

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE MESTRADO EM MÚSICA

***FIRST SUITE for MILITARY BAND in E♭ Op. 28 N° 1 de
GUSTAV HOLST, UM ESTUDO INTERPRETATIVO***

GERSON STENCEL ARRAIS

CAMPINAS

2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE MESTRADO EM MÚSICA

***FIRST SUITE for MILITARY BAND in E♭ Op. 28 No. 1* de
*GUSTAV HOLST, UM ESTUDO INTERPRETATIVO***

GERSON STENCEL ARRAIS

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em Música sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Augusto Östergren.

CAMPINAS

2011

iii

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Ar69f	<p>Arrais, Gerson Stencil. First Suite For Military Band In Eb Op. 28 N^o 1 de Gustav Holst, um estudo interpretativo. / Gerson Stencil Arrais. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.</p> <p>Orientador: Eduardo Augusto Östergren. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Gustav Holst (1874-1934) 2. Banda Militar Inglesa 3. Banda sinfônica (Música) 4. Música - Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.) 5. Regência. 6 . Suite (Música) I. Östergren, Eduardo Augusto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Gustav Holst's First Suite For Military Band In Eb Op. 28 N^o 1 , an interpretive study.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Gustav Holst (1874-1934)

English Military Band

Wind Symphony (Music)

Music-Interpretation (Phrasing, dynamics, etc.)

Conducting

Suite (Music)

Área de Concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Eduardo Augusto Östergren [Orientador]

Ricardo Goldemberg

Joel Luís da Silva Barbosa

Carlos Fernando Fiorini

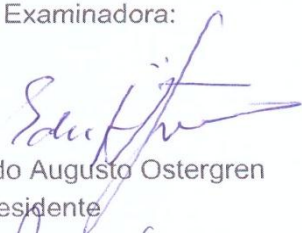
Jetro Meira de Oliveira

Data da Defesa: 30-08-2011

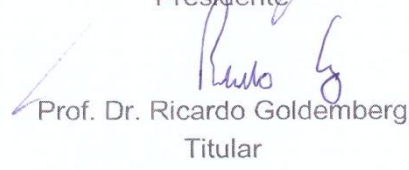
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

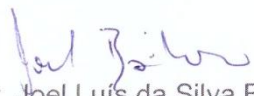
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Gerson Stencil Arrais - RA 981242 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren
Presidente



Prof. Dr. Ricardo Goldemberg
Titular



Prof. Dr. Joel Luis da Silva Barbosa
Titular

Dedicatória:

À memória de meu pai Admir Josafá Arrais de Matos. Pelo exemplo e caráter, sempre presentes em minha mente. *“Bem-aventurados os que desde agora descansam no Senhor... pois as suas obras os acompanham”*. Apoc. 14:13

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, que através de seu imenso amor tem me concedido vida, saúde e proteção. Por permitir que mais uma etapa de meu desenvolvimento fosse completada. Sou grato porque a cada dia Ele tem mostrado sua vontade para minha vida.

À minha esposa Marliene pelo amor, carinho e compreensão demonstrados constantemente. Sua presença marcante em minha vida é um presente divino. Obrigado por suas contribuições na elaboração desta dissertação.

À minha família pelo constante incentivo e apoio. À minha mãe por seu exemplo e dedicação, você é uma mulher extraordinária! Ao Washington por sua alegria, aos meus queridos irmãos e avós pelo amor demonstrado.

Aos Tios Renato e Ellen Stencil pelas valiosas contribuições e constante incentivo.

Aos colegas professores Vandir Schaffer, Jetro Oliveira, Joel Barbosa e Everson Mückenberger, suas contribuições esclarecedoras muito me ajudaram.

Aos membros da Banda Sinfônica Jovem do UNASP EC/AN por compartilharem seu tempo e talento pelo ideal da música.

Aos meus professores de trompete Carlos Santana e Clóvis Antônio Beltrami por me ensinarem não apenas a técnica do instrumento, mas o amor pela música. O exemplo e o caráter de vocês estarão para sempre guardados em meu coração.

Aos professores do programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp, pela dedicação no ensino.

Ao meu orientador Prof. Dr. Eduardo Augusto Östergren, pelas discussões sobre os mais variados temas, pelo exemplo, pelas valiosas sugestões e orientações durante todo o programa de Mestrado.

RESUMO

O presente estudo tem por objetivo principal a apresentação de aspectos interpretativos concernentes ao preparo, pelo regente, da *First Suite in E^b op. 28 No. 1* de Gustav Holst, através de um processo que inclui: contextualização histórica da obra e do compositor, análise musical e propostas interpretativas.

No primeiro capítulo é apresentada a evolução das bandas militares inglesas até o início do século XX, período da composição da peça. O segundo capítulo mostra a relação do compositor com as bandas militares e como esta composição influenciou todo o repertório de Banda Sinfônica. A análise musical é o tema do terceiro capítulo, que traz a discussão sobre o termo *chaconne*, além de análises temática, formal, harmônica, de texturas e rítmica. No quarto capítulo são apresentadas questões interpretativas que dizem respeito a edições da partitura, ajustes e soluções para diferentes possibilidades de numerário instrumental, bem como sugestões metronômicas, questões expressivas e disposição dos naipes da banda para a interpretação da obra estudada.

O presente estudo poderá também servir de modelo sugestivo ao regente de Banda Sinfônica no preparo interpretativo de obras para esta formação.

ABSTRACT

This study's main objective is to present interpretive aspects concerning to the preparation, by the conductor, of the *First Suite in E^b op. 28 No. 1* by Gustav Holst, through a process that includes: historical background of either work and composer, musical analysis and interpretive proposals.

The first chapter presents the evolution of British military bands until early twentieth century, when the piece was composed. The second chapter shows the composer's relationship with military bands and how this composition has influenced the whole Symphonic Band repertoire. Musical analysis is the theme of the third chapter, which brings up a discussion about the term *chaconne*, it also presents thematic, formal, harmonic, textural and rhythmic analysis. The fourth chapter presents interpretive issues concerning score editions, adjustments and solutions for different possibilities in instrumental settings, as well as metronome suggestions, expressive issues and band seating arrangements.

This study may also provide suggested model for the Symphonic Band conductor for preparation of works for this medium.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: PROGRAMA DO FESTIVAL DE BANDAS DE CHELSEA, 1851	18
QUADRO 2: PROGRAMA DO CONCERTO DA PRIMEIRA AUDIÇÃO DA <i>FIRST SUITE IN E♭</i>	38
QUADRO 3: USO DE MELODIAS NO I MOVIMENTO – <i>CHACONNE</i>	60
QUADRO 4: ATIVIDADE HARMÔNICA DO I MOVIMENTO – <i>CHACONNE</i>	72
QUADRO 5: DISTRIBUIÇÃO DE TEXTURAS NO I MOVIMENTO – <i>CHACONNE</i>	74
QUADRO 6: MOTIVOS RÍTMICOS DO I MOVIMENTO – <i>CHACONNE</i>	77
QUADRO 7: DESCRIÇÃO DOS MOTIVOS RÍTMICOS DO II MOVIMENTO - <i>INTERMEZZO</i>	88
QUADRO 8: COMPARAÇÃO ENTRE EDIÇÕES DA <i>FIRST SUITE IN E♭</i>	105
QUADRO 9: PROCEDIMENTOS EM RELAÇÃO AOS SOLOS DURANTE A <i>FIRST SUITE IN E♭</i>	115

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: RECOMENDAÇÕES PARA NUMERÁRIO INSTRUMENTAL DAS BANDAS MILITARES	
INGLESAS APÓS A CONFERÊNCIA DE KNELLER HALL EM 1921	28
TABELA 2: <i>CHACONNE</i> – DETALHAMENTO FORMAL	68
TABELA 3: <i>INTERMEZZO</i> - DETALHAMENTO FORMAL	85
TABELA 4: <i>MARCH</i> - DETALHAMENTO FORMAL.	96
TABELA 5: SUGESTÃO DE NUMERÁRIO INSTRUMENTAL PARA A <i>FIRST SUITE IN E♭</i>	113

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: TEMA DA CANÇÃO DE <i>AGINCOURT</i>	50
FIGURA 2: <i>CHACONNE</i> - TEMA ORIGINAL.....	50
FIGURA 3: <i>CHACONNE</i> - MOTIVO PRINCIPAL.....	50
FIGURA 4: <i>INTERMEZZO</i> - TEMA INICIAL	51
FIGURA 5: <i>MARCH</i> - SEGUNDO TEMA	51
FIGURA 6: <i>CHACONNE</i> – NOTAS DA MELODIA	57
FIGURA 7: <i>CHACONNE</i> – MELODIA INICIAL	57
FIGURA 8: <i>CHACONNE</i> - INVERSÃO MELÓDICA DO TEMA PRINCIPAL, EXPOSIÇÃO 10	58
FIGURA 9: <i>CHACONNE</i> - TEMA NO MODO FRÍGIO.....	58
FIGURA 10: <i>CHACONNE</i> – TEMA INICIADO NA QUINTA DO \downarrow ACORDE DE $E\flat$ (APROXIMAÇÃO DO MODO DÓRICO DE $B\flat$)	59
FIGURA 11: <i>CHACONNE</i> – SOBREPOSIÇÃO EM TERÇAS DO TEMA PRINCIPAL	59
FIGURA 12: <i>CHACONNE</i> – MELODIA SECUNDÁRIA 1 – MODO DÓRICO DE FÁ.....	61
FIGURA 13: <i>CHACONNE</i> – MELODIA SECUNDÁRIA 2	61
FIGURA 14: <i>CHACONNE</i> – MELODIA SECUNDÁRIA 3	62
FIGURA 15: <i>CHACONNE</i> – MELODIA SECUNDÁRIA 4	62
FIGURA 16: <i>CHACONNE</i> - TRECHO FINAL DA MA 4	62
FIGURA 17: <i>CHACONNE</i> – MELODIAS SECUNDÁRIAS 5 E 6.....	63
FIGURA 18: <i>CHACONNE</i> – MELODIA SECUNDÁRIA 7 NA FORMA HARMÔNICA DE CM, RELATIVA DE $E\flat$	63

FIGURA 19: <i>CHACONNE</i> – MELODIA DE PREENCHIMENTO MUSICAL 1 (COMPASSOS 40 ³ – 48 ³).	64
FIGURA 20: <i>CHACONNE</i> – MELODIA DE PREENCHIMENTO MUSICAL 2 (COMPASSOS 48 ² – 57 ¹)	64
FIGURA 21: <i>CHACONNE</i> – MELODIA DE PREENCHIMENTO MUSICAL 3 (COMPASSOS 96 ³ – 104 ²)	65
FIGURA 22: <i>CHACONNE</i> – MELODIA DE PREENCHIMENTO MUSICAL 4 (COMP. 104 ³ – 113 ²) 65
FIGURA 23: <i>INTERMEZZO</i> – PRIMEIRO TEMA – PRIMEIRA FRASE (COMP. 3 EM ANACRUSE) 80
FIGURA 24: <i>INTERMEZZO</i> – PRIMEIRO TEMA – SEGUNDA FRASE (COMP. 11 EM ANACRUSE) 80
FIGURA 25: <i>INTERMEZZO</i> – SEGUNDO TEMA – PRIMEIRA FRASE (COMP. 67) 80
FIGURA 26: <i>INTERMEZZO</i> – SEGUNDO TEMA – SEGUNDA FRASE (COMP. 91 ⁴) 80
FIGURA 27: <i>INTERMEZZO</i> – TEMA SECUNDÁRIO (COMP. 27) 81
FIGURA 28: <i>INTERMEZZO</i> – SOBREPOSIÇÃO DE TEMAS (COMP. 123 ³) 81
FIGURA 29: <i>INTERMEZZO</i> – MELODIA DE PREENCHIMENTO MUSICAL 82
FIGURA 30: <i>INTERMEZZO</i> – MOTIVO RÍTMICO 1 88
FIGURA 31: <i>INTERMEZZO</i> – MOTIVO RÍTMICO 2 88
FIGURA 32: <i>INTERMEZZO</i> – MOTIVO RÍTMICO 3 88
FIGURA 33: <i>INTERMEZZO</i> – MOTIVO RÍTMICO 4 88
FIGURA 34: <i>MARCH</i> – TEMA MELÓDICO SECUNDÁRIO 1 90
FIGURA 35: <i>MARCH</i> – TEMA MELÓDICO SECUNDÁRIO 1 (VARIAÇÃO 1) 90
FIGURA 36: <i>MARCH</i> – TEMA MELÓDICO SECUNDÁRIO 1 (VARIAÇÃO 2) 91
FIGURA 37: <i>INTERMEZZO</i> – MOTIVO INICIAL 91
FIGURA 38: <i>MARCH</i> – MELODIA PRINCIPAL 91
FIGURA 39: <i>MARCH</i> – MELODIA SECUNDÁRIA 2 92
FIGURA 40: <i>MARCH</i> – SEGUNDA MELODIA (PRINCIPAL) 93

FIGURA 41: <i>MARCH</i> – MOTIVO RÍTMICO 1 (RELAÇÃO COM MOTIVO RÍTMICO 2 DO <i>INTERMEZZO</i>).	100
.....	100
FIGURA 42: <i>MARCH</i> – MOTIVO RÍTMICO 2.	100
FIGURA 43: <i>MARCH</i> – MOTIVO RÍTMICO 3.	100
FIGURA 44: <i>MARCH</i> – MOTIVO RÍTMICO 3 (VARIAÇÃO 1).	100
FIGURA 45: <i>MARCH</i> – MOTIVO RÍTMICO 4.	101
FIGURA 46: <i>MARCH</i> – MOTIVO RÍTMICO 4 (VARIAÇÃO 1)	101
FIGURA 47: SUGESTÃO DE ACENTOS EXPRESSIVOS NA MELODIA PRINCIPAL DA <i>CHACONNE</i> ..	123
FIGURA 48: SUGESTÃO DE ACENTOS EXPRESSIVOS NA MELODIA SECUNDÁRIA 2 DA <i>CHACONNE</i>	124
.....	124
FIGURA 49: SUGESTÃO DE ACENTOS EXPRESSIVOS NA MELODIA SECUNDÁRIA 3 DA <i>CHACONNE</i>	124
.....	124
FIGURA 50: SUGESTÃO DE ACENTOS EXPRESSIVOS NA MELODIA SECUNDÁRIA 5 DA <i>CHACONNE</i>	124
.....	124
FIGURA 51: SUGESTÃO DE ACENTOS EXPRESSIVOS NA MELODIA DE ACOMPANHAMENTO 1 DA <i>CHACONNE</i>	125
.....	125
FIGURA 52: SUGESTÃO DE ACENTOS EXPRESSIVOS NA MELODIA PRINCIPAL DO <i>INTERMEZZO</i>	125
FIGURA 53: SUGESTÃO DE ACENTOS EXPRESSIVOS NA SEGUNDA MELODIA PRINCIPAL DO <i>INTERMEZZO</i> .	126
.....	126
FIGURA 54: SUGESTÃO DE ACENTOS EXPRESSIVOS NA MELODIA PRINCIPAL DA <i>MARCH</i>	126
FIGURA 55: SUGESTÃO DE ACENTOS EXPRESSIVOS NO TEMA SECUNDÁRIO DA <i>MARCH</i>	127
FIGURA 56: SUGESTÃO DE ACENTOS EXPRESSIVOS NA SEGUNDA MELODIA DA <i>MARCH</i>	127
FIGURA 57: TRECHO DE VIRTUOSIDADE DOS CLARINETES NA <i>CHACONNE</i> - COMP. 39	129

FIGURA 58: DESENHOS ASCENDENTES EM VELOCIDADE RÁPIDA - <i>INTERMEZZO</i> COMP. 39-42	134
FIGURA 59: DESENHO DE TERCINAS PELAS MADEIRAS NO FINAL DA <i>MARCH</i>	138
FIGURA 60: DISPOSIÇÃO ESPACIAL DOS NAIPES DA BANDA NA INTERPRETAÇÃO DA <i>FIRST SUITE</i> <i>IN E♭</i>	140

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1: <i>CHACONNE</i> – MACROESTRUTURA FORMAL	67
GRÁFICO 2: DISTRIBUIÇÃO DE TEXTURAS NO I MOVIMENTO – <i>CHACONNE</i>	73
GRÁFICO 3: <i>INTERMEZZO</i> – MACROESTRUTURA FORMAL	84
GRÁFICO 4: DISPOSIÇÃO DAS TEXTURAS DO II MOVIMENTO- <i>INTERMEZZO</i>	87
GRÁFICO 5: <i>MARCH</i> – MACROESTRUTURA FORMAL	95
GRÁFICO 6: <i>MARCH</i> - DISTRIBUIÇÃO DE TEXTURAS.	99

LISTA DE ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

146² = compasso 146, segundo tempo

8³ = compasso 8, terceiro tempo

88¹ = compasso 88, primeiro tempo

A = nota La, acorde ou tonalidade de La Maior

A = seção A

A' = seção A modificada

A^b = nota La^b, acorde ou tonalidade de La^b Maior

ad lib =

B = nota Si, acorde ou tonalidade de Si Maior

B = seção B

B' = seção B modificada

B^b = nota Si^b, acorde ou tonalidade de Si^b

B^b/_D = acorde de Si^b com baixo em Ré

C = nota Dó, acorde ou tonalidade de Dó Maior

comp. = compasso

cresc. = *crescendo*

D = nota Ré, acorde ou tonalidade de Ré Maior

D^b = nota Re^b, acorde ou tonalidade de Re^b Maior

decresc. = *decrescendo*

dim. = *diminuendo*

E = nota Mi, acorde ou tonalidade de Mi Maior

E^b = nota Mi^b, acorde ou tonalidade de Mi^b Maior

f = *forte*

exp. = exposição

F = nota Fá, acorde ou tonalidade de Fá Maior

F(d) = modo dórico de Fá

ff = *fortissimo*

fff = *fortississimo*

ffff = *fortissississimo*

G = nota Sol, acorde ou tonalidade

I = primeiro grau maior

i = primeiro grau menor

II = segundo grau maior

ii = segundo grau menor

III = terceiro grau maior

iii = terceiro grau menor

IV = quarto grau maior

iv = quarto grau menor

Intro = Introdução

m = referente a acorde ou tonalidade menor

mf = *mezzo forte*

mp = *mezzo piano*

p = *piano*
pp = *pianissimo*

ppp = *pianississimo*

rall. = *rallentando*

rit. = *ritardando*

s/ fund. = sem fundamental

sus = suspenso

V = quinto grau maior

v = quinto grau menor

VI = sexto grau maior

vi = sexto grau menor

VII = sétimo grau maior

vii = sétimo grau menor

X¹¹ = acorde com décima primeira

X⁵⁺ = acorde com quinta aumentada

X⁷ = acorde com sétima menor

X⁷⁺ = acorde com sétima aumentada

X₇⁹ = acorde com sétima menor e nona maior

X₇⁹¹¹ = Acode com sétima menor, nona maior e décima primeira justa

X⁹ = acorde com nona maior

X⁰ = acorde diminutos

Sumário

INTRODUÇÃO	1
1 O DESENVOLVIMENTO DA BANDA MILITAR INGLESA.....	5
1.1 Definição do termo banda.....	5
1.2 Origens da banda militar inglesa	8
1.2.1 Século XVII	8
1.2.2 Século XVIII	10
1.2.3 Século XIX	13
1.3 Repertório.....	15
1.4 A criação da Real Escola Militar de Música.....	19
1.5 Concursos, festivais e conferências.....	24
2 GUSTAV HOLST, SUA RELAÇÃO COM AS BANDAS MILITARES E A COMPOSIÇÃO DA <i>FIRST SUITE IN E^b</i>	30
2.1 Perspectiva biográfica	30
2.2 A composição da <i>First Suite in E^b for military band</i>	35
2.3 A importância da <i>First Suite in E^b</i> de Holst no estabelecimento de uma instrumentação padronizada para bandas	43
3 ANÁLISE MUSICAL.....	48
3.1 <i>Chaconne</i>	52
3.1.1 Análise melódica.....	56
3.1.2 Forma.....	65
3.1.3 A Harmonia.....	69
3.1.4 A Textura.....	72
3.1.5 Análise rítmico-motívica.....	74
3.2 <i>Intermezzo</i>	79
3.2.1 Análise melódica.....	79
3.2.2 A Forma.....	82
3.2.3 A Harmonia.....	86
3.2.4 A Textura.....	86
3.2.5 Análise Rítmico-Motívica	87
3.3 <i>March</i>	89
3.3.1 Análise Melódica.....	89

3.3.2 A Forma.....	93
3.3.3 A Harmonia.....	97
3.3.4 A Textura.....	98
3.3.5 Análise rítmico-motívica.....	99
4 INTERPRETAÇÃO DA OBRA.....	102
4.1 Edições da partitura.....	103
4.2 Ajustes instrumentais.....	108
4.2.1 Falta de instrumental.....	108
4.2.2 Quantidade de instrumentistas por parte.....	111
4.2.3 Distribuição de solos.....	114
4.2.4 Instruções técnicas para o naipe de percussão.....	115
4.3 Sugestões metronômicas para a <i>First Suite In Eb</i>	119
4.4 Tratamento da expressão musical na <i>First Suite In Eb</i>	121
4.4.1 Tratamento da expressão musical na <i>Chaconne</i>	127
4.4.2 Tratamento da expressão musical no <i>Intermezzo</i>	132
4.4.3 Tratamento da expressão musical na <i>March</i>	135
4.5 Disposição espacial dos naves da banda na interpretação da <i>First Suite In Eb</i>	138
CONCLUSÃO.....	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	144
ANEXO – LISTA DE CORREÇÕES DAS PARTES DA IMPRESSÃO DE 2005.....	148

INTRODUÇÃO

Ao compor a *First Suite in E♭* Gustav Holst não imaginava que causaria tamanho impacto no meio das bandas militares, civis e universitárias. À época da composição (1909), o compositor passava por um processo de mudança estética, despertado pelo interesse na pesquisa de: melodias folclóricas, modalismo e música dos grandes mestres ingleses do passado. Em seu artigo *Gustav Holst's Debt to Cecil Sharp*¹, Imogen Holst (1974, p. 401) salienta que tal interesse proporcionou a Holst encontrar sua própria linguagem musical pela primeira vez, em 1906, com a composição de *Songs Without Words*² para orquestra de câmara. Dois anos depois ele completaria a composição da ópera *Savitri*, a “primeira ópera de câmara inglesa desde a morte de Purcell”.

Embora a *First Suite in E♭* não possua melodias folclóricas inglesas, o uso de modalismos e referências ao passado musical inglês se fazem presentes. Fennell (1954, p. 35) destaca que ao final do século XIX e início do século XX o repertório para bandas militares ou civis, consistia predominantemente de marchas, hinos pátrios e transcrições de obras sinfônicas ou operísticas. A instrumentação destas obras variava de acordo com a disponibilidade instrumental de cada grupo. Não havia, como de fato ocorria na escrita orquestral, uma padronização instrumental na composição para estes grupos. Quando por ocasião do primeiro concurso americano de bandas escolares em

¹ *O Débito de Gustav Holst para com Cecil Sharp*. Cecil Sharp e Ralph Vaughan Williams introduziram a Holst a pesquisa e coleta de canções folclóricas inglesas.

² Dedicada a Ralph Vaughan Williams.

1923 na cidade de Chicago, sua instrumentação tornou-se padrão para as bandas participantes e composições inscritas.

Fennell acrescenta ainda:

A First Suite (in E♭) é provavelmente a primeira obra original para banda a ser composta para uma instrumentação padrão [...] A obra constitui-se como referência composicional para banda de sopros devido ao fato de a instrumentação representar um modelo inovador para este tipo de escrita (1954, p. 46).

Em seu livro *Rehearsing The Band* (2008, p. 104), Williamson (org.) apresenta o depoimento de 11 regentes, chefes dos departamentos de banda importantes universidades e escolas de música americanas tais como: *New England Conservatory, University of North-Texas, Florida University, Eastman Wind Ensemble, University of Texas, University of Michigan*, etc. Ao serem solicitados a recomendar obras para banda sinfônica de grande valor e importância dentro do repertório, todos os regentes listaram a *First Suite in E♭* de Gustav Holst. De igual importância foram também recomendadas: *Lincolnshire Posy* de Percy Grainger/Fennell, *Symphony in B♭* de Paul Hindemith e *Music for Prague 1968* de Karel Husa.

Em virtude da importância da peça este estudo tem por objetivo principal propor uma interpretação da *First Suite in E♭*. Consciente do desafio apresentado na proposição de aspectos interpretativos e expressivos de uma obra musical, algumas questões se fazem necessárias para pautar a pesquisa: Quais são os procedimentos necessários que o regente de banda sinfônica deve adotar no preparo interpretativo desta peça? É possível adotar algum procedimento modelo? Quais são as dificuldades

e soluções específicas no preparo interpretativo desta peça? Essas soluções podem ser aplicadas na interpretação de outras peças?

Este pesquisador acredita que um modelo balizador poderá ser adotado pelo regente que se dispuser a construir uma interpretação consistente da *First Suite in E♭* de -Gustav Holst. Este trabalho está baseado na idéia de que um modelo, estruturado na pesquisa e contextualização históricas, além de, análise musical detalhada da obra, conduzirão o regente nas decisões apropriadas quanto a interpretação da peça.

Assim sendo, a presente dissertação está dividida em quatro capítulos. O primeiro capítulo trata das origens e propósitos da banda militar inglesa. Aborda também: a definição do termo “banda”, o repertório antigo, edição de partituras para bandas militares no século XIX, a criação da Real Escola militar de Música³ e sua importância na padronização da música militar inglesa.

No segundo capítulo são elucidadas as circunstâncias que cercavam Holst ao compor a *First Suite in E♭*, bem como a repercussão da mesma na época e sua importância dentro do repertório universal das bandas sinfônicas.

A análise musical é o tema do terceiro capítulo, nele são observados em detalhes elementos como melodia, forma, harmonia, ritmo e textura. Apresenta também uma discussão em torno da compreensão correta, no I Movimento, do termo *Chaconne*.

A interpretação da obra é o tema central do quarto capítulo e a razão do esforço na realização deste trabalho. São abordados aspectos concernentes a edições da partitura, ajustes instrumentais, sugestões metronômicas, questões expressivas e

³ Royal Military School of Music

disposição espacial dos naipes da banda para a interpretação desta peça especificamente.

Este pesquisador acredita que o presente trabalho será útil para regentes, estudantes de regência e pesquisadores da área de performance musical, por trazer subsídios detalhados para a interpretação musical de uma obra importante no meio para qual foi composta, além de um modelo de estudo a ser seguido pelo intérprete em diferentes realidades musicais e instrumentais.

1 O DESENVOLVIMENTO DA BANDA MILITAR INGLESA

O primeiro passo dentro do modelo de construção da interpretação proposto é o de pesquisa histórica e contextualização da peça. Em virtude de a *First Suite in Eb* ter sido composta para banda militar, faz-se necessária a compreensão da evolução desta formação durante a história, além de, quais fatores colaboraram para seu desenvolvimento até o início do século XX.

Para melhor compreensão dos termos usados nesta pesquisa, a definição clara das terminologias “banda”, “banda militar” e “banda sinfônica” se faz igualmente necessária.

1.1 Definição do termo banda

Segundo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, o termo banda possui muitas aplicações em música, algumas mais outras menos precisas. Quando o termo é usado sem qualificação ou designação clara, aplica-se a um grupo de músicos tocando combinações de instrumentos de metais e percussão ou mesmo madeiras, metais e percussão (SADIE, 2001, p. 622).

Na Europa a banda de sopros e percussão é descendente dos grupos “altos” ou “sonoros”⁴ do período medieval e de bandas de rua contratadas para tocar em desfiles cívicos ou ainda do *Stadtpeifer*⁵, que geralmente se apresentavam ao ar livre e usavam predominantemente instrumentos de metais e percussão bastante sonoros.

⁴ “High” or “Loud” groups.

⁵ Banda Municipal

Tais bandas geralmente marchavam e tinham um grande apelo popular (geralmente tocavam um estilo de música mais leve, para uma platéia não-pagante; serviam como uma ferramenta de propaganda muito útil; também auxiliavam na promoção do fervor nacionalista ou patriótico); estavam geralmente associadas com deveres civis e patrióticos e usavam uniformes (SADIE, 2001, p. 622).

A Orquestra por outro lado, é descendente de instrumentos “baixos” e “suaves”⁶ (cordas ou instrumentos de sopro suaves) e normalmente se apresentava em ambientes fechados. Era originalmente associada com a igreja ou com a nobreza, e posteriormente com concertos formais de música mais “séria” e sofisticada para platéias pagantes. Bandas também podem ser qualificadas pelo instrumento dominante da família de instrumentos, como em “banda de metais”, “banda de acordeões”, “banda de pífaros”, “banda de gaitas”. Bandas podem ser nomeadas de acordo com sua função, como por exemplo, “banda militar” ou banda “marcial” (mesmo que seus componentes não sejam ligados a vida militar), “banda de concerto” ou “sinfônica” (SADIE, 2001, p. 622).

Bandas podem ser ainda designadas pela maneira como se associam com o estilo de música que tocam. Como exemplos disso temos: “bandas de jazz”, “big bands”, “banda de rock”, “banda pop”, etc. A palavra “banda” ou “grupo” tem sido com frequência associada à cultura popular (SADIE, 2001, p. 622).

Para melhor compreensão do termo “Banda Sinfônica” é necessário o esclarecimento de dois termos derivados do inglês: “*Concert Band*” (Banda de Concerto) e “*Wind Symphony*” ou “*Wind Orchestra*” (Orquestra de Sopros). *Concert*

⁶ “low” or “soft”.

Bands são normalmente bandas escolares ou bandas de concerto onde a maioria instrumentos toca em dobramento de partes. É comum encontrar bandas com 10 trompetes, 8 saxofones, 4 tubas, etc. Os termos *Wind Symphony* e/ou *Wind Orchestra* designam-se a grupos onde a formação instrumental está baseada na orquestra sinfônica, assim sendo, os dobramentos instrumentais são evitados e a quantidade de músicos conseqüentemente é menor. A idéia de se criar bandas de sopros e percussão (profissionais) inspiradas na formação orquestral começou com Frederick Fennell em 1952 com a criação *Eastman Wind Ensemble* (GAROFALO e WHALEY, 1976, p. 37).

Embora no Brasil o termo banda sinfônica possa ser relacionado tanto a *Concert Band* quanto a *Wind Symphony* e/ou *Wind Orchestra*, pode ser também associado a banda que toca sentada, em contraposição a banda marcial que se apresenta em desfiles marchando. A denominação “sinfônica” dá-se ao fato de que esta formação executa, com algumas exceções, o repertório escrito especificamente para ela. Normalmente, mais refinado que o repertório de bandas marciais.

Nesta pesquisa o termo *banda* será ou estará sempre relacionado à formação instrumental que agrupa instrumentos de madeiras, metais e percussão. A formação com instrumentos de metais e percussão apenas, será designada de *banda de metais*. O termo *banda militar* irá se referir a bandas ligadas ao meio militar, raramente ao meio civil.

1.2 Origens da banda militar inglesa

As bandas militares inglesas foram estabelecidas com o propósito de equipar tropas a caminho da batalha com um acompanhamento marcial. A princípio tais bandas eram usadas eventualmente para elevar a moral da tropa e para propósitos cerimoniais (PEARSALL, 1973, p. 203).

A origem das bandas militares inglesas advém de três fontes: 1) música da corte real, 2) música dos vigias das torres e 3) música militar propriamente dita. Durante o período do renascimento, trompetes (naturais, trombetas), clarins (*clarions*), gaitas, tambores, sacabuchas e charamelas eram usados nos palácios reais ingleses. (FARMER, 1950, p. 14) Os vigias de torres eram músicos militares que mantinham constante vigilância em torres e faziam soar seus instrumentos quando o perigo se aproximava. Estes vigias eventualmente formavam suas próprias bandas locais, variando tamanho e instrumentação. A música militar consistia basicamente de pífaros e tambores (FARMER, 1950, p. 10).

