



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA - EXECUÇÃO MUSICAL

MANUEL TRANQUILLINO BASTOS:
UM ESTUDO DE DUAS OBRAS PARA CLARINETA

JUVINO ALVES DOS SANTOS FILHO

SALVADOR-BAHIA
2003

MANUEL TRANQUILLINO BASTOS:
UM ESTUDO DE DUAS OBRAS PARA CLARINETA

JUVINO ALVES DOS SANTOS FILHO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Música/Área de Concentração: Execução Musical, sob a orientação do Prof. Dr. Joel Luís da Silva Barbosa.

Salvador-Bahia
31 de Julho de 2003

Todos os direitos reservados a
Juvino Alves dos Santos Filho

Manuel Tranquillino Bastos
In Memoriam



e a todos os Mestres de Banda do Brasil.

AGRADECIMENTOS

Mestre Bernardo da Silva, Jorge Ramos, Elisa Goritzki, Lydia Hortélio, Elisabeth Rangel, Célia Mattos, Lícia Eirado, Cássia Lopes, Igaiara Índio, Raymundo Cerqueira, André Luís, Clarício Mascarenhas, Clarício Mascarenhas Filho, Manoel Veiga, Sônia Chada, Cristina Tourinho, Diana Santiago, Camila Passos, por fim gostaria de agradecer ao meu orientador Joel Barbosa, pelos momentos de alegria e novas descobertas.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo resgatar obras para clarineta de Mestres de Banda da Bahia e estudar as obras “Serenata Anthenorina” para clarineta e piano e as “Variações Requinta Concertante” para requinta e banda, ambas da autoria de Manuel Tranquillino Bastos, numa abordagem histórica, analítica e descritiva. Manuel Tranquillino Bastos nasceu em Cachoeira-Ba no dia 08 de Outubro de 1850 e faleceu na mesma cidade no dia 12 de Março de 1935. Ele foi um importante e prolífero compositor que nasceu no seio da tradição das Bandas e Filarmônicas da Bahia, tornando-se um significativo representante desta tradição.

As Sociedades Filarmônicas surgiram oficialmente com o advento oficial das Bandas Militares em 20 de Agosto de 1808, no período do Brasil colonial. Essas Sociedades foram verdadeiros centros culturais de formação musical e cidadania, além de constituírem grandes laboratórios das diferentes tendências do que acontecia na música no Brasil e no mundo. Tranquillino viveu num período de grande intensidade da atividade musical das Bandas e Filarmônicas que foi no final do século XIX e início do XX. Isso pode ser constatado pela grande quantidade de Bandas que havia na Bahia neste período, tendo sido o Recôncavo Baiano o centro de manifestação dessas corporações.

Nos anexos deste trabalho encontram-se diversas relações de obras encontradas nos arquivos, acervos e coleções durante a realização desta pesquisa. Da mesma maneira estão também as edições das partituras das obras estudadas.

Manuel Tranquillino Bastos legou a posteridade um notável acervo com uma significativa produção musical. Faz-se necessário estudar a obra deste compositor assim como a de diversos outros compositores da tradição das Bandas e Filarmônicas.

ABSTRACT

This work aims to rescue works for clarinet by Bahia's band directors and to study the pieces "Serenata Anthenorina" for clarinet and piano and "Variações Requinta Concertante" for E^b clarinet and band, both written by Manuel Tranquillino Bastos, through a descriptive, analitical and historical approach. Manuel Tranquillino Bastos was born in Cachoeira-Bahia, on October 8, 1850, and died in the same city on March 12, 1935. He was a very important and prolific composer who was born at the core of the tradition of the Bahia's professionals and amateur bands.

The bands started out officially with the oficial advent of the military bands, on August 20, 1808, during the colonial period in Brazil. These amateur bands were cultural centers for music education and citizenship, besides of being important laboratories of the different tendencies of what took place in the Brazilian and world musical scenario. Tranquillino lived in a period of great intensity of banda's musical activities, the end of XIX century and beginning of the XX. This can be confirmed by the high number of bands that there were in Bahia during this period, being the Bahian Recôncavo, the center of these groups.

In the appendices of the work, there are lists relating the pieces founded in the archives and collections during the research conduction. They included also the score's editions of the compositions studied in this work.

Manuel Tranquillino Bastos left to the posterity a significative collection musical production. It is necessary to study the work of this composer, as well as other composers from the band tradition.

ÍNDICE

	Página
LISTA DE EXEMPLOS.....	xi
LISTA DE GRÁFICOS.....	xii
LISTA DE IMAGENS.....	xiii
LISTA DE ABREVIATURAS.....	xiv
INTRODUÇÃO.....	1
Metodologia.....	4
CAPÍTULO I	
Bandas, Filarmônicas e Mestres de Banda da Bahia na Época de Manuel	
Tranquillino Bastos.....	7
CAPÍTULO II	
Manuel Tranquillino Bastos.....	17
Vida.....	17
Obra.....	24
CAPÍTULO III	
Estudo das Obras Seleccionadas.....	30
Edição dos Manuscritos.....	30
Serenata Anthenorina.....	31
Variações Requinta Concertante.....	33
Das Correções nos Manuscritos.....	36
Serenata Anthenorina para Clarineta e Piano.....	39
Contextualização Histórica.....	39
Análise Musical.....	41
Forma.....	41
Estrutura.....	55
CAPÍTULO IV	
Variações Requinta Concertante para Requinta e Banda.....	59
Contextualização Histórica.....	59
Análise Musical.....	63
Forma.....	63
Estrutura.....	79
Reflexão Interpretativa das Obras Seleccionadas.....	83
CONCLUSÃO.....	85
BIBLIOGRAFIA.....	88

FONOGRAFIA.....	97
ANEXO I: Partituras da “Serenata Anthenorina” e das “Variações Requinta Concertante”.....	99
ANEXO II: Relação de Obras para/com Clarineta Compostas e Reelaboradas por Manuel Tranquillino Bastos.....	100
ANEXO III: Relação de Obras para Clarineta de Mestres de Banda da Bahia.....	103
ANEXO IV: Relação de Obras para Clarineta de Mestres de Banda e de Outros Compositores Brasileiros e Estrangeiros.....	107
ANEXO V: Relação de Obras para Outros Instrumentos de Mestres de Banda da Bahia.....	110
ANEXO VI: Cd <i>Cartas Musicas</i> com Gravações de Obras de Manuel Tranquillino Bastos.....	113

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplos	Página
----------	--------

“Serenata Anthenorina”:

Exemplo 1.....	32
Exemplo 2.....	32
Exemplo 7.....	36
Exemplo 9.....	37
Exemplo 10.....	38
Exemplo 11.....	44
Exemplo 12.....	45
Exemplo 13.....	46
Exemplo 14.....	46
Exemplo 15.....	47
Exemplo 16.....	48
Exemplo 17.....	49
Exemplo 18.....	50
Exemplo 19.....	51
Exemplo 20.....	52
Exemplo 21.....	53

“Variações Requinta Concertante”:

Exemplo 3.....	34
Exemplo 4.....	34
Exemplo 5.....	35
Exemplo 6.....	35
Exemplo 8.....	37
Exemplo 22.....	66
Exemplo 23.....	67
Exemplo 24.....	68
Exemplo 25.....	68
Exemplo 26.....	69
Exemplo 27.....	70
Exemplo 28.....	70
Exemplo 29.....	71
Exemplo 30.....	71
Exemplo 31.....	72
Exemplo 32.....	73
Exemplo 33.....	74

LISTA DE GRÁFICOS

Gráficos	Página
----------	--------

“Serenata Anthenorina”:

Gráfico 1.....	43
Gráfico 2.....	54
Gráfico 3.....	54
Gráfico 4.....	56
Gráfico 5.....	58
Gráfico 6.....	58

“Variações Requinta Concertante”:

Gráfico 1.....	65
Gráfico 2.....	77
Gráfico 3.....	77
Gráfico 4.....	79
Gráfico 5.....	81
Gráfico 6.....	81

LISTA DE IMAGENS

Imagens	Página
Foto 1.....	v
Foto 2.....	07
Foto 3.....	15
Foto 4.....	16

LISTA DE ABREVIATURAS

VI I e II	- violinos 1º e 2º em partes separadas	Tn	- tenor
VI I-II	- violinos 1º e 2º na mesma parte	Br	- barítono
VI	- violino	Bx	- baixo
Va	- viola	Pd	- pandeiro
Vc	- violoncelo	Vz	- vozes
Cb	- contrabaixo	Trad.	- tradução
Bd	- bandolim	Inst.	- instrumentação
Lr	- lira	Arr.	- arranjo
Ft	- flautim	Transc.	- transcrição
Fl	- flauta	Anal.	- analisado
Ob	- oboé	Adapt.	- adaptação
Rq	- requinta	Introd.	- introdução
Cl	- clarineta	c. – comp.	- compasso
Cf	- clarinofone	anac.ou ana.	- anacruse
Clr	- clarone	Ms.	- manuscrito
Sx (Sp,Tn,At,Br)	- saxofone	CMTB	-Coleção Manuel Tranquillino Bastos
Of	- oficleide	BPEB	-Biblioteca Pública do Estado da Bahia
Bg	- bugle		
Af	- aurofone		
Mt	- Musette		
Ofn	- ofeonium		
Ta	- trompa		
Clm	- clarim		
Pt	- piston		
Tp	- trompete		
Ct	- cornetim		
Cnt	- corneta		
Bn	- bombardino		
Bt	- barítono		
Bbd	- bombardon		
Tb	- trombone		
Sxh	- saxhorn		
Tub	- tuba		
Bt	- bateria		
Bo	- bombo		
Pd	- pandeiro		
Cz	- canzaes (ganzá?)		
Pn	- piano		
Hm	- harmonium		
Cto	- canto		
Sp	- soprano		
Mz	- mezzosoprano		
Ct	- contralto		

INTRODUÇÃO

A finalidade deste trabalho é resgatar obras para clarineta dos Mestres de Banda da Bahia e estudar obras selecionadas para clarineta de Manuel Tranquillino Bastos, visando com isso contribuir para a expansão do repertório da clarineta, o ensino, a prática interpretativa e ampliar os dados históricos acerca deste instrumento, da tradição das Bandas e Filarmônicas na Bahia e, conseqüentemente, no Brasil, dentro do amplo espectro da Música Brasileira.

O encontro com Manuel Tranquillino Bastos e suas obras para clarineta, resultou da curiosidade em saber da existência de um repertório para clarineta que não se restringisse apenas àquele fundamentado na literatura de obras advindas da Europa central, especificamente da Alemanha, França e Itália, o qual serviu como base para minha formação como clarinetista.

Essa curiosidade me encaminhou a diversos acervos, coleções e arquivos públicos e particulares da cidade do Salvador, à procura de um repertório para meu instrumento, à parte do que eu já conhecia. Assim, no ano de 2000, deparei-me pela primeira vez com o acervo das obras de Manuel Tranquillino Bastos – hoje denominado de “Coleção Manuel Tranquillino Bastos” (CMTB) – que se encontra na Sub-Gerência de Obras Raras e Valiosas da Biblioteca Pública do Estado da Bahia (BPEB). Esta coleção foi adquirida pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, na década de 1970, de Almerinda Bastos, filha e herdeira de Manuel Tranquillino Bastos, sucessora única dos direitos patrimoniais das obras musicais constituintes dessa coleção, através de parecer do Conselho Estadual de Educação.

[...] formado de lundus, valsas, óperas, estudos de ritmos negros, além de dobrados – que pela qualidade, causou espanto ao maestro Sérgio Magnani que o avaliou, em 1972. Este acervo precioso vai ser adquirido agora, pela Fundação Cultural do

Estado da Bahia que, para tanto, já conta com parecer favorável do Conselho Estadual de Educação. (*A Tarde* [Salvador], 24 de Outubro de 1974).

Segundo Manoel Veiga, a avaliação e o parecer efetuados desta coleção contou com a presença de Sergio Magnani, Godofredo Filho, Fernando Fonseca e Américo Simas. (Veiga, 2003).

Presumi imediatamente que poderia haver obras para clarineta naquela coleção, uma vez que Tranquillino Bastos tinha sido clarinetista e um renomado e prolífero compositor.

As relações de obras que haviam sido feitas dessa coleção eram incompletas e não seguiam normas de catalogação que indicassem a existência de todas as obras para clarineta, eram apenas mencionadas a “Serenata Anthenorina” da autoria de Manuel Tranquillino Bastos e a “Norma Fantazia”¹ da autoria de Vincenzo Bellini em arranjo de Manuel Tranquillino Bastos, ambas para clarineta e piano. Dessa maneira, mediante a necessidade, comecei a realizar um trabalho de organização, catalogação, preservação e estudo das obras desta coleção, trabalho este até então não realizado. Tais obras encontravam-se envolvidas em papel celofane de cor vermelha, e estes guardados em grandes envelopes pardos e armazenados em quatro estantes com aproximadamente quinze gavetas por estante. Este trabalho foi iniciado em 04 de abril de 2000 e neste momento está em fase de conclusão. Vale ressaltar que a parte de música sacra desta coleção, que tem um total de cinquenta e seis obras que já havia sido selecionada e ordenada, foi classificada por Pablo Sotuyo Blanco, que também as fotografou em sistema digital e armazenou-as num *cd-room* intitulado: “Subsídios à Pesquisa em Música no Brasil – Vol. 1”, ainda não editado.

Após a organização de toda a coleção, foi encontrado um total de doze obras para clarineta: cinco para clarineta e piano, cinco para clarineta e banda e duas para requinta e

¹ A partitura dessa obra contém um outro título: “Duetto da Norma”. O título “Norma Fantasia” foi escolhido por estar na folha de rosto.

banda, todas da autoria de Manuel Tranquillino Bastos, com exceção da “Norma Fantazia” de Vincenzo Bellini e “Saudade Eterna” de Santos Coelho, ambas para clarineta e piano.

Constatada a existência de obras para clarineta que condiziam a uma realidade estética que ultrapassava os limites de meu contexto musical acadêmico, intensifiquei minhas buscas no sentido de descobrir outras obras para clarineta de Manuel Tranquillino Bastos bem como de outros compositores. Visitei então vários outros acervos e arquivos de Bandas e Filarmônicas existentes em Salvador, no interior da Bahia e em outros estados do Brasil como São Paulo e Minas Gerais.

Na busca de obras para clarineta de Tranquillino Bastos, “Diva Bastos - Marcha” para clarineta e banda, foi a única encontrada fora da CMTB. Esta foi descoberta no arquivo da Sociedade Filarmônica 25 de Março de Feira de Santana-Ba. Diversas outras obras para outros instrumentos desse compositor e de outros da Bahia, do Brasil e estrangeiros foram também identificadas em outros arquivos, acervos e coleções. As relações das obras levantadas encontram-se em anexo neste trabalho.

Toda minha curiosidade acerca da existência de um outro tipo de repertório para clarineta, diferente do que havia conhecido até aquele momento, e também a necessidade de saber como eram essas obras musicalmente, levou-me a uma outra realidade estético-musical – refiro-me aqui à tradição das Bandas e das Filarmônicas – em que a clarineta, ao longo de mais de 200 anos, assumira ponto de relevância naquele contexto musical. A este instrumento foi dedicada uma infinidade de obras, processadas pelos mestres e compositores ao longo de laboriosas experiências de variadas tendências musicais do Brasil e de além-mar. Disso tudo resultou para mim um olhar diferente sobre a clarineta e seu repertório no Brasil. Ainda que desconhecido por muitos, esse repertório é praticado até hoje em seu contexto cultural de origem.

A decisão em estudar as obras para clarineta de Manuel Tranquillino Bastos se deu da seguinte instâncias: 1) estas obras estão entre as mais antigas compostas na Bahia para esse tipo de formação musical; 2) são obras pertencentes a uma determinada época, estética e estilo musical que diminuiu em muito sua prática, caindo em esquecimento e desuso, e fazem parte a um período e uma tradição onde características da Música Brasileira foram estabelecidas como o surgimento do Dobrado, gênero musical surgido nas bandas de música do Brasil; 3) são obras de alto teor artístico e de grande virtuosismo; 4) Manuel Tranquillino Bastos é considerado um dos mais importantes e prolíferos compositores entre os Mestres de Banda da Bahia 5); dentre os compositores reconhecidos, Manuel Tranquillino Bastos foi o que compôs o maior número de obras para clarineta até então encontrado; 7) este é um dos primeiros estudos sobre obras de Mestres de Banda realizado no Brasil.

Esse trabalho busca responder as seguintes questões: Quais são as obras para clarineta de Manuel Tranquillino Bastos e como são as obras “Serenata Anthenorina” e as “Variações Requinta Concertante” em relação a seus aspectos composicionais e interpretativos? Como são essas obras musicalmente, quanto à forma, estrutura e estilo? Em que contexto essas obras foram elaboradas? Como, de onde e de quem Tranquillino recebeu as referências ou os modelos composicionais para a elaboração de suas obras para clarineta? Qual era o tipo de formação artística e musical de Tranquillino Bastos?

Metodologia

A metodologia da pesquisa consistiu de procedimentos históricos, analíticos e descritivos. Foi constatado na revisão bibliográfica que a literatura relacionada aos assuntos aqui estudados como: Manuel Tranquillino Bastos, Bandas de Música e Sociedades Filarmônicas na Bahia, Obras para Clarineta de Mestres de Banda da Bahia, tratava apenas

de aspectos sócio-culturais, históricos e biográficos e as listas de obras da Coleção Manuel Tranquillino Bastos da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, encontradas, indicavam de maneira equivocada a quantidade total de obras e as atribuições autorais dessas obras, chegando a ser considerado como da autoria de Tranquillino todas as obras existentes nesta coleção.

Foi realizado um levantamento documental a fim de recolher documentos que servissem como subsídio à elaboração de uma biografia de Manuel Tranquillino Bastos, de um breve Histórico da Banda de Música, da Filarmônica e dos Mestres de Banda da Bahia e também de uma contextualização das obras em estudo. Coube também a esse levantamento coletar partituras de obras para clarineta de Tranquillino Bastos dentre outros Mestres de Banda da Bahia. Após a efetivação desta etapa de trabalho, percebeu-se que a quantidade de obras para clarineta de Manuel Tranquillino Bastos ultrapassaria o âmbito de realização deste estudo, assim foram selecionadas apenas duas obras. Para a escolha dessas obras foram adotados três critérios: 1) as obras deveriam ser de inteira autoria de Manuel Tranquillino Bastos; 2) a clarineta deveria exercer uma função inteiramente solista nessas obras; 3) as obras deveriam ter diferentes instrumentações. A partir disso foram selecionadas a “Serenata Anthenorina” e as “Variações Requinta Concertante”, e ambas seriam estudadas em relação a seus aspectos históricos, composicionais e interpretativos. Neste levantamento documental foram visitados vários arquivos, acervos e coleções de particulares, públicos e de Bandas e Filarmônicas da Bahia, que estão abaixo relacionados: Coleção Manuel Tranquillino Bastos – Biblioteca Pública do Estado da Bahia – Salvador; Banda de Música da Polícia Militar do Estado da Bahia “Maestro Wanderley” (1849) – Salvador-BA; Arquivo da Fundação Gregório de Mattos – Salvador-Ba; Sociedade Cultural Orféica Lyra Ceciliana (1870) – Cachoeira-Ba; Sociedade Filarmônica União Sanfelixta

(1916) – São Félix-Ba; Sociedade Filarmônica 25 de Março (1868) – Feira de Santana-Ba; Filarmônica 30 de Junho (1896) – Serrinha-Ba; Acervo Almiro Adeodato de Oliveira – Salvador-Ba; Arquivo Particular Raymundo Araújo – Salvador-Ba; Arquivo Particular de André Luís – São Félix-Ba; Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana (1878) – Cachoeira-Ba; Sociedade Filarmônica Amantes da Lyra (1904) – Santo Antonio de Jesus-Ba; além do Acervo Particular Praxedes Januário de Campos da cidade de Tatuí-SP.

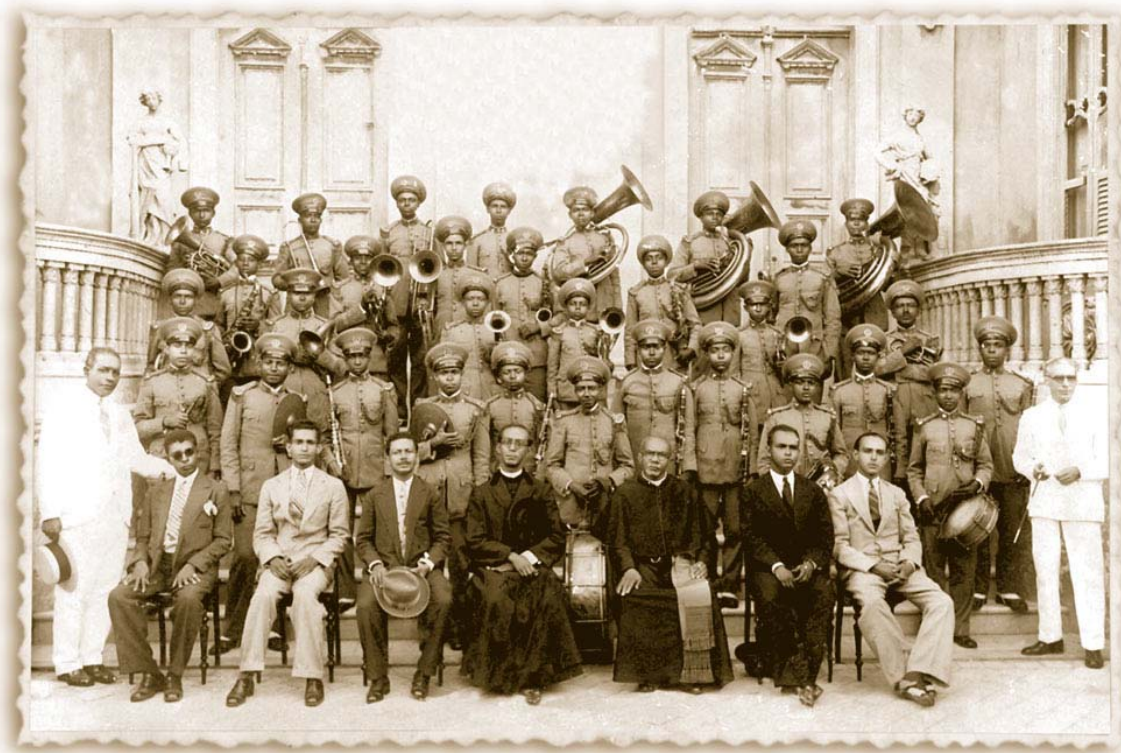
Foram realizados também outros tipos de consultas: via internet - Catálogo de Manuscritos Musicais Vespasiano dos Santos – Belo Horizonte-MG; Museu Carlos Gomes – Campinas-SP; no Cd “*Konzert für Klarinetten und Militärorchester*”, Produção: Koch International GmbH, Co-Produção: Sacher Radio Leipzig, 1993 e Cd “*Dimitri Ashkenazy Clarinet*”, Produção: Pan Classics, 1995.

A fim de adquirir informações sobre vida e obra de Manuel Tranquillino Bastos, principalmente as obras para clarineta, e também obter dados históricos sobre a Banda de Música, a Filarmônica e os Mestres de Banda da Bahia, foram realizadas entrevistas. O tipo de entrevista adotado foi a despadronizada ou não-estruturada. (Lakatos e Marconi 1991, 197). Foi entrevistado o Mestre Bernardo da Silva, Igaiara Índio e Raymundo Araújo.

Quanto à análise musical, foi utilizada a teoria schenkeriana de maneira parcial, na compreensão do tratamento estrutural melódico-harmônico dado por Tranquillino Bastos às obras selecionadas. Para a análise da forma foi utilizada a abordagem de alguns teóricos como Douglass Green, Jack Westrup, Daniel Hertz, Dennis Libby, Tomás Borba, Fernando Lopes Graça, Mário de Andrade, Kurt von Fischer, Ulrich Michels, Hubert Unverricht.

CAPÍTULO I

BANDAS, FILARMÔNICAS E MESTRES DE BANDA DA BAHIA NA ÉPOCA DE MANUEL TRANQUILLINO BASTOS



Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana,
fundada em 1878, em Cachoeira-Bahia.
Arquivo da Sociedade Minerva Cachoeirana
(Foto do início do século XX)

Os termos Banda de Música e Filarmônica indicam duas distintas e independentes corporações musicais. O primeiro se refere aos conjuntos musicais das corporações militares e o segundo às sociedades civis. Segue abaixo o relato de uma entrevista onde é definida a diferença entre Banda de Música e Filarmônica, por dois experientes músicos que conviveram em ambas corporações. De acordo com o Mestre Bernardo da Silva²:

² O Mestre Bernardo da Silva é um renomado e experiente Mestre de Banda, integrante da Sociedade Filarmônica 30 de Junho da Cidade de Serrinha-Ba. Ele atou também como Mestre de Banda na Banda da Polícia Militar Maestro Wanderley em Salvador-Ba, chegando à patente de capitão nessa corporação.

Banda de música, quando se diz banda de música, é o caso das bandas militares ou de profissionais, significa banda de profissionais, de músicos que recebem remuneração para executarem peças musicais. E a filarmônica é um conjunto de músicos amadores, que sem recompensa monetária se reúnem para executar peças musicais, também. A filarmônica é uma sociedade musical de fins filantrópicos, entendeu? Quando se reúnem uma banda sinfônica com uma filarmônica, isto é, uma banda de profissionais com uma banda de amadores, aí se dá o nome de sinfilarmônica. (Silva 2002).

E segundo Igaiara Índio dos Reis³:

A Filarmônica, ela é uma corporação musical onde existem sócios. É como se fosse uma coisa privada, já entendeu? Então tem a diretoria, tem sócios, os sócios contribuem, e tal. E a banda de música não. A banda de música no caso da banda Maestro Wanderley, é uma coisa pública, entendeu? Ela é paga pelo poder público, e musicalmente tem muita diferença. Ah, tem muita diferença, tem muita diferença, porque a banda de música, a banda de música profissional, ela justamente, ela pega o que há de melhor, de tarimbado das filarmônicas. Ela incorpora, já entendeu? E a filarmônica não. (Reis 2003).

