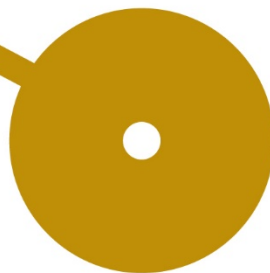


# Espaços expandidos: diálogos entre a tradição e a contemporaneidade no processo composicional para banda

José Manuel Barbosa Maciel

10/2022







# **Espaços expandidos: diálogos entre a tradição e a contemporaneidade no processo composicional para banda**

José Manuel Barbosa Maciel

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes  
do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Composição

Professor Orientador

Doutor Eugénio Manuel Amorim Resende



Dedico este trabalho à Anabela, à Beatriz e ao Martim,  
porque ouvem a minha música.

## **Agradecimentos**

Ao professor Eugénio Amorim, o meu orientador, pelo seu entusiasmo, incentivo, ensinamentos e preciosos conselhos que levaram à concretização deste trabalho.

Ao Exército Português, na pessoa do seu General Comandante, S. Ex<sup>a</sup>. o General José Nunes da Fonseca, por todo o apoio disponibilizado para a realização do concerto recital de apresentação das obras constantes deste trabalho.

Ao Major Chefe de Banda de Música Alexandre Coelho pela disponibilidade e colaboração prestada.

Ao Capitão Chefe de Banda de Música Artur Cardoso pelo apoio e entusiasmo manifestado desde o primeiro contacto

À minha família que tem prescindido de mim para que eu possa concretizar esta empreitada.

Aos meus amigos, que ouvem a minha música e dizem que gostam.

**Resumo**

Este trabalho insere-se no âmbito da composição musical, nomeadamente na composição para banda de música, tendo como recurso a música popular tradicional portuguesa. Numa primeira fase deste trabalho, são apresentados os elementos de investigação sobre música popular: sua definição e sua utilização como recurso para a produção de música erudita. Numa segunda fase, partindo daqueles elementos e estabelecem-se os princípios orientadores e os métodos composicionais convenientes para a criação de novas composições. Como corolário deste trabalho, são apresentadas duas novas composições, pretendendo-se, com elas, contribuir no esforço de diversificação e de enriquecimento do repertório de música portuguesa para banda.

**Palavras-chave**

banda de música, música popular, música tradicional, Silva Marques, Lopes-Graça, composição.

**Abstract**

The present essay was developed within the scope of musical composition, specially in regards to the compositions for wind bands, using the traditional Portuguese music as a resource. This essay begins by presenting the elements of the investigation on popular music: its definition and how it has been used as a resource for the production of classical music. Then, in a further approach, these elements are used to establish the guiding principles and the most convenient compositional methods in order to create new compositions. As a corollary of this work, two new compositions are presented, in an effort to contribute to the diversification and enrichment of the repertoire of Portuguese music for wind bands.

**Keywords**

wind band, popular music, folk music, Silva Marques, Lopes-Graça, composition.

# Índice

<b>1. Introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>2. Capítulo I – Elementos de investigação.....</b>	<b>3</b>
2.1. Música popular – À procura de uma definição.....	3
2.2. Música popular – Da tradição à contemporaneidade.....	13
<b>3. Capítulo II – Estudo de caso: “Serranesca” .....</b>	<b>21</b>
3.1. O compositor.....	22
3.2. A obra.....	23
3.3. A análise .....	25
3.3.1. Nota introdutória .....	25
3.3.2. Primeiro andamento .....	25
3.3.3. Segundo andamento .....	31
3.3.4. Notas finais.....	34
<b>4. Capítulo III – Projeto artístico .....</b>	<b>37</b>
4.1. Composição I – “ <i>Sons da raia</i> ”.....	38
4.1.1. Nota introdutória .....	38
4.1.2. Do método composicional – princípios orientadores.....	40
4.1.3. Do método composicional – material musical .....	41
4.1.4. Da análise da obra.....	43
4.1.5. Partitura .....	53
4.2. Composição II – “ <i>Dois peças para banda</i> ”.....	165
4.2.1. Nota introdutória .....	165
4.2.2. Do método composicional – princípios orientadores.....	167
4.2.3. Do método composicional – material musical .....	168
4.2.4. Da análise da obra.....	169
4.2.5. Partitura .....	179
<b>5. Conclusão.....</b>	<b>233</b>
<b>6. Bibliografia .....</b>	<b>237</b>
<b>7. Anexo .....</b>	<b>241</b>



## Índice de figuras

Figura 1 "Era ainda pequenina": <i>Cantiga bailada</i> .....	23
Figura 2 "Serranesca": <i>Abertura da primeira parte</i> .....	26
Figura 3 "Serranesca": <i>Apresentação do tema popular</i> .....	27
Figura 4 "Serranesca": <i>Tema A do primeiro andamento</i> .....	28
Figura 5 <i>Sobreposição de melodias: original e derivada</i> .....	29
Figura 6 <i>Motivo gerador do segundo andamento</i> .....	32
Figura 7 <i>Motivo temático da "Subsecção 2A1"</i> .....	33
Figura 8 <i>Motivo temático da "Subsecção 2A2"</i> .....	33
Figura 9 "Senhora do Almurtão": <i>Canto de romeiros</i> .....	38
Figura 10 "Senhora do Almurtão": <i>Tema principal</i> .....	41
Figura 11 <i>Série de doze meios-tons e sua divisão dihexacordal</i> .....	42
Figura 12 "Sons da raia": <i>Motivo gerador do primeiro andamento</i> .....	44
Figura 13 "Sons da raia": <i>Motivos recorrentes do segundo andamento</i> .....	46
Figura 14 "Sons da raia": <i>Motivo recorrente do terceiro andamento</i> .....	50
Figura 15 "Vai-se o dia, vem a noite": <i>Moda da lavoura</i> .....	166
Figura 16 "Ó Malhão, Malhão!": <i>Moda das caminhas</i> .....	167
Figura 17 "Ó Malhão, Malhão!": <i>tema de trabalho (posição original)</i> .....	169
Figura 18 "Ó Malhão, Malhão!": <i>tema de trabalho (posição inversa)</i> .....	169
Figura 19 "Moda alentejana": <i>Momento melódico 1 e 3</i> .....	170
Figura 20 "Moda alentejana": <i>Momento melódico 6</i> .....	171
Figura 21 "Moda alentejana": <i>Momentos melódicos 2 e 3</i> .....	171
Figura 22 "Moda alentejana": <i>Momentos melódicos 5 e 7</i> .....	172
Figura 23 "Marcha": <i>Motivo rítmico recorrente da peça</i> .....	173
Figura 24 "Marcha": <i>Motivo gerador da Introdução</i> .....	174
Figura 25 "Marcha": <i>Motivos geradores da "Secção I"</i> .....	175

## Índice de tabelas

Tabela 1	“Serranescas”: <i>Estrutura formal do primeiro andamento</i> .....	25
Tabela 2	<i>Estrutura interna da secção “Introdução”</i> .....	25
Tabela 3	<i>Estrutura interna da “Secção I1”</i> .....	27
Tabela 4	<i>Estrutura interna da “Secção I2”</i> .....	29
Tabela 5	<i>Estrutura interna da “Secção II1”</i> .....	30
Tabela 6	“Serranescas”: <i>Estrutura formal do segundo andamento</i> .....	31
Tabela 7	<i>Estrutura interna da “Introdução”</i> .....	31
Tabela 8	<i>Estrutura interna da “Secção 2A”</i> .....	32
Tabela 9	<i>Estrutura interna da “Secção 2B”</i> .....	34
Tabela 10	<i>Matriz de transposição e inversão (T/I)</i> .....	42
Tabela 11	“Sons da raia”: <i>Estrutura formal do primeiro andamento</i> .....	43
Tabela 12	<i>Estrutura interna da secção “Desenvolvimento”</i> .....	45
Tabela 13	“Sons da raia”: <i>Estrutura formal do segundo andamento</i> .....	47
Tabela 14	<i>Estrutura interna da “Parte I”</i> .....	47
Tabela 15	<i>Estrutura interna da “Parte II”</i> .....	48
Tabela 16	“Sons da raia”: <i>Estrutura formal do terceiro andamento</i> .....	49
Tabela 17	<i>Estrutura interna da “Introdução”</i> .....	50
Tabela 18	<i>Estrutura interna da “Secção A”</i> .....	50
Tabela 19	<i>Estrutura interna da “Secção B”</i> .....	51
Tabela 20	<i>Estrutura interna da “Secção C”</i> .....	51
Tabela 21	“Moda alentejana”: <i>Estrutura formal do andamento</i> .....	170
Tabela 22	<i>Estrutura interna da “Parte I”</i> .....	170
Tabela 23	<i>Estrutura interna da “Parte II”</i> .....	172
Tabela 24	<i>Estrutura interna da “Parte III”</i> .....	173
Tabela 25	“Marcha”: <i>Estrutura formal do andamento</i> .....	173
Tabela 26	<i>Estrutura interna da “Secção I”</i> .....	174
Tabela 27	<i>Estrutura interna da “Secção II”</i> .....	175
Tabela 28	<i>Estrutura interna da “Secção III”</i> .....	176
Tabela 29	<i>Estrutura interna de “Recapitulação”</i> .....	176

## 1. Introdução

---

Ao longo dos tempos a música popular, na sua vertente de música tradicional, foi sempre um recurso que os compositores tiveram à disposição; não faltando temas para a criação das suas obras. A título de exemplo, essa utilização pode ser encontrada em obras como a “*Abertura solene para o ano de 1812*” de Pyotr Tchaikovsky (1840-1893) e no terceiro andamento da primeira sinfonia de Gustav Mahler (1860-1911). No primeiro caso, Tchaikovsky, para além de fragmentos dos hinos da Rússia Imperial e da França, utiliza ainda fragmentos do folclore russo e cânticos da igreja ortodoxa russa. No caso da primeira sinfonia de Mahler, o compositor utiliza a melodia infantil “*Frère Jacques*”, adaptada a uma marcha fúnebre, criando, assim, todo um ambiente caricatural para a descrição da envolvente emotiva representada na xilogravura: “*O cortejo fúnebre dum caçador*”, do pintor austríaco Moritz von Schwind (1804-1871) (GustavMahler.com, 2010).

Em meados do século XIX, que correntes nacionalistas surgiram e se espalharam pela Europa, em que movimentos políticos incitavam a um forte sentimento nacionalista e de noção de pátria. Estes movimentos também se verificaram no contexto musical europeu, porquanto, nessa altura e nesse contexto social, os compositores socorreram-se das melodias do folclore dos respetivos países para a elaboração das suas obras, impregnando, desta forma, uma conotação nacionalista aos seus trabalhos. Todavia, houve compositores que, vivendo neste período e fazendo uso de temas musicais da tradição popular, não seguiram esse objetivo nacionalista, mas, tão só, utilizaram essas melodias como um recurso disponível para a composição das suas obras.

Este é o foco deste trabalho: a criação de obras musicais para banda de música, usando um recurso disponível, que é a música tradicional portuguesa. Para isso dividir-se-á o trabalho em duas partes: uma primeira parte de pesquisa e estudo sobre o conceito de música popular e sua utilização no contexto da música erudita; e uma segunda outra de criação de obras para banda de música cujo material de base seja essa mesma música popular portuguesa.

A primeira parte deste trabalho, corresponde aos primeiros dois capítulos desta dissertação: Capítulo I – Elementos de investigação e Capítulo II – Estudo de caso. No primeiro capítulo aborda-se, num primeiro momento, o conceito da música popular, no contexto da sua definição e das dificuldades de adoção de uma significação que seja consensual entre os vários investigadores, e, num segundo momento, apresenta-se

uma súmula dos trabalhos tidos como relevantes e que têm sido apresentados à comunidade sobre a utilização da música popular tradicional portuguesa no contexto da música erudita. No segundo capítulo faz-se uma análise de uma obra marcante do repertório para banda e do espólio de José da Silva Marques: “*Serranesca*”; trabalho este que servirá de referência para uma das peças que se apresentará no capítulo referente ao projeto artístico desta dissertação.

A segunda parte deste trabalho corresponde ao terceiro capítulo desta dissertação: Capítulo III – Projeto artístico. Neste capítulo apresentam-se duas obras para banda, que vão ao encontro ao meu gosto pessoal de compositor e à minha noção, empírica, das expectativas de alguns dos atuais agrupamentos do tipo banda de música, sendo este um contributo para a diversificação do universo de obras que constitui o repertório dos agrupamentos deste género.

## 2. Capítulo I – Elementos de investigação

---

### 2.1. Música popular – À procura de uma definição

*Não é surpreendente que não haja consenso entre os investigadores, das diversas áreas, sobre uma definição de música popular, quando se considera a gama de assuntos que o termo abrange e a diversidade de abordagens que se têm adotado para estudá-la?*<sup>1</sup> (Jones & Rahn, 2016, p. 79, tradução própria)

Quando se estabeleceu o objetivo de encontrar uma definição para o termo “música popular” sabia-se que se estava a entrar num campo de análise bastante complexo e muito ambíguo. Esta ambiguidade tem estado presente na terminologia desta área de estudo ao longo dos tempos, porquanto as opiniões dos vários investigadores têm vindo a ser alteradas e adaptadas ao longo da história, opiniões essas nem sempre coincidentes. Assim, tomemos como exemplo o artigo de 1952 de Fernando Lopes-Graça intitulado: “*Folclore autêntico e contrafação folclórica*”. Para o compositor e investigador:

“A canção popular portuguesa, (...) é realmente a crónica viva e expressiva da vida do povo português – quer dizer: da vida rústica do povo português, visto que por canção popular portuguesa se deve entender, antes de tudo, a nossa canção rústica.” (Wefford, 2006, p. 60),

e contraponhamos a opinião de Maria de São José Corte-Real em “*Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974*”:

«Música popular portuguesa» é um dos conceitos mais utilizados em Portugal para designar a música tradicional portuguesa em geral. Contrastando com os seus congéneres «música folclórica» e «música regional», o conceito de «música popular» não se limita à tradição rural, sendo utilizado como referente em ambos os contextos musicais, rural e urbano (Corte-Real, 1996, p. 142).

Como se pode ver, há nestas duas opiniões juízos não totalmente coincidentes, que são: o que defende Lopes-Graça, o que defende Corte-Real e o que na gíria popular se utiliza. Assim, Lopes-Graça particulariza a definição popular ao que é rústico, ao que é rural; Corte-Real defende que o termo popular é abrangente, tanto podendo ser rural como urbano; e a gíria encaminha o termo popular para o que é a

---

<sup>1</sup> *Is it surprising that there is no generally accepted definition of popular music when one considers the range of subject matter which the term embraces, and the diversity of approaches which scholars in various fields have taken to study it?*

música tradicional, ou seja, o que é rural, o que é rústico. É nestes dois exemplos que reside, de facto, as ambiguidades e complexidades quando se trata do assunto da definição do que é música popular.

Neste sentido, o texto que se segue não tem a ousadia de estabelecer uma definição, em concreto, para a expressão «música popular». Neste texto o objetivo é apresentar um resumo das diversas opiniões dos diversos investigadores desta área e algumas curiosidades acerca deste assunto, de modo a se ter uma opinião mais avalizada e mais bem fundamentada acerca da melhor expressão a utilizar durante os nossos discursos sobre este tema.

Em primeiro lugar, é conveniente expormos alguns factos históricos e apontarmos um resumido estado da arte sobre este assunto. Assim, constata-se que, no plano da história, a etnomusicologia como disciplina académica é uma realidade bastante recente em Portugal, pois só em 1981 é que passou a fazer parte dos currículos universitários, com a criação do departamento de musicologia da Universidade Nova de Lisboa (Castelo-Branco & Toscano, 1988, p. 158). Todavia, não devemos esquecer que, segundo Castelo-Branco e Toscano, o interesse pela temática da música tradicional portuguesa, sua documentação e o seu estudo, já eram uma realidade antiga, remontando à segunda metade do século XIX os primeiros estudos sobre este tema.

Neste contexto, desde essa altura e ao longo das últimas décadas, tem havido a preocupação, por parte de certos autores, de se estabelecer os princípios para a adoção de uma definição para música popular. Embora nos finais do século XIX não houvesse distinção entre a música tradicional e a música popular urbana, houve a preocupação de publicar cancionários de músicas, nomeadamente a publicação, em 1857, da primeira antologia de músicas nacionais portuguesas constituída por canções urbanas e canções rurais, compiladas por João António Ribas e em 1872 a publicação de um “volume antológico *de Músicas e canções populares coligidas da tradição*, reunidas por Adelino António das Neves e Melo” (Cascardo, 2000, pp. 188, 189).

De acordo com Middleton (1990), durante o século XIX, a expressão «canção popular» seria o termo correto para nos referirmos ao que hoje temos por «canções camponesas», «canções nacionais» e «canções tradicionais». Todavia, com o aproximar do fim do século XIX, esta associação do termo «popular» ao mundo rural foi-se desvanecendo e progressivamente sendo substituída, não havendo melhor tradução, pela designação de «folclórico» ou «tradicional» (*folk*). Assim, desde esta

altura, o termo «tradicional» tomou o lugar da expressão «popular», passando esta a designar os produtos de vertente não erudita apresentados nas salas de espetáculo e de entretenimento. Deste modo, e fruto do grande crescimento que a indústria da música obteve no final do século XIX, isso implicou a consolidação do conceito de música popular (*popular music*) como o que melhor se adequava à música com intuíto comerciais, difundida pelos meios de comunicação de social e dirigida a grandes massas populacionais (Middleton, 1990, p. 4; Sardo, 2009, pp. 412–413). No entanto, ainda segundo Middleton, durante o século XX, qualquer um desses termos fazia parte do léxico corrente, com significações que se interrelacionavam e com as mais variadas utilizações (p. 4).

Assim, tomando a afirmação supra de Middleton, assume-se que não será fácil chegar-se a uma definição, em concreto e definitiva, do termo «música popular», pois, sobre este assunto, cada um dos autores utiliza a terminologia que lhe é mais favorável. Isto está refletido num artigo da autoria de Susana Sardo (2009), onde ela afirma que a utilização daquele termo, para se “referir à música não erudita de transmissão exclusivamente oral, que foi objecto de estudo e de registo por parte de etnógrafos, eruditos locais e militantes culturais, até à década de 70 do século XX”, foi unicamente uma opção dos editores da obra onde este artigo está publicado (p. 461). Daqui se depreende que os próprios autores não têm grande preocupação, nem fazem grande questão, de utilizar o conceito que seria o mais correto cientificamente.

Numa tentativa de se conseguir uma forma de avaliar o que se entende por música popular, Middleton socorre-se dum estudo proposto por Frans Birrer, segundo o qual a música popular poderia ser sintetizada por um conjunto de quatro categorias de definições, as quais poderiam existir tanto individualmente como em combinação com cada uma dessas categorias (como citado em Middleton, 1990, p. 4).

Deste modo, Birrer resume o conceito de música popular segundo as seguintes quatro definições: (1) definições normativas – a música popular é uma música de qualidade inferior; (2) definições negativas – a música popular é tudo o que não é “*folk music*” (música tradicional) e “*art music*” (música erudita); (3) definições sociológicas – a música popular está associada, tanto na produção como a quem se dirige, a um determinado grupo social; (4) definições tecnológico-económicas – a música popular é disseminada pelos meios de comunicação de social e/ou no mercado de massas (como citado em Middleton, 1990, p. 4).

Todavia, Middleton não considera nenhuma destas quatro definições satisfatória. Ele defende que todas estas categorias estão ligadas entre si a requisitos e interesses comuns. Segundo ele, a primeira e a segunda definições baseiam-se em critérios arbitrários para definir o que se entende por «popular», acrescentando o facto de se encontrarem problemas de fronteira na segunda definição, pois é impossível encontrar divisões nítidas entre o que é «tradicional» e «popular», e «popular» e «erudito». A terceira definição falha pelo facto dos vários tipos e práticas musicais nunca se poderem circunscrever totalmente a determinados contextos sociais particulares. E a quarta categoria também é insatisfatória, pelo facto de o desenvolvimento dos processos de difusão em massa ter afetado todos os tipos de música e não só a música popular, pois qualquer uma dessas modalidades musicais pode ser transmitida por métodos presenciais, por exemplo, em concertos, em vez dos meios de comunicação de social existentes (Middleton, 1990, p. 4).

Para Pedro Nunes (2016), a definição de música popular assenta na assunção de critérios que não são convergentes e não são totalmente claros, o que desta forma poderá colocar em causa o factor científico deste tipo de estudos. Para ele existe a questão do que se está “a excluir quando falamos de música popular” e a questão de como se poderá “reunir, numa só categoria, práticas e estilos tão diferentes, ainda que unidos sob o denominador comum da popularidade” (pp. 171, 172). Ainda assim, segundo o mesmo autor, o estudo da música popular é indissociável dos fenómenos sociais, porquanto ela ter vindo a expandir-se a um nível global, enquanto fenómeno da cultura de massas (p. 169).

Neste contexto, e de forma a responder às dificuldades que esta problemática suscita, Richard Middleton<sup>2</sup>, citado por Nunes (2016), sugere a existência de numerosas fontes para avaliar o que se entende por popular, na música. Segundo este autor, o único conceito “que parece ser consensual é a de que a música popular está de alguma forma relacionada com indivíduos socialmente indiferenciados, seja enquanto criadores, seja enquanto receptores da mesma” (p. 172).

Já para Gaynor Jones e Jay Rahn (2016), uma boa definição de música popular deve ser eficaz e abranger os diversos géneros de música que se identificam como populares, não devendo obedecer a normas muito rígidas por forma a acomodar os vários graus e critérios de popularidade (p. 81).

---

<sup>2</sup> Richard Middleton é um musicólogo inglês nascido em 1945. É professor emérito da *Music at Newcastle University*, em Newcastle. É o fundador e editor coordenador da *Journal Popular Music*  
<https://www.thebritishacademy.ac.uk/fellows/richard-middleton-FBA/> [acedido 13-10-2022]

Outro dos factores que parece dificultar a adoção duma definição precisa é, também, o facto de existirem vários termos genéricos que têm significados coincidentes, abrangendo significações muito diversas da música dita popular. Desta forma, existem vários termos para expressar o mesmo significado, mas se bem que todas eles nos levam a uma definição em concreto, esse significado, como abrangente que é, torna-se muito impreciso. Esta imprecisão não é nova. Ela já acontecia em meados do século XIX, como indica Teresa Cascudo (Cascudo, 2000), pois segundo a autora nessa altura não se fazia distinção alguma entre a “música cantada pelas populações rurais” (p.188) – a música dita de tradicional – e a música popular urbana (p. 189).

Para Susana Sardo (2009), o conceito de música popular resulta “de um processo histórico” que se foi adequando “a novos paradigmas musicais ao mesmo tempo que criava novas designações para o que anteriormente era categorizado por «popular»”. Assim, o resultado desta adaptação contínua do termo popular levou a que a expressão «música popular» fosse tomando diferentes significados ao longo de cada momento histórico (p. 412). Deste modo, o conceito de música popular tem vindo a ser reformulado, ao longo dos anos, pelos investigadores portugueses da área da etnologia com o intuito de aproximar a terminologia com o que é defendido, a nível internacional, para a música. Com efeito, hoje entende-se por «música popular» a “música cuja divulgação comercial utiliza os meios de comunicação de massa como meio privilegiado, atingindo uma franja de mercado significativa, sendo desempenhada por músicos profissionais.” (Sardo, 2009, p. 412).

Do que até agora foi apresentado, numa primeira abordagem ao termo «música popular» e ressaltando a opinião dos vários autores mencionados, verifica-se que esta expressão encerra uma significação muito ampla e muito abrangente. Assim, o termo tanto pode definir a música de cariz comercial direccionada ao grande público, como a música com origem nos meios rurais, fruto do desenvolvimento ao longo de séculos. Nesta perspectiva pode-se dizer que a música popular se desdobra em dois grandes grupos: a música popular urbana e a música popular rural.

Um exemplo de música popular urbana é o fado. Para Rodney Gallop (1937), o fado é uma “canção popular urbana absolutamente autêntica”. Para aquele investigador esta é uma “canção popular urbana, espontânea e livre” (p. 20).

Corroborando esta tese, Artur Santos<sup>3</sup>, diz Cristina Cruz (2001), defende que o fado é um “exemplo único em todas as nações” (p. 65). Em toda a sua documentação escrita, Artur Santos caracterizou o fado, como uma canção popular urbana, sem conotações com o «ruralismo» nem com o «arcaísmo» (p. 65) da música popular tradicional.

Outro tipo de música popular urbana é a música denominada, genericamente, de «canção de protesto» e «canção de intervenção». Esta música tem a sua origem no seio da academia coimbrã e está relacionada com um movimento musical inicialmente associado ao fado de Coimbra, “que se formaliza a partir da criação de um novo género musical, a «balada de Coimbra» e, mais tarde, pela chamada «canção de intervenção», «canção política», «canção de protesto» ou «canção de réplica»” (Sardo, 2014, p. 65).

A música dita de «*pop*» é também um exemplo demonstrativo de música popular urbana. O termo *pop* aponta-nos para o conceito de popular. A sua origem, no início do século XX, deveu-se, em grande parte, ao desenvolvimento tecnológico, com o aparecimento de novos equipamentos e recursos inovadores na área das tecnologias do som, o que resultou na sua grande divulgação e desenvolvimento, criando assim as condições para a sua disseminação a um público bastante alargado (Vilar, 2020, p. 11).

No que se refere à música popular rural, verifica-se que a terminologia usada pelos diversos autores e investigadores é bastante diversificada, embora não seja contraditória. Assim, Sardo (2009) entende que é muito difícil encontrar uma definição satisfatória para a música popular portuguesa, ou encontrar o termo correto quando a ela nos referimos, um vez que as singularidades próprias de cada uma destas formas musicais serão muito próximas, não sendo fácil o seu reconhecimento dentro do universo de todas as afinidades musicais com as quais a música interage (p. 409). Assim, a mesma autora assume que “a própria designação da música mergulha em múltiplos significados adjetivantes” podendo ser denominados por: «música popular», «música folclórica», «música regional», ou ainda «música de matriz rural» ou «música tradicional», por oposição às categorias de música erudita e música urbana (Sardo, 2009, p. 409).

Também Castelo-Branco e Toscano (1988) têm idêntica interpretação, no que se refere à designação de música tradicional, assumindo que música tradicional se refere à categoria de música popular rural. Estas investigadoras utilizam as mesmas

---

<sup>3</sup> Artur Álvaro dos Santos Correia de Sousa (1914-1987) etnomusicólogo, pianista, compositor e professor português. <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/pt-PT/RecursosSearch/PesquisaInvestigadores?IdEntidade=422> [acedido em 13-10-2022]

expressões para designar a música tradicional, trocando, no entanto, o conceito defendido por Sardo de «música de matriz rural» pela expressão de «canção rústica» (p. 158). Segundo as autoras, aqueles termos não estão definidos com muita clareza e, por vezes, são usados de forma aleatória, tal como já tínhamos indicado, acima, na referência à opinião de Sardo. “No entanto, [para Castelo-Branco e Toscano] vários critérios subjacentes ao seu uso estão implícitos em muitas publicações, sendo estes critérios os definidos pela autenticidade da música, pela proveniência rural, pela criação anónima de transmissão oral, pela integração contínua na vida de um grupo e conservadorismo.” (Castelo-Branco & Toscano, 1988, p. 158, tradução própria).

Ainda segundo Castelo-Branco e Toscano (1988), a expressão «música tradicional», utilizada para designar as tradições musicais rurais, era um termo, à data, bastante recente. Este termo é um produto dos anos oitenta do século passado. No entanto, as investigadoras defendem que nessa altura o termo mais utilizado, em Portugal, para designar esta música seria o de «música popular». Embora este artigo seja de 1988, pensamos que esta afirmação ainda continua válida, pois a expressão «música popular» ainda hoje é muito utilizada, quanto mais não seja em meios mais informais, e continua muito associado ao universo da música tradicional. Ao contrário de um outro termo bem mais concreto para definir a música das áreas rurais, a expressão «música popular» continua a ser utilizada tanto com um sentido genérico como num sentido específico. “Como termo genérico, designa [as] tradições musicais rurais e urbanas. Como termo específico, tem sido aplicado tanto às tradições populares urbanas, quanto à esfera mais restrita das canções políticas urbanas” (Castelo-Branco & Toscano, 1988, p. 159), já anteriormente referidas.

Fernando Lopes-Graça (1906-1994), foi um compositor e um dos investigadores portugueses que mais se interessou pelo estudo da realidade da música popular tradicional e folclórica em Portugal. Ele conhecia a complexidade desta matéria e defendia a importância da definição dos principais conceitos desta categoria musical. Para ele, a noção de música popular era originária do mundo rural e tinha como principal atributo a característica da autenticidade. Além disso, para ele, havia uma distinção clara entre o que dominava por "folclore autêntico", muito associado às tradições rurais, e "contrafacção folclórica", o folclore adulterado que não respeita a autenticidade e as tradições rurais. A contrafacção folclórica era o nome dado por Lopes-Graça a um folclore fabricado. Era “o folclore que sai do seu âmbito próprio, que são os campos e as aldeias, e exorbita das suas funções próprias, que são as de exprimir a vida e os trabalhos do homem rústico”. Para Lopes-Graça, “esse folclore assim posto em evidência e assim utilizado deixa precisamente de ser folclore para se

transformar em divertimento banal ou servir de mero cartaz turístico” (Wefford, 2006, p. 59). Na "contrafacção folclórica", Lopes-Graça, incluía o "folclore turístico" – o folclore fruto do processo político de folclorização<sup>4</sup> da realidade portuguesa durante o Estado Novo –, o fado e as "canções mediáticas" – música difundida pelos meios de comunicação social, correspondente à música *pop*, que acima foi referida –, sendo estes tipos de música alvo de acérrima crítica por parte de Lopes-Graça (como citado em Castelo-Branco & Toscano, 1988, p. 159).

Sobre esta linha de pensamento de Lopes-Graça admitimos que o compositor seguiria as correntes mais avançadas de investigação, a nível internacional, sobre o tema da música popular e folclórica, tanto mais que num artigo de 1953 com o título: “*Definição de música folclórica*”, Lopes-Graça faz referência ao quinto congresso internacional da *International Folk Music Council*, realizado em Londres em julho de 1952. Deste congresso, na sua deliberação final, foi aprovada uma definição provisória para o conceito de música folclórica, (ou música tradicional, dependendo do rigor da tradução) com o seguinte teor: “Música folclórica é a música que tem estado sujeita ao processo da transmissão oral. É produto da evolução e está dependente de circunstâncias de continuidade, variações e selecção.” (Karpeles, 1952, p. 5; Wefford, 2006, p. 77). A definição de música folclórica aprovada neste congresso não foi consensual, dando origem a grande divergência de opiniões entre os estudiosos, pois, entre as muitas divergências e algumas dificuldades de interpretação, esta deixaria de fora a origem dessa música, ou seja, o elemento tempo (Karpeles, 1955, pp. 6–7). Por isso, houve a necessidade de aperfeiçoar aquela definição, o que ocorreu pela deliberação final do VII congresso internacional daquela instituição, ocorrido em agosto de 1954.

O conceito de música popular, nas suas duas grandes vertentes: música popular urbana e música popular rural, tem vindo a ser reformulado e ajustado, ao longo dos tempos, por forma a tornar-se cada vez mais coincidente com a terminologia adotada pelos organismos internacionais (Alves, 2016, p. 14). Todavia, por mais que haja uma vontade de uniformizar estes conceitos, é de admitir que isso não venha a acontecer nos tempos mais próximos. Isto prende-se com o facto de se constatar que, nas publicações a que se teve acesso, ainda haja um grande número de opções por uma terminologia divergente e ou muito diversificada, isto é, muitas expressões para classificarem a mesma coisa, principalmente no que se refere ao conceito de música

---

<sup>4</sup> Folclorização é o “processo de construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural.” (Castelo-Branco & Branco, 2003, p. 1)

popular de cariz rural. Em minha opinião, isto acontece porque não existe uma norma clara e definitiva para classificar esta modalidade musical.

Assim sendo, para Corte-Real (1996) “um dos conceitos mais utilizados em Portugal para designar a música tradicional portuguesa em geral” é a expressão «música popular portuguesa». Segundo a autora, esta expressão não se refere unicamente à música de tradição rural, como é o caso das expressões «música folclórica» e «música regional», mas é abrangente aos dois contextos musicais: o rural e o urbano. Assim sendo, para Corte-Real, “embora nem sempre explicitamente definido na literatura, este conceito genérico implica frequentemente uma série de princípios fundamentais, tais como a autenticidade, a transmissão oral, o arcaísmo e a proveniência do povo” (p. 142). Como se pode depreender deste raciocínio, a linha de pensamento de Corte-Real segue a ideia de Castelo-Branco e de Toscano, anteriormente citadas quando se fez referência ao trabalho de 1988, destas autoras.

Continuando a pesquisa por terminologia para a música popular tradicional, Cristina Cruz (2001), apresenta algumas expressões que seriam usadas por Artur Santos ao longo dos seus trabalhos. Assim, «canções populares», «cantos regionais», «cancioneiro musical popular», «velho repertório tradicional», «espécies folclóricas», «folclore musical», «música do povo», «música popular autêntica» e «arte popular», são designações atribuídas a Artur Santos, e que aparecem ao longo dos seus trabalhos de pesquisa. Para se referir ao que hoje se entende por música tradicional portuguesa, Artur Santos empregava ainda as expressões «património artístico de um povo» e «património artístico e espiritual da nação». Segundo Cruz, a definição destes conceitos tinha a ver com o entendimento dos critérios de seleção, utilizados pelos investigadores, deste repertório, onde era valorizado o «folclore musical» no seu estado mais «arcaico», «puro» e «autêntico», que diziam ser do «povo» e recolhiam junto das «populações rurais», rejeitando o que qualificavam como repertório «contaminado» ou «descaracterizado» (p. 6).

