de notas repetidas, sempre em crescendo expressivo. Ver figura 17.

Figura 17 - Segunda frase da sentença – a, modificada

Na transição que conduz a seção a para a seção b, falávamos, no capítulo anterior, que o compositor aproveitou o material melódico da primeira

seção transformando as frases anacrúsicas em acéfalas, mantendo o seu princípio de execução também neste caso.<sup>81</sup>

Antes de continuarmos nossos estudos sobre a seção b da Parte A, já ocorreram até aqui, situações musicais suficientes para que façamos algumas considerações sobre o aspecto da acentuação. Enquanto pesquisávamos a partitura e durante ensaios e diversas apresentações desta obra com a orquestra, a acentuação marcada pelo compositor sempre nos chamava a atenção. Nosso questionamento fazia-se primeiramente em função da seguinte dúvida: os acentos marcados pelo compositor foram uma tentativa de descrever os efeitos ou “sotaques” de um ritmo afro-brasileiro para músicos de formação musical européia ou, ao invés destes motivos, apenas enfatizar certas notas ou passagens?

Concluimos que boa parte dos acentos marcados justificou-se pela primeira razão: os sinais de acentuação buscavam aproximar os músicos que não pertenciam na prática a esta cultura musical popular afro-brasileira, às sonoridades idiomáticas destes ritmos. Entendemos aqui já os primeiros sinais de acentuação marcados na introdução. E mais, uma vez estabelecida a relação de apoio na métrica binária percebemos que tudo que ocorre no segundo tempo de cada compasso já é ressaltado através do seu apoio. Portanto durante a execução, optamos sempre por uma sonoridade cheia e sutil nestas notas acentuadas, descartando a extravagância de um acento convencional. É possível para tanto usarmos de empréstimo um sinal de notação usado no Jazz, em forma de “x” para indicar, a nota não “acentuada”, supostamente falsa, diferenciada da nota com sotaque para a qual é mantida a notação normal. Os jazzistas fazem uso desta notação simplesmente por entenderem que não se trata de um acento, mas sim uma nota real seguida de uma nota falsa em termos de emissão e articulação<sup>82</sup>. E em alguns casos buscou-se uma ênfase sobre uma dada nota,

---

<sup>81</sup> É importante chamar a atenção para este deslocamento das frases, uma vez que estabelecemos inicialmente uma forma de executar os ritmos sobre a métrica binária. Apesar de parecerem frases iguais elas soarão diferentes em função da inversão da posição das células sobre o segundo tempo.

<sup>82</sup> Ver forma de escrita na figura 06.

obtendo-se assim um efeito extra sobre a mesma ou sobre um ritmo já constituído sem necessariamente desejar-se uma execução idiomática.<sup>83</sup>

Dando continuidade ao estudo interpretativo, a seção b da Parte A, caracterizada pelas sentenças acéfalas e compostas de três frases, serão tocadas pelas madeiras sobre o apoio do segundo tempo, o que fará com que os trechos pertencentes ao primeiro tempo soem sem apoio, apenas com os fluxos de crescendo expressivos já descritos. As mesmas considerações valem para as cordas que agora dobram a sentença em semicolcheias repetidas, todavia agrega-se também a formula do *tresillo* (3+3+2). Para tanto, é aconselhável observar a notação sugerida na nota de rodapé 9. Ver figuras 18, 19 e 20.

---

<sup>83</sup> Nos compassos 43 e 44 os primeiro tempos acentuados podem prestar-se a este motivo, todavia questionamos os mesmos, e na nossa execução, foram suprimidos por acharmos demasiados. Optamos pelas frases em função do segundo tempo apoiado. Ainda pode-se apontar nos compassos 48 e 50 um acento curioso sobre a última semicolcheia.

The image displays a page of a musical score for the piece 'Sentença'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts shown are:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet in B-flat (Cl. Bb.)
- Bassoon (Fg.)
- Trumpets (Trbn. I, II)
- Trombones (Tbn. I, II, III)
- Timpani (Tm.)
- Snare Drum (P)
- Cymbals (GC)
- Percussion (Pr.)
- Violins (Vni.)
- Violas (Vle.)
- Violas (Vc.)
- Celli (Cb.)

Key features of the score include:

- Rehearsal mark 4 at the beginning of the final measure.
- Dynamic marking *ff* (fortissimo) in the woodwind and brass parts.
- Performance instructions for the timpani: "con bacchetta da timpano" and "Piaati".
- Performance instructions for the strings: "*ff cantando*".
- Rehearsal mark 4 also appears in the string section.

Figura 18 - Sentença - b tocada pelas cordas em semicolcheias

The musical score for Figure 19 is a page from a symphony, showing the continuation of a sentence in the strings. The score is written for a full orchestra and includes parts for Oboe (Ob.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bs.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Piano (P.), Violin (Vni.), Viola (Vle.), and Cello (Vcl.). The music is in 4/4 time and features a strong, rhythmic pattern in the strings, marked with *ff* (fortissimo). The score is divided into measures, with a measure number of 54 indicated at the beginning of the section. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the woodwinds and brass provide harmonic support. The overall texture is dense and powerful.

Figura 19 - Continuação da sentença – b, tocada pelas cordas

Musical score for Figure 20, showing a woodwind and string ensemble. The score includes parts for Oboe, Flute, Clarinet in Bb, Clarinet in C, Bassoon, Contrabassoon, Bassoon in Eb, Trumpet, Trombone I, II, III, Trumpet, Percussion, Piano/Guitar, Percussion, Violin, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A box labeled 'B' is present above the Oboe part at measure 59. The score ends at measure 8. Dynamics include 'ff' and 'div.'.

Figura 20 - Sentença – b tocada também pelas madeiras em semicolcheias

No compasso 64, quando ocorre a sobreposição das duas sentenças em fortíssimo, os apoios dos segundos tempos prevalecem e, devido à dinâmica marcada, é muito fácil os metais se enganarem e apoiarem demasiadamente o primeiro tempo da sentença, o que pode ser advertido aos mesmos<sup>84</sup>. Ver figura 21.

---

<sup>84</sup> No compasso 64 temos novamente a acentuação no primeiro tempo nos tímpanos, o que suprimimos em nossa execução.

This musical score page, numbered 9 in the top right corner, displays measures 61 through 66. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include:

- Woodwinds: Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Clarinet in A (Cl. A), Bassoon (Fg.), and Contrabassoon (C. Fg.).
- Brass: Trumpet (Tp.), Trombone I (Tbn. I), Trombone II (Tbn. II), Trombone III (Tbn. III), and Trumpet (Tp.).
- Percussion: Cymbal (C.R.), Gong (G.C.), and Tom-tom (Tt.).
- String Section: Violin I (Vni.), Violin II (Vle.), Viola (Vcl.), and Cello (Cb.).

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A box labeled 'B' is placed above the first measure (61) of the string section. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is used throughout. The notation includes various articulations such as accents and slurs, and the key signature has two sharps (F# and C#).

**Figura 21 - Sobreposição das sentenças a e b**

Na Transição que conduz a Parte A à Parte B é importante estar atento. Durante esta diluição orquestral, os instrumentistas que participam do trecho devem tocar da mesma forma articulando as semicolcheias na fórmula (3+3+2)

agregado aos apoios nos segundos tempos. Por falta de costume, é comum ocorrer o contrário: toca-se de forma plana e sem nuance rítmica. Ver figura 22.

The musical score for Figure 22 spans measures 73 to 78. It features a variety of instruments and dynamic markings. The Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Bassoon (Ba.), Bassoon in C (Ba. C.), Trumpet (Trb.), Trombone (Tbn.), Percussion (P.), Timpani (Tm.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.) parts are shown. The score includes dynamic markings such as *dim.*, *dim. molto*, and *p*. Performance instructions include *con bacchetta da timpano* and *uniti*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Figura 22 - Transição da Parte A para a Parte B

A partir do compasso 79 inicia-se a Parte B onde o compositor concede destaque ao segundo tempo de cada compasso, o que, ao nosso entender, trata-se do apoio natural sobre o segundo tempo do compasso. Além disto agora fará uso das células sincopadas como característica desta Parte B. Ainda no compasso 79 entende-se que a indicação *col legno* para as cordas, exige do instrumentista uma sonoridade “redonda” e tensa no segundo tempo do compasso. Lembrando a esses mesmos instrumentistas a necessidade de se fazer uma analogia ao berimbau, que tem sua corda percutida por uma vara de bambu, produzindo uma sonoridade um pouco áspera, todavia redonda e típica como esta passagem. Ver figura 23.

The image shows a musical score for measures 79 to 82. The score is arranged in a system with six staves. The top two staves are for C.R.I. and P.G.C., both marked *pp*. The next two staves are for P.C., also marked *pp*. The bottom two staves are for Vln. and Vcl., both marked *col Legno*. The Cb. staff is marked *col Legno* and *pp*. The rhythm is a steady eighth-note pattern with a syncopated accent on the second beat of each measure. A box with the number '6' is located at the beginning of the Vln. staff.

Figura 23 – Primeiro ostinato da Parte B, tocado pelas cordas

No compasso 83 o trompete toca a primeira síncopa da obra. Síncopa esta incompleta sem a última semicolcheia do grupo, complementada por uma pausa respectiva. A célula sincopada merece algumas considerações importantes: primeiro que é composta por três ataques numa seqüência de figuras rítmicas, constituída de uma semicolcheia, uma colcheia e uma semicolcheia. Por exemplo: segundo pressupõem-se que dos três ataques o primeiro não sofre apoio e os dois seguintes sim. O primeiro ataque funciona como princípio, referência para os dois ataques seguintes. O segundo ataque funciona principalmente como oposição ao primeiro. Portanto, há uma tendência natural a se apoiar o segundo e o terceiro num crescendo expressivo em relação ao primeiro ataque. Em linguagem musical, a colcheia soa mais apoiada do que a primeira semicolcheia, e a segunda semicolcheia naturalmente soa menos que a colcheia. Todavia, esta pode soar mais do que a primeira semicolcheia. Temos neste trecho do compasso 83 ao compasso 86 a primeira sentença da Parte B já descrita anteriormente. Ver figura 24.