1.2.1 Século XVII

A história moderna das bandas militares inglesas tem seu início no reinado de Charles II, que reinou de 1660 a 1685. O monarca que antes de assumir o trono vivia na França, foi influenciado pela música da corte de Luís XIV. Jean Baptiste Lully, o principal compositor da França, era o encarregado da Banda do rei que, constituída em 1663 era formada de oboés e percussão. Os *ensembles* formados por instrumentos da

família dos oboés, substituíram charamelas e baixões do modelo alemão, conhecida por *Alte-Kapelle*, ou *Alte Musique* e muito popular na Europa entre os séculos XIV e XV. O novo conjunto implementado por Lully era formado por três oboés (discante, alto e tenor), baixão ou fagote e tambor (FARMER, 1912, p. 46). Este mesmo tipo de formação foi usado por Haendel em duas peças suas de muita importância para a história das bandas: *Grand Overture of Warlike Instruments* e *Music for the Royal Fireworks (1749)* que utiliza uma versão instrumentalmente expandida do modelo de Lully (PAGE, 2001, p. 626), incluindo 24 oboés, 9 trompas, 9 trompetes, 12 fagotes e 3 pares de tímpanos.

No seu retorno a Inglaterra Charles II introduziu os oboés na música do serviço militar britânico. Em 1678 seis desses instrumentos foram designados para a Cavalaria de Granadeiros. Poucos anos mais tarde, um oboé e dois tambores, caixa clara e *side drums* (um pouco maior que a caixa clara), foram dados para cada companhia de dragões britânicos. Em 1685 o rei Charles II autorizou o emprego de doze oboés nos regimentos reais de Granadeiros. Estas bandas de oboé foram o começo da tradição de bandas militares na Inglaterra (FARMER, 1912 p. 47). Durante a primeira metade do século XVIII as bandas militares inglesas permaneceram reduzidas em número de componentes. Bandas de regimentos inteiros não passavam de seis músicos.

1.2.2 Século XVIII

Entre 1743 e 1762 ocorreu na Europa a transição da banda de oboés para o conjunto conhecido como *Harmoniemusik*, com a incorporação de um par de trompas, a diminuição de três para dois oboés e o emprego de clarinetes e flautas ocasionalmente substituindo oboés. Segundo Camus (1976, p.29) as combinações mais frequentes eram “pares de oboés, trompas e fagotes; pares de clarinetes, trompas e fagotes; pares de oboés, clarinetes, trompas e fagotes”. Hellyer (2001, p. 856) destaca ainda que os grupos conhecidos como *Harmoniemusik* se disseminaram entre a aristocracia europeia tendo como principal modelo o conjunto da corte vienense do imperador Joseph I que, em 1782, reuniu os melhores músicos de sua corte em seu. Camus entretanto, cita que “em virtude da pequena quantidade de partes, de cinco a oito, a maior parte da música escrita para esta formação é considerada música de câmara, sendo ignorado seu significado militar” (1976, p. 29).

Neste período em que a instrumentação da *Harmoniemusik* influenciava bandas militares por toda a Europa, músicos profissionais civis eram contratados para tocar nos regimentos militares. Esta prática era adotada em várias partes do continente, inclusive nos regimentos britânicos. A jornada dupla tornou-se comum para músicos das *Harmoniemusik*.

A partir do final do século XVII as bandas de oboé frequentemente tinham jornada dupla, tocando música militar e em celebrações ao ar livre, conforme o exigido. Também tocavam em ambientes fechados para eventos de corte, como os conjuntos independentes ou como parte de uma orquestra. Os oito oboés dos Mosqueteiros tocavam para divertimentos, festas aquáticas, bailes e outros eventos da corte

francesa. Outro exemplo de dupla jornada pode ser observado quando dois trompistas nomeados para a corte de Württemberg em 1713 eram requeridos tanto na orquestra como na banda regimental. Quando o tratado de Utrecht trouxe paz em 1713, as bandas foram empregadas em batismos, bailes, serviços religiosos e carnavalescos, e acompanhavam os membros da família real em suas viagens. Mais tarde, os contratos para os instrumentistas de sopro admitidos pela corte de Esterházy em 1761 indicam que eles também executavam tanto serviços militares como na corte. Foi a partir destes grupos que as *Harmoniemusik* se desenvolveram. O termo era aplicado tanto aos grupos de instrumentos de sopro empregados pela aristocracia como para pequenas bandas militares (PAGE, 2001, p. 626, minha tradução).

Na Inglaterra a prática de contratação de músicos civis para atuarem em regimentos militares durou várias décadas, porém em 1749 a primeira banda composta por instrumentistas alistados no serviço militar foi formada (FARMER, 1950, p.30). Um elemento que colaborou para a expansão das bandas militares inglesas foi a repopularização dos pífaros e tambores, que foram adotados na campanha militar dos Flandres em 1748 (FARMER, 1912, p. 53). Ainda não foi possível estabelecer uma data fixa quanto à utilização da banda de oboés, trompas ou trompetes na Inglaterra, porém trompas eram comuns no país na metade do século XVIII. *Music for the Royal Fireworks (1749)* de Haendel mostra como a instrumentação podia ser aumentada em ocasiões especiais (HIND e BAINES, 2000, p. 316).

Os Dragões, que faziam uso das “bandas de oboés”, ao serem transformados em unidades de cavalaria, tiveram de adotar trompetes como resultado de uma ordem de 1764. O estado providenciava os trompetes para os Dragões, pífaros e tambores para a infantaria, enquanto as “bandas de oboés eram mantidas por um fundo patrocinado principalmente por oficiais (FARMER, 1912, pp. 54 e 55).

Clarinetes começaram a ser introduzidos na banda militar na Alemanha na época da Guerra dos Sete Anos (1756-1763). Em 1762 a *Royal English Artillery*

estabeleceu uma banda baseada nas bandas alemãs vistas na guerra. A banda consistia de oito homens tocando dez instrumentos. Pares de trompetes, trompas e fagotes e quatro oboés ou clarinetes. Nos últimos anos do século XVIII o serpentão e o trombone enfim encontraram espaço na banda militar inglesa. Compositores de grande respeito estavam compondo para bandas militares, entre eles podemos citar Franz Joseph Haydn e Johann Christian Bach (HIND e BAINES, 2000, p. 316).

Nas últimas duas décadas do século XVIII as bandas militares inglesas foram influenciadas pela ocorrência de dois fatores no continente europeu: a adoção da música dos Janízaros e a Revolução Francesa. Janízaros eram os soldados do Império Turco. Vários tipos de instrumentos de percussão eram adotados por eles, incluindo bombo (*bass drum*), tímpano portátil⁷, pandeiro, pratos e triângulo (ou sistro)⁸. Em 1777 os ingleses já adotavam influências instrumentais da música dos Janízaros nas suas bandas (FARMER, 1950, p. 35).

Por outro lado a Revolução Francesa e seus festivais ao ar livre deram ao mundo de bandas militares conceitos totalmente novos. Em 1789 foi formada a banda *Corps d'Elite* sob a direção de Bernard Sarrette com 45 músicos. Esta banda se tornou o núcleo do que se tornaria a Livre Escola de Música e eventualmente o Conservatório de Paris. Compositores importantes da época escreveram para esta banda. De fato, o compositor mais importante na época da Revolução Francesa, François Joseph Gossec, foi nomeado posteriormente mestre de banda deste grupo. Tamanho e importância não foram as únicas inovações, o clarinete afinado em Dó tornou-se o instrumento melódico predominante (SWANZY, 1966 *apud* MITCHELL, 1980, p. 24).

⁷ Portable kettledrum.

⁸ Turkish Crescent.

1.2.3 Século XIX

Seguindo essa tendência de aumento de instrumentistas nas bandas militares, as bandas inglesas continuaram a expandir. Mais instrumentos de sopro foram necessários para balancear a sonoridade com os instrumentos de percussão oriundos da música dos Janízaros. Como exemplo desse crescimento a banda da *Royal Irish Artillery* tinha trinta e cinco membros em 1801, enquanto a *Royal Artillery Band* em 1812, trinta e oito (FARMER, 1912, p. 94). Por volta do ano de 1825 a instrumentação da banda inglesa consistia de: 3 flautas, 3 oboés, 11 clarinetes, 3 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes, 3 cornetas de chaves⁹, 3 trombones (alto, tenor, baixo), 1 oficleide, 2 serpentões, 2 trompas baixo¹⁰ 5 percussionistas (GOLDMAN, 1946, p. 40).

Números bem diferentes eram encontrados nas bandas regimentais. Em 1822 o número de músicos nestas bandas foi fixado em dez. Um ano mais tarde esse número aumentou para quatorze e em 1846 as bandas de infantaria chegavam a ter 20 músicos cada (FARMER, 1912, pp. 93 e 94).

Adkins (1958, p. 7) comenta que as bandas inglesas do início do século XIX eram patrocinadas pelos oficiais dos regimentos. As despesas com a compra dos instrumentos musicais e outros acessórios, bem como o pagamento do mestre-de-banda ou outro instrutor profissional eram financiadas por eles.

O fato de a Inglaterra não possuir escolas militares de música fez com que muitos oficiais contratassem mestres-de-banda de outros países. Corria também a ideia que a Inglaterra era um país não musical. Por volta do ano de 1840 a maioria dos

⁹ Keyed bugle

¹⁰ Bass horns

mestres-de-banda do país eram músicos estrangeiros. Em virtude dos diferentes gostos musicais refletidos por esses mestres-de-banda, havia uma ampla discrepância na instrumentação e no estilo musical de cada banda. Farmer comenta:

[...] cada banda era formada com um modelo próprio, usando instrumentos de qualquer tipo ou afinação preferidos pelos oficiais ou mestres-de-banda. A afinação parecia ser mais decisiva em questões desta natureza. De fato, era algo incompreensível, pois quando um novo mestre-de-banda assumia seu trabalho, seu primeiro ato era condenar todos os instrumentos em uso – um costume que servia a um duplo propósito – satisfazer o desejo de ter sua própria combinação instrumental e retribuir sua gratidão ao construtor de instrumentos, a quem ele devia sua indicação ao novo posto, encomendando um novo jogo de instrumentos (1912, p. 96, minha tradução).

A despeito da maneira que as bandas militares eram mantidas, é importante salientar que o período da primeira metade do século XIX foi de crescimento e desenvolvimento acelerados. Um dos resultados disso foi a adoção de uma banda militar pelo rei George IV (esteve no poder de 1811 a 1830), que era mantida assim como uma orquestra para a corte (FARMER, 1912, p. 97).

O som da banda militar desta época passava por uma mudança radical devido às melhoras mecânicas que estavam sendo feitas. Várias tentativas foram realizadas para dar aos instrumentos de metal um sistema que pudesse produzir a escala cromática. Um irlandês chamado Charles Clagget, por exemplo, inventou a “trompa dupla”, que era na verdade duas trompas a um semitom de distância e era operada apenas por um bocal, que era direcionado de uma trompa para outra por um sistema de válvulas rotativas bastante primitivo (BLOM 1954 *apud* MITCHELL, 1980, p. 27).

De maior importância foi a invenção da corneta de chaves. Embora fosse um instrumento muito conhecido na Europa continental durante os anos de 1790, foi apenas em 1810 que esse instrumento passou a ser fabricado na Inglaterra. Os instrumentos de válvulas, que foram inventados por Blühmel e Stölzel em 1815, não chegaram a ser utilizados neste país até 1831, quando um jogo de trompetes cromáticos foi apresentado à banda do *Second Life Guards* pelo imperador da Rússia (FARMER, 1912, pp. 103-4).

Suppan, A. e Suppan, W. (2001, p. 627) ressaltam que o desenvolvimento dos instrumentos de metal com válvulas por Blühmel e Stölzel foi de extraordinária importância, pois permitia que todos os instrumentos da família dos metais pudessem tocar cromaticamente

Melhorias técnicas também foram feitas nos instrumentos de madeira, grande parte delas através do trabalho de Theobald Boehm, especialmente na construção de flautas com tubos cônicos, sistema interligado de chaves, adição de anéis em torno dos orifícios para os dedos. Além de modernizar a flauta, Boehm criou protótipos de oboés e fagotes utilizando o sistema de chaves interligadas (BATE e BÖHM, 2001, p. 777).

1.3 Repertório

A música das bandas militares desta época consistia na sua maioria de transcrições de excertos operísticos, concertos militares, serenatas, além dos populares divertimentos. Muitos destes devem ter sido escritos ou arranjados como peças de

exposição ou para exposição da banda militar e não como peças escritas para um meio musical bem estabelecido. Antes de 1845, música impressa para bandas militares inglesas era raridade. Aparentemente poucos editores assumiam o risco da publicação musical para um meio (banda militar) que não tinha instrumentação bem estabelecida. Em 1845 foi publicado o *Wessel and Stapleton's Military Journal*, o primeiro jornal do tipo. Wessel havia publicado anteriormente pequenas quantidades de músicas para bandas militares, mas nada comparável a produção em larga escala que se iniciaria com o novo jornal – um total de 331 peças. A maioria delas, arranjos de música da Europa continental (WIGGINS e WHITWELL, 1977, p. 51).

Rapidamente outros jornais seguiram a ideia de Wessel. Em 1846 Boosey & Co., lançou o *Boosé's Military Journal*, sob a direção do mestre-de-banda Carl Boosé. No ano seguinte Charles Godfrey Sr., editou o primeiro volume do *Jullien's Journal for Military Band*. Este jornal foi adquirido pela Boosey & Co. em 1857 e a partir deste ponto passou a ser vendido como jornal suplementar da Boosey's Co. Outros jornais com a mesma finalidade foram lançados nesta época. Os jornais editados por Boosé e Godfrey Sr. adotavam a mesma instrumentação e conseqüentemente foram os únicos que sobreviveram (FARMER, 1912, p. 116).

Por volta do ano de 1850 a banda militar inglesa tornou-se uma instituição com bastante apelo popular. Além de atuar em eventos militares as bandas também se apresentavam em resorts e principalmente nos parques aos domingos. Isto fez com que este tipo de formação instrumental ganhasse o respeito do público, especialmente da classe média-baixa. A qualidade e a quantidade das bandas que se apresentavam em concertos públicos continuavam a crescer e o prestígio das bandas *Royal Artillery Band*

e *Grenadier Guards* fez com que estas iniciassem em 1871 concertos ao ar livre (PEARSALL, 1973, pp. 195-204).

Um evento interessante aconteceu em junho de 1851 em Chelsea. Um festival aberto para o grande público. A banda consistia de 350 instrumentistas, era composta por bandas de três regimentos da *Household Cavalry*, três regimentos de *Foot Guards* , além da banda da *Royal Artillery*. No programa (Quadro 1) peças características do repertório de bandas deste período.

Programa	
1- March “Le Prophète”	Meyebear
2- Overture “Fest”	Leutner
3- Overture “Maritana”	Wallace
4- Overture “Camp of Silesia”	Meyerbeer
5- Overture “Euryanthe”	Weber
6- “Ne touchez pas à la Reine”	Boisselot
7- Selection “Les Huguenots”	Meyerbeer
8- Selection “Lucia di Lammermoor”	Donizetti
9- Selection “Nino”	Verdi
10- March “Norma”	Bellini
11- Quick Step	Boosé
12- Waltz	Karl Buller
13- Waltz	D’Albert
14- “Quadrille of all Nations	Labitzky

Quadro 1: Programa do Festival de Bandas de Chelsea, 1851

(FARMER, 1912, p. 125)

O jornal *The Times* comentou a apresentação:

Nossas bandas militares alcançaram um alto grau de perfeição em relação ao mero talento da execução; porém guardado o devido respeito elas tem feito pouco ou nada para ajudar no progresso da arte. Se os mestres-de-banda que as treinam tão bem e com tanto zelo pudessem tentar introduzir a eles algumas noções de verdadeira música ao invés de restringi-los quase completamente às mais efêmeras produções, sua

influência seria altamente benéfica (FARMER, 1912, p. 126, minha tradução).

Esta foi apenas uma das críticas lançadas aos mestres-de-banda. Dentro do período de seis anos toda a estrutura de bandas militares do país, com uma referência à seleção de mestres-de-banda, passaria por uma drástica mudança.

1.4 A criação da Real Escola Militar de Música

Farmer identifica três problemas que contribuíram para a falta de organização das bandas britânicas:

- 1- A maioria dos mestres-de-banda serem estrangeiros e seus contratos terem terminado, além de não terem acompanhado suas bandas para as batalhas.
- 2- Falta de unanimidade e uniformidade de instrumentação entre as bandas.
- 3- Fato de não haver um arranjo oficial para o hino nacional (1965, p. 20 e 21, minha tradução).

O ponto de máximo de degradação aconteceu em 24 de maio de 1854 em Scutari, o centro de comando dos exércitos aliados. Dezesesseis mil homens tomaram parte em uma grande celebração ao aniversário da Rainha Victoria. Quando o *Lord Reglan*, Duque de Cambridge, e todo o comando dos exércitos britânico, francês e turco chegaram ao local do desfile, foram saudados por todas as bandas regimentais britânicas tocando “*God Save the Queen*”¹¹ em diferentes arranjos e em diferentes

¹¹ Deus Salve a Rainha

tonalidades. Um oficial do exército escreveu que este episódio “frustrou o grande efeito que, de outra maneira, deveria ter acontecido” (FARMER, 1965, p. 20).

Influenciado por dois mestres-de-banda, James Smith da *Royal Artillery* e Henry Schallen da *Seventeenth Lancers*, o Duque percebeu a necessidade de reorganizar a música militar. Seu primeiro ato neste sentido foi ordenar que o “*God Save the Queen*” fosse tocado universalmente na tonalidade de B \flat (SOMERVILLE, 1926 *apud* MITCHELL, 1980, p. 37). Dois anos depois, em 26 de setembro de 1856, ele recomendou através de uma carta circular, o estabelecimento de uma escola militar de música.

Sua alteza real e General Chefe em Comando, com a visão de dispensar os regimentos do grande custo em consequência da necessidade da contratação de músicos profissionais e civis como mestres-de-banda, tem em sua contemplação recomendar o estabelecimento de uma ampla classe musical como parte da educação dos jovens enviados ao *Royal Military Asylum*¹², e para instrução de pessoal enviado dos regimentos para qualificá-los como *Bugle-Majors*¹³, *Trumpet-Majors*¹⁴ e mestres-de-banda, e todos aqueles aos quais o treinamento possa requerer atenção especial (FARMER, 1912, pp. 119-120, minha tradução).

Em uma circular posterior foi proposto que a Real Escola Militar de Música seria aberta em um de janeiro de 1857. Os custos iniciais deveriam ser financiados por contribuições anuais feitas pelos regimentos, pois o objetivo da escola era formar músicos militares que estivessem diretamente voltados às necessidades de cada regimento específico. Porém alguns oficiais, não querendo abdicar do controle pessoal

¹² Internato Real Militar.

¹³ Mestres-de-corneta

¹⁴ Mestres-de-trombeta

de suas bandas regimentais, continuavam a contratar mestres-de-banda civis ou estrangeiros (FARMER, 1912, pp. 119-120).

Kneller Hall, localizada aproximadamente a 15 quilômetros de Londres, foi escolhida como sede da Escola. A primeira classe militar de música aconteceu em 3 de março de 1857 sob o comando do instrutor residente Thomas Sullivan, pai de *Sir Arthur Sullivan* e quatro instrutores visitantes. A escola era administrada por uma mesa de oficiais, cujo propósito era determinar: o salário do corpo musical e militar, o custo dos instrumentos, partituras, livros para instrução, etc., administrar os fundos mantenedores e ditar as regras e regulações escolares (FARMER, 1950, p. 107).

O estabelecimento da Real Escola Militar de Música não foi capaz de mudar o nível musical das bandas inglesas repentinamente. Vários problemas ainda continuavam a acontecer. O Duque de Cambridge, porém, estava disposto a tornar *Kneller Hall* uma instituição musical militar de sucesso. Durante o final da década de 1850, mestres-de-banda civis (principalmente estrangeiros) continuavam predominando à frente de bandas regimentais. O Duque enviou circulares aos oficiais comandantes tratando da questão da compra de instrumentos e da reposição de mestres-de-banda. Ele proibiu qualquer mestre-de-banda de receber comissões na compra de instrumentos musicais ou partituras, o que de fato ocorreu apenas em 1871. Em 1859 o Duque parou de aceitar alunos provenientes de bandas regimentais em retaliação àqueles oficiais comandantes que ainda mantinham mestres-de-banda civis, pois era sua intenção que todos os mestres-de-banda militares fossem formados em *Kneller Hall* (FARMER, 1950, pp. 107 e 108).

Em 1867 o governo Britânico assumiu a direção da Real Escola Militar de Música, dando ao Duque de Cambridge força e poder para colocar em ação seu plano de uma estrutura de bandas militares totalmente “militarizada”. Após as ações acima descritas, apenas 35 mestres-de-banda civis ainda restavam em 1876. A partir de 1881 os 16 mestres-de-banda estrangeiros ainda em serviço tiveram obrigatoriamente que se alistar e passar pelo exame da Real Escola Militar de Música (FARMER, 1950, p. 109).

O repertório das bandas inglesas na segunda metade do século XIX ainda consistia de transcrições e arranjos de peças de compositores de destaque da época como: aberturas, pot-pourris de ópera, valsas vienenses, peças características, quadrilhas, peças solísticas, polcas, cavatinas operísticas, além de marchas, hinos pátrios e militares. Algumas obras originais foram compostas, porém ainda de caráter bastante leve (HOBY, 1936 *apud* MITCHELL, 1980, p. 43).

Algumas tentativas foram feitas para se conseguir algumas composições específicas para bandas militares. Em 1872 a administração de Alhambra ofereceu um prêmio de duzentas libras pela melhor fantasia. A comissão avaliadora, chefiada por Sir Arthur Sullivan, julgou vencedora a obra do belga M. van Herzeele (FARMER, 1912, p. xii)

O repertório inteiro para bandas militares era dominado por um número relativamente pequeno de gêneros musicais. Aparentemente a *fantasia* foi o gênero mais usado pelos primeiros compositores que escreveram especificamente para banda militar. Entre estes um que se destacou foi J. A. Kappey que compôs diversas fantasias e escreveu extensivamente sobre o meio das bandas militares. Além de Kappey Charles Hoby destaca que os três irmãos Godfrey – Adolphus Frederick (1837-82),

Charles Jr. (1839-1919) e Daniel Sr. (1831-1903) – foram responsáveis pela maior parte das novas composições para banda militar. Além de compositores para esta formação específica os dois primeiros, Frederick e Charles Jr., foram editores de jornais importantes sobre bandas militares na Inglaterra. Frederick editou o periódico *Chappell's Military Band Journal* enquanto Charles Jr. *Orpheus Band Journal* e *Army Military Band Journal* (HOBY 1936 *apud* MITCHELL 1980, p. 43).

Daniel Godfrey Sr. foi o primeiro oficial comissionado de bandas militares inglesas. Sua carreira de quarenta e cinco anos como mestre-de-banda da *Granadier Guards Band* foi marcada por inovações. Ele introduziu o baixo acústico na banda militar e durante os anos de 1890 procurou introduzir o saxofone. Embora existam registros que provem que o saxofone foi usado em bandas militares inglesas já em 1848, o instrumento não era amplamente aceito na instrumentação obrigatória até a virada do século XX. Em 1872 Daniel Godfrey esteve com sua banda nos Estados Unidos para participar no Jubileu Mundial da Paz em Boston. Esta foi a primeira vez que uma banda (não regimental) do exército britânico cruzou o Atlântico. Nesta ocasião Godfrey dividiu a maior parte das responsabilidades de regência com o fundador do festival, Patrick Sarsfield Gilmore (GODFREY 1924 *apud* MITCHELL, 1980, p. 44).

O mestre-de-banda estrangeiro mais famoso na Inglaterra foi o italiano Ladislao Zavertal (1849-1942), que conduziu a *Royal Artillery Band* de 1881 a 1906. Durante este período sua banda possuía noventa músicos e era considerada a maior banda do mundo. Era composta não apenas por uma banda militar inteira, mas também uma orquestra sinfônica completa e um departamento de coral. A banda se

apresentava frequentemente no *Royal Albert Hall*, construído em 1871 e sede de frequentes apresentações militares (FARMER, 1950, p. 54).

“Bandas militares” civis eram muito populares no final do século XIX. Muitas eram municipais ou formadas por integrantes de forças de defesa civil. Eram chamadas de bandas militares em função da instrumentação, formada por madeiras, metais e percussão, mesmo que nenhum de seus componentes fosse ou participasse de atividades do serviço militar. A banda militar civil mais conhecida na época tinha sede em Bournemouth em 1876, todos ex-soldados do exército italiano (PEARSALL, 1973, p. 204). Outra banda de grande destaque do final do século XIX foi a *Birmingham Police Band*, originalmente formada por volta de 1877. Outra banda municipal de destaque nesta época foi a *Ashford Civic Military Band*, que tornou-se a principal banda amadora durante os primeiros anos do século XX (GODFREY, 1924 *apud* MITCHELL, 1980, p. 47).

1.5 Concursos, festivais e conferências

Concursos e festivais tiveram um papel importante no desenvolvimento da banda militar inglesa, pois foram através destes que o interesse de compositores foi atraído para este tipo de formação instrumental e como consequência disso, novas composições surgiram, além do estabelecimento de uma instrumentação mais fixa e padronizada.

Com o início da era Edwardiana (1901-1918) os concertos de domingo à tarde em parques e resorts feitos pelas bandas tornaram-se tradicionais. Quase toda

cidade de tamanho médio os tinha. O nível de musicalidade apresentado nestas bandas era considerado bastante alto. Pearsall comenta que:

O músico de bandas militares era tão bom tecnicamente como o de qualquer músico civil, este era muito interessado em mostrar grande habilidade ao público geral [...] havia poucas bandas de metais que podiam fazer frente às bandas militares (1975, p. 151, minha tradução).

Estes anos foram marcados também pelo interesse em assegurar composições originais para a banda militar. Festivais e concursos eram frequentemente usados como meios para atrair o interesse dos compositores para esse tipo de instrumentação. Em 1902 a *Worshipful Company of Musicians* ofereceu um prêmio substancial para a melhor marcha composta para a coroação do Rei Edward VII. Uma das condições para do prêmio era que a marcha deveria ser composta para banda militar. Um concurso similar ocorreu também na coroação do Rei George V. em 1911. A mesma companhia ofereceu cinco prêmios em um concurso de composições exclusivamente para bandas militares em 1909. Tal concurso provou ser muito bem sucedido, pois assegurou e revelou músicas para esta formação de muitos compositores nativos Ingleses (FARMER, 1912, p. xxi).

As bandas de metais inglesas tiveram concursos anuais desde 1900, quando John Henry organizou o primeiro Campeonato Nacional de Bandas de Metais. Houve muitos festivais durante os primeiros anos do século XX com os quais as bandas militares inglesas estiveram envolvidas. Dois dos mais conhecidos foram o *Festival of Empire*, sediado no *Crystal Palace* de maio a outubro de 1911, em conexão com a

coroação de Edward V. E o *British Empire Exhibition* de 1924, para este festival Ralph Vaughan Williams compôs a peça *Toccata Marziale* (MITCHELL, 1980, p. 50).

O coronel John A. C. Somerville, comandante da *Royal Military School of Music* de 1920 a 1925 foi uma figura importante no desenvolvimento do repertório para bandas militares. O coronel empreendeu aquisições de novos trabalhos para a formação militar de compositores bem estabelecidos no cenário musical inglês. Segundo depoimento do próprio Somerville (1926):

É esperado que as várias sociedades musicais irão usar sua grande influência para induzir compositores a tomar a banda militar seriamente. No final de 1920 um apelo a elas para assim proceder foi publicado na imprensa, juntamente com a oferta de apresentar composições que passassem pelo comitê de seleção durante a temporada de concertos em Kneller Hall. Em resposta a este apelo vinte e nove trabalhos foram enviados, dos quais cinco foram escolhidos para apresentação, um destes para publicação, [...] A oferta continua aberta e qualquer sugestão para torná-la mais atrativa e de sucesso será sempre considerada (*apud* MITCHELL 1980, p. 51, minha tradução).

Sucessor de Somerville, H. E. Adkins também encorajou compositores a escrever para banda militar ao declarar:

Se eles (os compositores) pudessem vir a considerar seriamente a Banda Militar e, ao reconhecer suas potencialidades como fator de arte, forem induzidos a escrever trabalhos que de se encaixem à sua genialidade; levando-se em consideração sua grande variedade de distribuição de vozes, suas infinitas nuances de coloridos, assim somente, os esforços de numerosos pioneiros da Banda Militar serão honrados (1958, p. 9, minha tradução).

Em 7 de dezembro de 1921 ocorreu uma conferência, em parte para auxílio dos compositores, para estabelecer uma instrumentação mínima para banda e

desenvolver um sistema para aumentá-la. Sediada em *Kneller Hall*, foi prestigiada por praticamente todos os diretores musicais representativos de todos os braços das forças armadas inglesas - *Navy, Marines, Air Force*. Ficou acertado o número de 20 músicos como sendo a instrumentação mínima para apresentações em ambientes fechados e 25 para apresentações ao ar livre. A tabela 1 mostra o resultado completo das sugestões para instrumentação das bandas inglesas.

Número de executantes	20	25	30	35	40	45	50
Flauta Pícolo *					1	1	1
Flauta*	1	1	1	1	1	1	1
Clarinete em Mib (Requinta)	1	1	1	1	2	2	2
Oboé	1	1	1	1	2	2	2
Clarinete em Sib (solista)	2	3	3	4	4	4	6
1º Clarinete em Sib	1	1	2	2	2	3	4
2º Clarinete em Sib	1	2	2	2	3	3	3
3º Clarinete em Sib	1	1	1	2	2	3	3
Saxofone Alto	0	1	1	1	1	1	1
Saxofone Tenor	0	1	1	1	1	1	1
Fagote	1	1	2	2	2	2	2
Trompas (1ª e 2ª)	2	2	2	2	2	2	2
Trompas (3ª e 4ª)	0	0	0	2	2	2	2
1º Cornet em Sib	2	2	3	3	3	3	3
2º Cornet em Sib	1	1	1	2	2	2	2
Trompete em Sib	0	0	0	0	0	2	2
1º Trombone tenor	1	1	1	1	1	1	1
2º Trombone tenor	1	1	1	1	1	1	1
Trombone baixo	0	1	1	1	1	1	1
Euphonium (bombardino)	1	1	1	1	1	2	2
Bombardão em Mib	1	1	2	2	2	2	3
Bombardão em Sib	1	1	1	1	2	2	2
Caixa	0	0	1	1	1	1	1
Bombo e Pratos	1	1	1	1	1	1	1
Clarinete Baixo	0	0	0	0	0	0	1

* Em bandas de 20, 25, 30 e 35, o mesmo executante toca tanto flautim como flauta de acordo com as exigências musicais, que deverão ser arranjadas para que os dois instrumentos não tenham que tocar simultaneamente.

Tabela 1: Recomendações para numerário instrumental das bandas militares inglesas após a conferência de Kneller Hall em 1921

(SOMERVILLE, 1926 MITCHELL, 1980, p. 53)

Durante as duas décadas que precederam a conferência em *Kneller Hall* de 1921 muitas mudanças mecânicas foram submetidas. Quanto a tais mudanças Sir Dan Godfrey (1924) comenta:

Hoje (1924) [...] Flautas de concerto são usadas no lugar das flautas em $D\flat$, que eram construídas em tal afinação para que as passagens em bemóis pudessem ser tocadas em sustenidos; o instrumento antigo também era menos susceptível a danos durante o desfile ao ar livre do que o moderno, com sua multiplicidade de chaves. Outras adições modernas à banda militar são os saxofones alto e tenor, que são frequentemente usados ao invés dos clarinetes alto e baixo, muito embora este último instrumento seja muito útil no dobramento das partes do fagote.

Embora no passado existissem duas trompas e dois saxhorns, estes últimos deram lugar a trompas adicionais. Trompetes em $E\flat$ tem sido amplamente substituídos por trompetes em $B\flat$; e o barítono, normalmente tido como o instrumento mais fácil na banda e que era comumente empregado como solista, hoje é descartado.

