

Agérico Lins e a valsa “Guiomar:” uma visão estrutural de sua composição

João Gracindo da Silva Neto

joaoneto.grd@gmail.com

20

Resumo: Agérico Pontes de Azevedo Lins (1862 – 1935) foi um ilustre maestro alagoano que contribuiu imensamente no cenário das bandas de música no estado de Alagoas, isto graças à sua vasta atuação nesta região, como nos municípios de Passo de Camaragibe, Palmeira dos Índios, Pilar, Rio Largo, Fernão Velho e também Maceió, capital do estado. Nesta pesquisa, buscou-se realizar uma investigação da carreira musical que trilhou durante sua vida, como sua atuação profissional e seus trabalhos de composição musical. Muitos dos materiais originais que produziu acabaram sendo destruídos, após sua morte, por sua esposa que temia a doença que motivou seu óbito. Uma das poucas peças completas que sobraram foi a valsa “Guiomar”, que será apresentada neste artigo buscando realizar observações e apontamentos acerca de sua estrutura composicional. Como resultado deste trabalho, foi possível resgatar o nome de um importante músico alagoano, que merece seu reconhecimento no cenário histórico musical do estado de Alagoas, assim como foi possível compreender e apresentar uma visão estrutural de uma de suas principais composições musicais.

Palavras-chave: Composição Musical; Musicologia; Banda de Música.

Agérico Lins and the waltz “Guiomar:” a structural view of his composition

Abstract: Agérico Pontes de Azevedo Lins (1862 - 1935) was an illustrious conductor from Alagoas who contributed immensely to the scenery of music bands in his state, thanks to his vast performance in this region, as in the municipalities of Passo de Camaragibe, Palmeira dos Índios, Pilar, Rio Largo, Fernão Velho and Maceió, the state capital. In this research, we sought to conduct an investigation of the musical career that followed during his life, such as his professional performance and his works of musical composition. His wife, who feared the illness that motivated his death, eventually destroyed many of the original materials he produced before pass away. One of the few complete pieces left was the waltz “Guiomar”, which will be presented in this article seeking to make observations and notes about its compositional structure. As a result of this work, it was possible to retrieve the name of an important musician from Alagoas, who deserves his recognition in the historical musical scene of his state, as well as being able to understand and present a structural view of one of his most important musical compositions.

Keywords: Musical Composition; Musicology; Music Band.

Introdução

Este trabalho é o resultado das atividades de pesquisa realizadas pelo grupo de pesquisas vinculado ao CNPq “CEMUPE – Centro de Musicologia de Penedo”, da Universidade Federal de Alagoas, seguindo a temática de bandas de música e compositores associados à história do estado de Alagoas.

Nesta pesquisa, foi investigada a vida e obra de um ilustre músico alagoano: Agérico Pontes de Azevedo Lins (1862 – 1935). O trabalho realizado buscou resgatar informações sobre sua vida, carreira musical e composições. Como resultado das investigações feitas, foi possível obter informações biográficas do maestro e também ter acesso à algumas de suas obras. Pelo fato de uma grande parte dos trabalhos do músico ter sido destruída, por sua

esposa, após sua morte, poucas peças completas, de sua autoria, restaram, sendo uma delas a valsa “Guiomar”, que será abordada neste trabalho.

Os resultados deste trabalho, que teve como objetivo resgatar à história das bandas de música de Alagoas este maestro que à ela contribuiu imensamente, serão apresentados no decorrer deste artigo.

