

PEQUENO GUIA PRÁTICO PARA O REGENTE DE BANDA

vol | I

organização: Marcelo Jardim

Artigos de:

Marcelo Jardim

Marcos Vinício Nogueira

Dario Sotelo

Hudson Nogueira

Patrocínio



Realização



Ministério
da Cultura



PROJETO EDIÇÃO DE PARTITURAS PARA BANDA

COORDENAÇÃO GERAL

Flavio Silva e Maria José de Queiroz Ferreira

COORDENAÇÃO TÉCNICA, ADAPTAÇÃO, REVISÃO E PADRONIZAÇÃO

Marcelo Jardim

EDITORIAÇÃO MUSICAL

Si Thoca Edições Musicais

www.sithoca.com.br

Simone dos Santos

PRODUÇÃO GRÁFICA

João Carlos Guimarães

REVISÃO

Maurette Brandt

PROJETO GRÁFICO E EDITORIAL

Renata Arouca

CAPA E ILUSTRAÇÃO

Rafael Torres

IMPRESSÃO GRÁFICA

MP Projetos e Serviços Gráficos

Fundação Nacional de Artes Funarte
Centro da Música – Cemus
Rua da Imprensa 16, 13º andar – Centro
CEP 20.030-120 Rio de Janeiro RJ Brasil
Tel.: (21) 2279-8106; Fax: (21) 2279-8088
projbandas@funarte.gov.br
www.funarte.gov.br

PADRONIZAÇÃO DA INSTRUMENTAÇÃO: A BANDA MODERNA

Uma fonte de referência... um guia para se obter conhecimento

A retomada do processo de edição de partituras para bandas é motivo de júbilo para a Funarte. Em 1995 e em 2000, foram lançados 14 títulos da série “Repertório de Ouro das Bandas de Música do Brasil” e em 2004 foi editada a série “Hinos do Brasil”, com dois títulos. Nessa oportunidade, 20 novos títulos estão sendo lançados, dez dos quais numa nova série: “Música Brasileira para Banda”. Essa série apresenta arranjos de alto nível para canções populares e da MPB, com o objetivo de valorizar obras originais para banda, escritas por compositores de diferentes épocas – e também abrir espaço para transcrições apropriadas do repertório sinfônico brasileiro. Estes lançamentos foram adequados às normas internacionais de edição e padronização para a banda sinfônica, diversificando a oferta de partes instrumentais sem perder de vista as características mais marcantes de nossas bandas de música, além de permitir que as pequenas formações e bandas, com instrumental reduzido, executem o mesmo material.

Madeiras	Metais	Percussão
Piccolo (C)	Trompa (F) 2 a 4 vozes	Caixa
Flauta – 1 ou 2 vozes	Trompete (Bb) – 2 a 3 vozes	Prato
Oboé – 1 ou 2 vozes	Trombone – 2 a 3 vozes	Bumbo
Fagote – 1 ou 2 vozes	Trombone Baixo (<i>eventualmente</i>)	Tambor
Clarinetas Eb (requinta)	Euphonium/Bombardino	Bells/xilofone
Clarinetas Bb – 3 vozes	Tuba (tom de efeito)	Tímpanos
Clarinetas Baixas Bb (clarone)	Contrabaixo (opcional)	Tamborim
Saxofone Alto Eb – 1 ou 2 vozes		Chocalho
Saxofone Tenor Bb		Pandeiro
Saxofone Barítono Eb		Triângulo

Com este padrão instrumental para o trabalho de edição, a escrita considera alguns instrumentos como opcionais; ou seja, será adotado o padrão da banda sinfônica, porém de modo a permitir que uma banda mais reduzida, sem alguns instrumentos como o oboé, fagote, etc. possa executar a obra. Em verdade mantém-se a escrita original, para banda de música, com acréscimo dos instrumentos

opcionais. Tais informações estão anotadas na partitura ou nos textos adicionais (nota de programa, nota do editor, etc.). Com isto, mesmo uma banda reduzida a 1 flauta (ou 1 flauta e 1 requinta), 3 clarinetas, 1 sax-alto, 1 sax-tenor, 3 trompas (ou saxhorns), 3 trompetes, 3 trombones, bombardino, tuba e 3 percussões poderá executar todo o material sem problema algum.

Desta forma, podemos definir a instrumentação e número de pautas:

- Piccolo – constará somente se estiver no material original;
- Flauta – 1 pauta, para 1 ou 2 vozes;
- Oboé – 1 pauta, para 1 ou 2 vozes;
- Fagote – 1 pauta, para 1 ou 2 vozes. Caráter opcional. Quando não houver parte original, sua escrita será formada pelas vozes do barítono e/ou bombardino;
- Clarineta Eb/Requinta – constará somente se estiver no material original;
- Clarinetas Bb – 2 pautas: uma para a primeira voz e outra para a segunda e terceira voz. Quando necessário, poderá eventualmente ser escrito em 4 vozes;
- Clarineta Baixo – 1 pauta para 1 voz. Caráter opcional;
- Saxofone Alto – 1 pauta, para 1 ou 2 vozes;
- Saxofone Tenor – 1 pauta, para 1 ou 2 vozes;
- Saxofone Barítono – 1 pauta para 1 voz;
- Trompas F – 2 pautas, de 2 a 4 vozes. Caráter opcional para a 4ª trompa. Nas partes cavadas, impressão das partes de saxhorns, em Eb;
- Trompete – 2 pautas, de 2 a 4 vozes. Caráter opcional para a 4ª voz;
- Trombone – 2 pautas, de 2 a 4 vozes. Forma de escrita: 1 pauta para 1ª, 1 pauta para 2ª e 3ª. Caráter opcional para a 4ª voz;
- Bombardino – 1 pauta, clave de fã, 1 voz. Será feita como opcional uma parte cavada para Barítono na clave de sol;
- Tuba – 1 pauta para 1 voz. Será escrito para tuba no tom de efeito, e não transposto para Bb ou Eb. Partes extras para Tuba Bb e Tuba Eb;
- Tímpano – Opcional;
- Teclados – Será inserida uma pauta para bells/xilofone, possibilitando a execução por qualquer instrumento de teclado – xilofone, bells, vibrafone, marimba, lira etc.;
- Percussão 1 – 1 pauta;
- Percussão 2 – 1 pauta.

Extras:

- Saxhorns 1, 2 e 3 - somente nas partes instrumentais, com impressão separada;
- Barítono Bb, Tuba Bb e Tuba Eb.

ÍNDICE

Prefácio

Padronização da Instrumentação: a Banda Moderna | 3

Artigos

ENTENDIMENTO HISTÓRICO DO DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA PARA
SOPROS

Marcelo Jardim | 7

NOÇÕES BÁSICAS PARA O REGENTE DE BANDAS: O QUE FAZER ANTES DE
POR O MATERIAL NAS ESTANTES

Marcos Nogueira | 20

TABELA DE PARÂMETROS TÉCNICOS E MUSICAIS

Dario Sotelo | 36

NOÇÕES BÁSICAS PARA O REGENTE DE BANDAS: ANTES DE COMEÇAR A
ESCREVER UM ARRANJO...

Hudson Nogueira | 51

OS AUTORES | 64

Artigos



ENTENDIMENTO HISTÓRICO DO DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA PARA SOPROS

Marcelo Jardim
2008

MÚSICA PARA SOPROS

O período compreendido entre a segunda metade do século XVIII e o início do século XIX foi de grandes revoluções. A Revolução Francesa (1789-1799), a Revolução Americana (1755-1783) e ainda as Guerras Napoleônicas (1804-1815) abriram espaço para novas nações e estabeleceram novas idéias políticas. Essas idéias definitivamente todos os campos das artes e afetariam, conseqüentemente, toda a música composta durante e depois desses eventos. A partir daí, o progresso dos grupos e bandas de sopro chega ao início do século XIX com um rico acervo instrumental.

Wilhelm Wieprecht (1802-1872), um celebrado maestro de banda militar da antiga Prússia, fez inúmeras recomendações importantes sobre a instrumentação e a proporção entre as seções (naipes) da banda. Foi um dos primeiros a estudar e defender a utilização da trompa e dos trompetes com válvulas dentro dos grupos, em função do ganho técnico. Suas transcrições das sinfonias de Beethoven e Mozart, assim como as transcrições de aberturas clássicas e românticas, excertos operísticos e temas nacionais, entre outras, ampliaram sensivelmente o repertório para bandas. Wieprecht também foi o criador da tuba.

Richard Franko Goldman (1910-1980) sugere que o conceito do conjunto de sopros moderno – chamado de banda de música ou mesmo banda sinfônica – tenha começado com a Revolução Francesa e com a organização da Banda da Guarda Nacional Francesa por Bernard Serrette (1765-1858). De acordo com Goldman, o desenvolvimento das bandas foi influenciado mais profundamente pela Revolução Francesa do que por qualquer outro acontecimento anterior ou posterior. Com o crescente interesse em atender aos anseios e ao entusiasmo da população frente ao estabelecimento de uma nova ordem política, a música se tornou uma fantástica e fundamental via de expressão. As bandas ocuparam um importante papel nesse novo cenário: eram organizadas para o povo e pelo povo – e cresceram em proporções jamais vis-

tas, tornando-se essenciais e destacadas nas celebrações patrióticas e festivas ao ar livre.

[...] *A quantidade dessas demonstrações, e a abundância de música nova escrita para as mesmas, é um testemunho da febre emocional dos primeiros anos da república. Em 1789, um jovem músico chamado Sarrete agrupou 45 instrumentistas de sopro de bandas e orquestras existentes e formou a Banda da Guarda Nacional. Essa banda foi aumentada para 70 músicos em 1790, e era mantida pela Prefeitura de Paris. Gossec (1734-1829), um dos principais compositores franceses daquele tempo, tornou-se “Mestre da Banda”, com Charles Simon Catel (1773-1830), outro celebrado compositor, como seu assistente. A Banda da Guarda Nacional, dissolvida pelo decreto da Convenção em 1792, tornou-se o núcleo do famoso Conservatório Nacional de Música de Paris.*

Outras bandas surgiram e todos os principais compositores daquela época abasteceram-nas com música nova. Goldman salienta que, do ponto de vista da atividade espontânea, de popularidade e importância, aquele período talvez tenha sido o mais excitante e significativo da história da música para banda na Europa. Um estudioso daquele período, Goldman descreveu assim o status das bandas revolucionárias:

[...] *O progresso foi considerável, graças à iniciativa da Banda da Guarda Nacional de Paris, fundadora do Conservatório. Quebrando todos os precedentes, aqueles artistas usavam todos os mais conhecidos instrumentos de sopro nas bandas militares, que eram compostas simplesmente por oboés, clarinetas, trompas e fagotes. Inventaram novos instrumentos. Além disso, aumentaram e direcionaram o repertório com composições originais, que variavam na instrumentação, estruturadas na forma de aberturas de concerto e sinfonias, porém altamente desenvolvidas e obviamente mais interessantes do que os pot-pourris de árias de óperas, que estavam em alta naquela época e formavam a maior parte do repertório conhecido das bandas militares.*

A grande maioria dessas composições, entre as quais figuram obras esplêndidas de compositores como Cherubini (1760-1842), Gossec (1734-1829), Catel (1773-

1830) e Mehul (1763-1817), são desconhecidas, infelizmente, entre os regentes atuais. A instrumentação típica desse tipo de banda de regimento, à época de Napoleão, consistia em um piccolo, 16 clarinetas, quatro fagotes, duas serpentes, dois trompetes, um trompete baixo, quatro trompas, três trombones, duas caixas, um bumbo, triângulo e dois pares de pratos. Uma banda, portanto, de aproximadamente 40 instrumentistas. É importante dizer que, no período de 1795 a 1810, as bandas francesas eram as melhores da Europa. A Serpente e o Ophicleide foram os precursores da tuba; ambos utilizavam bocais e eram afinados em Bb. Apesar de ocuparem a função de baixo, não eram adequados por inúmeros motivos e foram substituídos a partir do desenvolvimento da tuba por Wieprecht.

Durante a primeira metade do século XIX, o desenvolvimento dos instrumentos de madeiras e metais por Theobald Boehm, Auguste Buffet, Hyacinthe Klose, Heckel, Blumel e Stoelzel, juntamente com a criação de uma outra família de instrumentos por Joseph Adolphe Sax (1814-1894), inventor dos saxofones e dos saxhorn's, foram fatores que ajudaram a incrementar o potencial técnico e expressivo dos instrumentos de sopro e das próprias bandas. Sax exercia grande influência na escolha dos instrumentos que comporiam as bandas militares francesas até meados do século XIX; foi o responsável direto pela inclusão de barítono, flugelhorn, tuba (modificada a partir da tuba de Wieprecht), saxofones e saxhornes nas bandas militares. Em 1854, o órgão governamental específico aprovou a nova instrumentação padrão para as bandas militares francesas, que modificava a predominância das clarinetas e introduzia a família de saxofones e demais instrumentos.

Quando escreveu a *Sinfonia Eroica* em 1805 e as demais sinfonias nos anos posteriores, Ludwig van Beethoven (1770-1827) estabeleceu a predominância da orquestra como o maior conjunto instrumental, aumentou a extensão das possibilidades orquestrais mais do que qualquer outro compositor, desde Glück até Wagner. Na *Eroica*, o naipe de trompas recebeu o acréscimo de mais uma trompa; e com a *Nona Sinfonia*, o conhecido quarteto tradicional se fixou de forma definitiva na escrita orquestral. O próprio Beethoven já o havia utilizado em *Egmont*, e mesmo Mozart na *Gran Partita* e na *Sinfonia 21*, mas, como relata Adam Case, a utilização do quarteto de trompas no final do século XVIII e início do século XIX se deu mais pelas possibilidades de aumento da extensão nas escolhas das notas e tonalidades do que pelo aumento do colorido da sonoridade das trompas na orquestra. Nestas sinfonias, Beethoven estabeleceu

também o divórcio do casamento ancestral do cello com o contrabaixo; o piccolo e o contra-fagote tornaram-se parte integrante da família das madeiras orquestrais e os trombones começaram a aparecer com certa frequência, embora sua aplicação com a utilização completa de seus recursos cromáticos apareça somente na *Sinfonia em B menor (Inacabada)*, de Franz Schubert (1797-1828).

Em 1824, enquanto estava na estação de águas de Bad Dobberan, no Mar Báltico, Felix Mendelssohn (1809-1847) compôs seu *Noturno para Harmonie* (uma flauta, dois oboés, duas clarinetas, dois fagotes, duas trompas, um trompete e um barítono – bass horn). Mais tarde, reorquestrou a obra para uma orquestra de sopros maior e publicou-a em 1839, juntamente com Simrock, como *Abertura para Banda, Op. 24*. Carl Maria von Weber (1786-1826) e Hector Berlioz (1803-1869) expandiram a lista de instrumentos de sopro na orquestra, atribuindo-lhes expressivas partes solistas. Em 1840, Berlioz compôs a *Grand Symphonie Fúnebre et Triomphale, Op. 15*, para o 10º aniversário da Revolução de Julho de 1830, e em 1844 Richard Wagner (1813-1883) compôs *Trauersinfonie* para a cerimônia de enterro dos restos mortais de Carl Maria von Weber em Dresden, depois de seu retorno de Londres, onde estava enterrado. Ambas as obras de Berlioz e Wagner foram escritas para importantes apresentações ao ar livre e orquestradas para banda.

