

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**  
**DOUTORADO EM MÚSICA**

**A INTERAÇÃO “ARTE DE REGISTRAR-ORQUESTRAÇÃO” NA  
ELABORAÇÃO DE UM CONCERTO PARA ÓRGÃO E ORQUESTRA.**

**ALEXANDRE RACHID JOSÉ PEDRO JÚNIOR**

**RIO DE JANEIRO, 2012**

A INTERAÇÃO “ARTE DE REGISTRAR-ORQUESTRAÇÃO” NA  
ELABORAÇÃO DE UM CONCERTO PARA ÓRGÃO E ORQUESTRA.

por

ALEXANDRE RACHID JOSÉ PEDRO JÚNIOR

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob orientação do Professor Dr. Ricardo Tacuchian.

Rio de Janeiro, 2012

Pedro Júnior, Alexandre Rachid José.

P372 A interação “arte de registrar-orquestração” na elaboração de um concerto para órgão e orquestra / Alexandre Rachid José Pedro Júnior, 2012. xii, 329f.

Orientador: Ricardo Tacuchian.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

1. Concertos (Órgãos). 2. Composição (Música). 3. Instrumentação e orquestração. 4. Improvisação (Música). 5. Som - Registro e reprodução. I. Tacuchian, Ricardo. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Música. III. Título.

CDD – 780.78



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO**

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

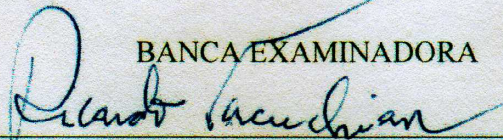
Mestrado e Doutorado

**“A INTERAÇÃO ‘ARTE DE REGISTRAR-ORQUESTRAÇÃO’ NA ELABORAÇÃO DE UM  
CONCERTO PARA ÓRGÃO E ORQUESTRA”**

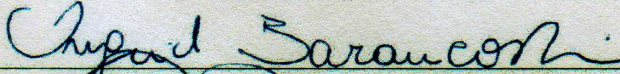
por

Alexandre Rachid José Pedro Jr.

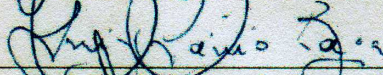
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Ricardo Tacuchian (orientador - UNIRIO)



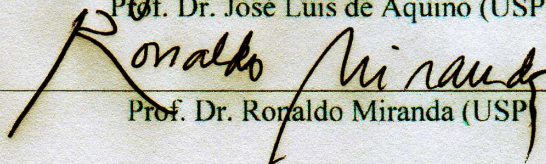
Prof. Dra. Ingrid Barancoski (UNIRIO)



Prof. Dr. Luiz Otávio Braga (UNIRIO)



Prof. Dr. José Luis de Aquino (USP)



Prof. Dr. Ronaldo Miranda (USP)

Conceito: aprovado

JANEIRO DE 2012

*Dedico este trabalho primeiramente a DEUS, que me permitiu nascer no seio de uma família amorosa e protetora, aos meus pais, Alexandre Rachid (In Memoriam) e Helena Rachid, cuja sabedoria, orientação e amor me permitiram chegar até aqui, e meus irmãos, Brígida e Aloísio Rachid.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao Professor Dr. Ricardo Tacuchian pela sua orientação, empenho, cultura e generosidade demonstrados durante a elaboração deste trabalho.

Também agradeço aos membros da banca examinadora, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ingrid Barancoski (UNIRIO), Prof. Dr. Luiz Otávio Braga (UNIRIO), Prof. Dr. José Luis de Aquino (USP) e Prof. Dr. Ronaldo Miranda (USP), e aos suplentes, Prof. Dr. André Cardoso (UFRJ) e Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Vânia Dantas Leite (UNIRIO), que gentilmente aceitaram o convite para participar da Defesa de Tese de meu trabalho, cuja leitura e análise do mesmo o valoriza e me honra.

JÚNIOR, Alexandre Rachid J. P. *A Interação “Arte de Registrar-Orquestração” na Elaboração de um Concerto para Órgão e Orquestra*. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

## RESUMO

Esta tese propõe a elaboração de um concerto para órgão e orquestra, suprimindo a ausência desse gênero musical no repertório de música erudita brasileira. Fornece aos compositores subsídios para a compreensão da “arte de registrar”, bem como sua interação no processo composicional com a técnica da orquestração. Foram empregados diversos procedimentos composicionais da técnica barroca e contemporânea, além de utilizar recursos da improvisação como importante ferramenta para a produção musical, recursos inerentes à criação da obra. O resultado é a criação do primeiro concerto brasileiro para órgão e orquestra, em três movimentos. A execução da obra ratifica os procedimentos e as idéias musicais do pesquisador.

Palavras-chave: Órgão – Composição – Registro – Orquestração - Improvisação

JUNIOR, Alexander Rachid J. P. *The interaction "Art of Registering - Orchestration" in the process of composing a concerto for organ and orchestra*. 2012. Dissertation (Doctoral degree in Music) – Graduate Scholl, Center of Arts and Letters, Federal University of The Estate of Rio de Janeiro (UNIRIO).

## **ABSTRACT**

The aim of this dissertation is to provide a composition of a concerto for organ and orchestra that supplements the absence of a work of this kind in the Brazilian organ repertoire. It furnishes composers with a discussion and model of registration that offers a better understanding of the “art of registering” as well as its use in orchestration. Several compositional procedures were employed. These include baroque and contemporary techniques as well as the art of improvisation as a important tool for a musical creation. The result is the creation of the first Brazilian concerto for organ and orchestra built in three distinct movements. The execution of this work also ratifies the proceedings and musical ideas of the composer.

Keywords: Organ – Composition – Registration – Orchestration - Improvisation



JÚNIOR, Alexandre Rachid J. P. L'Interaction « Registration-Orchestration » dans l'Élaboration d'un Concerto pour Orgue et Orchestre. 2012. Thèse (Doctorat en Musique) – Programme de Post-Graduation en Musique, Centre de Lettres et Arts, Université Fédérale de l'État de Rio de Janeiro (UNIRIO).

## **RÉSUMÉ**

Cette thèse propose l'élaboration d'un concerto pour orgue et orchestre, en suppléant au manque de ce genre musical dans le répertoire de la musique savante brésilienne. Elle fournit aux compositeurs des moyens pour la compréhension de la registration, ainsi que l'interaction entre celle-ci et la technique de l'orchestration dans le processus compositionnel. Plusieurs procédés compositionnels de la technique baroque et de la technique contemporaine ont été employés, outre l'utilisation de recours de l'improvisation, en tant qu'important outil pour la production musicale, ceux-ci inhérents à la création de l'œuvre. Le résultat a été la création du premier concerto brésilien pour orgue et orchestre, en trois mouvements. L'exécution de l'œuvre confirme les procédés et les idées musicales du chercheur.

Mots clés: Orgue – Composition – Registration – Orchestration – Improvisation

# SUMÁRIO

	Página
LISTA DE QUADROS.....	viii e ix
INTRODUÇÃO.....	10
Capítulo I – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	20
Capítulo II – PRIMEIRO MOVIMENTO.....	37
Capítulo III – SEGUNDO MOVIMENTO.....	98
Capítulo IV – TERCEIRO MOVIMENTO.....	110
CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES.....	142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	147
ANEXOS.....	155

## LISTA DE QUADROS

Página

QUADRO 01 – POSITIVO (I MANUAL).....	29
QUADRO 02 – GRANDE-ÓRGÃO (II MANUAL).....	31
QUADRO 03 – REGISTROS MECÂNICOS.....	32
QUADRO 04 – SOLO (IV MANUAL).....	33
QUADRO 05 – RECITATIVO (III MANUAL).....	34
QUADRO 06 – PEDAL.....	35
QUADRO 07 – ORGANO PLENO (GRANDE-ÓRGÃO).....	44
QUADRO 08 – ORGANO PLENO (POSITIVO).....	45
QUADRO 09 – ORGANO PLENO (RECITATIVO E SOLO).....	46
QUADRO 10 – ORGANO PLENO (PEDAL).....	47
QUADRO 11 – REGISTROS DO ÓRGÃO x SEÇÕES DA ORQUESTRA.....	49
QUADRO 12 – REGISTRAÇÃO POSITIVO, GRANDE-ÓRGÃO E PEDALEIRA.....	53
QUADRO 13 – VELOCIDADE DE EMISSÃO (PERCUSSÃO E ÓRGÃO).....	56
QUADRO 14 – TÉCNICA DO DIÁLOGO REPETIDO NA ORQUESTRAÇÃO .....	57
QUADRO 15 – TÉCNICA DO DIÁLOGO REPETIDO.....	59
QUADRO 16 – REPARTIÇÃO ESPACIAL DO ESPECTRO SONORO.....	60
QUADRO 17 – PEDAL DE TÔNICA (INSTRUMENTO DE SOPRO).....	61
QUADRO 18 – REGISTRAÇÃO DA SEÇÃO B.....	62
QUADRO 19 – INTERVENÇÃO VERTICAL x INTERVENÇÃO HORIZONTAL.....	65
QUADRO 20 – REGIÃO AGUDA x REGIÃO GRAVE.....	66
QUADRO 21 – AUMENTO DA DENSIDADE “ÓRGÃO-ORQUESTRA”.....	67
QUADRO 22 – FRAGMENTAÇÃO DO ESPECTRO SONORO.....	68
QUADRO 23 – DILUIÇÃO SONORA “ÓRGÃO-ORQUESTRA”.....	70
QUADRO 24 – DILUIÇÃO SONORA “ÓRGÃO-ORQUESTRA”.....	70
QUADRO 25 – DILUIÇÃO SONORA FINAL “ÓRGÃO-ORQUESTRA”.....	71
QUADRO 26 – COLORIDO ORQUESTRAL.....	72
QUADRO 27 – COLORIDOS DAS TONALIDADES MODULANTES.....	73
QUADRO 28 – REGISTRAÇÃO DE FUNDOS.....	75
QUADRO 29 – DESENVOLVIMENTO TEMÁTICO (FRAGMENTAÇÃO SONORA)....	76
QUADRO 30 – DESENVOLVIMENTO TEMÁTICO (AUMENTO DA DENSIDADE)....	77
QUADRO 31 – COMPASSOS DE LIGAÇÃO (SOLO DE ORQUESTRA).....	79
QUADRO 32 – REGISTRAÇÃO DA REEXPOSIÇÃO DA SEÇÃO B.....	80
QUADRO 33 – COMPASSOS DE LIGAÇÃO (ÓRGÃO NO RECITATIVO).....	81
QUADRO 34 – AUMENTO DENSIDADE SONORA (ÓRGÃO NO POSITIVO).....	82
QUADRO 35 – AUMENTO DENSIDADE SONORA (ÓRGÃO E ORQUESTRA).....	83
QUADRO 36 – ADIÇÃO DE REGISTROS (VALORES LONGOS x CURTOS).....	84
QUADRO 37 – TÉCNICA ESPELHO SOLISTA-ORQUESTRA.....	85
QUADRO 38 – DIMINUIÇÃO INTENSIDADE ÓRGÃO E ORQUESTRA.....	87
QUADRO 39 – PRIMEIRA MARCHA CANÔNICA ASCENDENTE.....	88
QUADRO 40 – SEGUNDA MARCHA CANÔNICA ASCENDENTE.....	89

QUADRO 41 – REGISTRAÇÃO DA REEXPOSIÇÃO DA SEÇÃO B (2ª subseção).....	91
QUADRO 42 – CONTRAPONTO SIMÉTRICO INVERTIDO ESPELHADO.....	93
QUADRO 43 – REPARTIÇÃO ESPACIAL POR FRAGMENTAÇÃO SONORA.....	94
QUADRO 44 – CODA FINAL.....	97
QUADRO 45 – 1ª SUBSEÇÃO DA SEÇÃO A.....	99
QUADRO 46 – 2ª SUBSEÇÃO DA SEÇÃO A.....	99
QUADRO 47 – ÓRGÃO COADJUVANTE ORQUESTRAL .....	100
QUADRO 48 – AUMENTO DA DENSIDADE DA PEDALEIRA.....	101
QUADRO 49 – AUMENTO DA DENSIDADE (ÓRGÃO SOLISTA).....	102
QUADRO 50 – AUMENTO DA DENSIDADE NA PEDALEIRA E ORQUESTRA.....	104
QUADRO 51 – ADIÇÃO DE REGISTROS x AUMENTO DENSIDADE ORQUESTRA.....	105
QUADRO 52 – ADENSAMENTO ORQUESTRAL.....	106
QUADRO 53 – TUTTI ÓRGÃO x TUTTI ORQUESTRA.....	107
QUADRO 54 – DIMINUIÇÃO DA INTENSIDADE ÓRGÃO E ORQUESTRA.....	108
QUADRO 55 – DIMINUIÇÃO DA INTENSIDADE ÓRGÃO E ORQUESTRA.....	109
QUADRO 56 – REGISTRAÇÃO DA INTRODUÇÃO DO 3º MOVIMENTO.....	113
QUADRO 57 – INTERAÇÃO REGISTRAÇÃO-ORQUESTRAÇÃO DA PARTE A.....	115
QUADRO 58 – INTERAÇÃO DA PARTE B / SUBSEÇÃO A.....	116
QUADRO 59 – INTERAÇÃO DA PARTE B / SUBSEÇÃO B.....	117
QUADRO 60 – SEÇÃO FUGATO / PARTE A.....	118
QUADRO 61 – SEÇÃO FUGATO / PARTE B.....	118
QUADRO 62 – REGISTRAÇÃO DO DESENVOLVIMENTO DO 3º MOVIMENTO.....	121
QUADRO 63 – REGISTRAÇÃO-ORQUESTRAÇÃO DO DESENVOLVIMENTO.....	122
QUADRO 64 – ALTERNÂNCIA ENTRE GRANDE-ÓRGÃO E POSITIVO.....	123
QUADRO 65 – REGISTRAÇÃO ADICIONADA (GRANDE-ÓRGÃO E PEDAL).....	124
QUADRO 66 – ALTERNÂNCIA ENTRE GRANDE-ÓRGÃO E POSITIVO.....	125
QUADRO 67 – REGISTRAÇÃO DE PLENO DE LINGUETAS (GRAND JEU).....	128
QUADRO 68 – REGISTRAÇÃO CADÊNCIA DO ÓRGÃO.....	130
QUADRO 69 – REGISTRAÇÃO REEXPOSIÇÃO DESENVOLVIMENTO.....	132
QUADRO 70 – REGISTRAÇÃO ADICIONADA AO GRANDE-ÓRGÃO E PEDAL.....	133
QUADRO 71 – ALTERNÂNCIA ENTRE GRANDE-ÓRGÃO E POSITIVO.....	134
QUADRO 72 –REGISTRAÇÃO DE PLENO DE LINGUETAS (GRAND JEU).....	135
QUADRO 73 – REGISTRAÇÃO DA AMPLIAÇÃO DOS COMPASSOS DE LIGAÇÃO..	136
QUADRO 74 – REEXPOSIÇÃO EM ORGANO PLENO.....	137
QUADRO 75 – CODA FINAL / PARTE A.....	139
QUADRO 76 – CODA FINAL / PARTE B.....	139
QUADRO 77 – CODA FINAL / PARTE C.....	140

## I N T R O D U Ç Ã O

O processo de criação musical sempre gerou interesse e questionamentos na maioria das pessoas. Algumas das perguntas mais comuns que elas fazem são com relação à inspiração, ou, se o compositor compõe com auxílio do piano. A composição musical costuma exigir daqueles que se dedicam a ela enorme dose de criatividade e imaginação, acrescentando-se a isto o domínio da escrita composicional, da técnica da orquestração, do discurso musical (onde lhe é inerente o diálogo entre as diversas vozes), nos quais são exigidos conhecimentos contrapontísticos e harmônicos, resultando numa ampla diversidade de texturas e timbres. O ato de compor envolve trabalho árduo e diário do compositor, cuja idéia musical pode surgir de forma espontânea, natural e retilínea para alguns, ou através da elaboração e manipulação técnica do tema (aqui utilizado como sinônimo de idéia musical), alterando, ampliando e mudando sua dinâmica, ou até mesmo seu ritmo, de modo que o produto final contenha “ingredientes” para serem utilizados durante a confecção da obra musical. Segundo Stravinsky, o emprego da técnica na composição musical é assim compreendido: “Toda criação pressupõe (...) uma espécie de apetite provocado pela antevisão da descoberta. Esse gosto (...) acompanha a captação intuitiva de uma entidade (...) que só tomará forma definitiva pela ação de uma técnica (...) vigilante”. (Stravinsky, 1996, p.54)

O entendimento do processo criativo é realmente muito complexo e difícil de ser analisado, até mesmo pelo próprio compositor, a ponto de Stravinsky afirmar durante suas aulas de composição que “é igualmente difícil observar o que você mesmo faz. E, no entanto, só pedindo a ajuda da introspecção é que tenho alguma chance de guiá-los nessa matéria essencialmente flutuante” (Stravinsky, idem, p.53). Para ele, a questão da *inspiração* “não é

de forma alguma condição prévia do ato criativo, e sim uma manifestação cronologicamente secundária” (ibidem, p.53). A tarefa diária do compositor em escrever, selecionar, colocar em uma determinada ordem, e, trabalhar sua idéia musical, deve sempre estar interligada à aplicação de seus conhecimentos técnicos, de modo que a inspiração não seja motivo de “espera passiva” ao chamado da criação musical:

“(…) isso não implica de modo algum ficar em uma passiva espera do sopro divino. Isso é exatamente o que diferencia o profissional do diletante. O compositor profissional pode sentar-se dia após dia e produzir algo de música. Certos dias serão melhores que outros; mas o principal feito é a capacidade para compor. A inspiração é no mínimo só um produto derivado.”  
<sup>1</sup> (Copland, 1992, p.25).

O compositor também deve dominar e conhecer as diversas formas musicais, por meio da análise estrutural e morfológica das obras de seus antecessores e contemporâneos. Na forma *concerto*, por exemplo, o diálogo musical geralmente ocorre entre o instrumento solista (ou um grupo instrumental solista) e o conjunto orquestral. Porém, a elaboração de um concerto para órgão e orquestra requer muito mais do que criatividade e domínio da técnica orquestral, pois o órgão durante séculos acompanhou a evolução técnico-científica, incorporando diversas invenções no decorrer do tempo, como por exemplo, a aquisição da *pedaleira* no século XIV, atribuída ao flamengo Lodewijk van Vaelbeke (1318-1385), ou a invenção do *ventilabro*, que permitiu a entrada de ar para os tubos individualmente, imprimindo a evolução dos registros singulares, a partir de 1500. O órgão também acompanhou a evolução da própria orquestra, chegando a rivalizar-se com esta no que tange aos recursos tímbricos, sonoros e de intensidade, assimilando diversos instrumentos em seu amplo quadro de

---

<sup>1</sup> “(…) eso no implica en modo alguno estarse en una passiva espera del sopro divino. Eso es exactamente lo que diferencia al profesional del diletante. El compositor profesional puede sentarse día tras día y producir algo de música. Unos días será, indudablemente, mejor que otros; pero el hecho principal es la capacidad para componer. La inspiración es a menudo solo um producto derivado.”

registros, como por exemplo, a *Viola da Gamba*, registro introduzido pela primeira vez na Alemanha, no órgão da Marienkirche, em Dantzig (1585), ou o *Clarinetto*, registro oriundo do antigo *Chalumeau* francês, que segundo Johann G. Walther (1684-1748) em sua obra *Musikalisches Lexicon* (1732), é documentado e transformado em registro pela primeira vez.

A grande evolução da orquestra se deu com o surgimento da *Escola de Mannheim* (1741-42), composta por um grupo de compositores pré-clássicos sinfônicos, dentre os quais se destacam Johann Stamitz (1717-1757), seu filho Carl Stamitz (1745-1801), Franz Xavier Richter (1709-1789) e Christian Cannabich (1731-1798), que sob a direção musical do primeiro, promoveu o desenvolvimento e o renome internacional da já conhecida *Orquestra de Mannheim*, cujas técnicas revolucionárias desenvolvidas por seus compositor-integrantes criaram uma gama de recursos que englobavam desde um tratamento mais independente dos instrumentos de sopro (pelo acréscimo de mais partes ao conjunto habitual), até a obtenção de efeitos dinâmicos notáveis como o “crescendo” com tutti orquestrais, em contraste com as trocas instantâneas de “forte” (*Ripieno*) para “piano” (*Concertino*) e vice-versa, da música barroca. Além destas realizações, Johann Stamitz foi o responsável pela transferência e adaptação da abertura italiana para a sinfonia, bem como da ampliação da obra sinfônica em quatro movimentos, com a adição do minuetto e trio, além de introduzir material temático contrastante em vários primeiros movimentos, inovações que resultaram na reestruturação da sinfonia.

O mesmo processo evolutivo atingiu o órgão com o surgimento de diversas escolas nacionais de organeria, o que ampliou e diversificou o número de registros e de recursos do instrumento. Devido a estas peculiaridades, a maioria dos concertos para órgão e orquestra foi escrita por organistas, como por exemplo, já no Barroco, os concertos para órgão e orquestra de cordas com oboés, Op.4 e Op.7 de Händel (1685-1759), considerados os

pioneiros do gênero. Michael Corrette (1707-1795) deu sequência ao gênero com a publicação dos *VI Concerti a sei strumenti, cimballo o organo obligatti, ter violoni, flauto, alto viola e violoncello* (1748). Na segunda metade do século XVIII, W.A.Mozart (1756-1791) compôs *17 Sonatas de Igreja para órgão e orquestra de cordas*, das quais três destas obras (KV 263, 278, e 329) solicitam além do emprego das cordas, alguns instrumentos de sopros e até mesmo tímpanos. Também é deste período o conjunto de *Seis Concertos para Órgão, Op.10* (1775) de John Stanley (1713-1786), com acompanhamento de dois violinos e contrabaixo.

Em 1795, por sugestão de Justin Heinrich Knecht (1752-1817), organista da Corte e da Ópera de Stuttgart, o órgão passou a ser tratado como uma orquestra, repartindo em três manuais o espectro orquestral das cordas, metais e madeiras. Com isso, surgiu no início do século XIX um círculo comum de organistas, que alegando uma suposta escassez de repertório para o instrumento, passou a realizar transcrições de peças orquestrais para o mesmo, apoiando-se nas novas técnicas e características do instrumento. Desta forma, os fabricantes aprimoravam cada vez mais os recursos tímbricos e técnicos do órgão, para acompanhar a consolidação e diversificação da orquestra. No século seguinte, alguns compositores organistas dedicaram páginas musicais na elaboração de música para órgão e orquestra, como Alexandre Guilmant (1837-1911), quem escreveu a *Sinfonia para Órgão e Orquestra, Op.42, nº1* (1874) e Joseph Rheinberger (1839-1901) com seu *Concerto para Órgão e Orquestra Op.137, nº1* (1884), escrito para orquestra de cordas, duas trompas e tímpano.

Apesar de o órgão ter acompanhado a evolução técnica e instrumental da orquestra, esta associação continuou por muito tempo criticada e contra-indicada por figuras eminentes e relevantes do cenário musical mundial, tendo sido totalmente desestimulada dentro do *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes* (1843) de Hector



Berlioz (ampliado e revisado por Richard Strauss, em 1904):

(...) Além disso, é óbvio que a sonoridade plana, uniforme e igual do órgão nunca pode se fundir completamente com os sons extremamente variáveis da orquestra; existe uma antipatia secreta entre esses dois poderes musicais. Tanto o órgão quanto a orquestra são reis; ou melhor, um é o imperador e o outro o papa. Os seus gostos são diferentes, os seus interesses são demasiado vastos e divergentes para serem colocados juntos. Toda vez que essa estranha combinação tem sido tentada, ou o órgão predomina, ou a orquestra assume excessivo poder quase anulando completamente seu adversário. (...) <sup>2</sup> (Berlioz, 1848, p.248)

É evidente que no ano de 1848, quando esta obra foi redigida, o órgão estava passando por amplas modificações técnicas que permitiram o enriquecimento de sua expressividade através dos experimentos de Gabriel Joseph Grenié (1756-1837) e Sébastien Erard (1752-1831), culminando com o advento do “(...) sistema da caixa (na qual todos os tubos de um determinado teclado se acham enclausurados), dita *expressiva* por causa das venezianas móveis que formam uma de suas paredes” <sup>3</sup> (Dufourcq, 1982, p.50), controladas por meio de um pedal. Outro recurso que alterou a expressividade e o toque do instrumento deveu-se à invenção da *alavanca pneumática*, em 1832, por Charles Barker (1807-1879), que permitiu suprimir a resistência do teclado após acoplamento dos manuais, propiciando uma total igualdade em toda sua extensão. Este recurso foi utilizado pela primeira vez por Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899) no órgão da Abadia de Saint-Denis, em 1834. Considerado o maior construtor de órgãos de seu tempo, Cavaillé-Coll também promoveu a divisão dos someiros (que redistribuiu e aumentou a pressão de ar), a introdução dos pedaletes para controlar a

<sup>2</sup> “Moreover, it is obvious that the even and uniform tones of the organ can never fuse completely with the extremely variable sounds of the orchestra; there is a secret antipathy between these two musical powers. Both the organ and the orchestra are kings; or rather, one is the emperor and the other the pope. Their tasks are different; their interests are too vast and too divergent to be mixed together. Every time this strange combination has been attempted, either the organ predominates, or the orchestra raised to excessive power almost completely eclipses its adversary”.

<sup>3</sup> “(...) le système de la boîte (en laquelle toute la *tuyauterie* d’un clavier est enclose), rendue *expressive* par les jalousies mobiles dont est formée l’une de ses parois.”

entrada e retirada de grupos de registros, o aumento do número de registros de 8', a reinvenção das flautas harmônicas e das flautas oitavantes, aumento dos registros de lingüetas e seu fortalecimento com a quinta de principal  $2\ 2/3'$  e muitas outras inovações, que vão dar no surgimento do *órgão sinfônico*, cuja parceria atinge seu clímax com o organista e compositor César Franck (1822-1890) que ao compor a *Grande Pièce Symphonique* (1868), inaugura na França a sinfonia para órgão, gênero que será reprisado por Lemmens (1823-1881), Guilmant (1837-1911), Widor (1844-1937) e Vierne (1870-1937), entre outros compositores. Porém, a partir de 1889, com o advento da *eletricidade*, os comandos da consola passaram a ser operados através da corrente elétrica, permitindo maior rapidez na troca de registros, consequência da instalação da transmissão eletro-pneumática nos someiros. A eletricidade também permitiu prover os foles de ar por intermédio de um *motor-ventilador elétrico* (ventoinha) e adicionar o *pedal de crescendo* no instrumento, recurso que possibilitou a inclusão gradativa dos registros acionados pelo mesmo, possibilitando que o instrumento passasse imediatamente do *pianíssimo* ao *fortíssimo* e vice-versa, além da instalação das combinações fixas e livres ajustáveis de registros (memórias). As combinações fixas são preparadas pelo fabricante, seguindo critérios fônicos do instrumento, ou até mesmo por orientação do organista titular, com variações dinâmicas indo de *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff* ou *tutti*. As combinações livres são preparadas pelo organista antes da execução, permitindo a realização de mudanças de timbre e de dinâmica durante sua performance.

Os inúmeros recursos oriundos da evolução do instrumento, e descritos no parágrafo anterior, permitem afirmar que as declarações de Hector Berlioz (1803-1869) e corroboradas por Richard Strauss (1864-1949) foram no mínimo precipitadas, uma vez que a

expressão dinâmica do instrumento foi enriquecida, afastando do mesmo a concepção de que o som do órgão seria frio, igual e sem variação de intensidade.

A partir do século XX, o órgão adquiriu grande quantidade de recursos advindos da eletricidade, que se materializaram nas formas de trocas instantâneas de registros, acoplamentos de manuais entre si, e destes com o pedal. Com a caixa expressiva e o pedal de crescendo controlados pela eletricidade, intensifica-se a variedade de mudanças tímbricas, transformando o órgão num instrumento de profunda riqueza dinâmica, somando-se a isto a variedade dos registros de mutação, que nas mãos de compositores com grande sensibilidade, oferecem uma gama de novas cores sonoras. Acrescenta-se a isto a criação de uma linguagem harmônica modal, como nos *Modos de Transposição Limitada* de Olivier Messiaen (1908-1992).

Como consequência, ocorre um aumento na quantidade de obras escritas para órgão e orquestra, onde se destacam o *Concertstück em Dó menor* para Órgão e Orquestra, Op. 130 (1920), de Marco Enrico Bossi (1861-1925), o *Concerto para Órgão, Orquestra de Cordas e Tímpanos* (1938), de Francis Poulenc (1899-1963), o *Poeme* para Órgão e Orquestra, Op.9 (1949) de Jeanne Demessieux (1921-1968), a *Toccata Festiva* para Órgão e Orquestra, Op.36 (1960), de Samuel Barber (1910-1981), *Snow Walker* para Órgão e Orquestra (1990), de Michael Colgrass (1932) e o *Concerto para Órgão e Orquestra* (2000), conhecido como *Seattle Concerto*, de Naji Hakim (1955), entre outros.

Marcel Dupré (1886-1971), organista da igreja de Saint Sulpice, em Paris, compõe a *Sinfonia para órgão e orquestra, em Sol menor, Op.25* (1928) e o *Concerto para órgão e orquestra, em Mi menor, Op.31* (1934). Comentando sobre a Sinfonia para órgão e orquestra, Dupré tece a seguinte explicação a respeito do tratamento dado na estruturação dos

dois elementos sonoros:

“A orquestra compreende quatro massas: as cordas, as madeiras, os metais, a percussão; o órgão da mesma maneira: os fundos, as linguetas doces, as linguetas fortes, as mixturas. Como consequência, o órgão e a orquestra devem ser tratados como coro duplo por justaposição ou oposição de grupos ou de timbres; o êxito depende da dosagem”<sup>4</sup> (Cantagrel, 1992, p.333).

A dificuldade na estruturação de um concerto para órgão e orquestra também atingiu Petr Eben (1929-2007), compositor e organista tcheco de renome internacional, e professor de composição da Academia de Artes de Praga. Em 1954 ele compôs seu primeiro Concerto para órgão e orquestra, conhecido mundialmente pelo título *Symphonia Gregoriana*, e em 1982, seu *Concerto nº2 para órgão e orquestra*, que trouxe à tona o problema da estruturação morfológica, sonora e tímbrica com que se deparam os compositores ao escreverem para esta formação. Esta última obra foi composta para uma orquestra formada por cordas, metais e percussão, ficando as madeiras intencionalmente excluídas, pelo fato do compositor temer a grande semelhança tímbrica destas com certos registros do órgão. Petr Eben dá a seguinte explicação:

“Um dos problemas de um concerto para órgão é que o órgão, ao contrário de todos os outros instrumentos solistas, possui um potencial sonoro equivalente, ou aproximado, àquele da orquestra; ao se expor o órgão e a orquestra a um volume máximo corre-se o risco de sobrecarregar a textura. Por isso, em muitos casos coloquei-os em planos distintos, contrastando-os não somente em seu material temático, mas também em medidas de compasso e andamento. Por outro lado, dividi melodia e acompanhamento entre ambos, de modo que tanto o órgão quanto a orquestra façam o papel de um instrumento melódico, e assim, desta maneira, a orquestra está freqüentemente escrita em uníssono.”<sup>5</sup>

<sup>4</sup> “L’orchestre comprend quatre masses, les cordes, les bois, les cuivres, la percussion; l’orgue de même: les fonds, les anches douces, les anches fortes, les mixtures. Em conséquence, l’orgue et l’orchestre doivent être traités em double-choeur par juxtaposition ou opposition de groupes ou de timbres; la réussite dépend du dosage”.

<sup>5</sup> Disponível em <http://www.musica.cz/eben/> Acesso em: 17 de set. 2006.

No Brasil temos um panorama de poucos organistas formados, primeiramente por não possuímos uma tradição organística, acrescido do fato de que grandes quantidades de órgãos estão destruídos ou funcionando em precárias condições, principalmente por termos em número muito reduzido mão de obra qualificada (técnicos organeiros) na restauração destes instrumentos, o que desestimula o interesse pelo estudo e divulgação desta arte entre nós. Também a ausência de órgãos nas principais salas de concerto do país é um fator agravante. Soma-se a tudo isto a realidade de que apenas um número irrisório de organistas são compositores e improvisadores, e acabamos de constatar que existe uma reduzida produção de obras nacionais para o instrumento, e que a produção para órgão e orquestra é praticamente inexistente.

Por isso, na qualidade de organista e compositor, venho propor a elaboração de um concerto para órgão e grande orquestra, inédito na literatura organística nacional, cuja estruturação tímbrica seja baseada no quadro de registros do órgão Tamburini da Escola de Música da UFRJ com uma orquestração formada por todos os grupos de uma orquestra atual. O trabalho procura soluções práticas para resolver o problema da interação entre a arte de registrar e a orquestração.

O presente trabalho tem por objetivo suprir a enorme lacuna que se observa na área da composição musical brasileira: a ausência de um concerto para órgão e orquestra na literatura musical nacional. Devido à inexistência de obras deste gênero no Brasil e à dificuldade que os compositores encontram ao escrever para esta formação, uma vez que o órgão requer em sua técnica interpretativa o domínio da *arte de registrar*, além de o instrumento assumir tanto o papel de solista quanto o de uma segunda orquestra, faz-se mister a publicação de um trabalho prático-teórico explicando a interação do binômio *registro-*

*orquestração* durante as diversas etapas da elaboração para esta formação, além de permitir a busca de soluções práticas com o intuito de viabilizar a interação entre a arte de registrar e a orquestração, durante o processo de composição musical.

## **CAPÍTULO I**

### **FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA**

Para uma melhor compreensão da “arte de registrar” empregada pelo compositor na elaboração do Concerto para Órgão e Orquestra, faz-se necessário dedicar um capítulo deste trabalho à classificação dos diversos registros e à análise fônica do Órgão Tamburini da Escola de Música da UFRJ.

#### **ANÁLISE DOS REGISTROS DO ÓRGÃO DA ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ**

Uma das maiores dificuldades que o compositor encontra ao compor um Concerto para Órgão e Orquestra Sinfônica diz respeito à questão do conhecimento dos registros do órgão e sua utilização adequada com a textura orquestral. Devido à total ausência de obras deste gênero no Brasil e a dificuldade que os compositores encontram ao escrever para esta formação, uma vez que o órgão pode tanto assumir o papel de solista quanto o de uma segunda orquestra, faz-se mister a publicação de um trabalho prático-teórico explicando a interação do binômio "registração -orquestração"<sup>6</sup> durante as diversas etapas de composição para esta formação. Neste capítulo do trabalho, realiza-se uma análise dos registros do Órgão Tamburini da Escola de Música da UFRJ, instrumento escolhido intencionalmente para a presente pesquisa, por reunir recursos tímbricos, fônicos e técnicos que o colocam como

---

<sup>6</sup> A partir deste capítulo, o termo “registração” será usado como sinônimo de “arte de registrar”.

amostra significativa dentre os vários órgãos da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil, classificando os diversos registros deste instrumento em famílias e naipes, utilizando para isto critérios tímbricos e de construção dos tubos, realizando paralelamente a elaboração de tabelas onde procura estabelecer a analogia das diversas famílias de registros com os diversos naipes orquestrais. O presente trabalho procura suprir a lacuna da composição brasileira para com este gênero musical, ao mesmo tempo em que almeja despertar o interesse dos compositores brasileiros através do estudo da interação dos timbres que predominam em cada reginação com os instrumentos da orquestra e o ato de orquestrar.

### **OS REGISTROS E SUA CLASSIFICAÇÃO**

Os registros representam os comandos colocados à disposição do organista geralmente na forma de tirantes nos órgãos antigos e de plaquetas nos órgãos modernos. Eles são de três naturezas: reais, mecânicos e auxiliares. Os *registros reais*, também conhecidos como registros móveis, atuam sobre o someiro fazendo soar uma série de tubos sonoros de mesma estrutura, timbre e intensidade. Os *registros mecânicos* são aqueles que modificam o efeito sonoro obtido pelo acoplamento ou uniões de registros entre os teclados, sub (oitava abaixo) e superoitavas (oitava acima), enquanto que os *registros auxiliares* permitem mudanças instantâneas de uma reginação para outra durante a execução de uma obra musical, através de combinações ajustáveis gerais, ou anulação de determinados registros durante a utilização do Pedal de Crescendo, ou ainda uniões de caixas expressivas de diversos manuais. Assim como a orquestra divide-se em cordas, madeiras, metais e percussão, o órgão dentro do quadro de registros divide-se em três grupos, a saber: *Grupo I* (Fundos de



principais, arcos e flautas), *Grupo II* (Mutações simples e compostas de Principais e Flautas) e *Grupo III* (Lingüetas brilhantes, suaves e Regais).<sup>7</sup>

Quanto à produção do som, os registros do órgão dividem-se em labiais e de lingüetas. Os *registros labiais* têm em comum o sistema de lábio e tubo, no qual estão inseridos os *Grupos I e II*. Os *registros de lingüetas* têm em comum o sistema de lingüeta e pavilhão, onde está inserido o *Grupo III*. Antes de se adentrar na classificação geral dos registros, é necessário esclarecer certas denominações características atribuídas aos mesmos, como: Fundos; Filas; Mutações; Transmissão; Extensão; Oscilantes; Percussão.

a) *Fundos*, como diz o próprio nome, são registros que na estrutura harmônica do órgão emitem o som fundamental (som gerador) da série harmônica natural. São registros labiais, que podem ser de 32' (pés), 16' e de 8', aos quais pode se juntar o registro de 4', “*como primeiro harmônico, que reforça e redobra a fundamental (para o 32' o 16', para o 16' o 8', para o 8' o 4')*”. (Mersiovsky, 1988, pág.59). Observa-se a preponderância de harmônicos pares na composição tímbrica dos registros de Fundos.

b) *Filas* é um termo técnico relacionado à construção de registros com mais de um tubo por tecla. Por exemplo, registro de 3 filas, significa que irão soar 3 tubos para cada tecla. A fila pode indicar a quantidade de harmônicos diferenciados pela altura soando concomitantemente, como por exemplo, um Corneto de 5 F ( $8' + 4' + 2 \frac{2}{3}' + 2' + 1 \frac{3}{5}'$ ),

---

<sup>7</sup>

In: Blachet, Philippe. “*Qu'est-ce qu'orgue?*” Toulouse, 1999.

como também indicar uma quantidade de filas de um registro de Fundo, como é o caso do Coro de Violas de 5 F (5 vezes um tubo de 8').

c) *Mutações* são registros que possuem uma progressão harmônica modificada em relação ao uníssono, pois são constituídos de harmônicos de terça, quinta e sétima. A mutação pode ser *simples*, quando é formada por apenas uma fila, por exemplo, Nasard  $2 \frac{2}{3}'$ , ou *composta*, quando é formada por duas ou mais filas para uma só tecla, como no caso da Sesquialtera 2 F (um tubo de harmônico de quinta e outro de terça do som fundamental, ou seja,  $2 \frac{2}{3}' + 1 \frac{3}{5}'$ ). Observa-se a preponderância de harmônicos ímpares na composição tímbrica dos registros de Mutações.

d) *Transmissão* são registros que podem pertencer tanto a um Manual como ao Pedal, e só se tornaram possível com o advento da eletricidade, no órgão elétrico. Geralmente é inter-manual. Por exemplo, o Bordone 16' do Pedal é Transmissão do Bordone 16' do III Manual (Recitativo).

e) *Extensão* são registros que implicam no aproveitamento de tubos de um registro para um segundo e até um terceiro registro de outro naipe (altura). Geralmente é intra-manual, pois se aproveita o fato de estarem colocados num mesmo someiro. Por exemplo, no órgão da Escola de Música o registro Basso 8' do Pedal é extensão do Contrabasso 16' do mesmo teclado.

f) *Oscilantes*: são registros de duas ou mais filas de tubos de mesma altura de som, porém com discreta diferença de alguns batimentos entre eles podendo variar alguns mais lentos e outros mais rápidos, produzindo um resultado ondulante resultante do encontro de ondas sonoras diferentes. Em geral, a frequência dos batimentos é superior, mas podem ser encontrados alguns registros com batimentos inferiores. Os registros oscilantes (*Voix Céleste* e *Unda Maris*, entre outros) podem conter apenas uma única fila. Neste caso eles devem ser utilizados juntamente com uma fila de outro registro, como *Viola da Gamba* ou *Salicional*, por exemplo. Porém o registro de *Voix Céleste* cujo efeito obtido é o mais satisfatório “(...) é aquele formado de duas filas de tubos de especial tonalidade, cuidadosamente afinados para produzir um delicado e refinado efeito, no qual um deles está afinado suficientemente acima para criar um *tremolo* artístico, não tão pronunciado.”<sup>8</sup> (Audsley, 2002, p.284)

g) *Percussão* são registros também denominados característicos, pois emitem sons e efeitos estranhos à típica sonoridade organística. Por exemplo, a *Campana do IV Manual (Solo)*.

---

<sup>8</sup> “(...) is that formed of two ranks of pipes of special tonality, carefully voiced to produce a pleasing and refined effect, one of the which is voiced just sufficiently sharp to create an artistic *tremolo*, not too pronounced.”

## CLASSIFICAÇÃO GERAL DOS REGISTROS REAIS

### (I) LABIAIS

Para facilitar a compreensão da classificação geral dos registros reais, podem-se dividir os tubos labiais em três grupos: a) *Principais*; b) *Flautas, Bordões, Cornos e Cornetos*; c) *Arcos*;

a) *Principais*: São constituídos de tubos cilíndricos, abertos, de talhe médio, com lábio de  $\frac{1}{4}$  do perímetro do tubo. Representam o esqueleto sonoro do instrumento, cuja principal característica é que não imitam nenhum instrumento. Os Principais indicam a importância, hierarquia e função em relação ao grupo dos outros registros. Formam e integram a Pirâmide Masculina, indo de um registro de 32' até um de 1/8' ou mais agudo. Devido a sua apresentação em todos os níveis de altura e a sua expansão forte e nítida, são comparáveis aos quatro naipes dos instrumentos de corda na orquestra. O Principal é a voz típica do órgão, com grande variedade tímbrica, que depende de fatores como o tamanho do talhe, a pressão do ar, a entonação das inúmeras escolas, etc. A Pirâmide Masculina tem seu coroamento com a Mixtura<sup>9</sup>, que segundo Moretti (1973), define-se como “*coroa sonora produzida sobre o som fundamental por meio de harmônicos artificiais em oitavas e quintas, em graduação de força através dos agudos.*” (apud Mersiovsky, 1988, p.62).

