Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2007

HERNÂNI ANTÓNIO PETIZ FIGUEIREDO

ANÁLISE DAS FANTASIAS PARA ORQUESTRA DE SOPROS DE DUARTE FERREIRA PESTANA

Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2007

HERNÂNI ANTÓNIO PETIZ FIGUEIREDO

ANÁLISE DAS FANTASIAS PARA ORQUESTRA DE SOPROS DE DUARTE FERREIRA PESTANA

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Teóricos - Música, realizada sob a orientação científica da Profª. Doutora Helena Santana, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

À memória de Adácio Ferreira Pestana.
(nasceu a 21 de Junho de 1925 e morreu a 21 de Abril de 2004)

o júri

presidente	Profª. Doutora Nancy Lee Harper Professora Associada com Agregação da Universidade de Aveiro
arguente principal	Prof. Doutor José Tomaz Henriques professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
orientadora	Profª. Doutora Helena Maria da Silva Santana Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro
	Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

A todos quanto partilharam comigo esta magnífica experiência e me apoiaram no desafio esperado e nas dificuldades inesperadas.

Adácio Ferreira Pestana
Américo Saraiva Pestana
Banda Sinfónica da Guarda Nacional Republicana.
Benilde Pimenta Petiz
Bruno Moreira
Hermenegildo Campos
INATEL
José Pedro Figueiredo
Major Montezo
Professora Doutora Helena Santana
RDP
Sociedade Filarmónica Gualdim Pais
SPA
Tristão Nogueira
Vitor Santos

palavras-chave

Duarte Ferreira Pestana, Orquestra de Sopros, Análise Musical, Música Popular Portuguesa.

resumo

O presente trabalho propõe-se divulgar a obra de Duarte Ferreira Pestana, um autor que marcou a composição musical em Portugal para um conjunto instrumental específico – A Orquestra de Sopros. A dissertação é composta por uma contextualização da obra do autor e pela análise das suas seis Fantasias para Orquestra de Sopros. Ao longo deste trabalho realizamos um paralelo destes dois aspectos com a música popular portuguesa.

keywords

Duarte Ferreira Pestana, Wind Orchestra, Musical Analysis, Portuguese popular music.

abstract

The present work intends to divulge an author's work, Duarte Ferreira Pestana, that was an gorgeous example to the musical composition in Portugal for a specific instrumental group - The Wind's Orchestra. The dissertation is composed by a contextualization of the author's work and for the analysis of his six Fantasies for Wind Orchestra. Along this work we accomplished a parallel of these two aspects with the Portuguese popular music.

Índice

Índice 1

Lista de Abreviaturas 5

Lista de Tabelas e Exemplos 9

1. Introdução 19

2. O compositor 25

2.1. Biografia 25

2.2. A obra 29

3. Análise das Fantasias para Orquestra de Sopros 33

3.1. Fantasia nº1 "Uvas do Douro" 35

3.1.1. Forma 36

3.1.2. Temas e Motivos 42

3.1.3. A Harmonia 55
3.1.3.1. Tonalidades 55
3.1.3.2. Acordes 57
3.1.3.3. Modulações 59
3.1.3.4. Encadeamentos 60

3.1.4. Conclusão 62

3.2. Fantasia nº2 "Arco-Íris" 64

3.2.1. Forma. 64

3.2.2. Temas e Motivos 70

3.2.3. O Timbre 84

3.2.4. A Harmonia 86
3.2.4.1. Tonalidades 86
3.2.4.2. Acordes 88
3.2.4.3. Modulações 91
3.2.4.4. Encadeamentos 92

3.2.5. Conclusão 94

3.3. Fantasia nº3 “Abraço a Portugal” ____ **96**

3.3.1. Forma ____ **96**

3.3.2. Temas e Motivos ____ **102**

3.3.3. A Harmonia ____ **119**
3.3.3.1. Tonalidades ____ **119**
3.3.3.2. Acordes ____ **121**
3.3.3.3. Modulações ____ **126**
3.3.3.4. Encadeamentos ____ **127**

3.3.4. Conclusão ____ **129**

3.4. Fantasia nº5 “Paisagem Ribatejana” ____ **131**

3.4.1. Forma ____ **131**

3.4.2. Temas e Motivos ____ **136**

3.4.3. O Timbre ____ **162**

3.4.4. A Harmonia ____ **166**
3.4.4.1. Tonalidades ____ **166**
3.4.4.2. Acordes ____ **170**
3.4.4.3. Modulações ____ **174**
3.4.4.4. Encadeamentos ____ **176**

3.4.5. Conclusão ____ **178**

3.5. Fantasia nº6 “Templo de Diana” ____ **180**

3.5.1. Forma ____ **180**

3.5.2. Temas e Motivos ____ **184**

3.5.3. A Harmonia ____ **197**
3.5.3.1. Tonalidades ____ **197**
3.5.3.2. Acordes ____ **199**
3.5.3.3. Modulações ____ **203**
3.5.3.4. Encadeamentos ____ **205**

3.5.4. Conclusão ____ **207**

4. Orquestração ____ **209**

5. Comparação das Fantasias ____ **225**

5.1. Forma ____ **225**

5.2. Distribuição dos Temas ao longo da obras ____ **226**

5.3. Tonalidades. ____ **227**

5.4. Modulações 228
5.5. Encadeamentos 229

6. Conclusão 233

7. Bibliografia 237

8. **Anexos** 239

8.1. Árvore Genealógica 241
8.2. Entrevistas 243
8.2.1. Professor Vítor Santos – músico que conheceu pessoalmente Duarte Ferreira Pestana 243
8.2.2. Prof. Adácio Pestana – único irmão vivo de Duarte Ferreira Pestana 248
8.2.3. Major Montezo – Chefe da Banda da Guarda Nacional Republicana 253
8.2.4. Américo Saraiva Ferreira – filho de Duarte Ferreira Pestana. 262

8.3. Obras inscritas na Sociedade Portuguesa de Autores 269

8.4. Modulações 275
8.4.1. Fantasia nº1 “Uvas do Douro” 275
8.4.2. Fantasia nº2 “Arco-Íris” 278
8.4.3. Fantasia nº3 “Abraço a Portugal”. 282
8.4.4. Fantasia nº5 “Paisagem Ribatejana” 286
8.4.5. Fantasia nº6 “Templo de Diana” 295

8.5. Tonicizações 301
8.5.1. Fantasia nº1 “Uvas do Douro” 301
8.5.2. Fantasia nº2 “Arco-Íris” 304
8.5.3. Fantasia nº3 “Abraço a Portugal” 309
8.5.4. Fantasia nº5 “Paisagem Ribatejana” 313
8.5.5. Fantasia nº6 “Templo de Diana” 320

8.6. Partituras reduzidas para um sistema de 4 pautas _____ **323**

8.6.1. Fantasia nº1 “Uvas do Douro” _____ **324**

8.6.2. Fantasia nº2 “Arco-Íris” _____ **340**

8.6.3. Fantasia nº3 “Abraço a Portugal” _____ **377**

8.6.4. Fantasia nº5 “Paisagem Ribatejana” _____ **403**

8.6.5. Fantasia nº6 “Templo de Diana” _____ **435**

8.7. Partituras para edição _____ **453**

8.7.1. Fantasia nº1 “Arco-Íris” _____ **454**

8.7.2. Fantasia nº2 “Paisagem Ribatejana” _____ **519**

Lista de Abreviaturas

cc. – Compassos;

CTP – Contra-Tema Principal;

CT1 – Contra-Tema do Tema 1;

FNAT – Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho;

GNR – Guarda Nacional Republicana;

INATEL – Instituto Nacional para Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores

M1 – Motivo 1 ou Motivo do Tema 1;

M2 – Motivo 2 ou Motivo do Tema 2;

M3 – Motivo 3 ou Motivo do Tema 3;

M4 – Motivo 4 ou Motivo do Tema 4;

MD – Motivo da Secção D;

MDa – Antecedente do Motivo da Secção D.

MDb – Consequente do Motivo da Secção D.

MP – Motivo Principal;

Mrib. – Motivo do Tema da região do Ribatejo;

Mba. – Motivo do Tema da região da Beira-Alta;

Mbb. – Motivo do Tema da região da Beira-Baixa;

Mtm. – Motivo do Tema da região de Trás-os-Montes;

Mdou. – Motivo do Tema da região do Douro;

Mest. – Motivo do tema da região da Estremadura;

P – Ponte;

P1 – Ponte da secção A para a B;

P2 – Ponte da secção B para a C;

P3 – Ponte da Secção C para a D;

P4 – Ponte da Secção D para a E;

P5 – Ponte da Secção E para a F;

P6 – Ponte da Secção F para a G;

P7 – Ponte da Secção G para a F;

Sax. – Saxofone;

T1 – Tema 1 ou primeiro Tema;

T1' – parte **b** do Tema (exemplo: Tema 1)

T1'' – parte **c** do Tema (exemplo: Tema 1)

T2 – Tema 2 ou segundo Tema;

T3 – Tema 3 ou terceiro Tema;

T4 – Tema 4 ou quarto Tema;

T5 – Tema 5 ou quinto Tema;

T6 – Tema 6 ou sexto Tema;

T7 – Tema 7 ou sétimo Tema;

Talg. – Tema da região do Algarve

Tba. – Tema da região da Beira-Alta;

Tbb. – Tema da região da Beira-Baixa;

Tdou. – Tema da região do Douro;

Test. – Tema da região da Estremadura;

TP – Tema Principal;

TPa – Antecedente do Tema Principal;

TPb – Consequente do Tema Principal;

Trib. – Tema da região do Ribatejo;

Ttm. – Tema da região de Trás-os-Montes;

Var. – Variação;

6ªA – Acorde de sexta aumentada;

I – Acorde perfeito maior (exemplo: primeiro grau);

i – Acorde perfeito menor (exemplo: primeiro grau);

i dim – Acorde diminuto (exemplo: primeiro grau);

i dim^{7} – Acorde de sétima da sensível (exemplo: primeiro grau);

i$_{\#}$ dim – Acorde diminuto com fundamental subida meio-tom (exemplo: primeiro grau);

I^{5-} – Acorde com a quinta diminuta e a terceira maior (exemplo: primeiro grau);

I^{5+} – Acorde aumentado (exemplo: primeiro grau);

I^{6} – Acorde maior com a sexta agregada (exemplo: primeiro grau);

I^{7} – Acorde de sétima dominante (exemplo: primeiro grau);

I$^{7}_{5-}$ – Acorde de sétima dominante com a quinta diminuta (exemplo: primeiro grau);

I^{7M} – Acorde de sétima maior (exemplo: primeiro grau);

I^{9} – Acorde de nona maior (exemplo: primeiro grau);

I^{9-} – Acorde de nona menor (exemplo: primeiro grau);

III_b – Acorde Maior com a fundamental descida meio-tom (exemplo: terceiro grau);

i^{o} - Acorde de sétima diminuta (exemplo: primeiro grau);

iv^{6M} – Acorde menor com a sexta maior agregada (exemplo: quarto grau);

vi^{7+} - Acorde menor com a sétima maior (exemplo: quarto grau);

Nap. – Acorde de 6ª Napolitana;

II^{7} – Acorde de sétima de dominante com a fundamental omitida;

$\overset{o}{II}^{9-}$ – Acorde de nona menor com a fundamental omitida;

[0] – dó;

[1] – dó#;

[2] – ré;

[3] – ré#;

[4] – mi;

[5] – fá;

[6] – fá#;

[7] – sol;

[8] – sol#;

[9] – lá;

[10] – lá#;

[11] – si;

< 1 > - intervalo de meio-tom;

< 2 > - intervalo de um tom ou de 2ª Maior;

< 3 > - intervalo de um tom e meio ou 3ª menor;

< 4 > - intervalo de dois tons ou 3ª Maior;

< 5 > - intervalo de dois tons e meio ou 4ª Perfeira;

< 6 > - intervalo de três tone ou 4ª Aumentada;

< +1 > - sentido ascendente do intervalo (exemplo: 2ª menor);

< -1 > - sentido descendente do intervalo (exemplo: 2ª menor);

Lista de Tabelas e Exemplos

Lista das Tabelas

Número	Título	Página
3.1.1	Forma da Fantasia nº1 “Uvas do Douro”	37
3.1.2	Forma geral da Fantasia nº1 “Uvas do Douro”	37
3.1.3	Forma da Secção B (77 cc.)	38
3.1.4	Forma da Secção C (31 cc.)	38
3.1.5	Forma da Secção D (73 cc.)	39
3.1.6	Forma da Secção F (19 cc.)	40
3.1.7	Forma da Secção G (44 cc.)	40
3.1.8	Predominância das tonalidades ao longo da obra	55
3.1.9	Análise pormenorizada das tonalidades	56
3.1.10	Caracterização das modulações	59
3.1.11	Análise de todos os encadeamentos	60
3.2.1	Forma da Fantasia nº2 “Arco-Íris”	65
3.2.2	Forma geral da Fantasia nº2 “Arco-Íris”	66
3.2.3	Forma da Introdução	66
3.2.4	Forma da Secção B	67
3.2.5	Forma da Secção C	67
3.2.6	Forma da Secção D	68
3.2.7	Forma da Secção F	68
3.2.8	Forma da Secção G (Coda)	69
3.2.9	Duas resoluções possíveis do acorde de dominante (V^7_{5-})	77
3.2.10	Organização tímbrica do T1 na Secção B	84
3.2.11	Organização tímbrica do T5 na Secção F	85
3.2.12	Predominância das tonalidades ao longo da obra	86
3.2.13	Análise pormenorizada das tonalidades	87
3.2.14	Caracterização das modulações	91
3.2.15	Análise de todos os encadeamentos	92

3.3.1	Forma da Fantasia nº3 “Abraço a Portugal”	97
3.3.2	Forma geral da Fantasia nº3 “Abraço a Portugal”	98
3.3.3	Simetria geográfica das regiões	98
3.3.4	Forma da Secção A	99
3.3.5	Forma da Secção B	99
3.3.6	Forma da Secção C	99
3.3.7	Forma da Secção D	100
3.3.8	Forma da Secção E	100
3.3.9	Forma da Secção F	100
3.3.10	Forma da Secção G	100
3.3.11	Forma da Secção H	101
3.3.12	Forma da Secção I	101
3.3.13	Preparação do modo aumentado	103
3.3.14	*Ostinatos* da Secção B	106
3.3.15	Transposição do intervalo <4> entre os cc. [440 – 450]	117
3.3.16	Predominância das tonalidades ao longo da obra	119
3.3.17	Análise pormenorizada das tonalidades	120
3.3.18	Outra análise dos acordes diminutos do exemplo 3.3.36	124
3.3.19	Caracterização das modulações	126
3.3.20	Análise de todos os encadeamentos	127
3.4.1	Forma da Secção A – Introdução (127 cc.)	132
3.4.2	Forma da Secção B (124 cc.)	132
3.4.3	Forma da Secção C (69 cc.)	132
3.4.4	Forma da Secção E (49 cc.)	133
3.4.5	Forma da Secção F (100 cc.)	133
3.4.6	Forma da Secção G (85 cc.)	134
3.4.7	Forma da Fantasia nº5 “Paisagem Ribatejana”	134
3.4.8	Forma geral da Fantasia nº5 “Paisagem Ribatejana”	135
3.4.9	Organização tímbrica do T5 na Secção C	162
3.4.10	Distribuição do material temático e motívico por instrumento	163
3.4.11	Distribuição do material temático e motívico por conjunto de instrumentos	164

3.4.12	Tons próximos de Sib Maior	166
3.4.13	Predominância das tonalidades ao longo da obra	166
3.4.14	Análise pormenorizada das tonalidades	167
3.4.15	Centros tonais nas diversas secções	169
3.4.16	Caracterização das modulações	175
3.4.17	Análise de todos os encadeamentos	176
3.5.1	Forma da geral Secção A	181
3.5.2	Forma detalhada da Secção A (96 cc.)	181
3.5.3	Forma geral da Secção B	182
3.5.4	Forma detalhada da Secção B (200 cc.)	182
3.5.5	Forma da Secção C (28 cc.)	183
3.5.6	Evolução da cadência a Mib Maior	189
3.5.7	Predominância das tonalidades ao longo da obra	197
3.5.8	Análise pormenorizada das tonalidades	198
3.5.9	Caracterização das modulações	204
3.5.10	Análise de todos os encadeamentos	205
4.1	Instrumentação das Fantasias “Arco-Íris” e “Paisagem Ribatejana”	209
4.2	Levantamento das mudanças de notas nos timbales na Fantasia Nº5 “Paisagem Ribatejana”	213
4.3	Levantamento das mudanças de notas nos timbales na Fantasia Nº2 “Arco-Íris”	213
4.4	Quantidade de instrumentos na orquestração da Fantasia Nº2	216
4.5	Quantidade de instrumentos na orquestração da Fantasia Nº5	217
4.6	Identificação dos instrumentos que executam os solos	220
5.1.1	Comparação da forma nas 5 Fantasias	225
5.2.1	Comparação da distribuição dos temas nas 5 Fantasias	226
5.3.1	Comparação das tonalidades utilizadas nas 5 Fantasias	227
5.4.1	Comparação das modulações utilizadas nas 5 Fantasias	228
5.5.1	Comparação dos encadeamentos utilizados nas 5 Fantasias	230

Lista dos Exemplos

Número	Título	Página
3.1.1	T1	42
3.1.2	T2	42
3.1.3	M3 da Introdução	43
3.1.4	Introdução	44
3.1.5	Ritmo da Introdução	45
3.1.6	M3	45
3.1.7	T3	46
3.1.8	Acompanhamento da Dança (T3)	46
3.1.9	T3’	47
3.1.10	T3’’	47
3.1.11	Ponte para a Secção C	48
3.1.12	M3 desenvolvido na Ponte para a Secção C	48
3.1.13	Construção do T4 a partir do T2	49
3.1.14	T4’	50
3.1.15	Comparação harmónica do T4 com T4’	50
3.1.16	T1	51
3.1.17	MD	51
3.1.18	Consequente do MD	51
3.1.19	T5	52
3.1.20	Variação do MD	52
3.1.21	Motivo de Dança	52
3.1.22	T2	53
3.1.23	Coda	54
3.1.24	Acorde com a função de dominante secundária	57
3.1.25	Acorde de sétima diminuta sobre o sétimo grau	57
3.1.26	Acorde de sétima diminuta sobre o quatro grau	57
3.1.27	Acorde da tonalidade homónima	58
3.1.28	Acorde com a quinta aumentada	58

3.1.29	Acorde com a sexta aumentada	58
3.2.1	Introdução	70
3.2.2	Utilização do intervalo <3> em T2, M2’ e M3	71
3.2.3	Introdução do T1	71
3.2.4	T1	72
3.2.5	CT1a e CT1b	72
3.2.6	Variação do T1 na Ponte para a Secção C	73
3.2.7	Motivo de Passagem	74
3.2.8	Ponte para a Secção C	74
3.2.9	T2	75
3.2.10	T2’	75
3.2.11	Ponte para a Secção D	76
3.2.12	M4	76
3.2.13	Motivo “Arco-Íris”	77
3.2.14	T3	78
3.2.15	T3’	78
3.2.16	T4	79
3.2.17	Relação do motivo inicial do Tema 5 com as 7 notas do motivo “Arco-Íris”	80
3.2.18	T5	80
3.2.19	Ponte para a Secção G (Coda)	81
3.2.20	Coda Final	83
3.2.21	Acorde de sétima da dominante com a quinta diminuta: 1º exemplo	88
3.2.22	Acorde de sétima da dominante com a quinta diminuta: 2º exemplo	88
3.2.23	Várias funções do acorde de sétima da dominante com a 5ª diminuta	89
3.2.24	4 funções na utilização do acorde maior com a 5ª aumentada	90
3.2.25	Acorde com a 6ª Aumentada (tipo alemã) e 6ª Napolitana	90
3.3.1	Tba.	102
3.3.2	Modo diminuto (2º modo de Messiaen)	102
3.3.3	Localização do modo diminuto no primeiro compasso	103
3.3.4	Relações dos modos utilizados na Introdução	104
3.3.5	Relação entre o modo diminuto e o modo mixolídio	105

3.3.6	Introdução	105
3.3.7	Final da Secção B (sobreposição de todos os *Ostinatos*)	106
3.3.8	Relações do intervalo <4> na ponte para a Secção C	107
3.3.9	Talg.	107
3.3.10	Talg.’	108
3.3.11	Exemplo de um Corridinho da região do Algarve	108
3.3.12	Início da Secção D (primeira parte modal)	109
3.3.13	Secção D (segunda parte modal)	109
3.3.14	Trib.	110
3.3.15	Tbb.	110
3.3.16	Utilização do modo diminuto na ponte para a Secção F	111
3.3.17	Introdução da Secção F	111
3.3.18	Utilização do modo diminuto na introdução da Secção F	112
3.3.19	Tba.’	112
3.3.20	Ttm.	113
3.3.21	Ttm.’	113
3.3.22	Tdou. (parte A)	113
3.3.23	Tdou. (parte B)	113
3.3.24	Introdução da Secção I	114
3.3.25	Test.	115
3.3.26	Ponte para a Secção J	115
3.3.27	Secção J	116
3.3.28	Variação do motivo principal nos cc. [459 – 460]	117
3.3.29	Coda Final	118
3.3.30	Acorde diminuto com função cadencial	121
3.3.31	Outra análise dos acordes diminutos do exemplo 3.3.30	121
3.3.32	Acorde diminuto com função de passagem	122
3.3.33	Acorde diminuto com função de subdominante	122
3.3.34	Outra análise dos acordes diminutos do exemplo 3.3.33	122
3.3.35	Acorde diminuto com função de cromatismo	123
3.3.36	Acorde diminuto com função de modulação	123

3.3.37	Acorde de quinta aumentada com função de passagem	124
3.3.38	Acorde de quinta aumentada com função de dominante	124
3.3.39	Acorde de sexta aumentada com função de subdominante	125
3.3.40	Acorde de sexta aumentada com função de modulação	125
3.4.1	Comparação do MP com o motivo inicial da dança “Fandango”	136
3.4.2	Relação intervalar entre MP e M1	136
3.4.3	T1	137
3.4.4	T1’ – variação 1	137
3.4.5	T1’ – variação 1 (explicação) [55 – 56]	138
3.4.6	T1’ – variação 1 (explicação) [57 – 60]	138
3.4.7	T1’’ – variação 2	139
3.4.8	Relação entre a 1ª variação e a 2ª variação do T1	139
3.4.9	T1’’’ – variação 3	140
3.4.10	Relação entre M1 e a sua variação	140
3.4.11	Relação do MP e MP’ com o Tema de dança “Fandango”	141
3.4.12	TP	141
3.4.13	Introduçaõ ao T2	141
3.4.14	T2	142
3.4.15	Diminuição melódica de M1	142
3.4.16	T3	142
3.4.17	P1	143
3.4.18	T4	144
3.4.19	T4’	144
3.4.20	T4’’	144
3.4.21	P2	145
3.4.22	T5	146
3.4.23	T5’	146
3.4.24	M5	147
3.4.25	P3	147
3.4.26	P4	148
3.4.27	T6	149

3.4.28	T6’	149
3.4.29	T6’’	149
3.4.30	P5	150
3.4.31	TP’ – variação 1	150
3.4.32	TP’’ – variação 2	150
3.4.33	M2 var.	151
3.4.34	Construção do M2 var.	151
3.4.35	M2 – var. 2	151
3.4.36	P6	152
3.4.37	Material do T2 na P6	153
3.4.38	Material de M1 e seu desenvolvimento na P6	153
3.4.39	T7	154
3.4.40	Motivo 1m1 var.	154
3.4.41	T7’ var.	155
3.4.42	P7	156
3.4.43	MP transformado em tema de fandango	157
3.4.44	TP da Coda Final / Tema de Fandango	157
3.4.45	Coda Final	158
3.4.46	MP na Coda Final	159
3.4.47	M1 na Coda Final	159
3.4.48	Contraponto no saxofone alto, saxofone tenor e 1º bombardino	160
3.4.49	Material motívico da P3	161
3.4.50	Acorde maior com 5ª diminuta com função de modulação	170
3.4.51	Acorde maior com a 5ª aumentada com função de passagem	171
3.4.52	Acorde maior com a 5ª aumentada com função de dominante	171
3.4.53	Acorde maior com a 5ª aumentada com função de dominante secundária	171
3.4.54	Acorde de 6ª aumentada (tipo alemã) com função de modelar	172
3.4.55	Acorde diminuto com função cadencial	172
3.4.56	Acorde diminuto com função de sub-dominante	172/3
3.4.57	Acorde diminuto com função de passagem	173
3.4.58	Acorde de nona menor	173

3.4.59	Acorde de 6ª no primeiro grau	174
3.4.60	Acorde de 6ª no quarto grau	174
3.5.1	TPa	184
3.5.2	Diminuição rítmica no TPa	184
3.5.3	TPb	185
3.5.4	Semelhança harmónica e rítmica entre o TPa e o TPb	185
3.5.5	Motivo de *Ostinato*	186
3.5.6	1º Desenvolvimento motívico	186
3.5.7	Comparação da 3ª frase de TPa com o início do desenvolvimento motívico	187
3.5.8	TP var. 1	187
3.5.9	TP var. 2	188
3.5.10	1º Desenvolvimento cromático	188
3.5.11	Desenvolvimento harmónico	189
3.5.12	Ponte entre a Secção A e a Secção B	190
3.5.13	Motivo de *Ostinato* – variação	190
3.5.14	Primeira introdução do T1	191
3.5.15	Segunda introdução do Tema 1	191
3.5.16	T1	191
3.5.17	T2	192
3.5.18	2º Desenvolvimento cromático – 1ª parte	192
3.5.19	2º Desenvolvimento cromático – 2ª parte	193
3.5.20	2º Desenvolvimento cromático – 3ª parte	193
3.5.21	3º Desenvolvimento cromático	195
3.5.22	Coda Final	196
3.5.23	Acorde de quinta aumentada com a função de modulação	200
3.5.24	Acorde de quinta aumentada com a função de dominante	200
3.5.25	Acorde de quinta aumentada com a função de passagem	200
3.5.26	Acorde de sexta aumentada com a função de modulação	201
3.5.27	Acorde de sexta aumentada com a função de subdominante	201
3.5.28	Acorde de 7ª com a 5ª diminuta com a função de modulação	201
3.5.29	Acorde de 7ª diminuta com a função de modulação	202

3.5.30	Acorde de 7ª diminuta com a funcão de dominante	202
3.5.31	Acorde de 7ª diminuta com a função de passagem	202
3.5.32	Acorde de nona maior	203
3.5.33	Acorde de nona menor	203
4.1	Naipe da percussão na Fantasia Nº2 “Arco-Íris”, cc. [124 – 127]	211
4.2	Naipe da percussão na Fantasia Nº2 “Arco-Íris”, cc. [283 – 295]	211
4.3	Naipe da percussão na Fantasia Nº5 “Paisagem Ribatejana”, cc. [391 – 406]	212
4.4	Naipe da percussão na Fantasia Nº5 “Paisagem Ribatejana”, cc. [587 – 590]	212
4.5	Distribuição das vozes no naipe das Flautas e Oboés na Fantasia Nº2, cc. [82 – 90]	214
4.6	Função dos Fliscornes na Fantasia Nº5, cc. [291 – 296]	214
4.7	Harmonias cerradas que acompanham o ritmo da melodia	218
4.8	Harmonias cerradas em partes secundárias	218
4.9	Harmonias cerradas no final da 2ª Fantasia	218
4.10	Harmonias cerradas no final da 5ª Fantasia	219
4.11	Organização do último acorde da Fantasia nº5	219
4.12	Solo do Oboé, cc. [131 – 136], na Fantasia nº2	221
4.13	Solo do Corne-Inglês, cc. [135 – 136], na Fantasia nº2	221
4.14	Solo de Trompa, cc. [137 – 139], na Fantasia nº2	221
4.15	Solo de Oboé, cc. [157 – 165], na Fantasia nº2	221
4.16	Solo de Corne-Inglês, cc. [157 – 165], na Fantasia nº2	222
4.17	Solo de Trompete, cc. [458 – 466], na Fantasia nº2	222
4.18	Solo de Trompa, cc. [55 – 57], na Fantasia nº5	222
4.19	Solo de Oboé (Sax. Soprano – opcional), cc. [57 – 60], na Fantasia nº5	222
4.20	Solo de Oboé (Sax. Soprano – opcional), cc. [63 – 73], na Fantasia nº5	223
4.21	Solo de Flauta, cc. [67 – 68], na Fantasia nº5	223
4.22	Solo de Fliscorne, cc. [71 – 73], na Fantasia nº5	223
4.23	Solo de Sax. Soprano (Cl. em Mib – opcional), cc. [86 – 89], na Fantasia nº5	223
4.24	Solo de Trompete, cc. [87 – 89], na Fantasia nº5	223
4.25	Solo de Oboé (Sax. Soprano – opcional), cc. [90 – 97], na Fantasia nº5	224
4.26	Solo de Clarinete, cc. [332 – 337], na Fantasia nº5	224
4.27	Solo de Trompa, cc. [337 – 338], na Fantasia nº5	224

1. Introdução

Esta dissertação, sobre a música de um compositor português do século XX, Duarte Ferreira Pestana[1], incide sobre a música para Orquestra de Sopros do autor, e mais especificamente, as obras que ele identificou como "Fantasias". Estas foram escritas para a Banda da Guarda Nacional Republicana, uma formação que se revelou incompatível com as restantes bandas civis, devido ao seu número de executantes e a alguns instrumentos ainda muito pouco divulgados (ex. flauta, oboé, fagote, trompa de harmonia e trombone de varas). Assim, Duarte Ferreira Pestana fez arranjos destas obras para uma formação mais adequada à realidade das bandas civis da época[2]. Foram estes mesmos arranjos que através do INATEL, e também de alguns músicos da Banda da G. N. R. que exerciam as funções de maestros nas bandas civis, chegaram ao conhecimento de alguns músicos filarmónicos e ao seu público. São estas obras que nos propomos estudar e cujo trabalho será conducente à sua divulgação junto do meio musical académico: "Uvas do Douro – Fantasia nº1", "Arco-Íris – Fantasia nº2", "Abraço a Portugal – Fantasia nº3", "Lisboa, Coisa Boa – Fantasia nº4", "Paisagem Ribatejana – Fantasia nº5" e "Templo de Diana – Fantasia nº6". Destas, destacamos a Fantasia nº2 "Arco-Íris", a mais divulgada no meio filarmónico, e aquela que despertou a nossa curiosidade face à qualidade musical, técnica, estilística e estética que apresenta.

[1] O compositor em estudo é autor de um vasto repertório desde Marchas (ex. "Angola é Nossa"); música para teatro de revista (ex. "Lisboa, coisa boa"); Bailados (ex. "Saudades da Aldeia"); Canções Populares (ex. "Joaninha, Joaninha"); obras para Orquestra (ex. "Rebelo do Douro" e "Fado Sem Palavras"); obras de música de câmara (ex. "Cartão de Visita" para madeiras, "Bonjour Monsieur Hunger" para trompete, trompa e trombone); obras para orquestra de salão (ex. "Flocos de Neve" – mais tarde transcrita para a Banda da Guarda Nacional Republicana); música para documentários (ex. "Poema Ribatejano"- documentário do cineasta Perdigão Queiroga); transcrições para Banda do repertório clássico (ex. 2ª Suite de Ravel "Daphnis et Cloet"); uma Ópera inédita que desapareceu com a sua morte, "Milagre das Rosas"; e todo o repertório que ele fez para a orquestra da FNAT (hoje INATEL) desde transcrições, arranjos e obras originais. Toda este acervo demostra a versatilidade e as capacidades ímpares que possuía Duarte Ferreira Pestana.

[2] É exemplo a primeira audição, dirigida pelo próprio autor, da Fantasia nº4 (extractos da revista "Lisboa, coisa Boa" que esteve em cena no Coliseu de Lisboa durante 4 meses) com a banda "Sociedade Filarmónica Incrível Almadense", de Almada, no dia 14 de Outubro de 1957 (Segunda-feira) pelas 22 horas.

A orientação deste estudo para um conjunto de obras mais restrito, as Fantasias para orquestra de sopros, prende-se com o facto de estas obedecerem a um conexo de princípios formais comuns. Todas agrupam temas que são explorados e desenvolvidos de forma semelhante, específicos a cada uma das obras. Todas exploram um mundo sonoro fértil em agregados tímbricos pouco frequentes e desenvolvidos em obras para o efectivo instrumental proposto: Orquestra de Sopros. O repertório proposto permite explorar todos os timbres instrumentais e orquestrais possíveis numa obra com estas especificidades. Desde a flauta à tuba, passando pelos oboés, clarinetes, fagotes, saxofones, trompas, trompetes, trombones e bombardinos, Duarte Pestana destaca ainda outros instrumentos explorados por ele através de sonoridades muito próprias. São o caso do flautim, do corne inglês, do clarinete em mib[3], da família completa dos saxofones (Soprano, Alto, Tenor e Barítono), do clarinete baixo e dos fliscornes. Com todos estes instrumentos, o compositor tem a possibilidade de criar um grande número de combinações tímbricas fruto do seu número e diversidade. Para além dos instrumentos referidos, pertencentes à família dos sopros, outro naipe se evidencia: a percussão. Esta, combinada com os restantes grupos instrumentais, enriquece todo o contexto e universo musical do autor e da obra.

O título desta dissertação pode ser interpretado e susceptível de algumas controvérsias que se prendem com a designação - Orquestra de Sopros – colocando supostamente de fora todo o naipe da percussão[4]. A nossa escolha recaiu sobre a designação "Orquestra de Sopros" porque, tendo em conta o repertório em análise e o resultado sonoro fruído e obtido, não se evidenciam os instrumentos de cordas (Violoncelos e Contrabaixos) deste conjunto instrumental. A sua utilização passa despercebida devido ao potencial sonoro desenvolvido pelos naipes dos sopros e da percussão e pelo contexto musical em que se inserem: estes instrumentos encontram-se

[3] Mais conhecido pelo nome de "Requinta".

[4] Na entrevista com o Chefe da Banda da Guarda Nacional Republicana, Major Montezo, foi sublinhado este aspecto, tendo opinado que esta deveria chamar-se de: Banda Sinfónica. Esta nova designação contemplaria o naipe de percussão, e o naipe das cordas – os Violoncelos e Contrabaixos de corda – que são empregues de forma continuada e sistemática pelos autores. É necessário ter ainda em conta que este é o nome vulgarmente utilizado para este tipo de formação. Note-se o exemplo da formação de música de câmara "Quinteto de Sopros" que é constituída por uma flauta, um oboé, um clarinete, uma trompa e um fagote, deixando de fora muitos outros instrumentos de sopro.

duplicados pelos restantes naipes (normalmente bombardinos, fagotes, clarinete baixo, saxofone barítono e tubas). Os factos apresentados justificam a escolha destas obras, as Fantasias para Orquestra de Sopros de Duarte Ferreira Pestana.

