

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Doutorado em Música

**“SINFONIA DOS ORIXÁS” DE ALMEIDA PRADO:
UM ESTUDO SOBRE SUA EXECUÇÃO
ATRAVÉS DE UMA NOVA EDIÇÃO, CRÍTICA E REVISADA**

CARLOS FERNANDO FIORINI

CAMPINAS – 2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Doutorado em Música

**“SINFONIA DOS ORIXÁS” DE ALMEIDA PRADO:
UM ESTUDO SOBRE SUA EXECUÇÃO
ATRAVÉS DE UMA NOVA EDIÇÃO, CRÍTICA E REVISADA**

CARLOS FERNANDO FIORINI

Tese apresentada ao curso de Doutorado em
Música do Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para a obtenção do
grau de Doutor em Música sob a orientação
do Prof. Dr. Eduardo Augusto Östergren.

CAMPINAS – 2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

F513s

Fiorini, Carlos Fernando.

“Sinfonia dos Orixás” de Almeida Prado : um estudo sobre sua execução através de uma nova edição, crítica e revisada / Carlos Fernando Fiorini. – Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientador : Eduardo Augusto Ostergren.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Prado, Almeida, 1943- 2. Regência (Música).
3. Orquestra. 4. Orixás. I. Ostergren, Eduardo Augusto.
- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
- III. Título.

À

Valéria...

...com amor...

AGRADECIMENTOS

À FAEP pela bolsa concedida para a editoração da partitura.

Ao aluno Valério Fiel da Costa, pelo trabalho de editoração.

Ao CDMC, na pessoa do aluno Cristiano Melli, pelo auxílio na pesquisa de documentos e partituras do compositor.

Ao compositor, professor e amigo Almeida Prado, por todo apoio e incentivo na pesquisa de sua composição, mas, principalmente, pelo inestimável presente, o qual foi fundamental para a realização desse trabalho: os manuscritos originais da *Sinfonia dos Orixás*.

E, fundamentalmente, ao meu orientador e amigo pessoal, Maestro Eduardo Östergren.

RESUMO

A *Sinfonia dos Orixás*, de Almeida Prado, encontra-se entre as principais obras sinfônicas do repertório brasileiro, embora ainda pouco conhecida e tocada. Este trabalho tem por objetivo apresentar um estudo detalhado sobre sua execução.

Inicialmente contextualizou-se a *Sinfonia* dentro da produção do compositor, tanto em relação às outras obras do gênero quanto às demais peças relacionadas ao mesmo tema. Em seguida procurou-se esclarecer um pouco do universo dos orixás, do contado do compositor com essa crença afro-brasileira e sua influência na elaboração e na construção musical.

Os aspectos teóricos e os processos de composição foram abordados no terceiro capítulo, com ênfase na utilização da orquestra e estruturação musical, a qual engloba a linguagem e o desenvolvimento temático.

Com esses subsídios, a segunda parte centra-se na figura do regente. As discussões direcionam-se para uma esfera pragmática ao tratar diretamente da preparação da orquestra através dos ensaios e de sugestões técnicas e musicais para uma boa execução.

Completa o trabalho uma nova edição – crítica e revisada – da *Sinfonia dos Orixás*, a qual serviu de base para o desenvolvimento das idéias aqui expostas e discutidas.

ABSTRACT

The *Sinfonia dos Orixás*, by Almeida Prado, although a not widely performed full-scale symphony, nevertheless can be placed among the most important symphonic works of the Brazilian repertoire. This dissertation presents a detailed analysis of the work and discusses tactical directions for its performance.

The initial approach examines the placement of *Sinfonia dos Orixás* within the composer's musical output, as well as its relation to his works of the symphonic genre or thematic pieces on the same subject matter.

Further approach provides a glimpse of the orixás' universe, his involvement with this Afro-Brazilian religious belief and how it influences aesthetic concepts and musical structure.

Theoretical elements and compositional processes are examined in the third chapter with emphasis on the use of the orchestral forces, structural components of the musical language and thematic development.

A more practical aspect of this study is presented in the second part and is directed to the conductor and the preparation of the orchestra through rehearsals. Technical discussions and musical suggestions are offered for a meaningful performance.

A final appendix incorporates a table of recommendations and rehearsal procedures as exposed in chapter four.

A critical and thoroughly revised new edition of the *Sinfonia dos Orixás*, which served as basis for the elaboration of this dissertation accompanies the present work.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	17
1. A <i>SINFONIA DOS ORIXÁS</i> NA OBRA DE ALMEIDA PRADO	21
1.1. A origem de Saudação a Exu	30
1.2. Apresentações Públicas	33
2. OS ORIXÁS	35
3. A PARTITURA	43
3.1. Saudação a Exu	45
3.2. I Chamado aos Orixás	48
3.3. II Manifestação dos Orixás	53
3.3.1. Obatalá	53
3.3.2. Ifá	56
3.3.3. . As Águas do Rio Níger – Interlúdio I	57
3.3.4. Oxalá I	60
3.3.5. Xangô I	63
3.3.6. Oxalá II	66
3.3.7. Oxum	71
3.3.8. . As Águas do Rio Níger – Interlúdio II	75
3.3.9. Ogum – Obá	77
3.3.10. Ibeji	85
3.3.11. Omulu	90

3.3.12. Oxalá III	95
3.3.13. Oxóssi – Ossaim	98
3.3.14. Iemanjá	104
3.3.15. Iansã	112
3.3.16. Xangô II	116
3.3.17. Oxumarê	121
3.4. III Ritual Final	123
4. PREPARAÇÃO	133
4.1. Saudação a Exu	134
4.2. I Chamado aos Orixás	136
4.3. II Manifestação dos Orixás	141
4.3.1. Obatalá	141
4.3.2. Ifá	143
4.3.3. As Águas do Rio Níger – Interlúdio I	144
4.3.4. Oxalá I	146
4.3.5. Xangô I	148
4.3.6. Oxalá II	150
4.3.7. Oxum	153
4.3.8. . As Águas do Rio Níger – Interlúdio II	155
4.3.9. Ogum – Obá	157
4.3.10. Ibeji	162
4.3.11. Omulu	165
4.3.12. Oxalá III	168
4.3.13. Oxóssi – Ossaim	170

4.3.14. Iemanjá	176
4.3.15. Iansã	180
4.3.16. Xangô II	183
4.3.17. Oxumarê	186
4.4. III Ritual Final	188
5. EXECUÇÃO	191
5.1. Programação	191
5.2. Diretrizes para Execução	199
5.3. Planejamento dos Ensaios	210
6. EDIÇÃO CRÍTICA	215
6.1. Revisão	331
CONCLUSÃO	373
APÊNDICE: Formação Orquestral	375
BIBLIOGRAFIA	379

INTRODUÇÃO

Quando escrevemos sobre alguma obra de um compositor não contemporâneo a nós, nos deparamos com alguns problemas que, embora, na maioria das vezes, não nos impeçam de realizar o trabalho, podem constituir barreiras a serem transpostas com maior ou menor dificuldade, exigindo tempo e dedicação não somente para encontrarmos a informação desejada, mas também para confirmar aquelas provenientes de fontes secundárias. Esses problemas ocorrem devido à falta de documentação, distorção da mesma ou impossibilidade de consultar fontes primárias.

Pesquisar sobre obra de autor contemporâneo certamente minimizaria vários desses problemas. No entanto, surge outra questão, que contaria a favor do primeiro caso: o distanciamento histórico. Ou seja, estamos vivendo a mesma época e as mesmas transformações da vida quotidiana que o compositor, mas não temos a visão externa do historiador.

O próprio compositor, em geral, tem uma percepção diferente de uma obra que compusera há dez ou vinte anos. Exemplos clássicos são encontrados em toda a história da música, tais como o balé que Richard Wagner introduziria no primeiro ato de *Tannhäuser*, apenas alguns anos mais tarde, para a sua apresentação em Paris, compondo uma música estilisticamente diferente de todo o resto da obra; ou a revisão que Anton Bruckner fizera de sua primeira sinfonia quase trinta anos após ter sido composta, quando já havia terminado a oitava da série, criando praticamente uma nova sinfonia em termos de

orquestração – embora mantendo exatamente a mesma estrutura formal e temática da versão original – que evoluíra notadamente, se comparada às suas primeiras experiências sinfônicas.

Com a preocupação do homem contemporâneo em registrar e documentar sua produção, teríamos significativa facilidade em conhecermos o processo de criação de uma obra, bem como a visão do compositor em relação às execuções e registros fonográficos. Porém devemos ter muita cautela para não nos deixarmos influenciar apenas pelas opiniões recolhidas em um contato pessoal com o criador.

Embora compositores brasileiros continuem a produzir obras sinfônicas, estas ainda são muito pouco ouvidas nas salas de concerto.

Após uma música ser composta, não basta apenas que tenha qualidade e seja executada por quem a encomendou para que se torne conhecida e passe a ser requisitada por vários intérpretes. Ao contrário, excelentes obras são completamente esquecidas ou mesmo desconhecidas. Para que isso não aconteça, é necessário que haja uma combinação de vários fatores a seu favor. E esses não acontecem por acaso.

Primeiramente, qualquer peça deve apresentar-se da forma mais inteligível e direta possível para que possa atrair o intérprete, ou seja, uma partitura editada com a devida clareza que permita seu entendimento e a realização de tudo o que foi planejado e desejado pelo compositor, sem erros ou anotações confusas. O próximo passo diz respeito a uma execução precisa e

esmerada, para que a obra tome a forma adequada. Não raramente, mesmo após a primeira execução, o compositor faz revisões na partitura original.

É exatamente nesse ponto que, a meu ver, o estudo acadêmico interfere no processo.

Um trabalho puramente teórico, sobre uma peça que fora composta para ser executada e ouvida, talvez não seja precisamente uma contribuição para o universo prático da música, mas sim acadêmico. No entanto, uma reflexão teórica, visando os aspectos performáticos da obra, pode acrescentar algo tanto para o pesquisador quanto para o intérprete.

Este tipo de estudo, aqui pretendido, ajuda a difundir a obra em questão tanto entre os intérpretes que se interessam em estudá-la minuciosamente, com o objetivo de uma execução rigorosa e esmerada, quanto entre os músicos e os musicólogos que desejam conhecê-la de maneira aprofundada.

A *Sinfonia dos Orixás*, de Almeida Prado, uma partitura importante dentro da produção brasileira, carece ainda de uma literatura a seu respeito. Acredito que esse trabalho possa contribuir para a sua divulgação e auxiliar na formação de um repertório sinfônico nacional.

Tendo em vista tais aspectos, o presente trabalho procurou abordar tanto o lado documental quanto as observações do próprio compositor acerca da composição e da recriação de sua obra.

Primeiramente apresentou-se uma perspectiva histórica da *Sinfonia dos Orixás*, situando-a na obra de Almeida Prado, tanto em relação às demais

composições desse gênero quanto à utilização da mesma temática em outras peças.

Em seguida, procurou-se esclarecer alguns aspectos extramusicais, mas que influenciaram diretamente na composição da *Sinfonia*, como por exemplo: o que são orixás, a visão sincrética do compositor em relação à religião afro-brasileira e a influência da organização dos elementos do candomblé na estrutura geral da música.

O terceiro capítulo estuda os elementos inerentes à música: aspectos de instrumentação e orquestração, estrutura formal, linguagem harmônica e constituição temática.

Essa primeira parte do trabalho recolheu elementos para a compreensão da *Sinfonia dos Orixás*. A partir de então o trabalho muda de foco. A discussão deixa de ser a criação e concentra-se na recriação da obra.

Os capítulos seguintes foram elaborados e pensados diretamente para o regente. São apresentadas considerações a respeito de como tratar todos os elementos para que a música seja coerente com sua própria estrutura e com a idéia original do compositor, tais como articulação, dinâmica, andamento, equilíbrio sonoro, constituição e distribuição espacial da orquestra, entre outros. Tem-se por objetivo a sua aplicação prática no preparo da orquestra durante os ensaios, bem como sua apresentação em concertos. Aspectos técnicos da condução também foram abordados como indicações e sugestões suplementares.

Por fim, na última etapa do trabalho encontra-se uma edição crítica da partitura, a qual aponta eventuais divergências e correções em relação ao manuscrito e à única edição existente até então.

1. A *SINFONIA DOS ORIXÁS*

NA OBRA DE ALMEIDA PRADO

Quando em 1984-85 compôs a *Sinfonia dos Orixás*, Almeida Prado contava 42 anos de idade. Mais que uma idade cronológica, o compositor encontrava-se numa fase de maturidade musical.

Após um período inicial de influência nacionalista de Villa-Lobos e de Camargo Guarnieri, então seu professor, sua obra toma outros rumos, assumindo uma linguagem atonal experimental. Ao estudar em Paris, entre 1969 e 1973, começa a desenvolver um sistema próprio de elaboração harmônica com base em uma determinada nota, ao qual denominou de transtonal.

Na década de 1980 Almeida Prado funde esses elementos e consolida um estilo de composição no qual já não podemos rotular unidirecionalmente suas obras.

Alguns temas tornaram-se recorrentes em sua produção, tais como a profunda religiosidade, o misticismo e o próprio nacionalismo. Dentre as várias faces desse último, destaca-se a tradição afro-brasileira através de seus cantos, ritmos e crenças, onde encontramos, então, o candomblé e os orixás.

Já em sua produção juvenil há uma primeira referência aos orixás. Trata-se das *XIV Variações Sobre um Tema Afro-Brasileiro*, para piano, de 1961, na qual o tema em questão é uma melodia tradicional de Xangô. Obra tonal, com

forte influência nacionalista, foi sua primeira composição sob a orientação de Camargo Guarnieri. Revista em 1998, essa peça foi transformada nas *XIV Variações Sobre o Tema de Xangô*, para fagote e piano. A partitura do piano foi mantida intacta, sobre a qual foi adicionada a parte do fagote.

Em 1977, a partir de um tema de origem folclórica, apresentado ao compositor por sua mulher Helenice Audi, surge o *Livro de Ogum*, para 2 pianos. Essa obra, sob vários aspectos, pode ser considerada precursora direta da *Sinfonia dos Orixás*. Sua estrutura geral compõe-se de um breve movimento introdutório, um conclusivo, também de curta duração, e entre ambos um outro bem mais extenso, dividido em 7 “manifestações” e 1 interlúdio.

Lembrando que a Saudação a Exu foi incluída posteriormente¹, a estrutura original da *Sinfonia* é similar à do *Livro de Ogum*, pois também contém um curto movimento introdutório (Chamado aos Orixás), uma conclusão concisa (Ritual Final) e corpo o central da obra – intitulado de Manifestação dos Orixás – divide-se em 15 orixás e 2 interlúdios.

Além disso, a melodia folclórica acima citada, corresponde a um dos 4 temas da *Sinfonia*.

Nos 8 anos que separam as duas peças não houve nenhuma outra composição sobre esse tema. No entanto, logo após a segunda ter sido concluída, outras criações surgiram no seu embalo:

- *O Livro Mágico de Xangô*, para violoncelo e violino – 1984-85;
- *Cantos de Oxóssi*, partita para quarteto de flautas – 1985;
- *Sonata n.5 “Omulu”*, para piano – 1985;

¹ Conferir em 1.1. A Origem de Saudação a Exu.

Essa última obra foi revista em 1998 e transformada na *Sonata Omulu*, para tuba e piano. O compositor adicionou uma parte para a tuba sem alterar a partitura original do piano, tal como ocorrera com as *XIV Variações Sobre um Tema Afro-Brasileiro*.

Em 1994 escreveria ainda *Ibeji, Cantiga para Cosme e Damião*, para piano solo, extraída da *Sinfonia dos Orixás* e transcrita.

Dentre as sinfonias que Almeida Prado compôs, a *dos Orixás* foi a terceira a ser escrita. Apenas a primeira recebeu numeração, nas demais o compositor optou por dar títulos.

Escrita em Paris entre novembro de 1969 e março do ano seguinte, *A Sinfonia n.1* foi dedicada a Nadia Boulanger. Composta por 3 movimentos bem distintos entre si, possui uma linguagem atonal livre. Mais extenso e elaborado, o primeiro movimento ocupa mais da metade da sua duração. Ao contrário do anterior, para o segundo o compositor optou por uma partitura relativamente aberta aos executantes. Subdivide-se em 4 breves seções: 1 interlúdio e 3 trios. O último movimento foi escrito para solo de violoncelo com discreto acompanhamento da orquestra reduzida a um grupo de câmara.

Entre maio de 1975 e setembro de 1976 Almeida Prado compõe a *Sinfonia UNICAMP*. Foi dedicada ao, então, reitor da universidade, Dr. Zeferino Vaz. Embora não seja tonal, a sua concepção harmônica apóia-se em determinados centros, com tendência à nota fá. Dividida em 5 movimentos, apresenta um princípio de estrutura que se tornará marcante na obra do compositor. Consiste em enquadrar o corpo principal da música com dois breves movimentos externos. Nesse caso, temos:

- Pórtico I
- Ciências
- Artes
- Humanidades
- Pórtico II

A *Sinfonia Apocalipse* foi concluída 5 anos após a *Sinfonia dos Orixás*. Com linguagem tonal livre, além da orquestra inclui coro e soprano e barítono solistas. São 4 movimentos precedidos de uma introdução:

- Introdução – Apocalipse
- I – A Ilha de Patmos
- II – A Visão dos Sete Anjos

Variação 1 – O Arcanjo Gabriel

Variação 2 – O Arcanjo Rafael

Variação 3 – O Arcanjo Miguel

Variação 4 – O Anjo do Oriente

Variação 5 – O Anjo do Abismo

Variação 6 – O Anjo do Tempo

Interlúdio – “Eu vi um novo Céu e uma nova Terra”

- III – A Jerusalém Celestial
- IV – A Ceia do Senhor

O primeiro movimento apresenta o tema proposto por José de Paiva Netto,² a partir do qual serão desenvolvidas as breves variações no segundo. Coro e solistas somente entram no final.

Almeida Prado considera a *Cartas Celestes n.8 – Oré-Jacytatá* (1999) como uma sinfonia concertante para violino e orquestra. Encomendada pelo Ministério da Cultura para celebrar os 500 anos do Descobrimento do Brasil, a obra foi dedicada às filhas do compositor, Ana Luíza e Maria Constança Audi de Almeida Prado.

A música apresenta uma linguagem tonal expandida, ou seja, menos explícita que na *Sinfonia Apocalypse*. Seus 7 movimentos interligados são os seguintes:

- I – O Esplendoroso Céu de Porto Seguro

1500 Anno Domini

- II – Toccata Estelar.

Via Láctea

- III – Interlúdio I. As Saudades da Noite Tropical.

Luz Zodiacal

- IV – As Constelações e Estrelas da Bandeira Brasileira

Procyon (Cão Menor)

Alphard (Hydra Fêmea)

Constelação de Cão Maior

Canopus

Constelação do Cruzeiro do Sul

² Presidente da LBV (Legião da Boa Vontade). Foi quem encomendou a *Sinfonia Apocalypse*.

Sigma do Oitante

Constelação do Triângulo Austral

Nebulosa Planetária NGC 3242

- V – Interlúdio II. A Magia da Noite Tropical.

Aglomerado Messier 7 e 6

- VI – Scherzo Ígneo.

Constelação de Escorpião

Gamma de Hydra Fêmea

Alpha de Virgem

- VII – Postlúdio. O Sol do Terceiro Milênio

2000 Anno Domini

De estrutura geral concêntrica, em forma de arco, novamente apresenta introdução e conclusão curtas. O segundo e o penúltimo movimentos possuem escrita concertante e virtuosística para o violino. 2 interlúdios enquadram o movimento central, o qual apresenta-se seccionado, tal como encontramos na *Sinfonia dos Orixás* e na *Sinfonia Apocalipse*.

Dentro de todo esse universo acima descrito surge a *Sinfonia dos Orixás*. Sua dedicatória não é curta:

“Ao amigo Benito Juarez, Maestro e Mestre,
a Bethy P. de Souza,
aos 10 anos da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas,
ao Gervásio de Souza, ao Raymundo de Souza,

e ao Guru e Mestre Damiano Cozzella.”³

Concluída em 5 de janeiro de 1985, sua estréia deu-se em março do mesmo ano pela Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas sob a regência do maestro Benito Juarez, no teatro interno do Centro de Convivência Cultural de Campinas, onde em junho do mesmo ano foram feitas as sessões de gravação para o LP que seria lançado pela gravadora da UNICAMP.

Sob o aspecto extramusical, a *Sinfonia dos Orixás* é a maior e mais ambiciosa realização de Almeida Prado que utiliza a temática afro-brasileira. Além de encontrarmos um retrato sonoro de 15 orixás, a própria composição da orquestra sofreu influencia direta, com a inclusão de 8 percussionistas para executar 21 diferentes instrumentos.

O próprio compositor, no prefácio da partitura editada, escreveu uma “Louvação a Oxalá”:

“Da minha boca saiu um louvor:

Oxalá, Filho de Deus,

Abençoi-nos, muita luz e proteção!

Da minha mão direita saíram múltiplos sinais sonoros,
música pensada e escrita, um grande Canto aos Orixás.

Do meu coração um desejo:

³ ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de *Sinfonia dos Orixás* (Partitura). pag. 7

Que todos os que tocarem e ouvirem esta obra, sintam paz,
saúde, alegria, esperança, amor, unidade.

E que meus irmãos do planeta Terra, e de outros lugares do
Universo, cheguem um dia a serem Um com o Deus-Pai,
Um com o Espírito Santo e Deus-Jesus.”⁴

Musicalmente essa sinfonia situa-se num período de convergência de técnicas de composição absorvidas até então, pois cada movimento possui uma identidade musical diferente. Porém, a música tende apoiar-se em determinadas notas ou centros tonais expandidos, em maior ou menor grau, com uma clara conclusão na cadência perfeita em lá maior.

Seus movimentos são distribuídos da seguinte forma:

- Saudação a Exu
- I – Chamado aos Orixás: Ritual Inicial
- II – Manifestação dos Orixás
 - 1 – Obatalá: o canto do universo
 - 2 – Ifá: o canto da adoração
 - As Águas do Rio Níger: Interlúdio I
 - 3 – Oxalá I: o canto da luz
 - 4 – Xangô I: o canto das alturas e dos abismos
 - 5 – Oxalá II: o jogo dos búzios
 - 6 – Oxum: o canto dos lagos e dos rios
 - As Águas do Rio Níger: Interlúdio II

⁴ ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de *Sinfonia dos Orixás* (Partitura). Prefácio.

- 7 – Ogum – Obá: a dança da espada e do fogo
- 8 – Ibeji: cantiga para Cosme e Damião
- 9 – Omulu: o canto da noite e do mistério
- 10 – Oxalá III: o canto do amor e da alegria
- 11 – Oxóssi – Ossaim: o canto das matas e florestas
- 12 – Iemanjá: o canto dos sete mares
- 13 – Iansã: o canto da paixão
- 14 – Xangô II: o canto das tempestades, raios e coriscos
- 15 – Oxumarê: o canto do arco-íris

- III – Ritual Final

Fazendo-se um paralelo com as demais sinfonias, Manifestação dos Orixás encontra paralelo com o bloco central Ciências, Artes e Humanidades, da *UNICAMP*; A Visão dos Sete Anjos, da *Apocalipse*; e As Constelações e Estrelas da Bandeira Brasileira, da *Oré-Jacytatá*.

Todos esses movimentos compõem o corpo central de suas respectivas sinfonias. Embora com características próprias, esses núcleos estão divididos em unidades menores, quase sempre unidos diretamente entre si. Isso cria um certo padrão de identidade de escrita nas estruturas das sinfonias de Almeida Prado.

1.1. A Origem de Saudação a Exu

Ao serem iniciados os ensaios para a estréia da *Sinfonia dos Orixás*, alguns percussionistas que conheciam os rituais do candomblé explicaram ao compositor que, de acordo com a religião iorubá, a obra deveria ser iniciada de alguma forma com uma invocação a Exu. Como não havia sido escrita nenhuma música para tal feita, os próprios músicos sugeriram que eles poderiam improvisar um “Ponto de Exu”,⁵ o que foi prontamente aceito por Almeida Prado.

Assim, a música foi executada e gravada com esse Ponto de Exu inserido antes do Chamado aos Orixás.

A edição da partitura realizada pela editora Tonos não contém esse movimento. Nela, a música inicia-se com o Chamado aos Orixás.

No texto contido no encarte que acompanha o LP com a gravação da *Sinfonia dos Orixás*, Almeida Prado inicia o “Perfil Descritivo da Obra” explicando justamente essa confusão com Exu, assumindo, portanto, a inclusão do “Ponto de Exu” como parte integrante de sua peça.⁶

O presente trabalho propõe uma escrita para esse movimento inicial sob o título de Saudação a Exu, que passaria a fazer parte da sinfonia, com a devida autorização do compositor.

Segundo a mitologia dos orixás, Exu é o mais jovem dentre todos, e por isso o mais travesso, que adora fazer traquinagens e se vingar maldosamente de quem não lhe dá oferendas. Talvez seja esse o motivo que levou os europeus,

⁵ O *ponto* no candomblé refere-se a um canto para invocar a presença de determinado orixá.

⁶ ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de *Sinfonia dos Orixás* (Disco). Encarte

quando tiveram os primeiros contatos com a religião iorubá, a confundi-lo com a figura do diabo – estigma que permanece até hoje por parte de quem não conhece a fundo a crença de origem africana.

Por ter uma formação católica, Almeida Prado tomou contato com o candomblé através de uma visão sincrética, na qual cada um dos orixás tem correspondência a um santo. Assim, inicialmente o compositor também relacionou Exu ao diabo, optando por não incluí-lo como um dos movimentos da *Sinfonia dos Orixás*.

No entanto, dentre todos os orixás do panteão iorubá, Exu é o único que não se deve deixar de homenagear de acordo com os motivos abaixo relacionados:

- por ser um menino, fica fazendo travessuras até que lhe concedam as oferendas. Segundo a percussionista Glória Cunha “Exu é um menino que gosta de brincar e fazer molecagens. Enquanto ele não for homenageado, não deixa que os homens se comuniquem com os outros orixás”;⁷

- quando não é lembrado, Exu se torna vingativo e pode fazer algo de mal a quem o esqueceu:

“Um rei e sua família deixaram de prestar

as homenagens devidas a Exu.

Exu não se deu por vencido.

⁷ Integrante da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas na ocasião da estréia da *Sinfonia dos Orixás*, em entrevista realizada em janeiro de 2002, no gabinete da Secretaria Municipal de Cultura de Campinas.

Haveriam de pagar bem caro pela ofensa!”⁸

- a sua função principal é a de ser o Orixá Mensageiro. Sem Exu não há uma ligação entre os homens e os demais orixás, portanto ele deve ser o primeiro homenageado.

- também é conhecido como o dono das encruzilhadas e guardião da porta de entrada das casas.

⁸ PRANDI, Reginaldo *Mitologia dos Orixás*. pag. 52.

1.2. Apresentações Públicas

Até o momento a *Sinfonia dos Orixás* fez parte de 4 programações, em momentos totalmente distintos:

- Março a junho de 1985 – Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. Regência de Benito Juarez. Corresponde ao período de estréia da *Sinfonia*, o qual englobou apresentações no Centro de Convivência Cultural de Campinas e no Theatro Municipal de São Paulo, além do seu registro em LP pela gravadora da UNICAMP. Já na estréia foi incorporada à *Sinfonia* uma improvisação que passou a ser denominada de Saudação a Exu. As seguintes repetições foram cortadas: Obatalá (c.5-7), Xangô I (c.85-90) – na presente edição esta foi escrita por extenso⁹ – Oxalá II (c.98-118), Ogum-Obá (c.255-275) e Oxóssi-Ossaim (c.458-515). Também foram suprimidos os compasso 143 (Oxalá II) e 386-387 (Omulu)
- Outubro de 1987 – Orchestre de la Suisse Romande. Regência de Jean-Marie Auberson. Coreografia de Oscar Araiz. 7 apresentações no Grand Théâtre de Genève. A única vez em que a *Sinfonia* foi executada como um balé. Como a orquestra encontrava-se no fosso, não houve a possibilidade dos metais se deslocarem durante o Chamado aos Orixás, como está previsto na partitura. Embora ainda não houvesse

⁹ Conferir em 6.1. Revisão, pág. 341

nenhuma edição de Saudação a Exu, a orquestra realizou uma transcrição da mesma a partir do registro gravado;

- Abril de 2002 – Orquestra Sinfônica Nacional. Regência de Lígia Amadio. Apenas uma apresentação no Teatro Municipal de Niterói. A música foi executada como na estréia, incluindo uma transcrição de Saudação a Exu e a movimentação dos metais fora da orquestra;
- Novembro de 2003 – Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas Regência de Cláudio Cruz. Foram duas execuções no Teatro Municipal José de Castro Mendes. Foi a versão mais cortada da partitura. Além de fazer todas as abreviações contidas na época da estréia, o regente optou por não executar Saudação a Exu e nem realizar a movimentação dos metais para fora do palco.

2. OS ORIXÁS

Localizada principalmente no sudoeste da Nigéria, na região do delta do rio Níger, encontramos a nação iorubá. Com língua e cultura próprias, foi nela que se desenvolveu a religião dos orixás.

Segundo sua tradição, os orixás são homens e mulheres, com origens nos ancestrais clãs africanos, capazes de manipular forças da natureza, ou que trouxeram elementos essenciais à sobrevivência, como a caça, o plantio, as ferramentas, ervas para a cura, etc. Estes teriam se divinizado há mais de 5.000 anos, mas ainda carregariam as características humanas, tais como suas qualidades e seus defeitos.

Olodumare ou Olorum, o Ser Supremo, deu a incumbência aos orixás de criarem e governarem o mundo. Cada um ficaria responsável por um aspecto da natureza e da condição humana. No entanto, o único contato possível entre homens e orixás se dá através de Exu, o orixá mensageiro, o qual faz a ligação entre o humano e o divino.

Quando os africanos foram trazidos como escravos para a América, com eles veio muito de sua tradição e, conseqüentemente, sua religião. No Brasil, os portugueses viam o culto africano como feitiçaria e, assim, o reprimiam. Por uma questão de sobrevivência, os escravos começaram a associar os orixás aos santos católicos. Cada vez que rezavam a um santo, era a um orixá que faziam seus pedidos e davam suas oferendas.

Esse sincretismo religioso deu origem ao que ficou conhecido como candomblé brasileiro. E foi com essa visão da religião afro-brasileira que Almeida Prado, um católico fervoroso, idealizou a *Sinfonia dos Orixás*.

A sua escolha dos orixás a serem representados em sua sinfonia, liga esses deuses iorubás tanto aos aspectos da natureza, que remontam sua origem africana, quanto às suas inter-relações com o catolicismo através dos santos.

Relacionaremos abaixo todos os orixás contemplados pelo compositor, em ordem de aparição durante a sinfonia, ao descrever sua origem e sua representação sincrética.

EXU Orixá mensageiro. É ele quem faz a ligação entre os homens e os deuses iorubás. Sem ele não há comunicação. Por isso, antes de serem iniciadas as cerimônias, homenageia-se Exu. Caso isso não aconteça, ele incomodará e perturbará o ritual com suas travessuras. Ficou conhecido como o dono das encruzilhadas e da porta da rua. Trata-se de um orixá jovem, cínico e de comportamento atrevido e agressivo.

Por essas características, nos primeiros contatos os europeus erroneamente o associaram ao diabo. Ainda hoje se faz essa imagem dele. Por isso, num primeiro momento, o próprio Almeida Prado o havia excluído da sinfonia¹⁰.

¹⁰ Conferir em 1.1. A Origem de Saudação a Exu

OBATALÁ Significa literalmente o Rei do Pano Branco. Considerado o maior dos orixás, foi através dele e de sua esposa, Oduduia, que vieram todos os demais. É o orixá da criação do homem e das cidades. Identifica-se com o céu. No Brasil confunde-se com Oxalá, representando seu aspecto masculino.

Almeida Prado o coloca como Deus Pai. Seu movimento tem com subtítulo “o canto do universo”.

IFÁ Orixá dos oráculos. Sábio, conhecedor dos destinos dos homens, ensina como resolver os problemas. Ocupa uma posição de destaque no panteão iorubá.

No sincretismo afro-brasileiro pode ser associado ao Santíssimo Sacramento. Almeida Prado identificou-o com o Espírito Santo. O subtítulo do seu movimento é “o canto de adoração”.

OXALÁ Chamado de o Grande Orixá. Nome preferencial de Obatalá no Brasil. Orixá da criação do homem e da fecundidade. Representado de duas maneiras, aparece jovem e guerreiro, como Oxaguiã, e velho e sereno, Oxalufã. Sempre equilibrado, é muito respeitado pelos demais orixás.

Relacionado com Nosso Senhor do Bonfim, o compositor também o coloca como Jesus, Filho de Deus. Aparece em 3 movimentos, os quais possuem os seguintes subtítulos: “o canto da luz”, “o jogo dos búzios” e “o canto do amor e da alegria”.

XANGÔ Dono do fogo e do trovão, é o orixá da justiça. Segundo a mitologia, foi um dos primeiros reis de Oyó, fundador de uma dinastia que ainda governa essa tribo iorubana. Esposo de Iansã, Obá e Oxum, possui um caráter viril e violento.

Identificado principalmente com São Jerônimo, Almeida Prado acrescenta, ainda, São Pedro e São José. Está presente em 2 movimentos, cujos subtítulos são “o canto das alturas e dos abismos” e “o canto das tempestades, raios e coriscos”.

OXUM Ninfa do rio Oxum, é o orixá das águas doces, da beleza, da vaidade e do ouro. Preside o amor e a fecundidade. Maternal e tranqüila, é uma das esposas de Xangô e também de Oxóssi.

Associado a Nossa Senhora das Candeias, Almeida Prado inclui Nossa Senhora da Conceição, a qual muitas vezes é identificada também com Iemanjá. O subtítulo do seu movimento diz “o canto dos lagos e dos rios”.

OGUM Orixá ferreiro, deus da guerra, da tecnologia, da agricultura e dono das estradas. Impaciente e obstinado, é responsável pela sobrevivência do homem através do trabalho.

Por empunhar uma espada, é identificado com São Jorge, mas também pode associar-se a Santo Antônio.

- OBÁ** Ninfa do rio Obá, dirige as correntezas do rio e a vida doméstica das mulheres. É uma das esposas de Xangô.
- Está relacionado com a Santa Joana d’Arc. O movimento Ogum – Obá está designado como “a dança da espada e do fogo”.
- IBEJI** Divindades infantis, são orixás gêmeos, protetores das crianças. Presidem a infância e a fraternidade.
- São Cosme e São Damião correspondem à sua representação afro-católica. O próprio movimento intitula-se “cantiga para Cosme e Damião”.
- OMULU** Orixá das pestes, da varíola e das doenças infecciosas. Velho, de aspecto repulsivo, conhece seus segredos e sua cura. Tímido e vingativo pode tanto curar quanto produzir as doenças.
- Devido ao seu poder de cura, foi relacionado com São Lázaro e algumas vezes com São Roque. Seu movimento leva como subtítulo “o canto da noite e do mistério”.
- OXÓSSI** Orixá da caça. Intuitivo e emotivo, habita as profundezas das florestas com seus animais. Esposo de Oxum.
- Relacionado com São Sebastião, algumas vezes pode ser identificado como São Jorge.

OSSAIM Orixá das folhas. Instável e emotivo, é conhecedor do poder mágico da cura pelas ervas e das palavras mágicas que despertam seus poderes.

Identificado com São Benedito, Almeida Prado o relaciona com uma figura feminina: Santa Luzia. O movimento Oxóssi – Ossaim traz como subtítulo “o canto das matas e florestas”.

IEMANJÁ Orixá do rio Níger, senhora das grandes águas – mares e oceanos. Sempre representada como uma mulher tranqüila de ar imponente e seios volumosos, é a deusa da maternidade e da fecundidade. Considerada como a mãe de todos os orixás, aparece como esposa de Oxalá.

Normalmente associada a Nossa Senhora da Conceição, o compositor a identifica com Nossa Senhora Aparecida. Seu movimento traz como subtítulo “o canto dos sete mares”.

IANŠĂ Orixá dos ventos e das tempestades, dirige a sensualidade feminina. Senhora do raio e soberana dos espíritos dos mortos é impulsiva, desinibida e imprevisível.

Identificada com Santa Bárbara, seu movimento leva como subtítulo “o canto da paixão”.

OXUMARÊ Orixá do arco-íris, controla as chuvas e a fertilidade da terra. É o responsável por transportar as águas da terra para o céu.

Representado como uma serpente, sua natureza é, ao mesmo tempo, masculina e feminina, podendo aparecer como um forte guerreiro ou uma bela ninfa. Filho de Iemanjá, com quem praticou incesto, tornou-se pai dos deuses do universo. Tem uma personalidade sensível e tranqüila.

No sincretismo afro-católico associa-se a São Bartolomeu. Seu movimento traz “o canto do arco-íris”.

3. A PARTITURA

Mais que uma adequada técnica de condução e de ensaio, o profundo conhecimento da partitura impõe-se como o principal fator para a preparação e para a execução de uma obra, pois o papel do regente tem por base a comunicação com os músicos executantes e, caso ele não tenha absorvido o que está contido numa anotação musical, também não conseguirá se expressar por meio dela, seja para ensaiar ou para apresentar.

Este capítulo tem por objetivo abrir os caminhos para a compreensão da *Sinfonia dos Orixás*, no todo e em cada movimento, principalmente através dos seguintes aspectos: a utilização da orquestra, o delineamento temático, a construção das formas e a linguagem harmônica.

Concebida para uma orquestra grande, sua principal característica recai sobre a seção de percussão, constituída por 8 executantes e mais de 20 diferentes instrumentos, sem contar com a celesta e o uso percussivo do piano. Cada um dos seus movimentos apresenta-se com uma configuração orquestral diferente das demais.

Estruturalmente foi concebida com uma introdução e 3 movimentos, dos quais o primeiro e o terceiro são mais breves, enquanto o central compõe a maior parte da música, dividido em outros 17 movimentos internos.

Não se pode estabelecer um padrão de linguagem harmônica para essa obra como um todo, pois cada movimento apresenta um esquema diferente

dos demais. No entanto, há uma tendência de polarização no intervalo de segunda maior ré-mi, mas com a conclusão em lá maior.

Se olharmos essa obra apenas pela sua divisão em movimentos – 20, considerando-se a subdivisão interna de Manifestação dos Orixás – ela poderia passar-se por uma suíte. Porém, o seu desenvolvimento não deixa dúvidas de que se trata de uma sinfonia cíclica. Construída sobre 4 temas – orixás femininos, orixás masculinos, águas do rio Níger e motivo do tempo – todos são combinados e transformados ao longo da obra.

A seguir, cada movimento será estudado detalhadamente, não apenas para ser compreendido de forma isolada, mas, principalmente, para compor o todo coeso da *Sinfonia dos Orixás*.

3.1. Saudação a Exu

Todo o movimento é executado por apenas três percussionistas: o primeiro com os atabaques médio e agudo, o segundo com o atabaque mais grave e o terceiro com as maracas. É o movimento que utiliza o menor número de executantes.

Nenhum dos instrumentos emite sons com alturas definidas, entretanto cada um dos atabaques pode produzir variações timbrísticas ao se percutir mais no centro da pele ou mais próximo da borda. Certamente essas variações aparecerão, principalmente nas improvisações da primeira seção.

Embora o número de instrumentos aqui seja reduzido, o efeito sonoro resultante é bastante rico, não apenas pela variação de dinâmica, ritmo e tempo, mas principalmente pelos tipos de ataque, intensidade e timbre proporcionados por essa combinação instrumental, aliados, ainda, aos inesperados gritos de “Exu”.