Quando Igaiara Índio fala que a “Banda de Música pega o que há de melhor, de tarimbado das Filarmônicas, ela incorpora”, ele está se referindo aos bons músicos que são formados pelas Filarmônicas e que geralmente vão tocar nas Bandas de Música. As filarmônicas foram grandes formadoras de músicos no Brasil. Sobre isso, podem ser citadas palavras de Vicente Salles, um grande estudioso desse tipo de tradição musical: “a banda de música é pois o conservatório do povo e é, ao mesmo tempo nas comunidades mais simples, uma associação democrática, que consegue desenvolver o espírito associativo e nivelar as classes sociais. No Brasil, tem sido, além disso, celeiro dos músicos de orquestra, no que tange a madeiras, metais e percussão”. (Salles 1985, 11). O termo banda também se refere à filarmônica, como um sinônimo. O termo Filarmônica é particularmente usado no estado da Bahia, mais do que em qualquer outro estado. Banda de Música é o termo mais utilizado no Brasil.

³ Igaiara Índio dos Reis é compositor, trombonista e tenente da Polícia Militar da Bahia.

No Brasil, as primeiras manifestações de banda de música são encontradas na Bahia. De acordo com Almeida apud Kiefer (1976, 19), “visitando a Bahia, em 1610, o francês Pyrard de Laval cita um potentado de então, cujo nome não menciona, mas que diz ter sido capitão-general de Angola, o qual possuía uma banda de música de trinta figuras, todas negros escravos, cujo regente era um francês provençal. E como devesse ser melômano, queria que a todo instante tocassem a sua orquestra, a acompanhar, ainda, uma massa coral”.

Um tipo de corporação musical muito importante no Brasil colonial foi aquela dos choromeleiros.

Os conjuntos instrumentais dos choromeleiros é que nunca devem ter faltado às festividades da Senhora do Rosário, como também, muito provavelmente, deviam abrilhantar o dia da coroação dos reis e rainhas angolas ou crioulos. As charamelas constituíam especialidade dos negros, escravos ou não. Trata-se seguramente de uma herança direta da cultura portuguesa, implantada no nordeste brasileiro já desde remotas eras, inclusive no meio indígena. (Diniz apud Carneiro 1998, 17).

A música de barbeiros foi um outro tipo de manifestação musical ocorrida nesse mesmo período no Brasil e, em particular, na Bahia e no Rio de Janeiro. Através de relatos históricos é possível constatar a existência de grupos musicais bem organizados chamados de choromeleiros e barbeiros que contribuíram enormemente para a formação do que hoje chamamos de Banda de Música e Filarmônica. Segundo Tinhorão (1998, 160), em 1802 o negociante inglês Thomas Lindley, preso no Forte do Mar, na Bahia, por tentativa de contrabando, via passar, “freqüentemente, bandas de música em grandes lanchas, tocando pelo caminho rumo às vilas da vizinhança, na baía, para comemorar o aniversário de algum santo ou por ocasião de alguma festa especial”. E ainda acrescenta: “Esses músicos são pretos retintos, ensaiados pelos diversos barbeiros-cirurgiões da cidade, da mesma cor, os quais vêm ser músicos itinerantes desde tempos imemoriais”.

Manuel Querino em seu livro *Bahia de Outrora* de 1916 (Querino apud Tinhorão 1998, 162), narra a participação nos fins do século XIX dos barbeiros, na ainda hoje conhecida Festa do Bonfim: “E todos subiam e desciam acompanhados pelos ternos de barbeiros, ao som de cantatas apropriadas, numa alegria indescritível. Enquanto uns se entregavam ao serviço da lavagem, outros, a um lado da igreja, entoavam chulas e cançonetas, acompanhados de violão”.

Pelo visto a música de barbeiros perdura até nossos dias. No caso da Bahia ainda existem vestígios desses grupos em cidades do interior. Sobre isso o Mestre Bernardo da Silva dá um testemunho, acrescentando uma suposta origem da filarmônica através do grupo de barbeiros:

Ainda conheci uma aqui. Vi tocar aqui em Serrinha em [19]52 um grupo de barbeiro de Tanque Grande, eu vi. Era uma coisa até engraçada, viu? Era. Era tudo de ouvido. E daí do grupo de barbeiro se resolveu criar escolas, com a finalidade de fazer música. De estudar música, canto e dança, não é? Se destinava a tudo isso, o canto a dança e a música. Depois se desmembrou, não é? As escolas de dança, as de canto e as de música. Aí surgiram as filarmônicas que é diferente dos grupos de barbeiros. Enquanto os barbeiros eram músicos que tocavam de ouvido, as filarmônicas tocavam por música, como é até hoje, não é? (Silva 2002).

O século XIX no Brasil é marcado pelo surgimento de importantes manifestações musicais como a chegada aos Salões Imperiais de danças em voga na Europa como a Polca, a Mazurca, o Schotisch, a Quadrilha; pelo surgimento do Choro; o advento do Nacionalismo Musical não só no Brasil, mas em outros países do mundo; e pelo movimento que pode ser considerado o mais amplo, difuso - ocorrido em todo o Brasil concomitantemente - e uma das mais importantes manifestações culturais brasileiras: a Banda de Música e a Filarmônica, que se constituíram como verdadeiros laboratórios de diferentes tendências do que acontecia na música no Brasil, e no mundo, apontando, para os anos que viriam,

características estético-musicais muito próprias dentro do amplo universo da Cultural Musical Brasileira.

As Sociedades Filarmônicas surgiram oficialmente e em suas formações como são vistas até hoje, a partir do advento oficial da Banda Militar no Brasil Colonial, quando foi determinada a organização de uma banda de música em cada Regimento de Infantaria.

Com o decreto de 20 de agosto de 1802, ficou determinada a organização, em cada regimento de infantaria, de uma banda de música com instrumentação fixa, passando o seu financiamento das mãos da oficialidade para o Erário régio. Outro decreto, de 27 de março de 1810, estabeleceu que, em cada um dos quatro regimentos de Infantaria e Artilharia da corte, fosse formada uma banda de música com 12 ou 16 músicos, não podendo este número ser aumentado por motivo algum. Um novo decreto, de 11 de dezembro de 1817, determinou aos batalhões de Infantaria e de Caçadores a organização de suas respectivas bandas de música, utilizando-se os seguintes instrumentos: duas primeiras clarinetas, sendo uma delas também o mestre, duas segundas clarinetas, um flautim, uma requinta, duas trompas, dois clarins, dois fagotes, um trombão ou serpentão, um segundo serpentão, um bombo e uma caixa de rufo. (Reis apud Schwebel 1987, 8).

As Sociedades Filarmônicas, as Sociedades Euterpe ou Lítero Musicais foram verdadeiros centros culturais de formação musical e cidadania, que tinham como objetivo desenvolver em cada indivíduo uma nobre e importante qualidade humana: a sensibilidade. As Sociedades Filarmônicas eram constituídas de uma diretoria e sócios que mantinham o funcionamento dessas agremiações, interessando-se pela criação de bibliotecas, salas para audição de poemas, apresentações de dança, saraus. As bandas ligadas a essas sociedades apresentavam-se em coretos, festas e comemorações cívicas e religiosas. Uma das mais antigas sociedades filarmônicas da Bahia é Sociedade Filarmônica Erato Nazarena, da cidade de Nazaré das Farinhas-Bahia, fundada em 1863.

A atividade musical das Bandas e Filarmônicas na Bahia foi muito intensa no final do século XIX e início do XX, basta observar a quantidade de Filarmônicas que surgiu na

Bahia nesse período. Segundo a Casa das Filarmônicas,⁴ existem hoje no Estado da Bahia cerca de oitenta e seis filarmônicas e uma banda em atividade. (<http://www.casadasfilarmonicas.org.br/casa.htm>). Dessas, vinte e duas Filarmônicas ultrapassam os cem anos de idade e a Banda da Polícia Militar do Estado da Bahia “Maestro Wanderley”, a que já me referi, hoje com seus 158 anos de idade, é a mais antiga corporação musical militar do Brasil em atividade. De acordo com minhas pesquisas, além dessas corporações, existem ainda quatro Filarmônicas e três Bandas ainda não incluídas nesta lista. Destas quatro Filarmônicas, três delas estão desativadas e uma está em atividade, sendo que somente três têm mais de cem anos de idade. Dessa maneira, no período de vida de Tranquillino Bastos existiram cinquenta e duas corporações musicais civis e militares em plena atividade na Bahia. Vale a pena salientar que a maioria dessas corporações está localizada no Recôncavo Baiano e proximidades.

Uma das mais importantes personalidades na criação, organização e difusão das Sociedades Filarmônicas na Bahia foi Manuel Tranquillino Bastos. Fred Dantas afirma que “Manuel Tranquillino Bastos foi o principal compositor surgido no seio das filarmônicas da Bahia no final do século XIX”. (Dantas 2003, 116). De acordo com sua autobiografia, escrita em seu “Caderno de Anotações” (Tranquillino 1910-1924), Tranquillino foi o responsável pelo surgimento de mais de seis dessas sociedades, criando ou organizando-as. Dentre elas estão a Banda Musical da “Sociedade Euterpe Ceciliana” e sua “orquestra religiosa”, que mais tarde tornou-se a “Sociedade Cultural Orpheica Lyra Ceciliana”, a “Filarmônica Comercial” e a “Harpa Sanfelixta”, da cidade de São Félix, a Banda da “Sociedade Filarmônica Victoria”, de Feira de Santana e a “Sociedade Musical Lyra São

⁴ Casa das Filarmônicas, sociedade civil de direito privado, sem fins lucrativos, cujo principal objetivo é preservar, manter e soerguer as sociedades filarmônicas.

Gonçalense”, de São Gonçalo dos Campos, hoje todas centenárias e algumas delas extintas, como a “Sociedade Filarmônica Victoria”, a “Harpa Sanfelixta” e a “Filarmônica Comercial”. A primeira Banda regida por Tranquillino pertencia à sociedade Recreio Cachoeirano.

Outros destacados Mestres de Banda e compositores que viveram na Bahia na época de Manuel Tranquillino Bastos serão aqui também referidos: Lourenço José de Aragão (1815-1887), João Manoel Dantas (Cachoeira, 1815-1874), Miguel dos Anjos de Sant’Anna Torres (Salvador, 1837-1902), José de Souza Aragão (Cachoeira, 1819-1904), Francisco José da Costa (Cachoeira, 1830-1908), Eduardo Mendes Franco (Cachoeira, 1852- ?), Heráclio Paraguassu Guerreiro (Maragogipe, 1877-1950), Álvaro Villares Neves (Rio de Contas, 1886-1986), Isaias Gonçalves Amy (Queimadas, 1888-1960), Júlio César Souza (Mucugê, 1889-1983), Anthenor Bastos (Cachoeira, 1889-?), Ovydio Santa Fé Aquino (Belmonte, 1898-1987), Antonino Manuel do Espírito Santo (), Almiro Oliveira (Nazaré, 1903-1993), Armindo Oliveira (Nazaré), Amando Nobre (Maragogipe, 1903-1970), Ceciliano de Carvalho (Senhor do Bomfim), Esaú Pinto (Rio de Contas), João Antônio Wanderley (Salvador), Estevam Moura (Santo Estevão, 1907- 1951), Norberto de Aquino-Mestre Xaxá (Irará), João Sacramento Neto (Condeúba, 1933- ?), Osório de Oliveira (Santo Amaro), Santa Isabel, João Mariano Sobral, Tertuliano Santos (Feira de Santana), Waldemar da Paixão (Salvador), Irineu Sacramento (Cachoeira), Carlos Teixeira (Nazaré), Candido Alves de Almeida (Castro Alves), João Nunes Azevedo (Serrinha) e Martinho Pereira de Araújo (Remanso, 1887 [?]-1971 Salvador).

Além dos mestres e compositores, também podem ser citados alguns importantes clarinetistas dessa mesma época: Lourenço José de Aragão (1815-1887), também compositor e Mestre de Banda; Feliciano Batista, que tocava também oboé e corno-inglês;

Joaquim Silvério de Bittencourt e Sá (Salvador, 1829-1899), que foi também compositor, organista, tocador de violela e teve como irmão o compositor Manuel Tomé de Bittencourt e Sá; Anthenor Bastos (Cachoeira, 1889- ?) filho de Tranquillino Bastos, que além de clarinetista foi compositor e Mestre de Banda, atuando na “Sociedade Filarmônica Filhos de Apolo” de Santo Amaro da Purificação e Eustáquio Rebouças da Cruz (Maragogipe, 1837-1881), que estudou inicialmente fagote e oboé.

Durante minhas pesquisas, foi detectada a presença de dois tipos de corporações ligadas e originadas das Bandas e Filarmônicas. A primeira é uma orquestra constituída somente por mulheres, de nome “Lyra de Ouro Sobre Azul”, que atuou em fins do século XIX e início do XX. Essa Orquestra era formada por flautas, violões, bandolins e bandurras e era agregada à Filarmônica 30 de Junho da cidade de Serrinha-Bahia. Para essa formação instrumental eu encontrei no arquivo da Sociedade Orpheica Lyra Ceciliana uma obra intitulada “Um Passeio a Badajoz - Novo Passa-Calle” da autoria de Joaquim José d’Almeida. A partitura dessa obra indica os seguintes instrumentos: flautas, violinos, violoncelos, bandolins, bandoletas (bandurras), violas e violões.



(Ao fundo) Sociedade Filarmônica 30 de Junho e (à frente) Orquestra Lyra de Ouro Sobre Azul
Serrinha-Bahia
Acervo da Filarmônica 30 de Junho
(foto do início do século XX)

A segunda corporação é a Banda de Música de Gaita⁵ ou simplesmente Banda de Música que é formada apenas de homens e suas primeiras manifestações são, aproximadamente, da década de 1920.

Segundo Lydia Hortélio (1984, 3), que documentou e estuda essa tradição musical desde 1968, essas Bandas originaram-se das Bandas de Música e das Filarmônicas:

As Zabumbas são certamente mais antigas e delas provavelmente saíram as Bandas de Música inspiradas nas Bandas de Música da cidade, embora seu conteúdo musical seja mais próximo da tradição cultural de origem.

⁵ Tipo de flauta de formato vertical construída pelos próprios tocadores.

Essas Bandas também são chamadas de “Banda de Gaita”, “Bandinha de Gaita” ou “Música de Gaita” e são formadas por: gaitas, caixa clara, bombo e par de pratos. “As gaitas são imitações em madeira das clarinetas existentes nas Bandas e Filarmônicas. A influência das Bandas e Filarmônicas sobre a Banda de Gaita pode ser observada também nas estruturas composicionais das músicas que elas tocam”. (Hortélio 1984, 5). Estudos de Lydia Hortélio detectaram quatro dessas Bandas: Banda da Lagoa Cavada, Banda da Fazenda Tira Barro, Banda da Fazenda Grota Funda e Banda de Zé de Bília; dessas, só está em atuação a última, as demais foram extintas. Todas essas Bandas foram localizadas em fazendas do município de Serrinha-Bahia.



Banda de Gaita da Grota Funda
Serrinha-Bahia
Coleção Lydia Hortélio
(foto da década de 1960)

CAPÍTULO II

MANUEL TRANQUILLINO BASTOS

Vida

Organização moldada no cadinho da filosofia e da arte, pôde ser reputado “o compositor sem erros”, tais são os escrúpulos de consciência e excessiva modéstia que caracterizam a competência deste artista. É um verdadeiro apóstolo na sua profissão, de uma instrução variada e acessível a todos os cometimentos grandiosos.

Manoel Querino, *Artistas Baianos*

Manuel Tranquillino Bastos nasceu à Rua do Pasto na cidade de Cachoeira-Bahia, no dia 08 de Outubro de 1850 e faleceu em sua Casa na Praça “Maestro Tranquillino Bastos” desta mesma cidade, no dia 12 de março de 1935. De acordo com Jorge Ramos, Tranquillino nasceu da união de um português com uma negra alforriada e, ainda menino, aprendeu a tocar clarineta e se incorporou ao Coro de Santa Cecília em Cachoeira-Ba, a padroeira dos músicos e, mais tarde, à Banda Marcial São Benedito, formada basicamente por músicos negros. (*A Tarde-Cultural* [Salvador-Ba], 07 de Outubro de 2000). Segundo documentos escritos pelo próprio compositor, já aos quatorze anos de idade ele tocava clarineta profissionalmente em bandas, nos eventos musicais que aconteciam em Cachoeira, sua cidade natal.

Dinr^o q. tenho ganho na muzica de B^m a contar do prez^{te} 1864 em 3^a Clarineta.

Março 20 “Acompanhamento de uma procição do S^r dos Passo p. __2\$000

-----\$-----

Junho 1^o em 3^a Clarineta. O. páu da Bandeira p. __2\$500

-----\$-----

Junho 22 em 1^a Clarineta. Em um cazamento de huma Prima do Farias p_3\$000

-----\$-----

Junho 24 em 1^a [Clarineta]. Na levada do carro p_ 4\$000

-----\$-----

1865

Fever.^o 20 Reuinta. Função em S. Felix p. noticia da tomada de Paysandú 5\$000

(Bastos 1864)

Tranquillino Bastos teve duas esposas. Sobre a primeira não foi possível, até o momento, levantar nenhum tipo de informação. No entanto segue a abaixo o nome da sua segunda esposa, Joana Ursulina e seus dez filhos: Eulógio (21.01.1872-?), Arminda (18.06.1873-?), Arthur (30.08.1875-?), Durvalina (19.05.1879-?), Oscar (29? 09.1882-?), Aura (22.10.1884-?), Guiomar⁶ (22.05.1887-?), Anthenor (15.04.1889-?), Almerinda (15.05.1891-?), Hercilia (03.02.1893-?). Todos os seus filhos tiveram formação em música, contudo apenas dois desempenharam a função profissionalmente: Anthenor, clarinetista, compositor e Mestre de Banda e Guiomar⁶, flautista e compositor. “Guiomar foi também professor de flauta do Instituto de Música da Universidade Católica do Salvador no ano de 1928, na época, Conservatório de Música da Bahia, substituindo o Tenente Waldemar da Paixão, porém, não apareceram jámais candidatos ao estudo desse instrumento”. (Perrone e Alban 1997, 99).

Segue abaixo uma autobiografia de Manuel Tranquillino Bastos onde ele descreve de forma sucinta e acurada as suas experiências e realizações durante seus setenta e quatro anos de vida, somados até aquele momento.

Em obediencia à amizade do Bom Jardimino.

Sou filho da Cachoeira e nélla surgido a 8 de Outubro de 1850. Aprendi as principaes noções da musica, sem mestre effectivo; mendiguei de uns e outros praticas, o que não me era facultado conceber por mim só. Cahindo, levantando e ferido por mil espinhos consegui tocar clarineta, saxophone e flauta. Minhas primeiras composições, filiaram-se aos sons guias de uma harmônica (accordeon)! Em tenra idade, fui proposto e acceito a reger um grupo de músicos, constituido em Sociedade sob o titulo de “Recreio Cachoeirano”. Mais tarde, criei a banda musical da sociedade “Euterpe Ceciliana” e sua orchestra religiosa. Extinctas após anos de vida, considerações sociais e locaes levaram-me à organização da banda musical, que ora representava o grão social de minha terra, sob o titulo social de “Lyra Ceciliana”. Em S. Felix, organizei a Phillarmonica “Commercial e a Harpa S. Felixta. Na Feira de Sant’Anna, a banda da Sociedade “Victoria”. Em S. Gonçalo dos Campos, a “Lyra S. Gonçalense”.

⁶ Guiomar é o nome de registro de nascimento. Por ser um nome feminino, o próprio Guiomar acrescentou “do”, mudando para Guiomardo, como ele ficou também conhecido.

Minha vida particular tem sido conduzida pela pobreza de dinheiro; riqueza de resignação; esforçada aplicação para saber ouvir e calar convenientemente e perder a vergonha para esquecer ingratidões em varios tons da escala social.

Composições:

Mais de 30 a menos de 50 - marchas-funebres. 295 - dobrados. 100 à 150 - marchas-festivas. Valsas, contradansas, polkas, polacas, etc. 80. Fantasias, variações... 9. 2 Missas - 2 Novenas - 10 Tantumergos. 8 Maria concebida. 5 Arias para canto. 2 Memento. Fragmentos de operas transcriptos para banda marcial - 205. Hymno do “Treze de Maio”. Hymno à “Municipalidade de Feira de S.Anna”. Hymno “25 de Junho” à Cachoeira. De tudo isso, se existe trabalho importante, ignoro. (Bastos, 1910/1924).

Tranquillino era uma pessoa de personalidade introspectiva, muito simples, humilde e modesto como atesta Pedro Celestino da Silva em um discurso efetuado pelo Dr. Alberto Rabelo (1942, 76) em é dito: “[...] nem a vossa modestia, nem vossa vida simplissima, nem vosso habitual recolhimento, nem a obscuridade que tenazmente procurais lançar sobre vossa pessoa [...]”. Pedro Celestino da Silva (1942, 77) acrescenta ainda que “êle vivera e morrera no apagado recolhimento do seu lar, repartindo o tesouro do coração entre o amôr da família e o culto da arte!”.

A formação musical de Tranquillino foi tecida a partir da cultura musical do Brasil de sua época, em particular de Cachoeira, sua terra natal, em diálogos com as culturas, italiana, francesa, alemã, portuguesa e espanhola de seu tempo, através do estudo de obras, mas principalmente das duas primeiras. A marca da ópera na música deste Mestre, e de muitos outros Mestres de Banda, é bastante presente e pode ser identificada em suas obras.

Em sua coleção podem ser encontradas muitas obras de autores brasileiros e estrangeiros tais como: *Méthode Rapide* (Aux Pianistes) de Auguste Mercadier, *Tratado D’harmonia* de Catel (traduzido para o Português por Tranquillino), *Instrumentos de Musica* da Casa Gautrot Ainé & Cie de Paris, além de um grande número de partituras como: *I. Puritani* para clarineta e piano de Klosé, *Serata D’Amore* para flauta e piano de Pattapio

Silva, *La Coquette* para flauta e piano de Reichert, o dobrado “O Caridôzo” de Miguel Torres, uma “Novena” de Damião Barbosa, um “Memento a 4” de João Manuel Dantas, o *Dobrado Avenida* de Anacleto de Medeiros, *Gemma di Vergy* de Donizetti, *Rigoletto* de Verdi, *La Tosca* de Puccini, *Die Kunst der Fuge* de Bach, *En Congé* de Girard, dentre outras obras. Encontram-se também em sua coleção diversas reelaborações de temas de óperas realizadas por Tranquillino e por ele intituladas de “fragmentos de ópera”, para banda com e sem solista e para música de câmara, a exemplo da “Fantazia” de “O Escravo” de Carlos Gomes para clarineta e banda, de “Der Freischütz” de Weber para banda, da “Norma Fantazia” de Bellini para clarineta e piano. Exemplos raros de obras descobertas pelo autor desse trabalho podem ser citados: a “Novena para o Snr. Bom Jezuz dos Navegantes” de Damião Barbosa de Araújo e o oratório *Paixão Segundo São Mateus* de Johann Sebastian Bach, com arranjo de Tranquillino Bastos para banda, intitulado “La Passion de Jèsus Christ”.

Essas peças constituíam-se objetos de estudo, consulta e referência do Mestre, além de serem muito executadas, o que fica comprovado pelos sinais de manuseio que apresentam.

Também podem ser enumerados alguns manuscritos, em forma de livro, sobre música, não publicados, de sua autoria, como: “Carta de A-b-c Musical ou Compendio de Leitura Musical”, “Methodo para Afinar, com Arte, uma Banda Musical” e “Contraponto e Fuga. Philosophia da Harmonia e Composição”.

A ópera esteve muito presente e assumiu um papel de grande importância no desenvolvimento musical das Bandas e Filarmônica e na música em geral no Brasil do século XIX e princípio do século XX. Se for efetuada uma cuidadosa observação no repertório da coleção de Tranquillino Bastos, pode-se ter uma idéia da importância que foi a

ópera para essa tradição musical, inclusive exercendo ação preponderante sobre o repertório de música sacra. Essa ação pode ser observada na “Missa nº 3 para Vozes e Banda” de Manuel Tranquillino Bastos.

A influência da ópera sobre a música sacra pode ser observada no Brasil desde meados do século XIX, como atesta o “Correio Paulistano”:

Mas em São Paulo, já em 26/10/1862, um missivista anônimo informava que cada vez mais a estética operística italiana do século XIX invadia os espaços religiosos da cidade, quando-se, no *Correio Paulistano*, de que “[...] não bastava que as missas, que andam em voga, fossem todas um miserável plágio de óperas italianas [...]”. (Castagna 1999, 18).

Manuel Tranquillino Bastos esteve sempre à frente dos movimentos sociais e políticos de sua cidade natal e de seu país. Isso pode ser verificado através de algumas de suas obras como o “Hymno Abolicionista” (1884), “Hymno 13 de Maio” (1888), “Hymno da Cachoeira”, o “Dobrado Navio Negreiro”, homônimo do poema de Castro Alves, seu contemporâneo. Essas obras eram compostas como forma de protesto e repúdio à escravidão expressado também através de seus escritos em crônicas que versavam ainda sobre assuntos diversos como arte, religião, cultura, vida, morte, comportamento social, música, e vários outros temas humanísticos. Essas crônicas eram publicadas numa coluna dominical denominada de “Cartas Musicaes” no semanário “O Pequeno Jornal” que circulava em Cachoeira. Elas foram escritas entre 1924 até sua morte, em 1935. Tais crônicas foram arroladas por Tranquillino em um livro, não publicado e intitulado “Minhas Percepções”.