Os objectivos que nos propomos atingir são: primeiro dar a conhecer o grande compositor para Orquestra de Sopros Duarte Ferreira Pestana. Neste sentido, disponibilizamos informação detalhada sobre todo o espólio do autor o qual se encontra sistematicamente ignorado e que se revela fundamental na percepção do desenvolvimento de uma cultura musical paralela aos meios académicos desde o início do século passado. Não pretendemos que se ignorem os compositores do repertório dito clássico, mas que Duarte Ferreira Pestana, pela importância que encerra, ocupe o lugar que lhe cabe na história da música portuguesa[5]; segundo, elaborar uma análise cuidada da forma, dos temas

[5] Na biblioteca da Banda da Guarda Nacional Republicana existem inúmeras obras escritas para a referida banda. Todas, assim como os seus respectivos autores, estão catalogadas num pequeno livro/catálogo intitulado "Compositores – Obras em arquivo", composto e impresso no tipografia da G. N. R., Carmo – Lisboa. Exemplo de alguns compositores: A. Caldeira, Álvaro Cassuto, Artur Claudino Santos, António Dimas Barrocoso, A. E. Costa Ferreira, A. F. Marques, Alberto Fernandes, A. Gonçalves da Fonseca, Armando Gomes, Augusto José Miguéis, Anibal José Rodrigues, António H. A. Mano, Armando José, Armando José Fernandes, Alfredo Keil, António Lima, Augusto Machado, A. Medeiros, António de Melo, Amando de Mendonça Escôto, Amílcar Morais, Alberto N. Formigão, Adácio Pestana, Ângelo Pestana, Artur Rebocho, Adelaide Saguer, Armelim Santos, André da Silva, Anthero da Silva Pereira, A. Vasco Leão, Benjamim da Costa, Bertini Fevereiro, Beer Lomelino, Bandeira Ferreira, Carlos Seixas, Carlos S. Oliveira, Ciríaco Cardoso, Costa Chaves, Conde da Esperança, Constança P. Lopes de Carvalho, C. R. de Gouveia, Cruz e Sousa, Diogo Lopes, David Pio, Diniz Pestana, Duarte Pestana, D. Pedro I do Brasil, D. Pedro IV, David de Sousa, Eduardo Gomes, Fausto Neves, F. Canhão, Fernando Costa, Fernandes Fão, F. Feleciano Florento, F.G. Campos, Flaviano Rodrigues, Francisco José Dias, Francisco de Lacerda, F. Lopes Graça, F. Guimarães, Filipe da Silva, Ferrer Trindade, Fonseca, Francine Benoit, Frederico de Freitas, Freitas Gazul, Gomes Piedade, Gomes Ferreira, Hermínio do Nascimento, Helder Ribeiro, Idalino Cabecinha, Ilídio Costa, Ivo Cruz, Idílio Fernandes, João Arroyo, Joaquim Alves Amorim, Júlio Almada, José António Lima, Joaquim Augusto, J. B. Nascimento, Joly Braga Santos, João de Brito, João Camilo, J. Carlos Mendonça, J. C. Duarte Neves, João Augusto Ferreira, José Cordeiro, Jaime Gonçalves Correia, J. Henrique dos Santos, Joaquim Luis Gomes, José M. Portalete, J. M. da Costa, Júlio Neuparth, J. Neira, J. Oliveira Santos, José de Oliveira Rebelo, J. P. dos Santos, José de Pádua, J. Patrício Simão, J. Silva Marques, José Tiago Velez, Leonel D. Ferreira, Lourenço Alves Ribeiro, Luiz Filipe Pires, Luís de Freitas Branco, M. A. Correia, M. A. Gaspar, M. Augusto Lisboa, Manuel Arruda Simões, M. Coelho da Silva, M. Dias Soares, M. Encarnação, Manuel Espada, Manuel Filipe Martins, M. J. Canhão, Manuel Joaquim Ferreira, Manuel M. Baltazar, M.

e motivos e de aspectos tímbricos e harmónicos, bem como aspectos orquestrais presentes nestas obras; terceiro, através desta análise propomos estabelecer as relações entre as obras e identificar as suas características comuns; quarto, relacionar a obra de Duarte Ferreira Pestana com a música popular portuguesa.

Para concretizar os objectivos a que nos propomos, seguiremos as metodologias a seguir explicadas. Primeiro, utilizaremos a entrevista como forma de obter o máximo de informação sobre a vida e obra do compositor, entrevistando quatro diferentes personalidades relacionadas com o Duarte Ferreira Pestana – Adácio Pestana[6] (único irmão vivo que residente em Portugal), Américo Ferreira (filho), Major Montezo (Chefe da Banda da Guarda Nacional Republicana) e Vitor Santos (reformado da Banda da Marinha e professor de saxofone no Centro de Formação Artística da Sociedade Filarmónica Gualdim Pais). A base desta escolha recaiu sobre personalidades de diferentes cargos que directa ou indirectamente estiveram relacionados com o compositor. No caso do Adácio Pestana, era a pessoa mais conhecedora da sua vida e obra devido à estreita relação familiar e à sua convivência na Banda da Guarda Nacional Republicana; o mesmo acontece com o filho, Américo Ferreira; no caso do Major Montezo, é o responsável máximo (Chefe) da Banda da Guarda Nacional Republicana, sendo conhecedor da sua estrutura orgânica e do seu arquivo musical; a escolha do professor Vitor Santos deveu-se à amizade contraída entre ambos e também ao seu conhecimento das obras em estudo (tendo executado grande parte delas). A segunda metodologia utilizada incide no apoio bibliográfico à análise das obras em estudo. Deste modo, os manuais que apoiam o estudo harmónico são "A Linguagem Harmónica do Tonalismo" do professor Christopher Bochmann (editado pela Juventude Musical Portuguesa) e o livro do professor João Pedro

Matos, M. Maria de Melo, Manuel Pinto Figueiredo, Manuel Ribeiro, M. Tavares, Margarida R. Machado, Marcos Portugal, Marcos S. Romão, Mata Júnior, Mendes Canhão, Miguel Angelo, Miguel Marques, Moisés Alves Pita, N. Chamusca, Óscar da Silva, Padre Abel Ferreira Alves, Padre Borba, Padre Faria, Pedro de Freitas, Pinto Ribeiro, Pereira da Silva, Piedade Vaz, Raul Ferrão, Raul de Campos, Raul Portela, Raul Santos Cardoso, Raul do Vale, Rey-Colaço, Rogério Gomes, Ruy Coelha, Silva Domingues, Silva Dionísio, Sousa Morais, Santos Pinto, Silveira Pais, Sebastião Ribeiro, Santos Rosa, Tavares Belo, Taborda, Teófilo Saguer, Thomaz de Lima, Wenceslau Pinto, Victor Hussla e Viana da Mota.

[6] Nasceu a 21 de Junho de 1924 e faleceu no decorrer desta investigação num acidente de viação a 21 de Abril de 2004.

Oliveira “Teoria Analítica da Música do Século XX” (editado pela Fundação Calouste Gulbenkian).

Antes do início da análise das obras, foram reduzidas todas as partituras gerais para um sistema de quatro pautas. Esta redução permite-nos uma melhor análise temático-motívica e harmónica tendo em conta que as pautas se encontram transpostas para os sons reais. Este procedimento deve-se o facto de apenas duas partituras serem originais e as restantes serem arranjos para uma orquestra de sopros de menores dimensões (Banda Civil). Deste modo, para haver um equilíbrio na análise das obras partimos de uma redução igual para um sistema de quatro pautas. A partir deste ponto obtivemos duas informações essenciais para a análise: a partitura reduzida e transposta para os sons reais e, através do programa informático, a audição das mesmas (fundamental pois as gravações são quase inexistentes). Com base neste material, partimos para a análise formal, temática, motívica, tímbrica e harmónica de cada uma. A análise da orquestração proposta por Duarte Ferreira Pestana só é aceitável nas obras “Arco-Íris” e “Paisagem Ribatejana”, a Fantasia nº2 e a Fantasia nº5, respectivamente, pois são apenas estas duas cuja partitura corresponde à original. As restantes são reduções das originais realizadas por músicos da Banda da G. N. R. para serem executadas nas bandas civis. Foram estas que encontrámos na pesquisa realizada nos arquivos do INATEL. Esta limitação resulta da impossibilidade de acesso às partituras originais que se encontravam no arquivo da Banda da G. N. R. Apenas as Fantasias nº2 e nº5 conseguimos adquirir noutras. Assim, das 6 Fantasias inicialmente propostas para análise, apenas iremos analisar 5, pois a Fantasia nº4 “Lisboa, Coisa Boa” não nos foi cedida.

2. O compositor

Neste capítulo, pretendemos expor três pontos: identificar o compositor apresentando uma biografia detalhada onde tentaremos focar todos os principais pontos de passagem relevantes para a sua actividade artística, bem como o seu contexto familiar; apresentar e agrupar a sua vasta obra; e relacionar a sua música com a música popular portuguesa. Deste modo, tentaremos contextualizar a sua obra.

2.1. Biografia

Duarte Ferreira nasceu a 21 de Fevereiro de 1911 em Tões, pequena freguesia do concelho de Armamar, distrito de Viseu[7]. Segundo filho mais velho, entre 6 irmãos, de Dinis Ferreira da Silva e de Beatriz da Conceição Gouveia, o pai tocava saxofone e flauta, tendo sido regente de bandas filarmónicas na região. Toda a paixão pela música que o pai possuía foi herdada pelos filhos. Deste modo, 4 dos seus 6 filhos foram músicos profissionais de grande sucesso. Ao primeiro, a filha Cristalda Ferreira Pestana, seguiu-se **Duarte Ferreira** (Clarinete), Dinis Ferreira Pestana (Contrabaixo de cordas), Ângelo Ferreira Pestana (Fagote), Amadeu Ferreira da Silva e Adácio Ferreira Pestana (Trompa). Duarte Ferreira adoptou mais tarde o apelido Pestana assim como o seu irmão Amadeu Ferreira da Silva pois eram os únicos filhos que não possuíam este apelido de família[8]. Foi casado com Ana da Costa Saraiva e teve dois filhos: Américo Saraiva Ferreira e Beatriz Saraiva Ferreira. O responsável pelo ensino da música à família Ferreira Pestana foi o avô paterno Manuel Ferreira (era alfaiate de profissão e esteve na fundação da Filarmónica de Gouviães). Deste modo, Duarte Ferreira Pestana começou aos 7 anos de idade a tocar flautim na banda de música local, em Gouviães (concelho de Tarouca). Em 1926, com 15

[7] Todos os dados mencionados neste ponto foram retirados das 4 entrevistas apresentadas em Anexo (7.1. "Entrevistas").

[8] De facto, o apelido de família Ferreira Pestana é herdado dos avós paterno e materno, respectivamente, Ferreira por parte do avô paterno (Manuel Ferreira) e Pestana por parte do avô materno (João Pestana).

anos de idade, o tio Américo Ferreira[9] (irmão do pai de Duarte Pestana), depois de estar no Porto, chamou-o para aprendiz, colocando-o na Banda de Música dos Bombeiros do Porto. Mais tarde, em 1928, colocou-o como aprendiz na Banda de Música da GNR do Porto (hoje extinta), tendo vindo a tocar na Banda da Infantaria nº18 do Porto como clarinetista. Nessa altura, foi aluno de clarinete do Capitão António Alves no Conservatório de Música do Porto. Nesse mesmo ano, a Banda foi extinta e os músicos foram distribuídos pelas restantes banda militares. Duarte foi para o RIP (Banda do Regimento de Infantaria do Porto).

Esteve na Banda do RIP nº18 até 1934 (quando tinha 23 anos), altura em que abriu uma vaga para clarinete na Banda de Música da Guarda Nacional Republicana de Lisboa (dirigida pelo Capitão Lourenço Alves Ribeiro). Duarte Ferreira Pestana efectuou concurso a Lisboa, e uma vez que era Furriel (embora já tivesse sido aprovado para 2º Sargento, não tinha havido vagas) ingressou como 2º Sargento efectivo, preenchendo a vaga em aberto[10]. Deste modo, em 1935, a restante família de Duarte Ferreira Pestana seguiu para Lisboa, onde residiu na Travessa de Sacramento[11]. Ainda no Porto, Duarte chamou o irmão Diniz para ingressar na Banda do RIP nº18, onde já estava o primo Mário Ferreira[12].

A sua ida para Lisboa "abriu caminho" para que os restantes irmãos músicos lhe seguissem os passos. Assim, trouxe o irmão Diniz (passados 2 ou 3 anos) que viveu com

[9] Américo Ferreira era conhecido por "cola tudo" dado que foi um trompetista muito conceituado, era o padrinho de um dos filhos de Duarte com o mesmo nome e foi o primeiro da família a seguir uma carreira profissional na música ingressando no Regimento de Infantaria nº18 do Porto. As suas qualidades musicais eram tais que o maestro da banda – na altura o capitão Fão – quando havia solos de trompete, dava a entrada ao Américo Ferreira e deixava de dirigir, baixando a batuta, deixando este à vontade para a execução do solo. Quando terminava o solo dava a entrada ao maestro para este continuar a dirigir a banda. (retirado da entrevista realizada a 10 de Fevereiro de 2005 ao filho de Duarte Ferreira Pestana, Américo Saraiva Ferreira).

[10] Antes de ingressar na Banda de Música da GNR, foi colocado na Banda Militar da Covilhã durante 8 dias mas os superiores depressa trataram de o colocar em Lisboa, antevendo que ali se encontrava uma mais valia (segundo o professor Adácio Pestana).

[11] Quando no Porto, o pai da mulher de Duarte Ferreira Pestana – José Saraiva – tinha uma mercearia e era uma pessoa de posses. Assim, a sua família vivia bem, numa casa com 3 pisos onde à hora das refeições sentavam à mesa 14 pessoas e a todas as refeições havia sempre sopa e dois pratos (sendo um luxo para a época). Quando a família de Duarte veio para Lisboa este "requinte" todo desmoronou-se (segundo Américo Ferreira).

[12] Filho de Américo Ferreira e o primeiro a ingressar nesta banda militar.

ele. O outro irmão músico, Angelo Ferreira, que tocava na Banda de Música de Gouviães, também veio para Lisboa aprender Fagote. Mais tarde veio o irmão mais novo, Adácio, começando logo em trompa na Banda da GNR de Lisboa[13].

Na Banda da G. N. R., onde esteve durante 20 anos, torna-se músico solista (de clarinete) com mais dois companheiros: Carlos Saraiva e Agostinho Romero. Os três clarinetistas eram considerados na altura "os três leões"[14]. Toda esta fama alastrou-se às orquestras de Lisboa onde se destacou nas óperas[15] realizadas no Coliseu dos Recreios.

A performance do clarinetista Duarte Ferreira Pestana está bem patente em duas histórias que o seu irmão nos relatou:

Na ópera de Giacomo Puccini (1858 - 1924) – Tosca[16] - antes do cantor entrar com o tema principal, este é apresentado primeiramente pelo clarinete. A interpretação de Duarte foi tal que o público o aplaudiu quando este acabou de tocar a exposição do tema (coisa que só acontecia no final da ária e para o cantor)[17].

Todo o propósito de sentimento de Duarte está patente no solo de clarinete da Ópera "La Traviata[18]" de Giuseppe Verdi (1813 - 1901).

[13] Era trompete na Banda de Música de Gouviães mas na altura o concurso para a vaga em aberto era para trompa. O seu professor de trompa em Lisboa chamava-se Amadiz.

[14] Segundo o professor Adácio Pestana – na entrevista concedida – falava-se na altura sobre estes três clarenetistas o seguinte: "O som do Saraiva, a dicção do Duarte e a técnica do Romero – os três num só eram considerados únicos no mundo".

[15] As óperas realizadas no Coliseu dos Recreios tinham músicos da Banda da GNR – os sopros – e algumas cordas da antiga Orquestra da Emissora Nacional.

[16] Ópera em 3 actos com libreto de Giacosa e Illica, baseado na peça de Sardou, *La Tosca* (1887), composta em 1898-99.

[17] Esta magnífica performance fez com que o empresário do Coliseu Ricardo Covões o convidasse para fazer operetas no Coliseu. A que mais se evidenciou foi "Lisboa é Coisa Boa". Foi deste modo que Duarte ficou a fazer a música e a dirigir a orquestra.

[18] Ópera em 3 actos com libreto de Piave, baseada na peça de Dumas "La Dame aux camélias" (1852) e composta em 1852-53.

Durante todo o seu percurso como clarinetista tocou em quase todas as melhores orquestras portuguesas. Duarte colaborou com a Orquestra do Teatro Nacional de S. Carlos e também tocava numa Orquestra Sinfónica que fazia a temporada de Ópera no Coliseu[19].

Ao nível da composição, Duarte Ferreira Pestana foi basicamente um autodidacta. O responsável pela sua orientação musical foi o seu tio Américo Ferreira (irmão do pai) que o acompanhou até à entrada no Conservatório de Música do Porto. Foi neste estabelecimento de ensino que estudou oficialmente. Começou a compor as suas primeiras obras na década de 30 – a Fantasia Popular "Uvas do Douro" (1935) e "Fado Sem Palavras" (1937). Dedicou-se à música ligeira para teatro, cinema e rádio contabilizando-se em algumas centenas o número de composições. Também compôs para a Banda da G. N. R[20] (apresentamos em anexo todas as obras escritas para este agrupamento bem como para outros).

Paralelamente à vida militar na Banda da G.N.R., Duarte foi o maestro do coro e da orquestra da FNAT (era a equivalente à actual orquestra do INATEL) onde realizou vários espectáculos no Coliseu, no pavilhão dos desportos (hoje pavilhão Carlos Lopes) e em vários cinemas e teatros por todo o país. Para além de dirigir, ele escrevia para esta formação (destacam-se inúmeras obras registadas na Sociedade Portuguesa de Autores – apresentadas em anexo). Esteve na FNAT até 1973. Também, durante 13 anos, dirigiu o conjunto musical do Coliseu dos Recreios, bem como várias orquestras.

No final da sua vida, foi promovido de 1º Sargento a Sargento Adjunto e, naquela altura, a regra dizia que quando um militar era promovido tinha que mudar de posto. Acabou por ir para o Exército (onde tinha começado a sua vida militar), onde foi chefe da Banda de Música do Regimento de Caçadores nº5 (ficava próximo da penitenciária, perto do actual Palácio da Justiça). Mas não esteve lá muito tempo; ao reformar-se da vida militar, dedicou-se apenas à orquestra da FNAT até quase à sua morte.

[19] Naquela altura a temporada de ópera tinha duas fases. A fase do S. Carlos onde ia a alta sociedade alfacinha (era uma acontecimento de natureza social) e, uma segunda, onde todas as óperas eram repetidas com os mesmos artistas no Coliseu mas com bilhetes mais baratos. Todos os que gostavam de música e não tinham dinheiro para ir ao S. Carlos, iam ao Coliseu. Devido à natureza social, as pessoas que aí se deslocavam eram mais cultas e conhecedoras de música.

[20] Contabilizam-se em dezenas as obras escritas para a Banda da GNR, entre as quais as Fantasias populares que aqui analisaremos.

Duarte Ferreira Pestana faleceu a 3 de Dezembro de 1974 em Lisboa, segundo o filho Américo Ferreira, em consequência de uma úlcera no duodeno que o impedia de comer. Esta agravou-se de Abril a Dezembro de 1974 ao ponto de ser internado no Hospital da Estrela. Segundo o irmão, Adácio Pestana, o facto de ele ter escrito a marcha "Angola é Nossa" (resultado de uma encomenda, e não tendo qualquer relação política dado que Duarte Ferreira Pestana não tinha qualquer afinidade com o regime ou contra-regime) conotou-o de fascista por muitos no pós 25 de Abril e este total abandono originou um isolamento que lentamente acabou com a sua vida.

2.2. A obra

Tendo em conta os registos cedidos pela Sociedade Portuguesa de Autores[21], Duarte Ferreira Pestana escreveu centenas de pequenas obras, sendo grande parte Marchas, Valsas, Boleros, Viras, Danças, Canções, Chulas, Corridinhos, etc., para a Orquestra da FNAT (e outras orquestras ligeiras que dirigiu), mas também escreveu muitas obras para a Banda da Guarda Nacional Republicana[22]: "Arco-Íris" (Fantasia nº2), "Abraço a Portugal" (Fantasia nº3), "Cartão de Visita" (Divertimento), "Fado Sem Palavras" (Fado de Concerto), "Flocos de Neve" (Divertimento), "Improviso" (Divertimento), "Lisboa, Coisa Boa" (Fantasia nº4), "Paisagem Ribatejana" (Fantasia nº5), "Saudades da Aldeia" (Quadro Sinfónico), "Templo de Diana" (Fantasia nº6), "Uvas do Douro" (Fantasia nº1), "Angola é Nossa" (Marcha) e "Voluntários da Guiné" (Marcha). Destas, destacamos as 6 Fantasias que nos propomos analisar bem como mais duas obras. "Flocos de Neve", pela sua orquestração: para 4 instrumentos solistas (Flauta, Oboé, Saxofone Soprano e Fagote) e acompanhamento orquestral constituído por Clarinetes (Mib, Sib, Alto e Baixo), Saxofones

[21] Consultar Anexo 7.2. "Obras inscritas na Sociedade Portuguesa de Autores".

[22] Estas obras estão referenciadas num pequeno livro que compila todas as obras em arquivo de todos os compositores portugueses que ao longo de 155 anos têm escrito para a Banda da Guarda Nacional Republicana. Para além das citadas no texto acima, ainda são referenciadas mais 3 obras: a Marcha "Altivez", a Marcha "Luanda Heróica" e "Panorama Lusíada". Como não estão registadas na Sociedade Portuguesa de Autores, entendemos que seja um equívoco do arquivista responsável pelo livro.

(Alto, Tenor, Barítono, Baixo e Pedal), Fagotes, Violoncelos, Rabecões (Contrabaixos de Cordas), Celesta e Harpa. E a obra "Improviso" que foi encomendada pelo INATEL para ser a peça obrigatória de um concurso de bandas civis. Esta, mesmo apresentando uma orquestração adequada à realidade das bandas civis (Flauta, Requinta, Clarinetes, Sax. Soprano, Sax. Alto, Sax. Tenor, Trompetes, Trompas em Mib, Fliscornes, Trombones, Bombardinos, Contra-Baixos em Mib (Tubas em Mib) Tímpanos e Bateria (Bombo, Pratos e Caixa), mantém as qualidades musicais das Fantasias, embora de dimensões mais reduzidas. Ainda poderemos referenciar a Marcha Patriótica "Angola é Nossa"[23] pelo enorme peso político que assumiu, principalmente depois do 25 de Abril de 1974, mas também pelas suas qualidades musicais comprovadas pelo número de vezes que foi apresentada pela Banda da Guarda Nacional Republicana.

Grande parte da sua obra baseia-se nas danças regionais portuguesas. São disso exemplos: os Corridinhos da região do Algarve "Cravos e Manjericos", "Figos do Algarve" e "Puladinho Algarvio"; as Chulas da região do Alto-Douro "Douro" e "Douro Litoral"; os Viras do Minho "Canção da Alegria", "Bailarico", "Descarga da Areia", "Não sejas má", "Vira da uvas", "Vira popular" e "Vira, Amor"; e os Fados portugueses "Ai, que saudade", "Expiação", "O Manel estropiado" e "Tu pagarás". Por outro lado, podemos enumerar as várias marchas que compôs bem como arranjos de músicas populares portuguesas, sendo exemplo "Caninha Verde", "De bico doirado", "Josesito", "Ó minha Caninha Verde" e "Papagaio Louro". Mas também danças importadas, como são os casos: do Samba "Ai o batuque"; do Fox "De braço dado"; do Slow "Juramento"; do Bolero "Não vale a pena" e da Valsa "Nostalgia". Todas estas obras foram compostas para a Orquestra da FNAT.

Nas obras em análise, as Fantasias, também podemos encontrar a influência das danças regionais portuguesas. O caso mais flagrante é a Fantasia nº3 "Abraço a Portugal" que contém temas das regiões de Angola, Algarve, Ribatejo, Beira Baixa, Beira Alta, Trás-os-Montes, Douro e Estremadura. Mas também é exemplo a Fantasia nº5 "Paisagem Ribatejana" onde são expostas várias danças, nomeadamente o "Fandango" e a Fantasia nº6 "Templo de Diana" onde é exposto o canto alentejano. Podemos ainda citar a Fantasia

[23] Com letra de Santos Braga e música de Duarte Pestana, esta Marcha Patriótica é orquestrada para Grande Banda e Coro.

nº1, “Uvas do Douro”, que expõe várias danças da região do Douro, nomeadamente a Chula. De todas as Fantasias, a segunda é a única que tem um nome que não identifica qualquer região do país – “Arco-Íris” – mas apresenta temas baseados em algumas danças populares portuguesas, como o Vira.

Tendo em conta toda a influência das danças populares portuguesas na obra de Duarte Ferreira Pestana, há necessidade de enquadrar a realidade política do país neste contexto. Assim, o compositor sofreu a repressão que a grande maioria dos intelectuais e artistas portugueses sofreram durante todo o período Salazarista. Nesse contexto, era difícil ao povo português ter contactos com outros países e, como consequência, tinham que se concentrar na sua própria cultura.

A música de Duarte Ferreira Pestana não pode ser enquadrada nem relacionada com a música dos conhecidos compositores portugueses do início do século XX, pois a sua obra foi escrita para uma formação específica (nos casos, a Orquestra da FNAT e a Banda da Guarda Nacional Republicana) e não para as formações ditas *Standard*, como é o caso de uma Orquestra Sinfónica, Orquestra Clássica, Grupos de Música de Câmara, etc., formações para as quais era habitual compor. Mas a qualidade musical compara-se aos melhores compositores mencionados nos manuais de História da Música.

3. Análise das Fantasias para Orquestra de Sopros.

A análise das 5 Fantasias aqui apresentadas, abrange quatro aspectos. São eles a análise formal, a análise temático-motívica, a análise tímbrica e a análise harmónica.

Em relação ao primeiro aspecto análise formal, por nós intitulado "Forma", o seu estudo será elaborado sempre dos aspectos mais gerais para os mais específicos. Deste modo, iniciaremos a divisão por secções e, a partir destas, em subsecções. Através desta organização formal, pretendemos chegar a algumas conclusões no que respeita a possíveis simetrias. Por outro lado, a divisão formal irá permitir-nos uma visão global da dimensão de todas as secções e respectivas subsecções, bem como possíveis relações existentes com os temas explorados pelo compositor.

Na análise temático-motívica serão apresentados e analisados todos os temas e motivos explorados pelo compositor, bem como as relações existentes entre eles. Também serão efectuadas análises intervalares, relações intervalares, processos de variação temática e motívica e relações dos temas populares explorados pelo compositor com os temas populares existentes (em certos casos).

O próximo aspecto – análise tímbrica – iremos apenas estudá-lo em duas obras: na Fantasia nº2, "Arco-Íris", e na Fantasia nº5, "Paisagem Ribatejana". Esta opção deveu-se ao facto de os exemplares conseguidos não serem os originais, mas sim "arranjos" das mesmas. Deste modo, achamos que a análise tímbrica de uma partitura que foi sujeita a uma deturpação em relação à inicialmente composta, não seria a mais correcta. Assim, através desta análise tímbrica iremos apresentar explicações para: a utilização de determinados instrumentos em detrimento de outros; a relação da utilização de determinados temas com determinados conjuntos de instrumentos; a relação do timbre como processo variacional dos temas.

No último aspecto – a harmonia – iremos realizar um levantamento em cada partitura das tonalidades, dos acordes estranhos às tonalidades (tonicizações), das modulações e dos encadeamentos. Tentaremos relacionar estes aspectos entre as Fantasias de modo a atingir as respectivas conclusões. Em relação às tonalidades, iremos realizar um levantamento exaustivo de todas as tonalidades que o compositor utiliza em cada Fantasia bem como as suas localizações temporais na partitura e as relações existentes entre si. Em relação aos acordes, iremos apresentar os que o compositor mais utiliza para realizar

tonicizações e explicaremos as suas diversas funções nas diferentes utilizações. Nas modulações, apresentaremos um estudo das realizadas pelo compositor em cada Fantasia e explicaremos como são realizadas. Nos encadeamentos, apresentaremos uma tabela onde os poderemos relacionar com o número de vezes em que foram utilizados.

Através de todos estes aspectos, pretendemos apresentar uma análise meticulosa e ao mesmo tempo abrangente.

3.1. Fantasia nº1 “Uvas do Douro”

Foi a primeira obra a ser registada na Sociedade Portuguesa de Autores (antiga Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses) em Lisboa, no mês de Setembro do ano de 1935, sendo o seu género designado por “Fantasia de Concerto”.

A respeito desta Fantasia passaremos a citar parte da entrevista que o filho de Duarte Ferreira Pestana, Américo Pestana, nos concedeu no dia 10 de Fevereiro de 2005.

A família de Duarte Pestana ia passar férias a Gouviães. Ele estava casado e os irmãos solteiros bem como o primo Mário Ferreira. Todos iam passar férias no mês de Setembro onde colaboravam nas vindimas. Os pais das “meninas casadoiras” viam nos 4 irmãos de Duarte uma porta de saída para a cidade das suas filhas. Assim, eram frequentemente convidados a irem a suas casas. O Mário e o Duarte resolveram fazer uma peça com o enredo destas “escapatórios dos rapazes às raparigas”. Resolveram fazer um apanhado de todas as partes cómicas dos rapazes e fazer uma peça de teatro. Era na “Casa do Paço” que tinha uma igreja (esta era anterior ao tempo de D. Afonso Henriques). A família Ferreira Pestana era dona desta casa e fez uma divisória que a separava da igreja. Junto desta havia um cemitério. A “Casa do Paço”, embora pertencente a um irmão da avó de Américo Ferreira, era uma casa que era pouco habitada. No 1º andar tinha uma sala muito grande onde resolveram fazer o teatro. O Mário fez o argumento, o Duarte fez a música, juntaram a Filarmónica e fizeram um grande espectáculo. Da música do teatro nasceu a Fantasia “Uvas do Douro”. Uma cena que aparecia no teatro era a de uma mulher que foi pisar vinho para junto dos homens e um deles passou uma rasteira e esta sentou-se no lagar. No teatro a música tinha a seguinte letra: “Eu também conheço uma, Que molhou o às de copas”. A organização destas músicas deu origem à Fantasia. Foi uma maneira de divertir a população local.

3.1.1. Forma

A primeira Fantasia escrita pelo compositor Duarte Ferreira Pestana tem uma forma simples. Resume-se, genericamente, à divisão por temas. Deste modo, podemos dividi-la em 9 partes denominadas de secções, respectivamente, da secção A à secção I, onde a primeira corresponde à Introdução e a última à Coda.

A secção A corresponde à introdução da Fantasia, onde o compositor apresenta 2 temas, respectivamente T1 e T2 e o motivo inicial de um terceiro – T3, em apenas 13 compassos. Este último, através de uma ponte, introduz a secção B de 77 compassos onde é apresentado pela primeira vez o T3. Ao longo desta secção o T3 é exposto por diversos instrumentos, sendo sempre alternado por partes contrastantes em forma de *Rondó*. A secção seguinte – C – é precedida por uma ponte de 5 compassos onde o compositor prepara a entrada do T4. Este é o tema principal desta secção de 31 compassos onde, na parte final (ponte), o compositor insere o tema que designámos por T1.

A secção D alberga o Motivo D (MD) e o T5, expostos ao longo de 73 compassos. Esta tem uma Introdução rítmica de 6 compassos e, na sua parte final, uma ponte onde o compositor prepara a cadência. Esta preenche na totalidade a secção E com apenas 2 compassos. Segue-se a secção F que volta a apresentar o MD onde, nos últimos 3 compassos, comporta uma ponte para a secção seguinte.

A secção G contempla 44 compassos onde o compositor expõe o T2 ao longo da sua extensão, contrapondo este com uma parte de variação melódica – T2’ – ao género verificado na forma da canção: A – B – A – B – A. Segue-se a secção H que reexpõe o T3 uma única vez.

A Fantasia termina com uma Coda intitulada de secção I, onde o MD é o único material exposto que já foi apresentado ao longo da obra.

Podemos observar, em resumo, a forma desta Fantasia na tabela seguinte.

Tabela 3.1.1

Forma da Fantasia nº1 "Uvas do Douro"

Divisão	**Introdução**	**1ª Parte**		**2ª Parte**			**3ª Parte**		**Coda**
Subdivisão	Secção A	Secção B	Secção C	Secção D	Secção E	Secção F	Secção G	Secção H	Secção I
Compassos	16 [1 – 16]	77 [(17 – 93]	31 [94 – 124]	73 [125 – 197]	2 [198 – 199]	19 [200 – 218]	44 [219 – 262]	7 [263 – 269]	7 [270 – 276]
Temas	T1 T2 M3	T3	T4	MD1 MD2 T5	Secção cadencial	MDa MDb	T2	T3	MDa
Ponte	P1 (M3)	P 2 (M3)	P 3 (T1)	P 4 (MD)		P 5			

Através desta tabela e tendo em conta tudo o que já foi referenciado, verificamos a existência de inúmeras simetrias nesta obra. Assim, na parte central da Fantasia (2ª parte) podemos observar a existência de uma cadência – centro da obra – entre as secções D e F. Estas expõem materiais semelhantes, com origem no MD, sendo a única assimetria a apresentação do T5 apenas na secção D. Mas esta segunda parte poderá ter outra leitura. Se atendermos ao número de compassos da secção F, poderíamos considerá-la como uma ponte para a secção seguinte pois, como poderemos verificar na análise dos temas que realizaremos posteriormente, o MDa (antecedente de MD) da secção F não é uma reexposição mas uma variação harmónica (encontra-se no modo menor). Deste modo, poderíamos considerá-la como uma preparação para a entrada do T2 da secção seguinte. Mas, independente das diferentes leituras da obra, o conjunto das secções D, E e F corresponde a uma parte muito contrastante da Fantasia a qual denominámos de 2ª parte.

Mas as simetrias continuam. Na primeira e terceira partes que albergam, respectivamente, as secções B, C e G, H, há semelhanças. Ambas exploram temas que são pela primeira vez apresentados na Introdução. O T4 efectivamente não é apresentado na secção A, mas as semelhanças com o T2 são evidentes como poderemos observar na análise dos temas. Deste modo, e atendendo às explicações anteriores, a forma geral da Fantasia nº1 resume-se à tabela seguinte.

Tabela 3.1.2

Forma geral da Fantasia nº1 "Uvas do Douro**"**

Introdução	A	B	C (A')	Coda

A secção A, Introdução, não apresenta qualquer forma pois baseia-se na apresentação dos temas que serão expostos posteriormente, são o caso do T1, T2 e T3.

A secção B tem a forma *Rondó*, sendo o T3 a parte que se repete. Tendo em conta o carácter popular que caracteriza as Fantasias, podemos relacionar esta forma com a de uma canção popular sendo o T3 o refrão que se repete, o T3' e o T3'' os versículos que são sempre diferentes. Podemos observar na tabela seguinte.

Tabela 3.1.3

Forma da Secção B (77 cc.)

1ª parte	2ª parte	3ª parte	4ª parte	5ª parte	6ª parte	7ª parte	8ª parte
T3	Tema de "Chula"	T3'	T3	T3	T3'' T3''	T3 (variação final)	Variação com motivos de T3
8 cc.	8 cc.	16 cc.	8 cc.	8 cc.	16 cc.	8 cc.	5 cc.
Forma geral (*Rondó*)							
a		**b**	**a**		**c**	**a**	**Ponte**

Poderemos observar ainda a quadratura da divisão da secção, muito por culpa da quadratura dos temas. Apenas irregular na 8ª parte da secção pois o compositor prepara a entrada da secção seguinte através de variações do motivo inicial do T3.

A secção C tem uma divisão binária onde na primeira parte o compositor apresenta o T4 e na segunda, através de uma base harmónica quase idêntica, faz uma variação originando uma parte contrastante em relação ao T4. Na última parte é exposto, pela primeira vez depois da Introdução, o T1. Este foi o Tema que o compositor introduziu no início da Fantasia e nesta secção é reutilizado para originar uma ponte à secção seguinte – secção D – e consequentemente para a 2ª parte.

Tabela 3.1.4

Forma da Secção C (31 cc.)

1ª Parte	2ª Parte	3ª Parte
T4	T4'	T1
12 cc.	8 cc.	12 cc.
Forma geral		
a	**b**	**Ponte**

A secção D, juntamente com as seguintes denominadas de E e F, forma a 2ª parte da Fantasia. É uma parte contrastante em relação às restantes no que confere à divisão do compasso (ternário) e, como consequência, ao ritmo, bem como a apresentação e exploração formal dos temas. É nesta parte da Fantasia que o compositor desenvolve material motívico e não temático como nas restantes partes. Neste caso o MD, através do conjunto do seu antecedente – MDa – e do seu consequente – MDb. Por outro lado, na secção E, que corresponde à secção central da Fantasia, o compositor expõe uma cadência no clarinete. Na secção D, para além da exploração do MD, o compositor expõe o T5. Este é o único tema que não foi apresentado na Introdução da Fantasia e que não deriva do mesmo. É, consequentemente, contrastante.

