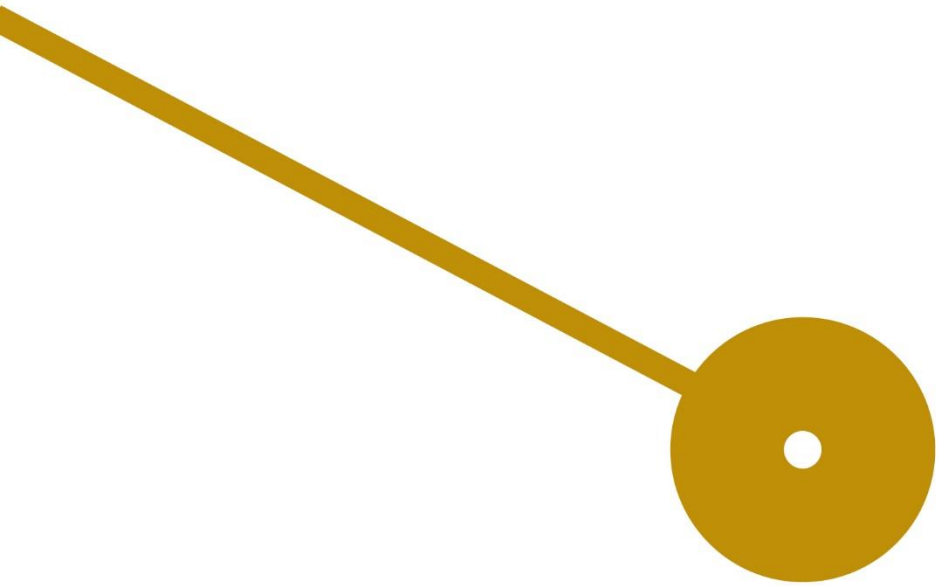
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

MESTRADO
COMPOSIÇÃO

Teatro Musical em Português – Um modelo com Banda Sinfónica

Catarina Melo Costa

09/**2022**



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

P.PORTO

M MESTRADO COMPOSIÇÃO

Teatro Musical em Português – Um modelo com Banda Sinfónica

Catarina Melo Costa

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

Professor Orientador
Professor Eugénio Amorim

09/**2022**

Dedico este trabalho a todos que apreciam o género de teatro musical.

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais por me terem apoiado e continuarem a apoiar no meu percurso académico e artístico, por todas as oportunidades que me deram e por todo o incentivo que me continuam a dar.

Agradeço ao meu namorado, Diogo, por toda a paciência e apoio que me deu durante este percurso.

Agradeço à minha melhor amiga, Margarida, sem a qual não estaria onde estou, por ser a minha companheira nos meus projetos mais ambiciosos.

Agradeço ao professor Eugénio Amorim por me ter orientado neste projeto e por tudo o que me ensinou ao longo do meu percurso académico.

Agradeço também ao Carlos Marques por sempre ter acreditado em mim enquanto compositora e por me ter introduzido à Banda Amizade.

Agradeço ao Emídio Abrantes e à Banda Amizade pela colaboração neste projeto, assim como pelos projetos que desenvolvem que me desafiam para ser melhor compositora.

Resumo

O teatro musical é uma prática que envolve três grandes áreas artísticas: a música, o teatro e a dança. Esta dissertação tem o seu foco no estudo técnico e histórico deste género, assim como na elaboração da respetiva produção artística original. A produção original propõe um modelo possível de teatro musical português para banda sinfónica. O foco deste trabalho centra-se na prática musical, tendo em consideração a orquestração escolhida, que condicionou questões de sonoridade e linguagem. Também o texto foi objeto de um processo de criação seguindo modelos adotados da escrita para teatro. A área da dança e do movimento não é intencionalmente objeto de abordagem nesta dissertação.

Palavras-Chave:

Teatro musical; Teatro em Portugal; Banda Sinfónica; Composição para Banda;

Abstract

Musical Theatre is an art form that involves three big artistic areas: music, theatre, and dance. This master's dissertation focusses on the technical and historical study of this genre, as well as the creation of its original artistic production. This original production proposes a possible musical theatre model in Portuguese for Concert Band. This work focusses on the musical practice, considering the chosen instrumentation, which added language and sound issues. The text was also subjected to a creation process following models for theatre writing. The subjects of dance and movement are intentionally not object of study in this dissertation.

Keywords:

Teatro musical; Teatro em Portugal; Banda Sinfónica; Composição para Banda;

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

P.PORTO

Índice

Agradecimentos iv
Resumo v
Abstract vi
Índice viii
Índice de Imagens 1
Índice de Tabelas 1
Introdução 2
1. O Teatro Musical 3
1.1. Aparecimento do Teatro Musical 7
1.2. O Teatro Musical nos Estados Unidos da América 9
1.3. Em Portugal 14
2. A Banda Sinfónica 17
2.1. A Banda Amizade – Banda Sinfónica de Aveiro 20
3. Criação de “A Origem dos Deuses” 21
3.1. Escolha da história 21
3.2. Elaboração do Guião 22
4. Composição de “A Origem dos Deuses” 24
4.1. Introdução e Invocação das Musas 25
4.2. As Musas 26
4.3. Profecia 26
4.4. Reação de Cronos 26
4.5. Transição I 27
4.6. Canção de Embalar 28
4.7. Transição II 28
4.8. Libertação 28

4.9. Introdução II 29
4.10. Idílica 30
4.11. O Raio 30
4.12. Discurso 31
4.13. Marcha 31
4.14. Combate 32
4.15. Monte Olimpo 33
4.16. Considerações gerais 33
5. Conclusão 35
6. Bibliografia 37
7. Anexos 38

Índice de Figuras

Figura 1 7

Índice de Tabelas

Tabela 1 24

Tabela 2 31

Introdução

Este projeto de mestrado tem como objetivo o desenvolvimento de um possível modelo de Teatro Musical para banda sinfónica. A dissertação científica deste projeto foca-se no estudo técnico e histórico deste género assim como dos seus parentes presentes na realidade portuguesa, sendo o Teatro de Revista um exemplo. O processo composicional da produção original também será abordado nesta dissertação científica.

Ao contrário do que é a prática usual para um teatro musical, neste projeto não é utilizada a orquestra sinfónica, mas sim a banda sinfónica. Tal deve-se ao facto de que esta é uma formação que permite a exploração de uma grande diversidade tímbrica através da possibilidade de utilização de grandes massas sonoras para momentos mais fortes e de ensembles mais pequenos dentro da formação geral para momentos mais delicados. Na banda sinfónica acrescenta-se ainda a possibilidade de utilizar instrumentos de corda como violoncelos e contrabaixos. Para além de tal, também é uma formação importante no panorama musical português, sendo que muitos dos músicos nacionais começam o seu percurso musical numa banda, seja ela sinfónica ou filarmónica. A escolha desta instrumentação também ocorreu por motivos pessoais, sendo que faço parte de uma banda sinfónica onde desenvolvi imensas capacidades enquanto música e compositora. Deste modo, a obra que escrevi no decorrer deste projeto de mestrado foi elaborada com a Banda Amizade – Banda Sinfónica de Aveiro em mente.

Na componente prática do projeto será apresentada parte da obra Teogonia (ca. 700 a.C.) de Hesíodo que retrata a genealogia dos deuses da Antiga Grécia. No excerto escolhido para este projeto prático é, mais especificamente, retratada a origem e a ascensão dos deuses do Monte Olimpo. O motivo de escolha desta temática deve-se a vários motivos, sendo um deles o gosto pessoal que tenho em Mitologia Grega e no facto de ser uma história cativante que me permite espaço para criatividade.

O Teatro Musical é um foco de interesse pessoal devido às influências musicais que tive desde criança até os dias de hoje. Estas influências começaram com os filmes musicais produzidos pela Disney, passaram por várias produções infantis nas quais participei e culminaram no conteúdo popular (séries e filmes) que conheci desde então, sendo que este género do Teatro Musical faz parte do meu quotidiano ainda hoje.

O motivo principal que influenciou a escolha da criação duma proposta de modelo de Teatro Musical para banda sinfónica é o facto de existirem poucos espetáculos deste género originais

em português que saiam de um contexto infantojuvenil. Assim sendo, é um desafio procurar enquadrar este género musical/teatral no panorama musical/teatral português.

1. O Teatro Musical

O Teatro Musical é um género performativo de origens anglo-saxónicas com dois locais de maior incidência e popularidade. O maior local de incidência é nos Estados Unidos da América na *Broadway* e o segundo no Reino Unido em *West End*. Apesar do desenvolvimento do género ter ocorrido principalmente nestes dois lugares, podemos traçar as origens do mesmo até à antiguidade.

Para descobrirmos estas origens temos primeiro de dissecar o que é Teatro Musical. Para tal podemos considerar que o Teatro Musical é uma junção de vários géneros performativos, entre os quais os mais salientes são: a música, o teatro e a dança. Para Paulo Carrilho teatro pode ser definido como:

> (…) a definição de teatro sugere a prática de uma arte, em que um ou mais indivíduos apresentam uma determinada história, transmitindo sensações e/ou mensagens diversas através da recriação de momentos reais e/ou imaginários. (Carrilho 2017, 17)

Através desta definição de Teatro podemos concluir que esta prática está presente no ser humano desde o período pré-histórico, como pode ser observado nos rituais que os clãs e as tribos tinham na altura com danças e cantos. Exitem pinturas destas práticas, sendo as mais antigas as pinturas rupestres da caverna de Ariège em França, datadas da idade da Pedra. Algumas propriedades destes rituais são observadas ainda hoje no Teatro Musical: a caracterização, as roupas apropriadas, a coreografia e a música vocal.

O Teatro Musical tem também como antecessor o teatro grego, cuja forma de teatro mais popular neste período da Antiguidade Clássica era a tragédia. Esta forma teatral reunia os elementos base do que se tornaria o Teatro Musical:

> As obras teatrais da Grécia Antiga integravam diálogos, canções e danças como elementos de carácter narrativo. A peça tornava-se, assim, um género de teatro musicado, em que o canto ajudava a narrar a história e a contextualizar a ação dos atores. (Carrilho, 2017, 18)

Esta tradição grega continuou com a cultura Romana visto que estes integraram as formas teatrais gregas de honrar os deuses através da interação do diálogo com o canto e a dança. Na Idade Média também a Igreja adaptou estes costumes às suas práticas, apesar de nem sempre da mesma forma. Os temas agora eram litúrgicos e utilizados para a propagação da mensagem cristã. Estas apresentações foram difundidas pela Europa através dos saltimbancos e das companhias de teatro ambulantes que andavam de cidade em cidade a apresentar pequenos teatros e a cantar músicas. Em Itália apareceu a *Commedia dell'Arte*, um género de teatro de rua improvisado que fazia uso de adereços (ex. máscaras).

No Renascimento italiano na música passa-se a dar maior valor à monodia que à polifonia. A *Camerata Fiorentina* – grupo de pensadores – considera que a polifonia é prejudicial ao texto. Afirmavam também que o teatro grego era bem-sucedido devido à entoação dos textos ao invés da sua declamação. Apareceu assim a monodia acompanhada por baixo contínuo, o que causou o aparecimento das primeiras óperas.

O estilo da ópera continuou a desenvolver-se durante séculos tanto em Itália como no resto da Europa, nomeadamente em França. A instrumentação normal deste género musical era composta nomeadamente por cordas – violinos, baixo contínuo e elementos das famílias destes – podendo ter, também, alguns instrumentos de sopros renascentistas – oboé, fagote e flautas (transversais e de bisel).

Em Portugal a ópera floresce durante o reinado de D. João V (1706-1750) contando com obras de numerosos compositores italianos, dos quais faz parte Domenico Scarlatti, assim como de artistas portugueses como Francisco António de Almeida (1702-1755) que compunha ópera italiana e António José da Silva "O Judeu" (1705-1739) que escreveu o que se afirma como sendo a primeira ópera em português: A vida do grande D. Quixote de la Mancha (1733)[1]. Estas óperas de António José da Silva começaram a afastar-se dos modelos operáticos italianos. No nosso país continuaram-se a desenvolver em simultâneo tanto a ópera de corte como a mais popular em língua vernácula para o público geral.

Em Paris apareceu o estilo da *Operetta* com "*Orphée aux Enfers"* de Jacques Offenbach (1858). Este género obteve uma grande popularidade sendo exibido em teatros de maior lotação onde estavam presentes várias classes sociais em simultâneo. A opereta rapidamente se difundiu pelo resto da Europa.

[1] (Carrilho, 2017, p.30)

Foi nesta altura que apareceram os primeiros Teatros Musicais na *Broadway*. Através de uma mistura de vários géneros performativos no século XIX – *minstrel shows*, *vaudeville*, burlescos, etc. – foi criado o estilo anglo-saxónico que se tornou o Musical.

Em Portugal em 1851 estreou-se o primeiro Teatro de Revista portuguesa: "Lisboa em 1850". Este género teatral era totalmente novo e permanece no país até aos dias de hoje, sendo, sem dúvida a forma principal de teatro português até ao final do séc. XX. O Teatro de Revista rapidamente se transformou num género mais cómico e satírico, criticando a classe burguesa e a sociedade capitalista.

> A Revista chegou a Lisboa em 1851 (…). Mas, de cada um destes países para os outros a sua evolução foi muito diversa. Se nos países anglo-saxónicos (e em França) a sua inicial carga satírica rapidamente cedeu ante a invasão da pura espetacularidade, mais lenta e difícil se tornou essa cedência nos países latinos, e em Portugal nunca viria praticamente a consumar-se. (Rebello, 1984, 44-45)

Estes dois géneros do Teatro Musical e do Teatro de Revista continuaram a desenvolver-se até ao final do século XX.

Nos anos 30 e 40 vemos nomes como os de Jerome Kern, Richard Rogers, Oscar Hammerstein e George Gershwin associados ao desenvolvimento do Teatro Musical. Estes compositores conseguiram inovar a linguagem do Musical através da mistura do mesmo com a Ópera e música afro-americana (ex. jazz).

Mais para o final do século os Musicais tornaram-se em produções de maior dimensão. Um compositor que contribuiu muito para esta mudança e ainda hoje continua a expandir os limites é Andrew Lloyd Weber. Com musicais como: "*Jesus Christ Superstar*" (1971) e "*Evita*" (1978) em que foi incorporado o estilo do rock; "*Cats"* (1980) e "*The Phantom of the Opera*" (1986) resultados da colaboração Weber com o produtor Cameron Mackintosh apelidados de megamusicais. Outros megamusicais resultantes do trabalho de Mackintosh são "*Les Miserables*" (1980) e "*Miss Saigon*" (1989).

Em Portugal, o Musical começou a ser apresentado nos anos 70 e 80, sendo que só nos anos 90 é que ganhou maior popularidade. Nesta época as apresentações existentes eram *revivals* dos famosos espetáculos exibidos na Broadway e no West End.

Um nome notório no panorama do Musical em Portugal é o de Filipe La Féria. La Féria

produziu vários espetáculos em português como Amália (1999) – original; Minha Linda Senhora (2002) – adaptação de "*My Fair Lady*" (1956); A Canção de Lisboa (2005) – musical baseado no filme homónimo de 1933; entre outras. Muitos destes espetáculos eram adaptações de Musicais americanos.

Um género que atualmente se está a propagar cada vez mais no nosso país é o dos Musicais Infantojuvenis.

> Os musicais infantojuvenis têm vindo a afirmar-se cada vez mais no panorama cultural português, não só devido à crescente procura deste tipo de entretenimento por parte dos pais ou familiares, mas também devido à adesão de muitas escolas que têm ampliado a procura deste género, organizando anualmente uma ou mais excursões para proporcionar, aos alunos, importantes momentos de lazer cultural. (Carrilho 2018, 279)

A proliferação deste género também se deve ao contacto que a demográfica infantojuvenil tem relativamente às gerações anteriores.

> (…) a recente aposta em séries televisivas juvenis onde são evidenciados os clubes ou escolas de música, representação e dança (…) a maior facilidade no acesso à Internet que permite a pesquisa dos mais variados conteúdos performativos (…) a exibição de novos filmes musicais nas salas de cinema portuguesas (…) menor custo das viagens das companhias low-cost para Londres (…) maior quantidade de jovens que emigram para estudar e trabalhar em países onde os musicais se encontram enraizados. (Carrilho 2018, 282)

Conforme podemos observar através desta 'cronologia' do Musical, tanto desde as suas raízes renascentistas como na sua identidade do século XX a instrumentação típica para este género musical é a orquestra, nomeadamente sinfónica. Não existe muita informação acerca de Teatros Musicais desenvolvidos para outros ensembles, dos quais saliento a Banda Sinfónica. De tal forma pode-se considerar que esta área se encontra em expansão e, como tal, este projeto de mestrado tem como propósito prosseguir com a pesquisa e com a criação artística nesta mesma área.

A Banda Sinfónica/Filarmónica é um tipo de ensemble existente em Portugal desde, pelo menos, o século XVIII. O desenvolvimento das Bandas foi de tal forma que, atualmente, a maioria das cidades têm pelo menos uma Banda. Estas Bandas funcionam em formato de instituição pública e são "a mais comum e a mais importante fonte de atividade de música instrumental em Portugal" (Campos, 2013) sendo, muitas

vezes, o primeiro contacto das comunidades com a música.

As bandas também assumem cada vez mais um papel importante no ensino musical e na prática musical amadora portuguesa.

> Nos dias de hoje vive também um período de transição, com as bandas (principalmente as comunitárias), a tentarem de introduzir instrumentos e práticas de repertório que são mais ou menos próximos de um padrão de elevada qualidade artística, assim definido no mundo da música para banda, e tentando concretizá-lo em festivais e competições internacionais de elevado nível artístico (…) (Campos 2013, 32)

O significado sociocultural tão importante que as bandas têm em Portugal é o motivo para esta ser a formação escolhida para o desenvolvimento da componente prática deste projeto, sendo o objetivo, deste modo, conjugar um género musical/teatral não muito comum em Portugal com uma formação musical que marca tanto o nosso país.