Tranquillino foi um abolicionista ativo como atesta Jorge Ramos:

Tranquilino Bastos, filho de um português e de uma negra alforriada, foi no Recôncavo “O Maestro da Abolição”. Abolicionista ferrenho, saiu às ruas de Cachoeira na noite de 13 de maio de 1888 à frente da Lyra Ceciliana - filarmônica fundada por ele 18 anos antes com o nome de Euterpe Ceciliana -, arrastando mais de duas mil pessoas, a maioria negros recém-libertos, comemorando a assinatura da Lei Áurea. Aquele momento histórico seria retratado por ele na composição *Airosa Passeata*, uma das mais conhecidas e de maior presença no repertório das

filarmônicas do interior baiano, principalmente no Recôncavo. (*A Tarde-Cultural* [Salvador-Ba], 07 de Outubro de 2000).

Coincidentemente, a Filarmônica Lyra Ceciliana, a segunda filarmônica instituída em Cachoeira, foi fundada por Tranquillino Bastos no dia 13 de Maio de 1870, dez anos antes da assinatura da Lei Áurea que libertava os escravos.

Cartas pertencentes a sua família dão testemunho de uma estreita relação entre ele e a Casa Sax (do inventor do saxofone, Adolphe Sax), e a casa F. Besson, ambas fabricantes de instrumentos musicais, sendo a primeira francesa e a segunda franco-britânica. Tranquillino exerceu importante papel de mediador entre as fábricas acima citadas, na compra de instrumentos musicais para diversas Bandas e Filarmônicas do Recôncavo Baiano. Dentre essas filarmônicas pode ser citada a Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana, da cidade de Cachoeira, fundada em 1878.

Há notícias da execução de uma obra de Tranquillino Bastos no exterior. Por essa composição foi homenageado pela Casa Sax, tendo recebido um diapasão, uma flauta e um saxofone como prêmio.

No início do século [XX], algumas filarmônicas da Europa e famosas sinfônicas americanas executaram o “Dobrado 140”, uma peça de acabamento musical perfeito, mas de autoria anônima. Num domingo do ano de 1920, a Fábrica Sax enviava a um modesto musicista de uma cidade do interior da Bahia um diapasão para efeito de afinação instrumental, uma flauta e um saxa[o]fone, este com chapa trabalhada em prata, pelo seu talento na elaboração – que a própria fábrica descobriu – da famosa composição. A cidade foi Cachoeira. E o musicista, o regente Manoel Tranquilino Bastos. (*A Tarde* [Salvador], 24 de Outubro de 1974).

Tranquillino Bastos teve ao seu lado importantes nomes da política e da arte, dentre eles podem ser citados: José dos Santos Barreto, Eduardo Mendes Franco, Francisco José da Costa, João Manoel Dantas, José de Souza Aragão, Ernesto Simões Filho, Monsenior Elpídio Ferreira Tapiranga, Carlito Onofre e o distinto poeta Sabino de Campos, que escreveu a letra do “Hymno da Cachoeira”, composto por Tranquillino Bastos em 1922, e

que foi apresentado no dia 25 de junho por ocasião das comemorações do Centenário da Independência do Brasil, em homenagem à participação de Cachoeira na guerra contra as tropas portuguesas (1823).

As crônicas escritas por Tranquillino e publicadas em O Pequeno Jornal são verdadeiros testemunhos de sua época. Muitos questionamentos perduram até os nossos dias como assuntos atualíssimos que outrora foram levantados por este Mestre. A música é vista por ele como a mais perfeita das manifestações humanas. Também se coloca numa postura crítica contra o militarismo, a corrupção política, o capital que explora o trabalho, a censura à imprensa, o hábito de comer carne, a destruição da natureza e os maus tratos contra os animais, o coronelismo, a desigual distribuição de renda na sociedade e o voto de cabresto. Colocou-se também contra a implantação da República no Brasil. Critica com veemência a violência policial contra os praticantes do candomblé, considerando tais perseguições um descumprimento dos direitos humanos regidos pela Constituição brasileira.

Tranquillino Bastos formou muitas gerações de músicos em várias cidades da Bahia durante sua longa atividade - que durou mais de sessenta anos - como professor de música, regente, compositor, arranjador, instrumentista, formando músicos de renome, como Irineu Sacramento, que o sucedeu à frente da banda da Sociedade Orpheica Lyra Ceciliana e que conquistou notoriedade como Mestre de Banda na Bahia.

Compor foi, sem sombra de dúvidas, a atividade mais freqüente e apaixonante para Tranquillino Bastos. Essa constatação pode ser feita mediante a observação da quantidade de obras que ele elaborou e também por fatos que narram sua atividade, segundo Jehová de Carvalho:

Uma farmácia homeopática – com que mais servia aos habitantes de Cachoeira do que conseguia meios para manutenção da família – era sua folga das atividades de composição. Quando sua esposa, D. Joana Ursulina – responsável pelo silêncio da

casa, no momento em que o maestro era tomado da compulsão de compor – o aconselhava a um repouso, ele então, procurava o remanso de uma fazenda de Belém, próximo a Santo Amaro da Purificação. Mas, não esquecia sua flauta em “mi bemol”, também presente da Sax. Com ela fazia os solfejos dos dobrados e das valsas que iam nascendo, gravando-as, à tinta nanquim, desenhando-lhes as notas com a perfeição estética de um artista plástico. Numa dessas fugas de casa, veio o que os gregos denominavam de inspiração (dos deuses): toda a área de uma cantata. E como estivesse afastado, alguns metros, da fazenda, escreveu-lhe o[s] símbolos musicais na areia da margem do caminho, a que voltou depois, com o papel próprio, para copiá-los. (*A Tarde* [Salvador], 24 de Outubro de 1974).

O domínio que Manuel Tranquillino Bastos possuía em muitas áreas do conhecimento humano, como a medicina natural, a homeopatia, o estudo do espiritismo, da filosofia, conhecimento de línguas, o domínio das letras, um amplo e variado conhecimento musical e uma elaborada apreciação crítica do mundo, documentada em seu livro não publicado “Minhas Percepções”, o distingue dos demais Mestres e faz de Manuel Tranquillino Bastos um homem além do seu tempo.

Obra

Tranquillino Bastos, ao longo de sua vida, formou uma notável coleção de documentos musicais intitulada de “Coleção Manuel Tranquillino Bastos” que contém partituras manuscritas, autografadas e impressas, livros de teoria da música em forma de manuscritos, também de sua autoria, e impressos, tendo como autores, além de Bastos, outros brasileiros e estrangeiros. A maioria das obras existentes nesta coleção, no entanto, é da autoria de Tranquillino.

Dessa coleção foram feitas quatro relações de obras. A primeira delas foi feita por Tranquillino entre 22 de junho de 1920 e 14 de Maio de 1921. Essa relação está escrita em sua autobiografia, citada aqui neste trabalho, que por sua vez está contida em seu Caderno

de Anotações. (Bastos, 1910/1924). Nessa relação constam 701 obras entre música profana, para banda com e sem solista e música de câmara, e música sacra.

Uma segunda relação de obras de Tranquillino foi realizada na década de 60 por Carlos D'Ávila Teixeira juntamente com Oscar Bastos⁷, filho de Tranquillino. Nela estavam relacionadas 816 obras ([Relação de Obras do Acervo de Manuel Tranquillino Bastos 1960 (?), 1-30]). A terceira relação foi incluída por Antonio Loureiro de Souza em seu artigo intitulado “*Notícias Históricas de Cachoeira*” e publicado no periódico: Estudos Baianos (Loureiro 1972, 61) e contém 606 obras. Pela semelhança da descrição dessa relação, tudo indica ter sido baseada na relação existente na autobiografia de Tranquillino, aqui já mencionada. A quarta e última relação de obras foi feita pela Biblioteca Pública do Estado Bahia e tem o seguinte título: “Relação da produção musical de Tranquilino Bastos existente na Biblioteca Pública do Estado”. (Biblioteca Pública do Estado Bahia 1973 (?), 1-24). Essa relação contém 1002 obras.

O que se constata é que todas as quatro relações das obras da CMTB foram feitas dentro de um critério que não expressava de maneira clara as devidas atribuições autorais, uma vez que atribuem inadequadamente obras de outros autores a Tranquillino.

Atualmente chegou-se a uma conclusão parcial que a Coleção Manuel Tranquillino Bastos contém cerca de 1.500 documentos musicais entre partituras e livros em forma de manuscritos, autógrafos e impressos, desses, 966 obras são da autoria de Manuel Tranquilino Bastos, sendo 817 para Banda e Orquestra (a maioria é para Banda com e sem solista), 119 para Música de Câmara, 30 obras Sacras e três manuscritos sobre teoria da música.

⁷ Nesta relação não constam nomes dos elaboradores. Os nomes citados são atribuídos por Jorge Ramos, detentor do documento original, estudioso e parente de Tranquillino Bastos.

Na última relação das obras da Coleção Manuel Tranquillino Bastos, ainda em fase de conclusão, existem: 267 Dobrados sendo 242 da autoria de Tranquillino e 25 de outros compositores, 38 Quadrilhas, 01 Fox-Trot, 03 Fantasias, 27 Marchas Fúnebres (Funeral), 16 Galopes, 09 Harmonias, 10 Noturnos, 02 Mazurkas, 26 Hinos, 04 Livretos (com pequenas melodias), 104 Marchas, 01 Abertura, 03 Boleros, 02 Cavatinas, 01 Canção, 04 Chulas, 01 Dança, 18 Passeatas, 01 Passa Calle, 03 Variação, 09 Serenatas, 02 Schotish, 71 Polkas, 21 Polacas, 10 Tangos, 77 Valsas, 111 Fragmentos de Óperas.

Existem outros arquivos onde podem ser encontradas obras de Tranquillino Bastos: Arquivo da Sociedade Cultural Orphéica Lyra Ceciliana com 25 obras; Arquivo Musical da Banda da Polícia Militar do Estado da Bahia “Maestro Wanderley”, sem número exato de obras; Arquivo da Fundação Gregório de Mattos, catalogado por Jaime Cavalcanti Diniz no ano de 1971, 07 obras; Sociedade Filarmônica Victoria, sem número exato de obras.

Manuel Tranquillino Bastos foi um Mestre de Banda da Bahia que muito se dedicou a escrever música de câmara, tendo deixado um volume considerável de peças camerísticas. Compor música de câmara foi uma prática exercida por este compositor desde muito cedo, podendo ser constatado na “Canção Triunfal ou Hino Fraternal” para 2 vozes ou coro e piano com poesia de Bingre, que data 13 de maio 1888, ocasião da Abolição da Escravatura e também no Dobrado *As Glórias de Cachoeira* para piano solo, impresso em 25 de junho de 1877.

Existem datas, em algumas obras de câmara desse compositor, que aparentam ter sido feitas por seus filhos, devido a caligrafia que não se assemelha à de Tranquillino e ao costume que esse compositor não tinha de datar suas obras. A data mais remota encontrada nessas obras é 1917. Não se sabe ao certo, porém, se ele compôs para esse tipo de formação até o fim de sua vida, 12 de março de 1935.

Suas composições de câmara foram escritas para Canto, Flauta, Clarineta, Sax Soprano, Piston, Trompa, Trombone, Bombardino, Barítono, Basson (Oficleide), Contrabaixo (Tuba), Violino, Violoncelo, Bandolim e Piano, combinando estes instrumentos de maneira diversificada e em formações inusitadas, a exemplo de: Flauta, Clarineta, Sax Soprano, Bandolim e Piano.

Na composição instrumental para Banda, Tranquillino utilizava os seguintes instrumentos e suas respectivas nomenclaturas: Fl(r)autim em mib e réb, Fl(r)auta - A e B, Reuinta, Clarineta(e,o) em Sib-1º, 2º e 3º - A, B e C - Principal (solo), Ripieno e à Solo, Saxofone Soprano, Saxofone Alto, Saxofone Tenor, Saxofone Barítono, Piston, Trompete (em sol) – 1º e 2º (contralto), Trompete Medroso em Mib, Trompa – A e B, Trombone – 1º e 2º, Bombardon, Bombardino, Barítono, Oficleide, Ofeonio em Sib, Aurofone, Clarinofone, Bugle, Musete, 1º Baixo ou Baixo, Contrabaixo em Sib e em Mib, Caixa, Bateria (Pratos e Bombo), Pandeiro, Ganzá, Violino – 1º e 2º, Violoncelo, Oboé e Lyra.

Na instrumentação da música sacra de autoria de Tranquillino Bastos, eram utilizados os mesmos instrumentos presentes em suas composições seculares, porém a combinação instrumental variava de acordo com os procedimentos composicionais, tendo inclusive o acréscimo de mais dois instrumentos, o Harmônio e o Contrabaixo (cordas).

A disposição dos instrumentos nas partituras escritas por Tranquillino, segundo observações realizadas em manuscritos de obras desse compositor, é feita a partir da função melódica ou harmônica que cada instrumento exerce e não pela função hierárquica dentro de cada família de instrumentos. É levada em consideração a similaridade das funções melódicas de cada voz.

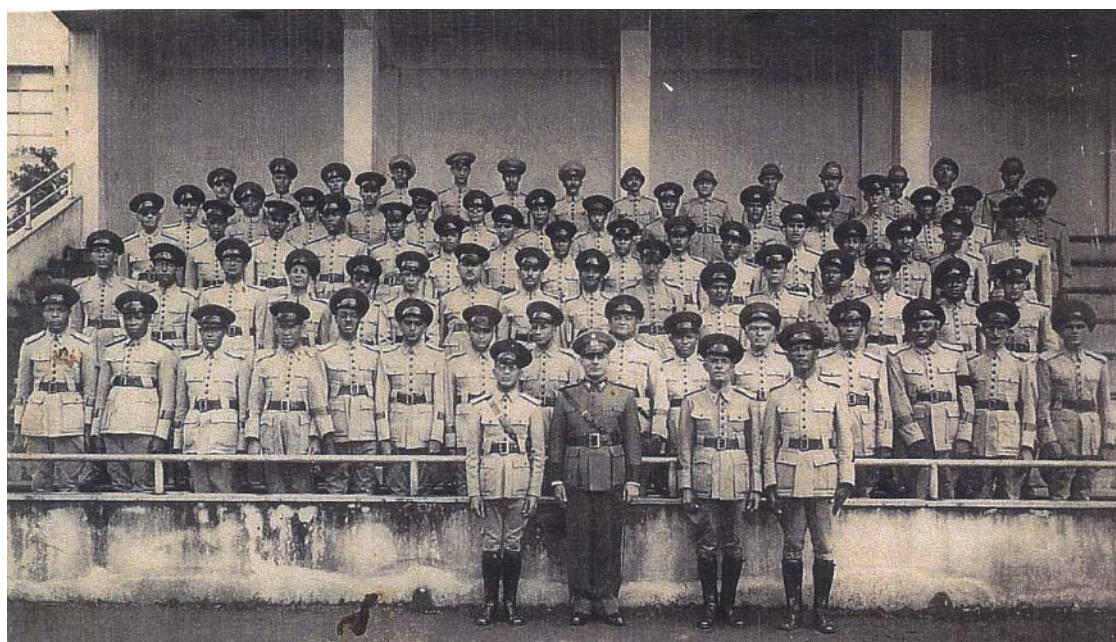
Disposição dos instrumentos na partitura segundo obras de Tranquillino:

Flautim
Flauta
Requinta
Clarineta
Piston
Saxofone
Trompa
Barítono
Trombone
Trompete em Mib
Clarínofone
Aurofone
Musete
Bugle
Oficleide
1º Baixo
Contrabaixo em Sib
Contrabaixo em Mib
Caixa Clara
Pratos
Bombo

Na instrumentação de suas obras, Tranquillino utilizou alguns instrumentos que caíram em desuso. Um deles é o flautim em mib e réb, ambos instrumentos foram substituídos pelo flautim em dó. Na família da flauta esse instrumento está hierarquicamente situado entre o flautim e a flauta. “Existe uma flauta em *mi* bem.[ol], chamada *flauta terça*, que ainda tem cabimento na organização de algumas bandas militares”. (Borba e Graça 1962, 519). Tomás Borba e Fernando Lopes Graça ainda afirmam que “o flautim à oitava, adoptado nas orquestras, tem a designação especial de *oitavino* e os outros dois, preferidos nas bandas militares, são mais conhecidos por flautim em ré e flautim em *mi* bemol”. Os outros instrumentos são: 1) Oficleide, também chamado de basson devido a sua semelhança timbrística e de tessitura com o fagote, 2) Aurofone, este instrumento não foi identificado, 3) Clarínofone, nome que Tranquillino utilizava para designar a clarineta contralto afinada em *mib* e 4) Trompete em Mib; este tem a função de harmonizador e foi excluído da

instrumentação de Banda, restando de sua família o Piston (Cornetim), que foi substituído pelo Trompete em Sib. Não foi encontrado nas obras de Tranquillino o Clarone nem a Clarineta em Lá, apenas as Clarinetas em Sib e em Dó, sendo a Clarineta em Sib é o instrumento mais usado nas Bandas e Filarmônicas. É interessante observar que Tranquillino fez uso da clarineta em toda sua obra musical, seja ela sacra ou profana, desde os dobrados para Banda até as peças para clarineta e piano, utilizando-a em variadas funções, indo desde instrumento solista até acompanhador.

Possuidora de características estéticas e estilísticas próprias, como o uso de cromatismo e de freqüentes dissonâncias, a música de Tranquillino Bastos, assim como as de outros Mestres de Banda da Bahia, revela um universo sonoro ainda desconhecido para muitos.



Banda de Música da Polícia Militar "Maestro Wanderley"
Fundada em 1849 – Salvador-Bahia
Acervo de Juvino Alves
(Foto de meados da década de 1930)

CAPÍTULO III

ESTUDO DAS OBRAS SELECIONADAS

Muitos elementos que constituem sutilezas de uma composição nem sempre são revelados de maneira integral pelo intérprete no ato da execução/interpretação de uma determinada obra. Revelar tais elementos requer determinados conhecimentos e preparos anteriormente compreendidos e estabelecidos pelo intérprete. Nesse ínterim, a análise musical revela-se como um subsídio na compreensão de certos aspectos da música, através de uma acurada e profunda observação sobre o objeto analisado. Outro importante elemento que também subsidia o intérprete na compreensão de uma dada obra musical é o contexto histórico.

Edição dos Manuscritos

Na edição das obras selecionadas, estabeleceu-se o critério de respeito integral à escrita original do compositor. No entanto, pequenas alterações de natureza melódica, harmônica e rítmica foram realizadas, em virtude de dúvidas e inadequações da escrita de alguns trechos das respectivas obras, as quais foram deduzidas a partir de cuidadosas análises dos manuscritos em questão, e também de outras obras de Tranquillino, e nesse proceder, efetuando comparações com relação aos procedimentos composicionais. A partir dessas análises, concluiu-se que no ato da escrita, houve meros esquecimentos ou enganos por parte do compositor, ocasionando assim más adequações da melodia, da harmonia e do ritmo.

Os manuscritos das obras “Serenata Anthenorina” e das “Variações Requinta Concertante” fazem parte da “Coleção Manuel Tranquillino Bastos” que se encontra na Sub-Gerência de Obras Raras e Valiosas da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Serenata Anthenorina

O manuscrito da “Serenata Anthenorina” é um autógrafo e está assinado da seguinte maneira: “Por T. Bastos”. Essa obra está escrita em duas folhas de papel pautado utilizando as quatro faces e nela não consta data de composição. De acordo com o manuscrito, esta obra foi escrita para clarineta em *sib* e piano como lavra a partitura. A parte da clarineta dessa obra não foi até o presente momento encontrada. Na página dois está escrito com a caligrafia de Tranquillino: “saudação a estrella madrigal”.

A primeira edição da obra “Serenata Anthenorina” foi realizada por mim no ano de 2000 para fazer parte do “Concurso Tranquillino Bastos para Jovens Clarinetistas”, assim como das “Variações Requinta Concertante” foi efetuada no ano de 2002 para fazer parte do Cd “*Cartas Musicaes*”. Para a edição das “Variações Requinta Concertante” foi tomada como referência a parte da requinta, por esta ser o instrumento solista, em detrimento de não haver a partitura (grade). A disposição dos instrumentos na partitura seguiu modelos encontrados em partituras de obras do próprio compositor. A edição de ambas as obras foi realizada no programa Coda Finale versão 2002.

No que tange às ocorrências de inadequações do manuscrito acima comentadas, na “Serenata Anthenorina”, compasso 35 (Exemplo1), no último acorde de dominante realizado pela mão direita do piano há a omissão de um bequadro no *mi* que o tornaria natural e não *mi bemol*.

Exemplo 1

Exemplo 1 shows measures 35 to 40 of a musical score. The top staff is for Clarineta Sib (Soprano Clarinet) in treble clef, key of B-flat major. It contains a continuous eighth-note melody. The bottom staves are for Piano, with a grand staff (treble and bass clefs). The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple eighth-note bass line in the left hand.

Ainda nessa obra, no compasso 79 (Exemplo 2) na voz da clarineta, existe uma outra inadequação, dessa vez de natureza rítmica. Neste caso está faltando $\frac{1}{4}$ de tempo para que o compasso esteja totalmente completo.

Exemplo 2

Exemplo 2 shows measures 79 and 80 of a musical score. The top two staves are labeled 'Alteração' and 'Original', both in treble clef, key of B-flat major, and 3/4 time. They show a melodic line with a slur and a sixteenth-note triplet. The bottom staves are for Piano, with a grand staff. The piano accompaniment includes a triplet in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Variações Requinta Concertante

Os manuscritos das “Variações Requinta Concertante” são autógrafos, estão assinados “Por Bastos.” e “Por B^{tos},” e não contêm datas. Não há partitura dessa obra e existe um total de dezesseis partes: Requinta [solista], Flautim em Mib, 1º Clarinete solo [em sib], 1º Clarinete ripieno [em sib], 2^{os} Clarinetos [em sib], 3^{os} Clarinetos [em sib], Pistons em sib, Tenores em mib, 1º Trombone, 2^{os} Trombones, Ophicleide em sib, 2º Ophicleide em Dó, 1º Baixo em Dó, C. Baixo e Bombo. A parte do Bombo também contém os Pratos que tocam apenas na parte Final da obra. Algumas partes, como a da Requinta, contêm uma capa onde está escrito: “Variações Requinta Concertante Por Bastos”.

Nessa obra, existem dois fatos muito interessantes observados na parte dos Pistons. O primeiro é que essa é a única parte dessa música em que, ao invés de constar do Tema a indicação de andamento *Andantino*, há a indicação de *Allegro comodo*. O segundo é que o solo executado pelo Piston junto com a Requinta na 2ª Variação foi escrito depois que a obra havia sido concluída, o que foi deduzido pelo fato do solo está escrita no verso desta parte logo abaixo à conclusão da peça e com tinta de cor violeta, diferente da tinta de cor marrom escuro utilizada na escrita de todas as outras partes.

No conjunto das partes manuscritas das Variações Requinta Concertante existe uma parte que não contém a folha de rosto e conseqüentemente não tem indicação de instrumento. Essa parte foi atribuída ao 1º Baixo em Dó (Bombardino) por estar escrita na clave de fá, na tonalidade de mib (instrumento afinado em dó), por existir na 4ª Variação desta parte um importante solo (geralmente os solos na sessão dos metais graves são feitos pelo 1º Baixo em Dó), pela referência que está escrita nos compassos 48-53 na parte da Requinta que rege: *Dolce Solo de Baixo*, indicando haver um importante solo que é feito

pelo Baixo e por este instrumento ocupar um lugar de destaque tornando-se obrigatório sua utilização na instrumentação da banda, observavado na obra de todos os compositores ao longo da história do repertório das bandas e filarmônicas.

Assim como na “Serenata Anthenorina”, foram notadas também nas “Variações Requinta Concertante” algumas dúvidas e inadequações de natureza melódica, rítmica e harmônica que podem ser atribuídas a um mero engano ou esquecimento do compositor no ato de escrever essa obra. As ocorrências encontram-se nos compassos 243-244 (Exemplo 3) e 247 (Exemplo 4).

Exemplo 3

Exemplo 3 displays musical notation for measures 243 and 244. It consists of three staves: 'Alteração 1', 'Alteração 2', and 'Original'. The notation is in treble clef with a common time signature (C). The 'Original' staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 243 and a triplet of eighth notes in measure 244. The 'Alteração 1' and 'Alteração 2' staves show alternative melodic lines for the same measures, with some notes altered or rephrased.

Exemplo 4

Exemplo 4 displays musical notation for measure 247. It consists of three staves: 'Alteração 1', 'Alteração 2', and 'Original'. The notation is in treble clef with a common time signature (C). The 'Original' staff shows a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note in measure 247. The 'Alteração 1' and 'Alteração 2' staves show alternative melodic lines for the same measure, with some notes altered or rephrased.

Ainda nessa obra, no compasso 71, na parte do 1º clarinete solo (Exemplo 5) existem duas notas *dó* escritas em oitavas diferentes. A impressão que se tem é que o *dó* mais agudo

é o mais adequado devido à linha melódica. Supõe-se que de início o compositor escreveu o *dó* mais grave e logo depois, preferindo uma linha melódica ascendente, acrescentou o *dó* mais agudo dando mais lógica a sua idéia composicional. Uma outra possibilidade, na qual eu não acredito, é a de que os dois *dós* ficam como opcionais.

Exemplo 5



Um outro engano que pode ter sido cometido por Tranquillino, é visto no compasso 79 da parte do 1º clarinete solo (Exemplo 6). Esse engano é levantado mediante a observação de que em nenhum outro lugar da parte deste instrumento o compositor colocou duas notas sobrepostas. Além do mais, a nota *mi* está escrita na parte do 1º clarinete ripieno. Olhando sobre outra perspectiva, Tranquillino poderia ter incluído esta nota como reforço à harmonia, desejando enfatizar a terça do acorde da dominante (Si Bemol Maior), pois neste ponto se inicia uma cadência tocada pela requinta.