Esse movimento não havia sido escrito nem na ocasião da estréia nem para as seções de gravação¹¹. Tudo o que temos em registro fonográfico foi improvisado a partir de um “Ponto de Exu” por percussionistas que conheciam a tal prática popular. Essa idéia foi mantida. A partitura que foi escrita a partir desse registro sonoro delineia a estrutura geral do movimento, onde encontramos o seguinte:

- compassos totalmente escritos: mantêm a grafia tradicional, onde a música deve ser executada tal como fora escrita;

¹¹ Conferir em 1.1. A Origem de Saudação a Exu.

- compassos parcialmente escritos: com alguns elementos musicais grafados enquanto outros ficam a critério do executante. É assim que se encontram os 12 primeiros compassos da música, com durações e alturas dos atabaques 1 e 2 livres, e orientações de realização de dinâmica;

- compassos totalmente livres: são utilizados para as improvisações abertas (c.4-5 e 7-10) ou baseadas em elementos previamente apresentados (c.37-58).

Podemos observar ainda que, nos compassos 6 e 9, o primeiro percussionista deve gritar pelo nome de Exu.

Assim, esse movimento inicial pode ser considerado o mais aberto de toda a peça, pois mantém a idéia da improvisação dividida em duas seções: a invocação a Exu seguida por um ponto do mesmo orixá.

O esquema abaixo nos mostra a estrutura geral desse movimento:

A - B
(1-12) (13-66)

Esse movimento apresenta uma forma bastante simples em sua concepção: são duas seções com funções e escritas bem distintas e definidas.

Na primeira, a definição de barras de compasso não se aplica de forma tradicional – tal como ocorre na segunda. Essas divisões apenas delimitam micro-seções com diferentes indicações de realizações que, em sua maioria, são improvisações. Não há um pulso definido; o conceito de tempo se torna bastante subjetivo e abstrato.

Essa seção é construída sobre um pedal de maracas, ao qual se juntará o atabaque grave, que também realizará a figuração de pedal, fazendo contrapontos de dinâmicas com o médio e o agudo. Estes, por sua vez, executados apenas pelo primeiro percussionista, são responsáveis pela livre improvisação, invocando Exu ao gritar o seu nome.

6 Gritar: EXU! Improvisar Gritar: EXU!

At.1 e 2

At. 3

Maracas

Fig. 1 – Saudação a Exu, c.6-9

Na seção seguinte, as funções de cada uma das partes permanecem semelhantes à primeira: atabaque grave e as maracas fazem um pedal em semicolcheias, enquanto o solo está confiado aos atabaques médio e agudo.

Diferentemente do início do movimento, aqui a principal característica é justamente a pulsação bem definida pelas maracas e pelo solista.

3.2. I Chamado aos Orixás – Ritual Inicial

Enquanto em “Saudação a Exu” temos apenas instrumentos de percussão, o presente movimento foi praticamente todo pensado para metais – há apenas duas rápidas intervenções da percussão no segundo e no quarto compassos da letra **C**. A seção de metais não é utilizada em sua plenitude: o compositor prescindiu do terceiro trombone e da tuba.

No início, os instrumentos não estão localizados nas suas cadeiras. As trompas encontram-se na platéia, enquanto os trompetes e trombones se dispõem atrás do palco. Pela própria distribuição física, os metais se dividem, portanto, em dois grupos.

Até o compasso 16 há um diálogo entre os chamados das trompas e o “eco” dos demais instrumentos. A escolha foi muito bem pensada, pois as trompas, que têm menor potência e penetração sonora, foram sabiamente colocadas na platéia, enquanto trompetes e trombones podem perfeitamente se fazer ouvir localizados atrás do palco.

Essa distribuição e forma de escrita permitem que os instrumentos toquem com extrema liberdade até a letra **C**. A partir de então, cada um deixa de ser solista e passa a integrar um coro para concluir o movimento.

Na seção de percussão temos dois tímpanos, gran cassa, dois tomtoms e piano. Este último executando uma escrita percussiva, tocando *clusters* na sua região grave. Toda essa seção instrumental desempenha apenas a função de pontuar o coro de metais, preparando a entrada do movimento seguinte, o qual se

inicia exatamente com o mesmo ataque desses instrumentos, excetuando-se o piano.

Originalmente, “Chamado aos Orixás” fora concebido como a Introdução da *Sinfonia dos Orixás*.

Sua estrutura geral apresenta-se da seguinte maneira:

A - improvisação - coda
(1-16) (17) (18-25)

O movimento é construído sobre um motivo de quarta justa ascendente seguido de uma segunda maior, também ascendente, simbolizando, segundo o compositor, os Orixás Femininos, o primeiro dos quatro principais temas da sinfonia.



Fig. 2 – Chamado aos Orixás – c.1, trompa I

Aqui apresentado em sua forma original, por toda a obra o encontraremos bastante modificado, seja em forma de acordes ou mesmo compondo novas linhas melódicas.

Durante a primeira frase da seção **A** temos os chamados das trompas, que estão na platéia, respondidos em eco pelos trompetes, localizados

atrás do palco, juntamente com os trombones. A frase é concluída com os fás do “eco”. Segue-se a parte seguinte com as trompas em cascata sobre o motivo principal e novamente uma conclusão com trompetes e trombones.

Ao observarmos o esquema da estrutura formal, notamos que a improvisação ocorre apenas no compasso 17. Na realidade, essa numeração não corresponde à proporção dos compassos anteriores e posteriores a este. A escrita desta seção é aberta, sem barras de compasso, onde os instrumentistas estarão improvisando sobre os motivos apresentados. Possivelmente, embora com duração indefinida, essa parte central será mais longa que as demais seções, pois, durante sua execução os músicos se encaminharão para o palco até estarem acomodados em seus devidos lugares.

Neste ponto da partitura o compositor desenhou duas estrelas de cinco pontas, circundadas pelos motivos dos metais, fazendo clara referência a um dos símbolos do misticismo afro-brasileiro.

The image displays a musical score for a piece titled "Chamado aos Orixás" at measure 17. It is divided into two systems, both labeled "B *). The first system, for the Corni (Horn), consists of four staves. The second system, for Trbe. (Trumpet) and Trbni. (Trumpet), also consists of four staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Lines connect notes across staves and systems, indicating complex musical relationships. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like 's'.

Fig. 3 – Chamado aos Orixás – c.17

Ao se posicionarem no palco, todos tocam um longo acorde que dá início à coda. A participação da percussão pontuando por duas vezes os acordes dos metais nos quatro primeiros compassos já anuncia o próximo movimento que é atacado sem interrupção após o *crescendo* em cascata dos metais nos últimos compassos.

Não há efetivamente um centro tonal, mas o movimento apóia-se sobre a quinta (mi-si) secundada por uma espécie de dominante (lá-mi). Essa relação é perturbada pela imposição do fá no final da primeira seção.

Outro ponto de apoio importante é o acorde dos compassos 18 e 20 (dó#-mi-fá-fá#-si) que, além de resumir harmonicamente a seção de improvisação, representa a estrela de cinco pontas acima citada.

3.3. II Manifestação dos Orixás

3.3.1. Obatalá (c. 1-24)

Depois de um movimento inicial escrito apenas para 3 percussionistas e do seguinte composto para os metais, em Obatalá o compositor apresenta toda a orquestra.

As cordas trabalham sempre em bloco. Nos 8 primeiros compassos a harmonia permanece estática, enquanto cada instrumento desenvolve uma gama de dinâmicas diferente dos demais. Os *crescendi* e *decrescendi*, bem como os *p* e os *ff* se entrecruzam, criando uma movimentação contínua através das diferenças de intensidade. A partir do décimo compasso ocorre a unificação dinâmica, porém a harmonia passa a se movimentar, sempre em forma de coral.

Entrando no compasso 9, as madeiras têm a escrita similar à das cordas dos compassos seguintes, como dois coros intercalados, assim permanecendo até o final do movimento.

No caso dos metais, que aqui prescindem da tuba, três coros são formados – um com as trompas, outro com os trompetes e um terceiro com os trombones – que caminham independentes entre si e também em relação às demais seções da orquestra.

Sete percussionistas executam as partes de 2 pratos suspensos, 4 agogôs e vibrafone. Os pratos tocam trêmulos de 2 tempos em *crescendo*, sempre do *p* ao *f*, intercalados entre si, formando assim um pedal contínuo até o último

compasso. Os 4 agogôs entram sucessivamente tocando seqüências rítmicas diferentes e independentes até o primeiro tempo do nono compasso. Já o vibrafone desenvolve uma linha em tercinas, orientada harmonicamente pelos corais das cordas, madeiras e metais.

Formalmente o movimento é dividido em duas seções, cada uma delas subdividida em 2 e 3 partes, respectivamente, tal como mostra o esquema abaixo:

A - B
(1-8) (9-24)

A primeira seção apresenta uma harmonia estática sobre um baixo de lá, acima do qual encontra-se uma série quintas – lá-mi, ré-lá e mi-si – que figuram independentemente umas das outras graças ao recurso de diferenciação através da dinâmica. Dividindo-se em duas partes, a segunda é marcada pela entrada do solo de vibrafone.

Segue-se, então, a seção **B**. Esta desenvolve um encadeamento harmônico girando em torno de lá maior, que acaba por estabelecer esta tonalidade ao final do movimento. Toda a progressão está baseada em acordes que funcionam como *appoggiature* de lá maior. Na figura abaixo observamos alguns exemplos dessas *appoggiature*:



Fig. 4 – Obatalá – c.9-24, encadeamentos harmônicos

Diferentemente da seção **A**, a **B** subdivide-se em 3 partes irregulares das quais destacamos aqui o segmento central (c.16-20) onde o vibrafone estabelece a tonalidade central criando um pedal sobre as notas lá e dó#, para, em seguida (c.21), desenvolver arpejos sempre ascendentes sobre lá maior.

Obatalá inicia-se com tímpanos, gran cassa e tam-tam tocando da mesma forma que os encontramos atacando por duas vezes no movimento anterior, criando, assim, a unificação de ambos que se encadeiam ininterruptamente. Exatamente o mesmo ocorre ao se iniciar Ifá, o movimento seguinte.

3.3.2. Ifá (c. 25-30)

Neste curto movimento de apenas 6 compassos e somente uma nota tocada em *pp*, o compositor emprega praticamente toda a orquestra. Esta se encontra dividida em 3 coros que se sucedem – cordas, madeiras com trompas I e II, e metais com percussão. Cada um dos grupos toca apenas um lá sustenido longo que passa pelos diversos naipes sem interrupção.

A idéia geral é de que essa nota contínua mude quase imperceptivelmente de timbre, passando das cordas para as madeiras e destas para os metais e vibrafone. O tam-tam entra no quinto compasso com o objetivo de diluir o ataque do trêmulo do vibrafone em oitava.

Com o propósito de dar continuidade na passagem das madeiras para os metais, o compositor adicionou duas trompas tocando em oitavas em cada um dos grupos.

Os harmônicos dos violinos nos 3 primeiros compassos permitem que ouçamos o lá sustenido em 7 oitavas diferentes. Essa extensão vai diminuindo até o final do movimento, passando para 5 oitavas com as madeiras e 4 com os metais e vibrafone.

Sendo tão curto, esse movimento serve de conclusão ao anterior e prepara o ouvinte para o Interlúdio I, que se inicia com os contrabaixos em *ppp*. Essa ligação com o Obatalá percebe-se principalmente pelo ataque inicial dos

tímpanos, gran cassa e tam-tam: é o mesmo ponto de partida do movimento precedente.

3.3.3. As Águas do Rio Níger – Interlúdio I (c. 31-50)

Todo esse interlúdio foi construído sobre a região grave e, posteriormente, média das cordas. Os naipes de violas, violoncelos e contrabaixos estão sempre divididos em 2 partes, enquanto os violinos aparecem somente nos três últimos compassos, tocando dentro da restrita tessitura de 4ª aumentada. Os demais instrumentos – trompetes I e II, trombones I e II, e tuba – tocam, alternadamente, apenas um pedal sobre a nota mi, em quatro diferentes oitavas.

A composição é descritiva e procura retratar a movimentação das águas do rio Níger. No entanto, este não é um interlúdio à parte do restante da sinfonia. A sua música apresenta um tema novo a ser desenvolvido subsequente, incluindo um segundo interlúdio com o mesmo nome, designado com o seu próprio subtítulo: águas do rio Níger . Esse é o segundo a aparecer dentre os quatro elementos temáticos utilizados como a base da construção da peça toda.

1 Vc. 1
2 Vc. 2
1 Cb. 1
2 Cb. 2

4 3

ppp pp

Fig. 5 – As águas do rio Níger – c.31-33

De estrutura monotemática, constitui-se de tetracordes diatônicos ascendentes com um centro em mi que, após 5 compassos, é ouvido como uma nota pedal nos metais. A base melódica apóia-se sobre mi-fá-sol-lá, sempre contraposto por sib-dó-réb-mib e fá#-sol#-lá-si, criando, assim, uma escrita politonal, porém com clara predominância do mi.

A dinâmica restringe-se do *ppp* ao *p*. Os *crescendi* são bastante sutis. Iniciando-se no mi mais grave do contrabaixo, a tessitura eleva-se lentamente até o fim do andamento, auxiliada pelas trocas de oitava da nota pedal. Concomitantemente, a escrita das durações que começa com uma voz em seqüência de colcheias, adensa-se aos poucos com a sobreposição dos instrumentos, com o estreitamento e deslocamento rítmicos, e com a simultaneidade de linhas independentes.

Nota-se que o *legato* predomina a escrita do movimento. Entretanto, nos compassos 45-47 as cordas tocam *tremolo sul ponticello*.

O movimento divide-se em 2 partes. Após contrabaixos, violoncelos e violas tocarem juntos buscando um ponto culminante (c.43-44), Almeida Prado retoma a música do começo no compasso seguinte, dando início a uma segunda seção, mais condensada – a primeira com 14 compassos e essa com 6 – desembocando diretamente no movimento seguinte.

Podemos resumir a estrutura do interlúdio segundo o esquema abaixo apresentado:

A - A1
(31-44) (45-50)

Na prática, o que se ouve é uma indefinição rítmica e melódica causada pela simultaneidade e sobreposição acima descritas. A articulação em *legato* e a região grave das cordas também dificultam a clareza. Assim o compositor alcança o objetivo de descrever o murmúrio e o ondular das águas do rio Níger sem perder a coesão musical.

3.3.4. Oxalá I (c. 51-73)

Novamente o compositor utiliza-se do descritivo na música. Porém, em Oxalá I, retrata o subtítulo “o canto da luz” por meio da sua orquestração. Os registros graves e médios das cordas do interlúdio precedente dão lugar à cintilante combinação da celesta em rápidas fusas, apoiada pelo vibrafone com o pedal acionado para sustentar as notas. Essa combinação permanece até quase o final do andamento (o vibrafone interrompe sua linha 5 compassos antes do fim). Em seguida surgem os violinos em *tremolo sul ponticello* sobre a base harmônica do tema das águas – como veremos abaixo – também sustentados até o último compasso com pequenas variações rítmicas. Essa combinação de efeitos orquestrais é o que podemos considerar o efeito de “luz” criado pelo compositor.

Os contrabaixos fazem pequenas intervenções, também em *tremolo sul ponticello*. Depois entram os violoncelos e violas em rápidas fusas, tal como faziam os violinos no final movimento anterior. Juntam-se a eles, ainda, o prato suspenso e o tam-tam.

Esses instrumentos formam uma base sonora de estreita tessitura aguda sob a qual ouvimos o solo do corne inglês, ao qual se junta mais tarde a marimba em *tremolo*.

Quatro trompas opõem um contraponto à melodia principal. Quando esta se encerra, o contracanto se transforma em um pedal sobre a nota mi.

Trompetes e trombones completam a seção dos metais aqui utilizada. Toda ela se encarrega de sustentar e articular o mi, dando movimentação ao pedal, até o fim do movimento.

Pela primeira vez na sinfonia ouvimos o tema dos orixás masculinos, apresentado pelo corne inglês.



Fig. 6 – Oxalá I – c.54-64, corne inglês

Contrapondo-se a ele, reaparece o tema dos orixás femininos executado pelas trompas.¹²

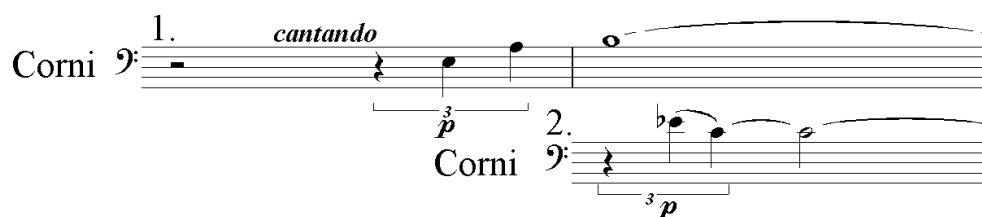


Fig. 7 – Oxalá I – c.55-56, trompas I e II

¹² A nomenclatura em italiano dos instrumentos na partitura segue o manuscrito do compositor. Por isso as trompas estão indicadas como *corni*.

Além desses dois temas, como já foi citado, o movimento todo é conduzido pelo tema das águas. Concentram-se aqui, portanto, todos os temas já apresentados até então.

A sua estrutura geral pode ser dividida em três partes:

Introdução (c.51-53) – **tema** (c.54-64) – **conclusão** (c.65-73)

Proporcionalmente, em número de compassos temos 7 + 11 + 9. Na introdução conta-se 7, pois os compassos 51 e 52 são tocados três vezes cada um.

Entende-se pela segunda seção a apresentação do tema dos orixás masculinos. Embora, como acima observado, outros dois temas estejam presentes nesse movimento, estes aparecem em segundo plano e, por isso, essa divisão estrutural.

A última parte caracteriza-se pelo crescente volume sonoro com as entradas das cordas – dando continuidade ao tema das águas – e dos trompetes e trombones que, juntamente com as trompas realizam um pedal sobre a nota mi, movimentado por articulações alternadas entre os instrumentos.

Já com o tema na seção central, mas confirmado pelo pedal final, temos novamente reforçado o centro diatônico em mi.

Novamente a dinâmica predominante é a do *p*. Somente nos últimos compassos encontramos um *crescendo* que conduz ao *fff*, ligando diretamente esse movimento ao seguinte.

3.3.5. Xangô I (c. 74-96)

Após a ausência nos dois últimos movimentos, voltam a figurar neste as madeiras. E novamente em escrita coral, tocando o mesmo acorde do início ao final. Corne inglês e clarinetas têm seus ataques deslocados dos demais, a partir do terceiro compasso.

Por sua vez, as cordas agora não estão presentes. Os metais entram nos cinco últimos compassos com trombones e tubas executando um pedal sobre ré e mi, enquanto trompas e trompetes desenvolvem melodias com as mesmas notas.

Já em relação à seção de percussão, encontramos-la bem ampla e atuante. Inicia a música com um acorde em *fff* tocado pela marimba, piano, vibrafone e campanas tubulares. Enquanto os dois primeiros dão um ataque curto e seco, os outros sustentam o ressoar das notas por vários compassos. Guizos e gran cassa, então, iniciam a seqüência de entrada dos demais instrumentos de percussão. Em seguida vêm os tímpanos tocando sempre em acordes, seguido pelo piano em quiáltera de cinco com deslocamento de tempo a cada quatro notas. Nota-se a característica da escrita percussiva desse instrumento, sem nenhuma variação melódica, e com o aproveitamento do seu registro grave. Por fim, o agogô toca duas tercinas por compasso, mas acentuando-as de quatro em quatro.

Tematicamente, esse movimento apresenta o último dos quatro elementos geradores da *Sinfonia*, o motivo do Tempo. Diferentemente dos

demais, caracteriza-se pela sua natureza rítmica. No entanto, não se trata de uma “célula rítmica”, mas da própria pulsação contínua que pode aparecer como uma simples combinação ou mesmo em diferentes tempos sobrepostos, dando origem á polirritmia. Guizos com gran cassa, tímpanos, piano e agogô, apresentam esse novo elemento em 5 diferentes tempos.

The musical score for percussion instruments is as follows:

- Guizos:** A single eighth note followed by a dotted quarter note.
- G.C.:** A single eighth note followed by a dotted quarter note.
- Agogô:** A triplet of eighth notes followed by a quarter note.
- Timp.:** A single eighth note followed by a dotted quarter note.
- Piano:** A complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including triplets and quintuplets. The piano part is divided into two staves, with the upper staff marked 8vb and the lower staff marked 15mb.

Fig. 8 – Xangô I – c.86-87, percussão

Mas esse não é o único tema que aparece aqui. Os metais tocam apenas duas notas – ré e mi. Esse intervalo de segunda, extraído do solo de corne inglês do movimento anterior, é a célula geradora dos Orixás Masculinos. Enquanto trombones e tubas formam um pedal, trompas e trompetes desenvolvem rítmica e melodicamente esse material.

Ainda sobre o centro harmônico dos movimentos precedentes, esse apresenta um bloco sonoro diatônico nas madeiras agudas, formado por todas as

notas naturais, dentro de uma oitava, com base em mi. Os fagotes fazem o baixo em 8ª aumentada (fá-fá#).

Outro elemento harmônico, o qual voltará a aparecer nos movimentos subseqüentes, é a configuração dos 4 tímpanos – mi-lá-sib-mib. É um acorde formado por duas quartas justas sobrepostas (mi-lá e sib-mib), deslocadas pela distância de 1 semitom. Aqui apresentadas sempre em bloco, essas notas serão desmembradas e desenvolvidas melódica e ritmicamente na seqüência da sinfonia.

A música foi composta sobre uma estrutura linear. Inicia-se com um acorde *fff* de marimba, vibrafone, campanas tubulares e piano, juntamente com as madeiras em *p*. A partir daí, enquanto estas sustentam a base harmônica, ocorre um processo de adição e acumulação instrumental e temática, com as entradas sucessivas de guizos com gran cassa, tímpanos, piano, agogô e a seção toda de metais, culminando no acorde inicial do movimento seguinte.

Esse tipo de estrutura passa a ser marcante ao longo da sinfonia. Aqui encontrado em sua forma mais branda, entrando um instrumento a cada vez – somente os metais atacam em bloco – esse processo será desenvolvido mais tarde, como por exemplo, na seção final do movimento seguinte, e atingindo seu clímax no Ritual Final, onde são adicionadas seções inteiras da orquestra, mostrando força e vigor, bem aplicados ao movimento final.

3.3.6. Oxalá II (c. 97-170)

Após 3 movimentos e um interlúdio com a orquestra reduzida, em Oxalá II Almeida Prado volta a utilizá-la inteira.

As cordas são responsáveis pela base harmônica da seção **A**, mas não tocam na **B**. Porém, na coda, fazem a primeira entrada temática em *ff*.

Já as madeiras fazem duas intervenções temáticas na primeira seção (c.103-107 e 114-115) e duas outras em escalas ascendentes, passando de um instrumento ao outro (c.109 e 118). Piccolo e fagote conduzem toda a seção **B**, como os únicos representantes desse grupo. Na coda são o terceiro grupo a se juntar aos demais.

Com atuação parecida à das madeiras, os metais também entram nos compassos 103 e 114, mas sustentam um pedal em sol quando aquelas fazem 2 compassos de pausa antes das escalas ascendentes. Na seção seguinte, trompetes I e II, acompanham o dueto de piccolo e fagote. Trompete III, trompas e trombones auxiliam apenas nos 3 últimos compassos. Tal como as cordas e as madeiras, os metais entram em bloco na coda, repetindo seus motivos temáticos.

Ao nos referirmos à seção de percussão, trataremos cada instrumento em particular, pois, diferentemente do restante da orquestra, não atuam em um só bloco.

Logo no início as conchas suspensas dão um certo tom descritivo ao movimento, cujo subtítulo é “o jogo de búzios”.

Os atabaques permeiam toda a seção **A** com uma seqüência incessante de tercinas, a qual ouviremos novamente na coda, primeiramente tocada pelos temple block, que só haviam entrado na segunda seção. No final, juntam-se a eles novamente os atabaques.

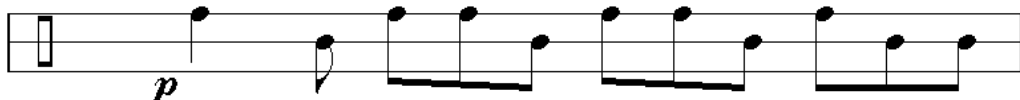


Fig. 9 – Oxalá II – c.97, atabaques

Guizos e gran cassa repetem exatamente a mesma figuração do movimento anterior em toda primeira parte.

No caso dos tímpanos, em **A** estes desenvolvem uma linha melódica em compassos alternados de 5 e 6 tempos deslocando a acentuação da marcação quaternária. Cada início desses agrupamentos é marcado pelo reco-reco. Já na coda, os tímpanos tocam regularmente em 4 tempos.

Marimba e piano assumem um papel melódico e dobram as partes das madeiras no início. Na seção **B**, juntamente com as campanas tubulares, fazem a base harmônica que se repetirá na coda, agora sem estas últimas.

Por último temos o agogô que aparece em dois momentos de destaque na música: após as pausas das intervenções temáticas das madeiras (c.107-18 e 109-111) e como o último instrumento a se incorporar à orquestra na coda. Sua entrada final chama bastante a atenção pelas quiálteras de cinco, pegando todo o compasso, e com a acentuação a cada 4 notas.

Pela primeira vez na sinfonia encontramos uma estrutura mais desenvolvida, porém dentro da forma tradicional **ABA**. Podemos ver abaixo como o compositor a concebeu:

A	–	B	–	A	–	Coda
(97-118)		(119-142)		(143/98-118)		(144-170)

A base harmônica da seção **A** é, novamente, a nota mi, a qual ouvimos desde o início sustentada pelas cordas, abrangendo 6 oitavas.

Diversos elementos temáticos são encontrados em Oxalá II. Guizos e gran cassa tocam o motivo do tempo e, a partir do compasso 101, o acorde mi-lá-sib-mib tocado pelos tímpanos no movimento anterior, desmembra-se em uma melodia que, juntamente com os atabaques, preparam a entrada do tema dos orixás masculinos desenvolvido pelas madeiras, metais, marimba e piano. Quando este termina, ouvimos o agogô atacando o motivo do tempo.

De acordo com Almeida Prado¹³, o movimento ascendente dos tímpanos, como vemos na figura 10, já é um desenvolvimento do tema dos orixás femininos que será retomado em Ogum – Obá.



Fig. 10 – Oxalá II – c.101-102, tímpanos

¹³ ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de *Sinfonia dos Orixás* (Disco). Encarte

Enquanto isso, as cordas tocam uma variante dos orixás femininos. Neste ponto o compositor anota no pé da partitura “Tema de Oba”.



Fig. 11 – Oxalá II – c.94-95, violinos II e violas

Todo esse processo (introdução-tema-conclusão) ocorre duas vezes dentro da seção **A** (c.97-109 e 110-118). Mas a repetição não é literal.

Na primeira vez temos a seguinte distribuição em número de compassos:

- *introdução – 6 compassos e meio;*
- *tema – 3 compassos e meio;*
- *conclusão – 3 compassos*

Enquanto na segunda:

- *introdução – 4 compassos;*
- *tema – 1 compasso e meio;*
- *conclusão – 3 compassos e meio;*

Como pudemos perceber, a segunda parte dessa seção apresenta-se mais concentrada, com a conclusão ligeiramente alongada, preparando a seção **B**.

Esta apresenta um momento de tranquilidade, embora o tempo seja o mesmo. Campanas tubulares, marimba, piano e temple block fazem a sua base harmônica e temática a partir do tema das águas do rio Níger.

Piccolo e fagote tocam um dueto, desenvolvendo o tema dos orixás femininos. A eles contrapõem-se os trompetes I e II, aos quais se juntam trompas e trombones nos compassos 140-142, preparando a volta ao início do movimento. Os metais tocam variações sobre o intervalo de segunda maior, característico dos orixás masculinos.

Ao compararmos a coda com as demais seções, notamos que esta é mais longa que ambas. Almeida Prado a elaborou com a mesma estrutura já citada no movimento anterior, mas, aqui, mais que em Xangô I, há uma antecipação da construção do Ritual Final. Os blocos instrumentais são adicionados um após o outro tocando curtas frases temáticas que serão repetidas até o final do movimento. São eles:

- marimba, piano e temple block – águas do rio Níger;
- cordas – orixás masculinos;
- metais – orixá masculinos;
- madeiras – orixás masculinos, orixás femininos e águas do rio Níger;
- tímpanos, atabaques e gran cassa – tempo;
- agogô – tempo;

Ao final, ataca-se direto o movimento seguinte.

3.3.7. Oxum (c. 171-218)

Oxalá II termina com um grande *tutti* orquestral e, em seguida, ataca o primeiro tempo de Oxum, onde encontramos um *cluster* do piano no extremo grave do piano sustentado por alguns compassos. Assim é feita a ligação entre dois movimentos bastante distintos. A começar pela orquestra.

A música de Oxum possui uma concepção camerística. Se olharmos simplesmente para a quantidade de instrumentos utilizada, poderemos fazer uma avaliação errada de como realmente Almeida Prado trabalha essa orquestra. Por exemplo, consta que foram empregados 4 trompas, 3 trompetes e 3 trombones. Correto. No entanto, todos eles tocam apenas um acorde no compasso 203.

As cordas fazem apenas duas curtas intervenções (c.194-196 e 212-214), mas violoncelos e contrabaixos tocam sozinhos em toda a primeira seção e nos 4 últimos compassos, enquanto os violinos aparecem em *tremolo* entre o 202 e o 206.

Dois solistas dominam esse movimento. Após 4 compassos introdutórios temos a primeira flauta – único instrumento dentre as madeiras em Oxum – e, a partir do 185, até o final, o solo fica a cargo do violoncelo. A flauta ainda retorna para encerrar a música juntamente com este.

Harpa, celesta e vibrafone fazem a base harmônica da seção central, onde também encontramos pequenos e curtos agrupamentos de instrumentos de percussão sem altura definida e piano. Ressalta-se, ainda, na primeira parte, as intervenções em *solo* do tam-tam, das maracas e do temple block. Um único golpe

do chicote (frusta) ao final do acorde dos metais marca a rápida presença desse instrumento.

A música de Oxum foi elaborada dentro de uma forma binária, a qual podemos conferir abaixo:

A	–	B	–	Coda
(171-184)		(185-201)		(202-218)

Fica claro que a seção **B** é a mais extensa, contando ainda com a repetição dos seus 9 primeiros compassos. Por suas dimensões, a coda pode ser considerada uma terceira seção dentro dessa estrutura, equiparando-se, em número de compassos, com a primeira. Assim, **B** fica no centro de uma estrutura equilibrada.

O tema das águas do rio Niger faz a base harmônica de todo o movimento. Em **A** aparece discretamente nos contrabaixos e violoncelos, mas, durante toda a seção **B** torna-se bastante presente. A escrita é idêntica à de Oxalá I, com celesta e vibrafone, agora acrescidos da harpa. Também encontramos algumas alusões ao motivo do tempo, sutilmente tocadas por todo o movimento pelos instrumentos de percussão.

Além do tema das águas do rio Niger, no solo de flauta o compositor indica “o pássaro da floresta”. No entanto, não consideramos este como um tema, pois aparece apenas nesta seção e nos últimos 4 compassos da coda, sem passar por nenhuma desenvolvimento. Ele retornará mais tarde em Omulum, nos compassos 399-400, sempre em sua forma original.



Fig. 12 – Oxum – c.176, flauta

Ao início do solo de violoncelo, a anotação “tema de Obá variado” já nos faz notar o desenvolvimento do tema dos orixás feminino.

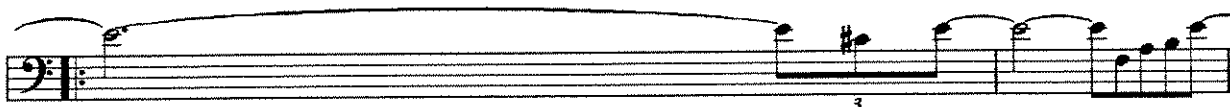


Fig. 13 – Oxum – c.185-186, violoncelo solo

Contrapondo-se a ele, à entrada das cordas, no compasso 194, outra indicação se faz presente: “tema de Ogum”. É uma alusão aos orixás masculinos, notadamente pelo intervalo de segunda maior.

The image shows a musical score for a string ensemble. The instruments listed on the left are Vno. I, Vno. II, Vla., Vc. 1, Vc. 2, Cb. 1, and Cb. 2. The score is written for measures 194-195. The Vno. I and Vno. II parts have a 'div.' (divisi) marking. The Vla. part has a '3' (triple) marking. The Vc. 1 and Vc. 2 parts have a 'f' (forte) marking. The Cb. 1 and Cb. 2 parts have a 'f' (forte) marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. At the bottom, the section is labeled '(Tema de Ogum)'.

Fig. 14 – Oxum – c.194-195, cordas

Apesar de possuir uma extensão próxima às seções A e B, a nomenclatura de coda deve-se fundamentalmente à fusão dos principais elementos expostos e desenvolvidos neste movimento: o solo de violoncelo, a segunda intervenção das cordas com o “tema de Ogum” e os breves ataques de piano e guizos dão impressão de uma continuação da seção B. Porém, temos a presença do tam-tam, temple block, violoncelos e contrabaixo, e mesmo o retorno do solo de flauta. Todos tocando elementos ouvidos em A. Assim, a coda concentra todos os elementos e motivos utilizados em Oxum.

3.3.8. As Águas do Rio Níger – Interlúdio II (c. 219-237)

Para o segundo interlúdio, Almeida Prado também utiliza uma orquestra reduzida. Nas cordas, os violoncelos e contrabaixos executam partes dobradas, enquanto violas e violinos I e II tocam em *divisi* o tempo todo.

Gran cassa, 4 tom-tons e 4 tímpanos formam a seção de percussão. Dos 5 tom-tons empregados pelo compositor nessa sinfonia, se os ordenarmos numericamente do grave ao agudo, são utilizados aqui os de números 1, 2, 4 e 5. Os dois mais graves tocados por um percussionista e os demais por outro. Os tímpanos também exigem 2 executantes.

Nos dois últimos compassos entram, um a um, os 3 trombones e as 5 trompas sustentando suas respectivas notas para preparar a entrada do movimento seguinte.

Dois temas constroem a música desse interlúdio: as águas do rio Níger, nas cordas, e o motivo do tempo, na percussão. Inicialmente, ouvimos uma alternância de ambos. Violoncelos e contrabaixos começam e logo são interrompidos por um toque do tímpano. Repete-se o início e nova interrupção, agora com duas batidas. Violas, depois segundos violinos e por fim os primeiros vão seguindo os violoncelos e contrabaixos.

As melodias ascendentes das águas do rio Níger formam um movimento contínuo, misturando-se às intervenções do motivo do tempo, o qual adiciona a cada entrada mais um instrumento de percussão, até que, a partir do compasso 230, começam a tocar continuamente, sem pausas.

Enquanto a música do primeiro interlúdio é toda formada pelo motivo das águas, no segundo Almeida Prado consegue uma perfeita fusão desse com o motivo do tempo, até que os dois pareçam indissociáveis ao final.

No penúltimo compasso os metais entram sucessivamente tocando a mesma escala executada ao longo do interlúdio pelos violoncelos e contrabaixo. Porém, cada instrumento sustenta sua nota até o final quando, após um *crescendo* da orquestra, inicia-se sem interrupção o movimento seguinte.

3.3.9. Ogum – Obá (c. 238-305)

Juntamente com o Ritual Final, são os movimentos que mais utilizam instrumentos da orquestra. O compositor exige o máximo de cada uma das seções.

A escrita é predominantemente percussiva para toda a orquestra. Podemos seguramente afirmar que não há pensamento melódico. Em alguns momentos, madeiras e metais sustentam longas notas, formando acorde ou simplesmente um intervalo de segunda maior ou menor.

Almeida Prado utiliza as seções de madeiras, metais e cordas sempre em bloco. Em nenhum momento algum desses instrumentos tem solo ou mesmo uma linha que seja independente dos demais do seu grupo.

Em relação à percussão, o compositor divide a seção em grupos menores que tocarão quase sempre conjuntamente. Marimba, vibrafone e piano compõem o primeiro – todos instrumentos de teclado. Em alguns poucos momentos eles estão separados: somente o piano (c.257-261), marimba e vibrafone (c.262-264) e marimba e piano (289-297). O segundo grupo trabalha de forma indissociável. Integram-no os 4 tímpanos, os 5 tom-tons e a gran cassa. Por fim temos o agogô. Logo de início, nos 3 primeiros compassos, juntamente com o primeiro grupo de percussão, temos 4 agogôs. Posteriormente apenas 1 instrumento será empregado: sozinho, no compasso 265, novamente com marimba, vibrafone e piano, no compasso seguinte, e juntando-se a toda a orquestra nos compassos (290-297).

Ogum – Obá ocupa uma posição central em Manifestação dos Orixás. Contando com os dois interlúdios, 8 movimentos o precederam e mais 8 virão na sequência.

Do ponto de vista dramático, atinge-se aqui o clímax da obra. Isso se deve principalmente ao tratamento dado aos temas. O dos orixás femininos está a cargo do grupo de instrumentos de percussão formado pelos tímpanos, tom-tons e gran cassa:

The image shows a musical score for three percussion instruments: Gran Cassa (G.C.), Tomtons, and Tímpanos (Timp.). The score is for measures 243 and 244. The Gran Cassa part is on a single line with a treble clef, showing a series of eighth notes in measure 243 and a half note in measure 244. The Tomtons part is on a single line with a treble clef, showing a series of eighth notes in measure 243 and a half note in measure 244. The Tímpanos part is on a single line with a bass clef, showing a series of eighth notes in measure 243 and a half note in measure 244. A large '7 4' is written vertically between the Tomtons and Tímpanos staves, indicating a 7/4 time signature. The dynamics are marked with 'p' (piano) and 'f' (forte).

Fig. 15 – Ogum – Obá – c.243, tímpanos, tom-tons e gran cassa

O intervalo de segunda maior sintetiza os orixás masculinos. Contrapondo-se a ele, as águas do rio Níger fazem-se presente através da segunda menor e, em menor grau, das terças maiores e menores.

Dominando o movimento todo, temos o motivo do tempo que aparece em forma de pulsações regulares,

intenso!

I 

Vno. ***ff***

II 

Vla. 

div. 

Vc. ***ff***

div. 

Cb. ***ff***

Fig. 16 – Ogum – Obá – c.244, cordas

Ou irregularmente espaçados:

The musical score for 'Ogum - Obá' (measures 294-297) is presented for five instruments: GC (Gran Cassa), Agogô, Tom-toms, Marimba, and Timp (Tímpanos). The score is organized into four measures. The GC part features a series of eighth notes with accents. The Agogô part is a solid line, indicating a sustained sound. The Tom-toms part shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Marimba part is a solid line, indicating a sustained sound. The Timp part shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Fig. 17 – Ogum – Obá – c.294-297, tímpanos, tom-tons e gran cassa

Estruturalmente, o movimento apresenta-se da seguinte forma:

Introdução	- A	- A1	- A2	- A3	- Coda
(238-241)	(424-253)	(254-275)	(276-283)	(284-297)	(298-305)

Nos movimentos precedentes, presenciamos a apresentação, construção e combinação dos temas. Em Ogum – Obá, com exceção da introdução onde o motivo do tempo aparece explícito, Almeida Prado trabalha e desenvolve os temas de maneira bastante radical, a ponto de não os reconhecermos como tais.