Outro dos termos muito utilizado na bibliografia e outros trabalhos disponíveis é a expressão «música folclórica». Segundo Susana Alves (2016), este conceito está intimamente associado ao termo «música tradicional»; do que se conclui, analisando o que defendem alguns autores, que os dois termos acabam por se confundir. Para Alves o significado de música popular é, em grande parte, influenciado pela definição de música tradicional, no entanto os dois termos, hoje, correspondem a géneros musicais distintos (p. 13).

Para designar a música popular de cariz rural existem uma infinidade de termos, os quais são utilizados de forma não muito consensual pelos diversos autores que têm abordado a temática da música popular. No entanto, existe uma expressão que foi utilizada, quase em exclusividade, por um autor: Fernando Lopes-Graça. Essa expressão é «canção popular» ou então «canção popular portuguesa», e era, a par de «música folclórica» – cuja definição por ele tida como aceitável era a emanada do V congresso internacional de música popular – a expressão que Lopes-Graça mais utilizou nos seus escritos para definir a música das “populações dos campos, serras e aldeias de Portugal.” (Wefford, 2006, p. 60). Deste modo, Lopes-Graça, num texto de 1952, intitulado de “*Folclore autêntico e contrafacção folclórica*”, escrevia que canção popular portuguesa “é realmente a crónica viva e expressiva da vida do povo português – quer dizer: da vida rústica do povo português, visto que por canção popular portuguesa se deve entender, antes de tudo, a nossa canção rústica.” (Wefford, 2006, pp. 60, 61).

Todavia, em 1957, no seu artigo: “*Notas para um possível ideário do folclorista musical português*”, ele foi mais específico quando afirma que:

conviria certamente fazer a distinção entre canção popular e canção rústica (ou regional) e empregar de preferência esta segunda expressão quando se tratasse dos espécimes do verdadeiro folclore – o das populações rurais –, reservando a primeira para os produtos espúrios da música urbana que, de certo modo, obtiveram vulgarização mais ou menos duradoira (Wefford, 2006, p. 85).

Daqui se podendo inferir que a ideia de Lopes-Graça também vai no sentido do que a maior parte dos estudiosos defendem.

Como se pode depreender do texto, não existe consenso acerca do termo mais correto a ser utilizado para a designação da música que é a identidade de um povo com as suas características vincadamente tradicionais. Penso que isto acontece por via de não haver grande preocupação de normalizar esta matéria e porque esta temática é bastante complexa e conflituante, pois, como se viu aquando dos congressos indicados no texto, nem sempre as conclusões foram do agrado de todos.

Outra das razões para a locução «música popular» não ter definição precisa prende-se, também, como defende Jones e Rahn (2016), com o facto do retorno da concretização de tal objetivo ser diminuto em comparação com as dificuldades que essa tarefa apresenta à partida (p. 79).

Penso, também, que a indefinição do conceito de música popular acontece por via de se manter uma certa “tradição” na terminologia e porque, na maior parte das vezes, o que está mais em evidência é o contexto e não a especificidade e, sendo assim, todos compreendem do que se está a tratar, não havendo grande necessidade de se ser rigoroso. Neste sentido, já Howard Brown (1959) escrevera: “«Popular» é reconhecidamente uma palavra difícil. Todo mundo sabe o que significa e, no entanto, ninguém pode defini-la com precisão.” (como citado em Jones & Rahn, 2016, p. 79, tradução própria). Outra afirmação que corrobora a minha linha de pensamento, exposta anteriormente, e que vai ao encontro à ideia de Brown, é a declaração que Robert B. Cantrick (1965) efetuou anos mais tarde, numa conferência sobre música popular. Cantrick expunha que “todo mundo fala sobre música popular, mas ninguém sabe o que é.” (como citado em Jones & Rahn, 2016, p. 79, tradução própria).

Tendo por base estas duas afirmações, a afirmação de Howard Brown e de Robert B. Cantrick, e na falta de uma expressão clara e definitiva para definir a música popular de cariz rural, adotar-se-á, neste trabalho, por opção, a expressão «música popular tradicional portuguesa». Esta expressão é equivalente às «canções camponesas» e «canções tradicionais» de Middleton, à «canção popular portuguesa» de Fernando Lopes-Graça, às «canções populares» e «cantos regionais» de Artur Santos e a todas as outras designações análogas dos outros autores que foram apresentados ao longo deste texto. A opção pela designação de «música popular tradicional portuguesa» prende-se com o facto de ser esta uma expressão bastante abrangente e que não suscitará dúvidas de interpretação.

## **2.2. Música popular – Da tradição à contemporaneidade**

A realidade atual na área da composição para banda com recurso à música popular tradicional portuguesa ainda é parca em recursos de análise e de estudo. Não se pode afirmar que exista um grande número de publicações ou outros trabalhos em que o enfoque principal seja este recurso compositivo. A este respeito o que existe em literatura publicada, e que é do nosso conhecimento, são vários estudos, pesquisas e análises sobre a música popular na sua vertente de música tradicional e vários estudos, pesquisas e análises sobre bandas de música e seu repertório, a sua inserção na comunidade e o papel que estas instituições têm representado na divulgação da cultura musical por todo o país. Nesse sentido, ultimamente, em Portugal, tem vindo a ser publicado um cada vez maior número de trabalhos, relacionados com as bandas e a sua vertente popular – publicações de livro, teses, dissertações, estudos e análises –, mas muito poucos trabalhos abordam diretamente

o fenómeno da composição no geral, e mormente a composição para banda. Deste modo, o que existe acerca da composição para banda com recurso à música popular tradicional portuguesa é a própria música, plasmada nas partituras e nalguns escritos deixados pelos compositores fazendo referência ao uso intencional deste ou daquele motivo popular, mas muito raramente fazendo menção aos processos composicionais utilizados.

Assim sendo, pese embora todos os condicionalismos no que se refere à existência de materiais de estudo mais concretos sobre o assunto da utilização da música popular tradicional na composição para banda de música, pensamos ser conveniente apresentar o estado atual desta matéria. Desta maneira, apresentar-se-á, de seguida, uma lista de trabalhos que consideramos de interesse relevante para este estudo.

Assim, Teresa Cascudo (2000), publica o artigo: “*A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)*”. Neste artigo, a autora aborda o nacionalismo na produção musical portuguesa, as suas consequências e os seus defensores, bem como o surgimento da canção popular portuguesa como objeto para o sucesso da música tradicional na composição erudita portuguesa.

Também de Teresa Cascudo (2004) é o artigo com o título: “*A configuração do modernismo musical em Portugal através da acção de Fernando Lopes-Graça*”, artigo publicado no âmbito do projecto “Fernando Lopes-Graça, um século de música portuguesa”. Neste artigo, Cascudo evidencia a mudança estética de Lopes-Graça, ocorrida por volta do ano de 1937, aquando da audição da obra: “*Música para cordas, percussão e celesta*” de Bela Bartók. Segundo a autora, este foi o acontecimento que encaminhou Lopes-Graça no sentido da descoberta das potencialidades do tratamento erudito da música popular tradicional portuguesa.

Ainda de Teresa Cascudo (2010) é publicado o livro: “*A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça: um estudo no contexto português*”. Desta obra sobressai o capítulo: “*A música tradicional na obra de Lopes-Graça*”. Este capítulo aborda a problemática da música popular tradicional como base para a composição musical erudita, a distinção entre música popular e música erudita e seus problemas, a problemática entre o nacionalismo e o folclorismo<sup>5</sup> e outros aspetos resultantes do confronto entre música popular e música erudita em Lopes-Graça.

---

<sup>5</sup> Folclorismo é uma especialidade da ciência que tem como objeto o estudo sobre o homem, os costumes e as tradições, englobando as ideias, atitudes e valores que enaltecem a cultura popular e as manifestações nela inspiradas. <https://books.openedition.org/etnograficapress/545> [consultado em 30/11/2021]

Outro trabalho importante é o livro: *“A canção popular portuguesa em Fernando Lopes-Graça”*, publicado sob a organização de Alexandre Branco Weffort (2006). Este trabalho é uma coletânea de textos de Fernando Lopes-Graça (1906-1994) sobre a música popular que mostra uma visão muito lúcida sobre os conceitos de música popular e música folclórica. Desta publicação sobressai o texto intitulado *“Sobre a canção popular portuguesa e seu tratamento erudito”*. Neste artigo, Lopes-Graça manifesta a sua preocupação e curiosidade pela “canção popular e pelos problemas do folclore relacionados com a formação e autonomização de uma linguagem musical erudita” (Weffort, 2006, p. 64).

No âmbito do estudo das bandas de música, sua origem, sua organização e constituição, compositores que para elas escreveram e o repertório por elas tocado é o livro, da autoria de Pedro Marquês de Sousa (2017): *“Bandas de música na história da música em Portugal”*. Também de Pedro Marquês de Sousa (2013), tem-se a sua tese de doutoramento defendida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com o título: *“As Bandas de música no distrito de Lisboa entre a regeneração e a república (1850-1910): História, organologia, repertórios e práticas interpretativas”*.

De André Granjo (2011) temos o artigo: *“Otonifonias: sobre a música para banda de Joly Braga Santos”*. Neste artigo, Granjo expõe o legado de Joly Braga Santos (1924-1988) na música para banda e a sua relação com Manuel da Silva Dionísio (1912-2000), proeminente chefe da Banda da Guarda Nacional Republicana e um grande impulsionador da escrita de obras originais para banda de música. Também de André Granjo (2012), é apresentado o trabalho de investigação, *“O projecto de encomendas de música para banda da S.E.C.<sup>6</sup> de 1977 a 1983: Contextualização e observações iniciais”*. Foi com este projeto, desenvolvido pela Secretaria de Estado da Cultura, que pela primeira vez, em Portugal, se teve a preocupação de garantir às bandas filarmónicas repertório de qualidade. Para além desta preocupação de base, houve também a preocupação de se propor aos compositores que essas obras tivessem em conta a realidade das bandas de então e, por conseguinte, que estas estivessem ao alcance das capacidades técnicas dos instrumentistas amadores.

De Bruno Madureira (2013), temos o artigo com o título: *“Silva Dionísio no Brasil com a Banda Sinfónica da GNR: o nascimento de uma cooperação musical?”*. Segundo o autor, este trabalho pretende contribuir para a importância da relação

---

<sup>6</sup> S.E.C. – Secretaria de Estado da Cultura

musical existente entre Portugal e o Brasil nas décadas de sessenta e setenta do século XX. Neste artigo, também estão referidas as várias obras de música portuguesa e de autores portugueses tocados aquando desta viagem.

Também de Bruno Madureira (2018), tem-se o artigo publicado sob o título: *“Bandas civis em Portugal no derradeiro quarto da centúria vigésima: um estudo de caso”*, Bruno Madureira propõe-se estudar, interpretar e compreender as mudanças e reconfigurações ocorridas nas bandas filarmónicas do concelho de Águeda no último quartel do século XX. Este artigo compreende um capítulo dedicado aos compositores que escreveram música para banda, agrupando-os segundo o marco histórico do antes e pós 25 de Abril de 1974. Neste texto também se faz referência a várias obras destes compositores bem como a certames de composição organizados pelo INATEL.

No âmbito das dissertações de mestrado, existem vários trabalhos que se considera serem de alguma relevância para este estudo. Esta importância não está diretamente relacionada com o tema em análise, mas acredita-se serem uma mais-valia no contexto desta análise por se centrarem no domínio das bandas de música. Assim, de Joaquim Jorge Campos (2013), da sua dissertação de mestrado em Composição e teoria musical temos: *“Repertório português para banda: as convergências e divergências das práticas de repertório com a evolução da banda no panorama português, dos finais do século XIX até aos nossos dias”*. Este trabalho centra-se no estudo dos vários eventos envolvendo as bandas de música com referência para o repertório por elas tocado nos vários concertos. Todavia, embora o conteúdo do repertório analisado seja bastante abrangente não é dada importância nem feita menção especial às características populares da música interpretada pelas bandas.

No âmbito da composição musical para sopros, temos a dissertação de mestrado em Composição e teoria musical de Jorge Portela (2015), com o título: *“Composição para sopros assistida por computador”*. Esta dissertação tem como foco a composição para sopros, no contexto de ensembles de diversas dimensões não sendo fonte de estudo, análise e desenvolvimento outro tema que não o resultante do título desta mesma dissertação.

Também no âmbito da composição musical para banda, Bernardo Ramos Lima (2017) apresentou a sua dissertação de mestrado sob o título: *“Composição para Orquestra Sopros, de uma leitura de Otonifonias de Joly Braga Santos”*. Com esta dissertação Bernardo Lima apresenta duas suites originais para banda, sendo estas a sua visão sobre a ideia de Joly Braga Santos. Com estas obras Bernardo Lima

pretende, tal como o projeto de encomendas de música para banda da S.E.C, anteriormente referida, participar e contribuir para a expansão do repertório português para banda.

Ainda no âmbito da composição para banda, Nicolás Rincón e David Ferreiro (2019) publicaram o livro com o título: “*Banda de música: contextos interpretativos y repertorios*”. Esta obra é uma coletânea de vários textos de vários autores sobre a realidade das bandas de música em Espanha. Desta coleção de artigos destacam-se dois textos que estão relacionados com o foco do nosso estudo: “*El estado de la composición de música para banda en Galicia: la rapsodia gallega como indicador de la evolución del estilo*”, de Angel Antonio Montes Abalde e “*La Suite Vigo de Reveriano Soutullo (1880-1932): la reelaboración temática del folclore como recurso compositivo*”, de Javier Jurado Luque. O primeiro destes artigos descreve a evolução do estilo compositivo da música para banda na Galiza, tendo como referência o modelo da rapsódia galega, segundo as diferentes características estilísticas das várias gerações de compositores. O segundo artigo incide sobre a obra de Reveriano Soutullo, com o enfoque especial na sua obra “*Suite Vigo*”, sua técnica compositiva e material musical de partida.

De Frederico Machado de Barros (2015) temos o artigo com o título: “*Compondo com o folclore*”. Este artigo apresenta alguns procedimentos técnicos desenvolvidos por César Guerra-Peixe aquando do seu afastamento do dodecafonismo, no final dos anos 1940, e da sua opção pela corrente nacionalista.

Num trabalho no âmbito do ensino do instrumento, Daniela Dantas de Magalhães (2016) apresenta a sua dissertação de mestrado, sob o título: “*A aplicação de música popular portuguesa no ensino do violoncelo: construção de um corpus de obras de cariz didático*”. Aqui, a autora demonstra ser praticável, motivador e enriquecedor no processo de ensino do violoncelo a adoção da música popular portuguesa como componente dos programas do ensino básico e de aprendizagem do instrumento.

No âmbito da musicologia, Bruno Madureira tem estudado o fenómeno das bandas em Portugal e as suas manifestações populares, tanto ao nível do repertório como da organização das instituições. No artigo publicado na *Portuguese studies review* (2017), sobe o título “*A FNAT/INATEL<sup>7</sup> e as bandas civis em Portugal: meio século de cooperação*”, Bruno Madureira faz referência aos vários concursos e eventos organizados por aquele organismo do estado, com menção às bandas

---

<sup>7</sup> Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores – INATEL; Fundação Nacional para Alegria no Trabalho – FNAT.

participantes e repertório tocado, muito dele de autores portugueses e com uma forte influência da música popular tradicional portuguesa.

No que se refere a obras musicais, existe um conjunto de peças de grandes compositores que na sua essência e análise se verifica estarem elaboradas com recurso a temas de música popular tradicional.

Assim, o grande marco na história da música portuguesa, no que concerne à composição de música erudita tendo por base a música popular foi a iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura, em 1977, já anteriormente mencionada. Este foi o evento mais importante e marcante para a escrita de música de cariz mais erudito com recurso a material musical tradicional. Todavia, poder-se-á, também, dizer que isto só aconteceu porque os compositores intervenientes optaram por esta solução, porquanto, tão pouco, nada estaria definido à partida. Desta iniciativa resultaram as seguintes obras: de Álvaro Cassuto (1938-...): *“Homenagem ao Povo”*; de Fernando Lopes-Graça: *“Suíte Rústica n.º 3, Op. 203”*; de Joly Braga Santos: *“Música para Instrumentos de Sopros de Percussão – Otonifonias”*; de Maria de Lourdes Martins (1926-2009): *“Suite para Banda, Op. 36”*; de Manuel Faria (1916-1983): *“Romaria Minhota”*; e de Frederico de Freitas (1902-1980): *“Fantasia Campestre”*. Deste grupo de convidados também fazia parte o compositor Cândido Lima (1939-...), mas pelas características da obra por ele apresentada, a qual não contempla uma visão popular da sua música, optou-se por fazer esta referência em separado. De Maria de Lurdes Martins outras obras foram apresentadas, mas como não houve possibilidade de confirmar a sua natureza popular, pois não se sabe do seu paradeiro, também essas obras não foram tidas em conta (Granjo, 2012, pp. 238–248).

Outro compositor cujas obras são de ter em conta nesta pesquisa é Duarte Ferreira Pestana (1911–1974). As suas obras, de cariz popular muito marcante, foram objeto de análise na dissertação de mestrado de Hernâni António Petiz Figueiredo (2007), com o título: *“Análise das fantasias para orquestra de sopros de Duarte Ferreira Pestana”*. Neste trabalho, Figueiredo propõe-se divulgar a obra de Duarte Ferreira Pestana, um compositor que marcou a composição musical para banda em Portugal, em meados do século XX. Deste compositor temos as obras: Fantasia de Concerto n.º 1 – *“Uvas do Douro”* (1935); Fantasia de Concerto n.º 2 – *“Arco Iris”* (1952); Fantasia de Concerto n.º 3 – *“Abraço a Portugal”* (1953); Fantasia de Concerto n.º 4 – *“Lisboa, coisa boa”* (1957); Fantasia de Concerto n.º 5 – *“Paisagem Ribatejana”* (1961), Fantasia de Concerto n.º 6 – *“Templo de Diana”* (1967). A maioria destas obras, embora não apresentem temas de origem popular, caracterizam-se pela cor e sabor populares do seu material musical, o qual empresta a justificação para os títulos

das obras. Da fantasia n.º 2 – Arco Iris existe uma transcrição para orquestra sinfónica realizada por Luís carvalho em 1997, com revisão em 2017.

Outro compositor importante no panorama da música para banda de música é o compositor José da Silva Marques (1888-1955). Sobre este compositor existe um trabalho académico elaborado por Acácio Aires Moreira da Silva (2011) intitulado: *“A vida e a obra do Maestro José da Silva Marques (1888-1955)”*. Este trabalho destaca três obras do compositor: *“Capricho varino”*, *“Serranesca”*, e *“Panorama Lusíada”*. *“Capricho Varino”* é uma obra de 1934 e está referenciada como sendo um escorço sinfónico sobre um motivo e modo popular. Já *“Serranesca”* é uma fantasia rapsódica, que está elaborada com recurso a um tema tradicional oriundo da Beira Baixa (Era ainda pequenina – na designação de Lopes-Graça). Desta obra não foi possível descortinar a data da sua composição, no entanto, a indicação numa partitura manuscrita feita para a Banda da Guarda Nacional Republicana refere o ano de 1946. Quanto a *“Panorama Lusíada”*, esta é uma fantasia popular em quatro tempos e foi escrita em 1939.

Seguem-se algumas obras cujos originais foram escritos para orquestra sinfónica, mas são obras importantes e existem versões para banda de música. Assim, de Luís de Freitas Branco (1890-1955) e das suas duas suites alentejanas, Vânia Moreira (2014) faz referência na sua dissertação de mestrado, sob o título: *“De Luís de Freitas Branco a Alexandre Delgado: uma linhagem de compositores que marcou a escrita musical do século vinte em Portugal”*. Neste trabalho são estudados os compositores: Fernando Lopes-Graça, Joly Braga Santos, Jorge Peixinho (1940-1995), Luís de Freitas Branco e Alexandre Delgado (1965-...). Das obras listadas, nesta dissertação, poremos em evidência aquelas que têm um cariz popular tradicional e alguma ligação com o universo das bandas de música. Deste modo, salienta-se, a *“1ª. Suite Alentejana”* de Luís de Freitas Branco, alvo duma transcrição para banda de 1965 de Silva Dionísio e uma transcrição da *“2ª. Suite alentejana”*, não assinada, de 1974. Estas obras de Freitas Branco estão impregnadas da sua vertente folclorista e inspiradas na música e ambientes alentejanos. De Joly Braga Santos, a obra original para banda de 1977, *“Otonifonias”*, e de Fernando Lopes-Graça, a peça *“Suite Rústica n.º 3”* de 1977, sendo estas duas últimas fruto da iniciativa da S.E.C., já anteriormente referida.

A outras obras pode fazer-se referência, embora não sendo originalmente escritas para banda, também, foram alvo de transcrição para banda. São elas, por exemplo: *“Variações sinfónicas sobre um tema Alentejano”* e *“Abertura sinfónica n.º 3”*, ambas de Joly Braga Santos. A primeira foi composta em 1951 e é uma das obras

mais evocativas da primeira fase compositiva de Joly Braga Santos. “A canção folclórica citada por Braga Santos foi escolhida pelo próprio compositor.” (Cassuto, 2018, p. 348). Existem duas versões para banda desta obra, uma realizada por Silva Dionísio em 1963, sob a supervisão de Joly Braga Santos, e outra de Ferreira Brito, atual subintendente chefe da Banda Sinfónica da Polícia de Segurança Pública, do ano de 1996. No que se refere à Abertura sinfónica n.º 3, esta está baseada num tema de estilo alentejano que é, todavia, da autoria de Joly Braga Santos (Cassuto, 2018, p. 348). Desta obra, Silva Dionísio também fez uma transcrição para banda, ressalvando-se que este trabalho foi efetuado sob a supervisão de Braga Santos.

Por fim, embora também sejam obras para orquestra, mas pelo seu cariz de música popular, também se pode ter em conta, os trabalhos: “*Sete Apotegmas*”, de Fernando Lopes-Graça; “*Suite de Danças*” de Joly Braga Santos e “*Suite (Quase) Rústica*” de Sérgio Azevedo.

Como se pode constatar as obras acima indicadas, tanto as originalmente escritas para banda quanto as escritas para orquestra, já são obras com algum tempo de existência. Constata-se que, no último quartel do século XX, não houve produção de obras de grande relevância, no que se refere ao uso da música tradicional. No entanto, nos últimos anos, têm aparecido alguns trabalhos de algum interesse. A título de exemplo, pode indicar-se a “*1ª. Suite para banda, op. 84*”, obra concluída no ano de 2001 e os “*Cantos populares portugueses*”, do ano de 2003, ambas de Jorge Salgueiro (1969-...), e “*contradança*” de Telmo Marques (1963-...), obra de 2014, para clarinete e banda, sob um único motivo temático: uma contradança de raiz popular da Beira Litoral.

### 3. Capítulo II – Estudo de caso: “*Serranesca*”

---

No título anterior: “Música popular: Da tradição à contemporaneidade”, foram expostos alguns exemplos da utilização da música popular tradicional portuguesa em obras de música erudita. Assim, com base no apresentado naquele título, com o conhecimento das tendências e desenvolvimentos das técnicas compositivas modernas e assente na realidade atual do fenómeno das bandas de música, penso ter as ferramentas necessárias para a composição de obras para banda de música, com recurso a fontes da música tradicional.

Nesse seguimento, selecionou-se uma das obras de José da Silva Marques, a fantasia rapsódica intitulada de “*Serranesca*”, para servir de exemplo de referência, efetuando-se um pequeno estudo à forma como a obra está elaborada, de maneira que se possa compreender o modo como o compositor trabalhou os diversos materiais musicais inclusos na mesma.

O interesse pelo conhecimento, mais aprofundado sobre esta obra, para além da evidente utilização de um tema popular tradicional, facto esse que é o objeto deste trabalho, prende-se com a relevância que “*Serranesca*” tem tido no repertório das bandas de música ao longo dos tempos. Outro dos fatores que importam nesta análise é o facto de esta ser uma obra que servirá de base de inspiração para a concretização de uma das peças que se apresentará, mais adiante, neste trabalho.

O interesse que esta obra me manifestou reside no facto de ela estar estruturada com base numa canção da música popular tradicional portuguesa, canção essa que o compositor vai manipulando, ao longo da obra, em combinação com outros motivos e temas de autoria própria, mantendo sempre uma certa coerência estética, porquanto esses motivos tendem em manter uma certa conotação popular.

Com base na análise de “*Serranesca*” não se pretende fazer uma nova composição que reflita todos os processos composicionais utilizados por Silva Marques. O que se pretende, entre muitos outros aspetos, é tomar conhecimento sobre a estrutura formal da obra, tanto ao nível macro como interno; conhecer as relações motivicas e temáticas da peça; de que maneira o compositor acomodou a melodia popular no contexto geral na peça; por forma a que as boas soluções sirvam de fio condutor no processo criativo que se pretende realizar.

### 3.1. O compositor

José da Silva Marques foi um trompista, compositor e maestro português; nasceu no Porto a 10 março de 1888, vindo a falecer em 23 de agosto de 1955, na cidade de Lisboa (Martins & Santos, 2010). Se bem que a maioria das publicações indica aquele dia de nascimento, existe informação contraditória acerca da veracidade daquela data. Assim, Acácio Silva (2011), apoiado na transcrição de uma carta da filha do compositor e disponibilizada pela direcção da Sociedade Euterpe Alhandrense, aponta a data de nascimento, de Silva Marques, para o dia 4 de março, na freguesia da Sé, no Porto (p. 37).

Em 1894, segundo Martins e Santos, José da Silva Marques entra para o Asilo do Terço, tendo aí iniciado os seus estudos musicais, juntamente com a aprendizagem do saber ler e escrever. No entanto, Acácio Silva refere que a entrada naquela instituição se realizou aos oito anos de idade, o que leva à conclusão de que a sua entrada, naquela instituição, teria sido por volta do ano de 1896. Silva suporta-se na informação contida na mesma missiva, o que nos leva a pensar ser esta a informação correta, porquanto, à época, ninguém começaria a aprendizagem das letras e dos números antes dos sete anos de idade.

Em 1908, José da Silva Marques assenta praça no Regimento de Infantaria n.º 6, na cidade do Porto, como soldado de infantaria. No entanto, só a partir de 1918 é que enceta uma carreira de músico militar, quando ingressa na banda do Regimento de Infantaria n.º 5, em Lisboa, como aprendiz de música (R. Campos & Granjo, 2014). No seguimento da sua carreira, em outubro de 1918, foi promovido ao posto de 2.º Sargento Músico de 3.ª classe e em janeiro de 1920 foi promovido a 2.º Sargento Músico de 2.ª classe (Silva, 2011, p. 38).

Em maio de 1920, é admitido como solista de trompa na Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana, permanecendo ali até ao ano de 1937, altura em foi submetido à Junta Superior de Saúde, sendo dado como incapaz para todo o serviço, ocorrendo, assim, a sua aposenção (Silva, 2011, p. p.38). Contudo, continuou a exercer funções como solista na Emissora Nacional e na Orquestra Sinfónica do Porto, até cerca do ano de 1945 (Martins & Santos, 2010, p. 747).

Paralelamente à sua carreira como músico militar e interprete em trompa, Silva Marques desenvolveu uma carreira como maestro de banda filarmónica, tendo-se destacado na direcção da Banda da Sociedade Filarmónica Palmelense "Loureiros" e na direcção da Banda da Sociedade Euterpe Alhandrense (R. Campos & Granjo, 2014).

Um dos maiores contributos de José da Silva Marques, para as bandas militares e filarmónicas, está ligado com a transcrição e orquestração de obras de orquestra para banda. No entanto, é como compositor que ele é reconhecido. Na composição, Silva Marques, de certa forma, seguiu a tradição de muitos compositores daquela época, pois muitas das suas obras, sobretudo as peças de concerto, estão baseadas em melodias tradicionais e populares portuguesas. Isso está bem patente nos títulos de muitas das suas obras mais conhecidas, tais como: “*Capricho Varino*”, “*Panorama Lusíada*”, “*Serranescas*”, “*Rapsódia Portuguesa*”, “*Rosário de Fados*”, “*Rapsódia Ribeirinha*”, etc. (R. Campos & Granjo, 2014).

### 3.2. A obra

“*Serranescas*” é uma fantasia rapsódica da autoria de José da Silva Marques. Esta obra está baseada numa canção da música popular tradicional portuguesa, oriunda da zona raiana da Beira Interior, intitulada de “*Era inda pequenina*”. Esta canção, publicada no livro: “*Cantares do Povo Português*”, da autoria de Rodney Gallop, parece ser a fonte que serviu de base para o trabalho de Silva Marques, porquanto a melodia expressa em “*Serranescas*” é praticamente igual à melodia que se encontra publicada na obra de Gallop, e que a seguir se apresenta (Figura 1):

Figura 1

"Era ainda pequenina": *Cantiga bailada*

The image shows a musical score for the song "Era ainda pequenina". It is written in 8/4 time and marked "Allegretto". The score consists of two staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single line. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and includes a first and second ending. The lyrics are written below the notes.

Allegretto.

E - ra in - da pe - que - ni - na, E - ra in - da pe - que - ni - na, A -  
da mal a - bria os o - lhos, In - da mal a - bria os o - lhos: Já

ca - ba - da de nas - cer, A - ca - ba - da de nas - cer. In  
e - ra pa - ra te ver, A - ca - ba - da de nas - cer.

Nota. Extraído de *Cantares do Povo Português* de Rodney Gallop (1937, p. 103).

Esta música, segundo Rodney Gallop, é uma cantiga bailada, que se canta acompanhada do adufe na romaria de Nossa senhora da Póvoa. A sua recolha terá sido efetuada na então freguesia de Vale de Lobo, agora e desde 1957, denominada de Vale da Senhora da Póvoa, freguesia do município de Penamacor.

Segundo Martins e Santos (2010), a obra intitulada de “*Serranessa*” é datada do ano de 1946. Uma confirmação desta data pode ser observada na inscrição final da partitura manuscrita, pertencente aos arquivos da Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana. Neste apontamento, constam o ano de 1946 e a assinatura, pensa-se, do compositor. Todavia, Acácio Silva (2011), após informação obtida em entrevistas a alguns músicos filarmónicos que privaram com o compositor, refere que “as composições mais elaboradas, as aberturas, fantasias e rapsódias, eram (...) experimentadas, revistas e melhoradas nos ensaios (...) da filarmónica de SEA [Sociedade Euterpe Alhandrense] e, só depois, adaptadas pelo próprio para grande banda e banda sinfónica.” (p. 45). Daqui se presume que o ano de 1946 não será a data mais correta para a origem da obra. A data da composição desta obra estará num tempo um pouco anterior ao indicado por aquela partitura. Todavia, não foi possível escrutinar a data correta para a origem da peça. Assim, deste modo, tendo em atenção aquele pressuposto, e não se tendo conseguido outra informação, mais concreta, admite-se o ano de 1946 como a data de referência para a composição da obra.

Seguidamente, far-se-á uma breve análise desta obra. A fonte para esta análise será uma partitura manuscrita de origem desconhecida e sem data indicada (caso muito recorrente em partituras deste tipo). Esta é uma partitura que, no que diz respeito à instrumentação, se supõe ser a que, originalmente, José Silva Marques escreveu, visto que, da análise de várias partituras manuscritas e de origem diversas existir uma coincidência na quantidade e categoria de instrumentos usados. No que se refere à partitura dos arquivos da Banda da Guarda Nacional Republicana, constata-se que esta terá sido uma das transcrições para grande banda produzidas por Silva Marques, após a escrita e experimentação da obra na sua banda filarmónica, pois repara-se que a instrumentação desta obedece à realidade instrumental da banda daquela instituição.

No que se refere à veracidade do conteúdo da partitura, que se usará nesta análise, admite-se que ela reflete a realidade da música escrita por Silva Marques, porquanto, da análise comparativa de várias outras partituras e de registos áudio disponíveis, verificar-se a coincidência de todo o material musical nela registado.

### 3.3. A análise

#### 3.3.1. Nota introdutória

Esta obra é caracterizada, formalmente, pela sua divisão em dois andamentos. Cada um dos andamentos está bem explicitado na partitura, pelo compositor, com a indicação de I e II, sendo definidos, sob o ponto de vista estético, pelo seu carácter contrastante. Assim, o primeiro andamento qualifica-se pelo lado soturno e melancólico das imagens suscitadas pelo seu material musical, ao passo que o segundo andamento reflete um ambiente muito mais cristalino, prazeroso e festivo.

#### 3.3.2. Primeiro andamento

O primeiro andamento desta peça, na sua macroestrutura, está organizado numa forma bipartida, correspondendo cada uma das partes a momentos bem definidos do material musical. Assim, a primeira parte é composta pela apresentação e desenvolvimento dos temas em confronto no andamento e a segunda parte corresponde, no essencial, a uma recapitulação do material musical anteriormente exposto.

**Tabela 1**

“Serraneca”: *Estrutura formal do primeiro andamento*

Parte I			Parte II		
Introdução	Secção I1	Secção I2	Secção II1	Secção II2	Coda
cc. 1-52	cc. 53-84	cc.85-141	cc. 142-188	cc. 189-203	cc. 204-226

*Nota.* cc.: compassos.