Figura 24 – Sentença 1 – c tocada pelo trompete

Trata-se de uma seqüência de três compassos com síncopas complementadas por pausas de semicolcheia e no quarto compasso uma mínima. Neste caso, devemos observar que sobre a métrica binária na qual o segundo tempo é mais apoiado toda vez que uma célula sincopada ocorrer neste tempo, ela será valorizada, o que quer dizer que quando isto ocorrer a primeira semicolcheia do grupo que antes, na nossa análise, não recebia apoio, agora receberá proporcional à colcheia. Ainda neste exemplo é importante ressaltar algumas anotações feitas pelo compositor como: a ligadura e o *glissando* na segunda célula sincopada, a dinâmica forte com caráter *giocoso* e por último o

efeito *cuivré*, todos ingredientes que tornam a passagem de difícil compreensão e conseqüentemente execução. Como sugestão é importante tocar o trecho primeiramente sem as ligaduras e *glissando*, apenas articulando as síncopas e diferenciando-as do ponto de vista dos apoios sobre a métrica. Em segundo lugar, adicionar as ligaduras e o *glissando* sem perder os apoios e por último agregar a maneira de se tocar em *cuivré*.<sup>85</sup> Com relação à mínima, o *decrescendo* somente ocorrerá após o início do segundo tempo.

A resposta das madeiras no compasso 86 seguem o mesmo princípio, inclusive porque tocam as síncopas completas. Ver figura 25.

Figura 25 – Frase em síncopas

No compasso 87, as mesmas considerações são válidas para a trompa, ressaltando apenas o registro agudo como questão causadora de dificuldades para a passagem. Ver figura 26.

Figura 26 – Sentença 1 – c, tocada pela trompa no registro agudo

<sup>85</sup> No momento em que o trompetista tentar tocar as síncopas com as ligaduras indicadas, encontrará maior dificuldade pelo seguinte motivo: a colcheia da célula síncopada que descrevemos como a figura rítmica que recebe apoio, vem ligada conseqüentemente sem ataque. Se o instrumentista não fizer um crescendo expressivo em direção a esta colcheia, a passagem soará sem interesse, inclusive o ritmo poderá soar errado.

No compasso 91, o compositor também apresenta o contratempo como parte constitutiva da segunda sentença, o que juntamente com as síncopas, consegue uma melódica rica ritmicamente. Ver figura 27.



Figura 27 - Sentença 2 – c, tocada pelo trompete

Parte desta riqueza é obtida através do deslocamento de uma frase acéfala com terminação no ataque do segundo tempo do compasso, tornando-se anacrúsica no compasso 93 e, no segundo deslocamento no compasso 94, voltando à configuração inicial. Aqui solicitamos ao trompetista que ressalte todas as notas, fazendo exceção somente às notas que ocorram na cabeça do primeiro tempo, mesmo em função do deslocamento. Com isso, tem-se como resultado um caráter mais equilibrado e *giocoso* devido à valorização maior dos contratempos e da própria “emíola”. As células, quando dispostas sobre o segundo tempo, tem suas primeiras figuras apoiadas e em outros momentos sobre o primeiro tempo, não as têm<sup>86</sup>. Quanto à ligadura sobre cada frase e os *staccati* sobre cada nota da mesma, entendemos como a maneira de se tocar destacado sem quebrar a linha melódica e não de forma curta. Já no compasso 97 o compositor como profundo conhecedor das características dos instrumentos marca para as madeiras, uma ligadura de articulação iniciada na colcheia da síncopa até a primeira semicolcheia seguinte. Sabe-se que em qualquer início de ligadura naturalmente obtém-se um apoio e que as notas seguintes, por estarem ligadas, soam sem ataque. Neste exemplo ao marcar o início da ligadura na colcheia da síncopa, o compositor vem a confirmar nossas considerações sobre a execução de uma célula sincopada. Neste caso solicitamos aos instrumentistas que, além do apoio inicial sobre a

<sup>86</sup> Em conversa com o fagotista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo, Sérgio Oliveira, mais conhecido como “mamão”, durante um dos ensaios com a Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul, me contou que o Maestro Eleazar de Carvalho durante esta sentença regia com uma das mãos numa métrica ternária, enfatizando a emíola e a riqueza de balanço da melódica afro-brasileira.

colcheia em questão, façam um crescendo expressivo em direção ao segundo tempo. Ver figura 28.

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet in B-flat (Cl. Sib.). The score covers measures 96 to 101. The tempo and dynamics are marked as *mf scherzando*. The Flute part features a melodic line with eighth notes and ties. The Oboe and Clarinet parts play chords, also with eighth notes and ties. Measure 101 shows a change in the Flute part, indicating the start of a new section.

Figura 28 - Sentença 2 – c, tocada pelas madeiras com ligaduras nas colcheias das síncopas

No compasso 101, como efeito, as cordas passam a tocar num ritmo anacrúsico para primeiro tempo seguinte em colcheia com pausas complementares, com arco *al ponticello*<sup>87</sup>. Ver figura 29.

<sup>87</sup> Al Ponticello ou sul ponticello significa perto do cavalete, obtendo assim uma sonoridade bastante brilhante e muitas vezes metálica devido à presença de muitos harmônicos na constituição do som. O motivo aqui é devido a um efeito nesta passagem.

The image shows a musical score for a string quartet (Violins, Violas, Cellos, and Double Basses) for measures 101 to 103. The score is written for five staves. Each staff is labeled with its instrument: Vni (Violin I), Vle. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The music is marked 'Arco al Pont.' (arco ponticello) and 'ff' (fortissimo). The rhythm is a steady eighth-note pattern with accents. A box containing the number '8' is placed above the first staff in measure 101. The notation includes stems, beams, and accents (>) over the notes.

Figura 29 - Ostinato 2 – c, tocado pelas cordas

No compasso 114, a primeira sentença da seção c modificada (sentença1'-c) que é constituída de uma seqüência de síncopas merece também um estudo detalhado. Nos metais cada colcheia da síncopa mesmo em primeiro tempo são apoiadas e a última semicolcheia de cada célula está ligada com a colcheia seguinte sobre o segundo tempo. Esta ligadura justifica um apoio também sobre a última semicolcheia de cada célula síncopada e um crescendo expressivo em direção à colcheia do segundo tempo. No compasso 116 a riqueza rítmica é atingida através do aparecimento de uma colcheia como contratempo do segundo tempo, exigindo também um apoio e crescendo em direção ao segundo tempo do próximo compasso, para em seguida fazer o diminuendo indicado. Ver figura 30.

The image shows a musical score for measures 114 to 117. The parts are arranged vertically as follows:

- Top two staves:** Two Trumpets (Do) playing a melodic line with chords. Marked "cuivre" and "f".
- Next two staves:** Two Trombones (Trbn). The first is marked "I, II" and "f". The second is marked "III" and "f".
- Next staff:** Trumpet (Tp.) playing a rhythmic pattern. Marked "p" and "tr" (trill).
- Next staff:** Cor Anglais (C.Rl.) playing a rhythmic pattern. Marked "p".
- Next staff:** Clarinet in C (G.C.) playing a rhythmic pattern. Marked "p".
- Bottom staff:** Trombone (T.t.) playing a rhythmic pattern. Marked "p".

Figura 30 - Sentença 1' – c, tocada pelos metais

Ainda no compasso 114 as madeiras tocam as mesmas síncopas dos metais, porém, defasadas de um tempo, iniciando-se no segundo tempo e, aqui, cabe ressaltar a diferença de sonoridade entre elas. A síncopa tocada pelos metais não recebe apoio na primeira semicolcheia. Porém, a síncopa das madeiras iniciada no segundo tempo receberá um apoio na primeira semicolcheia. Esta diferenciação, apesar de sutil, oferece um efeito “gingado” na passagem. Ver figura 31.

19

The musical score for Figure 31 is a complex orchestral passage spanning measures 114 to 117. It features a variety of instruments including woodwinds (Oboe, Clarinet, Bassoon, Flute, Piccolo), brass (Trumpet, Trombone, Horn, Tuba), strings (Violin, Viola, Violoncello, Double Bass), and percussion (Cymbal, Gong, Triangle). The passage is marked *ff* (fortissimo) and contains dense textures with many notes and rests. A box labeled '9' is present in the first measure. The score is arranged in a standard orchestral layout with woodwinds at the top, brass in the middle, and strings at the bottom.

Figura 31 - Sentença 1' – c, tocada pelos metais e pelas madeiras

No compasso 117, o trinado no segundo tempo soa com energia e, para o *glissando* em quartas e de forma escalar cromática descendente, pede-se que os instrumentistas apoiem a segunda metade do mesmo, no segundo tempo

do compasso 118 com objetivo de obter-se também um efeito expressivo e coerente com a peça. Ver figura 32.

The image shows a musical score for a woodwind section, including parts for Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Clarinet in C (Cl. C.), Bassoon (Fg.), and Contrabassoon (C. Fg.). The score spans measures 117, 118, and 119. In measure 118, the woodwind instruments play a complex texture featuring a trill and a glissando effect, indicated by wavy lines above the notes. The bassoon and contrabassoon parts provide a rhythmic and harmonic support for this texture. Measure 119 shows the continuation of the texture, with some instruments resting.

Figura 32 – Trinado e glissando com apoio no segundo tempo

A primeira sentença da seção d (sentença 1 – d), apesar de formada apenas por células rítmicas compostas de colcheia e duas semicolcheias ou duas colcheias, sem a presença de síncopas, e através da forma como as ligaduras de articulação foram marcadas pelo compositor, sugere a valorização dos contratempos. Portanto, o início de cada ligadura nos contratempos geram sub-apoios que produzem uma sonoridade particular. Ver figura 33.

The image shows a musical score for two trumpets (Fa) in 2/4 time. The first staff (top) starts at measure 117 with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with a forte (ff) dynamic and a '2' marking above the first measure. The second staff (bottom) also starts at measure 117 with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a similar melodic line with a forte (ff) dynamic and a '2' marking above the first measure. Both staves end at measure 118.