Com relação à *Trauersinfonie*, Michael Votta faz uma análise musicológica da obra em artigo publicado no livro *The Wind Ensemble and its repertoire* (HUNSBERGER, 1994, p. 169), na qual traz à tona elementos importantes para o seu entendimento. O subtítulo da obra, por exemplo – *Música Fúnebre sobre Temas de Carl Maria von Weber* – deixa claro que o compositor utilizou temas de Weber arranjados para banda. Pode-se dizer que *Trauersinfonie* ou *Trauermusik* seria uma transcrição da música de Weber para banda, realizada por Wagner o que não tira, de forma alguma a importância, da obra ou o seu brilho natural, pela bela construção musical. A contribuição de Wagner para o desenvolvimento dos instrumentos de sopro ultrapassa sensivelmente a *Trauersinfonie*, escrita originalmente para banda. O extensivo número de transcrições de seu material operístico excede em número, talvez, qualquer outro tipo de material musical utilizado nos programas de concerto. Suas aberturas se encontram entre as obras mais tocadas de todos os tempos, por bandas do mundo inteiro. Wagner também foi construtor de instrumentos para atender às suas necessidades acústicas e expressivas junto à Orquestra de Bayreuth. Desenvolveu um instrumento

denominado tuba wagneriana, afinado em F e Bb, com o mesmo timbre das trompas, com acréscimo, em extensão, de uma oitava e uma quinta abaixo, em relação às trompas afinadas em F.

Em resumo, as principais contribuições de Wagner foram:

1. As madeiras da orquestra cresceram em tamanho, em naipes de quatro instrumentos. Foi responsável pela padronização da orquestração, estabelecendo a homogenia para o quarteto de madeiras;

2. Nas obras de Wagner, os metais foram alçados ao mais alto patamar de desenvolvimento. Utilizados em quartetos, como as madeiras, com a finalidade de realizar acordes mais complexos; os metais, como seção da orquestra (17 foram utilizados no *Anel*), adquiriam individualidade, independência e estatura completa no corpo orquestral.

O *Tratado de Orquestração*, de Hector Berlioz (*Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*), escrito em 1843, abasteceu inúmeros compositores e regentes com importantes informações mecânicas e técnicas sobre os instrumentos da orquestra, especialmente os instrumentos de sopro. Com sua paleta de cores orquestrais reveladas em suas composições e com o tratado, Berlioz passou a ser considerado por muitos o *criador da orquestra moderna*. Importante observar que até o ano de 1843, vários mecanismos e instrumentos novos foram sendo adicionados à atividade orquestral e bandística em todo o mundo.

Como podemos verificar pela pesquisa realizada por Kenneth Berger:

Ano	Inovação
1677	Uma chave é adicionada na flauta transversal
1690	A primeira clarineta (Denner) aparece
1770	Surge o corno de basseto (Basset horn)
1793	Surge a clarineta baixo, ainda em uma forma rudimentar
1808	A chave em forma de anel é patenteada
1810	Ivan Muller traz à luz uma clarineta de 13 chaves
1810	Surge o bugle (fluegelhorn) com chaves
1815	É inventado o piston com válvula (pistos/pistões)
1830	Surgem os primeiros metais com três válvulas (pistos)
1832	Surgem as boquilhas cônicas Boehm para flauta
1840	Adolphe Sax inventa o saxofone
1843	Adolphe Sax inventa os saxhorns
1843	Klosè e Buffet melhoram a clarineta (Sistema Boehm)

Tabela 1: Inovações técnicas e desenvolvimento dos instrumentos de sopros

Durante a segunda metade do século XIX, importantes compositores escreveram obras para pequenos grupos camerísticos de sopros e para os sopros orquestrais. Antonin Dvřak (1841–1904) compôs sua *Serenata em D menor, Op. 44*; Charles Gounod (1818–1893) compôs sua *Petite Symphonie* em 1883; e Richard Strauss (1864–1949) compôs a *Serenata em Eb, Op. 7* em 1881 e a *Suite em Bb, Op. 4* em 1884.

John Philip Sousa (1854–1932) iniciou sua fabulosa carreira como mestre de banda e compositor em 1880, na U.S. Marine Band. Durante 12 anos, realizou um intenso e vitorioso trabalho de popularização da banda na cultura americana, que se estendeu de 1892 – ano em que se retirou do serviço militar e fundou sua própria banda – até 1932, o ano de sua morte. Tocava com a Sousa's Band pelos Estados Unidos de ponta a ponta, além de realizar turnês por diversos países da Europa e por todo o mundo, durante as quais compôs e tocou suas conhecidas marchas.

No Brasil, em 1896, Anacleto Augusto de Medeiros (1866–1907) foi convidado pelo tenente-coronel Eugênio Jardim para organizar a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, arregimentando para isto ex-cole-

gas da Banda do Arsenal de Guerra e também outros chorões de boa técnica. A banda foi criada num momento em que o Rio concentrava o maior número de bandas militares do Brasil e era considerado o maior centro formador de músicos profissionais. Anacleto, que até então havia sido regente da Banda do Recreio Musical Paquetaense e de orquestras de bailes de carnaval, transformou a Banda do Corpo de Bombeiros na melhor banda militar do Brasil, em sua época.

ESTABELECENDO CONCEITOS: A ORQUESTRA DE SOPROS

Podemos definir como um marco para o *Conceito do Conjunto de Sopros (Wind Ensemble Concept)*, do qual passaremos a tratar neste estudo, o concerto realizado em 5 de fevereiro de 1951 na Eastman School of Music da Universidade de Rochester, no Estado de Nova York, nos Estados Unidos, sob a batuta do regente Frederick Fennell (1914–2004). Este concerto surgiu um ano antes da criação da Eastman Wind Ensemble, lançada por Fennell com o objetivo de dar uma nova direção ao desenvolvimento da prática interpretativa para os instrumentos de sopros e percussão. A partir de então, o mundo musical testemunhou um enorme desenvolvimento e o redescobrimiento de um repertório para esses instrumentos – não somente pelo volume de obras escritas, mas por novos enfoques no tratamento dos grupos aos quais se destinavam. Uma nova e maravilhosa literatura musical começou a emergir das salas de concertos, valorizando sobretudo o potencial técnico e musical de alguns instrumentos de origem ainda recente naquele vasto cenário artístico. Novas possibilidades de programas começaram a ser apresentadas ao público normal – e mesmo ao público antes acostumado aos sons mais populares das bandas de música no Brasil e das bandas de concerto, como são chamadas nos Estados Unidos.

Houve uma mudança de mentalidade por parte de grande número de regentes, compositores e músicos, com relação à suas concepções de sonoridade, preparação de concerto e padrão do som da banda, normalmente voltado para as marchas, dobrados, transcrições do repertório erudito e da música popular. Um novo aspecto do universo da banda se abriu a descobertas de timbres, diversidades instrumentais, tratamento orquestral mais refinado, mudanças estruturais na formação do próprio corpo orquestral encontrado na banda – e, acima de tudo, um maior aproveitamento das possibilidades artísticas do grupo.

Nas palavras de Frederick Fennell:

No inverno de 1951, um concerto não usual de música para instrumentos de sopro foi apresentado na Eastman School of Music, sob a direção deste que escreve. A noite de música começou com um Ricercare para instrumentos de sopros de Adrian Willaert (1480-1562) e terminou com dez composições, além das Sinfonias para Instrumentos de Sopro, de Igor Stravinsky (1882-1971). Este programa [...] teve um significado que foi muito além da beleza da música tocada e da excelência da apresentação oferecida pelos estudantes de nosso Departamento de Conjuntos Instrumentais. É um prazer recordar o maravilhoso efeito deste concerto; além da aceitação do público e da imprensa, é um prazer recordar, lembrar como foi a reação dos músicos - positiva, articulada e entusiástica ao extremo. O resultado direto dessa noite de música original para instrumentos de sopro foi o estabelecimento, no outono de 1952, da Eastman Wind Ensemble.

É importante notar, no relato de Fennell, o conceito que permeava a programação do concerto, iniciado com o *Ricercare* de Willaert (composto no século XVI) e concluído com as *Sinfonias para Instrumentos de Sopro*, de Stravinsky (composta em 1920); No mesmo concerto dá-se o desenvolvimento da formação flexível para a *Wind Ensemble*, o conjunto de sopros. Com esse propósito, começou-se a diminuir a distância entre a música de concerto e a prática musical das bandas de concerto, cujo repertório era mais voltado para um entretenimento de fácil entendimento, com músicas populares e os mesmos *standards* de transcrições do repertório sinfônico e marchas. A banda sempre foi sinônimo de massa sonora. Fennell encaminhou uma carta mimeografada a 400 compositores de todo o mundo, expondo o plano de atividade do novo grupo.

A proposta nunca foi suplantada pelas atividades com as bandas sinfônicas, ou qualquer outra formação de banda. Foi, sim, a de abrir uma nova perspectiva para o repertório já existente para sopros camerísticos ou sopros orquestrais, dentro da estrutura da banda, de modo a diversificar sua atuação e elevar a atividade musical ao nível técnico das orquestras sinfônicas de boa qualidade artística.

A instrumentação sugerida foi:

Palhetas/Madeiras	Metais
2 flautas e 1 piccolo e/ou flauta alto	3 cornets em Bb ou 5 trompetes Bb
2 oboés e 1 corne inglês	2 trompetes em Bb
1 clarineta em Eb (requinta)	4 trompas
8 clarinetas em Bb, ou clarinetas em A (divididas da maneira desejada ou em número menor)	2 euphoniuns (bombardinos)
1 clarineta alto em Eb	3 trombones
1 clarineta baixo em Bb	1 Tuba Eb
2 saxofones alto Eb	1 Tuba BBb ou 2 Tuba BBb se desejado
1 saxofone tenor Bb	1 Contrabaixo
1 saxofone bar tona Eb	
Outros Instrumentos	
Percussão, harpa, celesta, piano, órgão, cravo, instrumentos de cordas como solistas e coro, se desejado	

Tabela 2: Instrumentação da Orquestra de Sopros proposta por Fennell

Com esta instrumentação em mente, e com as cartas encaminhadas aos compositores, o interesse de Fennell era que houvesse uma adesão a esta proposta, dando liberdade para o compositor agregar ou mesmo não utilizar toda a instrumentação proposta.

Ao escolher esta modesta instrumentação [...] foi minha primeira intenção conseguir a força instrumental da forma mais simples possível. Esta instrumentação é simplesmente a utilizada na orquestra para a qual Richard Wagner orquestrou seu “O Anel dos Nibelungos” [...] com a adição de uma seção de saxofones, uma clarineta alto e a diminuição de um trompete baixo. Esta é a mesma seção de sopros utilizada por Stravinsky depois em “A Sagração da Primavera”.

Em verdade, mais importante do que a instrumentação utilizada foi, com certeza, o conceito de dar ao compositor a liberdade de definir o *som* que estimularia com sua composição, com liberdade para flexibilizar o grupo de forma

a buscar timbres novos, técnicas desafiadoras, uma estrutura além da música massiva das bandas de concerto. Enfim, uma nova alternativa em literatura para os sopros orquestrais a ser explorada – e também uma porta a mais para os compositores atuarem no campo da arte musical. Tratar os sopros como uma orquestra tornou-se um novo meio de expressão artística – uma forma de buscar, qualitativamente, novos resultados sonoros.

Até o início de 1950, a literatura específica para banda de concerto ou banda sinfônica era escassa, em nível mundial; havia poucas fontes onde houvesse um tratamento orquestral na instrumentação e mesmo uma preocupação em destacar o grupo como um meio de expressão artística de conotação sinfônica. Pouco havia sido produzido até então, se comparado ao desenvolvimento que se verificou nas décadas seguintes. Mas um material de excelente qualidade já podia ser organizado, com todo o conceito nele embutido.

Compositor	Obra	Ano
Felix Mendelsohn-Bartholdi	Abertura para Sopros Op. 24	1824
Hector Berlioz	Sinfonia Fúnebre e Triunfal	1840
Richard Wagner	Trauersinfonie	1848
Gustav Mahler	Um Mitternacht	1902
Georges Enesco	Dixtuor, Op. 14	1906
Gustav Holst	Primeira Suite em Eb, Op. 28, nº 1	1909
Gustav Holst	Segunda Suite em F, Op. 28, nº 2	1911
Florent Schmitt	Dionysiaques, Op. 62, n. 1	1913
Percy Grainger	Irish Tune from County Derry	1918
Igor Stravinsky	Sinfonias para Instrumentos de Sopros	1920
Ralph Vaughan-Williams	English Folk Song Suite	1923
Ralph Vaughan-Williams	Sea Songs	1923
Ralph Vaughan-Williams	Toccata Marziale	1924
Gordon Jacob	William Byrd Suite	1924
Gordon Jacob	An Original Suite	1924
Gustav Holst	Fugue à la Gigue	1928
Gustav Holst	Hammersmith	1931
Ottorino Respighi	Huntingtower Ballad	1932
Percy Grainger	Lads of Wamphray	1935
Percy Grainger	Lincolnshire Posy	1936

Arthur Honegger	La Marche sur la Bastille	1936
Sergei Prokofiev	Athletic Festival March	1937
Ralph Vaughan-Williams	Flourish for Wind Band	1939
Nikolai Miaskovsky	Sinfonia n. 19 em Eb	1939
William Schuman	Newsreel	1939
Morton Gold	Jericho	1940
Roy Harris	Cimaron Overture	1941
Paul Creston	Legend	1942
Samuel Barber	Comando March	1943
Alfred Reed	Russian Christmas Music	1944
Arnold Schönberg	Tema e Variações Op. 43 ^a	1943
Darius Milhaud	Suíte Francesa, Op. 248	1944
Robert Russell Bennett	Suite of Old American Dances	1947
Virgil Thomson	A Solemn Music	1949
Vincent Persichetti	Divertimento para Banda, Op. 42 ^a	1950
William Schuman	George Washignton Bridge	1950
Paul Hindemith	Sinfonia em Bb	1950

Tabela 3: Exemplos de obras compostas para Banda anterior a 1950

Gustav Holst (1874–1934) compôs suas duas suítes para banda em 1909 e 1911, provavelmente atendendo ao apelo de amigos, mestres de bandas na Inglaterra do início do século XX, para que escrevesse bons materiais musicais para seus grupos musicais. Holst foi trombonista em bandas civis de caráter militar, as chamadas English Military Bands, e também em bandas de entretenimento em estações de veraneio, de 1895 até 1903. Possuía, aliás, grande conhecimento nesse meio. Não se tem notícia, porém, de apresentações dessas obras antes de 1920, ano da estréia da *Suíte em Eb*, executada pelos 165 componentes da Royal Military School Music Band. A *Segunda Suíte em F* teve sua estréia em 30 de junho de 1922, interpretada pela mesma banda, em parceria com a British Music Society at Royal Albert Hall, em Londres.

Amigo de Holst, Ralph Vaughan-Williams (1872–1958) escreveu cinco obras para banda, das quais a primeira e mais conhecida é a *English Folk Song Suíte*, composta em três movimentos. Originalmente possuía quatro movimentos, mas o segundo transformou-se numa obra à parte, *Sea Songs*. No ano seguinte compôs *Toccata Marziale*, desta vez com um grau de dificuldade muito maior do

que o das obras anteriores – e com caráter original, não baseado em canções folclóricas. Em 1986, o pesquisador Robert Grechesky encontrou uma obra perdida de Vaughan Williams, *Adágio para Banda Militar*, na sala de manuscritos do Museu Britânico. Segundo ele, pode ser o segundo movimento de um *Concerto Grosso* para banda militar, no qual o compositor estaria trabalhando. O primeiro movimento desse concerto se tornou a *Toccata Marziale*, o segundo estava desaparecido e o terceiro nunca chegou a ser composto. Em 1938, Vaughan Williams escreveu *England Pleasant Land*, para coro misto e banda militar, obra que continha muito do material que mais tarde utilizaria em sua Quinta Sinfonia; em 1939 compôs *Flourish*, para banda militar.