A secção inicial deste primeiro andamento é uma longa introdução que tem por objetivo apresentar todo o discurso musical da obra. Esta introdução pode dividir-se em três momentos musicais, da forma como se apresenta na tabela seguinte:

**Tabela 2**

*Estrutura interna da secção “Introdução”*

Abertura	Apresentação	Clímax/Conclusão
cc. 1-20	cc. 21-38	cc. 39-52

*Nota.* cc.: compassos.

A “Abertura” caracteriza-se por uma explanação de várias entradas em vários timbres e instrumentos. Aqui, é apresentada uma das características que vai estar presente ao longo deste andamento: a dicotomia entre a tonalidade de Dó menor e Dó maior, muitas vezes numa apresentação um tanto ambígua. A figura seguinte, um fragmento da primeira ideia melódica, mostra um exemplo dessa ambiguidade. Por análise da frase completa isso ficará mais patente. Acresce a este facto que os compassos seguintes desta frase introdutória serão alvo de repetição em dois fragmentos e em momentos seguintes da peça, num processo de *stretto*, onde essa ambiguidade, menor/maior, se confirmará.

Esta entrada supõe uma componente simbólica. Assim, ao ouvir as primeiras notas desta entrada somos impelidos à observância do despontar dos primeiros raios solares nas serranias da beira interior de Portugal.

## Figura 2

“Serranêsca”: Abertura da primeira parte

Nota. Redução da partitura manuscrita em Anexo.

A secção “Apresentação” é o momento onde é apresentada a melodia que serve de base à obra toda, a canção popular da música tradicional portuguesa: “Era ainda pequenina”. Cada uma das frases da melodia é apresentada na tessitura grave da banda, num padrão de quadratura de quatro compassos, suportada por uma harmonia muito simples e por um contratema nas vozes mais agudas. A figura seguinte (Figura 3) mostra-se o primeiro padrão da forma como é apresentada a melodia:

**Figura 3**

“Serranêsca”: Apresentação do tema popular



Nota. Redução da partitura manuscrita em Anexo.

A secção “Clímax/Conclusão” é o ponto culminante desta secção introdutória, num *tutti* orquestral. Esta secção divide-se em duas subsecções: Clímax e Conclusão. Na subsecção “Clímax”, Silva Marques socorre-se do material já ouvido no fragmento da figura 2, agora como elaboração melódica, e do contratema indicado na secção “Apresentação”. A “Conclusão” é uma subsecção de remate do ambiente musical anterior e de ligação para a secção seguinte do andamento.

A “Secção I1” é uma secção onde será apresentado material novo. Esta secção divide-se em três subsecções, correspondendo cada uma a diferentes abordagens texturais e melódicas da mesma melodia. Cada uma das subsecções corresponde a um momento musical, tal como é apresentado na tabela 3.

**Tabela 3**

Estrutura interna da “Secção I1”

Momento I1	Momento I2	Momento I3
cc. 53-70	cc. 71-78	cc. 79-85

Nota. cc.: compassos.

O “Momento I1” corresponde à apresentação de um tema novo. O tema desta secção, doravante designado por **Tema A**, é composto por dois períodos, numa construção de período paralelo, e por duas frases em cada período, numa construção frásica contrastante. Em termos harmónicos este tema segue um processo de harmonização ao estilo de acordes arpejados, tal como é apresentado na figura 4:

#### Figura 4

“Serranêsca”: Tema A do primeiro andamento

The image shows a musical score for 'Serranêsca' (Tema A) in 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, and a bass clef staff with a bass line starting with a pianissimo (*pp*) dynamic. The second system continues the melodic and bass lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Nota. Redução da partitura manuscrita em Anexo.

O “Momento I2” é uma elaboração do tema A, anterior, mas de forma truncado. Aqui existe uma mudança da textura orquestral, com a adição progressiva de vários instrumentos e intensificação da tensão, até se atingir o ponto culminante no compasso 77.

No “Momento I3”, a textura volta a ser como no início da secção, com a repetição truncada da melodia inicial. Este momento tem por função estabelecer uma ligação à próxima secção (Secção I2) deste andamento.

A “Secção I2” é a secção principal deste andamento. É nesta secção que se estabelece as maiores alterações e contrastes em relação com o resto do material musical presente neste andamento. Assim, o material musical desta secção cinge-se à melodia popular que é a base desta composição. No entanto, esta melodia deixa de estar na forma sombria e nostálgica como foi apresentada anteriormente (*vide* “Introdução”/“Apresentação”), e passa a um ambiente bem ritmado ao estilo dum *Scherzo*, mais em conformidade com a melodia original apresentada na figura 1.

É nesta secção (Secção I2) que o compositor dá mais largas à sua criatividade. Formalmente, esta secção está dividida em três subsecções, tal como apresentado na tabela 4, seguinte:

**Tabela 4***Estrutura interna da “Secção I2”*

Subsecção I1	Subsecção I2	Subsecção I3
cc. 85-105	cc. 106-122	cc. 123-141

Nota. cc.: compassos.

A “Subsecção I1” está dividida em dois momentos musicais: uma apresentação do tema popular nos saxofones, seguido da mesma melodia num *tutti* orquestral. Na explanação dos saxofones o acompanhamento harmónico é efetuado por “diálogo” entre baixos e clarinetes, numa harmonização em estilo arpejado. No *tutti*, a textura orquestral é complementada com um contraponto na tessitura de tenor (saxofone tenor, trombones e bombardinos).

A “Subsecção I2” caracteriza-se, essencialmente, pela mudança de tom e pela transformação da melodia anterior. A tonalidade, agora, é a tonalidade de Dó maior (homónima da anterior – Dó menor) e a melodia é uma transformação da melodia anterior para uma melodia que poderemos considerar como sendo um contratema do tema inicial. Por forma a verificar-se as semelhanças de cada uma das melodias apresenta-se de seguida uma sobreposição das mesmas (Figura 5):

**Figura 5**

*Sobreposição de melodias: original e derivada*

Nota. Adaptado da partitura manuscrita em Anexo.

Esta “Subsecção I2” está dividida em duas partes: a primeira parte, numa intensidade suave, compreende a *Melodia derivada* nos agudos, o acompanhamento em acordes aprobejados, e um ritmo percussivo nos trompetes; a segunda parte é a repetição da primeira, agora, num *tutti* orquestral e contraponto na tessitura de tenor.

A “Subsecção I3”, tal como as outras duas subsecções, também tem uma divisão bipartida, com encadeamento de intensidades e de forma, similares. Na primeira parte desta subsecção, o tema gerador é o da subsecção anterior, agora em Fá maior. A intensidade é suave. A textura é definida por um acompanhamento ao estilo de uma valsa rápida, entrecortado por fragmentos melódicos, nos agudos, no sentido ascendente, num estilo pontilhístico. A segunda parte é a repetição desta mesma melodia, em intensidade forte e na tonalidade de Dó maior, num *tutti* orquestral e com o contraponto da subsecção anterior, na mesma tessitura. No final desta subsecção é apresentada uma pequena preparação, num estilo de coda, com a função de ligação à próxima secção deste primeiro andamento (Parte II).

A “Parte II” é uma revisitação ao material exposto na primeira parte. Pode afirmar-se que esta será uma reexposição dos temas referidos na primeira parte deste andamento. Neste sentido, propõe-se a “Secção II1” dividida em duas subsecções, tal como o estabelecido na tabela 5.

#### **Tabela 5**

*Estrutura interna da “Secção II1”*

<b>Subsecção II1</b>	<b>Subsecção II2</b>
cc. 142-175	cc. 176-188

*Nota.* cc.: compassos.

A primeira destas subsecções (Subsecção II1) corresponde a uma repetição, quase na íntegra, do material musical apresentado nas subsecções: “Apresentação” e “Climax/Conclusão” indicados na tabela 2. A “Subsecção II2” é um momento musical onde aparece um novo tema musical. Este tema tem uma função de ligação na preparação e lançamento do material da subsecção seguinte (Secção II2).

A “Secção II2” é uma elaboração melódica e harmónica do material do “Momento I1” da “Secção I1”. Aqui, o compositor socorre-se da técnica da imitação para a elaboração dum contraponto na tessitura tenor.

A “Coda” é uma elaboração melódica com recurso ao motivo principal apresentado na figura 3. Este motivo vai sendo repetido em vários instrumentos e timbres diferentes suportados por acordes de base. Estes acordes estabelecem uma condução melódica no sentido de um decrescendo contínuo até ao final.

### 3.3.3. Segundo andamento

O segundo andamento desta peça, na sua macroestrutura, está organizado num conjunto de quatro grandes secções: Introdução, Secção A, Secção B, e Coda; correspondendo cada uma destas secções a momentos bem definidos do material musical. A síntese desta estrutura é a que se apresenta na tabela seguinte (Tabela 6)

**Tabela 6**

“Serranescas”: *Estrutura formal do segundo andamento*

<b>Introdução</b>	<b>Secção 2A</b>	<b>Secção 2B</b>	<b>Coda</b>
cc. 1-32	cc. 33-179	cc. 180-277	cc. 278-298

*Nota.* cc.: compassos.

A “Introdução” está contruída com base na melodia da canção popular adotada nesta obra. Esta secção, embora o material musical seja sempre o mesmo, pode considerar-se que está estruturada ao estilo de um ABA’, isto é, o material usado no início será repetido, sem grandes alterações, depois de um momento contrastante. Esta secção pode sintetizar-se da seguinte forma (Tabela 7):

**Tabela 7**

*Estrutura interna da “Introdução”*

<b>Momento A</b>	<b>Momento B</b>	<b>Momento A’</b>
cc. 1-14	cc. 15-22	cc. 23-32

*Nota.* cc.: compassos.

O tema gerador desta secção está baseado na melodia popular da forma como está apresentado na figura seguinte (Figura 6). Este será o tema gerador e recorrente deste andamento, porquanto, ao longo dele este fragmento vai aparecendo diversas vezes, ora no estado como está apresentado ora em elaborações diversas.

**Figura 6**

*Motivo gerador do segundo andamento*



*Nota.* Redução da partitura manuscrita em Anexo.

Nesta secção o tema aparecerá na íntegra por três vezes, mas com elaborações diversas. Assim, nos momentos A e A' o tema está contruído num estilo predominantemente *marcato* e temporalmente alargado, enquanto no momento B o estilo é modificado para *legato* e numa forma temporal mais condensada. O momento A' foi contruído com uma função modulante, porquanto a tonalidade inicial (sol menor) é, na próxima secção, modulada para si bemol maior.

A "Secção 2A" é a parte mais complexa deste andamento. Aqui, serão apresentados dois temas novos: o primeiro tema na tonalidade de si bemol maior e o segundo tema em sol menor. O motivo gerador anteriormente apresentado tem a sua intervenção nesta grande secção. Esta secção poderá ser sintetizada conforme o apresentado na tabela seguinte (Tabela 8):

**Tabela 8**

*Estrutura interna da "Secção 2A"*

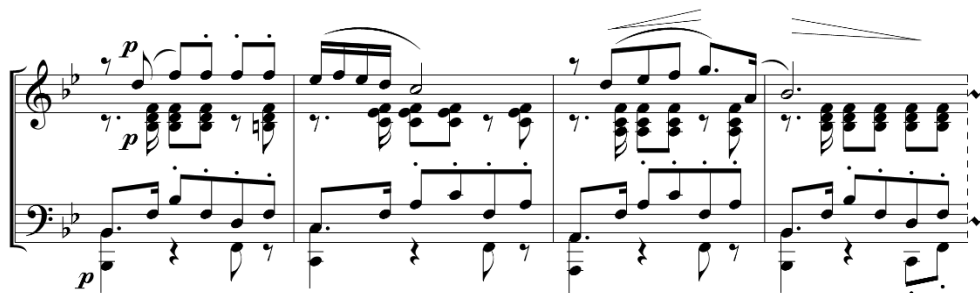
Subsecção 2A1	Subsecção 2A2	Subsecção 2A'1
cc. 33-100	cc. 101-153	cc. 154-179

*Nota.* cc.: compassos.

A "Subsecção 2A1" está elaborada sob uma melodia, na tonalidade de si bemol maior, que se repete várias vezes, com elaborações diversas. Assim, o motivo temático desta melodia é o que se apresenta na figura seguinte (Figura 7):

### Figura 7

Motivo temático da "Subsecção 2A1"



Nota. Redução da partitura manuscrita em Anexo.

Após as várias explanações da melodia baseadas no motivo temático apresentado na figura 7, assiste-se, na “Subsecção 2A2”, à apresentação de um novo motivo melódico. Este motivo melódico é o que se apresenta na figura 8. Se bem que, à primeira vista, este motivo melódico pareça estar no modo de sol eólico, a sua harmonia impele-nos para a tonalidade de sol menor. Daqui resulta uma forma de ambiguidade, ambiguidade, essa, que é uma das características desta peça.

### Figura 8

Motivo temático da "Subsecção 2A2"



Nota. Extraído da partitura manuscrita em Anexo.

Este motivo é apresentado e repetido nos trompetes, com contraponto harmónicos na tessitura inferior à melodia apresentada e sucedido por cromatismos na tessitura aguda da banda. Segue-se a mesma melodia nos trompetes, mas agora o cromatismo é substituído por fragmentos do motivo gerador da figura 6, que tem por função a ligação com a “Subsecção 2A’1”.

A “Subsecção 2A’1” é um momento musical bastante curto, elaborado com o material do motivo temático da figura 7, seguido do lançamento para a próxima secção com recurso ao material do motivo gerador da figura 6.

A “Secção 2B” está elaborada por recurso a uma dança popular, ao estilo de um “Vira”. Em termos texturais, para além do *tutti* quase permanente, a secção é caracterizada pelo estilo percussivo do seu acompanhamento harmónico rítmico.

Esta secção pode ser dividida em três subsecções, tal como se apresenta na tabela seguinte (Tabela 9):

**Tabela 9**

*Estrutura interna da “Secção 2B”*

<b>Subsecção 2B1</b>	<b>Transição</b>	<b>Subsecção 2B'1</b>
cc. 180-230	cc. 231-245	cc. 245-278

*Nota.* cc.: compassos.

A “Subsecção 2B1” está estruturada por três momentos melódicos cujas relações entre si são marcantes. A secção inicia-se com um tema que se vai repetindo, com ligeiras alterações, ao longo do andamento. Esta melodia, inicialmente na tonalidade de sol menor, será transformada, por transposição e rearranjo intervalar, numa melodia em si bemol maior. Deste modo temos um primeiro momento em sol menor, seguido de dois momentos da melodia em si bemol maior. Durante este processo de sucessões melódicas existe uma gradação da textura orquestral.

A subsecção “Transição” não é mais que o “chamamento” do motivo gerador deste segundo andamento, indicado na Figura 6, mas aqui com uma exposição de entradas instrumentais, num jogo de timbres, nos registos mais graves da banda. Este jogo de entradas vai-se adensando como ligação à “Subsecção 2B'1” final.

A “Subsecção 2B'1” é a repetição, com ligeiras alterações dos compassos 198 a 230.

A “Coda” é uma elaboração melódico rítmica dos compassos do motivo gerador deste segundo andamento e indicados na Figura 6.

### **3.3.4. Notas finais**

Da análise da partitura de “*Serranescas*” depreende-se que esta obra está escrita com base na harmonia tonal de cariz funcional. Desta forma, todo o material melódico e harmónico desenvolve-se a partir da dicotomia entre duas estruturas escalares do sistema tonal: a escala do modo maior e a escala do modo menor. Da mesma análise verifica-se que cada um dos andamentos tem centros tonais diferenciados. Assim, o primeiro andamento baseia-se na interação entre a tonalidade de Dó menor e a tonalidade de Dó maior, ao passo que o segundo andamento assenta na interdependência entre a tonalidade de sol menor e si bemol maior. No primeiro andamento, por vezes, existe um jogo, propositado, pensa-se, de ambiguidade entre

os dois modos: maior e menor. No segundo andamento esta ambiguidade tonal também está presente, mas só de forma casuística, como está indicado na análise em “Subsecção 2A’1”.

Esta obra tem um carácter essencialmente melódico, porquanto a preocupação do compositor não foi fazer um trabalho muito diversificado no que se refere ao encadeamento harmónico. No essencial, esta obra vive da interação entre acordes da tónica e da dominante. Na maioria das vezes, principalmente no primeiro andamento, o acorde da dominante é formado por uma tríade. Todavia, no segundo andamento, embora se mantenha, por sistema, o encadeamento I-V-I, o elemento dissonante do acorde da dominante está muito presente. Neste andamento nota-se uma elaboração harmónica bem mais cuidada.

Em termos harmónicos, ao longo de toda a obra, raramente o compositor optou por acordes de base contínua (longa duração). Isto só acontece em situações de conclusão melódica. A opção tida para a harmonia foi priorizar o carácter rítmico e o movimento em contraponto.

No que se refere a modulações, esta obra não prima por grandes mudanças de tonalidade. Assim, para além do jogo entre menor/maior, já anteriormente referido, a única situação em que existe uma mudança de tonalidade é na “Subsecção I3”, (Tabela 4) e entre os compassos 123 e 130, ou seja, uma pequena inflexão de tonalidade em Fá maior de apenas oito compassos.

Uma das partículas mais presente nesta obra são as entradas no terceiro tempo (último tempo do compasso prevalecente em toda a obra: o compasso ternário), tal como se mostra, a título de exemplo, nas figuras 2, 3 e 6, acima indicadas.

No que se refere à orquestração, verifica-se o recurso a contratemas nos momentos de maior massa orquestral e, mais usualmente, na tessitura de tenor.

Na globalidade da obra, à percussão está atribuído um papel secundário, um papel meramente de acompanhamento. Ela é usada para pontuar e intensificar os momentos de maior densidade orquestral. Porém, a percussão tem um papel fundamental na preparação e desenvolvimento da “Subsecção 2A2” (Tabela 8), nos compassos 96 a 123 e 137 a 142 do segundo andamento.



## 4. Capítulo III – Projeto artístico

---

No início deste projeto surgiu uma questão: por que, passados cerca de cem anos, desde o que se tomou por correto designar por “emancipação da dissonância”, ainda haja uma certa resistência à sua aceitação?

A justificação para esta resistência poderá estar em Luís Cardoso. Segundo Cardoso (2010), dissertando acerca do repertório tocado pelas bandas filarmónicas, ao se “compor uma obra numa abordagem estilística demasiado inovadora (...), incorre-se no risco de criar[-se] uma estranheza suficiente para excluí-la dos programas de concerto” (p. 12). Neste sentido, Luís Cardoso defende que será a falta de divulgação destas obras, pelos motivos da sua repulsa inicial, um dos motivos para a dificuldade de implantação destas novas linguagens.

Neste contexto, penso que se se fizer música utilizando as técnicas mais modernas, mas com alguma ligação a práticas composicionais mais tradicionais, o risco de exclusão deste tipo de repertório dos programas de concerto será atenuado, pois a aceitação/adesão dos ouvintes mais leigos poderá ser mais fácil. Por este facto, é intenção, deste trabalho, a criação de música que incorpore aquelas técnicas, mas que, pela inclusão de modelos estéticos já enraizados, vá ao encontro do agrado da generalidade do público e não se dirija, somente, a uma elite perita nas correntes vanguardistas de criação musical.

Neste contexto, apresentam-se duas obras para banda: “*Sons da raia*” e “*Duas peças para banda*”. A primeira peça é uma obra em três andamentos baseada numa canção da música popular tradicional da zona raiana da Beira Interior, intitulada de “*Senhora do Almurtão*”. Esta peça, inspirada na fantasia rapsódica: “*Serranesca*”, é uma visão expandida daquela obra da autoria de José da Silva Marques, alvo de anterior análise. A segunda obra é uma peça em dois andamentos elaborada com base em dois temas da música popular tradicional portuguesa: “*Vai-se o dia, vem a noite*” e “*Ó malhão, Malhão*”, intitulados, respetivamente, de: “*Moda alentejana*” e “*Marcha*”.

## 4.1. Composição I – “*Sons da raia*”

### 4.1.1. Nota introdutória

“*Sons da raia*” é uma obra em três andamentos para banda, e está escrita com recurso a uma melodia bastante conhecida nos meios populares, intitulada de: “Senhora do Almortão”.

Esta melodia – “*Senhora do Almortão*” – tem como fonte o Cancioneiro Popular Português, da autoria de Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça. Esta melodia, classificada como uma canção de romaria, é uma recolha efetuada pelos autores, no ano de 1970, na freguesia de Proença-a-Velha, freguesia do concelho de Idanha-a-Nova e distrito de Castelo Branco (Giacometti, 1981, p. 74).

Esta melodia alude à romaria de Nossa Senhora do Almortão, que se realiza, todos os anos, na ermida de Nossa Senhora do Almortão, situada nos arredores de Idanha-a-Nova, admitindo-se ser esta romaria uma das importantes manifestações religiosas da zona da raia beirã, remontando a sua origem, pensa-se, ao século XIII<sup>8</sup>.

**Figura 9**

"Senhora do Almortão": *Canto de romeiros*

The musical score for "Senhora do Almortão" is presented in a single system with four staves. The tempo is marked as ♩ = 132. The key signature is C major (C). The score begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is written on the top staff, with lyrics underneath. The lyrics are: "Mulheres / Se - nho - ra do Al - mur - tā - o mi - nha tão lin - da - rai - a - na. / vol - tai cos - tas a Cas - te - la, não quei - rais ser cas - te - lha - na." The score includes various time signature changes, such as 3/4 and 2/4, and features a repeat sign in the third staff.

*Nota.* Extraído do Cancioneiro popular português (Giacometti, 1981, p. 74,75).

<sup>8</sup> In Senhora do Almortão: a romaria da raia, <https://viagens.sapo.pt/viajar/viajar-portugal/artigos/senhora-do-almurtao-a-romaria-da-raia> [consultado em 22-08-2022]

Embora a letra desta canção contenha mais estrofes, optou-se por indicar só a primeira quadra, por mera opção de enquadramento visual, pois pensamos não ser a letra assim tão relevante para este trabalho.

“*Sons da raia*” é um trabalho que comporta a intenção da representação de toda a envolvente festiva de uma romaria típica portuguesa. Deste modo, cada um dos andamentos tem um subtítulo derivado do ditado popular: “Para onde vais?”; “Vou para a festa!”; (resposta demonstrativa de alegria, euforia, de voz alegre e prazenteira); “De onde vens?”; “Venho da festa!”, (resposta que mostra tristeza, desânimo, de voz triste e arrastada). Desta forma, o primeiro andamento tem como subtítulo: “Vamos prá festa!”; o segundo andamento subintitula-se de: “Atos religiosos, procissão”; e o terceiro andamento tem como subtítulo: “Fim de festa”.

Não é objetivo da peça a descrição rigorosa das vicissitudes da envolvente festiva, mas, tão só, a recriação dos sentimentos e sensações vividas pelos romeiros numa festividade deste tipo.

Neste trabalho a componente simbólica é um fator importante, estando sempre presente ao longo da obra. Assim, a presença recorrente do carrilhão (*tubular bells*) pretende ser uma alusão ao repicar dos sinos da igreja; os dois fragmentos ritmos: da caixa de rufo (*snare drum*) e dos baixos (*tuba* e *double bass*), no segundo andamento, tem como analogia expressar o carácter de marcha lenta, na altura da procissão – cerimónia indispensável em qualquer festividade religiosa; já no terceiro andamento, para além dos sinos, faz-se uma alusão aos grupos de bombos, vulgarmente conhecidos por “grupo de Zés Pereiras”<sup>9</sup>. Aqui, a caixa (*snare drum*) e o bombo (*bass drum*) têm um papel importante nesta simbologia.

A canção adotada para este trabalho: “*Senhora do Almurtão*”, tem por característica ímpar, por tradição, o ser cantado exclusivamente por mulheres e acompanhado unicamente pelo adufe. Nesse sentido, a obra comporta uma imitação simbólica desse acompanhamento, tanto no primeiro andamento (compasso 110 e seguintes) como no terceiro andamento (compasso 229 e seguintes). Nestas ocasiões esta simbologia está patente no ritmo adotado que pretende ser uma imitação do ritmo tradicional e no recurso aos tom-toms como substitutos do adufe.

---

<sup>9</sup> “Zés-Pereiras” ou “Zés Pereira” são agrupamentos de música tradicional constituídos essencialmente por instrumentos de percussão – bombos e caixas de rufo – que habitualmente são presença nas romarias e festas de aldeia nas festas e romarias do Norte de Portugal. Além destes instrumentos ainda são presença em alguns destes grupos as concertinas e a gaita de foles.

#### 4.1.2. Do método composicional – princípios orientadores

Toda a organização da peça baseia-se na manipulação, transformação e desconstrução da melodia da “*Senhora do Almutão*”. Paralelamente, para além da estruturação baseada naquela melodia do cancionero popular português, o trabalho compositivo socorre-se de uma série de doze meios-tons, constituída pelo total cromático, baseada nas relações intervalares daquela melodia.

Os princípios orientadores para a composição desta obra obedecem aos seguintes critérios:

- Utilização de uma linguagem onde existe um centro polar (por exemplo: o I andamento tem o centro polar na nota mi, o II andamento tem o centro polar em Lá e o terceiro andamentos gira em torno da nota Sib);
- Utilização da envolvente melódica da canção adotada, de forma a se conseguir fragmentos melódicos e motivos rítmicos novos. Para isso, enfatizaram-se os aspetos característicos dessa melodia, enquanto princípio de construção melódica de frases e motivos;
- Recurso a secções e momentos musicais de carácter contrastante;
- Exploração do elemento tímbrico por decomposição ou divisão da melodia original em vários fragmentos e distribuindo estes pelos diversos registos e instrumentos;
- Adoção de uma série de doze meios-tons, sua manipulação nas respetivas construções derivadas: original, inverso, reverso e reverso inverso; e construção de uma matriz de doze entradas, a matriz transposição/inversão;
- Divisão da Matriz em submatrizes de seis entradas, por forma a se trabalhar num universo de hexacordes;
- Utilização de um sistema de aglomerados sonoros (“acordes”) predominantemente de quatro sons, contruídos a partir da matriz resultante da manipulação técnica da série adotada;
- Construção de frases e motivos melódicos baseado em fragmentos da melodia de referência e com recurso a cada um dos hexacordes constituintes da matriz resultante da série de doze meios-tons;
- Utilização do conceito de “nota errada”, isto é, sempre que se entenda por melhor solução, uma nota da série será sempre substituída por outra que se convencie, para cada situação, fazer mais sentido;
- Recurso frequente ao contraponto por sobreposição de frases e motivos extraídos de fragmentos do tema gerador e das notas da série e de cada um

dos hexacordes, tanto na forma original quanto na reordenação sucessiva das suas notas;

- Recurso a técnicas estendidas.

### 4.1.3. Do método composicional – material musical

No processo composicional da peça “*Sons da raia*” a abordagem que se fez a cada um dos elementos de trabalho: a melodia popular e a matriz T/I, foi de tal modo que para cada uma das opções melódicas houvesse uma grande margem de liberdade. Isto quer dizer que, tanto a melodia popular como as notas de cada série, não são obrigadas a aparecerem, na peça, da forma sequencial como está indicado na figura 10 e figura 11, a seguir apresentadas. A ordem sequencial de cada grupo de notas obedecerá a critérios de melhor opção para cada situação.

Nesta peça a série e a respetiva matriz, dela derivada, foi pensada como uma ferramenta geradora de estruturas sonoras, de modo que se pudesse utilizar esses aglomerados sonoros tanto numa perspectiva harmónica quanto numa forma melódica. Com isto, não se pretendeu que este material servisse para uma abordagem composicional de âmbito serial. O que se pretendeu foi que este material servisse de base à criação musical, sempre numa estratégia criteriosa de “escolha da melhor opção”, numa abordagem caso a caso e em que o conceito de erro estivesse presente, isto é, para cada aglomerado sonoro existisse, sempre, a possibilidade de alterar alguma das notas “impostas” pelo material de trabalho.

A melodia que se vai ter em consideração para todo o trabalho de composição da peça “*Sons da raia*” é a melodia que se apresenta na figura 10, seguinte. Para o nosso estudo esta melodia, doravante, será designada por: “**Tema principal**”.

#### Figura 10

“Senhora do Almutão”: *Tema principal*



Nota. Extraído da Figura 9.

No que se refere à série de doze meios-tons, sugerida nos princípios orientadores para o método composicional, esta é composta pelo total cromático, e está baseada nas relações intervalares do tema principal (Figura 10); ou seja, os intervalos melódicos constituintes da série são os intervalos existentes no tema

principal. Por opção, e de forma a reduzir o número de variantes sonoras resultantes, contruiu-se esta série como sendo um conjunto de dois hexacordes, numa disposição, quase perfeita de simetria intervalar, resultando numa sucessão de notas como o estabelecido na figura 11, seguinte.

**Figura 11**

*Série de doze meios-tons e sua divisão dihexacordal*



*Nota.* Elaboração própria, segundo os critérios anteriormente definidos.

A opção intervalar desta série teve em conta as características intervalares da melodia da “Senhora do Almutão” por forma a se conseguir duas entidades diferentes, mas algo que se pudesse interrelacionar. Para além desta disposição, a série foi objeto de várias transformações, através das operações de comuns da retrogradação, da inversão e da retroinversão. A partir deste processo cada uma das séries foi alvo de transposição, por forma a se construir uma matriz 12x12, a matriz transposição-inversão.

**Tabela 10**

*Matriz de transposição e inversão (T/I)*

4	3	6	10	0	8	7	11	9	5	2	1
5	4	7	11	1	9	8	0	10	6	3	2
2	1	4	8	10	6	5	9	7	3	0	11
10	9	0	4	6	2	1	5	3	11	8	7
8	7	10	2	4	0	11	3	1	9	6	5
0	11	2	6	8	4	3	7	5	1	10	9
1	0	3	7	9	5	4	8	6	2	11	10
9	8	11	3	5	1	0	4	2	10	7	6
11	10	1	5	7	3	2	6	4	0	9	8
3	2	5	9	11	7	6	10	8	4	1	0
6	5	8	0	2	10	9	1	11	7	4	3
7	6	9	1	3	11	10	2	0	8	5	4

*Nota.* Dados obtidos de processos de transposição e inversão da série.

No processo de composição optou-se, por princípio, dividir cada uma das variantes da série em dois grupos de seis notas cada (hexacorde), sendo esta a fonte para a elaboração de grande parte da componente melódica e harmónica da peça. Houve também a opção de, nos diversos motivos e acontecimentos que ocorrem na peça, dar liberdade na sucessão de cada uma das notas de cada hexacorde nos diversos motivos e acontecimentos que aparecem na peça, isto é, cada nota de cada hexacorde poderá aparecer em qualquer posição, não seguindo com rigor a sua posição de ordenada na série.

#### 4.1.4. Da análise da obra

Esta é uma obra em três andamentos, cuja macroestrutura formal segue a forma de movimento: rápido, lento, rápido. A duração total da obra é de cerca de 22 minutos, distribuídos da seguinte forma: primeiro andamento – “Vamos prá festa!” – cerca de seis minutos; segundo andamento – “Atos religiosos, procissão” – por volta de oito minutos e terceiro andamento – “Fim de festa” – com sete minutos e meio.

O primeiro andamento caracteriza-se estruturalmente segundo uma forma bipartida. A primeira parte é constituída por uma introdução, caracterizada pelo aparecimento sistemático de vários ostinatos, seguido por uma apresentação e desenvolvimento do material musical. A segunda parte caracteriza-se por uma recapitulação, um resumo, dos elementos temáticos da primeira parte. Aqui, a sequência cronológica de cada evento nem sempre é coincidente com a forma como cada momento aconteceu na primeira parte. A evolução dos vários acontecimentos, nesta segunda parte, é, por vezes, apresentada ora de forma encurtada, ora de forma expandida e nem todos os eventos da primeira parte estão aqui apresentados.

**Tabela 11**

“Sons da raia”: *Estrutura formal do primeiro andamento*

Parte I		Parte II	
Introdução	Exposição/Desenvolvimento	Recapitulação	Coda
cc. 1-40	cc.41-173	cc. 174-233	cc. 234-240

*Nota.* cc.: compassos.

A “Introdução” é uma coleção de vários ostinatos que vão surgindo sucessivamente e se vão combinando ao longo de toda esta secção. O motivo gerador de cada um dos ostinatos é a resultante da desconstrução da cabeça da melodia da “Senhora do Almutão”, anteriormente indicada. Sintetizando, o motivo gerador são as duas primeiras colcheias da entrada em *anacruse* do tema principal, tal como, a título de exemplo, se apresenta na figura seguinte.

### Figura 12

“Sons da raia”: *Motivo gerador do primeiro andamento*



*Nota.* Elaboração própria.

Este motivo é mais um motivo rítmico do que um motivo melódico, porquanto no decorrer do andamento terá várias apresentações: na posição original, no inverso, em translação, de forma expandida com associação de vários motivos semelhantes, por adição de outras colcheias, etc.

Com exceção dos ostinatos nas trompas e nos trombones, pois estes têm uma função harmónico-percussiva, todos os demais são contruídos com reminiscências da envolvente melódica da canção tradicional adotada e do motivo gerador.

A “Exposição”, é uma secção que se manifesta pela apresentação do tema principal, compreende os compassos 41 a 66. Nesta secção o tema é apresentado de uma forma um tanto fragmentado, isto é, a melodia não é apresentada na sua versão original, mas de uma forma segmentada com diversas repetições do motivo inicial em vários instrumentos e vários ritmos, sendo o seu final cada vez mais diluído e dissimulado. Em combinação com a apresentação desta melodia, existe todo um processo de utilização de outros motivos melódicos e rítmicos derivados da série de doze meios-tons, explanada nos princípios orientadores desta peça, que com o tema principal interagem e se complementam.