1.1. Aparecimento do Teatro Musical

A Música e o Teatro desde sempre foram artes que se cruzaram; tanto entre si como com outras artes (ex. a dança). Um dos exemplos mais antigos conhecido destas interações é a representação nas pinturas rupestres, datadas da Idade da Pedra, como as que se observam em Ariège, França, em que uma das pinturas retrata um ritual no qual um homem mascarado parece dançar ou perseguir dois animais com um instrumento musical na mão (Fig.1). Esta

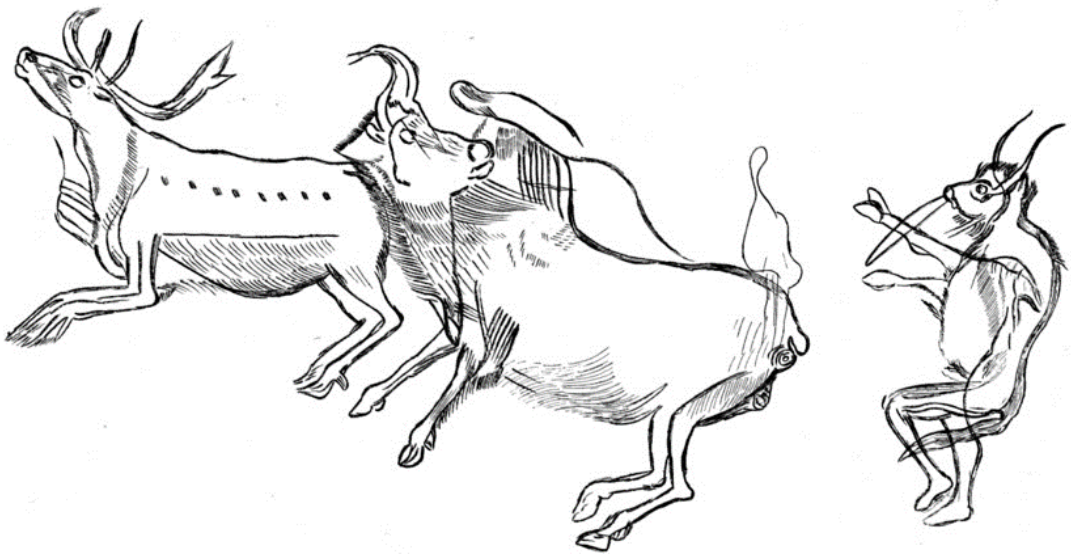


Figura 1 – "Petit sorcier à l'arc musical" - Homem mascarado de bisonte toca um arco musical, perseguindo dois animais, com características de bisonte.

pintura tem representadas as três artes intervenientes no Teatro Musical: música (o instrumento); dança (a ação); teatro (a máscara).[2]

Avançando na linha temporal, o Teatro Grego da Grécia Antiga de Homero e o consequente Teatro Romano também são exemplos desta interação natural. O Teatro Grego integrava "diálogos, canções e danças como elementos de carácter narrativo. A peça tornava-se, assim, um género de teatro musicado (...)" (Carrilho, Teatro Musical: Uma breve exposição, 2017, p. 18)

Durante o Império Romano, a cultura grega era vista como sendo o apogeu da sofisticação e, como tal, os romanos procuraram imitá-la, o que incluiu a imitação das suas formas teatrais.

> É durante este período que os primeiros exemplos de um teatro 'Romano' distinto (peças escritas e realizadas em Latim) são verificados, e desde o primeiro eles continham uma mistura aventureira de elementos indígenos (Italiano) e importado (principalmente Grego).[3] (McDonald & Walton, 2007, p. 21)

A partir da Idade Média também eram observadas diversas interações entre teatro, música e dança. Contudo, após o domínio da Igreja Católica, alguns vestígios das prévias culturas foram suprimidos.

> Pelo século VI, a igreja tinha suprimido o drama e adaptado rituais pagãos para os seus próprios propósitos litúrgicos. Uma pequena chama de teatro musical continuou a arder apenas na forma de cerimónias religiosas (por exemplo, na missa). Celebrações religiosas festivas eventualmente expandiram para o drama litúrgico musical que lentamente se desenvolveu a partir do século X.[4] (Goodwin, 2011)

Existiam também grupos de saltimbancos e companhias de teatro ambulantes, que resultaram no aparecimento da *Commedia dell'Arte* no século XVI em Itália. Esta forma teatral popular era improvisada e envolvia dialetos vernaculares, ações cómicas e personagens estereotipadas, representadas com adereços cénicos (ex. máscaras).

Mais tarde, em 1581, em França, apareceu o *Ballet de Court*, um estilo que esteve na base do ballet clássico e que foi um dos precursores da Ópera Francesa. Este estilo contava com uma mistura homogénea de poesia, música e movimento, com cenas em mímica e dança.

[2] Petru, Simona. (2012). Man, animal or both? Problems in the interpretation of early symbolic behaviour. Documenta Praehistorica. 39. 269. 10.4312/dp.39.19.
[3] "It is during this period that the first examples of a distinctive 'Roman' theatre (plays written and performed in Latin) are attested, and from the first these comprised an adventurous blend of indigenous (Italian) and imported (mainly Greek) elements."
[4] "By the 6th century the church had suppressed drama and adapted pagan rituals to its own liturgical purposes. A small flame of musical theatre was left burning only in the form of religious ceremonial (for example, in the mass). Festive religious celebrations eventually expanded into the liturgical music drama that slowly developed from about the 10th century."

Já em Inglaterra, nos séculos XVI e XVII apareceu a *Masque*, um género musical que combinava música vocal e instrumental com dança e representação, onde eram utilizados temas mitológicos e alegóricos. Nos teatros apresentados nesta altura era normal haver sempre algum tipo de música a acompanhar certos momentos teatrais, como podemos confirmar através das peças de Shakespeare, as quais têm deixas musicais escritas pelo próprio autor.

> Deixas para personagens como Feste e Ariel tocarem instrumentos em palco são claras. Mas ambíguas são deixas como em Q1 Hamlet (mencionado em 'Canções') onde Ophelia é instruída a entrar com um alaúde.[5] (Music in Shakespeare, 2022)

Nos séculos seguintes observou-se a prevalência da tradição operática na Europa, nomeadamente dos estilos Italiano e Francês. Um dos géneros franceses utilizados era a *Comédie-Ballet*, criada por Lully e Molière onde "se juntam a música, o canto e os bailados". (Carrilho, 2017, p.28)

No resto da Europa a ópera também se continua a desenvolver, nomeadamente em Londres, onde, em 1689, foi escrita a primeira ópera inglesa "*Dido and Aeneas"*. O desenvolvimento operático em Inglaterra foi essencial para o aparecimento dos musicais, como veremos no ponto seguinte.

1.2. O Teatro Musical nos Estados Unidos da América

Nos séculos XVIII e XIX começamos a assistir ao aparecimento de uma tradição teatral nas colónias inglesas. Em 1735 foi apresentada a primeira ópera a ser produzida em solo americano, a ópera *Flora*. Entre a década de 1730 e a Revolução Americana (1776), o teatro apresentado provinha da Grã-Bretanha, sendo que em 1752 a primeira companhia itinerante permanente oriunda de Londres chegou à América, a *Lewis Hallam's Company of Comedians*, mais tarde conhecida por *American Company*. Estas companhias acabaram por contruir teatros. Durante a Revolução a atividade artística parou, recomeçando em 1784 com o retorno da companhia de Hallam, agora intitulada *Old American Company*. Na década que se seguiu, os centros urbanos aumentaram em tamanho, o que levou à construção de casas de teatro permanentes e importantes, cada uma com a sua própria orquestra contratada e maestro. Segundo o historiador Julian Mates metade do repertório no início do século XIX era de natureza musical.

[5] Cues for characters such as Feste and Ariel to play instruments on stage are clear. More ambiguous are cues such as Q1 Hamlet (mentioned under 'Songs') where Ophelia is instructed to enter with a lute.

Nesta época, os serões eram passados nos teatros e contavam com vários momentos musicais: a *mainpiece* que era a obra dramática, podendo ser uma *ballad opera* ou *comic opera*, e seguida por uma obra mais pequena, a *afterpiece*, uma farsa ou pantomina. Entre estes dois momentos a orquestra tocava várias seleções de obras musicais muitas vezes a pedido do público, nas quais o público intervinha e participava também. Os termos "Teatro" e "Teatro Musical" eram essencialmente sinónimos. O repertório permaneceu de cariz essencialmente britânico até à última década do séc. XIX em que começaram a aparecer cada vez mais obras de Teatro Musical escritas na América.

No século XIX o género musical e dramático mais importante era o Melodrama. O Melodrama era um drama no qual a música orquestral ou a canção era utilizada para acompanhar a ação. No início do século, os momentos musicais eram alternados com os momentos falados, mas gradualmente passaram a ser inseridos dentro do drama, para chamar a atenção a determinadas cenas. Algumas produções teatrais incluíam hinos e canções, o que apesar de não ser estranho para a prática performativa da época, realça a importância do papel da música no teatro americano.

Um outro género muito importante era o *Blackface Minstrelsy*, em que o padrão eram os *Minstrels* de Virgínia em que quatro a seis executantes, todos homens e em *blackface*, se colocavam de frente para o público e executavam dois momentos que incluíam canções, paródias, danças e comédia. O primeiro momento representava o estereótipo da vida e do estilo urbano, enquanto que o segundo momento representava a vida nas plantações. As canções e danças deste género começaram por ser inspiradas nas músicas de rabeca, mas vieram a ser influenciadas também pelas tradições das canções populares – canções sentimentais, harmonias a quatro partes, etc. Este género era basicamente uma condensação de vários elementos do Teatro Musical Popular Americano que surgiu mais tarde. Outros géneros praticados eram o *Ballet*, a Pantomina, o Espetáculo, a *Estravaganza*, o Burlesco e a Ópera (Francesa, Inglesa e Italiana).

Na terceira parte do século XIX as formas de teatro musical americanas já tinham evoluído ao ponto de criar confusão. Os estilos mencionados anteriormente foram-se mudando, expandindo e misturando uns com os outros. Nesta altura voltou a ressurgir a importância das companhias itinerantes e foi criado o Sindicato Teatral.

O primeiro uso do termo Comédia Musical apareceu nesta época, não sendo certo a qual espetáculo se referia. Uma das hipóteses é o espetáculo *A Gaiety Girl* (1894), com música de Sidney Jones. No entanto há quem defenda que o verdadeiro precursor do teatro musical do século XX é o *The Black Crook* (1866) de Thomas Baker., que durava cerca de cinco horas e

meia e incluía elementos do melodrama, da fantasia e do ballet com cenários, guarda-roupa e maquinaria de palco sofisticados.

Foram criadas companhias de *Minstrel* negras, que marcaram o início do grande fluxo de performers Afro-Americanos para o palco americano. Este fenómeno levou à inevitável criação de companhias musicais negras, como *The Creole Burlesque Co.* em 1890.

No ramo da Ópera, o sucesso das vertentes Francesa e Italiana caiu, enquanto o da Ópera Inglesa subiu extraordinariamente, acabando por ter um impacto no desenvolvimento do musical do século XX. Esta prática consistia na apresentação das mesmas obras apresentadas pelas companhias de língua estrangeira, mas cantadas em inglês (o que as tornava menos elitistas e exclusivas), em obras originais escritas em inglês, e algumas Operetas e Óperas Cómicas. Um ponto de viragem na história do Teatro Musical Americano foi a estreia da obra *H.M.S. Pinafore* (1878) de Arthur Sullivan em Boston, que foi a primeira a assimilar a cultura popular americana. Muitos compositores americanos começaram também a escrever Opereta neste período.

No século XX, o Musical já tinha uma tradição estabelecida, mas mesmo assim o género continuou a evoluir até aos nossos dias. Conhecido nesta altura como Comédia Musical, os espetáculos deste género incluíam enredos relevantes às preocupações da época e composições musicais que assumiam o estilo vernáculo americano na dança e nas canções. Estes estilos próprios, como o *ragtime*, cresceram em popularidade muito rapidamente, mudando a natureza da coreografia típica dum espetáculo da *Broadway*. Isto causou uma maior discrepância entre os estilos musicais Europeus e Americanos.

Outro acontecimento importante foi o aparecimento de musicais negros, que nos anos 20 se afirmou como um género duradouro neste panorama. Isto levou à introdução da dança *Charleston*, que demonstra o alcance do vernáculo da cultura negra sobre a cultura popular do país inteiro. Nos espetáculos negros havia também coros femininos, em que as mulheres cantavam e dançavam por igual, enquanto nos coros brancos as duas atividades estavam separadas. O famoso Louis Armstrong encontrou a fama na orquestra da obra *Connie's Hot Chocolates* (1929).

Em 1927, Jerome Kern e Oscar Hammerstein II criaram o espetáculo *Show Boat*, o espetáculo mais duradouro da época. Nesta obra combinaram elementos de todos os tipos de espetáculo dos anos 20: dois cantores do estilo Opereta; um casal de bailarinos da Comédia Musical; dois coros separados – um branco e um negro; e artistas tanto dos clubes noturnos como dos palcos de concerto.

Também nesta altura, nomeadamente nos clubes noturnos, aparece um novo género musical: o *jazz*. Uma forma simplista de descrever este género é como uma mistura dos "ritmos sincopados do *ragtime* com o choro emocional dos *blues*" (Carrilho, Teatro Musical: Uma breve exposição, 2017, p. 80). Muitos dos compositores da época não aderiram a este género musical, muitos dos que de facto o fizeram foram os compositores da *Broadway* que o utilizaram nos seus espetáculos.

Um destes compositores foi George Gershwin (1898-1937) que compôs obras instrumentais como "*Rhapsody in Blue*" (1924), "*Piano Concerto in F*" (1925) e "*An American in Paris*" (1928) e musicais como "*Lady, Be Good!*" (1924), "*Porgy and Bess*" (1935), entre muitos outros.

Nos anos 50 e 60 observou-se uma maior disseminação do género do Teatro Musical devido à utilização da rádio e da televisão, tecnologia que cada vez mais estava disponível para o público geral.

Um teatro musical também muito importante foi o "*West Side Story*" (1957) de Leonard Bernstein. Este musical é uma adaptação contemporânea da obra "Romeu e Julieta" de Shakespeare para o espaço cultural de Nova Iorque dos anos 50. Ao contrário da maioria dos compositores deste género, Bernstein não se limitou apenas a compor canções, mas também partes instrumentais com o intuito de serem dançadas. Esta inovação deu aso a uma obra inovadora com momentos musicais e coreográficos arrojados. Em 1961 foi apresentada também uma versão cinematográfica que foi um sucesso e ganhou imensos prémios.

Nos anos 60 apareceu mais um estilo musical que revolucionou o género do Teatro Musical: o *rock 'n' roll*. O primeiro musical que assumiu este estilo musical foi "*Hair*" (1967/68).

Na década de 70, o interesse no teatro musical começou a diminuir, mas isto não impediu que a década fosse das mais prolíferas para a criação de musicais bem-sucedidos de sempre que conhecemos ainda hoje. Um dos musicais apresentados nesta época foi "*Jesus Christ Superstar*" (1971) de Andrew Lloyd Weber, compositor inglês. Também foi no mesmo ano que foi estreado o musical "*Grease*" de Jim Jacobs e Warren Casey, que foi gravado em filme em 1978 com John Travolta e Olivia Newton-John como intérpretes principais.

Outros musicais de destaque nesta década são: "*Chicago*" (1975) de John Kander, "*A Chorus Line*" (1975) de Marvin Hamlisch, "*Annie*" (1976) de Charles Strouse e "*Sweeney Todd*" (1979) de Stephen Sondheim.

Andrew Lloyd Weber compõe "*Evita*" em 1978, dando início a uma nova categoria de musicais, os chamados megamusicais. Estas eram produções elaboradas, feitas de modo a utilizar todo o potencial do teatro musical, priorizando o espetáculo visual. Isto implica potencializar todas

as áreas que formam o teatro musical, desde o guarda-roupa, os cenários, o desenho de luz, a maquilhagem, os adereços, o design sonoro, a dança, e a música.

Paulo Carrilho define as principais características dos megamusicais:

> As produções são cantadas de início ao fim, com pouco ou, até mesmo, nenhum texto falado. Grande parte das canções estimula o público e gera fortes emoções. O carácter das personagens é, na maioria das vezes, exposto individualmente através de uma elucidação verbal e não através da representação ao longo de todo o espetáculo. A música segue o género *pop-rock*, embora posa incorporar outros estilos. Não reflete som típico de nenhum período em particular. O enredo é melodramático e apresenta um mínimo de humor. Todas as produções profissionais são cópias fieis da versão original. (Carrilho, Teatro Musical: Uma breve exposição, 2018, p. 186).

Outros conhecidos megamusicais desta época são "*Cats*" (1981) e "*The Phantom of the Opera*" (1986) de Andrew Lloyd Weber e "*Les Miserables*" (1985) de Claude-Michel Schönberg.

Nos anos 90 começou a observar-se uma tendência para os musicais serem cada vez mais tecnológicos. A *Walt Disney Corporation* foi um dos maiores impulsionadores deste fenómeno, tendo criado musicais baseados nos seus filmes, o novo fenómeno conhecido como *movical*. Alguns destes *movicals* são "*Beauty and the Beast*" (1994) e "*The Lion King*" (1997).

Para além dos *movicals*, nos anos 90 também apareceram teatros musicais de grande sucesso como "*Rent*" (1996) de Jonathan Larson que representavam a nova geração e "espelha uma comunidade de jovens que não se revê nas normas da sociedade contemporânea." (Carrilho, Teatro Musical: Uma breve exposição, 2018, p. 227).

No virar do milénio observou-se a estreia de êxitos como "*Mamma Mia!*" (1999) de Björn Ulvaeus e Benny Andersson, "*Wicked*" (2002) de Stephen Schwartz e "*Billy Elliot the Musical*" (2005) de Elton John.

Em 2008 apareceu o primeiro musical de Lin-Manuel Miranda "*In the Heights*", onde se misturavam influências musicais como a *salsa* e o *rap*. Em 2015 apresentou outro musical, que gerou um sucesso internacional e não apenas nos palcos da *Broadway*, "*Hamilton*", onde também é incluído o género musical do *hip-hop*.

1.3. Em Portugal

Em Portugal será seguro afirmar que a tradição teatral andou de mão em mão com a que se observa no resto da Europa. No entanto, como afirma Paulo Carrilho:

> O teatro de revista é, sem dúvida, a forma de teatro musical mais característica e popular do nosso país, pelo menos até finais no passado século XX. (Carrilho, Teatro Musical: Uma breve exposição, 2017)

O teatro de revista teve as suas origens no início do século XVIII quando atores italianos, descendentes da prática da *commedia dell'arte*, apresentaram as primeiras revistas em Paris.

Portugal foi o primeiro país a assimilar esta prática, tendo a primeira apresentação ocorrido no Teatro Ginásio em Lisboa no dia 11 de janeiro de 1851, intitulada "Lisboa em 1850" da autoria de Francisco Palha e Latino Coelho.

> De Paris a revista irradiou para o resto do mundo – e Portugal foi dos primeiros países (ou mesmo o primeiro) onde ela assentou arraiais e definitivamente se instalou, depressa adquirindo fisionomia própria. (Rebello, História do Teatro de Revista em Portugal, 1984, p. 44)

Este novo género teatral foi rapidamente aceite no nosso país, tendo a sua popularidade crescido e a sua tradição permanecido até aos dias de hoje. Após a estreia desta primeira revista, foram apresentadas novas revistas todos os anos que se seguiram. A primeira cujo texto chegou até à atualidade na sua íntegra foi "Fossilismo e Progresso" (1856) de Manuel Roussado.

O objetivo da revista era um resumo dos acontecimentos que marcaram o ano em questão, personificados ou simbolizados em figuras cómicas. Para tal, "Cenários e guarda-roupa, conjugados com a luz e a música, são utilizados generosamente para conduzir o espetador a esses espaços míticos". (Rebello, História do Teatro de Revista em Portugal, 1984, p. 35)

A revista estava tipicamente dividida em dois atos que, por sua vez, se dividiam em quadros. O primeiro ato continha quatro quadros. O primeiro era de abertura, com dança e apresentação da personagem do *compère* (personagem central da revista que lhe dá um carácter unitário, ligando os vários quadros e integrando as personagens que vão aparecendo). O segundo fazia a apresentação das personagens com *sketch* cómicos. No terceiro quadro havia um desfile das personagens em que estas eram criticadas em momentos musicados. O último quadro era a apoteose, em que toda a companhia estava em palco. O segundo ato seguia a mesma estrutura do primeiro, mas de uma forma mais ligeira com mais bailado e música.