Fica muito claro que o elemento rítmico conduz a música do início ao fim. No aspecto das alturas, as segundas maiores e menores, sucessivas e/ou simultâneas, formam a base harmônica e, segundo o próprio compositor,

“Toda essa sequência [Ogum – Obá] é baseada na luta entre os intervalos de segunda maior e segunda menor.”¹⁴

Por esse motivo, ao olharmos para sua estrutura formal, notamos apenas a repetição da seção A modificada, pois estamos diante de um grande desenvolvimento dividido em seções.

33 ataques de percussão iniciam o movimento. A partir do 14º entram as cordas em *glissandi com tremolo*. Os 13 primeiros tempos nos trazem à memória o compasso de 11 tempos que antecede a “Glorificação da Eleita” da Sagração da Primavera de Stravinski:

¹⁴ ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de *Sinfonia dos Orixás* (Disco). Encarte

Um compasso de trinados das madeiras seguido da segunda menor lá-sib dos metais em *crescendo* conduz à seção **A**.

As incessantes e percussivas semicolcheias agrupadas regularmente de 4 em 4, tocadas pelas cordas, juntamente com o motivo rítmico de uma semicolcheia seguido de uma colcheia, provocando um constante deslocamento de acentuação dentro de cada compasso, são expostos nos primeiros compassos. Eles constituem os 2 principais elementos rítmicos desse movimento.

Podemos dividir essa seção em dois blocos de 6 compassos cada um. No primeiro, o grupo percussivo formado por tímpanos, tom-tons e gran cassa expõe o tema dos orixás femininos, enquanto no seguinte os metais repetem o intervalo de segunda menor ouvido no final da introdução.

A seção **A1**, a mais longa, trabalha todos os elementos acima citados através da combinação e da alternância das diferentes seções da orquestra. Essa escrita em estilo policoral, juntamente com as constantes mudanças de fórmulas de compasso, criam uma série de eventos inesperados, fazendo com que o ouvinte se surpreenda com o deslocamento do som pela orquestra.

Os 8 compassos da seção **A2** funcionam como uma transição entre **A1** e **A3**. Sobre o ostinato de cordas e percussão acontece um diálogo, em estilo coral, entre madeiras e metais.

Inicia-se em **A3** novamente o processo de adição instrumental anteriormente ouvido em Xangô I e Oxalá II, e, como neste último, antecipando o Ritual Final. Metais, cordas, madeiras, marimba com piano, agogô e, por fim tímpanos, tom-tons e gran cassa entram sucessivamente, preparando o final. O ritmo irregu-

lar deste último grupo cria a expectativa de uma súbita conclusão em *fff*. Nesse ponto Almeida Prado nos faz uma grande surpresa.

Em vez do esperado golpe final, o último grupo de percussão retoma o tema do compasso 244, agora em movimento descendente nos tímpanos, enquanto o restante da orquestra silencia. Inicia-se, assim, a coda que se desenrola em 8 compassos em *decrescendo*, partindo do *fff* para chegar ao *pppp*. Após 4 compassos, presenciamos a dissolução do tema com a supressão progressiva das notas dos tímpanos e tom-tons, até a conclusão do movimento somente com a gran cassa.

Pela primeira vez, desde o início da sinfonia, temos um momento de respiração. Sem a indicação *attacca*, o movimento seguinte pode ser iniciado após uma breve pausa.

3.3.10. Ibeji (c. 306-385)

Escrito somente para cordas, Ibeji aparece como o primeiro dos dois movimento que utiliza somente essa seção da orquestra – o segundo é Oxalá III.

Enquanto violinos I e contrabaixos executam apenas uma voz por naipe, violinos II, violas e violoncelos freqüentemente encontram as partes divididas.

Os violoncelos, por exemplo, tocam em uníssono somente nos compassos 340-351, quando carregam o tema, e próximo ao final (c.372-377). Neste caso podemos afirmar que o movimento foi escrito para duas partes de violoncelo, devido à independência na condução das vozes, com a união de ambas para conduzir o tema.

Violas dividem-se em 2 nos compassos 341-351 e 363-373. Já os violinos II tocam 2 partes entre 338-351 e 374-383. Nos compassos 352-362, o naipe executa 3 diferentes vozes.

Com isso, não há um único compasso sem que encontremos algum *divisi* em, ao menos, um dos instrumentos.

Surge em Ibeji um novo tema:



Fig. 19 – Ibeji – c.308-315, viola

Na realidade, sua origem encontra-se na fusão de outros dois temas: o dos orixás masculinos e o dos orixás femininos. Do primeiro reconhecemos o intervalo de segunda maior e o próprio motivo inicial:



Fig. 20 – Ibeji – c.308-309, viola

Enquanto o salto de quarta seguido de uma segunda maior, ambos ascendentes, remete-os aos orixás femininos. Encontramos esse desenho logo na sequência:



Fig. 21 – Ibeji – c. 309, viola

Sob vários aspectos, Ibeji aparece como uma antítese a Ogum – Obá. Enquanto o movimento anterior apresenta em sua essência uma construção

rítmica, percussiva, motivica, com sobreposição de idéias, baseado nos intervalos de segundas maiores e menores, utilização da orquestra completa e predomínio das dinâmicas em *ff*, Ibeji se contrapõe a todos esses parâmetros.

Sua linguagem é predominantemente melódica, com um desenvolvimento harmônico muito mais presente que o motivico. Em mais de 80% dos compassos a dinâmica encontra-se dentro do *p*.

A estrutura formal de Ibeji foi delineada de acordo com direcionamento tonal. Embora seja uma forma monotemática, cada vez que o tema é apresentado ou desenvolvido, a roupagem harmônica muda. Podemos observar abaixo seu esquema formal:

A – A1 – A2 – A3 – A4 – Desenv. – Ponte – Coda
(306-315) (316-322) (322-328) (329-337) (338-351) (352-362) (363-373) (374-384)

Após 2 compassos e meio de introdução com contrabaixos e violoncelos, a viola apresenta o tema integralmente. Esta é a seção **A**, na tonalidade de lá menor. Sua conclusão a leva diretamente para **A1** através de uma cadência plagal na nova tonalidade: dó maior. O tema, ligeiramente modificado, agora está a cargo dos violinos II.

A2 exerce uma função de transição com centro harmônico em ré mixolídio. Violinos I e II em oitava tocam a melodia principal, novamente modificada e, agora, abreviada. A última nota (mi) permanece sustentada por 2 compassos, fazendo a ligação com **A3**.

O tema volta a sua forma original, ainda tocado pelos violinos I e II em oitava. Se em A a tonalidade era lá menor, nessa seção encontra-se em sua relativa maior.

Até o compasso 237 ouvimos o tema na seguinte seqüência harmônica: lá menor, dó maior, ré mixolídio e dó maior. Note que, embora o acompanhamento mude de tonalidade, a melodia continua sempre na mesma altura. Completa-se, assim, o primeiro ciclo desse movimento, iniciado e finalizado com o tema em sua forma original. Nas duas seções intermediárias o mesmo é encontrado modificado melodicamente.

A segunda parte inicia-se com a seção A4. Já não há uma referência tonal clara. Tocado pelos violoncelos, o tema aparece bem mais modificado, expandido, uma terça abaixo do ouvido anteriormente. Os violinos I fazem um pedal sobre mi em duas oitavas, tocando alternadamente, sempre na região aguda. Violinos II e violas contribuem para a indefinição tonal com suas segundas e terças descendentes.

Na seção seguinte observamos um claro desenvolvimento melódico e harmônico. A melodia tocada em oitavas pelos violinos I e violas já se distancia demasiadamente do início do movimento. Seu contorno apresenta grandes saltos intercalados com diversas alterações cromáticas. Harmonicamente inicia-se e termina sobre si diminuto, passando por uma longa seqüência de acordes nos violinos II e violoncelos encadeados cromaticamente sobre um baixo caminhando por quintas justas e diminutas.

Sem nenhuma função temática, a ponte prepara a coda numa longa escala descendente dos violinos em *tremolo* suportados pelas violas em quartas.

Com a entrada das cordas graves um acorde invertido de sol com quarta aumentada e sétima maior conclui 4 compasso depois na nota dó do contrabaixo, dando início à coda.

Com as cordas com surdina, a seção final confirma a tonalidade de dó maior. Os segundos violinos, sempre em semínimas, repetem até o fim a sequência mi-ré-mi-dó, fazendo alusão ao tema de Ibeji.

3.3.11. Omulu (c. 386-401)

A concepção camerística que presenciamos em Oxum encontra paralelo em Omulu.

Das cordas temos apenas os violoncelos e contrabaixos. Ambos os naipes foram desmembrados em solistas. São 8 partes dos primeiros e 6 dos segundos – ressalta-se que os contrabaixos 3 e 6 tocam cordas duplas, resultando em 8 vozes para o naipe. Os instrumentos entram um a um, do grave ao agudo, e sustentam suas respectivas notas por quase todo o movimento, formando uma base contínua e sustentada.

Um segundo grupo instrumental integrado por trombones, chicote, piano e campanas tubulares compõe uma faixa sonora percussiva. No seu último compasso entra ainda a folha de flandres.

Sobre esse acompanhamento, piccolo e tuba desenvolvem um dueto onde se encontram os extremos agudo e grave dos sopros.

Trompas I-IV, fagotes, clarinetas e trompetes fazem rápidas intervenções, sempre aos pares. Concluindo o movimento, a flauta repete um trecho do solo de Oxum.

Nos dois últimos compassos ouvimos a entrada do violino solo apenas com uma nota que liga esse ao movimento seguinte.

Sua estrutura formal resume-se a 6 compassos introdutórios, outros 6 – iniciado com a entrada de trombones, chicote, piano e campanas tubulares – onde se encontra o dueto entre piccolo e tuba, e 4 compassos de conclusão.

Mesmo sendo um movimento curto, escrito para orquestra reduzida e de estrutura formal simples, tematicamente é bastante rico e complexo.

Se reduzirmos o *cluster* formado pelos violoncelos e contrabaixos a uma escala, veremos que se trata do tema das águas do rio Níger.

The image displays a musical score for violoncellos (Vc.) and double basses (Cb.). The Vc. section consists of eight staves, with the first and eighth staves marked with a large '8' and a '4', indicating an 8/4 time signature. The Cb. section consists of six staves. The score is divided into two systems. The first system shows the initial measures, with the Vc. section playing a series of eighth notes and the Cb. section playing a series of quarter notes. The second system shows the continuation of the piece, with the Vc. section playing a series of eighth notes and the Cb. section playing a series of quarter notes. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/4. The dynamics are marked with 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is for measures 386-387 of the piece 'Omulu'.

Fig. 22 – Omulu – c.386-387, violoncelos e contrabaixos

contrabaixos

violoncelos

Fig. 23 – Omulu – c.386-387, violoncelos e contrabaixos – redução

Vc. 1

Vc. 2

Cb. 1

Cb. 2

Fig. 24 – As águas do rio Níger – c.31-33

No compasso seguinte as trompas entram com o tema dos orixás femininos, tal como ele apareceu em Oxalá I:

Corni 1. 2.

Corni 3. 4.

Fig. 25 – Omulu – c.388-389, trompas



Fig. 26 – Oxalá I – c.55-56, trompas I e II

Esse mesmo tema será ouvido bastante modificado na parte da tuba, com um desenho próximo ao desenvolvido pelos tímpanos em Oxalá II:



Fig. 27 – Omulu – c.393, tuba



Fig. 28 – Oxalá II – c.102, tímpanos

No compasso 391 os fagotes tocam o tema das águas do rio Níger e antecipam o motivo do tempo:



Fig. 29 – Omulu – c.391, fagotes

Este último motivo continuará presente em toda a seção tanto tocado pelos instrumentos de percussão quanto fazendo a base rítmica do dueto entre piccolo e tuba.

Finalizando a seção central, trompas e trompetes retomam o conflito entre segundas maiores e menores característico de Ogum – Obá.

A seção final inicia-se com a dissolução do tema das águas do rio Níger. Violoncelos partem de suas respectivas notas em rápidas figurações que terminam no nada, enquanto os contrabaixos lentamente migram para a nota mi sustentada pelo sexto instrumento.

Por duas vezes a flauta toca o motivo nomeado como “o pássaro da noite” exatamente como o ouvimos em Oxum. Antes que ele termine, discretamente o violino I solo entra com a nota mi, sustentando-a e ligando diretamente esse movimento ao seguinte.

Após 2 movimentos o centro harmônico volta a estar em torno da nota mi, que serve de base para todo o movimento, com início e fim nos contrabaixos e, ainda, fazendo a ligação com Oxalá III através do violino solo.

3.3.12. Oxalá III (c. 402-451)

Esse é o segundo movimento escrito somente para a seção das cordas. No entanto, sua concepção difere muito da empregado em Ibeji.

Enquanto no anterior violinos II, violas e violoncelos expandem as possibilidades da textura musical ao dividirem-se em 2 ou 3 vozes, Oxalá III segue o caminho inverso.

Toda sua primeira seção foi elaborada apenas para uma formação de quarteto de cordas – sempre com surdina. Posteriormente entram todas as cordas, ainda independentes dos solistas, para juntarem-se 2 compassos mais tarde.

Na seção final, com exceção dos contrabaixos, os demais instrumentos dividem-se em 2 partes – no caso das violas, o *divisi* só acontece no último compasso. Porém, não se trata de vozes independentes, como acontece em Ibeji, mas apenas de aberturas em oitavas, o que reforça a projeção de cada linha sem aumentar a polifonia.

Escrito dentro da forma **ABA**, Oxalá III apresenta a seguinte estrutura:

A - **B** - **ponte** - **A1**
(402-415) (416-429) (430-433) (434-451)

A sua divisão formal coincide exatamente com a distribuição temática.

O tema de **A** e **A1** é uma variante mais desenvolvida e estendida dos orixás masculinos:



Fig. 30 – Oxalá III – c. 402-415, violino I solo

Na primeira seção apenas o quarteto de cordas o executa. A entrada de todas as cordas nos 2 compassos finais antecipa a seção seguinte enquanto os solistas concluem a anterior.

Os 12 primeiros compassos de **A1** possuem a mesma música que os correspondentes de **A**. As únicas diferenças são os violinos e violoncelos tocando em oitavas e a adição do contrabaixo. Um cânone a cinco partes – cada uma em um naipe – sobre os 2 últimos compassos do tema forma uma codetta dessa seção e de todo o movimento.

A seção **B**, com o mesmo número de compassos da **A**, esta construída sobre o tema dos orixás femininos. Ainda mais desenvolvido e ampliado que o dos orixás masculinos, a melodia conduzida pelos violinos I remete-nos ao solo de violoncelo de Oxum:



Fig. 31– Oxalá III – c.414-428, violinos I

Ressalta-se que o seu início ocorre no compasso 414, antes que a seção A seja concluída.

Uma breve ponte liga as seções B e A1. Seus 4 compassos apresentam uma variação do tema das águas do rio Níger, que também é citado pelos violinos I nos 2 últimos compassos do movimento.

Oxalá III não se enquadra dentro do universo tonal. No entanto, podemos afirmar que A e A1 giram em torno da nota mi, enquanto a seção B tem sua referência meio tom abaixo: mi bemol.

3.3.13. Oxóssi – Ossaim (c. 452-570)

Se olharmos apenas para a lista de instrumentos utilizados nesse movimento, podemos ter uma falsa impressão de sua concepção orquestral. Cada seção da música foi escrita para um grupo diferente.

Na introdução temos 4 trompas e marimba.

Temple block, tom-tons, tímpanos e gran cassa são os únicos instrumentos para os quais foi escrita a primeira seção. No caso dos tímpanos, a partir do compasso 502 são necessários 4 executantes, pois se dividem em vozes independentes.

Um coro formado pelas 5 trompas dialoga com o vibrafone na primeira parte de Ossaim. Marimba, bloco de bambus suspensos, temple block, maracas, 4 apitos de pássaro, prato suspenso, tímpano e gran cassa, completam o mais diversificado grupo de percussão da sinfonia.

A seção final aglomera todos os instrumentos utilizados nesse movimento, e ainda são incorporados: 3 trompetes, 3 trombones, a seção de madeiras (apenas 1 de cada) e a seção de cordas.

Na coda há a repetição da introdução. Porém, o movimento encerra-se com um golpe de tom-tons, tímpanos e gran cassa, que não é encontrado no início.

A estrutura geral desse movimento resume-se no esquema abaixo descrito:

Introdução	-	A	-	B	-	A	-	B1	-	Coda
(452-456)		(457-515)		(516-534)		(458-515)		(535-564)		(565-570)

A introdução e a coda possuem exatamente a mesma música. No compasso que a coda tem a mais, ouvimos apenas um golpe dos tom-tons, tímpanos e gran cassa.

Um chamado de primeira e segunda trompas, seguido pela resposta de terceira e quarta com um rápido *glissando* da marimba. Assim inicia-se Oxóssi – Ossaim. Há uma clara referência ao Chamado dos Orixás, devido à utilização das trompas em movimento ascendente de 3 notas. Após ouvirmos essa sequência mais duas vezes, o *glissando* da marimba liga a introdução diretamente ao pedal de gran cassa que dá início à seção A.

Enquanto os primeiros compassos do movimento nos remetem ao Ritual Inicial, a primeira parte da seção A encontra um paralelo com a segunda de Saudação a Exu. O pedal de atabaque com maracas tem aqui a gran cassa como correspondente.

Podemos dividir a seção A em 3 partes. A primeira vai do compasso 457 ao 481. Sobre o pedal da gran cassa, temple block, tom-tons e tímpanos soam como se tivessem dialogando e improvisando. Todos desenvolvem suas vozes em seqüências de semicolcheias.

Uma ponte (c.480-485) quebra esse ritmo com as quiálteras de 5 na gran cassa. A transição continua com as colcheias em *p* distribuídas pelos instrumentos sem nenhum padrão.

No compasso 485 inicia-se a segunda parte, introduzida pela gran cassa e pelos tímpanos que levam às tercinas em colcheias nos tom-tons. Cria-se, então, um novo pedal em *pp* sobre essa figura que, no último tempo do compasso 490 passa a ser conduzido pelo temple block. Quiálteras de 5 e 7 em colcheias fazem curtas e sonoras intervenções até que, a partir do 494, esses ritmos, juntam-se com as tercinas em mínimas da gran cassa. Acentos deslocados começam a aparecer desordenadamente nos diferentes instrumentos e desembocam diretamente na terceira parte (c.502-515).

Escrita para 4 tímpanos independentes, essa parte exige um executante por instrumento.

Pela primeira vez nesse movimento nos deparamos com um dos temas que, por se tratar de uma seção toda percussiva, não poderia ser outro que não fosse o motivo do tempo. São 4 pulsações constantes e diferentes entre si, na razão de 4, 5, 6 e 7 por compasso.

Almeida Prado denominou a segunda seção desse movimento como Ossaim, ou seja, o segundo dos orixás do título.

Um coro formado pelas 5 trompas dialoga com o vibrafone. Segundo o compositor¹⁶, são respectivamente os temas dos orixás masculinos e dos femininos metamorfoseados. Aos poucos entram outros instrumentos de percussão. As maracas tocam o motivo do tempo para que no compasso seguinte (531) as marcações sejam totalmente suspensas.

Sobre um *tremolo* de prato suspenso, 4 apitos de pássaro, temple block e maracas improvisam. Nesse ponto o público tem a sensação de que, por

¹⁶ ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de *Sinfonia dos Orixás* (Disco). Encarte

alguns instantes a sinfonia parou, como um grande parêntese. Trata-se de um dos momentos mais descritivos da peça, onde o compositor procura retratar o subtítulo do movimento: “o canto das matas e florestas”.

As 5 trompas retomam sucessivamente o tempo, já na indicação metronômica da seção **A**, preparando o retorno à mesma. Antes da repetição as trompas produzem um efeito de *glissando* sobre as séries harmônica de sol, lá, láb e fá.

Após uma repetição literal da primeira seção entramos em **B1**. O coro desenvolvido pelas 5 trompas em **B** agora foi distribuído em toda a orquestra em um amplo e extenso cânone policoral. Os grupos são formados pelos seguintes instrumentos:

- 5 trompas;
- flauta, oboé, corne inglês, clarineta e fagote;
- violinos I (em oitava) e violinos 2 (4 partes reais);
- violas (em oitava) e violoncelos (3 partes reais);
- contrabaixos (somente o tema);
- vibrafone e trombones (passam a ser o primeiro grupo a partir do compasso 543);
- piccolo e marimba (passam a ser o terceiro grupo a partir do compasso 555);

Do compasso 555 em diante, os 3 trompetes entram para, juntamente com os 3 trombones, constituírem 2 coros fora do cânone.

B1 resulta numa seção muito rica sob vários aspectos. O contraponto que se desenvolve, além de possuir muitas entradas com distâncias variadas e não regulares, trata-se de grupo contra grupo e não apenas nota contra nota. A

cada ciclo, temos novos timbres com a própria adição de grupos, diferentes efeitos nas cordas (*tremolo sul ponticello* e *pizzicati*) e variadas combinações harmônicas.

A seção de percussão constrói um fundo sonoro. Os pratos suspensos fazem um *tremolo* por quase toda a seção. Vibrafone e bloco de bambus suspensos os auxiliam nos 5 primeiros compassos. Em seguida os 4 apitos de pássaro improvisam por mais 15 compassos e a partir do 560 temple block, tom-tons, tímpanos e gran cassa retomam a música da primeira parte de A.

Em B e B1 estamos dentro da tonalidade expandida de mi bemol, pois ouvimos com a mesma frequência as notas lá natural e lá bemol tanto quanto o fá natural e o fá sustenido.

É interessante também notarmos as proporções das seções. Almeida Prado pede os seguintes andamentos:

- introdução: ♩ = 152

- A: ♩ = 152

- B: ♩ = 52

- B1: ♩ = 76

- coda: ♩ = 152

A seção B destaca-se por ser bem mais lenta que as demais e incluir a suspensão do tempo no compasso 531. Já B1 tem o andamento mais próximo a A que a B, pois 76 é metade de 152 para uma figura que vale o dobro.

Com isso o compositor consegue fundir ambas as seções nos compassos 560-564 com a repetição da música de **A** na sua exata marcação metronômica dentro de **B1**.

3.3.14. Iemanjá (c. 571-651)

Iemanjá foi concebido como um movimento concertante para violino e orquestra.

Na seção inicial a orquestra somente acompanha o solista. Cada uma das seções instrumentais entra intercalando com as outras. Todas elas seguem a mesma sequência, construindo o apoio harmônico do mais grave ao mais agudo dos instrumentos.

A harpa utiliza-se dos *glissandi*, enquanto o vibrafone faz um longo arpejo ascendente.

As madeiras e os metais utilizam exatamente os mesmos integrantes que o movimento anterior. Cada um dos 5 naipes de cordas se divide em 2 partes reais.

Dois curtos solos, de primeira e terceira trompas, fazem a ligação à seção seguinte. Nesta encontramos a orquestra reduzida. Além do solista, apenas a harpa, o vibrafone, os violoncelos divididos em 5 partes reais (solistas) e os contrabaixos tocando 2 vozes.

Na seção final a orquestra é a mesma que na primeira, porém assumindo funções diferentes.

Trompa solista, madeiras e cordas – agora somente as violas estão divididas – ficam responsáveis pelo tema. Os demais instrumentos de metal e a harpa cuidam do suporte harmônico.

Enquanto isso o violino solo em seqüências de trinados toca o tema por aumentação com o vibrafone fazendo o mesmo um tempo depois.

Escrito dentro da forma **ABA**, lemanjá apresenta a seguinte estrutura:

A - B - B1 - A1
(571-592) (593-615,1) (615,2-626) (627-651)

As seções externas apresentam um claro delineamento tonal com centro em lá maior. Ambas foram construídas a partir do tema dos orixás femininos em sua forma mais completa.

Se o compararmos ao tema dos orixás masculinos, veremos suas trajetórias ao longo da sinfonia tomarem caminhos opostos.

Tendo aparecido pela primeira vez em Oxalá I, esse último já foi apresentado por inteiro, mostrando suas características inerentes: sem definição harmônica, porém com centro na nota mi, e fortemente baseado no intervalo de segunda maior. Nos movimentos que se seguem ele é transformado, desenvolvido e fragmentado.

Já o tema dos orixás femininos nasce no Chamado aos Orixás como um simples motivo:



Fig. 32 – Iemanjá – c.1, trompa I

Em Oxalá I a terça menor descendente é acoplada, formando seu principal contorno melódico:

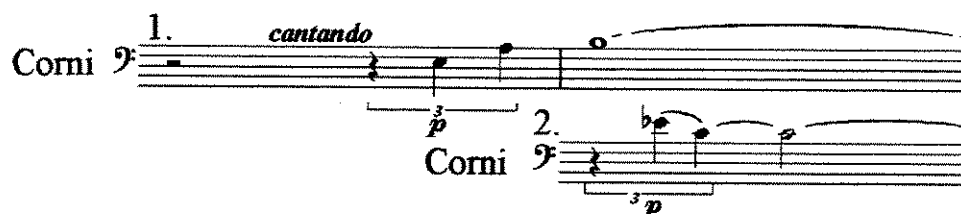


Fig. 33 – Iemanjá – c.55-56, trompas

A partir de então passa a ser desenvolvido, ampliado e chega a ganhar a dimensão de um tema composto por frases, como no solo de violoncelo de Oxum e na segunda seção de Oxalá III. Porém, somente em Iemanjá aparece em sua plenitude, na tonalidade de lá maior, incorporando seus motivos característicos e composto por 3 frases regulares de 6 compassos cada uma, todas elas subdivididas em 2 semifrases:



Fig. 34 – Iemanjá – c.574-592, violino solo

A seção A foi escrita dentro do conceito de solo com acompanhamento orquestral. Após 4 compassos de introdução, o solista apresenta o seu extenso tema apenas uma vez e sem interrupção.

Quanto ao acompanhamento, esse não se desenrola de forma tradicional, mas apresenta uma combina de contraponto e suporte harmônico.

Uma após a outra, as seções da orquestra criam arpejos ascendentes, através de uma seqüência de entradas dos instrumentos mais graves aos mais agudos, sobre os apoios harmônicos referentes á frase musical desenvolvida pelo solista.

Nos compassos 583-584 as trompas III e I, respectivamente, fazem alusão aos motivos iniciais das duas primeiras semifrases do tema.

Dois compassos antes do final da seção ouve-se uma escala descendente tocada pela trompa I, já se afastando da tonalidade de lá maior:



Fig. 35 – lemanjá – c.591-593, trompa I

Em seguida a terceira trompa inicia uma segunda escala já dentro da seção B, fazendo a ligação com a anterior:



Fig. 36 – lemanjá – c.593-595, trompa III

Sobre as notas si, dó sustenido e ré, a harpa e o vibrafone anunciam a indefinição tonal. Este último instrumento mantém uma pulsação regular sincopada com clara referência ao motivo do tempo.

O violino solista desenvolve melódica e harmonicamente o tema dos orixás femininos, a ponto deste não ser reconhecido.

Durante essa seção, os 8 violoncelos solistas e o naipe de contrabaixos dividido em 2 partes, não fazem um simples acompanhamento, mas estão em constante conflito com o solista, interrompendo-o, tocando junto e dialogando com ele.

Enquanto B começa com um *cluster* formado em sentido descendente, B1 inicia-se na direção inversa com um sobreposição de 8 terças sobre a segunda menor fá#-sol dos contrabaixos. Com isso, ambos distanciam-se harmonicamente de A, pois se desenvolvem dentro de um universo atonal.

Essa base montada com sobreposições de segundas (ou eventualmente de terças) provoca no público uma sensação de que o solo encontra-se sobre uma faixa sonora na região grave que se desloca ascendente e descendente, movimenta-se internamente com as escalas em tempos deslocados de cada voz e, principalmente, devido às diferentes dinâmicas, torna-se mais presente ou deixa o violino sobressair-se.

A1 volta à tonalidade de lá maior e ao tema dos orixás femininos, porém sua textura difere-se conceitualmente de A.

Violinos I e II carregam o tema, reapresentado quase exatamente como na seção inicial – a única diferença está na ausência de três compassos que seriam os correspondentes aos de número 581-583. O acompanhamento encontrado no restante da orquestra surge principalmente das reelaborações do motivo inicial do tema, distribuídos pelos diversos instrumentos, criando um contraponto imitativo.

Vejamos alguns exemplos:

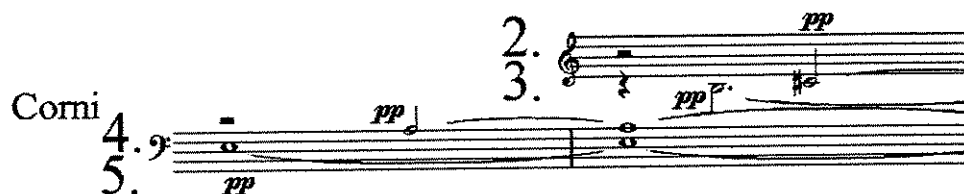


Fig. 37 – Iemanjá – c.628-629, trompas



Fig. 38 – lemanjá – c.629, clarineta

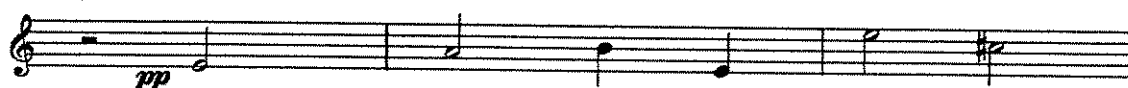


Fig. 39 – lemanjá – c.629-631, come inglês



Fig. 40 – lemanjá – c.630, oboé



Fig. 41 – lemanjá – c.630-631, fagote



Fig. 42 – lemanjá – c.630-631, flauta



Fig. 43 – Iemanjá – c.632-633, piccolo

Nessa seção, o violino solista lidera um cânone seguido pelo vibrafone com diferença de 1 tempo sobre o mesmo motivo.

A música encerra-se com um acorde de lá maior com sétima, nona décima primeira e décima terceira, nas cordas, seguido de um lá maior nas trompas e concluído com um *pizzicato* dos contrabaixos.

3.3.15. Iansã (c. 652-716)

Na maioria dos movimentos da “Sinfonia dos Orixás”, as seções de madeiras, metais e cordas atuam em bloco, muitas vezes formando diferentes coros. Porém, os instrumentos de percussão possuem escritas independentes ou formam pequenas combinações.

Em Iansã encontramos o inverso. A seção de percussão compõe um único grupo coeso. Durante os 22 compassos iniciais, somente eles fazem o acompanhamento para o violino e o violoncelo solistas. São exigidos, ao todo, 8 percussionistas, tornando-se o movimento que mais necessita de executantes dessa seção.

Outro ponto interessante refere-se aos instrumentos encolhidos. Somente os tímpanos possuem alturas definidas. Afoxé e clave não tocam em outro movimento. Além deles temos ainda guizos, reco-reco, 3 atabaques, agogô e gran cassa.

Alternando com a percussão, que voltará na coda, encontramos a seção das cordas – primeiramente com os solistas e na seção seguinte sem os mesmos.

Abaixo podemos observar a estrutura na qual foi construída sua música:

A - **A1** - **B** - **coda**
(652-673) (673-689) (689-705) (706-716)

De textura bastante clara e simples, lansa baseia-se em um único tema, derivado dos orixás femininos. Ele será apresentado sob duas formas diferentes, nas seções A e A1, ambas dentro da tonalidade de si menor.

Após 5 compassos de introdução, ouvimos o violoncelo dar início à melodia principal, logo auxiliado pelo violino. Ambos os instrumentos complementam-se na construção do tema.

Em A ele é apresentado em sua versão completa, formado por duas frases: a primeira de 9 e a segunda de 8 compassos:

Cantando! Sonoro!

Vc. solo 

Vno. solo 



Fig. 44 – Iansã – c.656-673, solistas

Na seção A1 os solistas fazem um contraponto às cordas que conduzem o tema, agora ligeiramente reelaborado e bastante alargado, tanto que nesses 16 compassos ouvimos somente sua primeira frase:



Fig. 45 – Iansã – c.673-689, violino I (em *divisi*)

Violinos I e violoncelos carregam a melodia em 3 oitavas enquanto violinos II e violas completam o acompanhamento sempre homofônico. Os contrabaixos tocam em *pizzicato* até que no compasso 683, quando retomam o arco para fazerem uma citação da primeira semifrase do tema tal como a encontramos no início dessa seção.

B contrasta com as anteriores por vários aspectos. Além de a instrumentação ficar reduzida somente às cordas – sem os solistas – a textura apresenta-se mais complexa. A melodia principal mantém-se nos violinos I em oitava, porém o acompanhamento deixa de ser homofônico. Os demais instrumentos cami-

nham independentemente em contraponto até unirem-se no compasso 701. A partir de então a escrita volta a ser baseada em acordes paralelos, sempre descendentes, delineados harmonicamente pelos violoncelos e contrabaixos.

Sem confirmação tonal-modal, há um predomínio de ré dórico que caminha, ao longo dessa seção, para o acorde de si diminuto.

No compasso 706 inicia-se a coda com a indefinição tonal do último acorde sustentado pelas cordas:



Fig. 46 – Iansã – c.706, cordas – acorde

Ao mesmo tempo ouvimos a entrada da percussão tocando novamente o ritmo do início do movimento, mas a instrumentação vai se diluindo até sobrar apenas guizos e gran cassa.

Voltam também os solistas, 4 compassos depois do início da coda. Eles tocam o motivo inicial do tema de A alargado, em si menor. No entanto encerram a música com a quinta ré-lá.

3.3.16. Xangô II (c. 717-749)

Cada instrumento ou grupo de instrumentos utilizado durante Xangô II foi escolhido pelo compositor para desempenhar uma única e bem específica função.

A seção de metais só não conta com a quinta trompa. Sua atuação resume-se a 3 entradas (c.717, 721 e 723), com um *crescendo* do *p* ao *ff* sobre as notas mi, fá e fá sustenido. Outros 4 instrumentos aparecem sempre junto a eles. A folha de flandres acompanha a dinâmica dos sopros em *tremolo*. O piano ataca o primeiro tempo com um golpe *ff*, curto e seco. Campanas tubulares e vibrafone também entram juntos em *ff*, mas, ao contrário do piano, deixam suas notas se prolongarem.

Violoncelos e contrabaixos tocam a mesma parte, iniciada após cada chamada de metais e percussão, sempre sem acompanhamento.

Para fazer a ligação entre esses dois momentos, Almeida Prado escreveu uma rápida intervenção em *ff* dos tímpanos e gran cassa.

A seção seguinte foi composta para apenas 2 instrumentos: flauta e tam-tam. Trata-se de um solo do primeiro com o discreto acompanhamento do segundo.

Nos últimos 9 compassos, todas as cordas sustentam um pedal com a nota fá, sobre o qual primeiramente ouvimos um segundo solo de flauta seguido pelos 3 atabaques.

Abaixo encontramos a estrutura formal dentro da qual foi escrito

Xangô II:

A - B - coda
(717-727) (727,4-740) (741-749)

De uma maneira geral, Xangô II funciona como um grande recitativo dividido em duas seções e uma coda.

A primeira compõe-se de 3 partes. Em cada uma delas temos uma chamada de metais e percussão, concluída com tímpanos e gran cassa, para a entrada de violoncelos e contrabaixos. O tema por eles executado é uma nova elaboração dos orixás masculinos, marcado principalmente pela segunda maior mi-ré:



Fig. 47 – Xangô II – c.719-720, violoncelos e contrabaixos

Em cada uma das 3 vezes que ouvimos esse recitativo ele aparece de uma forma diferente. Na segunda encontra-se mais compacto, mas ainda preservando as características do primeiro:



Fig. 48 – Xangô II – c.722, violoncelos e contrabaixos

Porém, em sua última intervenção, ampliado para 4 compassos, já foi bastante desenvolvido. Poucas semelhanças restam, em relação ao primeiro, além da mesma instrumentação e ritmos próximos:



Fig. 49 – Xangô II – c.724-727, violoncelos e contrabaixos

Apesar das linhas melódicas dos violoncelos e contrabaixos girarem em torno da nota mi, os metais reforçam a indefinição tonal ao tocarem as notas mi, fá e fá sustenido.

Diferentemente de A, a seção B não se encontra subdividida. A flauta assume o recitativo bem à vontade com o tam-tam pontuando alguns momentos.

Sua melodia foi desenvolvida a partir do tema dos orixás femininos, com ênfase na primeira semifrase, tal como a encontramos previamente em Iemanjá:



Fig. 50 – Iemanjá – c.574-575, violino solo

Podemos notar que o tema desse movimento foi formado por fragmentos melódicos iniciados sempre por arpejos ascendentes:



Fig. 51 – Xangô II – c.727-741, flauta

Tonalmente também indefinido, sua conclusão reforça a terça menor sol-mi. Porém, em seguida entram as cordas com a nota fá para quebrar o repouso.

Esse pedal permanece por toda a coda. A flauta cita, por duas vezes, novamente, o motivo inicial dos orixás femininos:



Fig. 52 – Xangô II – c.742-745, flauta

Nos 4 últimos compassos entram os atabaques com o motivo rítmico de Oxalá II:



Fig. 53 – Xangô II – c.746-747, atabaques

Xangô II liga-se diretamente ao movimento seguinte: Oxumarê.

3.3.17. Oxumarê (c. 750-759)

Seguindo a tendência dos últimos movimentos de Manifestações dos Orixás, Oxumarê também foi escrito para orquestra reduzida. Porém, mesmo com poucos instrumentos, o compositor criou uma textura ampla e timbristicamente rica.

Encontramos a seção de cordas subdivida nas seguintes partes: 6 de violinos I, 6 de violinos II, 6 de violas, 3 de violoncelos e 2 de contrabaixos. Cada voz sustenta uma nota da sua entrada ao fim do movimento, resultando em um acorde com 23 vozes.

O vibrafone apóia as entradas de cada acorde das cordas, em uma seqüência descendente, a qual ouviremos repetida em ordem inversa no último compasso.

Piano e celesta mantêm grupos repetidos de 4, 5 ou 6 notas introduzidos por um longo *glissando*, efeito esse desenvolvido incessantemente pela harpa ao longo dos 3 compassos em que toca.

Por último, o tam-tam faz-se presente em apenas duas intervenções, nos compassos 757-758.

Os 10 compassos que compõem esse movimento não apresentam nenhum enquadramento ou divisão formal. Sua música funciona mais como uma transição para o Ritual Final, tal como ocorre com Ifá.

Harmonicamente não há nenhum centro, mas uma seqüência de acordes perfeitos descendentes, separados por intervalos de quintas justas, alter-

nando-se entre maiores e menores. As suas notas fundamentais são tocadas pelo vibrafone, que as repete ascendentemente em ordem inversa para a conclusão de Oxumarê.

Com essa movimentação descendente e ascendente, a dinâmica toda em *piano* aliadas aos timbres de celesta, piano e harpa na região aguda, Almeida Prado faz desse um movimento descritivo, cujo subtítulo é “o canto do arco-íris”

3.4. III Ritual Final

Após 3 movimentos com orquestra reduzida, Almeida Prado encerra a sinfonia com sua maior formação. Na seção inicial os instrumentos entram em grupos separados que se acumulam até alcançarem o *tutti*. A ordem de entrada é a seguinte:

- tímpanos e trompetes;
- gran cassa, agogô e trompas I-IV;
- atabaques, trombones e tuba;
- cordas;
- vibrafone e piano;
- campanas tubulares;
- madeiras;

Na coda a quinta trompa incorpora-se à orquestra, mas o agogô e o piano deixam de tocar.