Entre os compassos 67 e 173 ocorre aquilo a que chamarei de “Desenvolvimento”. Esta é uma grande secção onde aparecerão vários momentos musicais de carácter contrastante entre si, contruídos sempre com recurso ao tema principal e à matriz resultante da série de doze meios-tons. A tabela seguinte mostramos, de forma resumida, as balizas, em termos de compassos, de cada um dos momentos musicais apontados:

**Tabela 12**

*Estrutura interna da secção “Desenvolvimento”*

Momento 1	Momento 2	Momento 3	Momento 4	Momento 5
cc. 67-84	cc.85-99	cc. 100-123	cc. 124-143	cc. 144-173

Nota. cc.: compassos.

O “Momento 1” é contruído essencialmente com recurso a material extraído da matriz T/I. Nesta subsecção introduz-se uma melodia nos trompetes, construída sobre as notas do segundo hexacorde da série com transposição de quinta perfeita. No compasso 76, os agudos utilizam o primeiro hexacorde da série, transposta à segunda maior inferior. No compasso 78, encontra-se um contraponto no bombardino e fagotes contruído com a transposição de segunda maior da série.

O “Momento 2” é uma subsecção elaborado num estilo camerístico, com função de transição para o momento seguinte. Aqui o fragmento motivico da cabeça do tema principal é relevante.

O “Momento 3” é composto por duas partes: uma pequena introdução preparatória e uma melodia resultante do tema principal. A melodia é uma interação entre o tema principal e as notas do primeiro hexacorde da série em transposição de quinta perfeita.

O “Momento 4” é uma secção de contraste por absoluto. Aqui o andamento contrasta com o anterior com a indicação de *marcato e pesante*. Para além disso, a pulsação agora é na forma de tempo composto. Este momento também é constituído por duas partes: uma pequena introdução rítmica seguida de pequenos fragmentos melódicos derivados do tema principal. É neste ponto que a melodia da canção da “*Senhora do Almurtão*” se encontra apresentada na sua versão mais próxima do original.

O “Momento 5” é uma marcha rápida. Este momento é uma síntese de muito do material musical anteriormente ouvido. Este momento tem uma função de transição para a segunda parte da obra.

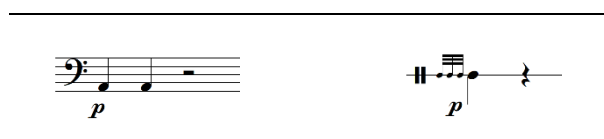
A segunda parte do andamento (Parte II) começa com uma secção a que se denominou por “Recapitulação”. Esta recapitulação (compassos 174-233) – não confundir com reexposição – é uma “revisão da matéria” da primeira parte do andamento. Todo o material musical aqui apresentado, umas vezes na forma condensada outras vezes expandido, já foi apresentado anteriormente.

Esta segunda parte termina com uma “Coda”. A “Coda” é um modelo expandido do compasso 161. A natureza breve desta coda prende-se com opções estilísticas de não conter um carácter vincado de resolução, porquanto se pretende deixar alguma sensação de inconclusividade, por forma a que se espere a entrada do próximo andamento.

O segundo andamento desta obra é um andamento lento e metricamente pouco rigoroso, apresentando um simbolismo bem marcado. Este andamento tem por título: “Ato religiosos, procissão”. Existem dois motivos rítmicos recorrentes que impellem à visão de uma marcha de procissão. Assim, um dos motivos é aquele que aparece no compasso 16, na linha dos baixos, constituído por duas semínimas. Este motivo estará presente ao longo de todo o andamento, apresentando-se de formas diversas. O outro motivo recorrente, este não tão presente, mas bem audível, é uma pequena partícula em rufo na caixa (c. 40). Com estes dois motivos somos impelidos a uma marcação cadencial, característica das marchas de procissões das nossas romarias.

### Figura 13

“Sons da raia”: *Motivos recorrentes do segundo andamento*



Nota. Elaboração própria.

Este segundo andamento caracteriza-se, na sua macroestrutura, segundo uma forma tripartida. A primeira parte é constituída por uma secção em forma de introdução, caracterizada pelo recurso sistemático à série de doze meios-tons como material melódico. A segunda parte caracteriza-se, no seu essencial, pela exposição de uma melodia inspirada na melodia do tema principal, que se vai avolumando em termos de textura ao longo da secção. A última parte deste andamento é uma coda cuja característica principal é a marcação pulsatória dos baixos, por recurso ao motivo recorrente antes indicado.

A tabela 13. apresenta um quadro-resumo do segundo andamento de “Sons da raia”:

**Tabela 13**

“Sons da raia”: *Estrutura formal do segundo andamento*

Parte I	Parte II	Coda
cc. 1-34	cc.35-103	cc. 104-118

Nota. cc.: compassos.

Como foi já referido, a primeira parte deste andamento é constituída por uma secção em forma de introdução preparatória de uma melodia derivada do tema principal e que será o tema condutor de todo o andamento. Esta parte está dividida em três pequenas secções da forma como é apresentada na tabela resumo a seguir indicada (Tabela 14):

**Tabela 14**

*Estrutura interna da “Parte I”*

Secção I1	Transição	Secção I2
cc. 01-20	cc.21-25	cc. 26-34

Nota. cc.: compassos.

A “Secção I1” é um andamento lento e metricamente pouco rigoroso (Lento e molto rubato) e é caracterizado pela utilização de diversas técnicas como *Key clicks*, *Wind Effect*, *Sighly shake paper* e *Flutterzunge*. Melodicamente, faz-se recurso ao retrógrado da série da figura 11 com transposição de terceira menor.

O momento de “Transição” é uma pequena ponte de preparação para a “Secção I2”. Neste momento de transição, a característica principal é a entrada, dispersa em vários instrumentos, das primeiras notas do tema principal.

A “Secção I2” começa com um momento de grande intensidade e textura bastante densa, que se vai dissipando muito rapidamente para um *fade out* de ligação à segunda parte do andamento (Parte II).

Toda esta primeira parte caracteriza-se pela presença bem vincada da percussão.

A segunda parte deste segundo andamento (Parte II) é composta por um conjunto de seis momentos musicais, vivendo cada um deles em torno de uma melodia derivada da canção da “*Senhora do Almutão*” e que vai variando progressivamente em cada um dos três episódios indicados como “Secção II1”, “Secção II2” e “Secção II3”, da forma como é mostrado na tabela resumo seguinte:

**Tabela 15***Estrutura interna da “Parte II”*

Preparação	Secção II1	Secção II2	Ponte	Secção II3	Conclusão
cc. 35-40	cc.41-49	cc. 50-57	cc. 58-73	cc. 74-91	cc. 92-103

*Nota.* cc.: compassos.

Desta forma, a segunda parte deste andamento inicia-se com uma pequena secção introdutória (Preparação), que nos prepara para a melodia seguinte. Nesta secção faz-se uso do motivo gerador do baixo e partícula característica de marcha na caixa. As madeiras e os metais acompanham com recurso a técnicas estendidas (*Key clicks* e *Slightly paper*).

A “Secção II1” caracteriza-se por uma melodia derivada do tema principal, no corne inglês. A textura orquestral é bastante reduzida e pontilhada. A única característica contínua encontra-se no acompanhamento do baixo. A linha do baixo tem por base as notas do primeiro hexacorde da série transposta de segunda menor.

A “Secção II2” é um duo de clarinetes com contraponto na flauta. O diálogo das duas melodias tem relações com a melodia do tema principal, no entanto, enquanto os clarinetes seguem a envolvente original, isto é, existe um lançamento melódico ascendente, a flauta caracteriza-se por fazer uma envolvente melódica em sentido inverso.

A “Secção II3” é o momento de maior tensão deste andamento. A textura é bastante densa e é caracterizada pela melodia que vem sendo apresenta, agora muito mais transformada, por um ostinato em ritmo composto nos agudos, harmonias nas trompas e trombones e uma linha em contraponto na tessitura grave.

A “Conclusão” é um longo *fade out* onde interagem pequenos fragmentos da melodia e da série adotada. O baixo e a caixa, a espaços, mantêm a sua marcação cadencial.

A “Coda” é uma continuação da conclusão da secção anterior. Aqui os baixos seguem a sua marcação cadencial com recurso ao motivo já mencionado, recorre-se ao uso das técnicas estendidas anteriormente utilizadas e pequenos motivos melódicos extraídos de hexacordes gerados nas séries.

O terceiro andamento desta peça é um andamento contruído em duas partes: a primeira parte caracteriza-se por um fragmento melódico extraído da melodia da “*Senhora do Almurtão*”, que se vai entrecortando por diversos fragmentos melódico-rítmicos contrastantes (de origem na série de referência) e, a segunda parte, onde a música é muito mais contínua, sem elementos estranhos à melodia, que é a base desta segunda parte. A melodia constitutiva da segunda parte é uma variação da melodia do tema principal que estamos a trabalhar.

O simbolismo está muito presente neste andamento. O andamento começa com dois quadros simbólicos: o primeiro é representado pelo repicar dos sinos, numa alusão ao chamamento das pessoas para os atos religiosos que vão ter lugar, ou o assinalar da conclusão dos atos solenes ou festivos; o outro lado simbólico é o descrito nas intervenções da percussão, no caso dos instrumentos de membrana, pretendendo-se aludir ao “aquecimento”, muito próprio, dos tocadores de caixa e de bombo dos grupos de “Zés Pereiras”. Na segunda parte (Parte II) deste andamento aparecem alusões ao tocar nos bombos e caixa (compasso 209) e alusão ao tocar do adufe – instrumento proeminente no acompanhamento desta melodia da música tradicional portuguesa – compasso 229 e seguintes e 302 e seguintes, estando aqui substituído pelos tom-toms.

Por forma a melhor compreensão, mostra-se seguidamente uma tabela-resumo do modo como está organizado este andamento:

**Tabela 16**

“Sons da raia”: *Estrutura formal do terceiro andamento*

Parte I				Parte II	
Introdução	Secção A	Secção B	Transição	Secção C	Coda
cc. 1-41	cc.42-98	cc.99-169	cc.170-201	cc. 202-334	cc. 235-340

*Nota.* cc.: compassos.

A “Introdução” subdivide-se em três momentos musicais: O repicar dos sinos [compassos 01-20]; uma entrada em *tutti* com a explanação dum motivo melódico derivado do tema principal, o qual será um motivo recorrente neste andamento [compassos 21-29]; e um momento de transição em forma de ponte [compassos 30-41]. Nestes dois últimos momentos musicais, como recurso para a criação de envolventes melódicas, recorre-se a hexacordes da série, tanto na sua posição original como em transposições.

## Figura 14

“Sons da raia”: *Motivo recorrente do terceiro andamento*



Nota. Elaboração própria.

De forma resumida, poder-se-á indicar a maneira como está dividida esta secção por recurso à tabela seguinte (Tabela 17):

## Tabela 17

*Estrutura interna da “Introdução”*

Introdução	Secção I	Transição
cc. 01-20	cc. 21-29	cc. 30-41

Nota. cc.: compassos.

A “Secção A” é composta por um conjunto de cinco momentos musicais, vivendo cada um da interação de uma melodia derivada do tema principal e que vai variando progressivamente em cada um dos três episódios indicados como “Secção A1”, “Secção A2” e “Secção A3”, e do entrecorte de momentos de transição, da forma como é mostrado na tabela-resumo seguinte (Tabela 18):

## Tabela 18

*Estrutura interna da “Secção A”*

Secção A1	Ponte A1	Secção A2	Ponte A2	Secção A3
cc. 42-49	cc. 50-56	cc. 57-69	cc. 70-82	cc. 83-98

Nota. cc.: compassos.

No que se refere aos momentos de transição, marcados como “Ponte A1” e “Ponte A2”, estes são momentos que fazem a ligação entre as secções anteriormente mencionadas. Enquanto o material das secções é coincidente, além da variação continua do mesmo, aqui o material é variado e contrastante. Na “Ponte A1” faz-se uso da matriz T/I e do motivo recorrente. Na “Ponte A2” há uma variação abrupta da textura da secção anterior. Aqui os graves tomam a liderança com a melodia do tema principal ao passo que os agudos contrapõem com um contraponto baseado no hexacorde R9.

A “Secção A3” é a continuação, em termos melódicos, das secções “Secção A1” e “Secção A2”, agora em tutti. A linha do baixo está baseada nos dois hexacordes da série, em transposição de trítono.

No que se refere à “Secção B”, esta é composta por quatro momentos musicais escalonados da forma como se apresenta na tabela seguinte (Tabela 19):

**Tabela 19**

*Estrutura interna da “Secção B”*

<b>Secção B1</b>	<b>Secção B2</b>	<b>Secção B3</b>	<b>Secção B4</b>	<b>Conclusão</b>
cc. 99-111	cc. 112-122	cc. 123-135	cc. 136-152	cc. 153-169

*Nota.* cc.: compassos.

Esta “Secção B” vai aproveitar o material musical já anteriormente exposto. Assim, a “Secção B1” é um fragmento do tema principal apresentado de forma pontilhística. O contraponto é feito com recurso a hexacordes da matriz T/I. Na “Secção B2” continua-se com o carácter pontilhístico baseado no tema principal, mas a textura harmónica é aumentada com variantes diversas. As “Secção B3” e “Secção B4” vão aproveitar um fragmento melódico já apresentado no primeiro andamento desta obra, mas agora ornamentado com fragmentos do tema principal e fragmentos extraídos da matriz T/I.

A “Conclusão” é um *fade out* escrito com recurso ao motivo recorrente deste andamento.

No que se refere ao momento de “Transição” [compassos 170-201], esta é uma longa ponte preparatória para o andamento rápido final. Aqui o material é o mesmo que já vem sendo apresentado ao longo deste andamento. No entanto esse material é agora apresentado de forma gradual e bastante caótico. Mais uma vez, existe o recurso à matriz T/I para a elaboração de certos momentos melódicos.

No que se refere à segunda parte (Parte II) deste andamento, a “Secção C” é constituída da forma como a seguir se apresenta:

**Tabela 20**

*Estrutura interna da “Secção C”*

<b>Introdução</b>	<b>Secção C1</b>	<b>Secção C2</b>	<b>Secção C3</b>	<b>Conclusão</b>
cc. 202-210	cc. 211-249	cc. 250-286	cc. 287-329	cc. 330-336

*Nota.* cc.: compassos.

A “Secção C1” compreende dois momentos musicais e corresponde a uma melodia derivada do tema principal que se repete com pequenas variações melódicas e adição de uma linha contrapontísticas nas flautas. Na repetição, a melodia sofre uma transposição de segunda maior. A “Secção C2” é uma secção tripartida, constituída por três momentos musicais contruídos com recurso aos hexacordes da matriz T/I. A “Secção C3” também é composta por dois momentos musicais com uma melodia que se repete, mas agora com a transposição de segunda menor, de forma análoga ao que aconteceu na “Secção C1”. Aqui a melodia experimenta também algumas variações ao nível da linha contrapontísticas. A linha da tessitura tenor é um contraponto em tom jocoso pois é uma linha melódica baseada no refrão da marcha popular “São João Bonito” de Frederico de Freitas<sup>10</sup>. Esta linha contrapontística, na repetição da melodia, é apresentada nas trompas e nos saxofones, mas de forma variada. No segundo momento, na repetição da melodia, os trombones apresentam um contraponto baseado na transposição de terceira maior da série da figura 11. Esta última secção é a secção mais densa da obra. Para além da percussão e linha dos baixos está contribuída por quatro linhas melódicas diferentes sobrepostas.

A “Coda” final é uma escala descendente derivada da matriz T/I.

---

<sup>10</sup> <https://cinemaportuguesmemoriale.pt/Filmes/id/1292/t/o-patio-das-cantigas> [Acedido em 13-10-2022]

#### 4.1.5. Partitura

## “Sons da raia”

*Três momentos festivos*

- I. Vamos prá festa
- II. Atos religiosos, procissão
- III. Fim de festa

José Maciel

2022



## Instrumentação

Flautim

Flauta 1, 2

Oboé 1, 2

Fagote 1, 2

Requinta

Clarinete 1

Clarinete 2

Clarinete 3

Clarinete Baixo

Saxofone Alto 1, 2

(Também Saxofone Soprano)

Saxofone Tenor 1, 2

Saxofone Barítono

Fliscorne 1, 2

Trompete 1

Trompete 2

Trompete 3

Trompa Fá 1, 3

Trompa Fá 2, 4

Trombone 1, 2

Trombone Baixo

Bombardino

Tuba

Contrabaixo

Tímpanos

Lâminas:

Xilofone, Glockenspiel, Carrilhão, Prato suspenso, Cegarrega, Whip.

Percussão 1

Drum Set<sup>(\*)</sup>, 3 Temple Blocks, 3 Wood Blocks, Whip, Triângulo, Chocalho, Tam-tam, Pandeiro, Tam-tam, Clavas, Pau de chuva, Chicote.

Percussão 2

Caixa, Pau de chuva, Tam-tam, Triângulo, Clavas, Castanholas, Chocallho.

Percussão 3

Pratos, Prato suspenso, Prato splash, Prato chinês, Pandeiro, Clavas, Bombo, Tam-tam, Triângulo, Bombo.

<sup>(\*)</sup> Drum Set: Hit-Hat, Prato suspenso (Crash, Ride), Prato Splash, Caixa, 3 Tom-tom, Bombo.

---

Partitura em Dó

Todos os instrumentos estão notados à altura real, exceto instrumentos transpositores à oitava

## Instrumentation

Piccolo

Flute 1, 2

Oboe 1, 2

Bassoon 1, 2

E♭ Clarinet 1

B♭ Clarinet 1

B♭ Clarinet 2

B♭ Clarinet 3

Bass Clarinet

E♭ Alto Saxophone 1, 2

(Also B♭ Soprano Saxophone)

B♭ Eb Tenor Saxophone 1, 2

Baritone saxophone

Flugelhorn 1, 2

B♭ Trumpet 1

B♭ Trumpet 2

B♭ Trumpet 3

F Horn 1, 3

F Horn 2, 4

Trombone 1, 2

Bass Trombone

Euphonium

Tuba

Double Bass

Timpani

Mallets

Xylophone, Glockenspiel, Tubular Bells,  
Suspended cymbal, Ratchet, Whip.

Percussion 1

Drum Set<sup>(\*)</sup>, 3 Temple Blocks, 3 Wood  
Blocks, Whip, Triangle, Ratchet, Tam-tam,  
Tambourine, Claves, Rainstick, Whip

Percussion 2

Snare Drum, Rainsticks, Tam-tam,  
Triangle, Claves, Castanets, Cowbell

Percussion 3

Crash Cymbals, Suspended Cymbal,  
Splash Cymbal, China Cymbal,  
Tambourine, Claves, Tam-tam, Triangle,  
Bass Drum.

<sup>(\*)</sup> Drum Set: Hit-Hat, Suspended Cymbal  
(Crash, Ride), Splash Cymbal, Snare  
Drum, 3 Tom-tom, Bass Drum.

---

The score is notated in C

All instruments sound as written,  
except for octave transposing instruments.

Score in C

# SONS DA RAIA

## I. Vamos prá festa

José Maciel

Allegro brillante  $J=132$

5

Piccolo

Flute 1. 2.

Oboe 1. 2.

Bassoon 1. 2.

E♭ Clarinet

B♭ Clarinet 1.

B♭ Clarinet 2.

B♭ Clarinet 3.

Bass Clarinet

E♭ Alto 1. 2.  
Saxophone

B♭ Tenor 1. 2.  
Saxophone

E♭ Baritone  
Saxophone

Allegro brillante  $J=132$

5

Flugelhorn 1. 2.

B♭ Trumpet 1.

B♭ Trumpet 2.

B♭ Trumpet 3.

F Horn 1. 3.

F Horn 2. 4.

Trombone 1. 2.

Bass Trombone

Euphonium

Tuba

Double Bass

5

Timpani

Mallets

Percussion 1.  
T. Block

Percussion 2.  
S. D.

Percussion 3.  
S. Cymb.  
B. D.

I. Vamos prá festa - pag. 2

This musical score is for a band and includes the following instruments and parts:

- Picc.
- Fl. 1. 2.
- Ob. 1. 2.
- Bsn. 1. 2.
- E♭ Cl.
- B♭ Cl. 1.
- B♭ Cl. 2.
- B♭ Cl. 3.
- B. Cl.
- E♭ A. Sk.
- B♭ T. Sk.
- E♭ B. Sk.
- Flghn.
- B♭ Tpt. 1.
- B♭ Tpt. 2.
- B♭ Tpt. 3.
- Hn. 1. 3.
- Hn. 2. 4.
- Tbn. 1. 2.
- B. Tbn.
- Euph.
- Tuba.
- D.B.
- Timp.
- Mall.
- Perc. 1.
- Perc. 2.
- Perc. 3.

The score is divided into measures 9 through 12. It features various dynamics such as *pp*, *mp*, *p*, and *ppp*, and includes performance markings like *smile* and *pizz*. The percussion parts include specific rhythmic patterns and accents.

I. Vamos prá festa - pag. 3

This musical score is for a band and includes the following parts and markings:

- Flutes:** Fl. 1. 2, Ob. 1. 2, Bsn. 1. 2, Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl. (Measures 16-20)
- Woodwinds:** Eb A. Sk., Bb T. Sk., Eb B. Sk. (Measures 16-20)
- Brass:** Eb Tpt. 1., Eb Tpt. 2., Eb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B. (Measures 16-20)
- Percussion:** Timp., Glk., Perc. 1., Perc. 2., Perc. 3. (Measures 16-20)

Dynamic markings include *mf*, *ff*, *mp*, *pp*, *p*, and *mf*. A Glockenspiel part is marked *mf* starting at measure 20.

I. Vamos prá festa - pag. 4

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sax., Bb T. Sax., Eb B. Sax., Flghn., Bb Tpt. 1., Bb Tpt. 2., Bb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Glk., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Rehearsal marks are placed at measures 23, 25, and 29. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo).

I. Vamos prá festa - pag. 5

This page of a musical score for a band includes the following instruments and parts:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. 1. 2. (Flutes)
- Ob. 1. 2. (Oboes)
- Bsn. 1. 2. (Bassoons)
- Cl. 1. 2. 3. (Clarinets)
- B. Cl. (Bass Clarinet)
- E♭ A. Sax. (Alto Saxophone)
- B♭ T. Sax. (Tenor Saxophone)
- E♭ B. Sax. (Baritone Saxophone)
- Flghn. (Flageolet)
- B♭ Tpt. 1. 2. 3. (Trumpets)
- Hn. 1. 3. 4. (Horns)
- Tbn. 1. 2. (Trombones)
- B. Tbn. (Baritone Trombone)
- Euph. (Euphonium)
- Tuba
- D.B. (Double Bass)
- Timp. (Timpani)
- Glk. (Glockenspiel)
- Perc. 1. 2. 3. (Percussion)

The score features a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). A rehearsal mark **33** is placed above the first staff of the Piccolo part. The percussion parts show rhythmic patterns, including a snare drum pattern in Perc. 2.

I. Vamos prá festa - pag. 6

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sax., Bb T. Sax., Eb B. Sax., Flghn., Bb Tpt. 1., Bb Tpt. 2., Bb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Glk., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score is divided into measures, with rehearsal marks 37 and 41 indicated by brackets. Dynamic markings include *p*, *cresc.*, *f*, *mf*, and *pp*. The percussion parts include snare drum, gong, and three different percussion instruments.

I. Vamos prá festa - pag. 7

44 49

Picc. *ff* *f*

Fl. 1. 2. *ff* *f* Solo

Ob. 1. 2. *ff* *f* a 2. *mf* *p*

Bsn. 1. 2. *ff* *f* *p*

E♭ Cl. *ff*

B♭ Cl. 1. *ff* *mp* *pp*

B♭ Cl. 2. *ff* *mp* *pp*

B♭ Cl. 3. *ff* *mp* *pp*

B. Cl. *ff* *f* *p*

E♭ A. Sax. *ff* *f* Solo

B♭ T. Sax. *ff* a 2. *mf* *p*

E♭ B. Sax. *ff* *f* *p*

Flgln. *ff* 49

B♭ Tpt. 1. *f*

B♭ Tpt. 2. *f*

B♭ Tpt. 3. *f*

Hn. 1. 3. *ff* *f* a 2. *mf* *p*

Hn. 2. 4. *ff* *f* a 2. *mf* *p*

Tbn. 1. 2. *ff* *f* *p*

B. Tbn. *ff* *f* *p*

Euph. *ff* *f* *mf* *p*

Tuba *ff* *f* *p* pizz.

D.B. *ff* *f* *fp* *f* *p*

Timp. *ff* *f* 49 *fp* *f* *p*

Xylo. *ff* *f* Change to Glockenspiel Glock. *mf*

Perc. 1.

Perc. 2. *f* *mf* *f*

Perc. 3. *mf* *f* *ff*

I. Vamos prá festa - pag. 8

This page contains the musical score for the eighth page of the piece 'I. Vamos prá festa'. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the score are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sax., Bb T. Sax., Eb B. Sax., Flghn., Bb Tpt. 1., Bb Tpt. 2., Bb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Glk., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mf, f, ff, pp, mp). There are also performance instructions like 'Solo', 'Change to Xylophone', 'Whip', 'W. Block', 'Hard stick', and 'arco'. Rehearsal marks 51 and 56 are present. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

I. Vamos prá festa - pag. 9

This page of the musical score, titled "I. Vamos prá festa - pag. 9", contains 27 staves for various instruments. The score is marked with a rehearsal sign [61] at the beginning of the page. The instruments and their parts include:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. 1. 2. (Flutes)
- Ob. 1. 2. (Oboes)
- Bsn. 1. 2. (Bassoons)
- E♭ Cl. (E-flat Clarinet)
- B♭ Cl. 1. (B-flat Clarinet 1)
- B♭ Cl. 2. (B-flat Clarinet 2)
- B♭ Cl. 3. (B-flat Clarinet 3)
- B. Cl. (Bass Clarinet)
- E♭ A. Sax. (E-flat Alto Saxophone)
- B♭ T. Sax. (B-flat Tenor Saxophone)
- E♭ B. Sax. (E-flat Bass Saxophone)
- Flghn. (Flageolet)
- B♭ Tpt. 1. (B-flat Trumpet 1)
- B♭ Tpt. 2. (B-flat Trumpet 2)
- B♭ Tpt. 3. (B-flat Trumpet 3)
- Hn. 1. 3. (Horn 1. 3.)
- Hn. 2. 4. (Horn 2. 4.)
- Tbn. 1. 2. (Trombone 1. 2.)
- B. Tbn. (Baritone Trombone)
- Euph. (Euphonium)
- Tuba
- D.B. (Double Bass)
- Timp. (Timpani)
- Xylo. (Xylophone)
- Perc. 1. (Percussion 1: W Block, T. Block, T. Tom)
- Perc. 2. (Percussion 2)
- Perc. 3. (Percussion 3: Soft stick)

The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mf*, *p*, *f*, and *ppp*. Performance instructions include "Solo", "1.", "a 2.", "like a whisper", "Str. mute", "Open", and "Soft stick". The percussion parts are specifically marked with "W Block", "T. Block", "T. Tom", and "Soft stick".

I. Vamos prá festa - pag. 10

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Eb Cl. 1., Eb Cl. 2., Eb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sax., Eb T. Sax., Eb B. Sax., Flagn., Eb Tpt. 1., Eb Tpt. 2., Eb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Xylo., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mf, f, ff). There are also performance instructions like 'a 2.' and 'Flourish stick'.

I. Vamos prá festa - pag. 11

72 76

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. E. b.

Cl. B. b. 1.

Cl. B. b. 2.

Cl. B. b. 3.

Cl. B.

Sax. E. b.

Sax. B. b.

Fl. G.

Trpt. 1.

Trpt. 2.

Trpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D. B.

Timp.

Xylo.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

S. Cymb., Soft stick

I. Vamos prá festa - pag. 12

The image displays a page of a musical score for a band, titled "I. Vamos prá festa - pag. 12". The score is written for a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, and percussion. The instruments listed on the left side of the page are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sax., Bb T. Sax., Eb B. Sax., Flghn., Bb Tpt. 1., Bb Tpt. 2., Bb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Xylo., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score is divided into measures, with a double bar line and a repeat sign at the end of the page. The music is written in a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mf, f, ff). There are also performance instructions like "1st. change to Sop. sax." and "1st. - Sop. sax." for the saxophone parts. The percussion parts include instructions for "S. Cymb." and "Cr. Cymb." with a "secco" marking. The woodwind parts include instructions for "Fliz." and "Change to Tubular Bells". The brass parts include instructions for "mf" and "f". The score is a complex and detailed musical arrangement.

I. Vamos prá festa - pag. 13

This page contains the musical score for the piece "I. Vamos prá festa" on page 13. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the score are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sax., Bb T. Sax., Eb B. Sax., Flghn., Bb Tpt. 1., Bb Tpt. 2., Bb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., T.B., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *mf*, *p*, *pp*, *f*, *mp*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., "Sub", "Change to Alto Sax", "T. Bells", "Change to Glockenspiel", "W. Block", "Tgl.", "T. Block"). The music is written in a 4/4 time signature and features a mix of melodic lines and rhythmic patterns across the different sections.

I. Vamos prá festa - pag. 14

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sax., Bb T. Sax., Eb B. Sax., Flghn., Bb Tpt. 1., Bb Tpt. 2., Bb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Glk., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *p*, and *pp*. Performance instructions include *a. 2.*, *Glock*, *Change to Xylophone*, *Xylo*, *Tgl*, and *S. Cymb, Hard stick*. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

I. Vamos prá festa - pag. 15

The image displays a page of a musical score for a band, titled "I. Vamos prá festa - pag. 15". The score is written for a large ensemble and includes the following instruments and parts:

- Picc.
- Fl. 1. 2.
- Ob. 1. 2.
- Bsn. 1. 2.
- E♭ Cl.
- B♭ Cl. 1.
- B♭ Cl. 2.
- B♭ Cl. 3.
- B. Cl.
- E♭ A. Sax.
- B♭ T. Sax.
- E♭ B. Sax.
- Flghn.
- B♭ Tpt. 1.
- B♭ Tpt. 2.
- B♭ Tpt. 3.
- Hn. 1. 3.
- Hn. 2. 4.
- Tbn. 1. 2.
- B. Tbn.
- Euph.
- Tuba.
- D.B.
- Timp.
- Xylo.
- Perc. 1.
- Perc. 2.
- Perc. 3.

The score features various musical notations, including dynamics (e.g., *mf*, *f*, *pp*, *mp*, *p*), articulation (accents, slurs), and performance instructions such as "Str. mute" and "Open" for the trumpets. A rehearsal mark "100" is present at the beginning of the score. The percussion part includes specific instructions for different types of blocks (T. Block, W. Block) and cymbals (Spah. Cymb., S. Cymb., Soft stick).

I. Vamos prá festa - pag. 16

The image displays a page of a musical score for a band, titled "I. Vamos prá festa - pag. 16". The score is written for a variety of instruments, including woodwinds, brass, and percussion. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with a rehearsal mark "110" appearing at the beginning of the second system. The instruments listed on the left side of the score are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sax., Bb T. Sax., Eb B. Sax., Flghn., Bb Tpt. 1., Bb Tpt. 2., Bb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Glk., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*, *mf*, *p*), and articulation marks. The percussion part includes specific instructions for "T. Block", "T. Tom", "China Cymb.", "Tamb.", and "Claves".

I. Vamos prá festa - pag. 17

114 117

Picc. *ff*

Fl. 1. 2. *ff*

Ob. 1. 2. *ff*

Bsn. 1. 2. *a2. ff* *f* *ff*

Cl. E. *ff*

Cl. B. 1. *ff*

Cl. B. 2. *ff*

Cl. B. 3. *ff*

Cl. B. *ff*

Sax. E. A. *a2. ff* *f* *ff*

Sax. B. T. *ff*

Sax. E. B. *f*

Fl. G. *p* *f* *ff*

Trpt. 1. *p* *f* *ff*

Trpt. 2. *p* *f* *ff*

Trpt. 3. *p* *f* *ff*

Hn. 1. 3. *f*

Hn. 2. 4. *f*

Tbn. 1. 2. *f*

B. Tbn. *f*

Euph. *a2. ff* *f* *ff*

Tuba *f*

D.B. *f*

Timp. *117*

Glk. *Glock. f*

Perc. 1. *f*

Perc. 2. *f*

Perc. 3. *mf* *fp* *f*

Claves *mf* *fp*

China Cymb. *f*

Tamb. *f*

I. Vamos prá festa - pag. 18

131 2+3 124 Marcato e pesante J = 76

Picc.

Fl. 1. 2. a2. f p

Ob. 1. 2. a2. f p

Bsn. 1. 2. f p

Es. Cl. 121

B♭ Cl. 1. f pp

B♭ Cl. 2. f pp

B♭ Cl. 3. f pp

B. Cl. mf f pp

Es. A. Sax. 121

B♭ T. Sax. p pp

Es. B. Sax. mf pp

Flghn. 121 2+3 124 Marcato e pesante J = 76

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3. 121 mf f pp

Hn. 2. 4. mf f pp

Tbn. 1. 2. 121 mf f pp

B. Tbn. mf f pp

Euph. 121 mf f pp

Tuba. mf f pp

D.B. 121 mf f pp

Timp. 121 2+3 124 mf f pp

Glk. f Glock p

Perc. 1.