---

<sup>9</sup> Mixtura ou Mutação Composta: em Italiano chama-se Ripieno; em Espanhol, Llento; em Francês, Fourniture; em Alemão, Mixtur; em Inglês, Mixture.

b) *Flautas, Bordões, Cornos e Cornetos*: Constituem a Pirâmide Feminina de talhe largo, que se subdivide nestas três famílias, conforme suas características de talhe, lábio e sistema de construção dos tubos. As *flautas abertas* são tubos cilíndricos de talhe largo e lábio estreito, e representam os primeiros registros de imitação. A Flauta de 8' foi introduzida pela primeira vez como base da Pirâmide Feminina por Costanzo Antegnati (1549-1624), e era de chumbo. Existe uma grande variedade de Flautas quanto à medida, sonoridade, harmonização e ao timbre, razão por que lhes acrescentam um adjetivo, como Flauta Harmônica, Flauta Oitavante, Flauta de Concerto ou ainda Flauto Dolce.

O *Bordão* é o típico tubo de extremidade tampada, sendo denominado na Itália de Flauto Coperto ou Flauto Stoppo. O lábio é de  $1/5'$  do perímetro. O Bordão de talhe largo equivale à Flauta em intensidade, enquanto que o de talhe médio, mais suave, é denominado de Bordão Dolce. O Bordão de talhe estreito é mais leve e chama-se Bordão Amabile. Existe um Bordão de talhe estreito e som mordente denominado Quintaton, Quintadena ou Quintante de  $16'$ ,  $8'$  ou  $4'$ , que desenvolve junto com a fundamental, o terceiro harmônico (a quinta). No Pedal, o Bordão passa a ser chamado de Subbasso de  $32'$  ou  $16'$ , ou ainda de Bordone  $16'$ .

*Cornos* são registros cônicos e de chaminé, com som mais fraco que os registros abertos, e mais clara e suave que os de tubo fechado. Percebem-se com maior nitidez os harmônicos de quinta e de terceira. Como exemplos de cornos têm a Flauta cúspide, o Corno di Notte, a Flauta Camino, a Flauta silvestre, dentre outros.

Os *Cornetos* formam a Pirâmide Feminina e a coroam. São mutações compostas de 3 até 5 filas, cuja característica é o harmônico em terça unido à oitava e quinta. O Corneto de 5 F apresenta a seguinte composição harmônica:  $8' + 4' + 2 \frac{2}{3}' + 2' + 1 \frac{3}{5}'$ .

c) *Arcos*: São registros do terceiro grupo, que apresentam analogias com os instrumentos musicais de cordas encontrados na orquestra, como Violino, Viola, Violoncelo e Contrabaixo. Originaram-se e evoluíram através das flautas oitavantes de talhe estreito. Podem ser derivados do Principal ou das Flautas.

Os *Arcos derivados do Principal* apresentam talhe estreito com lábio  $\frac{1}{4}$ ' do perímetro do tubo. O registro mais representativo deste tipo é a Viola da Gamba. Também temos como Arcos de Principal a Eolina, Harmônica, Violoncelo, Viola d'orchestra, dentre outros.

Os *Arcos derivados das Flautas* são oriundos da antiga Flauta Oitaviante, de talhe mais largo que a Viola da Gamba, mas de lábio estreito  $\frac{1}{5}$ ' do perímetro. O registro típico é o Salicional, Salicet ou Salicionale, tendo som intermediário entre Viola e Flauta, de entonação suave. Outros exemplos de Arcos de Flautas são o Dolce, a Dulciana e a Fúgara.

## (II) LINGÜETAS

Os registros do quarto grupo são os de *Lingüetas*. As Lingüetas são registros de cor, que atuam principalmente como solistas, para realçar uma melodia (“cantus firmus” no Pedal, por exemplo) ou realçar uma idéia musical. Elas se dividem em Brilhantes, Suaves e Regais.

a) *Lingüetas Brilhantes (Anches)* possuem sonoridade intensa e típica dos metais da orquestra. Estão representados pelos registros Trompa, Trombone, Clairon e Bombarda. Possuem pavilhão cônico, de tamanho real, correspondente à altura do tubo labial.

b) *Lingüetas Suaves* possuem pavilhão de tamanho médio, sejam cilíndricos ou cônicos, e estão em analogias com os instrumentos de madeiras da orquestra, como Oboé, Fagote e Clarineta. Apresentam sonoridade escura e aveludada. Os registros correspondentes são o Oboé, Fagote, Cromorne, Clarinete, Corno Basetto, Corno d'Orchestra, dentre muitos.

c) *Regais* são registros de lingüeta de pavilhão curto. Até 1500, esta denominação era atribuída a um pequeno instrumento semelhante ao órgão, que tinha somente registros de lingüetas de 16', 8' e 4'. A partir desta data, a denominação Regal passou do instrumento para o registro. Corresponde aos instrumentos de conjunto renascentistas. Está representado por registros como a Vox Humana, Dulcianregal, Cornamusa, Musette e Tromboncino. Estes três últimos, freqüentes no órgão barroco italiano. Os Regais também são chamados de Lingüetas antigas.

## O ÓRGÃO DA ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ

O Órgão da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro foi instalado no Salão Leopoldo Miguez desta instituição pela “Pontificia Fabbrica D'Organi Giovanni Tamburini”, de Crema (Itália), tendo sido inaugurado no dia 13 de agosto de 1954. É formado por 4 Manuais (Positivo, Grande-Órgão, Recitativo e Solo) e uma Pedaleira, apresentando 52 Registros Reais e 4500 tubos. A disposição dos registros foi elaborada pelo renomado organista Fernando Germani. Em sua totalidade, este órgão possui 101 plaquetas de registros numerados (entre registros reais, mecânicos, de percussão, transmissão, extensão e acústico) divididos pelos quatro Manuais e Pedaleira, a saber:

### QUADRO 1 - POSITIVO (I MANUAL)

01- QUINTANTE 16'	<i>Registro Real</i>
02- PRINCIPALINO 8'	<i>Registro Real</i>
03- CORNO DI NOTTE 8'	<i>Registro Real</i>
04- SALICIONALE 8'	<i>Registro Real</i>
05- FLAUTO CAMINO 4'	<i>Registro Real</i>
06- NAZARDO 2 2/3'	<i>Registro Real</i>
07- OTTAVINO 2'	<i>Registro Real</i>
08- TERZA 1 3/5'	<i>Registro Real</i>
09- UNDAMARIS 8'	<i>Registro Real</i>
10- CLARINETTO 8'	<i>Registro Real</i>
11- CAMPANE	<i>Registro Transmissão</i>
12- TREMOLO	<i>Registro Mecânico</i>



## ANÁLISE FÔNICA DO POSITIVO (QUADRO 1)

De um modo geral, o Positivo tradicional (tradição Franco-Germânica) apresenta equilíbrio entre as Pirâmides Masculinas (principais) e Femininas (flautas, bordões, cornos e cornetos). Observa-se no Positivo do órgão da Escola de Música da UFRJ as seguintes características:

- a) Pirâmide Masculina com apenas um registro de 8' (Principalino), com ausência total de outros naipes desta família (4',2',1'), bem como de mutações simples e compostas (mixturas).
- b) Pirâmide Feminina rica com naipes de 16', 8', 4', 2 2/3', 2' e 1 3/5', permitindo a formação do “Cornet decomposé” de 3, 4 ou 5 filas.
- c) Presença de apenas um registro da família dos Arcos, o Salicional 8', que pertence ao grupo dos Arcos de Flauta (2ª seção), com lábio medindo 1/5 do perímetro do tubo.
- d) Total ausência de registros de “Anches” (lingüetas brilhantes, de pavilhão longo) e de Regais (lingüetas de pavilhão curto). Presença de apenas um registro de lingüeta suave (pavilhão médio), o Clarinetto 8'.
- e) O registro Undamaris 8' é um oscilante formado por dois tubos de Principais afinados com diferença de alguns batimentos entre ambos, no que resulta o efeito oscilante. É oriundo do Fíffaro, registro criado por Vincenzo Colombo, em 1532, e que passou a ser chamado de “Vox Humana” italiana. Esta difere da “Vox Humana” encontrada na Alemanha e França, que eram registros de lingüeta de pavilhão curto.
- f) Possui um registro de percussão, a Campana, que é transmissão da Campana do Solo, além de um registro mecânico, o Tremolo.

**QUADRO 2 - GRANDE – ÓRGÃO (II MANUAL)**

13- PRINCIPALE 16'	<i>Registro Real</i>
14- PRINCIPALE DIAPASON 8'	<i>Registro Real</i>
15- PRINCIPALE 8'	<i>Registro Real</i>
16- BORDONE 8'	<i>Registro Real</i>
17- DOLCE 8'	<i>Registro Real</i>
18- OTTAVA 4'	<i>Registro Real</i>
19- FLAUTO CUSPIDE 4'	<i>Registro Real</i>
20- DECIMA SECONDA 2 2/3'	<i>Registro Real</i>
21- DECIMA QUINTA 2'	<i>Registro Real</i>
22- RIPIENO 3F	<i>Registro Real</i>
23- RIPIENO 5F	<i>Registro Real</i>
24- CORNETTO 3F	<i>Registro Real</i>
25- TROMBA 16'	<i>Registro Real</i>
26- TROMBA 8'	<i>Registro Real</i>

**ANÁLISE FÔNICA DO GRANDE-ÓRGÃO (QUADRO 2)**

- a) Possui a Pirâmide Masculina dos Principais completa, com os naipes de 16', 8', 4',  $2\frac{2}{3}'$ , 2', além de contar com duas mixturas (mutações compostas), representadas pelo Ripieno de 3 filas e o Ripieno de 5 filas.
- b) Outra característica tipicamente italiana é a presença de dois Principais de 8', o primeiro mais forte que o segundo, o que possibilita a formação de diversos Ripienos.
- c) Pirâmide Feminina está representada pelos naipes de 8', 4', sendo coroada pelo Corneto de 3 filas ( $2\frac{2}{3}' + 2' + 1\frac{3}{5}'$ ) no Grande-Órgão, o que é típico da Escola Francesa, uma vez que a Escola Germânica teria colocado em seu lugar o registro de Sesquiáltera, que é uma mutação de Principais de 2 filas ( $2\frac{2}{3}'$  e  $1\frac{3}{5}'$ ), ou seja contém uma quinta e uma terça.

d) Apresenta apenas um registro de Arco, derivado do tubo de principal, o Dolce, de origem germânica, cujo lábio mede cerca de  $\frac{1}{4}$ ' do perímetro do tubo.

e) As lingüetas são brilhantes (de pavilhão longo), representadas pelas Trombetas de 16' e 8'.

Não possui registros dos grupos dos Regais e nem lingüetas suaves.

### **QUADRO 3 - UNIÕES, SUB E SUPEROITAVAS - (REGISTROS MECÂNICOS)**

27- UNIONE I-P	43- UNIONE IV-II
28- UNIONE II-P	44- SOPRA I-II
29- UNIONE III-P	45- SOPRA II
30- UNIONE IV-P	46- SOPRA III-II
31- SOPRA I-P	47- SOPRA IV-II
32- SOPRA II-P	48- GRAVE I-II
33- SOPRA III-P	49- GRAVE III-II
34- SOPRA IV-P	50- GRAVE IV-II
35- UNIONE III-I	51- UNIONE IV-III
36- UNIONE IV-I	52- SOPRA III
37- SOPRA I	53- SOPRA IV-III
38- SOPRA III-I	54- GRAVE III
39- SOPRA IV-I	55- GRAVE IV-III
40- GRAVE I	56- UNIONE II-IV
41- UNIONE I-II	57- SOPRA IV
42- UNIONE III-II	58- GRAVE IV

### **ANÁLISE DAS UNIÕES, SUB E SUPEROITAVAS (QUADRO3)**

a) Os registros de números 27 até 30 são denominados de Tirasse, que quer dizer o acoplamento dos registros manuais para o Pedal. Os registros de números 31 a 34 são

qualificados como superoitavas das Tirasses, ou seja, todos os manuais que estiverem acoplados ao Pedal, terão seus registros duplicados em uma oitava mais aguda no mesmo.

b) Observa-se a presença de suboitavas individualmente para os manuais Positivo, Recitativo e Solo (Grave I, Grave III e Grave IV), o que faz com que os registros ligados nos respectivos teclados sejam duplicados uma oitava abaixo. Porém, não está presente o registro de Grave II (suboitava do Grande-Órgão), pois, se ele fosse inserido, os registros Principale 16' e Tromba 16' deste manual soariam 32', o que anularia timbricamente a gravidade do Pedal, exigindo do mesmo um registro de 64' para que fosse mantida sua funcionalidade.

c) O registro Unione II-IV é uma particularidade do fabricante Tamburini, uma vez que rompe com a hierarquia de que os teclados menores se acoplam aos maiores.

#### QUADRO 4 - SOLO (IV MANUAL)

59- PRINCIPALE VIOLINO 8'	<i>Registro Real</i>
60- TIBIA MAIOR 8'	<i>Registro Real</i>
61- FLAUTO ORCHESTRALE 8'	<i>Registro Real</i>
62- OTTAVA MAIOR 4'	<i>Registro Real</i>
63- CORNO BASSETO 8'	<i>Registro Real</i>
64- TUBA MIRABILIS 8'	<i>Registro Real</i>
65- TUBA 4'	<i>Registro Real</i>
66- CAMPANE	<i>Registro Percussão</i>
67- TREMOLO	<i>Registro Mecânico</i>

#### ANÁLISE FÔNICA DO SOLO (QUADRO 4)

a) Neste teclado estão reunidos registros de solo com caráter mais orquestral do que

organístico, o que configura uma característica da Escola Francesa. Os registros que aí se encontram são do tipo sinfônico, próprios das escolas do fim do século XIX, e estão todos colocados sob forte pressão de ar.

b) A Pirâmide dos Principais está composta por dois Principais de sonoridade bem forte, com naipes de 8' e 4'.

c) A Pirâmide Feminina está representada por duas Flautas potentes de 8'.

d) Os Arcos não estão representados neste manual.

e) As lingüetas estão representadas por duas Trombetas brilhantes (Anches) de 8' e 4', e uma lingüeta suave de 8'. Não possui registros do grupo dos Regais.

f) Possui um registro mecânico, o Tremolo e um de percussão, a Campana.

g) Todos os registros (tubos) deste manual estão inseridos dentro de uma caixa separada, com janelas venezianas, o que permite obter efeitos dinâmicos expressivos. Daí o nome de Caixa Expressiva.

#### QUADRO 5 - RECITATIVO (III MANUAL)

68- BORDONE 16'	<i>Registro Real</i>
69- EUFONIO 8'	<i>Registro Real</i>
70- PRINCIPALE DOLCE 8'	<i>Registro Real</i>
71- FLAUTO ECO 8'	<i>Registro Real</i>
72- VIOLA GAMBA 8'	<i>Registro Real</i>
73- EOLINA 8'	<i>Registro Real</i>
74- OTTAVA DOLCE 4'	<i>Registro Real</i>
75- FLAUTO OTTAVA 4'	<i>Registro Real</i>
76- QUINTA 2 2/3'	<i>Registro Real</i>
77- FLAUTO SILVESTRE 2'	<i>Registro Real</i>
78- PIENINO 3F	<i>Registro Real</i>
79- VOCE CELESTE 8'	<i>Registro Real</i>
80- CORO VIOLE 5F'	<i>Registro Real</i>
81- OBOE 8'	<i>Registro Real</i>
82- CORNO D'ORCHESTRA 8'	<i>Registro Real</i>
83- TREMOLO	<i>Registro Mecânico</i>
84- BORDONE 8' (*) <sup>10</sup>	<i>Registro Extensão</i>

<sup>10</sup> (\*) Registro elaborado na reforma do Órgão Tamburini (2009-2011) realizada pela fábrica artesã Rigatto. Trata-se de registro de extensão do Bordone 16' deste mesmo manual.

### ANÁLISE FÔNICA DO RECITATIVO (QUADRO 5)

- a) Apresenta a Pirâmide Masculina dos principais com naipes de 8', 4', 2 $\frac{2}{3}$ ' e o Pienino de 3 filas (coroa do som da pirâmide dos principais). O Pienino é formado por tubos de principais de talhe médio, levemente estreito, o que dá uma sonoridade suave, típica dos Recitativos do século XIX. É composto por filas de oitavas e quintas.
- b) A Pirâmide Feminina (Flautas, Bordões e Cornetos) está representada por um Bordone 16' de base, seguida por 3 Flautas abertas de 8', 4' e 2'.
- c) Os Arcos estão representados por um registro do tipo Principal, a Viola Gamba 8', e dois registros Oscilantes, a Voce Celeste 8' e o Coro Viole de 5 filas, típicos oscilantes Românticos Universais do século XIX.
- d) As lingüetas suaves de talhe médio estão representadas por dois registros, um típico do século XVII, Oboe 8', e outro do século XIX, o Corno d'orchestra 8'. Não possui registros dos grupos dos Regais.
- e) O Tremolo é um registro mecânico.

### QUADRO 6 – PEDAL

85- ACUSTICO 32'	<i>Registro Acústico</i>
86- CONTRABASSO 16'	<i>Registro Real</i>
87- PRINCIPALE 16'	<i>Registro de Transmissão</i>
88- SUBBASSO 16'	<i>Registro Real</i>
89- BORDONE 16'	<i>Registro de Transmissão</i>
90- VIOLONE 16'	<i>Registro Real</i>
91- QUINTA 10 $\frac{2}{3}$ '	<i>Registro Real</i>
92- BASSO 8'	<i>Registro de Extensão</i>
93- BORDONE 8'	<i>Registro de Extensão</i>
94- VIOLONCELLO 8'	<i>Registro de Extensão</i>
95- OTTAVA 4'	<i>Registro de Extensão</i>
96- FLAUTO 4'	<i>Registro de Extensão</i>
97- BOMBARDA 16'	<i>Registro Real</i>
98- TROMBA 8'	<i>Registro de Extensão</i>
99- TROMBA 4'	<i>Registro de Extensão</i>
100- CAMPANE	<i>Registro de Transmissão</i>
101- TREMOLO	<i>Registro Mecânico</i>

### **ANÁLISE FÔNICA DO PEDAL (QUADRO 6)**

- a) Os registros da Pirâmide dos Principais estão incompletos devido a ausência do Ripieno (mutação composta), que é a coroa da Pirâmide Masculina, se encontrando representada pelos naipes de 32' (registro acústico), 16', 8' e 4'.
- b) Presença na Pirâmide Feminina de um registro de mutação simples grave, a Quinta  $10\frac{2}{3}'$ , que permite a obtenção acústica de um som resultante de 32', efeito produzido pela soma dos harmônicos parciais de 16' com  $10\frac{2}{3}'$  (fundamental + quinta).
- c) Os Arcos estão representados pelos naipes de 16' e 8' (Violone e Violoncello), que representa uma tradição do órgão barroco alemão.
- d) As lingüetas estão representadas por três registros de pavilhão longo (“Anches”), de sonoridade brilhante, seguindo a tradição da organeria francesa do século XIX (simbolizada na figura de Aristides Cavaille-Coll). Não possui registros dos grupos dos Regais.
- e) Presença de um registro de percussão, Campana (transmissão do IV Manual) e de um registro acústico, o Acustico 32'.

## CAPÍTULO II

### **A Interação “Arte de Registrar - Orquestração” na elaboração do 1º Movimento do Concerto para Órgão e Orquestra.**

**A elaboração de um Concerto para órgão e orquestra pode ser tratada de várias maneiras:**

- 1) O órgão atuar como instrumento solista;
- 2) O órgão e a orquestra serem tratados como duas orquestras;
- 3) O órgão alternar posições em que ele atua como solista, com outros em que ele se coloca como instrumento pertencente à orquestra;

No primeiro caso, *o órgão como solista*, ele pode solar com ou sem acompanhamento orquestral. Sem acompanhamento, ele pode introduzir uma idéia nova, para que esta seja ou não reproduzida pela orquestra, ou ele pode repetir uma idéia musical já executada pela orquestra. Com acompanhamento da orquestra, o órgão como solista deve ser executado através de uma registoção pré-determinada pelo compositor, a qual irá determinar a orquestração mais adequada de modo a deixar que os registros do órgão sobressaiam. No segundo caso, *órgão e orquestra tratados como duas orquestras*, ambos os elementos podem atuar simultânea ou alternadamente, já que a sonoridade de ambos é vigorosa e a registoção que predomina no órgão é a de “*Organo Pleno*”, ou também podem assumir a posição de diálogo, ou seja, quando a orquestra utiliza naipes suaves, o órgão emprega registoção de solo, ou quando a orquestra emprega conjuntos sonoros com maior capacidade de volume, o



órgão utiliza a regulação de Pleno Médio. O terceiro caso, *o órgão alternando uma posição de solista e de instrumento pertencente à orquestra*, é empregado com frequência na elaboração desta formação, servindo inclusive para sublinhar a passagem de temas musicais do órgão para orquestra ou vice-versa, ou até mesmo delineando o começo ou fim de um tema, seção ou movimento musical. Quando o órgão está inserido à orquestra, ele atua como mero coadjuvante, dobrando com outros instrumentos da orquestra, ou estabelecendo a base harmônica do trecho musical.

O compositor tendo em mente todas estas possibilidades passa a estar apto ao procedimento criativo. Para isto, existem inúmeras técnicas, que os livros e manuais de composição e orquestração afirmam que não se pode aprender, mas que são inatas ao grande artista criador.

Segundo Rimsky-Korsakov, em sua obra *Principles of Orchestration*, “orquestrar é criar, e isto é algo que não se pode ensinar” <sup>11</sup> (apud Belkin, 2001-08, p.3).

O órgão se distingue do piano e dos demais instrumentos pela necessidade de determinar e fixar timbres antes de sua execução. Ao iniciar a obra, pode-se optar que a mesma seja introduzida pelo instrumento solista, ou pela orquestra, ou por ambos. No presente caso, o compositor opta pela introdução da composição por meio do instrumento solista, de modo que a escolha dos registros passe a ditar a qualidade e a quantidade de intervenções orquestrais. O procedimento de criação adotado nesta pesquisa está baseado na improvisação musical. Através deste procedimento, muitas idéias musicais são criadas

---

<sup>11</sup> "(...) to orchestrate is to create, and this is something which cannot be taught".  
Disponível em: <https://www.webdepot.umontreal.ca/Usagers/belkina/.../bk.O/O.pdf>  
Acesso em: 02 de junho de 2009.

espontaneamente e selecionadas para uso durante a elaboração da obra, facilitando assim, a tarefa criativa.

**ANÁLISE ESTÉTICO-FORMAL:** O 1º movimento desta obra está elaborado na forma Sonata variada com dois temas principais A e B, seguido de um desenvolvimento baseado nos mesmos ou em seus fragmentos, contando com reexposição no tom principal e coda final.

O esquema formal do 1º movimento é o seguinte:

**FORMA SONATA MODIFICADA (COMPASSO 1º AO 207º):**

Exposição A (compasso 1 ao 37.1): Compasso 1 ao 4.1 (Introdução); Compasso 4.1 ao 9.1 (tema A); Compasso 9.1 ao 17.1 (ligação entre tema A e B. Diluição sonora); Compasso 17.1 ao 29.1 (tema B); Compasso 29.1 ao 37.1 (ponte de ligação, técnica do diálogo repetido e tema B orquestral).

Ponte de Ligação (compasso 37.1 a 41.1): Compassos de ligação entre a Seção A e B.

Seção B (compasso 41.1 ao 61.1): Desenvolvimento virtuosístico baseado em arpejos de acordes pertencentes a cabeça do tema A.

Reexposição reduzida do Tema A (compasso 61.1 ao 74.1): Diminuição da densidade sonora com retirada gradual dos instrumentos mais agudos da orquestra. Paralelamente o organista troca de manuais, do Grande-Órgão para o Recitativo passando pelo Positivo.

Ponte de Ligação (compasso 74.1 a 90.1): Divide-se em duas subseções A (compasso 74.1 ao 82.1) e B (compasso 82.1 ao 90.1).

Desenvolvimento Temático (compasso 90.1 a 100.1): Baseado no fragmento introdutório.

Ligação musical (compasso 101 ao 108): une o Desenvolvimento à Reexposição Modificada da Seção B.

Reexposição Modificada da Seção B (compasso 109 ao 131.1): baseado em arpejos de acordes pertencentes a cabeça do tema A.

Ponte de ligação (compasso 131.1 ao 139.1): baseada no tema B modulante.

Marchas canônicas ascendentes (compasso 139 ao 149): 1ª Marcha (compasso 139 ao 143) e 2ª Marcha (compasso 144 ao 149). Baseadas no tema B.

Reexposição da Seção A (compasso 150 ao 175): reexposição integral.

Reexposição da Seção B (compasso 175 ao 193): reexposição em outra tonalidade.

Coda (compasso 193.1 ao 207): baseada no fragmento introdutório.

## SEÇÃO A (COMPASSO 1 ao 37.1)

### COMPASSO 1 ao 17

No Compasso 1º ao compasso 17º a registoção escolhida no início deste trabalho é denominada de *Organo Pleno*. Este tipo de registoção baseia-se no fenômeno físico do som gerador com seus harmônicos concomitantes, tendo surgido originalmente no órgão gótico (*Blockwerk*) da Alemanha e França, durante o século XIV. Assim, sua sonoridade “era produzida por uma série de tubos de diferentes alturas que emitiam simultaneamente sons fundamentais, oitavas, quintas e, mais tarde, terças.” (Mersiovsky, 2005, p.9). No início, o *Organo Pleno* era formado somente por tubos de Principais, que pelo

fato de não imitarem outros instrumentos, eram chamados *a voz do órgão*. A partir de 1500, passa-se a inventar novos registros com a finalidade de imitar outros instrumentos. No século XVI, dois tipos de *Organo Pleno* ficam estabelecidos: um constituído pela família dos Principais (*Prinzipalplenum, Plein-Jeu, Ripieno*), e o outro pela família das Flautas, Cimbaldas e Linguetas (*Zungemplenum, Grand-Jeu*). Na França os dois tipos de Pleno estão presentes na registo dos compositores, enquanto que na Alemanha somente o Pleno de Principais permaneceu sob o nome de *Organo Pleno*. Sendo assim, a registo estabelecida neste início de obra pelo compositor será a mesma utilizada por Bach e seus contemporâneos. Cabe ressaltar que os órgãos do norte da Alemanha obedeciam, no período conhecido como *alto barroco*, ao método de construção denominado *Werkprinzip*, onde “cada divisão (teclado) do instrumento é completamente independente, como é visível através da fachada, e diferem uma das outras mais em termos de qualidade sonora do que volume”<sup>12</sup> (Laukvik, 1996, p.136). Apesar da independência de cada divisão (teclado), o *Werkprinzip* contribuiu cuidadosamente para a integração do instrumento como um todo, uma vez que “o eixo central deste princípio é a diferenciação em oitavas dos registros de fundos da família dos Principais à frente de cada divisão (...)”<sup>13</sup> (Harmon, 1981, p.12). Ou seja, cada divisão do instrumento daquela época possuía um único registro com o nome de Principal que de um modo geral era o registro de altura mais grave dentro da mesma. Assim, “todos os membros subsidiários da família dos Principais dentro de cada divisão são identificados com os termos *Oktave* ou ocasionalmente *Superoktave*”<sup>14</sup> (Harmon, idem). Os registros utilizados no Organo Pleno do século XVI e na

---

<sup>12</sup> Each Werk (Division) is completely independent, as is visible from the case construction, and differs from others more in terms of tone-quality than volume.

<sup>13</sup> The very axis of this overall plan is the octave differentiation of the foundation Prinzipal registers at the forefront of each Werk (...).

<sup>14</sup> All subsidiary members of the Principal family within each division are identified with the terms Oktave or occasionally Superoktave.

primeira metade do século XVII obedeciam a uma regra denominada *Äqualverbot*, que estabelecia que dois ou mais registros de mesma altura não deveriam ser utilizados simultaneamente (presumivelmente registros de 8’):

Esta proibição é devida ao desenho dos foles e canais de ventilação dos órgãos da época, os quais não asseguravam um suprimento suficiente e regular de ar quando muitos dos registros eram requeridos. Se o *Äqualverbot* fosse desrespeitado, tais instrumentos soavam – e ainda soam – “asmáticos”, particularmente quando acordes eram executados (velozmente) sobre uma pesada registoção (pleno).<sup>15</sup> (Laukvik, 1996, p.137)

Quanto ao discutível conceito de Organo Pleno, Michael Praetorius (1571-1621) em sua obra *Syntagma Musicum* (1619) e Johann Mattheson (1681-1764) em seu renomado trabalho “*Der vollkommene Kapellmeister*” (1739) afirmam que o pleno atribuído aos manuais “(...) é uma combinação de todos os registros de Principais: coro de Principais (16’), 8’, 4’, (3’= 2 $\frac{2}{3}$ ’), 2’, Mixtur (Scharff), possivelmente com um registro 8’ do coro das flautas, mas provavelmente sem lingüetas” (apud Laukvik, idem).

Mattheson sugere para um órgão de quatro Manuais e Pedal um conjunto de Organo Plenos em ordem dinâmica decrescente, a saber:

HW (Hauptwerk, que corresponde ao Grande-Órgão do Tamburini da Escola de Música): Prinzipal 16’, Oktave 8’, 4’, 2’, Rauschpfeiffe 2 fach, Mixtur.

RP (Rückpositiv, que corresponde ao Positivo do Tamburini da Escola de Música): Prinzipal 8’, Quintadena 8’, Oktave 4’, Sesquialtera, Quintflötchen 1 $\frac{1}{3}$ ’.

---

<sup>15</sup> This ban is due to the design of the bellows and wind channels of organs of the time, which did not ensure a sufficient and regular supply of wind when lots of stops were drawn. If the *Äqualverbot* was disregarded, such instruments sounded – and still sounded – “asthmatic”, particularly when chords were played (at speed) on a loud registration (pleno).

BW (Brustwerk, que corresponde ao Recitativo do Tamburini da Escola de Música): Prinzival 8', Oktave 4', Scharff.

OW (Oberwerk, que corresponde ao Solo do Tamburini da Escola de Música): Prinzival 8', Scharff.

Ped (Pedalier, que corresponde ao Pedal do Tamburini da Escola de Música): Prinzival 32', 16', Oktave 8', 4', Rauschpfeiffe, Mixtur; Posaune 32', 16', Trompete 8', Schalmey 4' (apud Mersiovsky, 2005, p.129).

Mattheson ainda sugere que “outro manual (*Oberwerk/ Rückpositiv* com base 8'), similarmente registrado, talvez possa ser acoplado ao Hauptwerk. É comprovada a adição de uma terça de principal (Tertian, Sesquialter)” (apud Laukvik, idem).

Quanto aos registros de lingüetas, “Mattheson observa que as mesmas permanecem excluídas do Manual” (apud Mersiovsky, idem, p.128). De maneira contrária, Agricola (1720-1774) aconselha “para que se obtenha um Organo Pleno bem forte deve se unir aos Principais no Manual, o Trompete 16', 8', 4' (...) e acrescentar o Cornet” (idem, p.130) Por seu turno, Adlung (1699-1762) “menciona ainda a possibilidade de acoplamento entre os Manuais e dos Manuais para o Pedal” (ibidem).

Como resultado da crescente estabilidade do suprimento de ar nos instrumentos do barroco tardio, cada vez mais registros de mesma altura eram utilizados simultaneamente: “se o suprimento de ar é bastante forte e os foles são largos e bem feitos, então eu não respeito mais esta regra, mas ao contrário, utilizo registros de mesma altura simultaneamente sem hesitação”<sup>16</sup> (Adlung, 1768, p.168f).

O compositor estando de posse do conhecimento e significado do termo “Organo Pleno” deve passar à etapa seguinte, que é a seleção dos registros (registração) no

<sup>16</sup> (...) wenn der Zufall des Windes stark genug ist, und die Bälge groß und wohlgemacht sind; so halt ich Von dieser Regel nichts, sondern ich ziehe ohne Bedenken solche äquale Register zusammen.

órgão Tamburini da Escola de Música da UFRJ, os quais irão tomar parte na configuração tímbrica destes compassos iniciais.

O principal manual do órgão da EM/UFRJ<sup>17</sup>, como visto no capítulo I deste trabalho, se chama “Grande Órgão”. Os registros selecionados na formação do Organo Pleno deste manual são:

#### QUADRO 7 – ORGANO PLENO (GRANDE-ÓRGÃO)

GRANDE-ÓRGÃO
Principale 16’
Principale 8’
Ottava 4’
Decima Seconda 2 $\frac{2}{3}$ ’
Decima Quinta 2’
Ripieno 3F
Ripieno 5F

Todos os registros escolhidos pertencem ao grupo dos Principais. O Principale 16’ é a base deste pleno, fazendo com que as notas executadas soem uma oitava abaixo. Este registro confere Gravidade ao Manual. Segue o Coro de Principais com 8’, 4’, 2’, e a mutação simples de Principal, Decima Seconda 2 $\frac{2}{3}$ ’, que representa na série harmônica o 3º harmônico, ou seja, a quinta da Fundamental. Por outro lado os Ripienos de 3F e 5F representam a coroa deste grupo (Mixturas), registros ricos em harmônicos agudos. No órgão da EM/UFRJ o Ripieno de 3F apresenta em sua composição tubos cuja extensão harmônica vão de 8’ até 1’, enquanto que os tubos do Ripieno de 5F se estendem de 8’ até  $\frac{1}{2}$ ’. Nas

<sup>17</sup> Daqui por diante o termo “Escola de Música da UFRJ” será representado por EM/UFRJ.

recomendações de Mattheson quanto à formação do Pleno deste manual, há a presença de apenas uma Mixtur, porém, a Mixtur dos Órgãos do alto barroco apresentam maior riqueza quanto ao número de filas, maior riqueza quanto à extensão da pirâmide harmônica (algumas filas de tubos chegam a  $\frac{1}{4}$  ou  $\frac{1}{8}$ ), sendo por isso que muitas vezes não há necessidade de se acoplar os manuais entre si, pois cada teclado é auto-suficiente em seu Pleno no que diz respeito aos registros de Mixturas e de Anches, no alto barroco.

#### QUADRO 8 – ORGANO PLENO (POSITIVO)

<b>POSITIVO</b>
Principalino 8'
Corno di Notte 8'
Flauto Camino 4'
Nazardo $2\frac{2}{3}'$
Ottavino 2'
Terza $1\frac{3}{5}'$

No Positivo do Órgão Tamburini há predomínio de registros da Pirâmide Feminina (flautas, bordões, cornos e cornetos). Somente o Principalino 8' é que pertence ao grupo dos Principais. Porém, para compor o Pleno, Mattheson indica a presença da Quintadena 8', registro de flauta tampada com forte presença de harmônicos ímpares, notadamente o de quinta, juntamente com o Quintflötchen  $1\frac{1}{3}'$  que é mutação simples de flauta superaguda. No Tamburini tanto o registro Quintaton 16' quanto o Corno di Notte 8' emitem grande quantidade de harmônicos ímpares de quinta. Porém, o compositor ao selecionar registros para um pleno deve dar preferência a este último, que será base da pirâmide feminina, uma vez que seguindo a hierarquia, o Grande Órgão deve ter uma base de



16', seguido do Positivo com base 8', e demais manuais com bases de 8' ou 4'. Com exceção do Principalino 8', os demais registros integram a composição do Cornetto de 5F, fortemente recomendado por Johann Friedrich Walther como parte do Organo Pleno “para lhe proporcionar beleza e força expressiva” (apud Mersiovsky, 2005, p.130).

O Recitativo (III manual) e o Solo (IV manual) do Órgão Tamburini podem ser tomados, a título de compor o Organo Pleno, como um único manual (quadro 9), uma vez que o Recitativo apresenta em sua constituição o Coro dos Principais, tendo no topo de sua pirâmide harmônica o Pienino de 3F (mistura de principal 3 filas contendo harmônicos de 5ª e 8ª), porém as Anches de 8' e 4' se encontram no Solo, juntamente com o Corno Basseto 8' e a Campana, o que demonstra a natureza orquestral deste manual em contraste com os demais.

#### QUADRO 9 – ORGANO PLENO (RECITATIVO e SOLO)

RECITATIVO	SOLO
Eufonio 8'	Principale Violino 8'
Viola Gamba 8'	Ottava Maior 4'
Ottava Dolce 4'	Tuba Mirabilis 8'
Quinta $2\frac{2}{3}$ '	Tuba 4'
Pienino 3F	-----

Os registros selecionados no Recitativo são todos do grupo dos Principais, com exceção da Viola Gamba 8', que é um arco de principal. Ao eleger este último registro para compor o Pleno do Recitativo, o compositor está infringindo a recomendação dos mestres do alto barroco, que condenavam a inserção de dois ou mais registros de 8' num mesmo manual dentro do pleno, porém é recomendável tal escolha, uma vez que o Órgão Tamburini

apresenta excelente suprimento de ar, e a base do Pleno está sustentada pelo Eufonio 8', que é registro labial do grupo dos principais, de talhe um pouco mais largo, com timbre mais forte e encorpado, que contrasta com o Principale Dolce 8' do mesmo manual, que possui talhe mais estreito. Todos os demais registros do Recitativo completam o Coro dos Principais. O Solo apresenta somente dois registros da pirâmide dos principais: o Principale Violino 8' que é registro de principal de talhe mais estreito assemelhando-se aos registros de arcos, e a Ottava Maior 4'. O restante da pirâmide masculina está incompleto. Seguindo a sugestão de Adlung, o compositor pode inserir as 2 Anches (lingüetas brilhantes) deste manual de modo a suprir a ausência das mesmas no Recitativo. Daí a necessidade de acoplarmos o Solo ao Recitativo com o registro nº 51: Unione IV-III. O compositor acopla todos os manuais entre si: registro nº 35: Unione III-I; registro nº 36: Unione IV-I; registro nº 41: Unione I-II; registro nº 42: Unione III-II; registro nº 43: Unione IV-II.

A pedaleira do Órgão Tamburini forma seu pleno com os seguintes registros (quadro 10):

#### QUADRO 10 – ORGANO PLENO (PEDAL)

<b>PEDALEIRA</b>
Principale 16'
Violone 16'
Quinta 10 $\frac{2}{3}$ '
Basso 8'
Ottava 4'
Bombarda 16'
Trombone 8'
Tromba 4'

O Acústico<sup>32'</sup> não foi inserido por tratar-se de registro de talhe largo (flauta). Porém pode-se obter um registro de fundamental 32', de efeito auditivo similar, uma vez que de acordo com as leis da acústica, a união do primeiro harmônico de 16' (oitava) com o segundo harmônico de 10 $\frac{2}{3}$ ' (sua quinta) dá origem à fundamental de 32'. As três lingüetas brilhantes foram inseridas (Bombarda 16', Trombone 8', Tromba 4'). Porém o Pedal carece de registro de Mixtura. O compositor acopla todos os manuais ao Pedal inserindo os seguintes registros: nº 27 (Unione I-P) une o Positivo ao Pedal; nº 30 (Unione II-P) une o Grande-Órgão ao Pedal; nº31 (Unione III-P) une o Recitativo ao Pedal; nº32 (Unione IV-P) une o Solo ao Pedal. Após conclusão da registoação o compositor deve traçar uma estratégia de inserção da mesma com a orquestração, como será visto adiante. Observa-se que a registoação inicial é extremamente forte.

Existem registros que por analogia se assemelham com os naipes instrumentais da orquestra: a pirâmide dos principais representa o esqueleto sonoro do órgão e encontram seu paralelo nas cordas, principalmente os violinos. A pirâmide feminina (flautas, bordões, cornos e cornetos) se assemelha com as madeiras. As Anches e as Mixturas representam os metais da orquestra. Apenas a Campana do Órgão Tamburini é considerada registro de percussão. O naipe de percussão da orquestra com seu timbre peculiar e sons muitas vezes de altura indefinida é aquele que mais se distancia do som do órgão.

**Quadro 11: Relação entre os Registros do Órgão Tamburini e as Seções da Orquestra.**

FAMÍLIAS DE REGISTROS DO ÓRGÃO	SEÇÕES DA ORQUESTRA
<b>Pirâmide dos Principais</b> (Principais 16', 8', 4', 2' e Mixturas: Ripienos 3F e 5F) e <b>Arcos</b> (Viola da Gamba 8', Salicional 8', Coro Viola 5F).	<b>Cordas</b> (Violino I, Violino II, Viola Violoncello, Contrabaixo).
<b>Pirâmide Feminina</b> (Flautas, Bordões, Cornos e Cornetos) e <b>Lingüetas suaves</b> (Clarinete 8', Oboé 8', Corno Basseto 8', Corno d'orchestra 8').	<b>Madeiras</b> (Flautas, Oboés, Clarinetes, Fagotes).
<b>Anches</b> (Lingüetas brilhantes: Bombarda 16', Tromba 16', Trombone 8', Tromba 8', Tuba Mirabilis 8', Tuba 4', Tromba 4').	<b>Metais</b> (Tuba, Trombone, Trompas, Trompete, Corneta).
<b>Percussão</b> (Campane).	<b>Percussão</b> (Glockenspiel, Tímpanos, Bombo, Pratos, Triângulo).

## COMPASSO 1 ao 9:

Após completar a reginação do Organo Pleno no órgão da EM/UFRJ o compositor optou pela introdução da obra com o instrumento solista. O órgão é introduzido no manual de maior poder hierárquico, o Grande-Órgão. Nos compassos 1 e 2 foram empregados acordes cromáticos no sentido descendente alternados pela nota Fá (*fragmento introdutório cromático alternado*), que estabelece a função de dominante de Si bemol Maior. No 3º compasso o Pedal do órgão confirma esta tonalidade. Observe que a orquestra inicia sua participação nesta obra a partir deste compasso.

Para isso, o compositor pode lançar mão de alguns recursos:

a) No tempo forte deste compasso as mãos do organista silenciam-se deixando que o pedal se pronuncie. Assim se percebe a sonoridade orquestral sem deixar que o órgão conclua a cadência.

b) Neste mesmo compasso, cordas, madeiras e metais são introduzidos apenas em seus elementos mais graves (respectivamente violas, violoncelos e contrabaixos; fagotes e clarinetes; tuba e trombone) no primeiro tempo deixando que seus correspondentes mais agudos e brilhantes se manifestem no segundo tempo do terceiro compasso (respectivamente 1º e 2º violinos; oboés e flautas). No naipe da percussão foram utilizados dois instrumentos de som indefinido, mas de grande potência sonora e dinâmica: o bombo ou caixa baixo, instrumento considerado o de maior poder dinâmico dentro da orquestra. O poder contido no bombo “é maior do que qualquer outro instrumento orquestral. Frequentemente observa-se que seu suave timbre é mais sentido do que escutado, bem como aqueles mais graves do órgão de tubos”<sup>18</sup> (Piston, 1955, p.308). Este instrumento, por apresentar resposta lenta “não é aconselhado para notas repetidas, e figuras rítmicas de certa complexidade não são realizáveis no bombo”<sup>19</sup> (Ibidem). Por sua natureza mais grave, o bombo é adicionado no tempo inicial deste compasso, reforçando a gravidade dos arcos, madeiras e metais. No segundo tempo deste mesmo compasso são introduzidos os pratos, que por sua natureza mais brilhante irão reforçar os instrumentos mais agudos. Para que o som obtido pelo choque dos pratos seja prolongado, o compositor deve escrever *deixar vibrar* ou “utilizar uma ligadura após a nota escrita”.