Apesar desta estrutura aparentemente bem delineada este esquema é aberto e flexível.

Conforme foi referido anteriormente, a revista teve a sua origem em Paris. No entanto, é possível ir mais atrás na história para encontrar alguns dos seus possíveis antecessores. Se definirmos revista como: "estrutura aberta e flexível, constituída por várias secções independentes entre si (...) que retira a sua substância da actualidade imediata, surpreendida nos seus aspetos mais repreensíveis" (Rebello, História do Teatro de Revista em Portugal, 1984, p. 37) podemos afirmar que esta é um descendente longínquo das comédias de Aristofanes que se enquadravam na definição aristotélica de comédia: "A comédia é, como dissemos, uma imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula." (Aristóteles, 2004, p. 45)

Outro autor que podemos considerar como precursor da revista portuguesa é Gil Vicente com a sua obra "Auto da Barca do Inferno" (1517) em que as personagens desfilam perante o Diabo e o Anjo, como as personagens da revista fazem perante o *compère*, através dos quais o autor as critica. Também observamos nesta obra uma apoteose final, quando os Quatro Cavaleiros de Cristo aparecem a cantar.

Apesar de o principal objetivo da revista ser entretenimento público, esta não servia apenas para tal, sendo tanto influenciada como influenciadora do panorama político vigente.

> Nos primeiros anos do século XX, a revista contribuiu significativamente para abalar os carcomidos alicerces do regime monárquico, e saudou com entusiasmo o advento da República (...) O mesmo, aliás, aconteceria depois da Revolução de Abril de 1974. (Rebello, História do Teatro de Revista em Portugal, 1984, p. 30)

Isto significa que a revista também sofreu com as várias censuras que existiram ao longo de toda a sua existência assim como com as Guerras do século XX.

> (...) a revista acertava as suas posições pela neutralidade imposta e, quanto aos acontecimentos domésticos, observava uma prudente discrição, limitando-se a comentários anódinos sobre factos que nem directa nem indirectamente contendessem com o regime constituído (...) (Rebello, História do Teatro de Revista em Portugal, 1985, p. 125)

Apesar desta censura, os autores das revistas tentavam enganar a censura ao utilizarem metáforas e sinais subtis para partilharem os seus pensamentos o opiniões com o público, sendo muitas vezes bem-sucedidos.

Nos anos 50 esta censura continuava, o que obrigava os autores a recorrerem à autocensura no ato da escrita, enviarem às entidades de censura, reescreverem a obra de acordo sem as

partes censuradas e ainda apresentarem-na antes da estreia pública a um número de censores para passar o teste final.

Nos anos 70 a revista "colocava-se ao lado das forças progressistas e, à sua maneira, contornando astuciosamente os obstáculos levantados pela censura, ajudava a abalar os alicerces carcomidos do regime." (Rebello, História do Teatro de Revista em Portugal, 1985, p. 146).

Com a revolução do 25 de abril de 1974 e pela primeira vez desde o advento da revista, deixou de existir censura em Portugal.

Em 1975, o empresário Vasco Morgado foi o primeiro a trazer um musical norte-americano a Portugal. Este musical foi "*Godspell*" (1971) de Stephen Schwartz. Esta apresentação não gerou um grande interesse público, tendo sido um "fracasso de bilheteira" (Carrilho, Teatro Musical: Uma breve exposição, 2018), mas mesmo assim continua a ser um marco importante para a carreira do teatro musical em Portugal.

Outro musical apresentado foi "*Annie*" (1976) de Charles Strouse que também foi considerado um fracasso financeiro para o empresário Sérgio de Azevedo que o trouxe para Portugal.

Nos anos 90, Filipe La Féria apresentou uma versão em teatro musical do romance "A Severa" de Júlio Dantas, obra esta que retrata a vida de Maria Severa Onofriana, a quem se atribui a criação do fado.

Nesta década observou-se um crescer da popularidade do musical em portugal, tanto no teatro como na televisão, como é o caso da série "Cabaret" de La Féria apresentada na RTP durante 1994 e 1995.

Filipe La Féria continuou-se a destacar no ramo dos musicais em Portugal, tornando-se uma figura incontornável na área. Em 1992 apresentou o musical "Maldita Cocaína" e em 1999 estreou o musical original "Amália" no Cina Casino do Funchal. Outras produções de La Féria incluem "*My Fair Lady* – Minha Linda Senhora" em 2002, adaptação da obra homónima de Frederick Loewe e Alan Jay Lerner dos anos 50; "A Canção de Lisboa" (2005), baseado no filme de 1933; "Música no Coração" (2006), adaptação do musical de Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II de 1959; "Jesus Cristo Superstar" (2007), adaptação do musical de Andrew Lloyd Weber de 1970; entre muitos outros.

Atualmente, um subgénero do teatro musical que tem vindo a ganhar cada vez maior notoriedade é o do musical infantojuvenil. Isto deve-se "não só devido à crescente procura deste tipo de entretenimento por parte dos pais ou familiares, mas também à adesão de muitas escolas que têm ampliado a procura deste género" (Carrilho, Teatro Musical: Uma breve

exposição, 2018, p. 279). Começaram a aparecer companhias que se dedicam exclusivamente à apresentação deste tipo de espetáculos, como é o caso do TIL – Teatro Infantil de Lisboa, que apresentou em 1976 “O Rapto das Cebolinhas”, a mais antiga deste género.

Este tipo de teatro tem tido cada vez uma popularidade maior no panorama português devido também ao sucesso de séries internacionais, como o caso de “*Glee*” (2009-15), nacionais, como “Morangos com Açúcar” (2003-12), e à facilidade de acesso a informação que a *Internet* proporciona com sites como o *YouTube*.

2. A Banda Sinfónica

Sabemos que a tradição de grupos de instrumentos de sopro remonta ao século XII, com os “grupos de sopro civis constituídos por charamelas e trompetes aos quais se podia juntar tambores” (Lourosa, 2012, p. 44).

No entanto, a primeira referência a uma “banda de música” aparece em 1714 em Nova Iorque e, em Portugal “embora existisse na corte a tradição de instrumentos de sopro desde o século XIV, é no período Barroco, no reinado de D. João V (1689-1750) que se forma a *Banda Real*” (Lourosa, 2012, p. 49).

Nos séculos XVII e XVIII, os grupos de instrumento de sopros que existiam em Portugal estavam ligados ou à prática militar ou à atividade religiosa “sendo que muitas delas surgiram como uma necessidade de colmatar a ausência de música durante as celebrações religiosas.” (Lourosa, 2012, p. 95) Os grupos musicais estavam divididos em dois grupos, os de “música baixa”, também denominados por orquestras ou capelas, com instrumentos com menor volume sonoro (ex. instrumentos de cordas e alguns de sopros), utilizados para as cerimónias religiosas e os de “música alta”, a filarmónica, com maior volume sonoro (ex. instrumentos de sopro e percussão) para os serviços de rua. Em alguns grupos havia ambas estas práticas, sendo que “os músicos tocavam frequentemente dois instrumentos consoante as atividades: cordas para as missas e sopros para as atividades no exterior.” (Lourosa, 2012, p. 96)

No entanto, a história filarmónica portuguesa teve o seu início oficial no século XIX, quando o país se encontrava numa monarquia constitucional sob o reinado de D. Maria II. Foi na década de 1820 que o termo “filarmónica” foi adotado, com a fundação da Sociedade Filarmónica de Bomtempo. A expansão destes grupos deve-se à liberdade de associação estipulada na constituição de 1838 que permitiu a livre formação de associações culturais e recreativas como as sociedades de concertos que, por si, “influenciaram a criação de sociedades

filarmónicas nas comunidades" (Sousa, 2017, p. 9). Algumas destas primeiras sociedades mantinham a existência de orquestras e de bandas marciais.

Em 1848 ocorreram, por toda a Europa, uma série de revoluções de carácter nacionalista e liberal. Em Portugal, a 1 de maio de 1851, houve uma insurreição militar que deu origem ao período denominado por "Regeneração" que modernizou o país e aumentou o nível de instrução da população em geral, com as maiores consequências a verificarem-se nas classes mais desfavorecidas, e que criou uma classe social: o proletariado.

Como afirma Pedro Marquês de Sousa:

> Neste ambiente, a música ganhou grande importância tornando.se numa das principais formas de sociabilidade, no meio das elites e posteriormente também entre as classes trabalhadoras." (Sousa, 2017, p. 12)

As sociedades filarmónicas efetuavam eventos públicos nos quais se juntavam várias classes sociais e se difundia o gosto do género musical erudita através do seu repertório. Alguns destes eventos eram comemorações históricas (como é o caso da inauguração do caminho de ferro em 1856), congressos, exposições e festas populares.

A crescente popularidade das bandas filarmónicas teve também consequências a nível paisagístico "com a construção dos parques públicos (...) com coretos, esplanadas e fontes, (...) abertos a todas as classes sociais, animadas pelas bandas de música" (Sousa, 2017, p. 13)

Nos finais do século XIX, muitos distritos portugueses tinham, pelo menos, uma banda militar. Estas bandas levavam músicos profissionais para estas regiões, o que estimulava a atividade musical amadora.

Foi também nesta época que, nos Estados Unidos da América, apareceram as *marching bands* aliadas a atividades desportivas como é o caso do futebol americano. Isto introduziu o conceito de bandas em movimento.

No século XX deram-se vários conflitos, no qual um dos principais foi a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), em que "muitas bandas ficavam sem músicos que partiam e desapareciam no conflito" (Lourosa, 2012, p. 54).

Também se começou a verificar uma diferença entre as bandas musicais do norte do país e as do sul. No norte de Portugal havia uma maior influência religiosa, o que levou a uma diferença no repertório e de atividades que praticavam. Também se sentiram diferenças regionais devido à situação política, sendo que no sul foram mais notadas que no norte.

Durante o Estado Novo (1933-1974) o movimento filarmónico entrou em decadência devido à crise existente, em que muitas bandas interromperam a sua atividade, sendo que, para algumas, a sobrevivência passou por integrar estruturas apoiadas pelo Estado Novo: as Casas do Povo, a Legião Portuguesa, Corpos de Bombeiros e Municípios.

Quando se deu o 25 de abril de 1974, observou-se uma nova reorganização de muitas associações no sentido de restaurarem a sua autonomia, separando-se das estruturas mencionadas.

Ao longo da história das bandas de música existiram diversas formações instrumentais adotadas por toda a Europa. No final do século XVIII nasceu o modelo alemão "*Harmoniemusik*", que apareceu quando as formações musicais militares adicionaram os instrumentos de sopro e de percussão. Esta formação-base foi sofrendo alterações em países como a Áustria, Inglaterra e França. Surgiram assim dois modelos de referência: em 1843 o de Wilhelm Wieprechet (1802-1872) na Alemanha; e em 1845 o de Adolphe Sax (1814-1894) e Hector Berlioz (1803-1869) na França.

A formação que observamos atualmente nasceu a partir do modelo francês e inclui os instrumentos criados por Sax, a família dos saxofones e dos *sax-horn* (fliscorne, bombardino, etc.).

A partir da década de 1920, o repertório destas bandas começou a sofrer algumas alterações relativamente ao que existia antes, com uma diminuição do número de obras do género de dança e com maior influência espanhola no género do *passo doble* e da zarzuela. Mas a partir da década de 60 é que se começaram a manifestar mais influências estrangeiras com a chegada de músicas de teatro musical e de filmes. Algumas das obras de teatro musical tocado pelas bandas portuguesas eram: "My fair lady" (1956) de Frederick Lowe; "Música no Coração" (1959) de Richard Rodgers; "Jesus Christ Superstar" (1971) de Andrew Lloyd Weber; "West Side Story" (1957) e "Candide" (1956) de Leonard Bernstein, entre outros.

A partir dos anos 80 começa a ser tocado repertório ligeiro original para banda de origem estrangeira (ex. "*Ross Roy*" de Jacob de Haan), assim como arranjos de música ligeira (ex. "*Abba Gold*" de Ron Sebreats), de música de filmes e de musicais (ex. "*Star Wars*" de John Williams e "*Mancini in Concert*" de Alfred Reed) e transcrições para banda (ex. "*Rhapsody in Blue*" de George Gershwin).

No final do século o repertório original escrito para banda começa a tomar o lugar das transcrições em termos de popularidade e as aberturas operáticas começam a ser menos tocadas. Surgem obras para banda e solista e banda e grupo coral, assim como obras que

utilizam sonoridades novas com recurso às técnicas estendidas dos diversos instrumentos e com instrumentos ou acessórios de percussão novos.

Alguns compositores portugueses para banda de destaque são Ilidio Costa, Amilcar Morais, Jorge Salgueiro, Luís Cardoso e Valdemar Sequeira.

As bandas sinfónicas apareceram também no final do século XX, com a introdução de instrumentos de corda na formação da banda filarmónica. Estes instrumentos foram os violoncelos e os contrabaixos de corda.

2.1. A Banda Amizade – Banda Sinfónica de Aveiro

A Banda Amizade é uma coletividade aveirense cujas origens podem ser traçadas ao ano de 1834, sendo a "instituição cultural mais antiga de Aveiro, de forma ininterrupta" (Ecclesia, 2022). Esta coletividade possui, para além da Banda Sinfónica, uma Big-band, um coro, uma orquestra juvenil e uma escola de música.

Sempre ligada à comunidade em que se insere, organiza várias atividades: masterclasses; estágios de orquestra "Verão Amizade" para instrumentas de sopro e mais recentemente estágios de orquestra para instrumentistas de cordas; demonstrações de instrumentos; festas para a comunidade, "Festa dos Vizinhos"; entre outras.

> Tem também organizado em parceria com o DeCA da Universidade de Aveiro alguns cursos para maestros orientados por docentes consagrados, como Ernst Schelle, Armando Saldarini e Erik Janssen, Shannon Kitelinger e Mark Heron. (Amizade, 2017)

Um dos focos da Banda Amizade é a sua escola de música e orquestra juvenil, que forma músicos desde os quatro anos de idade, com cursos de Iniciação, Ensino Básico e Secundário, sendo muito procurada para os alunos "se prepararem para entrar no Conservatório de Música de Aveiro" (Ecclesia, 2022)

A época da Quaresma é, provavelmente, o momento do ano em que a banda mais interage com a comunidade aveirense, através de atividades musicais litúrgicas como o acompanhamento das várias procissões e o canto dos misereres pelo coro da mesma.

Os elementos que integram a Banda Amizade têm idades e origens diversas. Alguns são músicos amadores que tiveram a sua origem na escola de música da banda, ou até mesmo pessoas que se deslocaram para Aveiro e encontraram na banda a resposta para as suas necessidades musicais e didáticas. Outros são músicos semiprofissionais ou profissionais. Esta variedade aumenta a qualidade musical do grupo, permitindo que os músicos mais

experientes possam partilhar os seus conhecimentos com os mais novos, muitas vezes mesmo como professores na escola de música. Existem também várias gerações familiares presentes na banda que permite uma ligação musical entre avós, filhos e netos.

A instrumentação da Banda Amizade inclui flautim, flauta transversal, oboé, clarinete, clarinete baixo, saxofones alto, tenor e barítono, fagote, trompa, trompete, trombone, tuba, piano, violoncelo, contrabaixo e os mais variados tipos de percussão. A disposição de palco que utiliza tem os naipes das madeiras em filas semicirculares à frente do maestro com as flautas e oboés na primeira fila, o naipe de saxofones do lado direito do maestro, o naipe de clarinetes do lado esquerdo, as madeiras mais graves no meio de ambas, os violoncelos e contrabaixos atrás dos saxofones, os instrumentos dos naipes dos metais em filas retas atrás das madeiras, a percussão atrás dos metais e o piano do lado esquerdo do maestro entre as madeiras e metais.

Para além destas iniciativas, a Banda Amizade também costuma participar em festivais e concursos tanto nacionais como internacionais e apresenta concertos em colaboração com músicos e grupos musicais conhecidos no panorama musical português, como por exemplo, "Enapá 2000, As Vozes da Rádio, Paulo de Carvalho, Magna Tuna Cartola, Fanfarra Káustika, Brigada Victor Jara; Nuno Machado, Horácio Ferreira, Susana Milena, Henry Bock, Sergio Delmastro, Jarret Butler, João Bettencourt da Câmara, Paula Oliveira, Rui Oliveira, Ela Vaz, Fausto Bordalo Dias, Manuel Freire, Francisco Fanhais, The Legendary Tigerman, Capicua, Deau, Keso, Virtus, Dj-D One, Henk Van Twillert entre outros." (Amizade, 2017)

3. Criação de "A Origem dos Deuses"

3.1. Escolha da história

Para a elaboração da produção científica original, a primeira tarefa passou pela escolha da história que iria ser representada. Esta história teria de ser relativamente pequena, com personagens bem delineadas, e com espaço para criatividade pessoal.

Para isto o primeiro passo foi tentar escrever uma história original, o que rapidamente se verificou ser demasiado complexo. E nas palavras de Steve Cuden: "a maior parte dos musicais não tem histórias que sejam verdadeiramente originais"[6] (Cuden, 2013, p. 23).

[6] "most musicals do not have underlying stories that are truly original."

Tendo isto em mente, de seguida foram procuradas influências pessoais, o que levou aos musicais cinematográficos da *Walt Disney Feature Animation*, de onde um se destacou, o "Hércules" (1997) e na série literária de Rick Riordan "*Percy Jackson*" (2005). O comum destas duas influências era o mundo da mitologia grega, que dentro de si tinha imensas histórias que satisfaziam as necessidades mencionadas anteriormente.

Após a investigação de diversas histórias mitológicas e a procura de bibliografia que a contasse de forma fiel, a obra escolhida foi a de Hesíodo, intitulada "A Teogonia" na tradução e estudo de Jaa Torrano, obra esta que retrata a genealogia dos deuses.[7] Esta obra conta, cronologicamente, o nascimento das entidades que governaram este universo mitológico, desde os Deuses Primordiais (Caos, Gaia, Tártaro, Eros, Urano e outros), os Titãs seus descendentes (Cronos, Reia, Oceanus, etc.) e os Deuses do Monte Olimpo (Zeus, Hera, Poseidon, Deméter, Hades, Héstia, Atena, Apolo, Artemisa, Ares, Hefesto, Afrodite e Hermes).

A história escolhida dentro da obra de Hesíodo foi a história de Zeus e dos deuses do Olimpo em particular, contado nos capítulos "O nascimento de Zeus" e "A Titanomaquia".

3.2. Elaboração do Guião

Após ter a obra e os textos escolhidos, foi necessário transformá-los numa narrativa apropriada para um musical e num guião coeso (anexo 1).

O primeiro passo foi preencher as lacunas existentes no texto de Hesíodo e elaborar uma estrutura. A elaboração desta estrutura envolveu dois passos iniciais: a elaboração do *treatment*, e a elaboração do *outline*. O *treatment*, consiste num sumário da narrativa da história com descrições das personagens, sem tanto pormenor relativamente a antecedentes e consequentes dentro da narrativa.