O Ritual Final funciona como uma grande coda para a sinfonia. Mesmo assim podemos dividi-lo da seguinte forma:

A	-	coda
(1-32)		(33-37)

Essa primeira seção foi construída com o mesmo procedimento que encontramos em Xangô I, na coda de Oxalá II e na segunda metade de Ogum – Obá. Trata-se de uma estrutura contínua onde cada instrumento ou grupo instru-

mental começa a tocar um determinado tema ou motivo que passa a ser repetido incessantemente. Com as sucessivas entradas cria-se um processo de adição instrumental e de novas informações que se acumulam e promovem o aumento da tensão que somente se resolverá ao final do movimento.

Em cada um dos momentos acima citados apresenta uma resolução diferente.

Xangô I conclui diretamente no primeiro acorde de Oxalá II, o qual tem início imediato com os atabaques, sem sequer mudar a pulsação. Como resultado, não há um relaxamento, mas uma continuação com menos tensão.

Por sua vez, Oxalá II também conclui no início de Oxum, no entanto, apenas piano, tímpanos atabaque e gran cassa atacam o primeiro tempo e, por 2 compassos em andamento lento, a única coisa que ouvimos é o ressoar das notas sustentadas do piano. Embora concluído, o *cluster* prolongado não dá a sensação de fim, mas deixa o público na expectativa de que a música ainda não está concluída.

Na terceira vez, ao final de Ogum – Obá, tímpanos, tom-tons e gran cassa – dos quais espera-se um final em fortíssimo, pois foi o último grupo a entrar e criar uma tensão especial com o deslocamento da acentuação – dissipam toda a energia através de uma dissolução temática levando da música do *fff* ao *pppp* em 8 compassos.

Agora, para concluir a sinfonia, Almeida Prado utiliza essa mesma construção por todo o movimento, porém com uma conclusão que não deixa dúvidas ao ouvinte. Quando a música chega ao seu ápice, o compositor introduz um compasso inteiro de pausa geral, após o qual entra novamente toda a orquestra

que prepara o esperado final curto e seco através de 2 *crescendi*: o primeiro das cordas e o segundo dos sopros.

Tematicamente, o Ritual Final condensa tudo que ouvimos anteriormente.

Os 3 primeiros grupos expõem o universo sonoro que, após eles estarem tocando juntos, mostra a indefinição rítmica, através da polirritmia e dos deslocamentos de acentos, e harmônica. Esta última constrói-se a partir da sobreposição das quartas justas, nos tímpanos e trompetes, e quintas justas, nas trompas, aos quais juntam-se os trombones e tubas completando o leque harmônico onde encontramos todas as 12 notas.



Fig. 54 – Ritual Final – c. 1, trompetes e tímpanos



Fig. 55 – Ritual Final – c. 3, trompas



Fig. 56 – Ritual Final – c. 4-6, trombones

A união desses grupos produz a primeira referência temática a ser ouvida: o motivo do tempo. Os ataques são ouvidos espaçadamente, cada instrumento com uma frequência diferente do outro. Tímpanos a cada 6 tempos, gran cassa e agogô a cada 4 e atabaques a cada 8:

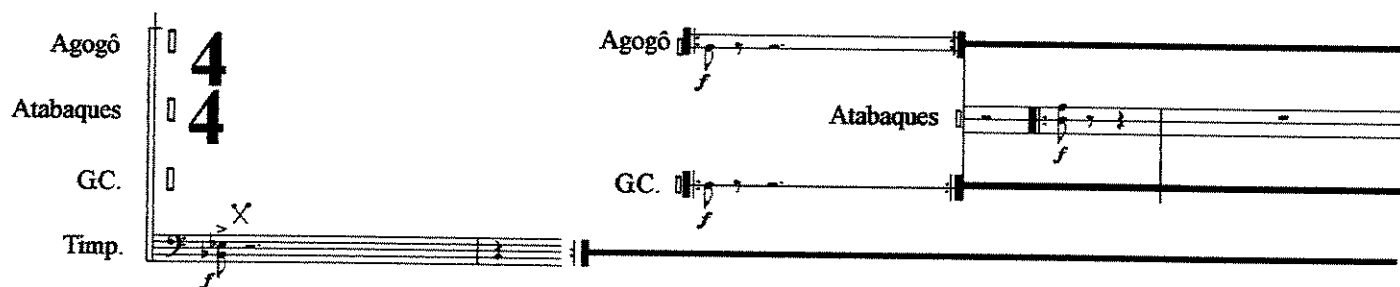


Fig. 57 – Ritual Final – c. 1-5, percussão

Em seguida entram as cordas expondo a primeira semifrase de cada uma das 2 frases iniciais do tema dos orixás femininos:

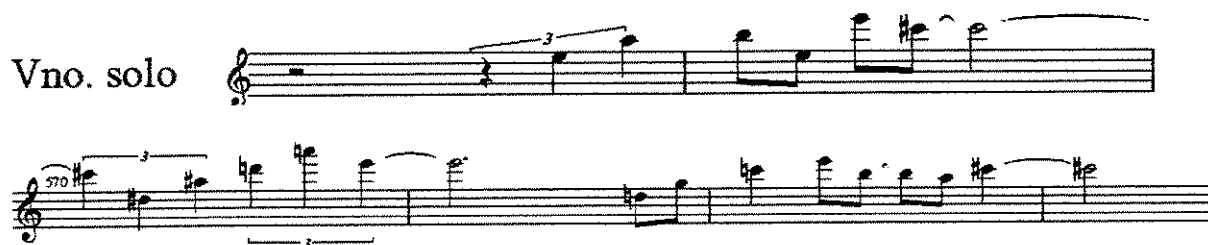


Fig. 58 – Iemanjá – c. 574-578, violino solo

Sonoro!

Fig. 59 – Ritual Final – c. 9-11, cordas

O próximo grupo traz uma alusão ao tema dos orixás masculinos, com a segunda maior mi-ré, tocada pelo vibrafone, lembrando o solo de come inglês de Oxalá I:

cantando

Fig. 60 – Oxalá I – c. 54-55, come inglês



Fig. 61 – Ritual Final – c. 13, vibrafone

Enquanto o piano resgata um dos elementos rítmicos de Ogum –

Obá:



Fig. 62 – Ogum – Obá – c. 250, violino I

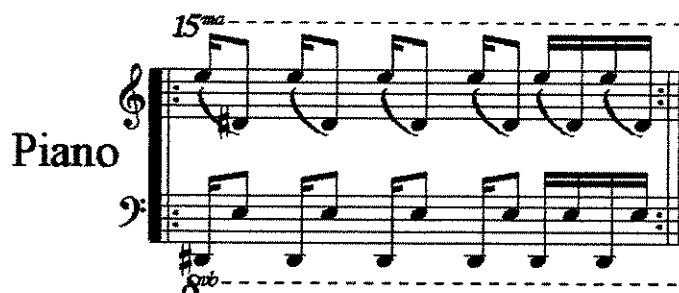


Fig. 63 – Ritual Final – c. 13, piano

Logo no compasso seguinte, as campanas tubulares retomam o motivo inicial dos orixás femininos sob a forma aproximada das trompas, também em

Oxalá I:



Fig. 64 – Oxalá I – c. 55-58, trompas

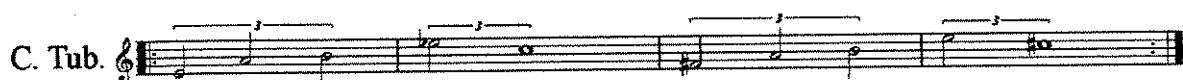


Fig. 65 – Ritual Final – c. 14-17, campanas tubulares

Por fim, as madeiras desenvolvem o motivo mi-ré, originário dos ori-xás masculinos, como uma variante da coda de Oxalá II tocada pelos mesmos instrumentos:

Fig. 66 – Oxalá II – c. 155-156, madeiras

Fig. 67 – Ritual Final – c. 18, madeiras

A coda não apenas conclui a sinfonia como também dá uma solução definitiva para o conflito entre os temas dos orixás masculinos com o dos femininos.

Iniciada com toda a orquestra tocando as notas ré e mi (orixás masculinos), após 2 compassos elas resolvem no acorde de lá maior, característico de Iemanjá, onde o tema dos orixás femininos aparece por completo. Os *crescendi*, primeiro das cordas e em seguida dos sopros, faz-nos lembrar da conclusão de Obatalá.

Ao final, a sinfonia que havia iniciado apenas com instrumentos de percussão sem alturas definidas, alternou momentos de claros centros tonais, com outros de indefinição harmônica e mesmo movimentos sem nenhuma referência tonal, conclui com uma cadência dominante-tônica que pode ser lida como orixás masculinos-orixás femininos.

4. PREPARAÇÃO

Esse capítulo tem por objetivo dar subsídios técnico-musicais ao regente para auxiliá-lo a preparar a orquestra durante os ensaios. Cada um dos movimentos será abordado separadamente.

O estudo somente se completará com o capítulo seguinte, o qual tratará da *Sinfonia* como um todo, além de aspectos como a escolha da orquestra e a programação.

No entanto, é de fundamental importância que a leitura sobre a preparação seja precedida da apreensão do capítulo anterior, o qual refere-se à composição da partitura.

4.1. Saudação a Exu

O primeiro fator a ser levado em consideração ao planejarmos os ensaios para a introdução da sinfonia, certamente será a sua instrumentação. Como esta requer apenas 3 percussionistas – os quais utilizam atabaques e maracas – recomenda-se que esse movimento seja sempre o último a ser ensaiado, dispensando-se assim o restante da orquestra.¹⁷

Esse trecho não demanda muito tempo de ensaio. O fato de serem poucos executantes – e da mesma seção instrumental – faz com que dependam menos do regente e mais de suas experiências como cameristas para tocarem em conjunto. O ensaio se fundamentará na compreensão das propostas dessa partitura tão aberta.

Cumprida essa etapa, o equilíbrio e o tempo surgirão naturalmente. Não é necessário que o ensaio estenda-se demasiadamente. Apenas o suficiente para os músicos se sentirem à vontade para improvisar.

Primeiramente o regente deve explicar aos instrumentistas como executar essa partitura, principalmente em relação à primeira seção. Além disso, é preciso, também, esclarecer quais parâmetros podem ser empregados durante as improvisações que, na primeira seção são livres e sem ritmo definido, e na segunda baseada em ritmos previamente executados.

No momento de colocar o gestual em prática, o regente terá dois papéis bastante distintos para cada uma delas.

¹⁷ Em 5.3. Planejamento dos Ensaios é apresentado um guia para auxiliar o regente a programar cada um dos movimentos de acordo com a instrumentação exigida.

Durante os 12 primeiros compassos não há marcações de tempo. O que deve ser indicado é o momento de se mudar de compasso. Obter-se-á melhores resultados na mesma proporção em que os percussionistas se sentirem mais livres para realizarem o que está sendo proposto após cada indicação.

Na seção seguinte o tempo passa a ser regular, necessitando-se, assim, da pulsação binária constante. Porém, o atabaque grave e, principalmente, as maracas que acentuam o início de cada grupo, mantêm a constância e a regularidade do tempo, restando ao regente manter apenas uma discreta marcação, pois a dinâmica também é constante.

4.2. I Chamado aos Orixás

A preparação desse movimento envolverá duas etapas – além da parte estritamente musical, será necessário ensaiar a execução à distância e a movimentação dos músicos.

Primeiramente trataremos da execução e da interpretação.

Por se tratar de uma partitura onde encontramos uma escrita aberta e não convencional, como na letra **B**, inicialmente é necessário que a orquestra compreenda como lê-la e interpretá-la antes de ser realizada a primeira leitura. Em seguida o regente poderá dispensar momentaneamente os percussionistas, pois sua participação é mínima, limitada a duas intervenções, enquanto os metais terão um longo trabalho pela frente.

As partes individuais são relativamente simples de se tocar. Na primeira seção é muito importante que cada instrumentista conheça bem como a música está se desenrolando, podendo assim fazer sua intervenção a partir das referências auditivas, sem depender de contagem de compasso. Isso tornar-se-á fundamental para os 16 primeiros compassos, pois, inevitavelmente, os músicos deverão tocá-los de memória para poder se deslocarem pela platéia ou por trás do palco.

Depois de ensaiada essa seção, recomenda-se sua execução sem que o regente dê as entradas para os trompetes e trombones, pois, caso os músicos postados atrás do palco não tenham uma visão do regente – ou a sala de concerto não possua um sistema de vídeo – estes tocarão suas partes apenas

pelo referencial auditivo. Nos compassos 9 e 16, onde trompetes e trombones tocam juntos, é necessário que um líder do grupo – geralmente elege-se o primeiro trompete – dê os sinais de entrada e corte.

Embora a letra **B** seja improvisada, os músicos sentir-se-ão mais confortáveis na sua realização se, antes de tocá-la fora de suas cadeiras, ela for ensaiada algumas vezes no palco. Assim podem compreender melhor como seus companheiros entendem a música.

A seção final não apresenta problemas. Depois de um início pouco ortodoxo, o movimento conclui com um coro de metais e percussão.

Terminado o ensaio musical, o próximo passo é a solução da problemática do espaço físico. Inicialmente é importante localizar as vias de acesso à platéia e à parte de trás do palco. Assim a orquestra pode ser distribuída de forma a dar espaço suficiente para os músicos se deslocarem. A montagem também deve prever que os acessos de retorno às cadeiras sejam feitos preferencialmente por caminhos distintos para trompas, trompetes e trombones, para que não haja congestionamento e falta de mobilidade no palco.

Trompetes e trombones não terão problemas de posicionamento atrás do palco, pois podem permanecer em linha ou em meia-lua, o que facilitaria a execução, e o resultado sonoro não seria diferente que o de outra disposição. Quanto às trompas, sua distribuição deve levar em consideração o espaço físico da platéia como um todo e o próprio público. O resultado sonoro para o ouvinte se torna mais interessante quanto mais espalhadas elas estiverem, criando-se assim uma atmosfera espacial de sons que se juntarão no palco. É bom lembrar que os

trompistas devem tomar o cuidado de não direcionarem a campana do seu instrumento para o espectador.

Feitos os posicionamentos, ensaia-se a seção inicial visando o equilíbrio sonoro e a clareza das referências para trompetes e trombones. Em seguida vem a parte mais crítica: a letra B. É nesse ponto que os músicos, além de improvisarem, caminharão para o palco e lá, ao chegarem, seria recomendável que o fizessem já na ordem que sentarão nas suas cadeiras, para que não haja o problema de precisarem se cruzar um na frente do outro. Somente após esse ensaio os músicos terão uma noção mais próxima da duração dessa seção central e do momento em que atacam o acorde da letra C.

Assim como a escrita desse movimento não é ortodoxa – ao menos em relação à seção central – a sua condução também não o é.

O regente só poderá conduzir os trompetes e os trombones durante a primeira seção se eles, que estarão localizados atrás do palco, puderem ter uma boa visão do mesmo. Caso isso não ocorra, a referência passa a ser exclusivamente auditiva. Trabalharemos, então, com essa segunda hipótese.

Nos 16 primeiros compassos o regente conduzirá as trompas e, após cortar as notas prolongadas pelas fermatas, os trompetes e os trombones tocarão suas respectivas partes em seguida. O mesmo acontece de maneira inversa. Quando os instrumentos que estão atrás do palco cortarem o som, a indicação de entrada para as trompas deverá ser dada.

Poderíamos questionar o seguinte: se trompetes e trombones estão tocando apenas pela referência auditiva, já que o tempo é livre, por que as trompas também não o fazem?

Alguns fatores colaboram para que isso não ocorra. Primeiramente porque, estando os trompetes e trombones atrás do palco e tocando em *piano*, os trompistas podem ter alguma dificuldade em ouvi-los, levando-se em conta que eventualmente a platéia também possa produzir algum ruído que os atrapalhem. Além disso, a partir do compasso 12, não há fermatas – a música continua a *tempo*.

Quanto à marcação, embora cada compasso tenha a duração de uma semínima não há regularidade de tempo com essa forma de escrita. Onde houver as quiálteras de cinco, sugere-se marcar a primeira e a segunda colcheias – onde está localizada a fermata – sustentar a nota longa e cortá-la e, em seguida, aguardar o “eco” que vem de trás do palco. No quinto compasso, mesmo com quiáltera de seis, a recomendação é a mesma: marcar as duas primeiras colcheias, ficando a conclusão do compasso mais livre em sua execução. Os compassos 12-14 não têm fermatas. Para estes, recomenda-se marcar como se fossem compassos de cinco tempos.

Durante a execução de letra **B** não há marcações. O regente a iniciará com a indicação para um dos trompistas começar a improvisar, após o qual seguir-se-ão as demais trompas, os trompetes e os trombones. Enquanto improvisam, encaminham-se para o palco. Ao se certificar que todos se acomodaram em suas respectivas cadeiras o regente dará o sinal para o acorde da letra **C**.

Desse ponto em diante segue-se uma marcação normal. Os quatro últimos compassos repetem exatamente o mesmo tipo de condução dos compassos 12-15.

Embora não haja uma indicação explícita, ataca-se o movimento seguinte sem pausa.

4.3. II Manifestação dos Orixás

4.3.1. Obatalá (c. 1-24)

Uma boa alternativa para começar a preparação deste movimento é ensaiar separadamente cada uma das seções da orquestra.

Os pratos suspensos têm que soar como um pedal contínuo. Bastam alguns compassos de ensaio para equilibrar o nível de intensidade que eles deverão produzir. Quanto aos agogôs, estes devem soar claramente acima dos pratos. O mais importante neste caso é ressaltar as acentuações do primeiro e o grupo de semicolcheia-colcheia-semicolcheia do quarto, enquanto o segundo e o terceiro devem equilibrar a intensidade entre si.

Toda a dinâmica dos 8 primeiros compassos das cordas deve ser ensaiada cuidadosamente com toda a seção, a fim de se alcançar o efeito desejado pelo compositor. O resultado final, porém, pode ficar comprometido ao juntarmos os agogôs e os pratos. Portanto, é necessário reequilibrar as forças quando todos estiverem tocando juntos, pois, inevitavelmente, os *p* das cordas serão encobertos pela percussão, no entanto os *ff* têm que aparecer claramente.

O vibrafone atua como solista, independente. Ressalta-se apenas a necessidade do correto uso do pedal para, de acordo com as mudanças harmônicas, deixar vibrar entre nos compassos 16-20 e do 21 ao final, e abafar antes de atacar os inícios dos arpejos em *p*.

A partir do compasso 9, madeiras, metais e cordas devem ser ensaiados em conjunto, visando o equilíbrio da dinâmica.

Em relação à regência, o gestual pode dividir-se em dois momentos. Até o primeiro tempo do compasso 9 uma marcação mais incisiva ajuda a precisão rítmica dos agogôs. A partir daí, o abrandamento da mesma ajuda os ataques sempre em *p* ou *pp* de cada entrada. Esse gesto auxiliaria também o ouvinte, pois, ao não ter um claro referencial visual do regente em relação ao peso do primeiro tempo, a não regularidade das entradas com ataques em *piano* seguidos de *crescendo*, criam uma sensação de flutuação da música, já que os pratos suspensos e o vibrafone funcionam como pedais. Os *crescendi* podem ser conduzidos somente pela mão esquerda.

4.3.2. Ifá (c. 25-30)

Por ser um movimento extremamente curto, ele pode ser ensaiado em qualquer momento no qual a orquestra esteja completa. Sugere-se, porém, que ele seja abordado na seqüência do movimento anterior, para evitar a perda de tempo com os músicos procurando pelo seu início.

O trabalho a ser realizado é simples. A música deve soar estática, tal como indicado pelo compositor. Portanto, além da equalização das forças dentro de cada naipe, a passagem da nota de um grupo para o outro deve ser quase imperceptível, criando-se um efeito de “mudança de cor” com a sutil transformação timbrística. Para tanto, os ataques dos instrumentos de sopro precisam ser o mais brando possível e a orquestra toda deve reduzir ao mínimo a utilização do *vibrato*.

Para a condução, sugere-se ao regente que movimente os braços discreta e lentamente, o suficiente para a orquestra sentir a marcação em quatro tempos, indicando sutilmente a entrada de cada grupo.

4.3.3. As Águas do Rio Níger – Interlúdio I (c. 31-50)

Pelo fato de termos apenas cordas, tuba, trombones e trompetes, caso haja a necessidade de se ensaiar esse movimento separadamente, deve-se dar preferência por fazê-lo ao final do ensaio, podendo o regente dispensar os demais instrumentistas.

Inicialmente, ele não apresenta nenhuma dificuldade específica. No entanto, a simultaneidade de diferentes quiálteras pode levar à perda do referencial auditivo em relação aos tempos. A escrita sempre em *pp* e na região grave também dificulta a percepção de tempo dos músicos. Pode ser necessário ensaiar cada grupo separadamente e acrescentar os demais gradativamente.

Mesmo com a sobreposição de fragmentos melódicos, torna-se de primordial importância a continuidade e o encadeamento de cada um dos segmentos.

Para que isso ocorra, necessitamos de um perfeito equilíbrio da dinâmica entre os diferentes instrumentos. Há uma dificuldade inerente do contrabaixo em conseguir projetar o som da sua região grave em pianíssimo. O mesmo não ocorre com violoncelos e violas. Portanto, o nível de intensidade ideal para o *ppp* certamente sofrerá variações de acordo com a sala de concerto. O importante, nesse caso, é observar o resultado *in loco*. Haverá casos em que se necessitará elevar a intensidade bem acima do que o pedido na partitura.

Quando temos uma emenda melódica entre dois grupos do mesmo naipe de instrumentos – como, por exemplo, do contrabaixo 2 para o 1 no com-

passo 31 – o ouvido não percebe a transição. O mesmo efeito sonoro deve ser ensaiado ao fazermos a ligação contrabaixos-violoncelos e violoncelos-violas. Para isso, o equilíbrio da dinâmica entre os diferentes instrumentos é o caminho para se alcançar esse objetivo.

Os metais tocam a nota pedal, portanto, essa não pode sobressair-se às cordas. Isso se torna especialmente difícil no caso dos trompetes, pois, além de tocarem a nota mais aguda, ouve-se o *p* desse instrumento muito mais que o das cordas. Deve-se solicitar aos trompetistas tocar mais *piano* que o indicado nas respectivas partes.

Ao regente, sugere-se a marcação dos tempos bastante clara e simples, com o objetivo de suprir as dificuldades dos executantes em se ouvirem. Qualquer tentativa de retratar a movimentação das águas através do gestual, certamente confundirá a orquestra que, neste caso, muito necessita da regularidade da condução. Quanto à mão esquerda, é com ela que se manterá sempre a sonoridade na região do *pp*.

4.3.4. Oxalá I (c. 51-73)

Foi escrito basicamente em torno do solo central do corne inglês e assim deve ser interpretado.

As partes de celesta, vibrafone, violinos, prato suspenso e tam-tam formam uma base para o solo durante todo o movimento. Todos esses instrumentos devem ser ensaiados conjuntamente, visando o perfeito equilíbrio entre eles e a manutenção de um nível de dinâmica no qual o corne inglês e as trompas possam tocar com liberdade, sem encobrirem ou serem encobertos por eles. Na prática, a indicação de *ppp* para os violinos soará muito tênue. Será necessário alterá-la pelo menos para *pp*.

Da mesma forma, as rápidas intervenções dos contrabaixos – que têm que ser claramente ouvidas – precisam subir de *p* para *mp*. No compasso 64, a indicação de *decrescendo* encontrada nas partes da marimba e do prato, funcionaria muito bem se aplicada também aos contrabaixos até o início do compasso seguinte, quando estes atacam uma nova figuração em *pp*.

Durante todo o solo do corne inglês há o contraponto das trompas. Ambos estão escritos dentro da mesma tessitura e dinâmica. Para ressaltar a linha principal, aconselha-se a colocação de um traço embaixo de cada uma das notas do solista. Esta mesma providência deve ser tomada com todos os instrumentos de metal, iniciando-se pelas trompas, nos compassos 65-68. Caso não se destaque as notas, a falta de articulação cria a sonoridade de uma nota contínua, perdendo-se, assim, o efeito rítmico escrito pelo compositor. A partir do compasso 69

o efeito passa a ser outro. Em vez de se destacar cada nota pelo leve ataque, elas serão percebidas pelos *crescendi*.

A condução da seção final (c.65-73) ao movimento seguinte também precisa ser muito bem ensaiada por toda a orquestra junta. O aumento progressivo de intensidade que dura os 9 compassos não pode atingir seu clímax antes do tempo, bem como deve o equilíbrio entre os instrumentos manter-se proporcional durante todo o processo.

Embora não haja nenhuma indicação específica, o movimento seguinte deve ser atacado sem interrupção.

Aconselha-se ao regente realizar uma condução bastante discreta durante todo o solo de corne inglês, deixando o solista bem à vontade. O acompanhamento repetitivo caminha por si só. Portanto, a preocupação da condução voltar-se-á para as intervenções dos contrabaixos, para o contraponto das trompas e para a entrada da marimba.

Conforme o movimento encaminha-se para o final, a marcação precisa ficar mais clara, devido à escrita dos metais, e o gestual mais amplo para realizar o aumento de intensidade.

4.3.5. Xangô I (c. 74-96)

A preparação desse movimento provavelmente acontecerá sem maiores problemas. No entanto, alguns pequenos detalhes precisam ser bem observados.

Durante os 22 compassos as madeiras sustentam as mesmas notas, com *appoggiature* a cada articulação. Nesses pontos, o compositor deixou expresso a necessidade de uma pequena cesura. Para que todos os executantes realizem juntos essas respirações, sem que haja o problema de fazê-la mais curtas ou mais longas, recomenda-se quantificá-las. Ao andamento indicado de 144 semínimas por minuto, sugere-se 1 tempo inteiro para respirar e realizar as *appoggiature* curtas, tocando a nota real em cima do tempo seguinte.

Para a execução das 4 notas dos tímpanos, são necessários 2 percussionistas: um para as notas mais graves e o outro para as mais agudas.

Visando o equilíbrio nas articulações dos metais, recomenda-se a inclusão de traços a cada nota não ligada das trompas e trompetes.

A condução torna-se mais precisa conforme segue as variações exigidas por essa partitura. Inicia-se com um golpe incisivo, concluindo o movimento anterior, mas as madeiras continuam em *p*. Nos próximos três compassos, o regente precisa deixar claro à orquestra o tempo a ser seguido, mas como são apenas notas longas, a marcação pode ser bem sutil. A partir do compasso seguinte, marca-se com clareza apenas os ataques. Ao entrar o piano, necessita-se dos 4 tempos bem visíveis, já que este executa quiálteras de 5 notas no compasso. Po-

rém, é muito importante observar o início em piano dos metais, com um *crescendo* até o fim do andamento.

Caso seja necessário ensaiar individualmente esse movimento, uma boa opção seria deixá-lo para o final de um dos dias agendados, podendo-se, assim, dispensar as cordas. Nestas condições, poderia ser combinado com um ensaio posterior de Saudação a Exu ou Chamado aos Orixás, os quais contam apenas com percussões e metais, respectivamente.

4.3.6. Oxalá II (c. 97-170)

Apresenta uma escrita bastante complexa e, portanto, merece uma atenção especial.

O primeiro problema a ser resolvido encontra-se a partir do compasso 103. Aqui se inicia o tema dos orixás masculinos. Se reduzirmos em uma única melodia, teremos o seguinte:



Fig. 66 – Tema dos Orixás Masculinos

Porém, sua escrita está distribuída pelos instrumentos de sopro, marimba e piano. Cada nota dos sopros precisa ser acentuada, destacando-se, assim, a melodia principal. Mas, no caso dos metais, o ataque deve ser seguido pela sustentação da nota em *mf* e não em *f*, como está escrito e, a partir da segunda metade do compasso 107, sim, mantém-se a nota em *f*. O mesmo ocorrerá nos compassos 114-118.

Quanto às cordas, temos uma situação complicada de resolver. O tema dos orixás femininos que se inicia com viola e segundos violinos no último tempo do compasso 104 dificilmente será ouvido, tanto pelo acorde formado por 4 diferentes notas, sem dobramento, quanto pelo *divisi a 3* das violas, lembrando que isso tudo ocorre ao mesmo tempo que os sopros estão tocando em *f*.

Aconselha-se, aqui, a eliminação da ligadura e a execução das três primeiras notas em *ff*, com troca de arco nas notas longas. Exatamente como escrito no compasso 110.

Essa alteração da dinâmica não distorcerá a idéia musical, pois, quando, no compasso 110, há a indicação *súbito ff, sonoro*, os sopros entram em pausa, fazendo com que as cordas apareçam naturalmente, enquanto nos compassos anteriores pouco as ouviremos.

Na seção **B** a partitura torna-se mais clara, sem problemas de equilíbrio sonoro. Porém, o dueto entre piccolo e fagote exigirá uma especial atenção à afinação, devido à distância que varia entre 3 e 4 oitavas, e também aos próprios intervalos escritos, criando uma série de falsas relações.

Quanto à coda, os diferentes grupos instrumentais precisam ser equilibrados entre si. O agrupamento acontece naturalmente. Destacamos apenas a necessidade do agogô estar bem claro nos 10 últimos compassos, pois, com todos os outros instrumentos regularmente enquadrados no compasso quaternário, este último elemento é o que trará uma instabilidade auditiva com as quiálteras de cinco, pegando o compasso todo, mas com acentuação a cada 4 notas.

Ao regente, o principal alerta a ser feito é em relação à manutenção do tempo ao se mudar da seção **A** para a **B**. As marcações mais incisivas que iniciam o movimento devem dar lugar ao gestual menos marcado e mais *legato* ao conduzir piccolo e fagote.

No final do movimento é necessário que o regente dê uma especial atenção ao agogô para que as quiálteras sejam executadas com precisão.

Pela sua utilização da orquestra toda, esse é um dos movimentos com o qual pode-se iniciar o ensaio.

4.3.7. Oxum (c. 171-218)

Enquanto no Oxalá II prevalece a massa do conjunto orquestral, Oxum apresenta uma música mais camerística, escrita para privilegiar os solos da flauta e o do violoncelo.

Após uma primeira leitura, sugere-se ensaiá-lo como uma peça concertante, ou seja, prepara-se a orquestra sem os solistas e depois os incorpora ao conjunto.

Tratando apenas do acompanhamento, alguns elementos precisam ser necessariamente ressaltados – todos eles de importância temática. São eles: cordas (c.194-195 e 212-213), maracas e guizos (c.196-197) e maracas, temple block e agogô (c.199-202).

As intervenções motivicas dos instrumentos de percussão ajudam a criar a atmosfera descritiva das pulseiras de Oxum. Portanto, estes não podem ficar em um plano secundário.

Aos solistas deve-se dar plena liberdade de execução, pois, em nenhum momento da partitura vemos a necessidade de encaixes precisos com a orquestra.

É muito importante que o regente deixe a música fluir naturalmente, sem excessos de controle. Ao contrário, quanto menos angulares forem as marcações, mais fácil será acompanhar os rubatos que invariavelmente virão a acontecer por parte dos solistas. Isso não significa que não há o que fazer. Tomam-se

ainda mais importante as indicações de tempo quando a percussão entra em conjunto.

4.3.8. As Águas do Rio Níger – Interlúdio II (c. 219-237)

Com escrita clara e orquestração eficiente, esse interlúdio não demandará muito trabalho durante os ensaios.

Todas as escalas tocadas pelas cordas possuem 8 notas, com apenas uma ligadura que abrange todas elas, e a dinâmica pede sempre um *crescendo*. Para se conseguir o efeito desejado, é necessário a divisão em dois arcos. Mas, para manter-se o *legato*, sugere-se que o naipe divida-se em 2 grupos: o primeiro ligando as 5 primeiras notas, trocando-se o arco para as 3 últimas, e o segundo fazendo o agrupamento inverso (3+5).

Ressalta-se a importância do retorno ao *p* a cada início de frase, deixando o *mf* para os últimos compassos, destacando, assim, a preparação para o final. Dentro dessa perspectiva, sugere-se alterar a dinâmica dos violoncelos e contrabaixos para *p* no compasso 231.

Quanto à percussão, a dinâmica deve ser mantida, pois, a cada instrumento incorporado, acontecerá um aumento natural do volume sonoro. O *crescendo*, propriamente dito, iniciar-se-á apenas no compasso 230.

Do primeiro ao oitavo instrumento de metal a entrar, são exatamente 8 tempos de diferença. No entanto, todos têm anotado como dinâmica *p* seguido de *crescendo*. Deseja-se, como resultado final, que todas as entradas sejam ouvidas, seguindo o aumento de intensidade que começou a ser desenvolvido 6 compassos antes pela percussão e pelas cordas. Apresentamos como sugestão a elevação da intensidade do ataque inicial paulatinamente em relação aos instrumen-

tos precedentes. Portanto, enquanto o terceiro trombone começa em *p*, a primeira trompa já entrará em *f* e, nos dois últimos tempos, todos crescerão juntos, para concluir em *ff*.

A regência deve manter o pulso com extrema regularidade. Isso ajudará tanto a percussão quanto as cordas, quando estas tocarem compassos sincopados.

Para a marcação em 7 tempos, sugere-se dividir o gestual em 3 tempos para dentro, 3 para fora e apenas o último para cima: Com isso, tem-se por objetivo deixar mais claro a anacruse para as entradas da percussão.

4.3.9. Ogum – Obá (c. 238-305)

De escrita rítmica densa e complexa, esse movimento demandará um tempo de preparação relativamente extenso para que sua execução saia precisa.

Antes de qualquer coisa, o segundo compasso das cordas merece um olhar mais atento. Ao optarmos pela manutenção da escrita original do compositor, percebemos que, ao serem extraídas as partes das cordas é necessário a colocação de traços referenciais de cada um dos 20 tempos para que os executantes saibam quando iniciar e terminar os *glissandi*.

Um dos principais problemas a ser resolvido é conseguir a precisão polirrítmica com deslocamento de acentuação entre uma figura com o apoio a cada 4 semicolcheias e a outra a cada 3, tal como podemos observar no exemplo abaixo:



The image shows a musical score for five string instruments: Violins I and II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is marked 'ff' (fortissimo) and features a complex polyrhythmic pattern. The Violins I and II parts are in treble clef, while the Viola, Violoncello, and Contrabasso parts are in bass clef. The pattern consists of a series of eighth and sixteenth notes, creating a dense, complex polyrhythmic texture.

Fig. 69 Ogum – Obá – c.248, cordas

Porém, enquanto a primeira figura mantém-se sempre regular, a segunda ajusta-se conforme a fórmula de compasso.

Nos compassos de 3 tempos, a figura menor aparece regularmente 4 vezes.



Fig. 70 Ogum – Obá – c. 254, oboé

Já nos compassos de 4 e 5 tempos ela sofre ajustes. No primeiro caso são 4 vezes regulares e a última mais longa (4 semicolcheias):

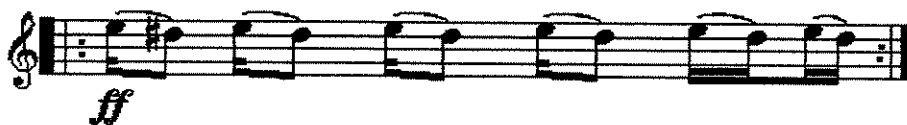


Fig. 71 Ogum – Obá – c.286, violino I

E no segundo, 6 figuras regulares finalizando com uma mais curta (2 semicolcheias):



Fig. 72 Ogum – Obá – c.245, tímpanos

Portanto, nesse movimento, onde as seções da orquestra atuam sempre em bloco, é necessário que se ensaie cada uma delas separadamente e depois comece a agrupá-las em trechos específicos visando a precisão rítmica do conjunto.

Na seção **A2**, madeiras e metais merecem uma atenção especial. Após um tranqüilo início com os dois grupos dialogando, ao chegar nos compassos 281-283 todos os sopros se dividem em 3 blocos – flautas, oboés, come inglês, clarinetas e fagotes; piccolo e trompetes; trompas e trombones. A complexidade se deve aos ritmos complementares, ou seja, a intensão do compositor é fazer com que um determinado grupo de instrumentos soe como *appoggiatura* para o seguinte, numa distância de uma semicolcheia.

Para que o resultado seja satisfatório, o ensaio deve ser realizado sem o restante da orquestra. Num segundo momento adicionam-se as cordas, pois elas mantêm um *moto perpetuo* de semicolcheias, para auxiliar na percepção do tempo forte, e, por fim, a percussão com seus deslocamentos de acentuação, o que pode causar uma certa instabilidade no conjunto.

A regularidade e precisão da regência nesse movimento são fundamentais. Cada grupo de instrumentos que realiza uma acentuação diferente, possivelmente orientar-se-á mais pela marcação do regente do que por qualquer outra referência auditiva.

Do início ao fim a regência deve ser incisiva, dando-se preferência às marcações angulares, com exceções feitas ao compasso 241. Neste caso temos apenas uma mínima pontuada em *crescendo* tocada pelos metais. Por ser o último da introdução, preparando a entrada da seção **A**, esse compasso pode ser

realizado com o gestual de uma fermata, porém obedecendo rigorosamente os 3 tempos.

A demais intervenções dos sopros com notas sustentadas – compassos 251-253, 257, 265, 271 e 276-280 – estes devem ser conduzidos com a mão esquerda, enquanto a direita mantém a regularidade do tempo para o restante da orquestra.

No entanto, é o início da introdução que necessita de um estudo preparatório.

Almeida Prado somente dividiu os 33 ataques da percussão em 2 compassos para marcar a entrada das cordas. A acentuação permanece sempre a mesma.

As cordas precisam de uma referência clara que auxilie a contagem não usual. O 13/4 pode ser regido com as 12 primeiras marcações para baixo e a última para cima, deixando claro a anacruse para o compasso seguinte.

Partindo desse princípio, sugere-se dividir o 20/4 em cinco partes:

$$3/4 + 4/4 + 3/4 + 3/4 + 7/4 = 20/4$$

Isso proporciona uma clara referência para as cordas. Elas devem entrar meio tempo após o primeiro tempo do 3/4 e concluir no primeiro tempo do 4/4, procedendo assim sucessivamente. As 4 primeiras marcações podem obedecer ao gestual tradicional, enquanto o 7/4 mantém a idéia do compasso anterior, ou seja, 6 batidas para baixo e a última como anacruse para auxiliar a entrada do restante da orquestra.

Nos 8 últimos compassos do movimento, o processo de dissolução temática, com as notas sendo excluídas aos poucos, e o *decrescendo* do *fff* ao *pppp*, não significa que há uma diminuição da velocidade. Ao contrário, é justamente a manutenção do tempo que trará um melhor resultado musical.

4.3.10. Ibeji (c. 306-385)

Tecnicamente, esse movimento não apresenta muitos problemas. Os ensaios demandarão mais da sua realização musical.

Após uma leitura, o primeiro ponto a ser trabalhado refere-se aos violoncelos. Especificamente nos compassos 306-338. Embora sejam independentes, as duas partes são complementares. Essa escrita foi concebida para que surja como resultado final um arpejo contínuo que servirá como elemento condutor para a sustentação harmônica.

Para que esse resultado seja satisfatório, trabalha-se principalmente as trocas de arcos. A cada mudança de direção, a primeira nota deve ser atacada suavemente, com uma dinâmica ligeiramente abaixo das subseqüentes. Com isso o ouvinte tende a perder a referência do momento exato das mudanças e o som fica contínuo.

Como já vimos anteriormente, ao longo das 4 primeiras seções o tema aparece sempre na mesma altura, no entanto ele foi harmonizado em diferentes tonalidades. O resultado disso é que para cada novo acompanhamento, a melodia soa em uma diferente região tonal, dificultando ainda mais a manutenção da afinação.