Contrabaixos acústicos a mesma coisa, mas a percussão, que era originalmente restrita a caixa, bombo, pra e triângulo agora inclui o glockenspiel, o xilofone e o tímpano (*apud* MITCHELL, 1980, p. 54, minha tradução).

Considerável quantidade de peças para banda militar inglesa, incluindo obras originais e transcrições chegaram a fazer parte do repertório de bandas escolares e universitárias americanas. Embora bandas americanas se pareçam com as bandas do Reino Unido em muitos aspectos, elas diferem em tamanho, são maiores, embora a banda militar inglesa varie de 17 a 165 músicos. A instrumentação da banda militar inglesa do final do século XX varia muito pouco daquela estabelecida pela conferência de *Kneller Hall* em 1921. Alguns instrumentos tais como, clarinete alto, clarinete baixo, saxofone barítono, que ganharam ampla aceitação nas bandas americanas, não ganharam lugares permanentes nas bandas inglesas. Assim sendo, a linha do baixo nas bandas militares inglesas possui uma linha de baixo mais brilhante do que as bandas americanas. Esta constatação pode ser observada pela adaptação da *First Suite in E\flat* para a realidade americana na edição de 1948. Este assunto será abordado em detalhes no quarto capítulo.

2 GUSTAV HOLST, SUA RELAÇÃO COM AS BANDAS MILITARES E A COMPOSIÇÃO DA *FIRST SUITE IN E♭*

Outro aspecto importante a ser considerado dentro do processo de estudo da partitura e construção da interpretação é o levantamento de dados biográficos do compositor relacionados ao contexto em que a obra foi composta. No caso específico da *First Suite in E♭*, a compreensão da relação do compositor com as bandas militares de seu tempo trará valiosos esclarecimentos ao estudo do regente.

2.1 Perspectiva biográfica

Gustav Theodore von Holst nasceu em Cheltenham, Inglaterra, em 21 de setembro de 1874. Nasceu em uma família bastante musical. O avô Matthias von Holst era escandinavo de origem sueca e tinha uma esposa russa. Migrou para a Inglaterra no início do século XIX. Era músico e compôs algumas peças para piano. O pai Adolph von Holst era um pianista e organista bem conhecido em Cheltenham (HOLST, 1995, p. 659).

A cidade de Cheltenham era bastante conhecida na Inglaterra como centro de recuperação da saúde. Desde os anos 1830 a cidade possuía uma banda muito ativa e de alta qualidade musical. Sua instrumentação era semelhante às bandas militares da época, contendo: duas flautas, quatro clarinetes, um fagote, dois trombones, um serpentão, um oficleide, um trompete e uma trompa. Na década

seguinte a banda já contava com mais de vinte músicos e se apresentava todas as manhãs e em três tardes por semana em desfiles pela cidade. A fama musical de Cheltenham também atraía grandes músicos europeus como Liszt, que se apresentou na cidade em 1840. Para Mitchell (1980, p. 66) “assim, pode ser estabelecido que Holst nasceu não apenas em uma família, mas em uma cidade musical”.

Holst começou a praticar piano bem cedo sob a supervisão de seu pai. Ele era uma criança frágil e asmática. Sua mãe morreu quando este tinha oito anos de idade. Seu pai casou-se novamente, desta vez com uma esposa teosofista¹⁵, que posteriormente influenciou o compositor em suas filosofias. A casa em que Holst vivia era envolvida por música o dia todo. Além de um grande número de alunos de piano do pai, Gustav costumava praticar Liszt e Chopin de quatro a cinco horas por dia, até que a neurite o compeliu a desistir dos planos de ser um pianista de concerto. Seu compositor favorito era Grieg. Começou a compor enquanto ainda estava na escola de gramática de Cheltenham. Sua maior influência e referência era o livro de instrumentação e orquestração de Berlioz o qual havia estudado exaustivamente. Sua primeira composição foi *Horatius*, um poema para coro e orquestra. Foi escrito em uma época que Holst ainda não havia estudado harmonia ou contraponto. A própria referência de Berlioz foi posteriormente abandonada e descartada, pois o compositor começou a tratar a orquestração e o material a ser orquestrado como indissociáveis (HOLST, 1968, pp. 3, 7 e 8).

¹⁵ Do grego *Theosophía* “sabedoria referente a Deus e às coisas divinas”. Conjunto de doutrinas religiosas de caráter sincrético, místico e iniciático, acrescidas eventualmente de reflexões filosóficas, que buscam o conhecimento da divindade para alcançar a elevação espiritual. Doutrina espiritualista fundada no século XIX por Helena Blavatsky (1831-1891), ligada à tradição ocultista e às religiões orientais. (HOUAISS, A; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.)

Com a idade de dezessete anos Holst tinha a oportunidade de reger e tocar órgão para coros nos arredores de Cheltenham. Continuava a sofrer de neurite, inflamação nos nervos que o acompanhou durante a vida toda, e a composição então passou a ser sua grande paixão. Percebendo rapidamente que o filho jamais seria um pianista de concerto Adolph Holst o enviou a Oxford em 1892 para dois meses de estudo de contraponto (HOLST, 1995, p. 659).

A estréia relativamente bem sucedida da opereta *Lansdowne Castle* em 1893 animou o pai de Holst a enviá-lo ao *Royal College of Music*. O compositor tentou por diversas vezes uma bolsa de estudos, porém esta só foi concedida ao final de 1894. Estudou piano (Frederick Sharpe), órgão (Stevenson Hoyte), composição (Charles Stanford), trombone (George Case) e teoria (William Hockstro). Com 21 anos de idade e uma carga de trabalho exaustiva, Holst começou a sofrer demasiadamente de neurite no braço direito, o que o levou a estudar e tocar trombone profissionalmente para poder se manter financeiramente (HOLST, 1969, p. 13 a 15).

Exatamente neste período Holst aprendeu sobre literatura e filosofia Hindu e Sânscrito. Foi contratado para dirigir o coro da sociedade socialista de Hammersmith e lá se apaixonou pela soprano Isobel Harrison. Casaram-se apenas em 1901. Em 1895 conheceu o amigo, compositor e também aluno do *Royal College of Music*, Ralph Vaughan Williams. A amizade dos dois perdurou até a morte de Holst em 25 de maio de 1934 e ambos costumavam submeter um ao outro não apenas suas peças inacabadas mas, confidências e planos para a carreira de cada um (HOLST, 1995, p. 659).

A relação de Holst com as bandas militares começa mais diretamente com seu estudo de trombone e sua participação em bandas uniformizadas, que se

apresentavam nos píeres de Londres durante o verão e nos teatros da cidade durante as temporadas regulares. Uma das mais famosas dessas bandas e que teve Holst como trombonista foi a *White Viennesse Band*, uma banda uniformizada dirigida por Stanislas Würm. Os músicos na tentativa de parecerem autênticos (embora dois terços da banda fossem ingleses nativos) falavam inglês com sotaque carregado, pois assim a banda fazia mais sucesso e era remunerada melhor. Tocavam principalmente valsas (MITCHELL, 1980, pp. 72 e 73).

Holst posteriormente tocou para a *Carl Rosa Opera Company* e excursionou também com a Orquestra Escocesa. Segundo sua filha e biógrafa Imogen Holst “esta lhe foi uma experiência muito útil, pois lhe deu o senso de como é a orquestra por dentro, e ele sempre foi feliz em conhecer o que ele mesmo chamava de “impessoalidade” da prática orquestral”. Após seu casamento em 1901 a única fonte de renda do compositor vinha de sua participação em bandas e orquestras como trombonista (HOLST, 1995, p. 660).

Durante os últimos cinco anos do século XIX as composições de Holst eram muito influenciadas pela música de Wagner, mostrando poucos sinais da individualidade do compositor. Ele tinha grande interesse na música para instrumentos de sopro. Mitchell (1980, p.74) levanta esta hipótese como resultado, “de sua experiência como trombonista”. Suas primeiras peças para instrumentos de sopro foram: *Fantasiestuck, Op. 2* (para oboé e quarteto de cordas), *Theme and variation Piece* (para oboé, clarinete, fagote, violino, viola e celo), *Quinteto em Lá menor* (para piano, oboé, clarinete, trompa e fagote), *Sexteto em Mi menor* (escrito para a mesma formação do quinteto anterior) e o *Quinteto em Lab* (para quinteto de sopros), outra peça

que merece ser mencionada é a *Sinfonia Cotswolds Op. 8*, peça representativa da fase estética inicial do compositor.

Em 1903 Holst se encontrava infeliz com a carreira de trombonista profissional, achava o trabalho duro e o salário, aquém do que ele esperava e precisava. Ralph Vaughan Williams o aconselhou a assumir a direção de alguma banda ou grupo musical. No mesmo ano Holst assumiu seu primeiro trabalho como professor e diretor musical da *James Allen Girl's School* em Dulwich. Dois anos depois foi nomeado diretor musical na *Saint Paul Girls' School* em Hammersmith, cargo este que ocupou até o final da vida. Também ensinava em institutos de educação noturna, onde dirigiu as primeiras audições de várias cantatas de Bach na Inglaterra. Ocupou ainda o comando musical do *Morley College*, onde transformou a acanhada orquestra local em um grupo consistente e atuante (HOLST, 1995, p. 660).

O ensino tomava a maior parte de seu tempo. Ele podia compor apenas nos fins de semana ou durante as férias de verão, quando compunha sem interrupções em sua sala acusticamente isolada na *Saint Paul's Girls' School*. A carga horária dupla era para Holst muito exaustiva, além do fato de ele ter que guardar suas ideias até o fim de semana. Foi por esta razão que a suíte *Os Planetas* demorou dois anos para ser concluída (HOLST, 1995, p. 660).

Foi para *Saint Paul* que Holst compôs algumas de suas peças mais conhecidas. Tendo em mente a condição não profissional de suas alunas ele compôs *St. Paul Suite*, *Brook Green Suite* e *Festival Choruses*.

A partir de 1903, Ralph Vaughan Williams começou a coletar e catalogar canções e melodias folclóricas. Ao apresentar a ideia a Holst este a abraçou com

ânimo. Aprendeu o máximo que pode com Cecil Sharp, Lucy Broadwood e outros pesquisadores de canções folclóricas. As melodias transformaram sua escrita orquestral. Antes muito apoiadas no cromatismo wagneriano, a partir deste momento passaram a ser mais voltadas ao descobrimento de uma sonoridade mais inglesa e nacionalista, perceptivelmente mais modais. Com tantas canções inglesas escritas nos modos dórico e eólio, Holst foi induzido a desenvolver um estilo de expressão mais pessoal. Imogen Holst comenta:

Em suas harmonias ele planejava se livrar de praticamente todas aquelas sequências cromáticas que atravancavam tanto sua música nos anos em que ele imitou Wagner. Agora, por fim, ele estava livre para descobrir um caminho para se expressar (1995, p. 661, minha tradução).

Desta época também são suas primeiras obras influenciadas por filosofias não ocidentais, como as duas óperas *Sita* e *Savitri*, bem como *Hymns from the Rig Veda*, todas em sânscrito. (HOLST, 1974, p. 35).

2.2 A composição da *First Suite in E^b for Military Band*

Com uma concepção composicional mais livre e mais voltada para o aspecto folclórico é que Holst compõe a *First Suite in E^b for military band, Op. 28 no. 1* em 1909. Não foi a primeira suíte a ser composta por Holst, mas é seu primeiro trabalho para um grupo militar. Não há motivo ou circunstância aparente que justifique a composição da peça, entretanto Mitchell levanta a hipótese que ela poderia ter sido escrita para um

concurso de obras originalmente compostas para banda militar realizado em 1909 sob os auspícios da *Worshipful Company of Musicians* (1980, p. 81).

Sobre a peça Imogen Holst comenta:

A First Suite in E^b era em forma de experimento, cada movimento sendo embasado em um fragmento da *Chaconne* de abertura. Ele (Holst) estava em seu segundo aprendizado: tendo aprendido que o desenvolvimento sinfônico e o *Leitmotif* eram igualmente sem sentido para este tipo de melodia, ele estava tentando encontrar uma forma de satisfazer suas próprias necessidades, e a *Chaconne* mostrou o quão longe ele viajou desde os primeiros anos da influência da canção folclórica. A obra toda é elegantemente escrita para banda militar, especialmente a variação *scherzando* no *Intermezzo* que se adéqua perfeitamente à frágil textura dos instrumentos de madeira. Deve ter sido uma mudança surpreendente em relação às seleções operísticas tradicionais [...] Apesar de sua abordagem original, a suíte nunca rompe com as tradições essenciais da banda, e a Marcha é um tipo de música que é amada pelos bombardões (tubas) e eufônios (1968, p. 34, minha tradução).

A First Suite in E^b não foi a primeira composição musical do século XX a ser escrita para banda militar por um compositor de mérito. Algumas obras de Percy Grainger a precederam, mas foi a primeira a ser universalmente aceita. Sobre ela Goldman comenta:

Hill-Songs de Grainger, a marcha *Lads of Wamphray* e partes de sua *Linconshire Posy* foram concebidas ou finalizadas por volta de 1905. A primeira *Hill-Song* foi, na realidade, terminada em 1902 e *Lads Humphray* foi apresentada logo após 1905 pela *Band of the Coldstream Guards*. Estas peças não foram publicadas até bem mais tarde, e o crédito por ser o primeiro trabalho disponível e universalmente aceito para banda no século XX deve inquestionavelmente ir para a suíte de Holst. Este crédito pertence a esta obra por razões que não concernem simplesmente à prioridade da data de composição. Este trabalho de Holst, juntamente com a *Second Suite in F*, de 1911, estabeleceu, de modo geral, um novo estilo de escrita idiomática para banda e, alguém deve dizer com toda justiça, uma nova concepção de sonoridade de banda e um tipo de direcionamento musical corretamente adaptado a

este meio de performance [...] não foram escritas peças mais eficazes para banda (1961, p. 34, minha tradução).

Gallagher (1965) também contribui a favor da *First Suite in E^b* de Holst:

Com a escrita desta suíte Holst estabeleceu um precedente para as composições sérias voltadas a banda no século XX. O tratamento sofisticado de técnicas composicionais encontradas nesta obra tem até agora sido raramente igualadas e menos frequentemente ultrapassadas (*apud* MITCHELL, 1980, p. 82, minha tradução).

Na percepção de Frederick Fennell:

Embora a obra seja composta por um compositor britânico e continue sendo orgulhosamente tocada por bandas britânicas, se tornou uma das obras mais tocadas e gravadas internacionalmente sendo particularmente muito popular nos Estados Unidos (1954, p. 35, minha tradução).

Seguindo a mesma ideia Mathers declara:

A *First Suite in E^b for military band Op. 28 No.1* de Gustav Holst é corretamente reconhecida como uma das pedras fundamentais do repertório de bandas de sopro por “diretores de banda”¹⁶ ao redor do mundo. É possivelmente a primeira obra original para banda composta para uma instrumentação padronizada de flauta, oboé, clarinetes, clarone, saxofones, trompetes (ou cornets), trompas, trombones, eufônios (barítonos), tuba e percussão. Antes desta composição o repertório das bandas consistia na sua maioria de transcrições ou peças idiossincráticas compostas para a instrumentação de cada banda (2000, parte 1, p. 1, minha tradução).

A primeira audição da obra que se tem registro ocorreu em 23 de Junho de 1920, embora haja um manuscrito anterior a 1918, o que levanta a hipótese de a suíte já fazer parte do repertório militar antes mesmo da suposta estréia em 1920. A banda

¹⁶ Bandsmen.

nesta ocasião era composta por músicos da Real Escola Militar de Música e era formada por 165 instrumentistas. O programa (Quadro2) realizado em *Kneller Hall* incluiu as seguintes peças:

Programa	
1. <i>March "Crown of India"</i>	Elgar
2. <i>First Movement from Septet Op. 20</i>	Beethoven
3. <i>Largo e Maestoso – Allegro non troppo - ballet Scheherazade</i>	Rimsky-Korsakov
4. <i>Extracts from 5th Symphony</i>	Tchaikowsky
5. <i>Selection – Opera Carmen</i>	Bizet
6. <i>Suite in E Flat</i>	Holst
(I) Chaconne (II) Intermezzo (III) March	
Conductor: Student D. W. Jones	
7. <i>Overture "Lurline"</i>	Wallace

Quadro 2: Programa do concerto da primeira¹⁷ audição da *First Suite in E^b*
(MITCHELL, 1980, p. 101)

A *First Suite in E^b* foi tocada com frequência durante aquele ano e recebeu considerável atenção da imprensa. A edição de 17 de julho de 1920 do *Richmond Times* menciona uma festa ocorrida no *Kneller Hall* onde a banda, sob a regência de A. J. Stretton,

¹⁷ Provável, pois é a primeira que se tem registros. A existência de manuscritos da peça anteriores a 1920 podem sugerir que a mesma pode ter sido apresentada antes da data mencionada, embora não existam até o momento evidências de tal apresentação.

[...] uma contribuição notável foi a *Suite in E^b* de Gustav Holst, uma composição viril e impressionante. O Sr. Holst que é uma força a ser reconhecida na música moderna, tem um interesse aguçado no trabalho de *Kneller Hall* ao ponto de estender suas visitas pessoais quando qualquer uma de suas músicas está sendo ensaiada para apresentação (MITCHELL, 1980, p. 101).

A obra estava se tornando rapidamente reconhecida como uma séria e bem sucedida tentativa de composições convincentes, além de bem escritas, para a banda militar. Uma revista do Jornal *The Times* do dia 16 de setembro de 1920 mencionou a peça de Holst da seguinte maneira: “Houve duas coisas interessantes de se ouvir ontem – *A First Suite in E^b* de Holst em *Kneller Hall* e a *Terceira Sinfonia* de Brahms no *Queen’s Hall*”. O artigo continua:

A banda de *Kneller Hall* de 160 (músicos) mais ou menos é tecnicamente de nível inferior (à orquestra que executou a terceira sinfonia de Brahms); muitos garotos, algumas mãos mais velhas, e um regente estudante [...] Eles tocam arranjos necessariamente; a suíte de Holst é uma das primeiras composições para banda militar de um compositor de reputação. É uma composição vigorosa, escrita com clareza, diatônica, franca, de extremo bom gosto [...] (MITCHELL, 1980, p. 101, minha tradução).

Alguns jornais revisaram a obra por si mesmo, como fez o *Birmingham Post* em 6 de Novembro de 1920 após uma apresentação pela *Birmingham City Police Band* em novembro de 1920.

[...] A Suíte de Sr. Holst é uma tentativa bem sucedida em prover uma obra de interesse musical sério em que as qualidades características da combinação ditaram o layout da música. É construída em três números curtos. Estes são unificados não apenas pela força dos contrastes entre eles mas também tematicamente. [...] A escrita explora para um bom

propósito as angularidades naturais da combinação e tem a admirável clareza de construção que é um atrativo da música do Sr. Holst. Um sabor modal é emprestado à obra pela proeminência da super tônica em suas melodias subjetivas. A marcha possui a fascinação rítmica da verdadeira marcha, embora seja uma também uma variação do *quick-step*¹⁸ (MITCHELL, 1980, p. 102, minha tradução).

O repórter do Jornal *The Observer* em 2 de outubro de 1921 traçou um comentário muito interessante sobre a mesma peça: “Holst considerou a banda militar seriamente de início e aperfeiçoou sua técnica, sua suíte tem o mesmo valor que teria uma peça orquestral de sua pena” (MITCHELL, 1980, p. 101).

Durante os primeiros anos da década de 20, o coronel John A C. Somerville era o comandante em *Kneller Hall* e foi muito influente em obter composições originais para banda militar de compositores estabelecidos. Uma destas foi a *First Suite in E♭* de Holst. A edição de 30 de setembro de 1921 do Jornal *The Morning Post* deu destaque à iniciativa de Somerville:

O plano é o incentivo aos compositores Britânicos a escrever para a Banda Militar Inglesa [...] (Somerville) pede que estas obras sejam mandadas a ele. No último ano ocorreu o início. [...] Uma das obras se mostrou uma pequena obra de arte do gênero, sendo assim, o trabalho do Sr. Gustav Holst, que possui uma mente brilhante, é que envolve a banda militar com tanto interesse e individualidade quanto uma orquestra (MITCHELL, 1980, p. 103, minha tradução).

Outra publicação, desta vez o *Musical Opinion* de dezembro de 1923 descreve o sentimento de Somerville sobre a *First Suite in E♭* de Holst:

¹⁸ Quick-step (ing. lit: passo rápido) Dança rápida do início do século XX como o Foxtrot, foi influenciada por marchas. DOURADO. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

Um grande assunto que ele (Somerville) tinha em mente foi relacionar toda a música militar com a música civil. [...] Ele salientou a excelência da composição do Sr. Holst escreveu para banda militar e disse que a obra era muito superior ao que eles tinham de natureza de arranjos (MITCHELL, 1980, p. 103, minha tradução).

Com a estréia e publicação de suas duas suítes para banda militar, a reputação de Holst como compositor cresceu consideravelmente, não apenas no meio das bandas militares e civis, mas em todo o meio musical inglês. A estréia da *Second Suite in F Op. 28 n. 2* em 1922, baseada em melodias folclóricas, confirmou a habilidade do compositor em escrever peças militares com tratamento sinfônico e um espírito nacionalista. Convites para apresentação e divulgação de sua obra vieram de várias partes do país, inclusive do exterior. Holst teve a oportunidade de reger a banda militar de *Kneller Hall* em várias outras ocasiões.

Em 1923 Holst esteve nos Estados Unidos para participar de um festival promovido pela Universidade de Michigan¹⁹ em Ann Arbor. Holst esteve no centro do festival, compôs *A Fugal Concerto Op. 40 n. 2* especialmente para o evento e teve a oportunidade de reger três concertos com peças suas que incluíram *Oriental Suite*, *Beni Mora Op. 29 N. 1*, *The Hymn of Jesus*, *A Dirge for Two Veterans* e uma Suíte baseada na Opereta *The Perfect Fool*. Durante a mesma estada naquele país teve a oportunidade de apresentar várias obras, inclusive regendo um concerto com membros da Sinfônica de Chicago. No mesmo ano recebeu da Universidade de Yale o *Howland Memorial Prize* por sua contribuição às artes (MITCHELL, 1980, p. 107).

No outono de 1923 um concerto em *Kneller Hall* apresentou peças militares de Holst e um arranjo, para mesma formação, da suíte *Os Planetas*. Em 1928 foi

¹⁹ Nesta mesma ocasião Holst recusou um convite para lecionar na Universidade de Michigan.

convidado a compor uma peça de confronto para o *National Brass Band Championship*²⁰. *Moorside Suite* foi a única peça que Holst compôs para esta formação, muito embora a banda de metais seja muito popular na Inglaterra até os dias de hoje.

Holst visitou os Estados Unidos três vezes, em uma visita posterior em 1932 ele foi nomeado Membro Honorário da *American Bandmaster's Association*²¹ e quando estava prestes a participar da convenção nacional de Supervisores Musicais em Cincinnati quando subitamente começou a sofrer uma crise de neurite, o que o fez desistir de participar dos demais compromissos agendados para sua visita àquele país (HOLST, 1974, p. 107).

Aparentemente o contato de Holst com as bandas militares se encerrou em seu terceiro e último tour pelos Estados Unidos. Sua saúde melhorou com o retorno a Inglaterra, mas em 1933 sofreu uma grave crise que encurtou a maioria de seus compromissos. Ele planejava reger um concerto em fevereiro do mesmo ano das peças *Moorside Suite* e a *First Suite in E♭*, além da estréia europeia da obra *How Mighty Are the Sabbaths Op. 53*. Durante o último ano de sua vida Holst esteve praticamente inválido. Passou a maior parte do tempo em clínicas de repouso, até que faleceu em 25 de maio de 1934 (MITCHELL, 1980, p. 130).

Foi um ano de perdas musicais muito significativas para a Inglaterra, que além de Holst perdeu Frederick Delius e Sir Edward Elgar.

A vocação musical de Holst não consistia apenas de compor e reger, mas também de ensinar. Nesta última ele também foi muito bem sucedido, respeitado e dedicado. Sua filosofia de ensino pode ser notada em uma declaração sua sobre o

²⁰ Concurso Nacional de Bandas de Metais

²¹ Associação Americana de Regentes de Banda.

assunto: “O último e mais difícil dever do professor é tornar-se desnecessário” (HOLST, 1974, p. 102).

Sua ligação com *Kneller Hall* deve-se muito por ser este um estabelecimento não apenas militar, mas de ensino também. Através de seu contato com as bandas militares (especialmente *Kneller Hall* e as Universidade Americanas) ele ajudou, talvez mais do que qualquer outro compositor britânico respeitado, a tornar a banda militar um meio de expressão musical sério (MITCHELL, 1980, p. 130).

2.3 A importância da *First Suite in E♭* de Holst no estabelecimento de uma instrumentação padronizada para bandas

A *First Suite in E♭* ganhou importância e consideração no meio musical das bandas sinfônicas principalmente nos Estados Unidos a partir do século XX. Para melhor compreensão deste processo é necessário uma breve análise da evolução das bandas naquele país.

No início do século XIX a banda militar inglesa carecia de padronização instrumental, pois cada banda estabelecia o número de instrumentos de acordo com a preferência do mestre de banda, que normalmente era civil e em muitos casos estrangeiro. Graças ao extraordinário trabalho de Adolph Sax e outros construtores de instrumentos de sopro grande avanço foi produzido nas técnicas de construção instrumental, aumentando assim a confiabilidade de tais instrumentos. Como resultado

disso, alguns instrumentos foram incorporados à banda militar inglesa como é o caso do saxofone e do saxhorn. Fennell observa que:

Entre suas (Adolph Sax) contribuições para o desenvolvimento dos instrumentos de sopro duas foram muito importantes. A primeira foi uma invenção, o Saxofone. A segunda não foi tanto uma invenção mas um aperfeiçoamento de um instrumento de metal de válvula antigo. Ele chamou este instrumento de Saxhorn, o atual Barítono²², o flugelhorn e a tuba orquestral com campana para cima (descendente do saxhorn) estão na banda porque Adolph Sax os inseriu nela (1954, pp. 21 e 22, minha tradução).

O desenvolvimento e a aceitação das válvulas nos instrumentos de metal levaram ao aumento da capacidade e facilidade técnica destes instrumentos, além de tornar a banda de metais um meio musical significativo muito popular, especialmente nas cidades industriais da Inglaterra (MATHERS, 2000, parte 1, p. 2).

Por volta do ano 1850, editores musicais criaram várias publicações específicas para o meio das bandas de sopro contendo arranjos de canções populares da época, marchas, transcrições de trechos operísticos conhecidos, etc. As bandas rapidamente se ajustaram para se adaptar à instrumentação de tais publicações. Como resposta à crescente preocupação quanto à qualidade, organização e a tradição de regentes civis nas bandas militares inglesas é que foi fundada em 1857 a Real Escola Militar de Música em *Kneller Hall*.

²² Os instrumentos de Sax eram feitos em metal, com tubos cônicos terminando em uma campana aberta; as seções de tubos eram cilíndricas e diretamente ligadas às válvulas. Em geral, o tubo principal se parece com o de um grande trompete, exceto pela campana que sempre aponta para cima. Como em todos os metais, o bocal é hemisférico e o som é criado pela vibração dos lábios do instrumentista. Existem sete instrumentos na família (embora tenham sido postulados dez), afinados alternadamente em Eb e Bb, da mesma forma que os saxofones. O soprano em Eb é hoje visto como o *cornet* em Eb; o contralto em Bb desapareceu; o alto em Eb é mais conhecido como *tenor Horn (ou flugelhorn)*; o barítono em Eb é o moderno barítono; o baixo em Bb é o eufônio; e abaixo deste, existem os *saxhorns* contrabaixos em Eb e Bb. O som do saxhorn é caracteristicamente suave. JENKINS, L. (Org.) **Manual Ilustrado dos Instrumentos Musicais** O guia completo – como escolher e usar os instrumentos eletrônicos, acústicos e digitais. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009, p.118.

Do outro lado do Atlântico as bandas americanas começavam a basear sua instrumentação nas bandas inglesas ao invés das bandas dos demais países europeus. Isto se deveu principalmente à complexidade na instrumentação dos instrumentos de madeira das bandas francesas (onde as charamelas predominavam), o mesmo acontecendo com os instrumentos de metal das bandas Alemãs. Além disso, as bandas americanas começaram a adquirir as publicações britânicas voltadas às bandas daquele país e que tinham seus arranjos baseados na instrumentação da banda de *Kneller Hall*. Além de terem um preço acessível, as publicações estavam em uma língua que podia ser facilmente entendida (MATHERS, 2000, parte 1, p. 2).

As bandas de sopro alcançaram grande popularidade junto ao público em virtude de apresentações das bandas profissionais de Patrick Gilmore e John Philip Sousa. Gilmore além de regente era a grande atração de sua banda, que tocava peças com grande apelo popular. Sousa também atraiu grande popularidade não apenas por ser um compositor memorável de melodias, mas também de marchas. Sousa começou sua carreira regendo a *U. S. Marine Band* em 1880, tendo desistido do cargo em 1892 para criar sua própria banda. Ele influenciou mais de duas gerações de músicos americanos, incentivando a criação de bandas em escolas de ensino secundário e superior. Sua amizade com Albert Austing Harding, que fundara o influente departamento de bandas da Universidade de Illinois em 1905, resultou na doação de todo o seu acervo musical (incluindo os manuscritos) a esta instituição (FENNELL, 1954, p. 38).

A Universidade de Illinois foi uma das primeiras a formar bandas marciais²³ que se apresentavam em jogos de futebol americano. A exposição que a banda recebeu por sua associação com os jogos foi tão grande que incentivou muitas pessoas a se vincularem ao departamento de música, fazendo com que a banda aumentasse seu tamanho consideravelmente. Outras Universidades rapidamente seguiram a ideia de Harding e a associação de jogos de futebol com bandas marciais se tornou permanente nos Estados Unidos. Embora a primeira audição da *First Suite in E♭* de Holst em 1920 tenha sido com a banda de 165 instrumentistas em *Kneller Hall*, as bandas britânicas eram menores em tamanho que as bandas americanas, principalmente porque as bandas britânicas eram unidades militares profissionais. Mesmo as bandas de concerto americanas eram maiores, como exemplo disso é possível verificar a banda de concerto da própria Universidade de Illinois em 1938 que tinha 124 músicos em seus quadros (FENNELL, 1954, p. 50).

De fato, foi o próprio Albert Harding que sugeriu em 1932, aproximadamente, que a instrumentação da *First Suite in E♭* de Holst fosse expandida para instrumentos comuns das bandas escolares americanas (FENNELL, 1954, p. 140).

A manufatura de instrumentos musicais crescia muito nos Estados Unidos em razão da grande compra feita pelo exército e marinha americanos durante a Primeira Guerra Mundial. Somando-se a isto o país via florescer uma vasta atividade desta natureza em escolas secundárias e universitárias. Não demorou a surgir a ideia de promover concursos escolares. O primeiro aconteceu em Chicago quando um grupo

²³ Marching Bands.

de fabricantes de instrumentos organizou um concurso para estimular a venda de instrumentos (FENNELL, 1954, p. 46).

Com a criação do mais famoso concurso de bandas escolares da época, Harding tomou a instrumentação da *First Suite in E♭* como padrão, e a peça passou a ser música de confronto do concurso, além de ser peça de referência para composições a serem submetidas ao mesmo. Para esta ocasião foram adicionadas partes extras que incluíam: flautim em C, clarinete alto, saxofones barítono e baixo, clarinete contrabaixo e flugelorns (MATHERS, 2000, parte 1, p 3).

Uma nova edição da partitura foi lançada pela Boosey & Co. Ltd. em 1948 contendo as adições instrumentais propostas por Harding com o objetivo de tornar disponível a obra para o instrumental das bandas americanas. Com o transcorrer do século XX alguns instrumentos caíram em desuso ou continuavam a ser usados apenas na Inglaterra, como é o caso do flautim em D♭, trompetes em E♭ e trompas em E♭, Clarinete contrabaixo e saxofone baixo. Uma nova edição corrigida e adaptada para o instrumental moderno das bandas americanas foi preparado em 1984 por Colin Matthews para a editora Boosey & Hawkes. O quarto capítulo apresentará um estudo sobre as diferentes edições da *First Suite in E♭* e como o regente poderá adaptar sua banda para tocar a peça, uma vez que o próprio compositor tornou possível (e desejável, como veremos) esta prática.