No compasso 4º o órgão introduz a cabeça do *tema A* (mãos em semicolcheias ascendentes e com diferença de duas oitavas), logo depois entrando no próprio, por meio de mãos alternadas (compasso 5º ao primeiro tempo do compasso 9º).

---

<sup>18</sup> (...) is greater than that of any other orchestral instrument. It is often remarked that its soft tones are felt rather than heard, like some of the deepest organ pipes.

<sup>19</sup> (...) is also detrimental to quickly repeated notes, and rhythmic figures of any complexity are distinctly unsuitable for the bass drum.

Os recursos adotados pelo compositor (compasso 5º ao 9º) na interação “*registro-orquestração*”:

a) No tempo forte do primeiro tempo de cada um desses compassos, a *mão esquerda do organista deve ser omitida*, mantendo-se apenas o pedal, valorizando as intervenções orquestrais.

b) As intervenções orquestrais ocorrem do quinto ao oitavo compasso, sempre no tempo forte do primeiro tempo, se contrapondo de forma vertical (harmonicamente) ao fortíssimo som do órgão, ainda mais que as cordas são executadas em *pizzicato* juntamente com as madeiras. O efeito *pizzicato* é uma espécie de *staccato*. O som desaparece imediatamente após ser executado, mas “diferenças devem ser observadas entre instrumentos menores e maiores de cordas, como o violino e o contrabaixo, por exemplo. Cordas mais longas e pesadas sustentam muito mais o som do que curtas”<sup>20</sup> (Piston, idem, p.55).

c) Embora o som do órgão esteja forte, o compositor lança mão de utilizar a técnica de mãos alternadas, que alterna acordes com pausas numa mesma mão, diluindo o som e utilizando o pedal apenas em colcheias no primeiro tempo de cada compasso, para não prolongar o som.

#### COMPASSO 9 ao 17

Do 9º ao 17º (nono ao décimo sétimo) compasso, o compositor emprega a *técnica do diálogo repetido* cuja principal função é diluir a densidade sonora (registro em Organo pleno e intervenção orquestral vertical) do órgão e da orquestra até se chegar a uma

---

<sup>20</sup> Differences are to be noted in this respect between small and large instruments, violin and Double-bass, for instance. The longer and the heavier strings sustain the tone much better than the shorter ones.

registração e orquestração de solos. A estratégia do compositor neste momento pode ser a de diminuir a intensidade sonora de todo o conjunto, procurando adotar os seguintes procedimentos:

- a) No órgão solicitar a mudança de manual para o Positivo excluindo automaticamente todos os registros que estavam sendo utilizados pelo Grande-Órgão, ou seja, a Pirâmide de Principais (que representa o esqueleto sonoro do órgão, e corresponde orquestralmente ao naipe das cordas) desde o registro mais grave de 16', até as Mixturas super agudas.
- b) Excluir a Tirasse do Grande-Órgão significa retirar todos os registros do Grande Órgão que estão acoplados ao Pedal. O termo Tirasse significa o acoplamento de determinado manual para o pedal.
- c) Alternar o órgão e a orquestra de modo que o primeiro introduza um novo elemento musical e o segundo repita. Esta é uma das mais comuns formas de realização composicional entre conjuntos musicais de mesma força: o *diálogo repetido*.
- d) Obtenção do *analogismo orquestral*, após realização das mudanças da massa sonora do órgão, de modo que o diálogo repetido não fique sonoramente contrastante. Basta para isso que se empregue nas cordas o "*pizzicato*" nas violas reforçado uma oitava acima pelo "*pizzicato*" dos primeiros violinos suprimindo-se das madeiras seus correspondentes diretos, flautas e clarinetes. Por outro lado, como o segundo violino executa melodia no arco, pode-se dobrar a mesma nos oboés, deixando para as cordas mais graves (violoncelo e contrabaixo), fagote (seu correspondente na madeira), e trompas a função de base sonora e harmônica da orquestra durante o diálogo repetido.

## COMPASSO 17 ao 29

Do 17º ao 29º (do décimo sétimo ao vigésimo nono) compasso, ocorre apresentação de novo tema musical, *tema B*, em compasso ternário, com o órgão adotando registo de solo no Positivo e acompanhamento musical no Grande-Órgão e Pedal. Do compasso 17 ao compasso 21.1 o tema é apresentado em Dó menor, repetindo o mesmo em Sí bemol menor nos compassos 21.1 ao compasso 25.1. A partir deste último compasso até ao 29º, o compositor realiza uma série de marchas harmônica com a cabeça deste novo tema passando pelas tonalidades de Lá bemol menor (compasso 25), Fá sustenido menor (compasso 26), Mí menor (compasso 27), Ré menor (compasso 28) e novamente Dó menor (compasso 29), cuja tonalidade permite a reexposição deste tema em solos orquestrais.

O compositor assume, tanto para o órgão quanto para a orquestra, os seguintes compromissos (compasso 17 ao 29):

a) Escolher registo de solo para o Positivo (compasso 17 ao 20). Pode-se para isto colocar como base uma lingueta suave, o Clarinete 8', adicionado do Nazard 2 $\frac{2}{3}$ ', que é registo de quinta de flauta, necessário para reforçar os harmônicos ímpares do primeiro. O acompanhamento é dado pelo Grande-Órgão, representado pelos registros de Fundos suaves de 8' e 4' e o Pedal com fundos suaves de 16' e 8'. Neste caso selecionam-se os seguintes registros:

**QUADRO 12 – REGISTRAÇÃO DO POSITIVO, GRANDE-ÓRGÃO E PEDAL**

Positivo	Grande-Órgão	Pedaleira
Clarinete 8'	Bordone 8'	Subbasso 16'
Nazard 2 $\frac{2}{3}$ '	Dolce 8'	Bordone 16'
	Flauto Cuspide 4'	Bordone 8'



Matthaeus Hertel (1649-1706), teórico e organista em Züllichau sugere em sua obra *Orgel Schlüssel* (1666) as seguintes registrações de solo empregando as quintas (Harmon, 1981, p.139): 1. Krumbhorn 8', Octava 2', Quinta 1½'.

2. Rancket 16', Octava 4', Quinta 3'.

Observa-se como em ambas a base é uma lingueta suave de ressonador curto (Regal), adicionada de um registro de principal agudo, reforçado pelas Quintas de 3' e 1½'.

Outra registração de solo da época, que corrobora a escolha de registros feita pelo compositor para o Positivo do órgão Tamburini e que consiste também em uma base de lingueta com reforço de registro de quinta, foi encontrada num rascunho (1655) atribuído a Johann Kortkamp (1643-1721). Nele estão anotados os registros utilizados por Mathias Weckmann (1619-1674) no exame de seleção ao cargo de organista da igreja de St. Jakobi, em Hamburg:

Improvisando sobre o coral *An Wasserflüssen Babylon*, ele utilizou o que Kortkamp descreveu como a registração favorita de Jacob Praetorius: Trommete e Zincke 8', Hohlflaute 4', Nassat 2½' e Gemshorn 2' sobre o Oberwerk; com principais de 8' e 4' sobre o Positivo para “a suave parte central”; e sobre o Pedal, Principal Basso 32', Bombarda 16', Trompete 8' e 4', e a Corneta 2'.<sup>21</sup> (Owen, 1997, p.80).

b) A orquestração requerida para contrapontear com o órgão deve priorizar os solos instrumentais (intervenção horizontal) com ampla variedade tímbrica. O tímpano dobra com o pedal do órgão na região grave, enquanto que na região aguda, o flautim dobra com o glockenspiel, cuja combinação cria *o efeito auditivo de um halo*, uma vez que a nota

<sup>21</sup> Improvising on the chorale *An Wasserflüssen Babylon*, he used what Kortkamp described as a favorite registration of Jacob Praetorius: Trommete and Zincke 8', Hohlflaute 4', Nassat 2½' and Gemshorn 2' on the Oberwerk; with principals 8' and 4' on the Positiv for “the soft middle part”; and on the Pedal, Prinzipal-Bass 24', Posaune 16', Trommete 8' and 4', and Cornet 2'.

executada pelo flautim é repetida e prolongada pelo timbre claro e prateado do glockenspiel. A conclusão da apresentação deste trecho musical em Dó menor, no Positivo (compasso 17 ao 21.1), se dá com um cânone entre órgão e cordas, com enriquecimento do pedal orquestral feito pelo *glissando* de harpa com as trompas, sustentando a base harmônica.

c) Com a finalidade de diminuir a *densidade* sonora, o compositor deve manusear gradativamente a *textura musical* do conjunto, promovendo mudança decrescente de dinâmica do instrumento solista e da orquestra (compasso 21.1 ao 29.1). A densidade é definida como “a quantidade de som transcorrida por unidade de tempo”<sup>22</sup> (de Pablo, 1996, p.97). Este conceito de densidade só pode ser levado em conta se o compositor mantiver sem alteração o timbre, altura e intensidade.

Adotam-se os seguintes recursos na interação “*registro-orquestração*”:

c.1) O compositor deve, ao repetir o mesmo tema musical (compasso 21 ao 25.1) na tonalidade de Sí bemol menor, aplicar a técnica da diminuição de densidade começando por colocar o tema no Recitativo (III manual) do órgão Tamburini, na mão direita, com *registro* de solo baseada no Oboé 8’ e na Quinta 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub>’ (novamente lingueta suave e reforço de harmônico ímpar com a quinta). A mudança de manual fundamenta-se na idéia da utilização do pedal expressivo, que neste instrumento atua tanto no III quanto no IV manuais, com o intuito de promover a diminuição de intensidade por meio de seu fechamento gradativo. A utilização deste recurso interfere na dinâmica do manual em questão, uma vez que o fechamento da caixa expressiva não afeta a quantidade dos registros requeridos pelo compositor (não adiciona e nem subtrai registros), alterando a intensidade sonora.

---

<sup>22</sup> (...) a densité est la quantité sonore écoulee par unité de temps.

c.2) Uma vez que a diminuição sonora do III manual (Recitativo) por meio do fechamento gradativo da caixa expressiva não afeta a *quantidade* de registros empregados, ela deve estar acompanhada concomitantemente pela diminuição *qualitativa* da parte orquestral. Para isso é importante levar em conta outro fator diretamente ligado à densidade, que é a *velocidade de emissão* sonora dos instrumentos. Segundo Luis de Pablo os instrumentos mais agudos de cada naipe são os que emitem a maior velocidade de emissão e conseqüentemente são os responsáveis pela maior densidade sonora. Assim sendo, a diminuição sonora do Recitativo deverá estar acompanhada paralelamente por instrumentos orquestrais em ordem *decrecente de velocidade de emissão* (compassos 25 aos 28), ou seja, as madeiras mais agudas dobrando com as cordas mais agudas, estendendo-se até as madeiras mais graves que dobram com as cordas de altura correspondente. A percussão e a regisração do órgão permanecem com velocidades de emissão constantes durante estes compassos. Cabe ressaltar que nos compassos 25, 26, 27 e 28.1 os instrumentos de cordas de sonoridade mais grave (violoncelo e contrabaixo) realizam contraponto em “*pizzicato*”, justamente porque “*as cordas mais longas e grossas sustentam o som muito mais que às curtas*”<sup>23</sup> (Piston, 1955, p.24), permitindo maior visibilidade deste efeito (vide quadro nº13).

#### QUADRO 13 – VELOCIDADE DE EMISSÃO (PERCUSSÃO E ÓRGÃO).

COMPASSO 25	COMPASSO 26	COMPASSO 27	COMPASSO 28
Flautas	Oboés	Clarinetes	Fagotes
Violinos I e II	Violino II e Viola	Viola e Violoncelo	Violoncelo e Contrabaixo
Violoncelo (Pizzicato)	Violoncelo (Pizzicato)	Contrabaixo (Pizzicato)	Contrabaixo (Pizzicato)
Tímpano com mesma velocidade de emissão (dinâmica decrescente)			
Órgão com mesma velocidade de emissão (dinâmica decrescente)			

<sup>23</sup> The longer and heavier strings sustain the tone much better than the shorter ones.

## COMPASSO 29 ao 37

Do compasso 29º ao 37º, o compositor emprega a *técnica do diálogo repetido*<sup>24</sup> em sua versão de solo orquestral: o tema apresentado anteriormente pelo Positivo do órgão Tamburini é executado dessa vez na orquestra, em Dó menor (compassos 29º aos 31º) com solo de flauta dobrando com solo de clarinete contrapontado por dois instrumentos de percussão, o xilofone, instrumento de altura determinada, “de timbre duro e muito brilhante com caixas acústicas embaixo das placas de madeira, que ajudam a enriquecer e sustentar os sons” (Bennett, 1985, p.65) e a caixa clara, instrumento de altura indeterminada, que deve executar primeiramente um *drag*, que “consiste em uma nota acentuada, precedida por duas ou mais de apoggiatura” (Bennett, 1985, p.64) seguido de um *flam*, “nota acentuada precedida por uma nota de apoggiatura” (Bennett, idem).

#### QUADRO 14 – TÉCNICA DO DIÁLOGO REPETIDO NA ORQUESTRAÇÃO

COMPASSO 29	COMPASSO 30	COMPASSO 31	COMPASSO 32
Flauta e Clarinete	Flauta e Clarinete	Flauta e Clarinete	Flauta e Clarinete
Cx. clara e xilofone	Cx. clara e xilofone	Cx. clara e xilofone	Harpa Glissando
-----			Vln I, Vln II e Vla (sur la touche)
Violoncelo e Contrabaixo (tremolo)			Violoncelo e Contrabaixo (arco)
DÓ MENOR			(V grau) SÍ BEMOL MENOR

Nos compassos 29 ao 31 os violoncelos e contrabaixos realizam a base harmônica explorando o efeito de *tremolo*. Existem duas espécies de *tremolo*:

<sup>24</sup> Refere-se a uma técnica barroca.

“(...) *tremolo dedilhado*, em que se alternam rapidamente duas notas e cada grupo de notas é tocado com um só golpe de arco(...); *tremolo com arco*, efeito tremulante, agitado e muito dramático, que consiste basicamente em rápidas repetições de uma nota através de velozes movimentos do arco para baixo e para cima”. (Bennett, 1985, p.19).

O efeito empregado pelo compositor nestes compassos é o de *tremolo de arco*, o qual aumenta auditivamente a velocidade do efeito dramático.

A conclusão da apresentação deste trecho musical ocorre no compasso 32 a 33.1, com o tema na flauta e no clarinete (dominante de Sí bemol menor) em cânone rítmico com violoncelo e contrabaixo, com enriquecimento do pedal orquestral feito pelo *glissando* de harpa, com as trompas, violoncelos e contrabaixos sustentando a base harmônica. Os instrumentos de cordas de naipes agudo (violino I e II) e médio (violas) são requisitados para o efeito denominado *sur la touche* ou *sul tasto*, o que origina um timbre de qualidade flutuante bastante suave. “O arco é posicionado afastado do cavalete realmente acima da parte superior do braço, onde há uma maior amplitude na vibração das cordas”.<sup>25</sup> (Piston, p.20.1955). Conclui-se no I grau de Si bemol menor.

O tema apresentado anteriormente pela orquestra em Dó menor é executado agora em Sí bemol menor (compasso 33 ao 35), com solo de oboé dobrando com solo de fagote contrapontado novamente pelo xilofone e a caixa clara. A *técnica do diálogo repetido* é confirmada pela correspondência do tema musical (aqui transposto para Sí bemol menor) e homogeneidade dos procedimentos e efeitos orquestrais (vide quadro nº15)

---

<sup>25</sup> The bow is placed so far from the bridge that it is actually over the upper part of the fingerboard, where there is greater amplitude in the vibration of the string.

### QUADRO 15 – TÉCNICA DO DIÁLOGO REPETIDO

COMPASSO 33	COMPASSO 34	COMPASSO 35	COMPASSO 36
Oboé e Fagote	Oboé e Fagote	Oboé e Fagote	Oboé e Fagote
Cx. clara e xilofone	Cx. clara e xilofone	Cx. clara e xilofone	Harpa Glissando
-----			Vln I, Vln II e Vla (sur la touche)
Violoncelo e Contrabaixo (tremolo)			Violoncelo e Contrabaixo (arco)
SÍ BEMOL MENOR			(V grau) LÁ BEMOL MAIOR

Nos compassos 33 ao 35 novamente os violoncelos e contrabaixos realizam a base harmônica explorando o efeito de *tremolo de arco*.

A conclusão da apresentação deste trecho musical ocorre nos compassos 36 e 37.1, com o tema no oboé e no fagote (dominante de Lá bemol maior) adotando-se mais uma vez o procedimento de cânone rítmico destes últimos com violoncelo e contrabaixo, com enriquecimento do pedal orquestral feito pelo “glissando” de harpa, mantendo-se as trompas, violoncelos e contrabaixos no sustento da base harmônica. Mais uma vez os instrumentos de cordas (agudos e médios) são requisitados para o efeito flutuante denominado *sur la touche*. Conclui-se no I grau de Lá bemol maior.

#### COMPASSO 37 ao 41.1

Estes *compassos de ligação* entre o tema B da Seção A (precedente) e a futura Seção B que os sucede são baseados em técnicas composicionais de repartição espacial e técnicas de cânones. Neles encontram-se o Tema A nas cordas contrapontando desenho de colcheias na flauta, clarinete e trombone. Procedimentos empregados pelo compositor do compasso 37 ao 41.1:

a) Nestes compassos o compositor emprega nas cordas a “*técnica da repartição espacial por fragmentação do espectro sonoro*”, que pode ser definida da seguinte maneira:

“Nós entendemos por isto o fato de preencher, com um propósito estrutural e também de densidade, um registro determinado, seja pelo silêncio dos demais, seja pela possibilidade de um preenchimento progressivo de todas as alturas ou ainda pelo emprego da alternância de todas as disposições possíveis ou imagináveis.”<sup>26</sup> (Pablo, 1996, p.103).

É óbvio que o compositor emprega a técnica descrita acima não fragmentando o espectro sonoro, pois este não é o caso, por tratar-se de uma orquestra sinfônica, mas aproveita sua essência, ou seja, o preenchimento progressivo de todas as alturas, aumentando a densidade do conjunto. O compositor utiliza o *tema A* nas cordas em forma de cânone (compasso 37 ao 40), entrando sucessivamente no sentido do registro mais agudo até ao mais grave. A harpa dobra com o Violino I.

#### QUADRO 16 – REPARTIÇÃO ESPACIAL DO ESPECTRO SONORO.

COMPASSO 37	COMPASSO 38	COMPASSO 39	COMPASSO 40
<i>Técnica da repartição espacial por fragmentação do espectro sonoro</i>			
Violino I	Violino I		
	Violino II	Violino II	
	Viola	Viola	
		Violoncelo	Violoncelo
		Contrabaixo	Contrabaixo
Harpa	Harpa		

<sup>26</sup> Nous entendons par là le fait de remplir, dans un but structurel et donc de densité, un registre déterminé, soit par le silence des autres, soit par la possibilité d’un remplissage progressif de tous les registres ou bien encore par l’emploi de l’alternance de toutes les dispositions possibles ou imaginables.

b) O compositor deve alternar a tuba e a 4ª trompa respectivamente com o contrafagote e a 2ª trompa na manutenção do *Pedal de Tônica*, em Lá bemol Maior, contrapontado pelas flautas, clarinetes e trombones com desenho melódico de colcheias na mesma tonalidade. Esta alternância é necessária uma vez que a manutenção do Pedal se dá por instrumentos de sopro, cuja qualidade de emissão sonora está intimamente ligada ao processo respiratório e fôlego do instrumentista. Estes e outros detalhes aparentemente simples nunca devem ser omitidos por um compositor que almeja explorar ao máximo os recursos da orquestra. O quadro nº 17 exemplifica estes procedimentos:

**QUADRO 17 – PEDAL DE TÔNICA (INSTRUMENTO DE SOPRO).**

COMPASSO 37	COMPASSO 38	COMPASSO 39	COMPASSO 40
1ª Flauta	2ª Flauta	1ª Flauta	2ª Flauta
1º Clarinete	2º Clarinete	1º Clarinete	2º Clarinete
4ª Trompa		2ª Trompa	
1º Trombone	2º Trombone	1º Trombone	2º Trombone
Tuba		Contrafagote	

**SEÇÃO B (COMPASSO 41 ao 61.1)**

A partir do 41º até ao 61º compassos o órgão retorna como instrumento solista. Estes compassos representam uma nova seção virtuosística, Seção B. As exigências do compositor quanto à registoção estão colocadas no quadro nº 18 em seus respectivos teclados, tendo em cada coluna correspondente os nomes dos registros que deverão ser selecionados a fim de satisfazer os compromissos tímbricos:



**QUADRO 18 – REGISTRAÇÃO DA SEÇÃO B.**

COMPASSO 41 ao 61.1 (SEÇÃO B)				
SOLO	RECITATIVO	POSITIVO	GRANDE-ÓRGÃO	PEDAL
Principal 8',4',2'  G.P.R.S	Principal 8',4',2'  G.P.R	Principal 8' + Cornet  5F (decomposto) G.P	Principal 8',4',2'	Principal  16',8',4'
Principale Violino 8'	Eufonio 8'	Principalino 8'	Principale Diapason	Contrabasso 16'
Ottava Maior 4'	Principale Dolce 8'	Corno di Notte 8'	Principal 8'	Principale 16'
Unione IV-III	Ottava Dolce 4'	Flauto Camino 4'	Ottava 4'	Basso 8'
Unione IV-I	Flauto Silvestre 2'	Nazardo 2 <sup>2</sup> / <sub>3</sub> '	Decima Quinta 2'	Ottava 4'
Unione IV-II	Unione III-I	Ottavino 2'		
	Unione III-II	Terza 13/5'		
		Unione I-II		

O compositor poderá adotar as seguintes adaptações:

a) A sigla *G.P.R.S* significa que o Solo (S) deve estar acoplado ao Recitativo (R), ao Positivo (P) e ao Grande-Órgão (GO). O Recitativo (R) deve estar acoplado ao Positivo (P) e ao Grande-Órgão (G) e que o Positivo por sua vez deve estar acoplado ao Grande-Órgão, sempre respeitando a hierarquia do menor teclado para o maior.

b) Como já explicado anteriormente, o Recitativo (III manual) e o Solo (IV manual) do Órgão Tamburini podem ser tomados como um único manual (acoplar o Solo ao Recitativo com o registro mecânico 51, Unione IV-III) tendo em vista que o Recitativo possui uma mixtura de principal, o Pienino de 3F, mas é deficiente de registros de Anches em sua constituição,

porém estas se encontram no Solo. Uma vez que o Recitativo deve estar acoplado ao Positivo e ao Grande-Órgão, o Solo também deve estar acoplado ao Positivo (por meio do registro mecânico 36, Unione IV-I) e ao Grande-Órgão (por meio do registro mecânico 43, Unione IV-II).

c) O registro de Principal 2' solicitado pelo compositor não existe no Solo. Porém, no Recitativo existe um registro de flauta de 2' que pode ser usado excepcionalmente pelo fato de o Principale Dolce 8' e a Ottava Dolce 4' serem registros de principais de talhe mais estreito, parecidos com registros de arcos, que seriam compensados apenas pelo Eufonio 8' (principal de talhe mais largo) e justamente pela flauta 2' (de talhe largo). O Recitativo deve estar acoplado ao Positivo (por meio do registro mecânico 35, Unione III-I) e ao Grande-Órgão (por meio do registro mecânico 42, Unione III-II).

d) Quanto ao Positivo (I Manual), a inexistência de um registro de Cornet de 5F é suprida pela existência de registros singulares que participam da composição deste último, a saber: Corno di Notte 8', Flauto Camino 4', Nazardo  $2\frac{2}{3}'$ , Ottavino 2' e Terza  $13/5'$ . Estes registros obedecem à hierarquia da série harmônica: Fundamental + Oitava + Quinta + Segunda oitava + Terça. O Positivo deve estar acoplado ao Grande-Órgão (por meio do registro mecânico 41, Unione I-II).

e) O Grande-Órgão (II Manual) apresenta a presença de dois registros de principais de 8' num mesmo teclado, o que permite a construção de diversos Ripienos. Também se deve selecionar os registros de principais Ottava 4' e a Decima Quinta 2', que correspondem respectivamente aos 2º e 4º harmônicos do Principale 8' (fundamental).

f) O Pedal compõe-se de quatro registros de principais: Contrabasso 16', Principale 16', Basso 8' e Ottava 4'. Novamente observa-se a presença de dois registros de principais como base, um de timbre mais forte e encorpado (Contrabasso16') e outro de timbre mais claro e menos encorpado (Principale 16').

g) Recomenda-se que o compositor, que tenha em mente o “crescendo” gradativo tanto do órgão quanto da orquestra, deva iniciar o instrumento solista pelo teclado mais suave, o Recitativo, passando pelo Positivo e atingindo o clímax dinâmico com o Grande-Órgão.

O compositor pode adotar as seguintes medidas de interação “registro-orquestração”:

a) Nos compassos 41 e 42 o órgão introduz seu discurso musical com tema melódico ascendente no Recitativo, com a caixa expressiva abrindo gradativamente, aumentando a intensidade sonora. Deve-se adicionar o registro mecânico “*Unione Expressiva*”, que incluirá neste crescendo expressivo o IV manual (Solo). Nestes compassos a orquestra não participa.

b) Mudança de manual para o Positivo, a partir dos compassos 43 e 44, que já está com seus registros (Cornet 5F + Principalino 8') reforçados com os registros do Solo e Recitativo pelos acoplamentos mecânicos (IV-I e III-I). Assim há aumento da intensidade sonora do órgão. Por isso esse trecho musical é executado com acordes alternados nas mãos juntamente com a alternância dos pés, com o propósito de que a sonoridade do órgão não se sobreponha à da orquestra (*técnica de dissolução por alternância*). O contraponto orquestral é elaborado nos Violinos I e II com o mesmo tema melódico ascendente que introduziu o órgão no Recitativo (*cânone melódico*), executado pelos mesmos com diferença harmônica de uma oitava, enquanto que as violas e violoncelos dobram o contraponto de colcheias ascendentes com o

trompete e os fagotes, mantidos pelo Pedal de dominante do contrabaixo, tuba e trombone. A sustentação harmônica é delegada às trompas e oboés. O contraponto orquestral ocorre majoritariamente no sentido horizontal.

c) A partir do compasso 45 ao 61 o compositor indica nova mudança de manual, dessa vez para o Grande-Órgão. A intensidade sonora do órgão neste momento já supera a que foi executada brevemente pelo Positivo, uma vez que aos registros selecionados do I manual somam-se àqueles oriundos dos acoplamentos mecânicos pré-estabelecidos (Solo, Recitativo e Positivo). Por isso deve o compositor solicitar no início do compasso 45 reforço no Pedal com a introdução da Anche 8'. Nestes compassos o desenho da mão direita do organista se dá com semicolcheias.

d) No compasso 45 ao 52 ocorre prevalência da intervenção orquestral vertical (cordas e madeiras) no primeiro e terceiro tempos destes compassos. Os conjuntos de semicolcheias descendentes (*S.D*) e semicolcheias ascendentes (*S.A*) executadas na mão direita do organista se alternam respectivamente entre compassos ímpares e pares, como mostra o quadro 19:

**QUADRO 19 – INTERVENÇÃO ORQUESTRAL VERTICAL x ÓRGÃO HORIZONTAL**

INTERVENÇÃO ORQUESTRAL VERTICAL							
Comp.45	Comp.46	Comp.47	Comp.48	Comp.49	Comp.50	Comp.51	Comp.52
CORDAS E MADEIRAS (PRIMEIRO E TERCEIRO TEMPOS)							
(S.D)	(S.A)	(S.D)	(S.A)	(S.D)	(S.A)	(S.D)	(S.A)
PEDAL: ANCHE 8' (PRIMEIRO E TERCEIRO TEMPOS)							

e) Paralelamente o compositor deve explorar a intervenção orquestral horizontal destes compassos (45 ao 52) da seguinte maneira: trinados de tímpanos (compassos ímpares) alternados por trinados de pratos suspensos contraponteados por escalas descendentes de tuba e trombone dobrados com contrafagote (compassos pares). Observa-se que os trinados de prato suspenso são realizados com instrumentos de percussão de altura indeterminada, já que este naipe orquestral é o que menos similaridade tímbrica apresenta com os registros do órgão, o que possibilita um maior contraste. O compositor pode aumentar o contraste entre instrumento solista e orquestra contrapondo aos desenhos ascendentes de semicolcheias do órgão (compassos pares) às escalas descendentes executadas em instrumentos de timbre com maior gravidade, como tuba, contrafagote e trombone baixo (*região aguda x região grave = r.a x r.g*), conforme quadro 20:

#### QUADRO 20 – REGIÃO AGUDA x REGIÃO GRAVE

INTERVENÇÃO ORQUESTRAL HORIZONTAL							
Comp.45	Comp.46	Comp.47	Comp.48	Comp.49	Comp.50	Comp.51	Comp.52
	Tuba+C		Tuba+Cf		Tuba+Cf		Tuba+Cfg
(S.D)	(S.A)	(S.D)	(S.A)	(S.D)	(S.A)	(S.D)	(S.A)
Tímpano	Prato Sp	Tímpan	Prato Sp	Tímpano	Prato Sp	Tímpano	Prato Sp
	r.a x r.g		r.a x r.g		r.a x r.g		r.a x r.g

f) A partir do compasso 53 ao 58 (quadro 21), o compositor para manter o “crescendo” gradativo do conjunto deve aumentar a densidade sonora do órgão com a inclusão das *Tirasses*, adicionando aos registros solicitados no Pedal todos aqueles que estão operantes nos

manuais, e a inclusão no Grande Órgão do *Ripieno de 3F*, registro de mixtura penetrante, que fará soar três tubos por tecla. Também é recomendado que amplie a duração das notas e o número de vozes na mão esquerda e no Pedal, aumentando assim a densidade. Desta forma a orquestra deve aumentar também sua densidade sonora adotando com maior frequência a intervenção horizontal juntamente com aumento da duração das notas nas cordas mais graves (violas, violoncelos e contrabaixo), introduzindo os metais paulatinamente com as trompas sustentando a base harmônica em notas longas (mínimas) e o trompete e o triângulo realizando os contrastes tímbricos com intervenções em tempo fraco com valores rápidos de semicolcheias e colcheias respectivamente (*valores longos x valores curtos*).

#### QUADRO 21 – AUMENTO DA DENSIDADE “ÓRGÃO-ORQUESTRA”

Comp.53	Comp.54	Comp.55	Comp.56	Comp.57	Comp.58
Pedal: + Tirasses e Grande Órgão: + Ripieno 3F					
Pedal e Grande Órgão: aumento da densidade (+ Vozes)					
Valores Longos: Cordas graves e Trompas					
Valores Curtos: Trompete e Triângulo (em tempo fraco)					

g) Nos compassos 59 ao 61.1 (quadro 22), o compositor emprega nas madeiras e nos metais a *técnica da repartição espacial por fragmentação do espectro sonoro*, citada anteriormente. Com o acréscimo gradual dos instrumentos ocorre um adensamento da textura e do som. A oposição destas duas seções orquestrais vai ficando evidente ao longo da intervenção orquestral horizontal (espacial), colocando em planos antagônicos os metais, que são introduzidos gradativamente no sentido espacial do grave para o agudo, e as madeiras, que são introduzidas no sentido espacial do agudo para o grave. Paralelamente o Violino I e o

Violino II são introduzidos com tremolo crescente de arco. Especialmente ocorre *crescendo* de *mf* até *ff*. Desta forma, todo o preenchimento das tessituras e a dinâmica determinam a densidade e o timbre orquestral:

“Não nos esqueçamos de que o timbre depende das tessituras relativas da dinâmica geral e do perfil dinâmico; que perfil dinâmico e duração estão estreitamente ligados; que distribuição espacial é função dos outros quatro caracteres (**duração, intensidade, altura e timbre**). (Boulez, 1963, p.115, grifo nosso).

O compositor mantém o equilíbrio entre solista e orquestra adicionando o Ripieno de 5F no Grande Órgão (mixtura de harmônicos super agudos que faz soar em cada tecla até 5 tubos) e a Bombarda 16’ no Pedal (lingueta brilhante bastante grave). Os tímpanos são adicionados com trinado dinâmico crescente. O conjunto atinge o clímax dinâmico e de densidade com os *tutti orchestrais* (+ pratos) e de instrumento solista no compasso 61º. 1.

## **QUADRO 22 – FRAGMENTAÇÃO DO ESPECTRO SONORO (METAIS x MADEIRAS)**

Comp. 59	Comp. 60	Comp. 61
DINÂMICA “mf”	DINÂMICA “f”	DINÂMICA “ff”
-----	-----	PRATOS
MADEIRAS: SENTIDO GRAVE AO AGUDO (+ DENSIDADE)		
METAIS: SENTIDO AGUDO AO GRAVE (+ DENSIDADE)		
CORDAS: + VIOLINOS (I e II) e PERCUSSÃO: + TÍMPANOS		
SOLISTA: + RIPIENO 5F (Grande Órgão) e Bombarda 16’ (Pedal)		

### COMPASSO 61.1 ao 74.1 (REEXPOSIÇÃO REDUZIDA DO TEMA A)

O compositor adota as medidas abaixo na interação “*registro-orquestração*”:

a) Nestes compassos o tema A é apresentado no órgão e nas madeiras em semicolcheias enquanto que o mesmo é executado nas cordas em colcheias (aumentação). O compositor emprega nestes compassos a *técnica da repartição espacial por fragmentação do espectro sonoro* de maneira *invertida*, ou seja, com gradativa perda da densidade tanto da orquestra quanto do órgão. Cabe chamar a atenção quanto ao 61º compasso que tem a função de ponte entre o clímax e a conseqüente seção de diluição sonora que se inicia, apresentando a introdução do tema somente nos violinos. Observa-se que o compositor passa a investir na diluição sonora, iniciando o órgão no Grande Órgão (teclado principal) nos compassos 62º aos 65º, passando para o Positivo nos compassos 66º aos 69º e terminando esta seção no Recitativo, compassos 70º aos 74.1º.

b) Paralelamente, as mudanças de manuais devem ser acompanhadas da diminuição da massa sonora do órgão, sendo assim necessário retirar de modo invertido os registros que foram adicionados. Do 62º aos 65º compassos deve-se retirar os Ripienos de 3F e 5F (mixturas) do Grande Órgão, e as Anches de 16’ e 8’ do Pedal, compensando orquestralmente a diluição sonora do instrumento solista com o silêncio dos metais e da percussão, como no quadro 23:



**QUADRO 23 – DILUIÇÃO SONORA “ÓRGÃO–ORQUESTRA”**

Comp.62	Comp.63	Comp.64	Comp.65
Grande Órgão: - Ripieno 3F e 5F.			
Pedal: - Anches 16' e 8'.			
Orquestra: - Metais.			
Orquestra: - Percussão (Tímp. e Pratos).			
Compasso 62: + Percussão (Triângulo).			

c) Do compasso 66 ao 69 (quadro 24), o compositor inclui nova mudança de manual, desta vez para o Positivo (II manual). Assim, automaticamente os registros do Grande Órgão são excluídos proporcionando diminuição da densidade tímbrica. Por isso o compositor exclui também as Tirasses do Pedal, acompanhando a tendência geral de diluição sonora, mantendo o equilíbrio entre os planos sonoros do instrumento solista (manual e Pedal). A orquestra concomitantemente deve silenciar os planos sonoros mais agudos das cordas (Violinos I) e das madeiras (Flautas). O triângulo é executado no momento da mudança de manual do órgão (compasso 66). As trompas são inseridas, alternadamente no sentido do grave para o agudo, aos pares (II-IV) nos compassos 66 e 67 e (I-III) nos compassos 68 e 69, com dinâmica crescente de *mf* à *f*.

**QUADRO 24 – DILUIÇÃO SONORA “ÓRGÃO–ORQUESTRA”**

Comp.66	Comp.67	Comp.68	Comp.69
Positivo: - registros do Grande Órgão.			
Pedal: - Tirasses.			
Orquestra: - Violinos I e Flautas.			
Orquestra: + Trompas (grave ao agudo)			
Compasso 66: + Percussão (Triângulo).			

d) Do compasso 70 ao 74.1 (quadro 25), o compositor dá seqüência a ultima etapa da diluição da densidade do conjunto ao solicitar que o organista mude mais uma vez de manual, para o Recitativo (III manual). Automaticamente os registros do Positivo são excluídos. Seguindo a técnica anterior, o compositor silencia o pedal do órgão nestes compassos, concluindo a participação do órgão nesta seção no compasso 74.1. Orquestralmente o compositor silencia os instrumentos de cordas e de madeiras médios (Violino II e Violas / Oboés e Clarinetes, respectivamente). O triângulo anuncia mais uma vez a mudança de manual (compassos 70º). As trompas dessa vez se alternam no sentido do agudo para o grave, aos pares (II-IV) nos compassos 70 e 71 e (I-III) nos compassos 72 e 73, com dinâmica crescente de *mf* à *f*.

#### **QUADRO 25 – DILUIÇÃO SONORA FINAL “ÓRGÃO–ORQUESTRA”**

Comp.70	Comp.71	Comp.72	Comp.73	Comp.74.1
Orquestra: -Violinos II,Violas,Oboés,Clarinetes				
Orquestra: + Trompas (agudo ao grave).				
Compasso 70: + Percussão (Triângulo).				
Recitativo: - registros do Positivo.				
Pedal: Excluído.				

#### **COMPASSO 74.1 ao 90.1**

Estes compassos representam o estabelecimento de uma nova realidade sonora, menos densa, com aumento do colorido orquestral e exclusão do instrumento solista, onde se procura auditivamente um repouso dos efeitos da densidade anterior. Estes compassos dividem-se em duas subseções, a saber: Subseção A (compasso 74.1 ao 82.1) e Subseção B

(compasso 82.1 ao 90.1). Estas subseções funcionam como *ponte de ligação* ao desenvolvimento temático que a sucede.

O compositor pode explorar o *colorido orquestral* da seguinte forma:

a) A *Subseção A* (compassos 74.1º aos 82.1º) apresenta contraste de timbres entre cordas, madeiras e metais (vide quadro 26). As cordas médias e agudas (Violino I e II, Violas) são executadas com o efeito “sur la touche”, já mencionado anteriormente, adicionado com tremolo de notas, o que produz uma sonoridade com oscilação e vibração. Os metais (dois trompetes, dois trombones tenor, um trombone baixo e tuba) apresentam nos compassos 76 e 77 a introdução do tema A, em surdina, contrapontando com o fragmento temático da ponte modulante no flautim e clarinete (madeiras). Os metais com surdinas, principalmente os trombones “nos registros mais graves têm uma qualidade sinistra”.<sup>27</sup> (Piston, idem, p.277). Adicionando-se a esta paisagem sonora o pano de fundo oscilante das cordas, o compositor obtém uma deliciosa sensação de profundidade sonora. Nos compassos seguintes (78 ao 82.1) o mesmo efeito é explorado só que as madeiras alternam o tema modulante para o oboé, fagote e flautas.

#### QUADRO 26 – COLORIDO ORQUESTRAL

COMPASSO 74.1 ao 82.1
Subseção A (colorido orquestral)
Orquestra: + Violinos I, Violinos II e Violas (+ sul tasto e tremolo)
Orquestra: Metais (+ surdina).
Compasso 78: + Madeiras com tema modulante

<sup>27</sup> In the low register they have a sinister quality.

b) A *Subseção B* (compasso 82.1 ao 90.1) contrasta com a seção anterior em diversos aspectos (vide quadro 27), dentre os quais uma suave adição de densidade sonora com as cordas executando de modo ordinário (ao natural, sem efeitos) a cabeça do tema B, em compasso ternário, sob várias tonalidades: Mí Maior (compasso 82), Fá # menor (compasso 83), Dó # menor (compasso 84), Lá menor com 6<sup>a</sup> juntada (compasso 85) e Dó # menor (compasso 86). Os efeitos tímbricos nas cordas foram substituídos *pelo colorido das tonalidades através das modulações sucessivas*. As flautas e os clarinetes dobram com os Violinos II, enquanto que estes juntamente com as Violas são executados com tremolo de arco. Os tímpanos (compasso 82 ao 86) produzem trinados com *crescendo*, aumentando a gravidade do conjunto. A subseção B conclui seus últimos compassos (86 ao 90.1) com o trompete executando em surdina a cabeça do tema B (solista). As trompas e as cordas realizam a sustentação harmônica, concluindo em Fá # menor.

#### **QUADRO 27 – COLORIDO DAS TONALIDADES DAS MODULAÇÕES**

COMPASSO 82.1 ao 90.1
Subseção B (colorido modulante)
Orquestra: Modulações Sucessivas
Orquestra: Violinos II dobram com Flautas e Clarinetes.
Compassos 86º aos 90º: + Trompete (Tema B)

## COMPASSO 90.1 ao 100

Nesses compassos o compositor elabora o Desenvolvimento Temático assumindo certos compromissos entre o instrumento solista e a orquestra, a saber:

a) Em nova mudança rítmica, compasso quaternário, o órgão retorna no Recitativo como elemento de ligação entre a Subseção B e o Desenvolvimento Temático (compasso 90 ao 94.1), modulando de Fá # menor melódico à tonalidade de Dó menor.

b) Os registros de Fundos de 8',4',2' dos Manuais (quadro 28) são solicitados pelo compositor, bem como os registros de Fundos de 16',8',4' da Pedaleira. Novamente o compositor recomenda o acoplamento dos manuais (*G.P.R.*). Em face das explicações anteriores, Solo e Recitativo formam um único manual. Os registros de Fundos são aqueles que emitem o som da fundamental, rico em harmônicos pares, e de construção labial. As linguetas e as mixturas, bem como as mutações simples não pertencem aos Fundos. Cabe ressaltar que “a Voz Celeste 8' , Unda Maris 8' (um segundo registro celeste) e a Voz Humana eram utilizadas para coloridos especiais e não estavam incluídas entre os *fundos* ou às *anches* nas registrações de conjunto”.<sup>28</sup> (Ritchie and Stauffer, p.300, 1992)

---

<sup>28</sup> The Voix celeste, Unda maris 8' ( a second celeste stop), and Voix Humaine were used for special colors and were not included among the *fonds* or the *anches* for the full ensemble.