Exemplo 6

79

1º Clarinete solo

1º Clarinete ripieno

Das Correções nos Manuscritos

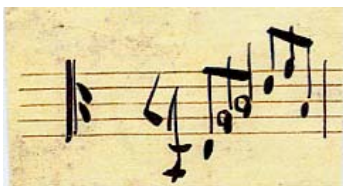
Um aspecto observado na análise dos manuscritos das obras selecionadas diz respeito à maneira como Tranquillino efetuava correções nessas partituras. Presume-se que esse tipo de correção tenha sido efetuado por Tranquillino, porque em sua época os escritos ainda eram feitos com bico de pena e não podiam ser apagados tão facilmente como hoje em dia. Num primeiro caso Tranquillino riscava a nota ou notas inadequadas e em seguida reescrevia-as no formato de uma *mínima*. O compositor também riscava as notas inadequadas e em seguida reescrevia na altura desejada. Em outro caso essas notas eram também apagadas e reescritas. Isso pode ser observado pelas rasuras encontradas no papel, no local da correção. Essas ocorrências encontram-se no primeiro compasso do *Presto* da “Serenata Anthenorina” (Exemplo 7).

Exemplo 7



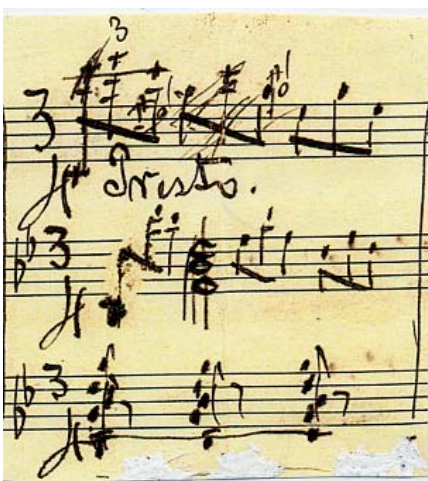
Num outro episódio o compositor simplesmente efetuava a correção escrevendo com um pequeno círculo a nota ou notas adequadas sem riscar a nota indesejada. Esta outra ocorrência está localizada no último compasso da primeira parte da 1ª Variação (Exemplo 8).

Exemplo 8



Numa maneira de correção, Tranquillino apagava e reescrevia as notas desejadas, porém, na tentativa de apagar as inadequações escritas, ocorreram pequenas rasuras no papel, o que comprova a dificuldade na realização desse ato. Tal ocorrência pode ser observada na mão direita da parte do piano, no *Presto* da “Serenata Anthenorina” (Exemplo 9).

Exemplo 9



Conclui-se que as correções efetuadas por Tranquillino não se dão apenas pelas inadequações melódicas, harmônicas ou rítmicas, mas também pela necessidade de novas sugestões como melhoria à música ou trechos dela. Um exemplo claro disso está no compasso 3 da “Serenata Anthenorina”, na primeira nota tocada pela clarineta nesta obra, onde o compositor reescreve a nota *sol* uma oitava abaixo, gerando assim mais tensão, por causa do salto de oitava, do que na mesma altura, como foi escrito à primeira vez (Exemplo 10).

Exemplo 10



Os casos de correções efetuados pelo compositor acontecem em ambas as obras em estudo. Contudo, a maioria dos casos encontrados está na partitura da “Serenata Anthenorina”.

SERENATA ANTHENORINA

Contextualização Histórica

A repenicados de guitarra e ao doce gemer do violão, cujas notas de intensa harmonia quebravam o silêncio das ruas! Eram o *Dorme, que eu velo, sedutora imagem, a Mulher formosa que encontrei pela vida*, entoados com fogo e brio, pelo [sic] tenores e barítonos locais, que arrancavam profundos suspiros às nossas gentis patrícias, estaticamente presas às rótulas e empanadas das janelas, ouvindo morrer o canto e o dedilhar do violão. E lá fugia languidamente a serenata pelas ruas enlustradas, acordando nos corações frêmitos indefinidos, que eu nem sei si de paixão ou de saudades!

Raphael Duarte, *Campinas de outrora*

A “Serenata Anthenorina”, assim como “O Canto Agreste – Variações”, “Dobrado 280”, “Norma Fantazia” de Vincenzo Bellini (arranjo) e “Saudade Eterna” de Santos Coelho (arranjo), obras para clarineta e piano compostas e arrançadas por Tranquillino Bastos e compostas em fins do século XIX e início do século XX, figuram entre as primeiras peças brasileiras para essa formação. Até o presente momento as obras “Fantasia sobre Noite Alta” (1856), “Variazioni” (1857) e “Air” (1857) compostas por Carlos Gomes, também para clarineta e piano, são consideradas as mais antigas encontradas no Brasil. (Penalva 1986, 13-14).

A “Serenata Anthenorina” foi provavelmente composta e dedicada a seu filho Anthenor, que era um exímio clarinetista, compositor e Mestre de Banda. Tal dedicatória pode ser constatada também pelo título dessa obra, que indica ser um diminutivo carinhosamente colocado pelo seu pai Tranquillino em homenagem a seu filho. Presumisse que essa obra tenha sido escrita para uma clarineta de 13 chaves e dois anéis. Esse modelo de clarineta consta na lista de instrumentos musicais e acessórios de uma das cartas-pedido escritas por Tranquillino à Casa Adolph Sax, existente em seu Caderno de Anotações:

Agosto, de 1911. Dei factura a Minerva, para a Casa de A. Sax, do seguinte.

5 Grandes Clarinettes sib. 13 clés, 2 ann:

1000 fr (Bastos 1910/1924)

Esse mesmo modelo de clarineta está também relacionado em outras cartas-pedido escritas também à Casa Sax e a F. Besson:

<u>Sax. 1ª Qualidade A</u>			
Requinta. 13 chaves. 2 anneis		200 fr.	__
Clarineta “ “ “		200 fr.	__
Accessorios			
3 Becs pour. Grande Clarinette.		10 fr.	
<u>Besson. 1ª marca C.</u>			
Requinta 14 chaves.		150 fr.	
Clarineta “		150 fr.	(Bastos
1910/1924)			

A clarineta de 13 chaves era o modelo mais utilizado na época de Tranquillino Bastos pelas nas Bandas e Filarmônicas, encontradas até os dias de hoje nessas corporações musicais.

Depois de um longo período em total esquecimento, essa peça foi por mim interpretada no dia 06 de outubro de 2000 na Reitoria da Universidade Federal da Bahia em Salvador, por ocasião das comemorações em “Homenagem ao Sesquicentenário de Nascimento do Maestro Tranquillino Bastos”, tendo como pianista André Araújo. Essa obra fez parte, como peça de confronto, do “Concurso Tranquillino Bastos para Jovens Clarinetistas” que foi realizado nos dias 17, 18 e 20 de outubro de 2000 e organizado pela Escola de Música da UFBa, dentro das comemorações acima citadas. Também foi por mim executada no V Encontro Brasileiro de Clarinetistas em Tatuí-SP no ano de 2001, juntamente com a pianista Regina Orsi Paias. Nesta mesma ocasião eu fiz uma comunicação intitulada: “Manuel Tranquillino Bastos: um exímio clarinetista e compositor baiano do século XIX”, que falava sobre a vida e a obra deste compositor.

Análise Musical

Forma

Serenada ou serenata. Designação genérica de várias modalidades de música instrumental ou vocal, em princípio destinada a ser executada ou cantada ao ar livre, ao anoitecer. O tipo mais popular e o que conserva a significação original é o de breve trecho vocal, de uma expressão simples e melodiosa, que os amorosos, acompanhando-se em geral com qualquer instrumento de corda, entoam da rua para a janela das suas pretendidas. A serenata instrumental, como o divertimento ou cassação, seus próximos parentes, é uma composição em vários andamentos breves, de carácter mais ou menos ligeiro, a meio caminho da suite e da sinfonia orquestrais. Nem o número dos instrumentos, nem o dos andamentos, nem ainda a estrutura destes se acham sujeitos a quaisquer imposições rigorosas. Finalmente, designavam-se por serenatas, nos séc. XVIII, certas peças vocais-instrumentais, próximas de cantata profana ou na forma de uma cena de ópera, sem exigência da representação cénica. Destinadas em geral apenas a dois ou três personagens, um grande número destas serenatas foram escritas para a corte de Viena, para festejar aniversários principescos. (Borba e Graça 1963, 543-44).

Segundo Ulrich Michels (1977, 147), serenata também pode ser:

Serenata oder Serenade ist auch ein Vokalständchen oder eine welt. Huldigungskantate zu festl. Anlässen aller Art (Fürstenhochzeit, Geburtstag usw.), meist mit allegor. Inhalt und entsprechender Darbietungsform (Inszenierung). Serenata bezeichnet auch einfache Ständchen oder Lieder.⁸

Na visão de Hubert Unverricht (1980, 159-60) serenata é “a musical form, closely related to the Divertimento”.⁹

Partindo do próprio título designado à obra, tomando como base as palavras de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça e considerando que essa obra tenha sido feita em homenagem a seu filho, como mencionado acima, a “Serenata Anthenorina” foi composta a partir da idéia da serenata em comunhão com o modelo de ária no formato A-B. A forma A-B, conhecida como *cavatina*, é também chamada de *cantabile* e *cabaletta*, sendo dividida em duas partes e denominada de forma binária composta. De acordo com Green (1979,

⁸ Serenata ou Serenada é também uma homenagem vocal ou uma cantata de homenagem para festejos de todo tipo (casamento de príncipes, aniversário, etc), em sua maioria com conteúdo alegórico e respectiva encenação. Serenata significa também simples serenatas ou canções.

⁹ Serenata é uma forma musical, estritamente relacionada com o divertimento.

176), a forma binária composta contém duas partes independentes e contrastantes, a primeira metade em andamento mais lento é chamada de *cavatina*, e a segunda metade em andamento mais rápido é chamada de *cabaletta*.

Ainda sobre a *cavatina*, Jack Westrup, Daniel Heartz e Dennis Libby (1980, 578) acrescentam:

By the 1820s the so-called *cavatina-caballetta* (more correctly ‘*cantabile-caballetta*’, as ‘*cavatina*’ was used in this period for entrance arias).¹⁰

Segundo Mario de Andrade (1999, 24) a ária é “qualquer peça instrumental ou vocal, monódica ou acompanhada, na qual a melodia é dominante. Várias formas de ária coexistiam, entre as quais se destacou, tornando-se a mais comum no período barroco, a “ária da capo”, presente também na cantata e no oratório”. Mais adiante o autor ainda diz que “a ária era geralmente precedida de um recitativo, de estilo mais declamatório do que a mesma” e que “no séc. XVIII, a “ária da capo”, por sua forma pouco compatível com a cena dramática, cedeu lugar à *cavatina*, de forma A-B, que predominou também no século seguinte”.

O formato de ária detectado na obra aqui em estudo foi muito utilizado por Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti e seus contemporâneos. Obras impressas desses e de outros compositores podem ser encontradas na CMTB. Esse padrão é também chamado de cena de quatro partes, que, segundo Jack Westrup, Daniel Heartz e Dennis Libby (1980, 578), têm a seguinte descrição:

[...] an introductory recitative (*scena*), establishing the dramatic situation and culminating in (second) a slow or moderate aria (the *cantabile* or *primo tempo*); this was followed by (third) the *tempo di mezzo*, in recitative or *parlante*, often with choral or ensemble passages, and providing some dramatic turn to which there came,

¹⁰ Na década de 1820 a então chamada *cavatina-caballetta*, mais corretamente ‘*cantabile-caballetta*’, como ‘*cavatina*’, foi usada nesse período como árias de abertura.

as reaction (fourth), the fast cabaletta (or *secondo tempo*), usually in two parts separated by a passage for the chorus, which may also join in a final coda or stretto.¹¹

De acordo com o padrão demonstrado acima, a “Serenata Anthenorina” apresenta o seguinte esquema formal:

- Primeira Parte: Recitativo Introdutório (cena)
- Segunda Parte: Seção A (*cantabile* ou *primo tempo*)
- Terceira Parte: Transição (*tempo di mezzo*)
- Quarta Parte: Seção B (*cabaletta* ou *secondo tempo*), Coda e Estreto

Gráfico 1 – Forma

Recitativo Introdutório		Seção A					Transição	Seção B		Coda	Estreto
c. 1-7		A	Trans.	Des.	Cad.	A'					
		c. 8-25	c. 25-28	c. 28-33	c. 35-37	c. 38-47	c. 47-49	c. 50-64		c. 64-74	c. 75-82

Recitativo Introdutório

Seguindo o padrão estabelecido por Jack Westrup, Daniel Heartz e Dennis Libby, o recitativo introdutório-cena (c. 1-7) da “Serenata Anthenorina” estabelece um momento de dramaticidade que é iniciado pelo piano com figurações rítmicas de sextinas, realizado em duas vozes oitavadas pela mão direita e esquerda do piano, em Si Bemol Maior, que representa a tonalidade principal da obra, em andamento *Allegretto*. Logo em seguida entra a clarineta em anacruse para o compasso 4, que realizará todo o recitativo, cabendo ao piano

¹¹ [...] um recitativo introdutório (cena), estabelecendo a situação dramática e culminando em (segunda) uma ária lenta ou moderada (a *cantabile* ou *primo tempo*); essa era seguida pelo (terceira) *tempo di mezzo*, em recitativo ou *parlante*, freqüentemente com passagens coral ou de conjunto, e provendo alguma ação dramática para a qual vem, como reação (quarta), a rápida *cabaletta* (or *secondo tempo*), geralmente em duas partes separadas por uma passagem de *chorus*, à qual pode ser acrescentada também uma coda final ou stretto.

apenas um acompanhamento com intervenções de acordes, cada vez que a clarineta chega a uma fermata (Exemplo 11). Esse tipo de recitativo é chamado recitativo seco. O recitativo é um canto declamado que tem sua origem na palavra falada, que pouco a pouco foi assumindo características melódicas de expressão musical. (Borba e Graça 1963, 40).

Exemplo 11

The musical score for Example 11 is written for Clarinet in B-flat (Clarineta sib.) and Piano. It is in 6/8 time and consists of three systems. The first system is marked 'Allegretto' and 'mf'. The Clarinet part begins with a fermata, followed by a single note. The Piano part consists of arpeggiated chords in both hands. The second system is marked 'ad lib.' and the third system is marked '5'. The piano accompaniment continues with arpeggiated chords in both hands.

Seção A

A Seção A-cantabile ou *primo tempo* (c. 8-50), é também iniciada pelo piano, desta vez com o uso de arpejos em ambas as mãos. Este tipo acompanhamento - em arpejos - será adotado pelo compositor durante toda a obra. Dois compassos após a entrada do piano a

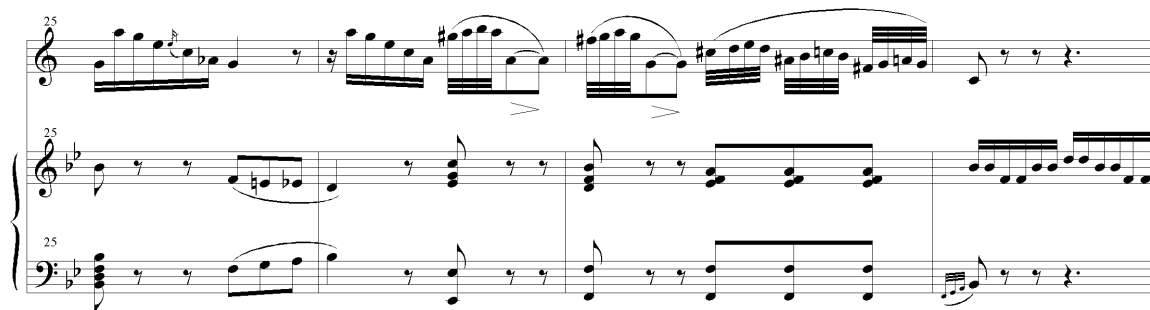
clarineta realiza a sua entrada tocando a primeira melodia desta seção. Esta mesma melodia será tocada também pelo piano a partir do compasso 18 e concluída no compasso 25.

Exemplo 12

The musical score for Example 12 consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The first system covers measures 18 to 20. Measure 18 features a clarinet melody in the treble staff and piano accompaniment in the bass staff. Measures 19 and 20 continue the piano accompaniment. The second system covers measures 21 to 23. Measure 21 introduces a new clarinet melody in the treble staff, while the piano accompaniment continues in the bass staff. Measures 22 and 23 show the piano accompaniment. The third system covers measures 24 to 25. Measure 24 features a clarinet melody in the treble staff and piano accompaniment in the bass staff. Measure 25 concludes the piano accompaniment.

Do compasso 25 ao 28 acontece uma pequena transição (Exemplo 13).

Exemplo 13



Logo após essa transição se inicia uma melodia (c. 29-33) que tem características melódicas semelhantes à primeira melodia, mais parecendo uma modificação dela, e que poderia ser chamada de desenvolvimento da primeira melodia. Esta parte está também em Si Bemol Maior. A parte do piano é caracterizada por figurações de sextinas (que já se faz presente desde o compasso 28) na parte da mão direita e por apojeturas sucessivas inferiores na parte da mão esquerda, que se dirigem à tônica da tonalidade regente, Si Bemol Maior (I). Nesse trecho há uma tonicização para Fá Maior, dominante da tonalidade regente desta obra, que se inicia no segundo tempo do compasso 31 afirmando Fá Maior no compasso 34 (Exemplo 14) que se estende até o compasso 38.

Exemplo 14

Nesse íterim acontece uma cadência (segundo tempo do c. 35-38) realizada pela clarineta com uma pequena intervenção do piano nos compassos 36 e 37. Esta cadência é construída com a sobreposição dos acordes de Dó Maior com sexta ($C^6 = V/V$) e Fá Maior com sétima ($F^7 = V/I$). Essa cadência é melodicamente composta em cima de sensíveis inferiores e superiores (Exemplo 15).

Exemplo 15

(*) no manuscrito o mi do acorde é bemol.

Vale a pena ressaltar que nessa parte da obra, no compasso 32, o compositor insere um acorde de Sol Menor, considerando que esta é a primeira vez que esse acorde aparece nessa obra. Tal ocorrência é entendida como um anúncio desta tonalidade que será implementada na seção B.

Do compasso 38 ao 47 está o A', onde acontece a recapitulação da primeira melodia que é reexposta similarmente à primeira vez apenas nos quatro primeiros compassos, porém

sofrendo alteração de cunho melódico, harmônico e rítmico, tanto na voz da clarineta quanto na do piano, do compasso 44 até o 47, onde a seção A é concluída (exemplo 16).

Exemplo 16

The musical score for Example 16 spans measures 38 to 43. The vocal line (clarinet) begins at measure 38 with a fermata, followed by a series of eighth notes and a half note. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo markings 'a tempo' and 'rit.' are present.

Transição

Na etapa seguinte acontece a Transição-*tempo di mezzo* (c. 47-49), realizada em forma de recitativo acompanhado, sendo essa etapa a conexão entre a seção A-*cantabile* e a seção B-*cabaletta*. É interessante observar que os elementos composicionais que Tranquillino utiliza para realizar a transição e estabelecer a seção B são bastante sutis e muitos deles já foram vistos no recitativo introdutório, como: a fermata na voz da clarineta (c. 47); a figuração rítmica do segundo tempo e a dominante com sétima (V^7) do compasso 48; o trinado do compasso 49; o termo *allargando* (c. 49), sendo que no recitativo introdutório está escrito *ritenuto*; o uso de síncope também no compasso 49, ressaltando que este é o único lugar dessa obra onde o compositor usa esse tipo de figuração rítmica; e um

acompanhamento parcial realizado pelo piano. Todos esses elementos juntos constituem e caracterizam a transição entre as seções (Exemplo 17).

Exemplo 17



Seção B

A Seção B-*cabaletta* ou *secondo tempo* (c. 50-82), diferenciando-se da primeira seção, está na tonalidade de Sol Menor e é caracterizada por figurações rítmicas de sextinas na parte da clarineta e na parte do piano. No acompanhamento realizado pelo piano é observado também o uso contínuo de tercinas com raras interrupções de pausas, dando assim a sensação de mais mobilidade rítmica e a impressão de que houve uma mudança de andamento, mesmo que não tenha ocorrido literalmente. Esse tipo de figuração rítmica acima mencionada contrasta com a seção A, que é caracterizada por figurações rítmicas de tercinas. A mudança de tonalidade para Sol Menor, a figuração rítmica de sextinas que caracteriza a seção B e a mudança de caráter no acompanhamento feito pelo piano enfatizaram os dois elementos que, segundo Green (1979, 176) provêm a forma composta binária: a independência e o contraste entre *cavatina* e a *cabaleta*, aqui chamada de seção A e seção B (Exemplo 18).

Exemplo 18

50 *a tempo*

56 *fento a tempo*

62 *rit. a tempo*

69 *f*

75 *Presto*

(*) Alteração:

6

É interessante observar que Tranquillino conclui a seção A e inicia a seção B (c. 50) com um artifício harmônico em que é colocada apenas a nota *si bemol* em ambas as vozes, clarineta e piano, considerando que ela é comum às duas tonalidades (Si Bemol Maior e Sol Menor), causando ao mesmo tempo a impressão de término e início, criando uma magistral ligação entre essas partes, em que o primeiro tempo do compasso 50 pode ao mesmo tempo ser considerado Si Bemol Maior ou Sol Menor. Esse artifício também pode ser considerado como um dos elementos que marcam essa transição (Exemplo 19).

Exemplo 19



Coda

No ponto onde se inicia a Coda (c. 64-74), é observada também a mesma ocorrência do compasso 50, em que a nota *si bemol*, comum às duas tonalidades de Si Bemol Maior e Sol Menor, é colocada no final da seção B e início da coda, ocorrendo também em ambos instrumentos, clarineta e piano. Nessa parte há o retorno à tonalidade de Si Bemol Maior. O piano inicia essa parte da obra realizando progressões harmônicas descendentemente de I para V, que se estendem até o compasso 72. A partir do compasso 69 a clarineta se junta ao piano e concluem a coda no compasso 75 (Exemplo 20).

Exemplo 20

The image displays a musical score for measures 64 through 70. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo marking 'a tempo' is present at the beginning of measure 64. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The melodic line includes various ornaments, such as mordents and grace notes, and a dynamic marking 'f' (forte) is placed above measure 70. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 70.

Estreto

O Estreto (c. 75-82) é a parte final da obra. Ele é encontrado nas óperas italianas, no final dos *concertantes*, e empregado com o significado dinâmico de precipitado, apressado (*mosso*) (Borba e Graça 1962, 478). O estreto está também na tonalidade Si Bemol Maior e seu andamento é indicado por um *Presto*. Ele é todo constituído de acordes de Si Bemol Maior, em posição fundamental, em primeira e em segunda inversão. Nesta parte final da obra a clarineta realiza arpejos e trinados. O piano também efetua arpejos com figurações rítmicas de tercinas na mão direita e acordes na mão esquerda. Toda essa parte é feita com muito virtuosismo pelos dois instrumentos. No compasso 80 são realizados acordes de Si Bemol Maior na seguinte sequência: posição fundamental, primeira e segunda inversão, depois ele se dirige novamente a posição fundamental (c. 81), permanecendo até o último

compasso (82), onde há a conclusão da obra pelo piano com um acorde perfeito de Si Bemol Maior. Na coda e no estreto a clarineta abdica à função de solista, juntando-se ao piano num *tutti* final (Exemplo 21).

Exemplo 21

The musical score for Example 21 is marked "Presto". It consists of two systems of staves. The first system shows measures 75 to 82. The piano part (bottom staff) features triplets of eighth notes. The clarinet part (top staff) has a melodic line with a slur. The second system shows measures 79 to 82. The piano part has a triplet of eighth notes. The clarinet part has a melodic line with a slur. A small diagram at the bottom left shows a sixteenth note with a slur and a "6" below it, labeled "(*) alteração:". The final measure (82) shows a perfect chord of B-flat major.

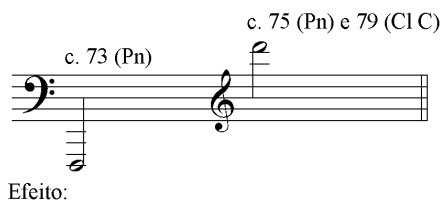
Nessa obra são utilizados os seguintes elementos de articulação: a ligadura, o *staccato*, o desligado e o sinal de acento >. Os saltos e arpejos ascendentes e descendentes são as principais características melódicas encontradas nesta obra. Com relação à dinâmica o compositor durante toda a obra indica apenas *mf* no compasso 1 no piano e *f* no compasso 3 na clarineta. Todos esses elementos são combinados de maneira variada, demonstrando por parte do compositor um amplo domínio composicional da técnica da clarineta e do piano.

O compositor explora a clarineta em seus diversos registros: grave, médio, agudo e super agudo.

Gráfico 2 – Tessitura dos Registros



Gráfico 3 – Tessitura da Obra



Ocorrem dois fatos na forma da “Serenata Anthenorina” que merecem especial atenção. O primeiro é que de acordo com Green há a possibilidade da existência de uma coda ou codeta na forma binária composta, dessa maneira, na ária também, pois a ária está dentro deste modelo. Jack Westrup, Daniel Heartz e Dennis Libby consideram também a possibilidade da existência de uma coda ou estreto. Tanto Douglass Green quanto Jack Westrup, Daniel Heartz e Dennis Libby consideram a possibilidade de apenas haver ou a coda ou o estreto. Nessa obra, como já foi demonstrado, existe tanto a coda quanto o estreto.

Green ressalta que: “Sometimes, however, depending on the text, the slower half follows”.¹² (1979, 177). Como foi visto aqui, a ária é constituída geralmente de duas partes independentes e contrastantes. Esse contraste é comumente gerado pela mudança de andamento. O segundo fato diz respeito a esse aspecto, pois na segunda parte (c. 50) Tranquillino não indica mudança de andamento, dessa maneira segue o andamento anterior da *cavatina* (slower half) descrito por Green.

¹² Às vezes, contudo, dependendo do texto, a parte mais lenta segue.