3 ANÁLISE MUSICAL

Dentro do processo de construção interpretativa a análise musical é mais um importante a ser dado na direção de uma ampla compreensão dos fenômenos musicais empregados pelo compositor dentro da obra.

Composta em 1909 para grupo militar, a *First Suite in E^b* demonstra extremo refinamento musical do compositor. Reflete uma fase em que o interesse de Holst repousava grandemente na tradição da música inglesa e na música folclórica daquele país. A biógrafa e filha Imogen Holst (1974, p. 402) acrescenta que o início das coletas e pesquisas sobre temas folclóricos ingleses pelos amigos do compositor, Ralph Vaughan Williams e Cecil Sharp motivou Holst a utilizar em suas composições estes materiais até então esquecidos em seu país. A autora acredita que esta fase nacionalista de Holst seja um marco na estética composicional do pai. Ela reconhece que a partir desta fase (após 1906) ele, que sempre expressou grande gratidão a Cecil Sharp e seu trabalho no campo da música folclórica inglesa, achou sua própria linguagem estético-musical.

Com a escolha de um gênero musical bastante antigo e muito tradicional como a suíte, Holst não tinha a intenção de fazer uma coletânea de danças antigas, mesmo por que:

[...] no século XIX, “suíte” foi cada vez mais utilizada como título para a seleção orquestral de uma obra maior (sobretudo balés ou óperas) e para uma sequência de peças livremente relacionadas por um programa descritivo (p. ex. *Os planetas* de Holst), ou ligadas por uma temática exótica, ou ainda nacionalista (como em algumas suítes de Grieg, Sibelius, Tchaikovsky e Rimsky-Korsakov). Por ter se tornado

independente das formas de dança, o gênero pode abranger obras às quais não foi atribuído o título “suíte”, [...] (SADIE, 1994, p. 916).

No caso da *First Suite in E♭* fica evidente a utilização do termo “suíte” em razão de dois motivos: ligação com as temáticas (1) exótica e (2) nacionalista. Embora a obra não traga nenhum tema folclórico específico, a mesma demonstra o conhecimento e a consideração do compositor pelas tradições musicais de seu país recorrendo a formas musicais antigas como a *Chaconne*, *Intermezzo* e a *March(a)*, exatamente os três movimentos da peça. Utiliza com certa frequência sonoridades modais, o que confere a peça um sabor exótico e por vezes nostálgico, além de artifícios contrapontísticos extremamente bem elaborados, grande senso de forma e habilidade na arte da variação.

É possível afirmar que a *First Suite in E♭* inteira é monotemática, pois os temas dos movimentos II e III são apenas variações muito bem elaboradas do tema principal, exposto nos primeiros oito compassos da *chaconne*. Este é ritmicamente baseado no *Carol*²⁴ inglês, uma canção estrófica cuja forma musical era uma das mais utilizadas no séc. XV. Contrasta o emprego dos pedais rítmicos *lâmbico* e *Trocáico*, muito comuns nos *Carols* medievais. O *Carol* inglês mais conhecido é “*Agincourt Song*” (Figura 1), composto em 1415 após a vitória do rei Henry V sobre o exército Francês na vila de *Agincourt* na França. Udell (1982, p. 28) acrescenta que através da melodia

²⁴ (Ing.) Canção estrófica medieval, em inglês ou latim, que começa com um *burden* (refrão) repetido após cada estrofe; em tempos recentes, uma canção estrófica associada principalmente ao natal. O *Carol*, relacionado ao *CAROLE* francês, teve origem como uma canção para dançar, no séc. XII. A maior parte dos textos medievais remanescentes trata de temas religiosos ou morais, muitas vezes dizendo respeito à época do Natal, mas eram apropriados também para festas e procissões seculares. Eram cantados com melodias populares. O *Carol* polifônico do séc. XV caracteriza-se por ritmos vigorosos, transcritos por compassos 6/8 ou 3/4, melodias um tanto rígidas e simples harmonias para duas ou três partes. O *Carol* declinou após a Reforma, mas Byrd e outros compuseram motetos-carol, e o tipo mais antigo continuou em uso[...].(SADIE, 1994, p. 171).

principal da *First Suite in E♭* (Figura 2), “Holst estabelece sua conexão com o a tradição musical inglesa”, seguindo modelos consagrados por compositores como Purcell e Byrd.



Figura 1: tema da canção de *Agincourt*



Figura 2: *Chaconne* - tema original

Comparando os padrões rítmicos dos dois temas é evidente a similaridade de ambos, especialmente nos quatro primeiros compassos. A melodia da *chaconne* é inteiramente original, composta exclusivamente para a *First Suite in E♭*.

Outro ponto de interesse no tema de Holst é que as cinco notas iniciais (Figura 3) contêm o motivo para a construção dos temas do segundo (Figura 4) e terceiro (Figura 5) movimentos.



Figura 3: *Chaconne* - motivo principal



Figura 4: *Intermezzo* - tema inicial



Figura 5: *March* - segundo tema

Mitchell (1980, 141) ressalta que o “uso de melodias que começam com forte ênfase na anacruse” é um elemento recorrente nas composições de Holst para grupos militares. Além desse aspecto Mitchell também destaca o “emprego de melodias com extensão maior que uma oitava”, “uso livre de temas em passagens sequenciais, extensões e transições”, “uso de dissonâncias em tempos fortes do compasso”, “emprego da bitonalidade”.

A tonalidade da peça ($E\flat$) foi escolhida pelo compositor em virtude da escrita para instrumentos sopro, pois a afinação destes funciona melhor em tonalidades com bemóis.

Sob o ponto de vista da tonalidade de cada movimento é possível notar que Holst não se distancia muito de $E\flat$. O I e III movimentos estão nesta tonalidade e o II movimento está na relativa de $E\flat$, Cm.

Quanto à forma dos movimentos Holst escreve da seguinte maneira: *Chaconne*: tema com variações, *Intermezzo*: **A - B - A' - B'** - Coda, *March*: **A - B** – desenv. - **B'(A')** Coda.

Battisti e Garofalo (1990, p.4) salientam que o primeiro passo no processo de estudo de uma partitura requer que o (a) regente oriente a si mesmo para a composição. Assim sendo, segue-se uma análise detalhada de cada movimento. Para melhor compreensão da mesma é necessário uma edição da partitura, com a contagem de compassos começando após a anacruse inicial da *Chaconne* e sendo reiniciada a cada movimento subsequente.

3.1 *Chaconne*

A discussão sobre as diferenças entre *chaconne* e *passacaglia* é frequente no meio teórico-musical. Por se tratar de uma obra emblemática neste contexto, é ponto de interesse deste autor, contribuir com argumentos que tragam esclarecimento a esta questão. Assim, antes da análise deste movimento faz-se necessária uma breve reflexão à seguinte pergunta: O I Movimento da *First Suite in E♭* de Holst é uma *chaconne* ou uma *passacaglia*?

Autores de dicionários musicais tentam sistematizar as características de cada uma das danças, porém eles próprios reconhecem a dificuldade de tal separação visto que os compositores muitas vezes não se importam em chamar *chaconne* de *passacaglia* e vice-versa: “na prática, não parece haver muita distinção entre *chaconne* e *passacaglia*”, “a *passacaglia* está estreitamente relacionada com a *chaconne*, mas é

impossível traçar quaisquer linhas sistematicamente aplicáveis de distinção entre elas” (ISAACS e MARTIN 1985). Dourado (2004, p. 75) afirma que “a *chaconne* é uma peça instrumental semelhante à *passacaglia* italiana, consiste em variações sobre uma linha de baixo ou sobre uma progressão harmônica pré-definida”.

As duas danças eram bastante similares e por muitas vezes foram tratadas como equivalentes. A estrutura rítmica de ambas era em compasso ternário e fortemente apoiadas em um baixo ostinato. Enquanto a *passacaglia* normalmente começa com um impulso no tempo anterior ao compasso inicial, a *chaconne* se inicia no segundo tempo do compasso ternário e confere importância especial aos segundos tempos. Com o decorrer do tempo essas danças, perderam o caráter “dançante” e passaram a ser adotadas pelos compositores como Forma de variação. É possível encontrar *passacaglias* até mesmo em compasso binário, como é o caso da *passacaglia* da *Suíte em Gm* de Handel HWV 432.

O dicionário Grove de Música define a *chaconne(a)* como:

Dança e forma de variação barroca. Originou-se como uma dança cantada na América Latina e difundiu-se na Espanha e na Itália no século XVII, com música em compasso ternário e no acorde maior [...] As *chaconnes* ocorrem frequentemente nas obras cênicas de Lully e outros compositores de ópera franceses, bem como na música alemã para teclado do final do séc. XVII e início do séc. XVIII, época em que a distinção entre *chaconne* e *passacaglia* foi se tornando cada vez mais imprecisa, [...] (SADIE, 1994, p. 184).

Enquanto para o verbete *passacaglia* no mesmo dicionário encontramos:

[...] Originalmente, um tipo de padrão de ritornelo para uma determinada categoria de canção espanhola, francesa ou italiana do séc. XVII [...] usava progressão harmônica I-IV-V-(I) no modo maior ou menor, em

compasso binário ou ternário, para se adequar à canção. No segundo quartel do século, a *passacaglia* começou a ser usada como base de variações [...] A fórmula harmônica básica foi transformada num certo número de linhas melódicas no baixo que, influenciadas pela *ciaccona*, eram quase sempre em compasso ternário, mas (diferentemente da *ciaccona*) davam preferência ao modo menor. Quando a fórmula era usada para todas as frases, o resultado era um baixo ostinato [...] Na França a diferença entre *passacaille* e a *chaconne* nem sempre era clara, e na Alemanha a relação entre ambas se tornou ainda mais confusa (SADIE, 1994, p. 703).

De fato havia uma prática muito comum de que a *chaconne* deveria ser mais rápida e em modo maior, enquanto a *passacaglia*, mais lenta, deveria ser em modo menor. Tal prática nem sempre foi seguida a risca, como podemos observar na *chaconne* da *partita* em *Dm* de Bach BWV 1004 e nas *passacalias* de Louis Couperin, em *C* para cravo, e Silvius L. Weiss, em *D* para alaúde são exemplos disso.

Na tentativa de traçar uma linha divisória entre *chaconne* e *passacaglia*, e tomando por base a *passacaglia* para órgão em *Cm* de Bach, o compositor Aaron Copland descrevendo a *passacaglia* diz o seguinte:

[...] uma composição inteira baseada sobre uma parte de baixo repetido [...] o baixo contínuo é invariavelmente uma frase melódica [...]. A *passacaglia* invariavelmente começa com uma frase do tema desacompanhado, no baixo. Levando-se em consideração que este tema irá formar a base para todas as variações subsequentes, é de suma importância que o próprio tema seja bem estabelecido na mente do ouvinte... As repetições literais do tema no baixo não precisam ser mantidas após algumas poucas variações [...] (1957, p. 150, minha tradução).

Sobre a *chaconne* Copland afirma que:

A diferença entre as duas formas é tão leve que em alguns casos há um debate considerável entre teóricos sobre como aplicar uma das duas formas a uma peça se o compositor desta não o fez. Um exemplo

clássico é o último movimento da Quarta Sinfonia de Brahms [...] Diferentemente da *passacaglia*, (a *chaconne*) não começa com um baixo desacompanhado. Ao invés disso, o baixo é ouvido no início acompanhado de harmonias. Ao tema do baixo não é dado uma importância exclusiva, assim como na *passacaglia*; as harmonias acompanhadas também sofrem variações ocasionais na *chaconne* [...] (1957, p. 154, minha tradução).

Outros dois autores que seguem a mesma linha de Copland são: Udell (1982, p. 28) e Smith. Este último vai mais além ao afirmar:

Chaconne e *passacaglia* são exemplos de variação contínua. Compositores do século dezoito em geral ofuscam a diferença entre *chaconne* e *passacaglia* e vive-versa... De certo modo a *passacaglia* tem um baixo ostinato enquanto a *chaconne* não. Uma coisa importante a se considerar na *passacaglia* é que o baixo (ostinato) não muda (1996, minha tradução).

É notório que Holst ao se reportar a *chaconne* tinha a intenção de fazer referência à música antiga, especialmente aos compositores ingleses do período barroco, às aclamadas óperas de Purcell e ao sabor das canções populares medievais.

Porém após cuidadosa consideração sobre o assunto, reconhecendo que existem incertezas, até mesmo inconsistências, nas descrições acima, e que os próprios compositores não são claros no uso distinto entre as duas formas, concluo minha argumentação e considero o primeiro movimento da *First Suite in E^b* de Holst como uma *passacaglia*. Em virtude deste (I Movimento) ter mais similaridades com a maior parte das descrições da mesma e por encontrar na literatura barroca e moderna (início do séc. XX) exemplos mais próximos. Como amostras bastante similares tanto temática quanto ritmicamente, listo as *passacalias* de J. S. Bach BWV 582, Henry

Purcell primeiro ato da *ópera King Arthur*, Alban Berg *Passacaglia para orquestra* (1913), Anton Webern *Passacaglia Op. 1* (1908).

Utilizarei, entretanto, o termo *Chaconne* durante toda a análise para me referir ao I Movimento da *First Suite in E♭*, seguindo a indicação do compositor, mesmo entendendo que o termo *passacaglia* se aplicaria melhor no contexto da composição em questão.

3.1.1 Análise melódica

A *Chaconne* contém nos primeiros oito compassos o tema principal de toda a obra. Este tema será usado para variações e aproveitamento motivico nos demais movimentos. A ideia musical de 14 notas, (Figura 6) mostra ênfase principal nos intervalos de tom inteiro inicial, salto de quinta justa ascendente, tom inteiro descendente e terça menor descendente. As cinco notas serão trabalhadas por Holst como motivo condutor em toda a suíte, criando unidade temática entre as variações (da *Chaconne*) e os demais movimentos.

Outra característica do tema inicial é que este se inicia na tônica da tonalidade e termina na dominante, criando uma cadência aberta²⁵. Udell (1982, p. 28) ressalta que “esta cadência facilita a o tratamento de repetições”.

²⁵ Cadência que termina com um acorde diferente da tônica.

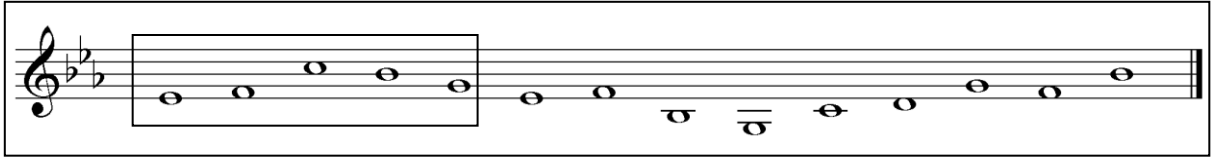


Figura 6: *Chaconne* – notas da melodia

A coleção de notas escolhida por Holst juntamente com a métrica ternária baseada nos *Carols* medievais dá origem a frase inicial (Figura 7) de dois períodos, compasso 1-4 e 5-8.



Figura 7: *Chaconne* – melodia inicial

Com o tema em anacruse Holst gera o impulso inicial para o começo da peça. As melodias secundárias bem como melodias de acompanhamento também serão baseadas, na sua maioria, na ideia anacrústica.

É interessante notar a presença de duas hemiolas, nos compassos 2-3 e 5-6. Durante o I Movimento, especialmente no fim Holst irá explorar este recurso métrico combinado com a afirmação da tonalidade após resolução de tensões harmônicas.

A *Chaconne* consiste de 1 tema²⁶ seguido de 15 variações, totalizando 16 exposições²⁷ sucessivas do mesmo. Todas as exposições, exceto 14 e 16, são

²⁶ Este termo é derivado da palavra inglesa “*statement*”, que pode ser associada a exposição de um tema musical, diferentemente da palavra “*theme*”, que se refere ao tema em si e não a sua exposição.

²⁷ 16 exposições se referem a 16 *statements*, ou seja, 16 exposições onde o que é variado é a instrumentação e orquestração e não o tema em si. Este pesquisador acredita que o uso do termo “*variações*” seja o melhor a ser

construídas em oito compassos. O tema não é exposto de maneira literal todas as 16 vezes.

As exposições 10 (comp. 72³)*²⁸ e 11 (comp. 80³) (Figura 8) são inversões da melodia original.



Figura 8: *Chaconne* - inversão melódica do tema principal, exposição 10

A exposição 12 (Figura 9) apresenta o tema em modo frígio (comp. 88³), iniciando na terça do acorde de E \flat (G). E a última (16) apresenta o tema iniciando em B \flat (comp. 121³), quinta do acorde de E \flat (Figura 10). A nota D \flat , uma alteração cromática da melodia, aproxima esta exposição do modo dórico de B \flat .



Figura 9: *Chaconne* - tema no modo frígio

aplicado neste contexto, visto ser clara (como demonstrado mais adiante) a intenção do compositor de “expor” o tema 16 vezes.

²⁸ * (72³) compasso 72, terceiro tempo.



Figura 10: *Chaconne* – tema iniciado na quinta do acorde de Eb (aproximação do modo dórico de Bb)

É interessante notar que a justaposição das três melodias (Figura 11), quais sejam, o tema original e suas variações começando em G e Bb, criam o seguinte material harmônico que servirá de base para o tratamento da harmonia no I Movimento.

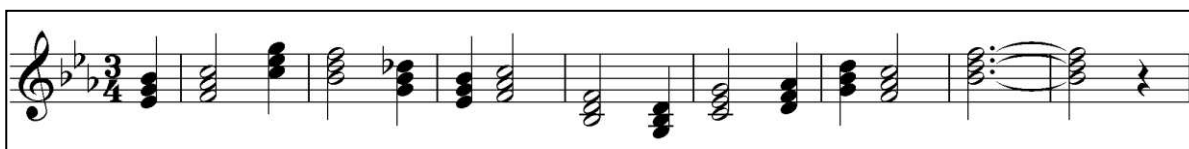


Figura 11: *Chaconne* – sobreposição em terças do tema principal

Para contrastar com um tema melódico que é constantemente repetido, Holst compõe sete melodias secundárias (MS) que aparecem nos compassos 8³ e 113³ – exposições 2 e 15 (MS 1 E MS 1' – Figura 12), compasso 16² – exposição 3 (MS 2 – Figura 13), compasso 56³ – exposição 8 (MS 3 E 4 – Figura 14), compasso 64³ – exposição 9 (MS 5 E 6 – Figura 17) e compasso 73² – exposição 10 (MS 7 – Figura 18). No conteúdo das melodias secundárias pode-se deduzir o tema principal. Para Stephan (1968, p. 102):

[...] uma obra temático-motívica não pressupõe que a ideia melódica de feliz inspiração baste por si mesma: precisa de ser elaborada tematicamente e desenvolvida dentro de seus elementos.

O trabalho melódico motivico na *Chaconne*, a emancipação melódica, o trabalho temático e motivico secundário, acabam por nivelar as diferenças entre a voz principal e as melodias secundárias, o que Stephan (1968, p. 102) entende por “não restaurar o contraponto antigo, mas fortalece o seu oposto, ou seja o simples acompanhamento da melodia”.

O compositor não utiliza apenas o artifício de melodias secundarias para variar e contrapor a melodia principal da *Chaconne*, ele faz uso também de melodias de acompanhamento (MA), as quais não são apresentadas junto com as secundárias. O Quadro 3 mostra como Holst trabalha os elementos melódicos no I Movimento.

Uso de Melodias no I Movimento			
Exposição	Classificação Melódica		
	Melodia Principal	MS ²⁹	MA ³⁰
1	Original		
2	Original	MS 1	
3	Original	MS 2	
4	Original		
5	Original		
6	Original		MA 1
7	Original		MA 2
8	Original	MS 3 - MS4	
9	Original	MS 5 – MS6	
10	Invertido	MS 7	
11	Invertido		
12	Transposto 3M acima		
13	Original		MA 3
14	Original		MA 4
15	Original	MS 1'	
16	Transposto 5J acima		

Quadro 3: Uso de Melodias no I Movimento – *Chaconne*

²⁹ Melodia Secundária

³⁰ Melodia de Acompanhamento

É possível notar a sobreposição de material melódico modal e tonal. No início do I Movimento Holst estabelece esta prática, que será utilizada com bastante frequência na obra como um todo. A melodia secundária 1 é tocada em contraponto ao tema principal, na exposição 2 e é reapresentada na exposição 15, onde acontece o clímax do movimento.



Figura 12: *Chaconne* – melodia secundária 1 – modo dórico de fá

Na melodia secundária 2, também apresentada em contraponto com o tema principal, Holst utiliza a escala de Cm e nos três últimos compassos apresenta, ainda que de maneira ambígua, a escala de C dórico.



Figura 13: *Chaconne* – melodia secundária 2

As melodias secundárias 3 e 4 são apresentadas ao mesmo tempo em contraponto com a melodia principal. Esta passagem é feita em dinâmica *p* e possui uma sonoridade camerística, o que faz com que o contraponto entre as vozes fique bastante evidente. O motivo intervalar dos últimos dois compassos da melodia secundária 4 (Figura 15) é utilizado também nos compassos finais da melodia de

preenchimento musical 4 (Figura 22). Nos dois locais há uma hemiola (Figura 16), que é utilizada como artifício gerador de tensão rítmica e harmônica na *Chaconne*.

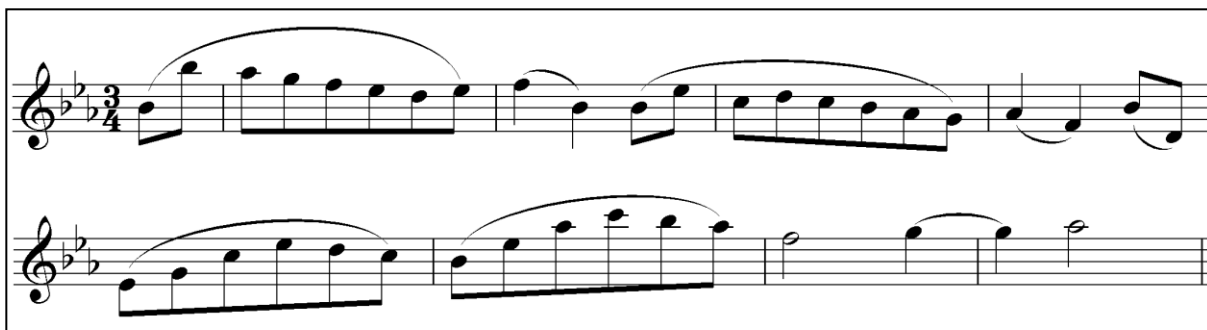


Figura 14: *Chaconne* – melodia secundária 3

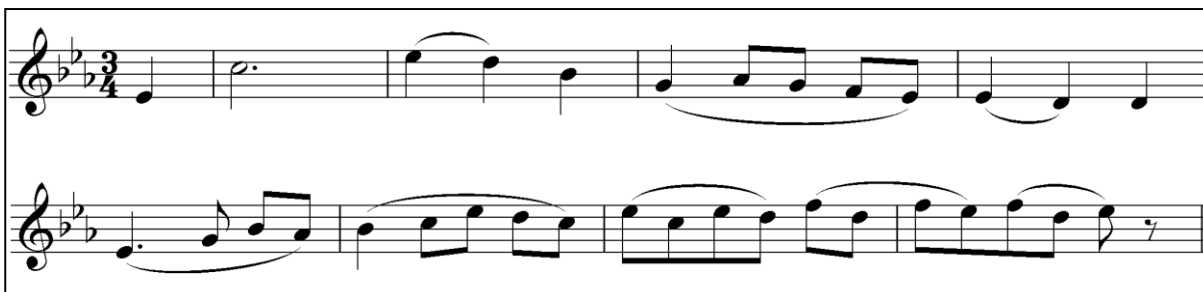


Figura 15: *Chaconne* – melodia secundária 4



Figura 16: *Chaconne* - trecho final da MA 4

As melodias secundárias 5 e 6 (Figura 17), tocadas em dueto pela flauta e pelo oboé, são uma continuação da melodia anterior (MS 4) e fazem contraponto com a melodia original.

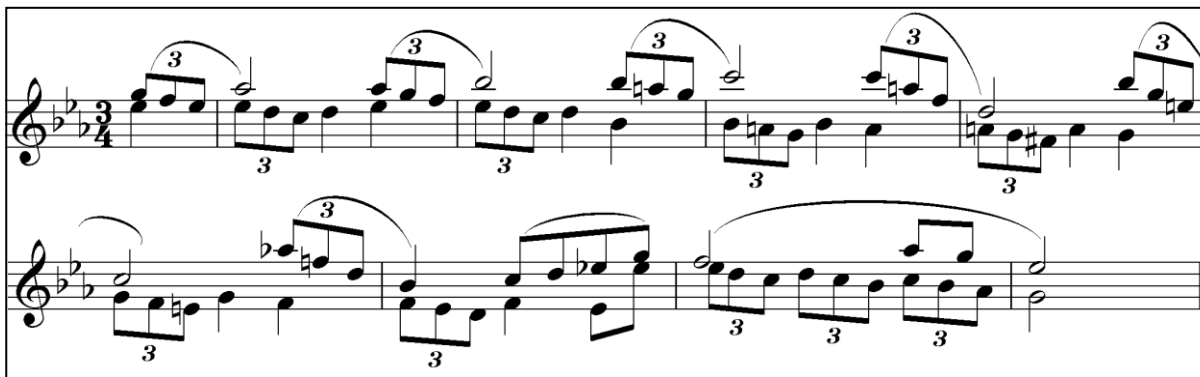


Figura 17: *Chaconne* – melodias secundárias 5 e 6

Na exposição 10, onde a melodia principal é invertida (Figura 8), Holst insere a melodia secundária 7 (Figura 18). A característica desta (MS 7) é a escala de Cm, apresentada de maneira ambígua pois o compositor a termina a frase final com a nota com a nota B.

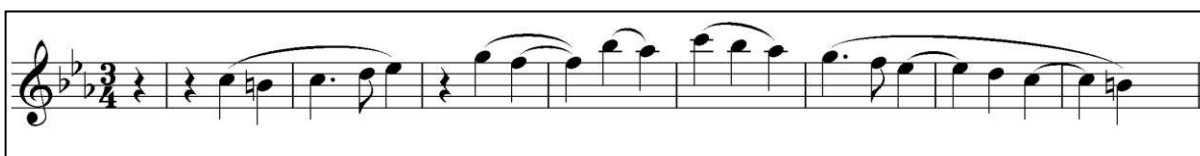


Figura 18: *Chaconne* – melodia secundária 7 na forma harmônica de Cm, relativa de E \flat

As melodias preenchimento musical são aquelas que têm menos identificação motívica. Sua importância menor deve-se ao fato de estas não possuírem identidade própria, entretanto compõem um corpo musical importante de acompanhamento. Para Stephan (1968, p. 104):

[...] podem-se confiar linhas melódicas a vozes de preenchimento sem papel temático ou motivico e sem função de vozes que concorrem para formar com a voz principal uma teia contrapontística. Estas linhas melódicas não devem ser, por assim dizer, de primeira qualidade, porque não são para se evidenciar como tal; constituem simplesmente “reforços” destinados a enriquecer a textura sonora.

Na *Chaconne* as melodias de preenchimento musical são construídas com passagens rápidas, escalas, arpejos e intervalos disjuntos sucessivos como veremos nas figuras (19, 20, 21 e 22).



Figura 19: *Chaconne* – melodia de preenchimento musical 1 (compassos 40³ – 48³)



Figura 20: *Chaconne* – melodia de preenchimento musical 2 (compassos 48² – 57¹)



Figura 21: *Chaconne* – melodia de preenchimento musical 3 (compassos $96^3 - 104^2$)

Figura 22: *Chaconne* – melodia de preenchimento musical 4 (comp. $104^3 - 113^2$)

3.1.2 Forma

A forma do I Movimento consiste de 1 tema e 15 variações como vimos anteriormente. Além disso, é possível identificar (Gráfico 1) dois grandes grupos distintos de variações, separados por um interlúdio. Estes dois grupos são na verdade duas grandes seções de *crescendos*, ladeados pela introdução (exposição 1) no início e pela coda (exposição 16) ao final. A primeira seção vai dos compassos 8^3 ao 56^2 (exposições 2-7, até letra de ensaio C), sucedidas por um pequeno interlúdio nos compassos 56^2 a 80^2 (exposições 8 a 10, letra de ensaio C). A segunda seção vai dos compassos 80^3 a 116^2 (exposições 11 – 15), atingindo o clímax final do movimento. A exposição final (16) funciona como uma coda. O Gráfico 1 e a Tabela 2 mostram de maneira mais clara e detalhada a organização formal do I Movimento. Este tipo de

organização estrutural remete às canções estróficas, muitas vezes dançantes (*Carols* inglesas) da idade média, que possuíam um pequeno refrão que era repetido sempre após as estrofes (STEVENS, 2001, p. 252). É exatamente nas seções de introdução, interlúdio e coda que o tema principal é percebido de maneira mais clara.

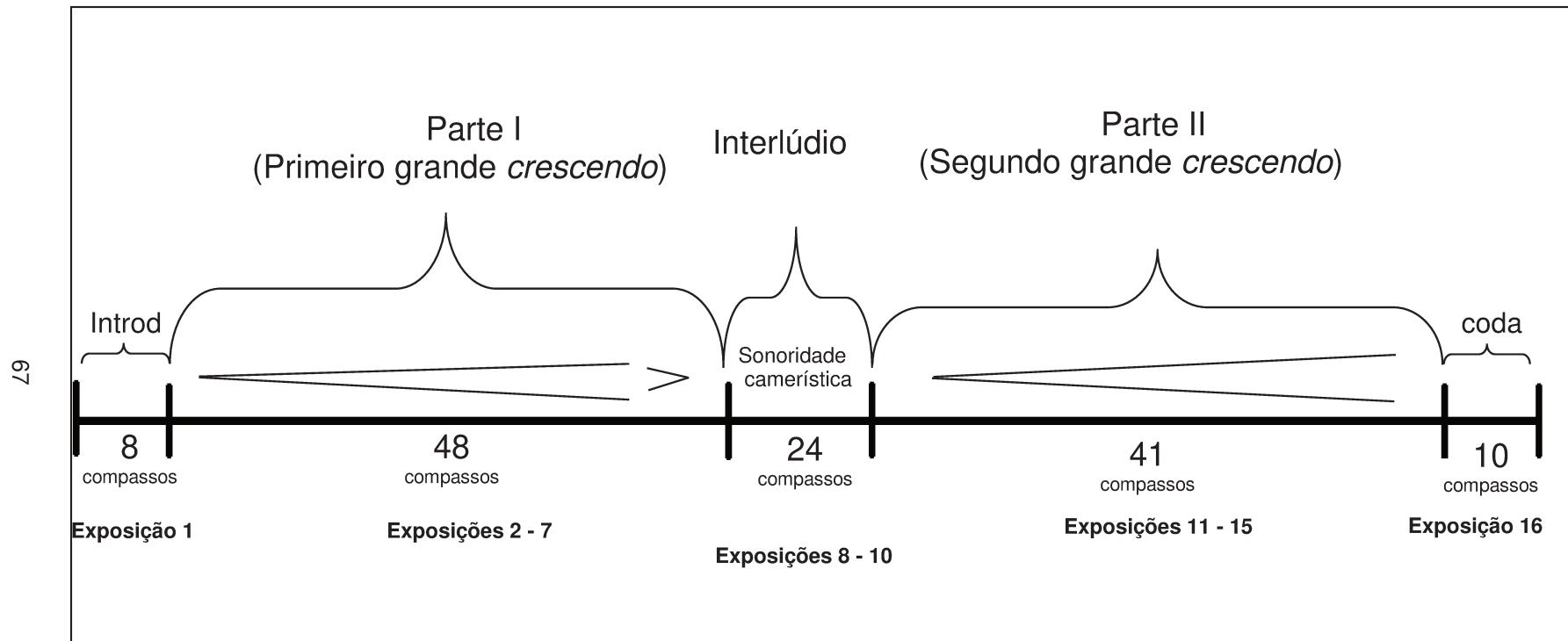


Gráfico 1: *Chaconne* – macroestrutura formal

DETALHAMENTO FORMAL - I Movimento "CHACONNE"										
Estrutura	Introd.	Parte I						Interlúdio		
Forma	a1	a2	a3	a4	a5	a6	a7	a8	a9	a10(*)
Frases	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4
Compasso	1 - 8 ²	8 ³ - 16 ²	16 ³ - 24 ²	24 ³ - 32 ²	32 ³ - 40 ²	40 ³ - 48 ²	48 ³ - 56 ²	56 ³ - 64 ²	64 ³ - 72 ²	72 ³ - 80 ²
Harmonia	E ^b	E ^b	B ^b	B ^b	B ^b	B ^b	E ^b	B ^b	E ^b	G

DETALHAMENTO FORMAL - I Movimento "CHACONNE" (cont.)						
Estrutura	Parte II					Coda
Forma	a11	a12	a13	a14	a15	a16
Frases	4+4	4+4	4+4	4+5	4+4	4+4+2
Compasso	80 ³ - 88 ²	88 ³ - 96 ²	96 ³ - 104 ²	104 ³ - 113 ²	113 ³ - 121 ²	121 ³ - 131 ³
Harmonia	Cm	Fm	B ^b	E ^b	E ^b	E ^b

Tabela 2: Chaconne – detalhamento formal

(*) Inversão melódica do tema

3.1.3 A Harmonia

A *First Suite in E♭* de Holst apresenta uma abordagem tradicional no tratamento harmônico. Com poucas exceções Holst permanece dentro dos limites da tonalidade. A maioria dos acordes é composta de tríades consonantes. Ocasionalmente, entretanto, tensões harmônicas são criadas pela utilização de algumas tonalidades passageiras e o uso do artifício de pedal, que em determinados momentos incorre em bitonalidade.