**QUADRO 28 – REGISTRAÇÃO DE FUNDOS**

COMPASSO 90 ao 100				
SOLO / Fundos	RECITATIVO	POSITIVO	GRANDE-ORGÃO	PEDAL
8',4',2' G.P.R.S	Fundos 8',4',2'	Fundos 8',4',2' G.P.	Fundos 8', 4', 2'	Fundos 16', 8', 4'
Principal Vln 8'	Eufonio 8'	Principalino 8'	Principal Diapson 8'	Contrabasso 16'
Tibia Maior 8'	Principale Dolce 8'	Corno di Notte	Principal 8'	Principale 16'
Flauto Orcht 8'	Flauto Eco 8'	Salicionale 8'	Ottava 4'	Subbasso 16'
Ottava Maior 4'	Viola Gamba 8'	Flauto camino	Flauto Cuspide 4'	Bordone 16'
Unione IV-III	Eolina 8'	Ottavino 2'	Decima Quinta 2'	Violone 16'
Unione IV-I	Ottava Dolce 4'	Unione I-II		Basso 8'
Unione IV-II	Flauto Ottav 4'			Bordone 8'
	Flauto Silvst 2'			Violoncello 8'
	Unione III-II			Ottava 4'
	Unione III-I			Flauto 4'

Na interação “registro-orquestração” (quadro 29) o compositor faz uso:

a) Da *Técnica do Diálogo Alternado* entre órgão (cabeça do tema A) e os diversos grupos da orquestra (introdução do Tema A) associada à *Técnica da repartição espacial por fragmentação do espectro sonoro*, onde paralelamente às mudanças de manuais do órgão ocorre um preenchimento das alturas da orquestra por setor, adicionando-se sucessivamente os metais, madeiras e cordas (compassos 94 ao 100).

b) No compasso 94 (quadro 29) os metais representados pelos Trompetes, Trombones, Trombone Tenor e Tuba executam a introdução do Tema A, com os Contrabaixos e Violoncelos dobrando com a Tuba e o Trombone Tenor. No compasso 95 o órgão executa no Recitativo a cabeça do Tema A, modulando de Dó menor para Mi bemol menor, tendo como contraponto o efeito do trinado do prato suspenso (técnica do diálogo alternado).

c) No compasso 96 (quadro 29) ocorre aumento da densidade e da textura com acréscimo das trompas nos metais (técnica da repartição espacial por fragmentação sonora). O órgão passa a ser executado no Positivo (compasso 97), onde são acrescentados aos seus registros todos aqueles acoplados do Recitativo e do Solo. Assim, o órgão responde ao crescimento da textura orquestral com aumento do número quantitativo de registros, através dos acoplamentos dos manuais e conseqüentes mudanças de teclado. O órgão modula de Mi bemol menor para Fá # menor.

**QUADRO 29 – DESENVOLVIMENTO TEMÁTICO (FRAGMENTAÇÃO SONORA).**

COMPASSO 94	COMPASSO 95	COMPASSO 96	COMPASSO 97
TÉCNICA DO DIÁLOGO ALTERNADO			
TÉCNICA DA REPARTIÇÃO ESPACIAL POR FRAGMENTAÇÃO SONORA			
+ Metais		+ Trompas	
+ Violoncelos e Contrabaixos			
	+ Órgão (Recitativo)		+ Órgão (Positivo)

d) Novo enriquecimento orquestral se dá com o acréscimo das madeiras e das violas (compasso 98) seguindo com a entrada alternada do órgão no I manual (Grande-Órgão) no compasso 99, estabelecendo nova modulação de Fá # menor para Lá menor. Os registros de fundos do Positivo, Recitativo e Solo são acrescentados ao Grande-Órgão proporcionando novo aumento de textura e densidade ao instrumento solista, conforme quadro 30, que é respondido com um último e derradeiro aumento da textura orquestral com a introdução das cordas mais agudas (compasso 100), os Violinos I e Violinos II, concluindo este primeiro Desenvolvimento temático no compasso 101.1.

**QUADRO 30 – DESENVOLVIMENTO TEMÁTICO (AUMENTO DA DENSIDADE).**

COMPASSO 98	COMPASSO 99	COMPASSO 100
TÉCNICA DO DIÁLOGO ALTERNADO		
TÉCNICA DA REPARTIÇÃO ESPACIAL POR FRAGMENTAÇÃO SONORA		
+ Madeiras		
+ Violas		+ Violinos I e II
	+ Órgão (G-Órgão)	

e) As modulações são sempre realizadas pelo instrumento solista, que atua como “condutor do desenvolvimento temático”. Todas as entradas do órgão foram precedidas por um glissando de harpa e um drag de tímpano. O desenvolvimento caracterizou-se pelo adensamento da textura do conjunto.

O compositor utilizou até aqui várias técnicas de composição com o objetivo de ampliar a obra, de mostrar todo o potencial do instrumento solista e da orquestra e também de estabelecer um equilíbrio estrutural formal. Para isso teve que fazer uso ao máximo dos recursos composicionais já conhecidos. Esta última seção, o desenvolvimento utilizando a introdução e a cabeça do Tema A de forma alternada entre solista e orquestra foi baseado no princípio da repetição:

“De modo geral, a música cuja estrutura vertebral se baseia na repetição divide-se em cinco categorias diferentes. A primeira é a repetição exata; a segunda, a repetição por seções, ou simétrica; a terceira, a repetição por meio da variação; a quarta, a repetição por meio do tratamento fugato; a quinta, a repetição por meio do desenvolvimento.”<sup>29</sup> (Copland, 1992, p.94).

<sup>29</sup> Hablando en general, la música cuya estructura vertebral se basa en la repetición se puede dividir em cinco categorías diferentes. La primera es la repetición exacta; la segunda, la repetición por secciones, o simétrica; la tercera, la repetición por medio de la variación; la cuarta, la repetición por medio del tratamiento fugato; la quinta, la repetición por medio del desarrollo.



O compositor utiliza como recurso de integração a repetição de temas ou fragmentos dos mesmos com objetivo de alcançar o equilíbrio e a unidade da obra.

#### COMPASSO 101 ao 108

Nestes compassos o órgão silencia-se e o compositor reapresenta (seguindo as recomendações de Copland) orquestralmente o tema B, nos Violinos I e II, em duas tonalidades: Dó # menor e Si menor. A função destes compassos (quadro 31) é de ligar o desenvolvimento temático apresentado anteriormente com a reexposição modificada que se iniciará no compasso 109.

a) Compasso 101 ao 104: o tema B nos Violinos, em Dó # menor, se divide em *antecedente* (101 ao 102), representado pela cabeça do tema B, e *consequente* (103 ao 104), representado pela cauda do tema B. O contraponto do antecedente ocorre com Clarinete e Xilofone dobrando o mesmo fragmento musical, tendo ao fundo os violoncelos e contrabaixos em uníssono oitavado. O consequente está contrapontado por uma escala descendente que é executada no contrafagote, sendo dobrada pela tuba e trombone baixo, com trompete, oboé e flauta dobrando fragmento musical ascendente (compasso 104).

b) Compasso 105 ao 108: o tema B nos Violinos, em Si menor, se divide em *antecedente* (105 ao 106), representado pela cabeça do tema B, e *consequente* (107 ao 108). Todo contraponto orquestral executado anteriormente na tonalidade de Dó # menor é repetido na tonalidade de Si menor, que prepara a modulação para o grande pedal de tônica em Lá Maior, com o qual se inicia a reexposição modificada.

**QUADRO 31 – COMPASSOS DE LIGAÇÃO (SOLO DE ORQUESTRA).**

COMPASSO 101 ao 104	COMPASSO 105 ao 108
Antecedente (Trompete, Oboé, Flauta)	Antecedente (cabeça do Tema B)
Consequente (cauda Tema B)	Consequente Tema B
+ Clarinete e Xilofone	+ Contrafagote, Tuba, Trombone Baixo.
+ Violoncelo e Contrabaixo	+ Violinos

## COMPASSO 109 ao 131.1

Esta é uma seção, na qual pode-se demonstrar diversas técnicas contrapontísticas como cânone, aumentação, diminuição, “espelho” solista-orquestra, dentre outras. Esta seção pode ser qualificada como *reexposição modificada da Seção B* ou *reexposição espelho da Seção B*. Ela se divide em várias subseções, algumas tendo a participação do órgão como solista e, em outras, como coadjuvante orquestral. A reginação requerida pelo compositor (quadro 32) difere da anterior em alguns detalhes, a saber:

- a) Os registros de fundos de 2’ do Solo e Recitativo não são solicitados. Os registros escolhidos no quadro abaixo obedecem às mesmas explicações vistas anteriormente.
- b) Os registros suaves do Pedal são baseados em Flautas Tampadas ( Bordão e Subbasso 16’ e 8’), e na Flauto 4’.
- c) O compositor solicita o emprego no Positivo e Grande Órgão dos registros mecânicos Sopra I e Sopra II, respectivamente.

**QUADRO 32 – REGISTRAÇÃO DA REEXPOSIÇÃO DA SEÇÃO B**

COMPASSO 109 ao 131.1 (REEXPOSIÇÃO ESPELHO DA SEÇÃO B)				
SOLO	RECITATIVO	POSITIVO	GRANDE-ÓRGÃO	PEDAL
Fundos 8', 4'	Fundos 8', 4'	Fundos 8', 4', 2'	Fundos 8', 4', 2'	Fundos Suaves 16', 8', 4'
G.P.R.S	G.P.R	G.P		
Principal Vln 8'	Eufonio 8'	SUPER I	SUPER II	Subbasso 16'
Tibia Maior 8'	Principale Dolce 8'	Principalino 8'	Principal Diapasn	Bordone 16'
Flauto Orcht 8'	Flauto Eco 8'	Corno di Notte 8'	Principal 8'	Bordone 8'
Ottava Maior 4'	Viola Gamba 8'	Salicionale 8'	Ottava 4'	Flauto 4'
Unione IV-III	Eolina 8'	Flauto Camino4'	Flauto Cuspide4'	
Unione IV-I	Ottava Dolce 4'	Ottavino 2'	Decima Quinta 2'	
Unione IV-II	Flauto Ottava 4'	Unione I-II		
	Unione III-II			
	Unione III-I			

A interação “*registração-orquestração*” se dá em cada subseção da seguinte maneira:

a) Compasso 109 ao 112 (quadro 33): Nesta subseção (que corresponde aos compassos de ligação 37 ao 40) o órgão atua como coadjuvante da orquestra, reproduzindo no Recitativo (sempre acoplado ao Solo, como já visto) o desenho de colcheias executado nos compassos 37 ao 41.1 pelas flautas, clarinetes e trombones (“*espelho*” *solista-orquestra*), contraponteados pelo *Tema A* (principal) em valores maiores (*augmentação*) nos Violinos I e Violinos II. O *Pedal Expressivo* é utilizado neste trecho, juntamente com o registro mecânico *Unione Expressiva* (que une o controle das caixas expressivas do Solo e Recitativo num único pedal) para atender a solicitação de *crescendo* gradual. Os registros do Solo e Recitativo aos poucos vão soando com mais força, uma vez que estes recursos não acrescentam registros,

mas abrem as caixas onde se encontram enclausurados os tubos dos registros correspondentes. O Pedal de Tônica que era executado pelas Trompas II e IV, Tuba e Contrafagote (compasso 37 ao 41.1) passa a ser executado pelos violoncelos e contrabaixos. Toda esta subseção é acompanhada pelo efeito de glissando da harpa em Lá Maior, com *cânone* se alternando entre Trompas II / IV e Oboés com Fagotes (1ª vez) e Trompas I / III e Flautas com Clarinetes (2ª vez).

### QUADRO 33 – COMPASSOS DE LIGAÇÃO (ÓRGÃO NO RECITATIVO)

Comp.109	Comp.110	Comp.111	Comp.112
Orquestra: Cànone entre Trompas II / IV e Oboés com Fagotes (1ª vez)		Orquestra: Cànone entre Trompas I / III e Flautas com Clarinetes (2ª vez)	
Orquestra: Violinos I e Violinos II (Tema A aumentado)			
Orquestra: Violoncelos e Contrabaixos (Pedal de Tônica)			
Órgão: Recitativo / Fundos 8' e 4' (crescendo expressivo). Pedal Expressivo + Unione Expressiva. Fragmento musical em colcheias.			

b) Compasso 113 ao 114: Nestes compassos (quadro 34) o órgão reassume sua posição de solista executando no Positivo a mesma idéia musical que havia sido executada no Recitativo nos compassos 41 e 42. A densidade sonora do órgão aumenta, pois os registros do Positivo estão unidos aos registros do Solo e Recitativo. O Pedal do órgão executa oitavas quebradas com pés alternados, como meio de diluir a densidade no plano sonoro grave. Cabe ressaltar que o compositor solicita nesta subseção o acréscimo do registro mecânico *Sopra I*, de modo

que “(...) todos os registros que estão ligados no Positivo ficam duplicados numa oitava mais aguda” (Mersiovsky, 1988, p.266). Como forma de compensação, os Violinos I e Violinos II, juntamente com as Violas realizam o mesmo desenho rítmico-melódico com diferenças entre si de uma e duas oitavas respectivamente, tendo por base o Pedal em Lá bemol nos violoncelos e contrabaixos apoiados harmonicamente pelas trompas. Os oboés e fagotes (madeiras) executam o mesmo desenho rítmico-melódico com diferenças entre si de uma e duas oitavas respectivamente também. O enriquecimento do efeito sonoro se dá com o trinado de prato suspenso e a conclusão em quiáltera nos tímpanos.

#### **QUADRO 34 – AUMENTO DA DENSIDADE SONORA (ÓRGÃO NO POSITIVO).**

Comp.113	Comp.114
Positivo: registros + registros do Solo e Recitativo + Sopra I	
Pedal: Oitavas quebradas (pés alternados)	
Orquestra: + Violinos I e II, Violas (mesmo desenho rítmico-melódico).	
Orquestra: + Oboés e Fagotes (mesmo desenho rítmico-melódico).	
Orquestra: + Violoncelos e Contrabaixos (pedal em Lá Bemol).	

c) Compasso 115.1 ao 122 (quadro 35): Esta subseção, anteriormente executada no Órgão em Dó Maior dos compassos 45 aos 53.1 (com intervenção orquestral vertical), se apresenta agora na tonalidade de Ré bemol Maior, no Grande Órgão, com novo aumento de densidade, uma vez que aos registros deste manual somam-se os do Positivo, Recitativo e Solo, além do fato do compositor solicitar a inserção do registro mecânico *Sopra II*, já que “(...) todos os registros que estão ligados no Grande-Órgão ficam duplicados numa oitava mais aguda” (Mersiovsky, idem, p.268). Desta vez o órgão está acompanhado pela *intervenção orquestral*

*horizontal*, onde ocorre um pequeno diálogo de “*pergunta e resposta*” entre um grupo instrumental agudo (violinos, violas e trompetes) e outro grave (violoncelo, contrabaixo e trombones). O primeiro diálogo se dá na tonalidade de Ré bemol Maior (compasso 115 ao 118) e o segundo na tonalidade de Lá Maior (compasso 119 ao 122). O grupo instrumental agudo (pergunta) sempre está contrapontado por escalas ascendentes no fagote e na tuba, enquanto que o grupo instrumental grave (resposta) sempre está contrapontado por escalas descendentes no contrafagote e no 3º trombone (*contraponto simétrico invertido espelhado*). Todos estes compassos estão acompanhados por “flags” nos tímpanos e trinados no Prato Suspenso.

#### **QUADRO 35 – AUMENTO DA DENSIDADE SONORA (ÓRGÃO e ORQUESTRA)**

Comp.115 aos 118	Comp.119 aos 122
Diálogo em Ré bemol Maior	Diálogo em Lá Maior
Grande-Órgão: registros + registros do Solo, Recitativo e Positivo + Sopra II.	
Pedal: + Anche 8’.	
Intervenção Orquestral Horizontal (Diálogo “pergunta-resposta”).	
Orquestra: + Violinos I e II, Violas e Trompete (diálogo “pergunta”).	
Orquestra: + Violoncelos, Contrabaixos e Trombones (diálogo “resposta”).	
Orquestra: + Fagote e Tuba (pergunta=ascendentes).	
Orquestra: + Contrafagote e 3º Trombone (resposta=descendentes).	

d) Compasso 123.1 ao 128 (quadro 36): Esta penúltima subseção da “Repetição Modificada da Seção B” apresenta nos Violinos o mesmo desenho musical executado pelo órgão nos compassos 53 ao 58 (“espelho” solista-orquestra). A partir do compasso 123 ao 128 o compositor passa o solo novamente para a orquestra (tema principal), com o órgão, trompete, triângulo e flautas realizando os contrastes tímbricos com intervenções em tempo fraco com

valores rápidos de semicolcheias e colcheias. A harpa é inserida como pano de fundo em *glissando*. Para manter o crescendo gradativo do conjunto, o compositor aumenta a densidade sonora do órgão com a inclusão das *Tirasses*, adicionando aos registros solicitados no Pedal todos aqueles que estão operantes nos manuais, e a inclusão no Grande Órgão do *Ripieno de 3F*, registro de mixtura penetrante, que sob o efeito do *Sopra II* atingirá amplitude sonora bastante aguda. Também é recomendado que amplie a duração das notas no Contrabaixo, Fagotes e Violinos II, aumentando assim a densidade (*valores longos x valores curtos*).

#### QUADRO 36 – ADIÇÃO DE REGISTROS (VALORES LONGOS x VALORES CURTOS)

COMPASSO 123 ao 128
Grande-Órgão: + Ripieno 3 F + Sopra II.
Pedal: + Tirasses.
Intervenção Orquestral Horizontal (aumento da Densidade).
Orquestra: Órgão + Flautas, Trompete e Triângulo (intervenções em tempo fraco).
Orquestra: + Violinos II, Contrabaixos e Fagotes (ampliação da duração das notas).

e) Compasso 129 ao 130 (quadro 37): Última subseção da *Reexposição Modificada da Seção B*. Nestes compassos de execução puramente orquestral, a técnica do “espelho solista-orquestra” é mais uma vez empregada. O tema em semicolcheias ascendentes dos Violinos I e II, utilizado anteriormente no órgão (compasso 59 e 60), é contrapontado por escalas descendentes nos metais (trompetes, trombone baixo e tuba) em colcheias, e nas cordas graves (violoncelos e contrabaixos) em semínimas. As trompas vão sendo adicionadas com durações cada vez menores. As madeiras (flautas, flautim e clarinetes) e as violas realizam contraponto com escalas ascendentes. A sensação de movimento musical é dada justamente pelo contraponto entre escalas ascendentes e descendentes. A *Reexposição Espelho da Seção B* é concluída em Mi Maior (compasso 131.1).

**QUADRO 37 – TÉCNICA “ESPELHO SOLISTA-ORQUESTRA”**

Comp.129	Comp.130
Diálogo em Ré bemol Maior	Diálogo em Lá Maior
Grande-Órgão: registros + registros do Solo, Recitativo e Positivo + Sopra II.	
Pedal: + Anche 8’.	
Intervenção Orquestral Horizontal (Diálogo “pergunta-resposta”).	
Orquestra: + Violinos I e II, Violas e Trompete (diálogo “pergunta”).	
Orquestra: + Violoncelos, Contrabaixos e Trombones (diálogo “resposta”).	
Orquestra: + Contrafagote e Tuba (pergunta=ascendentes/resposta=descendentes)	

**COMPASSO 131 ao 139.1**

Estes compassos funcionam como ponte de ligação entre a *Reexposição Espelho da Seção B* com as Marchas Canônicas Ascendentes baseadas no Tema B (da Seção A), que os sucederá. Representam a reprodução “espelho solista-orquestra” dos compassos de ligação 82 ao 89 (onde o órgão não participava). Estes compassos de ligação se dividem em duas partes, a saber:

a) Compasso 131 ao 135.1: Esta primeira parte, em compasso ternário, conta com a participação do órgão que executa a cabeça do tema B, sob várias tonalidades: Mi Maior (compasso 131), Fá # menor (compasso 132), Dó # menor (compasso 133), Fá # Maior (compasso 134) e Dó # menor (compasso 135.1). Aqui, o tema executado pelo órgão, havia sido realizado anteriormente pelas cordas nos compassos 82 ao 85.1 (“espelho solista-orquestra”).



b) Compasso 135.1 ao 139.1: Segunda parte, em compasso quaternário, apresenta solo orquestral, com ausência do órgão. Explora efeitos sonoros de colorido bastante variado. O trompete com ritmo sincopado é executado “com surdina” (compasso 135.1 ao 137.1). Analogamente o mesmo fragmento musical é reproduzido pela Flauta, uma oitava acima (compasso 137.1 ao 139.1). Os Violinos I e Violinos II (“sul ponticello” com tremolo) realizam contraponto com o Trompete, enquanto que Violas, Violoncelos (“sul ponticello” com tremolo) e Contrabaixos (pizzicato) se contraponteam com a Flauta, sempre tendo ao fundo glissando ascendente e descendente de harpa. O efeito solicitado pelo compositor nas cordas, denominado “*sul ponticello*”, é um dos mais interessantes e de belo resultado tímbrico “(...) em virtude da ênfase nos harmônicos mais elevados geralmente não perceptíveis. Geralmente este efeito está associado ao tremolo de arco”<sup>30</sup> (Piston, idem, p.21)

A interação “*registro-orquestração*” (compasso 131 ao 134) instiga que o compositor tome os procedimentos seguintes (quadro 38):

- a) Solicitação da adição do Corneto de 3F no Grande Órgão e da Bombarda 16’ no Pedal. Estes registros serão acrescidos àqueles empregados na última intervenção do órgão.
- b) O Cornet de 3F, mutação composta (mixtura) de Flautas, representa tímbricamente o coroamento da pirâmide feminina (registros de talhe largo) e suas mutações simples. Analogamente corresponde às madeiras de timbre brilhante e agudo na orquestra.

---

<sup>30</sup> (...) due to the bringing out of upper partials not usually heard. The sound has been called glassy and metallic. This effect is generally combined with the bowed tremolo.

- c) Da explicação anterior, conclui-se que o compositor pode omitir nestes compassos o emprego das madeiras (para não parecer redundância tímbrica), para valorizar o Corneto de 3F.
- d) A Bombarda 16', sendo a representante mais grave das linguetas brilhantes do Pedal do Tamburini permite que se omita o emprego da Tuba e do Trombone Baixo, devendo ser dobrada com as cordas mais graves (violoncelos e contrabaixos). Os pares de trompas são executados com diferença de oitava entre si, de modo que o par mais grave dobre com os trombones a fim de reforçar a base harmônica.
- e) O compositor deve solicitar diminuição da dinâmica do órgão, o que é feito com o fechamento gradual da caixa expressiva. Como este pedal fecha simultaneamente as persianas do Solo e do Recitativo, uma vez que o registro mecânico *Unione Expressiva* está acionado, os registros destes manuais (que se encontram acoplados ao Grande-Órgão) passam a perder intensidade, exigindo que a orquestra paralelamente diminua sua intensidade.

#### **QUADRO 38 – DIMINUIÇÃO DA INTENSIDADE ÓRGÃO E ORQUESTRA**

Comp.131	Comp.132	Comp.133	Comp.134
Grande-Órgão: registros anteriores + Cornet de 3F.			
Pedal: + Bombarda 16'.			
Orquestra: Omissão das Madeiras (causa: emprego do Cornet de 3F).			
Orquestra: Violinos I e Violinos II e Violas em tremolo de arco.			
Orquestra: Violoncelos e Contrabaixos dobram com o Pedal (+ Bombarda).			
Orquestra: Omissão da Tuba e Trombone Baixo (causa: adição da Bombarda 16')			
Órgão e Orquestra: Diminuição da dinâmica orquestral (fechamento pedal expressivo)			

## COMPASSO 139 ao 149

Estes compassos apresentam *duas marchas canônicas ascendentes* baseadas na cabeça e cauda do tema B (antecedente) com o tema introdutório da obra, de notas repetidas e caráter insistente (consequente), alternadas com acordes cromáticos nos metais. As duas marchas canônicas são executadas em uníssono entre cordas e madeiras.

a) Compasso 139 ao 143: Esta primeira marcha canônica ascendente apresenta cordas (violas, violoncelos e contrabaixos) e madeiras (fagotes e clarinetes) em uníssono, acrescentando pouco a pouco os violinos I e violinos II com os oboés e flautas. As quatro trompas também são acrescentadas gradativamente até formar o acorde de 7<sup>a</sup> diminuta do VII grau de Ré menor, com contraponto cromático alternado do consequente entre violinos, trompetes, flautas e oboés com os metais (dois trombones, trombone baixo e tuba) e tímpanos no compasso 143 (vide quadro 39):

**QUADRO 39 – PRIMEIRA MARCHA CANÔNICA ASCENDENTE**

Comp.139	Comp.140	Comp.141	Comp.142	Comp.143
1 <sup>a</sup> Marcha Canônica Ascendente				
Trompas: Harmonia 7 <sup>a</sup> diminuta do VII grau de Ré menor				
		+ Flautas	Flautas	Flautas
	+ Oboés	Oboés	Oboés	Oboés
				+ Metais
				+Tímpanos
Clarinetes	Clarinetes	Clarinetes	Clarinetes	
Fagotes	Fagotes	Fagotes	Fagotes	
		+ Violinos I	Violinos I	Violinos I
	+ Violinos II	Violinos II	Violinos II	Violinos II
Violas	Violas	Violas	Violas	
Violoncelos	Violoncelos	Violoncelos	Violoncelos	
Contrabaixos	Contrabaixos	Contrabaixos	Contrabaixos	

b) Compasso 144 ao 149: Segunda marcha harmônica ascendente com os mesmos procedimentos e acréscimos da anterior. Porém a harmonia destes compassos forma o acorde de 7ª diminuta do VII grau de Dó menor nas trompas, de modo que o contraponto cromático alternado entre os mesmos instrumentos da seção anterior conclui na Reexposição integral da Seção A, em Si bemol Maior (vide quadro 40):

#### QUADRO 40 – SEGUNDA MARCHA CANÔNICA ASCENDENTE

Comp.144	Comp.145	Comp.146	Comp.147	Comp.148	Comp.149
2ª Marcha Canônica Ascendente					
Trompas: Harmonia 7ª diminuta do VII grau de Dó menor					
		+ Flautas	Flautas	Flautas	Flautas
	Oboés	Oboés	Oboés	Oboés	Oboés
Clarinetes	Clarinetes	Clarinetes	Clarinetes		
				Metais	Metais
				Tímpanos	Tímpanos
Fagotes	Fagotes	Fagotes	Fagotes		
		+ Violinos I	Violinos I	Violinos I	Violinos I
	+ Violinos II	Violinos II	Violinos II	Violinos II	Violinos II
Violas	Violas	Violas	Violas		
Violoncelos	Violoncelos	Violoncelos	Violoncelos		
Contrabaixo	Contrabaixo	Contrabaixo	Contrabaixo		

#### COMPASSO 150 ao 175 (REEXPOSIÇÃO DA SEÇÃO A)

A reexposição da Seção A ocorre integralmente até o compasso 171, a partir do qual o compositor passa a ampliar o desenho musical do tema B da Seção A para a tonalidade de Lá bemol menor melódico, empregando o acorde Perfeito Maior do IV grau (subdominante), na tonalidade de Re bemol Maior, como V grau de Sol bemol Maior. O

acorde, comum às duas tonalidades, serve de ponte para conclusão da reexposição em Sol bemol Maior. A Interação “registro-orquestração” já foi comentada anteriormente.

#### COMPASSO 175 ao 193.1 (REEXPOSIÇÃO DA SEÇÃO B)

A Interação “registro-orquestração” da Reexposição da Seção B é a mesma empregada pelo compositor nos compassos 109 ao 131.1, com pequenas alterações: o compositor solicita durante execução do órgão no Positivo (compasso 181), a entrada das Anches de 8’ e 4’ no Solo (IV manual) do instrumento solista, e adição do Ripieno de 3F e 5F no Grande-Órgão, bem como das Tirasses, no compasso 192.

a) Compasso 175 ao 178: Esta 1ª subseção funciona como ponte de ligação da reexposição da Seção A com a reexposição da Seção B (corresponde por analogia aos compassos 37 ao 40 e compassos 109 ao 112). O compositor emprega a técnica do espelho “solista-orquestra”. Dessa vez o tema A da Seção A aparece em valores aumentados nas madeiras (semínimas) em contraponto com o mesmo tema em valores diminutos (semicolcheias) nos violinos. O desenho de colcheias (de modo semelhante à reexposição espelho da Seção B) continua sendo executado pelo órgão. No quadro 41 exemplifica-se a registo utilizada de base para esta reexposição:

**QUADRO 41 – REGISTRAÇÃO DA REEXPOSIÇÃO DA SEÇÃO B**

COMPASSO 175 ao 193.1 (REEXPOSIÇÃO DA SEÇÃO B)				
SOLO	RECITATIVO	POSITIVO Fundos	GRANDE-ÓRGÃO	PEDAL
Fundos 8',4' G.P.R.S	Fundos 8',4' G.P.R	8',4',2' G.P	Fundos 8', 4', 2'	Fundos Suaves 16',8',4'
Principal Vln8'	Eufonio 8'	SUPER I	SUPER II	Subbasso 16'
Tibia Maior 8'	Principale Dolce 8'	Principalino 8'	Principal Diapason 8'	Bordone 16'
Flauto Orcht 8'	Flauto Eco 8'	Corno di Notte 8'	Principal 8'	Bordone 8'
Ottava Maior 4'	Viola Gamba 8'	Salicionale 8'	Ottava 4'	Flauto 4'
Unione IV-III	Eolina 8'	Flauto Camino4'	Flauto Cuspide4'	
Unione IV-I	Ottava Dolce 4'	Ottavino 2'	Decima Quinta 2'	
Unione IV-II	Flauto Ottava 4'	Unione I-II		
	Unione III-II			
	Unione III-I			

b) Compasso 179 ao 182: A 2ª subseção corresponde por analogia aos compassos 41 ao 44 e compasso 113 aos 114. Novamente o compositor utiliza a técnica do espelho “solista-orquestra”, com o desenho virtuosístico das semicolcheias no Positivo e colcheias no Pedal (compasso 179 e 180) passando respectivamente para os violinos e cordas graves (violoncelos e contrabaixos) da orquestra, nos compassos 181 e 182. As mesmas explicações fornecidas aos compassos 113 e 114 se aplicam a esta 2ª subseção. Com o emprego de todo o naipe de cordas e de madeiras, somando-se o acréscimo do tímpano e prato suspenso, o compositor deve enriquecer o instrumento solista com a adição das Anches de 8' e 4' do Solo, manual cuja pressão de ar é bastante forte, pois compõe-se de registros de solo. Assim o aumento da textura orquestral é contrabalanceado com adição de registros brilhantes do órgão.

O compositor enriquece a textura da obra com elementos que sejam reconhecíveis auditivamente, proporcionando ao ouvinte associações musicais com fragmentos ou células anteriormente escutadas:

“Se se trabalha com elementos de citação reconhecíveis, é preciso ou que estes sejam postos em evidência como momentos particulares, como pólos privilegiados de uma textura de conjunto de alguma maneira mais neutra,..ou que essa própria textura seja ela mesma inteiramente baseada em elementos, citacionais ou não, dotados, de toda forma, de uma pregnância análoga, e susceptíveis de se contrabalançar uns aos outros...” (Pousseur, 2008, p.14).

Atingido o equilíbrio da textura musical através do equilíbrio entre orquestra e solista, o compositor passa para a subseção seguinte, no Grande-Órgão.

c) Compasso 183 ao 190: Estes compassos correspondem por analogia aos compassos 115 ao 122. Mais uma vez o órgão está acompanhado pela *intervenção orquestral horizontal*, onde ocorre novamente o diálogo de *pergunta e resposta* entre um grupo instrumental agudo (violinos, violas e trompetes) e outro grave (violoncelo, contrabaixo e trombones). O primeiro diálogo se dá na tonalidade de Si bemol Maior (compasso 183 ao 186) e o segundo na tonalidade de Ré bemol Maior (compasso 187 ao 190). O grupo instrumental agudo (pergunta) e grave (resposta) está mais uma vez tratado com *contraponto simétrico invertido espelhado*, conforme o quadro 42.

**QUADRO 42 – CONTRAPONTO SIMÉTRICO INVERTIDO ESPELHADO**

Comp.183 aos 186	Comp.187 aos 190
Diálogo em Si bemol Maior	Diálogo em Ré bemol Maior
Grande-Órgão: registros + registros do Solo, Recitativo e Positivo + Sopra II.	
Pedal: + Anche 8’.	
Intervenção Orquestral Horizontal (Diálogo “pergunta-resposta”).	
Orquestra: + Violinos I e II, Violas e Trompete (diálogo “pergunta”).	
Orquestra: + Violoncelos, Contrabaixos e Trombones (diálogo “resposta”).	
Orquestra: + Contrafagote e Tuba (pergunta=ascendentes/resposta=descendentes)	

c) Compasso 191 ao 193.1: Estes compassos correspondem à última subseção da reexposição da Seção B. O compositor emprega mais uma vez a *técnica da repartição espacial por fragmentação do espectro sonoro* de maneira ascendente (do grave para o agudo), nas cordas e madeiras, com o instrumento solista em Sol bemol Maior, em movimento de escalas descendentes na mão direita, com oitavas quebradas ascendentes no Pedal dobrando com os violoncelos e contrabaixos. A base harmônica é dada pelos metais acompanhados pela dinâmica crescente dos tímpanos, concluindo a Seção B em Si bemol Maior, com acorde perfeito maior na 2ª inversão, no compasso 193.1.

A Interação “orquestração-registração” elaborada pelo compositor privilegiou (quadro 43):

a) Adição dos Ripienos de 3F e 5F no Grande-Órgão juntamente com as Tirasses no Pedal, de modo que a densidade sonora do instrumento solista fique balanceada com o preenchimento das alturas nas cordas e madeiras.



b) Também o efeito de tremolo de arco nas violas e violinos aumenta a intensidade sonora, uma vez que em cada nota são reproduzidas várias similares, oriundas do efeito citado, justificando as adições dos Ripienos.

c) O emprego da técnica descendente da repartição sonora nos instrumentos mais graves de cordas e de metais, a qual é justificada pela adição das Tirasses e dobramento deste grupo instrumental com o Pedal do órgão.

### **QUADRO 43 – TÉCNICA DA REPARTIÇÃO ESPACIAL POR FRAGMENTAÇÃO SONORA**

Comp.191	Comp.192
Grande-Órgão: + Ripienos 3F e 5F (Mixturas agudas).	
Pedal: + Tirasses (registros de todos os manuais passam para o Pedal).	
Órgão e Orquestra: Tuba, Trombone, Violoncelos e Contrabaixos dobram c/ Pedal (Técnica Descendente).	
Orquestra: + Violinos I e II, Violas e Madeiras (Técnica da Fragmentação Sonora Ascendente).	
Orquestra: + Tremolo nas Cordas (aumento da densidade)	
Orquestra: Metais (base harmônica).	

#### **COMPASSO 193 ao 207 (CODA)**

Nestes compassos o órgão e a orquestra realizam um breve retorno aos temas e fragmentos utilizados durante este movimento. Divide-se em duas subseções, a saber:

a) Compasso 193 ao 200.1: Solo de órgão com registo baseada no conceito de *Organo Pleno*, explanado no início deste capítulo. Este conceito varia muito de autor para autor e de órgão para órgão. De modo geral, esta registo é composta por:

“Coro de Principais: 8’, 4’, 2 $\frac{2}{3}$ ’, 2’, Mixturas. (Mixturas muito agudas acima de 1’ no Dó3 devem ser usadas com cuidado, pois distorcem a percepção linear do ouvinte em obras de grande complexidade contrapontística). Manual secundário (preferivelmente Positivo): provavelmente baseados sobre um Gedackt 8’, com Principal 4’ e Oitava 2’. A função da Mixtura deverá ser bem menor e mais brilhante sobre o coro principal. Pedal: Principal 16’, 8’, 4’, Mixtura, Trompete 16’.”<sup>31</sup> (Hurford, 1995, p.115).

O órgão executa nestes compassos uma série de acordes quebrados em semicolcheias na mão direita, com modulações bastante rápidas, passando de Si bemol Maior para VII grau de Ré menor e V grau de Si bemol Maior (compasso 193), I grau de Si bemol Maior para V de Si bemol Maior e VII grau de Dó menor (compasso 194), chegando ao I grau de Dó menor, VII grau de Dó menor, 1ª inversão do I grau de Dó menor e 2ª inversão do VII grau de Ré menor (compasso 195). A partir do compasso seguinte o compositor introduz o Pedal no órgão realizando as inversões do I grau de Si bemol Maior (compasso 196), inversões do tom homônimo, Si bemol menor (compasso 197), inversões do V grau Si bemol Maior, com retardo da quarta (4ª) pela terceira (3ª) (compasso 198), chegando às inversões do V grau de Si bemol Maior (compasso 199), concluindo no I grau de Si bemol Maior (compasso 200.1).

b) Compasso 200.1 ao 207: Nestes compassos o compositor inicialmente aplica a técnica da fragmentação sonora de forma descendente e dissolutiva, em quiálteras, nas cordas (compasso

<sup>31</sup> “Principal chorus: 8’, 4’, 2 $\frac{2}{3}$ ’, 2’, Mixture(s). (Sharp Mixtures higher than 1’ pitch at bottom C must be used with care, for they may disturb the listener’s perception of line in complex contrapuntal music.) Secondary manual (preferably Positiv): probably built on a Gedackt 8’, with Principal 4’ and Octave 2’. The Mixture-work will be smaller and brighter than on the main chorus. Pedal: Principals 16’, 8’, 4’, Mixture, Trumpet 16’.”

200 aos 203) em contraposição com a mesma técnica empregada de modo ascendente e com aumento de densidade e de velocidade (sextinas de semicolcheias) nas madeiras (compasso 202). Também neste compasso o órgão retorna dobrando descendentemente com as cordas. A partir de 203.2 até 204.3 o órgão executa a cabeça do Tema A com apoio da harpa em *glissando* ascendente e da caixa clara em trinado, para no compasso seguinte (205), se silenciar dando lugar ao *fragmento introdutório cromático alternativo* (vide compassos iniciais) entre as cordas graves e médias com os metais acompanhados da caixa clara realizando um *drag*, concluindo a seção e o primeiro movimento com o acorde de Si bemol Maior no órgão (compasso 206.3 ao 207.2) acompanhado de todos os naipes orquestrais médios e agudos, seguidos do mesmo acorde no órgão duas oitavas abaixo (gravidade) acompanhado de instrumentos graves (violoncelos e contrabaixos nas cordas, tuba e trombone baixo nos metais, e fagotes nas madeiras, com tímpano e bombo (grande caixa).

A última interação “*registro-orquestração*” do primeiro movimento pede ao compositor os seguintes compromissos (quadro 44):

- a) A *registro* em *Organo Pleno* é compensada pela introdução descendente dos metais e dos tímpanos, concluindo com o acréscimo dos pratos, em Si bemol Maior (compasso 203.1).
- b) técnica da fragmentação sonora descendente no órgão, metais e cordas (rarefação dos naipes agudos) graves e médias em contraponto com madeiras ascendentes, com aumento de velocidade (semicolcheias em sextinas) e de densidade sonora (compasso 200 ao 203).

**QUADRO 44 – CODA**

COMPASSO 193 ao 199	COMPASSO 200 ao 207
<p>ÓRGÃO SOLISTA COM MODULAÇÕES.</p> <p>Registração: Organo Pleno.</p>	<p>Técnica da Fragmentação (dissolutiva)</p> <p>= Cordas.</p>
	<p>Técnica da Fragmentação (associativa)</p> <p>= Madeiras.</p>

**COMENTÁRIO CONCLUSIVO DO 1º MOVIMENTO:**

O primeiro movimento conclui com a técnica da repartição sonora descendente privilegiando a gravidade da orquestra e do instrumento solista. Este movimento, de caráter agitado, apresentou em sua Seção A dois temas melódicos apresentados pelo órgão e repetidos pela orquestra, e na Seção B vários fragmentos virtuosísticos que transitaram desde o Recitativo (manual que acolheu o fragmento de ligação), até o Grande-Órgão (manual no qual todos os outros se acoplam) que foi responsável pelos fragmentos de maior exuberância técnica e virtuosística, sempre empregando recursos composicionais como a repartição do fragmento sonoro, já discutido anteriormente e outras técnicas também mencionadas neste capítulo.

### CAPÍTULO III

#### **A Interação “Arte de Registrar - Orquestração” na elaboração do 2º Movimento do Concerto para Órgão e Orquestra.**

O 2º movimento apresenta o órgão alternando sua posição entre instrumento solista e instrumento pertencente à orquestra (coadjuvante inserido na parte orquestral). Outra particularidade deste movimento é o emprego exclusivo da pedaleira do órgão durante todo o seu percurso. Com a ausência dos teclados manuais, a textura musical do instrumento solista fica mais rarefeita, possibilitando solos de instrumentos orquestrais com o pedal do órgão, e consequente abertura de novos meios de diálogos musicais.

**ANÁLISE ESTÉTICO-FORMAL:** O 2º movimento desta obra está elaborado na forma Rondó (A, B, A, B', A), concluindo com Coda.

O esquema formal do 2º movimento é o seguinte:

**FORMA RONDÓ (COMPASSO 1 ao 63):** Na forma A, B, A, B', A, Coda.

Seção A (compasso 1 ao 17); Seção B (compasso 18 ao 21); Seção A (compasso 22 ao 37); Seção B' (compasso 38 ao 48); Seção A (compasso 49 ao 58); Coda (compasso 58 ao 63).

**SEÇÃO A (COMPASSO 1º AO 17º):** Esta seção está composta por duas subseções, a saber, 1ª Subseção (compasso 1 ao 10.1) e 2ª Subseção (compasso 10.1 ao 17).

1ª SUBSEÇÃO (Compasso 1 ao 10.1): Tema executado pelos violoncelos com acompanhamento realizado pelas violas e contrabaixos em semicolcheias, com a Pedaleira dobrando com as mesmas, assumindo papel de coadjuvante orquestral (vide quadro 45). O tema apresenta uma idéia *antecedente* (compasso 2 ao 5) e outra *consequente* (compasso 6 ao 9).