Em 1913, Florent Smith (1870-1958), amigo de Villa-Lobos, compôs *Dionysiaques*, estreada 12 anos mais tarde pelos 100 componentes da Banda da Guarda Republicana Francesa, em 9 de junho de 1925, nos Jardins de Luxemburgo. Esse tipo de repertório traz consigo o mesmo direcionamento dado por seus compositores às obras para orquestra sinfônica: equilíbrio entre as vozes, planos distintos de dinâmica e timbres, utilização de técnicas de composição mais elaboradas e utilização da paleta orquestral quanto à instrumentação para sopros e percussão, entre outros elementos. Em outras palavras, o contato com as bandas abriu, para os compositores que escreviam para orquestras sinfônicas, uma nova perspectiva de escrita e de conceito para aquele tipo de grupo.

Ainda no círculo dos amigos que Villa-Lobos no período em que esteve pela primeira vez em Paris, estava Edgar Varèse (1885-1965). Entre 1923 e 1931, Varèse compôs obras revolucionárias para madeiras, metais e percussão, como *Octandre* e *Hiperprism* em 1923, seguidas por *Intégrales*, em 1925, e em 1931 por sua obra-prima para grupo de percussão, *Ionisation*. Todas essas composições, de extrema complexidade e originalidade, refletem claramente a determinação do compositor em repensar a estética da música ocidental da época.

Outro compositor que conheceu Villa-Lobos no Rio de Janeiro entre 1917 e 1919, durante a visita ao Brasil da delegação francesa dirigida pelo poeta Paul Claudel, foi Darius Milhaud (1892-1974), que no entanto não chegou a ser próximo ao compositor. Milhaud se aproximou das atividades da música popular e se maravilhou com o maxixe, o samba, os cateretês e os tangos (choros) brasileiros; e teceu inúmeros elogios aos músicos que desenvolveram estes estilos, como Tupynamba e o *genial [Ernesto] Nazareth*, em suas palavras. A *Suíte Francesa*, Op. 248, composta por Milhaud em 1944 para banda, pode ser considerada uma das

obras que melhor exemplifica o conceito da utilização dos instrumentos de sopro para possibilitar uma execução em nível artístico. Em cada um dos cinco movimentos da *Suite*, o compositor utilizou temas folclóricos das províncias francesas onde os pais dos alunos da banda (de colégios americanos) estavam lutando, na Segunda Grande Guerra, contra os invasores alemães.

Ao introduzir os conceitos da orquestra de sopros/conjunto de sopros, Fennell estimulou, no meio das bandas, as discussões sobre a real função desses grupos no desenvolvimento de um repertório de qualidade e na transformação de alunos em excelentes músicos, através de um currículo acadêmico melhor e mais bem direcionado.

Quanto aos estilos musicais tratados nos repertórios distintos de cada formação, devemos levar em conta as diferenças culturais no processo de formação e desenvolvimento das atividades de cada grupo sinfônico. No Brasil, a banda de música se tornou uma grande escola popular de música, por receber pessoas da comunidade que tinham interesse em aprender música e em tocar um instrumento. Com isto, a grande maioria do material escrito é de cunho popular, ou de agrado popular. Nos Estados Unidos, a proposta da banda de concerto seguiu o caminho da escola, integrando-se às demais atividades curriculares. Com isto, a procura por questões ligadas ao desenvolvimento de uma pedagogia musical se tornou intrínseca na produção musical para essa formação.

CONCLUSÃO:

É possível definir e avançar com as linhas de atuação de uma banda de música, banda de concerto, banda sinfônica, grupos camerísticos, bandas marciais, bandas de metais e tantas outras formações com sopros e percussão, aproveitando um enorme leque de repertório. O regente deve buscar cada vez mais informação, para que saiba explorar ao máximo o potencial de seu grupo e estimulá-lo em seu crescimento técnico e musical, sempre em busca do vínculo direto com o público ao qual o trabalho será destinado. Esse processo chama-se educar. Aliar conhecimento a essas atividades significa colocar à frente de tudo, sempre, o objetivo principal de todo o trabalho – que é, em última análise, a realização musical como atividade básica para a formação sócio-cultural do ser humano.

NOÇÕES BÁSICAS PARA O REGENTE DE BANDAS: O QUE FAZER ANTES DE PÔR O MATERIAL NAS ESTANTES

Marcos Nogueira
2008

MÚSICA É UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COM O INTANGÍVEL. Músicos e ouvintes operam com um meio radicalmente abstrato. Entretanto, podemos “manipular” os sons, mesmo sem vê-los nem tocá-los, porque temos a capacidade de criar uma realidade virtual para os sons que ouvimos como música. E criamos essa “realidade paralela” por meio de metáforas, imaginando assim um aspecto físico e, portanto, mais concreto para os sons musicais. É esse ato criativo da nossa imaginação que torna real uma textura musical – que experimentamos como um fluxo sonoro temporal ocupante de um espaço imaginário, e que nos possibilita perceber uma forma musical e apreender sua estrutura.

Ao desenvolver suas habilidades musicais, os músicos potencializam sua criatividade e produtividade. Um programa de aquisição de competências e de aperfeiçoamento proporciona ao músico entendimento, motivação e técnica especiais. Entendimento como capacidade de produzir sentidos radicados no reconhecimento histórico-estilístico dos elementos que constituem a música e, mais ainda, baseados na percepção de repetição desses elementos ao longo das obras musicais. Motivação como o despertar do interesse pela criação musical, como desejo de realizar, de formar, ou seja, de atuar artisticamente. E técnica sob o aspecto de uma rede interativa de habilidades afins, tais como a notação musical, o contraponto, a progressão harmônica, a elaboração formal, a execução instrumental ou a orquestração. A discussão desses conceitos será o alvo do estudo que se segue.

A fim de assegurarem um bom nível de pertinência estilística, qualidade artística e eficiência técnica em suas performances, os regentes desenvolvem, em geral, um plano de estudos para as peças que escolheram e pretendem executar. Seja como for, esse roteiro de trabalho abrange quatro estágios de investigação: (1) o exame do contexto histórico da obra; (2) a descrição de sua textura; (3) a análise de sua estrutura; e (4) a definição dos caracteres de estilo da composição e, por conseguinte, da interpretação a ser construída. Esses estágios não devem ser entendidos como etapas rigorosamente ordenadas, nem o rotei-

ro aqui proposto deve ser tomado como um modelo fechado, de aplicabilidade homogênea. Contudo, com o objetivo de tornar mais claro o plano de trabalho sugerido aos regentes e intérpretes em geral, proporemos o estudo detalhado de uma obra do repertório de Música Brasileira para Bandas, editado pela Funarte: *Jubileu*, de Anacleto de Medeiros, dobrado originalmente composto para banda.

CONTEXTO HISTÓRICO

Toda execução, toda interpretação musical representa uma atualização da obra, que a torna mais uma vez presente; isso sempre implica sua *recriação* em novo contexto histórico e cultural. Por isso mesmo o entendimento histórico acerca da obra a ser interpretada assume especial importância. Intérpretes não devem prescindir de informações sobre a origem do texto (partitura ou gravação original) da obra, tais como data e local de composição, origem do compositor, suas influências estéticas e todo tipo de conhecimento histórico relevante para a sua interpretação no novo contexto. Mas a interpretação – tanto dos executantes quanto de seus ouvintes – é algo que envolve relação entre o texto (o artístico) e a experiência dos intérpretes (o estético). É nesse ponto que a pesquisa histórica deixa de priorizar o texto, fixo e imutável, para visar à obra, que é uma realização coletiva e dinâmica. É essa possibilidade de tornar as obras sempre presentes – mesmo que seus textos tenham origem no passado – que as torna históricas. Tudo isso é possível graças à nossa memória, que estabelece, por natureza, vínculos entre obras musicais: a origem da interpretação.

Sabemos que:

Anacleto Augusto de Medeiros, filho de escrava liberta, nasceu em Paquetá, atual bairro da cidade do Rio de Janeiro, localizado numa ilha da Baía de Guanabara. Aos nove anos ingressou na Confraria de Menores do Arsenal de Guerra, no Rio de Janeiro, e iniciou-se no aprendizado musical tocando flautim na banda do Arsenal. Nesse período teve como principal orientador Santos Bocot, um amante do estilo que se consagraria, mais tarde, com a denominação de *choro*. Matriculou-se no Conservatório de Música em 1884, dois anos depois, diplomou-se como professor de clarinete, na mesma classe de Francisco Braga. No Conservatório foi aluno de Henrique Alves de Mesquita e, em consequência disso,

ampliou sua vivência com a estilística brasileira nascente, que tanta contribuição recebeu do seu mestre. Em sua atividade musical, Anacleto de Medeiros teve êxito em realizar aquele que foi o seu principal projeto: fundou e regeu inúmeras bandas de música, tais como a da Sociedade Recreio Musical Paquetaense, a Banda de Música de Magé e a Banda da Fábrica de Tecidos Bangu. Notável melodista e harmonizador, compôs inúmeras valsas, polcas, quadrilhas, dobrados e xotes ou *schottishes* (muitos o consideram o criador do *schottish* brasileiro), fundindo a elegância sinfônica com um característico *sotaque* da música brasileira urbana que se formava. Em 1896, já bastante reconhecido como regente e compositor, foi convidado a organizar a Banda do Corpo de Bombeiros, para a qual levou antigos colegas de bandas e alguns dos mais excepcionais músicos de choro da cidade – que naquele momento começavam a se profissionalizar –, somando inicialmente um conjunto de 25 músicos em seu efetivo. Sob sua batuta, tornou-se então regular e notável a participação da célebre Banda nas primeiras gravações em disco feitas no país, a partir de 1902, a convite de Frederico Figner, da Casa Edson. Faziam parte de seu repertório, nessa época, os dobrados *Jubileu* (composto em 1906 para a comemoração do 50º aniversário do Corpo de Bombeiros), *Avenida* e *Pavilhão Brasileiro*, dentre tantas outras obras. Várias de suas composições notabilizaram-se posteriormente com letras de *Catulo da Paixão Cearense* e integram o repertório clássico do choro. O nome de Anacleto, que nos deixou quase uma centena de obras, forma com os de Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga, Joaquim Callado e Ernesto Nazareth o grupo dos principais consolidadores da música autenticamente brasileira.

Se investigamos a origem do texto musical, não é para nos tornarmos aptos a reproduzir uma hipotética interpretação original da obra (a que Anacleto tinha em mente ao executar e gravar seu dobrado, por exemplo), mas para ativar a memória e estabelecer os sentidos que gerarão a nova interpretação, pois o sentido da obra não se realiza por si só; está no diálogo do ouvinte com os

sentidos históricos da obra. O relato acima é aquilo que os intérpretes poderiam formular como a síntese do contexto histórico de composição de *Jubileu*; entretanto a fundamentação da sua representatividade como gênero, como estilo e sobretudo como expressão artística no contexto histórico de sua interpretação atual, será objeto do quarto e último item do presente estudo.

TEXTURA

O entendimento musical não se separa da experiência da música. Referimo-nos à experiência da escuta, que pode ser considerada em duas modalidades: a escuta por uma sinalização e uma escuta por ela mesma. A primeira relaciona-se a uma capacidade perceptiva comum a todos os animais e está ligada à busca por informação: sinos, apitos, sirenes e buzinas nos alertam, por exemplo, para horários, acontecimentos, advertências e vários outros tipos de informação. Todavia, as particularidades da imaginação humana nos tornam capazes de voltar a atenção para os sons *em si mesmos* e de escutá-los com um interesse no próprio ato da escuta, ou seja, com interesse em *como soam* os sons. Por isso, quando conseguimos abrir mão da busca por informação, iniciamos a busca por padrões, ordem e sentido nos sons que escutamos, prolongando assim nosso interesse neles. Essa é a condição para que possamos ouvir música; no instante em que passamos a ouvir sons como música, nossa experiência deixa de ser informativa e adquire estruturação mais imaginativa e criativa, passa a ser organizada por metáforas.

Textura, na experiência musical, é uma metáfora que usamos para designar as qualidades perceptivas do fluxo sonoro que entendemos como música. Trata-se de uma metáfora de tecelagem, na qual a urdidura – os fios dispostos longitudinalmente no tear – representa a dimensão horizontal, os sons sucessivos que formam linhas melódicas, e a trama – os fios transversais – representa a dimensão vertical, as simultaneidades que formam estruturas acordais. O emprego da metáfora do tecido implica serem a urdidura e a trama mais que meras dimensões da música; são organizações que mantêm a música unida do mesmo modo que as fibras mantêm os tecidos. Textura é aquilo que experimentamos quando ouvimos sons que duram, quando distinguimos regiões de altura sonora (registros), quando idealizamos distâncias, quando percebemos intensidades sonoras, profundidades, timbres e direções – isto é, estamos falando de um *espaço sonoro* e de objetos imaginados nesse espaço, cujas características dependem da nossa percepção de todos os parâmetros acima.

Constituem uma *escuta textural*: (1) a percepção dos componentes texturais – melodias, contrapontos de ação melódica (contracantos) e de ação harmônica (encadeamentos lineares e acordes de preenchimento harmônico), configurações rítmicas ; (2) o estabelecimento da hierarquização desses elementos e (3) a observação do meio sonoro e dos recursos instrumentais empregados (orquestração). Isso é essencial para apreendermos os movimentos principais da música e as relações de similaridade entre suas partes. Por isso a textura está sempre estreitamente ligada à estrutura da obra, pois quanto mais revela ou salienta, através de contrastes, os elementos constitutivos da estrutura, mais expressiva a obra se torna.

Observemos na *fig. 1* que há quatro fluxos sonoros concorrentes: a melodia, o contracanto, os acordes de preenchimento harmônico e o baixo pulsante. Esses quatro componentes texturais têm presença nas duas dimensões, horizontal e vertical; no entanto nós os percebemos como objetos diferenciados. Quanto mais definido é o contorno da figura que projeta no tempo (horizontalmente), mais ênfase tem o elemento em nossa percepção global e mais pregnância apresenta na formação do sentido da obra. Não há dúvida de que o fluxo que entendemos como melodia, no trecho acima, é claramente representado como o elemento textural com movimento mais ativo e definido. O contracanto, como evidenciado na notação, apresenta um apelo melódico discreto,

Melodia (flautas, oboé, clarinetes, saxofone alto e trompetes)

Contracanto (saxofone tenor, trombone e bombardino)

Baixos (fagote, clarinete baixo, saxofone barítono e tuba)

Acordes de preenchimento (trompas)

Fig.1 - Jubileu, de Anacleto de Medeiros (compassos 9-16)

e com isso divide-se nas funções de adornar a melodia e enriquecê-la harmonicamente. É ainda mais claro nesse texto musical, porém, o contraste entre esses elementos mais lineares e as figurações de baixos e acordes em bloco. Esses dois últimos fluxos têm, propositalmente, ação horizontal irrelevante e cumprem a função precípua de estabelecer o padrão rítmico-harmônico que caracteriza o gênero.

Cumprе salientar que essa representação graficamente “plana” de linhas horizontais e verticais não condiz com a nossa experiência musical. A escuta musical está atenta ainda para uma outra dimensão espacial, por meio da qual localizamos *objetos musicais* em posições distintas, desde a camada mais à frente até a mais ao fundo, o que dá àquela textura *plana* ao menos um aspecto de rugosidade. Esse é o aspecto principal do estudo da orquestração enquanto técnica que proporciona maior expressividade à execução de uma obra musical, visando à transparência de texturas densas e complexas. Orquestrar é destacar com eficiência cada um dos componentes texturais, considerando suas características e funções formais, ou seja, *colorir* as figuras concorrentes do tecido musical, de modo a torná-las mais facilmente distinguíveis e funcionais.