Perc. 2. mp fp

Perc. 3. China Cymb. Cl. Cymb. Claves mf pp

I. Vamos prá festa - pag. 19

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sax., Bb T. Sax., Eb B. Sax., Flghn., Bb Tpt. 1., Bb Tpt. 2., Bb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Glk., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score covers measures 128 to 131. Measure 128 is marked with a box containing the number 128. Dynamics such as *mf*, *p*, *f*, *mp*, and *pp* are indicated throughout. Performance instructions include *Flz.* (flageolet) and *W Block* (wood block). The percussion parts include *S. Cymb.* (small cymbal) and *Glock.* (glockenspiel). The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

I. Vamos prá festa - pag. 20

The image displays a page of a musical score for a band, titled "I. Vamos prá festa - pag. 20". The score is written for a variety of instruments, including woodwinds, brass, and percussion. The page number "135" is visible in the top left corner of the score area. The instruments listed on the left side of the score are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sk., Bb T. Sk., Eb B. Sk., Flghn., Bb Tpt. 1., Bb Tpt. 2., Bb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Glk., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*, *p*, *pp*, *ff*). There are also performance instructions like "Solo" and "Change to Xylophone". The score is organized into systems, with some instruments having multiple staves. The page number "135" is repeated at the beginning of the percussion section.

I. Vamos prá festa - pag. 21

140

144 Tempo primo, agitato  $\text{♩} = 132$

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Es. Cl.

Bb. Cl. 1.

Bb. Cl. 2.

Bb. Cl. 3.

B. Cl.

Es. A. Sk.

B. T. Sk.

Es. B. Sk.

140

144 Tempo primo, agitato  $\text{♩} = 132$

Flghn.

B. Tpt. 1.

B. Tpt. 2.

B. Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

D.B.

140

144

Timp.

Xylo.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

S. Cymb.

W Block

Yolo

Change to Tubular Bells

T. Block

T. Tom

Cr. Cymb.

I. Vamos prá festa - pag. 22

This page contains the musical score for the piece 'I. Vamos prá festa', page 22. The score is written for a large band and includes parts for Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Bassoons 1 & 2, Clarinets in E-flat (1, 2, 3), Bass Clarinet, Saxophones in E-flat (Alto, Tenor, Baritone), Flute in G, Trumpets in B-flat (1, 2, 3), Horns in F (1, 2, 4), Trombones 1 & 2, Euphonium, Tuba, Double Bass, Timpani, and three Percussion parts. The score begins at measure 140. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features various dynamics such as *pp*, *mf*, *f*, and *p*, and includes performance instructions like 'Solo', 'Str mute', and 'Open'. The percussion parts include 'W. Block' and 'S. Cymb'. The score is a complex orchestration with many overlapping lines and dynamic markings.

I. Vamos prá festa - pag. 23

This page contains the musical score for the first movement, 'I. Vamos prá festa', page 23. The score is written for a large band and includes the following parts:

- Picc.
- Fl. 1. 2.
- Ob. 1. 2.
- Bsn. 1. 2.
- E♭ Cl.
- B♭ Cl. 1.
- B♭ Cl. 2.
- B♭ Cl. 3.
- B. Cl.
- E♭ A. Sax.
- B♭ T. Sax.
- E♭ B. Sax.
- Flghn.
- B♭ Tpt. 1.
- B♭ Tpt. 2.
- B♭ Tpt. 3.
- Hn. 1. 3.
- Hn. 2. 4.
- Tbn. 1. 2.
- B. Tbn.
- Euph.
- Tuba.
- D.B.
- Timp.
- T.B.
- Perc. 1. (Tgl., T. Tom, Tamb.)
- Perc. 2.
- Perc. 3.

The score features various dynamics such as *f*, *mf*, *pp*, *fp*, and *p*. It includes performance instructions like 'a 2.' and 'Tutti'. The music is written in a 4/4 time signature and includes a repeat sign at the beginning of the page.

I. Vamos prá festa - pag. 24

641

Picc. *f*

Fl. 1. 2. *f* a2. *f*

Ob. 1. 2. *f* a2. *f*

Bsn. 1. 2. *f* a2. *f* *mf*

E♭ Cl. *f*

B♭ Cl. 1. *f*

B♭ Cl. 2. *f*

B♭ Cl. 3. *f*

B. Cl. *f*

E♭ A. Sax. *f* a2. *f*

B♭ T. Sax. *f* a2. *f* *mf*

E♭ B. Sax. *f* *p* *f*

Flghn. *f* a2. *f*

B♭ Tpt. 1. *f* *mf* *f*

B♭ Tpt. 2. *f* *mf* *f*

B♭ Tpt. 3. *f* *mf* *f*

Hn. 1. 3. *f*

Hn. 2. 4. *f*

Tbn. 1. 2. *f*

B. Tbn. *f*

Euph. *f*

Tuba *f*

D.B. *f* arco *p* *f*

Timp. *f* *p* *f*

T.B. *f* Change to Glockenspiel

Perc. 1. *f* T. Block *f* T. Tom *p* *mf*

Perc. 2. *f* *mf*

Perc. 3. *f* Cr. Cymb. *p* *mf*

## I. Vamos prá festa - pag. 25

168 169 2+3+2+2

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

a2.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

E♭ A. Sk.

Fliz.

B♭ T. Sk.

a2.

E♭ B. Sk.

169 2+3+2+2

Flghn.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Fliz.

Hn. 2. 4.

Fliz.

169

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

D.B.

169 2+3+2+2

Timp.

Glk.

Perc. 1.

Whap

T. Block

Perc. 2.

Perc. 3.

Detailed description of the musical score: This is a page of a musical score for a band, titled 'I. Vamos prá festa - pag. 25'. The score is written for multiple instruments, including Piccolo, Flutes (1 and 2), Oboes (1 and 2), Bassoons (1 and 2), Clarinets in E-flat (1, 2, and 3), Bass Clarinet, Saxophones in E-flat Alto and B-flat Tenor (1 and 2), Flageolets, Flights, Trumpets in B-flat (1, 2, and 3), Horns in F (1, 3 and 2, 4), Trombones (1 and 2), Bass Trombone, Euphonium, Tuba, Double Bass, and various Percussion instruments (Tympani, Glockenspiel, and three types of Percussion). The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns. It includes dynamic markings such as *ff*, *mf*, *f*, *p*, and *fp*. There are also performance instructions like 'a2.' and 'Fliz.'. The page number 25 is indicated at the top, and the score is divided into measures, with some measures containing a '2+3+2+2' marking. The score is written on a grand staff with multiple staves for each instrument.

I. Vamos prá festa - pag. 26

174 Allegro brillante, come all'inizio  $\text{♩} = 132$  178

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. E. b.

Cl. B. b.

Cl. B. b.

Cl. B. b.

Cl. B. b.

Sax. E. b.

Sax. B. b.

Fl. G.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D. B.

Timp.

Glk.

Perc. 1. T. Block

Perc. 2.

Perc. 3.

I. Vamos prá festa - pag. 27

181 185

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. A.

Cl. B. 1.

Cl. B. 2.

Cl. B. 3.

B. Cl.

Sax. A.

Sax. T.

Sax. B.

Fl. G.

Tpt. B. 1.

Tpt. B. 2.

Tpt. B. 3.

Hn. F. 1.

Hn. F. 2.

Tbn. B. 1.

Tbn. B. 2.

Euph.

Tuba.

D.B.

Timp.

Glk.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

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

I. Vamos prá festa - pag. 28

187 189

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

E♭ A. Sax.

B♭ T. Sax.

E♭ B. Sax.

Flghn.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D.B.

Timp.

Glk.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

Cr Cymb., Soft stick

*mf* *f* *p* *fp*

I. Vamos prá festa - pag. 29

194 198

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

E♭ A. Sk.

B♭ T. Sk.

E♭ B. Sk.

Flghn.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D.B.

Timp.

Glk.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

Change to Xylophone

Xylo

Whip

Cr. Cymb., Soft sticks

*f* *mp* *ff*

I. Vamos prá festa - pag. 30

The musical score for page 30, titled "I. Vamos prá festa", covers measures 201 to 204. The instrumentation includes Piccolo, Flutes (1. and 2.), Oboes (1. and 2.), Bassoons (1. and 2.), Clarinets (Eb, Bb, Bb, and B), Saxophones (Eb Alto, Bb Tenor, Eb Baritone), Flute (High), Trombones (1., 2., and 3.), Horns (1. and 2.), Trombones (1. and 2.), Euphonium, Tuba, Double Bass (D.B.), Snare Drum (S. Cymb), and Percussion (1., 2., and 3.).

Key performance instructions and markings include:

- Measure 201: Piccolo (mf), Flutes (mf), Oboes (mf), Bassoons (mf), Clarinets (p), Saxophones (mf), Horns (mf), Trombones (mf), Euphonium (mf), Tuba (mf), D.B. (mf), S. Cymb (fp).
- Measure 202: Piccolo (f), Flutes (a2, mf), Oboes (mf), Bassoons (p, a2), Clarinets (pp), Saxophones (mf), Horns (mf), Trombones (p), Euphonium (mf), Tuba (p), D.B. (mf), S. Cymb (fp).
- Measure 203: Piccolo (f), Flutes (mf), Oboes (mf), Bassoons (p), Clarinets (pp), Saxophones (p), Horns (p), Trombones (p), Euphonium (p), Tuba (p), D.B. (p), S. Cymb (f).
- Measure 204: Piccolo (mf), Flutes (mf), Oboes (mf), Bassoons (mf), Clarinets (p), Saxophones (mf), Horns (mf), Trombones (mf), Euphonium (mf), Tuba (mf), D.B. (mf), S. Cymb (f).

Additional notes for Percussion include "Change to Glockenspiel" and "Glock" at measure 204.

I. Vamos prá festa - pag. 31

This is a page of a musical score for a band, titled "I. Vamos prá festa - pag. 31". The score is written for a variety of instruments and includes dynamic markings and performance instructions.

**Instruments and Parts:**

- Picc. (Piccolo)
- Fl. 1. 2. (Flute 1 and 2)
- Ob. 1. 2. (Oboe 1 and 2)
- Bsn. 1. 2. (Bassoon 1 and 2)
- Es. Cl. (E♭ Clarinet)
- B♭ Cl. 1. 2. 3. (B♭ Clarinet 1, 2, and 3)
- B. Cl. (Bass Clarinet)
- Es. A. Sax. (E♭ Alto Saxophone)
- B♭ T. Sax. (B♭ Tenor Saxophone)
- Es. B. Sax. (E♭ Baritone Saxophone)
- Flghn. (Flageolet)
- B♭ Tpt. 1. 2. 3. (B♭ Trumpet 1, 2, and 3)
- Hn. 1. 3. (Horn 1 and 3)
- Hn. 2. 4. (Horn 2 and 4)
- Tbn. 1. 2. (Tenor Trombone 1 and 2)
- B. Tbn. (Baritone Trombone)
- Euph. (Euphonium)
- Tuba
- D.B. (Double Bass)
- Timp. (Timpani)
- Glk. (Glockenspiel)
- Perc. 1. (Percussion 1 - Whap)
- Perc. 2. (Percussion 2)
- Perc. 3. (Percussion 3 - Cr. Cymb)

**Dynamic Markings and Performance Instructions:**

- Dynamic markings include *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *fp* (fortissimo-piano), and *fz* (forzando).
- Performance instructions include *staccato* and *staccato*.
- Rehearsal marks are indicated by the number 238 at the beginning of several staves.
- Section markers are indicated by the number 243+2 at the end of several staves.
- Accents are marked with a triangle symbol (Δ).

I. Vamos prá festa - pag. 32

215

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. 1.

Cl. 2.

Cl. 3.

B. Cl.

Sax. 1.

Sax. 2.

Sax. 3.

Flageolet

Trpt. 1.

Trpt. 2.

Trpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

D.B.

Timp.

Glk.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

217

Change to Xylophone

Xylo

T. Tom

W. Block

T. Block

T. Block

I. Vamos prá festa - pag. 33

222

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. E. B.

Cl. B. B.

Cl. B. B.

Cl. B. B.

Cl. B. B.

Sax. E. B.

Sax. B. B.

Sax. B. B.

Fl. G.

Trpt. 1.

Trpt. 2.

Trpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D. B.

222

Timp.

Xylo.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

Cr. Cymb.

Cr. Cymb.

I. Vamos prá festa - pag. 34

The image displays a page of a musical score for a band, titled "I. Vamos prá festa - pag. 34". The score is written for a large ensemble and includes the following instruments and parts:

- Picc.
- Fl. 1. 2.
- Ob. 1. 2.
- Bsn. 1. 2.
- E♭ Cl.
- B♭ Cl. 1.
- B♭ Cl. 2.
- B♭ Cl. 3.
- B. Cl.
- E♭ A. Sax.
- B♭ T. Sax.
- E♭ B. Sax.
- Flghn.
- B♭ Tpt. 1.
- B♭ Tpt. 2.
- B♭ Tpt. 3.
- Hn. 1. 3.
- Hn. 2. 4.
- Tbn. 1. 2.
- B. Tbn.
- Euph.
- Tuba.
- D.B.
- Timp.
- Xylo.
- Perc. 1.
- Perc. 2.
- Perc. 3.

The score is divided into measures, with measure numbers 228 and 230 indicated. It features various musical notations, including dynamics (p, mf, f, fp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., "a. 2.", "Cymb"). The percussion parts include specific instructions for "Cymb" and "C." (Cymbal).

I. Vamos prá festa - pag. 35

The image displays a page of a musical score for a band, titled "I. Vamos prá festa - pag. 35". The score is written for a large ensemble and includes the following instruments and parts:

- Picc.
- Fl. 1. 2.
- Ob. 1. 2.
- Bsn. 1. 2.
- Es. Cl.
- B♭ Cl. 1.
- B♭ Cl. 2.
- B♭ Cl. 3.
- B. Cl.
- Es. A. Sax.
- B♭ T. Sax.
- Es. B. Sax.
- Flghn.
- B♭ Tpt. 1.
- B♭ Tpt. 2.
- B♭ Tpt. 3.
- Hn. 1. 3.
- Hn. 2. 4.
- Tbn. 1. 2.
- B. Tbn.
- Euph.
- Tuba.
- D.B.
- Timp.
- Xylo.
- Perc. 1.
- Perc. 2.
- Perc. 3.

The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics such as *f*, *fp*, *ff*, and *Whap*. The page number "35" is visible at the top left of the score area.



Score in C

**SONS DA RAIA**

José Maciel

II. - Ato religiosos, procissão

*Lento e molto rubato*  $\text{♩} = 56$

Piccolo  
 Flute 1. 2.  
 Oboe 1. 2.  
 Bassoon 1. 2.  
 E♭ Clarinet  
 B♭ Clarinet 1.  
 B♭ Clarinet 2.  
 B♭ Clarinet 3.  
 Bass Clarinet  
 E♭ Alto 1. 2. Saxophone  
 B♭ Tenor 1. 2. Saxophone  
 E♭ Baritone Saxophone  
 Flugelhorn 1. 2.  
 B♭ Trumpet 1.  
 B♭ Trumpet 2.  
 B♭ Trumpet 3.  
 F Horn 1. 3.  
 F Horn 2. 4.  
 Trombone 1. 2.  
 Bass Trombone  
 Euphonium  
 Tuba  
 Double Bass  
 Timpani  
 Tubular Bells  
 Percussion 1.  
 Percussion 2.  
 Percussion 3.  
 Double Bass

*Lento e molto rubato*  $\text{♩} = 56$

II. - Atos religiosos, procissão - pag. 2

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, rests throughout.
- Fl. 1. 2.**: Flute 1 and 2, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Ob. 1. 2.**: Oboe 1 and 2, playing a melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Bsn. 1. 2.**: Bassoon 1 and 2, rests throughout.
- E♭ Cl.**: E♭ Clarinet, playing "Key clicks - Ad lib." with dynamic *p*.
- B♭ Cl. 1.**: B♭ Clarinet 1, playing "Key clicks - Ad lib." with dynamic *p*.
- B♭ Cl. 2.**: B♭ Clarinet 2, playing "Key clicks - Ad lib." with dynamic *p*.
- B♭ Cl. 3.**: B♭ Clarinet 3, playing "Key clicks - Ad lib." with dynamic *p*.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, playing "Key clicks - Ad lib." with dynamic *p*.
- E♭ A. Sk.**: E♭ Alto Saxophone, playing "Key clicks - Ad lib." with dynamic *p*.
- B♭ T. Sk.**: B♭ Tenor Saxophone, playing "Key clicks - Ad lib." with dynamic *p*.
- E♭ B. Sk.**: E♭ Baritone Saxophone, playing "Key clicks - Ad lib." with dynamic *p*.
- Flghn.**: Flageolet, playing "Slightly shake reed - Ad lib." with dynamic *p*.
- E♭ Tpt. 1.**: E♭ Trumpet 1, playing "Open" with dynamic *p*, then "Wind effect - moving the pistons - Ad lib." with dynamic *p*, and "stille" at the end.
- E♭ Tpt. 2.**: E♭ Trumpet 2, playing "Open" with dynamic *p*, then "Wind effect - moving the pistons - Ad lib." with dynamic *p*.
- E♭ Tpt. 3.**: E♭ Trumpet 3, playing "Open" with dynamic *p*, then "Wind effect - moving the pistons - Ad lib." with dynamic *p*.
- Hn. 1. 3.**: Horn 1, 3, playing "Slightly shake reed - Ad lib." with dynamic *p*.
- Hn. 2. 4.**: Horn 2, 4, playing "Slightly shake reed - Ad lib." with dynamic *p*.
- Tbn. 1. 2.**: Tenor Trombone 1, 2, playing "Slightly shake reed - Ad lib." with dynamic *pp*.
- B. Tbn.**: Baritone Trombone, playing "Slightly shake reed - Ad lib." with dynamic *pp*.
- Euph.**: Euphonium, playing "Slightly shake reed - Ad lib." with dynamic *pp*.
- Tuba**: Tuba, playing "Slightly shake reed - Ad lib." with dynamic *pp*.
- D.B.**: Double Bass, rests throughout.
- Timp.**: Timpani, playing a rhythmic pattern with dynamic *pp*.
- T.B.**: Triangle, playing "T. Bell" with dynamic *mf*, then "Change to Glockenspiel".
- Perc. 1.**: Percussion 1, playing "T. Tom" with dynamic *p*, "W. Block" with dynamic *mf*, "T. Block" with dynamic *p*, and "T. Tam" with dynamic *pp*.
- Perc. 2.**: Percussion 2, playing "Scrape with a con." with dynamic *pp* and "T. Tam" with dynamic *mf*.
- Perc. 3.**: Percussion 3, playing a rhythmic pattern with dynamic *pp*.

II. - Atos religiosos, procissão - pag. 3

13 16 Solo

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

E♭ A. Sax.

B♭ T. Sax.

E♭ B. Sax.

Fl. in C.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D.B.

Timp.

Glock.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

ritardando - ad libitum

pp

ritardando - ad libitum

pp

ritardando - ad libitum

pp

f

mf

p

mf

mp

pp

Solo

mf

pp

pp

T. Tom

WBlock

T. Tam

pp

pp

pp

II. - Ato religiosos, procissão - pag. 4

19 21

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

E♭ Sax.

B♭ T. Sax.

E♭ B. Sax.

Flgtn.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D.B.

Timp.

Glk.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

pp

mp

p

mf

f

1.

2.

Solo

Can sord

Open

Str. mute

S. D.

Change to T. Bells

19 21

II. - Atos religiosos, procissão - pag. 5

The image displays a page of a musical score for a band, titled "II. - Atos religiosos, procissão - pag. 5". The score is written for a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, and percussion. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 25, marked with "accel" and "Intenso, con dolore" with a tempo of quarter note = 60. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sax., Bb T. Sax., Eb B. Sax., Flghn., Bb Tpt. 1., Bb Tpt. 2., Bb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., T.B., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score features a variety of dynamic markings, including *p*, *ff*, *f*, *mf*, and *pp*, as well as performance instructions like "a2." and "div.". The percussion part includes specific notation for "Cr. Cymb.", "Hard stick", and "T. Tom". The overall style is contemporary and expressive, reflecting the "expanded spaces" mentioned in the page header.

II. - Ato religiosos, procissão - pag. 6

30 **32** Tranquillo, quasi senza misura  $\text{♩} = \text{ca. } 58$

Picc.  $mf$   $p$

Fl. 1. 2.  $mf$   $p$

Ob. 1. 2.  $mf$   $p$  Solo  $mf$

Bsn. 1. 2.  $p$  Solo  $mf$   $p$

E♭ Cl.  $mf$   $p$

B♭ Cl. 1.  $p$

B♭ Cl. 2.  $p$

B♭ Cl. 3.  $p$

B. Cl.  $p$   $mf$

E♭ A. Sax.  $p$   $p$

B♭ T. Sax.  $p$  1.  $p$

E♭ B. Sax.  $p$  2.  $mf$

30 **32** Tranquillo, quasi senza misura  $\text{♩} = \text{ca. } 58$

Flghn.  $p$

B♭ Tpt. 1.  $p$  Str. mute  $mp$   $p$   $pp$

B♭ Tpt. 2.  $p$  Str. mute  $mp$   $p$   $pp$

B♭ Tpt. 3.  $p$  Str. mute  $mp$   $p$   $pp$

Hn. 1. 3.  $mf$   $f$   $mf$

Hn. 2. 4.  $mf$   $f$   $mf$

Tbn. 1. 2.  $mf$   $f$   $mf$

B. Tbn.  $mf$   $f$   $mf$

Euph.  $p$  Solo  $mp$   $pp$

Tuba  $p$   $pp$

D.B.  $pp$

30 **32** Tranquillo, quasi senza misura  $\text{♩} = \text{ca. } 58$

Timp.  $mf$   $f$

T.B.  $mf$   $f$  Change to Glockenspiel  $mp$  Glock

Perc. 1. Cr Cymb., Hard stick  $mf$   $f$  Tgl.  $mp$

Perc. 2.  $mf$   $f$  Rainstick  $p$

Perc. 3.  $mf$   $f$

II. - Ato religiosos, procissão - pag. 7

35 Lento e marcato  $\text{♩} = 60$  *ritard.*

Picc.

Fl. 1. 2. Key clicks - Ad lib.

Ob. 1. 2. *p* Change to English Horn

Bsn. 1. 2. *p*

E♭ Cl. Key clicks - Ad lib.

B♭ Cl. 1. Key clicks - Ad lib.

B♭ Cl. 2. Key clicks - Ad lib.

B♭ Cl. 3. Key clicks - Ad lib.

B. Cl. Key clicks - Ad lib.

E♭ A. Sk. *pp*

B♭ T. Sk. *pp*

E♭ B. Sk. *pp*

35 Lento e marcato  $\text{♩} = 60$  *ritard.*

Flghn. Slightly shake paper - Ad lib.

B♭ Tpt. 1. Open *p*

B♭ Tpt. 2. Open *p*

B♭ Tpt. 3. Open *p*

Hn. 1. 3. Slightly shake paper - Ad lib.

Hn. 2. 4. Slightly shake paper - Ad lib.

Tbn. 1. 2. Slightly shake paper - Ad lib.

B. Tbn. Slightly shake paper - Ad lib.

Euph. *a 2.* *p* *pp*

Tuba *p*

D.B. *p* *mp*

35 Lento e marcato  $\text{♩} = 60$  *ritard.*

Timp. *p*

Glk. Glock *mf*

Perc. 1.

Perc. 2. Rainstick *mp* Strape with a coin T. Tam *mf* S. D. *mp*

Perc. 3. S. Cymb. *mf* *p* *mf*

II. - Ato religiosos, procissão - pag. 8

41 Lento, nostálgico e molto rubato  $J = 52$  2+2+3+2 2+2+3+2

Picc.

Fl. 1. 2.

E. Hrn

Bsn. 1. 2.

41

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

E♭ A. Sax.

B♭ T. Sax.

E♭ B. Sax.

41 Lento, nostálgico e molto rubato  $J = 52$  2+2+3+2 2+2+3+2

Flghn.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

41

Euph.

Tuba

Bass Clarinet

41

D.B.

41 Lento, nostálgico e molto rubato  $J = 52$  2+2+3+2 2+2+3+2

Timp.

Glk.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

II. - Atos religiosos, procissão - pag. 9

50 Un poco più, leggiero J=56

Picc.

Fl. 1. 2.

E. Hn.

Bsn. 1. 2.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

E♭ A. Sax.

B♭ T. Sax.

E♭ B. Sax.

Flgtn.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D.B.

50 Un poco più, leggiero J=56

Timp.

Glk.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

T Tom

II. - Atos religiosos, procissão - pag. 10

Musical score for measures 53-56, marked "Lento e molto rubato" with a tempo of quarter note = 56. The score includes staves for Piccolo, Flutes (1 & 2), Oboes (1 & 2), Bassoons (1 & 2), Clarinets (Eb, Bb, and B), Saxophones (Eb Alto, Bb Tenor, and Eb Baritone), Flights, Trumpets (Bb), Horns (1, 3, and 2, 4), Trombones (1, 2, and Bass), Euphonium, Tuba, Drums (Bass Drum), and Percussion (Caxapanets, Glock, T.B. lock, W.B. lock, and C. Bell (dead stroke)). Dynamics include *pp*, *mp*, *mf*, and *p*. The percussion part includes *p* for Caxapanets and *f* for C. Bell (dead stroke). The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 53.

II. - Atos religiosos, procissão - pag. 11

This page of the musical score, numbered 11, is for the second act, 'Atos religiosos, procissão'. It features a full orchestral arrangement for a concert band. The score is divided into several systems of staves, each representing a different instrument or section. The instruments listed on the left include Piccolo (Picc.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1. 2.), Oboes 1 and 2 (Ob. 1. 2.), Bassoons 1 and 2 (Bsn. 1. 2.), Eb Clarinet (Eb Cl.), Bb Clarinet 1 (Bb Cl. 1.), Bb Clarinet 2 (Bb Cl. 2.), Bb Clarinet 3 (Bb Cl. 3.), Bass Clarinet (B. Cl.), Eb Alto Saxophone (Eb A. Sk.), Bb Tenor Saxophone (Bb T. Sk.), Eb Bass Saxophone (Eb B. Sk.), Flageolet (Flagn.), Eb Trumpet 1 (Eb Tpt. 1.), Eb Trumpet 2 (Eb Tpt. 2.), Eb Trumpet 3 (Eb Tpt. 3.), Horns 1. 3. (Hn. 1. 3.), Horns 2. 4. (Hn. 2. 4.), Trombone 1. 2. (Tbn. 1. 2.), Bass Trombone (B. Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba, Double Bass (D.B.), Timpani (Timp.), Gong (Glk.), and Percussion (Perc. 1., 2., 3.). The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, pp, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., 'Solo', 'Str. mute', 'Open', 'pizz.', 'arco'). The percussion parts specify the use of Claves, Tgl., T. Tom, T. Block, W. Block, and Ramstick. The page number '59' is visible at the top left of the first staff.

II. - Ato religiosos, procissão - pag. 12

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Eb Cl. 1., Eb Cl. 2., Eb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sax., Eb T. Sax., Eb B. Sax., Flghn., Eb Tpt. 1., Eb Tpt. 2., Eb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., T.B., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, ff), articulation (acc., a2.), and performance instructions (Solo, Claves, T. Tom, W/Bloco, Cr. Oymb., Hard stick). The page number 12 is visible at the top right of the score area.

II - Atos religiosos, procissão - pag. 13

The image displays a page of a musical score for a band, titled "II - Atos religiosos, procissão - pag. 13". The score is written for a large ensemble and includes the following instruments and parts:

- Flutes:** Fl. 1. 2, Ob. 1. 2, Bsn. 1. 2, Eb Cl., Bb Cl. 1, Bb Cl. 2, Bb Cl. 3, B. Cl.
- Woodwinds:** Eb A. Sk., Bb T. Sk., Eb B. Sk., Flghn., Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, Bb Tpt. 3, Hn. 1. 3, Hn. 2. 4, Tbn. 1. 2, B. Tbn., Euph., Tuba, D.B.
- Drums and Percussion:** Timp., T.B., Perc. 1., Perc. 2., Perc. 3.

The score is divided into two main sections. The first section, starting at measure 71, is marked "Agitato (♩ = ♩)" and includes a "3+2+3" rhythmic pattern and an "accel." (accelerando) instruction. The second section, starting at measure 74, is marked "Andante, animato e intenso ♩ = 69".

Dynamic markings are used throughout the score, including *ff* (fortissimo), *f* (forte), *fp* (fortissimo piano), and *mf* (mezzo-forte). The percussion parts include specific instructions for "T. Tom", "S. Cymb.", and "C. Cymb., Hard disk".

II. - Ato religiosos, procissão - pag. 14

76

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. E. 1.

Cl. E. 2.

Cl. E. 3.

Cl. B.

Sax. E. A.

Sax. B. T.

Sax. B. B.

Fl. G.

Trpt. B. 1.

Trpt. B. 2.

Trpt. B. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D. B.

Timp.

S. Cymb.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

*fp* *f* *mf* *ff*

II - Atos religiosos, procissão - pag. 15

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind and brass sections are grouped together, followed by the strings and percussion. The score includes a variety of rhythmic values and dynamic markings to create a rich, textured sound. The percussion parts are particularly detailed, with specific instructions for different instruments and effects.

II. - Ato religiosos, procissão - pag. 16

84 Lento e molto rubato  $\text{♩} = 56$

Picc.  
Fl. 1. 2.  
Ob. 1. 2.  
Bsn. 1. 2.  
Cl. B.  
Cl. Bb. 1.  
Cl. Bb. 2.  
Cl. Bb. 3.  
Cl. Bb.  
Sax. A.  
Sax. T.  
Sax. B.  
Fl. C.  
Tr. 1.  
Tr. 2.  
Tr. 3.  
Hn. 1. 3.  
Hn. 2. 4.  
Tbn. 1. 2.  
B. Tbn.  
Euph.  
Tuba.  
D. B.  
Timp.  
Glc.  
Perc. 1.  
Perc. 2.  
Perc. 3.

84 Lento e molto rubato  $\text{♩} = 56$

84 Lento e molto rubato  $\text{♩} = 56$

Change to Glockenspiel  
T. Tam  
Scrape with a coin  
T. Tam  
S. D.  
Glock.  
Con sord. Open  
Con sord. Open

II. - Atos religiosos, procissão - pag. 17

The image displays a page of a musical score for a band, titled "II. - Atos religiosos, procissão - pag. 17". The score is written for a variety of instruments, including Piccolo (Picc.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1. 2, Fl. 2. 2), Oboes 1 and 2 (Ob. 1. 2, Ob. 2. 2), Bassoons 1 and 2 (Bsn. 1. 2, Bsn. 2. 2), Eb Clarinets (Eb Cl.), Bb Clarinets 1, 2, and 3 (Bb Cl. 1, Bb Cl. 2, Bb Cl. 3), Bass Clarinet (B. Cl.), Eb Alto Saxophone (Eb A. Sk.), Bb Tenor Saxophone (Bb T. Sk.), Eb Baritone Saxophone (Eb B. Sk.), Flute in C (Flgtn.), Bb Trumpets 1, 2, and 3 (Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, Bb Tpt. 3), Horns 1. 3 and 2. 4 (Hn. 1. 3, Hn. 2. 4), Trombones 1. 2 and Bass Trombone (Tbn. 1. 2, B. Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba, Double Bass (D.B.), Timpani (Timp.), Gong (Glk.), and Percussion 1, 2, and 3 (Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3). The score is divided into two systems, with measures 89 and 92 marked. Dynamics such as *p*, *mf*, *f*, *pp*, and *mp* are used throughout. Performance instructions include "1st change to Soprano Saxophone" and "Sop. Sk. - Solo". Percussion parts include "T. Bell Change to Whip" and "S. Cymb.".

II. - Atos religiosos, procissão - pag. 18

95

98

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

S. Sax.

B♭ T. Sax.

E♭ B. Sax.

Flghn.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D.B.

Timp.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

1st change to Alto Saxophone

Con sord

Open

Solo

Wlap

Change to T Bells

T Block

pizz

arco

*f* *mf* *p* *pp* *mp*

II - Atos religiosos, procissão - pag. 19

101 104

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. 1.

Cl. 2.

Cl. 3.

B. Cl.

Sx. A.

Sx. B.

Sx. Solo

Fl. G.

Tpt. 1.

Tpt. 2.

Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

D.B.

Timp.

T. B.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

Key clicks - Ad lib

Slightly shake paper - Ad lib

Tutti

Change to Glockenspiel

T Tom

*mf* *p* *pp* *f* *ppp* *pp* *ppp*

II. - Atos religiosos, procissão - pag. 20

Musical score for a marching band, page 20, showing various instruments and their parts. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flutes 1 & 2 (Fl. 1. 2.), Oboes 1 & 2 (Ob. 1. 2.), Bassoons 1 & 2 (Bsn. 1. 2.), Eb Clarinet (Eb Cl.), Bb Clarinet 1 (Bb Cl. 1.), Bb Clarinet 2 (Bb Cl. 2.), Bb Clarinet 3 (Bb Cl. 3.), Bass Clarinet (B. Cl.), Eb Alto Saxophone (Eb A. Sax.), Bb Tenor Saxophone (Bb T. Sax.), Eb Baritone Saxophone (Eb B. Sax.), Flute Harmonica (Flghn.), Bb Trumpet 1 (Bb Tpt. 1.), Bb Trumpet 2 (Bb Tpt. 2.), Bb Trumpet 3 (Bb Tpt. 3.), Horn 1. 3 (Hn. 1. 3.), Horn 2. 4 (Hn. 2. 4.), Trombone 1. 2 (Tbn. 1. 2.), Bass Trombone (B. Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba, Double Bass (D.B.), Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glok.), and Percussion 1, 2, and 3 (Perc. 1., Perc. 2., Perc. 3.).