Estrutura

Para a compreensão do processo composicional da “Serenata Anthenorina” e das “Variações Requinta Concertante”, principalmente no que tange aos aspectos melódicos e harmônicos, foi realizada uma análise a partir das idéias de redução da teoria schenkeriana, dividida em três níveis: o primeiro nível de redução tem por finalidade demonstrar as obras em sua macro-estrutura, mostrando os elementos que constituem a estrutura melódica de acordo com o seu contexto harmônico; o segundo nível de redução traz apenas as notas de maior relevância estrutural observadas no primeiro nível de redução; por fim, o terceiro nível de redução mostra em três notas uma síntese estrutural, melódico-harmônica, de toda a obra. As obras aqui em questão podem ser inseridas e reduzidas à seqüência de Binômios Melódico-Harmônico (BMH) 3/I–2/V–1/I, na qual o numeral arábico representa o grau melódico e o algarismo romano a função harmônica. O objetivo maior no uso desse procedimento de análise é apontar as notas ou grupo de notas em que se poderia refletir sobre a possibilidade de uma maior ênfase sobre elas, considerando no ato da execução/interpretação a sua ou as suas funções estruturais dentro da obra. As notas consideradas como pilares estruturais dessa obra, que serão chamadas de “cerne estrutural”, estão escritas em forma de mínimas e ligadas entre si por uma linha acima delas e as demais notas que demonstram a condução melódica entre as notas estruturais estão em forma de semínimas sem as hastes.

Apesar do uso das idéias de redução da teoria schenkeriana, a sua aplicação não será integral, mas sim modificada.

Gráfico 4 – Primeiro Nível de Redução

Recitativo Introdutório Seção A Transição

Comps. 1 2 7 8 10 14 24 25 29 35 37 38 40 47 49 50

I V V⁷ I I ii V I I V⁷ V I I I V I

Tonal. Sib Bemol Maior

Seção B Coda Estreito

51 52 62 63 64 69 73 75 79 82

i V₄⁶ iv V I III I V I I I

Sol Menor Sib Bemol Maior

O recitativo introdutório, localizado na parte inicial dessa obra, está estruturado na região da dominante (V), e o *fá*, a nota predominante na parte melódica, dirige-se até a nota *si bemol* (c. 8), onde é efetivada a conclusão do recitativo introdutório. O *fá* é tocado pela primeira vez no compasso 1 na mão esquerda do piano e repetido várias vezes por este mesmo instrumento. O *fá* é também enfatizado pela clarineta, que dá início à sua atuação nesta obra num salto de oitava ascendente seguido de uma fermata sobre essa nota. Ela será a última nota do recitativo introdutório, que estará também na voz da clarineta num trinado que será resolvido na nota *si bemol* do primeiro compasso (8) da seção A.

No compasso 10 é estabelecido o binômio $\overset{\wedge}{3} \overset{\wedge}{1}$. O *ré-3* (c. 10), que representa melodicamente o primeiro binômio, é ressaltado por ser a primeira nota da melodia, por se repetir quatro vezes consecutivas e por conter o acento >. O binômio $\overset{\wedge}{3} \overset{\wedge}{1}$ é repetido também na parte do piano no compasso 18, quando este repete a primeira melodia. Ainda na seção A, na recapitulação da primeira melodia, ele é repetido novamente pela clarineta. Binômio

$\hat{3}$
 $\hat{1}$ se dirige para o segundo binômio $\hat{2}$
 $\hat{V}$. A seção A se encerra na tônica, Si Bemol Maior, e no compasso 50 ocorre uma modulação para a relativa, Sol Menor, que é a tonalidade da seção B. No encerramento da seção B há um retorno à tonalidade de Si Bemol Maior (c. 64). Na coda (c. 64) inicia-se uma progressão harmônica descendente em direção ao grau da dominante (V), compasso 68, que se repete do compasso 69 ao 73. A linha melódica dessa progressão conduz do *ré*- $\hat{3}$ para o *dó*- $\hat{2}$ em ambas as repetições. No compasso 73 o binômio $\hat{2}$
 $\hat{V}$ é alcançado, sendo enfatizado pela progressão harmônica, por ser uma repetição ocorrida no compasso 68, e pelo emprego da nota mais grave da obra (*fá*) na linha do baixo (c. 73).

A tensão gerada com a progressão harmônica que conduziu ao binômio $\hat{2}$
 $\hat{V}$ resolve-se concluindo no binômio $\hat{1}$
 $\hat{I}$, no compasso 75 do estreto. Na linha melódica, o *si bemol* $\hat{1}$ é alcançado pela clarineta e o piano em uníssono (c. 75) e ele se mantém ressaltado por um trinado na voz da clarineta (c. 76-78) por apojeturas sucessivas inferiores (c. 80-81). Harmonicamente, a tônica (I) é afirmada nos oito compassos finais (estreto) pelo acorde de Si Bemol Maior em posição fundamental e de primeira e segunda inversão. A função $\hat{1}$
 $\hat{I}$ do compasso 82 é a que constitui o cerne estrutural e não a do compasso 75: no compasso 82 ela é conclusiva, reforçada pela pausa que a antecede; no compasso 75, ela exerce apenas uma função de conclusão parcial, pois está inserida juntamente com uma mudança de andamento (*Presto*), ou seja, o processo conclusivo está nos oito últimos compassos (c. 75-82) devido ao grau de tensão gerada com a progressão harmônica da condução do $\hat{3}$
 $\hat{I}$ para o $\hat{2}$
 $\hat{V}$.

Gráfico 5 – Segundo Nível de Redução

Seção A Seção B Coda Estreito

Comps. 10 34 50 51 52 62 63 64 69 73 75 82

I V I i V₄⁶ iv V I I V I I

Tonal. Sib Bémol Maior Sol Menor Sib Bémol Maior

O segundo nível de redução demonstra apenas as partes mais importantes da forma e as notas mais incisivas dessas partes, provendo uma visão mais clara da condução melódico-harmônica do cerne estrutural.

Gráfico 6 – Terceiro Nível de Redução

Comps. 10 73 82

I V I

Finalmente, o terceiro nível de redução demonstra o “cerne estrutural” da obra, a estrutura $\begin{matrix} \wedge & \wedge & \wedge \\ 3 & 2 & 1 \\ I & V & I \end{matrix}$ em seus respectivos compassos. Ele também ocorre em escalas menores em todas as partes dessa obra, com exceção do recitativo introdutório: na seção A nos compassos 10-16-17 e 18-24-25; na seção A e transição nos compassos 40-49-50; na seção B apenas melodicamente nos compassos 52-62-64; e na coda e estreito acontece melodicamente nos compassos 64-68-69 e estruturalmente nos compassos 69-73-75.

CAPÍTULO IV

VARIAÇÕES REQUINTA CONCERTANTE

Contextualização Histórica

A prática de compor para instrumento solista com grandes formações instrumentais, seja com banda ou com orquestra foi instituída no Brasil pelos Mestres de Banda? A “Air” (1857) para clarineta e piano ou orquestra, composta por Carlos Gomes, pode ser considerada como o primeiro exemplo encontrado no Brasil até o presente momento. Segundo Souza Lima citado por Jailson Raulino da Silva (2001, 10), “Air” foi escrita originalmente para clarineta e piano, contudo, segundo dedicatória do próprio compositor “a mon ami Henrique Luís Levy. Executé por la première fois à philharmonique de Campinas en 10 de setembro du 1857”, esta obra pode ter sido composta para clarineta e piano e também ter tido uma versão para clarineta e orquestra feita pelo próprio Carlos Gomes no mesmo ano da composição, 1857. “Air” é tomada como exemplo de obra de Mestre de Banda, devido ao fato de Carlos Gomes ter exercido tal função, como ele mesmo afirma numa entrevista concedida ao imperador do Brasil, segundo atesta Jolumá Brito apud Jailson Raulino da Silva (2001, 9):

[...] Tem composto alguma coisa? Já sim Senhor! Em Campinas fui mestre de banda para fazer descansar meu pai que já é bastante velho! Compuz marchas, dobrados para bandas, motetos. Escrevi missas e músicas para banda!

Antes do advento oficial das Bandas e Filarmônicas, a música praticada no Brasil era em sua maioria sacra e isso pode ser constatado nas palavras do musicólogo Régis Duprat: “o *Recitativo e Ária* é realçado, também, pelo fato de seu texto literário ser em português e não em latim, e ser de natureza profana e não religiosa, como a grande maioria

das obras musicais do período colonial brasileiro conhecidas até agora”. (Toni, Volpe e Duprat 2000, 35).

A música profana, ainda muito pouco estudada no Brasil, principalmente nos períodos anteriores ao século XIX, não nos legou muita informação, pois a sua prática estava muito mais ligada à tradição oral do que escrita. Ainda assim alguns compositores que se dedicavam ao ofício religioso compuseram obras profanas, como José Maurício Nunes Garcia e sua “série de 12 Divertimentos escritos especialmente para a primeira banda de música que pisou no Brasil” (Azevedo 1956, 36). Essa série de peças foi composta por ocasião da chegada da Família Real ao Brasil em 1808.

José Maurício até então não havia visto essa procissão mecânica, essa igualdade de execução que é um dos privilégios dos compatriotas de Mozart e Beethoven, e nem tão pouco conhecia os novos instrumentos que ela trouxe. Tão enamorado ficou de ouvir aquela banda musical, que para ela improvisou doze divertimentos, que são doze peças admiráveis de inspiração. Durante os ensaios destas obras, o povo ia ouvi-las no Largo de S. Jorge, defronte da casa de José Maurício. (Araújo Porto Alegre apud Azevedo 1956, 36).

Além de José Maurício muitos outros compositores brasileiros também escreveram música profana, dentre eles: Damião Barbosa de Araújo e um compositor anônimo autor da obra profana *Recitativo e Aria* composta em 1759, cuja autoria Robert Stevenson (apud Duprat e Volpe 2000, 34) atribuiu ao brasileiro Caetano Melo de Jesus.

As “Variações Requinta Concertante” para requinta e banda e algumas outras obras para clarineta dos Mestres de Banda da Bahia relacionadas aqui neste trabalho estão também inseridas dentro do contexto das primeiras obras compostas para essa formação instrumental no Brasil. As “Variações Requinta Concertante” foram gravadas recentemente por mim, em sua formação original, no CD *Cartas Musicaes*. Tranquillino Bastos compôs além dessas variações uma outra peça para requinta e banda, chamada “Polaca nº 8”, e mais

cinco outras para clarineta e banda intituladas: “Polaca”, “Aria da Roza”, “Estrella do Poente – Polaca”, “Roza de Maio – Polaca” e “O Canto do Pastor – Noturno”.

Tudo indica que a obra aqui em estudo tenha sido escrita para uma requinta de treze ou quatorze chaves, pois na época em que foi composta este era o instrumento que se tocava nas bandas na Bahia. Segundo cópias de cartas-pedido enviadas por Tranquillino à Casa Sax e à F. Besson registradas em seu Caderno de Anotações, uma delas registra o pedido de compra de uma requinta de quatorze chaves e outra de treze chaves e dois anéis, todas em ébano.

Agosto, de 1911. Dei factura a Minerva, para a Casa de A. Sax, do seguinte.

1 Petite Clarinette mib, 13 clés, 2 anneaux
ebéné

200 fr

Accessoris

3 Becs pour Grande Clarinette.

10 fr.

1 “ “ Petite Clar.

3 fr.

(Bastos 1910/1924)

Também é observada a existência desse modelo de requinta relacionado em uma outra carta-pedido escrita por Tranquillino e dirigida igualmente à Casa Sax e a F. Besson:

Sax. 1ª Qualidade A

Requinta. 13 chaves. 2 anneis

200 fr.____

Besson. 1ª marca C.

Requinta 14 chaves.

150 fr.

(Bastos 1910/1924)

É bem provável que essa obra, assim como a “Serenata Anthenorina”, tenha sido composta para seu filho Anthenor que era um exímio clarinetista como atesta o clarinetista Jairo Nascimento em entrevista: “ouvi falar que o Anthenor era um grande clarinetista, quando faltava clarineta na banda e tocava por dois ou três clarinetistas”. (Nascimento 2002).

Tudo leva a crer que as duas peças logo abaixo relacionadas serviram de modelo e referência para Tranquillino escrever as “Variações Requinta Concertante”, dentre outras obras deste Mestre. A primeira delas são as *Variazioni per Clarinetto com accomp.^o d’Orchestra o di Piano-Forte sopra um tema Del Maes.^o Bellini nell’Opera La Straniera Composta e Dedicate al Dilettante sig.^o Carlo Pizzi dal suo amico Ernesto Cavallini*. No rodapé desta peça há a assinatura de Tranquillino Bastos: P^{ce} a M. T. Bastos, em letras bem bordadas como as existentes em suas obras. Constam ainda na folha de rosto desta partitura dois carimbos que dizem: “Narcizo J.P. Braga 03,000 Rio de Janeiro” e “Pianos e Muzica Narcizo, 62 R. dos Ourives 62, Rio de Janeiro”. A obra *Fantasia per Clarinetto e Piano Forte Sopra Motivi dell’opera Attila Del M.^o Verdi composta da B. Carulli* é uma fantasia com variações e é a segunda obra que se supõe ter servido como modelo e referência para a composição da obra aqui em questão. A parte inferior da folha de rosto dessa partitura contém um carimbo: “Imperial estabelecimento Pianos e [brasão] Musicas/Narciso & Arthur Napoleão, 56. Rua dos Ourives. 58, Rio de Janeiro”, e na parte superior está escrito à mão e com caligrafia de Tranquillino: “D.[edicada] a Constança Ramos 5-7 83 [05-07-1883]”, com a caligrafia de Tranquillino. No alto, acima da numeração de página, existe uma outra numeração feita por Tranquillino que demonstra uma espécie de catalogação numérica por páginas continuadas entre as partituras, presumindo assim a existência de outras peças para clarineta. Acredito que essas peças tenham sido tocadas por Tranquillino, mediante a data de [0]5-7[-18]83 que está escrita em uma delas. Nessa época, Bastos tinha apenas trinta e três anos de idade e supostamente em plena atividade como clarinetista.

Essas duas obras foram encontradas no Arquivo Particular de Raimundo Araújo, eminente clarinetista baiano que iniciou sua formação musical na Banda da Polícia Militar do Estado da Bahia no ano de 1940.

Análise Musical

Forma

O Tema e Variações ou Variações sobre um Tema é a forma a qual Tranquillino Bastos utilizou como modelo para compor a obra “Variações Requinta Concertante”.

De acordo com Mário de Andrade (1999, 550) “o principio da variação, consiste em repetir uma melodia dada mudando, a cada repetição, um ou mais elementos constitutivos dela, de forma que apresentando uma fisionomia nova, ela permaneça sempre reconhecível na sua personalidade”.

Conforme Green (1979, 98), existem duas principais categorias de tema e variações: a seccional e a contínua. A primeira categoria, variações seccionais, é a que mais se aproxima desta obra, pois são aquelas baseadas em um tema que consiste de um ou mais períodos, geralmente com uma pausa ou uma clara *ceasura* no fim do tema e de cada variação. Seu aparecimento remonta ao início do século XVI nas obras para instrumento de cordas dedilhadas e teclado da Espanha e Inglaterra. Desde aquele período até hoje seu uso foi contínuo.

Dependendo da sua origem, as seções da variação podem ser divididas em dois tipos básicos:

Primary, which are variations *per se*, and secondary, which are variations only Incidentally. The primary type arises out of a desire for alteration in the event of actual repetition (e. g. *double*, song or dance variation), while the secondary type results from the unification of a multi-section form through variation-like correspondences among its single sections (e. g. variation canzona, variation suite).¹³ (Fischer 1980, 536).

¹³ Primária, que são variações *per se*, e secundária, que são variações que ocorrem só incidentalmente. O tipo primário origina-se do desejo de alteração na incidência da repetição textual, enquanto o tipo secundário resulta da unificação de uma forma de multiseccionada através da similaridade das variações correspondentes entre as seções individuais.

De acordo com Fischer (1980, 536) existem duas inerentes possibilidades de técnicas de variação: “variation through change of what is given, and variation through addition to what is given. The two possibilities may be combined”. Ele ainda acrescenta que “for one section of a piece to be considered a variation of another certain elements must always remain constant”.¹⁴

Considerando a relação entre os vários elementos e sua variabilidade de acordo com técnicas composicionais empregadas, a variação pode ser desdobrada em seis tipos diferentes: 1) variações sobre *cantus-firmus*, 2) variações ostinato, 3) variações sobre harmonia fixada, 4) variações melódicas com harmonia fixada, 5) variações fantasia e 6) variações seriais. (Fischer 1980, 537).

Das técnicas de variação acima mencionadas, a que mais se aproxima das “Variações Reuinta Concertante” é a: variações melódicas com harmonia fixada, na qual, segundo Fischer (1980, 537), “the main notes of the melody, the harmony (at the least the cadence harmonies) and usually general formal proportions remain constant. Melodic decorations, rhythm, tempo, dynamics and instrumentation are all variable”.¹⁵

O termo *concertante*, contido no título dessa obra, designa o “trecho de música em que todas as partes (solistas, coros e orquestra, etc) se fazem ouvir simultânea e alternadamente. Isto se dá muito especialmente no final de uma grande cena de ópera”. (Borba e Graça 1962, 344).

¹⁴ Variação através da modificação do que é dado, e variação através da adição ao que é dado. As duas possibilidades podem ser combinadas. . . Para que a seção de uma peça seja considerada a variação de uma outra, certos elementos têm que permanecer sempre constantes.

¹⁵ As principais notas da melodia, da harmonia (pelo menos as cadências harmônicas) e comumente as proporções gerais da forma permanecem constantes.

Essa obra apresenta o seguinte esquema formal:

- Primeira Parte: Introdução (*Moderato*) – Introdução, Primeira Melodia, Segunda Melodia, Cadência, Primeira Melodia e Cadência.
- Segunda Parte: Tema (*Andantino*[*Allegro comodo*]) – Primeira Parte e Segunda Parte.
- Terceira Parte: Variações - 1ª Variação - Primeira Parte, Segunda Parte e Tutti; 2ª Variação - Primeira Parte, Segunda Parte e Tutti; 3ª Variação - Primeira Parte, Segunda Parte e Tutti; 4ª Variação - Primeira Parte, Segunda Parte e Tutti; 5ª Variação – Primeira Parte, Segunda Parte e Final.

Gráfico 1 – Forma

Introdução					
Introdução	Primeira Melodia	Segunda Melodia	Cadência	Primeira Melodia	Cadência
ana. -26	c. 26-45	c. 47-70	c. 70-85	c. 85-104	c. 104-112

Tema		1ª Variação			2ª Variação		
Primeira Parte	Segunda Parte	Primeira Parte	Segunda Parte	Tutti	Primeira Parte	Segunda Parte	Tutti
ana. 113-120	ana. 121-128	ana. 129-136	ana. 137-144	c. 145-152	ana. 153-160	ana. 161-168	c. 169-176

3ª Variação			4ª Variação			5ª Variação		
Primeira Parte	Segunda Parte	Tutti	Primeira Parte	Segunda Parte	Tutti	Primeira Parte	Segunda Parte	Final
ana. 177-184	ana. 185-192	c. 193-200	ana. 201-208	ana. 209-216	c. 217-224	ana. 225-232	ana. 233-240	c. 241-259

Introdução

A Introdução (da anacruse ao c.112) começa em andamento *Moderato* e na tonalidade de Mi Bemol Maior (I) que constitui a tonalidade principal da obra. De início

são apresentados dois importantes elementos, a anacruse e o motivo rítmico: ,

motivo esse que se desdobrá nos seguintes padrões rítmicos:  e . Esses padrões estarão presentes em toda essa obra e terão a função de conectar todas as partes entre si, apresentando-se ora no início, ora no fim dessa partes. A anacruse inicial é feita num *tutti* instrumental, com um acorde de Mi Bemol Maior, em *ff* e de maneira imponente e majestosa.

Da anacruse inicial até o compasso 26 está situada a introdução desta parte da obra. Logo na anacruse do compasso 9, aparece uma melodia tocada pela requinta (com indicação *Dolce*) e pela 1ª clarineta solo. A partir da anacruse do compasso 13, os pistons são adicionados à instrumentação, tocando também essa melodia que será concluída no início do compasso 16 (exemplo 22).

Exemplo 22



O bombo toca desde o início da introdução até o compasso 26 onde se inicia a primeira melodia. Seu retorno a essa instrumentação ocorrerá apenas a partir do Tema. Do compasso 16 em diante acontece uma pequena transição (c. 16-26) (Exemplo 23), tocada em *tutti* e dirigindo-se à Primeira Melodia (c. 26-45).

Exemplo 23

The musical score for Example 23 spans from measure 16 to measure 26. It features a variety of instruments and dynamic markings. The Flute (Fl) and Recorder (Rq) parts are prominent in the upper register, with the Recorder playing a 'solo' in measure 25. The woodwinds, including the First and Second Clarinets (both in solo and ripieno), Third Clarinet, and Oboe/Soprano Saxophone, provide harmonic support. The brass section, consisting of Trumpets (Tns), Piccolo (Pcs), and Trombones (1º and 2ª), adds texture to the lower register. The percussion section, including the Bass Drum (B6) and Contrabassoon (Cb Mib), provides a rhythmic foundation. The score is marked with various dynamics, including *f*, *ff*, *pp*, and *p*, indicating changes in volume and intensity throughout the transition.

A parte onde inicia o solo de requinta é instituída como Primeira Melodia, pois o próprio compositor enfatiza isso ao usar o termo “solo” no começo dela. Ela está em Mi Bemol Maior. Ainda nessa parte, do compasso 38 ao 45 (Exemplo 24), pode ser vista uma seqüência de arpejos em cromatismo descendente, tocados com muito virtuosismo pela requinta, onde o uso da dissonância é ressaltado, chegando a uma fermata (c. 44) em Sol Maior (V⁷), onde é tocada pela primeira vez a nota mais aguda da parte da requinta nessa obra. Nessa região encontra-se também a conclusão da Primeira Melodia (c. 45).

Exemplo 24

É importante salientar que durante toda essa obra as partes e as melodias constitutivas dessas partes serão sempre ligadas por uma pequena transição ou introdução feitas geralmente pelo *tutti* instrumental. Nessa parte essa pequena transição acontece nos compassos 45 e 46 realizada pelas clarinetas, oficleides e o contrabaixo (Exemplo 25).

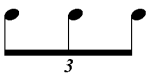
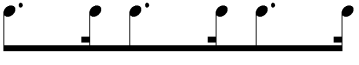
Exemplo 25

A Segunda Melodia (c. 47-70) está também na tonalidade de Mi Bemol Maior. Ela é introduzida com acompanhamento das clarinetas em ostinato e pela seção dos instrumentos graves – oficleides, 1º baixo e contrabaixo, tocando apenas nos tempos fortes (ver Exemplo 25). Os saxofones fazem pequenas intervenções tocando junto com as segundas e terceiras clarinetas. Em alguns momentos os pistons tocam a melodia juntamente com a requinta. Esse tipo de acompanhamento será feito até o fim dessa parte. A Segunda Melodia é tocada pela requinta e pelo 1º baixo (bombardino), sendo que o 1º baixo só toca até o compasso 54. Na partitura da requinta e no começo dessa melodia está indicado “Dolce Solo de Baixo”. Como já foi dito na parte de Edição do Manuscrito deste trabalho, cabe ao bombardino, mais do que qualquer outro instrumento da banda, realizar os solos e contracantos da seção dos instrumentos graves. A Segunda Melodia é bastante ornamentada com apojeturas simples (breve) e dupla e constituída de duas partes que se repetem. A primeira parte se estende do compasso 47 ao 54 e a segunda do compasso 55 ao 58. Do compasso 59 ao 62 acontece a repetição da primeira parte e do compasso 63 ao 66 a repetição da segunda parte; do compasso 67 ao 70 provém o final da parte da segunda melodia (Exemplo 26).

Exemplo 26



Logo na parte da segunda melodia, Tranquillino apresenta alguns elementos que serão utilizados na composição do tema e das variações. Dentre esses elementos estão: a apojatura simples-breve (c. 47) e a dupla (c. 55), a nota láb (c. 57) que resulta uma sensível

superior, e as seguintes figurações rítmicas:  (c. 67) e  (c. 69) (ver Exemplo 26).

Do compasso 70-85 acontece a parte da primeira Cadência. Antes da realização dessa cadência, do compasso 70 ao 72 (Exemplo 27), é apresentado pelo *tutti* o mesmo tipo de material composicional já tocado na introdução dessa obra e sua construção tem como modelo materiais composicionais dos compassos 6, 7 e 8 do 1º clarinete solo e do 1º clarinete ripieno (Exemplo 28).

Exemplo 27



Exemplo 28



Do compasso 73 ao 77 é realizada uma seqüência de arpejos pela requinta que é concluída no compasso 78 onde começa uma cadência, também pela requinta e acompanhada pelo *tutti* só nos dois primeiros compasso iniciais. Essa cadência é concluída no compasso 85 onde se inicia a recapitulação da primeira melodia que será tocada integralmente pela requinta até o compasso 104 (Exemplo 29).

Exemplo 29



Do compasso 104 ao 108 é reapresentado o mesmo tipo de material composicional - também tocado pela requinta - já visto do compasso 70 ao 72 (ver Exemplo 27), contudo elaborado com algumas modificações, como na seqüência (c. 108-111) (Exemplo 30) em que cada repetição é feita pela requinta em diferentes oitavas descendentes.

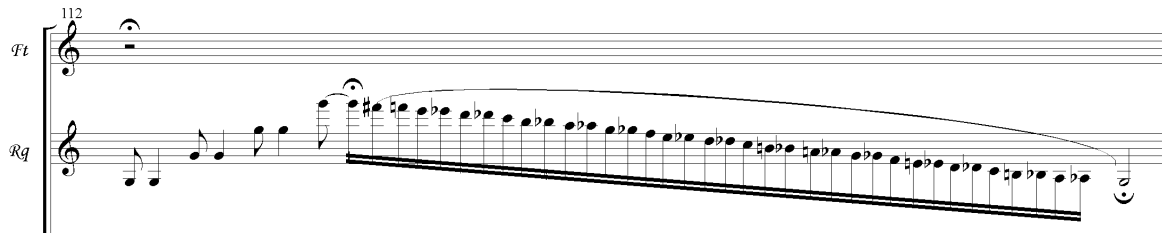
Exemplo 30



Essa seqüência culminará na segunda cadência (c. 112) (Exemplo 31), também chamada de *volata* pelos Mestres de Banda, em Si Bemol Maior (V), da parte da Introdução dessa obra. É nessa cadência que a requinta alcança seu ponto culminante, ao chegar pela segunda vez

à nota mais aguda dessa obra, um *si bemol* (efeito) com uma fermata, localizado na quinta linha suplementar superior do pentagrama, que em seguida desce numa escala cromática até chegar ao *si bemol* (efeito) mais grave da requinta, também com fermata.