Figura 33 – Primeira frase da sentença 1 – d, tocada pelas trompas

No compasso 127, a segunda sentença da seção d (sentença 2 – d) tocada por duas trompas com campana *all'aria* e dois trompetes *senza sordine*, reforçam a característica de contratempos da passagem e a retomada da célula sincopada ao final, tudo com acentuação marcada pelo compositor. Nesta passagem chamamos à atenção para os acentos marcados sob as notas que ocorrem nos primeiros tempos de cada compasso. A acentuação dar-se-á por um rápido crescendo dentro do primeiro tempo e não através de ataque no mesmo. Ver figura 34.

The image shows a musical score for four brass instruments in 2/4 time, measures 127-130. The first staff (top) is for Cornet (Cr.) in F (Fa), marked 'I.II. a 2' and 'campana all'aria', with a forte (ff) dynamic. The second staff is for Trumpet (Trb.) in D (Do), marked 'senza Sord. I.' and 'campana all'aria', with a forte (ff) dynamic. The third staff is for Trumpets (Trbn.) I and II, marked 'I.II. a 2'. The fourth staff is for Trumpet (III.) and Trombone (Tb.) in B-flat (Bb.), marked 'III. a 2'. All staves show melodic lines with accents (>) above the notes in measures 127, 128, 129, and 130.

Figura 34 – Sentença 2 – d , tocada pelos metais

No compasso 131, a primeira sentença da seção d aparece modificada onde cada frase é dividida entre os naipes das madeiras e dos metais, e a primeira frase aparece modificada no segundo tempo, a célula de duas colcheias passa para duas semicolcheias e uma colcheia e esta última é ligada a uma semínima no próximo primeiro tempo. Este deslocamento certamente pode soar

“gingado” a partir do momento que se apóie esta colcheia. Esta será a forma de se tocar a sentença uma vez que ela compõe todo o material da transição da Parte B para a Reexposição (dos compassos 139 ao 154). Ver figura 35.

The image displays a musical score for Figure 35, which is a rhythmic pattern (sentença) played by woodwinds and strings. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (C. Fg.), French Horn (Fa), Trumpet (Cr.), Trombone (Trb.), Trumpet III (Trbn. I.II.), and Trombone III (Tbn. B.). The score begins at measure 131 and continues through measure 134. The woodwind parts (Ott., Fl., Ob., Cl., Cl. B., Fg., C. Fg.) are marked with a forte dynamic (*f*) and a crescendo (*cresc.*). The string parts (Fa, Cr., Trbn. I.II., Tbn. B.) are marked with a forte dynamic (*f*). The rhythm is characterized by a steady eighth-note pattern in the woodwinds and a similar pattern in the strings, with some variations in the bassoon and contrabassoon parts. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The measures are numbered 131, 132, 133, and 134. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 35 – Sentença 1' - d, tocada pelas madeiras e metais

Antes que se aborde a Reexposição, é importante lembrar que a citação do ostinato da Parte A, a partir do compasso 124, recebe o mesmo

tratamento idiomático com a fórmula (3+3+2) apesar da primeira célula não ser constituída de quatro semicolcheias. Ver figura 36.

The image displays a musical score for a symphony orchestra, starting at measure 119. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Flutes (Fl.)
- Oboes (Ob.)
- Clarinets (C.L.)
- Clarinet in B-flat (Cl. Bb.)
- Bassoon (Fg.)
- Contrabassoon (C. Fg.)
- Trumpets (Tb.)
- Trumpets (Tp.)
- Cornets (C.R.)
- Percussion (P. G.C.)
- Tam-tam (T.t.)
- Piano (P.)
- Violins (Vai.)
- Violas (Vlc.)
- Violonscelles (Vc.)
- Double Basses (Cb.)

Key features of the score include:

- Measures 119-120: Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoon, and Contrabassoon play a melodic line. The Bassoon part includes a second octave marking (*a 2*).
- Measures 121-122: Trumpets and Trombones play a rhythmic pattern. The Trombone part includes a marking *L.H.* and *con Sord.* (with mutes).
- Measures 123-124: The Piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.
- Measures 125-126: The Violin part begins with a marking *Arco* and *mf cresc. sempre*.

Figura 36 – Citação do ostinato a da Parte A

Com relação à Reexposição, os critérios interpretativos apresentados anteriormente sobre ritmos, frases e sentenças serão todos mantidos. A partir do compasso 195 até o final é costume se fazer um grande acelerando em função da notação, *cresc. e animando sempre*, no compasso 191. Optamos aqui por um acelerando moderado feito a cada quatro compassos e na fermata com indicação *lunga* (penúltimo compasso), dobramos os valores de cada célula rítmica pontuada e as mínimas correspondentes. Ver figuras 37, 38 e 39.





The image displays a page of a musical score, likely for an orchestra and piano. The score is organized into systems, with each system containing staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the page are: Oboe (Ob.), Flute (Fl.), Clarinet in C (Cl.), Clarinet in Bb (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (C. Fg.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tb.), Percussion (P.), and Piano (Pf.). The score shows measures 299, 300, and 301. Measure 301 is marked with a fermata and the instruction 'lunga' (long), indicating a sustained note. The piano part (Pf.) is also visible, showing a complex rhythmic pattern in the final measure.

Figura 39 – Continuação do acelerando e a fermata no penúltimo compasso

### 3.2 – Andamentos

“Tempo está relacionado com a possibilidade de riqueza de expressão e não com velocidade”.<sup>88</sup>

Sob as considerações do respeitado maestro romeno Sergiu Celibidache, alicerçadas na acústica, e também baseado no conceito de “epiphenomena”, aprofundaremos um pouco mais esta reflexão.

Se a escolha do tempo para a obra está relacionada com a possibilidade do intérprete obter “riquezas de expressão” inerentes à mesma, isto significa ressaltar aspectos do caráter rítmico, clareza de fraseado, sonoridades timbrísticas e equilíbrio orquestral. Quando se fala de sonoridades timbrísticas é preciso ressaltar, por exemplo, que dois sons emitidos por dois instrumentos diferentes, um agudo e o outro grave, necessitam de tempo suficiente para as suas séries harmônicas se formarem e se fundirem, “epiphenomena”. O som mais grave leva mais tempo para se formar, por exemplo num contrabaixo. Se um andamento muito rápido é escolhido, a chance do ouvido humano captar estas nuances são mínimas devido à falta de tempo necessária para a formação destas séries e, se ao invés disso escolhe-se um andamento muito lento, há tempo suficiente para a formação das séries, todavia elas não se fundem, se dissipam. E esta escolha ainda será submetida à acústica da sala de concerto. Cada sala de concerto é única em termos acústicos. Quando o maestro leva em considerações tudo isso, uma etapa do processo da práxis musical está cumprida e o ouvinte que esteve presente neste concerto com certeza participou de uma experiência única.

Agora se o concerto foi gravado e passamos a tomar como referência esta gravação podemos nos enganar quanto ao seu julgamento. Um microfone

---

<sup>88</sup> CELIBIDACHE, Sergiu. “Aula de regência para seus alunos”, in **Celibidache! (Le Jardin de Celibidache)** (Dir. Serge Iona Celebidachi), France, K-Films & Facets Vídeo, 1997, color, 145 mins.

seleciona parte da amostra sonora e não só distorce o timbre como a impressão de tempo da obra. Como o único recurso presente é a gravação e valendo-se destas considerações, pedimos licença para iniciarmos nossa análise comparativa entre a execução aqui apresentada do Batuque pelo pesquisador e a Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul e mais duas execuções da mesma: a) Maestro Leonard Bernstein à frente da Orquestra Filarmônica de Nova York e b) Maestro Eleazar de Carvalho à frente da Orquestra Sinfônica Brasileira, através de gravações pertencentes a épocas e sistemas de gravação diferentes. Ressaltamos apenas o objetivo de discutirmos alguns aspectos musicais desta obra, tratadas de formas diferentes por seus intérpretes, sem aqui estabelecermos julgamentos de valor. Cada interpretação foi única no dia e local em que aconteceu.

Quando ouvimos a execução do Batuque pelo maestro Leonard Bernstein à frente da New York Philharmonic, tomando como exemplo o tempo escolhido, percebemos a notável virtuosidade de ambos (intérprete e orquestra). Todavia, o caráter rítmico afro-brasileiro não se estabelece. As síncopas não fluem como poderiam e o maestro não faz uso do apoio sobre o segundo tempo como elemento condutor. O caráter aqui obtido está mais próximo do indígena americano, sem querer denegrir a execução do maestro, aliás, o maestro Bernstein tinha uma grande afinidade com a música cinematográfica *hollywoodiana* e o *Jazz*, além de sua competência ser indiscutível. CD01

Com relação à gravação do maestro Eleazar de Carvalho à frente da Orquestra Sinfônica Brasileira, percebe-se também um andamento bastante rápido, diga-se de passagem, menos rápido que o andamento do maestro Bernstein, mas o caráter rítmico afro-brasileiro se faz mais presente. O maestro não toma como referência o apoio sobre o segundo tempo dos compassos, apenas segue os sinais de acentuação marcados pelo compositor. Notamos uma certa “rusticidade” na sonoridade da orquestra ao contrário da New York Philharmonic, todavia uma aproximação maior com as sonoridades de uma “batucada” ou de uma “umbigada” de uma roda de samba.

A gravação, apresentada pelo pesquisador como resultado deste trabalho, buscou conciliar a idéia do segundo tempo da métrica binária ser apoiado e cumprir a função de elemento condutor da obra. O andamento escolhido aqui, quase metade mais lento que os demais, foi resultado da reflexão sobre as considerações feitas pelo maestro Celibidache, acima já apresentadas, permitindo que as síncopas, as emíolas, o fraseado soassem mais leves, mais pronunciados e de forma idiomática. Buscou-se por algo que chamaremos aqui de “tempo de ritual” da obra, remetendo-se nossa imaginação às primeiras manifestações ritualística de batuque no Brasil.