Observando todas as tonalidades das 16 exposições do tema encontramos a seguinte variedade de tonalidades: E♭, B♭, G, Cm e Fm, exatamente as cinco primeiras notas do tema principal.

Na *Chaconne*, como foi exposto anteriormente, o tema inicial passa por um processo de 15 variações. Em cada uma delas o compositor busca trabalhar o material harmônico de maneira diferente. Alguns finais de frase (exposição) representam repouso e conclusão, especialmente quando o acorde final é precedido de uma dominante, como é o caso da exposição 3 (comp. 16³ – 24²). Esta exposição está na tonalidade de B♭ (dominante de E♭), e apresenta a seguinte cadência harmônica no final da frase de oito compassos: Gm - Cm⁷ - F⁷ - B♭ (iii - vi⁷ - II⁷-V). Exemplos semelhantes são encontrados nos finais das exposições 7 (comp. 48³ – 56²) e 9 (comp. 64³ – 72²).

Diferente das cadências de repouso (fechadas), outros finais de frase apresentam uma resolução aberta, onde o último acorde pode funcionar das seguintes maneiras:

- Como dominante da exposição seguinte (exposição 2 – comp. 8³ – 16²) termina com a cadência E \flat , Fm⁷, B \flat (I – ii⁷ – V). O acorde de B \flat é dominante V do acorde de E \flat , que o sucede logo em seguida.

- O último acorde através de uma sucessão de acordes menores, o que diminui a polarização entre acordes a uma quinta justa de distância (exposição 11 – comp. 80³ – 88²). O acorde final é alcançado após a sequência dos seguintes acordes: Cm – Fm – Gm – Cm.

- Deixando a tonalidade em suspensão como na exposição 12 (comp. 88³ – 96²). A progressão harmônica é a seguinte: Fm⁷ – Gm – Fm⁷ – B \flat ₇⁹ (pedal nas notas C e G cria bitonalidade).

O quadro 4 abaixo descreve os principais eventos de atividade harmônica do I Movimento separados por exposição.

Exp. ³¹	Principais Eventos Harmônicos
1	Apresentação do tema principal. Tema começa na tônica (E \flat) e termina no V grau.
2	Confirma a tonalidade de E \flat com a introdução de dois acordes de dominante com sétima (B \flat ⁷). Termina a exposição com cadência ii7 – V, com B \flat sendo dominante do primeiro acorde da exposição seguinte.
3, 4, 5 e 6	Reforça a importância da tonalidade de B \flat por meio de sua dominante F ⁷ .
7	Após quatro exposições em B \flat (dominante) ocorre o retorno a tônica. Cadência: B \flat ⁷ , E \flat , B \flat , E \flat (V ⁷ – I – V – I).
8	Acorde de B \flat sus sobre a estrutura rítmica de uma hemiola (comp. 63). Um pequeno (em virtude da sonoridade camerística e da resolução do acorde logo em seguida) ponto de tensão antecipado, pois desenho semelhante ocorrerá nos compassos 111 – 113, onde a grande tensão será criada por meio de sucessão de dominantes secundárias sobre uma hemiola.
9	Novo retorno a E \flat por meio de uma cadência mais elaborada. Cadência: F ⁷ , Gm, C ⁷ , A \flat ⁷ , B \flat ⁷ , E \flat , B \flat ₇ ⁹ , E \flat (II ⁷ – iii – IV ⁷ – IV ⁷ – V ⁷ – I – V ₇ ⁹ – I).
10	Exposição na tonalidade de G, harmonia atinge o ponto mais distante da tônica E \flat . A cadência final da exposição é: B \flat – E \flat – A \flat ⁷⁺ – D ^o – G ⁷ – A ^{o7} – G (V – I – IV ⁷ – vii ^o – III ⁷ – ii ^o (III) – III). É possível considerar o acorde de A ^{o7} como um acorde de F7 (sem fundamental). Sendo assim teremos Subdominante com sétima, e dominante da tonalidade da exposição seguinte (exposição 11) que está em Cm.
11	Cadência final da exposição construída com sequências de acordes menores. Quintas superior e inferior de Cm. Fm – Gm – Cm (ii – iii – vi). Gera menos polaridade harmônica.
12	Exposição com final em suspensão. Não acontece resolução da dissonância do acorde B \flat ₇ ⁹ sus (comp. 95). Este acorde é sobreposto a um pedal composto das notas C e G criando bitonalidade e um dos pontos de mais tensão do I Movimento.
13	Exposição na dominante (B \flat). Presença de pedal de B \flat . Todos os acordes usados utilizam a nota de alguma maneira. Não há bitonalidade aqui. Acordes: B \flat , Gm, Cm ⁷ , B \flat .
14	Retorno à tônica (E \flat) apesar das dominantes com sétima serem sempre resolvidas em acorde invertido em função da continuação do pedal de B \flat . Nesta exposição acontece o ponto de maior tensão no movimento. Holst coloca acordes de dominantes secundárias sobre uma hemiola, criando ao mesmo tempo tensão rítmica e harmônica, escondendo as resoluções. O clímax é atingido logo após a seguinte cadência com pedal de B \flat

³¹ Exposições do Tema

	(bitonalidade): $Bb_7^9 - C^7 - Bb_7^9 - D^7 - Eb - F^7 - Bb^9 - (Eb \text{ resolução e início da exposição } 15). (V_7^9 - VI^7 - V_7^9 - VII^7 - I - II^7 - V^9)$.
15	A exposição começa com um acorde em <i>ff</i> de Eb , e faz o caminho em direção à dominante, evidenciado pela introdução do acorde de F^7 (dominante de Bb). Terminando com os acordes Bb sus seguido de Bb , abre caminho harmônico para a conclusão do movimento na exposição seguinte.
16	Introduz os acordes de Ab e Db (alteração cromática importante), o que de certa maneira faz com que a harmonia da exposição final não se torne óbvia e sim mais exótica. Termina o movimento com cadência $IV \text{ ii}^7 - V - I$, em uma grande confirmação da tonalidade.

Quadro 4: atividade harmônica do I Movimento – *Chaconne*

3.1.4 A Textura

O I Movimento resume em si as técnicas contrapontísticas que serão usadas nos movimentos posteriores a ele. Holst maneja com maestria a arte do contraponto como se vê na maneira como combina duas ou até mesmo três melodias distintas ao mesmo tempo (exposições 8 e 9), utiliza a bitonalidade como elemento gerador de tensão (exposição 14), faz uso de baixo contínuo (exposição 7) e transita por diferentes texturas. O Gráfico 3 e o Quadro 4 a seguir mostram a disposição das texturas dentro do movimento e como o compositor as trabalha.

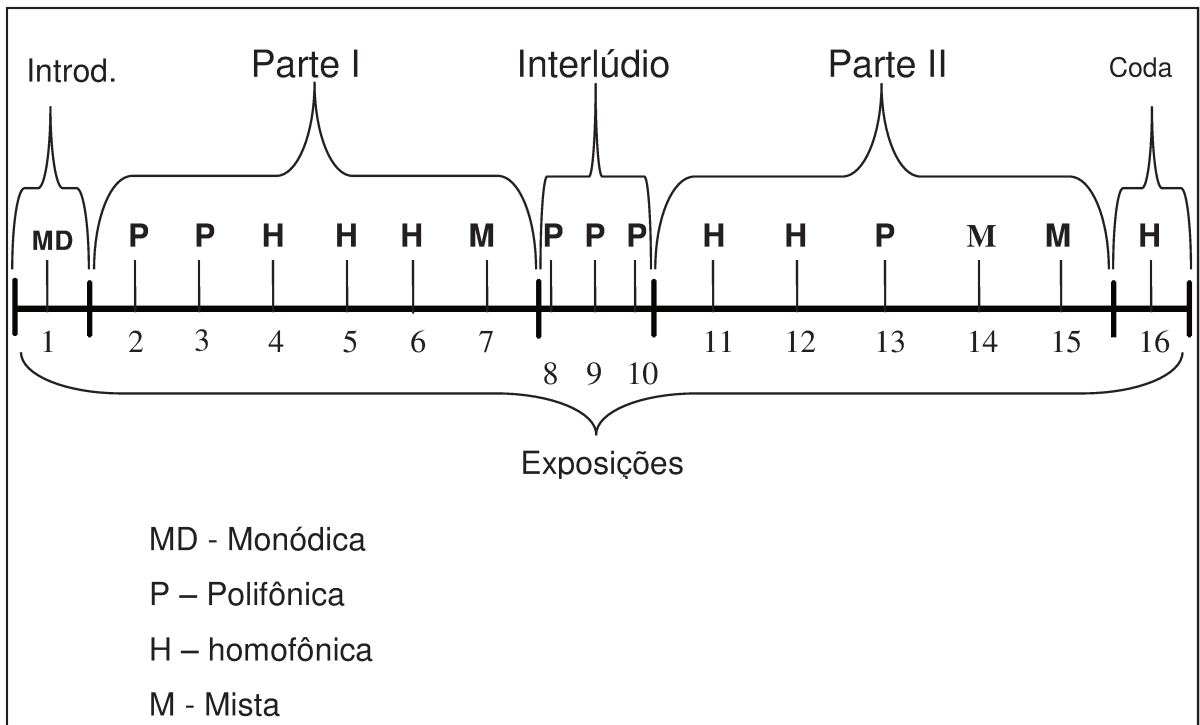
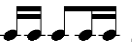
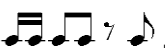


Gráfico 2: distribuição de texturas no I Movimento – *Chaconne*

Exposição	Textura	Descrição
1	Monódica	Apenas a melodia principal, sem acompanhamento
2 e 3	Polifônica	Melodia principal em contraponto com melodia secundária e vozes internas da harmonia.
4	Homofônica	Melodia acompanhada de acordes homofônicos em figuração rítmica de  .
5	Homofônica	Melodia acompanhada de acordes homofônicos em figuração rítmica de  .
6	Homofônica	Melodia presente nos ataques curtos construídos sobre harmonia vertical. Melodia de preenchimento musical em destaque.
7	Mista	Melodia acompanhada por acordes homofônicos em contraponto com baixo contínuo melódico.
8 e 9	Polifônica	Três melodias simultâneas em contraponto.
10	Polifônica	Tema principal invertido em contraponto com melodia secundária e vozes internas da harmonia. Pouca sonoridade vertical.
11 e 12	Homofônica	Acordes homofônicos e baixo contínuo não melódico.
13	Polifônica	Contraponto entre melodia principal e melodia de preenchimento musical, presença de pedal de B \flat criando movimentos oblíquos.
14	Mista	Pedal de B \flat , presença de acorde homofônicos, melodia principal e melodia de preenchimento musical em contraponto.
15	Mista	Melodia principal no baixo em contraponto com melodia secundária. Presença de acordes homofônicos
16	Homofônica	Melodia acompanhada de acordes. Sonoridade homofônica.

Quadro 5: Distribuição de Texturas no I Movimento – *Chaconne*

3.1.5 Análise rítmico-motívica

Um aspecto importante no estudo de uma obra musical é a interação do intérprete com os motivos rítmicos que compõem a mesma. No I Movimento em especial Holst utiliza quatro artifícios no tratamento rítmico que têm por objetivo alterar o

espírito da música quando necessário, visto que a intenção principal da composição (uma *chaconne* ou *passacaglia*) é a variação. São eles: sobreposição de motivos rítmicos, flutuação rítmica, alteração métrica e caracterização marcial.

3.1.5.1 Sobreposição de ideias rítmicas

Este é o artifício (rítmico) mais usado por Holst no I Movimento. Contando com o motivo rítmico da melodia principal, que é constantemente contraposto, Holst compôs 8 motivos ao todo. O motivo rítmico principal está sempre sobreposto a um ou mais motivos. Na exposição 14 encontramos os motivos rítmicos 1, 6 e 7 combinados³². A exposição 15 apresenta, assim como a exposição 2 os motivos 1 e 2. O Quadro 6 mostra uma lista dos mesmos numerados pela sequência em que são apresentados no movimento. Após o mesmo, seguem-se comentários sobre os artifícios rítmicos empregados por Holst na *Chaconne*.

Motivo	Local	
1	Exp. 1	

³² Não considero o motivo rítmico 7 como sendo uma variação de 6 em razão da hemiola ser neste movimento um elemento especial, reservado para utilização em locais de destaque.

2	Exp. 2	
3	Exp. 3	<p data-bbox="467 558 610 590">Var. exp. 10</p> 
4	Exp. 4	<p data-bbox="467 852 594 884">Var. exp. 4</p>  <p data-bbox="467 999 594 1031">Var. exp. 5</p> 
5	Exp. 6	
6	Exp. 7 e 14	<p data-bbox="467 1398 659 1430">Var. exp. 8 e 14</p> 
7	Exp. 8	

8	Exp. 9	
---	--------	--

Quadro 6: Motivos rítmicos do I Movimento – *Chaconne*

3.1.5.2 Flutuação rítmica

Artifício rítmico que acontece por meio de hemiolas ou síncopes discretas. Assim procedendo Holst desvia a atenção do tempo forte do compasso, criando no ouvinte uma sensação de leveza, flutuação ou deslocamento rítmico. Exemplos desse artifício são encontrados nos compassos 8, 10, 18, 20, 21, 75, 78, 79, 113, 115, 118, 127 e 129.

3.1.5.3 Caracterização marcial

Chaconne (ou *passacaglia*) não é uma dança ou forma musical comumente (caso existam) utilizada em composições com a temática militar. Entretanto, escrevendo para um grupo desta natureza Holst faz uso desta caracterização (militar) através do emprego combinado dos motivos rítmicos 1 e 4 (e suas variações) já no início da peça. Como o retorno a esta caracterização se dará apenas no III Movimento *March*, onde o

compositor explorará com mais ênfase este espírito, a sonoridade marcial neste ponto da obra surge como antecipação ao que será explorado posteriormente.

3.1.5.4 Hemiolas

Dentro do repertório barroco hemiolas são muito encontradas em danças ternárias como a *Sarabande*, *Courrante* e *Chaconne*. Aparecem normalmente dentro de finais de frase, em geral próximas ou sobre uma cadência harmônica. Logo após sua execução atinge-se repouso harmônico com a resolução da cadência no final da frase.

Holst não se distancia muito deste padrão na sua *Chaconne*, a construção da estrutura rítmica do próprio tema inicial sugere duas hemiolas, como já foi comentado. A cadência final do movimento é feita sobre uma hemiola e resolvida no último acorde, exatamente da maneira tradicional.

Entretanto, algumas variações padrão do tradicional são encontradas. O compositor escolhe locais de maior tensão harmônica para fazer uso mais evidente delas. A resolução das tensões harmônicas pode ocorrer no primeiro acorde da exposição (frase) seguinte (comp. 63, exp. 8) ou ainda no meio da própria hemiola, como se vê no compasso 111, onde inicia-se uma sequência de três hemiolas seguidas e no meio da terceira, uma exposição (15) nova começa.

3.2 Intermezzo

Segundo Sadie (1994, p. 460) o termo *intermezzo* era empregado no século XVIII para designar “interlúdios cômicos executados entre os atos ou cenas de uma ópera séria”. Após a conclusão de um movimento de aspecto sério como a *Chaconne*, Holst opta por mudar o clima espiritual da obra inserindo um movimento mais leve e jocoso. Nele são explorados de maneira mais evidente o ritmo, a bitonalidade e a diferença entre as seções dentro da estrutura formal.

O II Movimento é composto de dois temas principais. Sua posição central na obra tem a função de conectar o andamento lento anterior com seguinte em tempo de marcha.

3.2.1 Análise melódica

O *Intermezzo* possui dois temas melódicos principais, ambos apoiados na melodia principal apresentada na *Chaconne*. O primeiro deles (comp. 3 em anacruse) é constituído de duas frases de oito compassos (Figuras 23 e 24), pergunta e resposta, e possui desenho melódico característico da melodia principal do movimento anterior. Possui forte característica sincopada que contrasta com o movimento anterior e com o tema da segunda parte do movimento. Assim procedendo Holst unifica tematicamente o I Movimento com o II. O segundo tema, diferentemente o primeiro, é melodicamente mais contínuo e menos ritmado. É uma variação melódica do primeiro tema, pois tem o desenho bastante similar a este. Também possui duas frases de 8 compassos (Figuras

25 e 26), entretanto, é mais extenso na contagem de tempos além de ser construído sobre o modo dórico de Fá.



Figura 23: *Intermezzo* – primeiro tema – primeira frase (comp. 3 em anacruse)



Figura 24: *Intermezzo* – primeiro tema – segunda frase (comp. 11 em anacruse)

Figura 25: *Intermezzo* – segundo tema – primeira frase (comp. 67)

Figura 26: *Intermezzo* –segundo tema – segunda frase (comp. 91⁴)

Holst também compõe para o *Intermezzo* um tema secundário (Figura 27), menos melódico, não anacrústico e que contrasta com os temas de mais destaque.



Figura 27: *Intermezzo* – tema secundário (comp. 27)

No trecho de maior interesse motivico do II Movimento (comp. 123⁴), Holst apresenta o segundo tema em contraponto com o primeiro e o tema secundário respectivamente (Figura 28). Com este procedimento ele repete a ideia de sobreposição temática do I Movimento.

A musical score in 4/4 time, key of B-flat major. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The second system has a treble clef staff with a key signature change to one sharp (F#) and a bass clef staff. The notation shows two different melodic lines being played simultaneously, illustrating the concept of thematic overlap.

Figura 28: *Intermezzo* – sobreposição de temas (comp.123³)

Há ainda uma melodia de preenchimento musical (Figura 29) composta de duas frases de 8 compassos que faz contraponto com o segundo tema (comp. 83).



Figura 29: *Intermezzo* – melodia de preenchimento musical

3.2.2 A Forma

O *Intermezzo* está escrito em forma **A – B – A' – B' – Coda**. As seções, entretanto, têm tamanho e desenvolvimento diferentes. **A'** (24 compassos), se mostra uma seção menor e mais modulatória que **A** (66 compassos). **B'** também difere de tamanho com **B** e além de estar apoiada sobre o segundo tema em modo dórico de D, apresenta contraponto com o primeiro tema e o tema secundário. A Coda contém motivos do tema principal.

Nos compassos 25, 98, 122 e 138 ocorre cruzamento de frases, isto acontece quando o final de uma corresponde com o início da próxima. No gráfico 3 e na tabela 3 é possível ter uma compreensão mais clara dos aspectos formais e fraseológicos do II Movimento.

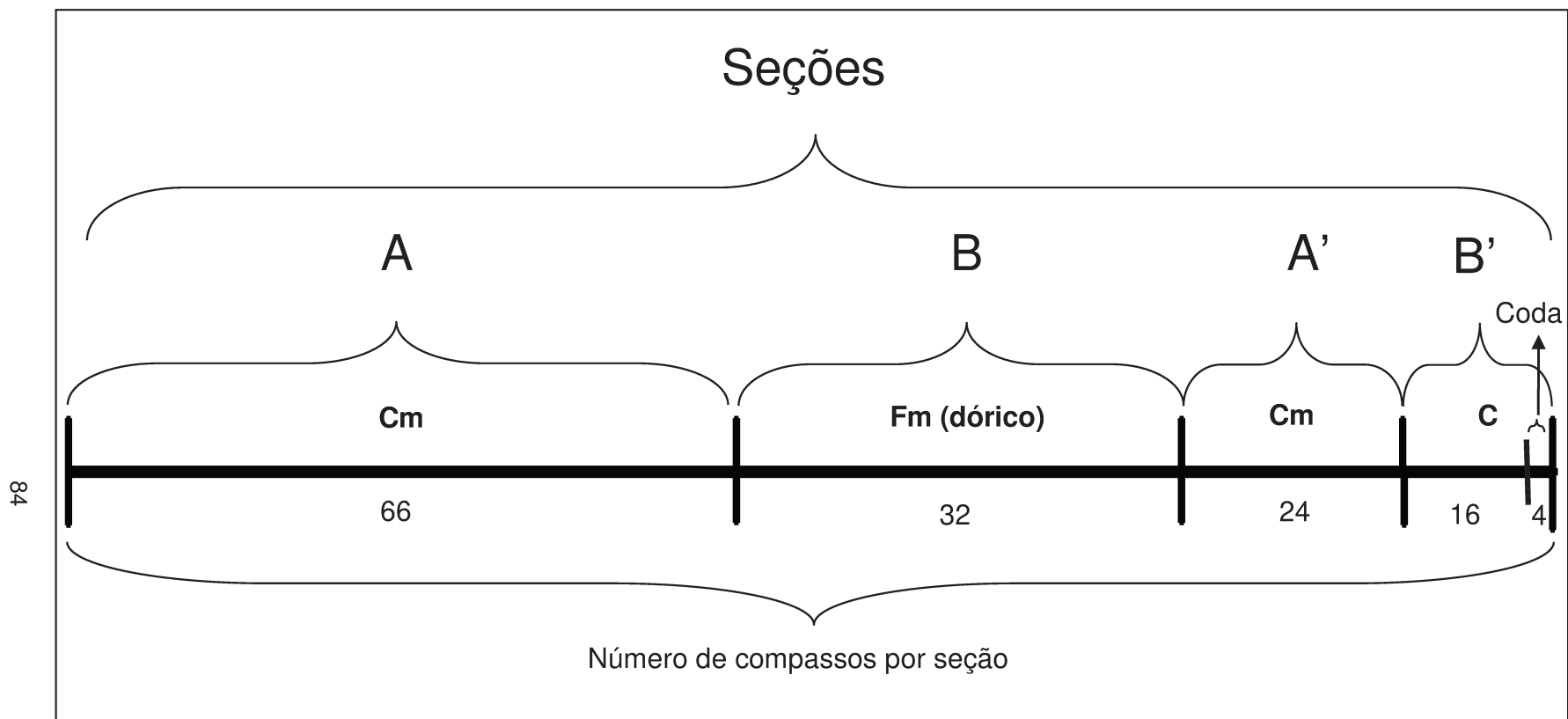


Gráfico 3: *Intermezzo* – macroestrutura formal

DETALHAMENTO FORMAL – II Movimento “ <i>INTERMEZZO</i> ”								
Estruturas	A							
Forma	A	b	a	c	c1	a	b	a1
Frase	2+4+4	4+4	4+2*	2*+4+4	4+4	4+4	4+4	4+4
Pequenas Alterações								
Compasso	1 – 10	11 – 18	19 – 25*	25* – 34	35 – 42	43 – 50	51 – 58	59 – 66
Harmonia	Cm	D ^b	Cm	Cm	Bitonal (B) Gm e Cm	Cm	D ^b	Cm

DETALHAMENTO FORMAL – II Movimento “ <i>INTERMEZZO</i> ” (cont.)										
Estruturas	B				A'			B'		Coda
Forma	d	E	d1	e1	a2	b1	a3	d2	e2	a'
Frase	5+4	4+4	4+4	4+3*	2*+5+3	4+4	4+2*	5*+4	4+3*	4*
Pequenas Alterações										
Compasso	67 ² - 75 ³	75 ⁴ - 83 ³	83 ⁴ - 91 ³	91 ⁴ - 98	99 - 108	109 - 116	117 - 122	123 - 131 ³	131 ⁴ - 138	139 - 142
Harmonia	F dórico (d)	Cm	F(d)	Cm	Cm	D ^b	Cm	(B) C e D(d)	(B) C e D(d)	C

Tabela 3: *Intermezzo* - detalhamento formal

* Cruzamento de frases, final da anterior e início da posterior.

3.2.3 A Harmonia

Por ser um movimento de caráter mais rítmico e jocoso, a harmonia do *Intermezzo* é relativamente simples. A tonalidade principal do movimento é Cm relativa de Eb, tonalidade geral da suíte. Suas seções também giram em torno de Cm como demonstrado na Tabela 3. A seção **A** está em Cm, **B** em F (dórico), **A'** em Cm, **B'** e Coda em C. Apresenta apenas dois pontos (comp. 35 – 46 e 123 – 140) de maior interesse harmônico. São passagens onde Holst explora a bitonalidade. O primeiro trecho (35 – 46) combina acordes de Gm⁷ e Cm⁷ com um pedal nas notas G e C. É o trecho de maior tensão na seção **A**.

No segundo trecho a bitonalidade é mais trabalhada, combinando a melodia secundária em modo dórico de D com acordes gravitando em torno da tonalidade de C (D⁷, G⁷, Am) e um pedal novamente nas notas C e G (MITCHELL, 1980, p. 175).

Nas demais seções da estrutura do movimento encontram-se harmonias estáveis com cadências simples de dominante com sétima e tônica. É interessante destacar a seção **B** no modo dórico de F, que evoca no ouvinte a sensação de exotividade e delicadeza.

3.2.4 A Textura

O II Movimento apresenta texturas diferentes nas suas seções internas. A seção **A** é bastante homofônica, com a melodia acompanhada por acordes

homofônicos em *staccatto*. A seção **B** possui textura mista, pois nela está presente um contraponto do segundo tema com a melodia de preenchimento musical, acompanhadas de acordes homofônicos. A seção **A'** repete a textura da seção **A**, enquanto **B'** e Coda são extensivamente polifônicos em virtude de reunirem os principais temas melódicos do movimento em contraponto com o pedal C - G. No gráfico 4 um esquema resumido da textura do II Movimento.

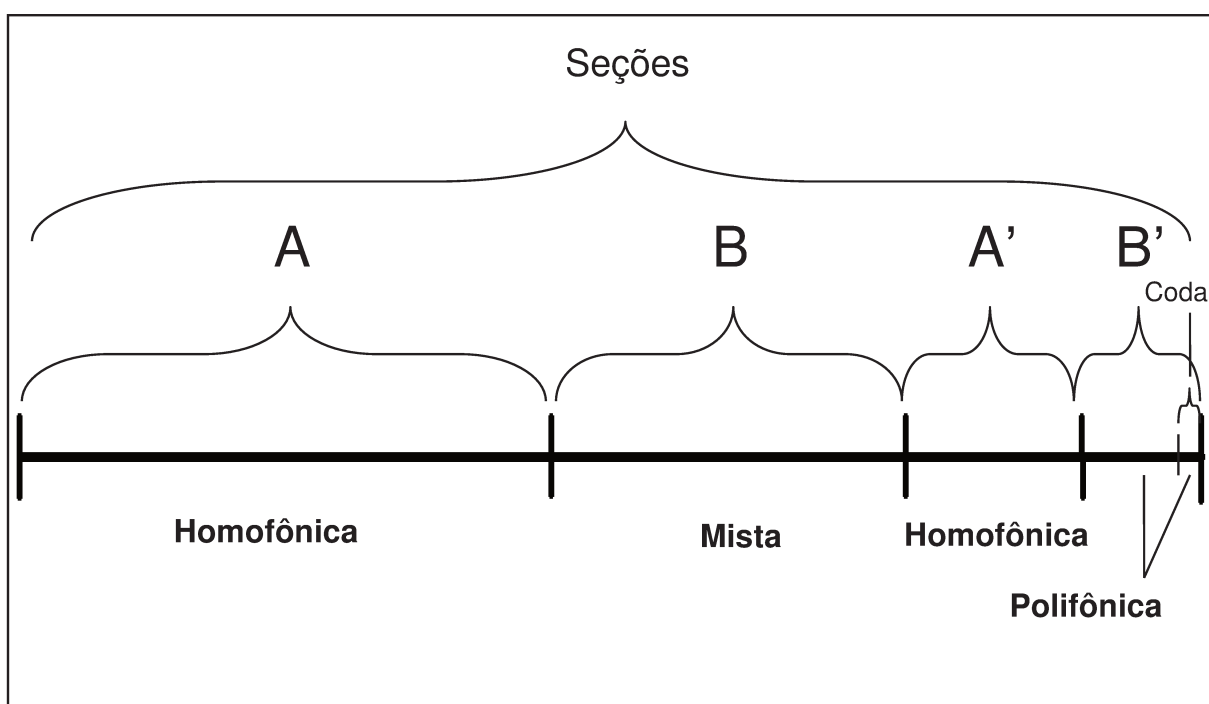


Gráfico 4: disposição das texturas do II Movimento- *Intermezzo*

3.2.5 Análise Rítmico-Motívica

É possível identificar quatro padrões rítmicos básicos, representados nas Figuras 30, 31, 32 e 33, a partir dos quais Holst extrai ideias para o II Movimento. A descrição da utilização dos mesmos encontra-se no quadro 7.

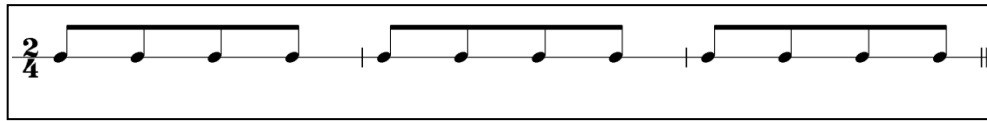


Figura 30: *Intermezzo* – motivo rítmico 1

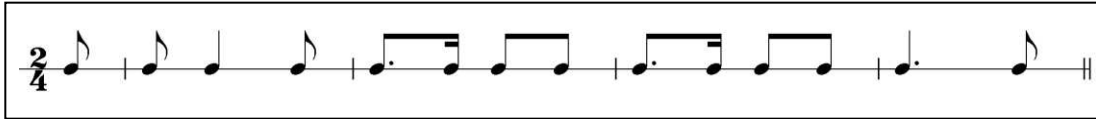


Figura 31: *Intermezzo* – motivo rítmico 2



Figura 32: *Intermezzo* – motivo rítmico 3



Figura 33: *Intermezzo* – motivo rítmico 4

M. Rítmico	Descrição
1	Estabelece as relações de velocidade interna e andamento, é recorrente em todo o movimento, além de ser um elemento marcante na construção da peça.
2	Tem maior relevância, pois é aquele que carrega a melodia e apresenta o deslocamento rítmico mais acentuado de toda a obra. Este confere ao movimento senso de direção e obstinação.
3	Usado por Holst em momentos de tensão ou desenvolvimento harmônico.
4	De caráter mais sóbrio e contínuo. É apresentado na seção B e sofre pouca variação em sua estrutura.

Quadro 7: descrição dos motivos rítmicos do II Movimento – *Intermezzo*

3.3 March

March(a) é o termo musical empregado para:

[...] Forma de música designada para acompanhar o progresso de um grande número de pessoas, especialmente militares. Uma das mais antigas formas de música. Existem 4 tipos de marchas: funeral (compasso 4/4), lenta (normalmente em compasso 4/4), rápida (2/4 ou 6/8) e “acelerada”³³. A marcha entrou na música erudita no século XVII nos obras de Couperin e Lully, entretanto há marchas nas peças virginais de Byrd [...] (KENNEDY, 1980, p. 397, minha tradução).