O compositor e a obra

21

Agérico Pontes de Azevedo Lins nasceu em 1862, filho de Genuíno dos Prazeres Pontes Lins e Idalina Pontes de Azevedo, portugueses que migraram para o Brasil e viveram em Passo de Camaragibe, Alagoas. Agérico foi o único músico profissional em sua família, tendo sido flautista, trompetista e trombonista, foi ele o primeiro maestro da banda União Camaragibana, de 1890. Foi 2º tenente da 3ª bateria do 7º batalhão de artilharia de posição, onde trabalhou por muitos anos. Atuou também como regente e organizador da banda de música do centro operário da fábrica de tecidos da Companhia União Mercantil, no distrito de Fernão Velho, em 1912. Ao finalizar sua atuação em Fernão Velho, passou à trabalhar com a banda local da cidade de Pilar. Regeu a banda da cidade de Palmeira dos Índios, quando trabalhou no município como comissário em comissão (semelhante ao papel de delegado). Em 1926, passou a ser o regente da Banda dos Operários da Companhia de Fiação e Tecidos de Rio Largo/AL (CAFT), quando este grupo musical foi criado. Foi um dos integrante da Jazz Band dos Meninos, a partir do ano de 1929, junto à artistas e músicos locais. No ano de 1932 tornou-se regente da orquestra da Consagração Mariana, em Maceió (MAGNO, 2018, p. 5-7; ANAJAS, [201-], p. 2; DIÁRIO DA DONA GORDA, 2010, p.1).



Figura 1: Agérico Pontes de Azevedo Lins

Agérico Lins deixou de atuar como 2º tenente no ano de 1922 para trabalhar no Tesouro Estadual, em Maceió, até o dia de sua aposentadoria. Apesar de ter deixado a carreira militar, continuou atuando como músico durante toda sua vida, como é possível notar nos trabalhos musicais que realizou após o ano de ingresso no Tesouro Estadual.

Vítima de tuberculose, acabou falecendo em 1935. Sua esposa, Anysia Accioly Lins, seguindo recomendações, acabou queimando muitos dos materiais deixados pelo músico para evitar a doença que o vitimou. Com isto, poucos materiais originais do compositor restaram, sendo a valsa “Guiomar” uma destas poucas obras originais e completas.

A valsa “Guiomar” foi composta por Agérico Lins no ano de 1915, sendo uma homenagem dedicada aos noivos Augusto de Freitas Machado e Guiomar Pinheiro Machado. É uma das poucas peças para banda composta por Agérico e mantidas preservadas inteiramente, já que grande parte dos trabalhos do compositor foi destruída pela sua esposa, após sua morte. A versão utilizada para este trabalho é a edição realizada em 2018, por Flávio Ventura, que conta com os incrementos que a peça recebeu com o passar dos últimos 104 anos. A versão original é datada em 1915, entretanto uma primeira atualização ocorreu em 1944, quando foi refeita a parte do piston, acrescentada a parte do saxofone alto e o baixo em dó. A segunda atualização ocorreu em 1997, incluindo o 3º clarinete e 3º piston. A revisão feita na edição tomada como referência incluiu, ainda, as partes da flauta, sax tenor e barítono, como também manteve as atualizações de 1944 e 1997 (MAGNO, 2018, p. 1-2).



Figura 2: capa original manuscrita

Nos anexos estará presente a partitura completa desta obra, para que possa ser acessada e, assim, conferir os apontamentos que serão feitos no próximo tópico deste artigo. Como referência teórica para as considerações que serão apresentadas, foram utilizados o

tratado de *Harmonia* de Schoenberg (1999) e seu livro *Fundamentos da Composição Musical* (2008).

A sua estrutura

A obra é composta de uma forma ternária (*a, b, a'*) seguida por um *Trio*. A forma ternária, comumente utilizada, se baseia em seções de *exposição, contraste e recapitulação*. A *exposição*, primeira parte da peça, introduz o tema principal da obra, composto por uma sentença ou período, estruturados a partir de motivos e variações. Em *Fundamentos da Composição Musical*, ao comentar sobre esta seção, Schoenberg explica que: “A seção *a* da forma *a-b-a'* pode ser uma sentença ou um período terminando em I, V ou III (iii) em maior; ou em i, III, V ou v em menor. Ao menos, o início deve exprimir claramente a tonalidade, devido ao contraste subsequente.” (SCHOENBERG, 2008, p. 152).