Cada uma das experiências envolvidas no que denominamos *escuta textural* está relacionada à percepção de padrões. Padrões surgem de um estado de invariância predominante, ou seja, sempre que a constância é mais perceptível que as mudanças ocorridas no tecido musical, um padrão de agrupação é estabelecido. Portanto, constância produz coerência – e é a partir disso que formamos os vários fluxos texturais. Há várias décadas, cientistas pesquisam os princípios cognitivos que estabelecem nossos modos de percepção. Pelo princípio de proximidade, eventos sonoros próximos (num espaço sonoro e no tempo) tendem à agrupação. O princípio da similaridade estabelece que o reconhecimento de semelhanças entre os eventos sonoros também favorece sua agrupação numa única figura. Como podemos entender, a percepção de proximidade e similaridade cria agrupamentos tanto na dimensão horizontal da textura musical (estabelecendo unidades formais) quanto na vertical (identificando partes concorrentes mais e menos independentes).

Proximidade e similaridade são, portanto, categorias que determinam fortemente nossa escuta textural. Na *fig.2* (próxima página) podemos verificar que as repetições de figuras (com ou sem variação) estabelecem padrões por similaridade. Essa correspondência é denominada *paralelismo*, pois a cada nova recorrência de um contorno já antes percebido a memória, atua relacionando-os como se estivessem seguindo na mesma direção e concomitantemente. No trecho musical examinado, cada camada assim constituída é ainda mais fortemente consolidada por sua permanência em um mesmo registro, que firma a proximidade espacial entre os padrões da mesma camada. Além disso, é essencial observar a coerência instrumental que ressalta a identidade dos elementos

envolvidos. Até que um dado elemento da estrutura se complete, o compositor geralmente procurará manter homogêneas suas características texturais, ou seja, até que uma frase ou semifrase se conclua, será conduzida com a mesma configuração orquestral, com o mesmo padrão de articulações e no mesmo registro.

Melodia
(motivo principal - padrão melódico)

9 14

p *mf* *ff*

Baixos e acordes de preenchimento
(configuração rítmico-harmônica - padrão de acompanhamento)

Contracanto
(motivo secundário - padrão melódico)

Fig.2 - Jubileu, de Anacléo de Medeiros (padrões)

Esse procedimento é importante tanto para a música escrita em textura homofônica quanto para a escrita em textura polifônica. Esta última distingue-se pela notável independência que os fluxos sonoros concorrentes (as partes) adquirem. Quanto mais independentes se tornam as partes, mais individuais são seus movimentos, sua composição tímbrica, seus modos de articulação e seu conteúdo melódico-harmônico. A polifonia estabeleceu-se como prática textural porque ampliava a experiência monofônica ou monódica, na Idade Média. A uma linha melódica original (de modo geral conhecida) agregavam-se, simultaneamente, novas linhas compatíveis harmonicamente, mas que apresentavam movimentos próprios e independentes. Tal efeito se opõe, estritamente, ao da melodia única. Todavia, com esse advento extasiante da experiência harmônica, mesmo o procedimento monofônico não resistiria a um *adensando* paulatino, até alcançar a chamada textura coral, na qual todas as partes procuram reproduzir os movimentos da parte referencial (quase sempre a mais aguda). Disso resultou a textura entendida como homofônica, caracterizada por sensível interdependência entre as partes componentes.

A melodia acompanhada que caracteriza a textura em *Jubileu* é essencialmente uma modalidade de textura homofônica. A *fig. 3* (próxima página) mostra os componentes texturais aglutinados segundo sua ênfase. A melodia aparece em monofonia ou em bloco (técnica de escrita que apresenta a linha principal adensada homofonicamente), enquanto as outras figuras (como o contracanto, os acordes de preenchimento e os baixos condutores), de maior ênfase

harmônica por apresentarem contornos formais discretos, são representadas num único acorde que reúne todas as suas notas estruturais. Observemos que embora a melodia se destaque, indubitavelmente, devido às suas características texturais, não é ouvida inteiramente em registro contrastante com o do acompanhamento. No compasso 9, por exemplo, sua nota estrutural (discutiremos melhor esse conceito no próximo tópico) é o $\text{f}\sharp 3$, nota imediatamente superior

Melodia (flautas, oboé, clarinetes, saxofone alto e trompetes)

Melodia (flautas, oboé, clarinetes, saxofone alto, saxofone tenor, trompetes, trombones e bombardino)

Acompanhamento harmônico (fagote, clarinete baixo, saxofone tenor, saxofone baritono, trompas, trombone, bombardino e tuba)

Fig.3 - Jubileu, de Anacleto de Medeiros (textura homofônica)

à mais aguda da estrutura harmônica de acompanhamento: o $\text{ré}3$. Portanto, devido ainda à similaridade resultante do parentesco de timbres do conjunto de sopros, não haveria suficiente destaque melódico caso o compositor não tivesse tido o cuidado de dobrar a melodia com as flautas, 8ª acima (de modo a destacar importante harmônico das notas da melodia e dar-lhes mais *claridade*) e, assim, conferir-lhe o destaque necessário.

Por fim, resta reiterar a importância da elaboração textural das obras para o entendimento da forma musical. Um rápido exame do período (agrupamento de frases) formal seguinte, iniciado no compasso 27, é o bastante para constarmos que as mudanças de textura nele aplicadas têm valor significativo na identificação da ocorrência de uma nova seção.

ESTRUTURA

Se todos os parâmetros sonoros variassem a todo instante, isso produziria um contexto de complexidade improcessável. Por isso no fluxo musical, de modo geral, alguns parâmetros permanecem relativamente estáveis, enquanto outros mudam. Essa manutenção da constância de alguns parâmetros durante “um certo tempo” é o que possibilita a criação de uma ordem, de uma estrutura. O estudo da estrutura de uma obra inclui o reconhecimento de seus recursos

notacionais, o entendimento da direcionalidade (por movimentos) e da segmentação formal (por simetrias e fechamentos), a avaliação das relações funcionais entre as seções e seus conteúdos no todo da obra e o exame dos recursos de composição que geram a coerência formal (estruturação harmônica, estruturação temática etc.), além da apreciação de outros elementos significativos – como, por exemplo, o uso ocasional de textos literais.

Realizada a etapa do estudo da textura – a mais aparente manifestação formal da obra –, passamos às tarefas de (1) reconhecer, dentre os elementos texturais já identificados, quais deles apresentam direcionalidade mais evidente (pois se destacam na escuta como elementos condutores do discurso musical), e de (2) identificar os agrupamentos estruturais (sobretudo aqueles envolvidos em progressões). A forma musical é gerada por contrastes súbitos ou progressivos. Os primeiros geram, simplesmente, cesuras imprevistas e a expectativa da recuperação do estado inicial (um desfecho). Contrastes progressivos geram tanto a percepção de movimento direcional (uma trajetória) quanto a prolongada experiência tensiva que leva à expectativa de recessão da tensão criada. É, portanto, inquestionável a maior expressividade desta última estratégia de composição.

Movimentos progressivos têm início quando percebemos o estabelecimento de um ou mais padrões de movimento. Um padrão de movimento constitui um ponto de partida, direção e ponto de chegada, onde a progressão é interrompida por algum elemento de descontinuidade e ruptura. E a direcionalidade produzida pelos movimentos progressivos estabelece os pontos de tensão e distensão na textura, evidenciando a forma musical e tornando-a mais expressiva. Progressão gera, portanto, sentido e expectativa – e uma obra com pouca ênfase em dispositivos de progressão tenderá a apresentar mais ambigüidade formal. Em suma, a presença de padrões motivicos garante a coerência temática; a presença de padrões de movimento (progressões) garante o surgimento de tensões, de desequilíbrios, de assimetrias que geram expectativas e conferem à música caráter mais discursivo e comunicativo: dão-lhe sentido.

Observemos na *fig. 4* (próxima página) que, na textura essencialmente homofônica apresentada, a melodia é o único componente textural com progressividade constante e evidente (o contracanto acompanha sua progressão apenas na primeira semifrase). O motivo principal (compasso 9) é repetido sucessivamente; porém, a cada nova apresentação, é percebido em registro superior (trata-se, pois, de uma seqüência), alcançando o ponto culminante (chegada) – em que se concentra a

maior tensão e desequilíbrio formal – no compasso 13, para em seguida satisfazer a expectativa de um retorno à estabilidade. Isto é, nossa expectativa de estabilização é uma expectativa de fechamento da forma que foi anteriormente aberta pela progressão. Portanto, ao estruturarmos a música que percebemos como forma, estamos experimentando continuamente a expectativa da abertura de uma forma (que gera todo tipo de discursividade) e a expectativa do seu desfecho, que dá ao discurso coerência e sentido.

The image shows a musical score for 'Jubileu' by Anacleto de Medeiros. The score is in 2/4 time, key of B-flat major, and consists of 14 measures. It features a melody line, a contrabasso line, and a bass line. Dynamics include p, mf, and ff. A legend below the score identifies the lines: melodia (melody), contracanto (contrabasso), acordes (chords), and baixos (bass).

Fig.4 - Jubileu, de Anacleto de Medeiros (progressão melódica)

Identificados os elementos texturais com maior relevância estrutural (devido aos contrastes mais evidentes que estabelecem), não será difícil analisar sua constituição. Como já discutimos, a música é estruturada de tal modo que parte dos seus aspectos sonoros mantém suas configurações numa certa faixa de similaridade por algum tempo – até que, num dado ponto, alguns desses parâmetros mudam mais sensivelmente. Essas mudanças podem ter maior ou menor consistência e abrangência, dependendo do que é estabelecido ao longo da própria obra como o *normal* do estilo em questão. Mas a mente reconstrói continuamente a estabilidade do fluxo musical, mesmo que este, ao contrário, mantenha sua aparência permanentemente em mudança. E tudo isso só é possível, é claro, pela ação da memória. Assim, uma mudança brusca de intensidade, por exemplo, assinala um novo evento ou o início de uma nova figura, já que as mudanças admissíveis no interior de uma única figura tendem, em geral, a ser progressivas ou mais indefinidas.

Assim como ocorre no estudo da constituição textural das obras, na estruturação da sua forma, sempre que certa constância predomina sobre as mudanças no meio sonoro, inferimos ordem e coerência entre os sons, traduzidas por agrupamentos (padrões); sempre que a mudança de estado do meio sonoro supera certo

padrão de coesão, limites formais (cesuras) são percebidos. Salientamos, entretanto, que se o processo de agrupação se baseia em princípios perceptivos, as percepções de agrupamentos e limites podem ser relativamente discordantes entre os ouvintes. Isto é, nem sempre os procedimentos de agrupação (interpretações) são consensuais, o que mostra que não devemos vê-los como algo absoluto, e sim como resultado de hábitos de escuta particulares e decisões interpretativas.

Se esse processo é estabelecido com notável influência dos princípios cognitivos de proximidade e similaridade abordados até aqui, um terceiro princípio de agrupação é especialmente importante para a estruturação do discurso musical. Trata-se do princípio de continuidade, uma extensão dos princípios anteriores. Esse princípio estabelece que, quando uma série de eventos tem os valores significativa e continuamente alterados em uma direção particular e em graus equivalentes, os eventos tenderão a formar agrupamentos. Ou seja, um movimento consistente em uma única direção tende a perpetuar-se nessa direção, o que não deixa de ser uma projeção da idéia de similaridade. Assim sendo, um conjunto de notas tenderá a formar um dado agrupamento melódico (incisos, sobretudo) na memória, se os movimentos consecutivos (ao menos a maior parte deles) entre as notas envolvidas apresentarem a mesma direção e relações intervalares de proporções compatíveis, e se os movimentos melódicos correspondentes forem separados por um intervalo de tempo relativamente uniforme.

Anacleto compôs um segundo período perfeitamente coerente com o anterior. Podemos verificar na *fig.5* (abaixo) que o movimento inicial da melodia (primeira semifrase) estende-se do fá4 ao fá3, no mesmo âmbito que liga o início da primeira com o da segunda semifrase da obra (compassos 9-16): do fá3 ao fá4. Isso dá à forma musical um sentido de equilíbrio, simetria e continuidade.

The image shows a musical score for 'Jubileu' by Anacleto de Medeiros, measures 27-34. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat. It features a piano part and a vocal line. The piano part has dynamics markings of *ff* and *pp*. The vocal line has dynamics markings of *ff* and *pp*. The score is divided into two phrases: 'Semifrase antecedente (motivo em progressão descendente)' and 'Semifrase conseqüente (motivo em progressão ascendente)'. Measure numbers 27 and 32 are indicated.

Fig.5 - Jubileu, de Anacleto de Medeiros (compassos 27-34)

Outro exame do trecho acima revela a construção motívica da frase. A primeira semifrase é composta com motivos de um único compasso, e a segunda com motivos de dois compassos. Como vemos na *fig. 6* (abaixo), a ênfase em apojeturas (um tipo de nota melódica que, como notas de passagem, bordaduras, escapadas, antecipações e suspensões, recebe essa denominação por não fazer parte da estrutura acórdica que a suporta, ou seja, não é uma nota estrutural) descendentes caracteriza esses motivos e revela mais uma semelhança com o material da frase inicial de *Jubileu*, que tem por base o mesmo dispositivo.

The image shows a musical score for 'Jubileu' by Anacleto de Medeiros. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 27 and includes dynamics 'ff' and 'pp'. The second system starts at measure 32 and includes dynamics 'pp' and 'ff'. Labels with arrows point to specific melodic features: 'apojetura' (twice), 'bordadura' (twice), 'passagem' (once), and 'escapada' (once). A bracket at the bottom indicates the 'Estrutura harmônica (notas estruturais)' for the first system.

Fig. 6 - Jubileu, de Anacleto de Medeiros (estrutura melódico-harmônica)

A imaginação da forma musical começa na percepção de uma lógica estrutural que se manifesta como o *fechamento de uma figura*. Para percebermos uma figura musical se fechando, completando seu sentido, é preciso acionar a memória que relaciona o evento final com o inicial, seja de um trecho musical ou da obra como um todo. E o que possibilita a ativação da nossa capacidade de reconhecer experiências (eventos) anteriores é a habilidade especial que possuímos de perceber e memorizar padrões sonoros já conhecidos. Os estudos mostram que nenhum outro atributo sonoro é tão distintamente percebido pelo sistema cognitivo humano quanto a altura dos sons – percebida num *espaço sonoro* musical como nota. Daí a estrutura musical ter sido sempre tão vinculada à experiência harmônica, à experiência intervalar, aos contrastes harmônicos entre os diversos intervalos e combinações. Na prática musical, a experiência harmônica começa incluída na própria experiência melódica: a percepção de uma forma linear, uma harmonia linear que *faz sentido* porque é percebida como sucessão de pequenos agrupamentos figurativos que tendem a um desfecho, ao fechamento de uma figura de contorno mais extenso. E esse fechamento assim nos parece, em obras musicais essencialmente harmônicas, *um retorno ao ponto de partida harmônico*.

Como vimos antes, os elementos texturais com atividade melódica diminuída são aglutinados pela percepção do ouvinte num encadeamento de unidades harmônicas (acordes). Esse movimento harmônico tem menos apelo linear, mas descreve, tanto quanto os movimentos melódicos, uma trajetória formal, da abertura (uma progressão tensiva) até seu desfecho (uma cadência). Isso pode ser facilmente verificado na *fig. 7* (abaixo). Ao contrário do que ocorre na frase inicial da obra (compassos 9-16), aqui a frase tem início, no compasso 27, com

Estrutura melódica
(notas estruturais da primeira semifrase)

Progressão harmônica
(movimento por proximidade e similaridade)

Fig. 7 - Jubileu, de Anacleto de Medeiros (progressão harmônica)

um contraste imediato, ou seja, apoiada em estrutura acórdica (Cm) diferente da referencial (Bb), portanto *aberta* e já suscitando um direcionamento ao desfecho harmônico na estrutura de tônica (o que ocorre no compasso 29). Isso volta a acontecer na semifrase seguinte e exemplifica o jogo harmônico que experimentaremos ao longo de toda a obra.