## **CONCLUSÕES**

## CONCLUSÕES

Considerando-se que o objetivo deste trabalho é apresentar uma reflexão sobre a interpretação da música de influências afro-brasileiras através da análise musical do Batuque de Lorenzo Fernández, observa-se, do ponto de vista formal e histórico, que o paradigma do *tresillo* é a estrutura rítmica que permeou boa parte dos gêneros musicais consolidados desde a segunda metade do século XIX: os lundus, maxixes, batuques, até as duas primeiras décadas do século XX, os choros, tangos e o samba.

A abordagem desta estrutura rítmica, na maioria das vezes feita por musicólogos e etnomusicólogos, teve como finalidade demonstrar a gênese dos ritmos acima citados e em outras apresentar questões ideológicas sobre a síncope brasileira. Entretanto, este trabalho trouxe à luz as implicações interpretativas advindas do paradigma do *tresillo*, que até o momento tinham sido pouco discutidas, por inúmeras razões, que não foram aqui, objeto do estudo. Estas implicações interpretativas foram abordadas tentando, durante o processo, desfazer equívocos comuns sobre elementos musicais como: apoio e acento, métrica convencional e métrica da música popular, fraseologia e agógica.

Com a análise formal da obra estudada, concluiu-se que o compositor, através da forma A-B-A1, delineou com clareza os elementos rítmicos e fraseológicos. Para a Parte A usou frases cométricas com a célula rítmica composta de colcheia pontuada e semicolcheia, esta última alusão a quarta semicolcheia do ritmo do *tresillo* e sobrepôs ainda frases acéfalas com anacrúsicas. Para a Parte B, reservou o primeiro uso da síncope na obra e de forma variada. Ao contrário da Parte A, as frases contramétricas predominaram na Parte B. O modalismo também caracterizou as melodias desta obra. Muitas vezes alternava-se o modo dórico com o mixolídio ou o lídio, produzindo efeitos de picardia ao final de algumas frases. Harmonicamente buscou efeitos para ambientar uma atmosfera exótica através da sobreposição de estruturas harmônicas nos registros graves e harmonização de frases musicais em quartas

ou quintas nos registros agudos. Harmonizou ainda as melodias com acordes sofisticados como: tríades com quarta suspensa, acordes com quarta suspensa sétima e nona, acordes maiores com sétima maior, mantendo relações harmônicas com a subdominante menor.

Do ponto de vista da instrumentação, utilizando uma orquestra moderna completa, inclusive com contrafagote, clarone, dois flautins e ampla percussão, o compositor escreveu solos seguidos de *tutti* de um naipe ou da orquestra sobre vários ostinatos, estabelecendo correspondências com os cantos responsoriais entre o batuqueiro e a roda de bailarinos sobre as batidas de palmas nos batuques, nas batucadas ou nas rodas de samba. As partes solistas foram escritas num grau de dificuldade rítmica e de registro, dignas de músicos muito experientes, podemos dizer: de verdadeiros “bambas”.

Com a análise interpretativa, como dissemos anteriormente, assumiu-se o apoio no segundo tempo da métrica binária, característica essa entendida por nós como predestinada pelo próprio paradigma do *tresillo*. Apenas apoiar o segundo tempo não era suficiente. Fazia-se necessário enfatizar todos os acontecimentos musicais, fossem eles células rítmicas ou rítmico-melódicas, de cada segundo tempo, através de um apoio. E por último, a forma idiomática de se tocar não somente as células mencionadas, mas principalmente todo o primeiro ostinato da Parte A, em *tresillo*, buscando sempre a organicidade na forma de se tocar. A escolha de andamentos muito rápidos podem vir a comprometer não somente o aspecto idiomático das frases e ritmos como a riqueza de expressão perdendo-se a possibilidade do ouvinte desfrutar de sonoridades timbrísticas.

Com este trabalho não se pretende esgotar o assunto. Acredita-se que, com as considerações feitas aqui e com os resultados obtidos que estão gravados tanto no primeiro CD como o ensaio gravado na íntegra no segundo CD, possam suscitar nos futuros pesquisadores o interesse por novas considerações e comparações a respeito da práxis interpretativa da música brasileira.

## **SOBRE OS CDS**

## **SOBRE OS CDS**

No dia 14 de outubro de 2003, numa terça-feira à noite, eu e os músicos da Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul, nos reunimos como de costume no Teatro Municipal Paulo Machado de Carvalho, sede da orquestra, para ensaiarmos e gravarmos o Batuque de Lorenzo Fernández. O nosso cronograma iniciou-se às 18 horas, com um ensaio de naipes da percussão, em que trabalhamos todos os padrões rítmicos, ostinatos, e sonoridades, buscando a característica idiomática e na maneira de se tocar, até às 19 horas. Infelizmente, durante este período, o engenheiro de som José Luiz Costa, o Gato, estava montando todo o equipamento e não pode registrar este ensaio preliminar.

Às 19 horas iniciamos o ensaio com o *tutti* da orquestra, trabalhando por seções e naipes. Este ensaio teve a duração de um pouco mais de uma hora e foi registrado na íntegra fazendo parte do CD02. A respeito deste CD02, salientamos a importância de ouvi-lo para que se possa acompanhar uma pouco das transformações que ocorrem durante o ensaio sobre os trechos musicais e objeto deste trabalho. Eu e os músicos da Orquestra Filarmônica buscamos num curto prazo de tempo, mas com empenho dividir com as pessoas que vão conhecer esta dissertação, um pouco deste universo sagrado, que é o ensaio de orquestra. Todavia, peço licença pela informalidade em alguns momentos durante o ensaio, afinal, sou maestro titular desta orquestra há sete anos e com mais da metade dos integrantes, desde a época da sinfônica jovem, trabalhamos juntos há 13 anos, portanto é fruto de pura intimidade. Em nenhum momento tive a intenção de ofender pessoas.

Já o CD01, é constituído dos exemplos gravados e editados, figuras 06 a 43. Seguem a gravação na íntegra do Batuque, resultado desta dissertação e as gravações integrais do mesmo Batuque pelo maestro Leonard Bernstein à frente da Orquestra Filarmônica de Nova York e pelo maestro Eleazar de Carvalho à frente da Orquestra Sinfônica Brasileira.

Diante de uma agenda apertada de concertos, cinco dias após a gravação realizamos um concerto na Sala São Paulo e, como extra, tocamos o

Batuque de Lorenzo Fernández. Pudemos mais uma vez testar e comprovar a calorosa receptividade do público presente e, para a nossa felicidade, escreveu o conceituado crítico musical João Marcos Coelho o seguinte:

(...) Por tudo isso, o extra não poderia ser mais feliz. Neves que apresenta no fim do mês que vem sua dissertação de mestrado na Unicamp sobre o Batuque, de Lorenzo Fernandez, escolheu-a para encerrar o concerto. E demonstrou, na prática, o que seu trabalho acadêmico deve formalizar diante da banca. Ou seja, obteve de seus músicos uma interpretação absolutamente idiomática do Batuque, onde os ritmos populares não soam postiços. Pelo contrário, uma sinfônica pode, sim reproduzir ritmos afro-brasileiros sem assumir o artificialismo da casaca.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> COELHO, João Marcos. “ Manhã inspirada em São Paulo”, Diário do Grande ABC, 20 de outubro de 2003, Caderno Cultura & Lazer, Santo André.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Edigar de. **Nosso Sinhô do Samba**. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1981.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro – Porto Alegre – São Paulo; Editora Globo, 1<sup>a</sup>. Ed., 1960.

ANDRADE, Mário de. **Introdução à Estética Musical**. São Paulo: HUCITEC – humanismo, Ciência e Tecnologia, 1995.

ANDRADE, Mario de. **Música e Jornalismo**. *Diário de São Paulo*. (Org. Paulo Castagna), São Paulo: EDUSP, HUCITEC – humanismo, Ciência e Tecnologia, 1993.

\_\_\_\_\_ **Aspectos da Música Brasileira**. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991.

\_\_\_\_\_ **As Melodias do Boi e outras peças**. São Paulo: Duas cidades, Brasília; Instituto Nacional do Livro, 1987.

\_\_\_\_\_ **Pequena História da Música**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 9<sup>a</sup>.ed., 1987.

\_\_\_\_\_ **Música de Feitiçaria no Brasil**. Belo Horizonte – Brasília: Editora Itatiaia Limitada, Instituto Nacional do Livro – Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

ARAUJO, Ari. **As Escolas de Samba, um episódio Antropofágico**. Rio de Janeiro: Editora Vozes / SEEC, 1978.

AROM, Simha. **Du pied à la main: les fondements métriques des musiques traditionnelles d' Afrique Centrale, Analyse Musicale**. 10, jan 1988, p.16-22 apud SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente, (Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933))**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001, p24-25.

BERENDT, Joachim. **O Jazz do rag ao rock**. São Paulo: Editora Perpectiva, 1987.

CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha, Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Made in África**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e Ideologia no Brasil**. São Paulo: Novas Metas, 1985.

DIAFÉRIA, Jucata. **Samba e outros ritmos do Brasil**. São Paulo: Fermata do Brasil, 1980.

DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo Colonial**. São Paulo: Paulus Ed.1995.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese.** 14<sup>a</sup>. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

JONES, A.M. **Studies in African music**, 2 vols. Londres, Oxford University Press, 1959, p.210-3 apud SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente, (Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)).** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001, p.24.

JUNIOR, Luiz Américo Lisboa. **A Presença da Bahia na Música Popular Brasileira.** Brasília: MusiMed, 1990.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons.** Tradução: Marcelo Fagerlande, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

KOLINSKY, Mieczyslaw. **Review of Studies in Africa Music by A.M.Jones. The Musical Quarterly**, XLVI/1, jan 1960, p.105-10 apud SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente, (Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)).** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001, p 21-22.

LEÓN, Argeliers. **Del Canto y el tiempo.** Havana: Letras Cubanas, 1984, p.283 apud SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente, (Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)).** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001, p.28.