De seguida foi elaborado o *outline* da história, que na sua essência é o mesmo, mas com maior detalhe e que já divide a história em cenas e atos. A razão para a elaboração destes dois passos é que com o *treatment* surge uma ideia mais geral da narrativa que pode dar origem a pequenas ações e imagens que ao colocar logo no *outline* não surgiriam.

Segundo Steve Cuden (2013), a estrutura é essencial para a forma como os humanos se relacionam com o mundo. Também afirma que todos os tipos de narrativa dramática têm as

[7] Teogonia, em grego *Theogonia*, "origem dos deuses", de *theo* que significa "deus" e *gonos* que significa "nascimento, origem".

suas raízes nas teorias de Aristóteles. Na obra "Poética", Aristóteles também realça a necessidade de uma estrutura para o sucesso da narrativa.

> Ser um todo é ter princípio, meio e fim. Princípio é aquilo que, em si mesmo, não sucede necessariamente a outra coisa, mas depois do qual aparece naturalmente algo que existe ou virá a existir. Pelo contrário, fim, é aquilo que aparece depois de outra coisa, necessariamente ou na maior parte dos casos, e a que não se segue nada. Meio é aquilo que é antecedido por um e seguido pelo outro. Portanto, é necessário que os enredos bem estruturados não comecem nem acabem ao acaso, mas sim apliquem os princípios anteriormente expostos." (Aristóteles, 2004, p. 51)

Dito isto, os musicais já têm uma forma pré-determinada até certo ponto, havendo algumas variações.

A maioria dos musicais estão divididos em dois atos que atos "têm a ver com a localização do intervalo" (Cuden, 2013, p. 37) com intervalo no meio, que não seguem, necessariamente, a divisão aristotélica da narrativa. Isto significa que o intervalo raramente coincide com a divisão do início, meio e fim.

Ao elaborar o enredo da obra é necessário ter em mente que "o enredo quase sempre favorece seguir a história de uma única personagem, um protagonista, que têm de conduzir a história "principal"."[8] (Cuden, 2013, p. 43). Também podem existir subenredos ou enredos secundários, que seguem personagens secundárias.

Na história elaborada, o enredo segue a história de Zeus como a personagem principal e apresenta a história de Cronos como subenredo.

Segundo Cuden (2013), os enredos têm de cumprir sete pontos base. O primeiro ponto é o mundo normal, em que se tem de definir qual o mundo em que a narrativa se insere, no caso da narrativa elaborada esta definição ocorre no momento inicial com a exposição da corte de Cronos. O segundo ponto é o *inciting incidente*, a potencialização do acidente, em que é definido qual o objetivo da personagem principal. Na narrativa elaborada, este ponto é marcado pelo anúncio da profecia. O terceiro é o ponto de não retorno, em que a personagem "deve para sempre deixar o mundo normal para trás" [9] (Cuden, 2013, p. 66). Este ponto ocorre quando Zeus nasce e Gaia decide escondê-lo de Cronos. O ponto seguinte é o meio. O intervalo deve ocorrer aqui, no meio do ponto quatro. Após o intervalo, segue-se o quinto ponto, o *big gloom*, em que tudo parece perdido e que a personagem não vai alcançar o seu objetivo. Este ponto inicialmente fazia parte da narrativa elaborada, mas devido à falta de

[8] "plotting almost always favors following the story of a singular character, a protagonist, who must carry the "primary" story."
[9] "must forever leave behind the normal world"

material-base para o elaborar, foi decidido que, para este projeto, seria melhor ser omitido, do que ser elaborado originalmente. O ponto seis é o clímax que conduz ao final. Este ponto é retratado na narrativa pela luta final. E o ponto final é a definição do novo mundo normal. Na narrativa acontece no momento final, quando os deuses estão no Olimpo.

Após toda a narrativa estar planeada, apenas foi necessário passá-la para escrita, com todas as especificações formais de um guião teatral.[10]

4. Composição de "A Origem dos Deuses"

Para a parte musical da produção científica original (anexo 2), a orquestração escolhida foi a Banda Sinfónica, que, conforme anteriormente referido, inclui instrumentos de sopros, percussão e, do naipe das cordas, violoncelo e contrabaixo. Uma vez que esta obra foi composta com um grupo musical específico em mente, a Banda Amizade – Banda Sinfónica de Aveiro, a orquestração e composição foi adaptada para a mesma. Em termos orquestrais pouco altera em relação à formação típica da banda sinfónica, apenas se verifica a adição de piano.

Para além da banda sinfónica são utilizados também dois cantores solistas masculinos (baixo ou barítono para Cronos, e tenor para Zeus), uma cantora solista feminina (para a personagem de Ida), um coro de nove vozes femininas (três sopranos, três mezzo-sopranos e três contraltos) que simbolizam as nove musas da mitologia grega, famosas por contarem e cantarem as aventuras dos heróis, e três narradores, dois masculinos e um feminino, que simboliza a personagem do autor, Hesíodo e as personagens de Urano e Gaia.

As musas foram divididas pelos naipes de acordo com a sua caracterização, conforme apresentado no seguinte gráfico:

Nome	Significado do nome	Caracterização	Naipe escolhido
Calíope	A da voz bonita	Musa da poesia heroica ou épica	Soprano
Clio	A proclamadora	Musa da história	Contralto
Erato	A encantadora	Música da poesia lírica e de amor	Mezzo-soprano

[10] Para a elaboração do guião dum ponto de vista formal (tipo de letra, espaçamentos, indicações a colocar, etc.) foram seguidas as instruções do livro "Screenwriting for Dummies" de Laura Schellhardt, no capítulo "Turning your story into a Script".

Euterpe	A agradável	Musa da música ou das flautas	Contralto
Melpomene	A cantora	Musa da tragédia	Mezzo-soprano
Polymnia	A dos muitos hinos	Musa da poesia sacra ou da arte mímica	Soprano
Terpsichore	A dançarina	Musa da dança e da música coral	Contralto
Thalia	A florida	Musa da comédia	Mezzo-soprano
Urania	A celestial	Musa da astronomia	Soprano

Tabela 1. Nome, características e naipe das musas

4.1. Introdução e Invocação das Musas

Neste primeiro andamento começamos por observar a corte de Cronos. A música inicia com um andamento calmo mantendo, no entanto, um carácter forte. Neste momento é retratado o poder que Cronos tem e o conforto que tem com o mesmo.

A instrumentação utilizada nesta parte inicial encontra-se dividida em três camadas: a primeira são os instrumentos de registo mais grave; a segunda são as trompas e os saxofones com um papel harmónico; e a terceira são as movimentações das madeiras agudas e do vibrafone.

Na letra A, compasso 23, entramos na parte da invocação das musas. A invocação às musas é uma parte ocorre em todas as obras épicas gregas, onde o autor da história as invoca e lhes pede inspiração para, através dele, elas poderem contar a história.[11]

Nesta secção, a orquestração difere da anterior. Torna-se mais leve e rarefeita, visando criar espaço e antecipação para a declamação que vai ocorrer e para as vozes das musas, que intervêm sem letra. Para tal, foi efetuada uma diminuição dos naipes intervenientes, a utilização de instrumentos como solistas e a mudança para um registo mais agudo, tendo notas pedais nos violoncelos e contrabaixos até à entrada das musas para criar uma transição mais fluída entre estas duas secções.

Nas letras B e C voltamos à corte de Cronos, desta vez com um carácter grandioso e jubiloso para demonstrar uma corte animada e poderosa. Voltamos à orquestração tutti enquanto as vozes das musas continuam a cantar e o narrador a evocá-las, mas desta vez, com maior entusiasmo.

[11] https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/invocation

4.2. As Musas

Neste andamento, encontramos novamente um ambiente com orquestração reduzida, instrumentos solistas e nota pedal nas cordas, remetente ao que ocorre na letra A (c.23) do andamento anterior. Uma pequena diferença que se verifica, é na nota pedal, em que existem articulações desfasadas entre os dois naipes das cordas, violoncelos e contrabaixos.

Como o título do andamento indica, agora o foco são as musas. Como tal, o narrador interveniente é Clio, a musa da história, que vai começar efetivamente a contar a história.

Devido ao primeiro andamento, já nos situamos e já possuímos uma noção de como é a corte de Cronos. No entanto, é neste andamento que nos é contado por palavras como esta é. Observamos, assim, que a descrição falada não ocorre simultaneamente à descrição musical, o que cria uma dissociação entre as duas. Também é de notar que, durante estes dois andamentos as personagens da corte estarão em modo celebração sem serem influenciadas pela música, o que vai exacerbar o sentimento de dissociação, desta vez visual/auditiva.

Este andamento liga diretamente ao seguinte.

4.3. Profecia

A orquestração deste andamento é o oposto da anterior. Voltamos à utilização dos instrumentos de registo grave, assim como às pancadas mais agressivas por parte da percussão.

Este andamento tem um carácter mais rítmico, marcado e menos melódico do que todos os que ouvimos anteriormente. O movimento de trémulo das cordas e dos tímpanos cria um sentimento de inquietação, e os trompetes utilizam a surdina para criar um som mais fechado e sombrio.

Neste andamento temos novamente a presença de narradores, desta vez nas personagens de Úrano e Gaia que intervém durante as suspensões dos compassos 12 e 15. As musas aqui intervém no início com as últimas falas de Clio, e, no compasso 6, com gritos e glissandos num papel secundário.

4.4. Reação de Cronos

É neste andamento que nos deparamos com a primeira canção presente neste musical.

O andamento é acelerado e possui um carácter marcado. O compasso utilizado está escrito em compasso simples de quatro tempos, mas a organização dos tempos, nomeadamente nos instrumentos graves, acaba por resultar num compasso composto organizado 2+3+3, que contrasta com os ritmos das madeiras. Este ritmo 2+3+3 constitui um ostinato presente ao longo de todo o andamento.

O texto cantado ao longo deste andamento foi fruto de uma criação original, sem existir material pré-existente na sua base.

Na letra A entra Cronos a cantar. A sua melodia tem pontos de apoio que não são repetidos consecutivamente assim como movimentos sinusoidais com notas não conjuntas, o que implica mudanças de registo vocal rápidas. O acompanhamento não sobressai muito, continuando apenas com o ostinato e com acordes estáticos nas trompas e clarinetes. No compasso 15 entram instrumentos solistas, cada um com o seu carácter.

Na letra B chegamos ao refrão. Este refrão utiliza toda a orquestração e conta com cinco camadas. A primeira camada é o ritmo base nos instrumentos graves; a segunda são as notas longas das cordas, 2ª tuba, trombones, trompas, 2º fagote e saxofones; a terceira são os trémulos dos trompetes e dos clarinetes; a quarta o movimento das flautas, do piccolo, dos oboés e do piano; e a quinta os ritmos da percussão. Nesta secção temos a amplitude de registos dos instrumentos aberta.

Na letra C temos uma repetição da letra A, com mais naipes. No compasso 40, o ritmo base dos instrumentos graves destoa com a harmonia dos restantes instrumentos, utilizando um polo tonal diferente. Também os solos diferem dos anteriores do compasso 15, estando todos a ser tocados por dois instrumentos do mesmo naipe de forma a criarem intervalos e, consequentemente, maior densidade sonora.

A letra D começa igual à letra B, modificando-se no compasso 57 e criando o clímax do andamento nos compassos 61 a 65.

A letra E é uma coda com o caráter igual ao do início que finaliza com movimentos rápidos ascendentes agudos com uma resolução estática grave.

4.5. Transição I

Neste andamento, é retratada a ação de Cronos de prender os seus filhos no seu estômago. Gaia, porém, consegue enganá-lo e, consequentemente, salva o seu filho mais novo, Zeus.

Iniciado com um andamento lento, tem dois caracteres diferentes, ligado e marcado, e com harmonias mais dissonantes. Este andamento é um lamento de Gaia pelo que acontece aos seus filhos, enquanto é destorcido pelo plano vil de Cronos. No entanto, tem um final mais sereno e consonante devido a conseguir ter salvo um dos seus filhos.

4.6. Canção de Embalar

Este andamento apresenta a segunda canção do musical e é o andamento mais reduzido em termos orquestrais. Os instrumentos utilizados são um quinteto de sopros, uma solista feminina e uma parte de percussão com os instrumentos *wind chimes* e *glockenspiel*.

A escolha instrumental deveu-se ao facto de que, neste momento na ação, a personagem em que a ação está focada acabou de fugir e encontra-se na ilha de Creta, um local isolado. A orquestração traduz esse isolamento ao contrastar com os andamentos próximos.

Como o próprio nome indica, esta canção é uma canção de embalar. Como tal, contém contornos melódicos simples e é pouco densa, tendo ainda dinâmicas suaves. O compasso é ternário que também provoca um contraste com os restantes andamentos devido a mais nenhum ter este andamento com esta predominância.

A letra desta canção, à semelhança da do 4º andamento “A Reação de Cronos”, é original e não teve nenhuma inspiração específica como base.

4.7. Transição II

Nesta pequena transição é apresentada, pela primeira vez, a personagem de Zeus adulto. Esta transição serve como uma introdução ao andamento seguinte.

Este momento contém algumas notas dissonantes entre a melodia e a harmonia, assim como um ritmo regular que marca o tempo. Este ritmo, junto com os trémulos das cordas e dos tímpanos, evoca movimento que vai culminar no andamento seguinte.

4.8. Libertação

Este andamento sonoriza a infiltração de Zeus na corte de Cronos para ir libertar os seus irmãos e os prisioneiros do Tártaro.

Procura evocar um carácter sorrateiro através dos ritmos curtos, mas não muito marcados. A linha melódica disjunta das madeiras acrescenta a esse pretendido carácter.

Na letra A, a orquestração fica completa, utilizando os mesmos motivos anteriores. Apenas são acrescentadas dobragens dos instrumentos que já estavam presentes. Estes motivos que vão ser repetidos vão agora ter uma componente harmónica com os intervalos resultantes do aumento orquestral. Uma outra alteração que surge neste compasso ocorre nas partes de piano, violoncelo e marimba com aceleração rítmica para colcheias e tercinas que começa a aumentar a tensão.

A letra B dá início a uma pequena secção com um carácter diferente do resto, em que tudo fica menos pesado e lento, quase como um momento em câmara lenta que é despoletado quando Zeus vê a mãe que o salvou pela primeira vez.

Na letra C continua o desenvolvimento dos motivos iniciais, desta vez com um pequeno cânone nos trompetes e com ritmos diferentes nas trompas e nos trombones.

Na letra D ocorre a libertação dos irmãos de Zeus. Neste momento apenas existem acordes dissonantes sem durações definidas, sendo que cada acorde corresponde a uma personagem libertada. Esta série de acordes resultou de uma série de transposições do primeiro acorde.

Na letra E mais uma vez ouvimos o tema, mas já sem o seu carácter sorrateiro.

Após este andamento ocorre o intervalo.

4.9. Introdução II

Com este andamento inicia-se a segunda parte do musical. O andamento está dividido em duas partes: a primeira parte até à letra C, e a segunda a partir da mesma. Esta divisão ocorre devido a alterações de instrumentação. A primeira parte tem instrumentação reduzida, com maior importância no coro feminino, sendo que é a primeira intervenção homorrítmica e com letra cantada pelo mesmo. Os instrumentos que acompanham o coro nesta secção são as cordas, a percussão e o piano.

Na segunda parte a instrumentação passa a tutti. O motivo é igual ao da primeira parte, mas possui movimentos agitados sinusoidais nas madeiras, assim como alterações na harmonia que acompanha o motivo.

O final deste andamento causa uma desaceleração para transitar para o andamento anterior.

4.10. Idílica

Este andamento é o que menor instrumentação tem, sendo apenas tocado por violoncelo solo e piano a acompanhar. O primeiro compasso do piano utiliza o ritmo final do andamento anterior, com duas colcheias (neste caso duínas) na nota dó.

Em termos formais, este andamento tem a forma A-B-A. É utilizado o compasso binário composto, com um carácter de dança. Isto provoca um sentimento de leveza, que retrata musicalmente o que ocorre na ação. Na ação deste andamento é representado um momento calmo, com as personagens a descansar e a praticarem atividades de cariz lúdico.

A linha melódica do violoncelo tem um desenho simples que é repetido várias vezes. No entanto, as notas de apoio da melodia são variadas, e o ritmo possui alguns momentos com maior velocidade, que podem ser classificados como movimentos ornamentais. Estes movimentos são causados por notas de passagem, apogiaturas, retardos, entre outros.

O acompanhamento do piano começa simples, com acordes com notas acrescentadas, que seguem o tempo do andamento. À medida que a melodia do violoncelo se desenvolve, o acompanhamento do piano também é elaborado. Este processo ocorre primeiramente na linha do baixo a partir do compasso 9, com uma aceleração rítmica, e passa para a linha aguda no compasso 12 com uma linha quase arpejada. Depois disto temos um acompanhamento mais dinâmico que ganha um papel também mais solista dentro da sua função acompanhadora. No entanto, no compasso 25 volta ao seu papel inicial com acordes mais estáticos.

4.11. O Raio

No início deste andamento voltamos ao motivo das colcheias nas notas dó e sol que efetua a ligação entre este andamento e os dois que lhe precedem.

O carácter deste andamento tem é mais marcado e homorrítmico com uma maior presença do naipe da percussão, nomeadamente dos tom-toms que culmina na cadência do compasso 39.

Existe uma alternância entre várias fórmulas de compasso, utilizadas para criar uma pequena instabilidade métrica e potencializar o dramatismo narrativo.

Neste momento na narrativa os Ciclopes entregam o raio a Zeus, sendo apresentada a arma característica da personagem que lhe vai impulsionar para a batalha final.

4.12. Discurso

Para este andamento foi escolhida uma orquestração reduzida, com o objetivo de criar um momento mais intimista e vulnerável, assim como dar mais espaço para a parte solista da personagem de Zeus. Deste modo, os instrumentos intervenientes são as flautas, os clarinetes, o clarinete baixo, o piano e os tímpanos.

A letra desta canção foi criada com inspiração em discursos presentes nos filmes "*Any Given Sunday*" (1999), "*The King's Speech*" (2010) e "300" (2007).

As partes instrumentais deste andamento procuram sempre acompanhar melodicamente o discurso e colocá-lo em primeiro plano. Isto pode ser verificado em imitações rítmicas e melódicas, movimentos melódicos e escolhas orquestrais que acompanham o conteúdo do texto. Um exemplo desta prática ocorre no compasso 13 com os movimentos descendentes heterorrítmicos do terceiro clarinete, do clarinete baixo e do piano assim com no compasso 18 em que a palavra "abismo" altera o acompanhamento rítmica e melodicamente, ao causar um vazio sonoro momentâneo.

4.13. Marcha

Este andamento sonoriza o caminho que Zeus e os seus aliados percorrem ao irem de encontro à batalha e de Cronos.

É efetuada uma reutilização do tema do 8º andamento "Libertação". No entanto, este tema não ocorre da mesma forma que no andamento mencionado. Há uma alteração ao nível do carácter que, enquanto no 8º andamento tinha o objetivo de ser sorrateiro neste andamento procura carácter mais confiante e determinado. Esta alteração procura simbolizar a nova mentalidade de Zeus, que antes estava sozinho a infiltrar-se sem ser apanhado e agora segue seguro para a batalha final rodeado de aliados.