Neste movimento Holst desenvolve uma composição voltada à música militar especificamente, elaborada de maneira artística e mais refinada do que as peças deste gênero em seu tempo. Dos tipos de marcha descritos acima por Kennedy a *March* de Holst se encaixa na categoria de “rápida”, em virtude de não ser lenta nem fúnebre. Também não é uma marcha “acelerada” (*m. m.* 144 - 152). É, entretanto, festiva e marcial e sua velocidade se presta bem a uma marcha confortável, com velocidade que varia de (*m. m.* 120 a 132). dependendo da escolha do regente.

3.3.1 Análise Melódica

Quatro temas melódicos são apresentados neste movimento. Dois principais e dois secundários. O tema melódico secundário 1 (Figura 34) é o primeiro a ser exposto, logo na introdução (comp. 1-4). É secundário pois aparece na música apenas três vezes bem curtas, no início, no meio (comp. 110, Figura 35) e no fim (comp 169²,

³³ Double-quick

Figura 36). Sua presença é marcante, seu ritmo e contorno melódico (E \flat – D – G) unifica tematicamente o II e o III Movimentos. Assim como nos movimentos anteriores esta melodia enfatiza o início em anacruse e o intervalo de tom inteiro ou semitom, seguido por um salto de quinta justa. Nos três primeiros compassos, os intervalos são de segunda menor descendentes (E \flat – D) e quinta justa descendente (D – G). O compositor toma o cuidado de invertê-los para criar variação sobre o tema inicial apresentado no *Intermezzo* (Figura 37). O semitom descendente é proveniente do tema da *Chaconne* invertido (comp. 80³)

Figura 34: *March* – Tema melódico secundário 1

Figura 35: *March* - Tema melódico secundário 1 (variação 1)

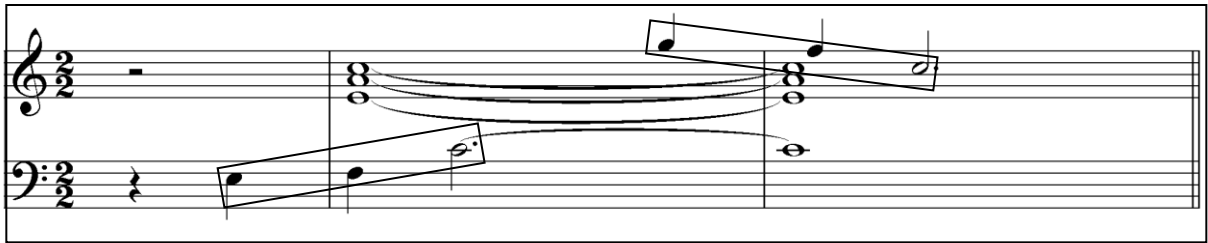


Figura 36: *March* – Tema melódico secundário 1 (variação 2)



Figura 37: *Intermezzo* – motivo inicial

O mesmo procedimento é encontrado na melodia principal do III Movimento (Figura 38), com a diferença que neste ponto o intervalo anacrústico é de segunda maior. A linha do baixo aqui repete os mesmos intervalos iniciais (E^b, F, C) que encontram-se no tema do *Intermezzo*. Na linha do soprano o intervalo é descendente para evitar o movimento de oitava paralela. Esta melodia é construída em duas partes de quatro compassos.



Figura 38: *March* – melodia principal

A melodia secundária 2 (Figura 39) é apresentada nos compassos 13 – 20. É usada em momentos de transição ou de desenvolvimento e será re-exposta no compasso 96.



Figura 39: *March* – melodia secundária 2

A segunda melodia principal (Figura 40) tem por característica um contorno melódico menos rítmico e mais suave, fluidez e leveza. Possui forma temática A – B – C – A' e é exposto na parte B do movimento (comp. 121² – 168¹).

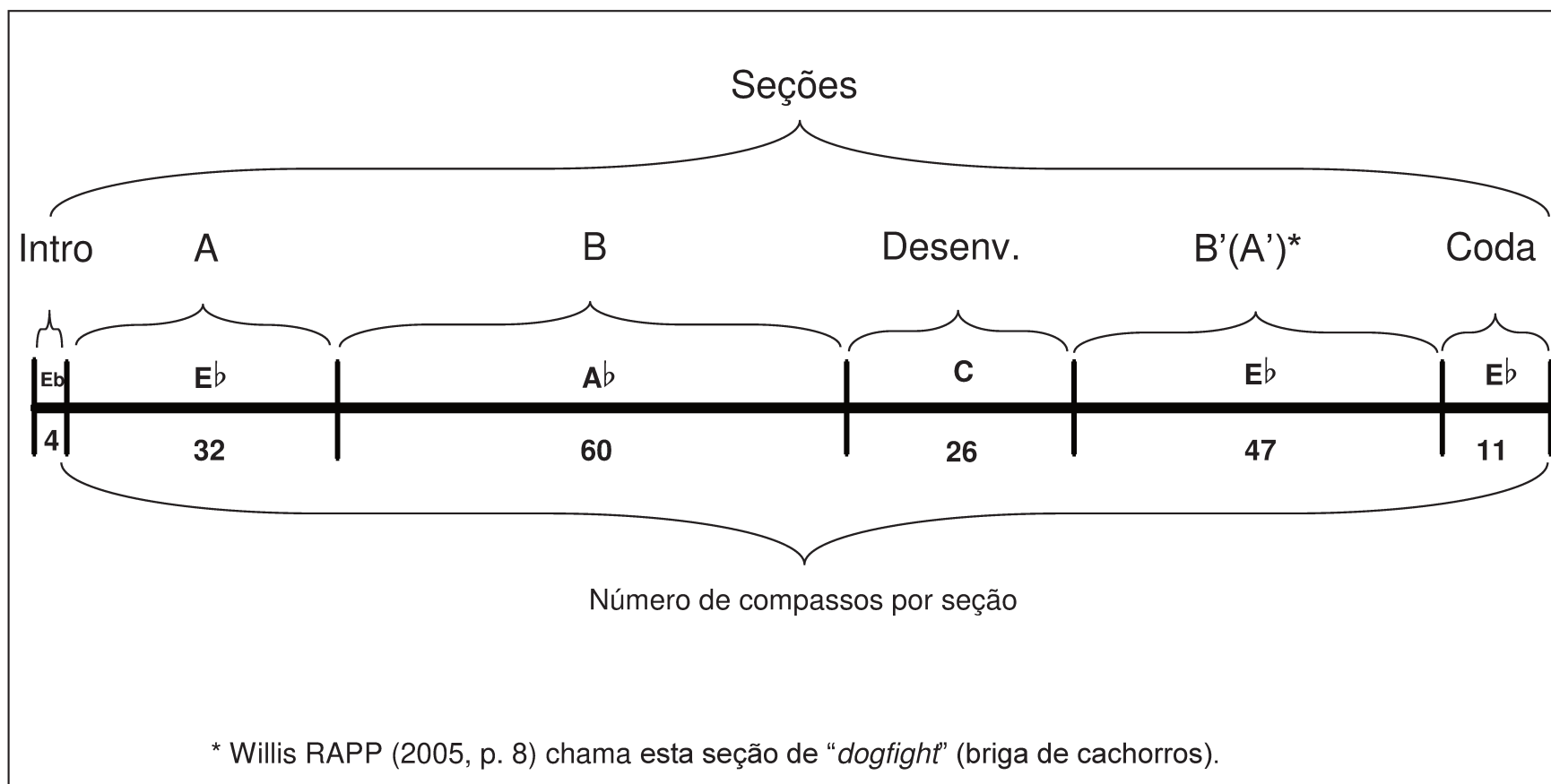
The image shows a musical score for the second melody of a March, consisting of five staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/2. The score is divided into sections labeled A, B, C, and A'. Section A is the first staff, B is the second, C is the third, and A' is the fourth. The fifth staff continues the melody. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Figura 40: *March* – segunda melodia (principal)

3.3.2 A Forma

A forma do III Movimento está estruturada em um incomum **A – B – (des.) B'(A) – Coda**, com **B** sendo uma seção similar a um **TRIO**. Diferentemente da forma das marchas tradicionais (**A-B-A**), Holst organiza a *March* com uma seção de desenvolvimento motivico e a seção **B'** ornamentada por melodias da seção **A**. É possível questionar esta hipótese e considerar a estrutura formal da *March* semelhante às marchas tradicionais. Entretanto, se observarmos a construção interna de **B** e **B'**, encontraremos mais similaridades do que se compararmos com **A**. Eliminando-se os 8 últimos compassos de **B**, baseados na (primeira) melodia principal do movimento, **B** e

B' têm forma idêntica. No gráfico 5 e na tabela 4 a é possível observar melhor a forma geral e detalhada do III Movimento.

Gráfico 5: *March* – macroestrutura formal

DETALHAMENTO FORMAL - III Movimento "MARCH"												
Estrutura	Introd.	A				B						
Forma	i	a	b	b'	a	c	d	e	c1	e1	c2	a1
Frases	4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4+4	4+4	4+4	4+3	5+4	4+4	4+4
Compasso	1 - 4 ¹	4 ² - 12	13 - 21	22 - 28 ¹	28 ² - 36	37 - 48 ¹	48 ² - 56 ¹	56 ² - 64 ¹	64 ² - 71 ¹	71 ² - 80 ¹	80 ² - 88 ¹	88 ² - 95
Harmonia	E ^b	E ^b	E ^b	F	E ^b	A ^b	A ^b	E ^b	D ^b	A ^b	A ^b	A ^b

96

DETALHAMENTO FORMAL - III Movimento "MARCH" (cont.)									
Estrutura	Desenv.		B'(A')						Coda
Forma	b'		c3	d3	e2	c4	e3	c5	b'
Frases	4+4+4	4+4+6	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+3	4+4+3
Compasso	96 - 107	108 - 121	121 ² - 129	130 - 137	138 - 145 ¹	145 ² - 152 ¹	152 ² - 161 ¹	161 ² - 167	168 - 80 ¹
Harmonia	C-D ^b -D-C ^o	C-Fm	Cm-A ^b	E ^b -G	Cm	E ^b -G	G-E ^b	E ^b	E ^b

Tabela 4: *March* - detalhamento formal

3.3.3 A Harmonia

O início do III Movimento mostra a intenção do compositor de retardar a confirmação da tonalidade de $E\flat$, começando em Cm . No final dos compassos 7 e 9 existem dominantes secundárias, formadas pelos acordes G^7_{sus} (resolve em Cm) e F^7 (resolve em $B\flat$). Apenas no compasso 13 é que a dominante da tonalidade principal é resolvida na tônica ($B\flat_{/D} - E\flat$). A partir do compasso 15 Holst inicia um pequeno trecho de desenvolvimento, apoiado na melodia secundária 2, apresentando a seguinte sequência de acordes com algumas dominantes secundárias sendo resolvidas: $E\flat - G - C^7 - Fm - D^{\circ} - Gm - C^7 - F^7_9 - (B\flat) - E\flat$ (I - II - VI⁷ - ii - vii^o - iii - VI⁷ - V⁷₉(V) - (V) - I).

Na seção **B** há uma modulação para $A\flat$, é a primeira vez em toda a suíte que um trecho importante é apresentado na tonalidade da subdominante de $E\flat$. Neste ponto Holst não tem a intenção de esconder a tonalidade. Nos compassos 47 - 49 existe uma cadência $D\flat - E\flat^7 - A\flat$ (IV - V⁷ - I) que confirma a tonalidade.

A seção de desenvolvimento é o local de maior interesse e atividade harmônica. É uma seção modulatória de retorno a tonalidade de $E\flat$. O retorno começa nos últimos 8 compassos da seção **B**, apoiados na melodia principal 1 (ainda em $A\flat$), terminam com o acorde de Fm . No próximo compasso (96) começa a o desenvolvimento modulatório com a seguinte sequência harmônica: $C - D\flat^{7+} - D^7 - C^{\circ}$

– (modulação para E \flat) G – C – E \flat ⁷⁺ - C – F $_7$ ⁹ (s/ fund.) – B \flat – Fm $_7$ ⁹¹¹ (**B'**). No segundo tempo do compasso 121 a nota E \flat no baixo é a anacruse da próxima frase (seção). É interessante notar que após um acorde de bastante tensão, Holst deixa a harmonia em suspensão e começa um seção que ira confirmar a tonalidade principal apenas nos compassos 128 – 130 com a cadência A \flat – B \flat – E \flat (IV – V – I). Esta cadência será repetida nos compassos 160 e 161, onde acontece o clímax do III Movimento.

Na seção da Coda, é interessante notar a ausência do acorde de dominante (B \flat). Portanto, a sequência harmônica deste trecho é: E \flat – A \flat – E \flat – Cm – E \flat (I – IV – iii – I – I – I).

Diferentemente dos movimentos anteriores, este não apresenta trechos em bitonalidade, com harmonia baseadas em tríades na maior parte do tempo.

3.3.4 A Textura

O III movimento apresenta textura essencialmente homofônica, variando apenas na seção **B'**, onde Holst combina texturas homofônicas e polifônicas (textura mista). Holst trabalha um contraponto interessante entre as seções **A** e **B**, acompanhado de acordes homofônicos bastante estáveis. Os acordes são apoiados no peso dos tempos fortes (1 e 2) da *March*. As demais seções do movimento são todas Homofônicas. O gráfico 6 apresenta a distribuição de texturas no III Movimento.

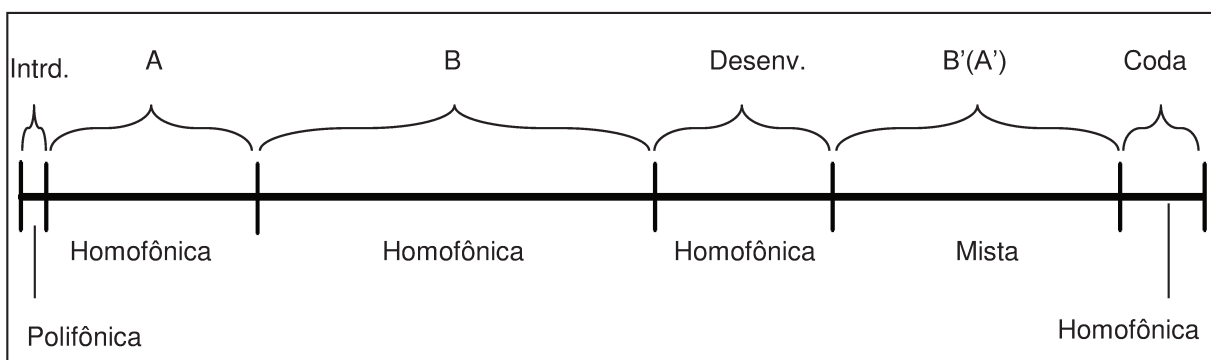


Gráfico 6: *March* - Distribuição de Texturas

3.3.5 Análise rítmico-motívica

Holst estabelece uma seleção de quatro motivos rítmicos, dois deles com variações, na montagem temática do III Movimento. O motivo 3 (comp. 13 – 16, Figura 43), apresentado na seção **A** é variado na seção **B'** com a introdução de tercinas (comp. 136, Figura 44). Este pequeno motivo (tercinas) será utilizado também na conclusão do movimento (comp. 176 e 177). O motivo rítmico 4 (comp. 40¹ – 48², Figura 45) sofre discreta variação dentro da própria seção **B**, nos compassos 71² – 80¹ (figura 46). Na seção **B'** os motivos 2 (Figura 42), 3 (Figura 43), 3 (variação 1, Figura 44), 4 (Figura 45) e 4 (variação 1, Figura 46) aparecem combinados.

Nos momentos de maior desenvolvimento harmônico o compositor utiliza o motivo 3. O motivo 1 (Figura 41) é uma lembrança ao ouvinte do motivo rítmico 2 do *Intermezzo*.

O motivo rítmico 2 (Figura 42) é aquele que carrega a melodia principal do movimento. Cadencia o ritmo concentra atenção nos tempos fortes do compasso. Nas passagens de desenvolvimento ou transição Holst utiliza o motivo rítmico 3 na

condução harmônica. O motivo rítmico 4 (Figura 45) e sua variação (Figura 46) amplia, de certa maneira, a ideia rítmica do motivo 2, subdividindo os tempos apenas na metade.

Com exceção dos motivos rítmicos 1 e 3 com variações (Figuras 43 e 44), todos os outros trabalham a ideia da anacruse como geradora de impulso musical.



Figura 41: *March* – motivo rítmico 1 (relação com motivo rítmico 2 do *Intermezzo*)



Figura 42: *March* – motivo rítmico 2



Figura 43: *March* – motivo rítmico 3



Figura 44: *March* – motivo rítmico 3 (variação 1)



Figura 45: *March* – motivo rítmico 4

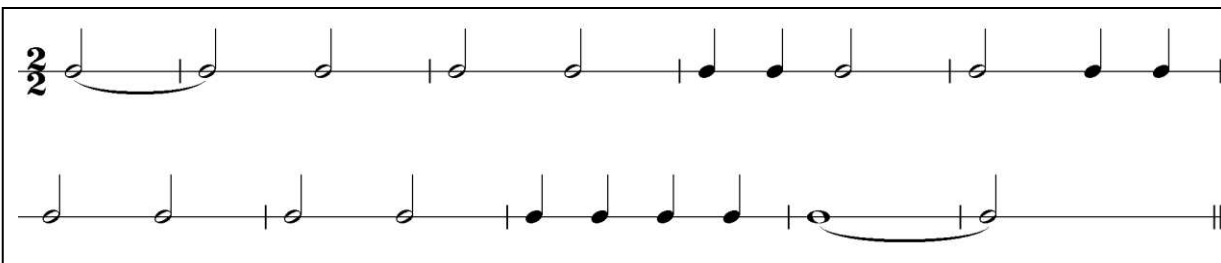


Figura 46: *March* – motivo rítmico 4 (variação 1)

4 INTERPRETAÇÃO DA OBRA

O estudo de uma obra pelo regente é um processo através do qual a notação e outras informações providas pela partitura são sistematicamente examinadas e de fato assimiladas. Qualquer processo usado por um regente para o estudo da partitura deve ser orientado por um objetivo específico – a interpretação pessoal da música.

Para Battisti (2002, p. 14), “excluindo as marchas de (John Philip) Sousa, a *First Suite (in E♭)* é provavelmente a composição mais tocada do repertório de bandas de sopro (sinfônicas)”³⁴. Fennell (2005, p. 46), intérprete com cinco gravações da *First Suite in E♭*, vai mais além ao dizer: “Como parte do repertório básico de banda a *E♭ Suite*, deveria ser estudada por todos os grupos (bandas) e tocada com a frequência que um material desta dimensão merece”.

Após o estudo analítico do capítulo anterior e tendo em vista o objetivo interpretativo da *First Suite in E♭*, o presente capítulo apresentará cinco aspectos no processo de construção de uma *imagem sonora* (BATTISTI e GAROFALO, 1990, p. 56) refinada da composição, auxiliando o regente em como proceder no preparo da partitura e procedimentos de ensaio desta obra, tão importante na literatura de Banda Sinfônica. Os cinco aspectos são:

- Edições da Partitura
- Ajustes Instrumentais
- Sugestões Metronômicas

³⁴ Parênteses colocados pelo pesquisador.

- Questões Expressivas
- Disposição Espacial dos Naipes da Banda na Interpretação da *First Suite*

in Eb.

4.1 Edições da partitura

Segundo Mitchell (2000 *apud* BATTISTI, 2002, p. 14) “O exame do manuscrito original indica que Holst estava escrevendo para uma formação em estado de mudança”. Elaborado em 1909 este manuscrito era composto de uma partitura com 28 pentagramas, uma partitura reduzida ao piano e um jogo de 28 partes instrumentais, várias delas *ad lib*. A ideia inicial do compositor era que a peça pudesse ser tocada por apenas 19 instrumentistas mais a percussão, formação básica da banda militar inglesa, entretanto, as demais partes *ad lib*. mostram na realidade, que Holst escreveu partes extras para adaptar a *First Suite in Eb* para a realidade das bandas de seu tempo.

Em 1921 a editora Boosey & Hawkes recebeu os direitos para a publicação da partitura condensada e do jogo de 29 partes instrumentais. Uma partitura completa foi publicada pela mesma editora apenas em 1948 juntamente com um novo jogo de partes, que foi baseado nas partes originais e adaptado à realidade instrumental das volumosas bandas universitárias americanas. Fennell acredita que:

[...] por sugestão de Albert Austin Harding, as partes de Clarinete Alto (*Eb*), Clarone (*Bb*) e Flugelhorn foram adicionadas para a instrumentação usada em concursos escolares americanos. As partes

de saxofone baixo (B \flat) e clarinete contrabaixo (B \flat), foram de ideia do editor³⁵ [...], incluindo todos os erros e omissões” (2005, p. 32, minha tradução).

De fato a edição de 1948 é extremamente problemática e contém uma grande quantidade de erros já observados por Khalili (2009) e Mathers (2000)³⁶ sobre o assunto. Antes da edição revisada e corrigida de Colin Mathews de 1984, era necessário grande esforço por parte do regente na correção de erros instrumentais, erros de notas, termos musicais faltantes ou colocados em locais errados. Alguns trechos da obra sofreram até mesmo descaracterização sonora em virtude da adição de instrumentos como Saxofone Baixo e Clarinete Contrabaixo.

A edição de 1984 corrigiu as distorções da edição anterior e readaptou a peça ao instrumental moderno das Bandas Sinfônicas. Para os intérpretes mais “puristas”, a edição possibilita a interpretação da *First Suite in E \flat* na instrumentação de 19 músicos (mais a percussão) originalmente pensada pelo compositor. A reimpressão feita desta edição em 2005 (ver anexo) corrigiu alguns poucos erros de notas nas partes instrumentais, tornando-as ainda mais precisas.

O estudo interpretativo proposto nesta pesquisa está baseado inteiramente na edição de Colin Mathews de 1984 com reimpressão em 2005. O Quadro 8 mostra a instrumentação das três edições da *First Suite in E \flat* , a nomenclatura dos instrumentos é a mesma utilizada pelos editores.

³⁵ Nunca conhecido, a edição de 1948 omite esta informação.

³⁶ Sobre as diferenças e problemas entre edições da *First Suite in E \flat* ver seguintes trabalhos: (KHALILI, 2009), (MATHERS, 2000).

Manuscrito Original ³⁷	Edição 1948	Edição 1984
Flute and Piccolo D \flat 2 Clarinets E \flat (2nd <i>ad lib</i>) 2 Oboes (<i>ad lib</i>) Solo Clarinet B \flat 1st Clarinets B \flat ripieno 2nd Clarinets B \flat 3rd Clarinets B \flat Alto Saxophone E \flat (<i>ad lib</i>) Tenor Saxophone B \flat (<i>ad lib</i>) Bass Clarinet B \flat (<i>ad lib</i>) 2 Bassoons (2nd <i>ad lib</i>) 1st Cornets B \flat 2nd Cornets B \flat 2 Trumpets E \flat (<i>ad lib</i>) 2 Trumpets B \flat (<i>ad lib</i>) 2 Horns in F 2 Horns in E \flat (<i>ad lib</i>) Baritone in B \flat (<i>ad lib</i>) 2 Tenor Trombones (2nd <i>ad lib</i>) Bass Trombone Euphonium Bombardons String Bass (<i>ad lib</i>) Timpani (<i>ad lib</i>) Bass Drum Cymbals Side Drum Triangle Tambourine	C Flute & Piccolo D \flat Flute & Piccolo Oboes E \flat Clarinet Solo-1st B \flat Clarinet 2nd B \flat Clarinet 3rd B \flat Clarinet E \flat Alto Clarinet B \flat Bass Clarinet 1st-2nd Bassoons E \flat Alto Saxophone B \flat Tenor Saxophone E \flat Baritone Saxophone B \flat Bass Saxophone & Contrabass Clarinet 1st B \flat Cornet 2nd B \flat Cornet B \flat Trumpets FlugelHorns 1st-2nd E \flat Horns 3rd-4th E \flat Horns 1st-2nd Trombones 3rd Trombone Euphonium Basses Snare Drums Bass Drums Timpani Triangle Cymbals Tambourine	C Flute & Piccolo 1st & 2nd Oboe E \flat Clarinets Solo B \flat Clarinet 1st B \flat Clarinet 2nd B \flat Clarinet 3rd B \flat Clarinet B \flat Bass Clarinet 1st & 2nd Bassoon* E \flat Alto Saxophone B \flat Tenor Saxophone E \flat Baritone Saxophone B \flat Bass Saxophone 1st B \flat Cornet 2nd B \flat Cornet 1st & 2nd B \flat Trumpets 1st & 2nd Horns in F 3rd & 4th Horns in F 1st Trombone 2nd Trombone 3rd Trombone Euphonium Basses String Bass Timpani Percussion

Quadro 8: comparação entre edições da *First Suite in E \flat*

(MATHEWS, 1984)

³⁷ Impresso na Edição de 1921.

O editor Colin Mathews, na introdução da edição de 1984 ressalta a opção pela interpretação com 19 músicos apenas salientando que “cuidados em particular foram tomados para “cobrir” as partes *ad lib* referentes ao manuscrito original”. Recomendações do editor para interpretação da obra por uma banda com desfalques no numerário instrumental são:

- Na ausência de um contrabaixo a parte dos baixos deve tocar a guia no compasso 16 da *Chaconne*.
- Na ausência do segundo oboé, o segundo clarinete deve tocar a guia na letra C da *Chaconne*.
- Na ausência de uma requinta, o primeiro clarinete deve tocar a guia durante o *Intermezzo*.

Recomendações de próprio punho feitas pelo compositor no manuscrito original são as seguintes: “Na disponibilidade de apenas um fagote, este deve tocar a parte do segundo fagote, a não ser que haja um clarone disponível, sendo assim a parte do primeiro fagote deverá ser usada”, e,

Uma vez que cada movimento é baseado na mesma frase, pede-se que a Suíte seja tocada por inteiro sem intervalos. É sugerido ainda, que na ausência do contrabaixo (acústico) a parte *ad lib* para este instrumento no *Intermezzo* não seja tocada por nenhum instrumento de metal, mas seja omitida por completo, a não ser que apareçam como guias em outras partes. Também na ausência de Tímpanos, a parte *ad lib* para o instrumento seja omitida inteiramente (HOLST, 1921, p. 1, minha tradução).

Holst reconhecia que as bandas militares (ou não) de seu tempo apresentavam consideráveis diferenças instrumentais entre si. Por esta razão compôs uma peça que poderia ser executada sem os instrumentos listados na citação acima. Além disso, aproximadamente 40% da instrumentação do manuscrito original está em *ad lib*, o que reforça a ideia de que o compositor admitia a execução da *First Suite in E♭* por grupos com numerário instrumental variado.

É possível notar ainda que a edição de 1948 ainda mais carregada de instrumentos graves tornou a sonoridade da obra demasiado pesada. Muito antes da edição de 1984 regentes já reconheciam o problema e procuravam corrigir a essa distorção, seguindo a instrumentação desejada por Holst. Esta questão, como se pode observar, foi corrigida na edição mais recente (1984).

Outro ponto importante a ser considerado é que o regente de Banda não estenda a pausa entre os movimentos, entretanto, não deve iniciar o movimento seguinte com demasiada urgência. A indicação de Holst levou regentes a atacar o II e III movimentos com apenas uma semínima de separação entre os anteriores, como descreve Fennell em seu artigo *The Holst Suite in E♭* (2005, p. 48). Esta prática não é recomendada, pois o final do I Movimento possui uma conclusão com enorme carga emocional, tornando demasiadamente difícil para os instrumentistas atacarem de maneira leve e jocosa o II Movimento. A sugestão é que o regente espere aproximadamente quatro segundos entre movimentos, tempo suficiente para os músicos se prepararem adequadamente para o ataque do movimento seguinte, prática esta que não fere as intenções musicais do compositor.

4.2 Ajustes instrumentais

Nenhuma Banda Sinfônica é igual a outra em relação à disponibilidade instrumental. Holst mesmo reconheceu este fato ao escrever partes *ad lib* na *First Suite in E♭*. Embora a peça seja direcionada a um grupo militar, o próprio compositor regiu apresentações da peça por grupos civis e estudantis tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos, como é mostrado no capítulo 2.

Reconhecendo que esta pesquisa também é voltada à realidade, muitas vezes deficitária, das Bandas Sinfônicas brasileiras, o tópico a seguir visa fornecer subsídios para o regente quanto à: falta de instrumental completo, distribuição correta de solos, número ideal de instrumentistas por parte e instruções técnicas para a seção de percussão. É possível incluir aqui instruções sobre disposição dos naipes da banda para melhor aproveitamento sonoro da peça estudada. Contudo, esta questão será melhor abordada ao final do capítulo na seção específica sobre disposição espacial dos naipes da banda para a interpretação da *First Suite in E♭*.

4.2.1 Falta de instrumental

A *First Suite in E♭* requer em sua instrumentação alguns instrumentos não usuais para a realidade da maioria Bandas Sinfônicas brasileiras como: dois oboés, duas requintas, clarone, dois fagotes, saxofone baixo (B♭), dois cornets, contrabaixo acústico e tímpano. Como proceder na ausência desses instrumentos?

O editor Colin Mathews tomou o cuidado para não deixar partes *ad lib* (manuscrito original) sem dobramento, entretanto alguns poucos trechos necessitam atenção especial do regente, caso a Banda não possua alguns dos instrumentos abaixo mencionados.

Oboés - As notas do oboé são dobradas na maior parte da suíte, entretanto alguns trechos merecem a atenção do regente, pois os oboés tocam desenhos exclusivamente escritos para eles. No *Intermezzo* compassos 101 – 104, na ausência de um ou de ambos os instrumentos a sugestão é que o trecho seja tocado, em dinâmica piano, por trompetes com surdina. Na última nota do II Movimento o regente deve solicitar para algum clarinetista tocar a nota E (de concerto), pois apenas o II oboé a toca. Nos Movimentos I e III, o oboé é dobrado de alguma maneira pelos demais instrumentos.

Requintas - Este instrumento aparece em dobramento com as flautas ou clarinetes em grande parte da obra. Na ausência destes instrumentos o regente deve ter o cuidado de prover preenchimento da parte de requinta nos compassos 66 – 70 da *Chaconne*. A sugestão é que o clarinete solo assuma esta pequena passagem. Os pontos de maior preocupação, entretanto, devem ser no II Movimento nos compassos 1 – 18, 43 – 58 e 117 – 122. A sugestão é que a parte da I requinta seja adaptada a uma flauta enquanto a II apresentada como guia ao II clarinete. O ideal é que se a Banda não dispõe destes instrumentos o regente providencie pelo menos uma requinta.

Fagotes/Clarone - Estes dois instrumentos são dobrados pelas partes dos baixos, trompas e saxofones constantemente na suíte. A ausência destes será mais percebida no II Movimento. A recomendação do compositor deve ser seguida: “Na

disponibilidade de apenas um fagote, este deve tocar a parte do segundo fagote, a não ser que haja um clarone disponível, sendo assim a parte do primeiro fagote deverá ser usada” (acima citada). Na indisponibilidade de clarone ou fagote, a parte dos mesmos poderá ser adaptada ao Eufônio (Bombardino), visto que este possui qualidades sonoras mais próximas dos mesmos. Uma das duas partes deverá obrigatoriamente ser executada para não haver “buracos” na instrumentação. Outra sugestão de adaptação será o uso do sax tenor no preenchimento da parte do primeiro fagote.

Saxofone Baixo - Não representa grande preocupação, pois sua parte é dobrada em toda a obra nas linhas dos baixos e saxofone barítono.

Cornets - Cornets são instrumentos pouco utilizados no Brasil, possuem sonoridade mais seca e opaca em relação ao trompete. O funcionamento dos dois instrumentos é similar a substituição de um pelo outro é a alternativa a ser adotada. Assim procedendo, entretanto, a sonoridade da peça como um todo ganhará em brilho, o que poderá significar mudança nas intenções do compositor. Battisti e Garofalo (1990, p. 60) sugerem que para minimizar este efeito os trompetes toquem com a campana direcionada para a estante e se possível o regente providencie pequenas placas quadradas de borracha. Colocá-las ao lado da partitura na estante pode ser uma solução para diminuir o brilho da sonoridade do trompete.