Esta primeira seção da valsa é composta por 32 compassos, o compasso 33 é incluído nesta seção por conta da repetição, indicada pelo ritornelo, com a substituição do de número 32. Os primeiros 16 compassos compõem um período inicial de exposição, recapitulado nos 16 seguintes de forma modificada. Harmonicamente, o maior contraste acontece na cadência ao fim dos períodos. No primeiro, há uma progressão $i - V - i$ (prolongada durante os 8 compassos finais), já no segundo a cadência é a seguinte: $iv - i - V - i$. O iv é precedido do acorde de E_b , compasso 24, que, além de homônimo da tonalidade da peça (e do acorde antecessor, i), trata-se também da dominante secundária do iv , assim contribuindo com uma preparação para a cadência de encerramento da seção *a*. Outra variação acontece no compasso 22, onde a dominante está em seu formato fundamental, diferente do compasso 6, onde está em sua primeira inversão. Quanto à estrutura melódica dos períodos, o compositor mantém igual os compassos iniciais, introduzindo variações a partir do quarto compasso. As variações se acentuam nos últimos 8 compassos, onde ocorre a cadência de finalização da seção *a*.

Uma análise harmônica desta seção pode ser vista no quadro¹ abaixo:

Compasso	1	2	3	4	5	6	7	8
Harmonia	i	VI	V^7	V^7	V^4_3	V^6_5	i	i_6
Comp.	9	10	11	12	13	14	15	16
Harm.	i	I^6_4	V^6_5	V^7	V^4_3	V^7	I	i

¹ Optou-se por apresentar a harmonia das seções por meio de quadros, já que o espaço ocupado pela grade de instrumentos, dentro do artigo, prejudicaria a leitura – além de que o compositor costuma manter um mesmo acorde em cada compasso. É possível conferir o que estará sendo comentado na partitura em anexo.

Comp.	17	18	19	20	21	22	23	24
Harm.	i	VI	V ⁷	V ⁷	V ⁴ ₃	V ⁷	i	V/iv
Comp.	25	26	27	28	29	30	31	32/33
Harm.	iv	iv	i ⁶ ₄	i ₆	V ⁴ ₃	V ⁷	i	i

Quadro 1: harmonia nos compassos 1 à 33.

Em alguns compassos ocorre uma inversão do acorde por conta do caminho do baixo, como é o caso do acorde de B_b⁷ nos compassos 3 e 19 e de E_bm no compasso 15. Nos compassos 13 e 14, o sax alto toca a terça da linha do tenor, executando a nota dó bemol. A presença desta nota, 9ª de B_b, acaba criando a sensação de um acorde diminuto por conta da presença das notas ré, fá e lá bemol, resultando no acorde de D^o (ré diminuto), que também possui função preparativa para E_bm.

A seção *b* da peça é constituída de 16 compassos, não sendo tão longa como a anterior. A principal característica da seção *b*, na forma ternária, é expor contraste com o que havia sido apresentado anteriormente. O contraste pode vir por meio da harmonia, como também por variações de motivos usados anteriormente. Sobre a seção contrastante, Schoenberg faz a seguinte consideração: “A harmonia é o fator primordial para a criação de uma seção contrastante: a seção *a* estabelece a tônica; a seção *b* contrapõe outra região (algumas daquelas vizinhas), e isto introduz tanto o contraste quanto a coerência.” (SCHOENBERG, 2008, p. 152).

A harmonia contribui bastante com o contraste desejado nesta parte da peça. Ela se inicia na região de dominante, com o acorde de B_b7, perdurando durante os dois primeiros compassos e seguindo para a região da fundamental nos dois compassos seguintes (34 à 37). Os quatro compassos sucessores possuem a mesma progressão harmônica, entretanto o compositor decide por inverter o acorde de dominante em sua primeira aparição, pondo-o em seu segundo estado de inversão. Os últimos 8 compassos da seção seguem a mesma progressão harmônica que o fim da seção *a* (iv – i – V – i), com uma pequena diferença por passar pela região de dominante, no compasso 48, antes de finalizar o bloco.