Também foi efetuada a alteração do tema a nível melódico. Enquanto o ritmo do motivo se mantém o mesmo, as notas que são tocadas são alteradas, gerando novas melodias. Visto que o carácter rítmico é suficiente para efetuar o paralelo entre ambos os momentos, não foi necessário manter a mesma melodia.

Na letra A temos o tema do registo médio nos clarinetes, saxofones e trombone, juntando-se, na letra B o resto da banda com diversos motivos melódicos e rítmicos que criam diversidade e movimento. Estes motivos podem ser observados nas madeiras com os arpejos ascendentes e descendentes, e nos trompetes com o tema em cânone e com algumas alterações ornamentais.

4.14. Combate

Neste andamento ocorre a batalha final.

Inicia com um ostinato rítmico dos instrumentos graves das cordas, da tuba e dos fagotes. Estes instrumentos foram escolhidos devido ao seu timbre mais texturado próprio dos instrumentos de corda e de palhetas duplas, e a tuba foi adicionada para dar um pouco mais de dimensão e projeção sonora.

Os trombones utilizam glissandos lentos, para adicionar um carácter mais incerto e sombrio. Este efeito tem uma força única neste momento por ser uma técnica ainda não explorada no decorrer da obra. Existe também um grande destaque nos instrumentos da percussão ao longo de todo o andamento, nomeadamente nos tímpanos e na bateria.

Na letra A, a orquestração altera, passando a ser utilizado o coro feminino das musas e a percussão. A escolha de inserir o coro neste momento procura que as vozes femininas evoquem as vozes de personagens secundárioas à ação que não conseguimos observar, assim como o seu desespero perante o conflito que observam. É nesta parte que aparece o diálogo entre os tímpanos e a bateria.

Na letra B, finalmente começa a batalha entre Cronos e Zeus. O ostinato rítmico passa para os metais, criando espaço para as vozes criarem linhas melódicas com entradas intercaladas e notas sustentadas que criam uma componente harmónica até então não tão presente.

Na letra C juntam-se todas as personagens à batalha, passando a orquestração para tutti. Os dois temas anteriores são desenvolvidos.

Na letra D voltamos a ter uma instrumentação mais reduzida, desta vez com a utilização das madeiras, vozes e percussão. As madeiras dobram as vozes, criando um âmbito maior e o ostinato rítmico é interrompido pela primeira vez desde o início do andamento.

Na letra E, o carácter muda. Torna-se mais marcado e homorrítmico, com 5 camadas. A primeira são as duas semínimas presentes na maioria dos instrumentos, a segunda são os trombones, o eufónio, as flautas e o flautim que estão no seu registo mais agudo. A terceira camada são as trompas com as quiálteras, a quarta os trompetes e a quinta os tímpanos.

Na letra F voltamos a ouvir o ostinato rítmico e a melodia principal, acompanhadas por movimentos rítmicos e melódicos sinusoidais nas madeiras agudas e nos trompetes.

4.15. Monte Olimpo

Neste último andamento é elaborado o novo mundo normal, na corte de Zeus, no Monte Olimpo.

Inicia com uma pequena introdução coral, na qual as musas cantam o final da história. Com a palavra “rejubilar” é efetuada a transição para letra A, que tem um carácter de marcha majestosa. Esta secção começa com os trompetes com e vai-se espalhando para o resto da banda.

Neste andamento são utilizados vários motivos de andamentos anteriores, como que a resumir o que aconteceu antes. Existe uma predominância de quiálteras.

Na letra C começa uma secção mais calma e melódica com um motivo do 8º andamento “Libertação” que provoca um sentimento de calma contrastante com o carácter majestoso anterior.

Na letra D voltamos ao motivo da letra A, mas desta vez com mais energia, com o andamento mais acelerado que era inicialmente.

Existe uma pequena coda na letra E, que ainda é mais acelerada e que termina a peça com a repetição do mesmo acorde três vezes em oitavas descendentes para transmitir um sentimento de finalidade.

4.16. Considerações gerais

Ao longo do processo composicional de “A Origem dos Deuses” foi necessário efetuar algumas escolhas a nível composicional. A primeira escolha necessária foi a nível orquestral, quais os instrumentos adequados para cada andamento de acordo com as necessidades narrativas da parte correspondente. O processo de pensamento é mencionado nos subcapítulos anteriores. A tabela seguinte (Tabela 2) resume graficamente as escolhas efetuadas.

Parte	Ato	Andamento	Orquestração			
			Tutti	Reduzida	Coro	Solista
I	I	1. Introdução e Invocação das Musas	x		x	
		2. As Musas		x	x	
		3. Profecia		x	x	

		4. Reação de Cronos	x			x
		5. Transição I	x		x	
	II	6. Canção de Embalar		x		x
	III	7. Transição II	x			
		8. Libertação	x			
II	I	9. Introdução II	x	x	x	
		10. Idílica		x		
		11. O Raio	x			
		12. Discurso		x		x
	II	13. Marcha	x			
		14. Combate	x		x	
	III	15. Monte Olimpo	x		x	

Tabela 2 - Resumo orquestração organizada por andamentos

Como se pode verificar na tabela, os vários andamentos deste projeto utilizam a banda sinfónica de forma variada, como um todo, ou como pequenos ensembles. Estes ensembles formados tanto correspondem a formações existentes, como é o caso do quinteto de sopros no andamento “6. Canção de Embalar”, como correspondem a formações organizadas a pensar no timbre individual de cada instrumento e de como irá interagir com os restantes, como é o caso do andamento “12. Discurso” com a escolha de flautas e clarinetes. Não existem, na obra, dois momentos de orquestração reduzida com o mesmo grupo instrumental, alguns utilizam mais os naipes de madeiras e cordas, enquanto outros utilizam maioritariamente os naipes de metais.

O coro aparece em cerca de metade dos andamentos, na maioria dos quais sem carácter solista, interagindo com a banda como se fosse mais um instrumento que pertence à mesma.

Existem apenas três andamentos com solista, que correspondem às canções existentes no espetáculo.

Em termos harmónicos, a linguagem desta obra pode ser inserida num contexto de escrita tonal, pois utiliza agregados sonoros reconhecidos como fazendo parte da escrita tonal, como as tríades. No entanto, esta linguagem é alargada de forma a incluir a utilização de notas acrescentadas que alteram a sonoridade das tríades e consequentemente geram novas harmonias. Ao longo dos vários andamentos os polos tonais vão variando.

No geral, a obra resultante deste projeto parte de um pressuposto profundamente refletido e sentido de apostar numa linguagem simples nos seus mais diversos parâmetros (harmonia, ritmo, linguagem, entre outros). Este resultado vem ao encontro de um gosto pessoal, fruto de reflexão desde a licenciatura até agora, sendo assim uma escolha intencional.

Vai também ao encontro dos instrumentistas a que se destinou, desde o início, a obra.

5. Conclusão

A presente dissertação e consequente produção original tiveram como objetivo a criação de um possível modelo de Teatro Musical para Banda Sinfónica.

No primeiro capítulo foram abordadas as origens do género teatral em questão sob um ponto de vista histórico internacional e nacional. Passando por vários tipos de práticas teatrais, começamos na pré-história com as pinturas de Ariège, passando na Grécia Antiga, em Roma, chegando à Europa medieval com rituais religiosos e grupos de teatro ambulantes. A partir daqui verificamos a aparição de novos géneros como o *ballet de court*, a *masque*, a *comédie-ballet* e a ópera. Continuamos a abordagem histórica nos Estados Unidos da América onde verificamos o aparecimento de ainda mais géneros teatrais que ultimamente culminaram no aparecimento do Musical no século XIX. Foi também exposto o desenvolvimento da realidade teatral portuguesa com o estudo da tradição do Teatro de Revista e das suas consequências culturais e políticas.

O segundo capítulo abordou o tópico das Bandas Sinfónicas e da sua origem a partir de pequenas associações, sociedades musicais e de bandas militares, passando pelas Bandas Filarmónicas. Também foi apresentada a história da banda para a qual o projeto foi elaborado, a Banda Amizade – Banda Sinfónica de Aveiro, salientando a sua importância social e educativa dentro da comunidade em que se insere, assim como projetos e atividades que apresenta regularmente.

De seguida foi abordada a elaboração de “A Origem dos Deuses”, a produção artística original. O foco deste capítulo foi a elaboração da narrativa a partir da obra “Teogonia” de Hesíodo e o consequente guião.

O quarto capítulo centrou-se no processo composicional, abordado por andamento, expondo os cuidados e motivos para as escolhas composicionais efetuadas.

A elaboração deste projeto é o ponto culminante de uma experimentação consciente efetuada ao longo do meu percurso enquanto compositora desde o primeiro ano de licenciatura até ao final deste mestrado. Tendo experimentado diversos estilos musicais ao longo deste percurso, o que é apresentado neste projeto é o estilo com o qual mais me identifico.

Não sendo o objetivo principal, a parte textual deste projeto tornou-se importante. A elaboração deste projeto obrigou-me a procurar informação nova e a sair da minha zona de conforto. Com isto tive o prazer se ser compositora e libretista em simultâneo, o que permitiu

o ajuste dos textos conforme a minha necessidade composicional e o ajuste musical conforme a necessidade narrativa, um trabalho que sinto ser essencial para o meu futuro enquanto compositora de teatro musical.

A minha experiência dentro da banda sinfónica começou na Banda Amizade no papel de violoncelista, mas, com o passar dos anos tive oportunidades de fazer parte de coros e de variados projetos que me elevaram enquanto música. Em termos composicionais, a Banda Amizade estimulou-me através da elaboração de arranjos musicais para os concertos de colaboração com artistas dos mais variados géneros musicais. Isto levou-me a familiarizar com a composição para banda, que me preparou para a elaboração deste projeto.

Sendo estes aspetos de elevada relevância para o meu desenvolvimento pessoal, sinto que podem de igual forma contribuir para a estimulação da criação de trabalhos nesta área, ajudando mesmo compositores a desenvolverem produções musicais para esta realidade incontornável da cultura portuguesa que são as bandas filarmónicas e sinfónicas.

Intenciono continuar a prática composicional começada nesta produção artística original, tanto através da composição para banda como através da composição de teatros musicais para banda sinfónica.

6. Bibliografia

Amizade, B. (2017). *Banda Amizade*. Obtido de Banda Amizade: https://bandaamizade.com/

Aristóteles. (2004). *Poética.* Fundação Calouste Gulbenkian.

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, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.

Carrilho, P. (2017). *Teatro Musical: Uma breve exposição* (Vol. I). Lisboa: Chiado Editora.

Carrilho, P. (2018). *Teatro Musical: Uma breve exposição* (Vol. II). Lisboa: Chiado Editora.

Cuden, S. (2013). *Beating Broadway.* North Charleston: Cudwerks Productions.

Ecclesia, E. (2 de Setembro de 2022). *Aveiro: «A Banda Amizade foi capaz de estar sempre à frente do seu tempo» – Emídio Abrantes*. Obtido de Ecclesia: https://agencia.ecclesia.pt/portal/aveiro-a-banda-amizade-foi-capaz-de-estar-sempre-a-frente-do-seu-tempo-emidio-abrantes/

Goodwin, N. (28 de Março de 2011). *Theatre Music.* Obtido de Encyclopaedia Britannica: https://www.britannica.com/art/theatre-music

Lourosa, H. M. (2012). *À sombra de um passado por contar: Banda de Música de Santiago de Riba-Ul.* Aveiro: Universidade de Aveiro.

McDonald, M., & Walton, M. (2007). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre (Cambridge Companions to Literature).* Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL9780521834568

Music in Shakespeare. (2022). Obtido de Shakespearemusic: https://shakespearemusic.bham.ac.uk/information/#instrumentalcues

Rebello, L. F. (1984). *História do Teatro de Revista em Portugal* (Vol. 1). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Rebello, L. F. (1985). *História do Teatro de Revista em Portugal* (Vol. 2). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Sousa, P. M. (2017). *Bandas de Música na História da Música em Portugal* (2ª ed.). Porto: Fronteira do Caos Editores Lda.

7. Anexos

Anexo 1 – Guião “A Origem dos Deuses”

Anexo 2 – Partitura completa “A Origem dos Deuses"

“A Origem dos Deuses”

Por:
Catarina Costa

Personagens:

Zeus	Filho de Cronos e Réia, tem como objetivo salvar os irmãos e instaurar a paz.
Cronos	Pai de Zeus. Rei dos Titãs.
Réia	Mulher de Cronos, mãe de Zeus. Titã.
Ida	Ninfa que cria Zeus.
Quíron	Centauro que treina Zeus.
Hades	Irmão de Zeus. Deus do submundo.
Poseidon	Irmão de Zeus. Deus dos mares.
Deméter	Irmã de Zeus.
Hera	Irmã de Zeus.
Héstia	Irmã de Zeus.
Gaia/Urano	Pais de Cronos e Réia. Criadores da profecia.
Ciclopes	Criaturas com um só olho.
Musas	9 musas que cantam o destino de Zeus.
Narrador	Voz-off que narra a ação.

PRIMEIRA PARTE

ATO I
CENA I

INT. SALA DO TRONO DE CRONOS – DIA

Começa a introdução musical.

CRONOS e RÉIA encontram-se sentados em tronos enquanto assistem a uma rapariga a dançar e outros tipos de entretenimento.

Nas suas cabeças estão coroas douradas/de flores. Cronos tem vestida uma túnica azul-escura e dourada e na mão uma foice. Réia veste uma túnica bege com um lenço laranja/dourado que lhe acentua a barriga inchada.

NARRADOR (V.O.)
"(…)
Eia! pelas Musas comecemos, elas
a Zeus pai hineando,
alegram o grande espírito no
Olimpo
dizendo o presente, o futuro e o
passado
vozes aliando. Infatigável flui
o som
das bocas, suave. Brilha o
palácio do pai
Zeus troante quando a voz lirial
das Deusas
espalha-se, ecoa a cabeça do
Olimpo nevado
e o palácio dos imortais.

Elas iam ao Olimpo exultantes
com a bela voz,
imperecível dança. (…)
Clio, Euterpe, Tália, Melpomene,
Terpsícore,
Erato, Polímnia, Urânia
e Calíope, que dentre todas vem
à frente.
(…)

Alegrai, filhas de Zeus, dai
ardente canto,
gloriai o sagrado ser dos
imortais sempre vivos,
os que nasceram da Terra e do
Céu constelado,
os da Noite trevosa, os que o
salgado Mar criou.

Dizei como no começo Deuses e
Terra nasceram,
os Rios, o Mar infinito
impetuoso de ondas,
os Astros brilhantes e o Céu
amplo em cima.
Os deles nascidos Deuses
doadores de bens
como dividiram a opulência e
repartiram as honras
e como no começo tiveram o
rugoso Olimpo.
Dizei-me isto, Musas que tendes
o palácio olímpio,
dês o começo e quem dentre eles
primeiro nasceu.”

Acaba a introdução.
Começa o segundo andamento musical.

Clio
O dia acordou como um outro, não
importa qual
Os risos brotavam entre os
pórticos, num perene ritual
Dançavam e cantavam desprovidos
de qualquer inquietação
Jubilantes ao som da mesma
canção
Crono e Réia, de seus tronos
contemplavam
Os súbditos sob a sua maestria
No seio de Réia novas forças se
geravam
Das profundezas assomando
O retumbante e tenebroso som do
presságio
A utopia prestes a ruir

Luzes acendem e apagam repetidamente, há um distúrbio na felicidade do momento, ficam todos sem saber o que se passa.
Luzes apagam.

GAIA/URANO(V.O)
NASCIDO REAL DOS PAIS DO TEMPO
OS SEUS OBSTÁCULOS ULTRAPASSARÁ
SEM NENHUM ESPECIAL TALENTO
O TEMÍVEL TROVÃO CONQUISTARÁ

SEUS PAIS OUTRORA SOBERANOS
SEU REINADO VERÃO RUIR
COM AUXÍLIO DAS PROFUNDEZAS E
DOS OCEANOS
O NOVO REI HÁ-DE SURGIR

Silêncio profundo. Ninguém se mexe ou sequer respira.

Cronos levanta-se enraivecido com berros de raiva. Bradindo a foice escorraça os seus criados. Fica sozinho com Réia que tem seus braços em redor de seu corpo a tentar proteger a sua barriga, olhando com medo para Cronos.

CENA II

CRONOS
(zangado)

Toda minha vida lutei
O confronto celestial
Contra meu pai me virei
Para o mundo libertar deste mal
Mas apesar do meu lavor
Ouço o Oráculo divino
Meu coração pleno de rancor
Por esse futuro que abomino
Depois de tudo o que passei
Depois de tudo o que sofri,
venci, lutei
Inúmeros entraves superei
Dos quais o maior a tirania
A nova paz desencadeei
A perfeita Utopia
Anunciam a minha ruína
Como tal fosse inevitável
Mas eu não aceito a minha cina
A vitória já é palpável
Como ousam me desafiar
Não sabem já que vou ganhar?
Mas como circundar a profecia?
Terei de os prender!

Luzes apagam e só se vê vídeo com sombras/silhoetas a fazer isto.

Réia elabora um plano.

Quando chega a vez de entregar Zeus, Réia entrega-lhe uma pedra envolta de uma manta em vez do filho.

CENA III

Entra IDA vestida com uma capa e um capuz para passar despercebida e esta foge com o BEBÉ ZEUS.

ATO II
CENA I

Ida chega a Creta com o bebé. Entra na gruta e coloca-o num berço.

Canta-lhe uma canção de embalar.

IDA
DORME BEM PEQUENO ZEUS
CRESCE FORTE E TENAZ,
CORAJOSO E DESTEMIDO,
VAIS FAZER VOLTAR A PAZ.

Luzes apagam.

ATO III
CENA I

INT. SALA DO TRONO DE CRONOS – DIA

Cronos e Réia estão a ser entretidos novamente.

Zeus entra com uma peruca com um tabuleiro na mão. Neste tabuleiro está um cálice.

Sem ninguém ver adiciona uma poção ao cálice.

É interrompido por alguém que vai contra ele.

(Zeus respira fundo.)

Zeus retoma a o movimento.

Zeus chega perto de Cronos e oferece-lhe o cálice para beber.

Quando Cronos bebe começa a ter convulsões de vómito.

Apagam-se as luzes e mostra vídeo de Cronos a regurgitar os filhos, agora adultos. HÉSTIA, DEMÉTER, HERA, HADES E POSEIDON.

Voltam as luzes e os Deuses estão todos em frente a Cronos e Réia.

Deuses saem de cena dramaticamente e o palco fica escuro.

----------INTERVALO----------

SEGUNDA PARTE

ATO I
CENA I

EXT. ILHA DE CRETA – DIA

Começa a música e vemos os deuses com Ida e Quíron a treinar.

MUSAS
Vamos ainda a meio da saga
Pois plena não está sua missão
Seu pai lhe resta derrotar
Zeus será a sua sucessão
Com o auxílio de seus irmãos
A sina mais simples se torna
Doravante carecem de treino
Visando cumprir a reforma

Começa o andamento "Idílica".
As personagens encontram-se a descansar, fazendo diversas atividades lúdicas.
Zeus e Hera dançam.