Na seção de desenvolvimento (c.352-362), o rápido deslocamento dos centros tonais através de encadeamentos cromáticos também pode complicar o resultado final em termos de afinação.

A realização de um trabalho de compreensão harmônica do que acontece, evita que as falsas relações atrapalhem a realização musical, pois, embora a música seja tonal, não se trata de uma harmonização tradicional, herdeira do tonalismo do século XIX.

O compasso 370 pode causar uma certa imprecisão de execução por parte dos violinos.



Fig. 73 – Ibeji – c.370, violinos

Essa quiáltera de 4, sincopada, dentro de um compasso de 3 tempos não é usual. Como a dinâmica se encontra entre *ff* e *f*, com acento em cada uma das notas, deve-se ensaiar detidamente a realização desse compasso.

A condução não apresenta maiores problemas. A marcação deve ser branda, porém expressiva, e retratar o *legato* que permeia grande parte desse movimento.

Nos compassos 352-362 o compositor indica *ff sonoro!*, com acento em cada uma das notas dos violinos I e violas. Nesse contexto, isso não significa marcações pesadas, mas o desligamento das notas com o objetivo de destacá-las. Portanto, a regência não pode ser dura.

O estudo desse movimento pode ser programado para o final do ensaio, juntamente com Oxalá III, pois ambos foram escritos somente para as cordas.

4.3.11. Omulu (c. 386-401)

Parece não ser difícil, mas a preparação de Omulum requer um cuidado muito especial.

Já nos primeiros 2 compassos encontramos uma escrita da qual podemos dizer que visualmente é muito bonita, porém colocá-la em prática torna-se bem mais complexa. O desafio é fazer com que cada uma das notas seja ouvida claramente e os principais problemas são a escrita numa região muito grave e a diferença timbrística entre contrabaixos e violoncelos

Primeiramente, para equilibrarmos os dois naipes, é necessário elevar a dinâmica geral dos contrabaixos para *mp*. Em segundo lugar, se estes estão dispostos no palco na posição tradicional, ou seja, em linha atrás dos violoncelos, há uma diferença significativa de penetração da sonoridade emitida pelo sexto e pelo primeiro instrumentista. Portanto, gradualmente os últimos devem tocar mais forte que os primeiros. No caso dos violoncelos esse problema está minimizado pela disposição mais compacta e mais próxima do público.

Mas para a solução desse problema ainda será necessário levar em conta a acústica do local.

Quanto a ouvir as entradas das vozes, os músicos podem atacar cada nota com uma leve acentuação.

O equilíbrio também deve estender-se à sustentação das notas. A dinâmica precisa ser ajustada novamente quando todos já estiverem tocando juntos.

Na passagem entre os compassos 391-392, sugere-se que os dois fagotes elevem um pouco sua dinâmica, visando equilibrá-la com a dos trombones que entram no compasso seguinte. Pelo mesmo motivo, esses últimos não devem tocar muito forte. O objetivo é fazer uma transição suave entre os diferentes instrumentos ao evitar as discrepâncias de intensidade.

Quanto ao dueto do piccolo com a tuba duas providências precisam ser consideradas. A primeira diz respeito à precisão rítmica. Devido às diferenças de natureza de cada instrumento e à grande distância que os separa, a resposta dos ataques pode causar um leve desajuste de tempo. Aconselha-se ensaiar a tuba com os instrumentos de percussão e depois introduzir o piccolo.

Como cada uma das notas de ambos os instrumentos tem um sinal de acentuação, sugere-se o encurtamento da duração das mesmas em prol da articulação pedida.

No compasso 398 os contrabaixos fazem um rápido *crescendo* para o *forte* e, em seguida, decrescem até atingirem o uníssono na última nota, quando um *pp* está anotado. Recomenda-se chegar ao primeiro tempo do compasso seguinte ainda em *piano* para em seguida atingir a dinâmica desejada. Isso ajudará o público concentrar sua atenção na nota pedal após uma caótica dissolução do *cluster*.

Mais que à orquestra, nesses primeiros compassos o regente pode auxiliar o público indicando a entrada de cada instrumento.

O gestual suave do início deve se tornar mais incisivo a partir do terceiro tempo do compasso 391, mantendo-o assim até o primeiro tempo do 398. Nos 3 últimos compassos não há necessidade de se preocupar com a marcação.

Os contrabaixos só esperam o corte enquanto a flauta pode tocar a vontade, como se fosse um recitativo. E ao violino I solo, basta um discreto olhar para indicar sua entrada.

4.3.12. Oxalá III (c. 402-451)

Um dos principais problemas citados na preparação de Ibeji referia-se à dificuldade de afinação causada pelas diferentes relações tonais resultantes das mudanças de tonalidades a cada nova seção com o tema sempre na mesma altura, e também pelo cromatismo do desenvolvimento.

Em Oxalá III a difícil afinação também é o principal ponto a ser resolvido. Porém, os motivos não são os mesmos.

Enquanto a música de Ibeji transcorre dentro de um universo tonal de melodia acompanhada, aqui estamos diante de uma verdadeira escrita polifônica sem o apoio de uma tonalidade.

Nos compassos 414-415, onde acontece a transição da seção **A** para a **B**, deve-se cuidar de 2 aspectos. O primeiro refere-se ao equilíbrio da dinâmica para se conseguir o efeito desejado do quarteto sumir aos poucos enquanto o *tutti* ganha força. E o outro diz respeito à afinação precisa, pois ocorrerá o choque entre a polifonia com base em mi, dos solistas, contra a entrada do restante das cordas com apoio em mi bemol.

Toda a seção **B** seguinte está repleta de falsas relações com sobreposições de diferentes escalas, o que requer atenção redobrada no que tange à afinação.

Caso tais problemas persistam, aconselha-se tocar lentamente cada trecho, a fim de que os músicos possam se ouvir e fazer os ajustes necessários.

Do compasso 426 ao 428, Almeida Prado pede um *accelerando poco a poco*, que vai de 69 a 88 mínimas por minuto. É necessário tomar um grande cuidado para que não se exagere ao apressar a música, nem deixe para acelerar apenas nos últimos compassos. Essa precaução deve partir principalmente do regente.

Fazendo-se um paralelo novamente com Ibeji, a condução pode parecer semelhante pelo fato de ambos os movimentos terem sido escritos para a seção de cordas. No entanto, a dinâmica de Oxalá III é mais ampla e variada. A sua escrita polifônica e articulação em *non legato* opõem-se ao canto *legato* e à melodia acompanhada de Ibeji. Portanto, a regência torna-se naturalmente diferente.

As marcações não podem ser muito suaves nem excessivamente marcadas. A condução das seções **A** e **B** deve ser clara, sem reforçar o primeiro tempo, tal como se conduzisse uma polifonia de autor flamengo do século XV. Já a partir do compasso 430, temos um trecho em *legato* que leva à seção final. Nesta, o gestual precisa ser mais incisivo e marcado devido à indicação de *ff*. Nos últimos 2 compassos retorna-se ao mesmo procedimento utilizado na primeira seção do movimento.

Oxalá III não possui conclusão, pois se liga diretamente ao movimento seguinte.

4.3.13. Oxóssi – Ossaim (c. 452-570)

Após uma primeira leitura, a preparação do movimento dividir-se-á em 3 etapas, de acordo com as diferentes seções. A primeira delas, caso haja necessidade de um estudo mais detido, poderá ser trabalhada em um final de ensaio, juntamente com Saudação a Exu, também escrita somente para instrumentos de percussão.

Na música, além da precisão das durações, deve-se prezar pela manutenção do tempo, mesmo com a mudança de uma parte para outra dessa mesma seção, pois, somente assim, surtirão efeito as mudanças, tanto das constantes rítmicas quanto dos deslocamentos de acentuação.

A escolha das baquetas passa a ser fundamental para se conseguir um resultado musical ideal. Para a gran cassa, uma baqueta de ponta macia realizaria muito bem o pedal do início da seção, no entanto, perderia nos compassos 498-501, onde são pedidos acentos deslocados. Portanto, sugere-se uma de ponta mais dura. O caso dos tímpanos é parecido. A necessidade de uma baqueta dura ocorre em toda a seção. No início para aproximar o ataque ao do temple block e dos tom-tons, na parte central, devido às quiálteras de 5 colcheias e dos acentos deslocados e, principalmente, no final, para que se ouça claramente as diferentes pulsações de cada um dos tímpanos.

Feita essa escolha, o próximo passo seria equilibrar as dinâmicas, as quais apresentam-se muito diversas de instrumento para instrumento. Como e-

xemplo, a gran cassa possui um som potente, no entanto, os ataques do temple block e dos tom-tons tornam-se mais penetrantes.

Ressalta-se que o fato dessa seção ser inteiramente escrita para percussão, os instrumentos podem tocar com mais liberdade, sem se preocuparem em equilibrar a sonoridade com o restante da orquestra.

Na escrita coral da seção **B** observamos sempre a alternância de um compasso com um acorde por tempo e o seguinte apenas com um acorde prolongado, quando ouvimos, então, os arpejos em contraponto. As notas prolongadas das trompas devem ser atacadas com a mesma dinâmica do compasso anterior, mas sustentadas com a intensidade em um nível abaixo, dando, assim, mais liberdade ao vibrafone.

Esse procedimento adotado pelas trompas será de fundamental importância para a realização do cânone em **B1**.

No compasso 531 há uma suspensão na contagem do tempo, abrindo-se um espaço para a improvisação de apitos de pássaros, temple block e maracas. A orientação sugerida segue o sentido da manutenção da atmosfera criada anteriormente pela percussão entre os compassos 526 e 529, ou seja, com intervenções breves e ligeiramente espaçadas, ao contrário do que ocorre no compasso 17 do Chamado aos Orixás, onde há um adensamento da música.

Essa mesma calma ao improvisar pode ser mantida pelos apitos de pássaro nos compassos 540-554, já que, além da música ser similar, a textura tornou-se mais complexa.

Como já citamos acima, aconselha-se sustentar as notas longas com um nível de intensidade menor que as demais. Com isso a música torna-se menos

carregada, facilitando a inteligibilidade da escrita canônica. Outro detalhe que ajudará na compreensão musical, agora do início e do final de cada ciclo, refere-se à terminação em *decrescendo* do quarto grupo de notas:



Fig. 74 – Oxóssi – Ossaim – c.542-543, trompas

Enquanto o primeiro grupo do próximo ciclo deve ter a dinâmica ligeiramente elevada:



Fig. 75 – Oxóssi – Ossaim – c.544-546, trompas

Para finalizar o movimento, é muito importante respeitar o sinal de respiração antes do último compasso ao não ligar o *glissando* da marimba com o ataque dos tom-tons, tímpanos e gran cassa.

Tal como a música diferencia-se para cada uma das seções de Oxóssi – Ossaim, a condução também mudará.

A introdução e a coda são executadas rigorosamente em tempo, mas a regência não precisa necessariamente marcar todos eles. Sugere-se que no segundo e no quarto compassos o gestual utilizado seja correspondente ao de uma fermata. Com isso, dá-se a idéia de que tais compassos soem como uma reverberação do primeiro e do terceiro, respectivamente. Se se marcar todos os tempos, o referencial visual pode atrapalhar essa idéia auditiva.

Enquanto isso, as entradas da marimba podem ficar a cargo da mão esquerda.

O gestual empregado para conduzir a seção A precisa deixar muito claro os 4 tempos do compasso, visando a precisão rítmica. Porém, apesar do

movimento ser escrito somente para a percussão, não se trata de uma música constantemente marcada. Pelo contrário, Almeida Prado estabelece quase uma escrita melódica para cada instrumento, através das variações de dinâmica. Aconselha-se, portanto, uma regência mais lisa, deixando as marcações mais acentuadas para os golpes de gran cassa entre os compassos 485 e 492 e para o início da parte final onde os tímpanos se dividem em 4.

Nos referimos apenas ao início da última parte, pois, quando entrarem os demais tímpanos, somente o primeiro tempo será coincidente. Se os 4 forem muito marcados, privilegiar-se-á a nota mi que é tocada a cada tempo. E a idéia do compositor seria justamente ter as 4 vozes com o mesmo peso, porém com diferentes pulsações.

Apesar das diversas acentuações encontradas nos compassos 498-501, se a regência tentar marcar excessivamente cada um dos tempos, ela minimizará o aspecto da surpresa ao surgirem notas acentuadas em diferentes momentos e instrumentos.

A seção **B** ocorre numa atmosfera muito mais relaxada. Com um andamento bastante lento, a condução se preocupará mais com o coro das trompas e deixará os instrumentos de percussão agirem com liberdade. O único ponto no qual se faz necessário uma marcação mais precisa encontra-se no último tempo do compasso 528 e no compasso seguinte, devido à escrita das maracas.

No momento da improvisação, o regente dará a entrada do prato suspenso e manterá a atenção voltada para a percussão, como se estivesse sustentando uma longa fermata.

A saída desse compasso deve ser antecedida de um direcionamento às trompas, pois ao próximo ataque a música já estará no tempo da seção **A**.

Embora a música de **B1** seja similar à de **B**, sua condução diverge consideravelmente. Primeiramente quanto ao tempo. Para essa seção o compositor indica:

$$\text{♩} = 76$$

Enquanto na correspondente anterior lemos:

$$\text{♩} = 52$$

Aqui o coro de trompas multiplica-se para toda a orquestra em cânone e, para conduzi-lo, diferentemente de **B**, é necessário que a marcação seja mantida sempre em tempo.

Inicialmente o gestual deve transmitir o legato do tema, mas, ao chegar no compasso 555 as cordas começam a tocar em *pizzicato*. A partir de então cada tempo deve receber uma leve acentuação. Isso auxiliará também a entrada de gran cassa, tímpanos, tom-tons e temple block a partir do 560. O *legato* será mantido pela mão esquerda.

4.3.14. Iemanjá (c. 571-651)

Cada uma das seções desse movimento tem uma relação diferente com o solista.

Na primeira, a orquestra atua sempre como acompanhamento. A única referência ao tema ocorre nos compassos 583-584 onde as trompas I e III tocam dois motivos sem seqüência. Essa intervenção, bem como as escalas descendentes, tocadas pelos mesmos instrumentos, que ligam essa à seção seguinte, devem ser ressaltadas. A anotação da dinâmica em ambos os pontos citados é de *piano*. Aconselha-se alterá-la para *mp*, para que não se confunda com o acompanhamento.

No restante da seção A, a preocupação volta-se para a manutenção da dinâmica em *pp*, pois há uma tendência dos instrumentos aumentarem seus respectivos volumes conforme os demais incorporam-se ao conjunto. Vale lembrar que, embora todos apresentem linhas melódicas independentes, nenhuma delas deve ser ressaltada. O objetivo permanece formar um bloco sonoro como suporte para o solista.

Harpa e vibrafone apenas mantêm um fundo contínuo sobre as notas si, dó sustenido e ré, nos 12 primeiros compassos de B. Quanto mais próximas forem as dinâmicas de ambos, melhor será o resultado.

Já os violoncelos e contrabaixos assumem dupla função. Enquanto estiverem sustentando notas longas, a intensidade permanecerá sempre equilibrada, visando criar uma faixa sonora abaixo do solo. No entanto, quando suas

linhas se movimentarem, sejam individualmente ou em grupo, elas precisarão ser ressaltadas, pois sua função muda. De simples acompanhamento, cada instrumento passará a atuar como um solista secundário, contrapondo suas vozes à do violino.

Para exemplificar, nos compassos 601-606, dos violoncelos surge uma linha melódica resultante dos pequenos fragmentos que cada um toca, contrapondo-a à do solista. Nos 5 compassos que se seguem, cada instrumento interfere de maneira diferente dos demais. Cria-se, assim, uma “perturbação” à voz do violino.

Um efeito de pergunta e resposta entre solista e orquestra é desejado do compasso 619 ao início do 621. Portanto, a dinâmica indicada precisa ser bastante dilatada.

Na seção A1, o solista já não tem a preponderância que encontramos até então, pois a melodia principal foi confiada aos primeiros e segundos violinos.

Ao contrário do que dissemos a respeito do início do movimento, os motivos tocados pelas madeiras e primeira trompa não podem simplesmente se misturarem com toda a orquestra visando unicamente o acompanhamento. Assim como acontece com as trompas I e III nos compassos 583-584, cada fragmento temático precisa ser executado como tal.

Naturalmente, o contorno dinâmico do início do tema soará da seguinte maneira:



Fig. 76 – Iemanjá – c.574-575, violino solo, com dinâmica

Portanto, cada vez que ele aparecer, seja qual for o instrumento ou a variação de sua escrita, seria interessante que obedecesse a esse mesmo delineamento na intensidade. O resultado faz com que o acompanhamento torne-se mais expressivo.

Para tanto, sugere-se ensaiar em primeiro lugar somente as madeiras e a primeira trompa. Na seqüência adiciona-se todos os metais, harpa, violas, violoncelos e contrabaixos, que não devem se sobrepor ao grupo anterior. Somente depois viriam os violinos com o tema.

O violino solista e o vibrafone entrariam por último. Como ambos estão em cânone, sugere-se elevar a dinâmica do vibrafone de *p* para *mp*, visando salientar um pouco a importância de sua linha.

Embora se trata de uma escrita para solista e orquestra, a música não deixa muita liberdade para o violino. Com isso a regência pode manter-se em tempo, evitando os *rubati*.

Na seção A ela pode atuar discretamente deixando toda a ênfase para o violinista.

Em B e B1 já é necessária uma condução mais expressiva para que os violoncelos e contrabaixo realizem corretamente as dinâmicas desejadas. Além disso, com a complexa escrita dos compassos 608-611 e 619-622, os instrumen-

tistas dependerão muito da marcação do regente devido ao difícil referencial auditivo.

Quanto à seção final, esta deve ser conduzida como um episódio sinfônico com a presença do solista. Sugere-se que, nos últimos 5 compassos conduza-se apenas as entradas de cada instrumento, evitando o excesso de marcação. Esse gestual auxiliará o público a ouvir esse final de movimento com muita tranquilidade, mostrando-lhe que haverá uma conclusão em vez de se atacar a seqüência da sinfonia.

Vale lembrar ainda que a seção **A** tem anotado ♩ = 76 enquanto em **A1** lê-se ♩ = 66.

4.3.15. Iansã (c. 652-716)

Segundo o próprio Almeida Prado, “a percussão faz um fundo de samba-canção...”¹⁸ Dessa composição instrumental, são os atabaques os responsáveis pelo ritmo base, conforme a figura 77:

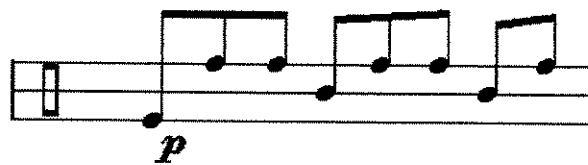


Fig. 77 – Iansã – c.652, atabaques

Embora já dividido em 3 grupos de colcheias (3+3+2), aconselha-se colocar um pequeno acento nas notas que iniciam cada um deles. Além disso, o atabaque mais agudo funciona como um pedal, enquanto os outros dois se sobressaem. Portanto, cada um deles pode ser sempre acentuado ao longo de todo o movimento.

O compositor, com o objetivo de trazer para a orquestra ritmos e sonoridades da cultura popular, combina muitas vezes instrumentos de percussão tradicionalmente ligados à orquestra sinfônica – como tímpanos, gran cassa, vibrafone, marimba e campanas tubulares – com outros considerados exóticos pela sua natureza regional, a exemplo de blocos de bambus, conchas suspensas, atabaques, reco-reco e do afoxé.

¹⁸ ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de *Sinfonia dos Orixás* (Disco). Encarte.

No entanto, atualmente as orquestras utilizam um afoxé industrializado com esferas de metal, o que altera o timbre em relação ao original. Por esse motivo, sugere-se que seja utilizado um instrumento tradicional, o qual possui a cabaça feita de coco seco, envolta por uma malha de sementes ou esferas de madeira.

No coro de cordas do compasso 673 as indicações de dinâmica pedem *p* para os primeiros violinos e *pp* para os demais. Como os violoncelos também tocam o tema, seria preferível que estes também elevassem seu canto para *piano*.

Outra alteração de dinâmica para melhorar a clareza da citação temática ocorre entre compassos 683 e 687 na parte dos contrabaixos. Inicialmente anotado *p*, aconselha-se a execução em *mp*, pois, além do restante das cordas, ainda temos os solistas com a indicação *intensamente sonoro*.

Ao se planejar os ensaios, pode-se programar lansa para a parte final, ao anteceder Ibeji e Oxalá III, escritos somente para cordas, ou mesmo Saudação a Exu ou a primeira seção de Oxóssi – Ossaim, ambos compostos para instrumentos de percussão.

Podemos considerar esse movimento como um dos mais tranquilos para ser conduzido. Após se equilibrar a sonoridade da seção de percussão, essa permanece constante sobre o ritmo de samba-canção enquanto os solistas tocam o tema principal. Nesse caso, basta o regente manter a marcação e deixar o violino e o violoncelo tocarem com liberdade.

Somente a partir da entrada de todas as cordas, a condução torna-se mais relevante, principalmente na seção B, na qual o contraponto de violinos II, violas, violoncelos e contrabaixos necessitam de atenção todo o tempo.

Entre os compassos 702 e 705, sugere-se uma marcação mais enfática no quarto tempo com o braço direito em direção aos violoncelos e contrabaixo, enquanto o esquerdo mantém-se carregando as tercinas do violino I.

4.3.16. Xangô II (c. 717-749)

Aparentemente muito simples e curto, o fato desse movimento ser escrito em forma de recitativo requer alguns cuidados.

Em relação ao grupo de metais e percussão que antecede o recitativo dos violoncelos e contrabaixos, enquanto os sopros e a folha de flandres atacam em *p* e crescem, vibrafone e campanas tubulares só têm uma entrada em *ff*. No entanto, a própria vibração do som produz um efeito contrário aos primeiros, ou seja, começa em *ff* e decresce para o *p*.

Visando esse contraste de *crescendo* contra *decrescendo*, sugere-se que os metais e a folha de flandres esperem 1 tempo para começarem a aumentar o volume, pois, assim, o ouvido do público perceberá melhor os dois efeitos com esse pequeno tempo para a acomodação auditiva.

O recitativo em si precisa ser muito bem trabalhado. Nesse caso, o fato de os naipes de violoncelos e contrabaixos tocarem em uníssono não ajuda muito. Há duas indicações para sua realização: *expressivo* e *acelerando*. Ambas já denotam que não se trata de uma melodia regular simples. Os 3 trechos devem ser bem entendidos quanto à sua maneira de serem realizados e bastante ensaiados, a fim de se conseguir uniformidade na sua execução.

Quanto ao recitativo da flauta já não há o problema de se ter vários executante para uma única linha, pois se trata de um solo. Porém, a primeira parte da preparação do recitativo anterior permanece a mesma, ou seja, o flautista pre-

cisa compreender bem a idéia musical do regente para depois tocar com liberdade.

A sugestão que se dá para sua execução refere-se às respirações. Para se compreender melhor a constituição dessa melodia à luz de sua origem motivica, seria aconselhável respirar, ou ao menos fazer uma separação por uma pequena cesura, a cada retomada do movimento ascendente, pois a melodia citará o motivo inicial dos orixás femininos.

Segue abaixo (fig. 78) o tema com os pontos de respiração ou separação sugeridos:

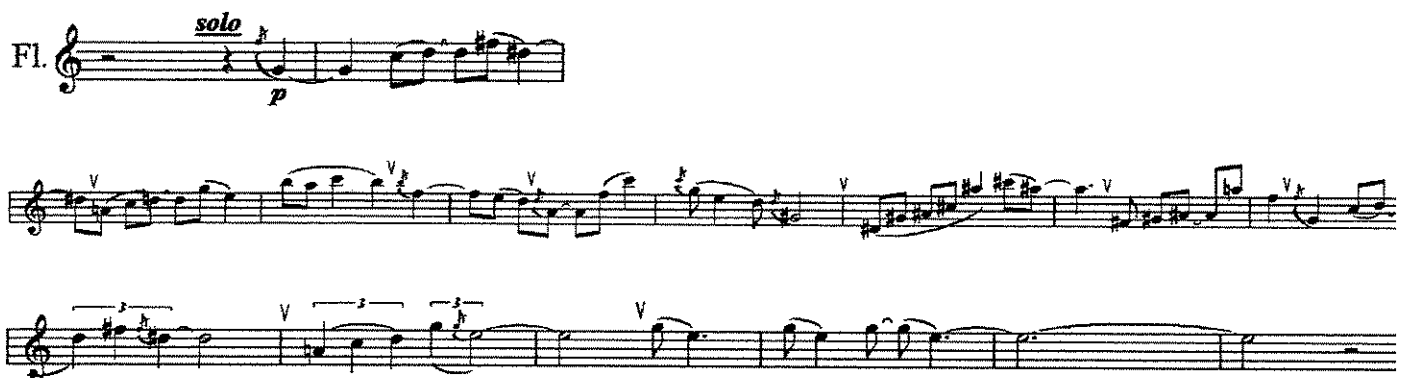


Fig. 78 – Xangô II – c.727-740, flauta, com respirações

Algumas orientações podem ser úteis em relação à regência, visto que não se trata de uma música fluente com marcações regulares.

Os compassos onde os metais e a folha de flandres realizam o *crescendo* podem ser conduzidos como se fossem fermatas, mas sempre em tempo, pois não haverá problemas de contagem ou de entrada para tímpanos, gran cassa, violoncelos e contrabaixos.

Reger o recitativo nesta primeira seção significa “cantar” a melodia juntamente com as cordas graves, dar atenção exclusiva a essa linha, e não apenas marcar os tempos. Os instrumentistas necessitarão muito do regente devido à liberdade de execução.

Para a seção **B** aconselha-se ensaiar o flautista de acordo com a interpretação desejada e, na hora da execução, deixá-lo livre para realizar o solo, mantendo apenas a condução das entradas do tam-tam.

Após a indicação de entrada das cordas, estas não precisam ser mais conduzidas, pois tocam apenas a nota fá continuamente. O solo de flauta nos compassos 742-745 também fica sob responsabilidade do executante.

O tempo voltará a ser efetivamente marcado com a entrada dos ataques.

4.3.17. Oxumarê (c. 750-759)

Embora se trata de apenas 10 compassos, antes de ser iniciada a preparação é necessário resolver alguns problemas de distribuição das vozes nos naipes de cordas.

Segundo o número de instrumentos de cordas sugerido¹⁹, esta seção compõe-se de: 12 primeiros violinos, 12 segundos violinos, 10 violas, 8 violoncelos e 6 contrabaixos. A divisão dos violinos em 6 partes cada naipe não apresenta problemas, pois cada estante tocará uma voz. No caso das violas, há 6 partes para 10 executantes. Sugere-se que cada uma das 2 notas superiores de ambos os acordes seja tocada por 2 violas, enquanto as fundamentais por apenas 1.

Pode parecer um contra-senso, porém temos que estar atentos pelo fato de que o vibrafone apóia as fundamentais e, ao entrar o acorde seguinte, a sua nota superior é a mesma que a inferior do seu precedente.

Ensaiai esse movimento resume-se principalmente em equilibrar a intensidade de cada instrumento. Porém, desta vez o objetivo não se refere à clareza das vozes, mas, ao contrário, visa chegar a um efeito timbrístico resultante dessa combinação instrumental. Com exceção feita ao vibrafone, quanto menos se distinguir cada um dos diferentes instrumentos, tanto melhor será o resultado final.

Quanto à regência, não há necessidade de se manter um marcação constante nos primeiros 7 compassos. Sua condução pode ser realizada como se

¹⁹ Ver capítulo 5.1. Programação, pág. 193.

fossem fermatas, porém sempre em tempo. O único momento onde os músicos precisam de uma definição clara do tempo encontra-se no compasso 757, pois harpa celesta e piano precisam quantificar a duração e o ponto de chegada dos seus *glissandi*.

Para finalizar o movimento, aconselha-se ao regente dar a entrada de cada uma das notas do vibrafone, mantendo-se o mesmo tempo no qual elas foram executadas em ordem inversa no início, ou seja, como se tivessem sido escritas novamente uma por compasso.

4.4. III Ritual Final

Durante o movimento final, diversos grupos tocam repetidamente motivos diferentes e independentes. O principal problema durante a preparação refere-se exatamente ao equilíbrio e à clareza necessários para que cada um possa ser ouvido.

O primeiro cuidado diz respeito aos 3 primeiros grupos, os quais compõem-se de metais e percussão. Se desde o início eles entrarem muito forte, haverá uma certa dificuldade para se ouvir as cordas e, principalmente, as madeiras.

Para solucionar essa questão, além de melhorar a clareza e a precisão rítmica, aconselha-se que os metais toquem forte apenas nos ataques das notas sem sustentar a dinâmica no seu prolongamento.

De qualquer forma, será de muita importância equilibrar a sonoridade da orquestra de acordo com a acústica da sala de concerto. Vale lembrar que, além do motivo do tempo, que certamente não terá problemas para ser ouvido, pois está a cargo da percussão, os temas a serem ressaltados começam a aparecer com a entrada das cordas.

Ao final dessa seção, encontram-se as indicações de *acelerando* e *crescendo* até a música ser interrompida por uma pausa geral no compasso 32. A coda deve ser iniciada exatamente no andamento do último compasso tocado, pois, a partir daí, a expectativa já está voltada para a conclusão.

Quanto à dinâmica, com o *crescendo* a seção encerrar-se-á em *ff*. É necessário que, ao iniciar a coda, ela retorne ao *forte* para que a intensidade do final seja maior.

Em relação aos 3 últimos compassos, aconselha-se a produzir um *crescendo* nos sopros mais intenso que o das cordas, com o objetivo de encerrar a sinfonia no clímax sonoro.

Durante a primeira seção, a regência deve conter sempre um gestual levemente marcado em cada tempo para facilitar a sobreposição de diferentes eventos. Ao atingir o compasso 32, aconselha-se manter os braços totalmente imóveis até a anacruse da próxima entrada.

O penúltimo compasso da sinfonia poderá ser conduzido como uma fermata, porém, mantendo-se a contagem de 4 tempos, para enfatizar o *crescendo*, o que chamará a atenção do público para o final.

5. EXECUÇÃO

5.1. Programação

Antes de programar a *Sinfonia dos Orixás*, é necessário que se saiba exatamente qual a orquestra a ser utilizada. De acordo com a partitura, a lista de instrumentos é a seguinte:

MADEIRAS

Piccolo
2 Flautas
2 Oboés
Corno Inglês
2 Clarinetas
2 Fagotes

METAIS

5 Trompas
3 Trompetes
3 Trombones
Tuba

PERCUSSÃO – 8 executantes

Campanas Tubulares

Marimba

Vibrafone

4 Tímpanos

Afoxé

4 Agogôs

4 Apitos de Pássaro

3 Atabaques

Bloco de Bambus suspensos

Chicote

Clave

Conchas suspensas

Folha de Flandres

Guizos

Gran Cassa

Maracas

2 Pratos suspensos

Reco-reco

Tam-tam

5 Temple Block

5 Tom-tons

Celesta

Piano

Harpa

CORDAS

12 Violinos I

12 Violinos II

10 Violas

8 Violoncelos

6 Contrabaixos

O número exato de instrumentos de cordas não está explícito nem no manuscrito nem na partitura editada. Em parte, a quantificação dessa seção é uma sugestão do presente trabalho, no entanto, ao analisarmos com mais cuidado a instrumentação de cada um dos movimentos, veremos que o próprio compositor já havia pensado em uma orquestra ideal para sua obra.

Para chegarmos ao número de contrabaixos, basta olharmos para o Omulu, onde esses instrumentos dividem-se em 6 solistas, apesar de tocarem 8 diferentes vozes – os contrabaixos 3 e 6 tocam 2 vozes cada um. Portanto, se o compositor tivesse pensado em um número maior de executante nesse naipe, não seria necessário escrever duas partes para o mesmo instrumentista tocar em cordas duplas.

Nesse mesmo movimento, e também nas seções centrais de Iemanjá, os violoncelos estão separados em 8 partes, o que estaria perfeitamente equilibrado com a quantidade de 6 contrabaixos.

As violas encontram-se divididas em 2, 3 ou 6 grupos, o que não daria para tirar nenhuma conclusão. Porém, seguindo o número de contrabaixos e violoncelos, 10 violas equilibrar-se-iam muito bem com o conjunto.

Quanto aos violinos, proporcionalmente, ambos os naipes contariam com 12 a 14 executantes. Diferente do que ocorre com o repertório clássico e romântico, não há um peso maior nas partes de violino I em relação ao II. Além do mais, encontramos ambos os naipes divididos em 2, 3, 4 e 6 vozes. Portanto, optou-se pelo número de 12 integrantes tanto para os violinos I quanto para os violinos II, podendo-se, assim, serem divididos em igual número de executantes por parte.

A quantidade de instrumentos de percussão exigida por essa partitura é excessivamente grande, enquanto o número de executantes varia muito a cada movimento. Geralmente os percussionistas que tocam as partes de tímpano preferem executar somente este instrumento, tanto quanto aqueles que executam as partes de marimba e vibrafone. No entanto, a complexa escrita elaborada para a seção de percussão exige uma grande rotatividade entre os músicos. Como exemplo, entre os compassos 502 e 515, cada um dos 4 tímpanos exige um executante diferente.

No prefácio da partitura editada o compositor indica a necessidade de 7 percussionistas. Porém, os movimentos Oxóssi – Ossaim e Iansã exigem 8 executantes.

Com isso chegou-se ao número total de 81 músicos para executar a *Sinfonia dos Orixás*.

Pensando numa situação ideal de distribuição da orquestra no palco, teríamos a seguinte configuração:

Cordas – Sugere-se a formação de agudos à esquerda e graves à direita para manter a idéia musical de alguns trechos, como o encontrado no início de Iemanjá ou no início de Oxumarê, onde a música caminha progressivamente do grave ao agudo ou vice-versa. Assim teríamos:

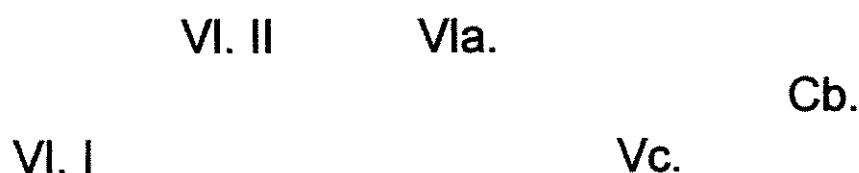


Fig. 79 – Disposição da seção de cordas

Madeiras – Mantêm sua formação tradicional:

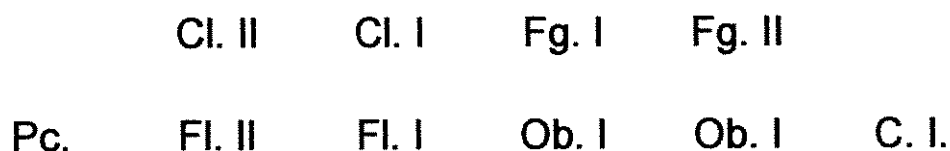


Fig. 80 – Disposição da seção de madeiras

Metais – Há 2 possibilidades plausíveis para sua disposição no palco. Em ambos os casos as trompas estariam sentadas em linha, à esquerda, no sentido centro-lateral. Preferencialmente trompetes, trombones e tuba estariam na mesma linha que as trompas, porém do lado direito. O primeiro trompete e o pri-

meiro trombone estariam sentados lado a lado, com os demais executantes seguindo em direções opostas. A tuba encerraria a fila:

Cr V Cr IV Cr III Cr II Cr I Tp III Tp II Tp I Tb I Tb II Tb III Tu

Fig. 81 – Disposição da seção de metais²⁰

Na prática os músicos estarão sentados em meia-lua. Essa disposição tem preferência por liberar mais espaço ao fundo para a percussão.

Uma segunda possibilidade seria colocar trombones e tuba numa fileira atrás. Nesse caso os trompetes estariam invertidos, com o primeiro ao lado da primeira trompa:

Tb I Tb II Tb III Tu
Cr V Cr IV Cr III Cr II Cr I Tp I Tp II Tp III

Fig. 82 – Disposição da seção de metais

Em ambos os casos deve-se deixar espaço suficiente para que esses instrumentos entrem tocando no palco durante o Chamado aos Orixás, como prevê a partitura.

²⁰ A abreviatura Cr está sendo utilizada para as trompas, proveniente do termo em italiano: *corni*.

Percussão – Todo o instrumental deve ser distribuído em linha na parte posterior da orquestra. Dá-se preferência por deixar no centro os tímpanos, a sua esquerda os instrumentos de altura definida e a sua direita os demais instrumentos. Dá-se preferência para os teclados à esquerda para que fiquem próximos ao piano, à celesta e à harpa.

Abaixo a disposição geral da orquestra:

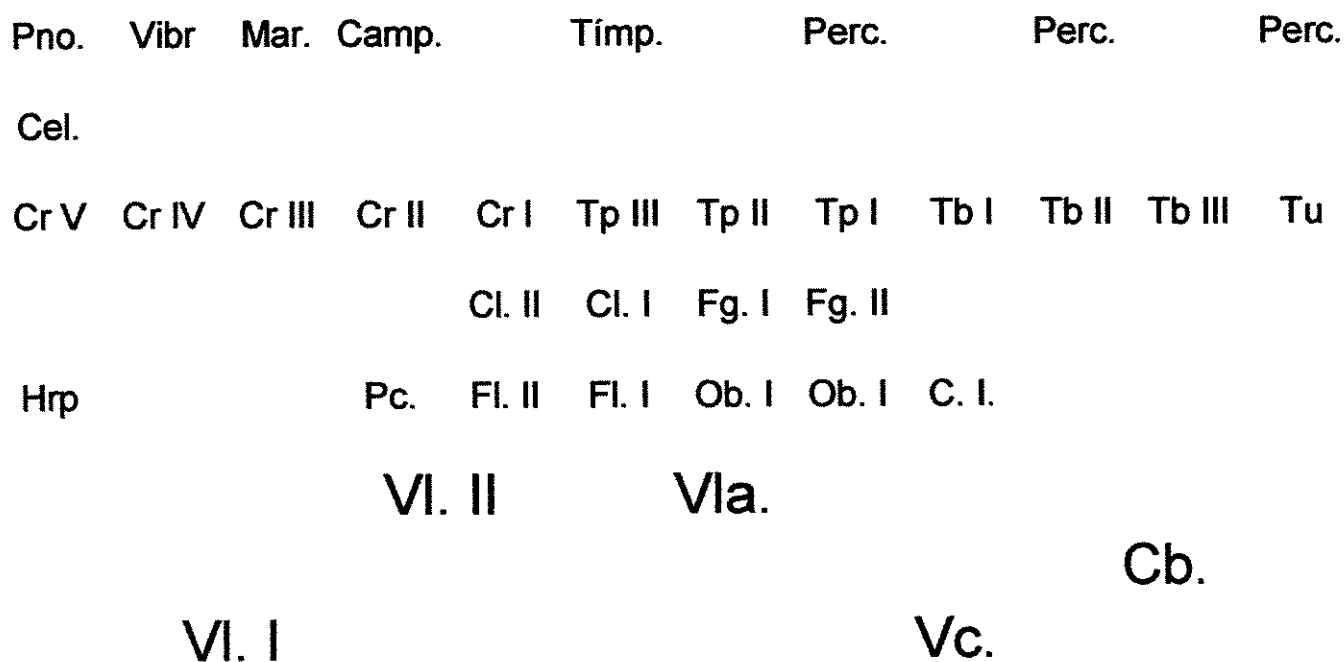


Fig. 83 – Disposição geral da orquestra

É importante lembrar que, ao ser iniciada a *Sinfonia*, a seção de metais não se encontra presente no palco até tocarem o Chamado aos Orixás. As

trompas estarão distribuídas pela platéia, enquanto trompetes e trombones aguardam atrás do palco.²¹

A duração da *Sinfonia* gira em torno de 50 minutos. Esse tempo não seria insuficiente para um programa completo, no entanto preencheria muito bem a segunda metade do concerto. Uma boa opção seria precedê-la com uma combinação de peças que, no total, compusessem uma primeira parte de menor duração.