As três secções D, E e F, constituem a grande secção central. A primeira, a secção D, centraliza-se no T5 onde o MD é utilizado como introdução e conclusão do respectivo tema, organizando a secção numa forma a – b – a'. Apresentamos o esquema desta secção na tabela seguinte.

Tabela 3.1.5

Forma da Secção D (73 cc.)

<table>
<tr><td>1ª Parte</td><td colspan="2">2ª Parte</td><td>3ª Parte</td><td colspan="2">4ª Parte</td><td>5ª Parte</td></tr>
<tr><td rowspan="5">Introdução rítmica</td><td>MDa</td><td>4 cc.</td><td rowspan="5">T5 (solo)
T5 (tutti)</td><td rowspan="2">MD
(Var.)</td><td rowspan="2">4 cc.</td><td rowspan="5">MDa e MDb
(preparação da cadência)</td></tr>
<tr><td>MDb</td><td>4 cc.</td></tr>
<tr><td>MD
(Var.)</td><td>4 cc.</td></tr>
<tr><td>MDb</td><td>4 cc.</td><td rowspan="2">MDa</td><td rowspan="2">2 cc.</td></tr>
<tr><td>MD
(Var.)</td><td>4 cc.
+
1 cc.</td></tr>
<tr><td>6 cc.</td><td colspan="2">21 cc.</td><td>31 cc.</td><td colspan="2">6 cc.</td><td>9 cc.</td></tr>
<tr><td colspan="7">Forma geral</td></tr>
<tr><td>Introdução</td><td colspan="2">a</td><td>b</td><td colspan="2">a'</td><td>Ponte</td></tr>
</table>

A segunda secção, a E, contempla a cadência do clarinete.

Por último, a terceira secção, F, retoma o material da secção D (Motivo D) e subdivide-se em duas partes iguais, adicionando-se a estas uma terceira com função de ponte.

Tabela 3.1.6

Forma da Secção F (19 cc.)

1ª Parte	2ª Parte	3ª Parte
Motivo D1	Motivo D1	Motivo D (variação)
8 cc.	8 cc.	3 cc.
Forma geral		
a	**a**	**Ponte**

As secções G e H formam a terceira parte da Fantasia. Se atendermos aos temas e sua abordagem, poderemos chegar à conclusão que esta parte tem muito em comum com a primeira. O Tema 2, explorado nesta secção G, foi exposto pela primeira vez na Introdução (de igual modo aconteceu com os temas expostos na primeira parte). Na secção seguinte é reexposto o Tema 3, o que origina uma maior ligação desta com a primeira.

A forma desta secção G intercala um motivo (denominado motivo de dança) com o Tema 2 bem ao jeito das partes instrumentais que intercalam os cantares ao desafio populares. A forma desta secção G está expressa na tabela seguinte.

Tabela 3.1.7

Forma da Secção G (44 cc.)

1ª Parte	2ª Parte	3ª Parte	4ª Parte	5ª Parte	6ª Parte	7ª Parte
	Motivo de Dança	T2	Motiivo de Dança	T2	Motiivo de Dança	
1 comp.	8 cc.	8 cc.	8 cc.	8 cc.	8 cc.	1 cc.
Forma geral						
Intro.	**b**	**a**	**b**	**a**	**b**	**Ponte**

A secção H (segunda desta terceira parte) engloba unicamente a reexposição do T3, preparando, deste modo, a Coda Final.

A Coda Final caracteriza-se pela sua curta duração e pelo contraste que faz em relação à Introdução. Nesta, o compositor expõe os temas que serão apresentados na primeira e terceira partes, e reexpõe parte do MDb que foi apresentado na segunda parte. Podemos concluir que a primeira e a terceira partes têm a sua origem na Introdução

(Secção A) e a segunda parte na Coda. Deste modo, a Introdução e a Coda resumem toda a obra.

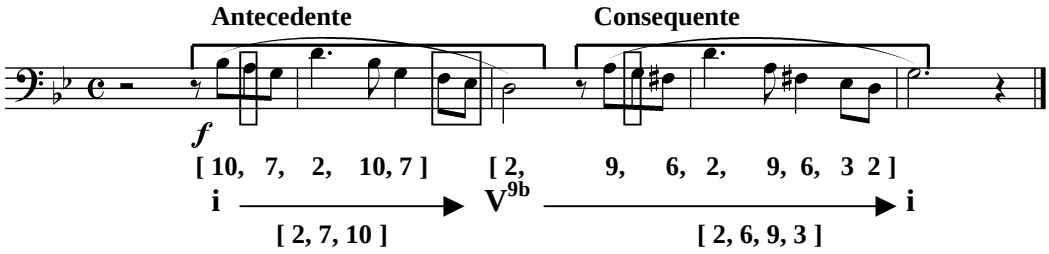
3.1.2. Temas e Motivos

Ao longo de toda a obra o compositor apresenta 5 temas (T1, T2, T3, T4 e T5) e 1 motivo (MD) distribuídos por 9 secções bem definidas. Dos 5 temas que a Fantasia comporta, apenas 1 não é exposto na Introdução, tendo em conta que o T4 tem a sua origem no T2

O primeiro a ser exposto na secção que introduz a Fantasia é o T1 através dos instrumentos de tessitura mais grave. Este divide-se em antecedente e consequente como se demonstra no exemplo seguinte.

Exemplo 3.1.1

T1, cc. [1 – 5]

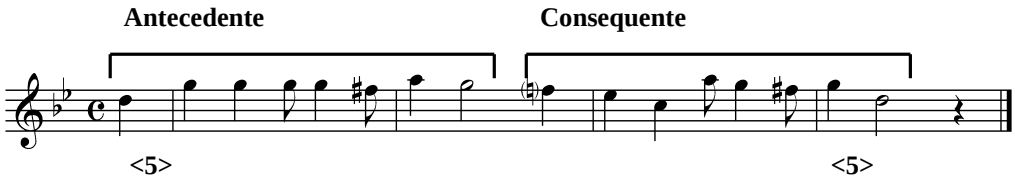


Através da análise do T1 constatamos que este é construído na sua maioria pelas notas das respectivas funções tonais: **i** [2, 7, 10] e $\mathbf{V^{9b}}$ [2, 6, 9, 3].

O segundo tema a ser exposto na introdução é o T2. Como sucedeu com o T1, neste, o tema não é exposto na sua totalidade mas apenas a sua introdução. Por outro lado, é ritmicamente contrastante com o T1. Apresenta, no entanto, a mesma estrutura rítmica no seu antecedente e consequente – aspecto verificado em T1. A sua construção é muito simples: tem uma primeira parte claramente ascendente correspondendo ao antecedente e uma segunda parte descendente no seu consequente.

Exemplo 3.1.2

T2, cc. [5 – 9]

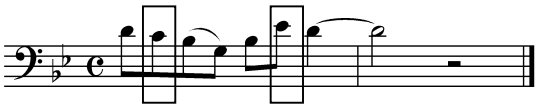


O balanço inicial é realizado pelo intervalo <5> correspondendo às notas [2, 7]. Este mesmo intervalo e as mesmas notas finalizam o consequente [7, 2].

Ao mesmo tempo que é exposto o T2 na Introdução, é exposto o motivo inicial do T3 (M3). Este efectua-se no início do compasso embora na sua exposição na secção seguinte – B – se realize em *anacrusa*. Da mesma forma que o T1 e T2, o T3 é contrastante, como podemos observar no exemplo seguinte.

Exemplo 3.1.3

M3 da Introdução, cc. [6 – 7]



[2, 10, 7, 10, 2]

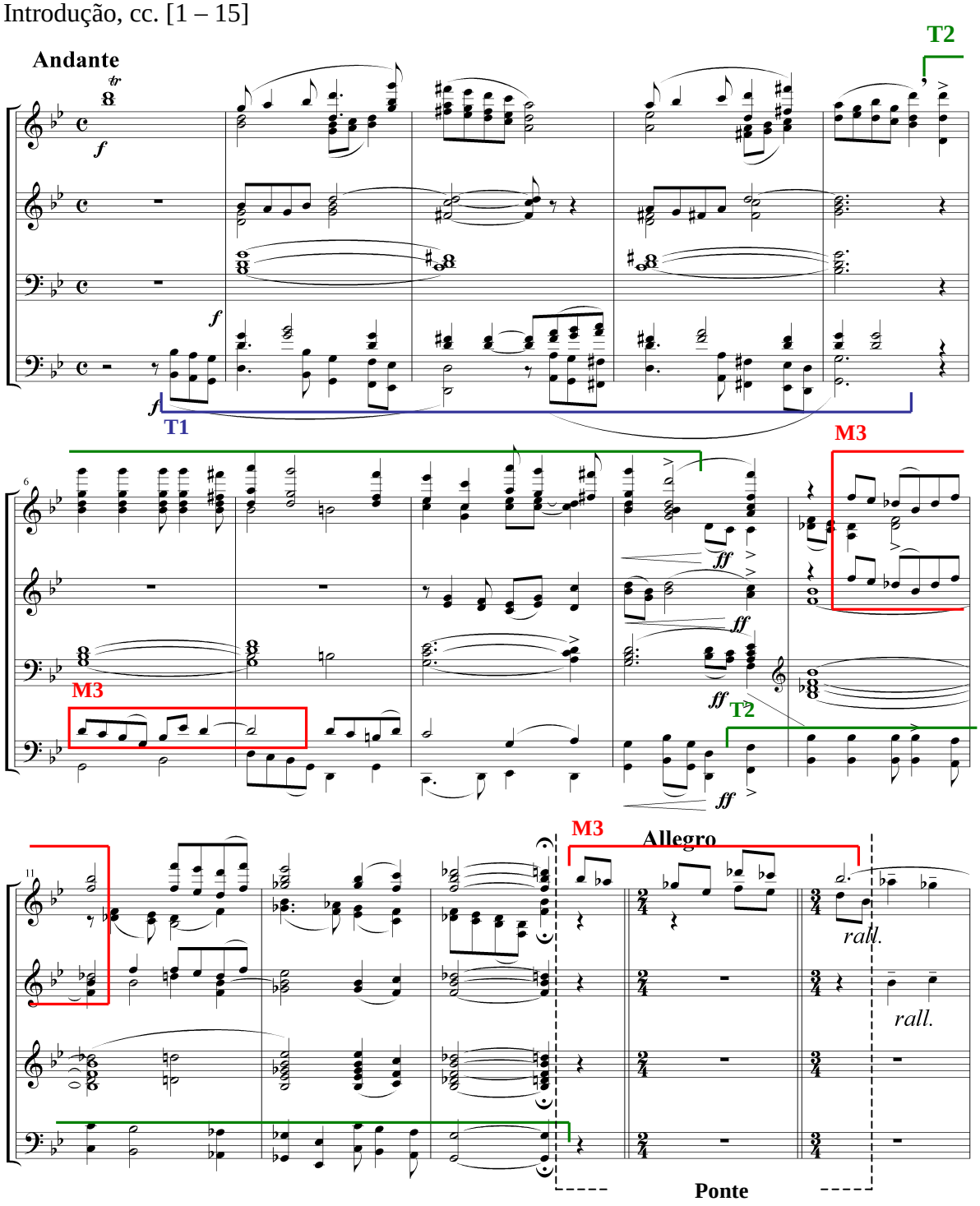
Este motivo de T3 utiliza na sua maioria as notas da função tonal: **i** [2, 7, 10].

Com a excepção do T1, os T2 e T3 são apresentados na Introdução da Fantasia no modo menor embora aquando das suas exposição e desenvolvimento nas secções seguintes se apresentem no modo maior, como analisaremos posteriormente.

Podemos observar, no exemplo 3.3.4, toda a secção A – Introdução – com os respectivos temas expostos (partitura reduzida). Verificamos que em todos os momentos existe a exposição de um tema, onde o primeiro encaixa no segundo e o segundo no terceiro.

Exemplo 3.1.4

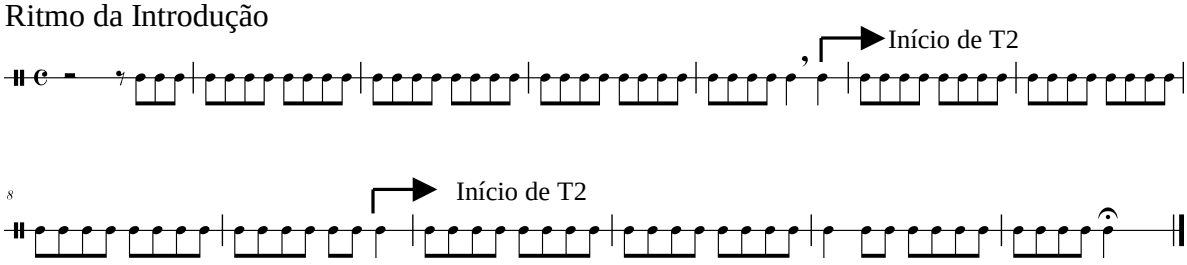
Introdução, cc. [1 – 15]



Para além da organização dos temas nesta Introdução, o compositor teve a preocupação de realizar um contraponto nas restantes vozes para que o ritmo resultante seja o indicado no exemplo 3.1.5.

Exemplo 3.1.5

Ritmo da Introdução

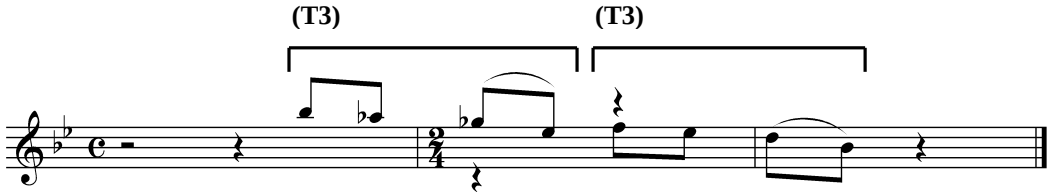


Assim, o ritmo resultante é, quase na totalidade, uma sequência de colcheias. Apenas no início do T2 existe uma interrupção das colcheias. Esta utilização produz ritmo, movimento, preenchendo todos os espaços vazios dos temas.

Na primeira Ponte da Fantasia o compositor utiliza o M3 (parte inicial de T3) fazendo, deste modo, a ligação para a secção B, onde é exposto o T3 completo.

Exemplo 3.1.6

M3, cc. [13 – 15]

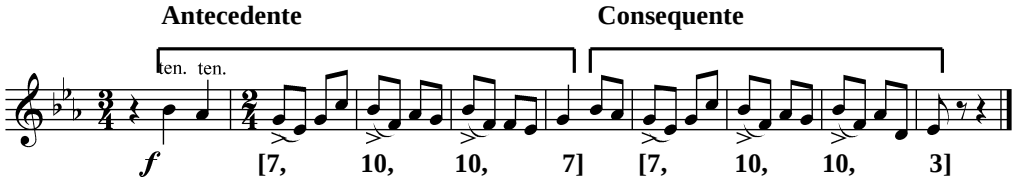


O M3 exposto nesta secção apresenta-se em *anacrusa* como acontecerá no início da secção seguinte. A nível tonal, salientamos o facto de o primeiro motivo se encontrar no modo menor (mib menor) e o segundo, modular para o modo maior (Mib Maior). Através desta dualidade menor/Maior o compositor une as duas secções apresentadas pois a secção A encontra-se no modo menor e a secção B no modo Maior.

A secção B inicia-se com a exposição do T3. Este é composto por 8 compassos que se dividem em 4 + 4, respectivamente antecedente e consequente. O T3 será apresentado mais 3 vezes ao longo desta secção B: entre os compassos [49 – 56] (em Mib Maior); entre os compassos [57 – 64] (em Láb Maior) e entre os compassos [81 – 86] (em Láb Maior). Nesta última apresentação, o T3 não aparece completo pois o compositor começa a preparar a passagem para a secção seguinte.

Exemplo 3.1.7

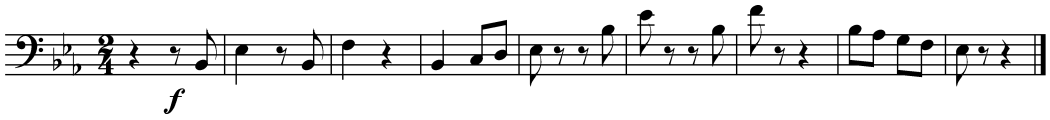
T3, cc. [16 – 24]



Podemos ainda observar neste tema as notas acentuadas, ou seja, as notas que correspondem aos tempos fortes, [7, 10], terminando o tema na nota [3]. Estas estão directamente relacionadas com a função tonal que o compositor utiliza. Assim, [7] corresponde à função de tónica e [10] à função de dominante. Por outro lado, atendendo ao ritmo e à acentuação das notas, o compositor transporta-nos para um ambiente de dança. Este é destacado nos 8 compassos seguintes ao T3, como verificamos no exemplo seguinte.

Exemplo 3.1.8

Acompanhamento da Dança (T3), cc. [24 – 32]

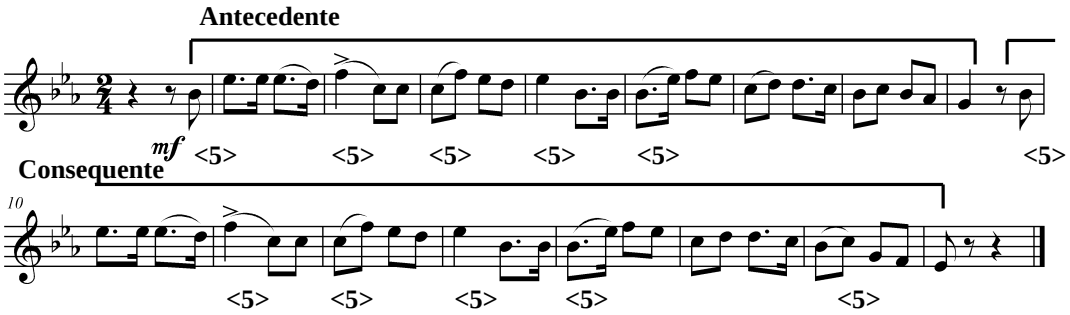


Como já referimos aquando da divisão da obra, esta secção tem a forma: **a–b–a–c–a**. Segue-se a apresentação das partes **b** e **c** denominadas, respectivamente, de T3’ e T3’’.

O T3’ tem o dobro de compassos que T3, correspondendo a um total de 16 compassos divididos por 8 + 8, respectivamente antecedente e consequente. Este difere do antecedente apenas na sua parte final (3 últimas notas). A nível rítmico o T3’ explora um novo ritmo: colcheia com ponto seguido de uma semicolcheia, como podemos observar no exemplo seguinte.

Exemplo 3.1.9

T3', cc. [32 – 48]

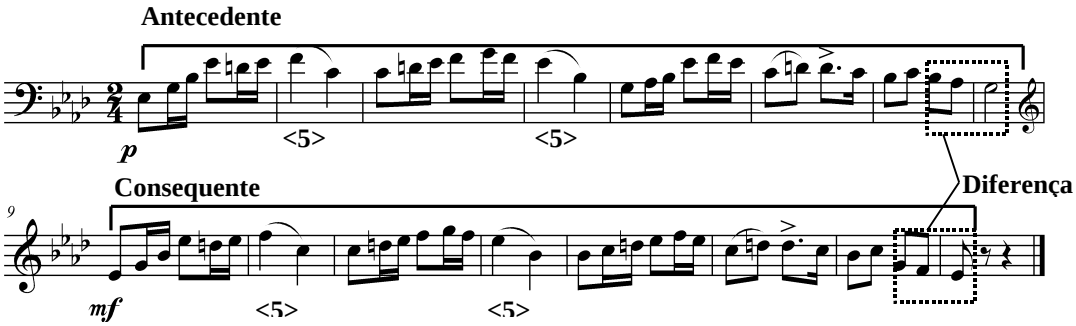


A nível intervalar o T3' utiliza muito o intervalo de <5>, nomeadamente no lançamento do antecedente e do consequente.

À semelhança de T3', o T3'' é contrastante ritmicamente em relação ao tema principal (T3). Aqui o compositor explora o seguinte ritmo: colcheia seguido de duas semicolcheias. T3'' contém o mesmo número de compassos de T3' e o processo de construção também é o mesmo. Como podemos verificar no exemplo 3.1.10, o consequente difere do antecedente apenas nas últimas 3 notas (terminando na tónica)

Exemplo 3.1.10

T3'', cc. [64 – 80]

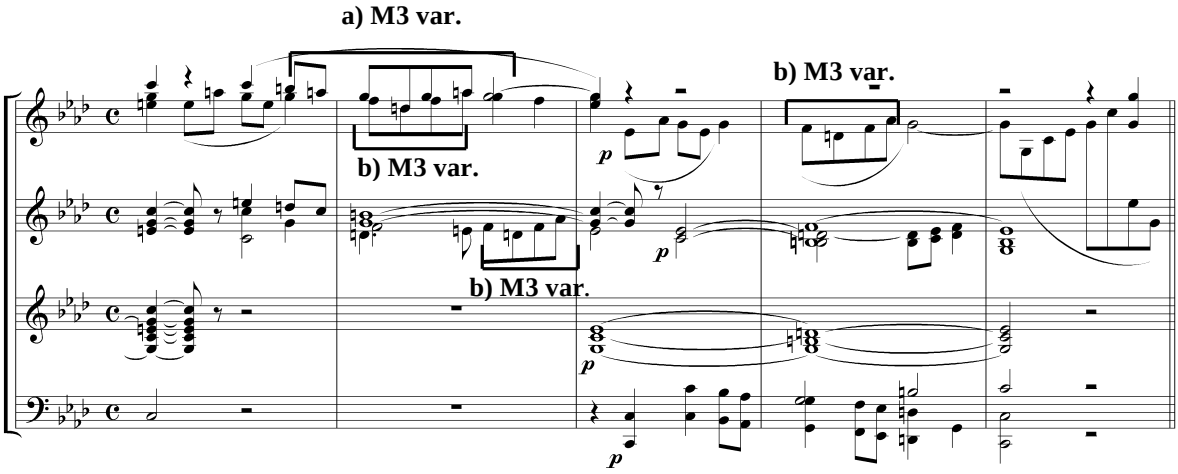


De igual modo, em T3'' o intervalo <5> volta a ter um destaque. É enfatizado nos momentos de repouso (como podemos observar no exemplo 3.1.10).

Segue-se uma Ponte que prepara a entrada da secção C. O material utilizado pelo compositor é o M3 (o mesmo utilizado na Introdução da obra). Aqui, sofre algumas variações intervalares devido à coerência harmónica. Estas estão assinaladas no exemplo seguinte.

Exemplo 3.1.11

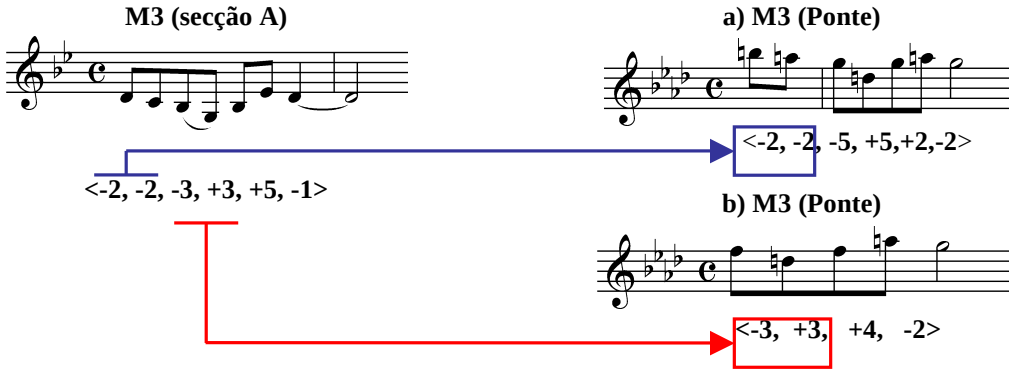
Ponte para a Secção C, cc. [89 – 93]



O motivo desenvolvido nesta Ponte difere em alguns intervalos mas mantêm o sentido intervalar como podemos observar no exemplo seguinte.

Exemplo 3.1.12

M3 desenvolvido na Ponte para a Secção C



Destacamos o facto de os dois primeiros intervalos serem os mesmos, tanto em **a** como em **b**, tendo em conta que **b** corresponde às últimas 5 notas do M3 (secção A).

O tema que introduz a secção C, T4, tem a sua origem no T2. Embora o contexto em que se enquadre seja diferente, o T4 tem o mesmo ritmo que o T2 apresentado na Introdução, como podemos observar no exemplo 3.1.13.

A forma de T4 segue a quadratura: 4 + 4 + 4, que se subdividem em 2 + 2.

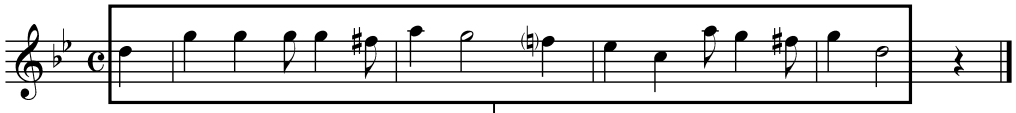
A construção de T4 divide-se em 3 partes: a primeira, **a**, correspondente a um antecedente e a segunda, **b**, a uma consequente, a terceira, **b'**, corresponde a um segundo consequente, ou seja, o compositor através da parte **b'** traduz uma segunda conclusão mais afirmativa, como podemos observar no exemplo 3.1.13.

Para além do ritmo ser o mesmo nas 3 partes do T4 e em T2, o lançamento através do intervalo <5> aproxima mais os dois temas pois o T2 também é lançado com o mesmo intervalo.

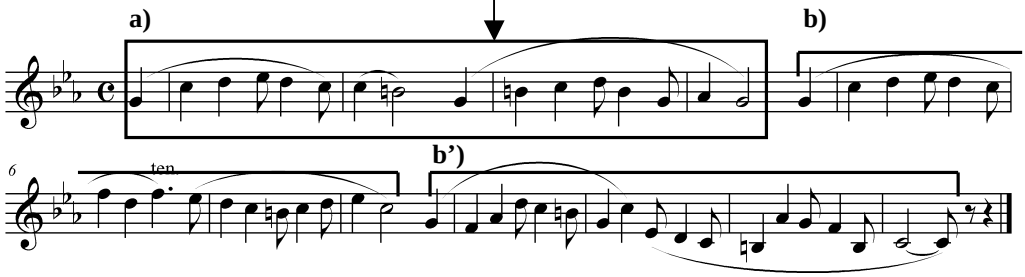
Exemplo 3.1.13

Construção do T4 a partir do T2

T2 cc. [5 – 9]



T4 cc. [94 – 105]

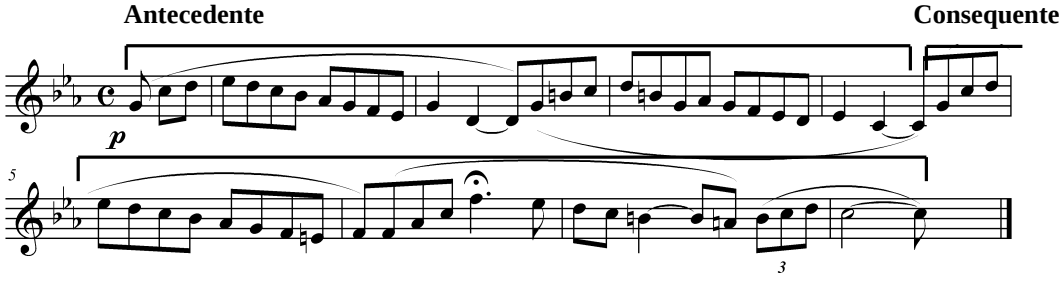


Ritmo dos 4 primeiros compassos de T2 e T4:

Segue-se uma variação do T4'. Esta é contrastante em relação ao T4 uma vez que o T4 é mais *cantabile* e o T4' é mais instrumental. Em termos formais segue os princípios de T4 sem a terceira parte, apenas com o antecedente e o consequente.

Exemplo 3.1.14

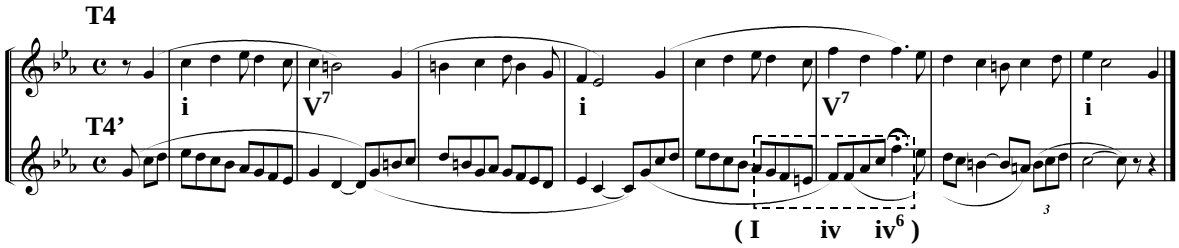
T4', cc. [106 – 113]



Em termos harmónicos, o T4' tem a mesma base harmónica que T4, exceptuando o compasso da suspensão onde a função de quinto grau com sétima (V^7) é substituída pela função de quarto grau com a sexta agregada (iv^6); e também no compasso anterior onde o compositor cria uma dominante secundária transformando o primeiro grau em maior, como verificamos no exemplo 3.1.15.

Exemplo 3.1.15

Comparação harmónica do T4 com T4'

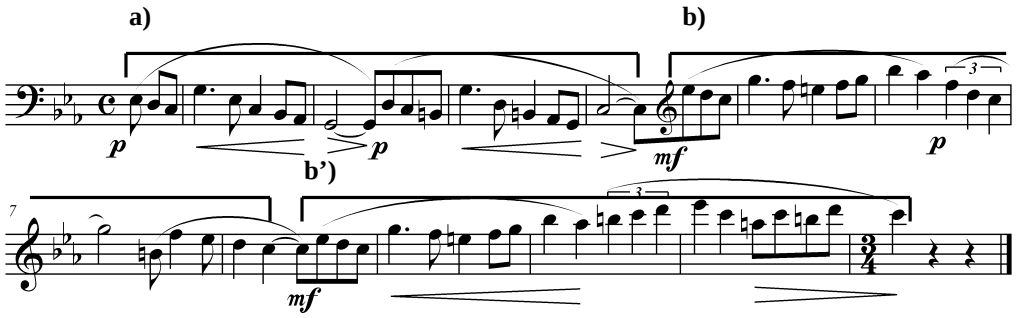


Esta substituição de graus funcionais ao tema não colide com as notas do T4, uma vez que este poderia ser harmonizado com as mesmas funções tonais que T4'.

Para realizar a passagem para a secção seguinte, o compositor reexpõe o T1 que principiou a obra. Desta vez, o T1 aparece na sua totalidade, ou seja, antecedente e consequente. Da mesma forma como foi escrito o T4, o T1 também apresenta um segundo consequente onde reafirma o anterior, originando a forma a – b – b', como podemos observar no exemplo 3.1.16.

Exemplo 3.1.16

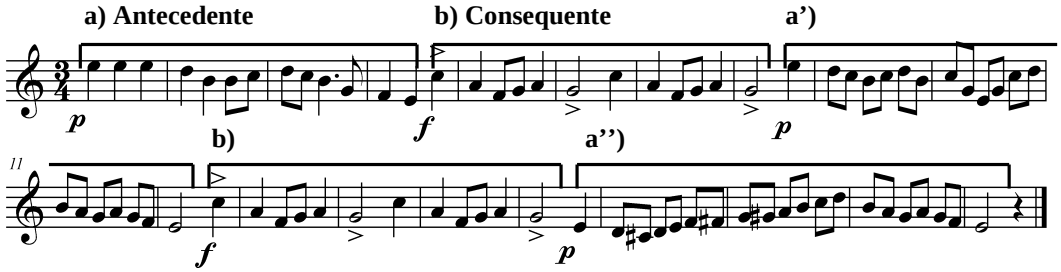
T1, cc. [114 – 125]



A secção D principia com uma introdução rítmica, impulsionando o MD. Este motivo prepara a entrada do T5. Como podemos observar no exemplo 3.1.17, o motivo tem dimensões de tema mas a sua construção não o identifica como tal. O antecedente é curto (apenas 4 compassos) e é alternado com o consequente em forma de variação. Este aparece de forma constante como um fio condutor da parte da secção.

Exemplo 3.1.17

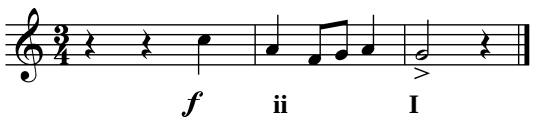
MD, cc. [114 – 125]



O consequente tem um papel importante na obra, como analisaremos posteriormente. Como podemos observar no exemplo anterior, o consequente subdivide-se em duas partes exactamente iguais onde ambas têm um carácter plagal: ii – I.

Exemplo 3.1.18

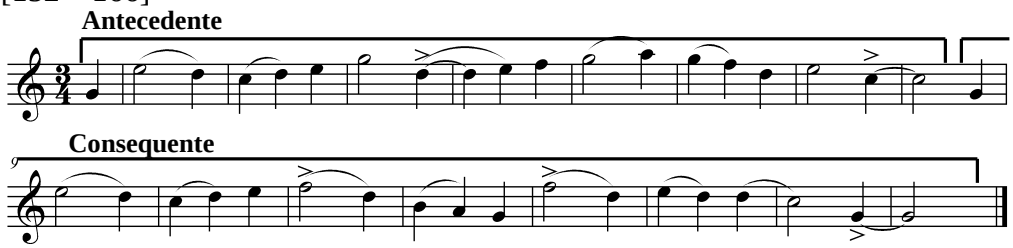
Consequente do MD, cc. [134 – 136]



Este material será retomado depois de apresentado o T5. Este é o único tema da Fantasia que não é exposto na Introdução. Enquadra-se em toda a 2ª parte da Fantasia (secções D, E e F) pois esta difere das restantes. Neste contexto, podemos observar o T5, que se caracteriza pela simplicidade de construção.

Exemplo 3.1.19

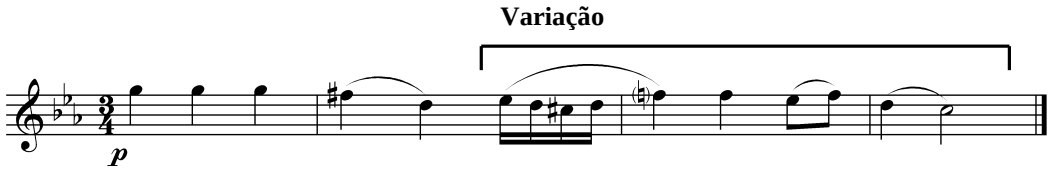
T5, cc. [152 – 166]



O compositor volta a utilizar o material do MD, como já foi referido anteriormente, para realizar a passagem à secção seguinte. Aqui, o motivo sofre pequenas variações, como podemos verificar no exemplo abaixo.

Exemplo 3.1.20

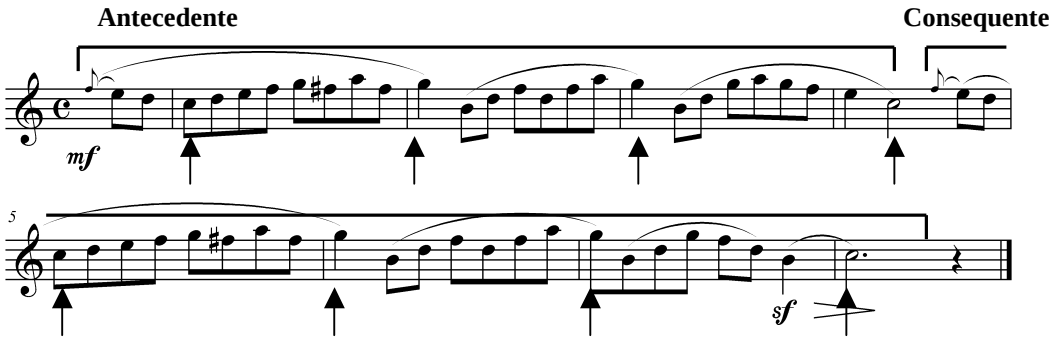
Variação do MD, cc. [200 – 203]



A secção que se segue, G, apresenta o T2 na sua totalidade. Este é precedido por um motivo de dança que intercalará sempre com ele.