Abaixo pode ser visto o quadro de análise da harmonia desta seção:

Comp.	34	35	36	37	38	39	40	41
Harm.	V ⁷	V ⁶ ₅	I	i ⁶	V ⁴ ₃	V ⁶ ₅	i	i ₆
Comp.	42	43	44	45	46	47	48	49/50
Harm.	iv ₆	iv ₆	i ⁶ ₄	i	V ⁶ ₅	V ⁴ ₃	i V	i

Quadro 2: harmonia nos compassos 34 à 50.



Outro aspecto que contribui na criação do contraste está na forma de uso dos instrumentos. Nos primeiros oito compassos da seção *b*, o trombone 1 dobra a linha do sax tenor e bombardino, e passa a contribuir exclusivamente com a harmonia nos últimos 8 compassos, onde compõe os acordes junto com os outros trombones (diferente da seção passada). Além disto, a presença da percussão neste bloco aumenta o contraste com o anterior, haja vista que não foi utilizada durante toda a seção *a*.

A *recapitulação*, seção *a'* da forma ternária, reexpõe a primeira seção, comumente proporcionando alguma mudança para que haja uma certa diferenciação ou uma sensação conclusiva intensificada. É possível, também, que seja idêntica à primeira. Segundo Schoenberg:

A recapitulação pode ser uma repetição idêntica, mas, em geral, ela é modificada, mudada ou variada. As mudanças podem ser necessárias para estabelecer um final conclusivo, especialmente se a seção *a* terminar em um grau que não seja o I. A abreviação (através da eliminação, redução ou condensação) pode evitar monotonia, enquanto a ampliação (através da inserção, repetições interpoladas, extensão ou adição) pode gerar ênfase. Pode ser necessária a modificação tanto da harmonia quanto da melodia, afim de acomodar tais mudanças. (SCHOENBERG, 2008, p. 156).

No caso da valsa Guiomar, toda a primeira seção é reexecutada, porém são substituídos os últimos dois compassos. A variação nestes compassos ocorre na estrutura melódica e harmônica, mesmo a harmonia seguindo o mesmo sentido exposto na seção *a*, em direção ao I grau (fundamental). Neles, as notas que compõem o acorde de E_bm são executadas sequencialmente, de forma ascendente e numa dinâmica *forte* (enquanto que a seção *a* está toda em *piano*). Por conta do caminho do baixo, o acorde de E_bm sofre inversão cada vez que é executado, inicialmente em seu estado fundamental e, em seguida, em sua primeira e segunda inversões (i, i6 e i64). Também é utilizada a percussão, marcando cada tempo do primeiro compasso e o tempo forte do segundo, não tendo sido usada anteriormente durante toda a seção, o que contribui com a diferenciação. Por conta da harmonia ser idêntica à da primeira parte, com exceção do que foi comentado, optarei por não apresentar o quadro de análise harmônica, como feito nas seções anteriores, tendo em vista que seria redundante.

O *Trio* é uma seção comumente adotada em formas de dança, vindo ao fim da sequência *a – b – a'* e, após ser executado, costuma-se repetir a seção *a'*. É importante que nesta seção haja contraste com o que já havia sido apresentado anteriormente, de forma que proporcione um distanciamento da dança original. Ainda assim, é necessário que exista alguma conexão e, a respeito disto, Schoenberg expõe que:

[...] o trio deve se constituir como um contraste e possuir alguma conexão temática. No princípio o *Trio* era usado na mesma tonalidade ou, então, na relação *maggiore-minore* (tônica maior – tônica menor), e vice-versa. Mais tarde, o contraste na relativa maior ou menor foi também empregado, assim como as relações que ocorrem entre outros pares de tonalidades vizinhas. (SCHOENBERG, A. Fundamentos da Composição Musical, 2008, p. 176).