LOPES, Nei. **O Negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical. Partido-Alto, Calango, Chula e outras cantorias.** Rio de Janeiro: Pallas Editora e Distribuidora Ltda., 1992.

MAGALHÃES, Basílio de. **O Folclore no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1960.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MAULEÓN, Rebeca. **Salsa Guidebook for Piano & Ensemble**. Petaluma: SHER Music CO., 1993.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira**. São Paulo: Global, s/d. P.82 apud SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente, (Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933))**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001 p.33.

NIEHAUS, Lennie. **Developing Jazz Concepts**. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation, 1981.

NKETIA, J.H.K. **The Music of Africa**. Londres: Victor Gollnatz, 1975.

PECCI, Eduardo. **Samba/Jazz**. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1989.

RODRIGUES, Nina. **Os Africanos no Brasil**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1935.

ROMERO, Sílvio. **Cantos Populares do Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada – EDUSP, 1985.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente, (Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933))**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

SARMENTO, Alfredo. **Os sertões d'`Africa**. Lisboa, Ed. Francisco Arthur da Silva, 1880 apud CASCUDO, Luiz da Câmara. **Made in África**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. (trad. Eduardo Seicman), São Paulo: Edusp, 1991.

SCHULLER, Gunther. **Early Jazz: Its Roots and Musical Development**. London: Oxford Press INC., 1968.

SIMON, George T. **As Grandes Orquestras de Jazz**. São Paulo: Ícone, 1992.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2ª. Ed., 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**. São Paulo: Art Ed., 1986.

TINHORÃO, José Ramos. **As Festas no Brasil Colonial**. São Paulo: 34 Ed. 2000.

TOCH, Ernst. **La Melodia**. Barcelona: Editorial Labor, 1985.

Toch, Ernst. **The Shaping Forces in Music**. New York: Dover Publications, INC., 1977.

WEBER Max. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Musica.** SP: EDUSP, 1995.(\*)

## **TESES**

LAJOIE, Stephen H. **An Analasys of Selected 1957 to 1962 Gil Evans Works Recorded By Miles Davis.**Tese de Doutorado em Composição, New York University, UMI, 1999.

RUST, Roberta. **Piano Works From Heitor Villa-Lobos ´ Middle Period: A Study Of Choros No. 5, Bachianas Brasileiras no. 4, and Ciclo Brasileiro.** Tese de Doutorado, University of Miami, UMI, 1991.

## **Documentários**

BREISACH, Felix. **Pierre Boulez in Rehearsal with The Vienna Philharmonic Orchestra.** Viena, SPEKTRUM TV and RM ARTS, 1998, color, 57mins.

CELEBIDACHI, Serge Iona. **Celibidache! (Le Jardin de Celibidache),** France, ,K-Films & Facets Vídeo, 1997, color, 145 mins.

GARRE, Ian Schmidt. **Sergiu Celibidache and Bruckner’s Mass in F minor. In Rehearsal.** Austria, ART HAUS MUSIK ,1993, color, 60mins.

KRUSSEN,Sue. **The Art of Conducting, Great Conductors Of The Past (part 1),** Teldec Classics International, 1994, color, 117mins.

LINDENMANN, Klaus. **Sergiu Celibidache Prokofiev Symphonie Classique.**

Rehearsal and Performance, Munich, Teldec Video, 1991, color, 57mins.

THOMTE, Morten. **In Rehearsal with Mariss Jansons, The Oslo Philharmonic**

**Orchestra**, Oslo, NRK PRODUCTION and RM ARTS, 1997, color, 55 mins.

SMITH, Peter R. **The Art of Conducting, Great Conductors Of The Past** (part 2)

, Teldec Classics International, 1994, color, 115mins.

## **ANEXO 1 - PARTITURA COM ANÁLISE FORMAL**

# BATUQUE

## Danza di Negri

Oscar Lorenzo Fernández

Dalla Suite Brasileira "Reisado do Pastoreio"

**INTRODUÇÃO**  
**Allegro pesante**

**PARTE A**  
**Seção a**

The score for the introduction and first section of 'Batúque' is written for a percussion ensemble. It includes parts for Timpani, Casso Kullante, Gran Casa, Tam Tam, Piano-forte, and Contrabaixo. The introduction is marked 'Allegro pesante' and 'pp misterioso'. The first section, 'Seção a', is marked 'Allegro pesante' and 'Ostinato a'.

Timpani: *pp misterioso*

Casso Kullante: *scordata pp misterioso*

Gran Casa: *pp misterioso*

Tam Tam: *pp misterioso*

Piano-forte: *pp misterioso*

Contrabaixo: *Allegro pesante*, *Ostinato a*, *pp misterioso*

**sentença - a**

The score for the 'sentença - a' section is written for a full orchestra. It includes parts for Cr. So, Tbn., Tp., C. Rl., GC, Tl., Pf., Vc., and Cb. The section is marked 'mf'.

Cr. So: *mf*

Tbn.: *mf*

Tp.

C. Rl.

GC

Tl.

Pf.

Vc.: *p*

Cb.: *p*

13 1.

Tbn

13

Tp

13

C.Rl

G.C.

13

pt

13

Vle.

Vc.

*cresc. sempre, ma poco a poco*

Cb.

*mf*

*cresc. sempre, ma poco a poco*

*mf*

19

1

sentença - a

Cl

Sb.

19

Fr.

19

Tp

19

C.Rl

G.C.

Tl.

19

pt

19

Vle.

1

Vc.

Cb.

Tp.   
 C.R.   
 P. GC.   
 Vr.   
 Vn. II   
 Vle.   
 Vc.   
 Cb.   
 f

//   
 sentença - a

31   
 Tb. Dr.   
 Tbn.   
 Tb. B.   
 Tp.   
 C.R.   
 P. GC.   
 Tm.   
 Vr.   
 Vn. I   
 Vn. II   
 Vle.   
 Vc.   
 Cb.   
 ff

77 **32**

Tbn. I, II

III  
Tb.B

77

77

77

P  
G.C.

77

Fl.

77 **33**

Vni

Vcl

Vc

Cb

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

sentença - a

Tranção  
frase acéfala 1

Do

Tb.

Do

Tbn. II

III

Tbn. B

Tp.

C.R.I.

P

GC.

Tu.

Pr.

VI<sup>b</sup><sub>5</sub><sup>9</sup> VII<sup>b</sup><sub>7</sub><sup>9</sup> I<sup>5</sup> I<sup>4</sup>

III<sup>b</sup><sub>4</sub><sup>9</sup> I<sup>5</sup> I<sup>4</sup>

Ostinato da tranção

Vm.

Vlc.

Vc.

Cb.

Seção b

sentença 1 - b

*Ostinato b*

frase acéfala 2

con bacchetta da timpano

Piatti

*Ostinato b'*

*ff cantando*

*ff cantando*



sentença 1' - b

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left side of the page are: Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Clarinet in A (Cl. A), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (Cb.), Flute (Fl.), Piccolo (Pc.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tbn.), Trombone III (Tbn. III), Trombone IV (Tbn. IV), Trumpet III (Tp. III), Trumpet IV (Tp. IV), Percussion (P.), Gong/Cymbal (G.C.), Piano (P.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vcl.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The dynamic markings 'ff' (fortissimo) and 'fff' (fortississimo) are prominently displayed in several measures, indicating a powerful and intense section of the music. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The overall layout is clean and professional, typical of a printed musical score.

This page of a musical score contains the following instruments and sections:

- Off (Oboe)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- C. I. (Clarinet I)
- C. II. (Clarinet II)
- Cl. B. (Clarinet Bass)
- Fg. (Fagot)
- C. Fg. (Contrabaixo)
- Fa. (Fagot)
- C. Fa. (Contrabaixo)
- Do. (Trompa)
- Tbn. (Tromba)
- Do. (Trompa)
- Tbn. II (Tromba II)
- H. (Tromboni)
- Tb. (Tromboni)
- Tp. (Trompa)
- C. RI. (Corno RI)
- P. (Percussão)
- G.C. (Gongos)
- T. I. (Tímpani I)
- Pi. (Pianissimo)
- Vni. (Violini)
- Vlc. (Violões)
- Vc. (Violões)
- Cb. (Cello)

Section labels and markings include:

- sentença 1' - b
- sentença - a
- transição' seq. a - seq. b
- 54
- 55
- 56
- 57
- 58
- 59
- 60
- 61
- 62
- 63
- 64
- 65
- 66
- 67
- 68
- 69
- 70
- 71
- 72
- 73
- 74
- 75
- 76
- 77
- 78
- 79
- 80
- 81
- 82
- 83
- 84
- 85
- 86
- 87
- 88
- 89
- 90
- 91
- 92
- 93
- 94
- 95
- 96
- 97
- 98
- 99
- 100

TRANSIÇÃO

The musical score is organized into two systems. The first system includes:

- Flute I (Fl)
- Oboe (Ob)
- Clarinet in A (Cl)
- Clarinet in Bb (Cl Bb)
- Soprano Saxophone (Sax)
- Trumpet I (Tb I)
- Trumpet II (Tb II)
- Trumpet III (Tb III)
- Timpani (Tp)
- Cymbal (C)
- Gong (G)
- Tam-tam (T)
- Percussion (P)
- Violin I (Vn I)
- Violin II (Vn II)
- Viola (Vla)
- Cello (Vcl)
- Double Bass (Cb)

The second system includes:

- Flute II (Fl)
- Clarinet in Bb (Cl Bb)
- Bassoon (Fag)
- Baritone Saxophone (Sax)
- Trumpet III (Tb III)
- Timpani (Tp)
- Cymbal (C)
- Gong (G)
- Tam-tam (T)
- Percussion (P)
- Violin I (Vn I)
- Violin II (Vn II)
- Viola (Vla)
- Cello (Vcl)
- Double Bass (Cb)

Key performance markings include *dim* (diminuendo) and *con bacchetta da timpano* (with mallets).