Exemplo 3.1.21

Motivo de Dança, cc. [220 – 227]

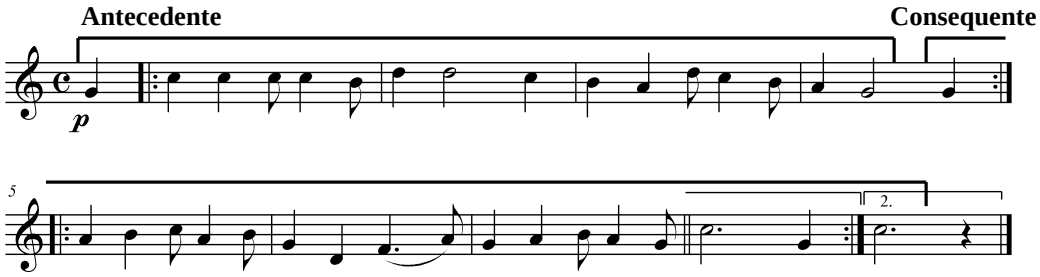


Se atendermos às notas assinaladas no exemplo 3.1.21, verificamos que os pontos mais importantes correspondem às funções tonais da tónica [0] e da dominante [7]. Estas duas notas também são responsáveis pela acentuação do ritmo, realçando a dança. A nível formal, o Motivo divide-se em antecedente e consequente.

Pela primeira vez o T2 aparece na sua totalidade. Através do exemplo 3.1.22, verificamos que a segunda parte – consequente – tem muitas semelhanças com a primeira parte, nomeadamente no seu ritmo. Na sua globalidade o T2 tem, à semelhança de todos os temas anteriores, uma forma muito simples e segue as regras da quadratura.

Exemplo 3.1.22

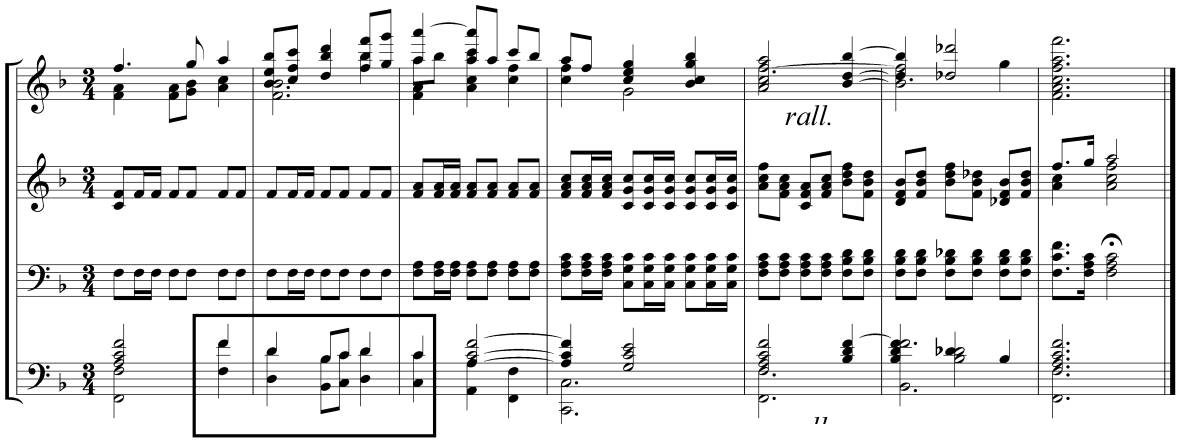
T2, cc. [228 – 236]



As duas secções restantes da obra, H e I, são de curta duração. Na primeira, o compositor reexpõe o T3 em apenas 7 compassos. A segunda corresponde à sua Coda. Aqui o compositor volta, pela segunda vez, ao compasso ternário. Recordamos que foi apenas ao longo da segunda grande parte da obra (secções D, E e F) que este mesmo compasso foi utilizado. Deste modo, explicamos a reexposição do motivo exposto nessa parte, MD, sendo o único que o compositor escolhe para finalizar a Fantasia.

Exemplo 3.1.23

Coda, cc. [270 – 276]



3.1.3. A Harmonia

3.1.3.1. Tonalidades

A obra inicia-se com a tonalidade de sol menor e termina com a tonalidade de Fá Maior. No seu desenvolvimento são utilizadas ainda as tonalidades de Dó Maior, Mib Maior, Láb Maior, dó menor, sib menor e mib menor. Se atentarmos à tabela dos tons próximos e partindo da tonalidade de sol menor como a tonalidade da obra, verificamos que são utilizados todos os tons próximos com a excepção da tonalidade de ré menor (relativo da escala de Fá Maior). As tonalidades de Dó Maior, Láb Maior, sib menor e mib menor são as únicas que não pertencem à tabela dos tons próximos. Destas, sib menor e mib menor aparecem na transição para a secção B, ocupando, respectivamente, 4 e 3 compassos; A tonalidade de Láb Maior aparece por duas ocasiões apenas na secção B onde a primeira ocupa 6 compassos e a segunda 5. A única tonalidade que não pertence aos tons próximos de sol menor e que preenche grande parte da obra (41%) é a tonalidade de Dó Maior. De todas, verificamos que o compositor não utiliza tonalidades com sustenidos, havendo uma clara preferência pelas bemolizadas. A tabela seguinte mostra-nos a predominância das tonalidades ao longo da obra e faz uma relação de percentagem. Deste modo, podemos fazer uma leitura mais correcta.

Tabela 3.1.8

Predominância das tonalidades ao longo da obra

Tonalidade	Nº de compassos	Percentagem (%)	
Dó Maior	113	41	71 (Maior)
Mib Maior	58	21	
Fá Maior	14	5	
Láb Maior	11	4	
dó menor	64	23,2	29 (menor)
sol menor	9	3,3	
sib menor	4	1,5	
mib menor	3	1	

Pela leitura da tabela 3.1.8, podemos confirmar que a tonalidade de Dó Maior é a mais utilizada pelo compositor. Também verificamos uma predominância na utilização de tonalidades maiores (71%) em relação às tonalidades menores (29%). Fazendo uma análise mais pormenorizada, constatamos outras leituras, como podemos observar na tabela seguinte.

Tabela 3.1.9

Análise pormenorizadas das tonalidades

Tonalidade	Compassos	Nº
Secção A		
sol menor	1 – 9	9
sib menor	10 – 13	4
mib menor	14 – 16	3
Secção B		
Mib Maior	17 – 56	40
Láb Maior	57 – 62	6
Mib Maior	63 – 80	18
Láb Maior	81 – 85	5
Dó Maior	86 – 90	5
dó menor	91 – 93	3
Secção C		
dó menor	94 – 124	31
Secção D		
Dó Maior	125 – 188	64
dó menor	189 – 197	9
Secção E		
dó menor	198 – 199	2
Secção F		
dó menor	200 – 218	19
Secção G		
Dó Maior	219 – 262	44
Secção H		
Fá Maior	263 – 269	7
Secção I		
Fá Maior	270 – 276	7
		276

Pela leitura da tabela 3.1.9, verificamos que a secção B é a mais preenchida com as tonalidades Mib Maior, Láb Maior, Dó Maior e dó menor. Sendo uma consequência do compositor repetir várias vezes o T3, servindo-se das tonalidades para enriquecer o contexto musical.

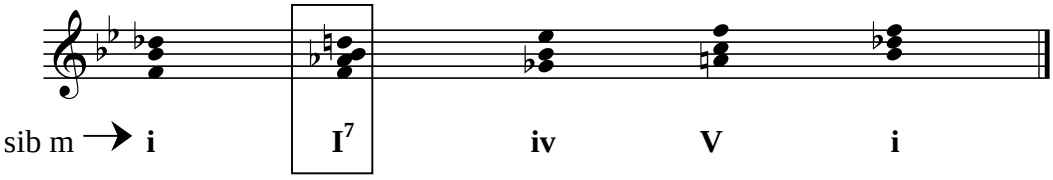
3.1.3.2. Acordes

Ao longo desta Fantasia o compositor utiliza determinados acordes que pela sua complexidade e função se tornam importantes no decorrer da obra. Encontramos cinco tipos de acordes, a que nos referimos adiante nas alíneas a) a e):

a) No primeiro caso, acordes com a função de dominante secundária, o compositor utiliza-os apenas no primeiro grau (ver exemplo 3.1.24):

Exemplo 3.1.24

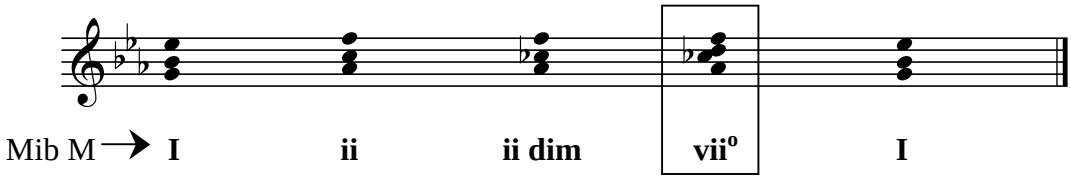
Acorde com a função de dominante secundária, cc. [10 – 13]



b) No segundo caso, acordes diminutos, o compositor utiliza-os em dois graus, no ivº e no viiº, sempre com a função de cadência. Nos dois casos, o acorde de sétima diminuto origina uma maior atracção pelo acorde de tónica (ver exemplos 3.1.25 e 3.1.26).

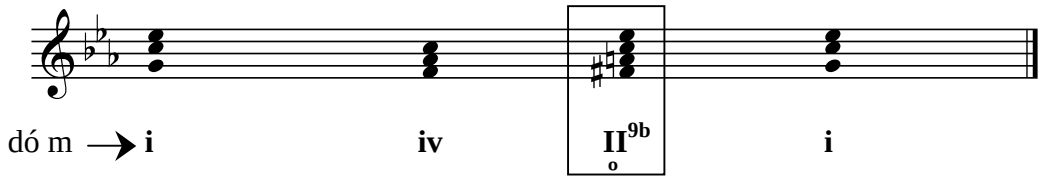
Exemplo 3.1.25

Acorde de sétima diminuta sobre o sétimo grau, cc. [41 – 44]



Exemplo 3.1.26

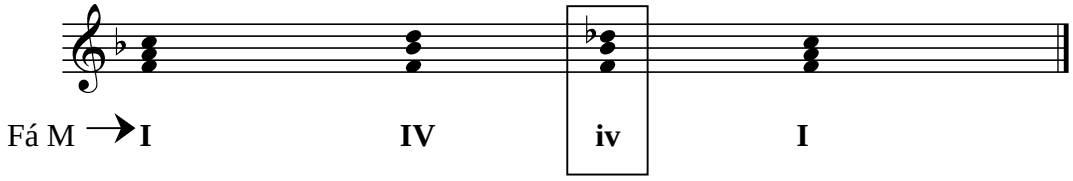
Acorde de sétima diminuta sobre o quarto grau, cc. [101 – 103]



c) No terceiro caso, acordes da tonalidade homónima, o compositor utiliza-os em dois graus, no II e no IV. No exemplo 3.1.27, o 4º grau da tonalidade homónima de Fá Maior é sib menor (pertencente a fá menor), como verificamos no acorde assinalado na exemplo seguinte.

Exemplo 3.1.27

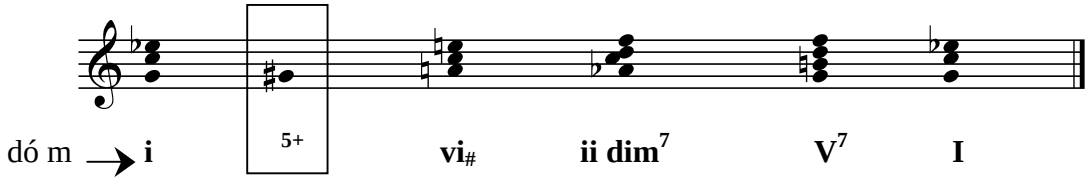
Acorde da tonalidade homónima, cc. [274 – 276]



d) No quarto caso, acordes com a quinta aumentada, o compositor utiliza-o apenas por uma vez e com a função de passagem, criando, deste modo, um cromatismo entre os acordes (ver exemplo 3.1.28).

Exemplo 3.1.28

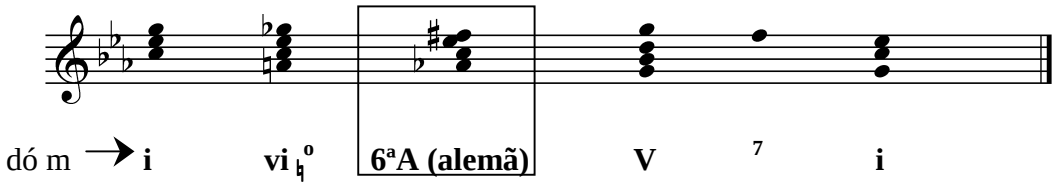
Acorde com a quinta aumentada, cc. [192 – 194]



e) No quinto caso, acordes de sexta aumentada, o compositor utiliza-o apenas por uma vez e com a função de subdominante (ver exemplo 3.1.29).

Exemplo 3.1.29

Acorde com a Sexta aumentada, cc. [204 – 208]



3.1.3.3. Modulações[24]

Ao longo de toda a obra o compositor aplica 12 modulações. Destas, a modulação 7 (ver tabela 3.1.10) é a que modula para uma tonalidade mais longe no ciclo das quintas, uma distância de 4 (de Láb Maior para Dó Maior). A tabela seguinte mostra-nos todas as modulações e caracteriza-as.

Tabela 3.1.10

Caracterização das modulações

Nº	Modulação		Distância (Quintas)	Acorde *pivot*	Observações
	De	Para			
1	sol menor	sib menor	-3	VII^7 / V^7	Tom afastado
2	sib menor	mib menor	-1	I^7 / V^7	Tom próximo
3	mib menor	Mib Maior	+3	V^7 / V^7	Homónima Maior
4	Mib Maior	Láb Maior	-1	I^7 / V^7	Tom próximo
5	Láb Maior	Mib Maior	+1	V / I	Tom próximo
6	Mib Maior	Láb Maior	-1	I^7 / V^7	Tom próximo
7	Láb Maior	Dó Maior	+4	III / I	Tom afastado
8	Dó Maior	dó menor	-3	V^7 / V^7	Homónima menor
9	dó menor	Dó Maior	+3	V^7 / V^7	Homónima Maior
10	Dó Maior	dó menor	-3	V^7 / V^7	Homónima menor
11	dó menor	Dó Maior	+3	V^7 / V^7	Homónima Maior
12	Dó Maior	Fá Maior	-1	I^7 / V^7	Tom próximo

As modulações 1, 3, 8, 9, 10 e 11 são realizadas para uma distância de 3 quintas, todas elas para uma tonalidade homónima, sendo a única excepção a modulação 1 (de sol menor para sib menor). As únicas realizadas para tons próximos são as 2, 4, 5, 6 e 12 tendo apenas uma quinta de distância. A nível funcional, o compositor utiliza um acorde *pivot* para realizar a modulação, ou seja, um acorde comum às duas tonalidades. São exemplos as modulações para as tonalidades homónimas (3, 8, 9, 10 e 11) sendo o acorde do V Grau; a modulação 1 (o VII^7 Grau de sol menor passa a ser o V^7 Grau de sib menor); e a

[24] Apresentamos em anexo todas as modulações (ponto 7.3.1) bem como todas as tonicizações (ponto 7.4.1) que ocorrem em toda a Fantasia, indicando as respectivas funções tonais.

modulação 5 (o V Grau de Láb passa a ser o I Grau de Mib Maior). Nas restantes 5 modulações o compositor altera uma nota do acorde *pivot*. São o caso das modulações 2, 4, 6, 7 e 12.

3.1.3.4. Encadeamentos

Seguidamente apresentamos uma tabela onde poderemos analisar todos os encadeamentos que o compositor utiliza ao longo da Fantasia.

Tabela 3.1.11

Análise de todos os encadeamentos

Tonalidade Maior			**Tonalidade menor**			**Total**
Encadeamento	**Nº.**		**Encadeamento**	**Nº.**		**Soma**
$ii^7 - I$	1		$ii\ dim^7 - i$	1		**2** (II - I)
IV – I	5	6	----------			**9** (IV - I)
iv – I	1		iv – i	3		
$V^7 - I$	45		$V^7 - i$	10		**55** (V - I)
$vii\ dim^7 - I$	1		----------			**1** (VII - I)
$i - V^7 - I$	1		----------			**1** (I - V - I)
----------			$iv - iv_{\#}^{o} - i$	1		**1** ($IV - IV_{\#} - I$)
----------			$ii\ dim - V - i$	1	3	**4** (II - V - I)
$ii - V^7 - I$	1		$ii\ dim^7 - V - i$	1		
----------			$ii^{o} - V^{9-} - i$	1		
----------			$iv^6 - V^7 - i$	1	5	**5** (IV - V - I)
			$iv - V^7 - i$	3		
			$IV^7 - V^7 - i$	1		
----------			$6^{a}A - V^7 - i$	1		**1** ($6^{a}A$ - V - I)
$ii - vii\ dim^7 - I$	1	2	----------			**2** (II - VII - I)
$ii^{o} - vii^{o} - I$	1					
----------			$iv - vii^{o} - i$	1		**2** (IV - VII - I)
$iv^{7+} - vii^{o} - I$	1		----------			
Totais	**58**			**25**		**83**

A tabela anterior permite-nos concluir que o encadeamento mais utilizado pelo compositor é o V – I (55). É de salientar o facto de, em segundo lugar, ser utilizado um encadeamento plagal: IV – I (9). Em seguida, vêm os duplos encadeamentos autênticos: IV – V – I (5) e II – V – I (4).

3.1.4. Conclusão

A primeira Fantasia de Duarte Ferreira Pestana tem uma escrita e uma forma simples, tendo sido escrita em condições muito especiais. Foi a primeira experiência do compositor na composição para Orquestra de Sopros bem como a primeira obra a ser registada na Sociedade Portuguesa de Autores (1935). Por outro lado, é necessário ter em conta que esta obra resulta de uma peça teatral que o compositor idealizou e concebeu na sua terra natal, e onde todos os temas apresentados e explorados aí têm a sua origem. O resultado final apresenta uma estrutura muito simples a nível formal, harmónico e temático.

Neste sentido, a nível formal, o compositor apresenta uma forma ternária com uma Introdução e uma Coda: Introdução – A – B – A' – Coda. Por outro lado, a Introdução e a Coda tornam-se importantes para toda a restante forma pois o compositor liga tematicamente a primeira e segunda partes com a Introdução, e a terceira parte com a Coda, ou seja, os temas apresentados na Introdução são explorados na 1ª parte (A) e na 3ª parte (A'); e os temas apresentados na 2ª parte (B) são reexpostos na Coda. Ainda encontramos a mesma correspondência a nível rítmico (o compasso ternário é utilizado apenas na 2ª parte e na Coda). Para além da distribuição temática, a Fantasia é simétrica. As 9 secções apresentadas centralizam a obra numa secção central – Secção E – correspondendo ao momento da exposição da cadência do clarinete. Partindo desta secção central (E), a exploração temática é realizada em forma de espelho (deixando de parte as secções da Introdução e da Coda).

A nível temático, o compositor apresenta temas muito simples, com um antecedente e um consequente, respeitando sempre as regras da quadratura. Dos 5 temas explorados, 4 são expostos na Introdução e 1 na Coda. Assim, houve uma intenção do compositor em obter uma certa coerência tanto a nível formal como a nível temático, interligando estes dois conceitos analíticos. Desta forma, a obra torna-se num todo, fugindo à divisão da obra em andamentos separados. Realçamos ainda o facto do compositor, a partir do T2, construir o T4, utilizando-o em contextos musicais diferentes.

Em relação à harmonia, o compositor usa quase na totalidade da Fantasia tonalidades bemolizadas em detrimento das restantes. Com excepção da secção A e B, encontramos apenas uma tonalidade em cada secção, simplificando o processo de escrita.

Esta simplificação também a encontramos na harmonia – acordes – utilizando, raramente, algumas tonicizações mais ousadas. As modulações são, na grande maioria, preparadas e efectuadas para tons próximos.

Em suma, esta Fantasia é, por um lado, simples, tanto a nível formal como harmónico mas, por outro lado, a nível temático o compositor consegue enriquecê-la mesmo a partir de temas simples. A coesão da obra encontra-se na exploração temática e na forma, bem como na inteligente criação dos seus temas.

3.2. Fantasia nº2 “Arco-Íris”

“Arco-Íris” foi a segunda Fantasia a ser escrita por Duarte Ferreira Pestana e a 6ª obra a ser registada na Sociedade Portuguesa de Autores em Lisboa, no mês de Março do ano de 1952, sendo o seu género designado por “Fantasia de Concerto”. Esta composição foi criada a uma distância de 17 anos em relação à 1ª Fantasia e num ano onde também foram registadas mais 17 obras na SPA[25]. Como consequência, verificamos um maior amadurecimento composicional em relação à Fantasia anterior. O ano da composição da 2ª Fantasia (1952) corresponde ao início de um ciclo na vida do compositor onde se contabilizam inúmeras composições (de 1952 a 1955 inscreveu na SPA 94 obras).

3.2.1. Forma

A grandiosidade e complexidade estão bem patentes na Fantasia nº2 “Arco-Íris” de Duarte Ferreira Pestana. A obra contempla três grandes secções amplamente desenvolvidas pelo compositor, tematicamente, incluindo uma introdução e uma coda.

A Fantasia inicia-se com uma Introdução (Secção A) onde são apresentados os motivos M1, M2 e M3 contidos no TP. Seguidamente a música é encaminhada, através de uma Ponte, à Secção B onde se apresenta o T1. Toda esta secção (A) contempla 17 compassos.

Segue-se a Secção B onde é desenvolvido timbricamente até à exaustão o T1. Este, depois de apresentado (pelos saxofones tenores, saxofones barítonos, fagotes, clarinete baixo e bombardinos) é repetido sistematicamente, transformando-se em pedal onde é sobreposto pelo CT1 dos metais (trompetes, fliscornes, trompas e trombones). A secção termina com uma Ponte para a secção C onde é exposto um motivo (motivo de passagem). Ao longo de toda esta secção B são escritos 139 compassos.

A parte que se segue é subdividida em três secções: Secção C, D e E. Nestas são apresentados, respectivamente, os temas T2, T3, e T4. A articulação das três secções é

[25] Ver o anexo 7.2. “Obras inscritas na Sociedade Portuguesa de Autores”.

realizada através de Pontes. A totalidade de toda esta secção é de 207 compassos. Todas estas três secções estão agrupadas numa parte, devido à semelhança dos respectivos temas. Todos eles são desenvolvidos a partir do motivo principal da Fantasia: M1. Mas, por outro lado, é necessária a subdivisão, pois tanto os andamentos como o ritmo melódico são diferentes.

A terceira e última parte contempla a secção F. Aqui expõe-se e desenvolve-se o T5. Esta secção é longa devido à variação tímbrica e melódica do T5 ao longo de 162 compassos. Termina com uma Ponte para a Coda. Esta apresenta o mesmo motivo de passagem da Secção B.

A obra termina com uma empolgante Coda. Aqui aparecem todos os temas e motivos explorados ao longo da Fantasia. Na tabela seguinte sistematiza-se a forma geral da obra.

Tabela 3.2.1

Forma da Fantasia nº2 "Arco - Íris"

Divisão	**Introdução**	**1ª Parte**	**2ª Parte**			**3ª Parte**	**Coda**
Subdivisão	Secção A	Secção B	Secção C	Secção D	Secção E	Secção F	Secção G
Compassos	17 [1 – 17]	139 [18 – 156]	207 [157 – 364]			162 [365 – 526]	15 [527 – 541]
			47 [157 – 203]	140 [204 – 344]	20 [345 – 364]		
Temas	TP (M1, M2 e M3)	T1	T2	T3 (Motivo "Arco - Íris")	T4	T5	T1 T2 T3 T4 T5
Pontes	P 1 (T1)	P 2 (Motivo de Passagem)	P 3 (M1)	P 4 (M4)	P 5 (Variação do M1)	P 6 (Motivo de passagem)	----

Através da leitura da tabela 3.2.1, e tendo em conta tudo o que já foi referenciado, podemos observar a existência de muitas simetrias nesta obra. Assim, na parte central da Fantasia (2ª parte) concentram-se os temas que derivam do motivo principal da obra: M1 (podemos confirmá-lo no capítulo seguinte – análise dos temas e motivos). É nesta secção central (D) que aparece o motivo "Arco - Íris". Observando as pontes, notamos uma

simetria exacta com o eixo na secção D: nas secções C e E é utilizado o M1 e nas secções B e F é utilizado o mesmo motivo de passagem. Uma última simetria verificamos entre as secções B e F. Estas apresentam temas de carácter mais ligeiro (com influências no *Jazz*) e nenhum deles deriva dos motivos apresentados na Introdução (ao contrário dos temas das secções centrais que derivam do M1).

Deste modo, e atendendo às explicações anteriores, a forma geral da Fantasia nº2 resume-se à tabela seguinte.

Tabela 3.2.2

Forma geral da Fantasia nº2 "Arco-Íris"

Introdução	A	B	C (A')	Coda

A Introdução divide-se em três partes distintas onde a primeira, com 6 compassos, apresenta na íntegra o TP; a segunda desenvolve, numa primeira fase, o M3 e, numa segunda fase, os motivos M2 e M3 em jeito de antecedente/consequente; por último, a terceira parte introduz o T1, a ser desenvolvido na secção seguinte (B), como podemos observar na tabela 3.2.3.

Tabela 3.2.3

Forma da Introdução

1ª parte	2ª parte		3ª parte
Apresentação do TP com os motivos M1, M2 e M3	Desenvolvimento dos motivos		Introdução ao T1
	M3	M2 e M3	
cc. [1 – 7]	cc. [8 –9]	cc. [10 – 13]	cc. [13 – 17]

Em toda a secção B é utilizado o timbre como processo de variação. Deste modo, o T1 é repetido inúmeras vezes passando por todos os instrumentos, cada um deles associado a uma tonalidade diferente e a uma textura distinta. O discurso realiza-se pela sucessão de

gestos de natureza semelhante. É deste modo que encontramos a forma desta secção. Assim, a secção B divide-se em 6 partes mais a Ponte, como mostramos na tabela seguinte.

Tabela 3.2.4

Forma da Secção B

Temas	Introdução rítmica	T1 cc.[22] (8x)	T1 cc. [50] (8x)	T1 cc. [82] (3x)	T1 cc.[94] (3,5x)	T1 cc. [106] (1x)	T1 cc. [114] (1x)	Ponte
Contra-tema	----	Contra-tema 1ª parte	Contra-tema 2ª parte	----	----	----	----	Motivo de passagem
Compassos	4	32	32	12	12	8	4	39

Toda a secção C se desenvolve a partir do T2. Este aparece, pela primeira vez, com o estatuto de solista (no corne inglês e no clarinete em Mib à distância de oitava). Seguidamente aparece a resposta (T2') através do *tutti* orquestral. O M1 é utilizado para realizar a ligação à nova apresentação do T2, desta vez na forma de *tutti*, regressando ao estatuto de solista na segunda parte, cc. [8 – 16], com os mesmos intervenientes. A secção termina com uma Ponte para a seguinte através do M1.

A forma como são expostos os materiais nesta secção traduz a forma de canção: **a – b – a**, como se comprova na tabela seguinte.

Tabela 3.2.5

Forma da secção C

Forma	**a**	**b**		**a**		**----**
Temas	T2 (solo)	T2' (*tutti*)	Ponte M1	T2		Ponte M1
				Tutti	solo	
Compassos	16	8	4	8	8	2
				16		

A forma da secção D, em relação à disposição dos materiais, é semelhante à secção anterior (em forma de canção: **a – b – a**). A novidade é o aparecimento do motivo "Arco-Íris" no lugar do motivo M1, como se pode observar na tabela seguinte.

Tabela 3.2.6

Forma da Secção D

Forma	Introd.	Motivo	**a**	**b**	**a**	Motivo	**a**	**b**	**a**	Motivo	Ponte
Temas	rítmica	"Arco-Íris"	T3	T3'	T3	"Arco-Íris"	T3	T3'	T3	"Arco-Íris"	
Comp.	15	8	16	16	16	8 (275 - 282)	16	16	16	8	6

Como foi referido anteriormente, a secção D é o centro da obra (esta tem 7 secções). Se atentarmos na tabela 3.2.6, verificamos uma total simetria em relação aos temas e aos motivos, aparecendo exactamente na zona central o motivo "Arco-Íris", que fica deste modo destacado na obra. Por outro lado, é este que inicia e termina cada forma **a – b – a** do T3.

A Secção E é preenchida na totalidade pelo T4, de 16 compassos, aparecendo na parte final da secção uma ponte para a secção seguinte, de 4 compassos, onde é explorado o M1. Deste modo, a análise do T4 será feita no capítulo seguinte "análise dos temas e motivos".

Segue-se a Secção F. Esta contempla um grande desenvolvimento temático, quase como um processo de variação/improvisação. Para além disto, o motivo do "Arco-Íris" aparece em três ocasiões interrompendo, assim, todo o desenvolvimento temático. A secção termina com uma Ponte onde surge o motivo de passagem (o mesmo que ocorreu na secção B), bem como os restantes motivos que foram desenvolvidos ao longo da obra. A tabela seguinte apresenta uma subdivisão desta secção F.

Tabela 3.2.7

Forma da Secção F

Temas Motivos	Int. rítmica	Int. T5	T5	T5 Desenv.	T5 Impro-viso	T5 Desenv.	Motivo "Arco-Íris" (variaç.)	T5 Desenv.	Motivo "Arco-Íris" (variaç.)	T5 Desenv.	Ponte
Comp.	21	4	24	44	8	9	6	16	4	14	12

O final da obra, Secção G, subdivide-se em três subpartes: na primeira, acumulam-se os temas T1, T2, T3 e T4 (partes iniciais) com um acompanhamento rítmico derivado do M3; na segunda parte, desenvolve-se o contexto harmónico acompanhado pelo ritmo do M3; na última parte, sobrepõem-se os temas T3, T4 e T5, desta vez no modo maior (ao contrário da primeira parte onde é usado o modo menor). A tabela seguinte resume a forma desta secção.

Tabela 3.2.8

Forma da Secção G (Coda)

Temas	Sobreposição dos temas T1, T2, T3 e T4 Ritmo de M3	Desenvolvimento harmónico Ritmo de M3	Sobreposição dos temas T3, T4 e T5 M1	Final
Compassos	3	6	3	2

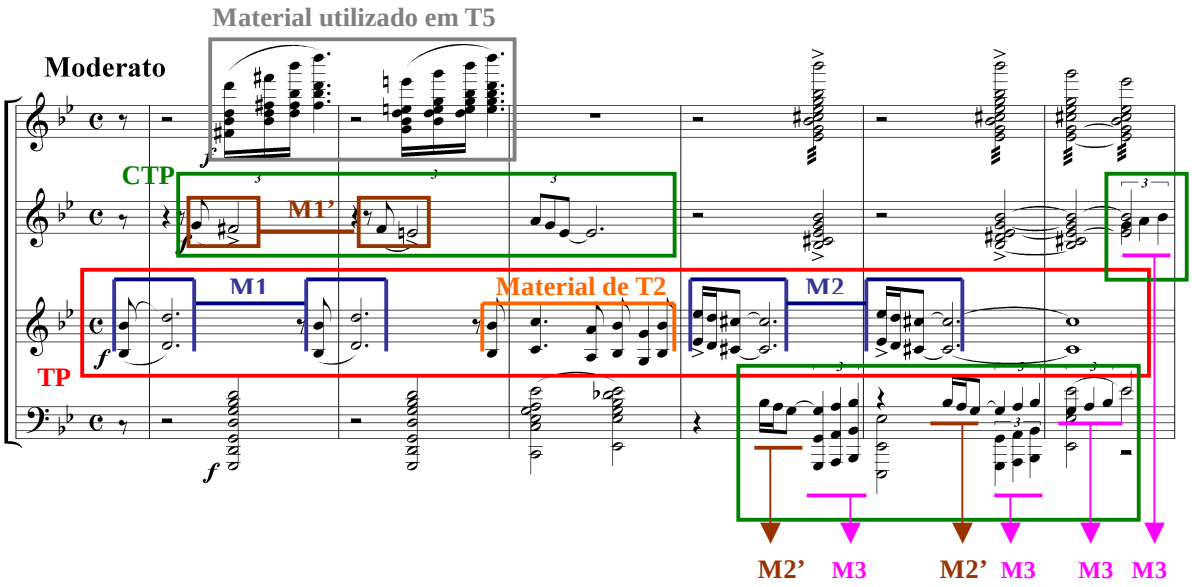
3.2.2. Temas e Motivos

Durante toda a obra, o autor apresenta e desenvolve 5 temas (T1, T2, T3, T4 e T5) e 5 motivos (M1, M2, M3, motivo "Arco-Íris" e o motivo de passagem). Todos serão analisados a nível melódico e intervalar, de modo a compreender melhor as suas aparições no decorrer da obra.

A Introdução desta Fantasia é extremamente importante pois comporta inúmeros materiais temáticos e motívicos que serão explorados no decorrer da obra. Inicia-se com a exposição do TP nos trompetes e trombones (no exemplo 3.2.1, a vermelho). Este contempla os motivos M1 e M2 (no exemplo 3.2.1, a azul) e, na parte central, material utilizado mais tarde no T2 (no exemplo 3.2.1, a laranja). A contrapor ao TP temos o Contra-Tema Principal – CTP (no exemplo 3.2.1, a verde) que apresenta, na parte final, o motivo M3 (no exemplo 3.2.1, a rosa). O material utilizado no CTP responde aos motivos M1 e M2, respectivamente, com os motivos M1' e M2' (no exemplo 3.2.1, a castanho). Da mesma maneira, em forma de resposta ao TP dos trompetes e trombones, as flautas, os oboés e os clarinetes tocam arpejos dum acorde aumentado (no exemplo 3.2.1, a cinzento). Estes arpejos serão utilizados no início do T5, mas com acordes perfeitos. O exemplo 3.2.1 resume o que foi dito anteriormente.

Exemplo 3.2.1

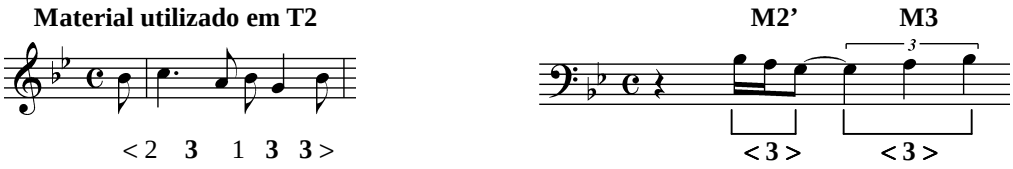
Introdução, cc. [1-7]



Outro aspecto interessante para a análise intervalar é a utilização do intervalo <4> durante a Introdução. São exemplos, os motivos M1 e os arpejos do acorde aumentado (material utilizado em T5). Em contraponto ao intervalo <4>, o compositor também utiliza o intervalo <3>, nomeadamente nos motivos M2', M3 e no "material utilizado no T2", como verificamos no exemplo 3.2.2.