Dynamic markings include *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *ppp*. Performance instructions include "Slightly shake paper - Ad lib" for trumpets and "Alt. Sax" for the alto saxophone. Percussion parts specify instruments like T. Tom, T. Block, W. Block, Claves, and Snare.

II. - Atos religiosos, procissão - pag. 21

The image displays a musical score for a band, page 21, titled "II. - Atos religiosos, procissão". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sk., Bb T. Sk., Eb B. Sk., Flghn., Eb Tpt. 1., Eb Tpt. 2., Eb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Glk., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score begins at measure 113. The Flute 1 part features a melodic line with dynamics *pp* and *ppp*, and a *lunga* marking. The Clarinet in Bb part has a *dim.* marking. The Trombone and Tuba parts also have *dim.* markings. The Percussion parts include a "Change to T. Bells" instruction and a "Rainstick" part with *ppp* dynamics. The score concludes with a *lunga* marking and a *p* dynamic for the T. Bell and Tgl. parts.



Score in C

**SONS DA RAIA**

**III. Fim de festa**

José Maciel

Allegro, maestoso ♩ = 120

Piccolo

Flute 1. 2.

Oboe 1. 2.

Bassoon 1. 2.

E♭ Clarinet

B♭ Clarinet 1.

B♭ Clarinet 2.

B♭ Clarinet 3.

Bass Clarinet

E♭ Alto 1. 2.  
Saxophone

B♭ Tenor 1. 2.  
Saxophone

E♭ Baritone  
Saxophone

Allegro, maestoso ♩ = 120

Flugelhorn 1. 2.

B♭ Trumpet 1.

B♭ Trumpet 2.

B♭ Trumpet 3.

F Horn 1. 3.

F Horn 2. 4.

Trombone 1. 2.

Bass Trombone

Euphonium

Tuba

Double Bass

Allegro, maestoso ♩ = 120

Timpani

Tubular Bells

Percussion 1.

Percussion 2.

Percussion 3.

*Ad libitum*

*f*

*f*

*ff*

T. Tom

S. D.

B. D.

III. Fim de festa - pag. 2

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section includes Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Bassoons 1 & 2, Clarinets in E-flat (1, 2, 3), Bass Clarinet, Saxophones in E-flat (Alto, Tenor, Baritone), and Flute in G. The brass section consists of Trumpets in B-flat (1, 2, 3), Horns in F (1, 2, 3, 4), Trombones in B-flat (1, 2), Euphonium, and Tuba. The low brass and percussion section includes Double Bass, Timpani, Tom-toms, and three Percussion parts. The percussion parts feature specific notation for S. Cymbal and Snare Stick, with dynamic markings such as *f* and *p*. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

III. Fim de festa - pag. 3

15

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

15

Cl. E.

Cl. B. 1.

Cl. B. 2.

Cl. B. 3.

Cl. B.

15

Sax. E. A.

Sax. B. T.

Sax. E. B.

15

Fl. G.

Trpt. B. 1.

Trpt. B. 2.

Trpt. B. 3.

15

Hn. F. 1. 3.

Hn. F. 2. 4.

15

Tbn. F. 1. 2.

Tbn. B.

15

Euph.

Tuba.

15

D.B.

15

Timp.

T.B.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

*f*

*ff*

*p*

*f*

*a.2.*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

III. Fim de festa - pag. 4

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with parts for various instruments. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Eb Cl. 1., Eb Cl. 2., Eb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sax., Bb T. Sax., Eb B. Sax., Flghn., Bb Tpt. 1., Bb Tpt. 2., Bb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., T.B., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *ff*, *mf*, *f*, and *sf*, along with articulation marks like accents and slurs. The music is characterized by complex rhythmic patterns and a dense texture.

III. Fim de festa - pag. 5

27

30 Nostalgico, ma a tempo

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

E♭ A. Sax.

B♭ T. Sax.

E♭ B. Sax.

Flgtn.

30 Nostalgico, ma a tempo

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D.B.

30 Nostalgico, ma a tempo

Change to Xylophone

Timp.

T.B.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

III. Fim de festa - pag. 6

35

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

E♭ A. Sax.

B♭ T. Sax.

E♭ B. Sax.

Flagn.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D.B.

Timp.

T.B.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

III. Fim de festa - pag. 7

42 *Ligero, a tempo*

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. E. b.

Cl. B. b. 1.

Cl. B. b. 2.

Cl. B. b. 3.

Cl. B.

Sax. E. b. A.

Sax. B. b. T.

Sax. E. b. B.

42 *Ligero, a tempo*

Fl. G.

Tr. B. b. 1.

Tr. B. b. 2.

Tr. B. b. 3.

Hn. F. 1. 3.

Hn. F. 2. 4.

Tbn. B. b. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D. B.

42 *Ligero, a tempo*

Timp.

Xyl.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

III. Fim de festa - pag. 8

This page contains a musical score for a band, starting at measure 50. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sk., Bb T. Sk., Eb B. Sk., Flghn., Bb Tpt. 1., Bb Tpt. 2., Bb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Rat., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (ff, mf, mp, p, f). It also features performance instructions for percussion, including 'Ratchet', 'Glock', 'T. Tom', 'Cr. Cymb.', and 'Hard stick'. The score is divided into systems, with measure 50 marked at the beginning of the first system and measure 60 marked at the beginning of the second system.

III. Fim de festa - pag. 9

57

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. E. 1.

Cl. E. 2.

Cl. E. 3.

B. Cl.

Sax. E. 1.

Sax. E. 2.

Sax. E. 3.

Fl. B.

Tr. B. 1.

Tr. B. 2.

Tr. B. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D. B.

Timp.

Glk.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

Change to Xylophone

S. Cymb.

III. Fim de festa - pag. 10

Musical score for 'III. Fim de festa - pag. 10'. The score is written for a large band and includes the following parts:

- Picc.
- Fl. 1. 2.
- Ob. 1. 2.
- Bsn. 1. 2.
- E♭ Cl.
- B♭ Cl. 1.
- B♭ Cl. 2.
- B♭ Cl. 3.
- B. Cl.
- E♭ A. Sk.
- B♭ T. Sk.
- E♭ B. Sk.
- Flghn.
- B♭ Tpt. 1.
- B♭ Tpt. 2.
- B♭ Tpt. 3.
- Hn. 1. 3.
- Hn. 2. 4.
- Tbn. 1. 2.
- B. Tbn.
- Euph.
- Tuba.
- D.B.
- Timp.
- Xyl.
- Perc. 1. (Cymb. (Crash), Hit-Hat Closed, T. Tom, Hit-Hat Closed)
- Perc. 2. (B.D., f, mf, f)
- Perc. 3. (fp, ff, p, f)

The score features various dynamics such as *mf*, *ff*, *p*, and *fp*. It includes performance markings like *3+2+2* and *A*. The percussion part is detailed with specific instrument notations and dynamic markings.

III. Fim de festa - pag. 11

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sax., Bb T. Sax., Eb B. Sax., Flghn., Bb Tpt. 1., Bb Tpt. 2., Bb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., T.B., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, f, p, mp, ff). There are also performance markings like 'a2.' and '1.' indicating first and second endings. The percussion part includes specific instructions for different instruments: S.D., T.Tom, Cr. Cymb, Hard stick, T. Block, W. Block, S. Cymb, and Ratchet.

III. Fim de festa - pag. 12

77

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. Bb 1.

Cl. Bb 2.

Cl. Bb 3.

B. Cl.

Sax. A.

Sax. T.

Sax. B.

Fl. G.

Tpt. Bb 1.

Tpt. Bb 2.

Tpt. Bb 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D. B.

Timp.

Rat.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

*p* *pp* *ff* *mf* *f* *riten.* *accel.* *Solo* *Flz.* *Sob.* *Change to T. Bells* *Cr. Cymb., Soft stick*

III. Fim de festa - pag. 13

This page contains the musical score for the third movement, 'III. Fim de festa', page 13. The score is written for a large band and includes the following parts:

- Picc.
- Fl. 1. 2.
- Ob. 1. 2.
- Bsn. 1. 2.
- E♭ Cl.
- B♭ Cl. 1.
- B♭ Cl. 2.
- B♭ Cl. 3.
- B. Cl.
- E♭ A. Sax.
- B♭ T. Sax.
- E♭ B. Sax.
- Flghn.
- B♭ Tpt. 1.
- B♭ Tpt. 2.
- B♭ Tpt. 3.
- Hn. 1. 3.
- Hn. 2. 4.
- Tbn. 1. 2.
- B. Tbn.
- Euph.
- Tuba.
- D.B.
- Timp.
- Xylo.
- Perc. 1.
- Perc. 2.
- Perc. 3.

The score is in 4/4 time and begins with a tempo marking of *a tempo*. It features a variety of dynamic markings such as *f*, *ff*, *mf*, and *fp*. The piece includes first and second endings, indicated by '34+2' and '34+2+2' at the end of several staves. The percussion section includes a specific instruction for 'T. Tom A A'.

III. Fim de festa - pag. 14

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl., Eb Sax., Bb Sax., Flghn., Bb Tpt. 1., Bb Tpt. 2., Bb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Xyl., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is titled 'III. Fim de festa' and is page 14 of the score.

III. Fim de festa - pag. 15

93

*molto ritard.*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*pp*

*p*

*pp*

*molto ritard.*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*pp*

*p*

*p*

*molto ritard.*

*p*

*f*

III. Fim de festa - pag. 16

99 *L'istesso tempo, lugubre*

99 *L'istesso tempo, lugubre*

99 *L'istesso tempo, lugubre*

99 *L'istesso tempo, lugubre*

III. Fim de festa - pag. 17

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sax., Bb T. Sax., Eb B. Sax., Flghn., Bb Tpt. 1., Bb Tpt. 2., Bb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Glk., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score begins at measure 106. Dynamics include *p*, *f*, *ff*, *pp*, and *mf*. Performance instructions include 'Flz.' for flute in C and 'S. Cymb.' for snare cymbal. The percussion part includes specific instructions for 'T. Tom', 'T. Block', 'W. Block', and 'S. Cymb.'.

III. Fim de festa - pag. 18

112 L'istesso tempo, risoluto

112 L'istesso tempo, risoluto

112 L'istesso tempo, risoluto

112 L'istesso tempo, risoluto

112 L'istesso tempo, risoluto

B. D. + Sr. D. T. Tom. B. D. + Sr. D.

S. Cymb. p f

III. Fim de festa - pag. 19

119 123

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

E♭ A. Sax.

B♭ T. Sax.

E♭ B. Sax.

Flgtn.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D.B.

Timp.

Glk.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

*ff* *p* *f* *mf* *ff* *p* *f* *mp* *pp* *f* *pp* *mf*

*a. 2.*

T. Tom W Block

Glock

S. D.

III. Fim de festa - pag. 20

The image displays a page of a musical score for a band, titled "III. Fim de festa - pag. 20". The score is written for a variety of instruments and includes dynamic markings and performance instructions.

- Instrumentation:** Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sk., Bb T. Sk., Eb B. Sk., Flghn., Bb Tpt. 1., Bb Tpt. 2., Bb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Glk., Perc. 1., Perc. 2., Perc. 3.
- Dynamic Markings:** The score uses a range of dynamics including *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *cresc.* (crescendo).
- Performance Instructions:** Specific directions include "a 2." (second ending), "Glock" (Glockenspiel), "Change to Xylophone", "W. Block" (Wood Block), and "T. Tom" (Tom Tom).
- Measure Numbers:** The score starts at measure 136 and continues through several measures.

III. Fim de festa - pag. 21

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl., Eb Sax., Bb Sax., Flgtn., Bb Tpt. 1., Bb Tpt. 2., Bb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., T.B., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, *p*, *cresc.*, and *mf*. Measure numbers 132 and 136 are clearly marked at the beginning and end of the page respectively. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

III. Fim de festa - pag. 22

138

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Es. Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

Es. A. Sax.

B♭ T. Sax.

Es. B. Sax.

Flghn.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D.B.

Timp.

Xyl.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

III. Fim de festa - pag. 23

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sax., Bb T. Sax., Eb B. Sax., Flghn., Bb Tpt. 1., Bb Tpt. 2., Bb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Xyl., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score begins at measure 144. Dynamics include *mp*, *f*, *mf*, *p*, *pp*, and *ppp*. There are also markings for *Solo* and *Sob* (Soprano). The percussion parts include a *T.Tem* (Tamtam) marking. The score is written in a 4/4 time signature.

III. Fim de festa - pag. 24

151 153

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. E. 1.

Cl. B. 1. 2.

Cl. B. 3.

Cl. B.

Sax. E. A. 1.

Sax. B. T. 1.

Sax. E. B. 1.

Flagn.

Trpt. B. 1.

Trpt. B. 2.

Trpt. B. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

Tbn. B.

Euph.

Tuba.

D.B.

Timp.

Xyl.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

T. Tam.

III. Fim de festa - pag. 25

157 159

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. Bb.

Cl. C. 1.

Cl. C. 2.

Cl. C. 3.

Cl. B.

Sax. Eb.

Sax. Bb.

Sax. B.

Fl. G.

Trpt. 1.

Trpt. 2.

Trpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D.B.

Timp.

Xyl.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

ff

mf

f

pp

Solo

Str. mute

Whip

Change to Glockenspiel

T. Tom

III. Fim de festa - pag. 26

163 *molto ritard.*

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

E♭ A. Sax.

B♭ T. Sax.

E♭ B. Sax.

163 *molto ritard.*

Flagn.

E♭ Tpt. 1.

E♭ Tpt. 2.

E♭ Tpt. 3.

163 *a 2.*

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

163 *pp*

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

163 *pp*

Euph.

Tuba.

163 *pp*

D.B.

163 *molto ritard.*

Timp.

Glk.

163 *pp*

Perc. 1. Rain Stick *mf* Cr. Cymb., Soft stick *p*

Perc. 2. *ff* *p* *mf*

Perc. 3. *ff* *mf* *pp*

III. Fim de festa - pag. 27

This is a page of a musical score for a band, titled "III. Fim de festa - pag. 27". The score is written for a large ensemble and includes the following instruments and parts:

- Picc.
- Fl. 1. 2.
- Ob. 1. 2.
- Bsn. 1. 2.
- E♭ Cl.
- B♭ Cl. 1.
- B♭ Cl. 2.
- B♭ Cl. 3.
- B. Cl.
- E♭ A. Sk.
- B♭ T. Sk.
- E♭ B. Sk.
- Flghn.
- B♭ Tpt. 1.
- B♭ Tpt. 2.
- B♭ Tpt. 3.
- Hn. 1. 3.
- Hn. 2. 4.
- Tbn. 1. 2.
- B. Tbn.
- Euph.
- Tuba.
- D.B.
- Timp.
- Glk.
- Perc. 1.
- Perc. 2.
- Perc. 3.

The score is marked "a tempo" at the beginning of the page. It features various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *ff*. There are also performance instructions like "arco" for the double bass and "Glock" for the glockenspiel. The notation includes complex rhythmic patterns, particularly in the percussion parts, and dynamic swells in the woodwinds and brass. The page number "170" is visible in the top left corner of the score area.



III. Fim de festa - pag. 29

This page contains the musical score for the third movement, 'III. Fim de festa', page 29. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left include Piccolo (Picc.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1. 2., Fl. 2. 2.), Oboes 1 and 2 (Ob. 1. 2., Ob. 2. 2.), Bassoons 1 and 2 (Bsn. 1. 2., Bsn. 2. 2.), Clarinets in E-flat (Eb Cl.), Clarinets in B-flat (Bb Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophones in E-flat (Eb Sax.), Saxophones in B-flat (Bb Sax.), Flute in A (Fl. A), Flute in C (Fl. C), Flute in B-flat (Fl. Bb), Flute in G (Fl. G), Horns 1, 2, 3, and 4 (Hn. 1. 3., Hn. 2. 4.), Trombones 1 and 2 (Tbn. 1. 2., B. Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba, Double Bass (D.B.), Timpani (Timp.), Xylophone (Xyl.), and three Percussion parts (Perc. 1., Perc. 2., Perc. 3.).

The score is divided into measures 182, 184, 2+2+3, and 188. Key performance instructions include dynamics such as *pp*, *mf*, *f*, and *ff*, and articulation like 'Solo' and 'Ad libitum'. Specific performance directions for the percussion parts include 'T. Tom', 'T. Block', 'Cymb. (Spch.)', 'S. Cymb., Hard stick', and 'S. Cymb., Soft stick'. The woodwind and brass sections have detailed notes about picking notes in the medium register, with instructions like 'Pick a note (medium reg.) Flz.' and 'Pick a note (medium reg.) Trp.'. The score concludes with a final *f* dynamic marking.

III. Fim de festa - pag. 30

139

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. E. 1.

Cl. B. 1.

Cl. B. 2.

Cl. B. 3.

Cl. B.

Sax. E. A.

Sax. B. T.

Sax. E. B.

Flghn.

Tpt. B. 1.

Tpt. B. 2.

Tpt. B. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D.B.

Timp.

Xyl.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

Whap

T Tom

Cr. Cymb., Soft stick

S. Cymb.

*p*, *f*, *mf*, *ff*, *cresc.*

III. Fim de festa - pag. 31

196

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

E♭ A. Sax.

B♭ T. Sax.

E♭ B. Sax.

Flgtn.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D.B.

Timp.

Xyl.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

T.Ton

Cymb (Crash)

T.Tam

Xylm

III. Fim de festa - pag. 32

202 Allegro brillante  $\text{♩} = 184$

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Es. Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

Es. A. Sk.

B♭ T. Sk.

Es. B. Sk.

202 Allegro brillante  $\text{♩} = 184$

Flghn.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D. B.

202 Allegro brillante  $\text{♩} = 184$

Timp.

Xyl.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

Change to Glockenspiel

T. Tom

W. Block

T. Tom

T. Block

W. Block

T. Tom

III. Fim de festa - pag. 33

210 211

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. E. 1.

Cl. B. 1. 2.

Cl. B. 3.

Cl. B.

Sax. E. A.

Sax. B. T.

Sax. E. B.

Fl. G.

Tpt. B. 1.

Tpt. B. 2.

Tpt. B. 3.

Hn. F. 1. 3.

Hn. F. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D. B.

Timp.

Glk.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

Military snare drum  
With "Zé Perera's" technique

Military snare drum  
With "Zé Perera's" technique

Ct. Cymb.

III. Fim de festa - pag. 34

217

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

E♭ A. Sk.

B♭ T. Sk.

E♭ B. Sk.

Flghn.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

D.B.

Timp.

Glk.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

*fp* *f*

*fp* *f*

*fp* *f*

III. Fim de festa - pag. 35

224

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

E♭ A. Sk.

B♭ T. Sk.

E♭ B. Sk.

Flghn.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D.B.

Timp.

Glk.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

III. Fim de festa - pag. 36

This is a page of a musical score for a band, titled "III. Fim de festa - pag. 36". The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Picc.
- Fl. 1. 2.
- Ob. 1. 2.
- Bsn. 1. 2.
- E♭ Cl.
- B♭ Cl. 1.
- B♭ Cl. 2.
- B♭ Cl. 3.
- B. Cl.
- E♭ A. Sk.
- B♭ T. Sk.
- E♭ B. Sk.
- Flghn.
- B♭ Tpt. 1.
- B♭ Tpt. 2.
- B♭ Tpt. 3.
- Hn. 1. 3.
- Hn. 2. 4.
- Tbn. 1. 2.
- B. Tbn.
- Euph.
- Tuba.
- D.B.
- Timp.
- Glk.
- Perc. 1.
- Perc. 2.
- Perc. 3.

The score features various musical notations, including dynamics such as *ff*, *f*, *mf*, and *f*, and performance instructions like *smile*. The percussion parts include specific instructions for "T.Tom" and "Cross Stick". The page number "331" is visible at the top left of the score.

III. Fim de festa - pag. 37

238

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

238

Cl. 1.

Cl. 2.

Cl. 3.

B. Cl.

238

Fl. A. Sax.

B. T. Sax.

Fl. B. Sax.

238

Fl. in A.

B. Tpt. 1.

B. Tpt. 2.

B. Tpt. 3.

238

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

238

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

238

Euph.

Tuba.

238

D. B.

238

Timp.

Glk.

Perc. 1.

Perc. 2. Cross Stick

Perc. 3.

III. Fim de festa - pag. 38

245 250

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

E♭ A. Sk.

B♭ T. Sk.

E♭ B. Sk.

Flghn.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

D.B.

Timp.

Glk.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

Solo

*mf*

Solo

*mf*

*mp*

*mp*

*mp*

*p*

*p*

*pizz.*

*mp*

Glock.

*mf*

Cymb. (Bell)

*mf*

T. Block

*p*

B. D.

S. Cymb.

*mf*

*mf*

III. Fim de festa - pag. 39

This page of a musical score for a band, titled 'III. Fim de festa - pag. 39', contains 25 staves of music. The staves are arranged as follows from top to bottom: Piccolo (Picc.), Flute 1 and 2 (Fl. 1. 2.), Oboe 1 and 2 (Ob. 1. 2.), Bassoon 1 and 2 (Bsn. 1. 2.), Clarinet in E-flat (Eb Cl.), Clarinet in B-flat 1, 2, and 3 (Bb Cl. 1, 2, 3.), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophone in E-flat Alto (Eb A. Sax.), Saxophone in B-flat Tenor (Bb T. Sax.), and Saxophone in E-flat Baritone (Eb B. Sax.), Flute in High Register (Flghn.), Trumpet 1, 2, and 3 (Bb Tpt. 1, 2, 3.), Horn in F 1 and 2 (Hn. 1. 2.), Trombone 1 and 2 (Tbn. 1. 2.), Euphonium (Euph.), Tuba, Double Bass (D.B.), Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glc.), and three Percussion parts (Perc. 1, 2, 3). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings including *p*, *mp*, *f*, *pp*, *mf*, and *ff*. Performance instructions like '1st. - Sop sax', 'Solo', 'Str mute', 'Cymb (Ride)', and 'W. Block' are present. The music is written in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the different instruments.

III. Fim de festa - pag. 40

This is a page of a musical score for a band, titled "III. Fim de festa - pag. 40". The score is written for a variety of instruments and includes dynamic markings and performance instructions. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1. 2.), Oboes 1 and 2 (Ob. 1. 2.), Bassoons 1 and 2 (Bsn. 1. 2.), Euphonium (Euph.), Baritone Saxophone (Bb. Cl.), Bass Clarinet (Bb. Cl. 2.), Bassoon (Bb. Cl. 3.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (Eb. A. Sax.), Tenor Saxophone (Bb. T. Sax.), Baritone Saxophone (Eb. B. Sax.), Flute (Flghn.), Trumpets 1, 2, and 3 (Bb. Tpt. 1, 2, 3), Horns 1, 3, and 4 (Hn. 1. 3, 2. 4), Trombones 1, 2, and 3 (Tbn. 1. 2, B. Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba, Double Bass (D.B.), Timpani (Timp.), Gong (Glc.), and Percussion 1, 2, and 3 (Perc. 1, 2, 3). The score is divided into measures, with a rehearsal mark at measure 259. Dynamic markings include *mf*, *p*, *ff*, *fp*, *dim*, and *f*. Performance instructions include "Solo", "a 2.", "Cup. mute", "Open", "Change to Alto Sax.", "Glock", and "Change to Cythophone". The percussion parts specify "T. Block", "Cr. Cymb., Soft stick", and "Tgl.". The score is written in a 4/4 time signature.

III. Fim de festa - pag. 41

266 268

Picc. *f* *ff* *ff*

Fl. 1. 2. *f* *ff* *ff*

Ob. 1. 2. *f* *ff* *ff*

Bsn. 1. 2. *f* *ff* *ff*

E♭ Cl. *f* *ff* *ff*

B♭ Cl. 1. *f* *ff* *mf*

B♭ Cl. 2. *f* *ff* *mf*

B♭ Cl. 3. *f* *ff* *mf*

B. Cl. *f* *ff* *mf*

E♭ A. Sax. *f* *ff* *mf*

B♭ T. Sax. *f* *ff* *mf*

E♭ B. Sax. *f* *ff* *mf*

Flgtn. *f* *ff* *ff*

B♭ Tpt. 1. *f* *mf* *f* *mf*

B♭ Tpt. 2. *f* *mf* *f* *mf*

B♭ Tpt. 3. *f* *mf* *f* *mf*

Hn. 1. 3. *f* *mf* *f* *mf*

Hn. 2. 4. *f* *mf* *f* *mf*

Tbn. 1. 2. *f* *mf* *f* *mf*

B. Tbn. *f* *mf* *f* *mf*

Euph. *f* *ff* *f* *mf*

Tuba *f* *ff* *f* *mf*

D.B. *f* *ff* *f* *mf*

Timp. *f* *ff* *f* *mf*

Xyl. *f* *ff* *f* *mf*

Perc. 1. *f* *ff* *f* *mf*

Perc. 2. *f* *ff* *f* *mf*

Perc. 3. *f* *ff* *f* *mf*

*Tutti*

*Gr. Cymb.*

*T. Tom*

III. Fim de festa - pag. 42

234

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

234

Cl. E. 1.

Cl. E. 2.

Cl. E. 3.

B. Cl.

234

Sax. E. A.

Sax. B. T.

Sax. E. B.

234

Flgln.

Trpt. B. 1.

Trpt. B. 2.

Trpt. B. 3.

234

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

234

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

234

Euph.

Tuba

234

D.B.

234

Timp.

T.B.

Change to T. Bells

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

III. Fim de festa - pag. 43

282

287

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

E♭ A. Sk.

B♭ T. Sk.

E♭ B. Sk.

Flagn.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D.B.

282

287

Timp.

T.B.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

T. Bells *fp*

*f*

*Ad libitum*

Cr. Cymb., Hard stick

*mf* *ff* *mf*

*ff* *f*

III. Fim de festa - pag. 44

290 Picc.

290 Fl. 1. 2.

290 Ob. 1. 2.

290 Bsn. 1. 2.

290 Eb Cl.

290 Bb Cl. 1.

290 Bb Cl. 2.

290 Bb Cl. 3.

290 B. Cl.

290 Eb A. Sax.

290 Bb T. Sax.

290 Eb B. Sax.

290 Flghn.

290 Bb Tpt. 1.

290 Bb Tpt. 2.

290 Bb Tpt. 3.

290 Hn. 1. 3.

290 Hn. 2. 4.

290 Tbn. 1. 2.

290 B. Tbn.

290 Euph.

290 Tuba.

290 D.B.

290 Timp.

290 T.B.

290 Perc. 1. *<ff* T. Tom B. D. T. Tom

290 Perc. 2.

290 Perc. 3.

III. Fim de festa - pag. 45

397

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

397

Cl. E. b.

Cl. B. b. 1.

Cl. B. b. 2.

Cl. B. b. 3.

Cl. B. b.

397

Sax. E. b. A.

Sax. B. b. T.

Sax. E. b. B.

397

Fl. G.

Tpt. B. b. 1.

Tpt. B. b. 2.

Tpt. B. b. 3.

397

Hn. F. 1. 3.

Hn. F. 2. 4.

397

Tbn. B. b. 1. 2.

Tbn. B.

397

Euph.

Tuba.

397

D.B.

397

Timp.

T.B.

397

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

*ff*

*f*

*fp*

*ff*

*fp*

*ff*

*fp*

Cr. Cymb. Hard stick

III. Fim de festa - pag. 46

304 *Poco più* ♩ = 192

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Eu. C.

B. C. 1.

B. C. 2.

B. C. 3.

B. C.

E. A. Sk.

B. T. Sk.

E. B. Sk.

304 *Poco più* ♩ = 192

Flghn.

B. Tpt. 1.

B. Tpt. 2.

B. Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

304

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

304

D. B.

304 *Poco più* ♩ = 192

Timp.

T. B.

Perc. 1. *I Tom*

Perc. 2.

Perc. 3.

III. Fim de festa - pag. 47

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sax., Bb T. Sax., Eb B. Sax., Flghn., Bb Tpt. 1., Bb Tpt. 2., Bb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., T.B., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score begins at measure 311 and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The notation includes dynamic markings, articulation marks, and phrasing slurs. The percussion parts are particularly active, with Perc. 1. and Perc. 2. playing rhythmic patterns on a snare drum, while Perc. 3. plays on a tom-tom.

III. Fim de festa - pag. 48

318

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

E♭ A. Sax.

B♭ T. Sax.

E♭ B. Sax.

Flghn.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D.B.

Timp.

T.B.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

III. Fim de festa - pag. 49

325

330 Tranquillo, como un recitativo  $J = 102$

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1. Solo

B♭ Cl. 2. *ff*

B♭ Cl. 3. *f*

B. Cl. *f*

E♭ A. Sax. *ff*

B♭ T. Sax. *f*

E♭ B. Sax. *f*

Flagn. *pp*

330 Tranquillo, como un recitativo  $J = 102$

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3. Solo

Hn. 2. 4. *f*

Tbn. 1. 2. *f*

B. Tbn. *f*

Euph. *ff*

Tuba *ff*

D.B. *ff*

325

330 Tranquillo, como un recitativo  $J = 102$

Timp. *ff*

T.B. *f*

Perc. 1. *ff*

Perc. 2. *ff*

Perc. 3. *ff*

S. Cymb. *pp*

III. Fim de festa - pag. 50

333 **[337] A tempo, forace J = 192**

Picc.  
Fl. 1. 2.  
Ob. 1. 2.  
Bsn. 1. 2.  
Cl. C.  
Cl. B.  
Cl. B.  
Cl. B.  
Cl. B.  
Cl. A.  
Cl. B.  
Fl. G.  
Tpt. 1.  
Tpt. 2.  
Tpt. 3.  
Hn. 1. 3.  
Hn. 2. 4.  
Tbn. 1. 2.  
B. Tbn.  
Euph.  
Tuba.  
D.B.  
Timp.  
T.B.  
Perc. 1.  
Perc. 2.  
Perc. 3.

## 4.2. Composição II – “*Duas peças para banda*”

### 4.2.1. Nota introdutória

“*Duas peças para banda*” é uma obra constituída por dois andamentos: “*Moda alentejana*” e “*Marcha*”. Esta peça está escrita com recurso a duas melodias de cariz popular, cada uma dedicada a cada um dos andamentos, e de origem bem distinta, com os títulos: “*Vai-se o dia, vem a noite*” e “*Ó Malhão, Malhão!*”.

O tema “*Vai-se o dia, vem a noite*” é a música que vai servir de base à elaboração do primeiro dos andamentos. Esta melodia é, segundo as notas de Fernando Lopes-Graça, inscritas no “*Cancioneiro popular português*” da sua autoria e de Michel Giacometti, um «aboio»; podendo ser designada, também, por «moda da lavoura»<sup>11</sup> (Giacometti, 1981, p. 312). Esta melodia foi recolhida na região de Vila Verde de Ficalho, do concelho de Serpa, distrito de Beja. Esta canção é composta por sete momentos melódicos, entrecortados por “diálogos de incitamento” do trabalhador ao animal que o ajuda no trabalho. Na partitura, que se indica a seguir (Figura 15), optou-se por não inscrever o texto pois este não será relevante para o trabalho. Todavia, pode dizer-se que as partes que na partitura estão representadas por espaços em branco correspondem às ordens e apartes do trabalhador dirigidos ao animal.

---

<sup>11</sup> As modas da lavoura são temas populares, que eram cantados nos trabalhos agrícolas, em alturas específicas do ano. Por tal facto, estes temas são também denominados de “canções do trabalho”. Estas canções surgiram no mundo rural como forma de aliviar o cansaço físico das pessoas que trabalhavam a terra. Os textos que dão suporte a estas músicas são construídos por “diálogos” entre homem e os animais que, com ele, realizam o trabalho árduo do cultivo dos campos.

### Figura 15

“Vai-se o dia, vem a noite”: *Moda da lavoura*



Nota. Adaptado do Cancioneiro popular português (Giacometti, 1981, pp. 104–106).

Para o segundo andamento – “*Marcha*” – utilizar-se-á o tema: “*Ó Malhão, Malhão!*”. Esta é uma dança originária, pensa-se, da região litoral minhota, embora, tenha grande popularidade em certas zonas do distrito de Viseu. Esta melodia foi retirada de uma publicação do portal do folclore português (Folclore, 2022).

Esta peça, que ora se apresenta, não tem por intenção seguir os cânones, mais ou menos, padronizados das marchas tradicionais dos desfiles militares e das bandas filarmónicas, mas, tão só, ser uma peça que, para além da sua forma, privilegie o seu estilo. Assim, na composição desta marcha não se seguiu o rigor da regularidade da cadência, mas procurou-se estabelecer uma certa irregularidade rítmica. Desde o projeto inicial deste trabalho nunca se teve a intenção de que esta marcha se prestasse a ser utilizada em desfile. O objetivo foi sempre a sua utilização em concerto. Deste modo, a regularidade rítmica não foi factor de importância primordial e, assim sendo, pôde-se experimentar outros recursos rítmicos que, de certa forma, contribuem para uma maior diversidade pulsatória.

A partitura de “*Ó Malhão, Malhão!*”, que serviu de base para a escrita desta marcha, é a que se apresenta na figura 16:

Figura 16

“Ó Malhão, Malhão!”: *Moda das caminhas*

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of four staves. The first staff is labeled '(Voz)' and contains the lyrics 'Ó ma-lhão ma-lhão Que vi-da é a tu-a?'. The second staff is labeled '(Coro batendo palmas)' and contains the same lyrics. The third staff is labeled '(Voz)' and contains the lyrics 'Co-mer e be-ber Ó ti-rim tím tím Pas-se-ar na ru-a'. The fourth staff is labeled '(Coro idem)' and contains the same lyrics. The melody is simple and rhythmic, with a mix of quarter and eighth notes.