Exemplo 31



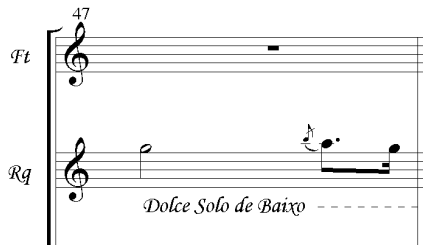
Tema

A partir da anacruse do compasso 113 até o compasso 128 é exposto o Tema que está em andamento *Andante* (*Allegro comodo*), na tonalidade de Mi Bemol Maior (I) e dividido em duas partes. A melodia do tema é tocada pela requinta, 1º clarinete solo, 1º clarinete ripieno e pelos pistons. O acompanhamento é feito pelos demais instrumentos com exceção dos trombones que tocam apenas a partir do compasso 119. Esse acompanhamento é feito com figurações rítmicas de semínimas. O flautim realiza nesta parte arpejos ascendentes. A tercina, um dos primeiros elementos que comporiam o tema, já mencionado neste trabalho na parte da primeira e segunda melodia, é apresentada logo na anacruse dessa parte. A figuração rítmica:  que aparecerá no compasso 119 é um outro elemento também mencionado na parte da segunda melodia. Esse elemento será um elemento característico dos *tutti*.

A segunda parte do tema é apresentada na tonalidade de Si Bemol Maior (V). Logo na anacruse dessa parte aparece a figuração rítmica:  . Essa figuração rítmica estará

sempre nos últimos compassos e nas anacruses das segundas partes do tema e das variações, conectando essas partes entre si. Esse elemento também se encontra no terceiro tempo do primeiro compasso da parte da segunda melodia (c. 47) (Exemplo 32).

Exemplo 32



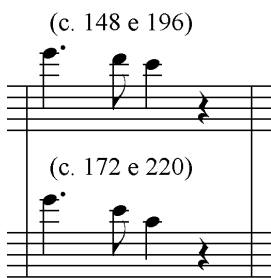
A apojetura simples-breve (ver terceiro tempo do Exemplo 32), um outro elemento que foi citado na parte da segunda melodia, aparece pela primeira vez no compasso 122 do tema, e a apojetura dupla também aparece pela primeira vez no compasso 128 da segunda parte do tema com uma função de elemento ornamental conclusivo. Ele também se apresentará nos compassos 232 e 240 da 5ª variação. A nota *lá bemol* apontada também como um dos elementos que constituem o tema e as variações, aparece logo no segundo compasso (114) do tema, também no segundo compasso (130) e no compasso 228 da 5ª variação. Nessa parte da obra foi notado o uso de ligaduras e desligados, do acento >, das dinâmicas *p*, *pp*, *ff*.

1ª Variação

A 1ª variação começa na anacruse do compasso 129 e se estende até o compasso 144. A primeira parte está na tonalidade de Mi Bemol Maior (I) e a segunda na tonalidade de Si Bemol Maior (V). O acompanhamento da primeira e segunda parte é feito pelas clarinetas em *p*, oficleides, 1º baixo e contrabaixo em *pp*, com figurações rítmicas de

semínimas. O *tutti* (c. 145-152) desta variação, que é chamado de interlúdio conclusivo por ter a função de concluir e ligar as variações, inicia-se no acorde de dominante (V) e conclui na tônica (I). O *tutti* está em *ff* e o instrumento solista, a requinta, toca apenas os dois primeiros compassos. Nos demais compassos há a pausa do solista, pois é o único lugar da música onde ele pode descansar e respirar à vontade. A parte do flautim é a única parte, dentre todos os instrumentos, que sofre uma pequena modificação durante os *tutti*. Essa modificação acontece no final da primeira parte dos *tutti* onde o compositor utiliza o mesmo motivo melódico nos *tutti* da 1ª (c. 148) e 3ª (c. 196) variações e um outro motivo melódico nos *tutti* na 2ª (c. 172) e 4ª (c. 220) variação (Exemplo 33).

Exemplo 33



Tranquillino utiliza sempre uma pausa de semínima para seccionar as variações dos *tutti* e do final, e uma pausa de semínima com fermata para seccionar os *tutti* das variações.

A 2ª e a 3ª variações apresentam as mesmas características composicionais descritas na 1ª variação, com exceção da linha melódica do solista, que apresenta características próprias em cada variação.

Na 1ª variação a melodia é caracterizada por figurações de tercinas, arpejos ascendentes e descendentes, apojaturas simples-breve e dupla e por notas articuladas, usando o *staccato* e o *legato* apenas nos compassos 135, 139 e 143.

2ª Variação

A 2ª variação (anacruse do c. 153-168) é constituída pela figuração rítmica  que a caracteriza, por arpejos quebrados ascendentes e descendentes e por notas articuladas. Nesta variação Tranquillino acrescentou um piston à melodia, que a toca uma oitava abaixo da requinta. Com exceção de alguns pontos como os compassos 158, 159, 162, 168 e 169 em que há modificações¹⁶ da linha melódica e da figuração rítmica de um instrumento com relação ao outro, as partes dos dois instrumentos estão escritas *ipsi literi*.

3ª Variação

Na 3ª variação (anacruse do c.177-192) os elementos que caracterizam a melodia são: a figuração rítmica , arpejos ascendentes e descendentes, saltos, *legato*, desligado, *staccato*, terças, sensíveis individuais, escalas e seqüências melódicas.

4ª Variação

Na 4ª variação (anacruse do c. 201-216) a requinta efetua uma variação com função de contracanto, combinando os seguintes elementos: figuração rítmica de , arpejos e escalas cromáticas ascendentes e descendentes, saltos, terças, escalas, enquanto o 1º baixo (bombardino) toca uma melodia *cantabile* que se estende até o compasso 216. O acompanhamento é feito pelas clarinetas com figurações rítmicas de colcheia com *staccato*, mínimas, semínimas em *pp* e pelos oficleides e contrabaixo utilizando as mesmas

¹⁶ Essas modificações foram abordadas no Capítulo III na Edição do Manuscrito.

figurações rítmicas das clarinetas em *pp*. O *tutti* (c. 217-224) tem a mesma constituição composicional dos *tutti* anteriores.

5ª Variação

Na 5ª e última variação (anacruse do c. 225-240) a melodia, também de caráter *cantabile*, retorna à requinta enquanto o flautim toca uma variação com função de contracanto usando a figuração rítmica de , ligaduras de duas em duas notas, *staccato*, arpejos quebrados e saltos. Na melodia da requinta são encontrados todos os elementos composicionais descritos anteriormente. O acompanhamento é realizado pelas segundas e terceiras clarinetas, oficleides, 1º baixo e contrabaixo em *pp*, utilizando figurações rítmicas de colcheias, semínimas e mínimas.

É interessante observar que o compositor utiliza no compasso 235, em todos os instrumentos de acompanhamento, o motivo rítmico  que inicia a obra.

Final

A última parte dessa obra é o Final (c. 241-259). Ele se assemelha aos *tutti*, pois ambos têm elementos semelhantes como: as funções harmônicas, a figuração rítmica, a quantidade de compassos e a função de concluinte. Ele é tocado pelo *tutti* instrumental em *f* e com o acréscimo de um novo instrumento, o par de pratos, que toca o ritmo em contratempo. A melodia é executada pelo flautim, requinta, 1º clarinete solo, 1º clarinete ripieno e pistons que se estende até o compasso 249. Daí em diante ocorre uma coda e a partir do compasso 254 o flautim toca sucessivas escalas enquanto a requinta toca escalas cromáticas ascendentes. Do compasso 256 ao 258 ambos instrumentos tocam a mesma

figuração rítmica e melódica em uníssono, chegando ao compasso 259 onde a obra é concluída com um acorde de Mi Bemol Maior (I).

Vale a pena ressaltar que o compositor utiliza no antepenúltimo compasso (257), ou seja, na conclusão, o motivo rítmico  que deu início à obra, dando uma idéia de inteireza e equilíbrio. Como já foi colocado, Manuel Tranquillino Bastos utiliza primordialmente dois elementos que dão integralidade e unicidade rítmica a essa obra, a anacruse e o motivo rítmico .

Na parte da Introdução (da anacruse ao c. 112), foi observado o uso de ligaduras, *staccato*, notas articuladas, dos acentos > e ^, de sinais de crescendos e decrescendos, das dinâmicas *ff*, *f*, *pp*, *p*, da expressão *Dolce* e de trinados.

Tranquillino explora todos os registros da requinta, desde o grave, passando pelo médio e agudo até o superagudo.

Gráfico 2 – Tessitura dos Registros



Gráfico 3 – Tessitura da Obra



Um dos grandes achados dessa obra é a maneira como o compositor emprega o instrumento solista, a requinta, com os demais instrumentos. A requinta exerce diversas

funções nessa obra e dentre elas estão: a de solista, de *tutti* e de realizar contracantos, sem, contudo, perder a imponentia de instrumento solista. Esse jogo de interação entre o solista principal, a requinta, e os demais instrumentos, piston, 1º baixo e flautim, caracteriza a obra como *concertante*, reforçando o fato do compositor não ter especificado “a solo” na parte da requinta, mas “Requinta Concertante”. Foi observado que Tranquillino Bastos e outros Mestres de Banda e Filarmônica utilizam o termo “a solo” para designar a função solista.

É importante lembrar que Traquillino constrói todas as partes da Introdução (anac. - c. 112) dessa obra entrelaçadas harmônica e melodicamente entre si de maneira que cada parte si conclui ao mesmo tempo em que a outra inicia. Ao contrário, o compositor não procede da mesma maneira nas partes do Tema e das Variações.

Estrutura

Gráfico 4 – Primeiro Nível de Redução

Introdução - Moderato

Comps. anac. 09 26 44 45 47 55 65 66 70 78 85 103 104 109 112

I V I V⁷ I I IV⁶ I vi⁶ V I V⁷ I $\frac{V}{V}$ V

Tonal. Mi Bemol Maior

Tema - Andantino - Primeira Parte Segunda Parte

113 116 117 118 119 120 anac. 122 124 128

I $\frac{V}{V}$ V I I⁶ V V V

1ª Variação - Primeira Parte Segunda Parte Tutti - Interlúdio

129 131 133 136 anac. 141 144 145 148 152

I V⁷ I I I V V V⁶₅ I⁴₃ I

2ª Variação - Primeira Parte Segunda Parte Tutti - Interlúdio

153 160 anac. 161 168 169 172 176

I I I $\frac{V^7}{V}$ V V⁶₅ I⁴₃ I

3ª Variação - Primeira Parte Segunda Parte Tutti - Interlúdio

177 178 183 184 anac. 192 193 196 200

I $\frac{V}{V}$ V I I V V⁶₅ I⁴₃ I

4ª Variação - Primeira Parte Segunda Parte Tutti - Interlúdio

201 203 208 anac. 209 216 217 220 224

I V I I $\frac{V}{V}$ V V⁶₅ I⁴₃ I

5ª Variação - Primeira Parte Segunda Parte Final

225 247 248 anac. 232 240 241 244 249 259

I V I I V V V⁷ I⁶₄ I I

O primeiro binômio dessa obra $\overset{\wedge}{3}\overset{\wedge}{1}$ encontra-se na anacruse e no primeiro compasso da Introdução, ou seja, no início da obra, e está representado melodicamente pela nota *sol* $\overset{\wedge}{3}$ que também é a primeira nota do cerne estrutural dessa obra. O *sol* $\overset{\wedge}{3}$ foi escolhido por ser muito enfatizado ritmicamente, por constituir-se o próprio motivo rítmico da obra. Além disso, ele é realçado pela pausa que o sucede, pela dinâmica *ff*, pela sua repetição nos compassos 4 e 5, e pelo fato de sua proposição não se resolver harmonicamente.

Esse binômio guia-se para o segundo $\overset{\wedge}{5}\hat{V}$ (c. 112), que também se encontra na parte da Introdução e na tonalidade de Si Bemol Maior. Ele está melodicamente representado pelo *si bemol* $\overset{\wedge}{5}$ que é a nota mais aguda da parte da requinta, está sob uma fermata e num ponto culminante da obra, inserido na cadência que faz a transição da Introdução para o Tema. Além disso, ele, $\overset{\wedge}{5}\hat{V}$, está localizado no centro desta obra, compasso 112, dos 259 compassos totais da obra.

O segundo binômio $\overset{\wedge}{5}\hat{V}$ dirige-se para o terceiro $\overset{\wedge}{1}\hat{I}$, este está localizado na parte Final (c. 259) da 5ª Variação no último compasso. O *mi bemol* $\overset{\wedge}{1}$ é a nota que constitui melodicamente este binômio. Ele está no último compasso da obra, na voz do contrabaixo e da clarineta. Este binômio atingiu esse ponto após várias repetições em posição fundamental, primeira e segunda inversão do acorde de Mi Bemol Maior (I). O *si bemol* $\overset{\wedge}{5}$, melodicamente, se mantém enfatizado durante toda a obra, no começo do tema e das variações. Harmonicamente, ele, juntamente com a função $\overset{\wedge}{5}\hat{V}$, se mantém no final da parte

do tema e no fim da cada variação. Ou seja, mesmo que no final de cada *tutti* ocorra a

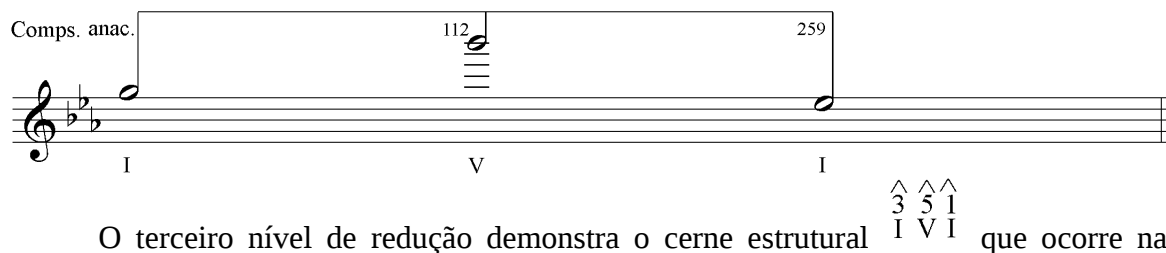
conclusão no $\overset{\wedge}{\underset{\wedge}{\text{I}}}$, o $\overset{\wedge}{\underset{\wedge}{\text{V}}}$ sempre retorna na variação.

Gráfico 5 – Segundo Nível de Redução



Na etapa do processo de redução do segundo nível, o cerne estrutural dessa obra já se apresenta com melhor definição. É possível observar essa estrutura através da condução melódica e harmônica distribuída ao longo da Introdução e da parte Final da obra. Vale a pena lembrar que a 2ª, 3ª, 4ª e 5ª variações não aparecem no gráfico pelo fato delas repetirem integralmente o modelo de condução que constitui a primeira variação.

Gráfico 6 – Terceiro Nível de Redução



O terceiro nível de redução demonstra o cerne estrutural $\overset{\wedge}{\underset{\wedge}{\text{I}}} \overset{\wedge}{\underset{\wedge}{\text{V}}} \overset{\wedge}{\underset{\wedge}{\text{I}}}$ que ocorre nas “Variações Requinta Concertante”. Além dos três pontos demarcados, onde se encontram as notas estruturais, essas mesmas notas podem ser encontradas em escalas menores em todas as partes dessa obra: na introdução nos compassos anac.-78-104; 1ª variação nos

compassos anac.-144-152; 2ª Variação nos compassos anac.-168-176; 3ª Variação nos compassos anac.-192-200; 4ª Variação nos compassos 201-216-224 e na 5ª Variação nos compassos 225-240-259. Não ocorreu no Tema, pois essa parte não tem o *tutti*, e é justamente no *tutti* onde cada parte se conclui, dessa maneira falta o $\hat{1}$ para completar a sequência dos três binômios.

Reflexão Interpretativa das Obras Seleccionadas

O que é o executor do género “Variações”?

É o músico material, que representa a tempestade dos sons, pela agilidade dos dedos, alcançados por longos exercícios. Menos apreciável que o executor bom interprete do género “Melódico”, onde o esforço e o cuidado são intensos pela exigência da modulação de cada nota até o termo de uma phrase: é aqui o toque virtual do talento.

Tranquillino, *Contraponto e Fuga. Filosofia da Harmonia e Composição*

Muito se tem escrito e discutido sobre a interpretação na música. No centro das opiniões encontram-se os três elementos constitutivos de tais discussões: o compositor, a obra e o intérprete.

Quando se lança mão pela primeira vez de uma partitura de uma determinada obra para se efetuar uma interpretação, são muitos os elementos informativos que se apresentam sobre ela. Dentre esses elementos estão: o nome do compositor, a formação instrumental ou vocal, o título da obra contendo um nome e/ou um género no qual a obra foi estruturada, o andamento inicial e os posteriores, a tonalidade, o signo de compasso, o ritmo, a melodia, a harmonia, os ornamentos, a articulação, dentre outros elementos. Em seguida viria a pergunta: como interpretar tal obra musical?

No caso das obras “Serenata Anthenorina” e as “Variações Requinta Concertante”, a contextualização histórica assumiria uma posição de revelar certos preceitos de suma importância na compreensão da prática interpretativa dessas obras. No caso de Tranquillino Bastos, ao saber que tais obras originaram de uma época e de uma tradição musical em que a ópera teve uma ação preponderante na formação do repertório e na composição musical e no pensamento estético, dá-se ao intérprete dados que podem ajudá-lo na concepção estilística de tais obras. Essa concepção estará muito mais voltada para o *bel canto* do que qualquer outro estilo musical. Tudo isso poderia ser ainda reforçado pelas informações

obtidas na análise musical, onde se demonstra que a “Serenata Anthenorina” é concebida a partir da forma de ária de ópera italiana.

Da mesma maneira ocorre com as “Variações Requinta Concertante”, uma vez que se originou do mesmo contexto cultural da “Serenata Anthenorina”, baseando-se no esquema formal “tema e variações” e que tal obra pode ter tido como referência as “*Variações para Clarineta e Orquestra*” de Ernesto Cavallini, peça já mencionada neste trabalho. Isto enfatiza a idéia de que as Variações Requinta Concertante, assim como a Serenata Anthenorina, estariam também de acordo com os preceitos do estilo italiano e inseridas no movimento operístico, tão amplamente difundido e presente na “música de concerto” e de salão do século XIX no Brasil.

CONCLUSÃO

Este trabalho contribui com o repertório da clarineta, trazendo à luz dos nossos dias importantes obras para este instrumento, ampliando o raio de atuação técnica, estética e interpretativa da clarineta, além de contribuir para a ampliação do repertório de outros instrumentos. Tais obras há muito tempo caíram no esquecimento e são desconhecidas pelos clarinetistas do Brasil. Contribui também ao produzir mais conhecimento sobre um importante e prolífero compositor brasileiro, Manuel Tranquillino Bastos e também sobre uma das mais importantes manifestações musicais brasileiras, a Banda de Música e a Filarmônica.

Como resultado foram resgatadas 122 obras para clarineta, requinta, clarone e para outros instrumentos. Dessas existem 50 para clarineta (com banda, piano ou orquestra, sendo em sua maioria com banda), 4 para duas clarinetas e banda, 4 para requinta e banda, 1 para clarone e orquestra, 1 para clarineta, flauta e banda ou piano e 1 para clarineta, piston e banda; 41 para música de câmara com clarineta e mais de dois instrumentos (compostas e reelaboradas por Manuel Tranquillino Bastos) e 20 obras para outros instrumentos e banda, inclusive com formações também para dois instrumentos e banda. Essas obras são em sua maioria da autoria dos Mestres de Banda da Bahia, mas incluem também obras de outros compositores brasileiros e estrangeiros.

Manuel Tranquillino Bastos revela-se como um indivíduo de incontestável importância cultural. Sua atuação sócio-política e artístico-cultural, testemunhada pelos vários acontecimentos históricos, o consagrou como abolicionista, fundador e organizador de Bandas e Sociedades Filarmônicas, escritor, clarinetista, Mestre de Banda. Em sua época Tranquillino teve o merecido reconhecimento pela sociedade, contudo hoje é apenas

mais um grande vulto da história da Música Brasileira que esmaece dia após dia na memória daqueles que o conhecem ou conheceram, salvo trabalhos como este aqui realizado e o de seu biógrafo Jorge Ramos que tenta trazê-lo, juntamente com sua obra, para o nosso momento.

As Bandas e Filarmônicas que outrora representaram centros de fomento a manifestações culturais no Brasil, juntamente com os Mestres de Banda que representavam o esteio dessas corporações ensinando a arte musical e dando ao mesmo tempo os princípios na formação do cidadão, tiveram total falta de assistência por parte dos órgãos competentes. Vivem agora, contudo, instantes de esperança em atuarem em suas reais funções em decorrência do surgimento de instituições como a Casa das Filarmônicas e a FUNARTE, que vêm amparando-as.

A partir desse estudo foi possível constatar quão importante é elevar o olhar sobre a tradição das Bandas e Filarmônicas que perdura no Brasil há mais de duzentos anos e que desenvolveu características estéticas e estilístico-musicais próprias. Esse olhar não pode ser mais um olhar pejorativo, mas um olhar atento, inquiridor e reconhecedor dos diversos valores que a constituem.

Os estudos musicais sobre as obras “Serenata Anthenorina” e as “Variações Requinta Concertante” aqui revelados demonstram uma música estruturada em preceitos musicais amplamente conscientes e um elaborado conhecimento musical. A inserção e aplicação dessas obras nos currículos de ensino irão ajudar na formação de clarinetistas no desenvolvimento técnico, interpretativo e informar sobre um outro tipo de repertório para clarineta produzido no Brasil, pouco conhecido, além de contribuir na formação do clarinetista em relação à história da clarineta no Brasil.

O estudo de obras de um dos mais importantes Mestres de Banda da Bahia e do Brasil possibilitou conhecer um pouco da música da tradição das Bandas e Filarmônicas e em que circunstâncias histórico-sociais elas foram elaboradas, para assim inserir-las em nosso contexto musical através dos programas curriculares das instituições de ensino de música, pela execução em apresentações musicais, pelo registro fonográfico, pela impressão das partituras e como objeto de pesquisa. Tais obras fazem parte da dimensão cultural brasileira, representando assim parte de nossa memória e identidade cultural.

Espera-se que este trabalho desperte o interesse para futuros estudos musicais sobre a tradição das Bandas e Filarmônicas e a Clarineta no Brasil. Tais estudos deveriam focar principalmente o aspecto musical, pois é onde reside a maior carência.

BIBLIOGRAFIA

- Alvarenga, Oneyda. "A Influência Negra na Música Brasileira". *Boletim Latinoamericano de Música* VI, (1946): 357-407.
- Alves, Cristiano Siqueira. "Uma Proposta de Análise do Papel Formador Expresso em Bandas de Música com Enfoque no Ensino da Clarineta." Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.
- Andrade Hermes de. "A Banda de Música na Escola de Primeiro e Segundo Graus." Dissertação de Mestrado, CBM, 1988.
- Andrade, Mário de. *Modinhas Imperiais*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.
- _____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 1999.
- Andrade, Hermes de. *O B da Banda*. Rio de Janeiro: Jodima, 1989.
- Arquivo da Sociedade Cultural Orfêica Lira Ceciliana. "Relação das Partituras Existentes nos Arquivos da Sociedade Cultural Orpheica Lyra Ceciliana." Arquivo da Sociedade Cultural Orpheica Lyra Ceciliana, Cachoeira.
- A Tarde. "Filarmônica Completa 130 Anos de Existência," Salvador, *A Tarde*, 16 de maio de 2000.
- Azevedo, Luiz Heitor Correia de. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olimpio Editora, 1956.
- Barbosa, Joel Luiz da Silva. "An Adaptation of American Band Methods to Brazilian Music Education, Using Brazilian Melodies." Dissertação de Doutorado, University of Washington, 1994.
- Barbosa, Joel. *Melodia de Osvaldo Lacerda: uma abordagem interpretativa*.
- Barbosa, Joel. *Lúdica I para Clarineta Solo de Ronaldo Miranda: uma concepção interpretativa*.
- Bastos, Manuel Tranquillino. "Caderno de Anotações, 1910-1924 (?)." Acervo de Jorge Ramos, Salvador.
- _____. "Páginas Literárias." Acervo de Jorge Ramos, Salvador.
- _____. "Minhas Percepções, 1930 (?)." Acervo Manuel Tranquillino Bastos, Biblioteca Pública do Estado da Bahia, Salvador.

- _____. “Cartas de A-b-c Musical ou Compendio de Leitura Musical: sistema fácil e breve onde se aprende os conhecimentos preliminares da musica sem que seja preciso decorar nem entoar as lições.” Acervo Manuel Tranquillino Bastos, Biblioteca Pública do Estado da Bahia, Salvador.
- _____. “Methodo para Affinar Banda.” Acervo Manuel Tranquillino Bastos, Biblioteca Pública do Estado da Bahia, Salvador.
- _____. “Methodo para Afinar com Arte, Uma Banda Musical.” Acervo Manuel Tranquillino Bastos, Biblioteca Pública do Estado da Bahia, Salvador.
- _____. “Anotações, 1864.” Acervo de Jorge Ramos, Salvador.
- Bastos, Oscar e Carlos D’Ávila Teixeira. “Relação de Obras Musicais do Acervo do Maestro Manuel Tranquilino Bastos.” Biblioteca Pública do Estado da Bahia, Salvador.
- Batista, João. “Polícia Militar do Distrito Federal.” *Brasil Musical*, Dezembro de 1945, 7-9.
- Biblioteca Pública do Estado da Bahia. “Relação da Produção Musical de Tranquilino Bastos Existentes na Biblioteca Pública do Estado, 1973 (?).” Biblioteca Pública do Estado da Bahia, Salvador.
- Borba, Tomás e Fernando Lopes Graça. *Dicionário de Música (Ilustrado)*. Lisboa: Edições Cosmos, A-H, 1962.
- _____. *Dicionário de Música (Ilustrado)*. Lisboa: Edições Cosmos, I-Z, 1963.
- Brasil, Hebe Machado. *A Música na Cidade do Salvador (1549-1900)*. Salvador: Editora Beneditina Ltda, 1969.
- _____. *Fróes: Um Notável Músico Baiano*. Salvador: Editora Beneditina Ltda, 1976.
- Cabral, Oswaldo Passos. *A Banda de Música Como Fator de Cultura do Povo*. Rio de Janeiro: Soc. Oswaldo Cabral, 1979.
- Cantão, Jacob. “A Presença da Clarineta na Dança do Carimbo – Marapanim-PA.” Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2002.
- Carneiro, Maurício Soares. “A Música de Câmara Brasileira: Clarineta e Piano-Clarineta Solo.” Monografia de Especialista em Música de Câmara, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1998.
- Carvalho, Jeová de. “Europa Descobriu na Bahia um Semeador de Orquestra.” Salvador, *A Tarde*, 24 de Outubro de 1974.