PARTE B  
Seção c

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Ob.** (Oboe): Resting.
- Cl. Si.** (Clarinet in B-flat): *dim. molto* (diminuendo molto).
- Cl. B. S.** (Clarinet in B): Resting.
- Fg.** (Flute): *dim. molto* (diminuendo molto).
- Tbn. Do.** (Trumpet in D): *dim. molto* (diminuendo molto).
- Tbn. II.** (Trumpet in B-flat): *dim. molto* (diminuendo molto).
- Tbn. III.** (Trumpet in B-flat): *dim. molto* (diminuendo molto).
- Tp.** (Trombone): *dim. molto* (diminuendo molto).
- C.R.I.** (Corn in B-flat): *dim. molto* (diminuendo molto) to *p* (piano).
- P. GC.** (Percussion/Gong): *pp* (pianissimo).
- Tl.** (Timpani): *dim. molto* (diminuendo molto) to *p* (piano).
- Pi.** (Piano): *dim. molto* (diminuendo molto) to *pp* (pianissimo).
- Vle.** (Violin): *dim. molto* (diminuendo molto).
- Vc.** (Viola): *dim. molto* (diminuendo molto).
- Cb.** (Cello): *dim. molto* (diminuendo molto).

Key performance instructions include *dim. molto* (diminuendo molto) for most woodwinds and strings, and *pp* (pianissimo) for the piano and percussion. The section concludes with *Ostinato 1 - c* and *col Legno* (with woodblock) for the strings.

Frase c em resposta a sent. 1 - c

Oboe (Ob) and Cor Anglais (Cr) parts are silent until measure 25, where they play a phrase marked *f*.  
 Trombone (Tb) and Trumpet (Tp) parts are silent until measure 25, where they play a phrase marked *f marcato*.  
 Clarinet (Cr) part enters in measure 25 with a phrase marked *f*.  
 Percussion (P) part has a *pp sempre* marking in measure 22.  
 Violin (Vni), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Contrabass (Cb) parts play a rhythmic pattern marked *col Legno* starting in measure 22.

Frase c' em resposta a sent. 1 - c

sentença 2 - c

cadêrê 1.

Ott.  
Cl.  
Fl.  
Tb.  
Tr.  
C.Rl.  
P.  
Hr.  
Vln.  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

sentença 2 - c

Fl. *mf scherzando*

Ob. *mf scherzando*

Cl. *mf scherzando*

Tbn. *mf scherzando*

Tr. *mf scherzando*

con Sord.

Hr. *mf scherzando*

P. G.C. *mf scherzando*

Vic. *mf scherzando*

Vc. *mf scherzando*

Cb. *mf scherzando*

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony or concert band. The title is 'sentença 2 - c'. The score is written for a large ensemble. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Tr.), Horns (Hr.), Percussion (P. G.C.), Violins (Vic.), Violas (Vc.), and Cellos (Cb.). The music is in a 4/4 time signature and features a 'scherzando' tempo. The dynamic marking is 'mf' (mezzo-forte). The score consists of several systems of staves. The first system includes Flute, Oboe, and Clarinet. The second system includes Trombone and Trumpet. The third system includes Horns, Percussion, and a grand staff for Violins, Violas, and Cellos. The music is characterized by rhythmic patterns and melodic lines. There are some markings like 'con Sord.' (with mutes) and 'mf scherzando' throughout the score.

81

sentença 2 - c

82

sentença 1' - c

83

Ostinato 2 - c

Arco al Pont.

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

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

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

1496

1497

1498

1499

1500

1501

1502

1503

1504

1505

1506

1507

1508

1509

1510

1511

1512

1513

1514

1515

1516

1517

1518

1519

1520

1521

1522

1523

1524

1525

1526

1527

1528

1529

1530

1531

1532

1533

1534

1535

1536

1537

1538

1539

1540

1541

1542

1543

1544

1545

1546

1547

1548

1549

1550

1551

1552

Ob  
Cl Bb  
Fg  
Cr  
Fa  
Tp  
Tbn  
Pr  
Vln  
Vla  
Vcl  
Cb

sctenca 2 - c

f



sentença 1 - d

frase variada da sentença 1 - d

sentença 1 - d

con Sord.

Ostinato' - a

*mf cresc. sempre*

110

111

112

113

114

115

116

117

Obl.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. S.

Cl. B.

Sb.

Fg.

C. Fr.

Tp.

Tbn.

Tp.

C. RI

P. GC.

Tl.

Fr.

Vu.

Vlc.

Vc.

Cb.

10

sentença 1' - d

*f cresc.*

sentença 2 - d  
 campana all'aria  
 I.II. a 2

*f*

senza Sord. I. campana all'aria  
*f*

I.II. a 2

10

Arco  
*f cresc.*

Arco

Arco

The image shows a page of a musical score, page 121. It contains staves for various instruments: Oboe (Ob.), Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Clarinet in A (Cl. A), Bassoon (Cb.), Bassoon/Baritone Saxophone (Sb.), Trombone (Tbn.), Trumpet (Tp.), Horns (C.R.), Percussion (P. GC), Timpani (Ti.), Piano (Pt.), Violin (Vle.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The score is divided into two main sections. The first section, labeled 'sentença 1' - d', features woodwinds and strings playing a rhythmic pattern with a 'f cresc.' dynamic. The second section, labeled 'sentença 2 - d', includes woodwinds and strings, with specific instructions for the Trombone and Bassoon parts: 'senza Sord.' and 'campana all'aria'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



TRANSIÇÃO

sentença 1' - d

sentença 1' - d

This musical score is for a transition section, marked "TRANSIÇÃO" and "sentença 1' - d". It is arranged for a full orchestra. The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Contrabassoon, Bassoon II, and Trombones I, II, III) and strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). The second system includes Percussion (Cymbals, Gong, Triangle, Snare Drum, and Tom-toms) and a Piano. The score is written in 4/4 time and features a dynamic marking of *dim. poco a poco* throughout. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the percussion provides a steady accompaniment. The score is numbered 136 through 140.



RE - EXPOSIÇÃO PARTE A1

Ob.

Cl.

Cl.  
B♭

Cl.B.  
Sib.

Fg.

Fg.

Fg.  
C♯

Tr.

C.R.L.

P.  
G.C.

T.L.

Pf.

Vni.

Vic.

Vc.

Cb.

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

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

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

1496

1497

1498

1499

1500

1501

1502

1503

1504

1505

1506

1507

1508

1509

1510

1511

1512

1513

1514

1515

1516

1517

1518

1519

1520

1521

1522

1523

1524

1525

1526

1527

1528

1529

1530

1531

1532

1533

1534

1535

1536

1537

1538

1539

1540

1541

1542

1543

1544

1545

1546

1547

1548

1549

1550

1551

1552

1553

1554

1555

1556

1557

1558

1559

1560

1561

1562

1563

1564

1565

1566

1567

1568

1569

1570

1571

1572

1573

1574

1575

1576



152 cresc. e animando poco a poco

Ob.

Cl.

Fl.

Cl.

Fl.

Tr.

C.H.

GC.

Tl.

Pr.

153

154

155

156

157

158 cresc. e animando poco a poco

Vni.

Vie.

Vc.

Cb.

sentença a

This musical score page, numbered 128, is titled "sentença a". It features a full orchestral arrangement with the following parts:

- Brass:** Trumpets (Tr. I, II), Trombones (Tbn. I, II, III), and Tuba (Tb.).
- Woodwinds:** Clarinet in B-flat (Cl. B.), Clarinet in G (Cl. G.), and Trombone (Tb.).
- Strings:** Violins (Vni.), Violas (Vlc.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.).
- Piano (Pf.):** The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs).

The score begins at measure 109. The brass instruments (Trumpets, Trombones, and Tuba) play a melodic line marked *ff* (fortissimo) starting at measure 114. The woodwinds (Clarinets and Trombone) play a rhythmic accompaniment. The strings play a steady eighth-note pattern. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The score concludes at measure 128.

sentença 1 - b

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The top section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), and a pair of Double Basses (Do.). The middle section includes Trumpet III (Tbn. III), Trombone III (Tb. B.), Trumpet (Tp.), Clarinet in A (Cl. A.), Percussion (P. GC.), and Timpani (Tl.). The bottom section includes Piano (Pf.), Violin I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.).

Key performance instructions include:

- 114 cresc. e animando sempre** (marked in a box) for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Violin I.
- 114** (marked in a box) for Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso.
- 114** for Trombone III and Trumpet III.
- 114** for Clarinet in A.
- 114** for Percussion and Timpani.
- 114** for Piano.

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *ff* and *div.* (divisi).

sentença 1' - b  
animando sempre

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes Oboe (Ob), Flute (Fl), Clarinet in Bb (Cl Bb), Bassoon (Fg), Trumpet (Tp), Horn in C (C.R.), Percussion (P. GC.), and Piano (Pf). The bottom section includes Violin (Vni), Viola (Vla), Cello (Vcl), and Contrabass (Cb). The score is divided into two systems. The first system (measures 123-127) features a dynamic marking of *ff* and includes a first ending bracket for the Oboe, Flute, Clarinet, and Bassoon parts. The second system (measures 128-132) features a dynamic marking of *ff* and includes a first ending bracket for the Violin, Viola, Cello, and Contrabass parts. The tempo marking "animando sempre" is present at the beginning of the first system and above the Violin part in the second system.



sentença 1<sup>a</sup> - b  
cresc. e animando sempre

sentença da transição a - b

cresc. e animando sempre

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The score is divided into sections with specific performance instructions. The first section is labeled "sentença 1ª - b" and includes the instruction "cresc. e animando sempre". The second section is labeled "sentença da transição a - b". The third section is labeled "cresc. e animando sempre". The instruments listed on the left include Oboe (Ob.), Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Clarinet in A (Cl. A), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (Cb.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tb.), Tuba (Tub.), Percussion (Perc.), Piano (Pf.), Violin (Vni.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a standard musical notation with various clefs, time signatures, and dynamic markings.

CODA

166

Flu

Flu

Ob

Cl

Cl  
SB

Cl  
SB

Tr

C. Tr

Tr

Tr

Tu

III  
Tb. B.

Tp.