Nesta valsa, Agérico Lins opta por migrar para a relativa maior da tonalidade anterior, de E_bm para G_b, uma das possibilidades comentadas por Schoenberg.

A melodia conta sempre com a adição de um contra canto, numa relação de terça, com exceção de alguns compassos (68, 72, 73 e 74), onde os instrumentos de função melódica igualam suas vozes (com exceção do sax tenor e bombardino no compasso 74, que estão numa relação de quarta com a melodia no primeiro e segundo tempo). Nos últimos 8 compassos, todos os instrumentos de função melódica dobram a melodia até o fim da seção, criando uma textura ainda mais densa para o encerramento do bloco. A percussão também é usada, marcando o início das frases e o desfecho do *Trio*.

Assim como a primeira seção, esta é composta de 32 compassos, onde nos 16 primeiros uma ideia é exposta, dentro de um período, e, nos 16 seguintes, é recapitulada com variações que geram contraste e proporcionam uma sensação conclusiva mais acentuada. O antecedente do primeiro período apresentado é composto pelos 8 compassos iniciais da seção, nesta parte é possível observar que o compositor trabalha com um motivo formado por uma sequência de mínimas pontuadas, em 3 compassos, e uma sequência de colcheias, em grau conjunto, que preparam sua segunda parte – que se baseia numa repetição modificada do mesmo motivo. Enquanto que nos 4 compassos iniciais há um cromatismo, nos 4 seguintes há uma progressão de notas que se distanciam por um intervalo de segunda maior. Também é substituído a sequência descendente de colcheias por grau conjunto, por uma sequência ascendente de semínimas, em intervalos de terça. Enquanto a harmonia caminha em direção à dominante na primeira parte, na segunda já parte da dominante em direção à fundamental. Outro fator que contribui com a variação é a dinâmica, onde inicialmente está em *forte* e, em seguida, *piano*. Nos 8 compassos seguintes, a peça conta com um motivo diferente, apresentado entre os compassos 61 à 64 e reexposto, modificado, entre os de número 65 à 68, compondo o consequente. Ritmicamente não há variação, entretanto o caminho melódico se altera, se adequando à harmonia. A harmonia se comporta como a do antecedente, num primeiro momento da fundamental em direção à dominante e, em seguida, da dominante em direção à fundamental. Os 16 últimos compassos iniciam recapitulando o motivo apresentado no início da seção, repetindo seus primeiros 4 compassos. A harmonia também se mantém a mesma nos 8 compassos iniciais, entretanto há uma diferença que acontece no compasso 75,



onde o compositor suspende o acorde de G_b , adiando sua terça e mantendo a nota dó bemol na trompa 3 – que já vinha executando esta nota anteriormente. O sax tenor, junto com o bombardino, contribuem com a suspensão, tocando dó bemol junto com a trompa (3). No compasso seguinte, os instrumentos alcançam a terça de G_b , por grau conjunto descendente, resolvendo a suspensão. A partir do compasso 73 as variações se intensificam na estrutura melódica e, a partir do 77, também harmonicamente. Os últimos 8 compassos da peça seguem uma progressão harmônica inteiramente diferente do que acontece no consequente do primeiro período. Inicialmente, transita pelo homônimo menor da tonalidade, $G_b m$, no compasso 77, começando no estado fundamental e, em seguida, partindo para sua segunda inversão. No compasso 78 parte para a região de dominante, primeiramente com sua terça no baixo e, posteriormente, em seu estado fundamental, resolvendo no acorde de $G_b m$ no compasso 79. Ainda no compasso 79, caminha para a região de G_b , sendo possível identificar isto pelo caminho da melodia, que alcança o si bemol, e a pausa dos instrumentos que formaram o acorde anteriormente. Continua na região de G_b no compasso seguinte, por meio de um arpejo. Nos últimos 4 compassos, é realizada uma cadência $ii - V - I$, finalizando a seção e, ainda, recuperando o motivo inicial, desta vez num caminho ascendente em direção à fundamental.