Aparecem os ciclopes.
Começa o andamento "O raio"
Oferecem o raio a Zeus

Zeus canta o "Discurso"

ZEUS
Meus irmãos!
Dentro de meros momentos
encararemos a suprema batalha
das nossas vidas.
Vivemos este forçado propósito e
tudo se resume a este instante
Ou nos juntamos como um só
Ou desabamos como indivíduos
Acreditem quando digo que
estamos no abismo
E temos duas opções
Mantemo-nos aqui e somos
destruídos
Ou enfrentar o caminho para a
vitória, para a luz!
O nosso dever é difícil
E haverá momentos obscuros
Hoje libertamos o mundo do
cárcere a um futuro radioso
Em nome da paz!
Quem se junta a mim?

ATO II
CENA I

Os deuses deslocam-se até Cronos para dar início à batalha.

CENA II

Começa a batalha, deuses estão em vantagem.

No centro do palco estão Cronos e Zeus a lutar com a foice e uma espada, respetivamente.

Zeus pega no seu raio e aponta-o para Cronos.

FLASH de luz e som do TROVÃO. Cronos cai derrotado.

Os adversários rapidamente se ajoelham perante Zeus.

ATO IV
CENA I

EXT. OLIMPO – DIA

Os deuses estão sentados cada um no seu trono com os seus símbolos a seu lado.

Tudo é pacífico e luminoso.

Estão a ser entretidos por bailarinas.

MUSAS
Alcançamos assim o ponto desta crónica
Com o oráculo cumprido podem rejubilar
Olimpo os enaltece

FIM ----------

1. Introdução e Invocação das Musas

Catarina Costa

Andante ♩ = 60

Piccolo
Flute 1, 2
Oboe 1, 2
Clarinet in B♭ 1, 2
Clarinet in B♭ 3
Bass Clarinet in B♭
Alto Saxophone 1, 2
Tenor Saxophone 1, 2
Baritone Saxophone
Bassoon 1, 2
Horn in F 1, 3
Horn in F 2, 4
Andante ♩ = 60
solo
Trumpet in B♭ 1, 2
Trumpet in B♭ 3
Trombone 1, 2
Euphonium
Tuba
Piano
Violoncello
Double Bass
Timpani
Vibraphone
Tam-tam
Bass Drum
Soprano
Mezzosoprano
Contralto
Narrador

8

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1, 2

T. Sax. 1, 2

Bari. Sax.

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

2.

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Vib.

T.-t.

B. D.

Soprano

Mezzo

Alto

Narrador

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

12

Picc.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1, 2
T. Sax. 1, 2
Bari. Sax.
Bsn. 1, 2
Hn. 1, 3
Hn. 2, 4
Tpt. 1, 2
Tpt. 3
Tbn. 1, 2
Euph.
Tba.
Pno.
Vc.
Db.
Timp.
Vib.
T.-t.
B. D.
Soprano
Mezzo
Alto
Narrador

tutti

Glockenspiel

16

Picc.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1, 2
T. Sax. 1, 2
Bari. Sax.
Bsn. 1, 2
Hn. 1, 3
Hn. 2, 4
Tpt. 1, 2
Tpt. 3
Tbn. 1, 2
Euph.
Tba.
Pno.
Vc.
Db.
Timp.
Glock.
T.-t.
B. D.
Soprano
Mezzo
Alto
Narrador

p

f

mp

Wind Chimes

Adagio ♩ = 60

23 A

Picc.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1, 2
T. Sax. 1, 2
Bari. Sax.
Bsn. 1, 2
Hn. 1, 3
Hn. 2, 4
Tpt. 1, 2
Tpt. 3
Tbn. 1, 2
Euph.
Tba.
Pno.
Vc.
Db.
Timp.
Glock.
W.Ch.
B. D.
Soprano
Mezzo
Alto
Narrador

p *pp* solo 3 8va

27

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1, 2

T. Sax. 1, 2

Bari. Sax.

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Glock.

W.Ch.

B. D.

Soprano

Mezzo

Alto

Narrador

p

3

pp

pp

pp

Eia! Pelas Musas comecemos, elas a Zeus pai hineando, a
grande espírito no Olimpo dizendo o presente, o futuro e
vozes aliando.

34

Picc.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1, 2
T. Sax. 1, 2
Bari. Sax.
Bsn. 1, 2
Hn. 1, 3
Hn. 2, 4
Tpt. 1, 2
Tpt. 3
Tbn. 1, 2
Euph.
Tba.
Pno.
Vc.
Db.
Timp.
Glock.
W.Ch.
B. D.
Soprano
Mezzo
Alto
Narrador

pp *mf* *p* *mf*

solo

Infatigável flui o som das bocas, suave.

Brilha o palácio do pai Zeus troante quando a voz lirial das Deusas se espalha, ecoa a cabeça do Olimpo nevado e o palácio dos Imortais.

41

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1, 2

T. Sax. 1, 2

Bari. Sax.

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Glock.

W.Ch.

B. D.

Soprano

Mezzo

Alto

Narrador

solo

mp

mf

p

tutti

Elas iam ao Olimpo exultantes com
a bela voz, imperecível dança.

47

B

Picc.

Fl. 1, 2

tutti

Ob. 1, 2

tutti

Cl. 1, 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1, 2

T. Sax. 1, 2

Bari. Sax.

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

B

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Glock.

W.Ch.

B. D.

Bass Drum

Soprano

Mezzo

Alto

Pequena vénia de quem está a ser chamado o nome

Clio

Euterpe

Tália

Melpómene

Terpsicore

Erato

Polímnia

Urânia

e Calíope, que dentre todas vem à frente.

Alegrai, filhas de Zeus, dai ardente canto, gloriai o sagrado ser dos imortais sempre vivos, os que nasceram da Terra e do Céu estrelado, os da Noite trevosa, os que o salgado Mar criou.

Narrador

53

Picc.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1, 2
T. Sax. 1, 2
Bari. Sax.
Bsn. 1, 2
Hn. 1, 3
Hn. 2, 4
Tpt. 1, 2
Tpt. 3
Tbn. 1, 2
Euph.
Tba.
Pno.
Vc.
Db.
Timp.
Glock.
W.Ch.
B. D.
Soprano
Mezzo
Alto
Narrador

59

Picc.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1, 2
T. Sax. 1, 2
Bari. Sax.
Bsn. 1, 2
Hn. 1, 3
Hn. 2, 4
Tpt. 1, 2
Tpt. 3
Tbn. 1, 2
Euph.
Tba.
Pno.
Vc.
Db.
Timp.
Glock.
W.Ch.
B. D.
Soprano
Mezzo
Alto
Narrador

solo
solo
solo
mf
3
p
(8)
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
p
p
3

Dizei como no começo
Deuses e Terra nasceram.

Os deles nascidos Deuses doadores de bens como dividiram a opulência
e repartiram as honras e como no começo tiveram o rugoso Olimpo.

65

C

Partitura completa

rit.

Picc.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1, 2
T. Sax. 1, 2
Bari. Sax.
Bsn. 1, 2
Hn. 1, 3
Hn. 2, 4
Tpt. 1, 2
Tpt. 3
Tbn. 1, 2
Euph.
Tba.
Pno.
Vc.
Db.
Timp.
Glock.
W.Ch.
B. D.
Soprano
Mezzo
Alto
Narrador

tutti

Dizei-me isto, Musas que tendes o palácio olímpio, desde o começo e quem dentre eles primeiro nasceu.

2. As Musas

♩ = 54

Piccolo
Flute 1, 2
Oboe 1, 2
Clarinet in B♭ 1, 2
Clarinet in B♭ 3
Bass Clarinet in B♭
Alto Saxophone 1, 2
Tenor Saxophone 1, 2
Baritone Saxophone
Bassoon 1, 2
Horn in F 1, 3
Horn in F 2, 4
♩ = 54
Trumpet in B♭ 1, 2
Trumpet in B♭ 3
Trombone 1, 2
Euphonium
Tuba
Piano
pp
Violoncello
Double Bass
Timpani
Glockenspiel
Wind Chimes
pp
Bass Drum
Soprano
pp
mf
Mezzosoprano
pp
mf
Contralto
pp
mf
Musa Narradora - Clio

7

Picc.

Fl. 1, 2

3 solo

mf

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

p

mf

mp

Cl. 3

p

mf

mp

B. Cl.

A. Sax. 1, 2

T. Sax. 1, 2

Bari. Sax.

Bsn. 1, 2

mf

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Euph.

Tba.

Pno.

legato

solo

Vc.

p

mf

mp

Db.

Timp.

Glock.

W.Ch.

B. D.

Soprano

p

mf

mp

Mezzo

mf

mp

Alto

p

mf

mp

Musa Nar.

dolce con calma

O dia acordou como um outro, não importa qual
Os risos brotavam entre os pórticos, num perene ritual
Dançavam e cantavam desprovidos de qualquer inquietação
Jubilantes ao som da mesma canção.

12

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1, 2

T. Sax. 1, 2

Bari. Sax.

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Glock.

W.Ch.

B. D.

Soprano

Mezzo

Alto

Musa Nar.

a 2.

solo

mf

f

Ataca seguido

Crono e Réia, de seus tronos
contemplavam
Os súbditos sob a sua maestria
No seio de Réia novas forças se geravam

3. Profecia

♩ = 92

Piccolo

Flute 1, 2

Oboe 1, 2

Clarinet in B♭ 1, 2

Clarinet in B♭ 3

Bass Clarinet in B♭

Alto Saxophone 1, 2

Tenor Saxophone 1, 2

Baritone Saxophone

Bassoon 1, 2

Horn in F 1, 3

Horn in F 2, 4

♩ = 92
mute

Trumpet in B♭ 1, 2

mute

Trumpet in B♭ 3

Trombone 1, 2

Euphonium

Tuba

Piano

Violoncello

Double Bass

Timpani

Tenor Drum

Tenor Drum

Tam-tam

Tam-tam

Bass Drum

Soprano

Mezzosoprano

Contralto

molto urgente

Musa Narradora - Clio

Das profundezas assomando
O retumbante e tenebroso som do presságio

A utopia prestes a ruir

6

Picc.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1, 2
T. Sax. 1, 2
Bari. Sax.
Bsn. 1, 2
Hn. 1, 3
Hn. 2, 4
Tpt. 1, 2
Tpt. 3
Tbn. 1, 2
Euph.
Tba.
Pno.
Vc.
Db.
Timp.
T. D.
T.-t.
B. D.
Soprano
Mezzo
Alto
Gaia e Urano

f *p* como um grito port. Ah!

11

♩ = 88

D

E

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1, 2

T. Sax. 1, 2

Bari. Sax.

Bsn. 1, 2

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

T. D.

T.-t.

B. D.

Soprano

Mezzo

Alto

Gaia e Urano

voz apática e monótona mas forte

Nascido real dos pais do tempo
Os seus obstáculos ultrapassará
Sem nenhum especial talento
O temível trovão conquistará

Seus pais outrora soberanos
Seu reinado verão ruir
Com ajuda das profundezas e dos oceanos
O novo Rei há-de surgir

16

Picc.
Fl. 1, 2
Ob. 1, 2
Cl. 1, 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1, 2
T. Sax. 1, 2
Bari. Sax.
Bsn. 1, 2
Hn. 1, 3
Hn. 2, 4
Tpt. 1, 2
Tpt. 3
Tbn. 1, 2
Euph.
Tba.
Pno.
Vc.
Db.
Timp.
T. D.
T.-t.
B. D.
Soprano
Mezzo
Alto
Gaia e Urano

como um grito
port.
Ah!

4. Reação de Cronos

Catarina Costa

♩ = 132

Bass/Cronos

Piccolo

Flute 1

Flute 2

Oboe 1

Oboe 2

Clarinet in B♭ 1

Clarinet in B♭ 2

Clarinet in B♭ 3

Bass Clarinet in B♭

Alto Saxophone 1

Alto Saxophone 2

Tenor Saxophone 1, 2

Baritone Saxophone

Bassoon 1

Bassoon 2

Horn in F 1, 3

Horn in F 2, 4

♩ = 132
mute

Trumpet in B♭ 1, 2

mute

Trumpet in B♭ 3

Trombone 1

Trombone 2

Euphonium

Tuba

Piano

Violoncello

Double Bass

Timpani

Temple Blocks

Whip

Tam-tam

Bass Drum

7

A

B. — To-da a mi-nha vi - da___ lu - tei___ O con-fron-to ce - les - ti - al___ Con-tra meu pai me vi - rei___ Pa-ra o mu-do li - er - tar des - te mal

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2 — *mf*

Cl. 3 — *mf*

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1, 2

Bari. Sax.

Bsn. 1 — *f*

Bsn. 2 — *f*

Hn. 1, 3 — *mf*

Hn. 2, 4 — *mf*

A

Tpt. 1. 2 — *f*

Tpt. 3 — *f*

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph. — *f*

Tba. — *f*

Pno.

Vc. — *f*

Db. — *f*

Timp. — *p*

T. Bl. — *f*

Whip — *f*

T.-t. — *ff*

B. D. — *ff*

15

B. — Mas a-pe-sar do meu__ la - vor_ Ou-ço o O-rá-cu-lo_____ di - vi - no_____ Meu co - ra-ção ple-no de__ ran - cor__ Por es-se fu-tu-ro que a-bo-mi-no

Picc.

Fl. 1 — solo

Fl. 2

Ob. 1 — solo

Ob. 2

Cl. 1 — solo

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1, 2

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

Tpt. 1. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

T. Bl.

Whip

T.-t.

B. D.

23

B

B.

De - pois de tu do o que pas - sei

De - pois de tu-do o que so - fri, ven - ci, lu - tei

Picc.

Fl. 1

tutti

Fl. 2

tutti

Ob. 1

tutti

Ob. 2

Cl. 1

tutti

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1, 2

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

B

Tpt. 1. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

T. Bl.

Whip

T.-t.

B. D.

32

C

B. — I - nú-me-ras en-tra- ves___ su-pe- rei__ Dos quais a mai-or a ti - ra - ni - a___ A no-va paz de-sen-ca - de - ei___ A per-fei-ta U - to - pi - a

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2 — *mf*

Cl. 3 — *mf*

B. Cl.

A. Sax. 1 — *mf*

A. Sax. 2 — *mf*

T. Sax. 1, 2 — *mf*

Bari. Sax. — *mf*

Bsn. 1 — *mf*

Bsn. 2 — *mf*

Hn. 1, 3 — *mf*

Hn. 2, 4 — *mf*

C

Tpt. 1. 2 — *mf*

Tpt. 3 — *mf*

Tbn. 1 — *mf*

Tbn. 2 — *mf*

Euph. — *mf*

Tba. — *mf*

Pno.

Vc. — *mf*

Db. — *mf*

Timp. — *p*

T. Bl. — *f*

Whip — *mf*

T.-t. — *ff*

B. D. — *ff*

40

B. — A-nun-ci-am a mi - nha ru-í - na Co-mo tal fos se i-ne - vi - tá - vel Mas eu não a-cei-to a mi - nha - ci - na A vi-tó-ria é já pal - pá -

Picc.

Fl. 1 — solo

Fl. 2 — solo

Ob. 1 — solo

Ob. 2 — solo

Cl. 1 — solo

Cl. 2 — solo — tutti

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1, 2

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

Tpt. 1. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

T. Bl.

Whip

T.-t.

B. D.

D

B. — vel — Co - mo ou-sam me de - sa - fi - ar — Não sa-bem já que vou ga - nhar

Picc. — tutti — *mp* — *f*

Fl. 1 — tutti — *mp* — *f*

Fl. 2 — tutti — *mp* — *f*

Ob. 1 — tutti — *mp* — *f*

Ob. 2 — tutti — *mp* — *f*

Cl. 1 — tutti — *mp* — *f*

Cl. 2 — *f*

Cl. 3 — *f*

B. Cl. — *f*

A. Sax. 1 — *f*

A. Sax. 2 — *f*

T. Sax. 1, 2 — *f*

Bari. Sax. — *f*

Bsn. 1 — *f*

Bsn. 2 — *f*

Hn. 1, 3 — *f*

Hn. 2, 4 — *f*

D

Tpt. 1. 2 — *f*

Tpt. 3 — *f*

Tbn. 1 — *f*

Tbn. 2 — *f*

Euph. — *f*

Tba. — *f*

Pno. — *f*

Vc. — *f*

Db. — *f*

Timp. — *f*

T. Bl. — *f*

Whip — *f*

T.-t. — *p* — *ff* — *p* — *ff*

B. D. — *p* — *f*

57

Mas como circundar a profecia?

B. — te - rei de os pren - der!

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1, 2
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1, 3
Hn. 2, 4
Tpt. 1. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Pno.
Vc.
Db.
Timp.
T. Bl.
Whip
T.-t.
B. D.

63

E

B.

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1, 2

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

Tpt. 1. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

T. Bl.

Whip

T.-t.

B. D.

tutti

Tam-tam

70

B.

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1, 2

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1, 3

Hn. 2, 4

Tpt. 1. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

T. Bl.

Whip

T.-t.