**QUADRO 45 – 1ª SUBSEÇÃO da SEÇÃO A (Compasso 1 ao 10.1).**

Compasso 1 ao 10.1
Tema: Violoncelos
Acompanhamento (semicolcheias): Violas, Contrabaixos e Pedaleira
Pedaleira: papel de coadjuvante orquestral

2ª SUBSEÇÃO (Compasso 10 ao 17): Tema executado pelos violoncelos, com as violas e oboé dobrando uma oitava acima, e o acompanhamento em semicolcheias realizado pelos violinos II, contrabaixos e Pedaleira. O contraponto ao tema fica por conta de apojaturas realizadas pela flauta, flautim e trompetes com surdina (efeito de eco com as apojaturas do antecedente temático).

**QUADRO 46 – 2ª SUBSEÇÃO da SEÇÃO A (Compasso 10.1 ao 17).**

Compasso 10.1 ao 17
Tema: Violoncelos + Violas e Oboé
Acompanhamento (semicolcheias): Violinos II, Contrabaixos e Pedaleira
Pedaleira: papel de coadjuvante orquestral
Contraponto temático: flauta, flautim e trompetes com surdina (apojaturas)
Apojaturas com efeito de eco às apojaturas do antecedente temático.

A interação “registro-orquestração” da Seção A (compasso 1 ao 17) do 2º movimento:

- a) Como o órgão nesta seção utiliza o Pedal e assume função de coadjuvante orquestral, ao participar do acompanhamento ao tema principal, a registro requerida, *Fundo doce de 16’ e 8’*, não deve sobressair de modo a não apagar o tema principal executado inicialmente pelos violoncelos e depois pelas violas e oboé. É característica italiana a presença de dois Principais tanto no Grande Órgão, como no Pedal e Recitativo. O Pedal do órgão Tamburini apresenta dois registros de Principais como base: Contrabasso 16’ e Principale 16’. E é sabido que “na história dos órgãos italianos o registro de fundo do Pedal foi sempre o Contrabasso” (Mersiovsky, 1988, p.309). Porém, o compositor solicita um registro de fundo doce de 16’ e outro de 8’. Neste caso recomenda-se a utilização do Bordone 16’, por tratar-se de registro de “fundo de 16’, base suave e menos encorpada que o Subbasso 16’” (ibidem, p.313). O Bordone 16’ é uma flauta tampada e no órgão Tamburini da EM/UFRJ é um registro de transmissão do Bordone 16’ do Recitativo (III Manual). O fundo doce de 8’ recomendado é o Bordone de 8’, também por tratar-se de registro de fundo, labial e de flauta tampada, com som menos encorpado e pobre em harmônicos, e ser extensão do Subbasso 16’.
- b) A escolha de Bordone 16’ e 8’ está baseada na idéia do órgão atuar nesta seção como coadjuvante orquestral, dobrando com as violas e contrabaixos na 1ª subseção e com os violinos II e contrabaixos na 2ª subseção. (vide quadro 47).

#### **QUADRO 47: ÓRGÃO COADJUVANTE ORQUESTRAL**

1ª Subseção (Comp.1 ao10)	2ª Subseção (Comp.10 ao17)
Acompanhamento: Viola e Contrabaixo.	Acompanhamento: Violino II e Contrabaixo.
Tema: Violoncelos.	Tema: Violoncelos + Violas e Oboé.
Pedal: Fundo doce de 16’ e 8’ (Bordone 16’ e Bordone 8’)	

SEÇÃO B (COMPASSO 18 ao 21): Esta seção apresenta o tema nos metais (trompetes e trombones) nos compassos 18 e 20, alternando com o tema nas cordas e madeiras, nos compassos 19 e 21. O pedal do órgão continua como coadjuvante orquestral, porém, devido ao aumento da textura orquestral, fez-se necessário acrescentar registros à pedaleira (adição de Principal de 8' e 4').

A interação “registro-orquestração” da Seção B (compasso 18 ao 21) do 2º movimento:

- a) Devido ao aumento da densidade orquestral foram acrescentados na pedaleira os registros Principais de 8' e 4' (Basso 8' e Ottava4'). Como o Pedal faz contraponto orquestral com o tema nos metais, e é repetido nas cordas (com arco nos baixos e pizzicato nas violas e Violinos II), o acréscimo de dois registros de principais está justificado, de modo a manter o equilíbrio sonoro entre acompanhamento e tema.
- b) Os registros acrescentados no Pedal são o Basso8' e Ottava4', que são tubos de principais de talhe médio, com lábio correspondendo a  $\frac{1}{4}$  do perímetro do tubo. Também os principais funcionam com base para a inserção futura de registros de anches e mixturas, os quais participam da formação da pirâmide masculina (vide quadro 48).

#### **QUADRO 48: AUMENTO DA DENSIDADE DA PEDALEIRA**

SEÇÃO B (Compasso 18 ao 21)
TEMA: Metais (compasso 18 e 20) e Cordas e Madeiras (compasso 19 e 21)
Acompanhamento: Pedal repetido em uníssono pelas Cordas (compasso 18 e 20)
Acompanhamento: Violoncelos e Baixos + Fagotes, Tuba e Trombone Baixo (comp.19 e 21)
Pedal: + Principal 8' e 4' ( Basso 8' e Ottava 4')



SEÇÃO A' (COMPASSO 22 AO 37): Esta seção está composta por duas subseções, a saber, 1ª Subseção (compasso 22 ao 29) e 2ª Subseção (compasso 30 ao 37).

1ª SUBSEÇÃO (Compasso 22 ao 29): Tema executado pela Pedaleira com acréscimo de um registro de lingueta de 8'. Pela primeira vez neste movimento o órgão deixa o papel de acompanhador e passa a ser solista. O acompanhamento orquestral sofre aumento de densidade com as cordas mais graves (contrabaixos, violoncelos e violas) realizando o desenho de semicolcheias, com o mesmo sendo dobrado pelo tímpano. Os violinos I e II realizam desenho de fundo em fuzas sobre a corda Lá, o que aumenta a extensão da corda e consequentemente a sonoridade. O acompanhamento das madeiras e dos metais se baseia respectivamente em apojeturas e glissando. No contraponto orquestral o xilofone dobra com flauta, flautim e oboé.

2ª SUBSEÇÃO (Compasso 30 ao 37): Tema executado pela Pedaleira em Oitavas, com enriquecimento de registros, e também pela Tuba. Todas as cordas realizam os mesmos papéis da subseção anterior. As flautas se alternam entre si dobrando com o desenho de fuzas dos violinos I e II. Os fagotes também alternam entre si realizando o desenho de semicolcheias que antes era realizado pelo tímpano. Este por sua vez passa a exercer e dobrar os glissando dos metais (vide quadro 49).

#### **QUADRO 49: ÓRGÃO PASSA A SER SOLISTA (DENSIDADE AUMENTA)**

1ª Subseção (Comp.22 ao 29)	2ª Subseção (Comp.30 ao 37)
Tema: Pedaleira	Tema: Pedaleira + Tuba
Acompanhamento: Contrabaixos, Violoncelos e Violas em Semicolcheias.	
Acompanhamento: Violino I e II em Fuzas.	
Tímpano dobra com as cordas graves.	Tímpano dobra com os metais em glissando.
Madeiras dobram com xilofone.	Flautas dobram com Violinos I e II.
Flautas dobram 8ª acima com clarinetes.	Fagotes dobram com cordas graves.

A interação “*registro-orquestração*” da Seção A’ (compasso 22 ao 37) do 2º movimento:

a) Na 1ª subseção o órgão é acrescido de um registro de lingueta brilhante de 8’ (+Anche 8’), no caso o Trombone 8’, pois o tema passa a ser executado pela pedaleira, que ao se tornar solista requer aumento de seu timbre para poder sobressair diante de um acompanhamento orquestral cada vez mais crescente, exemplificado pela participação integral de todas as cordas e contraponto orquestral com glissando nos metais e apojaturas nas madeiras.

b) Na 2ª subseção o tema continua com a pedaleira sendo dobrado pela tuba. Por isso o compositor acrescenta os registros de anche 16’ e 4’, respectivamente representados pelos registros de Bombarda 16’ e Clairon 4’, que são linguetas brilhantes que correspondem aos metais da orquestra e, também adicionar uma mixtura aguda (Ripieno 5F). Assim o procedimento típico de um órgão sinfônico Cavallé-Coll estará sendo adotado, uma vez que nestes instrumentos as linguetas brilhantes estavam dispostas no mesmo someiro das mixturas, pertencendo assim aos registros chamados de “*combinação*”. Deste modo as mixturas podem enriquecer sobremaneira o som forte e penetrante das linguetas. Estes registros de combinação são acionados pelos pedaletes de chamada de linguetas dos teclados manuais e pedaleira. Uma vez que a pedaleira do Órgão Tamburini não apresenta nenhum registro de mixtura, este deverá ser acrescido à mesma pela união do Ripieno 5F do Grande-Órgão à pedaleira através da Tirasse G.O (acoplamento de registros do Grande-Órgão aos registros do pedal).

**QUADRO 50: AUMENTO DA DENSIDADE SONORA NO PEDAL E ORQUESTRA**

1ª Subseção (Comp.22 ao 29)	2ª Subseção (Comp.30 ao 37)
Pedaleira: + Trombone 8'	Pedaleira: + Ripieno 5F e Tirasse G.O.
-----	Pedaleira: + Bombarda 16' e Clairon 4'
-----	Tuba dobra tema com Pedaleira.
-----	Oboé, Clarinete e Xilofone dobram entre si.
Tímpano dobra com as cordas graves.	Tímpano dobra com os metais em glissando.
Madeiras dobram com xilofone.	Flautas dobram com Violinos I e II.

SEÇÃO B' (COMPASSO 38º AO 48º): Esta seção apresenta o tema nos metais (trompetes e trombones) e também na pedaleira. Do compasso 38 ao 41 a Seção B' é idêntica a Seção B anterior, com exceção do tema acrescido à pedaleira. Do compasso 42 ao 48 ocorrem várias marchas modulantes e adensamento de textura: o tema apresentado nos metais é repetido na pedaleira, violinos I e II, flautas e flautim no compasso seguinte. No compasso 42 e 43 temos marcha na tonalidade de Mí bemol menor, seguido de Fá# menor nos compassos 44 e 45. Nos compassos 46, 47 e 48 ocorre um aumento de textura acentuado com utilização máxima de todas as cordas e madeiras, entrando os metais gradativamente nos compassos 47 e 48. As modulações também vão se tornando mais rápidas e curtas num mesmo compasso, de modo que no compasso 46 temos a modulação passando por Lá menor, Dó menor, Mí bemol menor e Fá sustenido menor. No compasso 47 começa por Mí bemol menor, Fá sustenido menor e retorna a Mí bemol menor. No compasso 48 temos o II grau de Ré menor com 7ª juntada seguido do V grau de Ré menor, concluindo no I grau de Ré menor no compasso 49. Todos os metais participam da textura orquestral no compasso 48. Nos compassos 46, 47 e 48 as cordas graves dobram com as madeiras e os metais graves. Do mesmo modo as cordas agudas dobram com as madeiras e os metais agudos.

A interação “registro-orquestração” da Seção B’ (compasso 38 ao 48) do 2º movimento:

A reginação destes compassos iniciais (compasso 38 ao 41) continua forte na Pedaleira, mantendo o Ripieno de 5 filas ( mixtura composta de principais) com a Tirasse do Grande Órgão (acoplamento dos registros deste manual para a Pedaleira), acrescidos das linguetas brilhantes de 16’ e 4’(anches). Por isso que a pedaleira é dobrada com instrumentos brilhantes do naipe dos metais, como o trompete em Sí bemol e os trombones. A partir do compasso 42 ocorre ampliação com marchas modulantes na Pedaleira, que é dobrada com as cordas e madeiras agudas (violinos I e II e flautas e flautim), uma vez que os harmônicos mais agudos e penetrantes da Mixtura e das anches encontram ressonância nas tessituras mais elevadas destes instrumentos. Nos compassos 46 ao 47 a pedaleira dobra harmonicamente com as cordas e madeiras graves (violoncelos e contrabaixos, e fagotes) . No compasso 48 ocorre dobramento da pedaleira também com os metais graves, tuba e trombones (vide quadro 51).

#### **QUADRO 51: ADIÇÃO DE REGISTROS x AUMENTO DENSIDADE ORQUESTRA**

Subseção B (Comp.38 ao 41)	Marcha Modulante (Comp. 42 ao 48)
Pedaleira: + Ripieno 5F e Tirasse G.O.	Pedaleira: Reginação (Idem)
Pedaleira: + Bombarda 16’ e Clairon 4’	Pedaleira: Reginação (Idem)
Pedaleira dobra com metais agudos.	Pedaleira dobra com cordas graves.
Pedaleira dobra com cordas agudas.	Pedaleira dobra com madeiras graves.
	Tuba e trombone dobram com Pedaleira (48)

SEÇÃO A (COMPASSO 49 ao 57): Nesta reexposição temática da subseção A da Seção A, o pedal do órgão dobra com as cordas e madeiras brilhantes (violinos I e II e com as flautas e flautim). Nestes compassos ocorre um adensamento total da orquestra. Esta subseção A difere

das anteriores por apresentar uma ampliação na forma de confirmação de cadência nos compassos 56 e 57.

A interação “registro-orquestração” da Seção A (compasso 49 ao 57) do 2º movimento:

O tema é apresentado novamente na pedaleira, porém sem alteração de registro. O adensamento orquestral ocorre com a inserção da harpa e do tímpano no pano de fundo do acompanhamento sonoro, juntamente com o fagote. Também todos os metais são acrescentados cabendo aos trombones e a tuba os glissando ascendentes em diálogo alternado com os trompetes. Porém, a interação “registro-orquestração” segue inalterada em relação ao órgão, apenas com alteração na orquestra (vide quadro 52). A ausência de acréscimo de registros na Pedaleira é atribuída à total utilização das Anches no Pedal (16’, 8’ e 4’), além do Ripieno de 5 filas, o que deixa esta seção do instrumento solista com operacionalidade máxima quanto ao volume e à potência sonora. As anches estão contrabalançadas pelo naipe de metais da orquestra, bem como o Ripieno de 5 filas pelos instrumentos mais agudos (flautas, flautim e violinos I e II).

#### **QUADRO 52: ADENSAMENTO ORQUESTRAL**

Subseção A (Comp.49 ao 52)
Pedaleira: Registro (Idem)
Pedaleira: Registro (Idem)
Orquestra: + Harpa; + tímpanos.
Orquestra: + glissando de metais.

A partir do compasso 53 ao 57 ocorrem glissando descendentes nos trompetes e trombones e adensamento orquestral com inserção das trompas e do xilofone. Na conclusão do compasso 57, os três trombones e a tuba concluem vertiginosamente com semicolcheias descendentes, acentuando a gravidade orquestral, em contraposição aos violinos I e II e às flautas e flautim, que concluem em uníssono ascendente, acentuando os sons mais agudos da orquestra. Os registros da pedaleira continuam inalterados (vide quadro 53).

#### **QUADRO 53: TUTTI ÓRGÃO x TUTTI ORQUESTRA**

Subseção A (Comp.53 ao 57)
Pedaleira: Registração (Idem)
Pedaleira: Registração (Idem)
Orquestra: + trompas; + xilofones.
Orquestra: + glissando descendentes dos metais

CODA (COMPASSO 58 ao 63): Esta seção pode ser entendida como uma ampliação conclusiva do 2º movimento, com sua técnica de rarefação tanto da densidade orquestral quanto da registração da pedaleira.

A interação “registro-orquestração” da Coda (compasso 58 ao 63) do 2º movimento:

No compasso 58 são retirados os registros de Anche de 16’ e 4’ da Pedaleira. Paralelamente ocorre diminuição da densidade sonora orquestral representada pela diminuição rítmica dos tímpanos, violas, fagotes e da harpa, onde as semicolcheias anteriores dão lugar às colcheias, o mesmo ocorrendo com os três trombones e a tuba, que passam de semicolcheias (compasso 57) à semínimas (compassos 58 e 59). Os violinos I e II também passam a ser executados com nota de valor longo ligada (semibreve) nos compassos 58 ao 60. Todas estas mudanças orquestrais vêm acompanhadas também de diminuições de dinâmica nas cordas, tímpanos e harpa, passando de *ff* até *mf* (compassos 58 ao 60). O timbre da pedaleira também passa por mudança de dinâmica com a retirada do registro de mixtura Ripieno 5 filas e sua Tirasse correspondente ao Grande Órgão (acoplamento) no compasso 59. No compasso 60 é retirada a Anche 8’ do Pedal com correspondente rarefação sonora da orquestra através da execução em “pizzicato” em movimento ascendente das cordas com introdução das surdinas nos metais com dinâmica decrescente (vide quadro 54).

#### QUADRO 54 – DIMINUIÇÃO DA INTENSIDADE ÓRGÃO E ORQUESTRA

Compasso 58	Compasso 59	Compasso 60
Pedaleira: - Anche 16’ e 4’	Pedaleira: - Ripieno 5F e Tirasse II/Ped	Pedaleira: - Anche 8’
Diminuição rítmica orquestral: queda da densidade sonora (colcheias substituem semicolcheias)		
Diminuição dinâmica orquestral: dinâmica passa de “ff para mf”		
		Rarefação das Cordas

A harpa e o tímpano vão decrescendo em dinâmica até perderem-se aos poucos. Ao excluir os registros de Principal 8’ e 4’ no compasso 61, a pedaleira retorna ao seu timbre inicial, de

mero coadjuvante orquestral. O movimento conclui com as cordas e madeiras em uníssono descendente de dinâmica crescente, concluindo com uma única nota executada secamente pelo tímpano (vide quadro 55).

#### QUADRO 55 – DIMINUIÇÃO DA INTENSIDADE ÓRGÃO E ORQUESTRA

Compasso 61	Compasso 62	Compasso 63
Diminuição densidade orquestral: valores longos nos metais, tímpano e harpa		
Diminuição dinâmica orquestral: dinâmica passa de “ff para mf”		
Pedaleira:- Principal 8’ e		Solo tímpano

#### COMENTÁRIO CONCLUSIVO DO 2º MOVIMENTO:

O segundo movimento privilegiou a pedaleira do Órgão ao silenciar as mãos durante todo o seu percurso. A pedaleira inicialmente começa como coadjuvante orquestral, ao dobrar com os contrabaixos e fagotes a função de acompanhamento melódico dos violoncelos, violas e oboés. A forma Rondó do movimento permite que em algumas seções a Pedaleira seja coadjuvante e em outra solista. À medida que a orquestra vai se intensificando, a Pedaleira assume posição de solista com a entrada de registros poderosos como as Anches e Mixturas, atingindo seu ápice. Com a proximidade do final do movimento, os registros vão sendo retirados juntamente com a rarefação orquestral, proveniente da retirada gradual dos instrumentos dotados de maior densidade sonora, até sua conclusão com a Pedaleira mais suave.



## CAPÍTULO IV

### **A Interação “Arte de Registrar - Orquestração” na elaboração do 3º Movimento do Concerto para Órgão e Orquestra.**

No 3º movimento desta obra o órgão retoma sua posição exclusiva de instrumento solista. Este movimento inicia-se com uma Introdução (compasso 1 ao 46) de solo de órgão, no Recitativo (III manual), onde é apresentado o tema principal deste movimento, de caráter romântico, em Sí bemol Maior.

**ANÁLISE ESTRUTURAL:** O 3º movimento desta obra está elaborado na *forma monotemática com variações*, formado inicialmente por um cânone entre pedaleira do órgão e orquestra, um fugato orquestral, desenvolvimento modulante baseado no tema ou em seus fragmentos, cadência central do instrumento solista baseada no tema principal, concluindo com reexposição em tutti orquestral no tom principal e coda final.

O esquema formal do 3º movimento é o seguinte:

#### **FORMA MONOTEMÁTICA COM VARIAÇÕES (COMPASSO 1 ao 324):**

**INTRODUÇÃO** (Compasso 1 ao 47.1): Apresentação do tema principal pelo órgão. Divide-se em duas seções, a saber: a seção A (compasso 1 ao 21.1), e a seção B (compasso 21 ao 47.1).

**SEÇÃO CANÔNICA** (Compasso 47 ao 90): Esta seção se caracteriza pelo cânone do tema introdutório entre a orquestra e a pedaleira do órgão. Divide-se em parte A (compasso 47 ao 64.1) e parte B (compasso 64.1 ao 90).

SEÇÃO FUGATO (Compasso 91.1 ao 118.1): Seção exclusivamente orquestral, em compasso composto (12/8), se caracteriza pelo tratamento imitativo proveniente das diversas entradas do tema (fugato).

DESENVOLVIMENTO (Compasso 118.1 ao 140.1): Alterna a cabeça do tema principal entre Grande-Órgão e Positivo.

SEÇÃO “GRAND JEU” (Compasso 140.1 ao 162.1): Compasso binário em Lá Maior, alterna acordes entre Grande-Órgão e Positivo.

CADÊNCIA DO ÓRGÃO (Compasso 162 ao 213.1): Nestes compassos o organista executa sua parte de solo ao órgão.

REEXPOSIÇÃO DO DESENVOLVIMENTO (Compasso 213.1 ao 233.1): Reexposição integral uma 2ª menor acima.

REEXPOSIÇÃO DA SEÇÃO “GRAND JEU” (Compasso 233.1 ao 248): Reexposição integral em Si bemol Maior, compasso binário. Alterna acorde entre Grande-Órgão e Positivo.

PONTE DE LIGAÇÃO (Compasso 249 ao 258): Une a Seção Grand Jeu à reexposição do tema principal na orquestra e órgão (Tutti).

REEXPOSIÇÃO DO TEMA PRINCIPAL (Compasso 259.1 ao 302): Tema com tutti orquestral e órgão. Contraponto cerrado.

CODA (Compasso 303 ao 324): Subdivide-se em Parte A (303 ao 312), B (313 ao 315) e C (316 ao 324).

INTRODUÇÃO (Compasso 1 ao 47.1): Divide-se em duas seções, a saber: a seção A (compasso 1 ao 21.1), e a seção B (compasso 21 ao 47.1). A seção A e a seção B apresentam cada uma duas subseções (antecedente e consequente), que se estendem da seguinte maneira: 1ª subseção A (compasso 1 ao 11), 2ª subseção A (compasso 12 ao 21.1), 1ª subseção B (compasso 21.1 ao 27), 2ª subseção B (compasso 28 ao 47.1).

A interação “registro-orquestração” da Introdução (compasso 1 ao 47.1) do 3º movimento:

Como a introdução apresenta somente solo de órgão, a análise desta parte está voltada apenas para a registoção do órgão. O compositor solicita registros oscilantes típicos do Recitativo do século XIX: Voce Celeste 8’ e Coro Viole 5F. No Pedal são requeridos O Subbasso 16’ e o Bordone 8’.

Os registros oscilantes foram descobertos por acaso, quando um organeiro italiano chamado Vincenzo Colombo (s.d) em 1532 afinava dois tubos do mesmo naipe, 8’ + 8’, com diferença de batimentos de ar. Este primeiro registro oscilante se chamava Fíffaro, e representava “o clássico oscilante, que era entoado em tubos de Principal, enquanto o oscilante do século XIX em tubos de talhe estreito” (Mersiovsky, 1988, pág.298). O registro Voce Celeste 8’ é o típico oscilante universal do órgão romântico, e pertence ao grupo dos Arcos de principais, mas como são oscilantes, não são considerados registros de fundos, mas sim de solo. O talhe é estreito, e apresenta duas filas de tubos com discreta diferença de alguns batimentos entre eles podendo variar alguns mais lentos e outros mais rápidos,

produzindo um resultado ondulante resultante do encontro de ondas sonoras diferentes. Por sua vez, o registro Coro Viole 5F apresenta um número de cinco tubos por tecla. Também é registro de Arco, oscilante tímbrico de cinco filas do século XIX, com função de solo. Este registro “múltiplo oscilante, aperfeiçoado por C. Vegezzi-Bossi (...) pretende, para uso melódico, obter a característica sonoridade da fila de violinos de orquestra” (Ibidem, p.299). O Pedal compõe-se de um registro de base de 16’, o Subbasso, labial, da família das flautas tampadas, com resultado sonoro uma oitava abaixo da notação musical, e que segundo Praetorius “constituem a primeira família de registros depois dos Principais” (Ibidem, p.312), e outro registro de base 8’, o Bordone, também labial, de flauta tampada, e que no órgão Tamburini da Escola de Música representa registro de extensão do Subbasso 16’. Desta forma, o Pedal apresenta um único timbre, já que um é extensão do outro (vide quadro 56).

A dinâmica da Introdução fica por conta da caixa expressiva, que atua qualitativamente sobre o Recitativo.

#### **QUADRO 56 - REGISTRAÇÃO DA INTRODUÇÃO DO 3º MOVIMENTO**

INTRODUÇÃO: Compasso 1 ao 47.1	
SEÇÃO A: Compasso 1 ao 21.1	SEÇÃO B: Compasso 21.1 ao 46
RECITATIVO: Voce Celeste 8’ e Coro Viole 5F	
PEDALEIRA: Subbasso 16’ e Bourdone 8’	

SEÇÃO CANÔNICA (Compasso 47 ao 90): Esta seção se caracteriza pelo cânone do tema introdutório entre a orquestra e a pedaleira do órgão. Da mesma forma que o tema introdutório, divide-se em parte A (compasso 47 ao 64.1) e parte B (compasso 64.1 ao 90). A

parte A se divide em subseção A (compasso 47.1 ao 54) e subseção B (compasso 55 ao 64.1). A parte B se divide em subseção A (compasso 64.1 ao 71) e subseção B (compasso 72 ao 90).

A interação “*registro-orquestração*” da parte A (compasso 47 ao 64.1) da seção canônica: se caracteriza pelo cânone entre as cordas (viola e violoncelo) e o oboé e a pedaleira do órgão. O Recitativo do órgão está acrescido do registro Viola da Gamba 8’, “documentada no órgão de S. Maria, Danzig (1585), em naipes de 8’, 4’ e 2 2/3’, com a denominação de “Offenflote”, ou “Viol”, abreviação de Viola de gamba (Flauta aberta estreita), aliás a mesma usada por Praetorius.” (Ibidem, p.290). O compositor optou por este registro de arco, uma vez que ele será usado nos teclados manuais como contraponto ao desenho canônico realizado pelo pedal e oboé com as cordas (viola e violoncelo). Na parte A os primeiros violinos da orquestra estão executados em notas agudas, em efeito de harmônicos com vibrato, e dinâmica de “*pp*”, o que permite criar um efeito orquestral de fundo rarefeito, esfumaçado, que ao entrar em contraponto com o registro de arco do órgão, pela proximidade tímbrica com este último, o transforma num som mais etéreo, ou seja, os efeitos dos violinos permitem que o registro de viola de gamba 8’ do órgão, juntamente com os oscilantes se sobressaiam, criando uma sensação de *profundidade de planos auditivos*. Por sua vez as trompas realizam contraponto com o oboé e o órgão (vide quadro 57).

**QUADRO 57: INTERAÇÃO “REGISTRAÇÃO-ORQUESTRAÇÃO” DA PARTE A**

PARTE A (Compasso 47 ao 64.1)
TEMA CANÔNICO: Cordas (viola e violoncelo) x Oboé e Pedal do Órgão
Acompanhamento: Primeiros violinos com notas agudas (em harmônicos, + vibrato e “ <i>pp</i> ”)
Acompanhamento: III Manual (Recitativo) com registro de viola de gamba 8’ e oscilantes
Contraponto das trompas com o oboé e órgão
Pedal: Subbasso 16’ e Bourdone 8’

A interação “*registação-orquestração*” da subseção A (antecedente do tema principal) da parte B (compasso 64.1 ao 76.1) da seção canônica: se caracteriza pelo cânone entre as cordas (II violino e violoncelo) e o clarinete, fagote e trombone. O Recitativo (III manual) do órgão está acoplado ao Positivo (II manual): desta forma o compositor acrescenta aos registros do III manual (Viola da Gamba 8’, Voce Celeste 8’ e Coro Viole 5F) o registro Unda Maris 8’ do Positivo. Este registro é a típica Voz Humana Italiana, que no presente caso é um registro oscilante formado por dois tubos de principal com oscilações. Este registro é descendente do Fíffaro construído por Vincenzo Colombo, em 1532, e que passou a ser chamado de “Vox Humana”. Porém, “Casparini (1623-1706) levou a “Vox Humana” para a Alemanha com o nome de Undamaris, porque o registro denominado de “Vox Humana” já existia, em 1600, na Alemanha e França como registro de lingueta com pavilhão curto”. (Ibidem, p.238-9). Com isto, os registros dos manuais do órgão nesta seção estão todos baseados em oscilantes. Cabe ressaltar que nesta subseção o compositor introduz valores longos no Pedal (semibreves) e no Positivo (mínimas), uma vez que o antecedente do tema sofre tratamento canônico entre cordas, e, madeiras com metais, cabendo ao órgão o alicerce harmônico do conjunto.

**QUADRO 58: INTERAÇÃO DA PARTE B / SUBSEÇÃO A**

PARTE B / subseção A (Compasso 64.1 ao 76.1 )
TEMA CANÔNICO: Cordas (violino II e violoncelo) x clarinete, fagote e trombone
Acompanhamento: Positivo com registro Undamaris 8' + oscilantes do Recitativo
Acompanhamento: Valores longos (semibreves e mínimas) no órgão
Pedal: Subbasso 16' e Bourdone 8' (semibreves)

A interação “*arte de registrar-orquestração*” da subseção B (consequente do tema principal) da parte B (compasso 76.1 ao 91.1) da seção canônica: caracteriza-se pela apresentação do consequente do tema principal nos violinos I e II, juntamente com a flauta e flautim (instrumentos agudos e penetrantes). Por isso, para equilibrar a relação solista e orquestra o órgão passa a ser executado no Grande-Órgão (II manual) com o acoplamento do Recitativo e Positivo, além do acréscimo dos registros Dolce 8' e Principal 8'. O Dolce 8' é registro de arco de principal, geralmente localizado na fachada e de som nítido, claro, mas pouco encorpado. O principal 8', é registro de talhe médio, que tem por função ser a base do pequeno Ripieno. O pedal sofre adição dos registros Principal 8' e 16'. O principal 16' é o registro fundamental da pirâmide masculina. O principal 8' está representado no órgão Tamburini pelo Basso 8', cuja função “relaciona-se com o Contrabasso 16' (tradição italiana), (...) primeiro harmônico do Contrabasso 16'.” (Ibidem, p.316). Nesta subseção, o órgão caracteriza-se por executar quiálteras no manual e notas longas no pedal (semibreve). Além dos instrumentos agudos (violinos I e II, flautas e flautim) que dobram a melodia entre si, as violas também dobram sua melodia com os oboés. Os violoncelos, contrabaixos e tímpanos também dobram suas notas com o Pedal do órgão (daí a necessidade do pedal adicionar os principais de 16' e 8'). Os tímpanos acrescentam um trinado e aumento de dinâmica. Todos

estes instrumentos realizam contraponto entre si, acrescidos de melodia no trompete e eco na tuba, trombone baixo e clarinete. A partir do compasso 85 até ao 91.1 as trompas são acrescidas harmonicamente, concluindo em Sí bemol Maior.

#### **QUADRO 59: INTERAÇÃO DA PARTE B / SUBSEÇÃO B**

PARTE B / subseção B (Compasso 76.1 ao 91.1 )
TEMA: Cordas (violino I e II) e Sopros (flautas e flautim)
Instrumento solista: Grande-Órgão (+ Dolce 8' e Principal 8') + acoplamentos manuais
Acompanhamento: Violas e oboés.
Pedal: + Principal 16' e 8' (dobrando com violoncelo, contrabaixo e tímpanos)

SEÇÃO FUGATO (Compasso 91.1 ao 118.1): Seção exclusivamente orquestral, em compasso composto (12/8), se caracteriza pelo tratamento imitativo proveniente das diversas entradas do tema (fugato). Da mesma forma que o tema introdutório, divide-se em parte A (compasso 91.1 ao 105.1) e parte B (compasso 105.1 ao 118.1). A primeira entrada da parte A apresenta o tema (antecedente) sendo introduzido inicialmente pelos contrabaixos, que dobram com o primeiro fagote e a primeira flauta, seguido imediatamente pela segunda entrada, do fragmento temático (consequente) nos violoncelos, dobrando com o segundo fagote e a segunda flauta, acompanhada pela caixa clara, cujo timbre luminoso e brilhante, se distingue no pano de fundo. A terceira entrada, novamente do antecedente, inicia-se na viola sendo dobrada pelos dois clarinetes. Nesta primeira parte, o contraponto imitativo ocorre entre a primeira e terceira entradas, ficando a segunda entrada com o contraponto tímbrico da percussão. A interação “*arte de registrar-orquestração*” da seção fugato não existe pelo fato do órgão não ser solicitado nesta seção.



**QUADRO 60: SEÇÃO FUGATO / PARTE A (Entradas)**

FUGATO / PARTE A (Compasso 91.1 ao 105.1 )
1ª ENTRADA: Contrabaixo, 1º Fagote, 1º Flauta
2ª ENTRADA: Violoncelo, 2º Fagote, 2º Flauta
3ª ENTRADA: Viola, Clarinetes
Contraponto: Instrumentos da 1ª entrada com os instrumentos da 3ª entrada.
Contraponto: Instrumentos da 2ª entrada com a caixa clara.

A primeira entrada da parte B (compasso 105.1 ao 118.1) apresenta o tema (antecedente) sendo introduzido inicialmente pelos 2º Violinos que dobram com a Harpa e Oboés. A segunda entrada, do mesmo fragmento temático (antecedente) nos 1º Violinos, dobram com o Xilofone, e realizam contraponto com as trompas (função harmônica) e as caixas claras, juntamente com o acompanhamento em uníssono na região grave dos violoncelos e contrabaixos, em colcheias, que possibilitam a sensação auditiva de movimento. A terceira entrada, novamente do antecedente, inicia-se na viola sendo dobrada pela tuba, em contraponto com os instrumentos da 1ª entrada (2º Violinos, harpa e oboés). A dinâmica cresce gradualmente até atingir o “fortíssimo”, concluindo em Mí bemol Maior.

**QUADRO 61: SEÇÃO FUGATO / PARTE B (Entradas)**

FUGATO / PARTE B (Compasso 105.1 ao 118.1 )
1ª ENTRADA: 2º Violinos, Harpa e Oboés. Contraponto com Violas e Tuba.
2ª ENTRADA: 1º Violinos, Xilofone. Contraponto com trompas e caixa clara.
3ª ENTRADA: Viola, Tuba. Contraponto com 2º Violinos, Harpa e Oboés.
Acompanhamento: Instrumentos da 1ª entrada com os instrumentos da 3ª entrada.
Acompanhamento: Instrumentos da 2ª entrada com Violoncelos e Contrabaixos.

DESENVOLVIMENTO TEMÁTICO (Compasso 118.1 ao 140.1): Seção onde a cabeça e a cauda do tema são empregados sucessivamente pelo compositor em marchas modulante entre órgão e orquestra, em compasso composto (12/8), se caracteriza pela alternância de teclados do instrumento solista (entre Grande Órgão e Positivo) acompanhada pela contrastante massa orquestral, inicialmente empregando efeitos como glissando de harpa com trinado de prato suspenso e temas nas madeiras dobrando com as violas e 2º violinos (compassos 120.4 ao 124.1), passando logo em seguida para as cordas graves (violoncelos e contrabaixos) e triângulo. À tonalidade inicial de Lá bemol Maior (compasso 120), seguem modulações para Fá menor (compasso 121.1), Ré bemol Maior (compasso 122), Sí bemol menor (compasso 123), e Sol bemol Maior (compasso 124). No compasso 126, o órgão executado no teclado Grande Órgão está acompanhado por cordas agudas e trompas, e no compasso seguinte, o órgão passa a ser executado no Positivo com acompanhamento nos metais graves (tuba e trombone baixo) e contraponto das madeiras em trinados (flautas e clarinetes). O mesmo tipo de procedimento orquestral e de mudança de teclado no órgão é repetido nos compassos 128 e 129. A partir do compasso 130 ao 133, o órgão é executado em acorde de 7ª diminuta de Dó menor com adição gradual das cordas, acompanhados pelos metais e madeiras em uníssonos. Do compasso 134 ao 140.1 o compositor explora o contraste tímbrico e dinâmico entre Positivo e Grande Órgão com modulações sucessivas, passando de Dó Maior (compasso 134) para Mí bemol Maior (compasso 136), depois de Sol bemol Maior (compasso 138), concluindo o Desenvolvimento em Lá Maior (compasso 140).

A interação “*registro-orquestração*” do Desenvolvimento Temático (compasso 118.1 ao 140.1) é baseada numa *registro* muito peculiar entre os manuais Positivo e Grande Órgão com a Pedaleira:

Grande Órgão: Principale Diapason 8’, Bordone 8’, Decima Seconda 2 2/3’, Unione I-II.

Positivo: Corno di Notte 8’, Nazardo 2 2/3’, Terza 1 3/5’,

Pedal: Principale 16’, Subbasso 16’, Ottava 4’, Flauto 4’

A *registro* requerida tanto nos manuais como no pedal foge das tradicionais sequências da série harmônica, com ausência de alguns harmônicos intermediários, dando origem à *registro* com “fendas sonoras” ou “ocas”, denominadas em alemão de “*Spaltklänge*”. Ao contrário do que frequentemente se pensa hoje em dia, estas *registrações* não eram incomuns em períodos anteriores, como no barroco, por exemplo. Samuel Scheidt em sua obra “*Tablatura nova*” (1624) cita na página 224 um exemplo típico de “*registro oca*”: “Quintadena 8’+ Kleingedackt 4’ + Mixtur or Zimbel or Superoktave 2’ ou outra de acordo com o gosto de cada pessoa”<sup>32</sup>(Laukvik, 1996, p.139). Neste desenvolvimento o Grande Órgão está registrado com o Principale Diapason 8’, cujo som é mais penetrante, forte e encorpado que o Principale 8’. A função do Principale Diapason 8’ é de servir de base para o Ripieno. Aqui, ele se encontra adicionado ao Bordone 8’, registro de fundo da pirâmide feminina e de som escuro, encorpado e pobre em harmônicos pares, e à Decima Seconda 2 2/3’, este último, mutação simples de quinta de principal. A ausência de registros de 4’ cria as

---

<sup>32</sup> Quintadena (or Gedackt ) 8 + Kleingedeackt (or Prinzipal 4) + Mixtur or Zimbel or Superoktave (2) “or other according to each person’s pleasure”

*fendas sonoras* na reginação tanto do Grande-Órgão como do Positivo. O Positivo por sua vez está registrado com *Corneto decomposto* incompleto, com ausência das filas de 4' e 2'. Assim sendo, o Positivo se iguala ao Grande Órgão com relação às *fendas sonoras*. O Pedal também possui *reginação oca*, pois entre os registros de 16' e 4' há ausência de um registro de 8'. No desenvolvimento temático, o instrumento solista alterna execução entre o Grande-Órgão (com Pedal e Positivo acoplado) e o Positivo sozinho.

#### QUADRO 62 - REGISTRAÇÃO DO DESENVOLVIMENTO DO 3º MOVIMENTO

DESENVOLVIMENTO: Compasso 118.1 ao 140.1
GRANDE ÓRGÃO: Principale Diapason 8', Bordone 8', Decima Seconda $2\frac{2}{3}'$ + Unione II-I
POSITIVO: Corno di Notte 8', Nazardo $2\frac{2}{3}'$ , Terza 1 $3/5'$
PEDALEIRA: Principale 16', Subbasso 16', Ottava 4', Flauto 4'

O Grande Órgão inicialmente atua do compasso 118 ao 126 sempre tendo o acréscimo dos registros do Positivo (Unione II-I) e ressaltando as cadências modulantes com o Pedal. A orquestra acompanha este manual procurando endossar as modulações mencionadas anteriormente com dobramento entre arcos (violas e 2º violinos) e madeiras (clarinetes e flautas e flautim), com as trompas realizando o corpo harmônico juntamente com o órgão, acompanhado de timbres que se diferenciam do órgão por seus efeitos, como o glissando de harpa, o trinado de prato suspenso e o tímpano. A *reginação oca* do Grande Órgão é balanceada com o silêncio dos 1º violinos, oboés, fagotes e metais agudos e graves. Como as trompas não são nem agudas e nem graves, elas foram selecionadas para preencherem as ausências de harmônicos intermediários nos metais. Este tipo de orquestração aparece sempre

no encadeamento V-I das modulações, ou seja, no compasso 120.4 ao 121.1 (V-I de Fá menor), no compasso 121.4 ao 122.1 (V-I de Ré bemol Maior), seguido do compasso 122.4 ao 123.1 (V-I de Sí bemol menor) e concluindo no compasso 123.4 ao 124.1 (V-I de Sol bemol Maior). Todas estas modulações são executadas com a cauda do tema principal. Os compassos 124 e 125 funcionam como ligação ao compasso 126, por isso a orquestração destes dois compassos é bastante rarefeita, utilizando triângulos com cordas graves (violoncelos e contrabaixos), que possuem baixa velocidade de emissão sonora, como já visto.

#### **QUADRO 63: INTERAÇÃO REGISTRAÇÃO-ORQUESTRAÇÃO DO DESENVOLVIMENTO.**

DESENVOLVIMENTO (Compasso 120.4 ao 124.1)
Encadeamento V-I: Fá menor, Ré bemol Maior, Sí bemol menor e Sol bemol Maior
Acompanhamento: Segundos violinos + Violas + Clarinetes + Flautas (cauda do tema).
Base harmônica: Trompas e Órgão.
Efeitos: Trinado de Prato Suspenso, Glissando de Harpa e Tímpanos.
Balanceamento da registoção “oca”: silêncio dos 1º violinos, oboés, fagotes e metais agudos.

Do compasso 126 ao 130.1 o organista alterna entre Grande Órgão e Positivo. Nos compassos pares a execução é feita no Grande Órgão ficando os compassos ímpares com o Positivo. Nos compassos 126 e 128 o Grande-Órgão é executado com o apoio do Pedal e do acoplamento com o Positivo. Uma vez que o Pedal fornece a gravidade tímbrica ao solista, a orquestra se silencia nas cordas e nos metais graves realizando contraponto nos 1º e 2º violinos, com os tímpanos dobrando com o tema do Pedal, e as trompas realizando harmonias contrapontísticas em quiálteras binárias. Nos compassos 127 e 129 o Positivo assume o desenho rítmico das quiálteras binárias juntamente com os metais graves (tuba e trombone baixo), que assumem a

gravidade sonora destes compassos, uma vez que o Pedal do órgão fica em silêncio. Por outro lado, como a reginação do Positivo é formada por um Corneto incompleto, com ausência de harmônicos intermediários, procura-se compensar esta deficiência com a utilização das madeiras realizando trinados em alturas sonoras intermediárias. As cordas graves entram em ação juntamente com os 1º e 2º violinos soando canonicamente com o Grande-Órgão do compasso anterior, em regiões agudas.