Abaixo, o quadro de análise harmônica de toda a seção:

Comp.	53	54	55	56	57	58	59	60
Harm.	I	vii ⁷ /V	V ⁶ ₅	V ⁷	V ⁴ ₃	V ⁷	I	I ⁶ ₄
Comp.	61	62	63	64	65	66	67	68
Harm.	I	I ⁶ ₄	V ⁴ ₃	V ⁷	V ⁷	V ₂	I ₆	I
Comp.	69	70	71	72	73	74	75	76
Harm.	I	vii ⁷ /V	V ⁶ ₅	V ⁷	V ⁴ ₃	V ⁷	I	I ⁶ ₄
Comp.	77	78	79	80	81	82	83	84
Harm.	i i ⁶ ₄	V ⁶ ₅ V ⁷	i I	I	ii ⁶ ₄	V ⁶ ₅ V ⁷	I I ₆ I ⁶ ₄	I

Quadro 3: harmonia nos compassos 53 à 84

O acorde diminuto, presente nos compassos 54 e 70, atua como sensível do V. Nos compassos 77, 78, 82 e 83 ocorre a inversão dos acordes por conta do caminho do baixo. No compasso 80, o arpejo realizado pela melodia evidencia a presença do acorde de G_b , apesar de não estar sendo executado o acorde. No início do compasso 82, os instrumentos responsáveis pela definição do baixo estão em pausa, restando ao bombardino e sax tenor esta função, o que faz com que, num primeiro momento, o acorde esteja em sua primeira inversão. Em

seguida os instrumentos mais graves tocam a nota ré bemol, trazendo o acorde para seu estado fundamental. Ao fim desta seção, a seção *a'* é executada novamente e a peça é finalizada.

Conclusão

A pesquisa permitiu resgatar o nome de um grande compositor alagoano que, devido à importância de suas atividades e a qualidade de suas obras, merece seu reconhecimento ao lado de todos os grandes músicos do estado de Alagoas. A valsa “Guiomar” expõe toda a sua maturidade, evidenciando sua habilidade composicional – assim como demonstrado neste artigo. Apesar da obra possuir uma estrutura bastante tradicional, ela demonstra, ainda assim, muito do talento composicional do mastro Agérico Lins.

Além de ter sido possível conhecer a vida e obra do compositor, a pesquisa permitiu explorar parte da história da música em Alagoas, graças à vasta atuação de Agérico Lins em diversos municípios do estado. Possibilitou também contribuir com a manutenção da cultura musical alagoana, em razão da recordação histórica do exímio maestro Agérico Lins e os trabalhos que desenvolveu em sua carreira – o que refletem uma relevante parte da história das bandas de música em Alagoas.

Referências

ANAJAS, Fernanda. **Resgate Musical: Prof. Agérico Pontes de Azevedo Lins**. [S.l]: Cadenza Editorações Musicais, [201-].

DIÁRIO DA DONA GORDA. **Infância**: Memórias da Vovó Dina – parte 12, mai. 2010. Disponível em: <<https://diariodadonagorda.wordpress.com/2010/05/23/memorias-da-vovo-dina-%e2%80%93-parte-12/>> Acessado em: 23 de set. 2019.

MAGNO, Billy; VENTURA, Flávio. **Filarmonica Mestre Elísio**: Guiomar (Valsa) – Agérico Lins (1862-1935), mai. 2018. Disponível em: < https://filarmonicamestreelisio.blogspot.com/2018/05/guiomar-valsa-agerico-lins-1862-1935_8.html > Acesso em: 23 de set. 2019.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução de Eduardo Seicman. Ed. 3. São Paulo: Edusp, 2008.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

4

FL.