Observemos, na figura acima, que a notação da melodia apresenta as notas estruturais (acórdicas) em destaque. Como parte do conteúdo harmônico, a melodia deve manter certa vinculação com a estrutura harmônica. Em cada estilo essa relação se constitui de modo diferente, da mais estreita à mais vaga. Em *Jubileu*, as melodias são notavelmente estruturadas. Embora as apojaturas, sobretudo, produzam desequilíbrios momentâneos, as notas estruturais da melodia garantem total concordância com o encadeamento de acordes que é proposto.

Resta, porém, discutir como se efetiva a coerência formal no movimento harmônico. Atentemos para o fato de que mesmo as figuras mais *verticais*, com mais tênue ação melódica, evoluem temporalmente. Ou seja, se temos uma progressão harmônica, temos um movimento tensivo seguido de resolução (distensão), e esse processo implica, inevitavelmente, linearidade. Recorramos novamente aos princípios de similaridade e proximidade. O conteúdo intervalar das unidades harmônicas parece desempenhar papel fundamental na percepção de similaridade e pro-

ximidade harmônicas. A 5ª justa é o intervalo mais estável do meio harmônico (excluindo-se a oitava, que se constitui na mesma nota), uma vez que a nota que forma a 5ª justa com a sua fundamental já está, de antemão, presente na ressonância da fundamental e é parte integrante de sua composição sonora (ver série harmônica): fundamental e 5ª soam similares. O semitom, por sua vez, estabelece a mais efetiva proximidade *espacial* entre notas, que assim soam tão próximas que parecem se atrair mutuamente. Dessa forma, a evidência de continuidade que pode se estabelecer na condução de vozes (movimento melódico entre as notas componentes de acordes consecutivos) de um acorde para o seu sucessor, assim como a realização de progressão e cadência harmônicas, tem íntima relação com o teor dos intervalos envolvidos nos encadeamentos.

Na progressão harmônica observada na *fig. 7*, podemos verificar que o acorde de dó menor (Cm) tem duas de suas notas direcionadas ao acorde seguinte, de fá maior (F), ambas por similaridade de 5ª justa; isso garante um encadeamento fluente, dado o parentesco entre os acordes (o primeiro parece soar dentro do segundo). Situação diferente ocorre na progressão de si bemol maior (Bb), no compasso 30, e seu sucessor, o acorde de fá maior com 7ª menor (F7); nesse caso, o duplo direcionamento se dá por similaridade e proximidade (de semitom). Contudo, o foco do direcionamento é a 7ª do acorde de chegada, portanto o seu componente mais instável harmonicamente. Tudo isso evidencia soluções de continuidade débeis e ambíguas entre esses acordes; podem resultar em aumento de tensividade da progressão (produzir abertura formal), mas não a completam formalmente. Ao contrário, nos encadeamentos de fá maior para si bemol maior (compassos 28–29 e 32–33), todas as notas são direcionadas, seja por proximidade ou similaridade, ao acorde de fechamento das semifrases (o acorde de tônica), produzindo o sentido de completude da forma (ou ao menos de suas seções). Desse modo, as progressões harmônicas desempenham seu papel na estruturação do discurso musical.

Se os limites mais bem definidos na escuta determinam as separações das seções mais significativas da música, a coerência interna em uma dessas seções depende da relativa constância paramétrica. A graduação da constância e da variância multiplica as propriedades significantes dos agrupamentos e dos “agrupamentos de agrupamentos” distinguíveis no meio musical. Concorrem então para expressar uma forma musical lógica e apreensível, manifesta por “funções formais”. A introdução é uma função formal frequentemente funda-

mentada em adiamentos e prolongações, que provocam a expectativa da idéia principal. Em *Jubileu*, ela tem 8 compassos e apresenta o motivo com o qual o compositor encerrará o primeiro período do dobrado. A exposição é a função formal mais importante por estabelecer as figuras temáticas, em geral expressas por repetição e estabilidade estrutural. A transição caracteriza-se por flutuação e instabilidade, com alto grau de provisoriedade. Assim estruturam-se, de modo geral, os segmentos de ligação entre seções de exposição temática. A função formal de ampliação ocorre sempre que um dado elemento temático acaba de ser exposto e afirmado. O discurso musical deve prosseguir, mas o excesso de redundância resultante de simples repetições deve ser evitado. Nesse ponto, o compositor aplica um conjunto de técnicas de repetição por variação e desdobramentos criativos dos motivos (desenvolvimento), a fim de estender a forma sem perder a coerência. A interpolação é uma função de desestabilização, um processo geralmente empregado com o fim de gerar incoerência momentânea. Por fim, a função de conclusão representa desmobilização e pontuação formal. É tipicamente empregada quando, após o fechamento da última seção de exposição, deseja-se reiterar o desfecho da forma. Anacleto não desejou lançar mão desse dispositivo.

ESTILO

O último estágio de preparação da obra a ser apresentada ao público pode ser entendido como o de definição do estilo da composição e, por conseguinte, da interpretação a ser construída. Trata-se de um trabalho de adequação dos meios de que o intérprete dispõe às exigências artísticas da obra, reveladas pela síntese das três primeiras etapas do seu estudo.

Nossas intuições do que em música está “certo” ou “errado” operam em duas dimensões, que podemos descrever como sintática e semântica; no primeiro caso, referimo-nos particularmente a estilo, ou seja, uma reprodução de padrões resultante de um modo de escuta determinado por escolhas feitas no âmbito de um conjunto de valores culturais. Quando compositores e intérpretes visam à criação de novos procedimentos e sentidos musicais, ou seja, quando operam num estilo mais original, enfrentam um volume significativo de deliberações dentre as possíveis alternativas que se apresentam em cada dimensão da forma. Ao contrário, a razão da enorme fluência de compositores e intérpretes que operam no âmbito de estilos mais cristalizados está justamente na

reduzida parcela de escolhas que lhes exigem decisões mais puramente deliberadas, tal a determinação habitual imposta pelo estilo praticado – que assim se apresenta como radicalmente coerente, estável e compartilhado por todos. Este é o caso da obra em questão.

Consta em registros da época que a assistência das apresentações da Banda do Corpo de Bombeiros, dirigida por seu fundador, impressionava-se com a distinção do conjunto – que, ao contrário das bandas da época, afastava-se da severidade do estilo militar; exibia perfeita afinação, fluência, graça e leveza em suas interpretações e no repertório apresentado. Isso pode ser atribuído à musicalidade específica de seus executantes, dentre os quais, como já assinalamos, encontravam-se exímios chorões (como o oficleidista Irineu Batina, primeiro professor de Pixinguinha; Luís de Souza, no trompete e cornetim; Candinho do Trombone; Casemiro Rocha, trompetista e compositor; Liça, no bombardão; o flautista Irineu Pianinho; Edmundo Ferreira na requinta; e o bombardinista João de Almeida, entre outros). Não é de se estranhar que o maestro *chorão* e multiinstrumentista infundisse, na atitude interpretativa de sua Banda e em suas composições, o estilo em voga da *música de choro*.

Enfim, ao executarmos *Jubileu* não estamos diante da tarefa de conceber arbitrariamente um novo estilo. O subtítulo da obra explicita seu gênero – dobrado – e as informações que obtivemos sobre o contexto cultural que deu origem ao seu texto – a partitura – apontam para um direcionamento estilístico (choro) distinto do habitual para esse gênero. As exigências artísticas da obra impõem um desafio ao intérprete. Este deve, portanto, adequar os meios de produção de que dispõe e as potencialidades reveladas no próprio texto a ser interpretado àquelas exigências. Suas ferramentas de trabalho estão discutidas nos itens anteriores.

TABELA DE PARÂMETROS TÉCNICOS E MUSICAIS PARA CLASSIFICAÇÃO DO REPERTÓRIO DE SOPROS DESTINADO A BANDAS

Dario Sotelo
2008

○ QUE SIGNIFICA A TABELA DE PARÂMETROS TÉCNICOS?

AINDA HOJE, A CLASSIFICAÇÃO TÉCNICA E MUSICAL DO repertório para bandas, no Brasil e em grande parte dos países latino-americanos, não é valorizada como uma ferramenta de suporte e direcionamento para o regente de banda e educador musical. Amplamente utilizada pelas editoras de todo o mundo como forma de apresentar a obra musical diretamente ao público a que se destina, tal classificação torna-se uma forte aliada na preparação de um plano de ensino dentro da banda, bem como na própria formação de uma banda melhor elaborada. O objetivo principal passa a ser o desenvolvimento musical da criança e do jovem, de forma planejada e segura, sem eliminar etapas fundamentais nesse processo.

A proposta de abordarmos este importante tema é propiciar ao regente uma melhor escolha do repertório, com riqueza de detalhamento técnico e musical, observadas as necessidades e possibilidades da banda, de modo a viabilizar resultados mais satisfatórios, tendo em vista o controle das etapas do aprendizado do aluno. Com isto, o regente pode optar por uma obra na qual a extensão de determinado instrumento esteja de acordo com o nível técnico do executante, e não utilizar obras cuja tonalidade possa inviabilizar uma boa execução.

Compete ao regente e educador ter o cuidado de observar a melhor forma pedagógica de desenvolver o trabalho musical com a banda, de modo a estimular e apoiar o aluno músico em cada etapa de seu aprendizado.

FATORES HISTÓRICOS QUE CONTRIBUÍRAM PARA A CONSOLIDAÇÃO DOS PARÂMETROS TÉCNICO-MUSICAIS

O desenvolvimento e estabelecimento dos parâmetros técnico-musicais, com a conseqüente confecção da *Tabela de Parâmetros* para repertório de sopros e percussão, são o resultado de um processo histórico, que compreende o estabelecimento das bandas de concerto, bandas sinfônicas e conjuntos de sopros no século XX e também os métodos pedagógicos para o ensino de instrumentos musicais nas escolas primárias, secundárias e universidades dos Estados Unidos.

Esta história tem seu ponto crucial quando John Philip Sousa, ao viajar por muitas cidades norte-americanas, populariza a banda sinfônica por todo o país e, num primeiro momento, estimula as pequenas comunidades a criarem suas próprias bandas. Num segundo momento, estes grupos de sopros passam a ser referência em educação musical, inclusive nas pequenas cidades. O movimento torna-se tão importante que obriga a estrutura educacional a assimilar o ensino de instrumentos de sopro nas escolas primárias e secundárias. A consequência natural é a necessidade de cursos universitários que preparem professores para educar musicalmente, através dos instrumentos de sopro e percussão, as futuras gerações de crianças e jovens.

Com a demanda de formação de profissionais pelos departamentos de música das universidades inicia-se imediatamente um processo de pesquisa e criação de novas metodologias para o ensino de instrumentos; nascem aí também, os primeiros métodos de ensino coletivo de instrumentos de sopro.

Os métodos para o ensino coletivo de instrumentos foram criados nos Estados Unidos a partir da década de 1940, com o objetivo de ensinar coletivamente instrumentos de cordas, sopros e percussão, além de realizar a educação musical. A idéia básica que norteia estes métodos é que o processo pode ser conduzido por um único professor, desde que esteja devidamente preparado. Esses métodos são normalmente aplicados nas escolas primárias e secundárias do país.

Muitos desses métodos foram criados por grandes educadores musicais que conseguiram aliar a formação técnico-musical ao ensino da música.

A classificação técnica do repertório para sopros ganha força e metodologia somente a partir da segunda metade do século XX. Antes disso, o repertório era basicamente constituído por transcrições do repertório sinfônico tradicional, além de marchas e orquestrações do repertório popular do momento.

Na década de 1950, os maestros Frederik Fennell e Donald Hunsberger revolucionam os conceitos através da experimentação do conjunto de sopros sem o dobramento de músicos por vozes. Desenvolvem na Eastman School of Music, na Universidade de Rochester, NY, EUA, o conceito que ficou conhecido como *Wind Ensemble Concept* (conceito do conjunto sinfônico de sopros), caracterizado por um grupo sinfônico de sopros, percussão, piano e harpa, com apenas um músico por voz. Inúmeras obras musicais foram escritas para esse tipo de formação, por compositores de todo o mundo.

Impulsionados por esse salto de qualidade artística, técnica e musical, grandes editores mundiais que já atuavam com parâmetros de classificação começaram a patrocinar a profissionalização da composição de obras originais e arranjos para os níveis iniciantes. Esse movimento, de certa forma, forçou o estabelecimento das Tabela Geral de Parâmetros técnico-musicais para o repertório de banda. Tal tabela estabelece seis diferentes níveis de classificação do repertório, sendo o nível 1 o iniciante e o 6 o mais avançado; todos se ligam perfeitamente aos parâmetros técnicos dos métodos coletivos. A tabela organizada se tornou uma das principais ferramentas de classificação, como a grande aliada do professor e regente na construção do planejamento pedagógico de ensino musical. Hoje estende-se ao repertório para cordas, orquestra sinfônica, coro e formações camerísticas.

Na década de 1990, o professor e regente norte-americano Richard Milles sentiu a necessidade de obter informação sobre o repertório já estabelecido para bandas. A partir daí, iniciou um dos mais importantes projetos de catalogação, gravação e classificação técnica de que se tem notícia: o lançamento da série *Teaching Music Through Performance in Band* (Como ensinar música através do trabalho com bandas). Cada vez mais aprimorados desde então, esses processos se tornaram fundamentais tanto para professores-instrumentistas quanto para regentes ligados à formação e à educação musical.

FORMATAÇÃO DA TABELA

A Tabela de Parâmetros está estruturada para fornecer a regentes, compositores e professores de instrumentos de sopro os seguintes parâmetros, que podem ser classificados em:

- A – Limitações de escrita musical:
 - Compassos a serem usados para cada nível
 - Armaduras de clave e suas tonalidades
 - Valores de notas e pausas
 - Estruturas rítmicas possíveis
 - Dinâmicas
 - Utilização de ornamentos

- B – Limitações técnico-instrumentais
- Articulações
- Extensões dos diversos instrumentos

C – Sugestão de duração das obras para diversos níveis

D – Conselhos gerais sobre a utilização de determinadas linguagens musicais que não focam parte do processo de aprendizado musical

E – Instrumentação geral para os níveis e uso da percussão

Para um melhor entendimento deste artigo, é extremamente importante que seja analisada a Tabela de Parâmetros, sua formatação e concepção geral. Este trabalho somente terá sentido e cumprirá seus objetivos se for acompanhado da própria tabela, para que possa ser devidamente entendida e para que sirva de ferramenta prática nas mãos do regente, compositor e educador musical.

Vamos começar a estudar item por item, partindo do primeiro ponto, a Métrica, e terminando em Uso da Percussão:

1 – MÉTRICA: COMPASSOS A SEREM USADOS

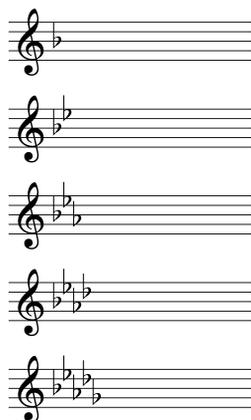
Os compassos simples – 2/4, 3/4, 4/4 etc. – são indicados para os níveis 1 e 2, com a possibilidade de utilizar o 6/8, compasso composto, principalmente como opção e com grupos que estejam adiantados e fluentes em compassos simples.

Na realidade, os compassos compostos – 6/8, 9/8, 12/8 etc. – devem estar presentes com certeza a partir do nível 3; isso implica o uso de compassos assimétricos – 5/4, 7/4, 5/8, 7/8, etc – a partir do nível 4.