Contrabaixo - Os instrumentos graves devem tocar as guias referentes à linha do contrabaixo em suas partes, com exceção do *Intermezzo*, onde a parte do contrabaixo de ser omitida por completo na ausência do instrumento.

Tímpanos - Seguindo a indicação do compositor, a parte não deve ser substituída por nenhum outro instrumento.

4.2.2 Quantidade de instrumentistas por parte

O regente que dispõe de banda completa poderá explorar de maneira mais apropriada a sonoridade da obra através de um numerário mínimo de instrumentistas em cada parte. Destaca-se neste ponto a prática de exame das partes instrumentais para a observação em particular de *divisis* e solos.

Levando-se em consideração a grande quantidade de instrumentos de metais empregada por Holst, faz-se necessário ajustar o número de instrumentos de palheta. Por exemplo: ao analisar as partes de cornet verifica-se a necessidade de dois músicos para cada parte. Somando-se a isso mais dois trompetes chega-se ao número de 6 músicos no naipe. Um a menos que o naipe inteiro de clarinetes (contando com duas requintas), instrumentos que não possuem a mesma potência sonora. Para melhor equilíbrio sonoro este pesquisador propõe o seguinte numerário como sendo o ideal para a interpretação da *First Suite in E^b*: A sugestão abaixo não significa que a obra possa ser executada apenas com esse número de músicos, pois o próprio compositor deixa em aberto a possibilidade de apenas um instrumentista por parte. Em sendo esta a escolha do regente, este deve tomar o cuidado de observar cada parte e verificar a necessidade de dois instrumentistas em cada. Neste caso o número mínimo de instrumentistas por parte, contando com partes que necessitam de dois instrumentistas para executar os *divisis*, será de 37. Colocando apenas um instrumentista por parte e desconsiderando os instrumentos *ad lib* é possível executar a peça com 19 músicos (como prevê o editor), levando-se em consideração que a

percussão será executada por apenas dois instrumentistas. A Tabela 5, reflete a sugestão deste pesquisador quanto ao número ideal para a interpretação da *First Suite in Eb*.

Partes	Quantidade Ideal
C Flute & Piccolo	5 (4 Flautas e 1 Flautim)
1st & 2nd Oboe	2
E \flat Clarinete	2 (Requintas)
Solo B \flat Clarinete	1
1st B \flat Clarinete	2
2nd B \flat Clarinete	2
3rd B \flat Clarinete	2
B \flat Bass Clarinete	1 (Clarone)
1st & 2nd Bassoon	2
E \flat Alto Saxophone	2
B \flat Tenor Saxophone	1
E \flat Baritone Saxophone	1
B \flat Bass Saxophone	1 ³⁸
1st Cornet in B \flat	2
2nd Cornet in B \flat	2
1st & 2nd Trumpets in B \flat	2
1st & 2nd Horns in F	2
3rd & 4th Horns in F	2
1st Trombone	1
2nd Trombone	1
3rd Trombone	1
Euphonium	2
Basses (Tuba)	2
String Bass	2
Timpani	1
Percussion	4
Total	48

Tabela 5: Sugestão de numerário instrumental para a *First Suite in E \flat*

³⁸ Raramente encontrado no Brasil.

4.2.3 Distribuição de solos

A *First Suite in E^b* é uma obra repleta de solos. O II Movimento é instrumentado como os concertos barrocos em que partes solistas são contrastadas com partes em *ripieno*. A compreensão correta de como proceder em trechos solistas é necessária para a interpretação apropriada das intenções sonoras do compositor. O Quadro 9 descreve de maneira mais clara os pontos que merecem atenção especial do regente.

Movimento	Procedimento	
<i>Chaconne</i>	1	I Cornet – apenas um instrumentista tocando a parte nos compassos 25 ³ - 30 ³ O mesmo acontecendo com o I trombone um compasso depois 263 - 31 ² .
	2	I Trompa – apenas um instrumentista tocando a parte nos compassos 56 ³ - 72 ² .
	3	No trecho mais camerístico do I Movimento apenas um instrumentista por parte 64 ³ – 72 ² .
	4	Saxofone alto e Flauta, apenas um instrumentista por parte nos compassos 72 ³ - 80 ² .
	5	Dos compassos 80 ³ – 104 ³ , as partes de cornet I e II, Eufônio e Trombone devem ser tocadas por apenas um instrumentista cada, valorizando a sonoridade em dinâmica piano.
	6	A partir de 104 ³ não há mais solos, <i>tutti</i> até o fim.

<i>Intermezzo</i>	1	Um instrumentista por parte do início até a letra A (comp. 25).
	2	<i>Tutti</i> até letra B. Compassos 26 – 42.
	3	Um instrumentista por parte, compassos 43 – 59.
	4	Anacruse de 59 até letra C (comp. 67 ¹) <i>tutti</i> .
	5	Um instrumentista por parte entre as letras C e E (comp. 67 ² – 109).
	6	<i>Tutti</i> de E a F (comp. 109 a 122).
	7	Em F, um instrumentista por parte até o compasso 125.
	8	De 126 ao fim <i>Tutti</i> , com exceção de solos isolados.
<i>March</i>	1	A parte do Eufônio deve ser tocada por ao menos dois instrumentistas, apenas um deverá fazer a parte do solo.

Quadro 9: Procedimentos em relação aos solos durante a *First Suite in E \flat*

4.2.4 Instruções técnicas para o naipe de percussão

O naipe de percussão desenvolve um importante papel na música militar. Ele é responsável por manter o andamento correto nas marchas. Na *First Suite in E \flat* Holst vai além do conceito de marcação rítmica e trabalha nesta peça a escrita orquestral para percussão. É possível notar como este naipe realça o colorido sonoro do conjunto,

além de buscar sincronismo com os desenhos rítmicos dos demais instrumentos, característica marcial.

Langfit (2008, p. 42) propõe a disposição sinfônica básica para interpretação desta obra. Assim sendo, os tímpanos devem ficar próximos aos metais graves, caixa próxima aos cornets e trompetes, pois ambos tem partes rítmicas em comum e, bombo e pratos lado a lado produzindo um som unificado. Quanto ao tamanho dos instrumentos de percussão a ser adotado deve-se considerar o número total de instrumentistas da Banda. Se o regente optar por uma interpretação mais modesta, com 19 músicos, poderá utilizar bombo e pratos menores. Caso decida aumentar o numerário instrumental deve-se utilizar caixa sinfônica (e não marcial), bombo sinfônico e pratos com medida de 17 ou 19 polegadas. O tamborim (pandeiro) deve estar com a pele bastante esticada, o que permite um som mais agudo e brilhante, especialmente nas passagens rápidas do *Intermezzo*.

As instruções abaixo se apresentam em caráter sugestivo após cuidadosa análise das partes pelo pesquisador, não significam a palavra final sobre a utilização da percussão na obra.

Chaconne

- Tímpanos – usar baqueta macia para valorizar o colorido sonoro.

Trabalhar sempre em conjunto com os metais graves.

- A partir do compasso 31 até o compasso 47 a percussão deve fazer os ataques soarem do mesmo tamanho que o ataque do restante da banda. Tímpano deve sincronizar ataques com os metais graves.

- Na letra B (comp. 41) e bombo devem soar junto com os metais. Cada ataque deve ser abafado em sincronia com o som dos mesmos.
- Na letra F (comp. 114) o bombo não deve estender o rulo até o primeiro tempo do próximo compasso. O ataque no início do compasso 114 deve ocorrer junto com os metais.
- Nos 10 últimos compassos do I Movimento (*rit. al fine*) a caixa deverá executar um “rulo fechado”³⁹ mais ao centro da pele do instrumento, cortando o som no início do último compasso. Bombo deve tocar levemente abaixo do centro com força, deixando o instrumento soar livremente e sincronizando o ataque com trompete, trompas e madeiras.
- No último compasso o prato a dois deve sincronizar seu ataque com os trompetes.
- Assim como os demais instrumentos da Banda a percussão deve tomar o cuidado de não tocar demasiadamente forte. O regente deve estar atento a esta questão.

Intermezzo

- Neste movimento a sugestão é que os tímpanos utilizem baquetas mais duras ou até mesmo de madeira, que proporcionem um som leve e preciso.
- Em formações instrumentais menores um instrumentista poderá tocar as partes de bombo e tamborim (pandeiro) e outro as partes de caixa e prato.

³⁹ Técnica de execução de “rulo” com o maior número possível de “rebotes” (“rebote indefinido”) de “baquetas”. É chamado também de “rulo de orquestra”, ou “rulo de pressão” e conhecido também como “press roll”, “closed roll”, “buzz roll” [...] (FRUNGILLO, 2003, p. 282).

- Tamborim (pandeiro) deve estar bastante esticado, pode-se usar um secador de cabelo direcionado durante cinco a dez minutos para a pele do instrumento, obtendo-se então o efeito sonoro desejado. Este deverá ser tocado com os cinco dedos da mão juntos, percutidos próximo ao aro do instrumento.

- O triângulo sinfônico é o mais apropriado para esta peça, as notas devem ser percutidas no topo do instrumento e os rulos no canto fechado inferior do mesmo.

- O trecho que exige maior preocupação em relação à percussão no II Movimento encontra-se entre os compassos 127 – 138 na parte do tamborim (pandeiro). Neste trecho sugiro que o percussionista responsável pela parte toque sentado, com o instrumento virado para baixo, percutindo o instrumento com as duas mãos no aro do mesmo. Neste trecho o percussionista não pode tentar tocar apenas percutindo os dedos, pois assim procedendo, o instrumento não será ouvido corretamente e a sonoridade será prejudicada. É recomendado também que não se chacoalhe o instrumento, pois esta passagem é camerística e qualquer distorção desnecessária descaracterizará a sonoridade ideal da mesma.

March

- O primeiro ataque do bombo no compasso 4 é considerado um solo (de uma nota apenas) que todo percussionista almeja tocar. Forte, evidente, poderoso. Deve ser abafado no segundo tempo do mesmo compasso, a dinâmica que se segue (após o solo) deve ser equalizada com a sonoridade do grupo, o instrumentista deve sincronizar os ataques com a linha dos baixo, produzindo a mesma sustentação de som de tais ataques.

- As notas acentuadas em todo o III Movimento devem ser sonorizadas de maneira diferente das demais, mais fortes, evidenciando a intenção da melodia principal. O executante do bombo pode tocar no centro do instrumento em todos os acentos, proporcionando assim uma sonoridade mais cheia.

- O regente deve estar atento e instruir os percussionistas a ouvir os demais instrumentos e sincronizar todos os ataques com os instrumentos que possuam os mesmos desenhos rítmicos. Tal exigência é aplicada na letra D até o final. No compasso 132 as tercinas dos sopros devem ser rigorosamente sincronizadas com a caixa, bem como nos compassos 169 – 176, onde os trompetes compartilha o mesmo desenho rítmico da caixa.

- A última nota da música deve ser bem seca, em dinâmica *ffff* e abafada logo após sua execução.

4.3 Sugestões metronômicas para a *First Suite In E♭*

Tendo o compositor colocado na obra as indicações de andamento sem precisá-las metronomicamente, faz-se necessário um esclarecimento sobre as mesmas.

Chaconne – Para o I Movimento Holst estabelece *Allegro Moderato* como indicação de andamento. A sugestão deste pesquisador é que o regente adote andamento $\frac{3}{4}$ ($\text{♩} = 96$) . Esta velocidade preserva a fluidez da melodia e não deixa o movimento arrastado. A mesma deve ser mantida no trecho marcial das exposições 4 a 6 pois o aumento da velocidade prejudica a passagem em semicolcheias das madeiras na exposição 6. O regente deve também manter o andamento na exposição 7 onde o

desenho rítmico de colcheias dos metais graves frequentemente acarreta em aceleração da velocidade.

Para aumentar a expressividade é interessante executar um leve relaxamento no andamento, sem exageros, entre as exposições 10 e 12. A tonalidade de Cm dá ao movimento uma característica emocional mais obscura. Na exposição 13 o regente deve conduzir o grupo ao andamento original.

Um leve *rall.* pode ser introduzido nos dois primeiros tempos do compasso 113 para enfatizar o ataque em *ff* no grande *tutti* do terceiro tempo, onde se inicia o andamento *Maestoso*. Neste novo andamento o regente deverá adotar velocidade mais lenta, (♩ = 76-80) a partir do compasso 122, onde se lê na partitura *rit. al fine*, desacelerar moderadamente até o final, sem contudo tornar o andamento excessivamente lento.

Intermezzo – O domínio do andamento neste movimento apresenta-se como um grande desafio ao regente. A indicação *Vivace* estabelecida pelo compositor deve ser seguida pelo condutor de maneira a preservar o caráter sincopado da melodia inicial e manter a característica *legato* das seções B e B' do movimento (comp. 67 – letra C e comp. 123 – letra F) e ainda se mostrar leve, jocoso e rápido. É sugerido o andamento . Andamentos acima desta velocidade exig(ca. ♩ = 144)mento metronômico nas letras C e F, onde o compositor indica⁴⁰ que se mantenha o andamento, para não tornar o trecho excessivamente mecânico. O final do II Movimento deve ser executado estritamente *senza rit.* como indicado na partitura.

⁴⁰ *L'istesso tempo*

Por se tratar de um grupo composto em sua maioria por instrumentos de sopro, é de bom senso que o regente um leve relaxamento no andamento apenas nos locais onde todo o grupo respira junto e nos inícios anacrústicos de frases. Em andamentos rápidos, caso o regente não respeite a característica respiratória dos instrumentos, haverá forte tendência para que o andamento decaia em velocidade.

March – Neste movimento o regente deverá observar que Holst teve como referência a velocidade da marcha inglesa (*m. m.* – 120) ao compor. Diferente das marchas americanas, mais rápidas (*m. m.* – 132). Mathers (2000, Parte 3, p. 1) relata gravações deste movimento a velocidades de (*m.m.* – 120) até (*m. m.* – 152). A sugestão deste pesquisador é que o regente adote a velocidade de ($\downarrow = 126$). Esta velocidade preserva as características da marcha inglesa e confere um caráter festivo ao movimento.

O andamento deve ser mantido sem alterações até o compasso 162¹. Discretos relaxamentos nos inícios de frases em anacruse são desejados para reforçar a expressividade das mesmas.

A partir do compasso 162², *Meno mosso*, o regente poderá diminuir a velocidade a (*m. m.* – 84) e aumentá-la para (*m. m.* – 160) sete compassos depois onde se lê *Più mosso* e mantê-la até o final, 11 compassos à frente.

4.4 Tratamento da expressão musical na *First Suite In E♭*

Diferentemente das bandas de metais, que eram compostas principalmente por músicos amadores, a banda militar para a qual Holst compôs suas duas suítes

(banda de *Kneller Hall*) possuía músicos bem treinados, possibilitando a criação de uma peça pioneira na maneira de trabalhar com os instrumentos da formação militar Holst inaugura uma nova fase no tratamento artístico e expressivo do repertório para esta formação.

Com esta realidade em mente o regente deve adotar procedimentos para instruir seu grupo a produzir não apenas as notas corretas, mas produzi-las de maneira expressiva. É nesta fase do preparo interpretativo que o regente atua de maneira determinante, colocando o resultado de seu estudo minucioso e sua concepção musical pessoal em prática na obra a ser ensaiada e apresentada.

Expressão na música é definida por Thurmond como:

[...] qualidade ou impressão de *movimento*, calor e vida resultantes da mudança rítmica, assim como o que caracteriza qualquer coisa que possua vida [...] Música que é mecânica, fria, sem vida, que nos deixa estáticos; perdeu a espontaneidade e a qualidade humana (1991, p. 38, minha tradução).

Sadie (1994, p. 306) define o termo como:

[...] aplica-se “expressão” a elementos da execução musical que dependem de uma reação pessoal e variam entre diferentes interpretações, i.e., nuances como as que pode ser criadas a partir de articulação, andamento e dinâmica.

A definição de Thurmond baseia-se na ideia de que a expressividade está no movimento, ao contrário da “música mecânica” que é previsível e sem significado emocional. Já Sadie concentra seu pensamento nas nuances “criadas a partir de articulação, andamento e dinâmica”.

Sintetizando e unificando as ideias dos dois autores pode-se concluir que *expressão* pode ser explorada na música de maneira a criar variação, e despertar o interesse do ouvinte pelo inesperado, pelo imprevisível, através de nuances criadas por aspectos de dinâmica, andamento e articulação. Aos aspectos citados é possível incluir ainda, colorido timbrístico, uma vez que este aspecto é frequentemente explorado por compositores para criar variação sonora.

Lussy (1931 *apud* THURMOND, 1991 p. 20) divide os acentos na música em três categorias: métrico, rítmico e expressivo. Entretanto considera o acento expressivo o mais importante em relação aos outros.

As anacruses dos compassos possuem direcionamento rítmico para os primeiros tempos, este conceito pode ser melhor explicado através do ideia de impulso e repouso ou *Arsis* e *Thesis* da poesia grega. A “anacruse (*Arsis*) funciona como criadora de movimento em relação ao motivo ou frase” (THURMOND, 1991, p. 49). *Thesis* representa o repouso encontrado após o impulso inicial. Assim sendo a anacruse poderá receber um acento expressivo através de um discreto alargamento rítmico que caracterize o gesto de impulso por parte do intérprete. Nas Figuras 47 – 51 seguem-se sugestões da utilização de acentos expressivos na *Chaconne*.

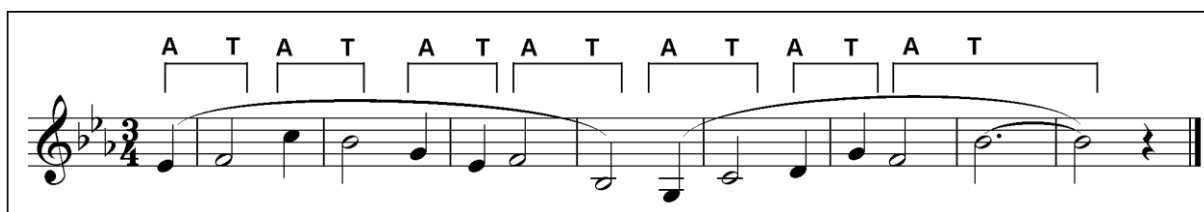


Figura 47: sugestão de acentos expressivos na melodia principal da *Chaconne*



Figura 48: sugestão de acentos expressivos na melodia secundária 2 da *Chaconne*

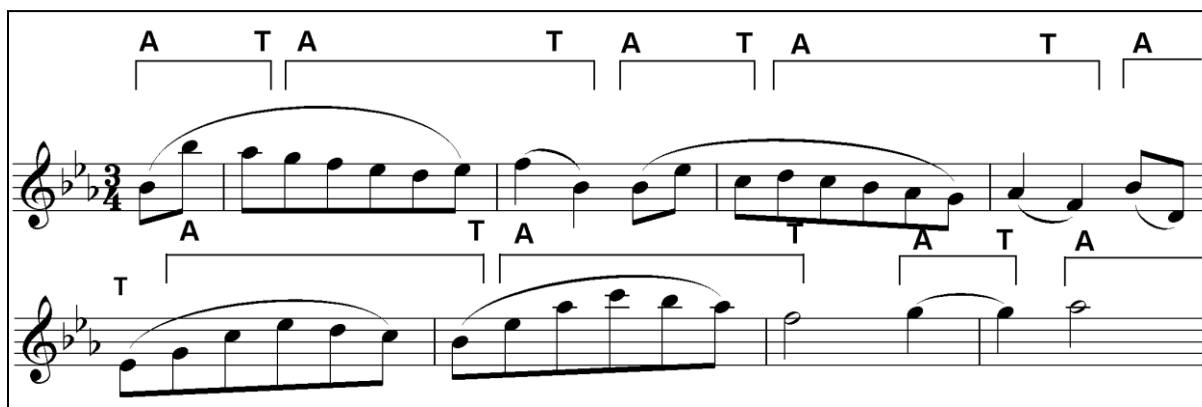


Figura 49: sugestão de acentos expressivos na melodia secundária 3 da *Chaconne*

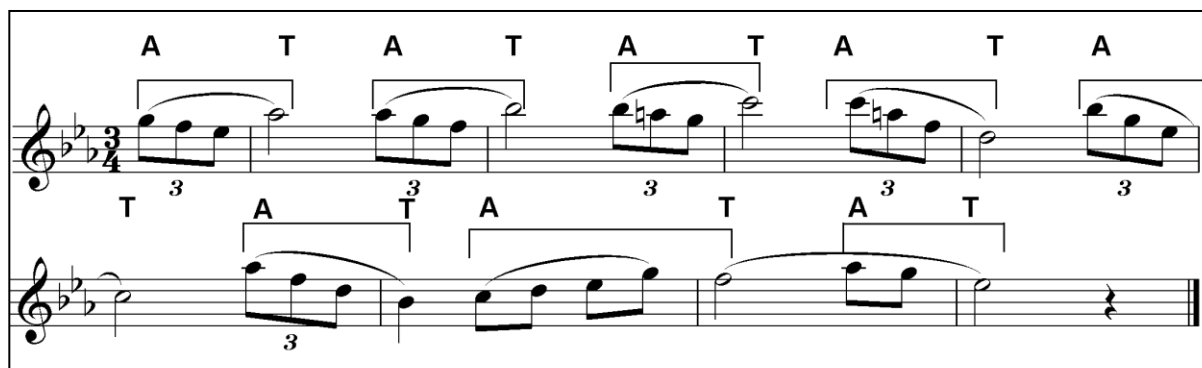


Figura 50: sugestão de acentos expressivos na melodia secundária 5 da *Chaconne*

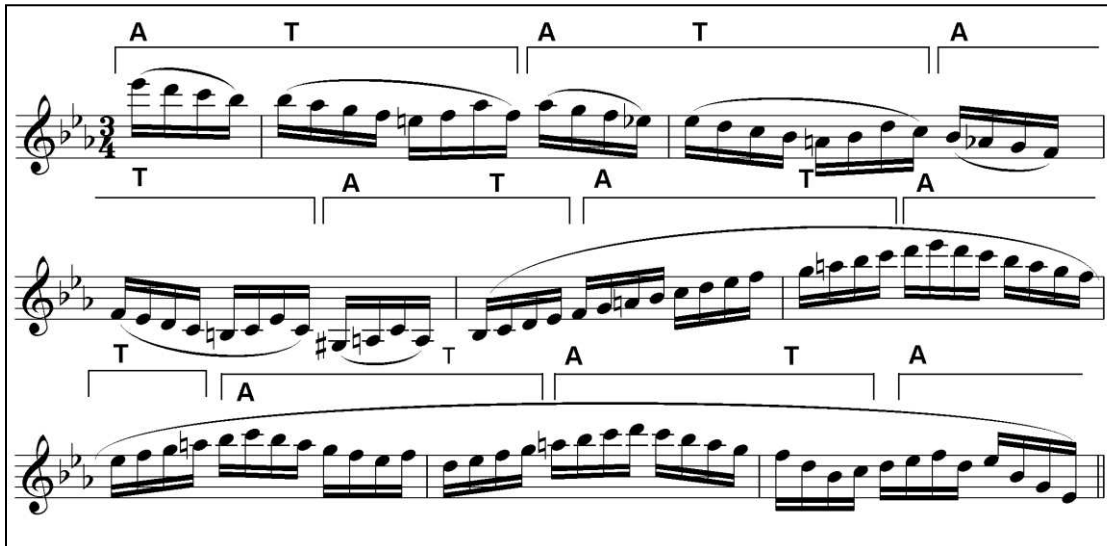


Figura 51: sugestão de acentos expressivos na melodia de acompanhamento 1 da *Chaconne*

As Figuras 52 e 53 apresentam sugestões para o uso de acentos expressivos no *Intermezzo*.

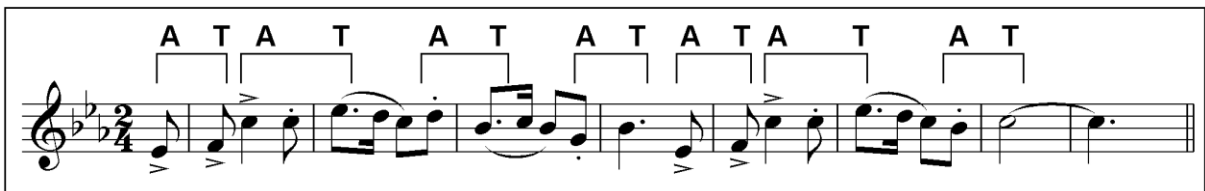


Figura 52: sugestão de acentos expressivos na melodia principal do *Intermezzo*

Figure 53 shows a musical score for an Intermezzo in 4/4 time, key of B-flat major. The score consists of two staves. The upper staff features a melody with expressive accents 'A' and 'T' placed above notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment. Brackets connect the accents to the corresponding notes on both staves.

Figura 53: sugestão de acentos expressivos na segunda melodia principal do *Intermezzo*

Nas Figuras 54, 55 e 56 encontram-se sugestões para o uso de acentos expressivos na *March*.

Figure 54 shows a musical score for a March in 3/2 time, key of B-flat major. The score is presented in two systems, each with a treble and bass staff. The upper staff of each system contains the main melody with expressive accents 'A' and 'T' above notes. The lower staff contains the accompaniment. Brackets link the accents to the notes across both staves.

Figura 54: sugestão de acentos expressivos na melodia principal da *March*

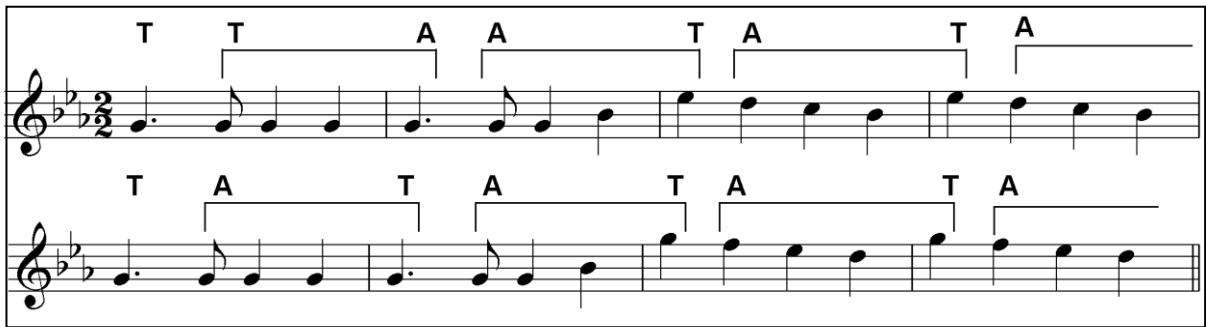


Figura 55: sugestão de acentos expressivos no tema secundário da *March*

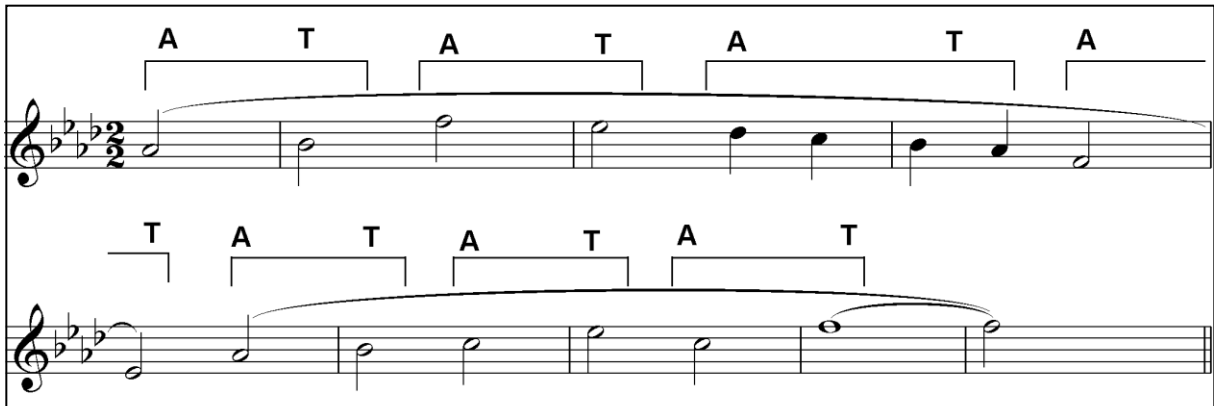


Figura 56: sugestão de acentos expressivos na segunda melodia da *March*

Assim sendo, os conceitos apresentados a seguir tem por objetivo fornecer subsídios para exploração do estilo e da expressividade musical na *First Suite in E♭*.

4.4.1 Tratamento da expressão musical na *Chaconne*

É de notória importância a execução clara e destacada da primeira exposição do tema principal. Tal importância ocorre pelo fato de que o primeiro

movimento é construído a partir de repetições do tema principal. O regente deve portanto, valorizar o movimento anacrústico da melodia e conferir ao mesmo um gesto expressivo que o destaque. O desenho melódico em *legato* deve ser limpo e *sostenuto*, sendo que a nota longa ao final deverá ser sustentada até a entrada da exposição seguinte, mantendo-se a afinação.

As mesmas indicações expressivas devem ser empregadas na exposição 2, desta diferindo em que a sustentação da última nota decresça em volume, visto que o início da exposição seguinte acontece em dinâmica *pp*. A partir do compasso 23 tem início uma sequência de desenhos rítmicos em *staccato* de caráter marcial, devendo ser executados com sonoridade curta, porém cheia. Isto pode ser alcançado através da respiração adequada e apoio diafragmático. Esta sonoridade será enriquecida através de um *crescendo* até o compasso 30. No compasso 31 faz-se necessário retornar à dinâmica *mf* e crescer novamente, atingindo-se o *f* dois compassos depois. No compasso 25, inicia-se um solo do I cornet que deve ser ouvido em meio à sonoridade marcial. É desejável que a caixa toque os ritmos do compasso 33 em diante em sincronismo perfeito com os instrumentos que tocam o mesmo desenho.

No compasso 39 (Figura 57) inicia-se o trecho de maior virtuosismo do I Movimento. Flautas, oboés, clarinetes e saxofones alto e tenor, são desafiados em uma sequência de semicolcheias com duração de 10 compassos que exploram grande parte do registro destes instrumentos. Atenção especial deve ser dada ao naipe dos clarinetes, pois estes tocam 10 compassos sem pausa. Esta passagem pode ser executada com apenas uma respiração por instrumentistas profissionais. Entretanto se um grupo amador for executar a peça, o regente deverá fazer ajustes para que o naipe

se divide e faça respirações intercaladas. Os clarinetes I e III podem respirar no compasso 43³. O clarinete solo e o II clarinete respiram no compasso 44³. A articulação das madeiras neste trecho deve respeitar a indicação do compositor. Como gesto expressivo, *cresc.* e *dim.* podem ser executados entre os compassos 44 e 48.