C. RI

P  
GC

TI

PI

Viu

Vie

Vc

Cb

motivo da Transição A - B

sentença 2 - d  
L.H. a 2

sentença 1ª - d

This page of a musical score contains the following instruments and parts:

- Woodwinds:** Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl. C), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (C. Fg.), Flute (Fl.), Oboe d. C. (Ob. d. C.), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (C. Fg.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (C. Fg.), Flute (Fl.), Oboe d. C. (Ob. d. C.), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (C. Fg.).
- Brass:** Trumpet (Tp.), Trombone I (Tbn. I), Trombone II (Tbn. II), Trombone III (Tbn. III), Trombone B (Tbn. B), Trumpet (Tp.), Trombone I (Tbn. I), Trombone II (Tbn. II), Trombone III (Tbn. III), Trombone B (Tbn. B).
- Strings:** Violin I (Vni.), Violin II (Vii.), Viola (Vic.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.).
- Percussion:** Timpani (Tp.), Cymbal (C.), Gong (G.), Triangle (Tl.), Snare Drum (P.), Bass Drum (B.).
- Other:** Piano (Pf.).

Key performance instructions and markings include:

- lunga* (long) marking above the woodwind staves.
- Measure numbers 201, 202, 203, 204, 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, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

## **ANEXO 2 – PARTITURA APENAS EDITORADA**

# BATUQUE

## Danza di Negri

1

Dalla Suite Brasileira "Reisado do Pastoreio"

Oscar Lorenzo Fernandez

### Allegro pesante

Timpani *Sol-Do*  
*pp misterioso*

Cassa Rollante  
scordata  
*pp misterioso*

Gran Cassa  
*pp misterioso*

Tam Tam  
*pp misterioso*

Pianoforte  
*pp misterioso*

Contrabbassi  
*pp misterioso*

**Allegro pesante**

Cu  
Fa  
*mf*

Trbn  
*p*

Tp

C.R.L.

G.C.

T.t.

Pf

Vc.  
*p*

Cb.  
*p*

13 I.

Tbn.

13

Tp.

13

C.Rl.

G.C.

13

Pf.

Vlc.

Vcl.

Cb.

*cresc. sempre, ma poco a poco*

*mf*

*mf*

19

Cl. S<sup>o</sup>

Fg.

19

Tp.

19

C.Rl.

G.C.

Tl.

19

Pf.

Vlc.

Vcl.

Cb.

Musical score for page 3, measures 25-31. The score includes parts for Tuba (Tp), Trombone (Tbn), Trumpet (Tp), Percussion (P), Violin I (Vni. I), Violin II (Vni. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.).

Measures 25-31 are shown. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *ff*. A large black diamond symbol is present above measure 25. A box containing the number 2 is located above the Trombone part in measure 25. A box containing the number 31 is located above the Trombone part in measure 31. A box containing the number 31 is located above the Percussion part in measure 31. A box containing the number 31 is located above the Violin I part in measure 31. A box containing the number 31 is located above the Violin II part in measure 31. A box containing the number 31 is located above the Viola part in measure 31. A box containing the number 31 is located above the Violoncello part in measure 31.

Musical score for page 4, measures 37-42. The score is arranged in a system with the following instruments and parts:

- Trb. Do**: Trumpet in D, measures 37-42. Rehearsal mark **3** at measure 40. First ending (1.) at measure 42.
- Trbn.**: Trombone, measures 37-42. First ending (1.) at measure 42.
- Tp.**: Trombone, measures 37-42. Third ending (III.) at measure 42.
- C.Rl.**: Clarinet in B-flat, measures 37-42.
- P.G.C.**: Percussion/Gong/Cymbal, measures 37-42.
- Pf.**: Piano, measures 37-42. Crescendo (cresc.) starting at measure 40.
- Vni**: Violin I, measures 37-42. Crescendo (cresc.) starting at measure 40. Rehearsal mark **3** at measure 40.
- Vln.**: Violin II, measures 37-42. Crescendo (cresc.) starting at measure 40.
- Vcl.**: Viola, measures 37-42. Crescendo (cresc.) starting at measure 40.
- Cb.**: Cello, measures 37-42. Crescendo (cresc.) starting at measure 40.

41 I.  
Do *ff*  
Trb.  
Do *ff*  
Trbn. LH. *ff*  
III. Trb. B. *ff*  
Tp. *ff*  
C.Rl. *ff*  
P. G.C. *ff*  
Ta.  
Pr. *ff*  
Vni. *ff*  
Vle. *ff*  
Vc. *ff*  
Cb. *ff*

con bacchetta da timpano  
Pign

Detailed description: This page of a musical score, numbered 5, contains staves for various instruments. The top section includes two Trumpet (Do) staves, a Trombone (Trbn.) staff, and three Trombone (Trbn.) staves labeled LH., III., and B. Below these are the Trumpet (Tp.), Cymbal/Rein (C.Rl.), Percussion (P. G.C.), and Snare Drum (Ta.) staves. The Percussion staff includes the instruction "con bacchetta da timpano" and "Pign". The middle section features the Piano (Pr.) staff. The bottom section contains the Violin (Vni.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) staves. The score is marked with a first ending bracket (I.) and a forte dynamic (*ff*) throughout.

Fl. *ff*  
 Ob. *ff*  
 Cl. *ff*  
 Sv. *ff*  
 Fg. *ff*  
 Fa. *ff*  
 Cr. *ff*  
 Fa. *ff*  
 Do. *ff*  
 Trb. *ff*  
 Do. *ff*  
 Trbn. LH. *ff*  
 III. Trb. B. *ff*  
 Tp. *ff*  
 C.R.L. *ff*  
 P. *ff*  
 G.C. *ff*  
 Pr. *ff*  
 Vni. *ff cantando*  
 Vle. *ff cantando*  
 Vc. *ff*  
 Cb. *ff*

con bacchetta da timpano  
 Piatti

4





Orn.  
Fl.  
Ob.  
C.I.  
Cl.  
Sb.  
C.I.B.  
Sb.  
Fg.  
C.Fg.  
Fa.  
Cr.  
Fa.  
Do.  
Trb.  
Do.  
Trbn.I.II  
III.  
Tb.B.  
Tp.  
C.R.I.  
P.  
G.C.  
Ta.  
Pr.  
Vln.  
Vle.  
Vc.  
Cb.



This page of a musical score, numbered 11, contains the following parts and markings:

- Woodwinds:** Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl. C.), Clarinet in Bb (Cl. Bb.), Bassoon (Fg.), and Contrabassoon (C. Fg.).
- Brass:** Trumpets I, II, III, and IV (Trbn. I, II, III, IV.), Trombone (Tb. B.), and Tuba (Tu.).
- Strings:** Violin I (Vle. I), Violin II (Vle. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.).
- Percussion:** Cymbal (C.R.), Gong (G.C.), and Timpani (Tp.).
- Other:** A section for the timpani is specifically marked "con bacchetta da timpano".

Dynamic markings include *dim.* (diminuendo) in the Oboe, Clarinet in C, Clarinet in Bb, Bassoon, Contrabassoon, Trumpets I, II, III, IV, Trombone, Tuba, and Violin II parts. The Percussion part also features a *dim.* marking.

Musical score for page 12, measures 75-80. The score includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Cb.), Flute (Fl.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tbn.), Percussion (P.), Violin (Vle.), Viola (Vcl.), and Cello (Cb.).

Measures 75-80 are marked *dim. molto*. Measure 79 contains a first ending bracket. Measure 80 contains a second ending bracket. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *col Legno* (with mallets).

Ott.  
Ob.  
Cl. Bb  
Tp  
C.R.I.  
P.  
Pr.  
Vie.  
Vc.  
Cb.

81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88

*f*  
*f*  
*cuntré 1.*  
*fingoso*  
*pp sempre*  
*pp sempre*  
*col Legno*  
*col Legno*  
*col Legno*  
*Fa - Do*  
*p*

88  
Ott. *f* *scherzando*

88  
Cl. *f* *scherzando*

88  
Su. *f* *scherzando*

88  
Vln. I *f* *scherzando*

88  
Vln. II *f* *scherzando*

88  
Vla. *f* *scherzando*

88  
Vcl. *f* *scherzando*

88  
Cb. *f* *scherzando*

88  
1. *f* *scherzando*

88  
cuvré 1. *f* *scherzando*

This page of a musical score, numbered 15, contains the following parts and measures:

- Flute (Fl):** Measures 81-86. Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G4. Dynamic: *mf*.
- Oboe (Ob):** Measures 81-86. Starts with a rest, then plays a chordal accompaniment. Dynamic: *mf*.
- Clarinet in B-flat (Cl Sb):** Measures 81-86. Starts with a rest, then plays a chordal accompaniment. Dynamic: *mf*.
- Trumpet in D (Trb Do):** Measures 81-86. Plays a melodic line starting on D5, with a first ending bracket over measures 81-82.
- Trumpet in B-flat (Tp):** Measures 81-86. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Cor Anglais (CRl):** Measures 81-86. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Percussion (P):** Measures 81-86. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Percussion (Pr):** Measures 81-86. Plays a complex rhythmic pattern with multiple layers.
- Violin (Vni):** Measures 81-86. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Viola (Vie):** Measures 81-86. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Violoncello (Vc):** Measures 81-86. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Contrabass (Cb):** Measures 81-86. Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for page 16, measures 103-112. The score includes parts for Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sb.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr. Fa.), Trumpet (Tp.), Trombone I (Trb. I), Trombone II (Trb. II), Trumpet (Tp.), Cymbal (C.R.), Snare Drum (P. G.C.), Percussion (Pt.), Violin (Vni.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 103-104: Oboe, Flute, Clarinet in B-flat, and Bassoon play a *ff* (fortissimo) chord. The Cor Anglais (Cr. Fa.) and Trombone I (Trb. I) play a *ff* chord. The Trombone II (Trb. II) plays a *mf* (mezzo-forte) chord. The Trumpet (Tp.) plays a *f* (forte) chord. The Cymbal (C.R.), Snare Drum (P. G.C.), and Percussion (Pt.) play a *f* chord. The Violin (Vni.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) play a *f* chord.