- Casa as Filarmônicas. <http://www.casadasfilarmônicas.org.br/casa.htm>. Extraído em 16 de Junho de 2003.
- Castagna, Paulo. “A Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo.” *Brasiliana* 1 (Janeiro 1999) : 16-27.
- Castro, Ênio de Freitas. “O Que É Necessário Ler para Informar-se Sobre a Música Brasileira.” *Revista Brasileira de Música*, Janeiro/Março de 1963, 11-26.
- Castro José Carlos de. “A Contribuição Que os Compositores Brasileiros Deram ao Desenvolvimento da Clarineta Através de Suas Obras Neste Século.” Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.
- _____. “Regras Básicas para o Ensino da Embocadura na Clarineta.” Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.
- Castro, José. “Liras da Bahia.” Salvador, *Correio da Bahia*, 25 de Junho de 2000.
- Cerqueira, Fernando. “A Experiência Estética do Compositor.” *Revista da ABEM- Associação Brasileira de Educação Musical*, Junho de 1995, 14-20.
- Cerneckiaro, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile (1549-1925)*. Milano: Editora Fratelli Riccioni, 1926.
- Clodomir, P. *Manual Completo do Director de Musica ou Tratado de Organização das Sociedades Musicaes Civis*. Traduzido por Manuel Tranquillino Bastos. Cachoeira: Não Editado.
- Conrado, Alexandre César. “A Bahia e a Abolição.” Salvador, *A Tarde*, 13 de Maio de 1988.
- Contier, Arnaldo Daraya. “Mário de Andrade e a Música Brasileira.” *Revista Música*, Maio de 1994, 33-47.
- Dantas, Fred. *Banda de Música: uma boa idéia*. Programa de Apoio as Filarmônicas FCEBA – SEC, 1989.
- _____. “Filarmônicas.” Salvador, *Correio da Bahia*, 25 de Junho de 2000.
- _____. *Teoria e Leitura da Música para Filarmônicas*. Salvador. Salvador: Selo Editorial da Casa das Filarmônicas, 2003.
- Dantas Junior, Antonio Barreto. *Sociedade Filarmônica Minerva: 92 Anos de História*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, EGBA, 1998.
- Dias, Florentino. “A Evolução da Clarineta e sua Importância na Orquestra Sinfônica.” Escola de Música da Universidade do Brasil, 1963.

- Diniz, Jaime Cavalcanti. "Catálogo de Manuscritos Musicais." Arquivo da Fundação Gregório de Matos Salvador.
- _____. *Músicos Pernambucanos do Passado*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, vol. II, 1971.
- Dorian, Frederich. *História de la Ejecución Musical: el Arte de la Interpretacion Musical Desde el Renacimiento Hasta Nuestro Dias*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986.
- Durão, Mauro Akcelrud. "Contribuição Para a Prática dos Instrumentos de Palheta Simples em Si Bemol: Aspectos Históricos e Técnicos Relativos à Digitação e Aspectos Pedagógicos." Dissertação de Mestrado, Universidade do Rio, 2000.
- Eco, Umberto. *Como se Faz uma Tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 15ª edição, 2000.
- Falcón, Gustavo e Argolo, Cidélia. *Revista da Bahia*. Empresa Gráfica da Bahia, nº 16, março/maio 1990.
- Fidalgo, Heloiza Helena Carestiatto. "As Bandas de Música de Nova Friburgo - Sua Organização, Sua Trajetória e o Seu Papel Enquanto Agentes da Educação Musical." Dissertação de Mestrado, CBM, 1996.
- Figueiredo, Leda Maria Gomes de Carvalho. "Bandas de Música - Fenômeno Cultural e Educacional no Contexto da Microregião de Barra do Piraí." Dissertação de Mestrado, CBM, 1996.
- Fischer, Kurt von. *Variations*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan Publishers Limited, Stanley Sadie Editor, 1980.
- Franceschi, Humberto M. *Registro Sonoro por Meios Mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.
- Freire, Ricardo Dourado. "The History of the Development of the Clarinet in Brazil." Tese de Doutorado, Michigan State University, 2000.
- Forte, Allen e Steven Gilbert. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: Norton, 1982.
- Garbosa, Guilherme. "Concerto (1988) para Clarineta de Ernst Mahle: um estudo comparativo de interpretações." Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, 2002.
- Gomes, Romário Costa. "Lira Ceciliana de Cachoeira com Todas as Dificuldades Comemora o Seu Centenário." Salvador, *A Tarde*, 13 de Maio de 1970.
- Gonçalves, Ana Lúcia. "Sociedade Musical Euterpe Faz 137 Anos." Belo Horizonte, *Hoje em Dia*, 26 de Novembro de 2000.

- Granja, Maria de Fátima Duarte. “A Banda: som e magia.” Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1984.
- Green, Douglass M. *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*. Orlando: Second Edition, 1979.
- Greer, James. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. New York: Cambridge University Press, 1996.
- Higino, Sarha. “Banda Escolar: um Processo de Desenvolvimento Musical, Educativo e Social.” Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.
- Hopkins, Harlow E. *The Clarinet in Latin America Chamber Music*. Doctor Dissertation, Indiana University, 1974.
- Hortélio, Lydia Maria. “Álbum de Fotografias da Banda de Música Lira de Ouro.” Salvador, 1968.
- _____. “Manifestações Musicais da Fazenda Grota Funda: Uma Comunidade Rural no Município de Serrinha-BA.” Relatório de Pesquisa, Salvador, vol. I, Trabalho Não Publicado, 1968.
- _____. “Instrumentos Musicais Brasileiros: Região Nordeste, Estado Bahia. Relatório de Pesquisa, FUNART/FUNDAJ, coordenação: Antônio José Madureira, Salvador, III caderno, 1984.
- Kerman, Joseph. “How We Got into Analysis, and How to Get Out”. In: *Write All These Down: Essays on Music*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1994.
- Kiefer, Bruno. *História da Música Brasileira: dos Primórdios ao Início do século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.
- Lakatos, Eva Maria e Marconi, Marina de Andrade. *Fundamentos de Metodologia Científica*. São Paulo: editora Atlas S.A. 3ª Edição Revida e Ampliada, 1991.
- Lange, Francisco Curt. “A Organização Musical Durante o Período Colonial Brasileiro.” *Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Coimbra, 1966.
- Lima, Carlos Alberto Rodrigues de. “Estudo para a Ampliação do Uso dos Recursos Timbrísticos no Repertório de Bandas de Música no Brasil.” Dissertação de Mestrado, Universidade Campinas, 1999.
- Lima, Marcos Aurélio de. “A Banda em Seus Desafios: Levantamento e Análise de Táticas Que a Mantém em Cena.” Dissertação de Mestrado, Universidade Campinas, 2000.
- Loureiro, Maurício Alves. “A Clarineta no Brasil.” Relatório de Pesquisa Não Publicado, Universidade Estadual de São Paulo, 1987.

- _____. “The Clarinet in the Brazilian Chôro with an Analysis of the Chôro para Clarineta e Orquestra (Chôro for Clarinet and Orchestra) by Camargo Guarnieri.” Tese de Doutorado, University of Iowa, 1991.
- Macedo, Marle de Oliveira. “Visibilidade Social e Educação de Jovens Componentes de Bandas de Musicais na Sociedade de Massas: Um Estudo Comparativo.” Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, 1994.
- Mariz, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1981.
- Mattos, Sérgio. “Final de Fanfarras Vai Reunir 20 Finalistas”. Salvador, *A Tarde*, 08 de Dezembro de 2001.
- _____. “Festifir Continua Hoje com Atrações.” Salvador, *A Tarde*, 08 de Dezembro de 2001.
- Meira, Antonio Gonçalves e Pedro Schirmer. *Música Militar e Bandas Militares: Origem e Desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Estandarte Editora e Empreendimentos Culturais Ltda, 2000.
- Mello, Guilherme Pereira de. *A Música no Brasil*. Bahia: Tipografia S. Joaquim, 1903.
- Mello, Moraes Filho. *Serenata e Saraus*. Rio de Janeiro: Ed. Garnier, 1901.
- Michels, Ulrich. *Systematischer Teil Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH&Co, Band 1, 1977.
- Mônica, Laura Della. *Historia da Banda de Música da Polícia Militar do Estado de São Paulo*. 2ª edição especial. São Paulo, 1975.
- Museu da Imagem e do Som. *Memória das Bandas Cívicas Centenárias do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1994.
- Nascimento, Jairo, professor de clarineta do CUCA (Centro Universitário de Cultura e Arte). Entrevistado pelo autor em 2002, Feira de Santana-BA. Escrita.
- Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Illinois: University of Illinois Press, 1983.
- Pereira, José Antônio. “A Banda de Música: Retratos Sonoros Brasileiros.” Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de São Paulo, 1999.
- Perrone, Maria da Conceição Costa e Cruz, Selma Boulhosa Alban. *Instituto de Música: um século de tradição musical na Bahia*. Salvador: Gráfica da Universidade Federal da Bahia, 1997.

- Phelps, P. Roger, Lawrence Ferrara e Thomas W. Goolsby. *A Guide to Research in Music Education*. Metuchen: The Scarecrow Press, Inc., 4ª Edição, 1993.
- Pinto, Alexandre Gonçalves. *O Chôro: Reminiscências dos Chorões Antigos*. Rio de Janeiro: não consta editora, 1936.
- Pires, Roberto César. “A trajetória da Clarineta no Choro.” Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.
- Querino, Manoel Raymundo. *Artistas Bahianos*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909.
- _____. *Artistas Bahianos*. 2ª ed. Bahia: Ed. A Bahia, 1911.
- _____. *As Artes na Bahia*. 2ª ed. Bahia: Tipografia Diário da Bahia, 1913.
- _____. *A Bahia de Outr’ora*. Bahia: Liv. Econômica, 1922.
- Queiroz, Adolpho e César Querino. *100 Anos da Corporação Musical União Barbarense*. Santa Bárbara do Oeste: SOCEP, 1998.
- Ramos, Jorge. “Conservador Antenado.” Salvador, *A Tarde-Cultural*, 07 de Outubro de 2000, p 8.
- Reis, Dalmo Trindade. *Bandas de Música, Fanfarras e Bandas Marciais*. Rio de Janeiro: Eulenstein, 1962.
- Reis, Igaiaira Índio, compositor e trombonista da Banda Polícia Militar da Bahia “Maestro Wanderley”. Entrevistado pelo autor em 03 de maio de 2003, Salvador. Gravação em fita cassete.
- Ribeiro, Mário de Sampaio. *A Música em Portugal nos Séculos XVIII e XIX (Bosquejos de História Crítica)*. Lisboa: Separata da Revista História, Série A, 1936.
- Rocha, Gentil. *A Banda do Rosário*. Ouro Preto: Imprensa Universitária da Universidade Federal de Ouro Preto, 1985.
- Salles, Vicente. *Sociedades de Euterpe: As Bandas de Música no Grão-Pará*. Brasília: Gene Gráfica e Editora, 1985.
- _____. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.
- _____. *Música e Músicos do Pará*. Belém: Cia Gráfica e Editora Globo, 1970.
- Santos, Cristina. “Filarmônica Está Sendo Revitalizada.” Salvador, *A Tarde*, 05 de Janeiro de 1999.
- Santos, Itamar dos. *As Bandas de Música de Itaboraí*. Rio de Janeiro, 1982.

- Santos, Jayoleno. “A Clarineta: Estudo Geral.” Tese para Livre-Docência da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1945.
- _____. “Aspectos de Virtuosidade da Clarineta.” Dissertação para Catedrático do Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro, 1949.
- Schwebel, Horst Karl. “Bandas, Filarmônicas e Mestres da Bahia.” *Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia* 125, (Março 1987) : 1-57.
- Schönberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber & Faber, 1967.
- Sé, Cinthia Sento. “Sons Harmônicos.” Salvador, *A Tarde Caderno* 2, 08 de Dezembro de 2001.
- Silva, Bernardo da, Mestre de Banda. Entrevistado pelo autor em julho de 2002, Serrinha-Ba. Gravação em *mini disc*.
- Silva, Jailson Raulino da. “Air” para Clarineta e Piano de Carlos Gomes: Um Estudo Interpretativo.” Memorial, Universidade Federal da Bahia, 2001.
- Silva, Pedro Celestino da. “Galeria Cachoeirana.” *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*. Março de 1942.
- Silveira, Fernando José Silva Rodrigues da. “Procedimentos de Ajuste de Palhetas de Clarineta.” Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Janeiro, 1999.
- _____. “Uma Pequena História da Clarineta no Brasil.” *Eldorado: Las Cañas em América Latina*, 1999, 17-18.
- _____. “Concertino para Clarineta e Orquestra de Francisco Mignone. Você conhece???” *Eldorado: Las Cañas em América Latina*, 1999, 17-18.
- Sociedade Filarmônica Alberto Pinto da Cidade de Ipiaú. *Estatuto*. Bahia, Tipografia São Miguel, 1946.
- Souza, Antônio Loureiro de. “Notícia Histórica da Cachoeira.” *Estudos Baianos*, Universidade Federal da Bahia 5, (Junho 1972) : 1-81.
- Spix e Martius. *Reisen in Brasilien*. Munique, 1831.
- Subieta, Glória Cira Pereira. “Abordagem Construtivista ao Ensino Básico da Clarineta.” Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.
- Tacuchian, Ricardo. “Bandas: Anacrônicas ou Atuais?” *Revista Art* 004, Salvador, Janeiro/Março de 1982, 59-77.

- Taunay, Affonso de C. “Na Bahia Colonial 1610-1764.” *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 1921, 256.
- Teixeira, Carlos D’Ávila e Oscar Bastos. “[Relação de Obras do Acervo de Manuel Tranquillino Bastos, 1960 (?)].” Acervo Particular Jorge Ramos, Salvador.
- Tinhorão, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- Toni, Flávia Camargo, Maria Alice Volpe e Régis Duprat. *Recitativo e Ária para José Mascarenhas*. São Paulo: Edusp-Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- Turabian, Kate L. *Manual Para Redação*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, Tradução Vera Renoldi, 2000.
- Unverricht, Hubert. *Serenada*. In: The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan Publishers Limited, Stanley Sadie Editor, 1980.
- Vasconcelos, Ary. *Raízes da Música Popular Brasileira (1500-1889)*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1977.
- Vasconcellos, Joaquim de. *Os Músicos Portugueses, Biographia-Bibliographia*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.
- Vitorino, Mônica. *A Banda São Sebastião*. Ouro Preto: Imprensa Universitária da Universidade Federal de Ouro Preto, [1989?].
- _____. *A Banda de Cima*. Ouro Preto: Imprensa Universitária da Universidade Federal de Ouro Preto, [1989?].
- Vives, Vera. *Bandas Fluminenses*. Rio de Janeiro: Departamento de Cultura, 1983.
- Veiga, Manoel, professor da UFBA. Entrevistado pelo autor em 09 de junho de 2003, Salvador. Escrita.
- Verger, Pierre. *Notícias da Bahia de 1850*. 2ª ed. Salvador: Currupio, 1999.
- Volpe, Maria Alice. “Música de Câmara do Período Romântico Brasileiro: 1850 – 1930.” Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de São Paulo, 1994.
- Westrup, Jack, Daniel Heartz e Dennis Libby. *Aria*. In: The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan Publishers Limited, Stanley Sadie Editor, 1980.
- Xavier, Carlota. *A Música em 50 Anos*. Salvador: Editora Beneditina Ltda, 1965.
- _____. “O Maestro Wanderley.” *Brasil Musical*, Novembro de 1944, 34.

FONOGRAFIA

Título do Disco: Oficina de Frevos e Dobrados – 15 anos
Intérprete: Oficina de Frevos e Dobrados – Regente: Frederico Dantas
Gravadora: Estúdio WR – Salvador-BA
Realização: Projeto Sons da Bahia – Fundação Cultural

Título do Disco: Sociedade Lítero Musical 25 de Dezembro (Filarmônica de Irará-Bahia)
Intérprete: Filarmônica de Irará-Bahia – Regente: Norberto de Aquino (Mestre Xaxá)
Técnico de Gravação: Wesley Rangel
Gravação: Sistema ADAT – 24 canais
Realização: Projeto Sons da Bahia – Fundação Cultural

Título do Disco: 15 Anos da Banda Sinfônica
Intérprete: Banda Sinfônica da UFBA – Regente: Horst Schwebel
Técnico de Gravação: Wesley Rangel
Gravação: Estúdio Doremix

Título do Disco: Á Cachoeira Heróica – homenagem do GOB-Grupo de Óperas da Bahia
Intérprete: Banda de Música da Polícia Militar da Bahia – Regentes: Erick Magalhães Vasconcelos e Capitão Abel Zacarias da Cunha
Data de Gravação: janeiro de 1975

Título do Disco: Banda de Música Maestro Waderley da Polícia Militar da Bahia
Intérprete: Banda de Música Maestro Wanderley da Polícia Militar da Bahia – Regentes: Jaime Evangelista dos Santos, Antonio José Pereira, Fred Dantas, Jacinto dos Anjos Castro, Álvaro dos Santos Cerqueira
Técnico de Gravação: Wesley Rangel
Estúdio de Gravação: WR gravado ao vivo na Concha Acústica do TCA em Sistema ADAT – 24 canais
Realização: Projeto Fazcultura do Estado da Bahia

Título do Disco: VIII Festival de Filarmônicas do Recôncavo
Intérpretes: Lira Popular Muritibana – Regente: Paulo César Santos de Mello, Sociedade Filarmônica Lira dos Artistas – Regente: Miguel Lima, Sociedade Recreativa e Cultural Filarmônica 30 de Junho – Regente: João dos Reis Alexandria, Sociedade Lítero Musical 25 de Dezembro – Regente: Leandro Maciel, Sociedade Filarmônica Terpsícore Popular – Regente: Antonio Félix Soares, Sociedade Filarmônica Lyra 8 de Setembro – Regente: Dedival Floriano Carneiro, Sociedade Orfêica Lyra Ceciliana – Regente: José Orlando Mascarenhas, Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana – Regente: Felisberto José da Sailva, Sociedade Musical Lira Sangonçalense – Regente: João Nilo Dias da Silva, Sociedade Filarmônica União Sanfelixta – Regente: André Luís Rocha Santos
Técnico de Gravação: Marcos Ganem e Elias Filho
Estúdio de Gravação: Estúdio Palco Livre
Realização: Produção do Centro Cultural Dannemann
Data de Gravação: Novembro de 1999

Título do Disco: SOFISE 30 Anos 2001 – Maestro Leozírio Guimarães
Intérpretes: Banda Hildete Falcão - Regente: Valdelírio Santos, Banda do 28º BC -
Regente: Tenente Benedito Correia
Realização: Produção Sociedade Filarmônica de Sergipe e Jairo Guimarães.

Título do Disco: Anacleto de Medeiros
Intérpretes: Isidoro Longano (Cl), Rafael Galhardo Caro (Rq), Demétrio Santos Lima (Ft),
Geraldo Auriente (Bb), Settimo Paoletti e Sebastião J. Gilberto (Tp), Severino Gomes da
Silva e Arlindo Bonadio (Tb), Drauzio Chagas (Tu), Clíceu Romagnole (Pc), Alejandro
Ramírez e Luiz Alfonsi (Vl), Claixto Coraza e Antonio Lauro Del Claro (Vc), Grace Busch
(Fl), Michael Alpert (Ta) - Arranjo e Regência: Rogério Duprat
Gravadora: Estúdio Eldorado Ltda
Data de Gravação: Setembro de 1980
Realização: Estúdio Eldorado Ltda

Título do Disco: Porque Choro?
Intérpretes: Banda Carlos Gomes – Regente: João Jacinto Ferreira
Realização: Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte

Título do Disco: Cartas Musicais
Técnico de Gravação: André T, Bocha Caballero e Jéti Corleto
Gravação: Estúdio Madeira T e Estúdio Chrisma
Data de Gravação: Setembro e Outubro de 2002
Realização: Juvino Alves – Prêmio Braskem Cultura e Arte – 2002

ANEXO I

PARTITURAS DA SERENATA ANTENORINA E DAS VARIAÇÕES REQUINTA CONCERTANTE

ANEXO II

RELAÇÃO¹⁷ DE OBRAS PARA/COM CLARINETA COMPOSTAS E ARRANJADAS¹⁸ POR MANUEL TRANQUILLINO BASTOS

Coleção Manuel Tranquillino Bastos
Biblioteca Pública do Estado da Bahia – Salvador

Clarineta e Piano

1. Serenata Anthenorina – Por T. Bastos
2. O Canto Agreste – Variações – Composição de Bastos
3. Dobrado 280 (13/11/1917) – Por Bastos
4. Norma – Fantasia do Duetto – Por Vincenzo Bellini. [Arranjo de Tranquillino Bastos]
5. Saudade Eterna – Por Santos Coelho. [Arranjo de Tranquillino Bastos]

Quartetos

1. I Puritani Quarteto N° 1 para Flauta, Clarineta, Sax soprano e Bandolim
2. Norma para Flauta, Clarineta, Bandolim e Barítono
3. Mascarade Polonaise para Bombardino, Trombone, Barítono e Clarineta
4. La Marseillaise para Flauta, Clarineta, Bandolim I e II

Quintetos

1. Hilda – Valsa para (Piano, Flauta), Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Instrumentação, 30/10/1917, (está localizada no verso da obra “Tempo de Polaca”)
2. Siciliana para Piano, (Flauta), Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Arranjo, 10/11/1917
3. Dobrado Symphonico para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Tradução, 20/11/1917
4. I Puritani n° 2 – Romanza para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Arranjo, 03/01/1918
5. I Puritani – “A te, o cara, amor talora” - Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim
6. D. Juânita - Fantasia n° 2 para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Tradução, 03/01/1918, (no verso de Coração de Mulher)

¹⁷ As relações de obras contidas nos anexos III, IV e VI desta tese foram feitas a partir dos manuscritos originais seguindo as informações existentes nas partituras.

¹⁸ Tranquillino Bastos utiliza os termos: arranjo, instrumentação, tradução, analizado, para designar o ato de reelaboração de obras de outros autores, e o termo: por, para as obras de sua autoria, termo que era comumente utilizado em sua época. Aqui utilizaremos apenas o termo Arranjador para designar os demais, uma vez que do ponto de vista composicional tem a mesmo objetivo.

7. Alma de Dios para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Instrumentação, 22.01.1918. Arranjo, 10.03.1918 – por José Serrano?
8. Coração de Mulher - Valsa para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Tradução, 16/03/1918
9. Transmissão do Pensamento para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Instrumentação, 09/04/1918, (Cesare Casiraghi)
10. Da Terra ao Céu - Valsa para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Tradução, 11/04/1918
11. Trio e Final da ópera Ernani para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Arranjo
12. Cavalaria Rusticana – Fantasia - para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Arranjo
13. Civilization para Flauta, Clarineta, Sax Soprano, Bandolim I em dó e II em sib – Arranjo, (Victor Schertzinger)
14. Norma para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Instrumentação
15. Som Triste – Funeral para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Arranjo
16. I Lombardi para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Arranjo
17. Dobrado 281 para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Por
18. Ernani para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Arranjo
19. Tango-Chula Nº 1 e 2 para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim
20. La Favorita para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Arranjo
21. Tempo de Polaca para (Piano), Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Por
22. Fantasia Viúva Alegre para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Arranjo – 12/11/1917
23. Orphée para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Arranjo
24. Rigoletto - Concerto para Piano, Clarineta, Violino, Barítono e Piston – Arranjo
25. Aria Variada de Klosé para Piano, Clarineta, Piston, Violino e Barítono – Instrumentação
26. Marche-marche para Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim em Dó e em Sib – Instrumentação
27. Valsa para (Piano), Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Por, (no verso de Marche-marche)
28. Trovador – Quintetto Concertante para Piano, Violino I e II, Barytono, Clarineta, Piston – Arranjo
29. Valsa D. Joannita nº 1 - Quintetto para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Arranjo
30. Valsa Ninho de Pérolas - Quintetto para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim – Instrumentação, 22.11.917 (no verso da Valsa D. Joannita nº 1)

Sexteto

1. Oração das Lágrimas – Sexteto para Violinos I e II, Violoncelo, Piston, Clarineta e Flauta
2. Trovador para Piano, Clarineta, Violino I e II, Barítono e Piston (Quintetto no título da peça).