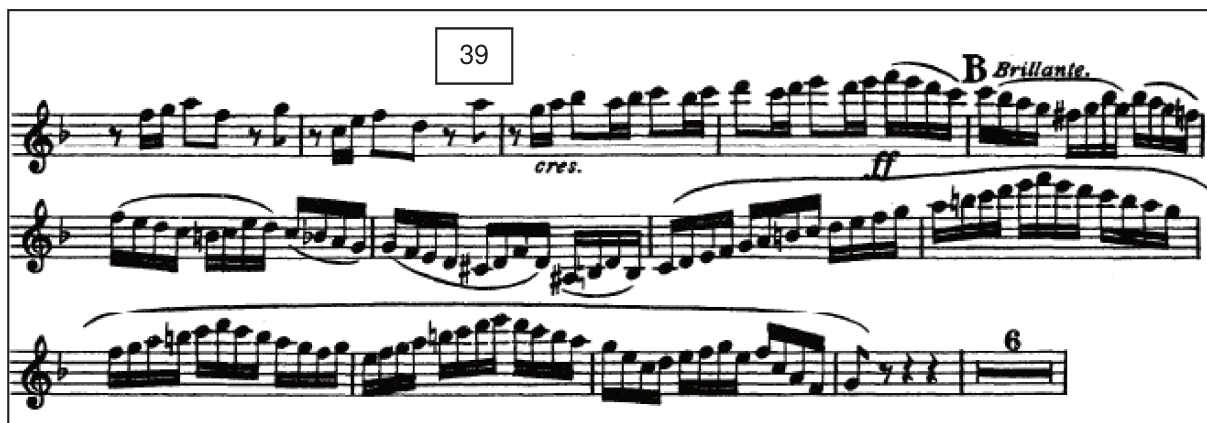


Figura 57: trecho de virtuosidade dos clarinetes na Chaconne - comp. 39

Ao mesmo tempo em que as madeiras executam a passagem virtuosística, metais, percussão e saxofones barítono e baixo, tocam o tema em blocos de acordes curtos, que serão melhor executados se preservarem a duração completa da colcheia. O ataque dos instrumentos prato a 2 e bombo deve ter duração igual ao ataque dos metais. Estes não devem se sobrepor ao naipe das madeiras, visto que o ataque em bloco executado com notas curtas facilita a projeção do som. Battisti (2008, p. 4) recomenda que para se obtenha uma sonoridade *Brilhante* (como indicada pelo compositor na exp. 6, comp. 40³) os metais graves devem tocar em dinâmica suave, saxofones e trompas em dinâmica intermediária entre madeiras agudas e metais graves.

A exposição 7 começa na anacruse do compasso 49 em dinâmica *ff*. A melodia é apresentada pelos cornets e trompetes enquanto todos os instrumentos graves da banda, liderados pelos trombones, executam um contraponto em colcheias. Este contraponto é indicado por Holst para ser executado com sonoridade *pesante*. Cada colcheia será melhor destacada por meio de um acento. O desenho deverá ser tocado com boa sustentação de ar e peso sobre cada nota, conferindo ao trecho sonoridade escura e dramática característica das passagens trombonísticas do período barroco. O regente poderá atentar para necessidade de respiração alternada na passagem citada em virtude de a execução desses instrumentos utilizarem maior quantidade de ar. Nos compassos 55 e 56 um grande *decresc.* dinâmico acontece em preparação para as exposições subsequentes de caráter camerístico.

Em contraste com as exposições anteriores, as exposições 8, 9 e 10 exploram as características solistas dos instrumentos de madeira. O foco do regente deverá se concentrar no direcionamento dos contornos melódicos, de modo que não haja “buracos” entre as frases ou exposições. A dinâmica *piano* sendo preservada durante as estas exposições mantém o caráter intimista do trecho. A hemiola dos compassos 63 e 64 deve ser executada com precisão. O regente poderá executar um discreto *rall.* no compasso 71 para valorizar o final da frase em tercinas tocadas pelo oboé.

O trecho entre as exposições 10 e 11 é um dos pontos que proporciona grande expressividade dentro do I Movimento. Nele, embora não indicado, o regente poderá realizar variações suaves de dinâmica e andamento aproveitando o caráter melancólico e obscuro da tonalidade menor (Cm) sobre a qual o mesmo é construído. A

melodia de ambas é apresentada por meio do artifício de inversão melódica. Na exposição 11, novamente em *pesante*, o regente poderá propor aos instrumentistas que executam a linha do baixo em ostinato que adotem a articulação em *portato*. Acentuando levemente o início de cada nota e suprimindo sutilmente o final, em estilo próximo ao contrabaixo, cuidando para não sobrepor em volume a melodia. O bombo, mesmo em dinâmica *pp* valorizará os deslocamentos rítmicos acentuando levemente suas notas.

Se o regente optar por relaxar o andamento nas exposições 10 e 11, o mesmo deverá ser retomado na exposição 13. Neste ponto, ainda em *pp* o regente solicitará ao grupo a emissão de um som mais claro, uma vez que a tonalidade menor já foi abandonada pelo compositor e o caráter emocional do movimento começa a mudar. O desenho executado pelo saxofone alto a partir do compasso 99 agrega expressividade ao trecho quando tocado de maneira clara e audível. Os instrumentos graves juntamente com os trompetes tocam vários compassos em nota longa a partir do compasso 97, o que torna fundamental a prática de respiração intercalada entre os mesmos. É importante que não haja respiração de todos no mesmo compasso.

Na exposição 14 (comp. 104³) tem início um grande *crescendo* que irá culminar com o clímax sonoro e expressivo do movimento no compasso 113³. O clímax é precedido por uma hemiola, que poderá ter os deslocamentos acentuados atacando-se a primeira nota de cada grupo de quatro colcheias mais forte, para salientar a tensão harmônica desenvolvida pelo compositor. A sugestão aqui é que o regente execute um breve *rall.* nos dois primeiros tempos do compasso 113 para valorizar o ataque em fortíssimo e a introdução do andamento *Maestoso*, mais lento.

Precauções devem ser tomadas para que o grupo não ultrapasse o nível sonoro *ff*. Os instrumentos que realizam notas longas devem ser alertados para produzir o som sem encobrir os contornos melódicos das outras vozes. O regente deve estar atento, pois nem todos os instrumentos sustentam a última nota. Os mesmos devem cortar o som imediatamente após o início do último compasso. Outro aspecto importante a ser salientado é que os instrumentistas que atacam a última nota não devem respirar antes da mesma, pois ocasionará desequilíbrio sonoro. O motivo rítmico da hemiola, trabalhado desde a exposição inicial, será salientado uma última vez, reforçando-se os deslocamentos rítmicos nos compassos 129 e 130. O bombo ao acentuar de maneira firme o ritmo proposto por Holst nos últimos compassos faz com que os deslocamentos sejam percebidos de maneira clara. A *Chaconne* deverá terminar com uma acorde de sonoridade afinada, clara e forte.

Com exceção do trecho de caráter marcial (exposições 4 a 6), o predominar de gestos de regência horizontais é mais desejado, pois estes garantem a leveza e a fluidez necessárias para a execução do andamento

4.4.2 Tratamento da expressão musical no *Intermezzo*

O II Movimento salienta a diferença de textura e sonoridade entre as passagens solistas e *ripieno*. Os acentos da síncope apresentada pela melodia inicial deverão ser executados de maneira que a sonoridade destas notas seja mais forte que as demais. É importante que a caixa sincronize seus ataques com os demais instrumentos que tocam a melodia. A *sordina* mais indicada a ser utilizada pelo I cornet

em todo o movimento é a do modelo *Straight*, pois aproximará a sonoridade deste instrumento à do oboé. As colcheias em *staccatto* deverão ser executadas seguindo o mesmo padrão do andamento anterior, ou seja, curtas e encorpadas, a instrução quanto a esta questão por parte do regente se faz necessária, indicando que a respiração adequada para este tipo de articulação deve ser feita de maneira que o instrumentista inale grande quantidade de ar e mantenha o pulmão cheio durante a exceção dos *staccattos*.

O sincronismo preciso nos desenhos rítmicos dos compassos 29 e 30 é o desafio deste local. A última colcheia destes compassos é acentuada pelos metais e destacada pelos clarinetes e saxofone alto. O regente deverá buscar o equilíbrio sonoro neste trecho, não permitindo que o acento dos metais soe demasiado forte e impreciso.

O trecho que inclui os compassos 39 a 42 (Figura 58) torna o trabalho nos ensaios de extrema importância. O desafio de sincronizar os desenhos ascendentes em velocidade rápida é grande. Além disso, o mesmo terá que ser executado em *cresc.* sucedido por um súbito *p* no compasso 43. Uma prática útil a ser adotada é a passagem do trecho fora do horário de ensaio.

The image displays a page of a musical score for a woodwind ensemble. The instruments listed on the left are: C Fl. & Picc., Db Fl. & Picc., Obs., Eb Cl., Solo-1 Eb Cl., 2 Bb Cl., 3 Bb Cl., Eb Alto Cl., Bb Bass Cl., 1-2 Basns., Eb Alto Sax., and Bb Ten. Sax. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features several measures of ascending eighth-note patterns. Performance markings include *p cresc.* (piano crescendo), *1st only*, *solo*, and *p stacc.* (piano staccato). A section marker 'B' is placed in a box at the end of the first staff and above the Eb Alto Sax. staff. The Solo-1 Eb Cl. part has a 'solo' marking under a specific measure.

Figura 58: desenhos ascendentes em velocidade rápida - *Intermezzo* comp. 39-42

Na letra B os desenhos descendentes de colcheia executados por instrumentos graves deverão ser precisos e audíveis mesmo com a atenção voltada à melodia principal.

A alteração para 4/4 na fórmula de compasso na letra C (comp. 65) não significa diminuição da velocidade. O próprio compositor indica a manutenção do andamento (*l'istesso tempo*). O regente portanto, poderá solicitar ao grupo uma mudança na sonoridade, menos brilhante, mais sóbria, *dolce*. Neste trecho o gesto

anacrústico da melodia destacado valoriza o movimento expressivo assim como na *Chaconne*.

Na letra D (comp. 83) discretas alterações de dinâmica poderão ser incorporadas aos desenhos em colcheias dos clarinetes. A cada grupo de 4 compassos, dois em *cresc.* e dois em *decresc.*

O final do movimento deverá ser regido sem qualquer tipo de desaceleração e a indicação *morendo* feita pelo compositor requer diminuição da dinâmica até o fim. A realização de *staccatti* em *ppp* demanda apoio de ar consistente na emissão do som pelos instrumentistas. Em virtude de o *Intermezzo* ser um movimento com muita ênfase rítmica os gestos de regência verticais e curtos serão mais efetivos. Exceção feita no trecho entre os compassos 67 a 98, onde o regente alcançará a expressividade ideal, *dolce*, utilizando gestos horizontais mais contínuos. As interferências da regência durante a execução deste movimento devem ser mínimas.

4.4.3 Tratamento da expressão musical na *March*

O III Movimento começa com trinado pelas madeiras agudas. É interessante adicionar um leve *crescendo* nessa nota, gerando no ouvinte a sensação de aumento de tensão. Assim como nos movimentos anteriores o *staccatto* deve possuir sonoridade curta e cheia. O regente atento enfatizará para a Banda a execução das notas acentuadas mais fortes em relação às demais. A percussão sincronizará sua sonoridade, em relação a volume e articulação, com os instrumentos de metal.

A execução de notas curtas no agudo (comp.19 a 27) por cornets, trompetes e eufônio pode acarretar em erros se os instrumentistas não atentarem para a correta respiração e suporte diafragmático. Desenho semelhante pode ser encontrado na parte dos cornets e trompetes no compasso 119. O desenho rítmico de semínimas pontuadas exposto a partir do compasso 12 será apropriadamente articulado ao estilo marcial se o ponto de aumento for substituído por uma pausa de colcheia. Tal prática poderá ser usada todas as vezes que este desenho for utilizado, pois a mesma valoriza a colcheia, gerando maior movimento expressivo.

A seção B (comp. 37 letra A) do III movimento representa mudança de foco na interpretação. A melodia de caráter expressivo apresentada por madeiras, trompa e eufônio será valorizada uma vez mais através do realce do gesto anacrústico característico da mesma.

A partir da letra C (comp. 97) inicia-se um trecho modulatório de grande tensão e dramaticidade. O regente deverá controlar de maneira efetiva a dinâmica, pois o trecho começa em *pp* e termina em *ff* (comp. 122). Entradas precisas se fazem necessárias para os metais graves nos compassos 111, 115 e 118.

A seção final do movimento se inicia na letra D (comp. 123), onde três temas melódicos são expostos simultaneamente pelo compositor. A linha melódica sustentada por metais graves, trompetes, I cornet, saxofones barítono e baixo, fagotes e clarone, não necessita ser tocada em dinâmica excessiva, pois assim procedendo, encobrem a sonoridade dos demais instrumentos da Banda. As colcheias em tercinas dos clarinetes, saxofones e I cornet (comp. 133, 137 e 141) poderão ser executadas com

ligadura em virtude da velocidade do andamento, fato este que dificulta a execução das mesmas em articulação simples ou tripla.

O encerramento do III Movimento exigirá do regente grande controle do grupo em relação ao andamento e a dinâmica. O andamento de marcha é alterado no compasso 162² para *Meno mosso*, a dinâmica crescerá até *fff* no mesmo ponto. O movimento atinge o clímax sonoro e expressivo. O compasso que antecede o *Più mosso* poderá ser regido em marcação quaternária, o que salientará o retorno ao andamento rápido. Os 11 últimos compassos são executados em andamento mais rápido que o inicial e dinâmica em *ffff*. Em virtude de esta dinâmica ser pouco explorada pelos compositores o regente deverá estar consciente da sonoridade desejada, tomando medidas necessárias para que a dinâmica extrema não prejudique a afinação do grupo.

Os padrões de regência para este movimento são variados. Inicialmente devem ser verticais, em virtude do caráter marcial. Após a letra A o padrão deverá ser alterado para horizontal e grande ênfase aos gestos expressivos da anacruse deve ser dada. Ao final retoma-se novamente ao padrão vertical, com rápidas variações. Nos últimos três compassos da música um grande crescendo deve ser executado pelas madeiras ao tocarem a escala em tercinas direcionando-se para a última nota (Figura 59).

The image displays a musical score for woodwinds, specifically focusing on the final section of a March. The score is arranged in a system of staves. From top to bottom, the instruments are: C Fl. & Picc., Db Fl. & Picc., Oboe, Eb Clarinet, Solo-1 Eb Clarinet, 2 Eb Clarinet, 3 Eb Clarinet, Eb Alto Clarinet, Bb Bass Clarinet, 1-2 Bassoon, Eb Alto Saxophone, and Bb Tenor Saxophone. The music features a prominent triplet pattern in the woodwinds, with various instruments playing similar rhythmic figures. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The triplet pattern is marked with a '3' and a bracket, indicating three notes beamed together. The score is enclosed in a rectangular frame.

Figura 59: desenho de tercinas pelas madeiras no final da *March*

4.5 Disposição espacial dos naipes da banda na interpretação da *First Suite In Eb*

A disposição espacial dos naipes da Banda visando a interpretação da *First Suite in Eb* não pode ser pensada sem considerar-se que a obra apresenta partes virtuosísticas importantes, trechos com sonoridades instrumentais combinadas, uso frequente dos instrumentos graves, passagens com texturas variadas, exploração de extremos dinâmicos e, contrastes entre sonoridades sinfônica, camerística e marcial.

Considerando-se estes aspectos, dois conceitos importantes devem ser estabelecidos para nortear o caminho em busca do melhor posicionamento dos naipes para a peça.

1. Líderes de naipe devem, sempre que possível, sentar ao lado ou próximos uns dos outros. Esta ideia é extraída da orquestra sinfônica e justifica-se pela seguinte razão: líderes de naipe juntos podem resolver problemas de articulação, fraseado, afinação e dinâmica mais rapidamente.

2. Todos os instrumentos graves devem ser posicionados do mesmo lado do grupo, à direita do regente. Este conceito também é emprestado da orquestra sinfônica. Em uma formação onde os instrumentos graves ocupam o centro do grupo os naipes ficam fragmentados e os músicos encontram mais dificuldades para se ouvirem. As vantagens do posicionamento à direita são: instrumentistas graves se escutam melhor, possibilitando afinação mais precisa; a construção da sonoridade do grupo, principalmente nos blocos de acorde é construída da esquerda para a direita, assim como em uma orquestra.

Assim sendo a sugestão deste pesquisador para a distribuição dos naipes faz-se como na figura 47.

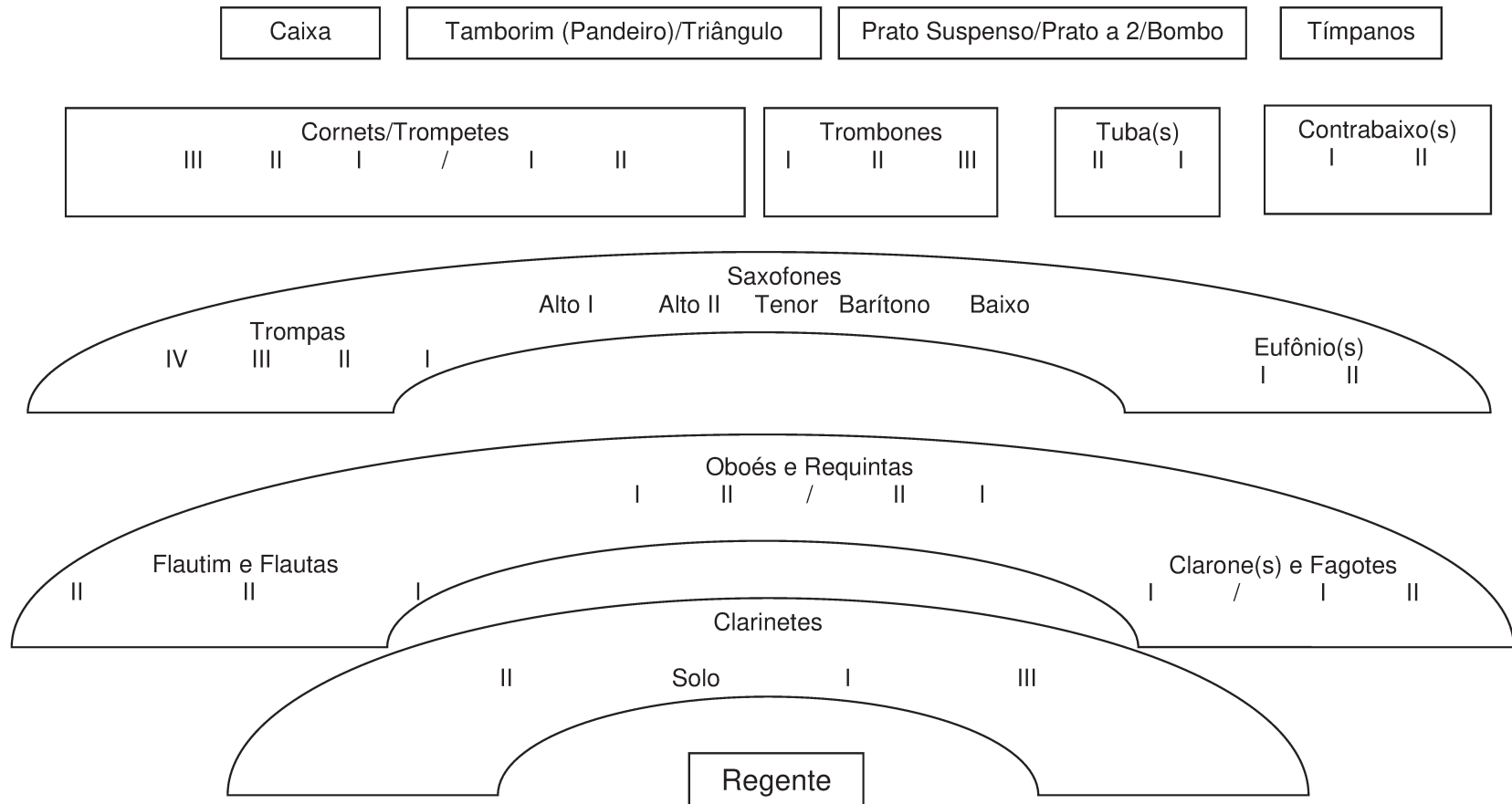


Figura 60: Disposição espacial dos naipes da banda na interpretação da *First Suite in Eb*

O naipe dos clarinetes deve ser cuidadosamente disposto para que seja claramente ouvido. O líder de naipe ou o clarinete solo deve ser posicionado ao centro. A disposição do naipe de clarinetes na primeira fileira justifica-se quando levado em consideração a importância do mesmo na obra de Holst, além da necessidade de contrabalancear o poder sonoro dos instrumentos graves.

Em virtude do som da flauta ser produzido à direita do instrumentista, é recomendado que o naipe tenha o líder à esquerda dos demais, desta forma este poderá ser ouvido pelo naipe inteiro. O flautim deverá ser posicionado mais à direita do naipe, assim poderá ouvir o som do naipe e oitavar de maneira afinada.

Saxofones devem ser posicionados na terceira fileira em razão de o instrumento ser o mais potente da família das madeiras. Não é sem razão que está posicionado entre metais e madeiras agudas. Por ser um instrumento híbrido, não é interessante separar a família dos saxofones, principalmente em peças onde esta tem passagens em conjunto.

Assim como as flautas, as trompas produzem o som à direita do instrumentista. O naipe deve ser organizado do centro da Banda para a esquerda do regente, possibilitando que o líder seja ouvido pelos demais membros do naipe. Esta formação também possibilita que o líder do naipe das trompas se assente ao lado do líder do naipe dos saxofones. Dentro da banda, estes dois naites tem a função de fazer a ligação timbrística entre os demais naites.

O número combinado de cornets e trompetes na Banda Sinfônica não deve ultrapassar 6. Os instrumentistas com sonoridade mais brilhante devem tocar trompete, enquanto aqueles de sonoridade mais escura ou aveludada, cornet. Os trompetes

devem estar posicionados mais próximos dos trombones em função da característica mais brilhante destes dois instrumentos.

Na sugestão acima os instrumentos graves foram dispostos à direita do regente, procurando-se observar o princípio ao qual líderes de naipe devem estar próximos uns dos outros.

A seção da percussão deve estar disposta de maneira que a caixa fique atrás do naipe dos trompetes, em razão da grande quantidade de figuras rítmicas similares que estes instrumentos tocam. Tímpanos devem estar atrás das tubas, com o bombo ao seu lado. Os pratos por sua vez são melhor aproveitados ao lado do bombo, pois dividem a mesma partitura em várias ocasiões, inclusive na *First Suite in E♭*. Tamborim (pandeiro) e triângulo posicionam-se ao centro, pois assim são acessíveis a todos os membros do naipe.

Procedendo desta maneira a sonoridade geral da Banda se tornará mais homogênea, problemas técnicos são facilmente resolvidos pelos líderes de naipe e a afinação por sua vez também é melhorada.

CONCLUSÃO

Todo o regente que se dispuser a construir uma interpretação consistente e fiel às intenções do compositor, deverá obrigatoriamente passar por um processo de estudo minucioso da partitura. Conhecer uma obra em profundidade é um trabalho árduo, porém recompensador. Durante este processo o intérprete entra em contato com os elementos musicais utilizados pelo compositor na obra em questão, suas intenções estéticas e o pensamento artístico de seu tempo.

A First Suite in E♭ Op. 28 No. 1 de Gustav Holst é, sem dúvida, uma obra de extrema importância dentro do repertório universal da Banda Sinfônica. A construção da interpretação desta obra revelou subsídios específicos como: substituição ou adaptação de numerário instrumental, aspectos expressivos, equilíbrio sonoro, respirações intercaladas, uso do naipe da percussão e disposição espacial dos naipes da banda. Estes subsídios também poderão ser aplicados em outras obras para esta formação.

O processo de construção interpretativa contido neste trabalho apresenta-se como um modelo sugestivo, que inclui: contextualização histórica do meio (neste caso – banda militar), do compositor e da obra, análise musical, estudo das diferentes edições e sugestões interpretativas diversas. É destinado a regentes em geral, ou estudantes de regência, que poderão utilizá-lo nos mais variados contextos interpretativos. As referências bibliográficas desta dissertação poderão auxiliar ainda mais o intérprete que busca informação sobre assuntos concernentes ao meio de Banda Sinfônica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADKINS, H.E. **Teatrise on the Military Band**. 2a. edição. Londres: Boosey & Co, Ltd., 1958

BAINES, Anthony C. e HIND, Harold C. **Military Band** in **The New Grove Dictionary o Music and Musicians**. v. 16. 2a. Ed. New York: Macmillan Publishers Ltd., 2001.

BATE, Philip e BÖHM, Ludwig. **Boehm, Theobald** In: in **The New Grove Dictionary o Music and Musicians**. v. 3. 2a. Ed. New York: Macmillan Publishers Ltd., 2001.

BATTISTI, Frank. **The Winds of Change**. The Evolution of the Contemporary American Wind Band/Ensemble and its Conductor. Galesvile: Meredith Muic Publications, 2002.

_____. **Frank Battisti**. In: WILLIAMSON, John E. (org.). **Rehearsing the Band**. Galesville: Meredith Music Publications, 2008.

BATTISTI, F., GAROFALO, R. **Guide to Score Study for the Wind Band Conductor**. Galesville: Meredith Music Publications, 1990.

CAMUS, Raoul F. **Military music of the American Revolution**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1976.

COPLAND, Aaron. **What to Listen For in Music**: Revised Edition. New York: McGraw-Hill Book Company, 1957.

DOURADO, Henrique A. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

FARMER, Henry George. **British Bands in Battle**. London: Hinrichsen Ed. Ltd., 1965.

_____. **Military Music**. New York: Chanticleer Press, 1950.

_____. **The Rise and Development of Military Music**. London: Willian Reeves, 1912.

_____. **Handel's Kettledrums and Other Papers on Military Music**. London: Hinrichsen Ed. Ltd., 1950.

FENNELL, Frederick. The Holst Suite in Eb. **The Instrumentalist**, Northfield, v. 59, n.7, p. 32 – 48, fev. 2005.

_____. **Time and the Winds**. Kenosha, Wisconsin: G. Leblanc Corp, 1954.

FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de Percussão**. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GOLDMAN, Richard F. **The Concert Band**. New York: Reinhart and Co., 1946.

_____. **The Wind Band: Its Literature and Technique**. Boston: Allyn and Bacon, 1961.

HIND, Harold C. e BAINES, Anthony C. **Military Band**. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. v. 12. Edit. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 1980-1995.

HOLST, Gustav. **First Suíte in E \flat** . Condensed Score. New York: Boosey & Hawks, 1921.

_____. **First Suíte in E \flat** . Full Score and Parts. New York: Boosey & Hawks, 1948.

_____. **First Suíte in E \flat** . Full Score and Parts. Ed. by Collin Mathews London: Boosey & Hawks, 1984.

HOLST, Imogen. **Holst**. London, Faber & Faber, 1974.

_____. **Holst, Gustav**. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. v. 8. Edit. Stanley Sadie. London: Mcmillan Publishers, 1980-1995.

_____. **Gustav Holst: A Biography**. 2nd ed., rev. London: Oxford University Press, 1969.

_____. **The Music of Gustav Holst**. 2nd ed. London: Oxford University Press, 1968.

HOUAISS, A; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HELLYER, Roger. **Harmoniemusik**. In: in **The New Grove Dictionary o Music and Musicians**. V. 10. 2a. Ed. New York: Macmillan Publishers Ltd., 2001.

ISAACS, A., MARTIN, E. **Chaconne e Passacaglia**. In: **Dicionário de Música**. Zahar Editores e Luiz Paulo Horta: Rio de Janeiro, 1985.

KENNEDY, Michael. **The Concise Oxford Dictionary of Music**. Oxford: Oxford University Press, 1980.

KNIGHT, John W. **The Interpretative Wind Band Conductor**. Galesville, MD: Meredith Music Publications, 2007.

LANGFITT, Nathan A. Percussion in Holst's First Suite. **The Instrumentalist**, Northfield, v. 62, n. 10, p. 42, may 2008.

MATHERS, Andrew. Variations in Performance Practice and Editions in Holst's First Suite in E \flat em 3 partes. **Journal of Australian Band and Orchestra Director's Association Victorian Branch Incorporated**. N. A0032142 1, ISSN 1325-5436, 2000.

MITCHELL, Jon C. **Gustav Holst: The Works For Military Band**. Tese de Doutorado. Urbana-Champaign: University of Illinois, 1980.

PAGE, Janet K. **Military Music** in **The New Grove Dictionary o Music and Musicians**. v. 16. 2a. Ed. New York: Macmillan Publishers Ltd., 2001.

PEARSALL, Ronald. **Victorian Popular Music**. Detroit: Gail Co., 1973.

RAPP, Willis. **The Wind Band Masterworks of Holst, Vaughan Williams, & Grainger**. Galesville: Meredith Music Publications, 2005.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**: ed. concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SADIE, Stanley (org.). **Band**. In: **The New Grove Dictionary o Music and Musicians**. v. 2. 2nd. Ed. New York: Macmillan Publishers Ltd., 2001.

STEPHAN, Rudolph. **Música**. Lisboa: Editora Meridiano, 1968.

STEVENS, John. **Carol**. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2nd. ed. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 2001

SUPPAN, Armin e SUPPAN, Wolfgang. **Military Music** in **The New Grove Dictionary o Music and Musicians**. v. 16. 2nd Ed. New York: Macmillan Publishers Ltd., 2001.

THURMOND, James M. **Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance**. Galesville: Meredith Music Publications, 1991.

WIGGINS, Clearence e WHITWELL, David. Early Band and Wind Ensemble Music in The British Museum. **The Instrumentalist**, XXXII, No. 2: September, 1977.

WILLIAMSON, John E. (org.). **Rehearsing the Band**. Galesville: Meredith Music Publications, 2008.

Sites

GAROFALO, Robert e WHALEY, Garwood. The Symphonic Wind Ensemble: Seating for Sound Improvement: **Music Educators Journal**, Vol. 62, No. 9 (May, 1982), pp. 36-42. <http://www.jstor.org/stable/3395051>. Acesso em 24/06/2001, as 09:42.

HOLST, Imogen. **Gustav Holst's Debt to Cecil Sharp**. Folk Music Journal, Vol. 2, No. 5 (1974), pp. 400-403. <http://www.stor.org/stable/4521939>. Acessado em 03/07/2001 as 10:28.

KHALILI, Esmail. Gustav Holst's Suite in E-flat, Op. 28a: A Comparative Analysis of the Original Manuscript and Later Editions. **The Wind Repertory Project**. Disponível em: <http://www.windrep.org/Articles:First_Suite>. Acesso em 19/06/2011.

UDELL, Bud. Standard Works for Band: Gustav Holst's First Suite in E ♭ Major for Military Band. **Music Educators Journal**, Vol. 69, No. 4 (Dec., 1982), pp. 27-30+58-60. <http://www.jstor.org/stable/3396135>. Acesso em 24/06/2001, às 07:52.

ANEXO – LISTA DE CORREÇÕES DAS PARTES DA IMPRESSÃO DE 2005

FIRST SUITE IN E^b
Gustav Holst
edited by Colin Matthews

**This 2005 printing includes a score that has been corrected.
 Listed below are corrections for the parts.**

Flute & Picc.	Mvt. 1 - 1st m. of letter B	last sixteenth note on beat 2 is F, not G
1st & 2nd Oboe	Mvt. 2 - 6 before letter E	add slur from half note to beat one in next meas.
E ^b Clarinet	Mvt. 2 - 10 after letter D	in upper part, last 2 eighth notes are G-F, not F-E
2nd B ^b Clarinet	Mvt. 2 - 7 after letter F Mvt. 2 - next to last meas.	add text "Tutti" on beat 4 1st note on beat 3 is D, not E
B ^b Bass Clarinet	Mvt. 1 - 3 before letter F Mvt. 2 - 1st m. of letter E	4th eighth note is F, not E sixteenth flag missing on 2nd note
1st & 2nd Bassoon	Mvt. 2 - 1st meas.	2/4, not 3/4
B ^b Bass Saxophone	Mvt. 1 - 2 before letter C	last eighth note is G, not E
1st B ^b Trumpet	Mvt. 3 - 1st meas.	2nd note is E, not C
1st Horn in F	Mvt. 1 - letter C	move letter C to 17 measures after B
3rd Horn in F	Mvt. 3 - 9-10 after letter C	A naturals, not A flats
1st Trombone	Mvt. 1 - 2 after letter A Mvt. 1 - 7 after letter A	add text "Solo" add text "Tutti"
Euphonium	Mvt. 2 - 6 before letter E Mvt. 3 - 5 before letter D	last eighth note is F, not G last note is 1st line G, not D
Baritone T.C.	Mvt. 2 - 6 before letter E Mvt. 3 - 5 before letter D	last eighth note is G, not A last note is A (below staff), not E
Basses	Mvt. 3 - letter B Mvt. 3 - 15 before Più mosso	move letter B one measure earlier 2nd note is B natural (both octaves), not B flat
String Bass	Mvt. 2 - last measure	add text "Pizz."
Percussion	Mvt. 1 - last measure	Cym. dynamic is <i>fff</i> , not <i>ff</i>

BOOSEY & HAWKES