Nos dias 28 e 30 de novembro de 2003 essa obra foi executada no Teatro Municipal “José de Castro Mendes”, em Campinas, como encerramento de um programa que incluiu a *Abertura Cidade de Campinas* e a *Fantasia* para violino e orquestra, num programa integralmente dedicado ao compositor. Essa combinação foi ideal, tanto pelo caráter temático do concerto quanto pelo equilíbrio da duração e das diferentes formas das peças.

²¹ Para detalhes dos procedimentos musicais e logísticos da distribuição dos metais fora do palco e posicionamento na orquestra, conferir em 4.2. I Chamado aos Orixás.

5.2. Diretrizes para Execução

A partitura da *Sinfonia dos Orixás* compõe-se basicamente de uma introdução, Saudação a Exu, Chamado aos Orixás, Manifestação dos Orixás e Ritual Final. O corpo central da obra – a Manifestação dos Orixás – é o movimento mais longo, dividindo-se em 17 partes menores.

Para auxiliar o público ouvinte, aconselha-se a confecção de um programa com o detalhamento de todas as divisões da *Sinfonia*.

Embora cada um dos movimentos esteja bem delineado e sejam independentes, ao final do primeiro e do segundo o compositor indica *attaca*, ou seja, não há intervalos entre os mesmos, a música torna-se contínua. Na partitura da introdução não existe essa indicação, no entanto, por ser um movimento curto, sugere-se que a pausa seja a menor possível, apenas o tempo necessário para que o regente se direcione à primeira trompa que, nesse momento, encontra-se localizada na platéia.

Dentro da Manifestação dos Orixás, muitas das seções internas encadeiam-se sem pausa, pois algumas delas são de curta duração ou concluem no primeiro acorde da seguinte.

É importante salientar que a música da *Sinfonia dos Orixás* não pode ser pensada como um *continuum*, sem respiração ou pontos de repouso. Um estudo detalhado de cada um dos seus segmentos, bem como um olhar para o todo, mostra-nos como conduzir seus 50 minutos de duração sem que ela deixe de atrair o interesse do ouvinte.

Se não considerarmos a macro divisão da obra – Saudação a Exu, Chamado aos Orixás, Manifestação dos Orixás e Ritual Final – tomaremos a *Sinfonia* como uma seqüência de 20 movimentos. Abaixo, estes serão reagrupados de acordo com a idéia de um arco com sentido musical completo, ou seja, início, ponto culminante e conclusão:

- Introdução – Saudação a Exu
- Bloco 1 – Chamado aos Orixás, Obatalá e Ifá
- Bloco 2 – Interlúdio I, Oxalá I, Xangô I e Oxalá II
- Bloco 3 – Oxum, Interlúdio II e Ogum – Obá
- Bloco 4 – Ibeji, Omulu, Oxalá III e Oxóssi – Ossaim
- Bloco 5 – Iemanjá
- Bloco 6 – Iansã, Xangô II, Oxumarê e Ritual Final

Introdução – Saudação a Exu soa como uma introdução propriamente dita. Com um início em *pp* sem contagem de tempo, sua segunda seção conclui com um crescendo e um ataque em *ff*. Mesmo dando o sentido de conclusão, fica no ar a expectativa da seqüência da música, primeiramente por sua curta duração, mas, principalmente por haver apenas 3 percussionistas tocando, enquanto o resto da orquestra aguarda sua entrada.

Bloco 1 – O Chamado aos Orixás havia sido concebido inicialmente como a introdução da *Sinfonia*, portanto apresenta esse mesmo caráter inicial de indefinição de tempo que permanecerá por todo o movimento. Após o momento de improvisação, quando os músicos encaminham-se para o palco, o que seria a conclusão transforma-se na preparação para atacar o movimento seguinte. Ouvimos 2 vezes o acorde dó#-mi-fá-fá#-si interrompido pelo ataque de tímpanos, tom-

tons, gran cassa e piano. Na terceira vez, no lugar desse acorde ouvimos apenas a quinta mi-si em *crescendo* para desembocar diretamente em Obatalá.

Sugere-se, nesse ponto, que haja um aumento de tensão, graduando-se a intensidade dos acordes. Quanto mais se aproxima o final do movimento, maior o *crescendo*.

Assim, Obatalá deixa claro que agora a música entrou no seu curso normal, ao iniciar com um tempo contínuo e apresentar toda a orquestra. A ligação com o movimento anterior fica clara quando em sua conclusão ouvimos o mesmo golpe de percussão, com o qual foi iniciado, cujos ataques já faziam parte do final do Chamado aos Orixás. No entanto, sua conclusão torna-se também o início de Ifá.

Escrito todo em *pianíssimo* sobre a nota lá sustenido, seus 6 compassos soam como conclusão de Obatalá, uma diluição da sonoridade por ele criada.

Embora de curta duração, aproximadamente 4 minutos, auditivamente esse primeiro bloco soa como um movimento completo em si mesmo.

Ao fim de Ifá não há indicação de *attaca*, no entanto sugere-se fazer apenas o corte que já serve como anacruse para As Águas do Rio Níger. Com isso, a música fica contínua, mas com esse tempo de respiração entre ambos os agrupamentos.

Bloco 2 – Tematicamente muito rico, é nesse conjunto de movimentos onde ouvimos pela primeira vez os temas das águas do rio Níger, dos orixás masculinos, dos orixás femininos, em seu primeiro contorno melódico além das suas 3 notas iniciais, e o motivo tempo.

O interlúdio liga-se quase que imperceptivelmente a Oxalá I. Inclusive as indicações metronômicas são muito próximas – 72 mínimas por minuto no primeiro e 80 no segundo. Para que essa fusão ocorra, deve-se aproximar ao máximo a dinâmica das cordas com a da celesta e do vibrafone. Assim, mais do que no início, a mudança de movimento será notada com a entrada do solo de corna inglês.

Já a passagem para Xangô I fica clara, embora não haja nenhuma interrupção na música. Pelo contrário, Oxalá I conclui com o primeiro acorde do movimento seguinte.

Daqui para frente a música mantém o andamento até concluir no primeiro tempo de Oxum. Xangô I e Oxalá II caminham ininterruptamente a 144 semínimas por minuto. Em Xangô I Almeida Prado utiliza pela primeira vez o processo de adição instrumental que se tornará a estrutura mais presente da *Sinfonia*, através da qual a música atingirá seus momentos de pico.

O primeiro acorde de Oxalá II, que conclui o movimento anterior, indica *ff*, no entanto, tendo em vista todo o delineamento musical desse bloco, a intensidade desse momento não deve superar os últimos compassos de Oxalá II. A transição entre os movimentos funciona como um anticlímax, pois a música partirá novamente do *piano*.

Desde o início da *Sinfonia* a música vem se desenrolando linearmente. Ao chegar em Oxalá II, pela primeira vez um movimento está dentro de uma forma mais delineada – nesse caso **ABA**. Portanto, é imprescindível que se faça a

repetição da sua primeira seção, reforçando, assim, o tema dos orixás masculinos.²²

Com a retomada do processo de adição instrumental, a coda produz o que seria o clímax da música até então, com o ponto de chegada no *cluster* do piano com percussão no primeiro tempo de Oxum. Embora já seja o início desse movimento, os 2 primeiros compassos funcionam como o ressoar do ataque final de todo o bloco anterior. Por isso, os últimos compassos de Oxalá III devem produzir um aumento de intensidade sonora e dramática para deixar claro ao público a chegada desse clímax e o início de uma nova etapa.

Bloco 3 – Esse conjunto de movimentos segue, em linhas gerais, a mesma atmosfera dramático-musical que o bloco anterior. Oxum inicia-se também em *pp*, em tempo lento e não *marcato*, tal como no Interlúdio I. O solo de cornê inglês de Oxalá I encontra um paralelo no solo de violoncelo do presente movimento. Portanto, Oxum corresponderia ao Interlúdio I e ao Oxalá I, no entanto sua conclusão em *pp* não o liga diretamente ao movimento seguinte. Porém, sugere-se que a pausa entre Oxum e o Interlúdio II seja da mesma duração – 1 tempo – da que acontece entre Ifá e o Interlúdio I, ou seja, o mesmo gestual de corte já funcionaria como anacruse do compasso seguinte.

Igualmente a Xangô I e Oxalá II, o Interlúdio II e Ogum – Obá mantêm a mesma indicação metronômica: 80 semínimas por minuto. Ambos os movimentos estão ligados não apenas pela manutenção do andamento, mas também

²² Tanto na ocasião da estréia da *Sinfonia dos Orixás*, e conseqüentemente na gravação em LP que se seguiu, sob a regência de Benito Juarez, quanto em novembro de 2003, com a condução de Cláudio Cruz, ambas com a Orquestra Sinfônica de Campinas, essa repetição não foi realizada, resultando em uma forma **AB coda**, deturpando totalmente o sentido musical. Além disso, para ajustar a transição foi suprimido o compasso 143, ou seja, o seu primeiro acorde foi colocado diretamente no início da casa 2.

pela transição. O motivo do tempo, que começa a aparecer no compasso 220, vai se tornando cada vez mais presente até que, a partir do 230 não é mais interrompido e entra pelo Ogum – Obá, mantendo sua pulsação. Apenas a instrumentação muda – anteriormente tom-tons, gran cassa e tímpanos; agora vibrafone, marimba, agogôs e piano.

Nessa passagem a dinâmica deve chegar ao *fff* e assim prosseguir, ao contrário do que ocorre entre Xangô I e Oxalá II, onde há uma quebra do *ff* para o *p*.

Ogum – Obá, sob vários ângulos, representa o clímax da *Sinfonia*. Tematicamente é o momento em que o compositor desenvolve apenas motivos, dando grande ênfase ao aspecto rítmico, principalmente com os excessivos deslocamentos de acentuação. A intensidade mantém-se até os 8 últimos compassos, onde encontra-se o auge da música e inicia-se a dissolução temática acompanhada por um intenso *decrescendo*. Pela terceira vez Almeida Prado utiliza o processo de adição instrumental para chegar ao ponto culminante. Esse procedimento somente será repetido no Ritual Final.

Fazendo um retrospecto do que se ouviu até o momento, temos o seguinte. A introdução, como um movimento isolado, termina num *crescendo* para preparar a entrada do bloco 1. Este, por sua vez, chega ao auge na segunda seção de Obatalá e conclui com o *pp* de Ifá. Os blocos 2 e 3, como já vimos, foram construídos sob atmosferas dramáticas parecidas, com uma maior intensidade no último.

Assim, podemos dizer que Ogum – Obá divide a *Sinfonia dos Orixás* em duas partes, ao encerrar a primeira delas. Portanto, aconselha-se que a pausa antes de atacar o movimento seguinte seja a mais longa até então.

Por outro lado, esse ponto não corresponde a uma grande divisão de movimento para se iniciar um outro com novo material temático a ser apresentado, como ocorre, por exemplo, com uma sinfonia do século XVIII ou XIX, e, portanto, não justifica uma interrupção total da intensão musical. Sugere-se ao regente que não dê uma pausa maior que 3 a 4 segundos e nem abaixe os braços, o que provocaria um relaxamento psicológico, mas que mantenha os mesmos em posição, apenas direcionando-os para os violoncelos e contrabaixos, os quais entrarão em seguida.

Bloco 4 – De uma maneira geral, poderíamos dizer que esse bloco corresponderia ao movimento lento da *Sinfonia*. Ibeji, Omulu e Oxalá III são efetivamente andamentos lentos. Oxóssi – Ossaim intercala os tempos: rápido-lento-rápido-lento. Portanto, excetuando-se a seção A de Oxóssi – Ossaim, há um amplo domínio de tempos lentos.

Ibeji e Oxalá III apresentam muitas similaridades. Ambos foram escritos somente para cordas, suas unidades de tempo apresentam andamentos muito próximos – 66 e 69, respectivamente – e tematicamente são dominados pelos temas dos orixás masculinos e dos orixás femininos. Além disso, possuem concepção melódica ampla e clara divisão de seções, embora com estruturas formais diferentes.

Omulu já aparece mais fragmentado e sem a constante movimentação e fluência rítmica peculiares dos acima citados. Poderíamos dizer que esses 3 primeiros movimentos formam uma unidade, onde Omulu seria uma transição.

Ibeji termina com um acorde de dó maior proporcionando uma clara conclusão. Também se sugere, aqui, que o corte final já sirva como anacruse para o movimento seguinte. Já de Omulu para Oxalá III, o violino solista traz a nota mi sustentada de um para o outro. Através de um *accelerando* este último também se liga diretamente com Oxóssi – Ossaim.

Por sua vez, Oxóssi – Ossaim é outro movimento no qual se torna imprescindível a repetição da seção **A**, pois, sem ela, sua forma bipartida **ABAB1** transforma-se em **ABB1**, fazendo com que a estrutura perca todo seu equilíbrio.²³

O bloco possui a maior duração dentre todos, cerca de 14 a 15 minutos. Oxóssi – Ossaim, por si só, fica responsável por quase 7 minutos de música, equilibrando-se, assim, com o agrupamento de Ibeji, Omulu e Oxalá III, com cerca de 8 minutos.

A transição para Iemanjá não deixa dúvidas. Dos 5 tempos do último compasso de Oxóssi – Ossaim, apenas o primeiro meio tempo tem nota, os demais compõem-se de pausa. Basta seguir rigorosamente a escrita – porém, sem a necessidade de se marcar cada um deles – que o intervalo será suficiente para se fazer a passagem.

²³ Também nesse movimento não foi realizada a repetição nem na ocasião da estréia da *Sinfonia dos Orixás*, e conseqüentemente na gravação em LP que se seguiu, sob a regência de Benito Juarez, nem em novembro de 2003, com a condução de Cláudio Cruz, ambas com a Orquestra Sinfônica de Campinas.

Bloco 5 – Iemanjá foi o único a ser composto como um movimento independente e completo em si. Poderíamos considerar que Ibeji também possui características semelhantes. No entanto, além de ser monotemático, sua proximidade com Oxalá III, pelos motivos acima descritos, o inclui como parte de um bloco maior.

Embora não seja muito longo – cerca de 3 minutos e meio – o claro delineamento melódico e a estrutura em forma de arco (**ABB1A1**) bem acabada de Iemanjá o deixa numa posição de destaque nessa segunda parte da *Sinfonia*. Aliado a isso, representa o auge dos orixás femininos, onde seu tema, pela primeira vez, aparece por completo.

Para que não haja dúvidas a respeito da sua independência, Almeida Prado, como vimos anteriormente, o separa do movimento anterior por 4 tempos e meio de pausa. Esse procedimento acontece novamente antes que se ataque Iansã. No último compasso de Iemanjá há apenas um *pizzicato* de 1 tempo dos contrabaixos, seguido de 3 tempos de pausa, ou seja, está explícita a intenção de separar ambos os movimentos.

Essa separação acaba por valorizar Iemanjá. Chega-se aqui ao ponto alto da *Sinfonia* no que diz respeito ao seu lirismo. Assim, após o clímax de Ogum – Obá, intensamente rítmico, Iemanjá se impõe como sua antítese. A partir desse momento, progressivamente a música encaminha-se para o seu final, restando, porém, ainda alguns movimentos.

Bloco 6 – Os 4 movimentos que o compõem unem-se ininterruptamente pela indicação *attaca*. O primeiro deles encontra-se ainda sob a influência

da ambientação mais tranqüila dos 2 últimos blocos. Sua textura de melodia acompanhada mantém o lirismo presente em Ibeji e Iemanjá.

Os movimentos seguintes já podem ser considerados uma preparação para o Ritual Final. Xangô II, escrito em forma de recitativo, encadeia-se diretamente com Oxumarê, que passa a funcionar como um interlúdio de 10 compassos para chegar ao movimento final.

Ao contrário dos blocos 2 e 3, onde encontramos uma seqüência de intensidade crescente, neste presenciamos o inverso. Oxumarê surge como um ponto de dispersão da tensão do recitativo de Xangô, assim o Ritual Final concentrará novamente a atenção do público para a conclusão da *Sinfonia*.

Para a transição dos 2 últimos movimentos, aconselha-se fazer uma fermata ligeiramente mais longa na nota final de Oxumarê (ré) com um pequeno *decrescendo*, justamente para valorizar a entrada do Ritual Final.

Aconselha-se que o último ensaio funcione como uma simulação do concerto, o chamado ensaio geral. No entanto é fundamental que, antes que ele se realize, ao menos uma vez cada um dos diferentes blocos acima estudados seja executado por inteiro, sem interrupção, para que os músicos da orquestra apreendam essa unidade maior. Assim, esse processo facilitará a compreensão total da peça.

Todas as considerações musicais e logísticas descritas neste capítulo visam o melhor entendimento da obra, tanto por arte dos músicos executantes quanto pelo público. Muitas variáveis podem ser encontradas nesse caminho, tais como as condições de ensaio, tipos de sala de concerto e o próprio perfil do ouvinte.

te. No entanto, o objetivo sempre será a realização e, principalmente, a comunicação da obra de arte.

5.3. Planejamento dos Ensaios

Uma obra longa e complexa como a *Sinfonia dos Orixás* demanda um planejamento prévio dos ensaios, pois, estando dividida em 20 movimentos, com o mesmo número de diferentes combinações instrumentais, não seria produtivo trabalhá-los sempre na ordem em que aparecem, mesmo que a música seja contínua.

Geralmente o primeiro dia de preparação é reservado para a leitura geral da obra, quando serão solucionadas as dúvidas de leitura, tais como andamentos, guias, repetições, contagem de tempos em pausa e referências auditivas em geral. No último faz-se um ensaio geral, com eventuais pequenas correções.

Em 5.2. Diretrizes para Execução, sugeriu-se que seria importante para a orquestra tocar cada um dos blocos – nos quais reorganizou-se a *Sinfonia* – sem interrupção, antes do último ensaio.

Porém, entre a leitura e os ajustes finais, cada movimento deve ser trabalhado individualmente.

Nesse momento torna-se crucial a elaboração de uma agenda que contenha a seqüência dos movimentos a serem ensaiados num determinado dia para que cada músico saiba exatamente quando deverá estar ou não presente no local de ensaio.

Deixar uma orquestra toda esperando enquanto os metais encontram o seu posicionamento ideal fora do palco em Chamado aos Orixás, ou ape-

nas 3 percussionistas estão ensaiando Saudação a Exu, torna-se contraproducente.

Da mesma forma, perde-se muito tempo com a alternância dos naipes no palco: saem as cordas e entram os metais; quando saem estes entra a percussão; em seguida volta a orquestra toda.

Para que isso não aconteça, sugere-se que se inicie os ensaios com as formações maiores e aos poucos os músicos que não serão mais solicitados naquele dia vão sendo dispensados.

Baseado nessa idéia, para auxiliar o planejamento da agenda, elaborou-se a seguinte distribuição dos movimentos:

Grupo 1 Orquestra grande. Todos os naipes estão presentes. Aconselha-se utilizar esses movimentos na parte inicial dos ensaios.

Obatalá, Ifá, Oxalá II, Ogum – Obá, Oxóssi – Ossaim, Iemanjá e Ritual Final.

Grupo 2 Ausência de alguns executantes nos sopros e/ou percussão. Preferencialmente ensaiados após os movimentos do Grupo 1. Nesse caso alguns instrumentista poderiam se retirar e retornar à orquestra posteriormente sem grandes perturbações quanto a sua movimentação.

Oxalá I, Oxum, Omulu e Xangô II

Grupo 3 Percussão. Melhor empregados como últimos a serem ensaiados, ao final do dia ou da primeira parte.

Saudação a Exu e Oxóssi – Ossaim (seção A)

Grupo 4 Cordas. Ideal para o final do período.

Ibeji e Oxalá III

Grupo 5 Sem cordas. Também ensaiados ao final do período, em dia alternado com os movimentos do Grupo 4. Uma boa opção seria sua colocação após Omulu, pois esse necessita apenas de violoncelos e contrabaixos dentre as cordas.

Chamado aos Orixás e Xangô I

Grupo 6: Sem madeiras. Sem metais e/ou percussão. Preferencialmente programados para anteceder o Grupo 4, pois os naipes vão sendo liberados aos poucos.

Interlúdio I, Interlúdio II, Iansã e Oxumarê

A partir desse esquema acima apresentado, várias combinações são possíveis, dependendo de algumas variáveis, tais como o número de ensaios disponíveis ou as peças escolhidas para completarem o programa.

Para uma situação ideal de preparação somente da *Sinfonia dos Orixás*, tendo em vista que cada ensaio dure 3 horas, dentro das quais conta-se um intervalo de 20 minutos, seriam necessários 5 períodos:

1º. Leitura;

2º. Preparação individual dos movimentos;

3º. Preparação individual dos movimentos;

4º. Agrupamento dos movimentos em blocos;

5º. Ensaio geral, com duração menor que 3 horas.

6. EDIÇÃO CRÍTICA

Atualmente os direitos de publicação da *Sinfonia dos Orixás* pertencem à Tonos Musikverlag. Sua edição foi elaborada a partir da cópia fotográfica do manuscrito. Não se trata exatamente de um fac-símile, pois algumas páginas não seguiram a formatação original de suas correspondentes. Por uma questão de otimização de espaço e clareza de leitura, muitos sistemas de pautas foram redistribuídos ao longo da edição.

O presente trabalho propõe uma nova partitura, editorada com o software Finale. Para sua confecção observou-se as seguintes diretrizes:

- a realização, primeiramente, de uma ampla e minuciosa revisão na partitura publicada pela Tonos Musikverlag juntamente com o manuscrito do compositor;
- a elaboração de uma extensa revisão explicativa, a qual encontra-se, em sua totalidade, no item 6.1. Revisão;
- a inclusão do movimento Saudação a Exu;
- a preservação, na medida do possível, de todos os detalhes da escrita original do compositor, tais como a supressão das cabeças das notas quando estas são repetidas por várias vezes, códigos com claras conotações, criados pelo próprio compositor, além de alguns desenhos, como as estrelas e o apito dos pássaros;

- a substituição das ondulações, as quais indicam as repetições contínuas de determinados compassos, por uma linha horizontal, com o objetivo de dar maior clareza ao aspecto visual da partitura;

- a otimização dos sistemas de pautas com a inclusão apenas dos instrumentos que tocam na referida página;

- a otimização dos pentagramas através da eliminação dos compassos que só apresentam a pausa geral;

- a alteração na indicação do número de compasso, que deixa de ser a cada 5 e passa a figurar sempre no início de cada sistema de pautas;

- a unificação das abreviaturas dos nomes dos instrumentos.

Com relação à inclusão de Saudação a Exu, foi realizada uma transcrição da única gravação existente²⁴ exclusivamente para a presente edição. Para tanto, foram seguidos os procedimentos abaixo, com o objetivo de se aproximar o máximo possível da música gravada logo após a estréia da *Sinfonia*:

- o número de compassos da partitura corresponde ao que foi gravado;

- embora a primeira parte seja livre e com improvisações, o maior número de indicações possível foi anotado para que essa seção aproxime-se da idéia original;

- a dinâmica de ambas as seções foram transcritas tal como a encontramos na gravação;

²⁴ ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de *Sinfonia dos Orixás* (Disco).

- a escrita dos atabaques 1 e 2 deixa ao executante total liberdade para escolher em qual dos dois instrumentos serão tocados cada um dos tempos correspondentes;

- também na parte dos atabaques 1 e 2, o ritmo que se encontra escrito nos compassos 13-36 e 59-66 corresponde à transcrição do que está gravado;

- nos compassos 37-58 optou-se pela liberdade de improvisação sobre os ritmos anteriores para os atabaques 1 e 2, devido à própria idéia original do “ponto”;

SINFONIA DOS ORIXÁS

ALMEIDA PRADO

Saudação a Exu

Livre Executar os ritmos livremente Improvisar

Atabaques 1 e 2 Atabaques 1 e 2 *fp* Improvisar

Atabaque 3 Atabaque 3 *p*

Maracas *ppp* *mf* *p*

6 Gritar: EXU! Improvisar Gritar: EXU!

At. 1 e 2 Improvisar Gritar: EXU!

At. 3 *p*

Maracas *p*

12 *ff* *f* *mf*

At. 1 e 2 *f* *mf*

At. 3 *2* *4*

Maracas *ff* *mf*

♩ = 144

17

At.1 e 2

At. 3

Maracas

Maracas

mf



22

At.1 e 2

At. 3

Maracas



27

At.1 e 2

At. 3

Maracas

33

At.1 e 2

At. 3

Maracas

Improvisar sobre os ritmos anteriores

39

At.1 e 2

At. 3

Maracas

45

At.1 e 2

At. 3

Maracas

51

At. 1 e 2

At. 3

Maracas

57

At. 1 e 2

At. 3

Maracas

63

At. 1 e 2

At. 3

Maracas

I Chamado aos Orixás - Ritual Inicial

Tempo Livre

The musical score for the brass section of 'A Noiva do Rei' is divided into two main groups: 'na plateia' (audience) and 'atrás do palco' (backstage).

na plateia (Audience):

- Corni (Cornets):** Five parts, numbered 1 to 5. They play a melody starting with a forte (*f*) dynamic and a staccato (*stacc.*) articulation.
- Cor. 2:** A second cornet part, also starting with a forte (*f*) dynamic and a staccato (*stacc.*) articulation.
- Cor. 4:** A fourth cornet part, starting with a forte (*f*) dynamic and a staccato (*stacc.*) articulation.
- Cor. 5:** A fifth cornet part, starting with a piano (*p*) dynamic and a staccato (*stacc.*) articulation, then moving to a forte (*f*) dynamic.

atrás do palco (Backstage):

- Trba. 1:** First tuba part, starting with a piano (*p*) dynamic and a staccato (*stacc.*) articulation, marked with *(ECO)*.
- Trba. 2:** Second tuba part, starting with a piano (*p*) dynamic and a staccato (*stacc.*) articulation, marked with *(ECO)*.
- Trba. 3:** Third tuba part, starting with a piano (*p*) dynamic and a staccato (*stacc.*) articulation, marked with *(ECO)*.
- Trbni. (Trombones):** Two parts, numbered 1 and 2, both in bass clef.

The score includes various musical notations such as staccato (*stacc.*), forte (*f*), piano (*p*), and *(ECO)* (echo) markings.

The first system of the musical score includes parts for five Corni (labeled 1 through 5), three Trb. (labeled 1 through 3), and two Trbni. (labeled 1 through 2). The Corni parts are marked with a forte *f* dynamic and a crescendo hairpin. The Trb. and Trbni. parts are marked with a piano *p* dynamic. A section marker 'A' is placed above the first Corni staff. The music is in 2/4 time and features a melody with eighth and sixteenth notes.

(B) *)

Corn

Trbe.
Trbni.

Trba. 1

Trbni. 1

Trba. 2

Trbni. 2

Trba. 3

Trbni. 3

Trba. 4

Trbni. 4

Trba. 5

Trbni. 5

* os dois grupos improvisam os motivos melódicos e vão caminhando em direção ao palco

21

Corni 1. 2. *p*

Corni 3. 4. 5. *p*

Trbe. 1. 2. 3.

Trbni. 1. 2. *p*

Timp.

G.C.

Tom-tom

Piano

The musical score for measures 21-24 is as follows:

- Corni 1. 2.:** Treble clef, 2/4 time signature. Measure 21: quarter note G4, quarter note A4. Measure 22: quarter note B4, quarter note C5. Measure 23: quarter note D5, quarter note E5. Measure 24: quarter note F5, quarter note G5.
- Corni 3. 4. 5.:** Treble clef, 2/4 time signature. Measure 21: quarter note G4, quarter note A4. Measure 22: quarter note B4, quarter note C5. Measure 23: quarter note D5, quarter note E5. Measure 24: quarter note F5, quarter note G5.
- Trbe. 1. 2. 3.:** Treble clef, 2/4 time signature. Measure 21: quarter note G4, quarter note A4. Measure 22: quarter note B4, quarter note C5. Measure 23: quarter note D5, quarter note E5. Measure 24: quarter note F5, quarter note G5.
- Trbni. 1. 2.:** Bass clef, 2/4 time signature. Measure 21: quarter note G3, quarter note A3. Measure 22: quarter note B3, quarter note C4. Measure 23: quarter note D4, quarter note E4. Measure 24: quarter note F4, quarter note G4.
- Timp.:** Treble clef, 2/4 time signature. Measure 21: quarter note G4, quarter note A4. Measure 22: quarter note B4, quarter note C5. Measure 23: quarter note D5, quarter note E5. Measure 24: quarter note F5, quarter note G5.
- G.C.:** Treble clef, 2/4 time signature. Measure 21: quarter note G4, quarter note A4. Measure 22: quarter note B4, quarter note C5. Measure 23: quarter note D5, quarter note E5. Measure 24: quarter note F5, quarter note G5.
- Tom-tom:** Treble clef, 2/4 time signature. Measure 21: quarter note G4, quarter note A4. Measure 22: quarter note B4, quarter note C5. Measure 23: quarter note D5, quarter note E5. Measure 24: quarter note F5, quarter note G5.
- Piano:** Bass clef, 2/4 time signature. Measure 21: quarter note G3, quarter note A3. Measure 22: quarter note B3, quarter note C4. Measure 23: quarter note D4, quarter note E4. Measure 24: quarter note F4, quarter note G4.

II - Manifestação dos Orixás

1. Obatalá - O Canto do Universo

Terrível, sagrado $\text{♩} = 108$

The musical score is arranged in a multi-staff format. The percussion section includes:

- Timp.** (Timpani): A single note with a forte (*ff*) dynamic.
- GC.** (Gong): A single note with a forte (*ff*) dynamic.
- Agogô I** and **Agogô II**: Multiple staves with rhythmic patterns and accents.
- Tom-tom**: A staff with a large '4' indicating a 4-measure rest, followed by rhythmic patterns.
- Piatto sosp I, II**: A staff with a large '4' indicating a 4-measure rest, followed by rhythmic patterns.

The string section includes:

- Vno. I** (Violin I): A staff with a large '4' indicating a 4-measure rest, followed by rhythmic patterns.
- Vno. II** (Violin II): A staff with a large '4' indicating a 4-measure rest, followed by rhythmic patterns.
- Violal** (Viola): A staff with a large '4' indicating a 4-measure rest, followed by rhythmic patterns.
- Vc. I** (Violoncello): A staff with a large '4' indicating a 4-measure rest, followed by rhythmic patterns.
- Cb. I** (Contrabasso): A staff with a large '4' indicating a 4-measure rest, followed by rhythmic patterns.

The score is written in 4/4 time and features a variety of dynamics, including *ff* (fortissimo) and *p* (piano).

Pic.
 Fl.
 Ob.
 C. Ingl.
 Clar.
 Fag.
 Corni 1 2 3 4 5
 Trbe.
 Vib.
 I
 II
 Agogô III
 IV
 Piatto sosp I, II
 Vno. I 1 2 3 4
 Vno. II 1 2 3 4
 Viola 1 2
 Vc. 1 2
 Cb. 1 2

Pic.
 Fl. A2
 Ob. A2
 C. Ingl.
 Cl. A2
 Fg. A2
 Corni 1 2 3 4 5
 Trbe. *pp Sub P*
 Vib.
 I
 II
 Agogô III
 IV
 Piatto sosp I, II *(simili)*
 Vno. I 1 2 3 4
 Vno. II 1 2 3 4
 Viola 1 2
 Vc. 1 2
 Cb. 1 2

Tocar estes 3 compassos 3 vezes

Pic
 Fl.
 Ob.
 C. Ingl.
 Clar.
 Fag.
 Corni 1-5
 Trbni.
 Vib.
 Piatto sosp I, II
 Vno. I 1-4
 Vno. II 1-4
 Violal 1-2
 Vc.1 1-2
 Cb.1 1-2

Musical score for orchestra and strings, page 229. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Bassoon, Corni (5 parts), Trombone (1 part), Vibraphone, Piano (suspended), Violins I and II (4 parts each), Viola (2 parts), Violoncello (2 parts), and Contrabass (2 parts). The music is in 4/4 time and features a complex melodic line in the woodwinds and strings, with dynamic markings such as *p*, *pp*, and *f*.

15

Pic.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Clar.

Fag.

1
2
3
4
5

Corn.

Trbe.

Trbn.

Vib.

Piatto
sosp. I, II

Vno. I

1
2
3
4

Vno. II

1
2
3
4

Viola

1
2

Vc. I

1
2

Cb. I

1
2

Pic.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl.

Fg.

Trbe.

Trbn.

Vib.

Piatto
sosp. I, II

Vno. I

1
2
3
4

Vno. II

1
2
3
4

Viola

1
2

Vc. I

1
2

Cb. I

1
2

20

Pic

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Clar.

Fag.

Corn 1
2
3
4
5

Trbe.

Trbn.

Vib.

Piatto
sosp I, II

Vno. I 1
2
3
4

Vno. II 1
2
3
4

Violal 1
2

Vc.1
2

Cb.1
2

Attacca

Estático ♩=72

2. Ifá - O Canto da Adoração

25

Pic. 

Fl. 

Ob. 

C. Ingl. 

Clar. 

Fag. 

Corni 

Trba. 

Trbni. 

Tuba 

Timp. 

GC. 

Tom-tom 

Vno. II 

Vno. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

Pic. 

Fl. 

Ob. 

C. Ingl. 

Cl. 

Fg. 

Corni 

Corni 

Trba. 

Trbni. 

Tuba 

Vibraf. 

Tam-tam 

1. 

2. 

1. 

2. 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

As Águas do Rio Níger - Interlúdio I

[illegible]

34

Tuba

Vc. 1

Cb. 1

Cb. 2

4

4

4

4

pp

pp

p

s

s

s

s

The first system of the musical score includes parts for Trbni. 1, Tuba, Vc. 1 & 2, and Cb. 1 & 2. The Trbni. 1 part begins with a treble clef and a key signature of one flat, followed by a bass clef. The Tuba part is in bass clef. The Vc. 1 and 2 parts are in bass clef, with Vc. 1 having a treble clef and a key signature of one flat. The Cb. 1 and 2 parts are in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (e.g., 5, 6, 7).

42

Trbni. 1 *p*

Tuba *p*

Vla. 1 7

Vla. 2 7

Vc. 1 6

Vc. 2 5

Cb. 1 7

Cb. 2 7

45

Trbni. 1 3

Trbni. 2 *pp*

Tuba 2

Vla. 1

Vla. 2

Vc. 1 *s.p.* *ppp*

Vc. 2 *s.p.* *ppp*

Cb. 1 *s.p.* *ppp*

Cb. 2 *s.p.* *ppp*

1
 Trbe. 1 *p*
 2
 Trba. 2 *p* *simili*
 I
 Vno. I *ppp* *simili*
 II *ppp*
 1 **4**
 Vla. 1 *N.* *s* *s.p.* *3* *s* *s*
 2 *N.* *p* *s.p.*
 1 *N.* *s* *pp* *p*
 Vc. 1 *pp*
 2 *Normal* *s* *pp* *p*
 1 *Normal* *s* *pp* *p*
 Cb. 2 *pp* *p*

Attacca!

3. Oxalá I - O Canto da Luz

♩ = 80

51 pedal!! *Tocar 3 vezes* *Tocar 3 vezes*

Celesta

Vibraf.

Vno. I *pp* *deixar vibrar, pedal*

Vno. II

Vno. I *s.p.* *div. a 4*

Vno. II *s.p.* *ppp* *div. a 4*

53 *cantando*

C. Ingl.

Corni 1. *cantando* *p*

Corni 2. *p*

Celesta

Vibraf.

Piatto *pp*

Tam-tam *p*

Vno. I

Vno. II

Cb. *s.p.* *p*

57

C. Ingl.

Corni

Celesta

Vibraf.

Marimba

Piatto

Tam-tam

I Vno.

II

Cb.

Marimba *pp*

p

ppp

ppp

* não havendo marimba, pode-se no xilofone

62

C. Ingl.

Corni

Celesta

Vibraf.

Marimba

Piatto

Tam-tam

I Vno.

II

Cb.

Tacet

A2

p

A2

p

Tacet

Tacet

Tacet

p

s.p.

Normal

s.p.

Normal

pp

pp

66

Corni

Trbni. 1. 2. 3.

Celesta

Vibraf.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

cresc.

Tacet

69

Corni

Trbe. 1. 2. 3.

Trbni. 1. 2. 3.

Celesta

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

fp

cresc.

molto intenso!

ff

4. Xangô I - O Canto das Alturas e dos Abismos

144
74

Pic.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl.

Fag.

Guizos

GC.

Marimba

Vibraf.

C. Tub.

Timp.

Piano

Guizos

GC.

Timp.

15^{me}

8^{me}

80

Pic. Fl. Ob. C. Ingl. Cl. Fag.

Guizos G.C. Agogô Timp.

Piano

Agogô

Piano

15th p

86

Pic. Fl. Ob. C. Ingl. Cl. Fag.

Guizos G.C. Agogô Timp.

Piano

Pic.
 Fl.
 Ob.
 C. Ingl.
 Cl.
 Fag.
 Corni 1. 2. 3. 4.
 Trbe. 1. 2. 3.
 Trbni. 1. 2. 3.
 Tuba
 Guizos
 G.C.
 Agogô
 Timp.
 Piano

1. A2.
 2. A2.
 3. A2.
 4. A2.
 Trbe. 2. A2.
 Trbni. 1. A2.
 Trbni. 2. A2.
 Tuba

5. Oxalá II - O Jogo dos Buzios

Inquieto $\text{♩} = 144$

Pic.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl.

Fag.

1

Comi 2

3

4

Trbe. 1

2

3

Trbni. 1

2

3

Tuba

Guizos

GC.

Agogô

Conchas susp.

Atabaques

Timp.

Piano

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vla.

100

Guizos *p*

GC. *p*

Conchas susp.

Reco-reco *p*

Atabaques *cresc.*

Timp. *p*

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb. *pp*

Conchas susp.

Reco-reco

Timp.

Cb.

103 *Sonoro*

The musical score for "Sonoro" is written for a large ensemble. The woodwind section includes Piccolo, Flute (A2), Oboe (A2), Clarinet (A2), Bassoon (A2), and a set of three Cornets (A2). The brass section consists of three Trumpets (A2), three Trombones (A2), and a Tuba (A2). The percussion section includes Guizos, G.C., Reco-reco, Atabaques, Marimba, and Timpani. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features a "Tema de Obú" section, which is a rhythmic theme played by the percussion and strings. The music is in 4/4 time and includes various dynamics such as *f* (forte) and *sfz* (sforzando). The score is marked with a "103" at the beginning, indicating the measure number.

Tema de Obú

Pic.
 Fl.
 Ob.
 C. Ingl.
 Cl.
 Fag.
 1
 2
 Corni 3
 4
 1
 2
 3
 Trbe.
 1
 2
 3
 Trbn.
 Guizos
 G.C.
 Agogô
 Reco-reco
 Atabaques
 Marimba
 Timp.
 Piano
 Vno. I
 Vno. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

10e
 Agogô
 Reco-reco

109

Pic.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl.

Fag.