Measures 105-106: Oboe, Flute, Clarinet in B-flat, and Bassoon play a *ff* chord. The Cor Anglais (Cr. Fa.) and Trombone I (Trb. I) play a *ff* chord. The Trombone II (Trb. II) plays a *mf* chord. The Trumpet (Tp.) plays a *f* chord. The Cymbal (C.R.), Snare Drum (P. G.C.), and Percussion (Pt.) play a *f* chord. The Violin (Vni.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) play a *f* chord.

Measures 107-108: Oboe, Flute, Clarinet in B-flat, and Bassoon play a *ff* chord. The Cor Anglais (Cr. Fa.) and Trombone I (Trb. I) play a *ff* chord. The Trombone II (Trb. II) plays a *mf* chord. The Trumpet (Tp.) plays a *f* chord. The Cymbal (C.R.), Snare Drum (P. G.C.), and Percussion (Pt.) play a *f* chord. The Violin (Vni.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) play a *f* chord.

Measures 109-110: Oboe, Flute, Clarinet in B-flat, and Bassoon play a *ff* chord. The Cor Anglais (Cr. Fa.) and Trombone I (Trb. I) play a *ff* chord. The Trombone II (Trb. II) plays a *mf* chord. The Trumpet (Tp.) plays a *f* chord. The Cymbal (C.R.), Snare Drum (P. G.C.), and Percussion (Pt.) play a *f* chord. The Violin (Vni.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) play a *f* chord.

Measures 111-112: Oboe, Flute, Clarinet in B-flat, and Bassoon play a *ff* chord. The Cor Anglais (Cr. Fa.) and Trombone I (Trb. I) play a *ff* chord. The Trombone II (Trb. II) plays a *mf* chord. The Trumpet (Tp.) plays a *f* chord. The Cymbal (C.R.), Snare Drum (P. G.C.), and Percussion (Pt.) play a *f* chord. The Violin (Vni.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) play a *f* chord.

This page of a musical score, numbered 17, contains the following instruments and parts:

- Woodwinds:** Oboe (Ob.), Clarinet in C (C.1), Clarinet in Bb (C.2), Bassoon (Cb.), and Bassoon in Eb (Cb.2).
- Brass:** Trumpet in C (Tr.), Trombone in Bb (Tb.), and Trombone in Eb (Tb.2).
- Strings:** Violin I (Vni.1), Violin II (Vni.2), Viola (Vle.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.).
- Percussion:** Cymbal (C.R.), Gong (G.C.), and Piano (Pr.).

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins at measure 108. The woodwinds and brass sections play a rhythmic pattern of eighth notes, often with slurs and accents. The strings play a steady accompaniment of eighth notes. The piano part features a complex, multi-layered texture with various rhythmic patterns. The overall dynamic is marked as *ff* (fortissimo).

188  
Ott. *ff*  
Fl. *ff*  
Ob. *ff*  
C. I. *ff*  
C. II. *ff*  
Cl. B. *ff*  
Sb. *ff*  
Fg. *ff*  
188  
I.II.  
188  
I.II. *con Sord.*  
188  
C.R.I.  
G.C.  
Pr.  
188  
Vc. *Arco*  
Vc. *cresc. sempre*  
Cb.

Detailed description of the musical score for page 18. The score is for a full orchestra and includes parts for Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (C. I.), Clarinet in C (C. II.), Clarinet in Bass (Cl. B.), Bassoon (Sb.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tp.), Trombone (C.R.I.), Horn (G.C.), Percussion (Pr.), Violin (Vc.), Violin (Vc.), and Cello (Cb.). The score begins at measure 188. The woodwind and brass sections are marked *ff*. The Trumpet part includes the instruction *con Sord.* starting at measure 191. The Violin and Cello parts are marked *Arco* and *cresc. sempre* starting at measure 191. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

19 **9**

Oboe (Ob.)

Flute (Fl.)

Clarinet (Cl.)

Bassoon (Bb. Sb.)

Trumpet (Tp.)

Trombone (Tb.)

Percussion (Pc.)

Violins (Vic.)

The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It features a variety of musical notations including dynamics (ff, f, p), articulation (accents, slurs), and performance instructions. The percussion part includes a snare drum and a cymbal. The string parts are primarily rhythmic accompaniment.

This page of a musical score, numbered 20, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Oboe (Ob.), Flute (Fl.), Bassoon (Bb.), Clarinet in C (Cl.), Clarinet in Bb. (Cb.), Bassoon in Bb. (Sb.), and Bassoon in C (Fg.). The brass section includes Trumpets in F (Fa), Trumpets in C (Cr.), Trombones in D (Do), Trombones in Bb. (Tbn. I.II.), and Trombones in Bb. (Tbn. II.). The string section includes Violins (Vni.), Violas (Vle.), Cellos (Vc.), and Double Basses (Cb.). Percussion includes Cymbals (C.R.), Gong/Cymbal (P.G.C.), and Tom-toms (T.). The score features a 'cresc.' marking in the woodwinds and a 'campana all'aria' section in the brass, marked with 'a 2' and 'ff'. A rehearsal mark '11' is present at the top of the page.









162 cresc. e animando poco a poco

Ob.

C.l.

162

Fl.

Cr.

162

Fa.

162

Tp.

162

C.Rl.

G.C.

Tt.

162

Pr.

162 cresc. e animando poco a poco

Vni.

162

Vle.

Vc.

Cb.

Musical score for page 26, measures 158-162. The score includes parts for two Trumpets (Trb.), Trombones I, II, and III (Tbn. I-III), Trumpet (Tp.), Cor Anglais (C.R.), Glockenspiel (G.C.), Tuba (Ta.), Piano (Pr.), Violin (Vni), Viola (Vle.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.).

Measures 158-162 are marked with a forte (*ff*) dynamic. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the strings and woodwinds, and a prominent role for the Piano in the lower register.

14 *cresc. e animando sempre*

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Sv.  
Fg.  
Do  
Tb.  
Do  
Tbn. I, II  
III  
Tb. B.  
Tp.  
C.R.I.  
P.  
G.C.  
Ta.  
Pf.  
Vni.  
Vle.  
Vcl.  
Cb.

*ff*

*cresc. e animando sempre*

*div.*

animando sempre

Musical score for page 28, measures 176-180. The score includes parts for Oboe (Ott.), Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tp.), Cor Anglais (C.Ri.), Percussion (P. G.C.), Piano (Pf.), Violin (Vni.), Viola (Vle.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The music is marked *animando sempre* and *ff*. The score is written in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics across the instruments.

181 182 183 184 185

Ott. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. I. *ff*

Cl. S<sup>b</sup> *ff*

Cl. B. S<sup>b</sup> *ff*

Fg. *ff*

C. Fg. *ff*

Fa. *ff*

Cr. *ff*

Fa. *ff*

Do. *ff*

Tbn. *ff*

Do. *ff*

Tbn. I.II. *ff*

III. *ff*

Tb. B. *ff*

Tp. *ff*

C. R. I. *ff*

P. *ff*

G. C. *ff*

T. I. *ff*

Pf. *ff*

Vni. *ff*

Vie. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

18

cresc. e animando sempre

This page of a musical score, numbered 30, contains the following instruments and parts:

- Woodwinds:** Oboe (Ob.), Clarinet in C (Cl.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Bassoon (Fg.), and Contrabassoon (C. Fg.).
- Brass:** Flute (Fl.), Piccolo (Pz.), Cor Anglais (Cr.), Trumpet in D (Trb. Do), Trumpet in Bb (Trb. LII), Trombone in Bb (Tbn. III), Trombone in Bb (Tbn. II), and Trombone in Bb (Tbn. I).
- Strings:** Violin I (Vni.), Violin II (Vle.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.).
- Percussion:** Cymbal (C.R.), Gong (P.G.C.), and Tom-tom (Tt.).
- Piano:** Grand Piano (Pf.).

The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The tempo and dynamics markings are *cresc. e animando sempre*. The page contains 192 measures of music, with measure numbers 185, 188, 191, and 194 indicated at the beginning of their respective staves.





### ANEXO 3 – CD01

CD 1 com trechos analisados, com a execução integral da obra pelo pesquisador à frente da Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul(São Caetano do Sul – 14 de outubro de 2003), a execução integral da obra pelo maestro Leonard Bernstein à frente da Orquestra Filarmônica de Nova York(Nova York - 1947) e a execução integral da obra pelo maestro Eleazar de Carvalho à frente da Orquestra Sinfônica Brasileira(Rio de Janeiro – 1947).

Track	Index	Time	Track	Index	Time
01	Fig.08	00:04:66	17	Fig.26	00:07:71
02	Fig.09	00:03:47	18	Fig.27	00:11:72
03	Fig.10	00:07:21	19	Fig.28	00:09:67
04	Fig.11	00:07:21	20	Fig.29	00:04:65
05	Fig.12	00:10:24	21	Fig.30	00:07:14
06	Fig.13	00:08:69	22	Fig.31	00:08:34
07	Fig.14	00:07:54	23	Fig.32	00:05:57
08	Fig.15	00:07:54	24	Fig.33	00:04:38
09	Fig.16	00:08:29	25	Fig.34	00:08:35
10	Fig.17	00:08:28	26	Fig.35	00:07:71
11	Fig.18,19,20	00:18:02	27	Fig.36	00:05:39
12	Fig.21	00:09:29	28	Fig.37, 38, 39	00:27:72
13	Fig.22	00:10:62	29	Neves Pinto Batuque	05:47:00
14	Fig.23	00:06:59	30	Bernstein Batuque	03:55:07
15	Fig.24	00:08:26	31	De Carvalho Batuque	04:28:43
16	Fig.25	00:04:07			

## **ANEXO 4 – CD02**

Ensaio geral gravado na íntegra com o pesquisador à frente da Orquestra Filarmônica de São Caetano no dia 14 de outubro de 2003 entre 19hs e 22hs no Teatro Municipal Paulo Machado de Carvalho.