#### QUADRO 64 – ALTERNÂNCIA ENTRE GRANDE-ÓRGÃO E POSITIVO

Comp.126	Comp.127	Comp.128	Comp.129
Grande-Órgão + Pedal = Gravidade	Positivo sem Pedal com falta de harmônicos médios	Grande-Órgão + Pedal = Gravidade	Positivo sem Pedal com falta de harmônicos médios
1º e 2º violinos com tremolo de arco	1º e 2º violinos: cânone G.O. compasso anterior	1º e 2º violinos com tremolo de arco	1º e 2º violinos: cânone G.O. compasso anterior
Tímpanos dobram com pedal	Tuba e Trombone baixo suprem ausência do Pedal.	Tímpanos dobram com pedal	Tuba e Trombone baixo suprem ausência do Pedal.
Trompas com base harmônica.	Madeiras suprem harmônicos intermediários	Trompas com base harmônica.	Madeiras suprem harmônicos intermediários
Ausência de cordas e metais graves.		Ausência de cordas e metais graves.	

Todo este conjunto é acompanhado de crescendo dinâmico, que eleva a tensão até atingir seu clímax no compasso 130 com o arpejo do acorde de 7ª diminuta (VII grau) de Dó menor, no retorno ao Grande-Órgão, se estendendo até ao compasso 134. A partir do compasso 130 é adicionado no Grande Órgão o registro de Ottava 4' e o Ripieno de 3F. Assim a “fenda sonora” da reginação é fechada, inserindo-se no Pedal os registros Basso 8' e Bordone 8', além de uma lingueta brilhante de 8' (Trombone). A massa orquestral também acompanha esta

tensão crescente inserindo gradualmente entre estes compassos as cordas em “tremolo de arco”, com os metais e madeiras em uníssono vertical. Paralelamente o organista executa os arpejos cada vez mais em direção à região grave do Grande-Órgão, mas retirando o Pedal. Isto é coerente, uma vez que a gravidade da região mais grave do Grande Órgão contrasta e valoriza a inserção das cordas agudas (Violinos I e II).

#### QUADRO 65 – REGISTRAÇÃO ADICIONADA (GRANDE-ÓRGÃO E PEDAL)

Comp.130	Comp.131	Comp.132	Comp.133
Grande-Órgão + Ottava 4' e Ripieno 3F.	Grande-Órgão + Ottava 4' e Ripieno 3F.	Grande-Órgão na região mais grave do manual.	Grande-Órgão na região mais grave do manual.
Pedal + Basso 8', Bordone 8' e Trombone 8'.	Pedal + Basso 8', Bordone 8' e Trombone 8'.	Pedal se silencia.	Pedal se silencia.
Cordas graves: Violoncello e Contrabaixos.	Cordas: + Violas	Cordas: + Violinos II	Cordas: + Violinos I

A partir do compasso 134 ao 139 são realizadas pequenas e rápidas modulações, oriundas da troca de manuais entre Positivo (compassos 134, 136 e 138) e Grande-Órgão (compassos 135, 137 e 139), a saber: Compasso134: Dó Maior; Compasso 135: V-I de Mí bemol Maior; Compasso 136: I de Mí bemol Maior; Compasso 137: V-I de Sol bemol Maior; Compasso138: I de Sol bemol Maior; Compasso139: V-I de Lá Maior.

A partir do compasso 134 até ao 139, a interação “*registro-orquestração*” está baseada na alternância de manuais entre Grande-Órgão (compassos ímpares) e Positivo (compassos pares). Por ocasião da execução no Positivo (compassos 134, 136 e 138), as cordas se

silenciam e ocorre trinado na caixa clara e introdução da cabeça do tema em valores longos no trombone em cânone com os trompetes em Sí bemol. O Positivo também executa a cabeça do tema em valores mais curtos. Por sua vez, a execução no Grande-Órgão (compassos 135, 137 e 139) é acompanhada da inserção das cordas em tremolo, começando com as mais graves e terminando com as mais agudas (estas dobram com as trompas). A Tuba dobra com o Pedal do Grande-Órgão, e o contraponto orquestral é acrescido de trinado de tímpanos com glissando de harpa, madeiras agudas (flautas, flautim e clarinetes) em quiálteras ascendentes.

#### QUADRO 66 – ALTERNÂNCIA ENTRE GRANDE-ÓRGÃO E POSITIVO

Comp.134	Comp.135	Comp.136	Comp.137
Positivo com tema em valores curtos.	Grande-Órgão com escala ascendente modulante.	Positivo com tema em valores curtos.	Grande-Órgão com escala ascendente modulante.
Cordas em silêncio.	Cordas adicionadas das graves para as agudas.	Cordas em silêncio.	Cordas adicionadas das graves para as agudas.
Trinado de caixa clara.	Trinado de tímpano.	Trinado de caixa clara.	Trinado de tímpano.
Metais com a cabeça do tema em cânone.	Tuba dobra com Pedal e Trompas com violinos.	Metais com a cabeça do tema em cânone.	Tuba dobra com Pedal e Trompas com violinos.
	Glissando de Harpa com madeiras ascendentes.		Glissando de Harpa com madeiras ascendentes.

Comp.138	Comp.139
Positivo com tema em valores curtos.	Grande-Órgão com escala ascendente modulante.
Cordas em silêncio.	Cordas adicionadas das graves para as agudas.
Trinado de caixa clara.	Trinado de tímpano.
Metais com a cabeça do tema em cânone.	Tuba dobra com Pedal e Trompas com violinos.
	Glissando de Harpa com madeiras ascendentes.



Do compasso 140 ao 162.1 surge uma nova seção em Lá Maior, compasso binário e com baixo pedal em Mi (dominante de Lá) executada no pedal do Órgão. Nestes compassos a reginação do órgão se encontra sob domínio das linguetas brilhantes tanto nos manuais quanto no pedal. O nome desta reginação é originário da França e se chama “Grand Jeu”. Esta seção é executada no Grande-Órgão nos compassos pares e no Positivo nos compassos ímpares. Esta alternância entre as mãos durante toda a reginação de “Grand Jeu” promove contraste tímbrico de planos sonoros no instrumento solista que ao entrar em contraponto com a orquestra dá origem a um conjunto tímbrico de profundidade de textura. A pedaleira do órgão dobra com os contrabaixos e violoncelos, enquanto que as colcheias das mãos do organista realizam contraponto com as quiálteras dos violinos I e II. O tímpano dobra com a primeira nota dos baixos das cordas e do pedal, enquanto a percussão introduz as castanholas que com seu timbre peculiar e penetrante contrastam com o instrumento solista. Os metais mais graves (contrafagote, trombones e tubas) realizam escalas ascendentes em contraponto com as modulações das mãos do organista.

A interação “*reginação-orquestração*” desta seção (compasso 140.1 ao 162.1) é baseada numa reginação muito peculiar entre os manuais Positivo e Grande Órgão com a Pedaleira, denominada de “Grand Jeu”: basicamente consiste no uso de registros de Trompetes e Cornetos. Em sua forma mais pura tem-se a seguinte composição de registros:

Grande-Órgão: Bourdon 8’, Prestant 4’, Cornet V, Trompette 8’, Clairon 4’

Positivo: Bourdon 8’, Prestant 4’, Cromorne 8’ / Manuais acoplados

Apesar de esta combinação utilizar poucos registros, ela é “rica e sonora, devido ao emprego, pelo menos na região mais grave, de poderosos e brilhantes registros de linguetas” <sup>33</sup> (Laukvik, 1996, p.163). A função do Cornet V “aqui tem a responsabilidade de dar suporte às linguetas nos registros de soprano e contralto onde o timbre das mesmas é mais fraco” <sup>34</sup>(Laukvik, *ibidem*). Os manuais devem estar acoplados (União do Positivo ao Grande-Órgão). Para isto deve-se empregar o registro Unione I-II (nº41 do órgão Tamburini). No Pedal deve-se empregar as linguetas brilhantes de 16’, 8’ e 4’, além do Bordone 8’ e da Ottava 4’, juntamente com a Tirasse do “Cornet décomposé” do Recitativo (formado pelo Bordone 8’, Flauto ottaviante 4’, Quinta 2 <sup>2/3</sup> e Flauto silvestre 2’). O Bordone 8’ do Recitativo do Órgão Tamburini é uma novidade acrescentada na restauração realizada no período de 2010-2012, pela fábrica Rigatto. Na verdade trata-se de uma extensão do Bordone 16’ do Recitativo.

A orquestração relativa aos registros do *Grand Jeu* emprega as cordas mais graves dobrando com o pedal do órgão, enquanto que os metais e a madeira mais grave (Contrafagote) utiliza instrumentos que se coadunam com os registros de linguetas brilhantes do órgão. Os metais e o contrafagote realizam movimentos de escalas ascendentes, paralelamente ao emprego das castanholas na percussão, cujo timbre se destaca na massa orquestral. As mãos se alternando entre Grande-Órgão e Positivo permitem um contraste entre os planos sonoros do *Grand Jeu*, ressaltando a interação da orquestração no conjunto sonoro.

---

<sup>33</sup> “... its sound is rich and sonorous, due, at least in the bass register, to the very powerful and brilliant reed stops”

<sup>34</sup> “... here has the responsibility of supporting the reeds in the soprano and alto registers where the voicing of the reeds is weaker.”

**QUADRO 67 – REGISTRAÇÃO DE PLENO DE LINGUETAS (GRAND JEU)**

ÓRGÃO TAMBURINI	COMPASSO 140 AO 162.1		
GRANDE-ÓRGÃO (II MANUAL)	BORDONE 8'	OTTAVA 4'	CORNET 3F
POSITIVO (I MANUAL)	UNIONE III-I	UNIONE I-II	CLARINETTO 8'
RECITATIVO (III MANUAL)	UNIONE III-II	BORDONE 8'	OTTAVA DOLCE 4'
SOLO (IV MANUAL)	UNIONE IV-II	TUBA MIRABILIS 8'	TUBA 4'
PEDALEIRA	BORDONE 16'	BOMBARDA 16'	TROMBONE 8'

A reginação explanada no quadro acima segue o seguinte raciocínio: o Grande-Órgão (II Manual) dispõe de Bordone 8', Ottava 4' e Cornet 3F. Como este manual possui em sua disposição dois registros de linguetas brilhantes (Tromba 16' e Tromba 8') cujo naipe está uma oitava abaixo do timbre utilizado no órgão barroco francês (8' e 4'), faz-se necessário empregar as linguetas brilhantes do IV Manual (Tuba Mirabilis 8' e Tuba 4') através da Unione IV-II, uma vez que estas apresentam mesma altura que a empregada no *Grand Jeu* tradicional francês, além de que os registros do Solo apresentam uma pressão de ar superior aos demais manuais, o que dá maior visibilidade e penetração tímbrica. O Cornet de 3F empregado está amplamente justificado com o Cornet de 5F francês, uma vez que as filas que faltam no Cornet do órgão Tamburini estão preenchidas com o emprego dos registros Bordone 8' e Ottava 4' (neste caso não faz parte do Cornet 5F). O Recitativo do órgão

Tamburini ao se acoplar com o Positivo (Unione III-I) supre neste último a ausência do Bordone 8' e da Ottava 4'. O Clarinetto 8' do Positivo, por ser um registro de lingueta suave oriundo do Cromorne 8' francês foi selecionado para suprir a ausência deste último. Paralelamente as escalas ascendentes em uníssono executadas pelo contrafagote e pelos dois trombones e pela tuba e trombone baixo se destacam e se harmonizam com os registros de linguetas brilhantes do *Grand Jeu*, uma vez que esta reginação corresponde aos metais graves da orquestra.

A partir do compasso 158 ao 161 temos a harmonia baseada no acorde de 7<sup>a</sup> diminuta do VII grau de ré menor (cujas notas enarmonicamente estão na pedaleira do órgão dobrando com os tímpanos e também executados nas trompas). Estes compassos têm a função de ligar a seção *Grand Jeu* (Lá Maior) com a cadência organística que se inicia no compasso 162. A reginação “Grand Jeu” ainda se mantém nestes compassos de ligação.

Na interação “*reginação-orquestração*” destes compassos (158 ao 161), o compositor emprega o teclado Grande-Órgão nos compassos 158 e 159, onde logo depois diminui a densidade organística ao descer as mãos para o Positivo nos compassos 160 e 161. Concomitantemente o compositor diminui a densidade orquestral silenciando os violinos I, as flautas e os trombones a partir do compasso 160, com os violinos II e violas realizando movimentos melódicos descendentes juntamente com os oboés e clarinetes.

**CADÊNCIA DO ÓRGÃO** (compasso 162 ao 213.1): Nestes compassos o organista executa sua parte de solo ao órgão. Por isso a interação “*reginação-orquestração*” nestes compassos não existe, se prendendo o compositor nos registros solicitados e nas mudanças de planos

sonoros que ocorrem por meio da mudança de manuais. A reginação empregada nesta seção é a seguinte:

SOLO/RECITATIVO: Fundos de 8' e 4'. POSITIVO: Fundos de 8', 4' e 2'.

GRANDE-ÓRGÃO: Fundos de 8', 4' 2' e Ripieno 3F.

PEDALEIRA: Fundos suaves 16', 8' e 4'

MANUAIS ACOPLADOS: Unione IV-II, Unione IV-III, Unione IV-I, Unione III-II, Unione III-I, Unione I-II.

### QUADRO 68 – REGISTRAÇÃO DA CADÊNCIA DO ÓRGÃO

COMPASSO 162 ao 213.1 (CADÊNCIA DO ÓRGÃO)				
SOLO	RECITATIVO	POSITIVO	GRANDE-ÓRGÃO	PEDAL
Fundos 8', 4' G.P.R.S	Fundos 8', 4' G.P.R	Fundos 8', 4', 2' G.P	Fundos 8', 4', 2' e Ripieno 3F	Fundos Suaves 16', 8', 4'
Principal Vln 8'	Eufonio 8'	Principalino 8'	Principal Diapason 8'	Subbasso 16'
Tibia Maior 8'	Principale Dolce 8'	Corno di Notte 8'	Principal 8'	Bordone 16'
Flauto Orcht 8'	Flauto Eco 8'	Salicionale 8'	Ottava 4'	Bordone 8'
Ottava Maior 4'	Viola Gamba 8'	Flauto Camino 4'	Flauto Cuspide 4'	Flauto 4'
Unione IV-III	Eolina 8'	Ottavino 2'	Decima Quinta 2'	
Unione IV-I	Ottava Dolce 4'	Unione I-II	Ripieno 3F	
Unione IV-II	Flauto Ottava 4'			
	Unione III-II			
	Unione III-I			

Na cadência todos os manuais solicitam registros de fundos, que como já foi visto no quadro 28 do capítulo II são aqueles que emitem o som da fundamental e são ricos em harmônicos pares. A diferença de intensidade de planos sonoros desta seção é estabelecida pelo acoplamento gradual e hierárquico de manuais, ou seja, o Recitativo só recebe registros do Solo, enquanto que o Positivo recebe registros do Solo e Recitativo, e o Grande Órgão por sua

vez recebe registros tanto do Solo, quanto do Recitativo e do Positivo. O Grande-Órgão possui maior penetração tímbrica porque além de receber acoplamentos de todos os outros manuais, ainda apresenta em sua composição o emprego do Ripieno de 3F (mixture aguda penetrante). Assim, durante a cadência o organista troca de manual com o intuito de promover uma gradual inserção ou retirada de registros, adicionando ou subtraindo a intensidade organística. O tema principal do 3º movimento é utilizado de forma marcial na cadência entre os compassos 162 e 171. A partir do compasso 176 até o 177 o organista passa a execução para o Positivo, onde ocorre naturalmente diminuição de intensidade tímbrica pela retirada do acoplamento com o Grande-Órgão. Do compasso 178 ao 181 o organista passa a executar no Recitativo, onde ocorre mais uma diminuição sonora de intensidade, devido a retirada do acoplamento com o Grande-Órgão e o Positivo. Em 182 e 183 a execução retorna ao Positivo, com aumento da intensidade sonora devido ao acréscimo do acoplamento entre Recitativo com Positivo. A partir do compasso 184, o organista retorna ao Grande-Órgão, restabelecendo os acoplamentos deste manual com o Positivo, Recitativo e Solo, com aumento da intensidade sonora. O tema principal do 3º movimento retorna a partir do compasso 186 na mão esquerda passando para a direita no compasso 187 em diante. A cadência se estende até o compasso 213.1, com rica alternância entre Positivo e Grande-Órgão entre os compassos 206 e 212.

A partir do compasso 213.1 ao 233.1 a obra apresenta a reexposição do Desenvolvimento do 3º movimento (compasso 118.1 ao 140.1), porém apresentado uma 2ª menor ascendente. Observa-se que nesta reexposição o tema que pertencia ao órgão passa para os violinos e vice-versa (compassos 213 ao 216). No compasso 217 e 218 surge novo contraponto executado pelo Recitativo do instrumento solista. Entre os compassos 219 e 222 repete-se a situação em que o tema executado pelo órgão na exposição passa para os violinos e vice-versa.

A interação “*arte de registrar-orquestração*” é a mesma do Desenvolvimento citado (*Spältklang*), conforme o quadro abaixo:

**QUADRO 69 - REGISTRAÇÃO DA REEXPOSIÇÃO DO DESENVOLVIMENTO DO 3º MOVIMENTO (2ª MENOR ASCENDENTE)**

DESENVOLVIMENTO: Compasso 213.1 ao 233.1
GRANDE ÓRGÃO: Principale Diapason 8', Bordone 8', Decima Seconda 2 $\frac{2}{3}$ ' + Unione II-I
POSITIVO: Corno di Notte 8', Nazardo 2 $\frac{2}{3}$ ', Terza 1 3/5'
PEDALEIRA: Principale 16', Subbasso 16', Ottava 4', Flauto 4'

A partir do compasso 223 o instrumento solista adiciona novamente no Grande Órgão o registro de Ottava 4' e o Ripieno de 3F. Desta forma a *fenda sonora* da reginação é fechada novamente, inserindo-se mais uma vez no Pedal os registros Basso 8' e Bordone 8', além de uma lingueta brilhante de 8' (Trombone). A massa orquestral também acompanha esta tensão crescente inserindo gradualmente entre estes compassos as cordas em *tremolo de arco*, com os metais e madeiras em uníssono vertical. Paralelamente o organista executa os arpejos cada vez mais em direção à região grave do Grande-Órgão, mas retirando o Pedal, objetivando acentuar o contraste entre a gravidade da região mais grave do Grande Órgão com a inserção das cordas agudas (Violinos I e II).

**QUADRO 70 – REGISTRAÇÃO ADICIONADA AO GRANDE-ÓRGÃO E PEDAL**

Comp.223	Comp.224	Comp.225	Comp.226
Grande-Órgão + Ottava 4' e Ripieno 3F.	Grande-Órgão + Ottava 4' e Ripieno 3F.	Grande-Órgão na região mais grave do manual.	Grande-Órgão na região mais grave do manual.
Pedal + Basso 8', Bordone 8' e Trombone 8'.	Pedal + Basso 8', Bordone 8' e Trombone 8'.	Pedal se silencia.	Pedal se silencia.
Cordas graves: Violoncello e Contrabaixos.	Cordas: + Violas	Cordas: + Violinos II	Cordas: + Violinos I

A partir do compasso 227 ao 232 são realizadas pequenas e rápidas modulações com reexposição integral (dos compassos 134 ao 139) em 2ª menor ascendente, oriundas da troca de manuais entre Positivo (compassos 227, 229 e 231) e Grande-Órgão (compassos 228, 230 e 232), a saber: Compasso 227: Dó # Maior; Compasso 228: V-I de Mí Maior; Compasso 229: I de Mí Maior; Compasso 230: V-I de Sol Maior; Compasso 231: I de Sol Maior; Compasso 232: V-I de Sí bemol Maior.

A interação “*registração-orquestração*” entre os compassos 227 e 232 reedita os mesmos procedimentos descritos anteriormente entre os compassos 134 e 139, ou seja, a alternância de manuais entre Grande-Órgão (compassos pares) e Positivo (compassos ímpares). Observa-se novamente no Positivo (compassos 227, 229 e 231): as cordas silenciam-se e ocorre trinado na caixa clara e introdução da cabeça do tema em valores longos no trombone em cânone com os trompetes em Sí bemol. O Positivo também executa a cabeça do tema em valores mais curtos. Por sua vez, a execução no Grande-Órgão (compassos 228, 230 e 231) é acompanhada



da inserção das cordas em tremolo, começando com as mais graves e terminando com as mais agudas (estas dobram com as trompas). A Tuba dobra com o Pedal do Grande-Órgão, e o contraponto orquestral são acrescidas de trinado de tímpanos com glissando de harpa, madeiras agudas (flautas, flautim e clarinetes) em quiáleras ascendentes.

### QUADRO 71 – ALTERNÂNCIA ENTRE GRANDE-ÓRGÃO E POSITIVO

Comp.227	Comp.228	Comp.229	Comp.230
Positivo com tema em valores curtos.	Grande-Órgão com escala ascendente modulante.	Positivo com tema em valores curtos.	Grande-Órgão com escala ascendente modulante.
Cordas em silêncio.	Cordas adicionadas das graves para as agudas.	Cordas em silêncio.	Cordas adicionadas das graves para as agudas.
Trinado de caixa clara.	Trinado de tímpano.	Trinado de caixa clara.	Trinado de tímpano.
Metais com a cabeça do tema em cânone.	Tuba dobra com Pedal e Trompas com violinos.	Metais com a cabeça do tema em cânone.	Tuba dobra com Pedal e Trompas com violinos.
	Glissando de Harpa com madeiras ascendentes.		Glissando de Harpa com madeiras ascendentes.

### QUADRO 71 – (CONTINUAÇÃO)

Comp.231	Comp.232
Positivo com tema em valores curtos.	Grande-Órgão com escala ascendente modulante.
Cordas em silêncio.	Cordas adicionadas das graves para as agudas.
Trinado de caixa clara.	Trinado de tímpano.
Metais com a cabeça do tema em cânone.	Tuba dobra com Pedal e Trompas com violinos.
	Glissando de Harpa com madeiras ascendentes.

A partir do compasso 233 ao 248 tem-se a repetição da seção “Grand Jeu” (citada anteriormente nos compassos 140 ao 161) e dos compassos de ligação (compassos 249 ao 252) integralmente em Sí bemol Maior. Todos os procedimentos narrados anteriormente estão reprisados uma 2ª menor ascendente (Sí bemol Maior).

### QUADRO 72 – REGISTRAÇÃO DE PLENO DE LINGUETAS (GRAND JEU)

ÓRGÃO TAMBURINI	COMPASSO 233 AO 248		
GRANDE-ÓRGÃO (II MANUAL)	BORDONE 8’	OTTAVA 4’ e TROMBA 16’	CORNET 3F e TROMBA 8’
POSITIVO (I MANUAL)	UNIONE III-I	UNIONE I-II	CLARINETTO 8’
RECITATIVO (III MANUAL)	UNIONE III-II	BORDONE 8’	OTTAVA DOLCE 4’
SOLO (IV MANUAL)	UNIONE IV-II	TUBA MIRABILIS 8’	TUBA 4’
PEDALEIRA	BORDONE 16’	BOMBARDA 16’	TROMBONE 8’

Do compasso 253 ao 258 o compositor realiza a ampliação dos compassos de ligação em compasso quaternário, e o órgão inicia uma cascata de semicolcheias na mão direita com oitavas na mão esquerda. As modulações passam de Sí bemol Maior para Sol menor (compasso 253), Mí bemol Maior para Mí bemol menor (compasso 254), Sí bemol Maior (compasso 255), Sí bemol menor (compasso 256), 7ª juntada de Sí bemol menor (compasso 257) e dominante de Sí bemol Maior (compasso 258).

A interação “registro-orquestração” destes compassos de ampliação emprega os mesmos manuais e registros utilizados na cadência, porém com ausência do Grande-Órgão e seus registros, uma vez que nestes compassos o órgão executa suas passagens apenas no Recitativo (compassos 253 e 254) e Positivo (compassos 255 ao 258). Por isso os acoplamentos referentes ao Grande-Órgão também foram retirados desta gravação:

### QUADRO 73 - REGISTRAÇÃO DA AMPLIAÇÃO DOS COMPASSOS DE LIGAÇÃO

COMPASSO 253 AO 258			
SOLO	RECITATIVO	POSITIVO (compassos 255	PEDAL
Fundos 8', 4' P.R.S	(compassos 253 e 254) Fundos 8', 4'	ao 258) Fundos 8', 4', 2'	Fundos Suaves 16', 8', 4'
Principal Vln 8'	Eufonio 8'	Principalino 8'	Subbasso 16'
Tibia Maior 8'	Principale Dolce 8'	Corno di Notte 8'	Bordone 16'
Flauto Orcht 8'	Flauto Eco 8'	Salicionale 8'	Bordone 8'
Ottava Maior 4'	Viola Gamba 8'	Flauto Camino 4'	Flauto 4'
Unione IV-III	Eolina 8'	Ottavino 2'	
Unione IV-I	Ottava Dolce 4'	+ Violino I	
	Flauto Ottava 4'	+ Flautas e Clarinetes	
	Unione III-I	+ Tímpanos	

Enquanto a execução se dá no Recitativo (que ao acoplar-se ao Solo forma um único teclado), as cordas são executadas em legato (cordas graves) e em tremolo (violas e violinos II), juntamente com os metais graves e médios (tuba e trombones). Ao inserirem-se os registros do Positivo, o órgão aumenta de intensidade devido ao acoplamento deste manual com o Recitativo e o Solo, paralelamente a orquestra adiciona o Violino I, as Flautas e Clarinetes e os Tímpanos (compasso 255 ao 258). Através deste aumento gradual de intensidade, o compositor prepara a chegada da Reexposição em “*Organo Pleno*”.

Reexposição do Tema Principal (compasso 259 ao 302): O tema principal é apresentado nos violinos I e II, dobrando juntamente com as madeiras (flautas, oboés, clarinetes), enquanto suas frases são dialogadas entre os trompetes e os trombones. A partir do compasso 290 tem início um cânone orquestral com o tema nos violinos I e II, trombones, flautas e oboés de um lado, em cânone com o próprio tema na viola, trompetes e clarinetes do outro lado. As trompas e a harpa realizam a base harmônica desta seção. O órgão executa contraponto em quiálteras em compassos intercalados por pausas, de modo a não mascarar a reexposição com seu som potente. As pausas permitem que o som do instrumento solista tenha tempo de se diluir no espaço ambiente evitando que as harmonias se misturem ou se choquem.

A interação “*arte de registrar-orquestração*” destes compassos (comp.259 ao 302) é semelhante à do Capítulo I, onde o órgão estava em “Organo Pleno”. A diferença nesse caso é de textura, uma vez que o órgão faz parte do contraponto cerrado destes compassos finais, enquanto que no primeiro movimento, orquestra e órgão se alternavam e se dialogavam (Vide Quadro 74).

#### **QUADRO 74 - REEXPOSIÇÃO EM ORGANO PLENO (COMPASSO 259 ao 302)**

Compassos 259 ao 289		Compasso 290 ao 302	
BASE HARMÔNICA	TEMA PRINCIPAL	TEMA PRINCIPAL EM CÂNONE	BASE HARMÔNICA
Trompas e Harpa.	Violinos I e II dobram com flautas, oboés e clarinetes.	Violas dobram com trompetes e clarinetes.	Trompas e Harpa.
Violoncelo e Contrabaixo	Trompetes e trombones		Violoncelo e Contrabaixo
ÓRGÃO EM COMPASSOS ALTERNADOS COM PAUSAS.		PAUSAS AUXILIAM NA DILUIÇÃO SONORA DO SOM DO INSTRUMENTO SOLISTA.	

CODA (Compasso 303 ao 324): Esta última seção da obra é executada em andamento “Allegro Vivo” e subdivide-se em 3 partes: A (compasso 303 ao 312), B (compasso 313 ao 315) e C (compasso 316 ao 324). O instrumento solista permanece em “Organo Pleno”.

A interação “*registro-orquestração*” da Coda Final pode ser analisada por suas subdivisões, a saber:

Parte A (compasso 303 ao 312): O órgão passa a ser executado no Recitativo (compasso 303 ao 306) com semicolcheias na mão direita alternando com colcheias na esquerda. Assim, os acoplamentos do Positivo e do Grande-Órgão estão excluídos desta parte, diminuindo a densidade do órgão. Por isso o compositor solicita a retirada da Tirasse do Grande-Órgão, de modo que o Pedal não se sobreponha à sonoridade do Recitativo. Com isso a densidade orquestral também diminui através do silêncio do violino I, dos metais, madeiras (à exceção do fagote) e percussão. Apenas as cordas graves (violoncelo e contrabaixo) e os fagotes estão realizando o pedal da dominante (nota Fá). Os violinos II e as violas realizam o contraponto melódico com o órgão, com diferença de uma oitava. A partir do compasso 307 até ao 308, o órgão passa para o Positivo, com aumento de intensidade sonora do instrumento solista. Com isso é necessário adicionar na orquestra os violinos I, juntamente com as trompas, flautas, clarinetes e tímpanos. Do compasso 309 ao 312 a execução do órgão volta para o Grande-Órgão onde retornam todos os acoplamentos e registros de outros manuais. O compositor solicita a inserção da Tirasse do Grande-Órgão. A execução organística se dá em cascatas de semicolcheias com mãos alternadas com o pedal e os tímpanos dobrando entre si e com os metais. As cordas e as madeiras são inseridas gradativamente, dobrando entre si, e realizando o mesmo desenho melódico-rítmico de notas alternadas.

**QUADRO 75 – CODA – PARTE A (COMPASSO 303 ao 312)**

Compasso 303 ao 306	Compasso 307 ao 308	Compasso 309 ao 312
ÓRGÃO NO RECITATIVO (- Tirasse do Grande-Órgão)	ÓRGÃO NO POSITIVO (+ Unione IV-I e III-I)	ÓRGÃO NO GRANDE-ÓRGÃO (+ Unione IV-II, III-II e I-II)
Violino II e Violas (contraponto melódico-rítmico)	+ Trompas (com entradas sucessivas)	+ Tirasse do Grande-Órgão Pedal dobra com Tímpano
Contrabaixo, Violoncelo e Fagotes (pedal da dominante)	+ Flautas e Clarinetes	+ Oboés, Trompetes, Trombones e Tuba
	+ Violinos I e Tímpanos	- Trompas

Parte B (compasso 313 ao 315): Esta parte, em compasso ternário, é uma alusão ao tema B do 1º movimento, com o tema sendo executado pelos violinos I e II, juntamente com o xilofone, com os metais (tuba, trombones e trompetes) entrando em tempo fraco, em contraposição ao órgão. Este passa a ser executado no Positivo em acordes nos tempos fortes. O compositor solicita a retirada da Tirasse do Grande-Órgão. (vide quadro76).

**QUADRO 76 – CODA – PARTE B (COMPASSO 313 ao 315)**

Compasso 313 ao 315 (Tema B do 1º movimento)
ÓRGÃO NO POSITIVO (Entradas em tempo forte com acordes).
ÓRGÃO (- Tirasse do Grande-Órgão).
Violino I, Violino II e Xilofone dobram tema B do 1º movimento.
Metais entrando em tempo fraco em contraposição ao órgão.

Parte C (compasso 316 ao 324): Esta parte, em compasso quaternário, inicia-se no Recitativo do Órgão nos compassos 316 e 317, com as mãos do organista executando cascatas de

semicolcheias descendentes, enquanto os violinos executam o arpejo descendente de Mí bemol menor (compasso 316) e dominante de Sí bemol Maior (compasso 317). Ocorre inserção das madeiras com escalas descendentes (exceto os fagotes). A partir do compasso 318 o instrumento solista retorna ao Grande-Órgão, com a inclusão da Tirasse do Grande-Órgão novamente. Com o aumento da intensidade sonora do órgão, os instrumentos da orquestra são gradualmente incluídos, no sentido do mais grave para o mais agudo, até toda a orquestra participar da conclusão da obra, no compasso 324, em Si bemol Maior (quadro 77).

#### **QUADRO 77 – CODA – PARTE C (COMPASSO 316 ao 324)**

Compasso 316 ao 317	Compasso 318 ao 324
ÓRGÃO NO RECITATIVO (- Tirasse do Grande-Órgão)	ÓRGÃO RETORNA AO GRANDE-ÓRGÃO (+ Tirasse do Grande-Órgão).
Violino I e Violino II (arpejos descendentes)	Cordas inseridas gradualmente, da mais grave até a mais aguda.
+ Flautas, Flautim, Clarinetes e Oboés.	Madeiras inseridas gradualmente, da mais grave até a mais aguda.
+ Trompas inseridas gradativamente	Metals e madeiras adicionados para a conclusão da obra.

#### **COMENTÁRIO CONCLUSIVO DO 3º MOVIMENTO:**

O terceiro movimento procurou dar ao órgão sua posição de solista. Já na introdução o órgão apresenta o tema principal com registros oscilantes e suaves. Após esta apresentação temática segue uma seção canônica onde o tema passa a ser apresentado pela

orquestra com imitação canônica na pedaleira do órgão. Segue um fugato orquestral baseado no tema principal. Dando sequência surge desenvolvimento com a cabeça do tema modulando constantemente.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a elaboração do concerto para órgão e orquestra e consequente análise da interação “*arte de registrar-orquestração*”, o pesquisador passa a tecer e enumerar suas conclusões finais por meio de critérios lógicos pertinentes aos conhecimentos necessários para a realização da composição em questão. Com a finalidade de organizar as conclusões, o pesquisador sistematizou-as quanto aos parâmetros exigidos durante o processo composicional, a saber:

- A) o órgão escolhido, seus registros e recursos;
- B) a orquestra, seus recursos e emissão sonora de seus instrumentos;
- C) emprego de técnicas de composição como recurso de interação entre órgão e orquestra, e seu envolvimento quanto à postura entre ambos (solo e acompanhamento).

A) Quanto ao órgão escolhido, seus registros, recursos e deficiências, conclui-se que:

- a) O compositor, ao escolher o órgão Tamburini da Escola de Música da UFRJ, delimita o emprego dos registros solicitados na elaboração da obra à presença dos mesmos no instrumento solista. O compositor deve ter amplo conhecimento de seus registros, suas características, classificação quanto à emissão do som (labiais e linguetas) e suas subdivisões (para os labiais têm-se Principais, Flautas, Bordões, Corno, Cornetos e Arcos. Para os de linguetas têm-se Linguetas Brilhantes e Suaves).
- b) O compositor também deve saber identificar as deficiências de registros essenciais em cada manual e Pedaleira, bem como supri-las. Para compor a registo denominada de Organo

Pleno, o compositor tomou a iniciativa de transformar o Recitativo e o Solo do órgão Tamburini num único manual a fim de suprir a ausência de Anches fortes de 8' e 4' do primeiro. Muitas deficiências, como por exemplo, a ausência de Mixturas no Pedal e no Positivo também foi resolvida através de acoplamentos entre manuais (Unione) e entre manuais e Pedaleira (Tirasses).

c) O compositor deve explorar a troca de manuais e as características de cada um (inclusive o emprego dos acoplamentos) com o propósito de acompanhar o aumento ou diminuição da intensidade sonora da orquestra. Quando a intensidade orquestral aumentar, o compositor deve executar a obra no Grande-Órgão com os demais manuais acoplados. Quando a intensidade orquestral decrescer, o compositor migra do Grande-Órgão para o Positivo e depois para o Recitativo, que recebe acoplamento somente do Solo.

d) O compositor também deve sempre utilizar os recursos tecnológicos, tanto tímbricos como dinâmicos, do órgão selecionado. Nesta pesquisa, em diversas ocasiões foram adicionados ou subtraídos registros instantaneamente com o emprego das memórias e combinações livres, recursos oriundos da era da eletricidade. Desta forma, em passagens rápidas, o intérprete está autorizado a mudar o timbre para acompanhar a orquestração em andamento. Também o compositor procurou interagir a dinâmica entre orquestra e órgão com o emprego do pedal expressivo, que aumenta ou diminui o som dos registros do Recitativo e Solo qualitativamente (e não quantitativamente), ao enclausurar os registros destes manuais dentro de um compartimento com venezianas móveis.

e) O compositor necessita ter total conhecimento das características de registrações denominadas de Organo Pleno, Plein-Jeu, Grand-Jeu e “spältklänge”, ou tipos de registros

como Fundos, Principais, Oscilantes, Mixturas e Anches dentre outros, de modo que saiba elaborar orquestração compatível com as características de cada um.

B) Quanto ao emprego da orquestra, seus recursos e emissão sonora dos instrumentos, conclui-se que:

a) O compositor deve ter conhecimento das bases da orquestração como tessitura dos instrumentos, registro onde os mesmos emitem seu timbre mais típico, e procurar atingir o equilíbrio dos diversos contrapontos melódicos através do dobramento instrumental.

b) As mais variadas combinações e efeitos instrumentais permitem criar novos interesses para o ouvinte, uma vez que o ouvido acaba se sensibilizando com certas formações que proporcionam sensações auditivas, como por exemplo, o efeito de *halo sonoro*, como o obtido com a combinação do flautim com o glockenspiel, ou efeito *flutuante* ou *ondulante*, como os produzidos com o trêmulo das cordas ou denominados de *sur la touche (sul tasto)* e *au chevalet (sul ponticello)*. Também efeitos de glissando de metais e de harpa devem ser explorados, principalmente como reforço nas cadências conclusivas.

c) O compositor ao escrever para órgão e orquestra deve levar em conta a velocidade de emissão sonora dos instrumentos orquestrais, uma vez que os instrumentos mais graves possuem velocidade inferior em relação aos instrumentos mais agudos. Dependendo do caso, por exemplo, faz-se mister que o compositor saiba que quando organista aumenta a densidade ao adicionar registros ou migrar do Positivo ou Recitativo para o Grande-Órgão, a orquestra deve aumentar sua velocidade de emissão sonora com acréscimo de instrumentos de timbre mais agudo ou vice-versa.

d) O compositor deve saber variar o tipo de intervenção orquestral com o órgão, alternando a interação entre ambos, ora em diálogo, ora em contraponto, procurando variar a posição funcional do órgão ou da orquestra (solo ou acompanhamento).

e) O aumento ou diminuição da densidade orquestral pode ser trabalhado com a técnica da repartição espacial por fragmentação do espectro sonoro.

C) Quanto ao emprego de técnicas de composição como recurso de interação entre órgão e orquestra, conclui-se que:

a) Técnicas barrocas como “diálogo repetido” e “diálogo alternado”, cânone, imitação, marcha modulante, fugato, técnica de inversão (espelho), aumento e diminuição do tema, devem ser exploradas e utilizadas como meio de expressão composicional e de enriquecimento.

b) As técnicas modernas como a *repartição espacial por fragmentação do espectro sonoro* também devem ser utilizadas como meio de se equilibrar a densidade entre solista e orquestra.

c) Os dobramentos instrumentais na orquestra devem ser empregados com o objetivo de se alcançar o equilíbrio entre as diversas linhas melódicas do contraponto durante a adição ou subtração de registros no órgão.

d) A importância das pausas entre os diálogos orquestrais, de modo a dar tempo para que a reverberação do instrumento solista se dilua e não haja turvamento das harmonias sucessivas.

e) Os diversos ensaios preparatórios para o concerto inaugural da obra ratificarão a interação “arte de registrar-orquestração” assumida pelo pesquisador.

f) A obra foi elaborada para o órgão Tamburini da Escola de Música da UFRJ mas com possibilidade de ser executada em outros órgãos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aber, Adolf. **“Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten”**. Bach-Jahrbuch 10: pp .5-30, 1913.

**Acta Organologica** – ao Band I – XXVIII. Berlin-Kassel: Merseburger: 1967 - 1997.

Adler, Samuel. **The Study of Orchestration**. 3<sup>rd</sup> Edition. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 2002.

Aguiar Júnior, Ary. **O Problema da Registração da Música de Max Reger para Órgão**. Dissertação de Mestrado, Escola de Música, UFRJ, 1992.

Antegnati, Costanzo. **L’Arte Organica**. Brescia 17608. Reprint: Mainz Rheingold, 1958.

Aquino, José Luís Prudente de. **Um estudo da Registração na “Grande Pièce Symphonique Op.17” de César Franck para Órgão**. Dissertação de Mestrado, Escola de Música, UFRJ, 1990.

Ars Organi: 36 Jahrgang Heft 4. **Gespräch mit Olivier Messiaen**. Kassel: Verlag Merseburger, Dezember, 1988.

\_\_\_\_\_. AOI. **Internationale Zeitschrift für das Orgelwesen**. Berlin-Kassel: Merseburger, 1951/1997; Mettlach: Gesellschaft der Orgelfreunde e. V.1998-2004.

Audsley, George Ashdown. **Organ-Stops and Their Artistic Registration**. Mineola, New York: Dover Publications, Inc. 2002.

Bach, Carl Philipp Emanuel. **“Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen”**. Erster Theil, 1753; Zweyter Theil, 1762 Berlin. Reprint Berlin: Kahnt, 1972.

Bachet, Philippe. **Qu'est-ce qu'un orgue?** Toulouse: Orgues Meridionales, 1988.

Ballesteros, Domitila de Lima. **Consequências da Utilização de elementos pianísticos na composição dos Six Études de Jeanne Demessieux para a técnica organística.** Dissertação de Mestrado, Escola de Música, UFRJ, 2002.

Bender, Jan. **Organ Improvisation for Beginners: A Book of Self-Instruction for Church Musicians.** St. Louis, Mo: Concordia, 1975.

Bennett, Roy. **Instrumentos da Orquestra** – Cadernos de Música da Universidade de Cambridge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

Berry, Wallace. **Structural Functions in Music.** Nova York: Dover, 1987.

Biato, Eduardo Bertolossi. **Arnold Schoenberg- Variations on a Recitative Op.40. Análise Formal e Realização Tímbrica no Órgão da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.** Dissertação de Mestrado, Escola de Música, UFRJ, 1995.

Boulez, Pierre. **A Música Hoje.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

Brook, Barry S. “**Symphonie concertante.**” The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie, vol: 18, pp. 433-438, 1980.

Butterworth, Neil. **The Music of Aaron Copland.** Toccata Press, Gloucester, 1985.

Cantagrel, Gilles. **Guide de la Musique d'Orgue.** Fayard, Paris, 1992.

Casella, Alfredo; Mortari, Virgilio. **La Tecnica de la Orquesta Contemporanea.** Milán: G.Ricordi & C, 1950.

Clastrier, Françoise. **Petit Lexique Des Registres De L'Orgue En Six Langues.** Béziers: Société de Musicologie de Languedoc, 1993.

Cook, Nicholas. **A Guide to Musical Analysis.** Oxford: Oxford University Press, 1987.