1

Corn 2

3

4

Trbe. 1

2

3

Trbni. 1

2

3

Guizos

G.C.

Agogô

Reco-reco

Atabaques

Marimba

Timp.

Piano

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Reco-reco

Súbito σ
Sonoro

112

Pic.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl.

Fag.

1

Corni 2/3

4

Trbe. 1

2

3

Trbni. 1

2

3

Guizos

G.C.

Reco-reco

Atabaques

Marimba

Timp.

Piano

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Sonoro

Pic.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl.

Fag.

1

Corni 2/3

4

Trbe.

Trbni.

Marimba

Piano

Pic.
 Fl.
 Ob.
 C. Ingl.
 Cl.
 Fag.
 Corni 1 2 3 4
 Trbe. 1 2 3
 Trbni. 1 2 3
 Guizos
 G.C.
 Agogô
 Atabaques
 Marimba
 Timp.
 Piano
 Vno. I
 Vno. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Súbito

118 1^a

Pic.

FL.

Ob.

C. Ingl.

Cl.

Fag.

Co. 1
3
4

Trbe. 1
2
3

Trbni. 1
2
3

Guizos

G.C.

Agogô

Atabaques

Marimba

C. Tub.

Timp.

Piano

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

C. Tub.

p sem pedal

121

Pic.

Fag.

Trbe. 1

2

3

Trbe. 1.

2.

3.

T. Block

Perc.

Perc.

Perc.

Piano

Perc.

127

Pic.

Fag.

Trbe. 1

2

3

Trbe. 1.

2.

3.

T. Block

Marimba

C. Tub.

Piano

133

Pic.

Fag.

Trbe. 1

2

3

T. Block

Marimba

C. Tub.

piano

139

Pic. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. Ingl. *ff*

Cl. *ff*

Fag. *ff*

Corni 1. *A2*
2. *A2*
3. *A2*
4. *A2* *p*

Trbe. 1
2
3

Trbni. 1
2
3

Atabaques *p*

T. Block

Marimba

C. Tub.

Piano *ff*

Vno. I *p*

Vno. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

144 **2^a vez**

T. Block

Marimba

piano

147

Corni 1 2 3 4

Trbe. 1 2 3

Trbni. 1 2 3

Tuba

T. Block

Marimba

Piano

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

intenso

Corni 1. 2. 3. 4.

Trbe. 1. 2. 3.

Trbni. 1. 2. 3.

Tuba

153

Pic.
 Fl.
 Ob.
 C. Ingl.
 Cl.
 Fag.
 1
 2
 3
 4
 Corni
 1
 2
 3
 Trbe.
 1
 2
 3
 Trbni.
 1
 2
 3
 Tuba
 T. Block
 Marimba
 Piano
 Vno. I
 Vno. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

157

Pic.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl.

Fag.

1

2

Corn 3

4

Trbe. 1

2

3

Trbni. 1

2

3

Tuba

G.C.

Agogô

Atabaques

T. Block

Marimba

Timp.

Piano

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Agogô

163

Pic.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl.

Fag.

Corn 1

2

3

4

Trbe. 1

2

3

Trbni. 1

2

3

Tuba

G.C.

Agogô

Atabaques

T. Block

Marimba

Timp.

Piano

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Attaca

171

6. Oxum - O Canto dos Lagos e dos Rios

Maracas *Lento, misterioso, noturno* 58 Maracas *p*

Tam tam *p*

G.C. *ff*

Atabaques *ff*

Timpanos *ff*

Piano *15^{do}*

Vc. 1 *ff*

Cb. 1 *pp*

Cb. 2 *pp*

1. (o pássaro da noite)

176

Fl. *p*

Maracas *f*

Tam tam *p*

T. Blocks *pp*

Vc. 1 *pp*

Vc. 2 *pp*

Cb. 1 *pp*

Cb. 2 *pp*

180

Fl. *p*

Tam tam *p*

T. Blocks *p*

Vc. 1 *pp*

Vc. 2 *pp*

Cb. 1 *ppp*

Cb. 2 *ppp*

184 ♩ 80

Tam tam *p*

Vibraf. *pp pedal*

Celesta *pedal*

Harpa *gliss*

Piano *M.E.* *gliss lento*

Vc. Solo *8va* *pedal* *cantando, sonoro!*

Vc. 1 *mf* *(tema de Obá variado)*

Vc. 2

Cb. 1

Cb. 2

186

Guizos

Tam tam

T. Blocks

Vibraf.

Celesta

Harpa

Piano *15va* *pedal*

Vc. Solo *5*

259

201

1
Corni 2
3
4
Trbe.
Trbni.
Frusta
Maracas
Agogô
T. Blocks
Vibraf.
Celesta
Harpa
Vno. I
Vno. II
Vc. Solo

Corni 1 e 2
Corni 3 e 4
Trbe.
Trbni.
Frusta
Tacet

f *Tacet*
f *Tacet*
f *Tacet*
f *Tacet*
f *Tacet*
f *p*
f *p*
p

205

Guizos

Tam tam

Guizos

Tam-tam

I Vno. *Tacet*

II Vno. *Tacet*

Vc. Solo

210

205

Guizos

Tam tam

I Vno.

II Vno.

Vla.

Vc. Solo

3

Vc. I

Vc. 2

Cb. 1

Cb. 2

3

1.
215

Fl. *p*

Guizos

Tam tam

T. Blocks

Piano

Guizos

Tam-tam

T. Blocks

Piano

Vc. Solo

Vc. 1

Vc. 2

Cb. 1

Cb. 2

As Águas do Rio Níger - Interludio II

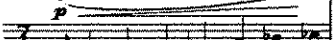
Continuo misterioso ♩=108

219

Continuo misterioso ♩ = 108
219

Timp.  Timp.  

Vc.   

Cb.   

223

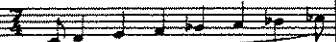
Tom-tom  Tom-tom 

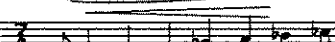
G.C.  G.C. 

Timp.  Timp. 

Vno. II  Vno. II 

Vla.   

Vc.   

Cb.   

227

Tom-tom

G.C.

Timp.

I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tom-tom

G.C.

Timp.

Vno. I

p

p *cresc.*

p *cresc.*

231

Tom-tom

G.C.

Timp.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

235

Corni

Trbni

Tom-tom

G.C.

Timp.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Attaca

7. Ogum-Obá - a dança da espada e do fogo

13
4 128

20
4

1
2
3
4
Agogô

Vibraf

Marimba

Piano

I
Vno.
II
Via.
Vc.
Cb.

Vno.
Vla.
Vc.
Cb.

266

245

G.C.

Tom-toms

Timp.

I

Vno.

II

Vla.

Vc.

Cb.

Intense, somero, bom ritmado!

269

259

Pic. 

Fl. 

Ob. 

C. Ingl. 

Cl. 

G.C. 

Tom-toms 

Vibraf. 

Marimba 

Timp. 

Piano 

I 

Vno. 

II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

Pic.  *A3*

Fl.  *A2f*

Ob.  *A2*

C. Ingl.  *A2*

Cl. 

Vibraf. 

Marimba 

3 4

3 4

System 1:

- Woodwinds:** Pic., Fl., Ob., C. Ingl., Cl. (Time signature: 5/4)
- Brass:** Corni (1. 2., 3. #), Trbe. (1. 2., 3.), Trbn. (1. 2., 3.), Tuba (Time signature: 4/4)
- Percussion:** Agogôs, Vibraf., Marimba (Time signature: 4/4)
- Piano:** (Time signature: 4/4, 5/4)

System 2:

- Brass:** Corni (1. 2., 3. #), Trbe. (1. 2., 3.), Trbn. (1. 2., 3.), Tuba (Time signature: 9/4)
- Percussion:** Agogôs, Vibraf., Marimba (Time signature: 9/4)
- Piano:** (Time signature: 9/4)

System 3:

- Strings:** I, Vno., II, Vla., Vc., Cb. (Time signature: 9/4)
- String Quartet:** Vno., Vla., Vc., Cb. (Time signature: 9/4)

268

2
4

Corn
Corni
Trbc.
Trbni.
Tuba
G.C.
Tom-toms
Timp.

1. 2. A2
3. 4. A2

1. 2. A2
3. 4. A2

1. 2. A2
3. A2

Tuba

G.C.

Tom-toms

Timp.

bien marcado!

Intenso!

I
Vno.
II
Vla.
Vc.
Cb.

273

Pic.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl.

Fag.

Cori.

Trbe.

Trbnl.

G.C.

Tom-toms

Timp.

I

Vno.

II

Vla.

Vc.

Cb.

Pic.

I

Fl.

II

I

Ob.

II

C. Ingl.

I

Cl.

II

I

Fag.

II

1. 2.

Cori.

3. 4.

1. 2.

Trbe.

3.

1. 2.

Trbnl.

3.

250

Pic.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl.

Fag.

4

4

Cori

Trbc.

Trbn.

GC.

Tom-toms

Timp.

I

Vno.

II

Vla.

Vc.

Cb.

4

ben ritmato Sonoro

221

Pic.

FL

Ob.

C. Infl.

Cl.

Fag.

Corni

Trbe.

Trbni.

I Vno.

II

Vla.

Vc.

Cb.

Pic.

I FL

II

I Ob.

II

C. Infl.

I Cl.

II

Fag. A2

I Vno.

II

Vla.

Vc.

Cb.

257

Pic. *Tacet*

Fl. *Tacet*

Ob. *Tacet*

C. Ingl. *Tacet*

Cl. *Tacet*

Fag. *Tacet*

Corn. *Tacet*

Trbe. *Tacet*

Trbni. *Tacet*

Ogum tomba exausto no chão, jogando a espada longe... ... permanecendo imóvel, o palco escurecendo aos poucos.

G.C. *ff*

Agogô *Tacet*

Tom-toms *ff*

Marimba *Tacet*

Timp. *ff*

Piano *Tacet*

I *Tacet*

Vno. *Tacet*

II *Tacet*

Vla. *Tacet*

Vc. *Tacet*

Cb. *Tacet*

8. Ibeji - Cantiga para Cosme e Damião

Suave, com a emoção do coração

♩ 66

306

Vla. *arco* *pp*

Vc. *arco* *pp*

Cb. *pp*

311

Vla.

Vc.

Cb.

316 *cantando gostoso, sentido*

Vno. II

Vla. *pp*

Vc.

Cb.

321 *cantando gostoso!*

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

326

cantando com a alma!

cantando com a alma!

arco *p*

This system contains measures 326 through 330. It features five staves: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The Violino I and II parts have melodic lines with slurs. The Viola, Violoncello, and Contrabbasso parts provide harmonic support with moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the end of the system.

331

This system contains measures 331 through 335. The instrumentation remains the same. The musical texture continues with the Violino I and II parts leading the melody, supported by the other instruments. A dynamic marking of *p* is at the beginning of the system.

336

Clima Onirico

div. a 2 *ppp*

ppp

cantando, intimista

Tutti *p*

This system contains measures 336 through 340. It includes the instruction *Clima Onirico* above the Violino I staff. The Violino I and II parts are marked *div. a 2* (divisi a 2) and *ppp* (pianissimo). The Viola and Violoncello parts also have *ppp* markings. At the end of the system, there is a section marked *cantando, intimista* and *Tutti* with a dynamic marking of *p*.

341

div. a 2 *pp*

This system contains measures 341 through 345. The Violino I and II parts are marked *div. a 2* and *pp* (pianissimo). The Viola and Violoncello parts continue their harmonic support. The system ends with a dynamic marking of *p*.

340#

acell..

cresc.

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

351

Subito

pouco mais andamento 1-76

Sonoro!

ff

div. a 3

p

ritiss.

f

Sonoro!

div. a 2

f

Cb.

Cb.

355

sub. irreal

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

360

pp

pp

ppp

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

365

Vno. I

Vno. II

Vla.

370

rall.

senza sord.

Tempo Primo

sord. div. a 2

pp

sord.

senza sord.

sord. pp

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

375

(sord.)

(sord.)

pp

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

380

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

div. a 2

pp

div. a 2

senza sord.

div. a 4 (harm.)

div. a 3 (harm.)

9. Omulu - O canto da noite e do mistério

386 *Escuro, límoso* ♩ 58

Corni 1. 2. *pp cantabile* *ECO* *Tacet*

Corni 3. 4. *Tacet*

Vc. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. **8/4**

Cb. 1. 2. 3. 4. 5. 6. **8/4**

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

390

Pic.

Fag.

Trbni.

Tuba

Frustra

C. Tub.

Piano

1

2

3

4

5

6

7

8

1

2

3

4

5

6

O Tempo na noite, a pulsação do mistério

1.

2.

Trbni

Tuba

Frustra

C. Tub.

Piano

*passar um lápis nas cordas
nas graves do piano, com pedal*

398

Pic.

Cl.

Corni 1. 2.
3. 4.

Trbe. 1.
2.

Trbni.

Tuba

Frusta

C. Tub.

Piano

1

2

3

4

Vc.

5

6

7

8

1

2

3

Cb.

4

5

6

397 *Tacet*

Pic. *Tacet*

Corni *Tacet*

Trbe. *Tacet*

Trbni. *ff*

Tuba *ff*

Frustra *f*

Folha de *(bater com baqueta dura)* *f*

flandres *Tacet*

C. Tub. *f* *deixar vibrar...*

Piano *f* ***Subito***

1 *f*

2 *f*

3 *f*

Vc. 4 *f*

5 *f*

6 *f*

7 *f*

8 *f*

1 *f*

2 *f*

Cb. 3 *f*

4 *f*

5 *f*

6 *f*

(o pássaro da noite anunciando a manhã...)

399 *solo*

Fl. *p*

Vno. I *solo* *sord* *p*

Cb. *Unissono* *pp* *Tacet*

10. Oxalá III - o canto do Amor e da Alegria

Como intensa emoção $\text{♩} = 69$

402

Vno. I solo

Vno. II solo

"quarteto de cordas" solo

Vla. solo

Vc. solo

Sord. *p*

Sord. *p*

Sord. *p*



406 *Surge Obá...*

"quarteto de cordas"



410

"quarteto de cordas"

"quarteto
de cordas"

414

Sonoro! Intenso!

ppp *f* *ppp* *f* *ppp* *f*

Sem surd. *p* *sf* *f* *Sonoro! Intenso!*

I Vno. *p* *sf* *f*

II Vno. *p* *sf* *f*

Vla. *p* *sf* *f*

Vc. *p* *sf* *f*

Cb. *p* *sf* *f*

418

I Vno. *p* *sf* *f*

II Vno. *p* *sf* *f*

Vla. *p* *sf* *f*

Vc. *p* *sf* *f*

Cb. *p* *sf* *f*

422

I Vno. *p* *sf* *f*

II Vno. *p* *sf* *f*

Vla. *p* *sf* *f*

Vc. *p* *sf* *f*

Cb. *p* *sf* *f*

acell. poco a poco -----

424

I Vno.

II Vno.

Vla.

Vc.

Cb.

ff

p

430

I Vno.

II Vno.

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

p

Súbito, sonoro
com intensa paixão $\text{♩} = 88$

(atenção: mínima = 88!)

433

I Vno.

II Vno.

Vla.

Vc.

Cb.

div.

f

f

ff

432

I
Vno.

II

Vla.

Vc.

Cb.

442

Sempre ff

I
Vno.

II

Vla.

Vc.

Cb.

Sub p

Sub p

Sub p

f *p*

f *p*

447

I
Vno.

II

Vla.

Vc.

Cb.

cresc. *div.* *acell.*

cresc. *acell.* *div.*

cresc. *acell.*

cresc. *acell.*

cresc. *acell.*

Attaca

11. Oxóssi-Ossaim - o canto das Matas e Florestas

Como um chamado ♩ 152

452

Corni 1 2

Marimba

Continuo, intenso ♩ 152

457

GC.

Tom-tons

Timp.

463

GC.

Tom-tons

T. block

Timp.

470

GC.

Tom-tons

T. block

Timp.

477

GC.

Tom-tons

T. block

Timp.

Detailed description: This is a musical score for a percussion ensemble. It consists of four systems of staves. The first system includes Corni (1 and 2), Marimba, Continuo, GC., Tom-tons, and Timp. The second system includes GC., Tom-tons, T. block, and Timp. The third system includes GC., Tom-tons, T. block, and Timp. The fourth system includes GC., Tom-tons, T. block, and Timp. The score is marked with various dynamics (p, f, pp, ff, Sub p) and includes a section marked 'Continuo, intenso'. The tempo is indicated as 152. The score is divided into measures by bar lines, with some measures containing multiple notes or rests. The notation includes clefs, key signatures, and various musical symbols.

482

G.C.

Tom-tons

T. block

Timp.

487

G.C.

Tom-tons

T. block

Timp.

492

G.C.

Tom-tons

T. block

Timp.

497

G.C.

Tom-tons

T. block

Timp.

501

G.C.

Tom-tons

T. block

Timp.

Timp. 4.

Timp. 3.

Timp. 2.

f *ff* *pp* *f*

507

1.

2.

3.

4.

1.

3.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

514

Corni

1.

2.

4.

Vibraf.

p *pp* *p* *p*

Ossaim

Mais calmo $\text{♩} = 52$

Corni

1.

2.

3.

4.

5.

pp *p* *pp*

un poco rubato

519

A Tempo

Corni

Vibraf.

p *pp* *pp*

un poco rubato *simili*

524

Corni

Bloco de bambus susp. **4**

T. block. **2**

Marimba

Vibraf.

Bloco de bambus susp. **3**

T. block **2**

Marimba

p *pp* *p* *gliss.* *p*

==

528

Corni

Bloco de bambus susp. *pp*

Maracas

T. block.

Marimba

Vibraf. *pp*

Bloco de bambus susp. *p*

Maracas

T. block *f*

gliss. *pp* *f*

531

Corni

Improvisar com os apitos de pássaros, T. block e Maracas

Piatto sosp.

Maracas

T. block.

1

2

Apitos de pássaros

3

4

♩ = 152

5ª posição

1ª posição

4ª posição

6ª posição

44

$\text{♩} = 76$

Ossaim

D. S.



3
2

533

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Clar.

Fag.

* *glissando sem piston*

1ª posição *

Corni

Bloco de bambus susp.

Piatto susp.

G.C.

Vibraf.

Timp.

Bloco de bambus susp.

seco

G.C.

Vibraf.

Timp.

Vno. I 1 2

Vno. II 1 2 3 4

Vla. 1 2

Vc. 1 2 3

Fl.

Ob.

C. Inglês

Cl.

Fag.

Vno. I 1 2

Vno. II 1 2 3 4

Vla. 1 2

Vc. 1 2 3

539

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Clar.

Fag.

Corni

Trbni.

Trbni.

Bloco de bambus
susp.

Piatto
sosp.

1. Apitos de pássaros

2.

3.

4.

Vibraf.

Vno. I 1

2

Vn. II 1

2

3

4

Vla. 1

2

Vc. 1

2

3

Cb. 1

2

p

ppp

pp

pp

pp

p

545

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Clar.

Fag.

Corni

Trbni.

Piatto
sosp.

1

2

3

4

Apitos de
pássaros

Vibraf.

Vno. I 1

2

Vn. II 1

2

3

4

Vla. 1

2

Vc. 1

2

3

Cb. 1

2

298

556

Pic.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Clar.

Fag.

Corni

Trbe.

Trbni.

Piatto
sosp.

Marimba

Vibraf.

Vno. I 1
2

Vn. II 1
2
3
4

Vla. 1
2

Vc. 1
2
3

Cb. 1
2

560

Pic.
Fl.
Ob.
C. Ingl.
Clar.
Fag.

Corni

Trbe.
Trbni.

G.C.

Tom-tom

T. block.
Marimba

Vibraf.
Timp.

Vno. I 1
2

Vn. II 1
2
3
4

Vla. 1
2

Vc. 1
2
3

Cb. 1
2

565

Corn 1. *p* *ff* *pp* *ff*

Corn 2. *p* *ff* *pp* *ff*

3. *pp* *ff*

4. *pp* *ff*

G.C. **4**

Tom-tom **4**

Marimba *gliss.* *p*

Timp. *p*

3

4

5

Maracas *ff* *seco*

Tom-tom *ff* *seco*

Timp. *ff* *seco*

12. Iemanjá - o canto dos sete mares

[illegible]

576

Pic. Pic.

Fl. 1. 1. *pp*

Ob. *pp*

C. Ingl.

Clar. *pp*

Fag. *pp*

Corni 2. *pp* 1. *pp*

Corni 5. 4. *pp*

Trbe. 1. 2. *pp* 3. *pp*

Trbni. 2. *pp* 3. *pp*

Harpa la si do# re *stacc*

mi fa# sol *p*

Vibra. *p*

Vno. solo

Vno. I *ppp*

Vno. II 1. *pp* 2. *pp*

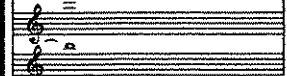
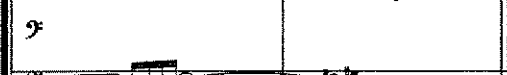
Vla. 1. *pp* 2. *pp*

Vc. *arco* *ppp*

Cb. *pizz*

304

Mais movido $\text{♩} = 100$

Pic. 
Fl. 
Ob. 
Corni 
Harpa 
Vibraf. 
Vno. solo 
Vno. I 
Vno. II 
Vla. 
Vc. 
Cb. 


div. a 8

Vc. 1. 

Corni *Tacet*
 Harpa
 Vibraf.
 Vno. solo
 1
 2
 3
 4
 Vc. 5
 6
 7
 8

601

Harpa *Tacet*

Víbráf. *Tacet*

Vno. solo *intenso!*

1

2

3

4

Vc. 5

6

7

8

605

Vno. solo

1

2

3

4

Vc. 5

6

7

8

310

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

C. Ingl. 1. 2.

Clar. 1. 2.

Fag. 1.

Corno solo

Corni 1. 2. 3. 4. 5.

Trbni. 1. 2.

Harpa

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla. 1. 2.

Vc.

Cb.

la si do# re
mi fa# sol

cantabile sonoro

Tutti

Pouco menos J. 66

625

66

Pic. ⁶³¹ Pic.
 Fl.
 Ob.
 C. Ingl.
 Clar.
 Fag.
 Corno solo
 Corni
 Trbe. ^{Trbe. 2. 3.}
 Trbni.
 Harpa
 Vibraf.
 Vno. solo ^{SONORO}
 Vno. I
 Vno. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

636

Pic.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Clar.

Fag.

Corno solo

Corni

Trbe.

Trbni.

Harpa

Vibraf.

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

641

Pic.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Clar.

Fag.

Corno solo

Corni

Trbe.

Trbni.

Harpa

Vibraf.

Vno. solo

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tacet

13. Iansã - o canto da paixão

Ritmo, bem gingado,
gostoso, sensual 72
652

Guizos

Reco-reco

Afoxé

Clave

Atabaques

GC.

Timp.

Vc. solo

Reco-reco

Clave

Timp.

Vc. solo

Contando! Sonoro!

Guizos

Reco-reco

Afoxé

Clave

Agogô

Atabaques

GC.

Timp.

Vno. solo

Vc. solo

657

662

Guizos

Reco-reco

Afoxé

Clave

Agogô

Atabaques

GC.

Timp.

Vno. solo

Vc. solo

667

Guizos

Reco-reco

Afoxé

Clave

Agogô

Atabaques

GC.

Timp.

Vno. solo

Vc. solo

672

Afoxé
Clave
Agogô
Atabaques
Vno. solo
Vc. solo

Clave
p
Tacet
Tacet
Tacet

I
Vno.
II
Vla.
Vc.
Cb.

I.
Vno.
II.
Vla.
Vc.
Cb.

pp
pp
pp
pp
pizz
p

f
f

677

Vno. solo

Vc. solo

I

Vno.

II

Vla.

Vc.

Cb.

p



682

Vno. solo

Vc. solo

I

Vno.

II

Vla.

Vc.

Cb.

f

intensamente sonoro!

arco p

706

Guizos

Afoxé

Agogô

Atabaques

GC.

Timp.

Vno. solo

Vc. solo

Agogô

Vno. solo

Vc. solo

dim. muito

I

Vno.

II

Vla.

Vc.

Cb.

f

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

> f

711

Guizos

Agogô

Atabaques

GC.

Vno. solo

Vc. solo

Atabaques

GC.

Vno. solo

Vc. solo

p

p

pp

Attaca

14. Xangô II - o canto das tempestades, raios e coriscos

Solar J. 92

717

Corni

Trbe.

Trbni.

Tuba

Folha de flandres

G.C.

Vibraf.

C. Tub.

Timp.

Piano

Vc.

Cb.

expressivo!

f > p

acel.

f > p

acel.

4

5

4

7

4

723

Fl.

Corni

Trbe.

Trbni.

Tuba

Folha de
flandres

Tamtam

G.C.

Vibraf.

C. Tub.

Timp.

Piano

Vc.

Cb.

Fl. *solo*

5
4

4
4

Tam-tam

G.C. *f*

Timp. *f*

Vc. *f* *p* *f*

Cb. *f* *p* *f*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 723. The time signature is 5/4, indicated by a large '5' over a '4' in the Corni and Folha de flandres staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Corni, Trbns (Trbe. and Trbni.), Tuba, Folha de flandres (Tamtam), G.C. (Gong/Cymbal), Vibraf. (Vibraphone), C. Tub. (Cymbal/Tub), Timp. (Tympani), Piano, Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The Flute part has a 'solo' marking. The Corni part has a 'p' (piano) marking. The G.C. part has a 'f' (forte) marking. The Vibraf. part has a 'ff' (fortissimo) marking. The C. Tub. part has a 'ff' marking. The Timp. part has a 'ff' marking. The Piano part has a 'ff' marking. The Vc. and Cb. parts have 'f' and 'p' markings. There are also large '4' over '4' markings on the right side of the page, possibly indicating a 4/4 time signature or a specific measure.

Fl. 729

Tamtam

730

Fl. 736

Tamtam

Xangô crê na pureza de Obá e Ogum...

I Vno.

II

Vla.

Vc.

Cb.

I Vno. *pp*

II *pp*

Vla. *pp*

div. Vc. *pp*

div. Cb. *pp*

Fl. 743

Atabaques

Atabaques *pp* *accl...*

I Vno.

II

Vla.

Vc.

Cb.

Attaca

15. Oxumarê - o canto do Arco-Iris

Maravilhoso $\text{♩} = 52$

750m

Vibraf. *como as 7 cores do Arco-Iris!*

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc. I

Vno. I 4. 5. 6.

Vno. II 1. 2. 3.

Vla. 1. 2. 3.

Vla. 4. 5. 6.

Vc. I 2. 3.

Tamtam

Vibraf.

Celesta

Harpa

Piano

sol# la si do re mi fa#

ped. até o fim

Vno. I

Vno. II

Vla.

Vc. I

Cb.

Attaca

III Ritual Final

♩ = 110

Corn **4** *Sonoro!*

Trbe. 1. 2. 3.

Trbni. 1. 2. 3.

Tuba

Agogô **4**

Atabaques **4**

G.C.

Timp. X

Corn 1. 2. 3. 4.

Trbni. 1. 2. 3.

Tuba

Agogô

Atabaques

G.C.

Corn

Trbe. 1. 2. 3.

Trbni. 1. 2. 3.

Tuba

Agogô

Atabaques

G.C.

Timp.

I

Vno. I II

Vla.

Vc.

Cb.

Sonoro!

I

Vno. I II

Vla.

Vc.

Cb.

12

Corni

Trbe. 1
2
3

Trbni. 1
2
3

Tuba

Agogô

Atabaques

GC.

C. Tub.

Vibraf.

Timp.

Piano

I
Vno.

II

Vla.

Vc.

Cb.

C. Tub.

Vibraf.

Piano

18

Pic. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

C. Ingl. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Corn

Trbe. 1

2

3

Trbni. 1

2

3

Tuba

Agogô

Atabaques

GC.

C. Tub.

Vibraf.

Timp.

Piano

I

Vno. II

Vla.

Vc.

Cb.

acell...

acell...

acell...

acell...

24

Pic. *Silêncio!*

Fl.

Ob. *Tacet*

C. Ingl.

Cl.

Fag.

Comi

Trbe. 1 2 3 *Tacet*

Trbni. 1 2 3

Tuba

Agogô

Atabaques

GC.

C. Tub. *Tacet*

Vibraf.

Timp.

Piano

Vno. I II *Tacet*

Vla.

Vc.

Cb.

33

Pic. *f* *ff*

Fl. *f* *ff*

Ob. *f* *ff*

C. Ingl. *f* *ff*

Cl. *f* *ff*

Fag. *f* *ff*

1. 2. *f* *ff*

Corni 3. 4. 5. *f* *ff*

Trbe. 1 *f* *ff*

Trbni. 1 *f* *ff*

2 *f* *ff*

3 *f* *ff*

Tuba *f* *ff*

Atabaques *f*

GC. *f*

C. Tub. *f*

Vibraf. *f* *ff*

Timp. *f* *ff*

I *f* *simili* *ff*

Vno. II *f* *simili* *ff*

Vla. *f* *simili* *ff*

Vc. *f* *simili* *ff*

Cb. *f* *simili* *ff*

seco

6.1. Revisão

Trata-se, na realidade, de uma *errata* explicativa da edição da *Sinfonia dos Orixás*, publicada pela Tonos, e do manuscrito original, que também contém inúmeras falhas. Já estão inclusas aqui todas as alterações sugeridas pelo presente trabalho, mesmo que não configurem um “erro”, se comparadas ao manuscrito, mas que apresentem divergências com a presente edição.

As citações das alterações obedecerão ao seguinte formato:

- Número de compasso, tempo

instrumento(s): *correção*

Nota explicativa

Portanto, toda citação será seguida de uma explicação detalhada do motivo da alteração.

I Chamado aos Orixás

- 1

todos: *supressão da fórmula de compasso.*

Durante todo o movimento não há nenhum compasso que justifique a fórmula de dois por quatro, devido às quiáleras, presentes na grande maioria deles, e na abundância de fermatas, fazendo com que o referencial de dois tempos não exista. Pela natureza aberta da partitura – observemos, por exemplo, o compasso 17 e a primeira seção do movimento anterior – optou-se por não haver nenhuma fórmula. No entanto, foram mantidas todas as divisões de barras de compasso contidas na partitura original.

- 8

trompa V: *falta uma fermata na segunda nota.*

Resolve-se a questão de se colocar ou não uma fermata na segunda nota pelo fato de ser praticamente impossível manter a exatidão do tempo, já que a resposta vem de trás do palco, onde os trompetes e trombones estão esperando o corte da nota para atacarem o próximo compasso. Além disso, não há uma explicação plausível para que esse seja o único compasso, dentre os 11 primeiros, a não ter a fermata, quando todos têm uma escrita muito semelhante.

- 16,1

trompete III: *a mínima é um si.*

A intenção do compositor era de produzir a quinta justa mi-si em duas oitavas – trompetes e trombones – com o terceiro trompete tocando em uníssono com o primeiro, repetindo a mesma figura tocada pelas trompas em todos os compassos após A. Portanto a nota correta é si.

O subtítulo: “II Manifestação dos Orixás” não pertence a este local.

Na partitura editada, antes da letra B encontramos o subtítulo: “II Manifestação dos Orixás”. O mesmo deveria ser colocado acima da indicação do movimento “1.Obatalá – o canto do Universo”. Esse foi um erro editorial, pois no manuscrito o encontramos na localização correta.

- 17

trompas I-V e trompete III: faltam as claves de sol.

As claves encontram-se ausentes também no manuscrito.

- 17

trompas II e III: foram deslocadas para que cada uma ocupasse seu próprio pentagrama.

Tal como no manuscrito, esta edição apresenta as trompas II e III escritas nas linhas das trompas V e IV respectivamente. Para que haja maior clareza, é necessário que cada instrumento ocupe seu pentagrama isoladamente, tal como foram escritas as partes dos trompetes e trombones.

- 17, 18 e 20

trompete III: *as notas desses compassos foram escritas uma oitava acima.*

O compositor pretendia aqui escrever um acorde em posição cerrada (dó#-mi-fá-fá#-si)²⁵ em C/1 e C/3. A única nota que estaria destoando seria o fá natural do terceiro trompete uma oitava acima. Além disso, não haveria nenhuma razão para que se escrevesse a nota mais aguda para o terceiro, e não para o primeiro trompete, já que assim o faz com os demais instrumentos.

- 19

todos: *no lugar de pausas de semínima pontuada, foram colocadas pausas de colcheia e semínima.*

A escrita apresentada no compasso 21 seria a mesma que aqui. Como a visualização de pausa de colcheia seguida de pausa de semínima se torna mais clara, os dois compassos foram unificados dessa forma.

- 21,1

piano: *um dos aglomerados é vazado e o outro preenchido.*

No manuscrito encontramos a forma correta de escrita dos aglomerados, ou seja, um vazado e o outro preenchido. No entanto, o compositor optou por escrever ambos no mesmo pentagrama. Para que não haja duas anotações diferentes para o mesmo fim, optou-se pela escrita em dois pentagramas, tal como a encontrada no compasso 19.

²⁵ ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de *Sinfonia dos Orixás* (Disco). Encarte

- 24-25

trompete III: *não está especificada qual nota o terceiro trompete deve tocar.*

Fazendo uma correlação com a escrita da trompa V no compasso 23, optou-se por atribuir ao terceiro trompete a nota inferior.

II Manifestação dos Orixás

1. Obatalá

nome do orixá: *correção da grafia*

Trocou-se o nome de Obatolá pela grafia correta Obatalá.

- 1-4

agogôs I-IV: *ordenação dos agogôs I-IV de cima para baixo.*

No manuscrito, os compassos 1-4 os agogôs aparecem em ordem inversa, ou seja, o agogô I está abaixo do II e assim sucessivamente. Na presente edição, houve a reordenação dos instrumentos de cima para baixo, tal como os encontramos nos demais compassos.

- 1-2

violinos I, 3 e 4: *inversão dos sinais de dinâmica.*

Nos referidos compassos, os violinos I, 3 e 4 têm anotado um *de-*
crescendo seguido de um *crescendo*. O correto seria o inverso, tal como obser-

vamos nos compasso 3-8: primeiro um *crescendo*, depois um *decrescendo*. Porém, o primeiro compasso começa com *ff* e, portanto só teria o *decrescendo*. Não haveria nenhum motivo musical que explicasse essa inversão. Esse erro encontra-se no manuscrito.

- 7

vibrafone: *falta um tempo*.

Já no manuscrito há a ausência de um tempo no compasso 7. Como os dois primeiros tempos são iguais aos dois primeiros tempos do compasso 5, e as demais notas fariam parte dos tempos 3 e 4 também do mesmo compasso, optou-se por reproduzir o quinto compasso no lugar do sétimo.

- 9

flautas, oboés, clarinetas e fagotes: *ausência de indicação de dobramento*.

O manuscrito não indica se os instrumentos acima são solistas ou tocam dobrados. Como durante todo o movimento o compositor utiliza praticamente toda a orquestra através de uma escrita coral e nos compassos que se seguem há partes reais para todas as madeiras, optou-se pela utilização de todos os instrumentos a partir do compasso 9.

- 11

violino I, 1: *ausência de ligadura*.

Essa ligadura encontra-se no manuscrito, mas está ausente na partitura editada.

- 10-24

vibrafone: *supressão de indicações redundantes.*

Todas as indicações de *tercina* e de *p* colocadas de forma redundante foram suprimidas para evitar informações desnecessárias. Da mesma forma, o bequadro que se encontra na nota sol do compasso 15 foi retirado, pois a última alteração ocorrida nesta nota acontecera 4 compassos atrás.

- 14-15

violinos: *supressão das ligaduras.*

O manuscrito apresenta ligaduras nas partes de violino I (c.14-15) e violino II, 1 e 2 (c.15). Os demais instrumentos de cordas tocam *non legato*. Optou-se pela eliminação das ligaduras, pois na prática o arco ficaria muito longo para realizar o *crescendo* pedido.

- 18-24

cordas, madeiras e metais: *faltam ligaduras.*

O compositor deixou de colocar ligaduras em alguns instrumentos que claramente as teriam, por similaridade aos demais. A presente edição coloca todas as que estão faltando.

- 19-23

cordas e madeiras: *faltam sinais de dinâmica.*

Colocação dos sinais de dinâmica – *p* e *crescendo* – em alguns instrumentos, ausentes no manuscrito.

2. Ifá

indicação de expressão: correção do termo para **Estático**.

O compositor cometeu um erro de grafia ao indicar **extático** como caráter do movimento. Esse termo significa “em êxtase”. O correto seria ter indicado **estático**, cujo significado é “falta de movimento”, retratando, assim, a sua escrita. Conseqüentemente, o equívoco também é encontrado em alemão, na partitura editada.

- 27-29

flautas, oboés e clarinetas: falta de especificação de dobramento ou não dos referidos instrumentos.

Não há uma especificação se há ou não dobramento de flautas oboés e clarinetas nestes compassos. Como há apenas uma nota sustentada em *pp*, a opção foi indicar apenas os primeiros para tocarem-na.

- 29-30

trompas, trompetes e trombones: supressão dos dobramentos.

Tal como explicado acima, foram suprimidas as partes de trompa V, trompetes II e III e trombone II, os quais dobravam as notas de trompa IV, trompete I e trombone III, respectivamente. Com isso houve uma adequação no equilíbrio sonoro sem alteração de timbres. No caso dos trombones, optou-se por deixar a nota com o III devido à maior comodidade de execução que o II.

As Águas do Rio Niger – Interlúdio I

- 39

trombone I: *falta de indicação de trombone I.*

No manuscrito não há a indicação de que a nota deve ser tocada pelo primeiro trombone.

- 47

trombones: *separação em dois pentagramas.*

Como o segundo trombone está tocando acima do primeiro, em nome da clareza optou-se por dividir os trombones I e II em diferentes pentagramas.

3. Oxalá I

- 55-64

trompas: *inversão dos pentagramas.*

No manuscrito, entre os compassos 55 e 64, as trompas I e II estão num pentagrama inferior ao das trompas III e IV. A partir do 65 temos a ordem normal, com a primeira e terceira acima. Optou-se por reestabelecer a escrita tradicional com a I e a III acima, e a II e a IV abaixo.

- 55-58; 65

trompas: *alteração numérica.*

As indicações das trompas estão anotadas em algarismo romano. Por uma questão de coerência de escrita na partitura, alterou-se para algarismo arábico.

4. Xangô I

distribuição instrumental: *inversão do corne inglês com a clarineta.*

No manuscrito encontramos o corne inglês abaixo da clarineta. Optou-se pela recolocação do primeiro no seu lugar tradicional, entre os pentagramas do oboé e da clarineta.

- 80-83

corne inglês e clarinetas: *ausência do sinal de respiração.*

No manuscrito não são encontrados os sinais de respiração (vírgulas) nas partes de corne inglês e clarinetas I e II, somente entre os compassos 80 e 83. Como em todos os outros compassos onde há articulações esse sinal aparece, como nos demais instrumentos de madeira, optou-se por colocá-los nos devidos locais.

- 84-96

piano: *ausência de acentos.*

Não encontramos no manuscrito o sinal indicativo de acento em algumas notas do pentagrama inferior da parte de piano. Embora os acentos mos-

tram que essas notas também seriam acentuadas, optou-se por colocá-lo em todas as vozes.

- 85-90

todos: repetição escrita.

Originalmente há uma repetição dos compassos 85-90 com os metais tocando apenas na segunda vez. Visando a clareza da leitura, optou-se por escrever novamente os 6 compassos que seriam repetidos, com os metais entrando no 92. Com isso, a partir desse ponto, toda a sinfonia ficou deslocada 6 compassos para frente em relação ao manuscrito e à edição.