Exemplo 3.2.2

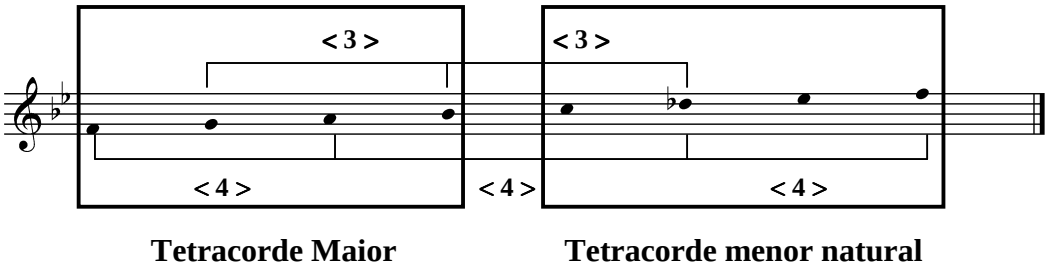
Utilização do intervalo <3> em T2, M2' e M3



O compositor, nos compassos 8 e 9, rompe o desenvolvimento motívico com uma mudança no andamento, aproveitando a harmonia de uma sobreposição de quartas perfeitas para criar uma linha melódica arpejada. O princípio foi o mesmo que o compositor usou no 1º compasso, quando arpejou o acorde aumentado nas madeiras. Seguem-se os motivos M2 e M3 em forma de antecedente/consequente. Na parte final desta secção, é introduzido o T1 que irá ser desenvolvido na secção seguinte. Este tem características que poderão ter algumas leituras interessantes.

Exemplo 3.2.3

Introdução do T1



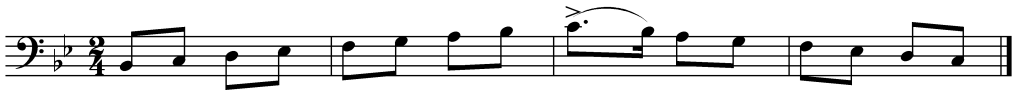
Podemos observar, no exemplo 3.2.3, que a escala utilizada tem duas formas: o primeiro tetracorde é maior e o segundo é menor (na sua forma natural), correspondendo à escala maior mista secundária. A primeira leitura desta escala sugere o aparecimento do T1

nos dois modos (maior e menor) e a segunda contrapõe os dois intervalos já mencionados anteriormente: < 3 > e < 4 >. Por último, esta escala aparece em forma de *stretto*.

O tema apresentado pelo compositor na secção B é constituído por um encadeamento, ascendente e descendente, de segundas, no âmbito de uma nona maior. Na primeira vez surge na tonalidade de Sib maior nos saxofones tenores e barítono, clarinete baixo e fagotes (exemplo 3.2.4 – T1).

Exemplo 3.2.4

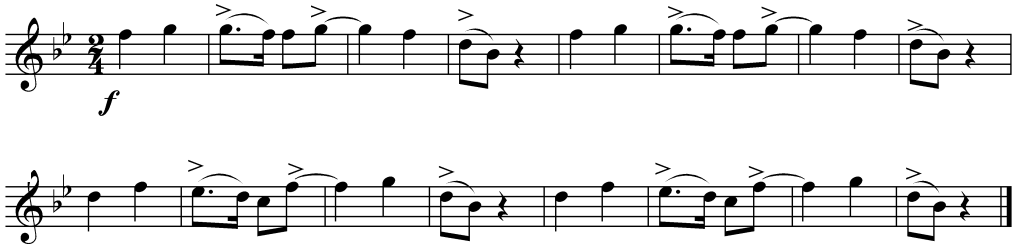
T1, cc. [22 – 25]



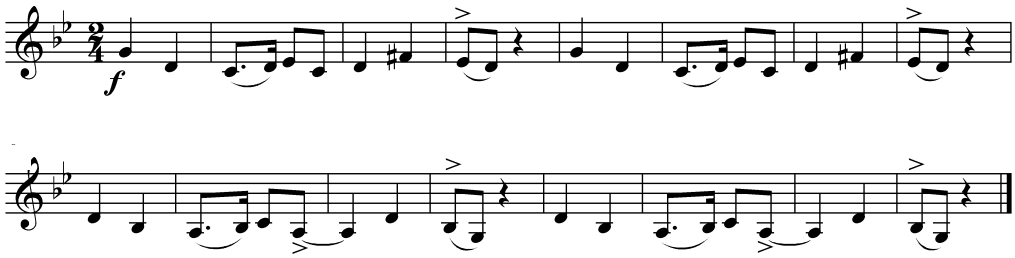
A utilização da escala no modo maior (mais tarde o modo menor) traduz uma relação directa com o "Arco-Íris", pois este também tem sete cores. Depois de exposto o T1, o compositor contrapõe um CT1. Este divide-se em duas partes: a primeira no modo maior (correspondente à escala de Sib Maior do T1); a segunda no modo menor (correspondente à escala de sol menor de T1 – relativa de Sib maior). O exemplo 3.2.5 apresenta as duas partes do CT1.

Exemplo 3.2.5

CT1a, cc. [27 – 42];



CT1b, cc. [59 – 74];



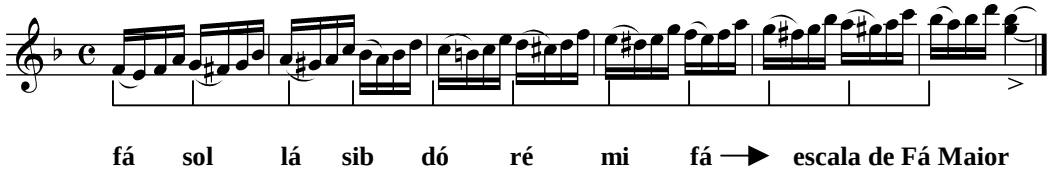
Podemos encontrar relações intervalares e rítmicas entre estas duas partes do CT1. As direcções intervalares do CT1b são simétricas do CT1a (com a excepção dos finais das frases que são sempre descendentes). O ritmo das duas partes é o mesmo. Por último, as frases que constituem as duas partes obedecem à quadratura [(4 + 4) + (4 + 4)].

Toda esta secção se desenvolve para um clímax no compasso 105. Aqui todos os instrumentos atacam um acorde que corresponde ao utilizado no motivo "Arco-Íris" – acorde de 7ª de dominante com a 5ªdiminuta (este acorde será explicado no capítulo das harmonias).

Segue-se a Ponte que começa com uma variação do T1, como se demonstra na exemplo 3.2.6.

Exemplo 3.2.6

Variação do T1 na Ponte para a Secção C



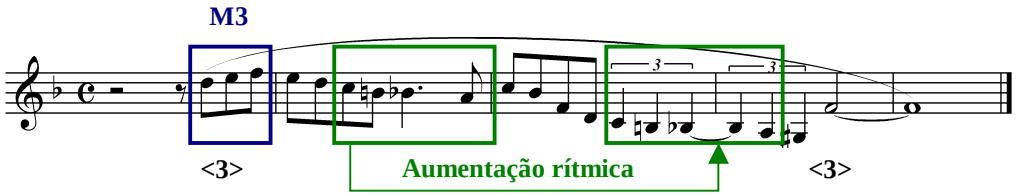
Numa segunda parte é introduzido o motivo de passagem através do solo do oboé. O corne inglês faz a passagem para o solo da trompa que continua a introdução do motivo de passagem, até que ele é exposto na totalidade pelas madeiras. Segue-se uma aparição do M2 pelos trompetes e fliscornes. Estes dois últimos motivos desenvolvem-se até ao final da Ponte.

A nível intervalar, a introdução do motivo de passagem, tanto no solo de oboé como no solo da trompa, traduz-se numa repetição do M3 (com diminuição rítmica). Este motivo é mais evidente no solo da trompa porque no solo do oboé verificamos uma sequência diatónica ascendente. Deste modo, o intervalo <3> é evidenciado nesta ponte.

Dos exemplos seguintes, o 3.2.7 pormenoriza o motivo de passagem, onde se identifica o M3 no início (no qual verificamos o <3>) e também uma aumentação rítmica ao longo do seu desenvolvimento (dando origem a um retardando); o 3.2.8 mostra-nos toda a Ponte, dando ênfase ao motivo de passagem e ao seu desenvolvimento, bem como ao M2.

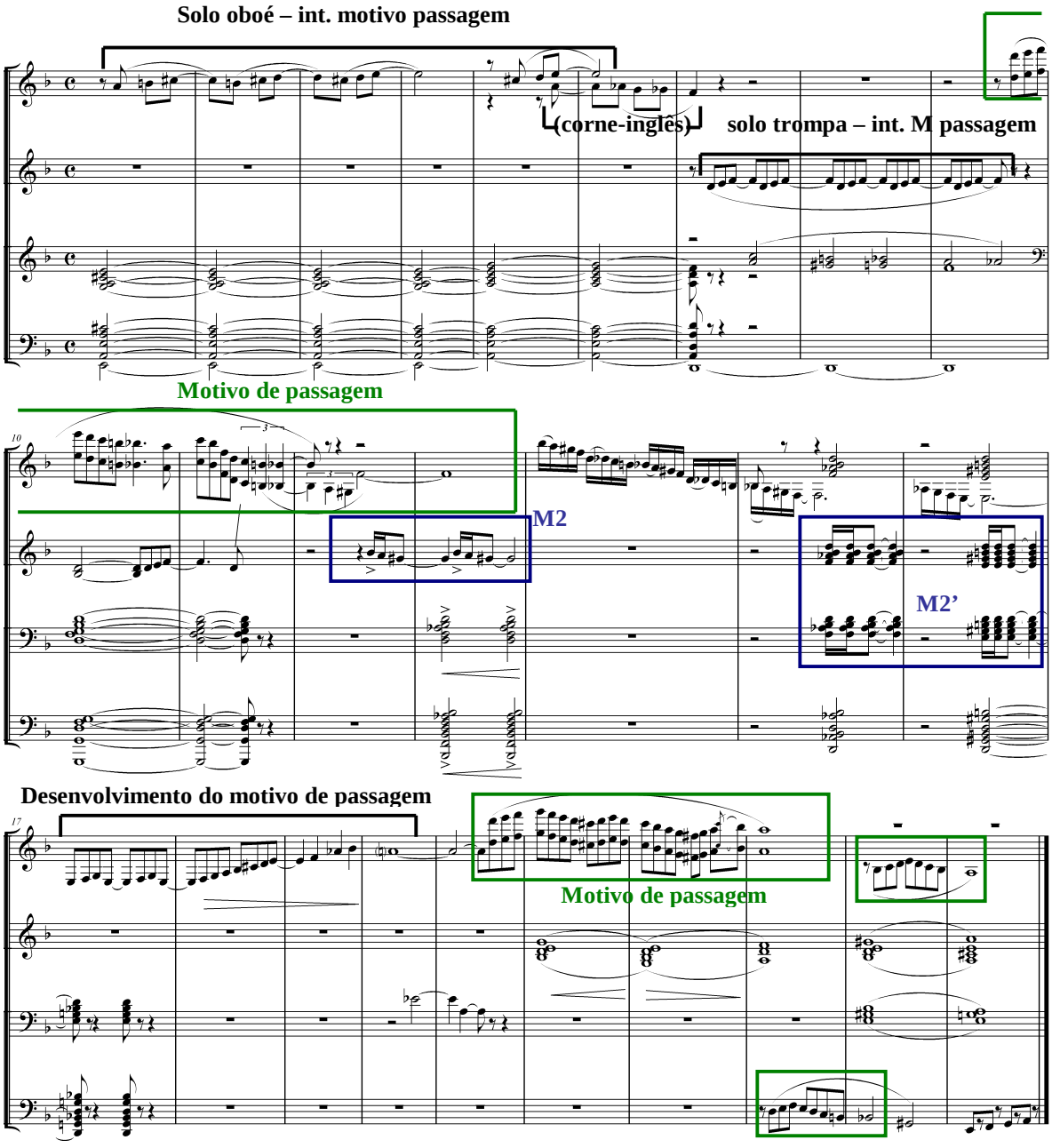
Exemplo 3.2.7

Motivo de passagem, cc. [139 – 143]



Exemplo 3.2.8

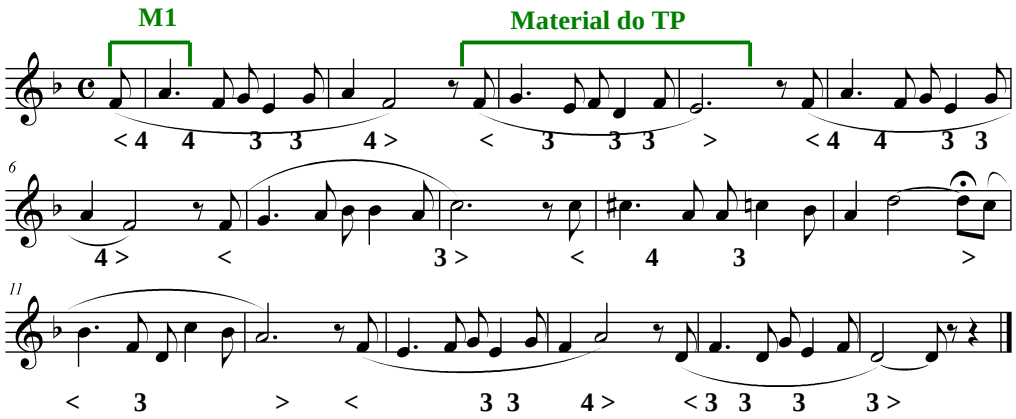
Ponte para a Secção C, cc. [131 – 156]



O Tema da secção C (T2) desenvolve-se a partir do M1 e do TP. Deste modo, o material utilizado no início da obra é aproveitado para o desenvolvimento deste tema, como demonstramos no exemplo 3.2.9.

Exemplo 3.2.9

T2, cc. [158 – 173]

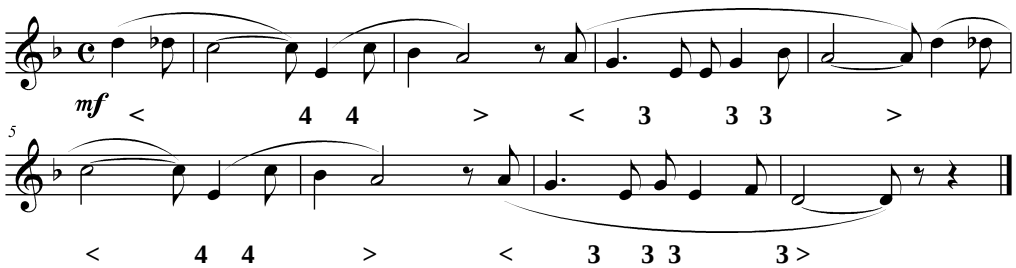


Podemos também observar no exemplo 3.2.9 que todo o ritmo do tema está condicionado pelo ritmo utilizado no material do TP. O T2 segue as regras da quadratura estando dividido da seguinte forma (à qual a orquestração está directamente relacionada): os primeiros 8 compassos são tocados, a solo, pelo oboé e pelo corne inglês (à distância de oitava), os 4 compassos seguintes são tocados por um *tutti* de clarinetes e saxofones e os últimos 4 compassos voltam a ser tocados, a solo, pelos dois instrumentos.

Em resposta a este T2, o compositor apresenta aquilo que poderemos chamar de "refrão" harmonizado homoritmicamente – T2' (tendo em conta que a forma desta secção é a de canção: A-B-A). O exemplo seguinte mostra-nos a resposta ao tema.

Exemplo 3.2.10

T2', cc. [174 – 181]

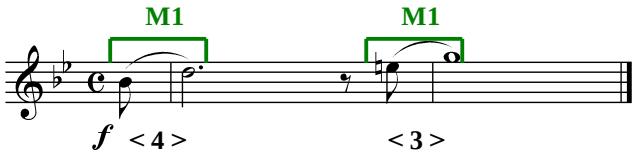


Em relação ao T2 e T2', existem relações intervalares com a Introdução da obra. Exactamente como já foi referenciado, o intervalo <3> e <4>, ou seja, de terceira, também são muito utilizados nestes temas, como demonstramos no exemplo 3.2.10.

Esta dicotomia entre os intervalos <3> e <4> verifica-se na seguinte Ponte com o M1. Ver exemplo 3.2.11.

Exemplo 3.2.11

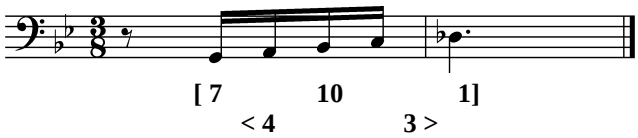
Ponte para a Secção D, cc. [202 – 203]



Na introdução da secção (D) seguinte, em tempo de Vira, o compositor introduz um novo motivo M4. Este tem uma relação muito próxima com o motivo "Arco-Íris" que irá aparecer no seu seguimento, como podemos observar no exemplo 3.2.12.

Exemplo 3.2.12

M4, cc. [215 – 216]

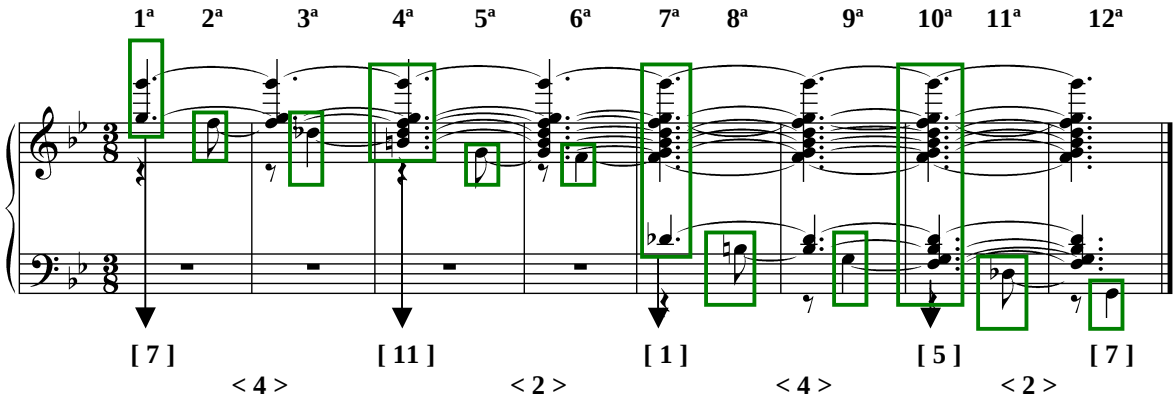


O M4 salienta as notas do acorde do motivo "Arco-Íris" [7, 10 ,1] e, como consequência, os respectivos intervalos, onde mais uma vez encontramos a dicotomia (terceira maior/terceira menor).

Segue-se o esperado motivo "Arco-Íris". Este é apresentado através de 12 entradas sucessivas no sentido agudo – grave, como verificamos no exemplo 3.2.13.

Exemplo 3.2.13

Motivo "Arco-Íris", cc. [219 – 226]



As entradas são em forma de *hemiolas*, ou seja, em cada dois compassos (3/8) verificamos 3 entradas. Deste modo, concretizam-se 12 entradas sucessivas em 8 compassos. Com esta estrutura podemos constatar que, nos tempos fortes (1º tempo de cada compasso) são introduzidas as 4 notas diferentes (como se pode observar no exemplo 3.2.13). Ao analisarmos os intervalos do acorde formado pelo motivo verificamos a existência do intervalo <4> em duas situações: entre as notas [7, 11] e as notas [1, 5]; por outro lado, também verificamos a existência do intervalo <6> em duas situações: entre as notas [7, 1] e as notas [11 , 5]. Através dos intervalos formados entre as suas notas, este acorde torna-se muito instável, sendo a sua resolução na tónica inevitável (neste caso o acorde tem a função de dominante resolvendo na tónica - Dó). Mas as simetrias verificadas no exemplo 3.2.13 podem ter outra leitura. Conforme o compositor atribuiu a função de dominante de Dó ao acorde do motivo poderia atribuir a função de dominante de Fá# (trocando a ordem das notas) e, deste modo, fazer uma modulação para um tom muito afastado. A tabela seguinte mostra como se efectua este processo.

Tabela 3.2.9

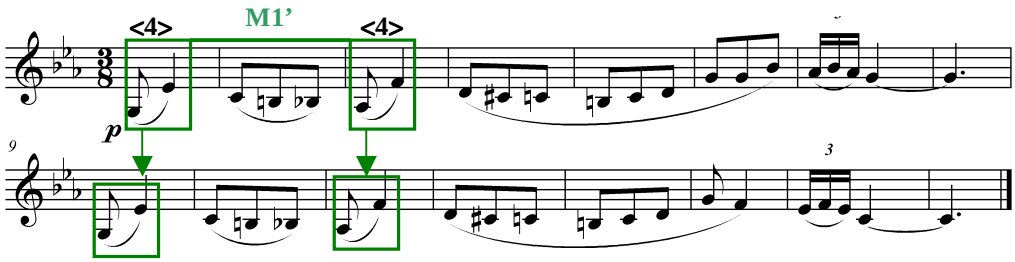
Duas resoluções possíveis do acorde de dominante (V^7_{5-})

Dó Maior (menor)		Fá# Maior (menor)	
Dominante (V^7_{5-})	Tónica	Dominante (V^7_{5-})	Tónica
5	7	11	1
1	4 (3)	7	10 (9)
11	0	5	6
7		1	

O T3 aparece imediatamente a seguir ao motivo “Arco-Íris”. Este é construído tendo em conta a quadratura: tem um antecedente de 8 compassos (4 + 4) e um consequente de 8 compassos (4 + 4). O M1 aparece mais uma vez no início do tema (do mesmo modo que em T2), mas desta vez começa no 1º tempo fazendo o intervalo complementar da terceira maior (sendo <8> que corresponde à sexta menor), ou seja, o motivo apresenta variação (M1’).

Exemplo 3.2.14

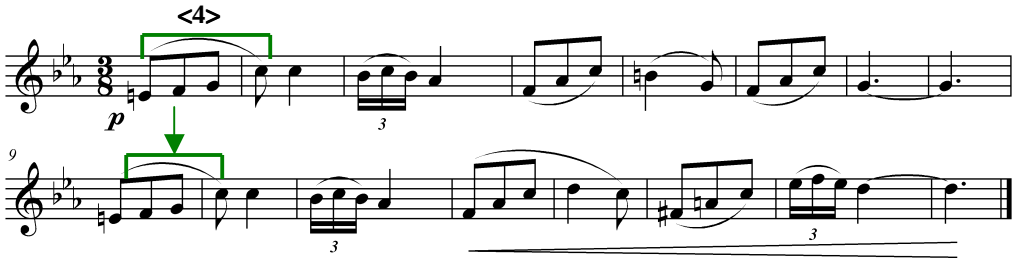
T3, cc. [227 – 242]



Tal como aconteceu no T2, este é apresentado em forma de canção, sendo o refrão o T3 e os versículos o T3’. A forma T3 – T3’ – T3 espelha bem a ideia anterior. Assim, o T3’ tem uma quadratura igual ao T3, como observamos no exemplo seguinte.

Exemplo 3.2.15

T3’, cc. [243 – 258]

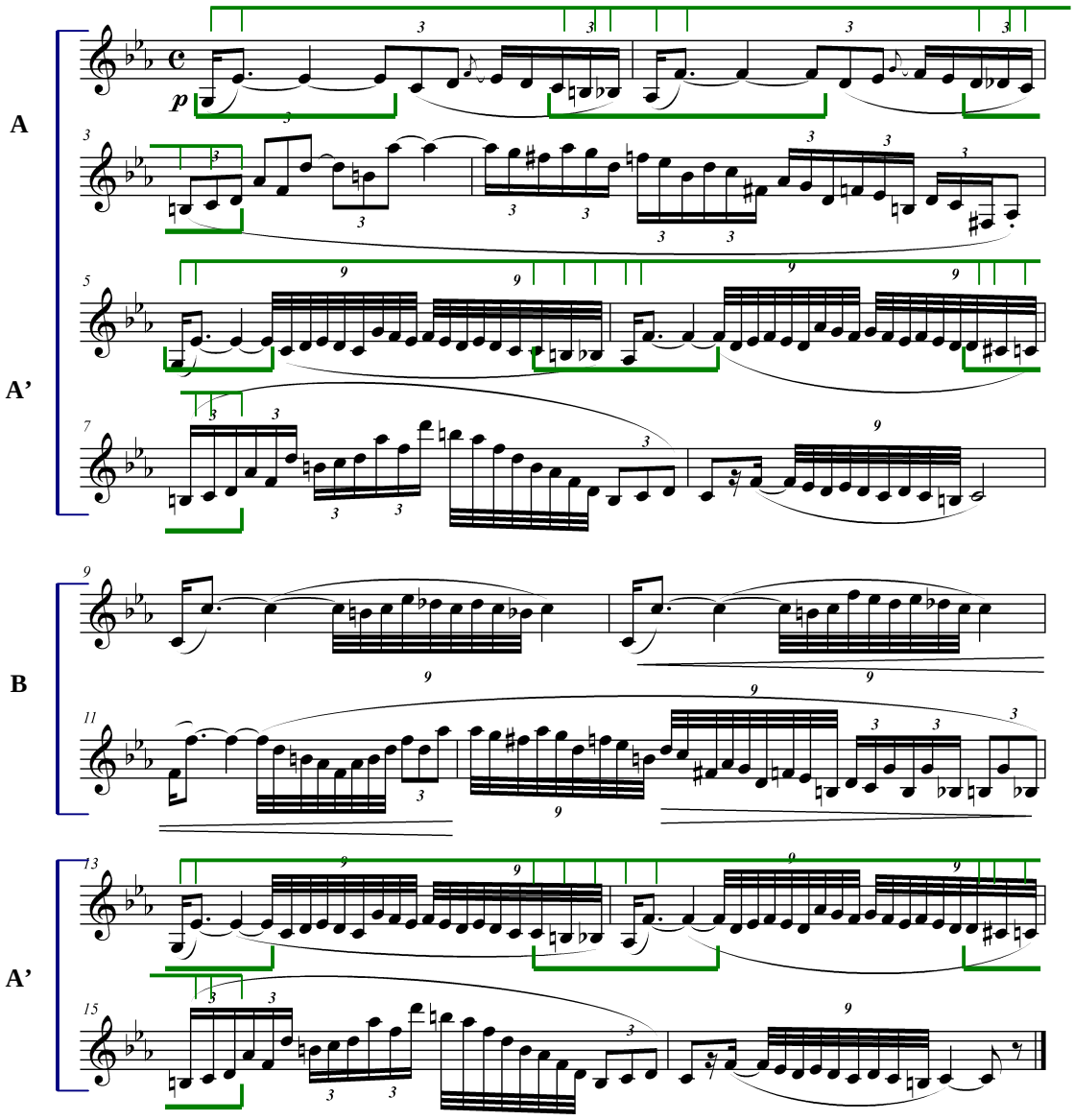


Podemos também observar a permuta dos ritmos nos primeiros dois compassos: o ritmo do primeiro compasso de T3 aparece no 2º compasso de T3’ e vice-versa. Também verificamos que o intervalo <4> volta a aparecer.

Da mesma forma que aconteceu em T2 e em T3, o T4 começa com uma variação do M1. Como constatamos no exemplo 3.2.16, a semelhança do T4 com o T3 é evidente. Assim, no exemplo apontamos as notas que fazem parte do T3:

Exemplo 3.2.16

T4, cc. [345 – 360]



Facilmente chegamos à conclusão que o T4 é uma variação (com muitos ornamentos) de T3. A forma traduz-se numa quadratura à semelhança dos temas T2 e T3.

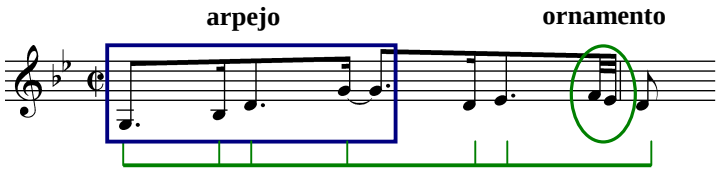
A Ponte que se segue explora o ritmo inicial de T4, ou seja, uma variação de M1, sobrepondo intervalos de quartas: [2 , 7 , 0 , 5].

O último tema (T5) aparece na penúltima secção (F). Esta desenvolve-se a partir do T5. Tanto o ritmo como a métrica leva-nos a concluir que se trata de um estilo muito próximo do *jazz*. Podemos dizer que se trata de uma secção onde é apresentado o tema (depois de uma introdução rítmica e harmónica – "Intro") que se desenvolve, primeiramente através de variação tímbrica e depois em jeito de improviso (como podemos observar, entre os compassos [458 – 465][26]).

Há algumas relações entre este motivo e os anteriores de interesse analítico. Assim, o início do T5, que representa o lançamento do tema, tem 7 notas (não contando com o ornamento). Poderá haver um simbolismo com as sete cores do "Arco-Íris". De igual modo, esta simbologia já se verificou na secção B, mais especificamente no T2, como podemos observar no exemplo 3.2.17.

Exemplo 3.2.17

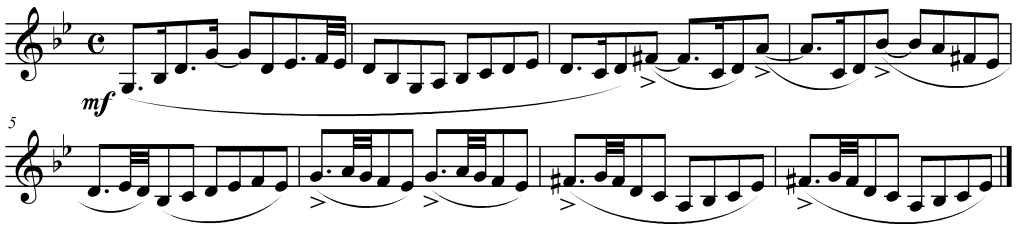
Relação do motivo inicial do T5 com as 7 notas do Motivo "Arco -Íris", cc. [390]



Verificamos, no início do tema, um simples arpejo, neste caso o de sol menor, identificando a tonalidade. No exemplo seguinte podemos verificar a totalidade de T5.

Exemplo 3.2.18

T5, cc. [390 – 397]

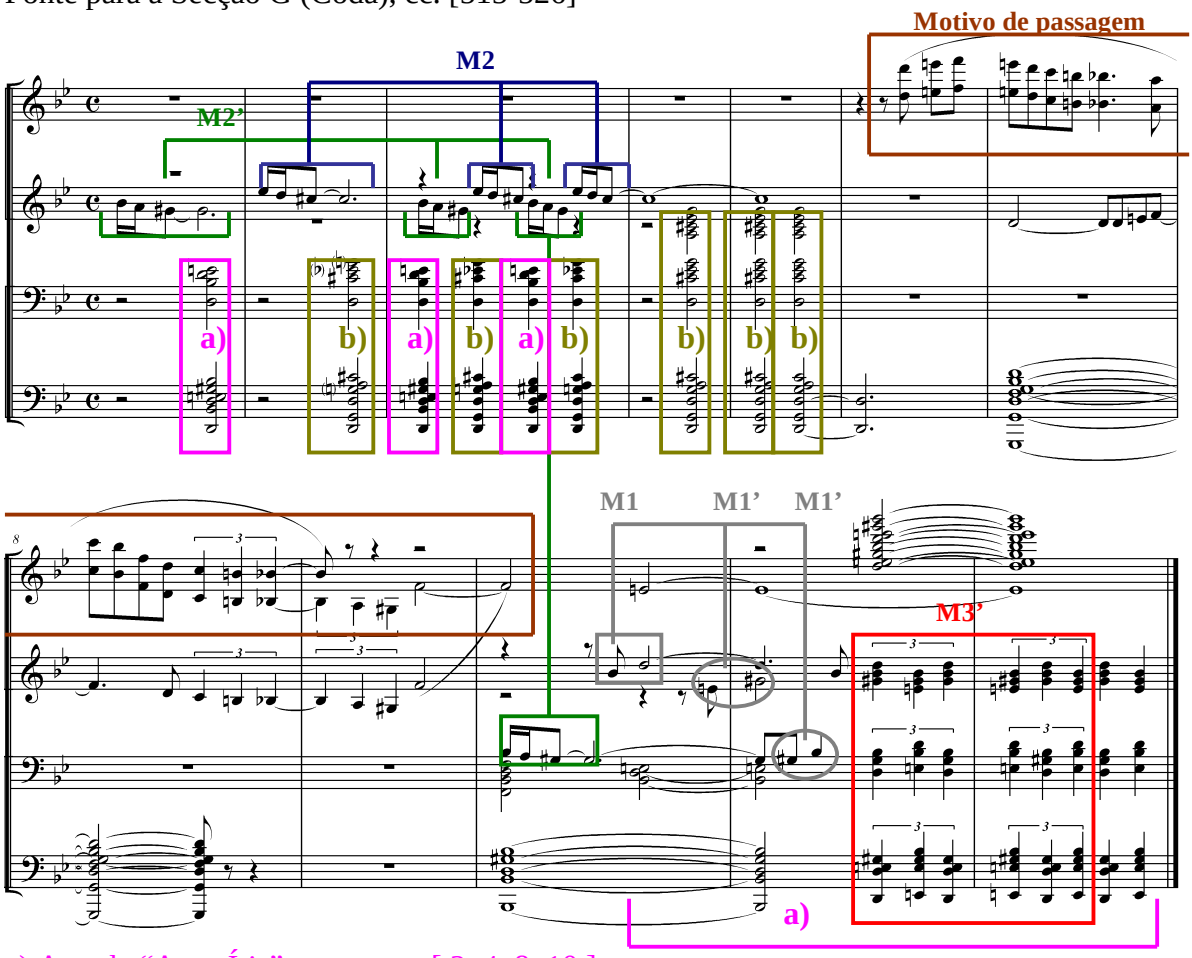


[26] Ver partitura em Anexo – 7.5.2.

O tema confere-nos um ritmo muito próximo do *swing* no *jazz*. O ritmo colcheia com ponto seguido de semicolcheia é muito esclarecedor. Também o carácter sincopado do tema, como as acentuações nos tempos fracos, é muito próxima do *jazz*. Toda esta secção F é desenvolvida até uma Ponte que apresentamos no exemplo 3.2.19.

Exemplo 3.2.19

Ponte para a Secção G (Coda), cc. [515-526]



a) Acorde "Arco-Íris" transposto [2, 4, 8, 10];

b) Acorde "Arco-Íris " transposto [3, 7, 9, 1] com uma pedal de ré;

Como podemos observar no exemplo 3.2.19, são explorados todos os três motivos que foram apresentados na secção A (Introdução), bem como o motivo de passagem que, da mesma forma, já fora apresentado no final da secção B, pelo que, podemos considerar esta Ponte como uma recapitulação dos motivos da obra, ou seja, uma primeira Coda pois a recapitulação de todos os temas da obra surge no seu seguimento (na Coda Final).

Salientamos o facto de os motivos M1 e M2 aparecerem na mesma forma original, ou seja, no mesmo registo. O que também acontece com o motivo de passagem. Em termos harmónicos (embora seja tratado em pormenor no capítulo seguinte) o acorde "Arco-Íris" domina grande parte desta secção. O motivo M3' aparece com variação harmónica mantendo o mesmo ritmo. Por último, o motivo M1 aparece em resposta ao M2, aparecendo mais duas vezes por forma a completar o acorde "Arco-Íris".

Por fim, aparece a Coda Final que contempla todos os temas da obra. O compositor resume, deste modo, toda a obra em poucos compassos. Ele quebra, de forma abrupta, toda a tensão criada no final da secção anterior com o acorde "Arco-Íris", através do motivo rítmico que inicia esta última secção (tocado pela caixa e tímpanos). Este motivo rítmico dá o balanço para a entrada em simultâneo dos temas T2, T3/T4 e T1 que, com a excepção do T1, aparecem apenas em parte.