B. D.

Transição I

Piccolo
Flute 1
Flute 2
Oboe 1
Oboe 2
Clarinet in B♭ 1
Clarinet in B♭ 2
Clarinet in B♭ 3
Bass Clarinet in B♭
Alto Saxophone 1
Alto Saxophone 2
Tenor Saxophone 1
Baritone Saxophone
Bassoon 1
Bassoon 2
Horn in F 1, 3
Horn in F 2, 4
Trumpet in B♭ 1
Trumpet in B♭ 3
Trombone 1
Trombone 2
Euphonium
Tuba
Piano
Violoncello
Double Bass
Timpani
Marimba
Triangle
Cymbals
Bass Drum
Soprano 1
Mezzosoprano 1
Contralto 1

♩ = 66
dolce
open
pizz.
oh

8

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt. 1
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Pno.
Vc.
Db.
Timp.
Mar.
Tri.
Cym.
B. D.
Voice
Voice
Voice

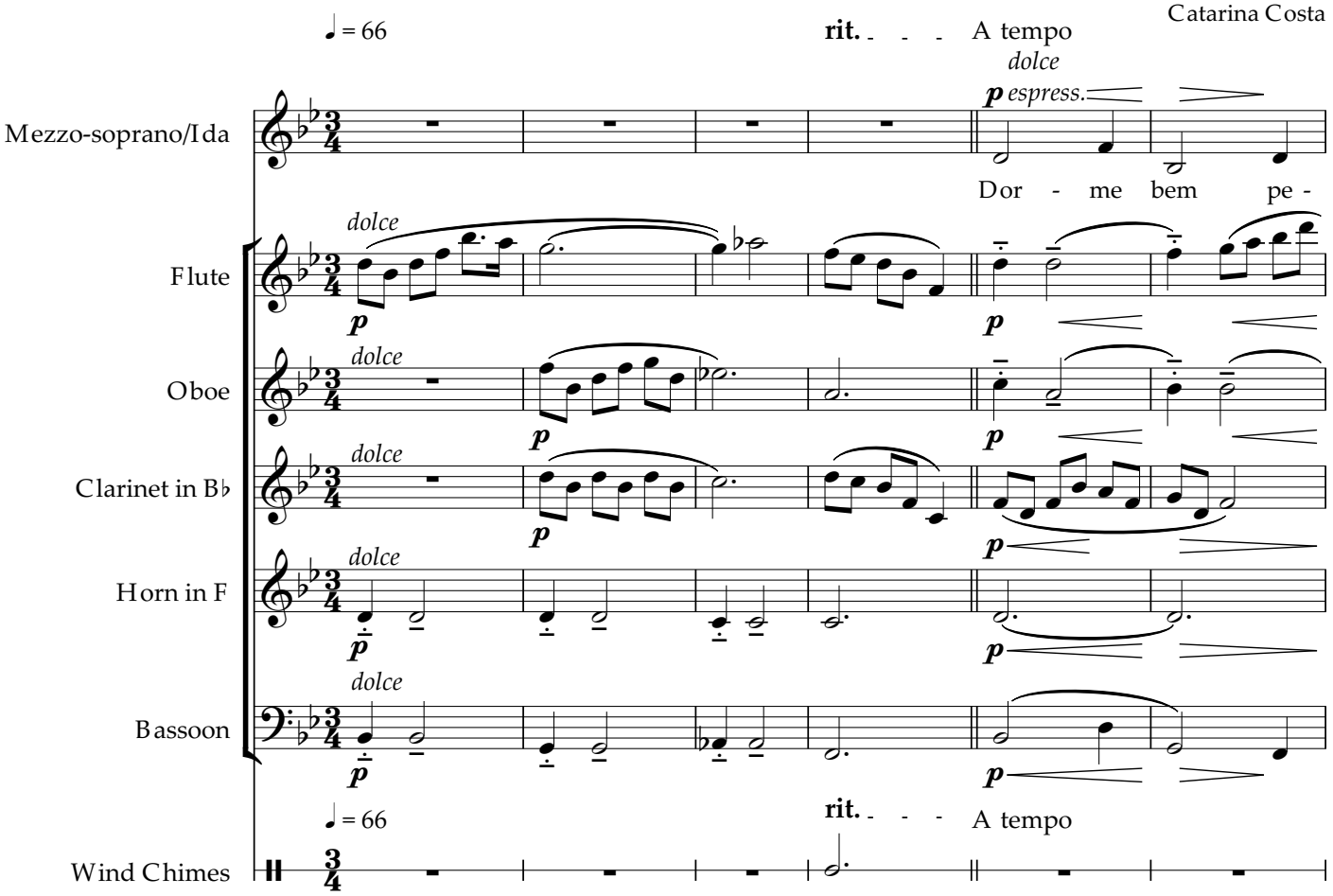
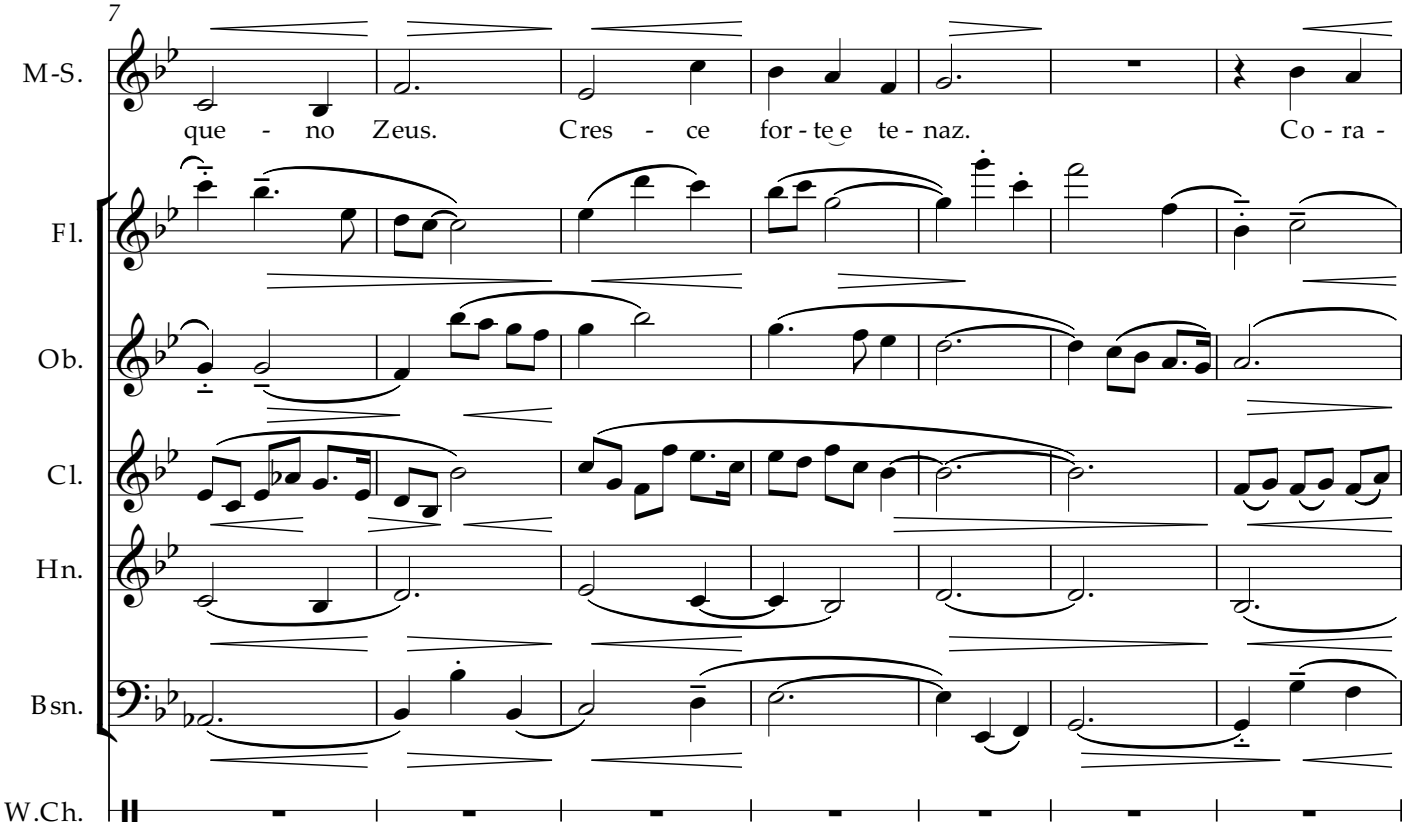
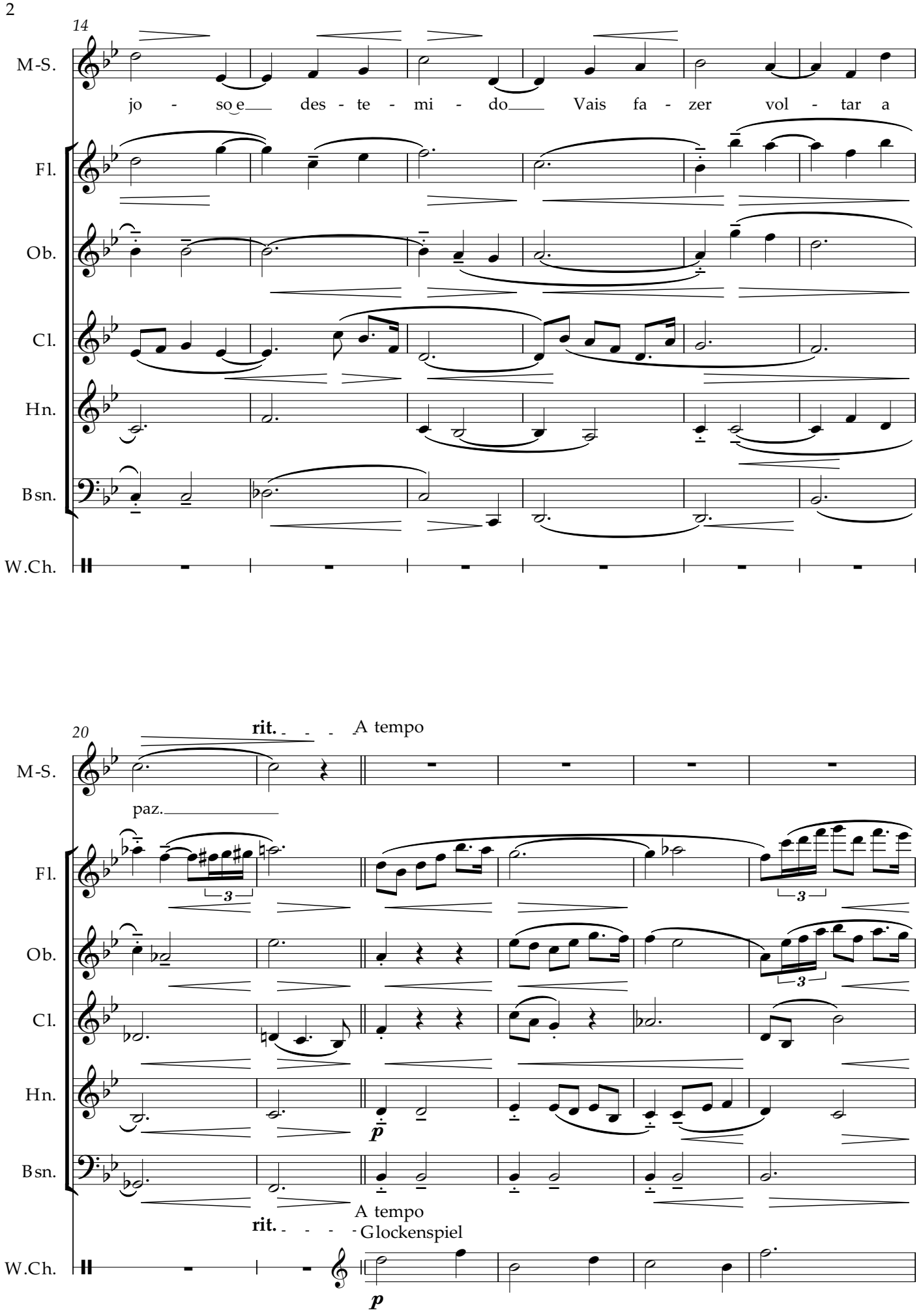
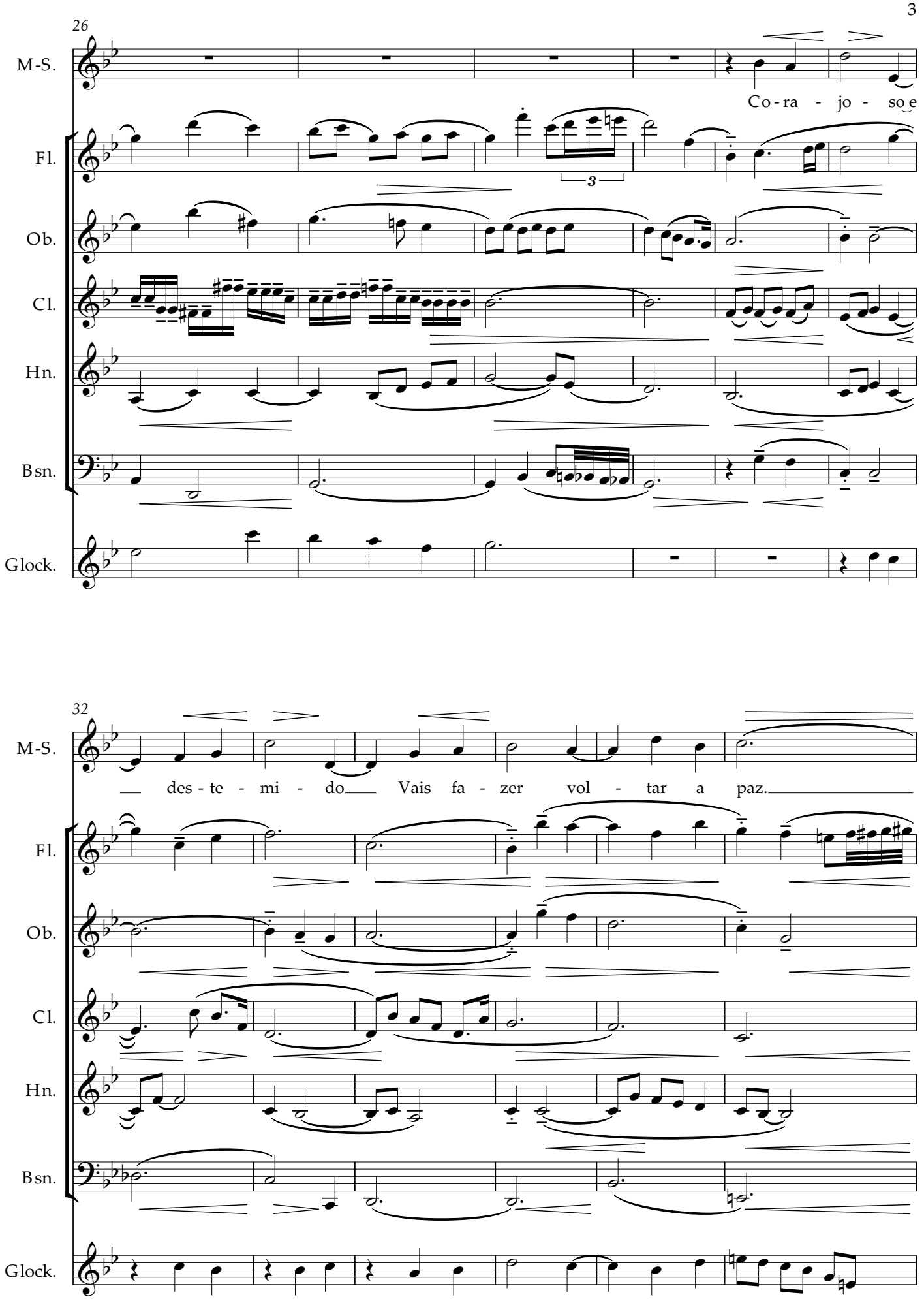
dolce
mf
dolce
mf
baqueta mole ou vassoura
oh
oh
oh

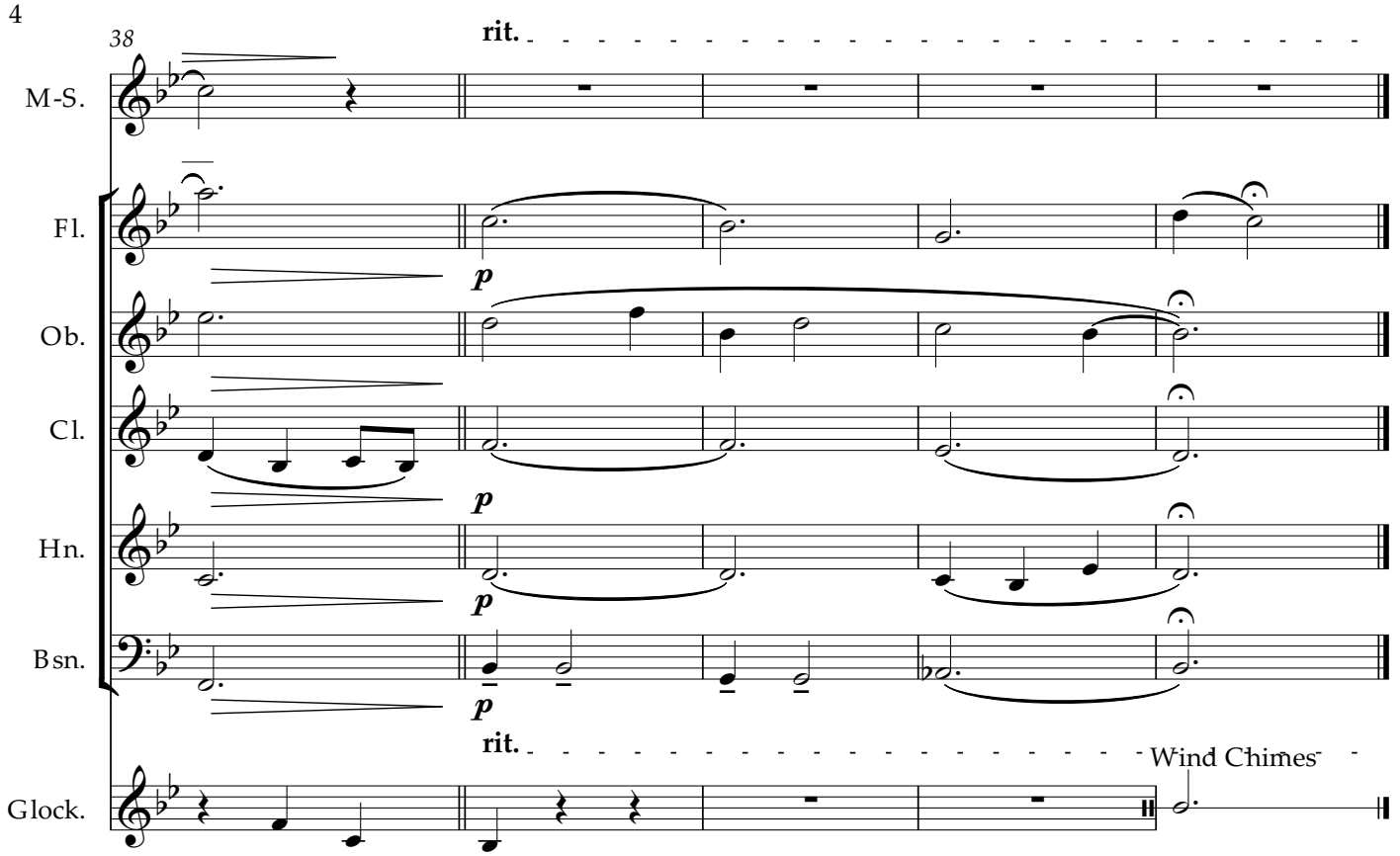
14

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
Tpt. 1
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Pno.
Vc.
Db.
Timp.
Mar.
Tri.
Cym.
B. D.
Voice
Voice
Voice

dolce

6. Canção de Embalar

Catarina Costa

14
M-S.
jo - so e des - te - mi - do Vais fa - zer vol - tar a
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
W.Ch.
20
rit.
A tempo
paz.
3
p
A tempo
rit.
Glockenspiel
p

26
M-S.
Co - ra - jo - so e
Fl.
3
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Glock.
32
M-S.
des - te - mi - do Vais fa - zer vol - tar a paz.
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Bsn.
Glock.


38
rit.
M-S.
Fl.
p
Ob.
Cl.
p
Hn.
p
Bsn.
p
rit.
Wind Chimes
Glock.

7. Transição II

Catarina Costa

♩ = 100

Aparece pela 1ª vez Zeus já adulto a juntar a sua espada e o seu escudo com determinação

Faz 'pose' confiante para a audiência e sai de cena

Ação

Piccolo

Flute 1

Flute 2

Oboe 1

Oboe 2

Clarinet in B♭ 1

Clarinet in B♭ 2

Clarinet in B♭ 3

Bass Clarinet in B♭

Alto Saxophone 1

Alto Saxophone 2

Tenor Saxophone 1

Baritone Saxophone

Bassoon 1

Bassoon 2

Horn in F 1, 3

Horn in F 2, 4

♩ = 100
mute

Trumpet in B♭ 1

mute

Trumpet in B♭ 2

Trumpet in B♭ 3

Trombone 1

Trombone 2

Euphonium

Tuba

Piano

arco

Violoncello

arco

Double Bass

Timpani

Marimba

Snare Drum

Tam-tam

Bass Drum

8. Libertação

Catarina Costa

♩ = 120

Estamos na Corte de Cronos, Zeus está a tentar entrar e disfarça-se como servo.