- 92-93

trompas I-IV, trompetes II-III e trombones II-III: ausência de indicação de dobramento.

Nas partes dos instrumentos acima indicados, o compositor não indica se a única voz escrita deve ser tocada *a2* ou *solo*. Como não há abertura em duas vozes durante todo o movimento e, nestes casos, sempre dois instrumentos são indicados no início da linha, fica claro a intenção do dobramento. Assim, foi indicado *a2* na entrada de cada voz.

5. Oxalá II

distribuição instrumental: inversão do *come inglês* com a clarineta.

No manuscrito encontramos o come inglês abaixo da clarineta. Optou-se pela recolocação do primeiro no seu lugar tradicional, entre os pentagramas do oboé e da clarineta.

- 97

piccolo: *ausência de ligadura*.

A ligadura entre as 3 notas da *appoggiatura* e a nota real está ausente no manuscrito. A mesma foi colocada.

- 103 e 114

madeiras e metais: *ausência de indicação de dobramento*.

Flautas, oboés, clarinetas, fagotes, trompas I e II, trompas III e IV, trompetes II e III, e trombones II e III, estão escritos aos pares. No entanto em nenhum dos pentagramas há indicação *a2* ou *solo*. Pela indicação de *sonoro*, nos compassos 103 e 114, conclui-se que todas essas partes são dobradas.

- 105, 106 e 116

tímpanos: *supressão de acidentes redundantes*.

Encontramos no manuscrito a colocação do acidente *bemol* na nota si duas vezes no mesmo compasso, sem que haja outra alteração entre elas. Para evitar a redundância de informações, o segundo foi suprimido.

- 107, 115 e 116

piano: *ausência de acentos*.

Alguns acentos que se encontram no pentagrama superior da parte de piano estão ausentes no inferior. Colocou-se os acentos tal como indicado no pentagrama superior.

- 121

fagote: *ausência de indicação de solo.*

No manuscrito, a parte de fagote não especifica se é *solo* ou não. Optou-se pela indicação de 1. já que temos um dueto com o piccolo.

- 124, 3

fagote: *ausência de pausa e de indicação de tercina.*

O ritmo deve ser igual ao do piccolo. Para tanto, é necessária a inclusão de uma pausa de semínima antes do dó sustenido e a indicação de tercina entre esta e a nota sol.

- 125, 1

fagote: *ausência de indicação de tercina.*

As 3 primeiras notas desse compasso deveriam ser ligadas pela indicação de tercina.

- 140

trompas: *ausência de indicação de dobramento.*

Não se encontra no manuscrito indicação se as trompas I-II e III-IV tocam a2. Como após 3 compassos a escrita mostra a conclusão com todas elas tocando juntas, foi inserida a indicação desde o 140.

- 140

trompete III: *alteração numérica*.

A entrada do terceiro trompete está anotada em algarismo romano. Por uma questão de coerência de escrita na partitura, alterou-se para algarismo arábico.

- 141

trombones II e III: *ausência de indicação de dobramento*.

No pentagrama dos trombones II e III não está indicado se ambos tocam. Como os 3 trompetes e 4 trompas estão juntos, optou-se pela colocação de todos os trombones.

- 142

trompetes I e II: *ausência do sinal de crescendo*.

Tal como encontramos nas partes de trompas e trombones, trompetes I e II também deveriam ter a indicação de *crescendo*.

- 142

trombones II e III: *faltam 2 tempos para se completar o compasso*.

Apenas os 2 primeiros tempos do compasso quaternário estão escritos. Está faltando a repetição da nota mi com uma ligadura entre as duas.

- 151-152

metais: *ausência de indicação de dobramento.*

Como toda a orquestra toca na coda, está faltando a indicação de dobramento nas partes de trompas, trompetes II e III, e trombones II e III.

6. Oxum

distribuição instrumental: *reordenação da percussão.*

Reordenou-se a seqüência dos instrumentos de percussão, os quais não apresentavam nenhum padrão: a cada página havia alguma troca de posicionamento.

- 176 e 215

flauta I: *ausência de indicação de solo.*

Não se encontra no manuscrito nenhuma indicação se a parte deve ser executada *a2* ou solo. A própria indicação de “o pássaro da noite” para essa melodia nos leva a crer que se trata de uma parte solista.

- 185-218

violoncelo solo: *pentagrama fora da ordem instrumental da partitura.*

Encontramos a parte do violoncelo solo em diferentes posições na partitura. O seu pentagrama foi recolocado na disposição tradicional, entre as violas e os violoncelos *tutti*.

- 190-192; 196 e 199

guizos, tam-tam, piano, maracas, temple block e agogô: *compassos incompletos*.

Nota-se no manuscrito a ausência das pausas que completariam os tempos dos compassos nas referidas partes. Completou-se com pausas o que estava faltando.

- 204

frusta: *pentagrama fora da ordem instrumental da partitura*.

Encontramos a parte da frusta fora da ordem da partitura. O seu pentagrama foi recolocado na disposição tradicional, juntamente com os outros instrumentos de percussão.

As Águas do Rio Níger – Interlúdio II

- 224, 1

viola: *falta a bandeirola da colcheia*.

Tal como se encontra no manuscrito, há meio tempo a mais no compasso. O que o corre é a ausência da bandeirola da colcheia na primeira nota, exatamente como está escrito 2 compassos depois.

- 228

violino I: *reposicionamento da dinâmica*.

A anotação de dinâmica que encontramos no manuscrito deixa-nos com a dúvida de que a indicação poderia ser para os tímpanos. Não haveria um motivo musical para que somente os tímpanos crescessem, enquanto tom-tons e gran cassa não. Por outro lado, não há nenhuma indicação de dinâmica para os primeiros violinos que, o tempo todo, realizam exatamente essa dinâmica. Portanto, a dinâmica foi escrita abaixo da parte de violinos I.

- 234, 1

violino II: *faltam as notas da voz inferior*

Durante todo o Interlúdio, os violinos II tocam em *divisi* de quinta justa. No primeiro tempo desse compasso notamos a ausência no manuscrito da voz inferior, a qual deveria ter as notas sol bemol e la bemol. Ambas foram colocadas no seu devido lugar.

- 236-237

trombones I e II: *ausência do sinal de crescendo*.

Como os demais instrumentos de metal, trombones I e II também devem crescer nos dois últimos compassos. Esta indicação, ausente no manuscrito, foi colocada.

- 236-237

trombones e trompas: *ausência de indicação de qual instrumento toca cada nota*.

O manuscrito não indica a distribuição instrumental de trompas e trombones. Essas indicações foram colocadas no início de cada pentagrama e, no caso das trompas III-V, antes de cada nota.

- 237

trompas IV e V: *compasso incompleto*.

O último compasso das trompas IV e V tem apenas uma semibreve que completa 4 tempos. Falta, portanto, um tempo para se completar os 5 indicados na sua fórmula. Optou-se por reescrevê-lo tal como as partes dos trombones: uma mínima pontuada ligada a outra mínima.

7. Ogum – Obá

- 239

cordas: *ausência de dinâmica*.

A dinâmica indicada para violino I foi repetida para os demais instrumentos de cordas.

- 239, 8

violino I: *ausência de pausa de colcheia*.

Foi colocada na parte de violino I a pausa de colcheia que antecede os demais instrumentos de cordas.

- 240

distribuição instrumental: *inversão do corne inglês com a clarineta.*

No manuscrito encontramos o corne inglês abaixo da clarineta. Optou-se pela recolocação do primeiro no seu lugar tradicional, entre os pentagramas do oboé e da clarineta.

- 240; 251; 269 e 284

metais: *ausência de indicação de qual instrumento está em cada pentagrama.*

Durante todo o movimento há uma grande confusão a respeito da distribuição dos instrumentos. Optou-se por trompas I-III no primeiro pentagrama enquanto IV e V tocam no debaixo. No caso dos trompetes e trombones, o primeiro toca sozinho, deixando a pauta de baixo para os outros dois.

- 254

madeiras: *ausência de indicação de dobramento.*

O manuscrito não indica se as partes de flauta, oboé, clarineta e fagote são tocadas *a2* ou solo. Optou-se pelo dobramento, tal como acontecera anteriormente com os metais.

- 256, 4 e 264,4

madeiras: *diminuição da ligadura.*

No manuscrito a ligadura abrange as 3 notas da tercina. Como as duas últimas são repetidas, optou-se por ligar apenas as duas primeiras.

- 257 e 265

trompas: *ausência de indicação de qual instrumento está em cada pentagrama.*

Como são apenas 4 notas, optou-se pela utilização das trompas I e II no pentagrama superior e III e IV no inferior.

- 258

violino II, viola e violoncelo: *ausência de dinâmica.*

No manuscrito encontramos a dinâmica apenas nas partes de violino I e contrabaixo. Por similaridade, repetiu-se as indicações nos demais instrumentos.

- 264

todos: *soma incorreta dos tempos do compasso.*

Se somarmos os tempos escritos dentro desse compasso no manuscrito, notaremos que há uma semicolcheia a mais do que o necessário, de acordo com a fórmula empregada. No último tempo temos uma tercina escrita. A única vez que o compositor utiliza essa figura encontra-se no compasso 256, com a fórmula 4/4. Para corrigirmos a soma dos tempos e manter a idéia original do compositor, adicionou-se uma figura a mais de semicolcheia seguida de colcheia, mudando, assim a fórmula para 4/4.

- 288-290

metais e cordas: *ausência de indicação de repetição do compasso 287.*

Entre os compassos 288 e 290 há uma lacuna no manuscrito da indicação de que o compasso 287 continua a ser repetido, voltando esta a aparecer a partir do 291. Quanto aos metais, sua ausência é notada apenas no manuscrito, pois na partitura editada eles estão presentes.

- 289

piano: *ausência de ligaduras no pentagrama inferior.*

As ligaduras anotadas no pentagrama superior da parte do piano não se encontram no inferior. Optou-se pela colocação dessa articulação em ambas as pautas.

- 303

tom-tom: *compasso incompleto.*

Falta 1 tempo para completar os 4 exigidos pela fórmula. Substituiu-se a pausa de semínima pela de mínima na primeira parte do compasso, adicionando-se, assim, 1 tempo.

- 304

tímpano: *compasso incompleto.*

Falta 1 tempo para completar os 4 exigidos pela fórmula. Substituiu-se a pausa de semínima pela de mínima na primeira parte do compasso, adicionando-se, assim, 1 tempo.

8. Ibeji

nome do orixá: *correção da grafia*

Trocou-se o nome de Ibejí pela grafia correta Ibeji.

- 307,5; 308,5

contrabaixos: *falta meio tempo para completar o compasso.*

O último tempo dos referidos compassos deveria ter uma nota em colcheia seguida de uma pausa do mesmo valor. Em ambos os casos a pausa não está presente no manuscrito.

- 312,3

violoncelo 1: *ausência da bandeira.*

No manuscrito está faltando a bandeira de semicolcheia que une as duas últimas notas do compasso, tal com a encontramos nas partes de viola e violoncelo 2.

- 314

contrabaixo: *falta 1 tempo para completar o compasso.*

Esse compasso de 3 tempos tem apenas 2 escritos. Substituiu-se a pausa de semínima pela de colcheia, completando-se, assim, o exigido pela fórmula de compasso.

- 317

violoncelo 2: *ausência de ligaduras.*

Não se encontram no manuscrito as ligaduras presentes na mesma figura dos compassos precedentes e posteriores a esse. Optou-se por inseri-las.

- 318-329

violoncelo 1: *ausência de ligaduras.*

Não se encontram no manuscrito as ligaduras presentes na mesma figura dos compassos precedentes e posteriores a esses. Optou-se por inseri-las.

- 319

contrabaixo: *falta 1 tempo e meio para completar o compasso.*

Esse compasso de 4 tempos tem apenas 2 e meio escritos. Substituiu-se a pausa de colcheia pela de mínima, completando-se, assim, o exigido pela fórmula de compasso.

- 323

todos: *mudança de compasso não indicada.*

A fórmula de compasso a partir do 323 muda para 3/4. Essa indicação está presente no manuscrito, porém, ausente na partitura editada. A mudança foi assinalada tal como se encontra no manuscrito.

- 326

todos: *mudança de compasso não indicada.*

A fórmula de compasso a partir do 326 muda para 3/4. Essa indicação está presente no manuscrito, porém, ausente na partitura editada. A mudança foi assinalada tal como se encontra no manuscrito.

- 370

violinos I e II: *ausência de indicação de quiáltera.*

A correta indicação de quiáltera de 4 notas encontrada no manuscrito não está presente na partitura editada. Sem ela haveria 1 tempo a mais que o necessário.

9. Omulu

nome do orixá: *correção da grafia*

Trocou-se o nome de Omulum pela grafia correta Omulu.

- 386

contrabaixos 3 e 6: *ausência de pausas na voz superior.*

No manuscrito não se encontram as pausas que antecedem a entrada das vozes superiores nos contrabaixos 3 e 6. Completou-se os tempos com as devidas pausas.

- 388

trompas I e II: *ausência de pausas.*

No manuscrito não se encontram as pausas que antecedem as entradas das trompas I e II. Completou-se os compassos.

- 388

trompas I e II: *reposicionamento*.

As trompas I e II, que se encontram em pentagramas diferentes no manuscrito, foram agrupas em um só.

- 388-389

trompas I-IV: *ausência de indicação de distribuição dos instrumentos*.

Não há indicações no manuscrito de qual trompa está tocando em cada pentagrama. Optou-se por seguir os movimentos anteriores: I e II no pentagrama superior, e III e IV no inferior.

- 389

trompas I: *ausência de pausa*.

No manuscrito não se encontra a pausa de semibreve para completar o compasso, tal como na trompa II. Completou-se o compasso.

- 389

trompas III: *ausência de pausa*.

No manuscrito não se encontra a pausa de semibreve que antecede a entrada da trompa III. Completou-se o compasso.

- 392

trombones: *ausência de indicação de qual instrumento está em cada pentagrama.*

Não há indicação no manuscrito de qual trombone toca cada linha. Optou-se por trombone I no pentagrama superior e II no inferior.

- 392

piano: *imprecisão nos valores dos tempos.*

No manuscrito há dois sinais para que o executante passe um lápis nas cordas mais graves do piano. No entanto, os tempos não são indicados. Pela verticalidade da partitura, chega-se à conclusão que os ataques ocorrem no primeiro e no sexto tempos. Optou-se por inserir pausas de semínima nos tempos vazios.

- 394-397

piccolo e tuba: *ausência de acentos.*

O compositor deixou de anotar os acentos em cada nota. Por similaridade ao que está anotado, colocou-se as indicações onde faltava.

- 394-397

distribuição instrumental: *reordenação de trombones e tuba.*

Os referidos instrumentos encontram-se fora da ordem da partitura. Ambos foram recolocados nas suas devidas posições.

- 396

trompas e trompetes: *ausência de indicação de distribuição dos instrumentos.*

Não há indicações no manuscrito de qual instrumento está tocando em cada pentagrama nas partes de trompas e trompetes. No caso das trompas, optou-se pelo dobramento: I e II no pentagrama superior, e III e IV no inferior. Quanto aos trompetes, o primeiro ficou acima e o segundo abaixo.

10. Oxalá III

- 416

quarteto de cordas: *falta de indicação clara de quando os solistas devem se juntar ao tutti.*

A solução encontrada foi escrever os compassos 416 e 417 do *tutti* na frente da parte solista – foram escolhidos 2, pois seria o necessário para se completar esse sistema até o fim. Nas partes do quarteto foram colocadas pausas nas notas correspondentes ao *tutti* que já vinham ligadas do compasso anterior. A integração, portanto, acontece a partir da segunda nota.

11. Oxóssi – Ossaim

nome do orixá: *correção da grafia*

Trocou-se o nome de Oxosse pela grafia correta Oxóssi.

nome do orixá: *correção da grafia*

Trocou-se o nome de Ossãe pela grafia correta Ossaim.

- 452-456 e 565-569

trompas: *reordenação da distribuição das trompas.*

O manuscrito indica que no pentagrama superior estejam escritas as trompas I-III e no inferior IV-V. Como há somente 4 vozes, redistribuiu-se os instrumentos em I-II na pauta superior e III-IV na inferior.

- 456

marimba: *ausência de pausa.*

Não se encontra no manuscrito a pausa de semibreve que antecede o *glissando* da marimba. Completou-se o compasso com a devida pausa.

- 483, 3

tom-tom: *supressão da ligadura.*

Suprimiu-se a ligadura entre o terceiro e quarto tempos, pois essa anotação não é usada para esse instrumento.

- 502-515

tímpanos: *renumeração e reposicionamento*

No manuscrito a numeração dos tímpanos não se encontra em ordem decrescente de pentagrama nem de alturas. Renumerou-se as partes, colocando o primeiro com a nota mais aguda e decrescendo-se até o quarto com a

mais grave. A mesma ordem foi obedecida no posicionamento da ordem dos pentagramas

- 515

todos: *substituição de indicação de salto.*

Encontramos no manuscrito a indicação “*al fine*”. Por uma questão de clareza, essa foi substituída pelo tradicional sinal $\oplus$.

- 524

trompas: *substituição dos valores das notas.*

O acorde das trompas foi escrito em semibreve, o que completaria apenas 2 dos 4 tempos da fórmula de 4/2. Como em todas as ocasiões anteriores as notas são sustentadas por todo o compasso, substituiu-se as semibreves por breves.

- 527

vibrafone: *falta um lá bemol no glissando.*

O vibrafone realiza um *glissando* descendente sobre uma escala pentatônica. Esse escala teria 9 notas, das quais a oitava um lá bemol que está faltando. Colocou-se a nota no local indicado.

- 535

todos: *substituição de indicação de salto.*

Tal como no acima exposto, a indicação “*fine*” foi substituída pelo tradicional sinal $\oplus$.

- 537

flauta, oboé, clarineta e fagote *ausência de indicação de solo.*

Não há indicação no manuscrito se esses instrumentos de madeira são dobrados ou não. Pela concepção orquestral dessa seção, onde não há dobramentos, na dinâmica predomina o *piano* e as cordas encontram-se divididas, optou-se pela indicação de que somente os primeiros devem executar as respectivas partes.

- 537

oboé, corne inglês, clarineta e fagote: *ausência de dinâmica.*

Como não há nenhuma indicação de dinâmica no manuscrito, optou-se por repetir a encontrada no compasso 545.

- 537-559

madeiras, cordas e vibrafone: *ausência de ligaduras.*

Em diversos lugares o compositor deixou de colocar ligaduras em alguns instrumentos. Foram postas as ligaduras onde estava faltando.

- 558, 3

violinos II, 1 e 4: *supressão de acidente desnecessários.*

Os bemóis colocado no si e no mi dos violinos II, 1 e 4 respectivamente, já haviam sido indicados anteriormente nesse compasso. Ambos foram suprimidos.

- 560

trompetes e trombones: *inversão dos pentagramas.*

Os pentagramas dos referidos instrumentos encontram-se em posição invertida no manuscrito. Recolocou-se ambos os naipes em seus posicionamentos tradicionais.

- 562

violino II, 1 e violoncelo 1: *supressão de acidentes desnecessários.*

Os bemóis colocados nas notas si dos violinos II, 1 e violoncelo 1, já haviam sido indicados anteriormente nesse compasso. Ambos foram suprimidos.

- 562

trompetes I e II: *ausência de ponto de aumento.*

Somente o terceiro trompete tem a duração de uma semibreve, pois há uma mínima no terceiro tempo. O primeiro e o segundo preenchem todo o compasso. Portanto, deveriam ser representados por uma semibreve pontuada.

- 562, 3

trompete III: *substituição da duração.*

No manuscrito a nota ré está escrita em semínima, faltando, assim, meio tempo para que o compasso seja completado. Substituiu-se a figura por uma mínima.

- 564

temple block: *supressão da última nota.*

O compositor escreveu uma nota a mais do que caberia no compasso. Optou-se pela supressão da última nota.

12. Iemanjá

- 575-576

flauta, oboé, clarineta e fagote *ausência de indicação de solo.*

Não há indicação no manuscrito se esses instrumentos de madeira são dobrados ou não. Pela concepção orquestral desse movimento, com a dinâmica variando apenas de *pp* a *p*, optou-se pela indicação de que somente os primeiros devem executar as respectivas partes.

- 578-580

metais: *ausência de indicação de qual instrumento toca cada linha.*

Não se encontram no manuscrito as indicações do número do instrumento que está tocando. Obedeceu-se a seguinte ordem descendente: trompas I-III, trompas IV-V, trompetes I-II, trompete III, trombones I-II e trombone III.

- 579,3

trompa III: *supressão da ligadura*.

A nota si da terceira trompa está ligada ao ré da segunda. Suprimiu-se essa ligadura.

- 583-584; 591; 593

trompas: *ausência de indicação de quais trompas tocam os solos*.

Não se encontra no manuscrito indicações de quais trompas tocam os solos. Optou-se pela trompa I no pentagrama superior e III no inferior.

- 614, 4

violino solo: *nota fora de registro*.

Na partitura editada, a quarta nota do quarto tempo foi grafada como um fá, o que estaria fora do registro do violino. Porém, no manuscrito encontramos a nota correta – o sol.

- 614, 4

violoncelo 6: *indicação errada de quiáltera*.

O compositor indicou uma quiáltera de 10 fusas, no entanto só há 9 escritas. Alterou-se para o número correto.

- 619, 4; 620, 1

violoncelos: *ausência de ligaduras*.

No manuscrito não são encontradas as ligaduras presentes nos grupos anterior e posterior. Colocou-se as referidas indicações.

- 630

trompa solo: *ausência de indicação de qual trompa realizará o solo.*

O compositor indicou apenas “corno solo”, não indicando qual trompa o realizará. Como nos pentagramas abaixo as trompas I, II, IV e V estão tocando, logicamente o solo seria realizado pela terceira. Por uma questão de clareza, optou-se pela indicação numérica do instrumento.

- 630-643

harpa: *substituição do sinal de repetição*

Único ponto em que o compositor utilizou $\times$ como sinal de repetição. Esse foi substituído pelo traço contínuo, o qual tornou-se padrão nesta edição.

- 632-633

trompetes: *ausência de indicação de quais trompetes tocam as notas.*

Não há indicação no manuscrito de quais trompetes executarão as 2 notas do compasso 632. Optou-se pelos trompetes II e III para as notas superior e inferior, respectivamente, deixando para o primeiro entrar no compasso seguinte, na nota mais aguda.

- 646

distribuição instrumental: *inversão do corne inglês com a clarineta.*

No manuscrito encontramos o corne inglês abaixo da clarineta. Optou-se pela recolocação do primeiro no seu lugar tradicional, entre os pentagramas do oboé e da clarineta.

- 649

trompas: *ausência de indicação de quais trompas tocam as notas.*

Não há indicação no manuscrito de quais das 3 trompas executarão as 2 notas do referido compasso. Optou-se pelas trompas II e III, pois estão num registro mais grave.

13. Iansã

nome do orixá: *correção da grafia*

Trocou-se o nome de Jansã pela grafia correta Iansã.

- 674

cordas: *reposicionamento das ligaduras.*

Nas partes de violinos I e II, violas e violoncelos, as ligaduras encontram-se confusas. Para manter a idéia original do compositor, optou-se por ligar todas as notas do segundo e do terceiro tempos, separando o quarto, pois este possui uma leve acentuação indicada por um traço.

- 675

atabaques: *compasso incompleto*.

Há apenas 3 tempos escritos nesse compasso de 4. Optou-se pela continuidade da idéia musical do compasso anterior, onde há o deslocamento da acentuação, com os grupos de 2 semicolcheias intercalados por pausas de meio tempo. Assim, inseriu-se uma dessas pausas entre os dois grupos e outra após o segundo.

- 684

violoncelo solo: *redução da ligadura*.

No manuscrito há uma ligadura do primeiro ao terceiro tempos. No entanto, a nota de chegada tem um acento marcado. Para manter a coerência musical, reduziu-se a ligadura até a última nota no segundo tempo, tal como a encontramos na parte do violino solo.

- 685

violoncelo solo: *supressão da ligadura*.

No terceiro e quarto tempos desse compasso encontramos uma ligadura que termina em uma nota sincopada com acento. Alterou-se essa articulação ao suprimir a ligadura e colocou-se um acento no terceiro tempo, como se apresenta a parte do violino solo.

- 699, 2

viola: *ausência da bandeirola de colcheia*.

Não se encontra no manuscrito a bandeirola de colcheia que liga a segunda e a terceira notas do compasso. A mesma foi colocada na sua devida lacuna.

- 702-705

violoncelo: *ausência de dinâmica*.

A dinâmica encontrada na parte de contrabaixos deveria estar presente também na de violoncelo, na qual não a encontramos. Reproduziu-se essa dinâmica para ambos os instrumentos.

- 709-710

distribuição instrumental: *reposicionamento das partes solistas*.

Os solistas, que durante todo o movimento encontram-se acima das cordas, apenas nesses 2 compassos foram colocados abaixo das mesmas. Optou-se pela recolocação destes na mesma ordem que os encontramos anteriormente, ou seja, entre as seções de percussão e cordas.

14. Xangô II

- 717-723

distribuição instrumental: *reposicionamento*.

Instrumentos de percussão estão dispostos acima e abaixo dos metais. Reestabeleceu-se o agrupamento tradicional com os metais acima e a per-

cussão abaixo, na seguinte ordem: folha de flandres, gran cassa, vibrafone, campanas tubulares, tímpanos e piano.

- 719

todos: *ausência de indicação de mudança de compasso.*

Esse compasso foi escrito em 5/4, no entanto não há nenhuma indicação de mudança de fórmula no manuscrito. Adicionou-se essa indicação e também a do compasso seguinte para retornar a 4/4.

- 721,1 e 723,1

piano: *recolocação das notas.*

Em muitos momentos durante a sinfonia, quando há repetições de notas ou acordes, o compositor preferiu escrever apenas o ritmo. Porém, nesse caso o acorde escrito para o piano se repete após um ou mais compassos de pausa. Optou-se, portanto, por indicar, a cada nova entrada, as alturas correspondentes.

- 743,2

flauta: *ausência da bandeirola de colcheia.*

Se lermos esse compasso, tal como está no manuscrito, ele teria 5 tempos. Fazendo uma correlação com o seguinte, nota-se que em vez de 3 semínimas, a escrita correta seria 1 semínima e 2 colcheias. Portanto, colocou-se a bandeirola que faltava.

- 746-749

atabaques: *reposicionamento instrumental*.

No manuscrito, a parte dos atabaques encontra-se abaixo das cordas. Inverteu-se esse posicionamento de acordo com a ordem tradicional da partitura.

15. Oxumarê

- 750

indicação metronômica: *correção da unidade de tempo*.

No manuscrito, a unidade de tempo está indicada como a mínima, enquanto na partitura editada encontramos a semínima. A indicação correta é a do original, pois, além da fórmula de compasso ser 2/2, com 52 semínimas por minuto o andamento ficaria extremamente lento e os efeitos de *glissando* e grupos rápidos de notas perderiam totalmente o sentido musical.

II Ritual Final

- 6

atabaques: *ausência de barra de repetição*.

No compasso 763 há uma barra de início da repetição, mas não se encontra no manuscrito a que indica o fim do trecho. Como os atabaques tocam juntamente com trombones e tuba, a barra foi colocada no mesmo ponto desses instrumentos.

- 13-17

distribuição instrumental: *reposicionamento*.

No manuscrito os metais encontram-se abaixo das cordas. Obedecendo a distribuição tradicional, estes foram recolocados acima da seção de percussão.

- 18

distribuição instrumental: *inversão do corne inglês com a clarineta*.

No manuscrito encontramos o corne inglês abaixo da clarineta. Optou-se pela recolocação do primeiro no seu lugar tradicional, entre os pentagramas do oboé e da clarineta.

- 18, 4

piccolo: *ausência de ligadura*

Dentre todas as partes para as madeiras, esse é o único tempo que não tem uma ligadura anotada. Para manter a coerência musical, ligou-se as 3 notas.

- 33

flautas: *ausência de indicação de dobramento.*

Não se encontra no manuscrito nenhuma indicação se a nota mi deve ser tocada por apenas uma flauta ou por ambas. Como todos os instrumentos de sopro estão presentes, optou-se pela indicação a2.

- 33-34

trompa III: *reposicionamento.*

Somente nesses 2 compassos a terceira trompa encontra-se no pentagrama superior. Optou-se por recolocá-la no inferior.

- 35, 3

oboé I: *ausência da nota*

Na partitura editada a nota dó sustenido não está presente no referido compasso. A mesma encontra-se corretamente no manuscrito.

CONCLUSÃO

Desenvolver um estudo sobre a *Sinfonia dos Orixás* revelou-se uma tarefa gratificante mas, ao mesmo tempo, desafiadora.

Embora estando o compositor ainda vivo e produtivo – e sendo ele uma pessoa afável e receptiva – escrever sobre uma de suas principais obras não foi um empreendimento fácil nem simples.

Quando realizamos um trabalho embasado em documentos históricos, outros autores podem contestar ou confirmar tal tese baseados nas mesmas fontes ou em outras que venham a ser adicionadas. Porém, trabalhar juntamente com o compositor, mesmo que, por muitas vezes, em contexto informal, cria no autor uma responsabilidade e uma cumplicidade inexistentes no estudo puramente documental.

Durante a edição da partitura, tomei diversas decisões em relação ao que seria, a meu ver, a melhor maneira de grafar informações que estavam dúbias. Todas elas, no entanto, passaram pela autorização do compositor, pois fora alterada a partitura original.

Freqüentes foram as discussões sobre a construção da música, tanto no aspecto estrutural quanto em relação à inclusão – ou não – de determinados orixás e características ligadas aos mesmos.

A inexistência de bibliografia específica e o fato de haver apenas um único registro fonográfico, sobre o qual não se pode dizer que – segundo o próprio compositor – reflita as intenções da partitura, por um lado pode significar um ca-

minho livre a ser trilhado, por outro o produto final passará a ser uma referência sobre o assunto.

No entanto, tornou-se extremamente recompensador enveredar-me pelos meandros dessa obra e descobrir minuciosos detalhes – sejam eles ligados a sua gênese ou à própria gramática musical – os quais contribuíram para sua compreensão e, ainda, permitiram a elaboração do presente trabalho, cujo objetivo corresponde justamente auxiliar o seu entendimento visando uma boa execução.

Em alguns casos, o próprio Almeida Prado revelou não ter pensado originalmente em determinadas proposição aqui expostas, tais como o reagrupamento da obra em Introdução mais 6 blocos, a qual esclareceu e ele mesmo um dos motivos que mantêm o interesse do público ao longo de sua execução.

Mas esse documento não pode ser visto como um fim em si mesmo. Há a necessidade de, a partir da edição aqui apresentada, extrair as partes orquestrais e levar a obra à apresentação pública.

Somente, então, acredito que o esforço aqui despendido tenha cumprido o seu propósito inicial.

APÊNDICE

FORMAÇÃO ORQUESTRAL

O quadro da página seguinte mostra a quantidade de instrumentos utilizada em cada um dos movimentos da *Sinfonia dos Orixás*.

Seu objetivo é auxiliar o regente, ou mesmo aquele que queira conhecer melhor a instrumentação desta obra, a visualizar de uma maneira prática a distribuição instrumental ao longo da peça.

Nesse primeiro quadro encontramos a quantidade de partes reais escritas para cada instrumento em cada um dos movimentos. No caso das cordas, quando aparece o número 1, significa que o naipe inteiro de um determinado instrumento executa a mesma parte. Quando houver um número diferente de 1, ele se refere ao número de partes reais, situação essa em que o naipe deverá ser dividido. Em caso de existir solo, esse será especificado como tal. Por exemplo, no movimento "Oxum", no naipe de violoncelos há a indicação (2 + solo), o que significa que temos 1 solista e os demais instrumentistas se dividindo em duas partes.

No caso da percussão, a indicação é de quantos instrumentos estão sendo utilizados, mesmo quando executados por apenas um músico. Quanto aos tímpanos, são apresentadas as afinações de cada um. Portanto, quando houver somente duas afinações, isso significa que apenas dois tímpanos estão sendo utilizados.

Quadro Comparativo I da Instrumentação por Movimento

	Evo	Chamado	Obatad	Rd	Interlúdio I	Oxalá I	Xangô I	Oxalá II	Drum	Interlúdio II	Ogum-Obá	Itajé	Onitula	Oxalá III	Oxalá-Oxalá	Iemanjá	Iansã	Xangô II	Oxalá	Ritual Final
Piccolo	0	0	1	1	0	0	1	1	0	0	1	0	1	0	1	1	0	0	0	1
Flauta	0	0	2	1	0	0	2	2	1	0	2	0	1	0	1	1	0	1	0	2
Oboé	0	0	2	1	0	0	2	2	0	0	2	0	0	0	1	1	0	0	0	2
Corno Inglês	0	0	1	1	0	1	1	1	0	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	1
Clarineta	0	0	2	1	0	0	2	2	0	0	2	0	2	0	1	1	0	0	0	2
Fagote	0	0	2	2	0	0	2	2	0	0	2	0	2	0	1	1	0	0	0	2
Trompa (fl)	0	5	5	4	0	4	4	4	4	5	5	0	4	0	5	5	0	4	0	5
Trompete (dt)	0	3	3	1	2	3	3	3	3	0	3	0	2	0	3	3	0	3	0	3
Trombone	0	2	3	2	2	3	3	3	3	3	3	0	2	0	3	3	0	3	0	3
Tuba	0	0	0	1	1	0	1	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	1	0	1
Timpano	0	E. Eb	0	0	0	0	E. A. Bb. Eb	E. A. Bb. Eb	A. Eb	E. A. Bb. Eb	E. A. Bb. Eb	0	0	0	E. A. Bb. Eb	0	E. A. Bb. Eb	Bb. Eb	0	E. A. Bb. Eb
Bambus	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
Cochles	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Guitas	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
Acoré	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
Reco-reco	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
Marcas	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0
Folha de Flandres	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0
Clave	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
Chicote	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
Apito de plástico	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0	0	0
Agogô	0	0	4	0	0	0	1	1	1	0	4	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Ton-tom	0	1,3	0	0	0	0	0	0	0	1,2,4,5	5	0	0	0	5	0	0	0	0	0
Tangalo Black	0	0	0	0	0	0	0	5	5	0	0	0	0	0	5	0	0	0	0	0
Atabaque	3	0	0	0	0	0	0	3	1	0	0	0	0	0	0	0	3	3	0	3
Prato suspenso	0	0	2	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
Tan-tan	0	0	0	1	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0
Grã Grã	0	1	0	0	0	0	1	1	1	1	1	0	0	0	1	0	1	1	0	1
Mambá	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0
Vibralone	0	0	1	1	0	1	1	0	1	0	1	0	0	0	1	1	0	1	1	1
Canjucas	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	1
Calasa	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
Hapa	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0
Piano	0	1	0	0	0	0	1	1	1	0	1	0	1	0	0	0	0	1	1	1
Violino I	0	0	4	2	1	4	0	2	2	2	1	1	solo	2+solo	2	2+solo	2+solo	1	6	2
Violino II	0	0	4	2	1	4	0	1	2	2	1	3	0	2+solo	4	2	1	1	6	2
Viola	0	0	2	1	2	1	0	3	2	2	1	2	0	2+solo	2	2	2	1	6	2
Violoncelo	0	0	2	1	2	1	0	2	2+solo	1	1	2	8	2+solo	3	8	2+solo	1	3	2
Contrabaixo	0	0	2	1	2	2	0	2	2	1	1	1	6	1	2	2	2	1	2	2

O quadro seguinte mostra a seção de percussão dividida pelo número de executantes, sem levar em conta quantos e quais instrumentos estão sendo tocados. A sua importância se deve ao planejamento dos ensaios, pois, para tanto, há mais necessidade de se saber quantos percussionistas precisam estar disponíveis para determinado momento do ensaio, do que quais instrumentos estarão exatamente tocando.

Quadro Comparativo II da Instrumentação por Movimento

	Exu	Chamado	Obadiá	Ré	Intenções I	Orela I	Xangô I	Orela II	Oxum	Intenções II	Ogum-Obá	Ibeji	Omolu	Orela III	Odêssé-Ossaim	Emená	Isasá	Xangô II	Oxumassé	Ritual Final
Piccolo	0	0	1	1	0	0	1	1	0	0	1	0	1	0	1	1	0	0	0	1
Flauta	0	0	2	1	0	0	2	2	1	0	2	0	1	0	1	1	0	1	0	2
Oboé	0	0	2	1	0	0	2	2	0	0	2	0	0	0	1	1	0	0	0	2
Coro Inglês	0	0	1	1	0	1	1	1	0	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	1
Clarineta	0	0	2	1	0	0	2	2	0	0	2	0	2	0	1	1	0	0	0	2
Fagote	0	0	2	2	0	0	2	2	0	0	2	0	2	0	1	1	0	0	0	2
Trompa (fá)	0	5	5	4	0	4	4	4	4	5	5	0	4	0	5	5	0	4	0	5
Trompete (dó)	0	3	3	1	2	3	3	3	3	0	3	0	2	0	3	3	0	3	0	3
Trombone	0	2	3	2	2	3	3	3	3	3	3	0	2	0	3	3	0	3	0	3
Tuba	0	0	0	1	1	0	1	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	1	0	1
Percussão	3	3	7	5	0	4	5	6	5	4	7	0	2	0	8	1	8	6	2	6
Celesta	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
Harpá	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0
Piano	0	1	0	0	0	0	1	1	1	0	1	0	1	0	0	0	0	1	1	1
Violino I	0	0	4	2	1	4	0	2	2	2	1	1	solo	2 + solo	2	2 + solo	2 + solo	1	6	2
Violino II	0	0	4	2	1	4	0	1	2	2	1	3	0	2 + solo	4	2	1	1	6	2
Viola	0	0	2	1	2	1	0	3	2	2	1	2	0	2 + solo	2	2	2	1	6	2
Violoncelo	0	0	2	1	2	1	0	2	2 + solo	1	1	2	8	2 + solo	3	8	2 + solo	1	3	2
Contrabaixo	0	0	2	1	2	2	0	2	2	1	1	1	6	1	2	2	2	1	2	2

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de *Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Campinas, 1985. Tese – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
- ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de *Sinfonia dos Orixás* (Disco). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1985.
- ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende de *Sinfonia dos Orixás* (Partitura). Darmstadt: Tonos Verlag, 1985.
- ARAÚJO, Carlos *ACB dos Orixás*. Rio de Janeiro: Nórdica, c.1993
- BÉHAGUE, Gerard *Music in Latin America: an introduction*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1979.
- CASCUDO, Luis da Câmara *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte : Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988
- COSTA, Régis Gomide *Os Momentos de Almeida Prado: laboratório de experimentos composicionais*. Porto Alegre, 1998. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes.
- FRAGA, Elisa Maria Zein *O livro das duas meninas de Almeida Prado: uma outra leitura*. Campinas, 1995. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
- HASSAN, Mônica Farid *A relação texto-musica nas canções religiosas de Almeida Prado*. Campinas, 1996. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

- MAGALHÃES, Elyette Guimarães de *Orixás da Bahia*. Salvador. 1974
- MARIZ, Vasco *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1981.
- PRANDI, Reginaldo *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001
- STRAVINSKY, Igor *The Rite of Spring* (Partitura). Mineola: Dover Publications, 1989,
- TRINDADE, Liana Salvia *Exu: símbolo e função*. São Paulo: CER-FFLCH/USP, 1985
- VERGER, Pierre *Lendas Africanas dos Orixás* São Paulo: Corrupio, 1985.