2 – ARMADURAS DE CLAVE E TONALIDADES RELACIONADAS

Tendo em vista a natureza de construção acústica dos instrumentos de sopro, recomenda-se que para os níveis 1, 2 e 3 haja apenas de 1 a 5 bemóis, distribuídos nos níveis correspondentes:

Ao iniciar o uso de sustenidos e suas tonalidades a partir do nível 4, podemos também supor que obras não tonais utilizem a técnica de acidentes ocorrentes, observando-se a extensão já recomendada para o instrumento específico.



3 – TEMPO, ANDAMENTO: PULSAÇÃO POR MINUTO

Os parâmetros de andamento são específicos para cada nível. É possível verificar que a diferença entre os andamentos lentos e os rápidos se amplia nos níveis mais avançados, além de todas as suas flexibilizações para mais ou para menos, tais como *ritardandos*, *ralentandos*, *tempo rubato*, *stringendo* etc.

É muito importante notar que a relação entre a forma de *compasso* e *andamentos* mais rápidos pode tornar determinadas passagens muito mais difíceis que o seu nível básico, o que aumenta o nível técnico da obra.

4 – FIGURAS - VALORES DE NOTAS E PAUSAS

Existe uma relação muito estreita entre os itens 4 e 5 – *figuras* e *ritmos*. Tais itens devem ser analisados por seus limites e diferenças, tanto individualmente quanto em conjunto. Sua adaptação aos ritmos brasileiros será proposta ainda neste trabalho.

5 – RITMO

O ritmo está ligado a outros fatores, como Métrica (1), Tempo (3) e Figuras (4), mas funciona intimamente relacionado a este último item.

Por isto, ao verificar este que é um dos elementos básicos da linguagem musical, e como consequência da composição e arranjo para sopros e percussão, devemos estudá-lo primeiro ligado às Figuras (4), o que significa dizer que se deve estudar o ritmo de uma linha melódica ou uma voz instrumental somente – e depois sua relação com outras linhas rítmicas ou vozes instrumentais.

No primeiro aspecto são considerados os compassos simples – 2/4, 3/4, 4/4 – e compostos – 6/8, 9/8, 12/8 – para os níveis 1 e 2, com a introdução da síncope simples em colcheias; a síncope de semicolcheia fica para o nível 3.

Este é um fator essencial a ser considerado pelo compositor e arranjador brasileiro, tendo em vista a diversidade do uso destes elementos rítmicos na música brasileira.

Por outro lado, é muito importante considerar as relações rítmicas propostas para os diversos níveis: somente uma independência de duas partes para o nível 1, independência de três a cinco partes para os níveis 2, 3 e 4 e, a partir do nível 5, multiplicidade de ritmos que coexistem ou interagem.

6 - DINÂMICAS

A proposta de dinâmicas para os diversos níveis segue o mesmo critério usado para os andamentos: quanto mais se ascende do nível 1 ao 5 essa proposta se amplia. É também importante enfatizar que a execução de dinâmicas súbitas, principalmente dos *ff* para os *pp*, exige um controle técnico que, em muitos casos, pode elevar a classificação de uma obra ao nível superior.

7 - ARTICULAÇÃO

Com parâmetros bem definidos, as articulações sempre estão relacionadas também ao Andamento – item 3, e podem também elevar o nível da obra, dependendo do tempo adotado pelo regente.

Mesmo quando não há menção à utilização dos *staccatos* duplos e triplos, eles devem ser sugeridos: o primeiro para nível 4 e o segundo para nível 5.



8 – ORNAMENTOS

Os critérios utilizados para os níveis específicos se referem à ornamentação moderna, correntemente usada no repertório moderno ou em obras arranjadas do repertório dos períodos barroco e clássico. Não é feita nenhuma referência à ornamentação de época, visto ser esta uma matéria que requer estudo próprio, principalmente relacionado ao estudo específico de cada instrumento.

9 – ORQUESTRAÇÃO E INSTRUMENTAÇÃO

A orquestração ou instrumentação pode ter duas abordagens, principalmente a partir do nível 2. A primeira é a instrumentação apenas com os instrumentos propostos para cada nível, e que também se aplicam à disponibilidade instrumental local; A segunda é a abordagem da instrumentação opcional, quando o compositor ou arranjador realiza, na verdade, duas orquestrações. Com isso, pode propiciar a execução da obra por grupos que tenham instrumentação completa e utilizar todo o seu potencial, mas permite também a sua execução por grupos com possibilidades menores, sem que haja comprometimento musical.

10 - DURAÇÃO DA OBRA

A duração da obra está relacionada a três importantes fatores:

1. Capacidade de realização técnica do músico/aluno;
2. Concentração musical; e
3. Resistência física do músico para tocá-la.

A combinação desses três fatores deve ser considerada pelo regente ao analisar uma obra com o objetivo de programá-la para concertos e apresentações diversas, relacionando-a à capacidade de execução do próprio conjunto musical. O mesmo deve ser feito pelo compositor ou arranjador, pois, desta forma, garante-se uma melhor execução da obra composta ou arranjada, que atenda às necessidades do grupo quanto às questões técnicas e propicie uma melhor experiência musical.

11 – CONSIDERAÇÕES – FATORES A EVITAR

A Tabela de Parâmetros pode constituir uma grande ferramenta de apoio para os compositores, arranjadores e regentes, através de seus exemplos e conselhos – desde que seus critérios sejam respeitados e levados a sério por esses profissionais. Quando a escolha da obra a ser utilizada pelo grupo seja uma obra original ou um arranjo adequado ao conjunto – leva em consideração o seu nível técnico, não só permitirá uma execução primorosa como também proporcionará ao grupo uma excelente experiência musical. Já uma obra fácil – de nível 1 ou 2 – que tenha, por exemplo, um solo difícil para flauta, oboé, fago-

te ou trompete, compromete totalmente a classificação do material musical, além de acarretar uma má execução por parte do grupo.

12 – USO DA PERCUSSÃO

O uso do instrumental de percussão foi estabelecido a partir dos instrumentos utilizados nos Estados Unidos na Europa, que a cada dia toma mais conhecimento de outros instrumentos de percussão, originários de países latinos, africanos e asiáticos. No item III, detalharemos melhor as sugestões de adaptação da tabela à realidade musical brasileira.

LIMITE DE EXTENSÃO DE CADA INSTRUMENTO DE ACORDO COM OS 5 NÍVEIS

O limite de extensão é apresentado com notas transportadas, ou seja, notas que os músicos vão ler em suas partes; cabe ao regente fazer o transporte para o som real dos diversos instrumentos.

A extensão proposta para cada nível relacionado é apresentada também com mínimas. As semibreves, quando apresentadas, são possíveis referências de término de período letivo, tendo em vista o desenvolvimento do aluno em relação ao método coletivo que utiliza para o estudo do instrumento.

ADAPTAÇÃO À REALIDADE BRASILEIRA

A primeira consideração a ser feita é que a tabela já existente é parte de um grande projeto de educação musical através de bandas sinfônicas e, que já tem quase um século de história; mesmo assim, transforma-se continuamente. Houve um grande período de experimentação que culminou neste conjunto de experiências, focadas em práticas documentadas ao longo de várias décadas nas escolas públicas norte-americanas, através de pesquisas realizadas por universidades.

Ao abordar alguns aspectos desta adaptação à realidade, à cultura e à música brasileira, é importante levar em conta que este processo precisa ser testado e comprovado no trabalho diário das bandas no Brasil, até que seja possível formar profissionais, como nos países da Europa e nos Estados Unidos.

Uma vez esclarecido este aspecto, o primeiro ponto a ser considerado é a disponibilidade de formação em determinados instrumentos, como oboé, corne-inglês, fagote, requinta (clarineta Eb), clarinete alto Eb, clarinete contralto Eb, clarinete contrabaixo Bb, trompa, tímpano, vibrafone, marimba e contrabaixo acústico.

É necessário que compositores e arranjadores considerem tais instrumentos como opcionais até o nível 4, mesmo quando considerados parte da orquestração, caso seja planejado algum solo para algum deles, a melodia deve funcionar como guia para outros instrumentos, possibilitando a execução da frase sem perda de equilíbrio ou mesmo sem ausência da melodia ou harmonia.

ASPECTOS TÉCNICOS DOS ESTILOS MUSICAIS MAIS IMPORTANTES

A característica da síncope na música brasileira faz parte das estruturas rítmicas básicas de estilos conhecidos como samba, baião, choro, bossa nova, côco, maracatu, maxixe etc. Dentro da classificação norte-americana da Tabela de Parâmetros, estaria alocada a partir do nível 4.

No Brasil, logicamente, poderá ser considerada a partir do nível 2. Os instrumentos brasileiros de percussão relacionados a estes estilos também podem ser incluídos na orquestração a partir do nível 1, com a preocupação de relacionar o instrumento ao estilo e incluir sua escrita nas partituras desde o início, ainda que o músico possa tocá-lo intuitivamente.

Na próxima página consideremos a seguinte proposta de adaptação do estilo ao nível a ser acompanhado pelo instrumental de percussão requerido:

Nível 1 – Baião, Toada, Samba Rural, Marchinha

	BAIÃO ♩ = 104-108		TOADA ♩ = 66-72
Triângulo		Triângulo	
Pandeiro		Pandeiro	
Agogô		Agogô	
(Vareta) Bombo (Macêta)		Zabumba	

	SAMBA RURAL ♩ = 108		MARCHINHA ♩ = 84-88 <i>Tipo Bossa Nova</i>
Caixa		Caixa	
Tambor surdo		Tamborim ou Caixaeta	
Pandeiro		Reco-reco	
Agogô abafado		Afoxê	
Bombo		Ganzá	
		Tambor Surdo	

Nível 2 – Todos os anteriores, mais a Bossa-Nova

BOSSA NOVA ♩ = 60-72
(bom para andamentos lentos)

Tamborim ou Caixaeta	
Afoxê	
Ganzá pequeno	
Bombo ou Surdo <i>(Som aberto)</i>	

Nível 3 – Todos os anteriores, mais Côco, Maxixe e Samba-Canção

CÔCO ♩ = 102
(muito usado nos trios nordestinos)
Nota: às vezes é usado o pandeiro

MAXIXE ♩ = 100-104

DE D D D D E E

SAMBA CANÇÃO ♩ = 56-60
com vassourinhas

Nível 4 – Todos os anteriores, mais Choro, Samba de Partido Alto, Ciranda

SAMBA PARTIDO ALTO ♩ = 92

CHORO ♩ = 116

CIRANDA (Recife) ♩ = 100

Nível 5 – Todos os anteriores, mais Samba, Maracatu e Frevo

The image displays three musical scores for different styles: Samba, Maracatu, and Frevo. Each score is written for a specific instrument and includes a tempo marking and a key signature. The Samba score is in 4/4 time with a tempo of 222-226, featuring parts for Caixa, Atabaque ou Conga, Tamborim, Agogô, Pandeiro, Afoné, Reco-reco de moça, Ganzá, Tambor surdo, and Bombo. The Maracatu score is in 4/4 time with a tempo of 96-100, featuring parts for Tarol, Caixa, Surdo (repique), Zabumba (marcante), and Agogô (Gongüê). The Frevo score is in 4/4 time with a tempo of 138, featuring parts for Caixa (quatro opções), Pandeiro, Surdo, and Bombo.

INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO RELACIONADOS AOS ESTILOS:

Nível 1 – Triângulo, pandeiro, agogô, zabumba, caixa, tamborim, reco-reco, Afoné, ganzá, surdo

Nível 2 – Todos os anteriores

Nível 3 – Todos os anteriores, mais prato a dois, cabaça, cuíca e chocalho

Nível 4 – Todos os anteriores

Nível 5 – Todos os anteriores

COMPARAÇÃO E ADAPTAÇÃO DO REPERTÓRIO TRADICIONAL BRASILEIRO À TABELA DE PARÂMETROS

Vindos de uma tradição européia, principalmente italiana e espanhola, os mestres de banda – alguns deles compositores – não tinham acesso a informações básicas que lhes permitissem escrever obras em que uma de suas preocupações fosse equilibrar a utilização do potencial técnico do músico da época.

A orquestração com excesso de dobramento de vozes e o uso racional da extensão dos instrumentos são dois exemplos de questões básicas que levam à classificação de composições ou arranjos em níveis adiantados. Muitas vezes, pela existência de poucos compassos, com a utilização de determinados registros, a obra passa de nível 2 para nível 4.

O imenso repertório que poderá ser catalogado e classificado de acordo com as ferramentas de apoio ao regente e ao compositor discutidas neste artigo ainda não está adequadamente mensurado. Sabemos que no Brasil há praticamente uma banda para cada cidade, e que estas bandas possuem acervos históricos fascinantes. O trabalho de catalogação, revisão harmônica e de reorquestração destas obras será fundamental para que as próximas gerações desfrutem e utilizem didaticamente a nossa riqueza musical, fazendo com que essas valiosas obras possam ser disponibilizadas, executadas, apreciadas e publicadas no Brasil e no exterior.

CONCLUSÃO

A importância da utilização da Tabela de Parâmetros para o desenvolvimento do repertório brasileiro para sopros e percussão, com sua função formadora e balizadora do compositor e arranjador brasileiro, é fundamental para que todo o processo de escrita e entendimento técnico do repertório possa ser ampliado. Utilizarmos as informações hoje amplamente disponíveis sobre a experiência alcançada em outros países é uma forma de nos mantermos no caminho certo para o êxito. Não se trata apenas de copiar aqui uma das facetas deste processo de educação musical, que é muito mais amplo do que a simples utilização de uma tabela. Trata-se de nos orientarmos para que essa utilização possa ser o reflexo de mudanças profundas naquilo que é mais importante para o crescimento musical do Brasil: uma formação musical racionalizada e realizada com profissionalismo, e que sobretudo utilize todo o potencial espontâneo do brasileiro, sua musicalidade e talento, com o embasamento de princípios técnicos e pedagógicos.