Cl. E \flat

Cl. B \flat

Cl. C

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. ten.

Sax. bar.

Trpto. 1

Trpto. 2-3

Tr. 1-2

Tr. 3-4

Trbn. 1

Trbn. 2-3

Bomb.

Tba.

Baixo

Perc.

4

Fl.
Cl. Eb
Cl. C
Cl. Bb
Sax. sop.
Sax. al.
Sax. ten.
Sax. bar.
Tpte. 1
Tpte. 2-3
Tr. 1-2
Tr. 3-4
Trom. 1
Trom. 2-3
Bomb.
Tba.
Baixo
Perc.

Fl.

Cl. Bb

Cl. C

Cl. 3-3

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. ten.

Sax. bar.

Tpte. 1

Tpte. 2-3

Tr. 1-2

Tr. 3-4

Trom. 1

Trom. 2-3

Bomb.

Tba.

Baixo

Perc.

6

33

Fl. *f*

Cl. Eb *f*

Cl. Bb *f*

Cl. 2-3 *f*

Sax. sop. *f*

Sax. al. *f*

Sax. ten. *f*

Sax. bar. *f*

Tpto. 1 *f*

Tpto. 2-3 *f*

Tr. 1-2 *f*

Tr. 3-4 *f*

Trom. 1 *f*

Trom. 2-3 *f*

Bomb. *f*

Tba. *f*

Baixo *f*

Perc. *f*

Fl.

Cl. 1, 2

Cl. 1

Cl. 2, 3

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. ten.

Sax. bar.

Trpt. 1

Trpt. 2, 3

Tr. 1-2

Tr. 3-4

Trbn. 1

Trbn. 2, 3

Bomb.

Tba.

Baixo

Perc.

p *f*

37 Trio 9

Fl. *f* *pp*

Cl. Eb *f* *pp*

Cl. Bb *f* *pp*

Cl. C *f* *pp*

Sax. sop. *f* *pp*

Sax. al. *f* *pp*

Sax. ten. *f* *pp*

Sax. bar. *f* *pp*

Tpts. 1 *f* *pp*

Tpts. 2-3 *f* *pp*

Tr. 4-2 *f* *pp*

Tr. 3-4 *f* *pp*

Trom. 1 *f* *pp*

Trom. 2-3 *f* *pp*

Bomb. *f* *pp*

Tba. *f* *pp*

Baixo *f* *pp*

Perc. *f*

10

Fl.

Cl. Eb

Cl. Bb

Cl. C

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. ten.

Sax. bar.

Tpts. 1

Tpts. 2-3

Tb. 1-2

Tb. 3-4

Trom. 1

Trom. 2-3

Bomb.

Tba.

Baixo

Perc.

37



Musical score for a symphony orchestra and woodwinds. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The instruments listed are:

- Fl.
- Cl. Eb
- Cl. Bb
- Cl. 2-3
- Sax. sop.
- Sax. al.
- Sax. ten.
- Sax. bar.
- Tpts. 1
- Tpts. 2-3
- Tr. 1-2
- Tr. 3-4
- Trm. 1
- Trm. 2-3
- Bomb.
- Tba.
- Baixo
- Per.

The score is marked with *pp* (pianissimo) throughout. The percussion part (Per.) is marked with *p* (piano) at the end. The score is divided into measures, with a double bar line and repeat sign at the end of the first system.

12

78 D.C. al Fine

Fl.

Cl. Bb

Cl. A

Cl. C

Sax. sop.

Sax. al.

Sax. ten.

Sax. bar.

Tpts. 4

Tpts. 3-3

Tr. 1-2

Tr. 3-4

Tmbo. 1

Tmbo. 2-3

Bomb.

Tba.

Baixo

Perc.

F.S.P.

39