Nota. Adaptado de “*Danças do Povo Português*”, Tomaz Ribas (Folclore, 2022).

#### 4.2.2. Do método composicional – princípios orientadores

Todas as estruturas destas duas peças se baseiam na manipulação, transformação e desconstrução das duas melodias: “*Vai-se o dia, vem a noite*” e “*Ó Malhão, Malhão!*”. Paralelamente, para além da estruturação baseada naquelas melodias de cariz popular, o trabalho compositivo socorre-se de outros temas de produção própria, mas com elas relacionados, os quais fazem a ligação com o material de base inicial.

No que se refere ao plano harmónico e melódico, para o primeiro andamento – “*Moda alentejana*” –, optou-se por uma abordagem modal, privilegiando, no entanto, os intervalos harmónicos e melódicos de forte tensão: intervalos de segunda menor e suas inversões e intervalos de trítono. Para o segundo andamento, optou-se por uma abordagem com preponderância para uma composição de estilo livre, sem grandes constrangimentos conceptuais pré determinados.

Embora se tivesse optado por uma composição em termos conceptuais bastante livre, para as duas peças, certos critérios foram estabelecidos de início. Assim, os princípios orientadores estabelecidos para a composição destas duas peças obedecem aos seguintes critérios:

- Utilização de uma linguagem onde existe um polo tonal;
- Utilização da envolvente melódica das duas melodias populares – “*Vai-se o dia, vem a noite*” e “*Ó Malhão, Malhão!*” – de forma a se conseguirem fragmentos melódicos e motivos rítmicos novos. Para isso, enfatizaram-se

os aspetos característicos dessas melodias, enquanto princípio de construção melódica de motivos melódicos e rítmicos;

- Recurso a secções e momentos musicais de carácter contrastante;
- Exploração do elemento tímbrico por decomposição ou divisão da melodia original em vários fragmentos e distribuindo esses fragmentos pelos diversos registos e instrumentos;
- Recurso frequente ao contraponto por sobreposição de frases e motivos extraídos de fragmentos dos temas de referência.

#### **4.2.3. Do método composicional – material musical**

O material harmónico e o material melódico, que aparecerão e se desenvolverão ao longo da primeira peça – *“Moda alentejana”* –, foram gerados pela inserção, fragmentação e desconstrução dos diversos momentos musicais que compõem a melodia da moda da lavoura apresentada na figura 15.

Esta peça vive da interação dos motivos melódicos e rítmicos extraídos do tema popular, seu desenvolvimento e suas variações, e de uma melodia no modo de mi jónio, também contruída com base em reminiscências do mesmo tema popular.

O material musical gerado será alvo de apresentação, passo a passo, no capítulo: “Da análise da obra”.

No que se refere à segunda peça – *“Marcha”* –, o material harmónico e o material melódico, que aparecerão e se desenvolverão ao longo da peça foram gerados com recurso a diferentes e diversas abordagens. Deste modo, todo o material musical, com exceção do material de produção própria, foi gerado:

- Por recurso ao tema popular: *“Ó Malhão, Malhão!”*, numa adaptação rítmica da música apresentada na figura 16. Esta adaptação foi uma opção estritamente estética, porquanto a componente rítmica ora apresentada ser mais eficaz no contexto composicional do estilo de marcha. A alteração de tonalidade visa tornar mais “natural” os processos de inversão intervalar. A figura 17 mostra a resultante destas alterações:

### Figura 17

“Ó Malhão, Malhão!”: *tema de trabalho (posição original)*



Nota. Adaptado da Figura 16.

- Por recurso ao processo de inversão intervalar, tal como se apresenta na figura 18:

### Figura 18

“Ó Malhão, Malhão!”: *tema de trabalho (posição inversa)*



Nota. Elaboração própria.

- Por elaboração de temas contrastantes, entre si, e sem ligação aos temas anteriores, que servirão de meio condutor a todo material melódico e rítmico em confronto ao longo da marcha;
- Por recurso a motivos recorrentes e característicos da melodia popular.

#### 4.2.4. Da análise da obra

Esta é uma obra em dois andamentos, cuja macroestrutura formal segue o modelo de movimento: lento, rápido. A duração total da obra é de cerca de 10 minutos, distribuídos da seguinte forma: primeiro andamento: “*Moda alentejana*”, cerca de seis minutos e meio; segundo andamento: “*Marcha*”, com três minutos e meio.

O primeiro andamento caracteriza-se estruturalmente segundo uma forma tripartida, num esquema do tipo ABA'. A tabela 21 apresenta-nos uma síntese do esquema formal deste andamento:

### Tabela 21

“Moda alentejana”: *Estrutura formal do andamento*

Parte I	Parte II	Parte III
cc. 01-37	cc. 38-69	cc. 70-90

Nota. cc.: compassos.

A “Parte I” é composta por uma pequena introdução, seguida de três pequenos momentos musicais, correspondendo cada um destes a elaborações melódicas dos vários motivos do tema “*Vai-se o dia, vem a noite*”, anteriormente apresentados. A tabela 22 mostra uma síntese da primeira parte deste andamento desta peça:

### Tabela 22

*Estrutura interna da “Parte I”*

Introdução	Secção I1	Ponte	Recitativo e transição
cc. 01-08	cc. 09-19	cc. 20-27	cc. 28-37

Nota. cc.: compassos.

A “Introdução” é um pequeno episódio de partida e preparação para a melodia que aparecerá no corne inglês, no quarto tempo do compasso 8. Nesta introdução, todo o material musical deriva da interrelação dos momentos melódicos 1 e 3, representados a sombreado, do tema popular representado na figura 19:

### Figura 19

“Moda alentejana”: *Momento melódico 1 e 3*



Nota. Extraído da figura 15.

Deste modo, os fragmentos a sombreado são utilizados no motivo melódico descendente inicial, como conjugação da inversão intervalar do momento melódico 1 e fragmentos “melismáticos” do momento melódico 3. É também utilizado como contorno melódico nos trompetes, neste início. Ainda é utilizado, no compasso 5 e seguintes, nas madeiras, com abordagens distintas.

No compasso 3, os trombones apresentam uma elaboração rítmica e melódica correspondente à zona sombreada do momento melódico 6 do tema popular, em contorno melódico, como está indicado na figura 20:

### Figura 20

“Moda alentejana”: *Momento melódico 6*



Nota. Extraído da figura 15.

A “Secção I1” é composta por uma melodia, no corne inglês, ao estilo de melodia acompanhada. Esta melodia é uma variação melódica baseada nos vários fragmentos melódicos da melodia “*Vai-se o dia, vem a noite*”, apresentada na figura 15.

A “Ponte” é uma elaboração melódica sobre momentos melódicos 2 e 3 da figura 15. Assim, no compasso 20, os clarinetes e saxofones apresentam elaborações melódicas e rítmicas sobre os fragmentos assinalados a sombreado, tal como apresentado na figura 21:

### Figura 21

“Moda alentejana”: *Momentos melódicos 2 e 3*



Nota. Extraído da figura 15.

No compasso 25, o saxofone soprano apresenta uma pequena melodia sobre o primeiro motivo do exemplo acima apresentado (Figura 21).

No que se refere ao “Recitativo” [compassos 28-33], este é uma elaboração totalmente livre, sem ligação ao tema popular de referência. A “transição” é um momento camerístico com uma melodia no clarinete suportada por harmonias nos fagotes, nos saxofones e trompetes, e fragmentos motivicos no oboé e flautim. Estes fragmentos motivicos estão baseados nos momentos melódicos 5 e 7, da figura 15 e nos motivos a sombreado, que se indicam na figura 22 e figura 23:

### Figura 22

“Moda alentejana”: Momentos melódicos 5 e 7



Nota. Extraído da figura 15.

A “Parte II” é constituída por uma melodia com carácter introspectivo e está construída sob o retrógrado do motivo sombreado da figura 19. Esta é uma longa melodia de dezasseis compassos, que se repetem, estruturada num esquema de quadratura do tipo 8+4+4, e com centro polar na nota mi. A estrutura interna desta secção é a apresentada na tabela 23:

### Tabela 23

Estrutura interna da “Parte II”

Secção II1	Secção II2
cc. 38-53	cc. 54-69

Nota. cc.: compassos.

Esta segunda parte da peça caracteriza-se pela mudança constante da textura orquestral.

O contratema, na tessitura tenor, no compasso 54 e seguintes é uma elaboração melódica com base em motivos dos momentos melódicos 1 e 3 da figura 15.

A “Parte III” é um revisitado da primeira parte da peça, mas, agora, com pequenas diferenças tanto ao nível rítmico como de orquestração. No compasso 88 o saxofone soprano e o clarinete baixo fazem uma alusão ao momento melódico 3 da figura 15. O resumo da estrutura interna desta secção é a que se indica na tabela 24:

**Tabela 24**

*Estrutura interna da “Parte III”*

Secção III1	Secção III2
cc. 70-76	cc. 77-90

*Nota.* cc.: compassos.

O segundo andamento – “Marcha” – é uma peça caracterizada pela presença de um motivo rítmico, muito característico das marchas de desfile, do universo das bandas militares e filarmónicas. Esse motivo é o indicado na figura seguinte e será o motivo recorrente ao longo de toda a peça.

**Figura 23**

“Marcha”: *Motivo rítmico recorrente da peça*



*Nota.* Elaboração própria.

No que se refere à sua macroestrutura, esta peça divide-se em duas partes. A primeira parte corresponde a uma pequena introdução, seguida de quatro secções temáticas e uma segunda parte que é uma revisitação, resumida, do material temático da primeira parte. A tabela 25 sintetiza a estrutura formal desta marcha:

**Tabela 25**

“Marcha”: *Estrutura formal do andamento*

Parte I				Parte II	
Introdução	Secção I	Secção II	Secção III	Recapitulação	Coda
cc. 01-04	cc.05-57	cc.58-111	cc.112-143	cc. 144-198	cc. 199-204

*Nota.* cc.: compassos.

A “Introdução” corresponde aos primeiros cinco compassos da peça e caracteriza-se por uma entrada ascendente nas madeiras com recurso a uma elaboração motivica baseada nas notas resultantes da posição inversa do tema popular: “Ó Malhão, Malhão!”, da figura 10, na forma como se apresenta a seguir:

#### Figura 24

“Marcha”: *Motivo gerador da Introdução*



Nota. Elaboração própria.

A este motivo segue-se uma intervenção nos metais com estradas desfasadas, com notas dos quatro últimos compassos da inversão daquele tema, apresentado na figura 10. Há, aqui, uma preocupação de se estabelecer um carácter bastante instável nesta intervenção dos metais, pelo uso de intervalos melódicos de segunda menor e de trítone.

A “Secção I” é um conjunto de três momentos musicais e corresponde à apresentação do primeiro tema desta peça. Esta secção da peça segue uma estrutura formal tripartida, em que as partes externas, “Preparação” e “Conclusão”, têm maior preponderância temporal que o momento musical correspondente ao ponto de maior tensão da secção. A estrutura interna desta secção é a apresentada na tabela 26:

#### Tabela 26

*Estrutura interna da “Secção I”*

Preparação	Momento I1	Conclusão
cc. 05-28	cc. 29-37	cc. 38-57

Nota. cc.: compassos.

Nesta primeira secção (Secção I), estabeleceu-se que o material musical da “Preparação” seria baseado nos primeiros quatro compassos do tema popular que foi apresentada na figura 17; ao passo que a “Conclusão” se basearia em elaborações melódico-rítmicas dos quatro últimos compassos daquela melodia. Entremeando estes dois momentos musicais incluiu-se um pequeno segmento melódico (Momento I1) constituído por um tema contrastante e de autoria própria. Assim sendo, os motivos geradores de cada um dos momentos da “Secção I” são os que se indica na figura 25.

Estes motivos estão apresentados na figura segundo a ordem cronológica do seu aparecimento na secção.

### Figura 25

“Marcha”: *Motivos geradores da “Secção I”*



Nota. Elaboração própria.

No que se refere à segunda secção desta “Parte I” da peça, esta, também, é composta por três momentos musicais, tal como se indica na tabela 27:

### Tabela 27

*Estrutura interna da “Secção II”*

Momento II1	Transição	Momento II2
cc. 58-74	cc. 75-95	cc. 96-111

Nota. cc.: compassos.

Esta secção, em termos de momentos temáticos e momentos de ligação, resulta numa configuração que está em oposição ao da secção anterior. Assim, esta “Secção II” é composta por dois temas melódicos novos: o primeiro nos trompetes e o segundo nos saxofones, separados por uma secção de ligação, denominada de “Transição”. Estes dois temas têm pouco a ver com a melodia popular de referência, no entanto, os seus acompanhamentos socorrem-se de motivos geradores e recorrente atrás indicados, nomeadamente: os motivos melódicos e rítmicos, nas madeiras, baseados no primeiro motivo da figura 24, na “Transição”; o terceiro dos motivos apresentado na figura 25, na entrada da melodia e a resposta dos graves no “Momento II2”; e a presença recorrente do motivo rítmico recorrente, da figura 23, no ritmo de acompanhamento em toda esta secção.

A “Secção III” é uma melodia em intensidade forte, na tessitura grave da banda, correspondendo, esta, à subsecção nomeada por “Momento III1”, como indicado na tabela 28. Daqui esta melodia é explanada em forma de variação e na

tessitura dos agudos, no “Momento III2”. A tabela 28 fornece-nos uma visão sintetizada desta secção:

### **Tabela 28**

#### *Estrutura interna da “Secção III”*

<b>Momento III1</b>	<b>Momento III2</b>
cc. 112-127	cc. 128-143

*Nota.* cc.: compassos.

A secção “Recapitulação” é uma revisitação ao material melódico e rítmico que já foi exposto na “Parte I” desta peça. Esta secção não é mais que uma síntese de toda a peça anterior. A tabela 29 mostra-nos como está estruturada esta secção:

### **Tabela 29**

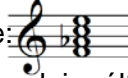
#### *Estrutura interna de “Recapitulação”*

<b>Momento R1</b>	<b>Transição</b>	<b>Momento R2</b>	<b>Momento R3</b>
cc. 144-160	cc. 161-166	cc. 167-182	cc. 183-198

*Nota.* cc.: compassos.

Assim, o “Momento R1” é uma condensação do primeiro tema do “Momento II1” e do tema do “Momento I1” em forma de diálogo. A “Transição” está baseada na “Transição” da “Secção II” (Tabela 27), mas agora há uma inversão dos sentidos das envolventes melódicas, ou seja, o que antes era descendente agora será ascendente, e vice-versa. O “Momento R2” é uma revisitação do “Momento II2” da “Secção II”, mas agora reforçado com os trompetes e trombones. O “Momento R3.” é uma reexposição do “Momento III2” da “Secção III”, ou seja, é a explanação de uma melodia em intensidade forte, na tessitura grave da banda, como em “Momento III1” da tabela 28, em simultâneo com a variação da mesma melodia, nos agudos, como no “Momento III2” da mesma tabela.

A “Coda” é análoga à introdução (os cinco primeiros compassos) da peça, mas agora com entradas sucessivas dos metais no sentido ascendente.

Esta marcha está baseada no acorde:  , construído com a adição da sétima maior (mi) às notas principais dos dois últimos compassos da inversão intervalar do tema popular (figura 18).

Em termos de polos tonais, no essencial, a peça gravita entre dois polos: o fá, como polo principal e o si, como polo secundário. No decorrer da peça outros espaços tonais são utilizados, mas isso não inviabiliza que se considere que os polos em fá e si sejam os mais importantes.



#### 4.2.5. Partitura

## “Duas peças para banda”

I. Moda alentejana

II. Marcha

José Maciel

2022



## Instrumentação

Flautim

Flauta 1, 2

Oboé 1, 2

Fagote 1, 2

Requinta

Clarinete 1

Clarinete 2

Clarinete 3

Clarinete Baixo

Saxofone Alto 1, 2

(Também Saxofone Soprano)

Saxofone Tenor 1, 2

Saxofone Barítono

Fliscorne 1, 2

Trompete 1

Trompete 2

Trompete 3

Trompa Fá 1, 3

Trompa Fá 2, 4

Trombone 1, 2

Trombone Baixo

Bombardino

Tuba

Contrabaixo

Tímpanos

Lâminas:

Glockenspiel, Xilofone, Carrilhão, Crotalos.

Percussão 1

3 Temple Blocks, 3 Wood Blocks, Pau de chuva, Clavas, Tam-tam, Triângulo, Chicote, Pandeiro, Prato suspenso, Cegarrega.

Percussão 2

Caixa, Vibra Slap.

Percussão 3

Pratos, Prato suspenso, Bombo, Tam-tam.

---

Partitura em Dó

Todos os instrumentos estão notados à altura real,  
exceto instrumentos transpositores à oitava

## Instrumentation

Piccolo

Flute 1, 2

Oboe 1, 2

Bassoon 1, 2

E♭ Clarinet 1

B♭ Clarinet 1

B♭ Clarinet 2

B♭ Clarinet 3

Bass Clarinet

E♭ Alto Saxophone 1, 2

(Also B♭ Soprano Saxophone)

B♭ Eb Tenor Saxophone 1, 2

Baritone saxophone

Flugelhorn 1, 2

B♭ Trumpet 1

B♭ Trumpet 2

B♭ Trumpet 3

F Horn 1, 3

F Horn 2, 4

Trombone 1, 2

Bass Trombone

Euphonium

Tuba

Double Bass

Timpani

Mallets

Xylophone, Glockenspiel, Tubular Bells,  
Crotales.

Percussion 1

3 Temple Blocks, 3 Wood Blocks,  
RainStick, Claves, Tam-tam, Triangle,  
Whip, Tambourine, Suspended Cymbal,  
Ratchet.

Percussion 2

Snare Drum, Vibra Slap.

Percussion 3

Crash Cymbals, Suspended Cymbal, Bass  
Drum, Tam-tam.

---

The score is notated in C

All instruments sound as written,  
except for octave transposing instruments.

Score in C

# I. MODA ALENTEJANA

5] Come un recitativo José Maciel

Andante, tempo rubato  $\text{♩} = 69$

The score is divided into three systems, each starting with the tempo marking "Andante, tempo rubato  $\text{♩} = 69$ ".

**System 1 (Measures 1-16):** Includes Piccolo, Flute 1. 2., Oboe 1. 2., Bassoon 1. 2., Eb Clarinet, Eb Clarinet 1., Eb Clarinet 2., Eb Clarinet 3., Bass Clarinet, Eb Alto 1. 2. Saxophone, Eb Tenor 1. 2. Saxophone, and Eb Baritone Saxophone. Dynamics range from *f* to *pp*. A "Solo" marking is present for the Piccolo and Bassoon. A "Change to English Horn" instruction is given for the Oboe.

**System 2 (Measures 17-32):** Includes Flugelhorn 1. 2., Eb Trumpet 1., Eb Trumpet 2., Eb Trumpet 3., F Horn 1. 3., F Horn 2. 4., Trombone 1. 2., Bass Trombone, Euphonium, and Tuba. Dynamics range from *f* to *pp*. A "Solo" marking is present for the Flugelhorn.

**System 3 (Measures 33-48):** Includes Double Bass, Timpani, Tubular Bells, Percussion 1., Percussion 2., and Percussion 3. Dynamics range from *f* to *pp*. A "Solo" marking is present for the Double Bass. A "Change to Xylophone" instruction is given for the Tubular Bells. A "pizz" marking is present for the Double Bass.

I. MODA ALENTEJANA - pag. 2

6 [9] Lento, nostálgico J=52

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

E♭ A. Sax.

B♭ T. Sax.

E♭ B. Sax.

Flgln.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D.B.

Timp.

Glk.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

*Lento a whisper*

*Usually*

*Solo*

*Lento, nostálgico J=52*

*Lento, nostálgico J=52*

*pizz.*

*Bass Snare*

*Claves*

I. MODA ALENTEJANA - pag. 3

This page of the musical score, titled "I. MODA ALENTEJANA - pag. 3", contains 24 staves for various instruments. The score begins at measure 12. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 1. 2:** Flute 1 and 2. The first flute has a "Solo" marking and dynamic markings of *mf*, *p*, and *mf*.
- E. Ha.:** English Horn. Dynamic markings include *mp*, *p*, *mp*, and *pp*.
- Bsn. 1. 2:** Bassoon 1 and 2. Dynamic markings include *mf* and *pp*.
- Cl. Instruments:** Eb Clarinet (Cl.), Bb Clarinet 1 (Cl. 1), Bb Clarinet 2 (Cl. 2), Bb Clarinet 3 (Cl. 3), and Bb Clarinet (Cl.). All have *pp* markings.
- Saxophone Instruments:** Eb Alto Saxophone (Sx.), Bb Tenor Saxophone (T. Sx.), and Eb Baritone Saxophone (B. Sx.).
- Trumpet Instruments:** Eb Trumpet 1 (Tpt. 1), Eb Trumpet 2 (Tpt. 2), and Eb Trumpet 3 (Tpt. 3).
- Horn Instruments:** Horn 1. 3 (Hn. 1. 3) and Horn 2. 4 (Hn. 2. 4). Both have *pp* markings.
- Trombone Instruments:** Trombone 1. 2 (Tbn. 1. 2) and Eb Trombone (B. Tbn.).
- Euphonium and Tuba:** Euphonium (Euph.) and Tuba. The Tuba part includes a first ending bracket and a *pp* marking.
- Drum and Percussion Instruments:** Drum Bass (D.B.), Timpani (Timp.), Gong (Glc.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Percussion 3 (Perc. 3). Perc. 1 uses "W. Blocks" with *mf* and *pp* markings. Perc. 2 uses "W. Slap". Perc. 3 includes a marking for "scraps w/ wood stick" with a *p* marking.

I. MODA ALENTEJANA - pag. 4

20 Un poco più

Picc. *mp*

Fl. 1. 2.

E. Hn. *mf* *pp* Change to Oboe *mp* Solo

Bsn. 1. 2. *mp*

E♭ Cl. *mf* *f*

B♭ Cl. 1. *mf* *f*

B♭ Cl. 2. *mf* *f*

B♭ Cl. 3. *mf* *f*

B. Cl. *p*

E♭ A. Sax. *mf* *f*

B♭ T. Sax. *mf* *f*

E♭ B. Sax. *mf* *f*

Flghn. 20 Un poco più *mf* *f*

B♭ Tpt. 1. Cup mute *mf* *f* *mf*

B♭ Tpt. 2. Cup mute *mf* *f* *mf*

B♭ Tpt. 3. Cup mute *mf* *f* *mf*

Hn. 1. 3. *p*

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2. Cup mute *mf* *f* *mf*

B. Tbn. Cup mute *mf* *f* *mf*

Euph. *mf* *f*

Tuba *f* *mf*

D.B. *f* *mf*

Timp. 20 Un poco più *mf* *p* *mf* *f*

Glk. Change to Glockenspiel

Perc. 1. [Sun. Cymb] *p* *f* [T. Tom] *mf* *f* [T. Tom]

Perc. 2. *p* [T. Tom]

Perc. 3. [Cr. Cymb] *mf*

I. MODA ALENTEJANA - pag. 5

The musical score is for the piece "I. MODA ALENTEJANA" on page 5. It features a variety of instruments and includes several performance instructions and dynamic markings. The score is divided into systems, with measures 23 and 25 marked as significant points. Key performance instructions include "riten." (ritardando) and "a tempo" (return to tempo). Dynamic markings range from *pp* (pianissimo) to *fff* (fortississimo). Specific performance techniques are noted, such as "Solo" for the Flute and Euphonium, "arco" (arco) for the Double Bass, and "Open" for the Trumpets and Trombones. Percussion parts include instructions for "T. Bells", "W. Bells", "T. Tamb", and "Susp. Cymb". Instrument changes are indicated, such as "Change to B♭ Soprano Saxophone" for the Saxophone section and "Change to Tubular Bells" for the Percussion section. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a common time signature.

I. MODA ALENTEJANA - pag. 6

28 Come un recitativo

28 Come un recitativo

Sob. son.  
mp

28 Come un recitativo

scrape w/ wood sticks  
p mp

Change to Crotales  
p mp

Bass Snare  
mf

mf

mf

I. MODA ALENTEJANA - pag. 7

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl. 1, 2), Oboe (Ob. 1, 2), Bassoon (Bsn. 1, 2), Clarinet in B-flat (Ba. Cl. 1, 2, 3), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (Ba. A. Sx.), Tenor Saxophone (Ba. T. Sx.), and Baritone Saxophone (Ba. B. Sx.). The second system includes parts for Flute (Flgln.), Trumpet in B-flat (Ba. Tpt. 1, 2, 3), Horn in F (Hn. 1, 3, 2, 4), Trombone (Tbn. 1, 2, B. Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba, Double Bass (D.B.), Tom-tom (Timp.), Glockenspiel (Glc.), and three Percussion parts (Perc. 1, 2, 3). The score features two main sections: measures 34-37, marked 'Tranquillo, lamentoso' with a tempo of quarter note = c. 56, and measures 38-41, marked 'Lento, angosciato' with a tempo of quarter note = 60. Dynamic markings include *mf*, *p*, *mp*, *pp*, and *ppp*. Performance instructions include 'Solo' for the Oboe, 'Str. mute' and 'Open' for the trumpets, 'pizz.' for the double bass, and 'Change to Glodenapid' for the glockenspiel. A 'Ran St.G.' marking is present in the Perc. 1 part. The score concludes with a *pp* dynamic marking.

I. MODA ALENTEJANA - pag. 8

40  
Picc.  
Fl. 1. 2.  
Ob. 1. 2.  
Bsn. 1. 2.  
E♭ Cl.  
B♭ Cl. 1.  
B♭ Cl. 2.  
B♭ Cl. 3.  
B. Cl.  
E♭ A. Sax.  
B♭ T. Sax.  
E♭ B. Sax.  
Flghn.  
B♭ Tpt. 1.  
B♭ Tpt. 2.  
B♭ Tpt. 3.  
Hn. 1. 3.  
Hn. 2. 4.  
Tbn. 1. 2.  
B. Tbn.  
Euph.  
Tuba.  
D.B.  
Timp.  
Glk.  
Perc. 1.  
Perc. 2.  
Perc. 3.  
pp → mf

I. MODA ALENTEJANA - pag.9

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flcc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Eb Cl. 1., Eb Cl. 2., Eb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sx., Eb T. Sx., Eb B. Sx., Flghn., Eb Tpt. 1., Eb Tpt. 2., Eb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Glk. (Glockenspiel), Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score is divided into two systems, each starting at measure 46 and ending at measure 50. The first system includes parts for Flute, Oboe, Bassoon, Clarinets, and Saxophones. The second system includes parts for Flageolet, Trumpets, Horns, Trombones, Euphonium, Tuba, Double Bass, Timpani, Glockenspiel, and Percussion. Dynamics such as *p*, *pp*, *mf*, and *arco* are indicated throughout the score.

I. MODA ALENTEJANA - pag.10

52 *poco rit.* **54** Lento, ma animato (♩ = 63)

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

E♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

E♭ A. Sax.

B♭ T. Sax.

E♭ B. Sax.

53 *poco rit.* **54** Lento, ma animato (♩ = 63)

Flghn.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

53 Euph.

Tuba

52 D.B. *pizz* *arco*

53 *poco rit.* **54** Lento, ma animato (♩ = 63)

52 *pp* *p* *f* *fp* *f*

Glk.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3. **54** *f* *pp* *p* *f* *pp* *f*

I. MODA ALENTEJANA - pag.11

The musical score for "I. MODA ALENTEJANA" on page 11 is a complex orchestration for a large band. It begins at measure 37. The instrumentation includes:

- Picc.
- Fl. 1. 2.
- Ob. 1. 2.
- Bsn. 1. 2.
- Cl. Bb 1, 2, 3.
- B. Cl.
- Sax. Bb A, Bb T, Bb B.
- Fl. G.
- Tpt. Bb 1, 2, 3.
- Hn. 1. 3, 2. 4.
- Tbn. 1. 2.
- B. Tbn.
- Euph.
- Tuba.
- D.B.
- Timp.
- Glk.
- Perc. 1, 2, 3.

The score is written in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics range from *ff* (fortissimo) to *p* (piano). A specific instruction "Change to Tubular Bells" is noted in the Percussion 1 part. The page number 11 is indicated at the top right of the score area.





I. MODA ALENTEJANA - pag. 14

73 **74** Come un recitativo **77** Lento, nostalgico  $\text{♩} = 52$

Picc.

Fl. 1. 2. Solo  $p$   $mp$   $p$

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

73

E♭ Cl. 1. 2. 3. *Libra a whisper*  $pp$   $p$

B. Cl.

E♭ A. Sk. Solo  $mp$   $p$  Change to B1 Soprano Saxophone

B. T. Sk.

E♭ B. Sk. Solo  $mp$   $p$

73 **74** Come un recitativo **77** Lento, nostalgico  $\text{♩} = 52$

Flghn. Solo  $p$   $mp$   $p$

E♭ Tpt. 1. 2. 3.

Hn. 1. 3. 4.  $p$   $pp$

Tbn. 1. 2. 3.  $p$   $pp$

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

73  $pizz.$   $p$   $p$

D.B.

73 **74** Come un recitativo **77** Lento, nostalgico  $\text{♩} = 52$

Timp.  $p$   $pp$

Xylo.  $p$   $mp$  scrape w/ wood stick  $mf$  Rain Stick  $p$

Perc. 1. 2. 3.





Score in C

# II. MARCHA

José Maciel

*Alla marcia,  $\text{♩} = 116$*

The score is for a marching band and includes the following parts:

- Piccolo
- Flute 1. 2.
- Oboe 1. 2.
- Bassoon 1. 2.
- B. Clarinet
- B. Clarinet 1.
- B. Clarinet 2.
- B. Clarinet 3.
- Bass Clarinet
- B. Alto 1. 2. Saxophone
- B. Tenor 1. 2. Saxophone
- B. Baritone Saxophone
- Flugelhorn 1. 2.
- B. Trumpet 1.
- B. Trumpet 2.
- B. Trumpet 3.
- F Horn 1. 3.
- F Horn 2. 4.
- Trombone 1. 2.
- Bass Trombone
- Euphonium
- Tuba
- Double Bass
- Timpani
- Mallets
- Percussion 1.
- Percussion 2.
- Percussion 3.

Dynamic markings include *ff*, *fp*, *f*, *mf*, and *p*. Performance instructions include *secco* and *Temb. (if possible)*. A rehearsal mark **5** is present at the beginning of the section.

II. MARCHA - pag.2

The musical score is arranged in a standard orchestral format with parts for the following instruments:

- Picc.
- Fl. 1. 2.
- Ob. 1. 2.
- Bsn. 1. 2.
- Cl. 1. 2. 3.
- B. Cl.
- Sax. 1. 2. 3.
- Flghn. 1. 2.
- Trpt. 1. 2. 3.
- Hn. 1. 3. 4.
- Tbn. 1. 2.
- B. Tbn.
- Euph.
- Tuba
- D.B.
- Timp.
- Mll.
- Perc. 1.
- Perc. 2.
- Perc. 3.

The score is divided into measures 9 and 13. Key performance instructions include:

- Fl. 1. 2.:** *a2* (second octave) starting at measure 13.
- Cl. 1. 2. 3.:** *div* (divisi) starting at measure 9.
- Hn. 1. 3. 4.:** *Bouché* and *Open* markings.
- Trpt. 1. 2. 3.:** *Str. mute* markings.
- Mll.:** *Change to Glockenspiel* at measure 13.
- Perc. 2.:** *Change to Glockenspiel* at measure 13.

Dynamic markings range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). The score concludes with a *f* (forte) dynamic at the bottom.



II. MARCHA - pag.4

23 24

Picc. *mf*

Fl. 1. 2. *mf*

Ob. 1. 2. *mf*

Bsn. 1. 2. *mf*

B♭ Cl. *mf*

B♭ Cl. 1. *mf* *mf* *mf*

B♭ Cl. 2. *p* *pp* *div*

B♭ Cl. 3. *pp* *div*

B. Cl. *mp*

E♭ A. Sx. *p* *mf*

B♭ T. Sx. *mf*

E♭ B. Sx. *mp*

23 24

Flghn. 1. 2. *mf*

B♭ Tpt. 1. *mf* *pp*

B♭ Tpt. 2. *mf* *pp*

B♭ Tpt. 3. *mf* *pp*

23 24

Hn. 1. 3. *pp*

Hn. 2. 4. *pp*

Tbn. 1. 2. *pp* *Open* *mp*

B. Tbn. *mp*

Euph. *mp*

Tuba *mp*

D.B. *arco* *mp*

23 24

Timp. *mf*

Mall. *mf*

Perc. 1. *mf* *Dead Stuck* *Barro* *mf*

Perc. 2. *mf*

Perc. 3. *mf*

II. MARCHA - pag. 5

The musical score is arranged in a standard concert band layout. It begins with a rehearsal mark '29' at the top left. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Cl. Bb 1., Cl. Bb 2., Cl. Bb 3., Cl. B., Sax. Eb A., Sax. Bb T., Sax. Eb B., Fighn. 1. 2., Trp. Bb 1., Trp. Bb 2., Trp. Bb 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Mal., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score contains various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics like *f* and *ff* are used throughout. There are also performance instructions like 'W blocks' and 'A' above notes in the Perc. 2 part.

II. MARCHA - pag.6

The musical score is arranged in a standard concert band layout. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., B♭ Cl., B♭ Cl. 1., B♭ Cl. 2., B♭ Cl. 3., B. Cl., E♭ A. Sx., B♭ T. Sx., E♭ B. Sx., Flgh. 1. 2., B♭ Tpt. 1., B♭ Tpt. 2., B♭ Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Mail., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as dynamics (p, f, mf, ff), articulation (accents), and performance instructions like 'Str. mute' and 'Wasp'. The page number '35' is visible at the top left of the score.