TABELA DE PARÂMETROS TÉCNICOS PARA SOPRO

Grau	1	2	3	4	5
Métrica	Simples: 2/4, 3/4 e 4/4 Variações métricas mínimas	Inclui: 6/8 uso mínimo de 5, 6, 2 simples 8, 4/4, 2/4 Variações métricas fáceis em compasso simples	Inclui: 6/8 e 9/8 Variações métricas fáceis Em compasso simples e composto	Inclui: 3/8, 6/8 e 9/8 Variações métricas em composto	Todas possibilidades métricas, com variações frequentes e complexas
Armaduras de Clave	Bb, Eb, F, com relativos menores e maiores, poucos acidentais ocorrentes	Bb, Eb, F, Ab, com relativos menores e maiores, alterações cromáticas sutis e mudanças de armadura	Até 5 bemóis e C*, maior uso de alterações cromáticas, mudanças de armadura	Até 6 bemóis* ou 2 sustenidos, uso restrito de polivalência, maior uso de dissonâncias	Quadrupl. armaduh. Alterações cromáticas frequentes, uso restrito de polivalência
Tempo (bpm)	Andante-Moderato (72-120), ritard simples, mudanças mínimas	Andante-Allegro (60-132) <i>ritard., accel., rall., allarg., molto rit.</i>	Largo-Allegro (56-144) <i>rit., accel., rall., allarg., molto rit.</i>	Largo-Prestissimo (40-168) Todos descreto de tempo*	Largo-Prestissimo (40-208) Mudanças frequentes de andamento
Figuras de Nota e Pausa		Inclui: Agrupamentos simples de semicolcheias, 3 quáteras de colcheia e semáxima	Inclui: Agrupamentos simples de fusas, sextinas de semicolcheia, uso mínimo de quáteras de semicolcheia	Todas as figuras, tanto em compasso simples quanto composto. Maior uso de agrupamentos assimétricos	Aumento de complexidade, tanto em compasso simples quanto em composto
Ritmo	Ritmos básicos em compasso simples. Uso de pontos de aumento e ligaduras em grau 1,5. Independência a 2 partes.	Ritmos básicos em compasso simples, muito simples em composto, sincopas simples em colcheias, independência rítmica até 3 partes	Maior liberdade rítmica em compasso composto, maior uso de sincopas, independência até 4 partes	Todos os ritmos, exceto composto complexo e sincopas complexas de semicolcheias Independência a 5 vozes	Inclui subdivisões e sincopas complexas, mudanças frequentes, independência em partes múltiplas
Dinâmicas	<i>p</i> até <i>f</i> , crescendo e decrescendo breve.	<i>pp</i> até <i>ff</i> , crescendo e decrescendo de até 4 compassos, <i>fp</i> simples.	<i>pp</i> até <i>ff</i> , crescendo e decrescendo de maior duração, alguns subitros simples, dinâmicas cruzadas, maior uso de <i>fp</i>	<i>pp</i> até <i>ff</i> , crescendo e decrescendo longos, subitros mais complexos, dinâmicas cruzadas	Todas as dinâmicas, ênfase na complexidade
Articulação	Ataque e articulação básicos (Tah-Dah), ligaduras e acentos, uso mínimo de staccato	Inclui: tenuto, staccato, legato, uso simultâneo de 2 articulações	Inclui: marcato, <i>sfz</i> , <i>sf</i> , uso simultâneo de 3 articulações	Exigências estilísticas maiores: <i>secco</i> , <i>leggero</i> , <i>pesante</i> , <i>portato</i> , <i>frullato</i> , uso simultâneo de 4 articulações	Mudanças frequentes, golpes múltiplos de língua, várias articulações usadas simultaneamente
Ornamentos	Nenhum	Trinados e apogeaduras de uma nota.	Trinados com apogeaduras de entrada ou saída, apogeaduras de 2 ou 3 notas	Qualquer uso de apogeaduras, trinados, grupetos e mordentes escritos	Maior complexidade e frequência de utilização
Orquestração	Instrumentação reduzida, exposição limitada dos metais, distribuição de partes por famílias ou tessitura. Mudanças nas vozes por frases.	Instrumentação reduzida, alguns solos para Fl, Cl, Tpt, Sax-Alto. Divisão por metais e independência. Percussão mais exposta, solos com apoio, algum uso de notação contemporânea.	Instrumentação expandida, alguns solos para Ob/Hr/Hr. Divisão por metais, com maior independência. Solos com apoio. Percussão mais exposta. Incluir piano.	Instrumentação completa. Partes expostas para qualquer instrumento, maior variedade de combinações tímbricas, maior uso de piano como elemento de cor instrumental.	Solos múltiplos, textos transparentes, contraponto independente. Maior expósito de requinta, come-ingles e outros instrumentos auxiliares.
Duração	1 a 3 minutos	2 a 5 minutos	2 a 8 minutos	2 a 20 minutos	Qualquer duração
Considerações	Evitar saltos grandes, escrita como tutti do início ao fim e clarmetes ultrapassando a mudança de registro.	Colocar pausas para descanso. Incluir contraacentos inteligentes. Manter os metais em seu melhor registro. Evitar mudanças frequentes.	Evitar uso de C.D., maior uso de flutuações de tempo. Evitar colocar os metais em registros extremos.	Maior uso de rubato e mudanças repentinas, usar pouco as tonalidades com 6 bemóis Sax barítono com chave de Lá grave	Conteúdo é musical e tecnicamente desafiador, mudanças frequentes.
Uso da Percussão	Tampans ocasionais, sem alteração de afinação, sem rulos de caixa, flams simples ok, ruid de pratos esparsos ok, ritmos podem entrar em nível regular das partes de sopros.	4 tampanos, com tempo para mudanças de afinação. Rulos simples de caixa, rulos em pandeiro, tingitão e bumbo ok.	4 tampanos, teclados com 2 baquetas, efeitos mais exóticos, com scrapes, vassourinha	Teclados com 4 baquetas, efeitos mais exóticos, vibrifone com pedal e cordões, partes múltiplas de teclados	Todas as técnicas.

EXTENSÃO DOS INSTRUMENTOS POR NÍVEIS DE DIFICULDADE

Grau	1	2	3	4	5
Flauta					
Oboé					
Fagote					
Clarinete					
Clarone					
Saxofone					
Trompete					
Trompa					
Trombone Bombardino					
Tuba					

OBS: A Semibreve indica limite de extensão entre um nível e o nível seguinte.

GOSTARIA DE ABORDAR, NESTE PRIMEIRO ARTIGO, alguns aspectos que considero muito importantes na escrita musical para sopros.

É fundamental para o arranjador saber qual é a *razão social* do arranjo. Penso que as bandas têm um campo de atuação muito variado: podem se apresentar tanto em salas fechadas como em teatros e até em estádios de futebol, passando por cinemas, coretos, ginásios de esportes, escolas, circos, touradas etc. Isso é formidável; a banda está onde o povo está. Mas, para o arranjador, isso pode ser um problema.

Quando escrevemos um arranjo que será utilizado em salas fechadas, podemos fazer uso de um leque imenso de opções de orquestração, combinações timbrísticas, dinâmicas... mas normalmente nos esquecemos de um pequeno detalhe: com certeza, um dia esse arranjo também será executado ao ar livre. Quando isso acontece, o arranjo acaba perdendo grande parte de seu efeito. Tudo aquilo que fazia diferença causa indiferença.

O primeiro grande problema é o equilíbrio entre as duas grandes seções de sopros da banda: as madeiras e os metais. As madeiras, tanto em passagens de naipes como em solos, são muito prejudicadas ao ar livre, fato que não acontece com os metais e a percussão.

Acredito que existem dois fatores que contribuem para o uso inadequado desses arranjos pelas bandas: a carência de arranjos de música brasileira e a falta de informação por parte dos regentes.

Para garantir uma sonoridade rica e poderosa em seus arranjos, o arranjador deverá sempre reforçar as melodias e os acompanhamentos; para tal, pode fazer uso de muitos recursos de orquestração, como combinações timbrísticas mais cruas ou refinadas, evitando sempre passagens solo ou cadências nas madeiras e dinâmicas abaixo de mf. Dessa forma, seus trabalhos soarão bem em qualquer situação. Essa foi uma das opções que utilizei em meus arranjos e composições incluídos no Projeto *Edições de Partituras para Bandas*, lançados pela Funarte em 2008. Mais adiante vou demonstrar e comentar alguns elementos de orquestração que utilizei nesses trabalhos.

Outra forma de escrita muito efetiva e *polivalente* – que também utilizei nesse projeto, tanto em arranjos como em composições – foi a orquestração flexível, que também demonstrarei neste artigo.

ESCREVER UM ARRANJO

1- GÊNERO MUSICAL

Somos extremamente privilegiados no Brasil, pela imensa diversidade musical que temos. Hoje em dia, basta iniciarmos uma busca pela internet para termos uma idéia desse enorme manancial musical, fruto da miscigenação entre europeus, negros e índios. Infelizmente, a maioria dos brasileiros – inclusive os músicos – desconhece esse nosso vasto patrimônio, que em muitos casos está se perdendo ou já se perdeu. Isso também acontece com o acervo de boa parte dos nossos compositores.

Ao escolher uma música para se fazer um arranjo, é muito importante observar e, em alguns casos, respeitar o gênero ou o estilo musical originalmente proposto pelo compositor. Vejo com uma certa preocupação o fato de alguns arranjadores usarem o recurso de re-harmonização em todos os seus trabalhos. O resultado disso pode chegar às mais estranhas combinações, em que a harmonia está mais para bossa-nova, por exemplo, e a melodia e rítmica continuam sendo de frevo. Quando isso acontece, corre-se o grande risco de descaracterizar o estilo musical. Não quero dizer com isso que não se deva mudar alguns acordes; na verdade isso é até necessário, mas sempre com o cuidado de preservar o gênero ou estilo original.

2-TONALIDADE

É muito comum encontrarmos, em songbooks ou em gravações originais, tonalidades que foram pensadas para canto. Devemos sempre ter o cuidado de escolher tonalidades que privilegiem as tessituras dos instrumentos e que não criem dificuldades técnicas para os instrumentistas, sem abrir mão de manter uma cor vibrante em estilos mais alegres e o contrário em estilos mais melancólicos.

3-MINUTAGEM (1-CHORUS, 2-CHORUS ETC.)

A minutagem deve ser pensada antes de se iniciar um arranjo, ou mesmo antes de se escolher um tema ou estilo, para evitar resultados desastrosos. Eu mesmo já precisei fazer uma introdução de 20 compassos no arranjo de um samba, para poder atingir a minutagem proposta na encomenda que me haviam feito. Não costumo utilizar mais do que 8 compassos na introdução, pontes ou

coda! Em geral, esse número já acrescenta de 24 a 32 compassos ao arranjo, dependendo do número de pontes que for necessário usar – ou seja, é praticamente o mesmo número de compassos de alguns sambas. Às vezes nos pedem um arranjo para uma música específica, com uma duração muito além do que seria possível se utilizássemos apenas um chorus desse tema. Devemos então verificar alguns pontos dessa música, para saber se será possível atingir bons resultados musicais em nosso trabalho. Gostaria de destacar quatro pontos a serem analisados: A-Andamento; B-Número de compassos; C-Forma musical e D-Padrão rítmico-melódico

Podemos calcular a minutagem do tema multiplicando o número de compassos por dois em temas binários, por 3 em ternários e assim por diante. O número resultante deverá ser comparado com o andamento que você utilizará em seu arranjo. Veja o exemplo:

Número de compassos da música = 32

Formula de compasso = binário (Duas batidas por compasso)

Resultado = 64

Andamento da música: Semínima = 60

Sabemos então que vamos precisar de 30 compassos binários para conseguir 60 batidas por minuto. Sendo assim, cada vez que o tema proposto for tocado em sua íntegra, teremos pouco mais de 1 minuto: para ser bem exato, 1'04". Se o seu arranjo precisa chegar a 3'30", já sabe que, para atingir esse tempo, precisará escrever o tema 3 vezes.

O próximo passo é analisar a forma musical do tema. Existem as mais variadas combinações, desde as A-B-A encontradas nos sambas até as A-A-B-B-A-C-C-A, observadas na maioria dos choros. Vamos utilizar em nosso exemplo a forma A-A-B-A com 8-8-8-8 compassos em cada parte, que ao todo soma 32 e é uma das formas mais tradicionais encontradas em sambas e bossas. Você vai precisar escrever o tema inteiro três vezes em seu arranjo, para atingir a minutagem proposta; com isso, a parte A do tema irá aparecer 9 vezes ao longo desse seu trabalho. É provável que essa repetição excessiva da parte A torne esse arranjo muito cansativo para os ouvintes.

O último elemento a ser visto em nossa análise do tema é o padrão rítmico-melódico. Algumas composições são *monorrítmicas*, se é que posso me refe-

rir a elas dessa maneira; isso quer dizer que só existe um padrão rítmico em toda a melodia. Em nosso exemplo, geralmente os temas com a forma A-A-B-A utilizam dois padrões rítmico-melódicos contrastantes, ou seja, um padrão rítmico ativo na parte A e um padrão rítmico passivo na parte B, ou vice-versa.

Acho que vocês já sabem o que nos espera, não é? Escrever um bom arranjo para uma música que tenha essas características, e que precise atingir a minutagem proposta nesse meu exemplo, exige um bom preparo e bastante experiência por parte do arranjador. Notem que todas as condições propostas em cada um dos itens descritos nesse meu exemplo são bastante comuns em sambas e principalmente nas bossas. Com uma certa experiência, toda essa importante e necessária análise não levará mais de 30 segundos para ser feita.

Penso que este pequeno artigo sobre arranjo será lido por arranjadores de vários níveis. Na seqüência deste trabalho, todos poderão encontrar caminhos e respostas para que os problemas até o momento descritos possam ser resolvidos.

4 - ESCREVER UMA MELODIA INSTRUMENTAL (*Timbre progressivo ou contrastante*)

Depois de fazer toda uma série de reflexões e análises sobre a música para a qual escreveremos o nosso arranjo, chegou finalmente a hora de começar o trabalho.

Podemos dizer que a primeira fase do arranjo é o momento em que devemos determinar que instrumento ou naipe fará a parte melódica de cada trecho da música. Essa escolha não é tão simples quanto parece; vamos ver que, para conseguir um bom resultado nessa fase, o arranjador precisará conhecer muito bem os instrumentos da banda.

Quanto maior for o conhecimento das tessituras e das melhores regiões de cada instrumento por parte do arranjador, maior será o seu êxito. Quando menciono as melhores regiões de cada instrumento, refiro-me a determinadas regiões do instrumento onde o timbre é mais rico, tem grande projeção e geralmente não representa, para o instrumentista, grande esforço físico para a execução. Essas regiões são diferentes para cada instrumento da banda e também para a tessitura deles. O conhecimento de todas as tessituras da instrumentação da banda é realmente o primeiro passo que deve ser dado pelo arranjador. Sem isso, é provável que em algum momento você acabe escrevendo, para um instrumento, uma nota que não existe em sua tessitura. Infelizmente isso acontece até entre arranjadores profissionais. É imperdoável!

Uma vez dominado esse conhecimento, você verá que temos uma incrível tessitura à nossa disposição, que pode e deve ser usada na distribuição da melodia por todos os instrumentos da banda. Alguns trechos da melodia, porém podem restringir consideravelmente a escolha do melhor timbre para aquele momento do arranjo. Quero dizer com isso que determinadas passagens da melodia só podem ser executadas pelas trompas, devido ao caráter do trecho e à tessitura da melodia.

Gostaria de comentar aqui duas formas de distribuição dos timbres na melodia. Ambas oferecem ao arranjador uma imensa gama de possibilidades timbrísticas e de combinações entre todas as famílias de instrumentos de banda.

A mais simples, mas não menos rica, é a escrita da melodia com timbres contrastantes. Sempre que for possível, o arranjador deve mudar a melodia de oitava, respeitando a melhor região do instrumento. Deve-se evitar ao máximo, contudo, o uso do mesmo naipe no mesmo trecho da melodia; quando isso for inevitável, evite usar o mesmo timbre na seção do acompanhamento. Como resultado dessa escrita com timbres contrastantes nunca haverá, em seu arranjo, monotonia e falta de criatividade na distribuição da melodia, pois em alguns casos ela poderá ser escrita em até três oitavas diferentes para três diferentes napes!

A outra forma de distribuição da melodia entre os instrumentos da banda é um tanto mais complexa e exige grande experiência por parte do arranjador. A escrita da melodia com timbres progressivos envolve a escrita contrastante com todos os seus recursos; além disso, o arranjador deverá ter um conhecimento muito mais amplo de acústica. A idéia é que os timbres sejam distribuídos do grave para o agudo, dos que têm menos projeção para os que possuem mais projeção. Deve-se adicionar sempre uma informação nova, timbrística ou orquestral, tanto na melodia quanto no acompanhamento. O processo assemelha-se a uma partida de xadrez! O resultado é um arranjo equilibrado, cheio de contrastes timbrísticos e orquestrais – que garante ao ouvinte uma jornada repleta de surpresas e muita excitação.

A segunda fase da escrita da melodia diz respeito ao conhecimento estilístico do gênero musical.