Copland, Aaron. **The New Music: 1900-1960.** New York: W.W.Norton, 1968.

\_\_\_\_\_. **Como Escuchar la Musica.** Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

Dähnert, Ulrich. **Der Orgel – und Instrumentenmacher Zacharias Hildebrandt.** Leipzig: Koehler & Amelang, 1962.

\_\_\_\_\_. **Die Orgeln Gottfried Silbermanns.** Leipzig: Koehler & Amelang, 1953.

Diruta, Girolamo. **Il Transilvano.** Venezia:1593 e 1609. Reprint Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1983.

Dourado, Henrique Autran. **O Arco dos Instrumentos de Cordas.** São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

Downes, Edward. **Guide to Symphonic Music.** New York: Walker and Co, 1981.

Dufourcq, Norbert. **Documents inédites relatifs à l'orgue français.** Paris: Presses Universitaires, 1934.

\_\_\_\_\_. **Esquisse d'une histoire de l'orgue en France.** Paris: Presses Universitaires, 1935.

\_\_\_\_\_. **L'orgue.** Paris: Presses Universitaires, 1982



Dupré, Marcel. **Complete course in Organ Improvisation.** Paris: Leduc, 1962 (original French ed. 1937).

Drummond, Pippa. **The German Concerto: Five Eighteenth-Century Studies.** Oxford: Clarendon Press, 1980.

Engel, Hans. **Das Instrumentalkonzert.** Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1971.

Fock, Gustav. **Arp Schnitger und seine Schule.** Kassel: Bärenreiter, 1974.

Geer, E. Haroldlwin. **Organ registration in theory and practice.** Melville: Belwin Mills Publishing corp., 1974.

Halbreich, Harry. **Olivier Messiaen.** Paris: Fayard / Sacem, 1980.

Harmon, Thomas. **The Registration of J.S.Bach's Organ Works.** Neetherland: Vitgeverij Frits Knuf, 1981.

Heckert, Bailinda Alice. **Francisco Correa de Arauxo-Execução de Tientos.** Dissertação de Mestrado, Escola de Música, UFRJ, 1997.

Hodeir, André. **Les Formes de la Musique.** Presse Universitaires de France, Paris, 1975.

Hurford, Peter. **Making music on the organ.** Oxford University Press, New York, 1990.

Hutchings, Arthur. **The Baroque Concerto.** 3rd ed. London: Faber & Faber, 1973.

Klotz, Hans. **Pro Organo Pleno.** Wiesbaden: Breitkopf, 1978.

Kraus, Eberhard. **Orgeln und Orgelmusik**. Regensburg: F. Pustet, 1972.

Lacerda, Regina Célia Coutinho. **Wolfgang Amadeus Mozart - A Fantasia em Fá menor KV 608 no repertório organístico**. Dissertação de Mestrado, Escola de Música, UFRJ, 1995.

Laukvik, Jon. **Historical Performance Practice in Organ Playing**. Band I. Stuttgart: Carus-Verlag, 1996.

Layton, Robert. **A Companion to the Concerto**. London: ed. Christopher Helm, 1988

Locher, Carl. **Die Orgel-Register und ihre Klangfarben**. Amsterdam: Frits Knuf, 1971.

Mahrenholz, Cristhard. **Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau**. Kassel: Bärenreiter, 1968.

Mattheson, Johann. **Das Neu-Eröffnete Orchester**. Hamburg 1713. Reprint Hildesheim: Olms, 1997.

\_\_\_\_\_. **Der vollkommene Capellmeister**. Hamburg 1739. Reprint Kassel: Bärenreiter, 1954.

Mersenne, Marin. **Harmonie Universelle**. Paris 163/37. Reprint Paris: 1963.

Mersiovsky, Gertrud. **O Órgão da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro**. Tese de doutorado em Música, Escola de Música, UFRJ, Rio de Janeiro, 1988.

Mersiovsky, Gertrud. **Organo Pleno e Retórica Musical nos Prelúdios e Fugas de Johann Sebastian Bach**, Editora Dois Passos, Rio de Janeiro, 2005.

Messiaen, Olivier. **Téchnique de Mon Language Musical**. Paris: Alphonse Leduc, 1944.

Owen, Barbara. **The Registration of Baroque Organ Music**. Bloomington: Indiana University Press, USA, 1997.

Pablo, Luis de. **Approche d'une Esthétique de la Musique Contemporaine**. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1996.

Pereira, Benedito José Rosa. **Charles-Marie Widor: "Sixième Symphonie pour Orgue Opus 42, nº2"**. Pesquisa Tímbrica e Virtuositica. Sua realização no Órgão Eclético. Dissertação de Mestrado, Escola de Música, UFRJ, 1996.

Piston, Walter. **Orchestration**. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1955.

Pousseur, Henri. **Apoteose de Rameau e outros ensaios**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

Ritchie, George e Stauffer, George. **Organ Technique: Modern and Early**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall. 1992.

Roeder, Michael Thomas. **"A History of the Concerto"**, Amadeus Press, Oregon, USA, 1994.

Rogg, Lionel. **Improvisation Course for Organists**. Fleurier: Schola Cantorum, 1988.

Sadie, Stanley,ed. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. v.12-13, London: MacMillan, 1980.

Santos, Marco Aurélio Lischt dos. **Max Reger - "Variationen und Fuge über ein Originalthema für Orgel Op.73"** - Aspectos Técnico - Virtuositicos Similares na Obra para Piano e Órgão. Dissertação de Mestrado, Escola de Música, UFRJ, 1993.

Stravinsky, Igor. **Poética Musical em 6 Lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

Thistlethwaite, Nicholas; Webber, Geoffrey. **“The Cambridge Companion to the Organ”**, Cambridge University Press, Cambridge, United Kingdom, 1998.

Veinus, Abraham. **The Concerto**. New York: Dover Publications, Inc, 1964.

Weid, Jean-Noël von der. **La musique du XX<sup>e</sup> siècle**. Ed. Hachette, Paris, 1992.

Artigos

Boyden, David D. "When is a Concerto not a Concerto?" **The Musical Quarterly**, n° 43, p. 220-232, 1957.

Dupré, Marcel. "On Improvisation". **The Diapason**, Illinois: Scranton Gillette Communications, n° 56 p. 25 (February 1965).

Hurford, Peter. "Improvisation – Dead or Alive?" **The Diapason**, Illinois: Scranton Gillette Communications, n° 56 pp. 20-21. (May 1965).

Landale, Susan. "Olivier Messiaen – Musical Language / Musical Image". **Music**. New York: The AGO & RCCO Magazine, 12, n° 12, p.36-39, December, 1978.

Otto, Theophil M. "Messiaen and the Baroque Organ". **Music**. New York: The AGO & RCCO Magazine, 12, n° 12, p. 40-41, December, 1978.

The Composer`s Aesthetic and Analytical Notes: Compiled and Translated by Jon Gillock. **Music**. New York: The AGO & RCCO Magazine, 12, n° 12, p. 42-54, December, 1978.

Tikker, Timothy J. The Organs of Olivier Messiaen. **The Diapason**. Illinois: Scranton Gillette Communications, n° 949, p. 16-19, December, 1988.

\_\_\_\_\_. The Organs of Olivier Messiaen. **The Diapason**. Illinois: Scranton Gillette Communications, n° 951, p. 10-13, February, 1989.

\_\_\_\_\_. The Organs of Olivier Messiaen. **The Diapason**. Illinois: Scranton Gillette Communications, n° 952, p. 14-16, March, 1989.

## **ANEXOS**

## **ANEXO I**

**Disposição de registros do Órgão Tamburini da Escola de Música da UFRJ**

## ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ REGISTRAÇÃO DO ÓRGÃO TAMBURINI

I POSITIVO			II GRANDE ÓRGÃO			UNIÕES			IV SOLO			III RECITATIVO			PEDAL		
01	Quintante 16'		13	Principale 16'		27	Unione I-P		59	Princ. Violino 8'		68	Bordone 16'		85	Acustico 32'	
02	Principalino 8'		14	Princ. Diapason 8'		28	Unione II-P		60	Tíbia maior 8'		69	Eufonio 8'		86	Contrabasso 16'	
03	Corno di notte 8'		15	Principale 8'		29	Unione III-P		61	Flauto Orchestrale 8'		70	Princ. dolce 8'		87	Principale 16'	
04	Salicionale 8'		16	Bordone 8'		30	Unione IV-P		62	Ottava maior 4'		71	Flauto eco 8'		88	Subbasso 16'	
05	Flauto camino 4'		17	Dolce 8'		31	Sopra I-P		63	Corno bassetto 8'		72	Viola gamba 8'		89	Bordone 16'	
06	Nazardo 2 2/3'		18	Ottava 4'		32	Sopra II-P		64	Tuba mirabilis 8'		73	Eolina 8'		90	Violone 16'	
07	Ottavino 2'		19	Flauto cuspidate 4'		33	Sopra III-P		65	Tuba 4'		74	Ottava dolce 4'		91	Quinta 10 2/3'	
08	Terza 1 3/5'		20	Decima 2ª 2 2/3'		34	Sopra IV-P		66	Campane		75	Flauto Ottaviante 4'		92	Basso 8'	
09	Undamaris 8'		21	Decima 5ª 2'		35	Unione III-I		67	Tremolo		76	Quinta 2 2/3'		93	Bordone 8'	
10	Clarinete 8'		22	Ripieno 3F		36	Unione IV-I					77	Flauto Silvestre 2'		94	Violoncello 8'	
11	Campane		23	Ripieno 5F		37	Sopra I					78	Pienino 3F		95	Ottava 4'	
12	Tremolo		24	Corneto 3F		38	Sopra III-I					79	Voce celeste 8'		96	Flauto 4'	
			25	Tromba 16'		39	Sopra IV-I					80	Coro viole 5F		97	Bombarda 16'	
			26	Tromba 8'		40	Grave I					81	Oboe 8'		98	Trombone 8'	
				Piano Pedale		41	Unione I-II					82	Corno d'orchestre 8'		99	Tromba 4'	
				Pedale Grand'organo		42	Unione III-II					83	Tremolo		100	Campane	
						43	Unione IV-II					84	Bordone 8'		101	Tremolo	
						46	Sopra III-II										
						47	Sopra IV-II										
						48	Grave I-II										
						49	Grave III-II										
						50	Grave IV-II										
						51	Unione IV-III										
						52	Sopra III										
						53	Sopra IV-III										
						54	Grave III										
						55	Grave IV-III										
						56	Unione II-IV										
						57	Sopra IV										
						58	Grave IV										
							Unione Espres.										

**LEGENDA**

Principais	■
Flautas / Bordões	■
Lingüeta	■
Arcos	■
Acessórios	■

<b>ANULADORES</b>	Acustico P 32'; Bombarda P 16'; Tromba P 8'; Tromba P 4'; Clarinete I 8'; Tromba II 16'; Tromba II 8'; Corno III 8'; Oboé III 8'; Tuba IV 8'; Corno bassetto IV 8'; Tuba IV 4'; Corneto II; Ripieni; Ottava sopra; Ottava gravi; Tasti Pedale; Unione tastieri; Pedale grand'organo; Piano pedale
-------------------	---



## **ANEXO II**

**Partitura do Concerto para Órgão e Orquestra de Alexandre Rachid.**

# Concerto para Órgão e Orquestra

159

Alexandre Rachid  
2010

**Allegro** ♩ = 110

Flautas

Oboés

Clarinetes (B $\flat$ )

Fagotes

1 e 2  
Trompas F

3 e 4

Trompetes (B $\flat$ )

1 e 2  
Trombones e Tuba

3 e Tuba

Timpanos

Xilofone

Glockenspiel

Pratos

Triângulo

Caixa

Bombo

Harpa

Órgão

*Orgão Pleno*

*G.O.*

**Allegro** ♩ = 110

Violinos I

Violinos II

Viola

Violoncelos

Contrabaixos

6

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

1-2 Tr.

3-4

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn. 3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

Org.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*Positivo*

*- Tirasse G.O.*

11

Fl.

Ob. *a2*

Cl. *a2*

Fg.

1-2 Tr.

3-4

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn.

3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

Org.

Vi. I *arco*

Vi. II *arco*

Va. *arco*

Vc. *arco*

Cb. *arco*

*pizz.*

16

Fl. Flautim e 1ª Flauta

Ob.

Cl.

Fg.

1-2 Tr.

3-4

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn.

3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

Org.

Positivo: Clarinette 8' e Nazard 2 2/3

G. Órgão: Fundos Suaves 8', 4'

Ped.: Sub basso 16, Bd 16', Bd 8'

VI. I arco

VI. II arco

Va. arco

Vc.

Cb.

*mf* gliss.

*m.e.*

*p*

21

Muta Flautim por 2<sup>a</sup> Flauta

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

1-2 Tr.

3-4

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn.

3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

8<sup>va</sup>  
*ff*

A $\flat$ , B $\flat$ , D $\flat$ , E $\flat$

8<sup>va</sup>

Org.

Recitativo: Oboé 8' e Quinta 2 2/3

diminuendo

VI. I  
*mf*

VI. II  
*mf*

Va.  
*mf*

Vc.  
*mf*

Cb.  
*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

26

Fl. *solo 1.*

Ob. *a2*

Cl. *a2* *solo 1.*

Fg. *a2*

1-2 Tr.

3-4

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn.

3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx. *tr*

Bmb.

Hp.

Org. *p (diminuendo)* *pp*

VI. I

VI. II

Va. *arco*

Vc. *arco*

Cb. *arco*

31

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

1-2 Tr.

3-4

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn. 3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

Org.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*mf*

*pp*

*p*

*sur la touche*

*pizz.*

*solo 1.*

*1.*

*3.*

*mf*

*pp*

*p*

*D#E#B#*



36

Fl.

Ob.

Cl.

Fg. *Contrafagote*

1-2 Tr.

3-4 Tr.

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn. *Tuba*

3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp. *gliss.*

Org.

VI. I *arco sur la touche* *pizz.* *arco leggero e staccato*

VI. II *arco sur la touche* *pizz.* *arco leggero e staccato*

Va. *arco sur la touche* *pizz.* *arco leggero e staccato*

Vc. *leggero e staccato*

Cb. *leggero e staccato*

*pp* *p*

40

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

1-2 Tr.

3-4 Tr.

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn.

3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

Org.

Vi. I

Vi. II

Va.

Vc.

Cb.

*G.P.R.*

*G.O., Post., Rec., S: Principais 8', 4', 2'*

*Post.: Principal 8' + Cornetto 5f (decomposto)*

*Recitativo*

*Positivo*

*Pedal: Principais 16', 8', 4', 2'*

*mf*

*mf*

*a2*

*a1*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

44

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

1-2 Tr.

3-4 Tr.

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn.

3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

Org.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Contrafagote

*G.O.*

*Ped.: + Anche 8'*

*com baqueta de timpano*

*sfz p* *ff*

*p* *ff*

*f*

48

Fl.

Ob.

Cl.

C.Fg.

1-2 Tr.

3-4 Tr.

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn. 3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

Org.

Vi. I

Vi. II

Va.

Vc.

Cb.

*sfz p* *ff*

*p* *ff*

52

Fl.

Ob.

Cl.

C. Fg.

1-2 Tr.

3-4 Tr.

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn.

3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

Org.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*p* *ff*

*a2*

*sfz*

*8va*

*+ Ripieno 3F (G.O.)*

*+ Tirasses*

56

Fl.  $8^{va}$   
Ob.  
Cl.  
Fg.  
1-2 Tr.  
3-4 Tr.  
Tpt.  $\leq sfz$   
Tbn. 1-2  $a2$   
Trbn. 3  
3-Tb.  $p$   
Tmp.  $p$   
Xil.  
Glk.  
Pt.  
Trg.  
Cx.  
Bmb.  
Hp.  
Org.  $8^{va}$  + Ripieno 5F (G.O.)  
+ Bombarda  
VI. I  $8^{va}$   $mf$  crescendo  
VI. II  $mf$  crescendo  
Va.  $mf$  crescendo  
Vc.  $mf$  crescendo  
Cb.  $mf$  crescendo

60

Fl. *f* *ff* *a2* *8va*

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

Cl. *f* *ff* *1.*

Fg. *f* *ff* *1.*

1-2 Tr. *f* *ff*

3-4 Tr. *f* *ff*

Tpt. *f* *ff*

Tbn. 1-2 *f* *ff*

Trbn. 3-Tb. *f* *ff*

Tmp. *ff*

Xil.

Glk.

Pt. *a2* *ff*

Trg. *ff*

Cx.

Bmb.

Hp.

Org. *GPRS*  
*- Ripieno 3F e 5F*  
*- Anche 16' e 8'*

VI. I *f* *ff*

VI. II *f* *ff*

Va. *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

Cb. *f* *ff*





71

Fl. *solo 1.* *muta 2ª Fl. por Flt.*

Ob.

Cl.

Fg.

1-2 Tr. *f*

3-4 Tr. *mf* *f*

Tpt. *con sordina*

Tbn. 1-2 *con sordina*

Trbn. *con sordina*

3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

Org. *(diminuendo)* *pp*

VI. I *sur la touche* *pp*

VI. II *pp* *sur la touche*

Va. *pp*

Vc.

Cb.

77

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

1-2 Tr.

3-4 Tr.

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn. 3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

Org.

Vi. I

Vi. II

Va.

Vc.

Cb.

*p*

*mf*

*sfz p*

*Pos. Nat.*

*a2*

83

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

1-2 Tr.

3-4 Tr.

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn.

3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

Org.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*en dehors*

*sfz p*

*f*

Detailed description: This page of a musical score for a concerto for organ and orchestra, page 176, begins at measure 83. The score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The brass section consists of Trumpets (1-2 and 3-4), Trombones (1-2, Trbn., and 3-Tb.), and a Tuba (Tpt.). The percussion section includes Timpani (Tmp.), Xylophone (Xil.), Glockenspiel (Glk.), and various Percussion (Pt., Trg., Cx., Bmb.). The Organ (Org.) part is shown in three staves. The string section includes Violins I (VI. I) and Violins II (VI. II), Violas (Va.), Violoncellos (Vc.), and Contrabasses (Cb.). The Flute part has a melodic line with some grace notes. The Clarinet part has a similar melodic line. The Bassoon part is mostly silent. The Trumpets and Trombones have a melodic line starting in measure 83, with the instruction 'en dehors' above the first trumpet part. The Timpani part has a rhythmic pattern with dynamic markings 'sfz p' and 'f'. The Xylophone, Glockenspiel, Percussion, and Organ parts are mostly silent. The Violins and Cellos have a melodic line with some grace notes. The Viola and Contrabass parts have a melodic line with some grace notes.

88

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

1-2 Tr.

3-4

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn.

3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

Org.

*G., Pos., R: Fundos 8', 4', 2'*

*Recitativo G.P.R.S. Boite ouvert*

*Ped.: Fundos 16', 8', 4', 2'*

Vi. I

Vi. II

Va.

Vc.

Cb.



97

Fl. *a2*

Ob. *a2*

Cl. *a2*

Fg.

1-2 Tr. *f*

3-4 Tr. *f*

Tpt. *f*

Tbn. 1-2 *f*

3-Tb. *f*

Tmp. *sfz*

Xil. *sfz*

Glk.

Pt. *mf* *ff* *mf* *ff*

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp. *8va* *ff* *A<sup>b</sup>B<sup>b</sup>C<sup>#</sup>D<sup>#</sup>E<sup>#</sup>F<sup>#</sup>G<sup>#</sup>* *gliss.* *ff* *A<sup>b</sup>B<sup>b</sup>C<sup>#</sup>D<sup>#</sup>E<sup>#</sup>F<sup>#</sup>G<sup>#</sup>* *8va* *ff*

Org. *Positivo* *G.O.*

VI. I *f*

VI. II *f*

Va. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*



109

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

1-2 Tr.

3-4 Tr.

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn.

3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

Org.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*al*

*p*

*mf*

*f*

*sfz*

*8va*

*Rec.*

*p*

*mf*

*f*

*8va*

*8va*

*8va*

*p*

*mf*

*f*

*8va*

*p*

*mf*

*f*



112

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

1-2 Tr.

3-4 Tr.

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn.

3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

Org.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*mf* *f*

*sfz* *sfz*

*p*

*8<sup>va</sup>*

*8<sup>va</sup>*

*Prato Suspenso*

*Positivo*

*G.O.*

*Anche 8'*

*molto vibrato*

*molto vibrato*

*al*

*Tuba*

*3*

116

This page contains the musical score for measures 116 through 119. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.**: Flute, rests in all measures.
- Ob.**: Oboe, rests in all measures.
- Cl.**: Clarinet, rests in all measures.
- Fg.**: Bassoon, plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics: *Cfg.* (measures 116, 118) and *Fg.* (measures 117, 119).
- 1-2 Tr.**: Trumpets 1 and 2, rests in all measures.
- 3-4 Tr.**: Trumpets 3 and 4, rests in all measures.
- Tpt.**: Trombone, plays a melodic line with accents and slurs.
- Tbn. 1-2**: Trombones 1 and 2, plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Trbn.**: Trombone, labeled *Trbn.* in measure 116 and *Tuba* in measures 117 and 119.
- 3-Tb.**: Trombone 3, plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Tmp.**: Timpani, plays a triplet of eighth notes in measures 116 and 118.
- Xil.**: Xylophone, rests in all measures.
- Glk.**: Glockenspiel, rests in all measures.
- Pt.**: Snare drum, plays a sustained roll in measure 116 and a single note in measure 117.
- Trg.**: Triangle, rests in all measures.
- Cx.**: Cymbal, rests in all measures.
- Bmb.**: Bass drum, rests in all measures.
- Hp.**: Harp, rests in all measures.
- Org.**: Organ, plays a complex melodic line with accents and slurs. Dynamics: *Org.* (measures 116, 118) and *Org.* (measures 117, 119).
- VI. I**: Violin I, plays a melodic line with accents and slurs.
- VI. II**: Violin II, plays a melodic line with accents and slurs.
- Va.**: Viola, plays a melodic line with accents and slurs.
- Vc.**: Violoncello, plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Cb.**: Contrabass, plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

120

Fl.

Ob.

Cl.

Fg. *Cjg.* *Fg.* *Cjg.*

1-2 Tr.

3-4 Tr.

Tpt. *a2*

Tbn. 1-2 *Trbn.* *Tuba* *Trbn.*

3-Tb.

Tmp. *3*

Xil.

Glk.

Pt. *tr*

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp. *8va* *Bb*

Org. *8va* *8va* *G.O. + Ripieno 3F* *Ped.: + Tirasses*

VI. I *8va*

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

124 *8<sup>va</sup>*

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fg.  
1-2 Tr.  
3-4 Tr.  
Tpt.  
Tbn. 1-2  
Trbn.  
3-Tb.  
Tmp.  
Xil.  
Glk.  
Pt.  
Trg.  
Cx.  
Bmb.  
Hp.  
Org.  
Vi. I  
Vi. II  
Va.  
Vc.  
Cb.

The score is for measures 124 to 127. It features a variety of instruments. The Flute (Fl.) has a melodic line with accents and slurs. The Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Trombones (Tbn. 1-2, 3-Tb.) are mostly silent. The Trumpets (1-2 Tr., 3-4 Tr.) and Trombones (Trbn.) play chords. The Percussion (Tmp., Xil., Glk., Pt., Trg., Cx., Bmb.) is mostly silent. The Harp (Hp.) has a descending and ascending arpeggiated pattern. The Organ (Org.) plays chords. The Violins (Vi. I, Vi. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.) play a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings like *8<sup>va</sup>* and *8<sup>vb</sup>*, and various musical notations such as accents, slurs, and ties.

128 *8<sup>va</sup>* (Fl. + Flt.)

Fl.

Ob.

Cl. *a2*

Fg.

1-2 Tr.

3-4 Tr.

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn. *a2*

3-Tbn.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt. *a2* *Pt. Suspenso*

Trg. *ff*

Cx.

Bmb.

Hp. *8<sup>va</sup>* *8<sup>va</sup>* *C#, D#, F#, G#*

Org. *+ Ripieno 5F* *G.O.* *+ Bombarda 16'*

VI. I *8<sup>va</sup>*

VI. II

Va. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

132

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fg.  
1-2 Tr.  
3-4 Tr.  
Tpt. *con sordina* 1.  
Tbn. 1-2  
Trbn. 3-Tb.  
Tmp. *p* *mf*  
Xil.  
Glk.  
Pt. *p*  
Trg.  
Cx.  
Bmb.  
Hp. *Ch* *D* *E* *F* *G* *A* *B* *C*  
Org. *poco a poco diminuendo*  
Vi. I *poco a poco diminuendo* *pp* *Sul Ponticello*  
Vi. II *poco a poco diminuendo* *pp* *Sul Ponticello*  
Va. *poco a poco diminuendo* *pp*  
Vc. *poco a poco diminuendo* *pp*  
Cb. *poco a poco diminuendo* *pp*

137

Fl. *expressivo*

Ob.

Cl.

Fg.

1-2 Tr.

3-4 Tr.

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn.

3-Tb.

Tmp. *p*

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp. *C#* *C#*

Org.

VI. I

VI. II

Va. *Sul Ponticello* *Pos. Nat.*

Vc. *Sul Ponticello* *Pos. Nat.*

Cb. *pizz.* *arco* *Pos. Nat.*





147

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

1-2 Tr.

3-4

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn. Tuba

3-Tbn.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

Org. Organo Pleno G.O.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*ff*

*sfz*

*pizz.*

153

This page contains a musical score for measures 153 through 158. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Flute (Fl.):** Measures 153-154 have a quarter rest, followed by a quarter note G4. Measures 155-158 are silent.
- Oboe (Ob.):** Measures 153-154 have a quarter rest, followed by a quarter note G4. Measures 155-158 are silent.
- Clarinet (Cl.):** Measures 153-154 have a quarter rest, followed by a quarter note G4. Measures 155-158 are silent.
- Bassoon (Fg.):** Measures 153-154 have a quarter rest, followed by a quarter note G4. Measures 155-158 are silent.
- Trumpets (Tr. 1-2):** Measures 153-154 are silent. Measures 155-158 play a half-note chord of G3 and B2.
- Trumpets (Tr. 3-4):** Measures 153-154 are silent. Measures 155-158 play a half-note chord of G3 and B2.
- Trumpet (Tpt.):** Measures 153-158 are silent.
- Tuba (Tbn. 1-2):** Measures 153-158 are silent.
- Trumpet (Trbn. 3-Tb.):** Measures 153-158 are silent.
- Timpani (Tmp.):** Measures 153-154 have a quarter note G2 with an accent (>). Measures 155-158 are silent.
- Xylophone (Xil.):** Measures 153-158 are silent.
- Glockenspiel (Glk.):** Measures 153-158 are silent.
- Percussion (Pt.):** Measures 153-158 are silent.
- Triangle (Trg.):** Measures 153-158 are silent.
- Cymbals (Cx.):** Measures 153-158 are silent.
- Bass Drum (Bmb.):** Measures 153-158 are silent.
- Harp (Hp.):** Measures 153-158 are silent.
- Organ (Org.):** Measures 153-154 play a block chord of G2, B2, D3, F3, A2, C3. Measures 155-158 play a sequence of chords: G2, B2, D3, F3, A2, C3; G2, B2, D3, F3, A2, C3; G2, B2, D3, F3, A2, C3; G2, B2, D3, F3, A2, C3. A *Positivo* marking is present above the organ staff in measure 155.
- Violin I (Vi. I):** Measures 153-154 have a quarter rest, followed by a quarter note G4. Measures 155-158 are silent.
- Violin II (Vi. II):** Measures 153-154 have a quarter rest, followed by a quarter note G4. Measures 155-158 play a half-note chord of G4 and B4.
- Viola (Va.):** Measures 153-154 have a quarter rest, followed by a quarter note G4. Measures 155-158 play a half-note chord of G4 and B4.
- Violoncello (Vc.):** Measures 153-154 have a quarter rest, followed by a quarter note G4. Measures 155-158 play a half-note chord of G4 and B4.
- Double Bass (Cb.):** Measures 153-154 have a quarter rest, followed by a quarter note G4. Measures 155-158 play a half-note chord of G4 and B4.

159

Fl. *a2* *2ª Flauta muda por Flautim*

Ob.

Cl.

Fg.

1-2 Tr.

3-4

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn.

3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

Org. *Positivo* *Positivo: Clarinette 8', Nazard 2 2/3'* *G.O.: Bd 8', Flauto 4'* *Ped.: Subbasso 16', Bourdon 16', Bourdon 8'*

VI. I *arco* *pizz.* *arco*

VI. II

Va. *arco* *pizz.* *arco*

Vc.

Cb.

165

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fg.  
1-2 Tr.  
3-4 Tr.  
Tpt.  
Tbn. 1-2  
Trbn.  
3-Tb.  
Tmp.  
Xil.  
Glk.  
Pt.  
Trg.  
Cx.  
Bmb.  
Hp.  
Org.  
VI. I  
VI. II  
Va.  
Vc.  
Cb.

8<sup>va</sup>  
gliss.  
8<sup>vb</sup>  
Recitativo: Oboe, Quinta 2 2/3'  
m.e.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 193, is for measures 165-168. It features a large ensemble of instruments. The woodwinds include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and a pair of Trumpets (Tr. 1-2 and 3-4). The brass section consists of two Trombones (Tbn. 1-2 and 3-Tb.) and a Trombone (Trbn.). The percussion section includes Timpani (Tmp.), Xylophone (Xil.), Glockenspiel (Glk.), and various Percussion (Pt., Trg., Cx., Bmb.). The strings are represented by Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The Harp (Hp.) has a glissando marked with 8<sup>va</sup> and 8<sup>vb</sup>. The Organ (Org.) has a recitativo section for Oboe and Quinta 2 2/3' marked with m.e. The Flute and Glockenspiel parts have specific rhythmic patterns with accents and slurs. The strings play sustained notes with some movement in measures 166 and 167.

170

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

1-2 Tr.

3-4

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn.

3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

Org.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*gliss.*

$8^{va}$

$8^{vb}$

174

Fl.  $a^2$

Ob.

Cl.  $a^2$

Fg.

1-2 Tr.

3-4

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn.

3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp. *gliss.*  $8^{va}$   $8^{va}$   $8^{va}$   $8^{va}$   $8^{va}$   
 $8^{bb}$   $A^b, C^b, F^{\#b}, B^{bb}, D^{bb}, E^{bb}, G^b$

G.P.R. Rec.: Fondos 8', 4' Pos.: Fondos 8', 4', 2', Super I G.O.: Fondos 8', 4', 2', Super II

Org. *m.e.* *Rec.*  $8^{va}$   $8^{va}$   $8^{va}$   $8^{va}$   
*Ped.: Fondos suaves 16', 8', 4'*

VI. I *leggiere* *p* *simile*  $8^{va}$   $8^{va}$

VI. II *leggiere* *p* *simile*

Va.

Vc.

Cb.

178 *8<sup>ma</sup>* *+ Flautim a3*

Fl.

Ob. *a2*

Cl. *a2*

Fg.

1-2 Tr.

3-4

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn.

3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt. *com baqueta de tímpano*

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp. *8<sup>ma</sup>*

Org. *+ Anche 8' e 4'* *Positivo*

VI. I *8<sup>ma</sup>*

VI. II

Va.

Vc. *molto vibrato*

Cb. *molto vibrato*

182

Fl.

Ob.

Cl.

Fg. *Cfg.* *Fg.* *Cfg.*

1-2 Tr.

3-4 Tr.

Tpt. *al*

Tbn. 1-2

Trbn. *Trbn.* *Tuba* *Trbn.*

3-Tb.

Tmp. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Xil.

Glk.

Pt. *tr*

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

Org. *Ped.: + Anche 8'*

Vi. I

Vi. II

Va.

Vc.

Cb.



186

This page of the musical score, page 198, contains measures 186 through 189. The score is for a Concerto for Organ and Orchestra. The instruments are arranged as follows from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpets (1-2 and 3-4), Trombones (1-2 and 3), Tuba, Timpani (Tmp.), Xylophone (Xil.), Glockenspiel (Glk.), Percussion (Pt.), Triangle (Trg.), Cymbals (Cx.), and Bass Drum (Bmb.). The Organ part is shown in two staves at the bottom. The Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon parts are mostly silent, indicated by a horizontal line. The Bassoon part has dynamic markings of *Fg.* and *Cfg.*. The Trumpet part has a marking of *al*. The Trombone and Tuba parts have a marking of *Tuba*. The Percussion part has a marking of *pt*. The Organ part has a marking of *Org*. The string parts (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) have various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.



194

This page of the musical score, numbered 194, contains staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fg. (Fagot), Tr. (Trumpet), 3-4 (Trumpet), Tpt. (Trumpet), Tbn. 1-2 (Trombone), Trbn. (Trombone), 3-Tb. (Trombone), Tmp. (Timpani), Xil. (Xilofone), Glk. (Glockenspiel), Pt. (Percussão), Trg. (Tamborim), Cx. (Caxixá), Bmb. (Bombo), Hp. (Harpa), Org. (Órgão), VI. I (Viola I), VI. II (Viola II), Va. (Violino), Vc. (Violoncelo), and Cb. (Contrabaixo). The Organ part is the only one with musical notation, featuring a complex melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The rest of the staves are empty, indicating that the other instruments are silent during this passage.

199

Fl. + Flautim a2

Ob. a2

Cl. 6

Fg. 6

1-2 Tr.

3-4 Tr.

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn. 3-Tb.

Tmp. *ff*

Xil.

Glk.

Pt.

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

Org. *G.O.*

VI. I *8va* *martelato*

VI. II *martelato*

Va. *martelato*

Vc. *martelato*

Cb. *martelato*

203

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

1-2 Tr.

3-4 Tr.

Tpt.

Tbn. 1-2

Trbn. 3-Tb.

Tmp.

Xil.

Glk.

Pt. Prato de Choque

Trg.

Cx.

Bmb.

Hp.

Org.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*f*

*ff*

*sfz*

*sec*

*div.*

*drag*

*8va*

# II

**Allegro** ♩ = 100

Flautim

2 Flautas

2 Oboés

2 Clarinetas B $\flat$

2 Fagotes

I e III Trompas em F

II e IV Trompetas B $\flat$

2 Trombones

Trombone

Tuba

Pratos

Xilofone

Tímpano

Harpa

Órgão (Pedal)  
Fundo doce 8' e 16'  
*p staccato*

Violino I

Violino II

Viola  
*staccato p*

Violoncelo  
*expressivo e vibrato*

Contrabaixo  
*staccato p*

2 Ob. 1.

Órgão (Pedal)

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*cresc.* *f* *staccato* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f*



Flt.

2 Fl.

2 Ob.

2 Tpt. B♭ *surdina* *f* *f*

Órgão (Pedal)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f* *f*

16

Flt.

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. B $\flat$

2 Fg.

1 e III

Tr. em F

II e IV

2 Tpt. B $\flat$

2 Tbn.

Tbn.

Tuba

Pt. a 2 *sfz* *ff*

Xil.

16

Timpani *p* *ff* *sfz* *sfz* (seco) (seco)

Hp.

Órgão (Pedal) + Principal 8' e 4' *p* *ff*

Vln. I

Vln. II *p* *ff* pizz. arco pizz.

Vla. *p* *ff* pizz. arco pizz.

Vc. *p* *ff* arco

Cb. *p* *ff* arco





This page of a musical score, labeled 'II' and numbered '207', contains the following instruments and parts:

- Flt.**: Flute part, starting at measure 24 with a rest.
- 2 Fl.**: Second Flute part, playing a melodic line from measure 24.
- 2 Ob.**: Second Oboe part, playing a melodic line from measure 24.
- 2 Cl. B $\flat$** : Second Clarinet in B-flat part, playing a melodic line from measure 24.
- 2 Fg.**: Second Bassoon part, playing a melodic line from measure 24.
- I e III Tr. em F**: First and Third Trumpets in F part, playing a melodic line from measure 24.
- II e IV Tbn.**: Second and Fourth Trombones part, playing a melodic line from measure 24.
- Tuba**: Tuba part, playing a melodic line from measure 24.
- Pt.**: Percussion part, playing a melodic line from measure 24.
- Xil.**: Xylophone part, playing a melodic line from measure 24.
- Timpani (Timp.)**: Timpani part, playing a rhythmic pattern from measure 24.
- Hp.**: Harp part, playing a melodic line from measure 24.
- Órgão (Pedal)**: Organ Pedal part, playing a melodic line from measure 24.
- Vln. I**: Violin I part, playing a melodic line from measure 24, marked *pp*.
- Vln. II**: Violin II part, playing a melodic line from measure 24, marked *pp*.
- Vla.**: Viola part, playing a melodic line from measure 24, marked *pp*.
- Vc.**: Violoncello part, playing a melodic line from measure 24.
- Cb.**: Contrabaixo part, playing a melodic line from measure 24.

The score includes various musical notations such as rests, melodic lines, and dynamic markings like *pp* (pianissimo). There are also performance instructions like "(sul A)" and a *6 $\text{ $\flat$ }$*  marking for the Viola part.

Flt. 27  $\flat$

2 Fl. 1.  $\flat$

2 Ob. 1.  $\flat$

2 Cl. B $\flat$

2 Fg.

I e III

Tr. em F

II e IV

2 Tpt. B $\flat$  *glissando*

2 Tbn.

Tbn.

Tuba

Pt.

Xil.  $\flat$

Timpani

Hp.

Órgão (Pedal)

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla.  $\text{8va}^{\flat}$

Vc.

Cb.



32

Flt.

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. B♭

2 Fg.

I e III

Tr. em F

II e IV

2 Tpt. B♭

2 Tbn.

Tbn.

Tuba

Pt.

Xil.

32

Timpani

*glissando*

32

Harp

Órgão (Pedal)

Vln. I

*pp*

(sul D)

Vln. II

*pp*

Vla.

Vc.

Cb.

35

Flt.

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. B♭

2 Fg.

I e III

Tr. em F

II e IV

2 Tpt. B♭

2 Tbn.

Tbn.

Tuba

Pt.

Xil.

Tim.

Hp.

Órgão (Pedal)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*mp*

*ff*

*sfz p*

*pp*

*staccato*

sul D

Detailed description: This page of a musical score, numbered 211, is part of a larger work (indicated by 'II' at the top). It features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Flt.), two Flutes (2 Fl.), two Oboes (2 Ob.), two Clarinets in B-flat (2 Cl. B♭), and two Bassoons (2 Fg.). The brass section consists of two Trumpets in B-flat (2 Tpt. B♭), two Trombones (2 Tbn.), a Trombone (Tbn.), and a Tuba. Percussion includes a Snare Drum (Pt.), Xylophone (Xil.), and Timpani (Tim.). The keyboard section includes Harp (Hp.) and Organ (Órgão) with Pedal. The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into three measures. The first measure shows the woodwinds and strings starting with various dynamics like *f* and *pp*. The second measure continues the woodwind and string parts. The third measure features a prominent timpani roll with dynamics *sfz p* and *ff*, and the strings playing a sustained pattern. The organ part is active throughout, providing harmonic support. The woodwinds have several entries, some marked with *f* and others with *mp* or *ff*. The strings are marked with *pp* and *staccato* throughout.

38 Flt.

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg. a 2

I e III Tr. em F p f p f

II e IV

2 Tpt. B.

2 Tbn.

Tbn.

Tuba

38 Pt. a 2 sfz

Xil.

38 Timp. (seco) sfz sfz p (seco) sfz sfz p (seco) sfz

38 Hp.

Órgão (Pedal)

38 Vln. I pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco

Vln. II pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco

Vla. pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco

Vc. arco (sem staccato) arco V V V V V V V V V V

Cb. arco V V V V V V V V V V

This page of a musical score, numbered 213, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Flt.), two Flutes (2 Fl.), Oboe (2 Ob.), Clarinet in B-flat (2 Cl. B $\flat$ ), Bassoon (2 Fg.), and Contrabassoon (Cb.). The brass section consists of three Trumpets (I e III, II e IV, 2 Tpt. B $\flat$ ), two Trombones (2 Tbn.), and a Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.), Snare Drum (Pt.), and Xylophone (Xil.). The keyboard section includes Harp (Hp.) and Organ (Órgão/Pedal). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is marked with dynamics such as *mf*, *f*, *mp*, *ff*, and *cresc.*, and includes performance instructions like *arco* and *pizz.*. The music is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The page number 43 is visible at the beginning of several staves.



48

Flt.

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. B.

2 Fg.

I e III

Tr. em F

II e IV

2 Tpt. B.

2 Tbn.

Tbn.

Tuba

Pt.

Xil.

Timp.

Hp.

Orgão (Pedal)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*ff*

*sfz*

*mf*

*cresc.*

*rallentando*

*a tempo*

*(+ vibrato)*

*glissando*

*8<sup>va</sup>*

*8<sup>va</sup>-*

*1.*

*a 2.*

*2.*

*1.*

*2.*

*8<sup>va</sup>*

*8<sup>va</sup>-*

*V V V V*

*V V V V*

*V V V V*

*V V V V*

This page contains the second system of a musical score, starting at measure 53. The instruments and their parts are as follows:

- Flt. (Flute):** Melodic line with slurs and accents.
- 2 Fl. (Two Flutes):** Similar melodic line to the first flute.
- 2 Ob. (Two Oboes):** Melodic line with slurs and accents.
- 2 Cl. B. (Two Bass Clarinets):** Melodic line with slurs and accents.
- 2 Fg. (Two Bassoons):** Rhythmic accompaniment with slurs and accents, including first and second endings.
- I e III Tr. em F (Trumpets I and III):** Melodic line with dynamics *mf*, *f*, *mf*, *f*.
- II e IV (Trumpets II and IV):** Melodic line with dynamics *mf*, *f*, *mf*, *f*.
- 2 Tpt. B. (Two Trumpets B):** Melodic line with a *glissando* marking.
- 2 Tbn. (Two Trombones):** Melodic line with slurs and accents.
- Tbn. (Trombone):** Melodic line with slurs and accents.
- Tuba:** Melodic line with slurs and accents.
- Pt. (Percussion):** Rested.
- Xil. (Xylophone):** Melodic line with slurs and accents.
- Timp. (Timpani):** Rhythmic accompaniment with slurs and accents.
- Hp. (Harp):** Rhythmic accompaniment with slurs and accents.
- Órgão (Pedal) (Organ Pedal):** Melodic line with slurs and accents.
- Vln. I (Violin I):** Melodic line with slurs and accents.
- Vln. II (Violin II):** Melodic line with slurs and accents.
- Vla. (Viola):** Rhythmic accompaniment with slurs and accents.
- Vc. (Violoncello):** Rhythmic accompaniment with slurs and accents.
- Cb. (Contrabaixo):** Rhythmic accompaniment with slurs and accents.