II. MARCHA - pag. 7

41 [3+2]

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Bb Cl.

Bb Cl. 1.

Bb Cl. 2.

Bb Cl. 3.

B. Cl.

E♭ A. Sx.

B♭ T. Sx.

E♭ B. Sx.

Flghn. 1. 2.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

D. B.

Timp.

Mll.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

Open

Block

Change to Xylophone

1. Horn

1. Blocks

2. Blocks

3. Blocks

1. Blocks

pp

mf

f

ff

p

II. MARCHA - pag.8

The musical score is for a marching band and is divided into several sections. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Eb Cl., Bb Cl. 1., Bb Cl. 2., Bb Cl. 3., B. Cl., Eb A. Sx., Bb T. Sx., Eb B. Sx., Flghn. 1. 2., Bb Tpt. 1., Bb Tpt. 2., Bb Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Mail., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score begins at measure 47. The Piccolo part starts with a forte (f) dynamic and a melodic line. The Bassoon part has a 'Sob' (Soprano) part starting with a forte (f) dynamic. The Clarinet and Saxophone parts have piano (p) dynamics. The Percussion parts include 'Hard stick' and 'Soft stick' instructions. The score is written in a 2/4 time signature and features various dynamics and articulations throughout.

II. MARCHA - pag.9

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

B♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

B♭ A. Sx.

B♭ T. Sx.

B♭ B. Sx.

Flgtn. 1. 2.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D.B.

Timp.

Mai.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

53

58

Solo

mp

mf

pp

Only 1

a 2.

ff

Solo

mf

pp

mf

ff

mf

ff

mf

1.

mp

Str. mute

Open

mf

mf

mf

mf

mf

ff

ff

ff

mf

mp

Only 1

ff

ff

mf

mf

arco

ff

ff

mf

53

58

mf

ff

p

ff

p

ff

p



II. MARCHA - pag. 11

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with 24 staves. The instruments are listed on the left side of each staff:

- Picc.
- Fl. 1. 2.
- Ob. 1. 2.
- Bsn. 1. 2.
- Cl. 1.
- Cl. 1. 1.
- Cl. 2.
- Cl. 3.
- B. Cl.
- Sax. 1.
- Sax. 2.
- Sax. 3.
- Flgtn. 1. 2.
- Tpt. 1.
- Tpt. 2.
- Tpt. 3.
- Hn. 1. 3.
- Hn. 2. 4.
- Tbn. 1. 2.
- B. Tbn.
- Euph.
- Tuba
- D.B.
- Timp.
- Mll.
- Perc. 1.
- Perc. 2.
- Perc. 3.

Key features of the score include:

- Measures 55 and 56 are indicated at the beginning of several staves.
- Dynamic markings such as *f*, *mf*, *mp*, and *p* are used throughout.
- Performance instructions include "Stick" and "Change to Xylophone" for the Mallets.
- The percussion parts (Perc. 1, 2, 3) feature complex rhythmic patterns.

II. MARCHA - pag. 12

The musical score is for a marching band, page 12 of a piece titled "II. MARCHA". The score is written in 2/4 time and features various dynamics and articulations. The instruments included are Piccolo, Flutes (1 and 2), Oboes (1 and 2), Bassoons (1 and 2), Clarinets (1, 2, 3), Bass Clarinet, Saxophones (Alto, Tenor, Baritone), Flights (1 and 2), Trumpets (1, 2, 3), Horns (1, 3, 2, 4), Trombones (1 and 2), Euphonium, Tuba, Double Bass, Timpani, and Percussion (1, 2, 3). The score includes various dynamics such as *mp*, *p*, *mf*, *f*, and *ff*, as well as articulations like *arco* and *ff*. The score is divided into measures, with measure numbers 72 and 75 indicated. The percussion parts include specific instructions for *Tam*, *Tam*, and *Cr. Cymb*.

II. MARCHA - pag. 13

78

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

B♭ Cl.

B♭ Cl. 1.

B♭ Cl. 2.

B♭ Cl. 3.

B. Cl.

E♭ A. Sx.

B♭ T. Sx.

E♭ B. Sx.

Flgh. 1. 2.

B♭ Tpt. 1.

B♭ Tpt. 2.

B♭ Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

D.B.

Timp.

Mll.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

II. MARCHA - pag. 14

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Cl. Bb 1., Cl. Bb 2., Cl. Bb 3., B. Cl., Sax. Eb A., Sax. Bb T., Sax. Eb B., Flghn. 1. 2., Trpt. Bb 1., Trpt. Bb 2., Trpt. Bb 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Mll., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, *ff*, and *mp*. There are also performance instructions like 'a.2.' and 'Susp. Cymb.'.

II. MARCHA - pag. 15

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Cl. 1., Cl. 2., Cl. 3., B. Cl., Sax. 1., Sax. 2., Sax. 3., Flgtn. 1. 2., Tpt. 1., Tpt. 2., Tpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., and three Percussion parts (Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3). The score is divided into two systems, with measure numbers 91 and 96 indicated. Dynamic markings include *f*, *ff*, *mf*, and *mp*. There are also performance instructions like *prcz.* (pizzicato) and *ff* with a hairpin. The percussion parts include a 'Ratchet' part in Perc. 1.

II. MARCHA - pag. 16

98

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

98

Cl. Bb.

Cl. Bb. 1.

Cl. Bb. 2.

Cl. Bb. 3.

Cl. B.

98

Sax. Eb A.

Sax. Bb T.

Sax. B Eb.

98

Flgtn. 1. 2.

98

Trpt. Bb 1.

Trpt. Bb 2.

Trpt. Bb 3.

98

Hrn. 1. 3.

Hrn. 2. 4.

98

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

98

Euph.

Tuba

98

D.B.

98

Timp.

Mall.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

ff

mf

p

Dead Stroke

C. Cymb.

percoco

II. MARCHA - pag.17

104

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. Bb.

Cl. Bb. 1.

Cl. Bb. 2.

Cl. Bb. 3.

Cl. Bb.

Sax. Eb A.

Sax. Bb T.

Sax. Eb B.

Fl. G 1. 2.

Trpt. Bb 1.

Trpt. Bb 2.

Trpt. Bb 3.

Hrn. F 1. 3.

Hrn. F 2. 4.

Tbn. Bb 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

D.B.

104

Timp.

Mll.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

12.

1W Blocks

II. MARCHA - pag. 18

111 112

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. B. 1.

Cl. B. 2.

Cl. B. 3.

Cl. B. C.

Sax. E. B. 1.

Sax. T. B.

Sax. B. E. B.

Flgh. 1. 2.

Trpt. B. 1.

Trpt. B. 2.

Trpt. B. 3.

Hn. F. 1. 3.

Hn. F. 2. 4.

Tbn. B. 1. 2.

Tbn. B.

Euph.

Tuba

D. B.

Timp.

Mll.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

*f*

*ff*

*arco*

*Pista*

II. MARCHA - pag.19

The image displays a page of a musical score for a marching band, titled "II. MARCHA - pag.19". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the page are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Cl. Bb 1., Cl. Bb 2., Cl. Bb 3., Cl. Bb, Sax. Eb A., Sax. Bb T., Sax. Eb B., Fagn. 1., Tpt. Bb 1., Tpt. Bb 2., Tpt. Bb 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Mal., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score is divided into two systems, with measures 117-120 shown. The first system covers measures 117-119, and the second system covers measures 120-121. The music is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamics. The dynamics *mf* and *f* are indicated in the score. The page number 217 is visible in the bottom right corner.

## II. MARCHA - pag.20

Musical score for II. MARCHA - pag.20, featuring various instruments including Piccolo, Flutes, Oboes, Bassoons, Clarinets, Saxophones, Trumpets, Horns, Trombones, Euphonium, Tuba, Drums, and Percussion. The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The percussion part includes a section marked "Change to Glockenspiel" and "f Blocks".

Instrument list (from top to bottom):

- Picc.
- Fl. 1. 2.
- Ob. 1. 2.
- Bsn. 1. 2.
- B♭ Cl.
- B♭ Cl. 1.
- B♭ Cl. 2.
- B♭ Cl. 3.
- B. Cl.
- E♭ A. Sx.
- B♭ T. Sx.
- E♭ B. Sx.
- Flgtn. 1. 2.
- B♭ Tpt. 1.
- B♭ Tpt. 2.
- B♭ Tpt. 3.
- Hn. 1. 3.
- Hn. 2. 4.
- Tbn. 1. 2.
- B. Tbn.
- Euph.
- Tuba
- D.B.
- Timp.
- Mll.
- Perc. 1.
- Perc. 2.
- Perc. 3.

Dynamic markings: *mf*, *f*, *fp*.

Performance instructions: "Change to Glockenspiel", "f Blocks".

II. MARCHA - pag.21

128

Picc. *ff*

Fl. 1. 2. *ff*

Ob. 1. 2. *ff*

Bsn. 1. 2. *f*

B♭ Cl. *ff*

B♭ Cl. 1. *ff*

B♭ Cl. 2. *ff*

B♭ Cl. 3. *ff*

B. Cl. *f*

E♭ A. Sx. *ff*

B♭ T. Sx. *ff*

E♭ B. Sx. *f*

128

Flghn. 1. 2. *f*

B♭ Tpt. 1. *fp* *f* *fp* *f* *mf* *f*

B♭ Tpt. 2. *fp* *f* *fp* *f* *mf* *f*

B♭ Tpt. 3. *fp* *f* *fp* *f* *mf* *f*

Hn. 1. 3. *f*

Hn. 2. 4. *f*

Tbn. 1. 2. *f*

B. Tbn. *f*

Euph. *f*

Tuba *f*

D.B. *f*

128

Timp. *f*

Mall. *f*

Perc. 1. *f*

Perc. 2. *f*

Perc. 3. *f*

II. MARCHA - pag. 22

133 136

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. Bb.

Cl. Bb. 1.

Cl. Bb. 2.

Cl. Bb. 3.

Cl. B.

Sax. E.A.

Sax. B.T.

Sax. E.B.

Flgtn. 1. 2.

Tpt. Bb. 1.

Tpt. Bb. 2.

Tpt. Bb. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D.B.

133 136

Timp.

Mll.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

*fp* *f*

*fp* *f*

*fp* *f*

*f*

II. MARCHA - pag.23

138

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Bb Cl.

Bb Cl. 1.

Bb Cl. 2.

Bb Cl. 3.

B. Cl.

Eb A. Sx.

Bb T. Sx.

Eb B. Sx.

Flgtn. 1. 2.

Bb Tpt. 1.

Bb Tpt. 2.

Bb Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

D.B.

Timp.

Mäl.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

II. MARCHA - pag. 24

144

Picc. *f*

Fl. 1. 2. *a2. f*

Ob. 1. 2. *a2. f*

Bsn. 1. 2. *f*

Cl. 1. *f*

Cl. 2. *f*

Cl. 3. *f*

B. Cl. *f*

E. A. Sx. *mf*

B. T. Sx. *mf*

E. B. Sx. *p*

144

Flghn. 1. 2. *f*

B. Tpt. 1. *mf*

B. Tpt. 2. *mf*

B. Tpt. 3. *mf*

Hn. 1. 3. *p*

Hn. 2. 4. *p*

Tbn. 1. 2. *p*

B. Tbn. *p*

Euph. *p*

Tuba *p*

D. B. *pizz. p*

144

Timp. *mf*

Mall. *Change to Xylophone* *mf*

Perc. 1.

Perc. 2. *p*

Perc. 3. *p*

II. MARCHA - pag. 25

150

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. Bb.

Cl. Bb. 1.

Cl. Bb. 2.

Cl. Bb. 3.

Cl. B.

Sax. E. A.

Sax. B. T.

Sax. E. B.

150

Flgtn. 1. 2.

Tpt. Bb. 1.

Tpt. Bb. 2.

Tpt. Bb. 3.

150

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

150

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

150

Euph.

Tuba

150

D. B.

150

Timp.

Mll.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

152

II. MARCHA - pag. 26

The image displays a page of a musical score for a marching band, titled "II. MARCHA - pag. 26". The score is written for a large ensemble of instruments, including Piccolo (Picc.), Flutes (Fl. 1. 2.), Oboes (Ob. 1. 2.), Bassoons (Bsn. 1. 2.), Clarinets (B♭ Cl. 1., B♭ Cl. 2., B♭ Cl. 3., B. Cl.), Saxophones (E♭ A. Sx., B♭ T. Sx., E♭ B. Sx.), Flights (Flghn. 1. 2.), Trumpets (B♭ Tpt. 1., B♭ Tpt. 2., B♭ Tpt. 3.), Horns (Hn. 1. 3., Hn. 2. 4.), Trombones (Tbn. 1. 2., B. Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba, Double Bass (D.B.), Timpani (Timp.), and Mallets (Mall.). There are also three Percussion parts (Perc. 1., Perc. 2., Perc. 3.). The score is divided into measures, with a rehearsal mark [158] appearing at the beginning of the page. Dynamics such as *f*, *mf*, and *ff* are indicated throughout. The percussion parts include specific instructions like "Bass Drum" and "arco". The score concludes with a double bar line and repeat dots.

II. MARCHA - pag. 27

161

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. Bb 1.

Cl. Bb 2.

Cl. Bb 3.

Cl. Bb.

Sax. Eb A.

Sax. Bb T.

Sax. Eb B.

Flghn. 1. 2.

Trpt. Bb 1.

Trpt. Bb 2.

Trpt. Bb 3.

Hrn. F 1. 3.

Hrn. F 2. 4.

Tbn. Bb 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba.

D.B.

161

Timp.

Mäl.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

II. MARCHA - pag. 28

167

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. 1.

Cl. 1. 1.

Cl. 2.

Cl. 3.

B. Cl.

Sx. 1.

Sx. 2.

Sx. 3.

Flgh. 1. 2.

B. Tpt. 1.

B. Tpt. 2.

B. Tpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

B. Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

D.B.

167

Timp.

Mäl.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

Detailed description: This is a page of a musical score for a band, titled 'II. MARCHA - pag. 28'. The score is written for 28 different parts, including Piccolo, Flutes (1 and 2), Oboes (1 and 2), Bassoons (1 and 2), Clarinets (1, 1.1, 2, 3), Bass Clarinet, Saxophones (Alto, Tenor, Baritone), Flugelhorn (1 and 2), Trumpets (1, 2, 3), Trombones (1 and 2), Euphonium, Tuba, Double Bass, and three types of Percussion. The score is in 2/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics (p, mp, mf, f), articulation (pizz), and phrasing slurs. A rehearsal mark '167' is present at the beginning of the page and above the Flugelhorn 1.2 staff. The page number '226' is located at the bottom right corner.





II. MARCHA - pag.31

The image displays a page of a musical score for a marching band, titled "II. MARCHA - pag.31". The score is arranged in a system of staves, with each staff representing a different instrument. The instruments listed on the left side of the page are: Picc., Fl. 1. 2., Ob. 1. 2., Bsn. 1. 2., Cl. 1., Cl. 2., Cl. 3., B. Cl., Sax. 1., Sax. 2., Sax. 3., Flghn. 1. 2., Trpt. 1., Trpt. 2., Trpt. 3., Hn. 1. 3., Hn. 2. 4., Tbn. 1. 2., B. Tbn., Euph., Tuba, D.B., Timp., Mll., Perc. 1., Perc. 2., and Perc. 3. The score is written in a common time signature (C) and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *fp*. The page is numbered 191 at the top right and 196 at the bottom left. The music is a march, characterized by its rhythmic patterns and melodic lines.

II. MARCHA - pag.32

192 Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Bsn. 1. 2.

Cl. B.

Cl. B. 1.

Cl. B. 2.

Cl. B. 3.

Cl. B.

Sax. A.

Sax. T.

Sax. B.

Fl. C.

Trpt. 1.

Trpt. 2.

Trpt. 3.

Hn. 1. 3.

Hn. 2. 4.

Tbn. 1. 2.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

D. B.

Timp.

Mall.

Perc. 1.

Perc. 2.

Perc. 3.

Change to Xylophone

II. MARCHA - pag.33

198 199

Picc. *ff* *fmf* *lunga* *ff*

Fl. 1. 2. *ff* *fmf* *lunga* *ff*

Ob. 1. 2. *ff* *fmf* *lunga* *ff*

Bsn. 1. 2. *ff* *fmf* *lunga* *ff*

Cl. Bb. *ff* *fmf* *lunga* *ff*

Cl. Eb. *ff* *fmf* *lunga* *ff*

Cl. Bb. *ff* *fmf* *lunga* *ff*

Cl. B. *ff* *fmf* *lunga* *ff*

Sax. Eb. *ff* *fmf* *lunga* *ff*

Sax. Bb. *ff* *fmf* *lunga* *ff*

Sax. Bb. *ff* *fmf* *lunga* *ff*

Flgh. 1. 2. *fmf* *lunga* *ff*

Trpt. 1. *f* *lunga* *ff*

Trpt. 2. *fmf* *lunga* *ff*

Trpt. 3. *fmf* *lunga* *ff*

Hn. 1. 3. *fmf* *lunga* *ff*

Hn. 2. 4. *fmf* *lunga* *ff*

Tbn. 1. 2. *fmf* *lunga* *ff*

B. Tbn. *fmf* *lunga* *ff*

Euph. *fmf* *lunga* *ff*

Tuba *fmf* *lunga* *ff*

D.B. *fmf* *lunga* *Dextor* *ff*

Timp. *fmf* *ff*

Mell. *ff* *fmf* *ff*

Perc. 1. *f* *ff*

Perc. 2. *ff* *ff*

Perc. 3. *ff* *ff* (secco)



## 5. Conclusão

---

Numa análise alargada, tem-se verificado que a escrita de obras eruditas inspiradas na música popular tradicional portuguesa não é um facto novo. E também não é nova a tradição de escrever para bandas de música. Todavia, verifica-se que não há muitas obras, recentes, para banda, escritas com o recurso à música popular tradicional portuguesa, e utilizando as opções estéticas e técnicas composicionais mais atuais. As obras mais assinaláveis neste contexto já são obras de meados do século passado, produzidas, essencialmente, por compositores militares, com os inerentes reflexos do contexto socio político daquela época, nomeadamente, o facto de, nesse período histórico, o país estar dominado por um regime ditatorial, que em nada incentivava práticas composicionais de vanguarda, mas que defenderia uma música e um pensamento social com uma forte componente patriótica.

Da bibliografia analisada nesta dissertação conclui-se que, em Portugal, sempre houve vontade, por parte de alguns compositores, de tomarem a música popular tradicional portuguesa como fonte para a composição de obras de cariz erudito. No entanto, o resultado obtido, na maior parte dos casos, foi uma forte marca nacionalista, pois o que se verifica nessas peças é um explanar de temas da música tradicional, sem grandes elaborações técnicas nem grandes preocupações estéticas. Os condicionalismos que contribuiriam para este estado de coisas seria o facto de Portugal, até cerca dos anos oitenta do século passado, ser um país fortemente ruralizado, em que as marcas do progresso, e logo as ideias modernas, ainda não teriam saído dos grandes centros urbanos, o que se resumiria, essencialmente, a cidades como Lisboa e o Porto. Mas, mesmo assim, no entanto, essa divulgação seria sempre dificultada pelo grande controlo e escrutínio por parte do aparelho de estado.

Outro factor para esta situação seria, também, o facto de as ideias vanguardistas da música, à época, terem surgido há poucos anos nos grandes centros culturais e musicais europeus. Temos de ver que as ideias do modernismo europeu e mesmo o método de composição desenvolvido pela II escola de Viena ainda serem novidade, e ainda eram fonte de grande rejeição na origem. Somado a tudo isto, ainda tínhamos os problemas da segunda guerra mundial, o que, para um país na situação política e social de Portugal, associado à sua situação geográfica – os problemas das periferias – seriam um obstáculo a que essas ideias fossem difundidas e “cimentadas” na comunidade.

Também por recurso a bibliografia disponível, constata-se que, no último quartel o século XX, a composição de obras de música erudita, para banda de música, inspirada na música popular tradicional portuguesa, sofreu um grande declínio. Não se tem conhecimento, exceto o caso da iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura, já anteriormente referida, da existência de obras de compositores onde este processo criativo esteja presente. Verifica-se esta tendência desde os tempos da mudança de regime político – 25 de abril de 1974. A justificação para isto terá a ver com muitos fatores, mas não deixará de ser verdade que, a partir daquela altura, a realidade musical portuguesa se sentiu encorajada a experimentar caminhos novos, que anteriormente estariam vedados, e, assim sendo, a criação de música a partir da música tradicional foi sendo cada vez mais desprezada.

Nos últimos tempos, desde os anos 2000, tem-se assistido a um interesse, cada vez maior, por parte dos compositores, de ressuscitar este processo criativo. Ultimamente têm aparecido obras para banda já com algum valor, nomeadamente obras de Jorge Salgueiro, Telmo Marques, entre outros.

Pese embora os grandes esforços que as diversas instituições musicais, nomeadamente as bandas de música, têm feito para a modernização do repertório e de cuja realidade me fui dando conta, fruto da minha investigação e experiência pessoal, constata-se que a vertente erudita da música de fonte popular ainda não está suficientemente arraigada e consolidada. Por tudo isto, embora no panorama bandístico português a utilização da música popular, nos diversos concertos, seja frequente, esta ainda não se enquadra naquele tipo de música mais moderna que se produziu e se apresentou neste trabalho, pois grande parte das peças do repertório atual das bandas de música não são mais que coletâneas de canções do folclore português e da música de massas, em forma de rapsódias e de *pot-pourri* de músicas, não podendo ser consideradas como obras eruditas.

Neste trabalho apresentam-se duas obras musicais, intituladas de “*Sons da raia*” e “*Dois peças para banda*”. Estas peças têm por objetivo contribuir para o esforço de diversificação e de enriquecimento do repertório de música portuguesa para banda. Com estas duas obras, escritas com recurso a processos atuais da criação musical e com preocupações de facilidade auditiva para a generalidade dos ouvintes de música para banda, pretende-se, também, contribuir para uma mudança de paradigma na seleção do repertório, normalmente utilizado pela generalidade das bandas de música em Portugal.

Para esta mudança de paradigma muitos caminhos podiam (podem) ter sido seguidos. No entanto, é minha convicção que a utilização da música popular tradicional portuguesa é um dos caminhos e é um caminho que penso ser viável, porquanto, esta ser uma música com que as pessoas se identificam, e como tal, toda a música baseada nela será de mais fácil assimilação. Esta assimilação, como base de partida, é muito importante, pois, as obras que ora se apresentam têm uma vertente compositiva com recurso a técnicas composicionais modernas, o que, por estas técnicas ainda não estarem totalmente difundidas na comunidade, poderia levar à rejeição destas obras, por parte do público. Desta forma, é da interação entre a tradição – a música popular tradicional portuguesa – e a contemporaneidade – as técnicas composicionais utilizadas – que se pretende chegar aos gostos do público, público esse que nem sempre é versado nas correntes eruditas da criação musical.

Na feitura destas peças assumiu-se que a inclusão da música tradicional portuguesa seria o garante para a boa aceitação, das obras, por parte de um público que, normalmente, não será perito nos ideais mais modernos da composição musical. Assim, assumiu-se que, para além da erudição musical, o que retém o ouvinte mais leigo é a inclusão, nas obras, de elementos que de alguma forma expressem modelos e procedimentos já enraizados na tradição musical mais arcaica. Desta forma, a opção pela utilização da música tradicional portuguesa, nas obras ora apresentadas, tem por objetivo, por um lado, a divulgação da música tradicional portuguesa sob uma nova perspectiva e por outro arrastar para a música erudita o ouvinte que de outra forma teria forte repulsa a experimentar estas novas variantes musicais. Pensa-se que com a música popular tradicional portuguesa, e com esta nova “roupagem”, o ouvinte mais leigo será incentivado a deixar-se cativar pela audição destas obras.

A abordagem motívica nas duas obras apresentadas, no essencial, tentou seguir as características das melodias da música popular portuguesa adotadas. No entanto, teve-se o cuidado de apresentar os diversos temas populares de uma forma não totalmente perceptível ao ouvinte, mas sempre a suscitar uma certa ambiguidade, ambiguidade, essa, resultante da desconstrução dos temas originais. Ao longo das obras, houve a preocupação de inserir elementos de identificação e figuras rítmicas capazes de suscitar no ouvinte o ambiente de expectativa e de dúvida necessários para prender a sua atenção. Não foi intenção, por projeto, o explanar, de modo evidente e real os temas populares que foram adotados para cada uma das peças

No que se refere aos processos composicionais optou-se, em cada uma das obras apresentadas, por uma prática diversificada. Assim a peça “*Sons da raia*” – peça escrita mais recentemente – seguiu a fórmula da utilização de um tema da música

popular tradicional portuguesa em paralelo com uma série de doze meios tons, suas transposições e operações comuns da retrogradação, da inversão e da retroinversão. A obra "*Duas peças para banda*", foi a primeira a ser escrita, no processo de elaboração deste trabalho. Nesta peça optou-se por uma escrita num estilo livre, sem grandes processos e conceitos de partida. Todavia, esta segue um discurso muito focado numa linguagem ao estilo modal, mas com uma abordagem cromática muito presente.

Este meu trabalho e estas minhas obras musicais não são mais que a continuação e evolução da música de outros compositores portugueses que usaram a música popular tradicional portuguesa para a escrita das suas obras, colaborando, assim, em cada época da história, para o enriquecimento do repertório das bandas de música em Portugal. Este é o meu contributo na elaboração de música para banda usando como recurso a música popular tradicional portuguesa, hábito que estaria bastante enraizado em meados do século passado e que, entretanto, foi interrompido.

Espera-se que a minha música vá ao encontro dos gostos pessoais e estéticos de quem ouve música. Não foi minha intenção escrever música para ser ouvida pela elite versada na erudição, mas, para todos os públicos, em geral. Não sei se conseguirei concretizar estes meus objetivos, mas, parafraseando José Rafael Vilaplana, maestro espanhol de bandas, em conversa informal: "espero que gostem da minha música, ou que não gostem, tanto faz. Tanto num caso como no outro já provoquei alguma reação nas pessoas. A indiferença é a reação que não gostaria que acontecesse com a minha música."

## 6. Bibliografia

---

- Alves, S. (2016). *A Música Tradicional Portuguesa na Formação Musical: vantagens e desvantagens de um repertório esquecido* [Relatório de estágio de mestrado]. Instituto Politécnico do Porto.
- Barros, F. (2015). Compendo com o folclore. In F. Barbeitas & A. Assis (Eds.), *Guerra-Peixe: 100 anos* (pp. 190–200). <https://musica.ufmg.br/selominasdesom/wp-content/uploads/2018/09/Guerra-Peixe-100-Anos.pdf>
- Campos, J. (2013). *Repertório português para banda: as convergências e divergências das práticas de repertório com a evolução da banda no panorama português, dos finais do século XIX até aos nossos dias*. [Dissertação de mestrado]. Instituto Politécnico do Porto.
- Campos, R., & Granjo, S. (2014). Mpart, A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais - 1880-2018. UA Editora - Universidade de Aveiro. <https://anossamusica.web.ua.pt/partituras/CAPRICHOSVARINO.pdf>
- Cardoso, L. (2010). *Tetis: Análise e composição a partir de Otofónias de Joly Braga Santos* [Dissertação de mestrado]. Universidade de Aveiro.
- Cascudo, T. (2000). A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899). *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 10, 181–226.
- Cascudo, T. (2004). A configuração do modernismo musical em Portugal através da acção de Fernando Lopes-Graça. *Projecto “Fernando Lopes-Graça, Um Século de Música Portuguesa,”* 37–73.
- Cascudo, T. (2010). *A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça: Um estudo no contexto português*. Editorial Doble J.
- Cassuto, Á. (2018). *Joly Braga Santos: uma vida e uma obra*. Editorial Caminho, S.A.
- Castelo-Branco, S., & Branco, J. (2003). Folclorização em Portugal: uma perspectiva. In *Vozes do povo: A folclorização em Portugal*. Celta Editora.
- Castelo-Branco, S., & Toscano, M. (1988). “In search of a lost world”: an overview of documentation and research on the traditional music of Portugal. *Yearbook for Traditional Music*, 20, 158–192.
- Corte-Real, M. (1996). Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974. *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 6, 141–171.
- Cruz, C. (2001). *Artur Santos e a Etnomusicologia em Portugal (1936-1969)* [Dissertação de mestrado]. Universidade Nova de Lisboa.

- Figueiredo, H. (2007). *Análise das fantasias para orquestra de sopros de Duarte Ferreira Pestana* [Dissertação de mestrado]. Universidade de Aveiro.
- Folclore, P. do. (2022, October 10). *Folclore de Portugal – O Portal do Folclore Português*. O Malhão | Danças Do Povo Português. <https://folclore.pt/o-malhao-dancas-do-povo-portugues/>
- Gallo, R. (1937). *Cantares do povo português*. Livraria Ferin.
- Giacometti, M. (1981). *Cancioneiro Popular Português*. Círculo de Leitores.
- Granho, A. (2011). Otonifonias - sobre a música para banda de Joly Braga Santos. *Glosas - Movimento Patrimonial Pela Música Portuguesa*, 3, 47–49.
- Granho, A. (2012). O projecto de encomendas de música para banda da S.E.C. de 1977 a 1983: contextualização e observações iniciais. In J. Cardoso & M. Miranda (Coord), *Sons do clássico: no 100.º aniversário de Maria Augusta Barbosa* (pp. 229–249). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- GustavMahler.com. (2010, October 10). *Programmatic analysis: The title “Titan.”* <https://gustavmahler.com/symphonies/No1/Analysis-Of-Programme-Notes.html>
- Jones, G., & Rahn, J. (2016). Definitions of Popular Music: Recycled. *The Journal of Aesthetic Education*, 11(4), 79–92.
- Karpeles, M. (1952). Bulletin n.º 6. *Journal of the International Folk Music Council*. [http://www.ictmusic.org/sites/default/files/documents/bulletins/006 IFMC Bulletin %28Sep 52%29.pdf](http://www.ictmusic.org/sites/default/files/documents/bulletins/006%20IFMC%20Bulletin%28Sep%2052%29.pdf)
- Karpeles, M. (1955). Definition of Folk Music. *Journal of the International Folk Music Council*, 7, 6–7.
- Lima, B. (2017). *Composição para orquestra de sopros, de uma leitura de Otonifonias de Joly Braga Santos*. [Dissertação de mestrado]. Instituto Politécnico do Porto.
- Madureira, B. (2013). Silva Dionísio no Brasil com a Banda Sinfônica da GNR: o nascimento de uma cooperação musical? *Revista Música Hodie, Goiânia*, 13(1), 242–256.
- Madureira, B. (2017). A FNAT/INATEL e as bandas civis em Portugal: meio século de cooperação. *Portuguese Studies Review*, 25(2), 209–231.
- Madureira, B. (2018). Bandas civis em Portugal no derradeiro quarto da centúria vigésima: um estudo de caso. *Revista Ciências y Humanidades*, VI(6), 53–96.
- Magalhães, G. (2016). *A aplicação de música popular portuguesa no ensino do violoncelo: construção de um corpus de obras de cariz didático* [Relatório de estágio de mestrado]. Universidade de Aveiro.
- Marquês de Sousa, P. (2013). *As Bandas de Música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): História, organologia, repertórios e práticas interpretativas* [Tese de doutoramento]. Universidade Nova de Lisboa.

- Marquês de Sousa, P. (2017). *Bandas de música na história da música em Portugal* (2.<sup>a</sup> Edição). Fronteira do caos editores, Lda.
- Martins, M., & Santos, L. (2010). José Silva Marques. In S. Castelo-Branco (Dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (Volume L-P, pp. 746–747). Círculo de Leitores/Temas e Debates e Autores.
- Middleton, R. (1990). *Studying popular music*. Open University Press.
- Moreira, V. (2014). *De Luís de Freitas Branco a Alexandre Delgado: uma linhagem de compositores que marcou a escrita musical do século vinte em Portugal* [Dissertação de mestrado]. Instituto Politécnico de Castelo Branco.
- Nunes, P. (2016). Estudos de música popular: Objecto, abordagens, temas e problemas. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3(2), 167–192.
- Portela, J. (2015). *Composição para sopros assistida por computador* [Dissertação de mestrado]. Instituto Politécnico do Porto.
- Rincón, N., & Ferreira, D. (Eds.). (2019). *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorios*. Editorial Libargo.
- Sardo, S. (2009). Música popular e diferenças regionais. In A. Matos & M. Lages (Coord.), *Portugal: Percursos de Interculturalidades* (Chapter: VIII, pp. 408–476). ACIDI.
- Sardo, S. (2014). Fado , folclore e canção de protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia. *DEBATES - Cadernos Do Programa de Pós-Graduação Em Música*, n. 12, 63–77.
- Silva, A. (2011). *A vida e a obra do maestro José da Silva Marques (1888-1955)* [Dissertação de mestrado]. ISEIT - Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares.
- Vilar, J. (2020). *Linhas de fuga: a música pop como material para uma prática composicional* [Dissertação e projeto de mestrado]. Instituto Politécnico do Porto.
- Wefford, A. (Org.). (2006). *A canção popular portuguesa em Fernando Lopes-Graça*. Tipografia Lousanense, Lda.

—  
ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO

**M**

—  
MESTRADO  
COMPOSIÇÃO

Espaços expandidos: diálogos entre a tradição e a contemporaneidade no processo composicional para banda

José Manuel Barbosa Maciel