É da maior importância que a rítmica a ser usada na melodia não ofereça dificuldades para o instrumentista, mas que esteja escrita dentro das características estilísticas da música. Gostaria de dar como exemplo o samba, um dos gêneros musicais mais populares de nosso país. Como todos sabem, o samba é originalmente concebido como música vocal, mas tem sido utilizado, ao longo

de muitos anos, por diversas formações instrumentais. Em muitos casos, a rítmica adotada pelos cantores não é funcional para instrumentos; nesse caso, o arranjador deverá ter o cuidado de adaptar a rítmica dessa melodia para que se torne fluente e permita ao instrumentista o máximo de possibilidades de interpretação e *swing* (balanço).

5- ESCREVER A LINHA DO BAIXO

Devemos dar muita atenção à escrita da linha do baixo. Em alguns gêneros musicais – como o choro, por exemplo – podemos caracterizar a harmonia da música somente com duas vozes, ou seja, a melodia e o baixo. Para que isso aconteça, devemos evitar que o baixo faça dobramentos simultâneos com a mesma nota da melodia. Por exemplo, se a primeira nota da melodia for a tônica, devemos usar uma inversão no baixo na cabeça do compasso, para evitar esse dobramento da tônica. Esse tipo de procedimento é bastante simples, mas exige um certo preparo do arranjador. Devemos ter em mente que o papel do baixo é mais harmônico do que melódico; se não evitarmos esse tipo de dobramento entre o baixo a melodia, teremos uma sensação de esvaziamento harmônico.

Observe o *exemplo 1* abaixo:

6 – ESCREVER A PRIMEIRA VOZ DO ACOMPANHAMENTO (*Formas de acompanhamento*)

Da mesma forma que devemos trabalhar com denodo para evitar os dobramentos entre o baixo e a melodia, precisamos dar grande atenção à escrita da primeira voz do acompanhamento. Já temos normalmente a opção de caracterizar a harmonia da maior parte dos gêneros e estilos musicais com o simples proce-

Exemplo 1
(Samba) Hudson Nogueira

Melodia

Baixo

dimento de evitar o dobramento simultâneo das mesmas notas entre a melodia, o baixo e a primeira voz do acompanhamento. Para que isso seja possível, devemos sempre fazer uma análise dos graus da melodia em relação à harmonia. Deois de escrever a melodia e o baixo, estaremos prontos para começar a escrever a primeira voz do nosso acompanhamento. Aqui vão algumas dicas:

- ▶▶ Use sempre a nota que está faltando para caracterizar ou completar o acorde
- ▶▶ Busque contraste rítmico com a melodia - ou seja, quando a melodia estiver em movimento, fique parado e vice-versa, sempre procurando fazer uso de elementos rítmicos presentes no próprio gênero musical.
- ▶▶ Nunca use o mesmo timbre na melodia e no acompanhamento; às vezes isso pode vir a acontecer quando temos alguma passagem solo
- ▶▶ Tenha muito cuidado para não usar um naipe que tenha mais projeção que a melodia
- ▶▶ Alterne os timbres sempre que for possível.

No *exemplo 2* poderemos observar alguns desses elementos.

Exemplo 2
(Samba) Hudson Nogueira

C6 Am7 Dm7 G7 C6 C6

ARRANJO COM ORQUESTRAÇÃO FLEXÍVEL

Acredito que essa técnica de escrita musical pode ser a grande salvação para todos os países que, como o Brasil, não possuem editoras que investem na produção de material de boa qualidade para grupos camerísticos e orquestrais. O uso da orquestração flexível abre a possibilidade de cada arranjo ser executado por pelo menos 10 formações musicais diferentes, desde quartetos até grandes orquestras sinfônicas, passando por quintetos, bandas marciais e bandas sinfônicas. Outra vanta-

gem é que nunca teremos *buracos* na instrumentação da banda ou orquestra, pelo fato de todos os instrumentos serem dobrados por outros de família diferente.

Existem algumas desvantagens para o arranjador que utiliza essa técnica em seu trabalho: combinações timbrísticas nas formações orquestrais, limitação harmônica, tessituras limitadas e duração do arranjo. Isso acontece em razão de os arranjos serem escritos a quatro ou cinco vozes. Não aconselho o uso dessa técnica em arranjos longos, com exceção de trabalhos que utilizem três ou mais temas, de gêneros contrastantes e com andamentos diferentes. Como já comentei antes, nos grupos orquestrais ouviremos sempre as mesmas combinações timbrísticas, pelo fato de o arranjo ter sido escrito a quatro vozes. Isso pode causar uma certa monotonia em termos de colorido orquestral, principalmente se compararmos esses trabalhos com arranjos escritos originalmente para banda. De qualquer forma, deposito uma grande esperança nessa forma de escrita como uma ótima alternativa para solucionarmos a carência gigantesca que temos, em nosso país, de arranjos para diversas formações musicais.

GÊNERO MUSICAL

Já mencionei antes que uma das dificuldades da escrita de orquestração flexível é a limitação harmônica. Muitas composições usam acordes com mais de quatro sons. Em alguns casos é possível caracterizar acordes de cinco notas com apenas quatro instrumentos; em outros, porém, o arranjador não poderá abrir mão de usar todas as cinco notas do acorde, para não alterar o sentido e o caráter musical tão característico do estilo. Acordes com cinco, seis, sete e até oito sons são muito encontrados em bossa-nova, pois toda essa riqueza harmônica faz parte das características desse gênero musical – e abrir mão desse elemento pode descaracterizá-lo.

ESCREVER UMA MELODIA INSTRUMENTAL

Podemos adotar aqui os mesmos conceitos já descritos anteriormente no item 4 – *Escrever uma melodia instrumental*, incluído no capítulo anterior deste artigo, “Escrevendo Um Arranjo”. A única exceção seria o uso da escrita da melodia com timbres progressivos. Vamos acompanhar passo a passo um pequeno trecho musical escrito com a técnica de orquestração flexível:

Exemplo 3

(Orquestração Flexível)

Hudson Nogueira

Melodia (6-14 compassos)

Chords: Dm7, Bbmaj7, Em7(♭5), C#7, Dm7, Gm7, Em7(♭5), A7(♭9), Gm7, C7

(Extraído do Terceiro movimento das Quatro Danças Brasileiras)

ESCREVER A LINHA DO BAIXO

Também nesse caso podemos utilizar os mesmos conceitos já descritos no item 5 – *Escrever a linha do baixo*, que integra o capítulo anterior deste artigo, Escrevendo “Um Arranjo”. Acompanhe o *exemplo 4* abaixo:

Exemplo 4

(Orquestração Flexível)

Hudson Nogueira

Melodia (6-14 compassos)

Baixo

Mel.

Bx.

Chords: Dm7, Bbmaj7, Em7(♭5), C#7, Dm7, Gm7, Em7(♭5), A7(♭9), Gm7, C7

(Extraído do Terceiro movimento das Quatro Danças Brasileiras)

FORMAS DE ACOMPANHAMENTO (*Papel duplo*)

Em arranjos com orquestração flexível, o acompanhamento assume um outro papel. Em um arranjo escrito especificamente para banda, a escrita do acompanhamento está mais associada à harmonização do que ao gênero musical; na escrita de orquestração flexível, o acompanhamento deverá fazer um papel duplo ou até triplo, em alguns momentos. Isso significa que, além de configurar a harmonia, ele será peça fundamental para que o gênero musical também possa ser caracterizado no arranjo. Essa dupla função é desnecessária em um arranjo para formações que contam com uma seção de percussão, ou mesmo somente uma bateria. Note, no *exemplo 5*, que o gênero musical – nesse caso, a marcha-rancho – é caracterizado pelo baixo e pelo papel duplo do acompanhamento, que tanto harmoniza como configura o gênero musical com o uso de uma rítmica específica, própria da marcha-rancho.

Exemplo 5

(Orquestração Flexível)

Hudson Nogueira

(6-14 compassos)

Melodia

Acomp.

Baixo

Mel.

Ac.

Bx.

(Extraído do Terceiro movimento das Quatro Danças Brasileiras)

ORQUESTRAÇÃO (Dobramentos)

Nos próximos dois exemplos, podemos visualizar as últimas etapas do nosso trabalho. Vale a pena lembrar que cada uma das vozes será dobrada por outros instrumentos de famílias diferentes – e, em alguns casos, em oitavas diferentes. Para que tudo dê certo, o arranjador precisará estabelecer um limite na tessitura para cada voz, tanto no gravequanto no agudo.

No *exemplo 6*, todas as linhas foram distribuídas e orquestradas para quarteto de saxofones. Veja como ficou.

Exemplo 6

(Orquestração Flexível)

(6-14 compassos)

Hudson Nogueira

Alto Sax-1

Alto Sax-2

Tenor Sax

Baritone Sax

A.S.1

A.S.2

T.S.

B.S.

Agora vejamos como ficou o mesmo trecho, orquestrado com todos os dobramentos necessários para que o grupo inteiro seja utilizado, além de toda a seção de percussão, *exemplo 7A e 7B*.

Exemplo 7
(Orquestração Flexível)
(Extraído do terceiro movimento das Quatro Danças Brasileiras)

Hudson Nogueira

(6-14 compassos)

Voz A - Flauta

Voz B - Oboé

Voz C - Clarineta Bb

Voz D - Fagote

Voz A - Clarineta Eb (Bassoon)

Voz A - Clarineta Bb 1

Voz B - Clarineta Bb 2

Voz C - Clarineta Bb 3

Voz D - Clarineta Basso

Voz A - Sax alto Eb 1

Voz B - Sax alto Eb 2

Voz C - Sax tenor

Voz D - Sax baritone

Voz B - Trompa F 1 *

Voz C - Trompa F 2 **

Voz A - Trompete 1 Bb

Voz B - Trompete 2 Bb

Voz C - Trombone

Voz D - Bombardino

Voz D - Tuba

Voz D - Contrabaixo

Timpanos

Percussão 1

Percussão 2

Bateria

*Quinteto de Sopros

**Quinteto de Metais

Marcha-Rancho

A detailed musical score for a marching band titled "Marcha-Rancho". The score is arranged in a standard concert band format with 24 staves. The instruments listed on the left are: A - Fl., B - Ob., C - Cl. Bb., D - Fgt., A - Cl. Eb (Baq.), A - Cl. Bb 1, B - Cl. Bb 2, C - Cl. Bb 3, D - Cl. Bx., A - Sxa. Eb 1, B - Sxa. Eb 2, C - Sax., D - Sax.bar., B - Tpa. F 1*, C - Tpa. F 2 **, A - Tpt. 1, B - Tpt. 2, C - Tbn., D - Bdn., D - Tbn., D - Ch., Timp., Perc. 1, Perc. 2, and Bat. The score is divided into three measures. The first measure starts with a dynamic marking of *mf*. The second measure begins with a *f* dynamic. The third measure features a *mp* dynamic. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The percussion parts include a snare drum (Bat.) and two sets of cymbals (Perc. 1 and Perc. 2). The woodwind and brass parts show various melodic and harmonic lines, often with slurs and dynamic markings.

CONCLUSÃO

Tenho acompanhado alguns encontros entre compositores, arranjadores e maestros de bandas, promovidos com a intenção de incentivar a escrita para essa formação musical no Brasil. Infelizmente, o que observei foi que existe um abismo muito grande entre a música que os compositores gostam de escrever – ou querem escrever – e a música que os músicos gostam de tocar. E um abismo ainda maior entre a música dos compositores atuais e o público. Não quero dizer com isso que a música deva se estagnar em função dos músicos ou do público, mas sim que uma parte do nosso trabalho, como compositores ou arranjadores, deve ser voltado para a música que as pessoas realmente vão gostar de tocar e ouvir.

Temos um atraso monumental no conhecimento do nosso folclore – e também nossa música popular e erudita. O Brasil ainda não foi descoberto pelos brasileiros! Até hoje não foi criado um acervo nacional de dobrados! Essa nossa tradição e herança musical está se perdendo a cada dia. Não podemos evoluir sem conhecer o nosso passado!

Tenho uma grande esperança nessa iniciativa da Funarte, que está fazendo o que deve ser feito nesse momento: oferecer às nossas bandas música de qualidade, para ser tocada e ouvida por todos, além de resgatar e promover dobrados, compositores e vários gêneros de nossa música folclórica e popular.

MARCELO JARDIM é mestre em Regência pela Escola de Música da UFRJ, onde também é professor-assistente de regência e diretor musical da Orquestra de Sopros da UFRJ. É diretor Artístico da Orquestra Sinfônica de Mogi das Cruzes e do Projeto *Orquestra Sinfônica Jovem Minha Terra Mogi*. Estudou com Roberto Duarte, Guilherme Scarabino, Osvaldo Ferreira, Roberto Tibiriçá, André Cardoso e o compositor Ernani Aguiar – além de Jerry Junkins, Robert Reynolds, Kevin Sedatole e Richard Floyd, da Universidade do Texas em Austin, USA. Atou como maestro e coordenador musical na Fundação CSN, entre 1996 e 2008, tendo sido Diretor Artístico da Banda Sinfônica da CSN (1996–2003) e da Orquestra Sinfônica Jovem da Fundação CSN (2003–2007). Atuou como professor de regência nos painéis da Funarte. Tem atuado como regente convidado em inúmeras orquestras e bandas sinfônicas, bem como orquestras de sopros no Brasil, América Latina e Estados Unidos.

MARCOS VINÍCIO NOGUEIRA, professor-adjunto do Departamento de Composição e do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, é Doutor em Comunicação e Cultura(UFRJ), Mestre em Musicologia(UNIRIO) e Bacharel em Composição Musical(UFRJ). Há quinze anos trabalha com o universo das bandas de música, ministrando cursos isolados ou em painéis promovidos pelo Projeto Bandas, da Funarte. Coordenou quatro Concursos de Bandas Civas do Estado do Rio de Janeiro, entre 1995 e 1998, que reuniram dezenas dos principais conjuntos do estado. Como professor e pesquisador, atua principalmente nas áreas de composição, teoria e cognição musical.

DARIO SOTELO CALVO é regente da Orquestra de Sopros Brasileira, professor de regência do Conservatório de Tatuí e Mestre em Regência pela City University (Londres). A partir de 1995 gravou oito CDs com a Orquestra de Sopros Brasileira e Orquestra Sinfônica Paulista. Coordenou a I e a II Conferência Sul Americana de Compositores, Arranjadores e Regentes de Banda Sinfônica, o I Encontro de Regentes de Bandas Militares em Tatuí – e, em 2007, o I Encontro Latino Americano de Compositores, Arranjadores e Regentes, no Memorial da América Latina, em São Paulo. Mantém agenda de concertos nos Estados Unidos e Europa. Em 2006 e 2008 participou de turnês na Espanha, como regente convidado, ocasiões em que dirigiu repertório brasileiro. É membro do Conselho e do Comitê Artístico da Wasbe (Associação Internacional de Bandas Sinfônicas e Conjuntos de Sopros).

HUDSON NOGUEIRA é saxofonista, clarinetista, arranjador e compositor. Estudou composição com Edmundo Villani-Côrtes. Foi músico da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e integrante da Banda Savana. Em 2005 fez várias apresentações no Japão, onde executou suas composições no Clarinet Fest, realizado pela primeira vez na Ásia. Escreveu arranjos para Marvin Stamm, Leila Pinheiro, Bete Carvalho, Nana Caymmi, Ivan Lins, Jane Duboc, Guilherme Arantes, Toquinho, Gilberto Gil, Moraes Moreira, Sujeito a Guincho, Banda Savana, Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, Orquestra de Sopros Brasileira, Orquestra Paulista e Banda Sinfônica da CSN, entre outros artistas e grupos. Compôs obras originais para Fernando Dissenha, Dale Underwood, Fred Mills, Paulo Sérgio Santos, James Gourlay, Madeira de Vento, Osland Saxophone Quartet, University of Minnesota, University of Georgia, University of Central Florida e University of St. Thomas. Seus arranjos e composições estão presentes em mais de 20 CDs gravados no Brasil e no exterior.