## III

Andante  $\text{♩} = 60$ 

Órgão

R: Voce celeste 8' e Coro Viola 5F

Recitativo

*p* *p*

Ped.: subbasso 16' e Bordone 8'

Org.

*< mf* *mf* *p*

Org.

*p* *mf*

Org.

*mf* *p* *p* *mf*

Org.

*mf* *p*

Org. *mf*

Org.



Ob. I e 2 *p* *mp*

Trpa I - III *p*  
Trpa II-IV *p*

Org. *p* + Viola de gamba 8' *p*

Vlno I *pp* *sempre*  
Vla. *p* *mp* *cresc. poco*  
Vc. *p* *mp* *cresc. poco*  
Cb.

Ob. I e 2  
50 *mp cresc. mf mf p p*

Trpa I - III  
50 *p p mf p* III I

Trpa II-IV  
50 *p p mf p* IV II

Org.  
50 *p mp p* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Vlno I  
50 *pp*

Vla.  
50 *mf p p mp*

Vc.  
50 *mf p p mp*

Cb.  
50

Ob. 1 e 2 *mp* *mf* *mp*

Cl. B $\flat$  1 e 2

Fag. 1 e 2

Trpa I - III *mf*

Trpa II-IV

Trbne 1 e 2

Org.

Vlno I

Vlno II *mp*

Vla. *poco cresc.* *mf* *mp*

Vc. *poco cresc.* *mf* *mp* *mp*

Cb.

57

Detailed description: This page of a musical score, labeled 'III' and '220', covers measures 57 through 64. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section includes Oboe 1 & 2, Clarinet B-flat 1 & 2, and Bassoon 1 & 2. The brass section consists of Trumpets I-III, Trumpets II-IV, and Trombones 1 & 2. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. An Organ part is also present. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. Measure 57 is marked with a dynamic of *mp*. The Oboe 1 & 2 part features a melodic line with accents and a crescendo to *mf* in measure 60, followed by a decrescendo to *mp*. The Clarinet B-flat 1 & 2 and Bassoon 1 & 2 parts are mostly silent. The Trumpet I-III part has a *mf* dynamic in measure 60. The Trumpet II-IV part has a melodic line with accents. The Trombone 1 & 2 part is mostly silent. The Organ part features a rhythmic pattern of eighth notes in both hands, with triplets in measures 57, 58, 59, 61, and 62. The Violin I part has a melodic line with accents and a crescendo to *mf* in measure 60. The Violin II part is mostly silent. The Viola part has a melodic line with accents and a crescendo to *mf* in measure 60. The Violoncello part has a melodic line with accents and a crescendo to *mf* in measure 60. The Contrabass part has a melodic line with accents and a crescendo to *mf* in measure 60. The score concludes with a *mp* dynamic in measure 64.

65

Cl. B $\flat$  1 e 2

Fag. 1 e 2

Trbne 1 e 2

Org.

Vlno II

Vc.

Cb.

*mp*  $\triangleleft$  *mf*

*mf*  $\triangleright$  *mp* *mp*  $\triangleleft$  *mf* *mp*  $\triangleleft$

*mp*  $\triangleleft$  *mf* *mf*  $\triangleright$  *mp* *mp*  $\triangleleft$  *mf* *mp*  $\triangleleft$

*mp*  $\triangleleft$  *mf* *mf*  $\triangleright$  *mp* *mp*  $\triangleleft$  *mf* *mp*

P: união recitativo/positivo  
+ unda Maris

*mp* *cresc.* *mf*  $\triangleleft$  *mp* *mp*  $\triangleleft$  *mf*

*mf*  $\triangleright$  *mp* *mp*  $\triangleleft$  *mf*

*mf*  $\triangleright$  *mp* *mp*  $\triangleleft$  *mf*

*mf*  $\triangleright$  *mp* *mp*  $\triangleleft$  *mf*



76

Picc. *f* *apaixonado*

Fl. 1 e 2 *f* *apaixonado*

Ob. 1 e 2 *f* *apaixonado*

Cl. B♭ 1 e 2 *mf*

Fag. 1 e 2 *mf*

Trpte B♭ 1 e 2 *mp* *mf*

Trbne 1 e 2 *mf*

Trbne 3 Tuba

Timp. *sfz p* *mf* *sfz p* *mf* *sfz p* *mf* *sfz p* *mf*

G.O: União recitativo/G.O  
União positivo/G.O

Org. *+ Unione*  
*G.O: + Dolce 8'*  
*+ Princípal 8'*  
*+ unione G.P.R*

Pedal: + Princípal 8' e 16'

Vlno I *f + vibrato* *apaixonado* *f apaixonado*

Vlno II *f + vibrato* *apaixonado* *f apaixonado*

Vla. *f* *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

82

Picc.

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl. B $\flat$  1 e 2

Trpa I - III

Trpa II-IV

Trpte B $\flat$  1 e 2

Trbne 3  
Tuba

Timp.

Org.

Vlno I

Vlno II

Vla.

Vc.

Cb.

*sfz p*  $\rightarrow$  *mf* *sfz p*  $\rightarrow$  *mf* *sfz p*  $\rightarrow$  *mf* *sfz p*  $\rightarrow$  *mf* *sfz p*  $\rightarrow$  *mf* *sfz p*  $\rightarrow$  *mf*

*f* *cresc.* *ff*

*f* *cresc.* *ff*

*f* *cresc.* *ff*

*mf* *f*

*mf*

prato choque a 2



93

Fl. 1 e 2

Cl. B $\flat$  1 e 2

Fag. 1 e 2

Caixa clara

Vla.

Vc.

Cb.

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

98

Fl. 1 e 2

Cl. B $\flat$  1 e 2

Fag. 1 e 2

Caixa clara

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*mf*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

This page contains the musical score for measures 103 through 107 of a symphony. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Fl. 1 e 2:** Flute 1 and 2. Measure 103 has a dynamic marking of *f*.
- Ob. 1 e 2:** Oboe 1 and 2. Measure 103 has a dynamic marking of *f*.
- Cl. B♭ 1 e 2:** Clarinet in B-flat 1 and 2. Measure 103 has a dynamic marking of *f*.
- Fag. 1 e 2:** Bassoon 1 and 2. Measure 103 has a dynamic marking of *f*.
- Trpa I - III:** Trumpets I, II, and III. Measure 103 has a dynamic marking of *f*.
- Trpa II-IV:** Trumpets II, III, and IV. Measure 103 has a dynamic marking of *p*, which changes to *f* in measure 104, then *p* in measure 105, and *f* in measure 106.
- Trbne 3 Tuba:** Trombone 3 and Tuba. Measure 103 has a dynamic marking of *f*.
- Xil.:** Xylophone. Measure 103 has a dynamic marking of *f*.
- Harpa:** Harp. Measure 103 has a dynamic marking of *f*.
- Vlno I:** Violin I. Measure 103 has a dynamic marking of *f*.
- Vlno II:** Violin II. Measure 103 has a dynamic marking of *f*.
- Vla.:** Viola. Measure 103 has a dynamic marking of *f*.
- Vc.:** Violoncello. Measure 103 has a dynamic marking of *f*.
- Cb.:** Contrabasso. Measure 103 has a dynamic marking of *f*.

The score is in a key signature of one flat (B-flat major or F minor) and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings are clearly indicated throughout the score.

108

Ob. I e 2 *cresc. poco a poco* *ff*

Trpa I - III *ff*

Trpa II-IV *f p f p f mf ff mf*

Trbne 3 Tuba *cresc. poco a poco* *ff*

Xil. *cresc. poco a poco* *ff*

Harpa *cresc. poco a poco* *ff*

Vlno I *ff*

Vlno II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Detailed description: This page of a musical score, labeled 'III' and '227', covers measures 108 to 111. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and their parts are: Ob. I e 2 (woodwind), Trpa I-III and Trpa II-IV (brass), Trbne 3 Tuba (brass), Xil. (percussion), Harpa (string), Vlno I and Vlno II (strings), Vla. (string), Vc. (string), and Cb. (string). The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The score features a dynamic crescendo from *p* to *ff* across the measures. The woodwinds and brass play melodic lines, while the strings provide a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The harp and xylophone play sustained chords and rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

112

Ob. 1 e 2

Trpa I - III

Trpa II-IV

Trbne 3  
Tuba

Xil.

Harpa

Vlno I

Vlno II

Vla.

Vc.

Cb.

*ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf*

*ff* *ff*

*ff*

*ff*

*ff* *ff* *ff* *ff*

*ff* *ff* *ff* *ff*

Ob. I e 2

Trpa I - III

Trpa II-IV

Trbne 3  
Tuba

Xil.

Harpa

Org.

Vlno I

Vlno II

Vla.

Vc.

Cb.

mf  $\longleftarrow$  *f*

*ff*  $\longleftarrow$  *mf*  $\longleftarrow$  *ff*  $\longleftarrow$  *mf*

8<sup>va</sup> - - -

G.O: Principale diapason 8', Bordone 8', Decima seconda 2 2/3' e Unione I-II  
Positivo: Corno di notte 8', Nazardo 2 2/3', Terza 1 3/5'  
Pedaleira: Principale 16', Ottava 4', Flauto 4'



120

Picc. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Fl. I e 2 *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Cl. B $\flat$  1 e 2 *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Trpa I - III *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Trpa II-IV *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Timp. *mf* *sfz* *mf* *sfz* *mf* *sfz* *mf*

Harpa *f* *f* *f*

Org. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Vlno II *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Vla. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Vc. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Cb. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

prato susp.

8<sup>va</sup>

Ab B $\flat$  Db

Ab B $\flat$  Db Eb G $\flat$

8<sup>vb</sup>

This musical score page, labeled 'III' and '231', features a variety of instruments. The woodwinds (Piccolo, Flutes, Clarinet) and brass (Trumpets, Trombones) are marked with *f* and *mf*. The percussion section includes Timpani, Triangles, and a Harp. The Organ part is divided into two staves, with the upper staff marked *mf* and *cresc.* and the lower staff marked *f*. The strings (Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass) are also marked with *f* and *mf*. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *sfz*, and *cresc.*, as well as performance instructions like *tr.* (trills) and *Positivo* for the organ. The page number '124' is visible at the beginning of several staves.

128

Picc. *f*

Fl. I e 2 *f*

Ob. I e 2

Cl. B $\flat$  I e 2 *f*

Trpa I - III

Trpa II-IV *sfz* *f* *sfz* *f*

Trpte B $\flat$  I e 2 *sfz* *f* *sfz* *f*

Trbne 3 Tuba *f* *sfz* *f* *sfz* *ff* *f*

Timp. *f* *sfz* *f* *sfz* *f*

Org. G.O.: Positivo G.O.:  
+ Basso 8'  
+ Bordone 8'  
+ Trompete 8'

Vlno I *f* *cresc.* *sfz* *sfz*

Vlno II *f* *cresc.* *sfz* *sfz*

Vla. *sfz* *sfz*

Vc. *sfz* *sfz*

Cb. *sfz* *sfz*

G.O.: + Ottava 4'  
+ Ripieno 3 F

Pedal

132 Picc. *sfz* *f* *sfz* *f* *mf*

Fl. I e 2 *sfz* *f* *sfz* *f* *mf*

Cl. B♭ 1 e 2 *sfz* *f* *sfz* *f* *mf*

Trpa I - III *mf*

Trpa II-IV *sfz* *f* *sfz* *f* *mf*

Trpte B♭ 1 e 2 *sfz* *f* *sfz* *f* *mf* a 2

Trbne 1 e 2 *mf* *f*

Trbne 3 Tuba *sfz* *ff* *f* *sfz* *ff* *f* *mf* Tuba

Timp. *sfz* *f* *sfz* *f* *mf* *ff* Ab Bb Eb

Harpa *mf* *ff* Ab Bb Eb

Org. *sfz* *mf* *f* *sfz* *mf* *f* *mf* Positivo *m.d.* *m.e.* *m.e.* *m.d.* *G.O.*

Vlno I *sfz* *mf* *f* *mf*

Vlno II *sfz* *mf* *f* *mf* Div.

Vla. *sfz* *mf* *f* *mf* Div.

Vc. *sfz* *mf* *f* *mf*

Cb. *sfz* *mf* *f* *mf*

136

Picc. *f* *mf* *f* *mf*

Fl. I e 2 *f* *mf* *f* *mf*

Cl. B♭ I e 2 *f* *mf* *f* *mf*

Trpa I - III *f* *mf* *f* *mf*

Trpa II-IV *f* *mf* *f* *mf*

Trpte B♭ I e 2 *f* *mf* *f* *mf*

Trbne 1 e 2 *mf* *f* *mf*

Trbne 3 Tuba *f*

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

Caixa clara *mf* *ff* *mf* *ff*

Harpa *f* *mf* *f* *mf*

Org. *f* *mf* *f* *mf*

Vlno I *f* *mf* *f* *mf*

Vlno II *f* *mf* *f* *mf*

Vla. *f* *mf* *f* *mf*

Vc. *f* *mf* *f* *mf*

Cb. *f* *mf* *f* *mf*

Ab Bb Cb Db Eb Gb C# G# F#

m.d. m.e. G.O. Positivo

8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup>



149

Fag. 1 e 2

C.fag.

Trbne 1 e 2

Trbne 3  
Tuba

Timp.

Org.

Vlno I

Vlno II

Vla.

Vc.

Cb.

The score is for measures 149 to 156. It features the following parts: Flute 1 & 2 (Fag. 1 e 2), Clarinet in F (C.fag.), Trumpets 1 & 2 (Trbne 1 e 2), Trumpet 3 and Tuba (Trbne 3 Tuba), Timpani (Timp.), Organ (Org.), Violin I (Vlno I), Violin II (Vlno II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and brass parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents and fortissimo (sfz) dynamics. The timpani part has a steady eighth-note accompaniment. The organ part features a sequence of chords alternating between piano (P.) and grand organ (G.O.) sounds. The string parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with the violins using triplets.

158 **Cadência**

Picc.

Fl. 1 e 2 *a 2*

Ob. 1 e 2

Cl. B $\flat$  1 e 2

Fag. 1 e 2

*ff*

**Cadência**

Trpa I - III

Trpa II-IV

*ff*

Trbne 1 e 2

Trbne 3  
Tuba

*ff*

**Cadência**

158 Timp.

158 **Cadência**

Org. *G.O.* *P.* *G.O. Marcial*

158 **Cadência**

Vlno I *8<sup>va</sup>*

Vlno II

*ff*

Vla.

*ff*

Vc.

*ff*

Cb.

*ff*



Org. 163

Org. 166

Org. 170

Org. 174

Org. 178

Org. 181

This musical score is for an Organ, spanning measures 185 to 208. It is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The score is organized into six systems, each containing three staves: a top staff (treble clef), a middle staff (bass clef), and a bottom staff (bass clef). The notation includes various musical elements such as triplets, slurs, and dynamic markings. The first system (measures 185-188) features a 'P.' (Piano) marking in the middle staff and a 'G.O.' (Grand Organo) marking in the top staff. The second system (measures 190-193) continues with similar textures. The third system (measures 195-198) includes a 'ma' (marcato) marking above the top staff. The fourth system (measures 199-202) has 'P.' markings in both the top and middle staves and a 'G.O.' marking in the top staff. The fifth system (measures 203-206) includes 'P.' and 'G.O.' markings. The sixth system (measures 208-211) features 'P.' markings in both the top and middle staves. The bottom staff throughout the piece provides a steady accompaniment with sustained notes and occasional rhythmic patterns.

212 Picc. *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Fl. I e 2 a 2 *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Cl. B $\flat$  I e 2 a 2 *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Trpa I - III *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Trpa II-IV *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Timp. prato susp. *mp* *mp* *mp*

Harpa C# G# F# E# C# G<sub>1</sub> F# E<sub>2</sub>

Org. G.O. *mp* *mp* *mp*

Vlno I

Vlno II Div. Unis. Div. Unis. Div.

Vla.

Vc.

Cb.

G.O.: Principale diapason 8', Bordone 8', Decima seconda 2 2/3' e Unione I-II  
 Positivo: Corno di notte 8', Nazardo 2 2/3', Terza 1 3/5'  
 Pedaleira: Principale 16', Ottava 4', Flauto 4'

216

Picc. *f* *mf* *f* *tr* *tr* *tr* *tr*

Fl. I e 2 *f* *mf* *f* *tr* *tr* *tr* *tr*

Cl. B♭ I e 2 *f* *mf* *f* *tr* *tr* *tr* *tr*

Fag. I e 2 *tr* *tr* *tr* *tr*

Trpa I - III *f* *mf* *f* *tr* *tr* *tr* *tr*

Trpa II-IV *f* *mf* *f* *tr* *tr* *tr* *tr*

Trbne 3 Tuba *tr* *tr* *tr* *tr*

Timp. *mf* *f*

Org. *sfz* *mp* *sfz* *Triângulo* *P.* *G.O.*

Harpa *8va* *8va* *8va* *8va*

Vlno I *8va* *2* *2* *2* *2*

Vlno II *2* *2* *2* *2*

Vla. *2* *2* *2* *2*

Vc. *2* *2* *2* *2*

Cb. *2* *2* *2* *2*

221

Picc. *sfz*

Fl. I e 2 *sfz* *tr* *f* *ff* *f*

Cl. B♭ I e 2 *sfz* *tr* *f* *ff* *f*

Fag. I e 2 *sfz* *tr*

Trpa I - III *sfz* *f* *ff* *f*

Trpa II-IV

Trpte B♭ I e 2 *sfz* *f* *ff* *f*

Trbne 3 Tuba *sfz* *f* *ff* *f*

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

Org. Positivo G.O. Pedal + Basso 8' + Trompette 8' + Bordone 8'

Vlno I *sfz*

Vlno II *sfz*

Vla. *sfz*

Vc. *sfz* *mf* *f* *sfz* *mf* *f*

Cb. *sfz* *mf* *f* *sfz* *mf* *f*

G.O.: + Ottava 4' + Ripieno 3 F



This page contains the musical score for measures 230 to 244, marked with the Roman numeral III. The score is for a full orchestra and harp. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo flute, starting at measure 230 with a *mf* dynamic.
- Fl. 1 e 2**: Flute 1 and 2, starting at measure 230 with a *mf* dynamic.
- Cl. B♭ 1 e 2**: Clarinet in B-flat 1 and 2, starting at measure 230 with a *mf* dynamic.
- C.fag.**: Bassoon, starting at measure 230 with a *mf* dynamic.
- Trpa I - III**: Trumpet I, II, and III, starting at measure 230 with a *mf* dynamic.
- Trpa II-IV**: Trumpet II, III, and IV, starting at measure 230 with a *mf* dynamic.
- Trpte B♭ 1 e 2**: Trombone in B-flat 1 and 2, starting at measure 230 with a *f* dynamic.
- Trbne 1 e 2**: Trombone 1 and 2, starting at measure 230 with a *f* dynamic.
- Trbne 3 Tuba**: Trombone 3 and Tuba, starting at measure 230 with a *mf* dynamic.
- Timp.**: Timpani, starting at measure 230 with a *mf* dynamic.
- Harpa**: Harp, starting at measure 230 with a *mf* dynamic. Tunings are indicated as C, F# and D, G.
- Org.**: Organ, starting at measure 230 with a *mf* dynamic. The score specifies different registrations: G.O. (Grand Orgue), Positivo, G.O., G.O., Grand Jeux, G.O., and P. (Pedal).
- Vlno I**: Violin I, starting at measure 230 with a *mf* dynamic.
- Vlno II**: Violin II, starting at measure 230 with a *mf* dynamic.
- Vla.**: Viola, starting at measure 230 with a *mf* dynamic.
- Vc.**: Violoncello, starting at measure 230 with a *mf* dynamic.
- Cb.**: Contrabasso, starting at measure 230 with a *mf* dynamic.

The score includes various dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). It also features articulation marks like accents and slurs, and performance instructions such as *Castanholas* and *sfz* (sforzando). The organ part includes specific registration changes throughout the piece.

236

C.fag.

Trbne 1 e 2

Timp.

Org.

Vlno I

Vlno II

Vla.

Vc.

Cb.

The score is for measures 236 to 244. It features the following parts: C. fag. (C. Bassoon), Trbne 1 e 2 (Trumpets 1 and 2), Timp. (Timpani), Org. (Organ), Vlno I (Violin I), Vlno II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The woodwinds and trumpets play a melodic line with accents and sforzando (sfz) markings. The timpani plays a rhythmic pattern of eighth notes. The organ plays a chordal accompaniment with 'P.' (Piano) and 'G.O.' (Grand Organo) markings. The strings play a rhythmic accompaniment with accents.



245

Picc.

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl. B $\flat$  1 e 2

Fag. 1 e 2

C.fag.

Trpa I - III

Trpa II-IV

Trbne 1 e 2

Trbne 3  
Tuba

Timp.

Org.

Vlno I

Vlno II

Vla.

Vc.

Cb.

8va

*sfz*

G.O.

P.

a 2

252

Picc.

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl. B $\flat$  1 e 2

Fag. 1 e 2

Trpa I - III

Trpa II-IV

Trpte B $\flat$  1 e 2

Trbne 1 e 2

Trbne 3  
Tuba

Timp.

Org.

252

252

Vlno I

Vlno II

Vla.

Vc.

Cb.

Solo: 8', P.R.S  
R. Recitativo: Fundos 8', 4' e 4', P.R  
Positivo: Fundos 8', 4' e 2'  
Pedaleira: Fundos 16, 8' e 4'

256 *poco rallentando*

Picc.

Fl. 1 e 2

Cl. B $\flat$  1 e 2

Trpte B $\flat$  1 e 2

Trbne 1 e 2

Trbne 3  
Tuba

256 *poco rallentando*

Timp.

*sfz p* *sfz p*

256 *poco rallentando*

Org.

P.

256 *poco rallentando*

Vlno I

Vlno II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, labeled 'III' and '248', covers measures 256 to 258. The score is for a full orchestra and organ. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is common time (C). The tempo marking is 'poco rallentando'. The Piccolo, Flutes 1 & 2, and Clarinets B-flat 1 & 2 play a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Trumpets B-flat 1 & 2 and Trombones 1 & 2 play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Trombone 3 and Tuba play a sustained bass line. The Timpani has a roll in measures 257 and 258, with dynamic markings of *sfz p*. The Organ plays a rhythmic accompaniment in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass all play sustained bass lines.

III

Tempo I: Andante

259 Picc.

Fl. I e 2

Ob. I e 2

Cl. B $\flat$  I e 2

Fag. I e 2

Trpa I - III

Trpa II-IV

Trpte B $\flat$  I e 2

Trbn 1 e 2

Trbn 3 Tuba

Tempo I: Andante

259 Timp.

prato choque

Harpa

259 Org.

Organo Pleno ( G.O.

Tempo I: Andante

259 Vlno I

Div.

Vlno II

Div.

Vla.

Vc.

Cb.

This page of a musical score, labeled 'III' and '250', contains the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo, playing a melodic line with slurs.
- Fl. 1 e 2**: Flutes 1 and 2, playing a melodic line with slurs.
- Ob. 1 e 2**: Oboes 1 and 2, playing a melodic line with slurs.
- Cl. B♭ 1 e 2**: Clarinets in B-flat 1 and 2, playing a melodic line with slurs.
- Fag. 1 e 2**: Bassoons 1 and 2, playing a melodic line with slurs.
- Trpa I - III**: Trumpets I, II, and III, playing a melodic line with slurs.
- Trpa II-IV**: Trumpets II, III, and IV, playing a melodic line with slurs.
- Trpte B♭ 1 e 2**: Trombones in B-flat 1 and 2, playing a melodic line with slurs.
- Trbne 1 e 2**: Trombones 1 and 2, playing a melodic line with slurs.
- Trbne 3 Tuba**: Trombone 3 and Tuba, playing a melodic line with slurs.
- Timp.**: Timpani, playing a rhythmic pattern with slurs.
- Harpa**: Harp, playing a melodic line with slurs.
- Org.**: Organ, playing a melodic line with slurs.
- Vlno I**: Violin I, playing a melodic line with slurs.
- Vlno II**: Violin II, playing a melodic line with slurs.
- Vla.**: Viola, playing a melodic line with slurs.
- Vc.**: Violoncello, playing a melodic line with slurs.
- Cb.**: Contrabass, playing a melodic line with slurs.

This page contains the musical score for measures 268 through 272 of a symphony. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Picc.** (Piccolo)
- Fl. 1 e 2** (Flutes 1 and 2)
- Ob. 1 e 2** (Oboes 1 and 2)
- Cl. B♭ 1 e 2** (Clarinets in B-flat 1 and 2)
- Fag. 1 e 2** (Bassoons 1 and 2)
- Trpa I - III** (Trumpets I, II, and III)
- Trpa II-IV** (Trumpets II, III, and IV)
- Trpte B♭ 1 e 2** (Trumpets in B-flat 1 and 2)
- Trbne 1 e 2** (Trumpets 1 and 2)
- Trbne 3 Tuba** (Trumpet 3 and Tuba)
- Timp.** (Timpani)
- Harpa** (Harp)
- Org.** (Organ)
- Vlno I** (Violins I)
- Vlno II** (Violins II)
- Vla.** (Viola)
- Vc.** (Violoncello)
- Cb.** (Contrabasso)

The score features a variety of musical notations, including melodic lines with slurs and accents, harmonic textures in the strings and organ, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The key signature is one flat (B-flat major or F minor), and the time signature is 4/4. The organ part includes prominent triplet patterns. The woodwinds and strings play sustained notes with some melodic movement. The page concludes with a double bar line at the end of measure 272.



This page of a musical score, labeled 'III' and '253', contains the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo, playing a melodic line with slurs and accents.
- Fl. 1 e 2**: Flutes 1 and 2, playing a melodic line with slurs and accents.
- Ob. 1 e 2**: Oboes 1 and 2, playing a melodic line with slurs and accents.
- Cl. B♭ 1 e 2**: Clarinets in B-flat 1 and 2, playing a melodic line with slurs and accents.
- Fag. 1 e 2**: Bassoons 1 and 2, playing a melodic line with slurs and accents.
- Trpa I - III**: Trumpets I, II, and III, playing a melodic line with slurs and accents.
- Trpa II-IV**: Trumpets II, III, and IV, playing a melodic line with slurs and accents.
- Trpte B♭ 1 e 2**: Trombones in B-flat 1 and 2, playing a melodic line with slurs and accents.
- Trbne 1 e 2**: Trombones 1 and 2, playing a melodic line with slurs and accents.
- Trbne 3 Tuba**: Trombone 3 and Tuba, playing a melodic line with slurs and accents.
- Timp.**: Timpani, playing a rhythmic pattern with slurs and accents.
- Harpa**: Harp, playing a melodic line with slurs and accents.
- Org.**: Organ, playing a melodic line with slurs and accents.
- Vlno I**: Violin I, playing a melodic line with slurs and accents.
- Vlno II**: Violin II, playing a melodic line with slurs and accents.
- Vla.**: Viola, playing a melodic line with slurs and accents.
- Vc.**: Violoncello, playing a melodic line with slurs and accents.
- Cb.**: Contrabass, playing a melodic line with slurs and accents.



This page of a musical score, labeled 'III' and '254', contains measures 282 through 286. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Fl. 1 e 2** (Flutes 1 and 2): Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Ob. 1 e 2** (Oboes 1 and 2): Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Cl. B♭ 1 e 2** (Clarinets B-flat 1 and 2): Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Fag. 1 e 2** (Bassoons 1 and 2): Bass clef, playing a melodic line with slurs.
- Trpa I - III** (Trumpets I-III): Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Trpa II-IV** (Trumpets II-IV): Bass clef, playing a melodic line with slurs.
- Trpte B♭ 1 e 2** (Trumpets B-flat 1 and 2): Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Trbne 1 e 2** (Trumpets 1 and 2): Bass clef, playing a melodic line with slurs.
- Trbne 3** (Trumpet 3): Bass clef, playing a melodic line with slurs.
- Tuba**: Bass clef, playing a melodic line with slurs.
- Timp.** (Timpani): Bass clef, playing a melodic line with slurs.
- Harpa** (Harp): Treble and Bass clefs, playing a melodic line with slurs.
- Org.** (Organ): Treble and Bass clefs, playing a melodic line with slurs.
- Vlino I** (Violin I): Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Vlino II** (Violin II): Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Vla.** (Viola): Bass clef, playing a melodic line with slurs.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, playing a melodic line with slurs.
- Cb.** (Contrabasso): Bass clef, playing a melodic line with slurs.

The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings such as *ppv* (pianissimo vivace) and *v* (accent). The organ part includes triplet markings. The overall texture is dense and melodic.

This page contains the musical score for measures 287 through 291. The instruments are arranged as follows from top to bottom:

- Picc.
- Fl. 1 e 2
- Ob. 1 e 2
- Cl. B $\flat$  1 e 2
- Fag. 1 e 2
- Trpa I - III
- Trpa II - IV
- Trpte B $\flat$  1 e 2
- Trbne 1 e 2
- Trbne 3 Tuba
- Timp.
- Harpa
- Org. (Grand Organ)
- Vlno I
- Vlno II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. A 'pizz.' marking is present in the Piccolo part at measure 287. The Organ part features prominent triplet patterns in measures 287, 289, and 291. The string parts (Violins, Viola, Violoncello, and Contrabasso) provide a harmonic foundation with sustained notes and chords.

292 Picc.

Fl. I e 2

Ob. I e 2

Cl. B♭ I e 2

Fag. I e 2

293 Trpa I - III

Trpa II-IV

Trpte B♭ I e 2

Trbne I e 2

Trbne 3 Tuba

292 Timp.

292 Harpa

292 Org.

(8<sup>va</sup>)

292 Vlno I

Vlno II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, labeled 'III' and '256', contains 18 staves of music. The score is for a large orchestra. The instruments and their parts are: Piccolo (Picc.), Flute I and II (Fl. I e 2), Oboe I and II (Ob. I e 2), Clarinet in B-flat I and II (Cl. B♭ I e 2), Bassoon I and II (Fag. I e 2), Trumpet I-III (Trpa I - III), Trumpet II-IV (Trpa II-IV), Trombone I and II (Trpte B♭ I e 2), Trombone III and Tuba (Trbne I e 2, Trbne 3 Tuba), Timpani (Timp.), Harp (Harpa), Organ (Org.), Violin I (Vlno I), Violin II (Vlno II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score begins at measure 292. The Piccolo, Flutes, Oboes, Clarinets, and Trombones play melodic lines with various articulations and slurs. The Bassoons and Trumpets play harmonic support. The Trombone III and Tuba play a steady bass line. The Timpani play a rhythmic pattern. The Harp and Organ play arpeggiated figures. The Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass provide the harmonic foundation. A dynamic marking of '(8<sup>va</sup>)' is present below the Organ staff.

This page of a musical score, labeled 'III' and '257', contains measures 297 through 300. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Picc.** Piccolo flute
- Fl. 1 e 2** Flutes 1 and 2
- Ob. 1 e 2** Oboes 1 and 2
- Cl. B♭ 1 e 2** Clarinets in B-flat 1 and 2
- Fag. 1 e 2** Bassoons 1 and 2
- Trpa I - III** Trumpets I, II, and III
- Trpa II-IV** Trumpets II, III, and IV
- Trpte B♭ 1 e 2** Trombones in B-flat 1 and 2
- Trbne 1 e 2** Trombones 1 and 2
- Trbne 3 Tuba** Trombone 3 and Tuba
- Timp.** Timpani
- Harpa** Harp
- Org.** Organ
- Vlno I** Violins I
- Vlno II** Violins II
- Vla.** Viola
- Vc.** Violoncello
- Cb.** Contrabasso

Key features of the score include:

- Measure 297:** Starts with a *8va* marking above the Flute 1 and 2 staff. The Piccolo and Oboe parts have long, sustained notes. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Measure 298:** Continues the sustained notes in the woodwinds and the rhythmic pattern in the strings.
- Measure 299:** The woodwinds and strings continue their respective parts. The organ part features a complex texture with triplets and chords.
- Measure 300:** The final measure on the page, showing a crescendo in the strings and woodwinds, marked with a forte (*f*) dynamic.

Additional markings include *f* (forte) dynamics in the woodwinds and strings, and *Caixa clara* (snare drum) in the percussion part.

Allegro vivo

Allegro vivo

Allegro vivo

Allegro vivo

Allegro vivo

This page of a musical score, numbered 258, is titled 'III' and features the tempo marking 'Allegro vivo'. The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo flute, starting at measure 302 with a melodic line.
- Fl. 1 e 2**: First and second flutes, playing in unison with the piccolo.
- Ob. 1 e 2**: First and second oboes, playing in unison.
- Cl. B<sup>b</sup> 1 e 2**: First and second bassoons, playing in unison.
- Fag. 1 e 2**: First and second bassoons (likely a typo for Bassoon), playing in unison with a long, sustained note.
- Trpa I - III**: First three trumpets, playing in unison.
- Trpa II-IV**: Last four trumpets, playing in unison.
- Trpte B<sup>b</sup> 1 e 2**: First and second trombones, playing in unison.
- Trbne 1 e 2**: First and second trombones, playing in unison.
- Trbne 3 Tuba**: Third trombone and tuba, playing in unison.
- Timp.**: Timpani, playing a rhythmic pattern.
- Harpa**: Harp, playing a melodic line.
- Org.**: Organ, playing a recitativo (speech-like) line.
- Vlino I**: First Violin, playing a melodic line.
- Vlino II**: Second Violin, playing a melodic line.
- Vla.**: Viola, playing a melodic line.
- Vc.**: Violoncello, playing a melodic line.
- Cb.**: Contrabass, playing a melodic line.

The score is divided into measures, with measure 302 marked at the beginning of each system. The tempo 'Allegro vivo' is indicated at the start of each system. The organ part includes a 'Recitativo' section. The string parts (Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass) play a melodic line with various articulations and dynamics.

This page contains the musical score for measures 307 to 310. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Picc.** (Piccolo): Measures 307-310.
- Fl. I e 2** (Flute I and II): Measures 307-310. Includes a first ending bracket labeled "a 2" in measure 308.
- Ob. I e 2** (Oboe I and II): Measures 307-310.
- Cl. B♭ I e 2** (Clarinet in B-flat I and II): Measures 307-310. Includes a first ending bracket labeled "a 2" in measure 308.
- Fag. I e 2** (Bassoon I and II): Measures 307-310.
- Trpa I - III** (Trumpet I-III): Measures 307-310. Includes dynamics *f* and *ff*.
- Trpa II-IV** (Trumpet II-IV): Measures 307-310. Includes dynamics *mf*, *f*, and *ff*.
- Trpte B♭ I e 2** (Trumpet in B-flat I and II): Measures 307-310.
- Trbne I e 2** (Trumpet in B-flat I and II): Measures 307-310.
- Trbne 3 Tuba** (Trumpet in B-flat 3 and Tuba): Measures 307-310.
- Timp.** (Timpani): Measures 307-310. Includes dynamics *mf*, *f*, and *ff*.
- Harpa** (Harp): Measures 307-310.
- Org.** (Organ): Measures 307-310. Includes "Positivo" and "G.O." markings.
- Vlno I** (Violin I): Measures 307-310. Includes dynamics *mf* and *f*, and the instruction "vibrato".
- Vlno II** (Violin II): Measures 307-310. Includes dynamics *mf* and *f*, and the instruction "vibrato".
- Vla.** (Viola): Measures 307-310. Includes dynamics *mf* and *f*, and the instruction "vibrato".
- Vc.** (Violoncello): Measures 307-310.
- Cb.** (Contrabasso): Measures 307-310.

This page of a musical score, labeled 'III' and '260', contains measures 310 through 313. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Fl. 1 e 2** (Flute 1 and 2): Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Ob. 1 e 2** (Oboe 1 and 2): Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cl. B♭ 1 e 2** (Clarinet B-flat 1 and 2): Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Fag. 1 e 2** (Bassoon 1 and 2): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Trpa I - III** (Trumpet I, II, and III): Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Trpa II-IV** (Trumpet II, III, and IV): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Trpte B♭ 1 e 2** (Trumpet B-flat 1 and 2): Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Trbne 1 e 2** (Trumpet 1 and 2): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Trbne 3 Tuba** (Trumpet 3 and Tuba): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Timp.** (Timpani): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Harpa** (Harp): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Org.** (Organ): Treble and Bass clefs, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vlno I** (Violin I): Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vlno II** (Violin II): Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vla.** (Viola): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cb.** (Contrabasso): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.

The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The measures are numbered 310, 311, 312, and 313. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

312

Picc.

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl. B♭ 1 e 2

Fag. 1 e 2

Trpa I - III

Trpa II-IV

Trpte B♭ 1 e 2

Trbne 1 e 2

Trbne 3  
Tuba

Timp.

Xil.

Harpa

Org. Positivo

Vlno I

Vlno II

Vla.

Vc.

Cb.

*sfz* *ff* *sfz* *ff*

*sfz* *ff* *sfz* *ff*

*sfz* *ff* *sfz* *ff*

*f*

*f*

*f*

*sfz* *sfz*

*sfz* *sfz*

*sfz* *sfz*

*sfz* *sfz*

*sfz* *sfz*



This page contains the musical score for measures 315 to 317 of a symphony. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, playing a melodic line with accents.
- Fl. 1 e 2** (Flutes 1 and 2): Treble clef, playing a melodic line with accents and a dynamic marking of *a 2*.
- Ob. 1 e 2** (Oboes 1 and 2): Treble clef, playing a melodic line with accents and a dynamic marking of *a 2*.
- Cl. B> 1 e 2** (Clarinets B-flat 1 and 2): Treble clef, playing a melodic line with accents.
- Fag. 1 e 2** (Bassoons 1 and 2): Bass clef, playing a melodic line with accents.
- Trpa I - III** (Trumpets I, II, and III): Treble clef, playing a sustained chord.
- Trpa II-IV** (Trumpets II, III, and IV): Bass clef, playing a sustained chord.
- Trpte B> 1 e 2** (Trumpets B-flat 1 and 2): Treble clef, playing a rhythmic pattern.
- Trbne 1 e 2** (Trumpets 1 and 2): Bass clef, playing a rhythmic pattern.
- Trbne 3 Tuba** (Trumpet 3 and Tuba): Bass clef, playing a rhythmic pattern.
- Timp.** (Timpani): Bass clef, playing a rhythmic pattern.
- Xil.** (Xylophone): Treble clef, playing a rhythmic pattern.
- Harpa** (Harp): Bass clef, playing a rhythmic pattern.
- Org.** (Organ): Treble and Bass clefs, playing a melodic line with dynamics *m.d.* and *m.e.*, and a section marked *Recitativo*.
- Vlno I** (Violin I): Treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *8<sup>mo</sup>*.
- Vlno II** (Violin II): Treble clef, playing a melodic line.
- Vla.** (Viola): Bass clef, playing a melodic line.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, playing a melodic line.
- Cb.** (Contrabasso): Bass clef, playing a melodic line.

The score features a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The music is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic markings.

This page contains the musical score for measures 318, 319, and 320 of a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Picc.**: Piccolo, starting in measure 319 with a *f* *cresc.* dynamic.
- Fl. 1 e 2**: Flutes 1 and 2, starting in measure 319 with a *f* *cresc.* dynamic.
- Ob. 1 e 2**: Oboes 1 and 2, starting in measure 318 with a *f* *cresc.* dynamic and *a 2* marking.
- Cl. B♭ 1 e 2**: Clarinets B♭ 1 and 2, starting in measure 318 with a *f* *cresc.* dynamic and *a 2* marking.
- Fag. 1 e 2**: Bassoons 1 and 2, starting in measure 318 with a *f* *cresc.* dynamic and *a 2* marking.
- Trpa I - III**: Trumpets I, II, and III, playing a sustained chord from measure 318 with a *f* dynamic.
- Trpa II-IV**: Trumpets II, III, and IV, playing a sustained chord from measure 318 with a *f* dynamic.
- Trpte B♭ 1 e 2**: Trombones B♭ 1 and 2, playing a sustained chord from measure 318 with a *f* dynamic.
- Trbne 1 e 2**: Trombones 1 and 2, playing a sustained chord from measure 318 with a *f* dynamic.
- Trbne 3 Tuba**: Trombone 3 and Tuba, playing a sustained chord from measure 318 with a *f* dynamic.
- Timp.**: Timpani, playing a sustained chord from measure 318 with a *f* dynamic.
- Xil.**: Xylophone, playing a sustained chord from measure 318 with a *f* dynamic.
- Harpa**: Harp, playing a sustained chord from measure 318 with a *f* dynamic.
- Org.**: Organ, playing a sustained chord from measure 318 with a *f* dynamic.
- Vlno I**: Violin I, starting in measure 319 with a *f* *cresc.* dynamic.
- Vlno II**: Violin II, starting in measure 318 with a *f* *cresc.* dynamic.
- Vla.**: Viola, starting in measure 318 with a *f* *cresc.* dynamic.
- Vc.**: Violoncello, starting in measure 318 with a *f* *cresc.* dynamic.
- Cb.**: Contrabasso, starting in measure 318 with a *f* *cresc.* dynamic.

The score includes various performance markings such as *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *a 2* (second octave). The percussion section includes a *prato susp.* (suspended cymbal) in measure 320. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, while the brass and organ provide a harmonic foundation.

This musical score page, labeled 'III' and numbered '264', covers measures 321 to 324. It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo, playing a melodic line with accents and slurs.
- Fl. I e 2**: First Flute, playing a melodic line with accents and slurs.
- Ob. I e 2**: First Oboe, playing a melodic line with accents and slurs.
- Cl. B♭ I e 2**: Clarinet in B-flat, playing a melodic line with accents and slurs.
- Fag. I e 2**: Bassoon, playing a melodic line with accents and slurs.
- Trpa I - III**: Trumpets I-III, playing a rhythmic accompaniment.
- Trpa II-IV**: Trumpets II-IV, playing a rhythmic accompaniment.
- Trpte B♭ I e 2**: Trombones in B-flat, playing a rhythmic accompaniment.
- Trbne 1 e 2**: Trombone 1 and 2, playing a rhythmic accompaniment.
- Trbne 3 Tuba**: Trombone 3 and Tuba, playing a rhythmic accompaniment.
- Timp.**: Timpani, playing a rhythmic accompaniment.
- Xil.**: Xylophone, playing a rhythmic accompaniment.
- Harpa**: Harp, playing a rhythmic accompaniment.
- Org.**: Organ, playing a rhythmic accompaniment.
- Vlno I**: Violin I, playing a melodic line with accents and slurs.
- Vlno II**: Violin II, playing a melodic line with accents and slurs.
- Vla.**: Viola, playing a melodic line with accents and slurs.
- Vc.**: Violoncello, playing a melodic line with accents and slurs.
- Cb.**: Contrabass, playing a melodic line with accents and slurs.

The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is used throughout. The marking *secco* appears at the end of measures 323 and 324 for several instruments. The organ part includes a *secco* marking at the end of measure 324.