Grupo

1. Dobrado 209 para Grupo: Clarinetas I e II, Sax Soprano, Piston, Trompas I e II, Sax Barítono, Trombones I e II Contrabaixo em Sib
2. Marcha Nº 3 para Grupo: Clarineta I e II, Sax Soprano, Piston, Trompas I e II, Barítono e Tuba
3. Polka para Grupo: Clarineta I e II, Sax Soprano, Piston, Trompas I e II, Barítono e Tuba
4. Valsa Chilena para Grupo: Clarineta I e II, Sax Soprano, Piston, Trompas I e II, Barítono e Tuba

Clarineta a Solo e Banda

1. Polaca
2. Aria da Roza
3. Estrella do Poente – Polaca
4. Roza de Maio – Polaca
5. O Canto do Pastor – Noturno

Requinta a Solo e Banda

1. Variações Requinta Concertante
2. Polaca nº 8

Peças sem identificação completa

1. Bodas de Ouro – Passeata (existe somente a parte da clarineta, é bem provável que seja para clarineta e piano)

ANEXO III

RELAÇÃO DE OBRAS PARA CLARINETA DE MESTRES DE BANDA DA BAHIA

Coleção Manuel Tranquillino Bastos
Biblioteca Pública do Estado da Bahia
Salvador-BA

Clarineta e Banda

1. Chant Grec por E. Cavalline, arr. Anthenor Bastos.
2. Marcha – Ob. a Clarineta. Sem indicação de autor.

Sociedade Cultural Orfêica Lyra Ceciliana
1870
Cachoeira-BA

Clarineta e Banda

1. Frida Martfeld – Fantasia por Carlos Teixeira.
2. Herminia Paixão – Polaka por Amando Nobre.
3. Endearmente–Intimitê – Fantasia off. De Eduardo Chagas, 30/11/89.
4. Scena Sena e Cavatina Elvira nell’ opera “Ernani”, Obrigada a Clarinete do maestro G. Verdi.

Banda de Música Maestro Wanderley
Polícia Militar da Bahia – 1849
Salvador-BA

Clarineta e Piano

1. Ainda – Fantasia de Giuseppe Verdi, arr. G. Dacci, cópia de Manoel Nillo de Araújo, Bahia 07.02.1915. (pertencente a álbum de peças para clarineta e piano)
2. I Vespri Siciliani – Fantasia di Verdi, arr. Romeo Orsi, cópia de Manoel Nillo de Araújo, Bahia 07.02.1915. (pertencente a álbum de peças para clarineta e piano)
3. Il Carnavale di Venezia – Variazioni, Luigi Bassi. Cópia de Manoel Nillo de Araújo, Bahia 07.02.1915. (pertencente a álbum de peças para clarineta e piano)

Um Instrumento Não Indicado e Piano

1. Autriche et Boheme – Fantasia. Obra atribuída à clarineta por estar num álbum de peças para clarineta e piano.

Clarineta e Banda

1. Ainda – Fantasia por Giuseppe Verdi, arr. G. Dacci, cópia de Manoel Nillo de Araújo, Bahia 07.02.1915.
2. Variação sobre o Thema da Opera O Guarany – arranjo? Berillo Deiró, Bahia 17/03/915.

Arquivo da Fundação Gregório de Mattos
Salvador-BA

Flauta, Clarineta e Banda

1. Os Dois Amigos Polk Concertante por Anthenor Bastos em 1931.

Duas Clarinetas com Acompanhamento de Piano

2. Dois Amigos Allegro para Duas Clarinetas com Acompanhamento de Piano.

Sociedade Filarmônica União Sanfelixta
São Félix-BA

Clarineta e Banda

1. Flor da Índia – Polaca por João Azevedo
2. Isabel Mattos – Polaca por João Azevedo – cópia de Aluysio Flauir Pimenta, Castro Alves 01.05.1943.
3. D^a Maria Cerqueira – Polaca por Candido Alves de Almeida, Castro Alves 2 de outubro de 1930.

Sociedade Filarmônica 25 de Março
25 de Março de 1868
Feira de Santana-BA

Clarineta e Banda

1. Ernani – Fantazia. Op. de Verdi, sem indicação do elaborador da obra.
2. Ana Amorim – Polaca por Anthenor Bastos. Cópia de José Periges?
3. Uma Nuvem – Polaca pertence ao Sen^o José Cupertino(?) dos Santos, músico da 3^a secção da Brogada Pulicial do E. da Bahia, copiada por Antonio Pereira Gurjão, contem 13 partes, Bahia em 15 de Julho de 1920.
4. Adalgisa Motta – Polaca por Anthenor Bastos.
5. Endearment=Intimitê – Fantasia. Cópia de Aloísio Pimenta, Feira em 26.12.82.
6. Diva Bastos – Marcha por Bastos. Cópia de Aloísio Pimenta, em 8.10.52, Feira de Santana.

Clarineta, Piston e Banda

1. 25 de Março - Bolero composição de Anthenor Bastos, dedicado pelo autor, a muito digna Sociedade Ph. 25 de Março. S. Amaro, 8bro de 1939.

2 Clarinetas e Banda

1. O Devaneio dos Africanos por Amando Nobre.

Acervo Almiro Adeodato de Oliveira
Salvador-BA

Clarineta e Piano

1. Serenata em Irará de Almiro Adeodato Oliveira
2. Valsa Edy - Concerto para Clarineta e Piano de Almiro Adeodato de Oliveira
3. Berceuse de Benjamim ? (não está indicado a clarineta na partitura, porém a escrita indica ser para este instrumento).
4. Serenata das Flores de Almiro Adeodato Oliveira. Existem ainda duas versões desta música, uma para Clarineta, Violoncelo e Piano e outra para Clarineta, Piston, Violoncelo, Contrabaixo e Piano (?).

Clarineta e Banda de Câmara

1. Clarice de Almiro Adeodato de Oliveira

Arquivo Particular Raymundo Araújo
Salvador-Ba

Clarone e Orquestra

1. Fantasia 1986 de Raymundo Araújo

Clarone e Piano

1. Fantasia 1986 de Raymundo Araújo

Arquivo Particular de André Luís
São Félix-Ba

Clarineta e Banda

1. Ilda Ferreira – Marcha de Amando Nobre. Contém 13 partes cavadas e em todas as partes há um carimbo com a inscrição: Lyra Popular - Castro Alves. Na parte da 2º

trompa existe uma assinatura “J. S. Almeida” supostamente do copista. Partes: 1º Cl a Solo, 2º Tas,

2. Almira Silva Souza – Bolero de Amando Nobre. Além do título contido nessa obra ela é também conhecida como Lauro Reis.

Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana – 1878
Cachoeira-Ba

Requinta e Banda

1. Aria de Requinta por Miguel Franco.

Sociedade Filarmônica Amantes da Lyra
Santo Antonio de Jesus-Ba

Requinta e Banda

2. Uma Flor Sem Perfume – Bolero por Silvino Santos (1925[?]-1995).

ANEXO IV

RELAÇÃO DE OBRAS PARA CLARINETA DE MESTRES DE BANDA E DE OUTROS COMPOSITORES BRASILEIROS E ESTRANGEIROS

Museu Carlos Gomes
Campinas-SP

Clarineta e Piano

1. Fantasia sobre Noite Alta por Carlos Gomes, 1856, manuscrito, Museu Carlos Gomes.

Clarineta e Piano ou Orquestra

2. Variazioni por Carlos Gomes, 1857, partes de orquestra da autoria de Emílio Lago, Museu Carlos Gomes.
3. Air por Carlos Gomes, 1857, Fermata, 1984, São Paulo, ainda sob o título de “Romane”. Orquestra, obrigato a violon et flute. Ouverture (elaboração de Sant’Anna Gomes?). Manuscrito, Museu Carlos Gomes.

Catálogo de Manuscritos Musicais Vespasiano dos Santos (on line)
Belo Horizonte-MG

Clarineta e Orquestra (?)

1. A Camélia Variação para clarineta por José Maria Seabra. Título Manuscrito: A camélia - Variação para clarineta por Seabra Cópia: Junior, Gomes - Sabará - 07/1870. Proprietário: Sociedade Musical Sabarense.

Filarmônica 30 de Junho
1896
Serrinha

Clarineta e Banda

1. Delírio – Valsa por Pedro Dantas Tonheca, cópia de Luciglei S. de Jesus, em 07/06/98.
2. Ondas do Danúbio Valsa de Concerto por I. Ivanovici, arr. De Ubaldo de Abreu, cópia de Eiwel da Silva Santos, em 02/10/94.

Acervo Praxedes Januário de Campos
Tatuí-SP

Requinta e Banda

1. Cavatina à Sollo de Requinta sem indicação de autor, composta em 1890?, pertence a Alcides Pereira, Banda S. Vicente – Mamede Pereira. A capa da partitura contém um carimbo escrito: O. Musical S. Benedicto fundada e dirigida por Alcides Pereira – Tatuhy. Cópia de C? Martins Dias, Tatuhy 08-06-1917. Copista Tibúrcio Antonio de Freitas, 1886. A parte da Flauta contém “por J. Freire” e no verso “Pertence à Luiz Silvino? Tatuhy”. A parte do Bombo contém “Tatuhy 29 de Fevereiro de 1895” e uma assinatura não legível. Contém também: “Tatuhy 20 de 7bro 1905” e uma assinatura não legível. Existem partes de vários copistas.

Cd “*Dimitri Ashkenazy Clarinet*”
Produção: Pan Classics, 1995

Clarineta e Banda

1. Concerto por Nikolai Rimski-Korsakow (1844-1908).

Cd “*Kozert für Klarinetten und Militärorchester*”
Produção: Koch International GmbH, Co-Produção: Sachen Radio Leipzig, 1993

Clarineta e Banda

1. Concertino op. 63 em Mib maior por Karl Gottlieb Reissinger (1798-1859). Originalmente para clarineta e orquestra. Transcrição de C. J. Mard, 1883.
2. Introduction, Theme and Variations por Antonio Gioacchino Rossini. Escrito na partitura de piano: This edition may be played with band accompaniment arranged by Ralph Hermann. 1966, 1970, by Oxford University Press, Inc. Printed in U.S.A.

2 Clarinetas e Banda

1. Concertante op. 35 em Mi Bemol Maior por Franz Vincenc Krommer (1759-1831). Originalmente para 2 clarinetas e orquestra. Transcrição de Bernhard Henrik Crusell (1775-11838?).
2. Concertante op. 23 em Mi Bemol Maior por Iwan Müller (1786-1854). Originalmente para 2 clarinetas e orquestra. Transcrição de autor desconhecido.
3. Introdution und Variationen über ein Thema von Mozart de compositor desconhecido. Não há indicação na fonte de referência original, se esta obra é originalmente para 2 clarinetas e banda ou orquestra.

<http://bandchat.org>

Clarineta e Banda

1. Concerto Semplice for Clarinet and Wind Ensemble by Frigyes Hidas. Composto em 1987.

ANEXO V

RELAÇÃO DE OBRAS PARA OUTROS INSTRUMENTOS DE MESTRES DE BANDA DA BAHIA

Coleção Manuel Tranquillino Bastos
Biblioteca Pública do Estado da Bahia
1983?

Sax Alto e Banda

1. Variações para Saxophone por Juan Alvarez.

Piston e Banda

1. O Piston de Velludo – Polaca por Manuel Tranquillino Bastos.

Sociedade Cultural Orféica Lyra Ceciliana
1870 - Cachoeira

Sax Soprano e Banda

1. Variações para Soprano Sobre o Tema da Ária Final da Luccia da Lammermour. Sem indicação de arranjador.
2. Polaca por P. Sobral

Flautim e Banda

1. As Pequenas Aves – Polaca de Flautim, N. N.

Dois Pistons e Banda

1. As Perolas dos Pistons – Polka concertante para Dois Cornetins por Domingos Caldeira.

Sociedade Filarmônica 25 de Março
25 de Março de 1868 – Feira da Santana

Sax Soprano e Banda

1. O Canto do Cisne – Fantasia – Pot-pourri, Verdi, sem indicação de arranjador ou copista.

Saxofone Alto e Banda

1. Marcha por Jº Camelier.

Bombardino e Banda

1. Variações Nell Opera Nabuco pertence ao músico José Cupertino Santos. Copiada por A. P. G. Contém 14 partes. Bahia em 8 de Junho de 1920.

Piston, Bombardino e Banda

1. I Puritani – Concerto para Piston e Bombardino pelo Metro Bellini. Belmonte, maio de [1]932, Andrade. Conductora cópia de Estanislau Mel do Sacramento, Santo Antonio de Jesus, janeiro de 1934.

Banda de Música Maestro Wanderley
Polícia Militar da Bahia – 1849
Salvador-Ba

Flauta e Banda

1. Fantasie Pastorale Hongraise por Fr. Doppler, op. 26, pertence a João Antonio Wanderley, Bahia 2 de novembro de 1916. Cópia de Manoel Nilo.

Flautim e Banda

1. O Papa-Capim Solitário - Polaca por Igayara Índio.

Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana – 1878
Cachoeira-Ba

Piston e Banda

1. Aria de Piston por Souza Moraes. Cópia Oswaldo do Rosário. No verso da parte do piston solista consta a seguinte inscrição: Do Arquivo Social da “Filarm. 2 de Julho”, Maragogipe.

Bombardino e Banda

1. Lira Encantada – Fantasia, autor não indicado.
2. Aria de Bombardino. Não consta o nome do autor, contudo é bem provável que seja de Miguel Franco, pois a escrita musical contida nesta obra é semelhante a da obra “Aria de Requinta” composta por Miguel Franco.

Basson, Piston (Saxofone) e Banda

1. Duetto. Existem dois títulos desta obra “Solo de Basson e Piston” e “Solo de Basson e Saxophone Si Bemol”. Arranjo de Francisco Antonio de Vasconcelos, F.ª Vasconcelos e Fracº Antº de Vasconcelos, são três maneiras diferentes de escrita do nome encontrada na partitura.

Saxofone Soprano e Banda

1. Cleuza – Polaca por Sobral

Um instrumento e Piano

1. Valsa para piano e outros instrumentos por Severino Trigueiro, (musicista). Valsa lenta. Homenagem dedicada ao distinto cidadão Exmº Sr. A.º dos S.tºs Cavalete, 3º Mag Níle? Do Je? E a sua mui delicada família em sinal de grande respeito.

Arquivo Particular de André Luís
São Félix-Ba

Trombone e Banda

1. O Grito dos Pretos – Bolero Concertante a Manoel Ferreira Gomes por Amando Nobre. Cópia de: André Luis Rocha Santos?, em 09.08.00 São Félix, Ba. Cópia de Aloísio Pimenta. Contém também uma outra assinatura, “NCosta”, possivelmente de um outro copista. Ensaçada pela “2 de Julho”, em fevereiro de 1938. Maragogipe.

Piston e Banda

1. Pequena Aria de autor não identificado. C. de Aloísio Pimenta, em 25/10/59. Stº Amaro da Purificação. Na parte de regência e na parte do piston a solo o título da obra está: “Pequena Aria de Concerto”. Consta também na parte do piston a solo a seguinte inscrição: 9 novembro (solo de Lom), possivelmente é a data da apresentação e o nome do solista.

Sociedade Filarmônica Amantes da Lyra
Santo Antonio de Jesus-Ba

Sax Soprano e Banda

1. Polaca – Por Silvino Santos.

Trompete e Banda

1. Fantasia nº 35 [Renúncia] por Silvino Santos.

ANEXO VI

CD *CARTAS MUSICAES* COM OBRAS DE MANUEL TRANQUILLINO BASTOS

01	Hymno Abolicionista para 1º e 2º Sopranos, Coro, Flauta, 2 Clarinetas, 2 Pistons, Sax Barítono, 2 Trombones, Bombardino (Oficleide), 4 Violinos e Bombo.....	4'00
02	Alma de Dios - autor não indicado/Instrumentação de Tranquillino para Piano, Flauta, Clarineta, Sax Soprano e Bandolim.....	4'39
03	Ave Maria a Duas Vozes, Flauta e Harmônio.....	2'54
04	A Dôr Valsa para Piano.....	6'24
05	Aria da Estrella D'Alva para Canto e Piano.....	3'11
06	Serenata para Flauta e Piano.....	6'20
	Missa nº 3 para Vozes, Clarineta, 2 Pistons, 2 Sax Altos, 3 Barítonos, 2 Trombones e 2 Tubas (Contrabaixos).....	(13'16)
07	Kyrie eleison/Christe eleison.....	2'05
08	Gloria.....	2'00
09	In terra pax.....	0'40
10	Laudamus.....	1'40
11	Domine Deus.....	2'55
12	Quitolis e Quisedes.....	2'10
13	Cum Sancto.....	1'38
14	Allegro.....	1'00
	La Passion de Jésus-Christ - Opera de Bach/Arranjo de Tranquillino para Flauta, Reuinta, 2 Clarinetas, 2 Clarones (Clarínofones), Piston, Sax Soprano, 5 Sax Altos, Sax Barítono, 2 Barítonos, 2 Trombones, Bombardino (1º Baixo), 2 Tubas (Contrabaixos), Pratos e Bombo (obra baseada na Paixão Segundo São Mateus de Bach).....	(11'20)
15	Andantino dolente.....	2'10
16	Adagio.....	1'45
17	Andante mosso.....	1'20
18	Allegro.....	0'17
19	Larghetto.....	1'07
20	Larghetto.....	1'00
21	Andantino affetuoso.....	1'55
22	Allegro.....	1'43
23	Andante.....	0'28
24	Lento.....	1'03
	Variações Reuinta Concertante para Reuinta a Solo, Flautim, 6 Clarinetas, 2 Pistons, 2 Sax Tenores, 2 Trombones, 2 Barítonos (Oficleides), Bombardino (1º Baixo), Tuba em Mib (Contrabaixo), Pratos e Bombo.....	(14'00)
25	Moderato.....	4'10
26	Tema. Andantino.....	1'14
27	1ª Variação.....	1'10
28	2ª Variação.....	1'20
29	3ª Variação.....	1'12
30	4ª Variação.....	1'18
31	5ª Variação – Final.....	1'10
32	Passo Dobrado nº 140 para Flautim, Flauta, Reuinta, 4 Clarinetas, 3 Clarones (Clarínofones), 2 Pistons, 3 Sax Sopranos, 3 Sax Altos, Sax Tenor (Aurophone), Sax Barítono, 3 Trompas, 2 Barítonos, 4 Trombones, 3 Trompetes em Mib, Bugle, Bombardino (1º Baixo), 2 Tubas (Contrabaixos), Caixa, Pratos e Bombo.....	4'14
Total		70'07

Letras

Hymno Abolicionista

(Poesia de Furtunato Tinoco, Bingre e Thomé)

Brasileiros cantai liberdade
Nossa patria não quer mais escravos
Os grilhões vão quebrar-se num povo
De origem somente de bravos.
Em tudo inspira a santa voz da liberdade
No mar, nas selvas,
Na immensidade
E já no céu se vê escripto em letras d'ouro
Redempção ao captivo É seu thesouro.
O jugo do servilismo
Róle em pedaços no chão
Pize altiva a librdade sobre o pó da escravidão
Abaixo a crença do velho atrazo
Que dos captivos venceu-se o prazo
Quebre-se os ferros da tyrania sejamos todos livres um dia.
Nosso throno ha de livre altaneiro,
Alvorar o liberto pendão
E Dom Pedro sentado no throno
Bradará liberdade à nação.
Rompa-se o verso infamante
A custa de exforços mil
Deus não quer nós não queremos q'haja escravos no Brazil.
De Rio Branco surgio a idéia,
De Souza Dantas a epopéia.
Pedro Segundo Tua equidade
Seja a coroa Da Liberdade.

Ave Maria

Ave Maria cheia de graça,
o Senhor é comvosco,
benta sois vós entre as mulheres
Ave Maria cheia de graça,
o Senhor é comvosco,
benta sois vós entre as mulheres bento é o fructo do vosso ventre
Jesus bemdicto é o fructo do vosso ventre Jesus.
Santa Maria Mãe de Deus rogae por nós peccadores,
agora e na hora da nossa morte.

Aria da Estrella D'Alva

Estrella brilhante que apontas o dia
Que passas alegre brincando no céu
Os anjos te fadem com hymnos saudosos
Te cantem victoria estrella sem véo.
Pobre donzella que morre de amores
Com a luz matutina vistosa e apraz
Que novos alentos nas trevas perdidos
Ao peito do triste teu brilho nos traz.

Missa Nº 3

Kyrie eleison.
Christe, Christe eleison.
Kyrie eleison.

Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, Cristo tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.

Gloria in excelsis Deo, Gloria.
Et in terra pax hominibus bon[a]e voluntatis

Glória a Deus nas alturas.
E paz na terra aos homens de boa vontade.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Graças te damos por tua imensa glória.

Laudamus te
Benedicimus te
Adoramus te
Glorificamus te.

Nós te louvamos,
Nós te bem dizemos,
Nós te adoramos,
Nós te glorificamos.

Domine Deus Rex celestis
Pater omnipotens
Domine Filium unigenite Jesu Christe
Domine Deus Agnus Dei
Filius Patris.

Senhor Deus, Rei dos Céus
Pai onipotente
Senhor Jesus Cristo, Filho unigênito
Senhor Deus, Cordeiro de Deus
Filho do Pai.

Quitolis peccata mundi miserere nobis
Quitolis peccata mundi suscipe de precati onem nostram
Quisedes ad dexterram patris miserere nobis
Quoniam tu solus Dominus
Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus,
tu solus altissimus Jesu Christe.

Tu que tiras os pecados do mundo, tem piedade de nós,
Tu que tiras os pecados do mundo, acolha a nossa súplica
Tu que estás a direita do Pai, tem piedade de nós
Porque só tu és o Senhor
Porque só tu és santo, só tu és o Senhor
Só tu és o altíssimo, Jesus Cristo.

Cum San[c]t[o] Espiritu
Cum San[c]to Espiritu in gloria Dei Patris Amen.

Com o Santo Espírito
Com o Santo Espírito na Glória de Deus Pai, Amém.

Gloria in excelsis Deo
Amen.

Glória a Deus nas alturas.
Amém.

Ficha Técnica

Músicos

Soprano

Marilda Costa [solista 1, 5, 7a14]

Mezoprano

Tânia Barros [solista 1, 7, 8, solista 9, 10 a 14]

Contraltos

Cristiane Pimentel [1, 7 a 14] – **Zuraida Abud** [1, 7 a 14] – **Liliana Moraes** [1, 7 a 14]

Tenor

Moacyr Costa Filho [solista 3]

Baixo

Rosalvo Barros [solista 3]

Flautim

Andréa Bandeira [25, 26, 31, 32]

Flauta

Elisa Goritzki [1, 2, 3, 6]

Requinta

Juvino Alves [15, 16, 19, 21 a 24, solista 25 a 31, 32]

Clarinetas

Juvino Alves [1, 2, 7 a 32] – **João Paulo “JP”** [15 a 32]

Clarone

João Paulo “JP” [15 a 24, 32]

Pistons

Joatan Nascimento [1, 7 a 14, 25 a 27, solista 28, 29 a 32] – **Heinz Schwebel** [1, 7 a 32]

Sax Soprano

Ronwey Scott [2, 15 a 24, 32]

Sax Altos

Ronwey Scott [7 a 24, 32] – **André Becker** [7 a 24, 32]

Sax Tenores

Ronwey Scott [25 a 31] – **André Becker** [25 a 32]

Sax Barítono

André Becker [1, 15 a 24, 32]

Trompas

Davi Brito [32] – **Adelson Lemos** [32] – **Luís Magalhães** [32]

Trombones

Jorge Dias [7 a 16, 18, 19, 22 a 24, 32] – **Leví Leite** [7 a 16, 18, 19, 22, 24, 32] – **Fred Dantas** [25 a 31]

Trompetes em Mib

Joatan Nascimento [32] – **Heinz Schwebel** [32]

Bugle

Heinz Schwebel [32]

Barítono e Bombardino

Fred Dantas [7 a 19, 21 a 32; 1, 15 a 32]

Tuba em Mib e Sib

Renato Costa [7 a 32; 7 a 24, 32]

Caixa, Pratos e Bombo

Jorge Sacramento [22, 32; 31, 32; 22, 25 a 32]

Violinos

Teodoro Salles [1] – **Tatiana Onnis** [1]

Bandolim

Ailton Rainer [2]

Piano

Diana Santiago [2, 4 a 6]

Harmônio

Flávio de Queiroz [3]

- Produção, Pesquisa e Edição das Obras: Juvino Alves
- Direção Musical, Direção de Estúdio e Revisão de Partituras: Juvino Alves e Elisa Goritzki
- Textos: Juvino Alves e Jorge Ramos
- Revisão de Textos: Lydia Hortélio e Cássia Lopes
- Produção Executiva: Gráccia Queiroz
- Arte Gráfica: Zeca Barroso
- Regência do Coro: Moacyr Costa Filho
- Faixas 02, 04, 05 e 06, gravadas ao vivo na Sala de Orquestra do Teatro Castro Alves – Salvador-Ba em 12 de Setembro de 2002 por andré t, Jeti Corleto e Bocha Caballero. Piano Steinway & Sons D.
- Faixas 01, 03, 07 a 32, gravadas no Estúdio Madeira/t de 10 de Outubro a 07 de Novembro de 2002 por andré t e Coro da faixa 01 gravado no Estúdio Chrisma em 12 de Outubro de 2002 por Bocha Caballero. Faixa 03, Harmônio Bohn gravado no Mosteiro de São Banto da Bahia.
- Faixas 07 a 31 mixadas no Estúdio Madeira/t por andré t e faixas 01 a 06 e 32 no Estúdio Chrisma por Bocha Caballero.
- Masterizado no SeaSound Mastering por Jeti Corleto e Bocha Caballero.
- Projeto vencedor do Prêmio Braskem Cultura e Arte 2002, patrocinado pela Braskem S.A., utilizando os benefícios do Programa Estadual de Incentivo à Cultura – Fazcultura – do Governo do Estado da Bahia. Lei nº 7015/96 – Salvador-Bahia.
- Marketing Cultural: Caderno 2 Produções Artísticas

Agradecimentos

Mestre Bernardo da Silva, Jorge Ramos, Lydia Hortélio, Salomão Rabinovitz, Roberto Sampaio Amorim, Cássia Lopes, Manoel Augusto Paes Nunes, Raymundo Cerqueira, Clarício Mascarenhas, Rodrigo Moraes, Manoel Veiga, Joel Barbosa, Pedro Augusto Dias, Célia Mattos, Lícia Eirado, Dom Gregório Paixão, Raul Oliveira, Eliza Oliveira da Paixão, Maria dos Anjos, Zeca Barroso, Gráccia Queiroz, andré t, Bocha Caballero, Jeti Corletto, José Tolentino, Cleonel Melo Perreira, Casa das Filarmônicas, Teatro Castro Alves, a todos os músicos e a todas as pessoas que participaram direta ou indiretamente deste trabalho.