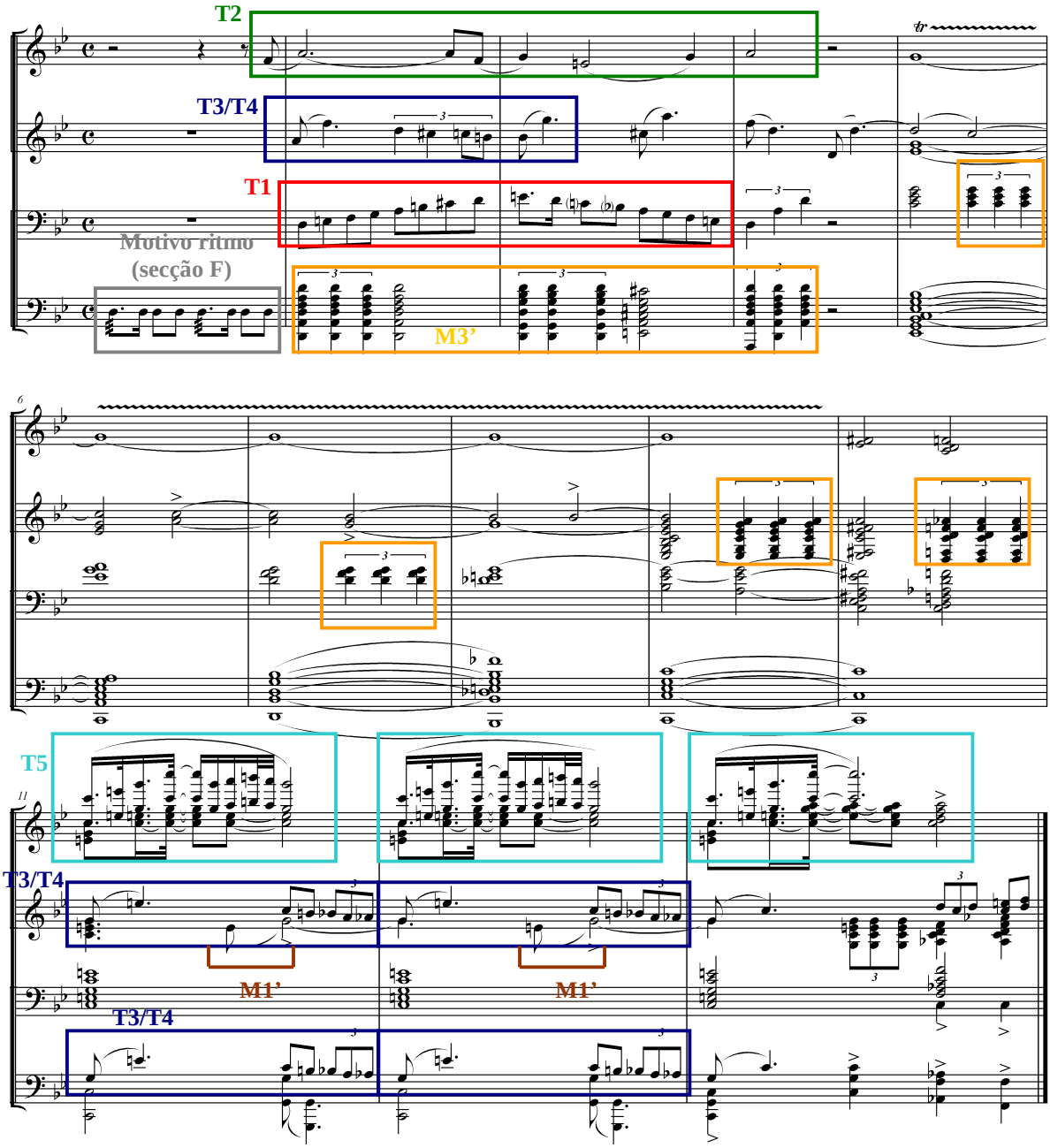
O T2 encontra-se no mesmo registo da sua primeira exposição e é o primeiro a entrar, dando a *anacrusa* para o início dos outros temas. O tema seguinte foi designado por T3/T4 pois corresponde ao início dos dois temas. Este, na sua parte final, explora o motivo M1. O T1 aparece num registo mais grave que os dois anteriores pois é apresentado pelos trombones. Contrariamente ao sucedido na secção B, a escala é a de ré menor (na forma melódica) porque a secção está em ré menor. Todos estes três temas são acompanhados pelo ritmo do motivo M3.

Segue-se uma secção de exploração harmónica e depois aparece o motivo inicial do T5 no registo agudo dos clarinetes e flautas com uma diminuição no ritmo. Ao mesmo tempo existe uma sobreposição do T3/T4, mas desta vez no modo maior tornando o final apoteótico. As trompas também contribuem com o motivo M1, contrapondo o T3/T4 dos trompete, fliscornes e trombones.

Todas as posições dos motivos e dos temas aparecem assinalados no exemplo seguinte.

Exemplo 3.2.20

Coda Final (faltam os dois últimos compassos), cc. [527 – 539]



3.2.3. O Timbre

Ao longo desta Fantasia existem duas secções onde o compositor explora o timbre como processo de desenvolvimento da obra. São elas a secção B e a secção F. Em ambas, o tema passa por diversos instrumentos, ou conjuntos instrumentais, conferindo vários coloridos tímbricos e, ao mesmo tempo, maior interesse analítico.

No caso da secção B, o compositor faz passar o T1 por todos os instrumentos de sopro (desde o flautim à tuba). A sua organização apresenta-se na tabela 3.2.10.

Tabela 3.2.10

Organização tímbrica do T1 na Secção B

Temas	Intensidade	Timbres	Tonalidade
T1 – cc. [22] (repete 8 vezes)	*p*	Sax. Tenor, Sax. Barítono, Fagote, Clarinete Baixo e Bombardino	Sib Maior
T1 – cc. [50] (repete 8 vezes)	*p*	Flautim, Flauta, Oboé, Requinta, Clarinetes	sol menor
T1 – cc. [82] (repete 3 vezes)	*p*	Trompas	Mib Maior
T1 – cc. [94] (repete 3 vezes e meia)	*mf ff*	Trompetes, Trombones Sax. Barítono, Bombardino e Tubas (tema invertido)	Fá Maior
T1 – cc. [106] (repete 1 vez e meia)	*pp*	Sax. Soprano, Sax. Alto e Sax. Tenor	Lá Maior
T1 – cc. [114] (1 vez com variação)	*p*	Sax. Barítono, Clarinete baixo, Fagote, Bombardino e Tuba	Fá Maior

Podemos constatar, através da tabela 3.2.10, que os timbres resultantes são muito diferentes. Por exemplo: o registo grave na tonalidade de Sib Maior na primeira exposição contrasta com o registo agudo na tonalidade de sol menor na segunda aparição. Por outro lado, na terceira vez o compositor não utiliza um grupo de instrumentos (como nas duas primeiras), mas apenas só um naipe (neste caso as trompas). O exemplo anterior faz referência a mais duas variáveis: a intensidade e a tonalidade do tema. Neste aspecto, o compositor explora-o para atingir o clímax da secção na quarta variação tímbrica (com os trompetes e os trombones). A utilização destes instrumentos resulta num maior potencial

sonoro para a orquestra, sendo assim mais fácil fazer o crescendo para atingir o *fortíssimo* no compasso 105. A mudança de tonalidades é conjugada com a mudança de instrumentos. Assim, todas as três variáveis (instrumentação, intensidade e tonalidade) são responsáveis pelo desenvolvimento tímbrico utilizado pelo compositor.

O mesmo se passa com a secção F, como podemos verificar na tabela 3.2.11.

Tabela 3.2.11

Organização tímbrica do T5 na Secção F

Temas	Int.	Timbres	Tonalidade
T5 int. – comp. 365 (introdução)	*f*	Sax. Alto, Sax. Tenor, Sax. Barítono, Fagote, Clarinete Baixo e Trompas	Sib Maior
T5 – comp. 390	*mf*	2º/3º clarinete, Sax. Alto e Sax. Tenor	sol menor
T5 – comp. 398	*mf*	Requinta, 1º/2º clarinetes,	sol menor
T5 – comp. 406 (2 compassos)	*f*	Corne Inglês, Sax. Soprano, Sax. Alto e Sax. Tenor	Sib Maior
T5 – comp. 410 (2 compassos)	*mp*	Sax. Barítono, Clarinete Baixo e Fagote	Sib Maior
T5 – comp. 414 (variação – 4 comp.)	*p*	Requinta e 1º Clarinete	Mib Maior
T5 – comp. 426 (variação – 4 comp.)	*p*	Sax. Alto e Sax. Tenor	Mib Maior
T5 – comp. 458 (var. improviso – 8 comp.)	*mf*	Sax. Alto, Sax. Tenor e Trompete (solo)	Mib Maior

Observamos que o princípio é o mesmo da secção B, mas existem algumas diferenças: A primeira, nas tonalidades: o compositor, em algumas situações, repete a mesma tonalidade quando muda de timbre; a segunda, nos instrumentos utilizados, exclusivamente as madeiras, com a excepção do solo de trompete (juntamente com os saxofones tenor e alto); a terceira prende-se com a intensidade, nunca é explorado um grande *forte*. Todas estas diferenças estão relacionadas com a estrutura do T5 destinado às madeiras, cuja natureza técnica conduz ao reduzido potencial sonoro, por oposição aos metais.

3.2.4. Harmonia

3.2.4.1.Tonalidades

A obra inicia-se com a tonalidade de sol menor e termina com a tonalidade de Dó Maior. No seu desenvolvimento são utilizadas ainda as tonalidades de Sib Maior, Mib Maior, Fá Maior, ré menor e dó menor. Se atentarmos à tabela dos tons próximos e partirmos da tonalidade de sol menor como sendo a tonalidade da obra, verificamos que são utilizados todos os tons próximos sem excepção. A tonalidade de Dó Maior é a única que não pertence à tabela dos tons próximos. Esta aparece duas vezes: na secção D (a meio da obra) e na Coda Final (últimos 5 compassos) com função *picarda*. De todas as tonalidades utilizadas verificamos que o compositor não utiliza tonalidades com sustenidos.

A tabela 3.2.12 mostra-nos a predominância das tonalidades na obra e faz uma relação de percentagens. Deste modo, podemos realizar uma leitura mais correcta.

Tabela 3.2.12

Predominância das tonalidades ao longo da obra

Tonalidade	N.º de compassos	Percentagem (%)	
sol menor	182	34	51 (menor)
ré menor	70	13	
dó menor	20	4	
Mib Maior	100	18	49 (Maior)
Sib Maior	70	13	
Dó Maior	67	12	
Fá Maior	32	6	

Nesta tabela podemos facilmente confirmar a tonalidade de sol menor como a principal da obra. Também verificamos um grande equilíbrio na utilização de tonalidades maiores (49%) e menores (51%). A tonalidade de Dó Maior, mesmo não fazendo parte da tabela dos tons próximos, não é a menos utilizada. Fazendo uma análise mais pormenorizada das tonalidades, verificamos algumas particularidades, como as observadas na tabela 3.2.13.

Tabela 3.2.13

Análise pormenorizada das tonalidades

Tonalidade	N.º de compassos	Percentagem (%)
---------- **Secção A** ----------		
sol menor	1 – 9	9
Sib Maior	10 – 17	8
---------- **Secção B** ----------		
Sib Maior	18 – 47	30
sol menor	48 – 79	32
Mib Maior	80 – 92	13
Fá Maior	93 – 124	32
ré menor	125 – 156	32
---------- **Secção C** ----------		
ré menor	157 - 184	28
sol menor	185 – 203	19
---------- **Secção D** ----------		
sol menor	204 – 282	79
Dó Maior	283 – 344	62
---------- **Secção E** ----------		
dó menor	345 – 364	20
---------- **Secção F** ----------		
Sib Maior	365 – 388	24
sol menor	389 – 405	17
Sib Maior	406 – 413	8
Mib Maior	414 – 500	87
sol menor	501 – 526	26
---------- **Coda Final** ----------		
ré menor	527 – 536	10
Dó Maior	537 – 541	5

Segundo a leitura da tabela 3.2.13, verificamos que nas secções onde é utilizado o timbre como processo de desenvolvimento, existe um maior número de tonalidades diferentes – é o caso das secções B e F.

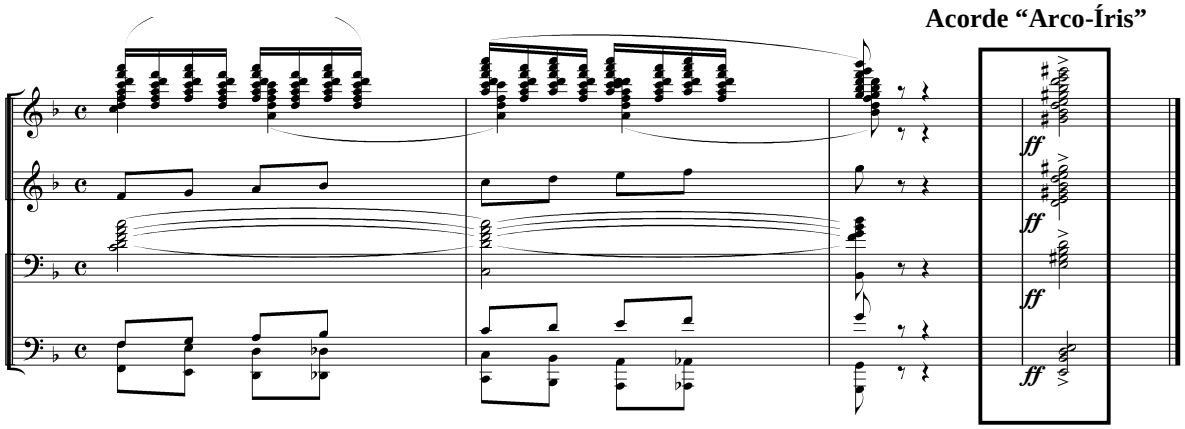
3.2.4.2.Acordes

O compositor usa, ao longo da obra, harmonias ousadas e complexas, enriquecendo, deste modo, o contexto musical. A utilização de acordes de sexta, sétima diminuta, sétima sensível, sétima menor, sétima maior, nona, décima primeira e décima terceira são frequentes ao longo do desenvolvimento musical. Por outro lado, são aplicados pelo compositor vários acordes, alterados cromaticamente, nas tonicizações e nas modulações. Destes, destacam-se 3: **1º caso**, acorde de sétima de dominante com a quinta diminuta; **2ª caso**, acorde maior com a quinta aumentada; **3ª caso**, acorde com uma sexta aumentada e sexta Napolitana.

1º caso, acorde de sétima da dominante com a quinta diminuta: é utilizado pelo compositor na apresentação do motivo "Arco-Íris" e em diversas situações importantes da obra. São exemplo: o *clímax*, atingido no compasso [105] (exemplo 3.2.21) e a passagem para a Coda Final nos compassos [524 – 526] (exemplo 3.2.22).

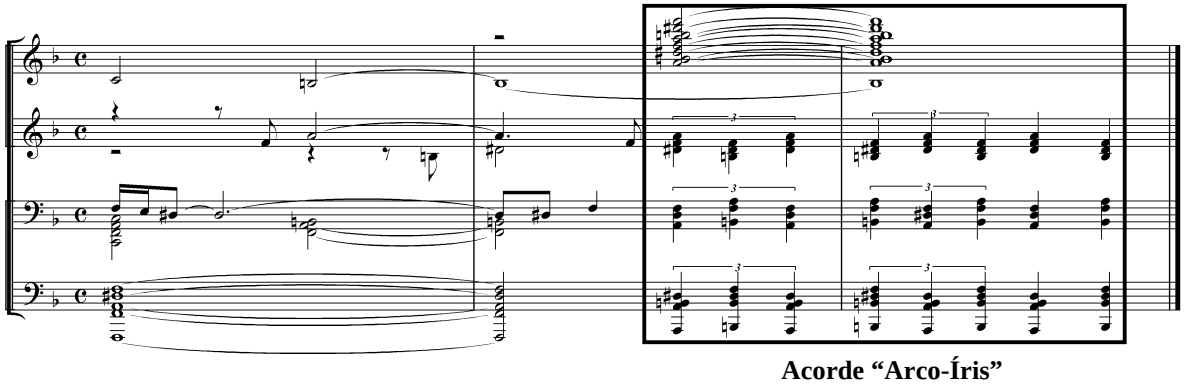
Exemplo 3.2.21

Acorde de sétima da dominante com a quinta diminuta: 1º exemplo, cc. [103 – 105]



Exemplo 3.2.22

Acorde de sétima da dominante com a quinta diminuta: 2º exemplo, cc. [524 – 526]



Este acorde tem várias funções ao longo da obra. Assim, para além da sua utilização em momentos chaves da obra, tem as seguintes:

a) **função de dominante.** Neste caso, descendo a quinta meio-tom, origina uma segunda sensível – descendente – provocando uma maior atracção para a tónica. Na sua resolução, encontrar-se-ão três cromatismos (como observamos no exemplo 3.2.23);

b) **função de sub-dominante (6ª aumentada – correspondente à 6ª Francesa).** O acorde transforma-se em 6ª aumentada através da inversão do acorde (colocando-o na segunda inversão). Este é precedido dum acorde com função de dominante cuja resolução observamos no exemplo 3.2.23;

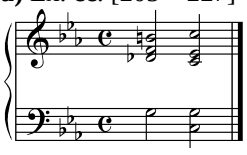
c) função de modulação. O acorde tem, primeiramente, uma função de dominante, mas transforma-se, através da troca de fundamental, numa dominante de outra tonalidade. Para tal, há notas inarmónicas.

d) função de dominante secundária. Tem a mesma função verificada na alínea a) mas com uma resolução para outro grau da escala.

Exemplo 3.2.23

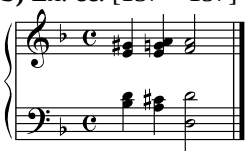
Várias funções do acorde de sétima da dominante com a 5ª diminuta

a) Ex: cc. [205 – 227]



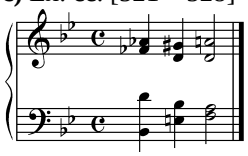
(dó m) **V**$^{7}_{5-}$ – i

b) Ex: cc. [137 – 157]



(ré m) **6ªA** - V^{7} – i

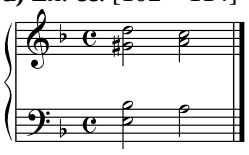
c) Ex: cc. [521 – 528]



(Mib M)**V**$^{7}_{5-}$

(ré m) **II**$^{7}_{5-}$ – i

d) Ex: cc. [102 – 114]



(Fá M) **VII**$^{7}_{5-}$ – iii

2º caso, acorde maior com a quinta aumentada, é utilizado com quatro funções diferentes:

a) **função de dominante.** No acorde de quinto grau, o compositor cria uma nova sensível ascendente que irá resolver na terceira do acorde de tónica (Exemplo 3.2.24).

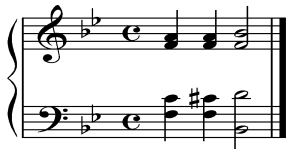
b) **função de cromatismo.** Tem o mesmo objectivo que no caso anterior mas a resolução não é para a tónica e, sim, para um grau de passagem (Exemplo 3.2.24).

c) **função de modulação.** Tem o objectivo de criar cromatismo para atingir a dominante da nova tonalidade (Exemplo 3.2.24). Nesta situação, existem duas tonalidades possíveis para modular – sol menor/Maior ou si menor/Maior (devido ao acorde ser aumentado e a fundamental ser qualquer uma das três notas).

Exemplo 3.2.24

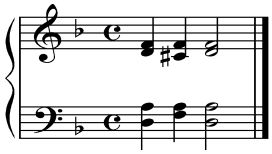
4 funções na utilização do acorde maior com a 5ª aumentada

a) Ex: cc. [360 – 373]



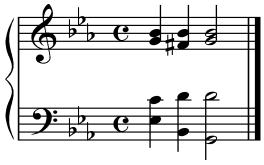
(Sib M) V - **V^{5+}** - I

b) Ex: cc. [182 – 186]



(ré m) i - **III^{5+}** - i

c) Ex: cc. [493 – 501]



(Mib M) I^6 - **V^{5+}**

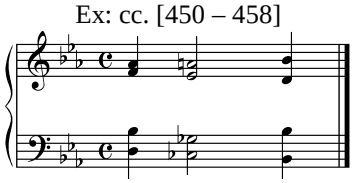
(sol m) **V^{5+}**- i

3º caso, acorde com a sexta aumentada – 6ª Alemã – e sexta Napolitana, é utilizado apenas com a função de criar uma tonicização no segundo grau da escala. Na sexta alemã o acorde aparece na segunda inversão com a quinta diminuta, a terceira maior, a sétima menor e a nona menor com a fundamental omitida. Na 6ª Napolitana o acorde aparece na primeira inversão com a fundamental baixada meio-tom (caracteriza-se como perfeito maior).

Exemplo 3.2.25

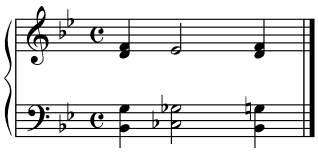
Acorde com a 6ª Aumentada (tipo Alemã) e a 6ª Napolitana

Ex: cc. [450 – 458]



(Mib M) V^7 – **6ª Alemã** – V

Ex: cc. [380 – 381]



(Sib M) I^6 – **6ª Nap.** – I^6

3.2.4.3.Modulações[27]

Ao longo de toda a obra o compositor aplica 16 modulações. A seguinte tabela resume os vários tipos de modulações:

Tabela 3.2.14

Caracterização das modelações

Nº	Modulação		Distância (Quintas)	Acorde *pivot*	Observações
	De	Para			
1	sol m	Sib M	0	$vi_{\#}^{o}$ / $iv_{\#}^{o}$	Relativa Maior
2	Sib M	sol m	0	vi / i	Relativa menor
3	sol m	Mib M	+1	i / iii	Tom próximo
4	Mib M	Fá M	-2	VI / V	Tom afastado
5	Fá M	ré m	0	$ii_{\#}$ / $iv_{\#}$	Relativa menor
6	ré m	sol m	-1	----	Tom próximo
7	sol m	dó m	-1	I / V	Tom próximo
8	dó m	Dó M	+3	V / V	Homónima Maior
9	Dó M	dó m	-3	iv / iv	Homónima menor
10	dó m	Sib M	-1	IV / V	Tom próximo
11	Sib M	sol m	0	III / V	Relativa menor
12	sol m	Sib M	0	ii / vii	Relativa Maior
13	Sib M	Mib M	-1	----	Tom próximo
14	Mib M	sol m	+1	V^{5+} / V^{5+}	Tom próximo
15	sol m	ré m	-1	----	Tom próximo
16	ré m	Dó M	-1	----	Tom próximo

A tabela 3.2.14 permite-nos constatar que das 16 modulações praticadas apenas 1 é realizada para um tom afastado (2 quintas) e 2 são realizadas para tonalidades homónimas, todas as restantes 13 são para tons próximos.

Esta relativa simplicidade nas modulações, não se aplica na prática pois o compositor realiza um complexo trabalho harmónico nos acordes "pivôs", de que é exemplo a modulação 14.

[27] Apresentamos em anexo todas as modulações (ponto 7.3.2) bem como todas as tonicizações (ponto 7.4.2) que ocorrem em toda a Fantasia, indicando as respectivas funções tonais.

3.2.4.4.Encadeamentos

Seguidamente apresentamos uma tabela onde analisamos todos os encadeamentos que o compositor utiliza ao longo da obra

Tabela 3.2.15

Análise de todos os encadeamentos

Tonalidade Maior			**Tonalidade menor**			**Total**
Encadeamento	**Nº.**		**Encadeamento**	**Nº.**		**Soma**
i^{o} - I^{6}	1		i^{o} - i	1		**1** (I - I)
ii dim^{7} - I^{6}	1	4	ii dim^{7} - i	2	3	**7** (II - I)
----------			II^{7}_{5-} – i	1		
Nap. - I^{6}	3		----------			
----------			III^{5+} – i^{7}	1		**1** (III - I)
IV – I	1	3	iv - i	2	10	**13** (IV - I)
IV^{5+} – I^{6}	1		----------			
iv^{6M} – I	1		iv^{6} – i	8		
V – I^{6}	1	15	----------		9	**24** (V - I)
----------			V^{5+} – i	2		
V^{7} – I^{6}	5		V^{7} – i	5		
V^{9} – I^{6}	8		----------			
V^{7}_{5-} – I^{6}	1		V^{7}_{5-} – i	2		
----------			VI^{6} – i	1		**1** (VI - I)
i^{o} - iv^{6M} – I	1		i^{o} - iv^{7} - i	1		**2** (I - IV - I)
----------			II^{7} - ii dim^{7} - i	1		**1** (II - II - I)
ii^{7} - III - I	2		----------			**2** (II - III - I)
----------			VII^{7} - III^{6} - i^{7}	1		**1** (VII - III - I)
ii - V^{7} - I^{6}	1	8	----------		15	**23** (II - V - I)
----------			ii^{o} - V^{7} - i	5		
ii^{7} - V^{7} - I	1		ii dim^{7} - V^{7} - i	4		
----------			ii dim^{7} - V^{9-} - i	2		
ii^{7} - V^{7} - I^{6}	5		----------			
II^{7} - V^{7} - I	1		II^{7} - V^{7} - i	2		
----------			II^{7}_{5-} - V^{7} - i	1		
----------			II^{9-} - V^{7} - i	1		

Tabela 3.2.15 (Cont.)

Tonalidade Maior Encadeamento	Nº.		**Tonalidade menor** Encadeamento	Nº.		**Total** Soma
----------			III^6 - V^7 - i	2	3	**3** (III - V - I)
			III^6 - V^9 - i	1		
III^7 - vii^o - I^6	1		----------			**1** (III - VII - I)
----------		3	iv - V^7 - i	1	6	**9** (IV - V - I)
IV^6 - V^7 - I	2		iv^6 - V^7 - i	4		
$iv_{\#}^o$ - V^7 - I	1		$iv_{\#}^o$ - V^7 - i	1		
V^{9b} - V^9 - I^6	1		----------			**1** (V - V - I)
vi^7 - V^9 - I	1	5	----------			**5** (VI - V - I)
Vi dim^7 - V^9 - I^6	2					
VI_b - V^{5+} - I^6	1					
VI_b^6 - V^9 - I	1					
vii dim^7 - V^7 - I^6	1	5	vii^o - V^7 - i	3	4	**9** (VII - V - I)
vii^o - V^9 - I^6	3		----------			
----------			VII - V^7 - i	1		
$VII_b{}^7{}_{5+}$ - V^7 - I	1		----------			
III^7 - vii^o - I^6	1		----------			**1** (III - VII - I)
----------			iv - vii^o - i	2		**2** (IV - VII - I)
Totais	**49**			**58**		**107**

Da leitura da tabela anterior, verificamos que o tipo de encadeamento mais utilizado pelo compositor é o V – I, seguido pelo duplo encadeamento autêntico II – V – I. Realçamos, ainda, o facto dos encadeamentos **iv^6 – i** e o **V^9 – I^6** serem os mais utilizados (8 ocorrências), realçando o primeiro – encadeamento plagal.

3.2.5. Conclusão

Ao contrário da primeira, a segunda Fantasia de Duarte Ferreira Pestana apresenta-se com um carácter totalmente diferente, mesmo ao nível da linguagem. Esta tem contornos estilísticos e harmónicos muito relacionados com a linguagem do *jazz*. Para tal, muito contribuíram as experiências do compositor na direcção de diversas orquestras ligeiras, nomeadamente a orquestra ligeira da FNAT onde, para além de ser o responsável artístico, compunha e realizava os arranjos de muitas obras populares conhecidas para a dita formação[28]. Outra diferença entre as duas Fantasias reside no facto de esta ter sido composta a uma distância de 17 anos em relação à primeira. Assim, podemos concluir que muito do trabalho apresentado e explorado é fruto das experiências realizadas nas composições e arranjos elaborados para as formações (Orquestras Ligeiras) que dirigiu.

Embora a complexidade estilística e harmónica evoluam muito em relação à Fantasia anterior, a forma geral mantém-se, ou seja, é constituída por 3 partes mais uma Introdução e uma Coda. Esta obra está centralizada na secção D, onde encontramos o "Motivo Arco-Íris", correspondendo ao centro da obra. A partir deste verificamos a simetria nos materiais explorados nas secções. Ainda na forma da Fantasia, as semelhanças estilísticas entre as secções B e F, respectivamente entre os T1 e T5, aproximam estas duas secções, transformando a obra na forma: Introdução – A – B – C(A') – Coda.

A Introdução e a Coda da Fantasia têm um papel muito importante no desenvolvimento de toda a obra. Assim, na Introdução o compositor apresenta o TP do qual são retirados os T2, T3 e T4, ou seja, os materiais motívicos do TP são desenvolvidos na criação dos T2, T3 e T4. Na Coda o compositor resume a obra reexpondo todos os cinco temas, bem como os motivos.

Em relação aos temas, podemos agrupá-los em dois grupos. No primeiro são os temas derivados do TP (apresentado na Introdução), T2, T3 e T4; no segundo são os temas apresentados e desenvolvidos nas 1ª e 3ª partes, respectivamente T1 e T5. Estes apresentam um carácter diferente em relação aos restantes e o compositor realiza um

[28] Podemos comprovar a quantidade de obras escritas quando visitamos as instalações do INATEL, em Lisboa. Numa conversa com o professor Tristão Nogueira (responsável da parte musical), este mostrou-nos resmas de partituras escritas por Duarte Ferreira Pestana para a Orquestra da FNAT, prometendo que iria organizar todo aquela espólio.

trabalho de desenvolvimento tímbrico. Salientamos o facto de os T1 e T5 englobarem, respectivamente, a 1ª e 3ª parte, ao contrário dos restantes 3 temas que englobam a 2ª parte.

As pontes têm um papel importante no desenvolvimento da obra. Têm a função de tornar a obra mais consistente. O compositor aproveita muito bem estas secções para desenvolver os motivos e explorar harmonicamente o contexto musical. À semelhança do que verificamos nos temas, nas pontes também existe simetria, tendo como epicentro a P 4 situada no final da secção D.

A nível harmónico, o compositor não utiliza tonalidades com sustenidos e distribui uniformemente as tonalidades maiores e menores. As secções onde o compositor desenvolve um trabalho tímbrico, correspondem à maior diversidade de tonalidades. Ainda neste ponto, destacamos o acorde de sétima da dominante com a quinta diminuta, o qual denominamos de acorde "Arco-Íris", também conhecido como acorde de 6ª aumentada de tipo francesa. Este é o acorde chave ao longo de toda a Fantasia pois esta centraliza-se neste acorde e no respectivo motivo. O acorde em questão não pode ser analisado como acorde de 6ª aumentada tipo francesa pois, tendo em conta o acorde posterior, tem a função de dominante, correspondendo, desta forma, a uma acorde de sétima da dominante com a quinta diminuta. Mas também aparece ao longo da obra com outras funções, nomeadamente a de sub-dominante (6ª aumentada tipo francesa).

Em suma, esta Fantasia caracteriza-se pela utilização de uma linguagem estilística diferente da anterior, originando um complexo contexto harmónico; mas a forma mantém-se, em termos gerais, simples.

3.3. Fantasia nº3 “Abraço a Portugal”

Terceira Fantasia a ser escrita por Duarte Ferreira Pestana, foi registada na Sociedade Portuguesa de Autores em Lisboa no mês de Junho do ano de 1953, sendo o seu género designado por “Fantasia de Concerto”. Tal como aconteceu no ano anterior (1952), esta também foi escrita num ano onde se contabilizam inúmeras obras registadas na Sociedade Portuguesa de Autores (31 obras). De assinalar que a seguinte Fantasia a ser editada dista de 8 anos, “Lisboa, Coisa Boa” de 1961.

3.3.1. Forma

A forma da Fantasia nº3 de Duarte Ferreira Pestana traduz-se, genericamente, na divisão dos temas. Cada um caracteriza uma região do país: Angola (pertencia a Portugal na data de composição), Algarve, Ribatejo, Beira Baixa, Beira Alta, Trás-os-Montes, Douro e Estremadura. Desta forma, o compositor faz corresponder cada tema de uma região a uma secção da obra, originando 8 secções. Além destas, contabilizam-se mais três secções (uma correspondente à Introdução e mais duas correspondentes à Coda) perfazendo um total de 11 da secção A à secção K.

A secção A corresponde à Introdução, onde o compositor apresenta o motivo inicial do Tema da Beira Alta (Tba.) ao longo de 13 compassos. A secção seguinte inicia-se com uma introdução rítmica de 4 compassos, contabilizando um total de 29 compassos. Nos últimos 5 o compositor realiza uma Ponte para a secção seguinte. Os 37 compassos seguintes constituem a secção C. Destes, os primeiros 4 introduzem a secção e os últimos 5 fazem a Ponte para a seguinte secção. Segue-se a secção F com 86 compassos, sendo os primeiros 52 uma grande introdução para a apresentação do tema. A seguinte secção, E, é introduzida por 7 compassos antes da apresentação do tema e contempla 33 compassos. A secção F, com 68 compassos, é introduzida por 4 compassos onde o motivo inicial do Tba. é reexposto. Nos últimos 16 compassos o compositor realiza a Ponte para a secção seguinte através de uma reexposição do tema apresentado no início da obra. A secção G, com 48 compassos, é iniciada por uma introdução de 12 compassos que prepara a entrada do tema.

A seguinte secção, H, com 77 compassos, tem uma introdução de 10 compassos onde o compositor prepara a entrada do tema. Segue-se a secção I com 51 compassos. Esta tem uma introdução que se divide em duas partes: na primeira parte o compositor realiza a modulação a Dó Maior com o apoio do motivo inicial do Tema da Estremadura (Test.); na segunda parte o compositor, através de um acorde aumentado, realiza arpejos que preparam a entrada do tema. As duas últimas secções correspondem à Coda. Na secção J, com 10 compassos, o compositor reexpõe o material da secção A, destacando-se o motivo inicial do Tba. A última secção, K, não apresenta qualquer material desenvolvido ao longo da obra pois pretende finalizar nos últimos 9 compassos. A tabela seguinte resume o dito anteriormente.

Tabela 3.3.1

Forma da Fantasia nº3 "Abraço a Portugal"

Divisão	**Intro.**	**Angola**	**Algarve**	**Ribatejo**	**Beira Baixa**	**Beira Alta**	**Trás-os-Montes**	**Douro**	**Estre-madura**	**Coda**	
Sub-divisão	Secção A	Secção B	Secção C	Secção D	Secção E	Secção F	Secção G	Secção H	Secção I	Secção J	Secção K
Comp.	13 [1 – 13]	24 [14-37]	42 [38-79]	86 [80-165]	33 [166-198]	68 [199-266]	48 [267-314]	77 [315-391]	51 [392-442]	10 [443-452]	9 [453-461]
Intro.	Intro.1 (4 cc.)	Intro.2 (4 cc.)	Intro.3 (9 cc.)	Intro.4 (52 cc.) M trib.	Intro.5 (7 cc.)	Intro.6 (4 cc.) M tba.	Intro.7 (12 cc.)	Intro.8 (10 cc.)	Intro.9 (16 cc.)	Intro.10 (4 cc.)	----
Temas	MP (Tba)	Ostinatos	Talg. T'alg.	Trib.	Tbb.	Tba. T'ba.	Ttm. T'tm.	Tdou. T'dou.	Test.	MP (Tba)	----
Pontes	P 1 (3 cc.)	P 2 (3 cc.)	P 3 (6 cc.)	P 4 (18 cc.) (Mrib.)	P 5 (2 cc.) (Mbb.)	P 6 (16 cc.)	P 7 (4 cc.) (Mtm.)	P 8 (16 cc.) (Mdou.)	P 9 (3 cc.) (Mest.)	P 10 (2 cc.)	----

Da leitura da tabela 3.3.1, e tendo em conta tudo o que já foi referenciado, notamos que o compositor atribui a cada região do país uma secção, desenvolvendo em cada uma apenas um tema. Por outro lado, a Fantasia inicia-se da mesma forma como termina, respectivamente nas secções A e J, limitando as secções que desenvolvem temas regionais. O motivo que inicia e termina a Fantasia – MP (retirado do início do tema da Beira Alta) – é exposto na sua totalidade no centro da Fantasia – secção F – realçando a sua importância. Podemos afirmar que este motivo é o elo de ligação da Fantasia.

A secção B – Angola – não apresenta um tema, mas sim vários *ostinatos*, dando grande importância a aspectos rítmicos. Deste modo, e tendo em conta que nesta secção se verifica uma ausência da tonalidade (parte modal), restam apenas 7 secções com exposições de temas regionais. Assim, na periferia das secções ficamos com duas secções não temáticas e modais no início e no fim da obra (secções A, B, J e K) e as restantes 7 centralizam-se na secção F onde encontramos o tema principal – Tba. O esquema da tabela 3.3.2 demonstra-o.