Ação

Piccolo

Flute 1

Flute 2

Oboe 1

Oboe 2

Clarinet in B♭ 1

Clarinet in B♭ 2

Clarinet in B♭ 3

Bass Clarinet in B♭

Alto Saxophone 1

Alto Saxophone 2

Tenor Saxophone 1

Baritone Saxophone

Bassoon 1

Bassoon 2

Horn in F 1, 3

Horn in F 2, 4

♩ = 120

Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Trumpet in B♭ 3

Trombone 1

Trombone 2

Euphonium

Tuba

Piano

Violoncello

Double Bass

Timpani

Marimba

Snare Drum

Tam-tam

Bass Drum

9

Vai contra alguém e rouba um cálice numa bandeja

A

Continua a passar despercebido

Ação

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

A

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Mar.

S. D.

T.-t.

B. D.

17

Ação

rit.

Coloca umas gotas de algo no cálice

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

rit.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Ped.

Vc.

Db.

Timp.

Mar.

S. D.

T.-t.

B. D.

B

Vê a mãe pela primeira vez e fica parado a olhar para ela antes de dar uma vénia e continuar o plano

C

Cada vez mais perto do trono

Ação

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Mar.

S. D.

T.-t.

B. D.

32

Ação

Dá o cálice envenenado a Cronos

Cronos levanta-se, fica tonto e começa a convulsar para vomitar os seus filhos já adultos.

rit.

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

rit.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Mar.

S. D.

T.-t.

B. D.

mf f

D

37

Sai Héstia

Sai Demeter

Sai Hera

Sai Hades

Sai Poseidon

Sai a pedra

Todos os Deuses se viram para o público em primeiro plano com ar majestoso

Cronos desmaia

Ação

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

D

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Mar.

S. D.

T.-t.

B. D.

p

f

ff

45

E

♩ = 120

Vão a Tártarus

Libertam os Ciclopes e os Hecatônquiros

Ação

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

E ♩ = 120

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Mar.

S. D.

T.-t.

B. D.

53

Começam a sair do palco a fugir

Já estão todos fora do palco

Ação

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Mar.

S. D.

T.-t.

B. D.

9. Introdução II

Catarina Costa

♩=72

Piano
Violoncello
Double Bass
Glockenspiel
Tam-tam
Bass Drum
Calíope S1
Polímnia S2
Urânia S3
Erato MS1
Melpómene MS2
Tália MS3
Clio C1
Euterpe C2
Terpsicore C3

abrir para ahh lentamente

Hmm Ahh

7

Pno.
Vc.
Db.
Glock.
B. D.
S1
S2
S3
MS1
MS2
MS3
C1
C2
C3

Va - mos a - in - da a mei - o da sa - ga

Pois ple - na não es - tá su - a mis -

13

Pno.
Vc.
Db.
Glock.
B. D.
S1
S2
S3
MS1
MS2
MS3
C1
C2
C3

p

são Seu pai lhe res - ta der - ro - tar Zeus se - rá a su - a su - ces -

Ped.

19

A

Pno.
Vc.
Db.
Glock.
B. D.
S1
S2
S3
MS1
MS2
MS3
C1
C2
C3

p f

são

26

B

Pno.

Vc.

Db.

Glock.

B. D.

S1 — Com o au - xí - li - o de seus ir - mãos — A si - na mais sim-ples se tor - na

S2 — Com o au - xí - li - o de seus ir - mãos — A si - na mais sim-ples se tor - na

S3 — Com o au - xí - li - o de seus ir - mãos — A si - na mais sim-ples se tor - na

MS1 — Com o au - xí - li - o de seus ir - mãos — A si - na mais sim-ples se tor - na

MS3 — Com o au - xí - li - o de seus ir - mãos — A si - na mais sim-ples se tor - na

C1 — Com o au - xí - li - o de seus ir - mãos — A si - na mais sim-ples se tor - na

C2 — Com o au - xí - li - o de seus ir - mãos — A si - na mais sim-ples se tor - na

C3 — Com o au - xí - li - o de seus ir - mãos — A si - na mais sim-ples se tor - na

32

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Glock.

T.-t.

B. D.

S1 — Do-ra-van - te ca - re - cem de trei - no — Vi - san - do cum-prir a re - for - - - ma

S2 — Do-ra-van - te ca - re - cem de trei - no — Vi - san - do cum-prir a re - for - - - ma

S3 — Do-ra-van - te ca -re - cem de trei - no — Vi - san - do cum-prir a re - for - - - ma

MS1 — Do-ra-van - te ca -re - cem de trei - no — Vi - san - do cum-prir a re - for - - - ma

MS3 — Do-ra-van - te ca -re - cem de trei - no — Vi - san - do cum-prir a re - for - - - ma

C1 — Do-ra-van - te ca -re - cem de trei - no — Vi - san - do cum-prir a re - for - - - ma

C2 — Do-ra-van - te ca -re - cem de trei - no — Vi - san - do cum-prir a re - for - - - ma

C3 — Do-ra-van - te ca -re - cem de trei - no — Vi - san - do cum-prir a re - for - - - ma

38

C

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1,3
Hn. 2,4
C
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Pno.
Vc.
Db.
Timp.
Glock.
T.-t.
B. D.

43

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1,3
Hn. 2,4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Pno.
Vc.
Db.
Timp.
Glock.
T.-t.
B. D.

47

rit.

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1,3
Hn. 2,4
rit.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Pno.
pizz.
Div.
Vc.
pizz.
Db.
Timp.
Glock.
T.-t.
B. D.

10. Idílica

Catarina Costa

Lento ♩. = 48

Mostra todos em plano de fundo a fazer as suas atividades, a jogar, a entrançar cabelos. Zeus e Hera dançam em primeiro plano.

Ação

Lento ♩. = 48

Violoncello (solo)

solo

dolce

mp

Piano

dolce

mp

Wind Chimes

p

13

Ação

Vc.

Pno.

f

18

Ação

Vc.

Pno.

W.Ch.

p

mf

25

molto rit.

Ação

Vc.

Pno.

W.Ch.

11. O Raio

Andante ♩ = 72

accel.

Allegro ♩ = 120

Aparecem os Ciclopes

Chegam a Zeus e ajoelham-se

Ação

Piccolo

Flute 1

Flute 2

Oboe 1

Oboe 2

Clarinet in B♭ 1

Clarinet in B♭ 2

Clarinet in B♭ 3

Bass Clarinet in B♭

Alto Saxophone 1

Alto Saxophone 2

Tenor Saxophone 1

Baritone Saxophone

Bassoon 1

Bassoon 2

Horn in F 1, 3

Horn in F 2, 4

Andante ♩ = 72

Allegro ♩ = 120

Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Trumpet in B♭ 3

Trombone 1

Trombone 2

Euphonium

Tuba

Violoncello (solo)

Piano

Tutti

pizz.

arco

Violoncello

pizz.

arco

Double Bass

Timpani

Tom-toms

Whip

Wind Chimes

Bass Drum

7

Oferecem o raio

Zeus pega no raio e fica a olhar para ele, examinando-o

A

A ponte raio para o ar. Luzes apagam e acendem/tremem

Ação

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1,2

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1,3

Hn. 2,4

A

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

os sons do trovão vão aparecendo e desaparecendo até cc. 51

trovão

cresc. e dim. aleatório

Tom-t.

Whip

Tam-tam

Snare Drum

B. D.

13

Ação

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1,2

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1,3

Hn. 2,4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Tom-t.

T.-t.

S. D.

19

Ação

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1,2

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1,3

Hn. 2,4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Tom-t.

T.-t.

S. D.

25

Ação

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1,2

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1,3

Hn. 2,4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Tom-t.

T.-t.

S. D.

29

B

Più mosso ♩ = 120

Ação

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1,2

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1,3

Hn. 2,4

B **Più mosso ♩ = 120**

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Tom-t.

Whip

Whip

Bass Drum

B. D.

35

accel.

Ação

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1,2

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1,3

Hn. 2,4

accel.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Tom-t.

Whip

B. D.

Cadenza

39

accel.

Ação

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1,2

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1,3

Hn. 2,4

accel.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Rubato

Tom-t.

Whip

B. D.

40

Ação

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1,2

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1,3

Hn. 2,4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Tom-t.

Triangle

Whip

B. D.

46

Ação

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1,2

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1,3

Hn. 2,4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Tom-t.

Tri.

B. D.

Wind Chimes

12. Discurso

Catarina Costa

Ação

♩ = 72

Baritone

mf

Meus ir-mãos!

mp

Den-tro de me-ros mo-men-tos en-ca ra

Flute 1

fp

Flute 2

fp

mp

Clarinet in B♭ 1

fp

mp

Clarinet in B♭ 2

fp

Clarinet in B♭ 3

fp

Bass Clarinet in B♭

p

Piano

p

Timpani

pp

6

Ação

Bar.

re mos a su-pre-ma ba-ta-lha das nos-sas vi - das. Vi-ve-mos es-te for-ça-do pro-pó-si-to e tu-do se re

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

Pno.

Timp.

11

Ação

Bar. *mf*

su me_ae ste_ins tan - te Ou nos jun ta mos co - mo_um só, ou de sa ba - mos co - mo in - di - ví - duos.

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Cl. 1 *mf*

Cl. 2 *mf*

Cl. 3 3 *mf*

B. Cl. *mf*

Pno. *mf* 3 *f*

Timp. *mp*

16

A

Ação

Bar.

mp *< f*

A - cre - di - tem quan - do di - go que es - ta - mos no a - bis - mo e te - mos du - as o -

Fl. 1

mp

Fl. 2

mp *pp subito*

Cl. 1

mp *pp subito*

Cl. 2

mp *pp subito*

Cl. 3

mp *pp subito*

B. Cl.

mp *sf* *pp subito*

Pno.

8va

p *mf* *pp* *f*

Timp.

pp

20

Ação

Bar.

pções. Man-ter-mo-nos a qui e ser-mos des-tru - í - dos, ou en-fren-tar o ca-mi-nho pa-ra a vi -

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

Pno.

Timp.

mp p mf 8va 6

24

B

Ação

Bar.

mf f

tó - ria... pa-ra a luz!

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

Pno.

Timp.

f psub tr

28

Ação

Bar.

f *mp*

O nos-so de-ver é di - fi - cil_____ e ha-ve-rá mo-men-tos obs-cu - ros_____ Ho -

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

Pno.

Timp.

mp

32

Ação

Bar.

mf

je li-ber-ta-re-mos o mun-do do cár-ce re__ a um fu-tu-ro ra-di - o - so... Em

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

Pno.

Timp.

36

Ação

Bar.

no - me da paz! Quem se

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

Pno.

Timp.

40

molto rall.

Ação

Bar.

jun - - ta a mim?

Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

8va

tr

Pno.

Timp.

13. Marcha

Catarina Costa

♩ = 100

Ação

Piccolo

Flute 1

Flute 2

Oboe 1

Oboe 2

Clarinet in B♭ 1

Clarinet in B♭ 2

Clarinet in B♭ 3

Bass Clarinet in B♭

Alto Saxophone 1

Alto Saxophone 2

Tenor Saxophone 1

Baritone Saxophone

Bassoon 1

Bassoon 2

Horn in F 1,3

Horn in F 2,4

♩ = 100

Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Trumpet in B♭ 3

Trombone 1

Trombone 2

Euphonium

Tuba

Piano

Violoncello

Double Bass

Timpani

Snare Drum

Drum Set

Tam-tam

Bass Drum

7

Colocam-se em formação para marchar

♩ = 120

A

Começam a marcha, luzes reduzidas e background começa a rolar para indicar movimento

Perc.
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1,3
Hn. 2,4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Pno.
Vc.
Db.
Timp.
S. D.
Dr.
T.-t.
B. D.

dolce

pizz.

13

Perc.
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1,3
Hn. 2,4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Pno.
Vc.
Db.
Timp.
S. D.
Dr.
T.-t.
B. D.

20

B

Perc.
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax.
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1,3
Hn. 2,4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Pno.
Vc.
Db.
Timp.
S. D.
Dr.
T.-t.
B. D.

f *p sub* *mp* arco pizz. 3

26

rit.

Perc.

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax.

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1,3

Hn. 2,4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

S. D.

Dr.

T.-t.

B. D.

14. Combate

Catarina Costa

♩ = 120

Ação

Piccolo

Flute 1

Flute 2

Oboe 1

Oboe 2

Clarinet in B♭ 1

Clarinet in B♭ 2

Clarinet in B♭ 3

Bass Clarinet in B♭

Alto Saxophone 1

Alto Saxophone 2

Tenor Saxophone 1

Baritone Saxophone

Bassoon 1

Bassoon 2

Horn in F 1,3

Horn in F 2,4

♩ = 120

Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Trumpet in B♭ 3

Trombone 1

Trombone 2

Euphonium

Tuba

Violoncello

Double Bass

Timpani

Drum Set

Ratchet

Triangle

Bass Drum

Soprano 1

Soprano 2

Soprano 3

Mezzosoprano 1

Mezzosoprano 2

Contralto 1

Contralto 2

Contralto 3

Contralto 4

7

Perc.
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1,3
Hn. 2,4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Vc.
Db.
Timp.
Dr.
Rt.
Tri.
B. D.
S.
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice

p

f

13

A

Perc.
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1,3
Hn. 2,4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Vc.
Db.
Timp.
Dr.
Rt.
Tri.
B. D.
S.
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice

19

Perc.
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1,3
Hn. 2,4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Vc.
Db.
Timp.
Dr.
Rt.
Tri.
B. D.
S.
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice

25

B

Começa a batalha
Só com as nossas personagens 'principais'

Perc.
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1,3
Hn. 2,4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Vc.
Db.
Timp.
Dr.
Rt.
Tri.
B. D.
S.
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice

31

GP

Perc.
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1,3
Hn. 2,4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Vc.
Db.
Timp.
Dr.
Rt.
Tri.
B. D.
S.
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice

f

C

37 Junta-se toda a gente à batalha, perdemos as nossas personagens de foco, estão no meio da multidão

Perc.
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1,3
Hn. 2,4
C
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Vc.
Db.
Timp.
Dr.
Tam-tam
T.-t.
Tri.
B. D.
S.
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice

43

Perc.
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1,3
Hn. 2,4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Vc.
Db.
Timp.
Dr.
T.-t.
Tri.
B. D.
S.
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice

49

D

Perc.
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1,3
Hn. 2,4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Vc.
Db.
Timp.
Dr.
T.-t.
Tri.
B. D.
S.
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice

55

Perc.
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1,3
Hn. 2,4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Vc.
Db.
Timp.
Dr.
T.-t.
Tri.
B. D.
S.
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice

61 **E** Foco luta entre Zeus e Cronos

Perc.
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1,3
Hn. 2,4
E
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Vc.
Db.
Timp.
Dr.
T.-t.
Tri.
B. D.
S.
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice

67

F

Perc.

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1,3

Hn. 2,4

F

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Vc.

Db.

Timp.

Dr.

T.-t.

Tri.

B. D.

S.

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

73

Perc.
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1,3
Hn. 2,4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Vc.
Db.
Timp.
Dr.
T.-t.
Tri.
B. D.
S.
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice
Voice

79

Perc.

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1,3

Hn. 2,4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Vc.

Db.

Timp.

Dr.

T.-t.

Thunder Sheet

Tri.

B. D.

S.

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

85

G

Perc.

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1,3

Hn. 2,4

G

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Vc.

Db.

Timp.

Dr.

T.-t.

Whip

Tri.

B. D.

S.

Glissandos aleatórios (altura, ritmo, direção, dinâmicas)

Voice

Glissandos aleatórios (altura, ritmo, direção, dinâmicas)

Voice

Glissandos aleatórios (altura, ritmo, direção, dinâmicas)

Voice

Glissandos aleatórios (altura, ritmo, direção, dinâmicas)

Voice

Glissandos aleatórios (altura, ritmo, direção, dinâmicas)

Voice

Glissandos aleatórios (altura, ritmo, direção, dinâmicas)

Voice

Glissandos aleatórios (altura, ritmo, direção, dinâmicas)

Voice

15. Monte Olimpo

Lento ♩ = 60

Palco Escuro

Ação

Piccolo

Flute 1

Flute 2

Oboe 1

Oboe 2

Clarinet in B♭ 1 — solo, mp

Clarinet in B♭ 2 — solo, mp

Clarinet in B♭ 3 — solo, mp

Bass Clarinet in B♭

Alto Saxophone 1

Alto Saxophone 2

Tenor Saxophone 1

Baritone Saxophone

Bassoon 1

Bassoon 2

Horn in F 1,3

Horn in F 2,4

Lento ♩ = 60

Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Trumpet in B♭ 3

Trombone 1

Trombone 2

Euphonium

Tuba

Piano — 8va, p

Violoncello — p

Double Bass — p

Timpani

Wind Chimes — mp

Whip

Tam-tam — mp

Bass Drum

Soprano 1,2,3 — mp — Al-can-ça-mos as-sim o pon-to des-ta cró-ni-ca Com o-o-rá-culo cum-pri-do po-dem re-ju-bi-lar O-lim-po os e-nal-te-

Mezzosoprano 1,2,3 — mp — Al-can-ça-mos as-sim o pon-to des-ta cró-ni-ca Com o-o-rá-culo cum-pri-do re-ju-bi-lar O-lim-po os e-nal-te-

Contralto 1,2,3 — mp, pp — Al-can-ça-mos as-sim o pon-to des-ta cró-ni-ca Com o-o-rá-culo cum-pri-do po-dem re-ju-bi-lar O-lim-po os e-nal-te-

7

A

Maestoso ♩ = 92

Holofote ilumina os deuses, luzes começam a acender lentamente

Luz acesa completamente

Perc.

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1,3

Hn. 2,4

Maestoso ♩ = 92

A

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

Snare Drum

W.Ch.

Whip

T.-t.

B. D.

Voice

ce

Voice

ce

Voice

ce

15

Perc.

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1,3

Hn. 2,4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

S. D.

Whip

T.-t.

B. D.

f

tutti

p

20

B Vivo ♩ = 120

Perc.

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1,3

Hn. 2,4

B Vivo ♩ = 120

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

S. D.

Whip

T.-t.

B. D.

25

C

Meno mosso ♩ = 82

Perc.

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1,3

Hn. 2,4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

S. D.

Whip

T.-t.

B. D.

Wind Chimes

31

Perc.

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1,3

Hn. 2,4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

W.Ch.

Whip

T.-t.

B. D.

37

D Vivo ♩ = 120

Perc.

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

Bari. Sax.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1,3

Hn. 2,4

D Vivo ♩ = 120

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Euph.

Tba.

Pno.

Vc.

Db.

Timp.

W.Ch.

Snare Drum

Whip

T.-t.

B. D.

43

E Vivace molto ♩ = 136

Perc.
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
Bari. Sax.
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1,3
Hn. 2,4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Euph.
Tba.
Pno.
Vc.
Db.
Timp.
S. D.
Whip
T.-t.
B. D.

E Vivace molto ♩ = 136

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
COMPOSIÇÃO

Teatro Musical em Português – Um modelo com Banda Sinfónica

Catarina Melo Costa