Tabela 3.3.2

Forma geral da Fantasia nº3 "Abraço a Portugal"

Intro.	**Regiões**								**Coda**	
A	B	C	D	E	F (centro)	G	H	I	J	K
Modal		**Tonal**							**Modal**	**Tonal**
1ª parte		**2ª parte**							**3ª parte**	**Final**

Em suma, temos uma primeira parte modal que engloba as duas primeiras secções (a Introdução e a secção B correspondente a Angola), uma segunda parte tonal correspondente a uma apresentação de todos os temas da obra (um por cada região) e uma terceira parte que reexpõe a secção A quase na sua totalidade. Todo este centralismo na secção F será reforçado quando, na análise temática, verificarmos que é apenas nesta secção que o compositor utiliza os materiais temáticos e motívicos das secções A e J.

Para além desta simetria, constatamos que as 3 secções temáticas anteriores à F dirigem-se, geograficamente, de Sul para Norte, e as 3 posteriores dirigem-se de Norte para Sul (ver tabela 3.3.3).

Tabela 3.3.3

Simetria geográfica das regiões

Algarve	**Ribatejo**	**Beira Baixa**	**Beira Alta**	**Trás-os-Montes**	**Douro**	**Estre-madura**
Direcção: Sul – Norte				Direcção: Norte – Sul		

Por outro lado, o compositor introduz a região de Angola, seguindo-se o Algarve, o Ribatejo, a Beira Baixa, a Beira Alta e Trás-os-Montes. Desta sequência notamos que houve um cuidado por parte do compositor em organizar um "circuito" de sul para norte pelo interior do país. Seguem-se as regiões do Douro e Estremadura, originando um "circuito" oposto, de norte para sul pelo litoral do país (terminando na capital).

Seguidamente apresentamos o esquema formal de todas as secções desta Fantasia.

Tabela 3.3.4

Forma da Secção A

<table>
<tr><td>1ª Parte
cc. [1 – 4]</td><td>2ª Parte
cc. [5 – 10]</td><td colspan="2">3ª Parte
cc. [11 – 13]</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Ostinato rítmico</td><td rowspan="2">Motivo do Tema da Beira Alta</td><td colspan="2">Ponte</td></tr>
<tr><td>Ostinato rítmico</td><td>Escala de tons inteiros</td></tr>
<tr><td colspan="2">Modo diminuto</td><td>Passagem de modo</td><td>Modo aumentado</td></tr>
<tr><td>a</td><td>b</td><td colspan="2">a’</td></tr>
</table>

Tabela 3.3.5

Forma da Secção B

1ª Parte cc. [14 – 17]	**2ª Parte** cc. [18 – 34]	**3ª Parte** cc. [35 – 37]
Introdução *Ostinato* da percussão	Introdução dos 6 novos *ostinatos* dos sopros	Todos os *ostinatos* em simultâneo
a	**a’**	**a’’**

Tabela 3.3.6

Forma da Secção C

1ª Parte cc. [38 – 46]	**2ª Parte** cc. [47 – 54]	**3ª Parte** cc. [55 – 62]	**4ª Parte** cc. [63 – 70]	**5ª Parte** cc. [71 – 73]	**6ª Parte** cc. [74 – 79]
Introdução (Mba.)	Talg.	(T’alg.)	Talg.	Início do T’alg.	Ponte (Motivo do T’alg.)
Intro.	**a**	**b**	**a**	**b**	**Ponte**

Tabela 3.3.7

Forma da Secção D

1ª Parte cc. [80 – 131]	**2ª Parte** cc. [132 – 148]	**3ª Parte** cc. [149 – 165]
Introdução Mrib.	Trib	Ponte Mrib.
a	**b**	**a'**

Tabela 3.3.8

Forma da Secção E

1ª Parte cc. [166 – 172]	**2ª Parte** cc. [173 – 188]	**3ª Parte** cc. [189 – 196]	**4ª Parte** cc. [197 – 198]
Introdução	Tbb.	Tbb. (1ª parte)	Ponte Mbb.

Tabela 3.3.9

Forma da Secção F

1ª Parte cc. [199 – 202]	**2ª Parte** cc. [173 – 188]	**3ª Parte** cc. [189 – 242]	**4ª Parte** cc. [243 – 250]	**5ª Parte** cc. [251 – 266]
Introdução (Mba.)	Tba. (Introdução rítmica modal – igual ao início da obra)	Tba. e Parte B do Tba.	Tba.	Ponte (inclui 8 compassos que são uma reexposição do início da obra)

Tabela 3.3.10

Forma da Secção G

1ª Parte cc. [267 – 278]	**2ª Parte** cc. [279 – 294]	**3ª Parte** cc. [295 – 302]	**4ª Parte** cc. [303 – 310]	**5ª Parte** cc. [311 – 314]
Introdução	Ttm.	Parte B do Ttm.	Ttm. (consequente)	Ponte (Mtm.)

Tabela 3.3.11

Forma da Secção H

1ª Parte cc. [315 – 324]	**2ª Parte** cc. [325 – 332]	**3ª Parte** cc. [333 – 342]	**4ª Parte** cc. [343 – 362]	**5ª Parte** cc. [363 – 375]	**6ª Parte** cc. [376 – 391]
Introdução	Tdou.	Parte B Tdou.	Tdou.	Parte B Tdou.	Ponte (Mdou.)

Tabela 3.3.12

Forma da Secção I

1ª Parte cc. [392 – 395]	**2ª Parte** cc. [396 – 407]	**3ª Parte** cc. [408 – 439]	**4ª Parte** cc. [440 – 442]
Introdução A (Motivo rítmico do Test.)	Introdução B	Test.	Ponte (Mest.)

- Secção J;

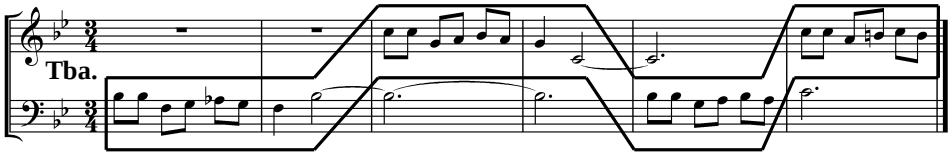
Reexposição da secção A.

3.3.2. Temas e Motivos

A Introdução da Fantasia nº3, corresponde à secção A. Esta é totalmente modal. O compositor inicia a obra com o modo diminuto e termina a secção com o modo aumentado. O modo diminuto é apresentado através de um acompanhamento *ostinato* onde, no compasso 5 é exposto o único tema desta introdução – Tba. Este é o principal tema da obra. Nesta introdução, o Tba não é exposto na totalidade (apenas os seis primeiros compassos) e os motivos vão sofrendo pequenas alterações melódicas devido à coerência do modo. O exemplo 3.3.1 mostra-nos a exposição do Tba na Introdução.

Exemplo 3.3.1

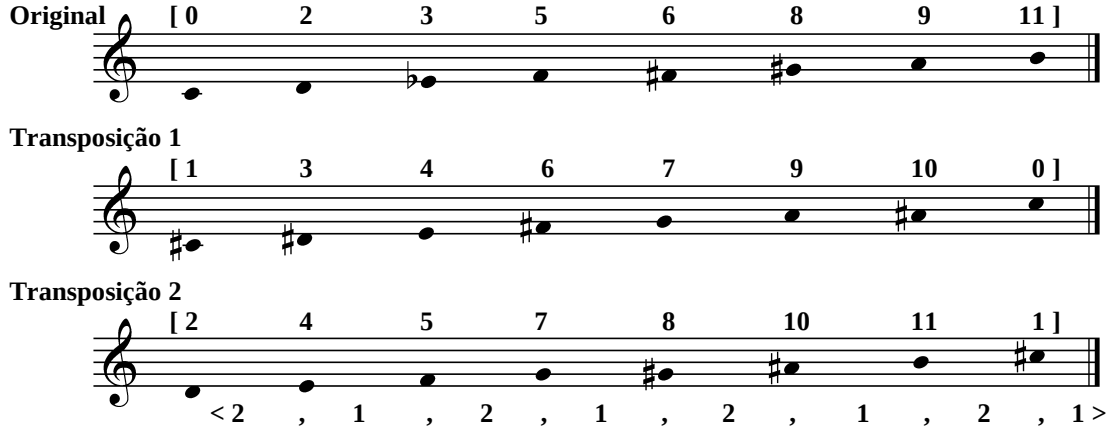
Tba, cc. [5 – 10]



Tendo em conta a mudança do modo no compasso 7, para uma 2ª maior superior, e a mudança de registo, este tema é exposto conforme a sua apresentação na secção F. O modo utilizado pelo compositor é uma transposição do 2º modo de Messiaen[29] (modo octatónico). Este apresenta apenas duas transposições do modo original (Exemplo 3.3.2).

Exemplo 3.3.2

Modo diminuto (modo octatónico)

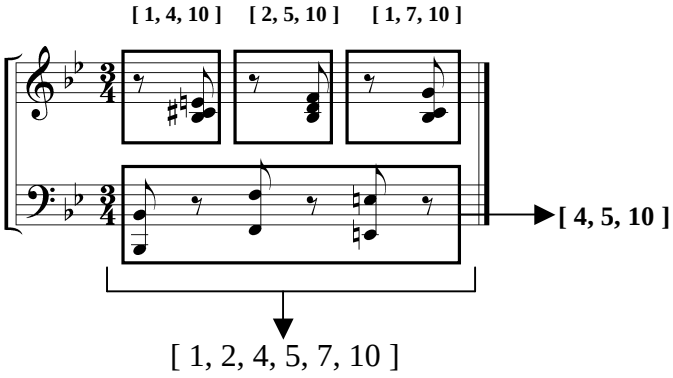


[29] Olivier Messiaen – compositor francês, nasceu a 10 de Dezembro de 1908, em Avignon, e morreu a 27 de Abril de 1992, em Clichy, Haut-de-Seine.

Através do conjunto de notas do primeiro compasso, verificamos que apenas faltam as notas [8] e [11] para completar o modo diminuto. Destas, a nota [8] aparece posteriormente no compasso 5, na exposição do Tba.

Exemplo 3.3.3

Localização do modo diminuto no primeiro compasso



No compasso 6 verificamos a mudança do modo onde o compositor altera o *ostinato* do baixo para o retomar no compasso 7, transpondo-o para uma 2ª maior superior. Como consequência, o modo é transposto numa 2ª maior superior, utilizando, entre os compassos 6 e 9, a primeira transposição do modo diminuto. A partir do compasso 8, o *ostinato* volta a alterar-se, acabando por ser abandonado no compasso seguinte. No compasso 10 há, novamente, uma transposição do modo, sendo apresentado o modo original. Assim, nos primeiros 10 compassos, o compositor expõe as três versões do modo diminuto. A partir do compasso 11 prepara a apresentação do modo aumentado como ponte para a secção seguinte (tabela 3.3.13).

Tabela 3.3.13

Preparação do modo aumentado

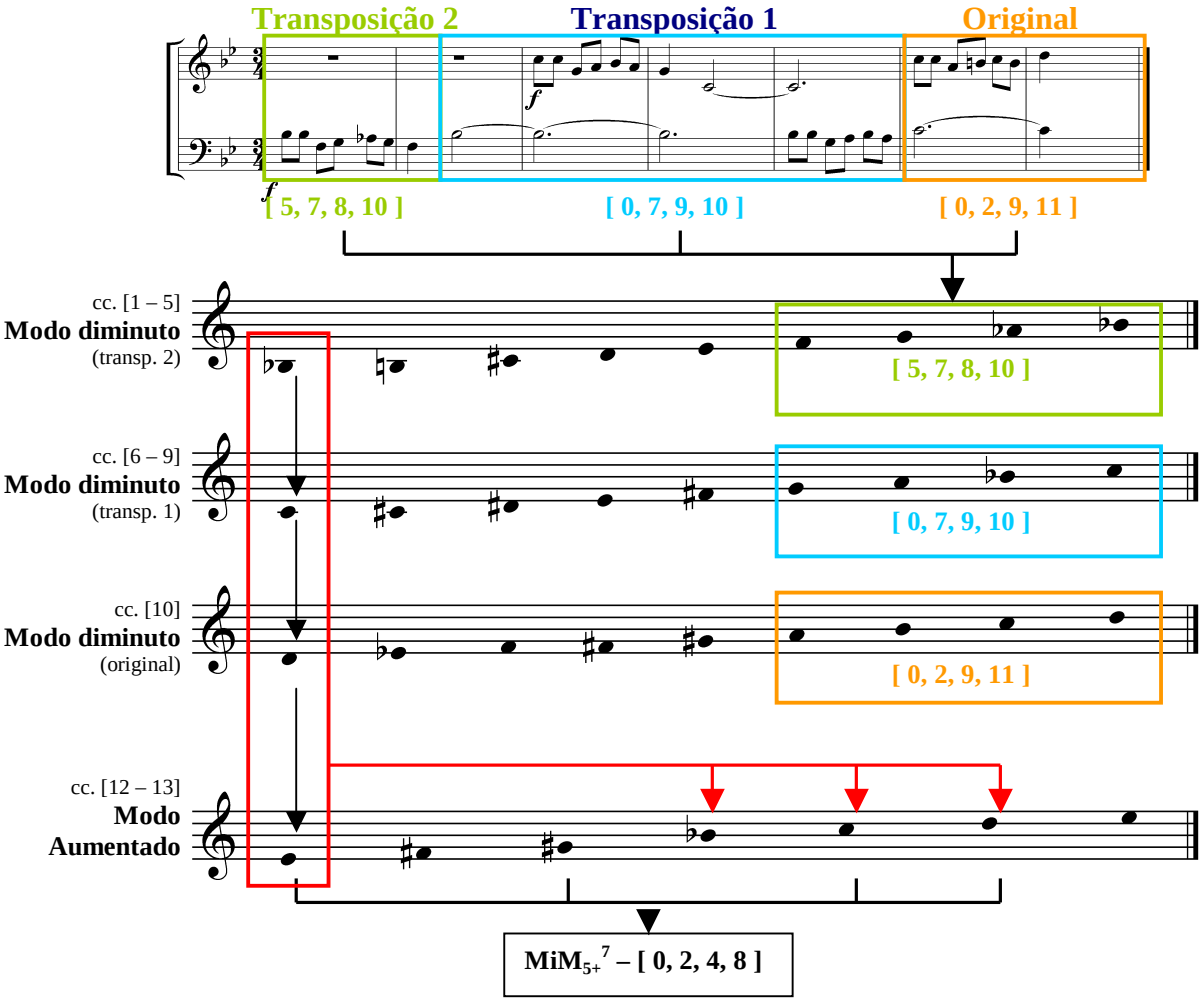
cc. [11]		cc. [12]	cc. [13]	
2	2	2	2	[0, 2, 4, 6, 8, 10] (escala de tons inteiros)
11	11	**11**	**0**	
6 →	**7** →	**8**	8	
--	--	4	4	
[2, 11, 6] si m	[2, 7, 11] Sol M	[2, 4, 8, 11] MiM^7	[0, 2, 4, 8] $MiM_{5+}{}^7$	

Na tabela 3.3.13, verificamos que o compositor, através de sucessivos cromatismos, chega ao acorde MiM_{5+}^{7}. Partindo do acorde de si menor, de compasso para compasso, vai alterando ascendentemente uma nota e acrescentando outras até formar a escala de tons inteiros (modo aumentado).

Por outro lado, se relacionarmos as transposições dos modos diminutos com o Tba obtemos uma relação. Ao dispormos os modos a partir da nota mais importante, verificamos que as últimas 4 notas são utilizadas para expor o Tba e, se atendermos à nota mais importante de cada modo, verificamos que estas traduzem uma sequência: [10 – 0 – 2 – 4]. Estas notas pertencem ao modo aumentado exposto no compasso 13 e a nota de chegada da sequência – [4] – à tónica do acorde, igualmente exposto no compasso 13 – MiM_{5+}^{7}(Exemplo 3.3.4).

Exemplo 3.3.4

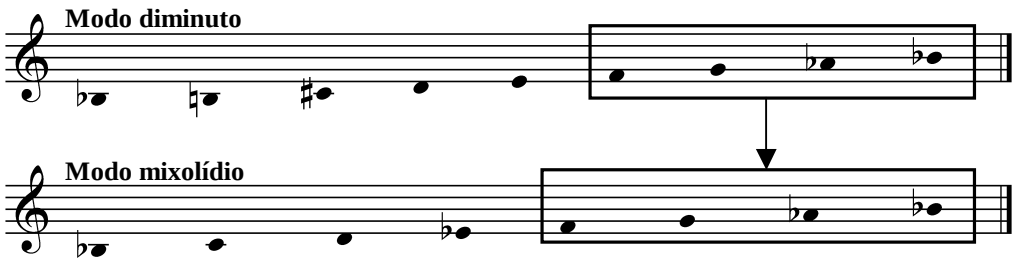
Relações das modos utilizados na Introdução



Em contraponto ao modo diminuto, o Tba., quando analisado à parte, é construído sobre o modo mixolídio. Assim, podemos constatar que o último tetracorde do modo mixolídio corresponde ao último tetracorde do modo diminuto.

Exemplo 3.3.5

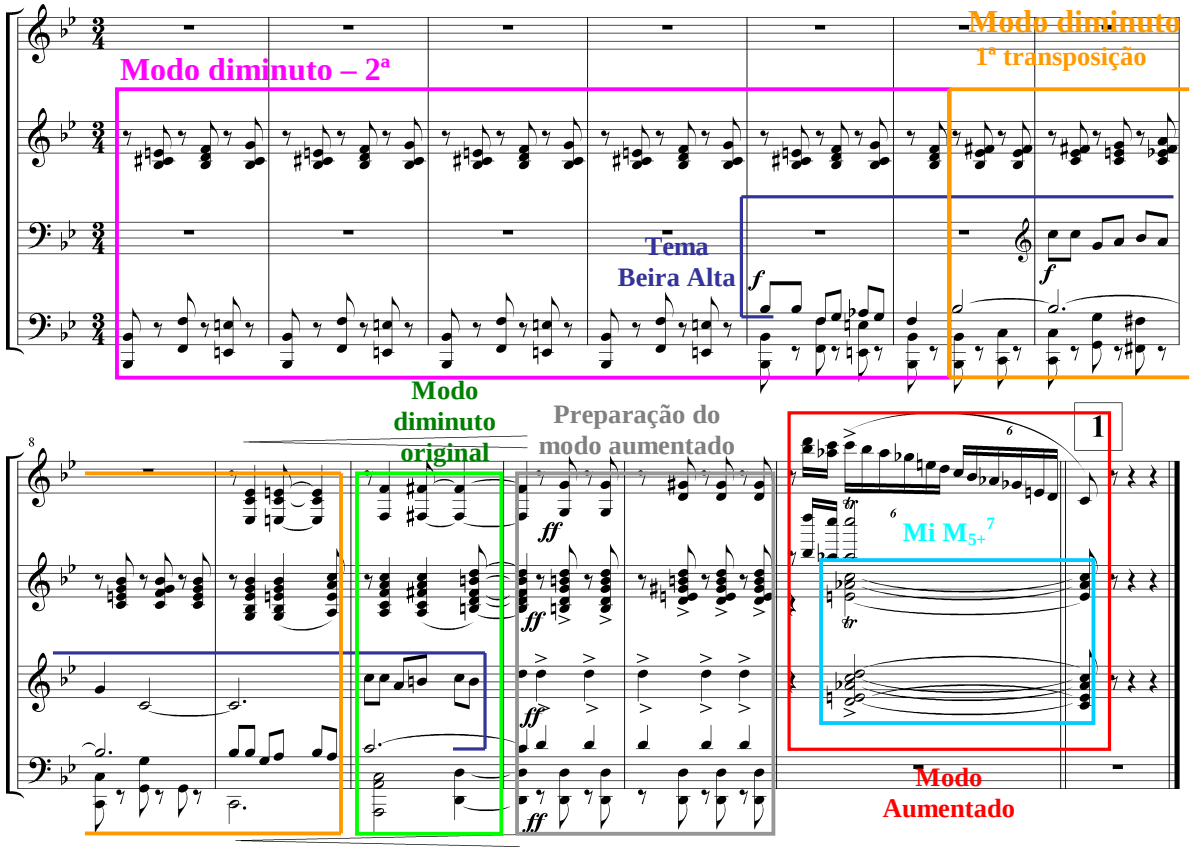
Relação entre o modo diminuto e o modo mixolídio



A Introdução resume-se no exemplo 3.3.6 que se traduz numa redução da partitura para um sistema de 4 pautas.

Exemplo 3.3.6

Introdução, cc. [1 – 14]



A secção B, correspondendo à região de Angola, traduz-se na sobreposição de *ostinatos* que vão aparecendo sucessivamente, começando pela percussão e passando por todos os instrumentos de sopro. Esta secção caracteriza-se pela ausência de tema. O compositor continua a utilizar o modo diminuto.

Tabela 3.3.14

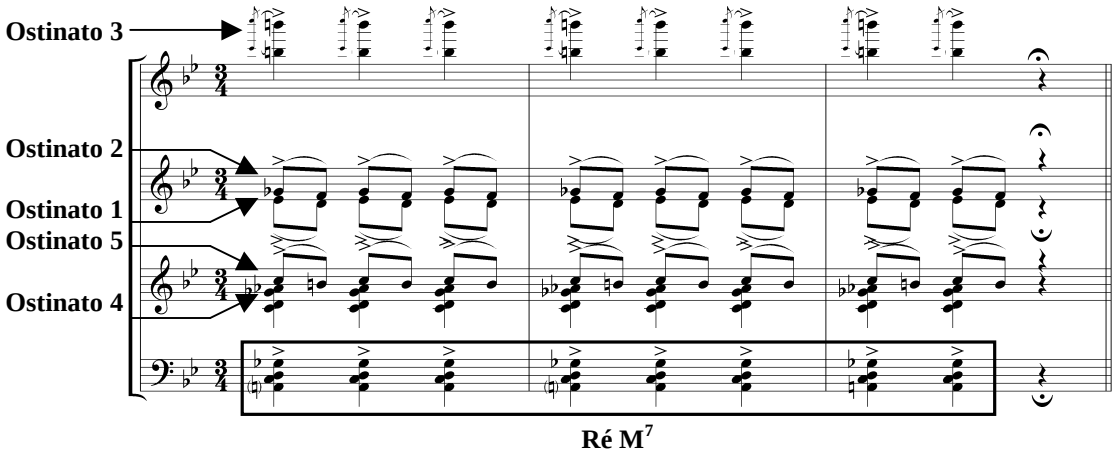
Ostinatos da Secção B

Ostinatos		**Modo diminuto**
Ostinato 1	[3, 2, 0]	[0, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 11]
Ostinato 2	[6, 5]	
Ostinato 3	[0, 11]	
Ostinato 4	[0, 2, 6, 8]	
Ostinato 5	[0, 11]	
Baixo	[0, 9]	

A secção B culmina com a sobreposição de todos os *ostinatos* (incluindo o da percussão que não aparece no exemplo seguinte).

Exemplo 3.3.7

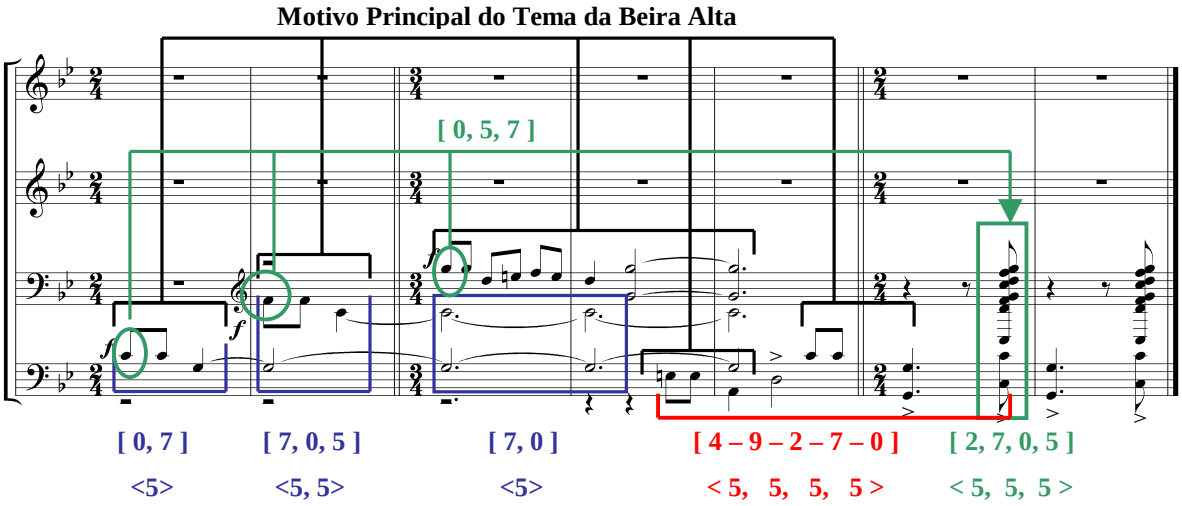
Final da Secção B (sobreposição de todos os *Ostinatos*), cc. [35 – 37]



Segue-se uma Ponte que faz a ligação entre as duas secções. Aqui o compositor reexpõe o motivo principal através de entradas sucessivas – *canon* – organizando um jogo de ciclos de 4ª Perfeitas. O exemplo 3.3.8 mostra-nos todas as relações de quartas perfeitas, <5>, que o compositor explora em apenas 6 compassos.

Exemplo 3.3.8

Relações do intervalo <4> na ponte para a Secção C, cc. [38 – 44]

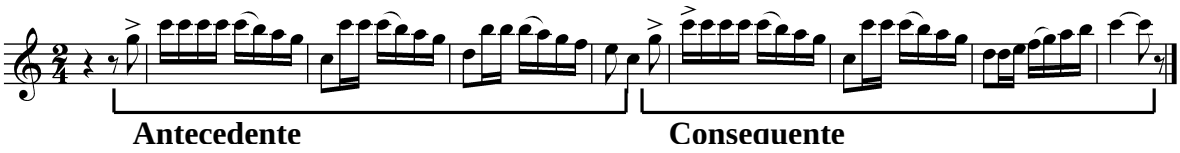


Através do esquema do exemplo anterior, observamos que existe um trabalho dos materiais motívicos onde o intervalo <5> é predominante. Atendendo à técnica de composição utilizada pelo compositor na secção anterior, (modo diminuto) e à utilizada na secção que se segue (modo maior), podemos encarar este ciclo de quartas como uma técnica de passagem entre os dois modos. Neste contexto, e como foi assinalado no exemplo anterior, verificamos que a exploração do intervalo <5> termina nos últimos dois compassos da figura onde o compositor sobrepõe um agregado de quartas. A partir deste agregado é realizada a passagem para a tonalidade de Dó Maior.

Na secção C, o compositor apresenta na sua totalidade o primeiro tema: Talg. Este segue as regras da quadratura (antecedente – consequente), ocupando uma totalidade de 8 compassos.

Exemplo 3.3.9

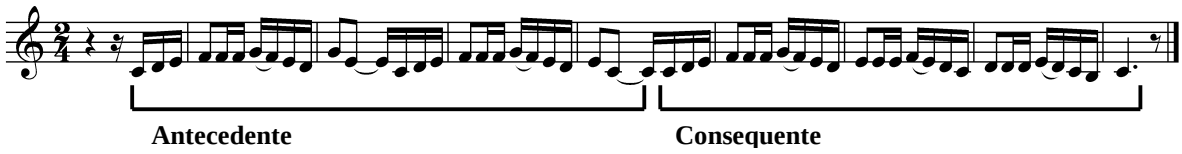
Talg., cc. [47 – 54]



A segunda parte do tema, T'alg, segue os mesmos princípios formais que Talg, como podemos observar no exemplo seguinte.

Exemplo 3.3.10

T'alg., cc. [55 – 62]

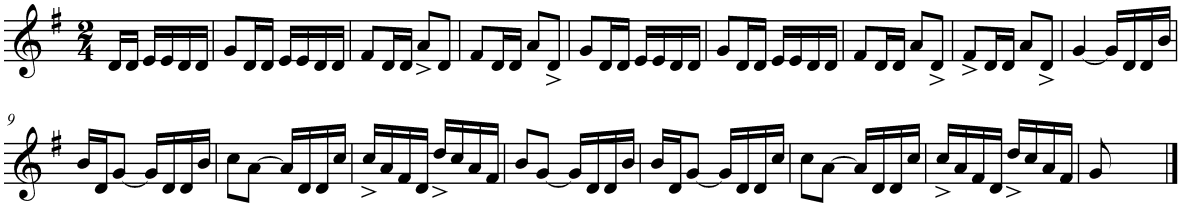


Tendo em conta a dança mais popular da região algarvia, este Talg apresenta as características da dança "Corridinho". Em termos formais, contempla duas partes, ambas subdivididas; é utilizado o compasso binário; tem um andamento rápido; o balanço é realizado em *anacrusa*; e o ritmo é semelhante onde se destaca a figura das semicolcheias.

O exemplo seguinte mostra-nos um Corridinho do Algarve retirado do livro "Danças do Povo Português".

Exemplo 3.3.11

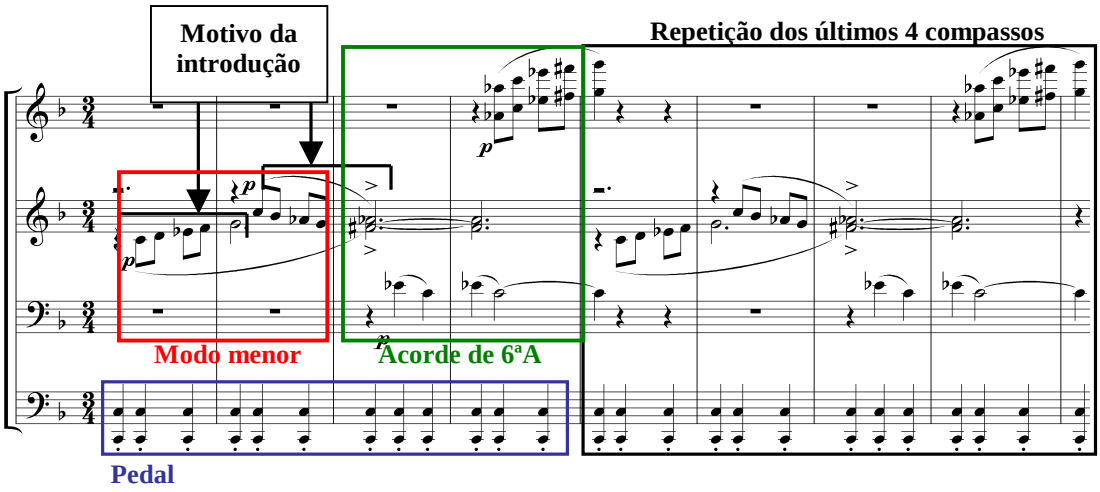
Exemplo de um Corridinho da região do Algarve



Na secção D, o compositor volta a utilizar o modo diminuto em duas situações. A primeira entre os compassos [84 – 91] e a segunda entre os compassos [116 – 122]. Nesta última situação, o modo é de tons inteiros. Tudo isto acontece numa grande introdução de 52 compassos que antecede a entrada do Trib. Aqui é explorado um único motivo que é retomado depois da rápida apresentação do Trib, para concluir a secção D. Para além do motivo, esta secção é suportada, em grande parte, por uma pedal de dominante. O exemplo 3.3.12 apresenta o início desta secção D onde encontramos a primeira parte modal (os primeiros 4 compassos não aparecem pois são preenchidos apenas por 1 pedal no baixo).

Exemplo 3.3.12

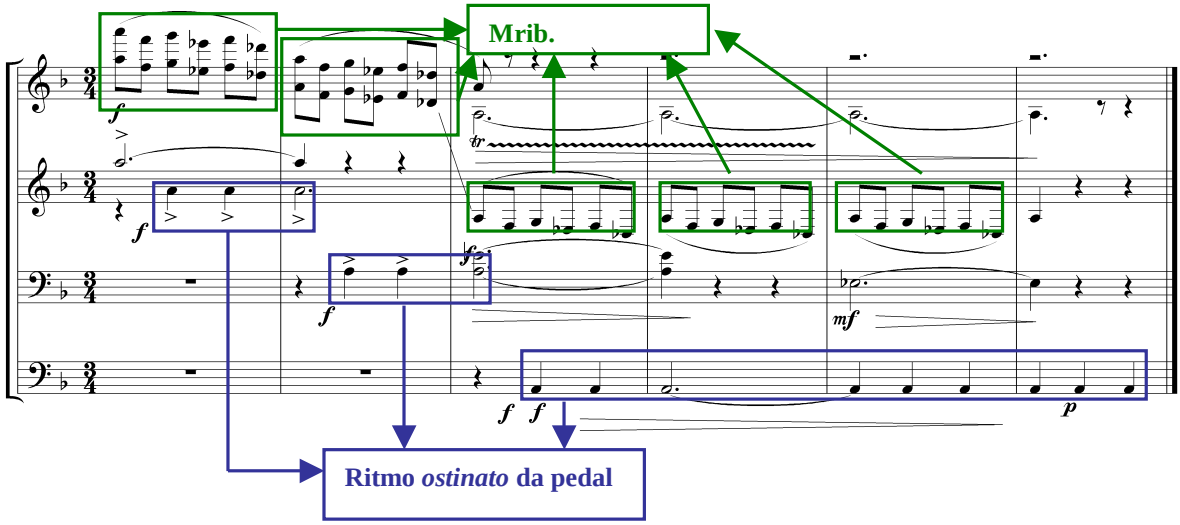
Início da Secção D (primeira parte modal), cc. [84 – 91]



Com a análise do exemplo anterior, verificamos que o compositor usa o modo menor para expor o motivo a desenvolver. Este é intercalado por um acorde de 6ª aumentada (tipo 6ª alemã). Tudo isto suportado por uma pedal que, tendo em conta o que se segue, é de dominante, pois a tonalidade a partir do compasso 92 é Fá Maior. Deste modo, podemos dizer que nestes compassos iniciais da secção D, o compositor cria uma dicotomia entre o modal (modo menor - eólio) e o tonal (acorde de 6ª Aumentada), mudando definitivamente para o tonal a partir do compasso 92 – Fá Maior. O acorde de 6ª Aumentada origina-se funcionalmente na subdominante da tonalidade de Fá Maior. A segunda vez que passa a modal é a partir do compasso 116, onde o compositor utiliza o modo de tons inteiros na primeira apresentação do Mrib.

Exemplo 3.3.13

Secção D (segunda parte modal), cc. [117 – 122]



Como podemos observar no exemplo anterior, o Mrib. repete-se ao longo de 5 compassos utilizando as notas da escala de tons inteiros, faltando apenas a nota [11]:

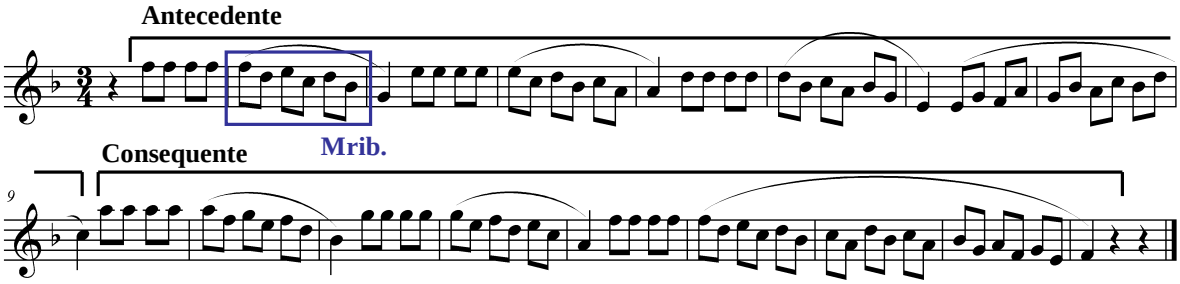
[1, 3, 5, 7, 9, (11)]

<2, 2, 2, 2, 2>

Notamos, ainda, que o ritmo *ostinato* da pedal permanece, mas repartido por vários instrumentos, passando, nesta parte, para a nota [8]. Segue-se a exposição do Trib que respeita as regras da quadratura (antecedente – consequente) conforme se verifica no exemplo seguinte:

Exemplo 3.3.14

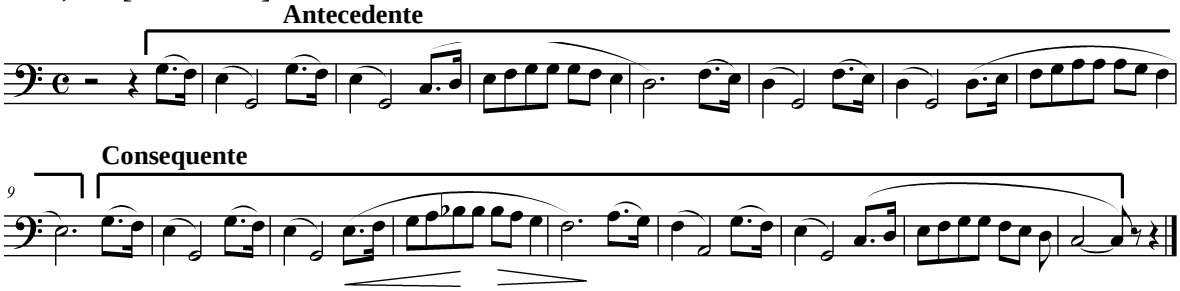
Trib., cc. [132 – 148]



Podemos observar o motivo que foi explorado na introdução que precedeu o Trib. O consequente inicia-se à distância de uma 3ª superior em relação ao antecedente, para além de ter um carácter finalizador, na sua parte final. Segue-se a exposição do Tbb. na secção seguinte. Este é composto por um antecedente e um consequente seguindo, também, as regras da quadratura como se verifica no exemplo 3.3.15.

Exemplo 3.3.15

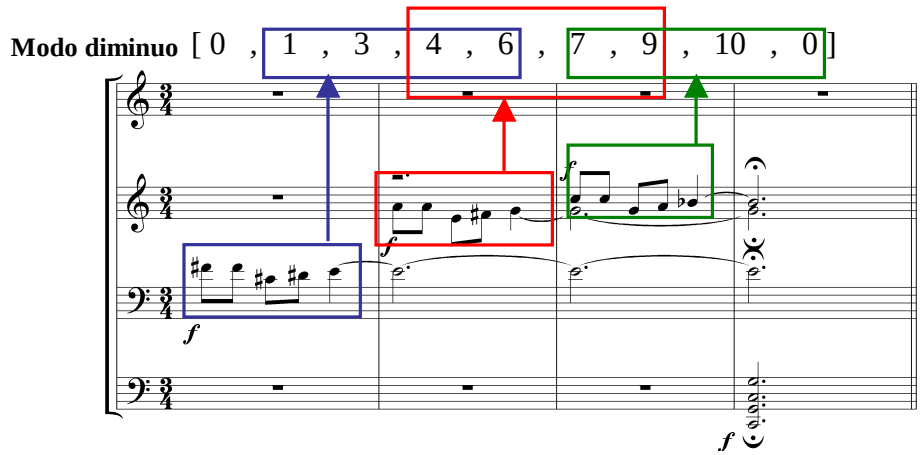
Tbb., cc. [173 – 188]



No final desta secção, e como elo de ligação para a seguinte, o compositor insere 5 compassos onde é novamente reexposto o motivo principal da obra, embora não esteja completo. A sua incursão é realizada em *canon*. Nesta pequena secção, o compositor volta a utilizar o modo diminuto, como podemos verificar no exemplo seguinte.

Exemplo 3.3.16

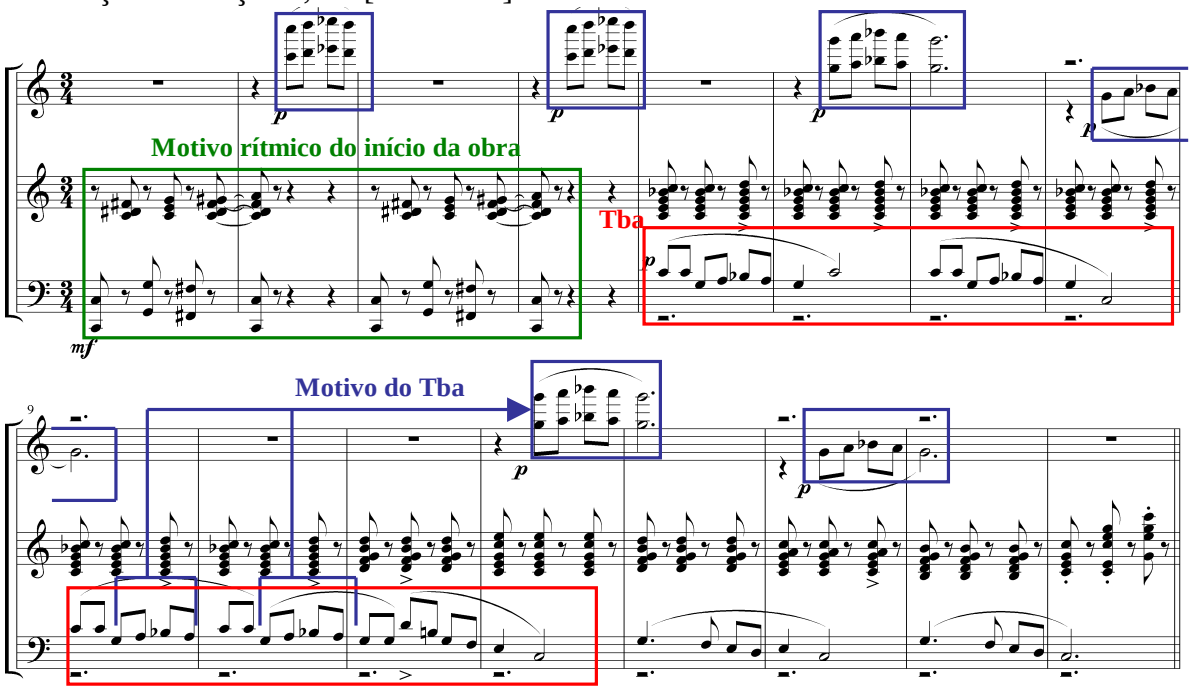
Utilização do modo diminuto na ponte para a Secção F, cc. [199 – 202]



Após a pequena introdução de 4 compassos da secção F, o compositor expõe o Tba. Este é precedido de uma introdução rítmica utilizada no início da obra.

Exemplo 3.3.17

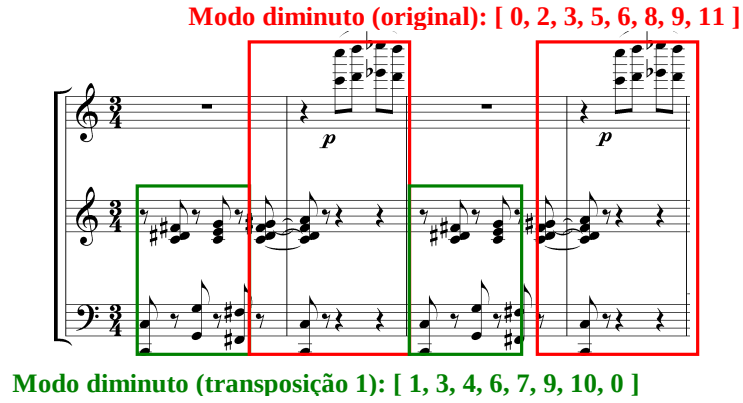
Introdução da Secção F, cc. [203 – 218]



Da mesma forma que no início da Fantasia, o compositor apresenta o mesmo material nesta secção. Também utiliza o modo diminuto mas, desta vez, alterna a 1ª transposição do modo – cc. [203 e 205] – com a forma original do modo – cc. [204 e 206], como podemos observar no exemplo 3.3.18

Exemplo 3.3.18

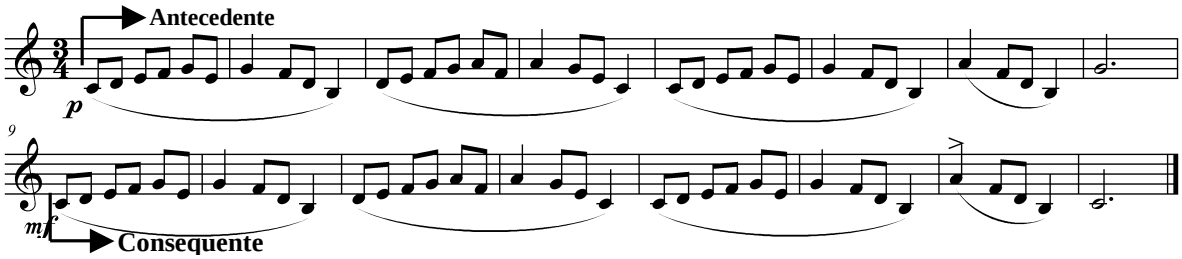
Utilização do modo diminuto na introdução da Secção F, cc. [203 – 206]



O Tba tem uma parte b (Tba') que é exposta na sua continuação. É composto por um antecedente e um consequente, seguindo os parâmetros da quadratura.

Exemplo 3.3.19

Tba.', cc. [227 – 242]

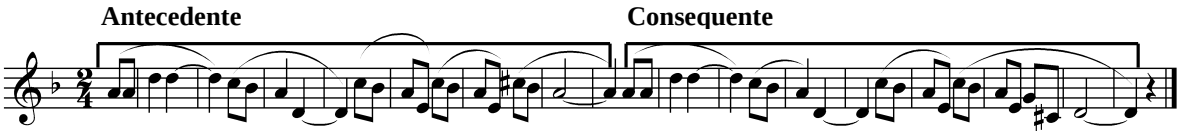


Na passagem para a secção seguinte o compositor reexpõe 8 compassos da introdução da obra (do compasso [5 – 12]), fazendo uma transposição a uma segunda maior superior. Deste modo, é utilizado novamente o modo diminuto.

À secção F, segue-se a secção G que corresponde à região de Trás-os-Montes, sendo preenchida com o Ttm. e uma parte B do respectivo tema. Esta, retoma a parte final de Ttm como podemos observar nos exemplos 3.3.20 e 3.3.21.

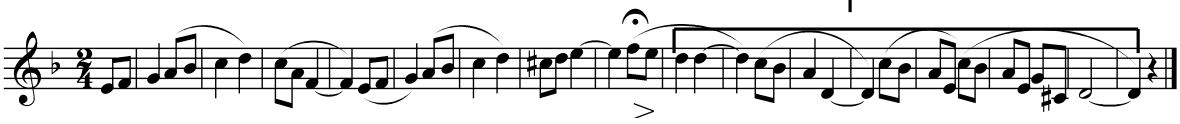
Exemplo 3.3.20

Ttm., cc. [279 – 294]



Exemplo 3.3.21

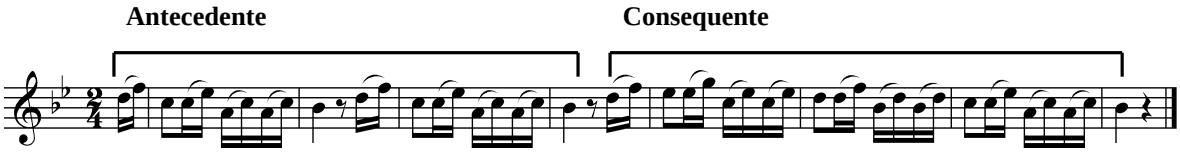
Ttm.', cc. [295 – 310]



Na secção H, o compositor, depois de uma introdução, apresenta o Tdou. Este é composto por duas partes, cada uma subdividida em antecedente e consequente.

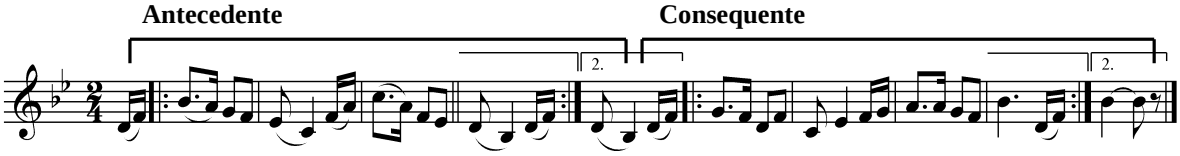
Exemplo 3.3.22

Tdou. (parte A), cc. [325 – 332]



Exemplo 3.3.23

Tdou. Parte B, cc. [333 – 342]

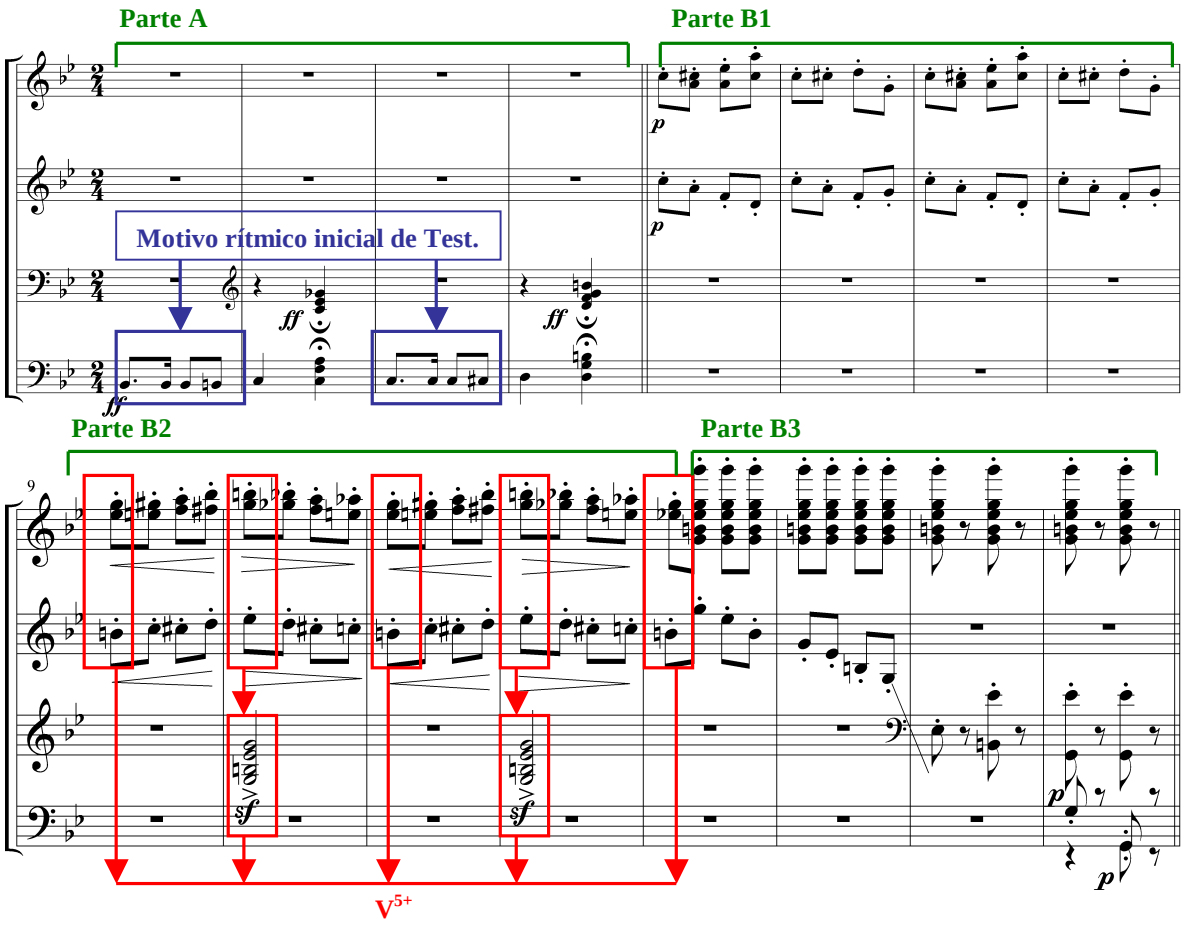


Na introdução da secção I, dedicada à região da Estremadura, o compositor expõe, logo nos primeiros 4 compassos, o ritmo característico do Test. Nos restantes, através de movimentos ascendentes e descendentes de colcheias, é ampliado o intervalo entre a voz inferior e a voz superior, atingindo o sol_1 e o sol_5, respectivamente. Nesta parte da introdução que podemos subdividir em três partes encontramos: na primeira, uma tentativa

de aumentar a amplitude; na segunda, um acorde aumentado (V^{5+}) a partir do qual são realizados movimentos paralelos ascendentes e descendentes; na terceira, um arpejo descendente que atinge a nota mais grave.

Exemplo 3.3.24

Introdução da Secção I, cc. [392 – 407]

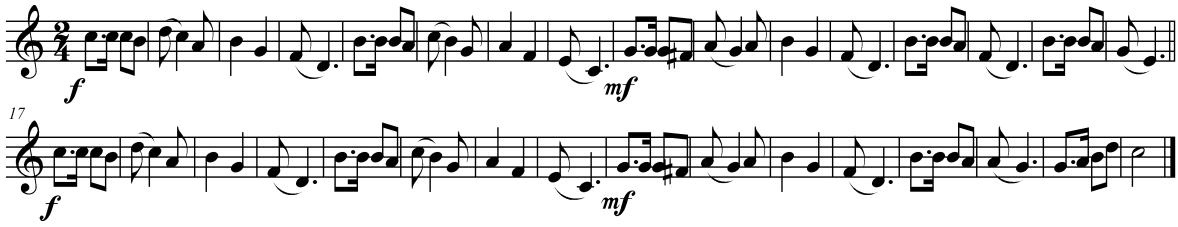


Podemos verificar no exemplo anterior que, a partir da parte "B2" até à entrada do Test., é utilizado apenas uma única harmonia. Esta tem a função de dominante ($\mathbf{V^{5+}}$) pois a tónica irá aparecer na entrada do Test., em Dó Maior.

O tema que se segue – Test. – apresenta-se com 32 compassos, divididos em 16 + 16, respectivamente antecedente e consequente. Além disso, subdivide-se em 8+8, podendo subdividir-se, ainda, em 4+4. Todas estas divisões e subdivisões são a consequência da quadratura que o tema comporta.

Exemplo 3.3.25

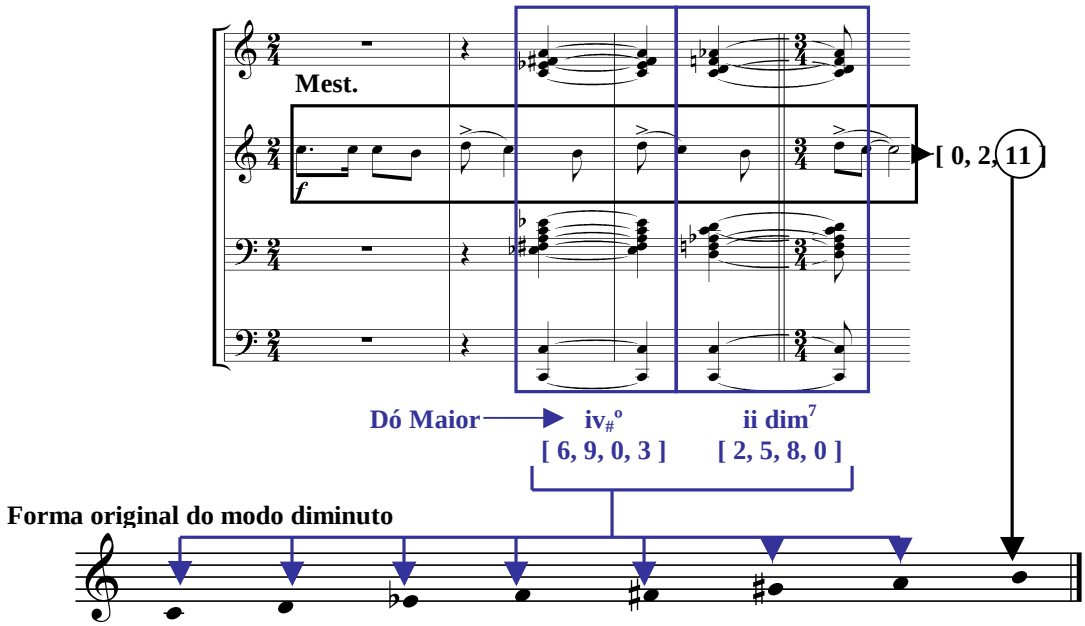
Test., cc. [408 – 439]



Depois da exposição do Test., o compositor realiza uma pequena Ponte, de 3 compassos, para a secção J. O fio condutor desta ponte é realizado pelo Mest., como podemos verificar na secção seguinte.

Exemplo 3.3.26

Ponte para a Secção J, cc. [440 – 443]



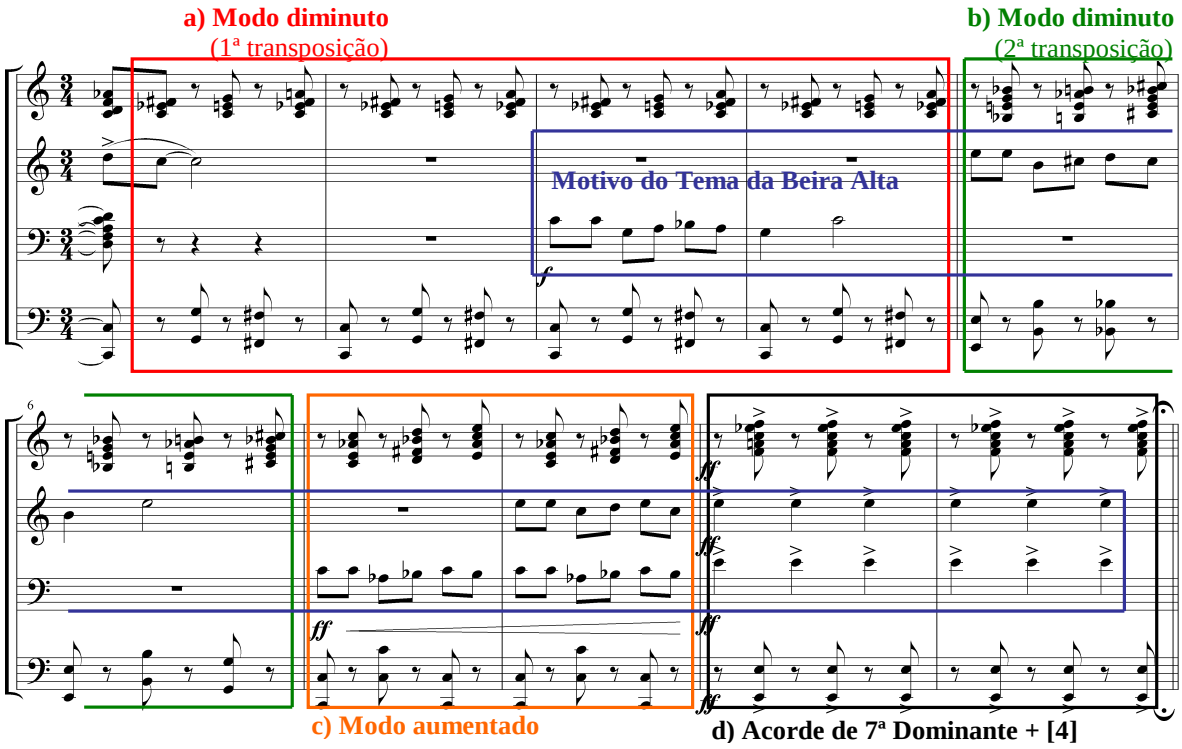
Esta pequena Ponte também introduz o modo diminuto que irá dominar a seguinte secção. Conforme observamos no exemplo 3.3.26, tendo em conta os dois acordes e o Mest., são utilizadas todas as notas do modo diminuto (forma original). Além disto podemos ainda analisar os acordes como pertencentes à tonalidade de Dó Maior.

Na secção J, o compositor reexpõe os materiais da secção inicial da obra. Deste modo, encontramos o Mba, a ausência da tonalidade, a aplicação do modo diminuto e o modo aumentado. Como verificamos no exemplo 3.3.27, nos primeiros 4 compassos é

utilizada a primeira transposição do modo diminuto; nos 2 compassos seguintes realiza-se uma transposição do modo, uma 3ª Maior superior, transformando na 2ª transposição do modo diminuto; nos 3 compassos seguintes, o compositor usa o modo de tons inteiros; nos últimos 2 compassos desta secção J, regressa-se à tonalidade através de um acorde de sétima da dominante mais a sétima maior (ver exemplo 3.3.27).

Exemplo 3.3.27

Secção J, cc. [443 – 452]



Por outro lado, juntando os 3 compassos anteriores que realizam a Ponte para esta secção, verificamos que neste curto espaço, o compositor resume todos os modos que aplicou durante a obra: o modo diminuto (original, 1ª transposição e 2ª transposição), o modo aumentado e os modos tonais.

Ainda em relação ao último exemplo, verificamos uma dualidade entre dois intervalos: <3> e <4>. A primeira, referida anteriormente, é o modo diminuto e o modo aumentado; a segunda, nas passagens entre as partes que subdividem esta secção. Tomando como princípio os 3 compassos que realizam a Ponte para esta secção, o compositor vai transpondo um intervalo <4> ascendentemente (ver tabela 3.3.15).

Tabela 3.3.15

Transposição do intervalo <4> entre os cc. [440 – 450]

Compasso	Modo	Notas
[440 – 442]	Diminuto (original)	[**8**, 9, 11, 0, 2, 3, 5, 6]
[443 – 446]	Diminuto (1ª transposição)	[**0**, 1, 3, 4, 6,7, 9, 10]
[447 – 448]	Diminuto (2ª transposição)	[**4**, 5, 7, 8, 10, 11, 1, 2]
[449 – 450]	Aumentado	[**8**, 10, 0, 2, 4]

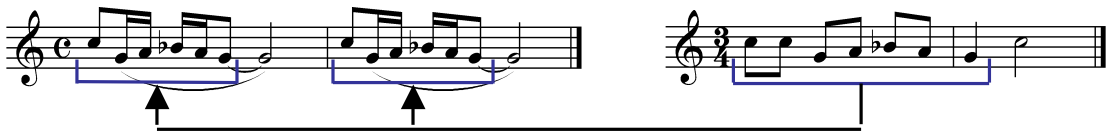
Analisando a tabela anterior, e organizando as notas numa determinada forma, concluímos que houve uma sucessiva transposição de <4>.

Por último, a secção K (última) finaliza de forma apoteótica esta Fantasia. O compositor não se serve de nenhum tema antes utilizado. Apenas faz a alusão ao motivo principal nos compassos 459 e 460.

Exemplo 3.3.28

Variação do motivo principal nos cc. [459 – 460]

Compassos 459 e 460 **Motivo principal do Tba**

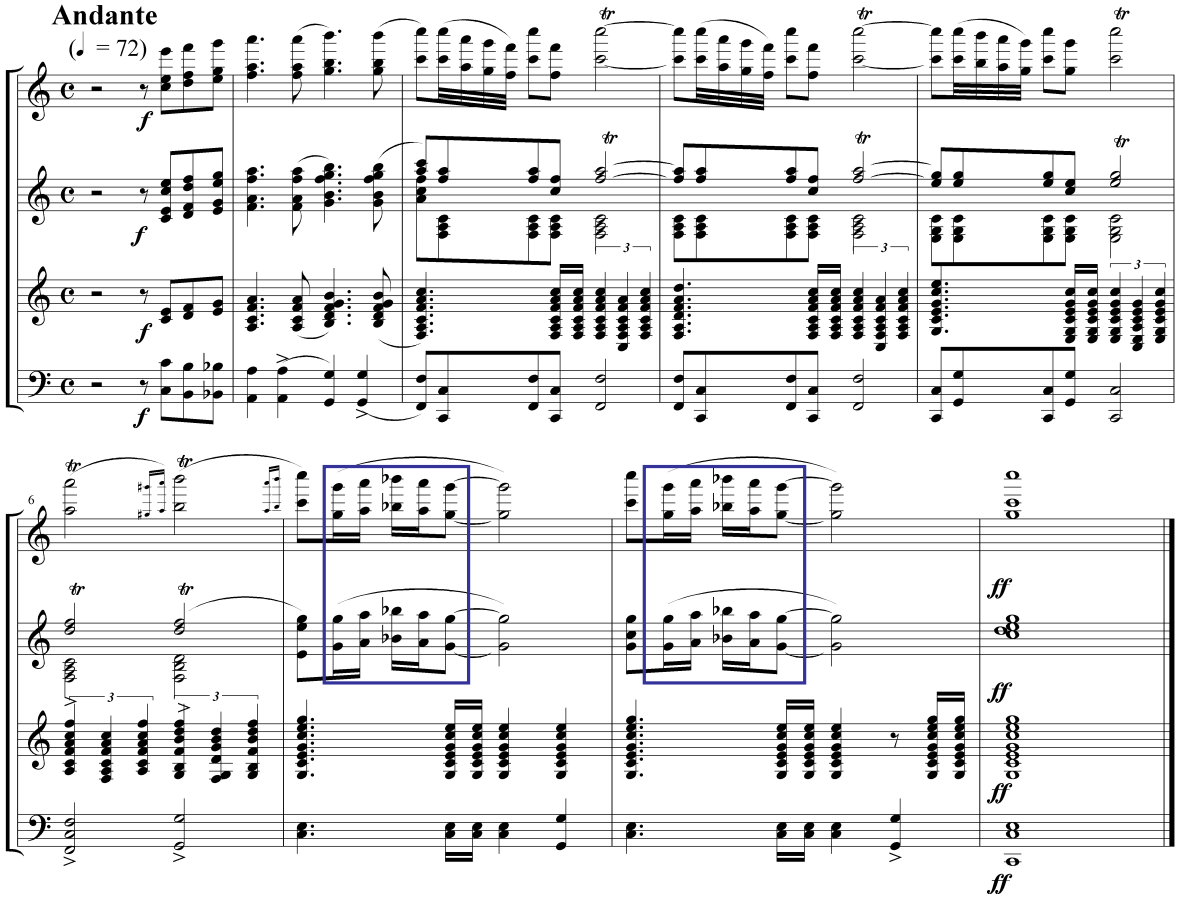


Como observamos no exemplo 3.3.28 o motivo principal do Tba aparece com uma variação rítmica. Este sofre uma diminuição para metade do valor: o motivo principal original tem o tamanho de 4 tempos e a variação tem 2 tempos.

Na exemplo seguinte temos toda a secção final da Fantasia, bem como a variação do motivo principal anteriormente assinalado.

Exemplo 3.3.29

Coda Final, cc. [453 – 461]



3.3.3. Harmonia

3.3.3.1. Tonalidades

Esta Fantasia difere das restantes devido ao facto de utilizar por diversas vezes modos, entre os quais, o diminuto e o aumentado. Assim, a obra inicia-se com o modo diminuto e termina na tonalidade de Dó Maior. Durante o seu desenvolvimento ainda são usadas as tonalidades de Fá Maior, Sib Maior, Mi Maior, Ré Maior, ré menor, lá menor e sol menor. A nível modal, são aplicadas as três versões do modo diminuto e o modo aumentado.

A tabela que se segue mostra-nos a predominância das tonalidades.

Tabela 3.3.16

Predominância das tonalidades ao longo da obra

Tonalidade	Nº de compassos	Percentagem (%)	
Dó Maior	161	35 %	70,9 % (= 71 %)
Fá Maior	88	19,1 %	
Sib Maior	70	15 %	
Mi Maior	4	0,9 %	
Ré Maior	4	0,9 %	
ré menor	39	8,5 %	11,5 % (= 11 %)
lá menor	7	1,5 %	
sol menor	7	1,5 %	
Modal	81	17,6 %	17,6 % (= 18 %)

Constatamos que as tonalidades mais utilizadas (Dó Maior, Fá Maior, e Sib Maior) não contêm sustenidos e, das restantes, apenas duas (Mi Maior e Ré Maior) fogem a esta regra mas com pouca importância (apenas ocupam 1,8% dos compassos). Facto relevante são os modos, ocupando 17,6% dos compassos, revelando-se uma característica da obra. Numa última leitura, vemos que existe uma supremacia das tonalidades maiores em detrimento das menores, devendo-se ao facto de os temas populares assim o exigirem.

Tendo como base a divisão formal da obra, a seguinte tabela mostra-nos a distribuição das tonalidades por secção.

Tabela 3.3.17

Análise pormenorizada das tonalidades

Tonalidade	Compassos	Nº
Secção A – 13 compassos		
Modal	[1 – 13]	13
Secção B – 29 compassos		
Modal	[14 – 37]	24
Secção C – 37 compassos		
Modal	[38 – 46]	9
Dó Maior	[47 – 62]	16
Mi Maior	[63 – 66]	4
Dó Maior	[67 – 79]	13
Secção D – 86 compassos		
Pedal dominante de Fá Maior	[80 – 91]	12
Fà Maior	[92 – 115]	24
Modal	[116 – 122]	7
Fá Maior	[123 – 165]	43
Secção E – 33 compassos		
lá menor	[166 – 172]	7
Dó Maior	[173 – 198]	26
Secção F – 68 compassos		
Modal	[199 – 206]	8
Dó Maior	[207 – 256]	50
Modal	[257 – 266]	10
Secção G – 48 compassos		
Fá Maior	[267 – 275]	9
ré menor	[276 – 314]	39
Secção H – 77 compassos		
sol menor	[315 – 321]	7
Sib Maior	[322 – 353]	32
Ré Maior	[354 – 357]	4
Sib Maior	[358 – 391]	34
Secção I – 51 compassos		
Sib Maior	[392 – 395]	4
Dó Maior	[396 – 442]	47
Secção J – 10 compassos		
Modal	[443 – 452]	10
Secção K – 9 compassos		
Dó Maior	[453 – 461]	9
		461

Da tabela 3.3.17, destacamos o facto dos modos surgirem em sítios estratégicos: no início, no centro e no fim da obra, respectivamente nas secções A/B, F e J.

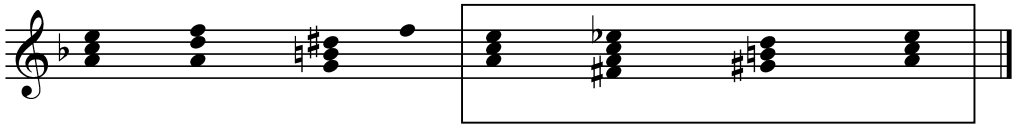
3.3.3.2. Acordes

Ao longo desta Fantasia o compositor usa determinados acordes que pela sua complexidade e função se tornam importantes no decorrer da obra. Neste contexto, encontramos três tipos de acordes: os acordes diminutos, os acordes com a quinta aumentada e os acordes de 6ª aumentada.

a) No primeiro caso, os acordes diminutos, têm várias funções: cadência, acorde de passagem, subdominante, cromatismo e modulação. Este grande uso dos acordes diminutos por parte do compositor deve-se ao facto de uma parte da obra ser modal e também devido ao enriquecimento do contexto harmónico, contrastando com a simplicidade formal dos temas. A primeira função do acorde diminuto citada é cadencial. Como podemos observar no exemplo seguinte.

Exemplo 3.3.30

Acorde diminuto com função cadencial, cc. [166 – 170]

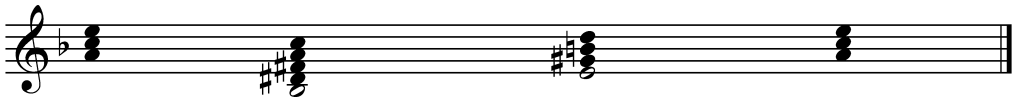


lá m → i iv VII^{5+} (7) i $vi_{\#}^{o}$ $vii_{\#}$ dim i

Analisando os acordes assinalados no exemplo 3.3.30, de acordo com o livro "A Linguagem Harmónica do Tonalismo" do professor Christopher Bochmann, os dois acordes diminutos correspondem, respectivamente, a um acorde do segundo grau e a um acorde do quinto grau, como constatamos no exemplo seguinte.

Exemplo 3.3.31

Outra análise dos acordes diminutos do exemplo 3.3.30, cc. [168 – 170]



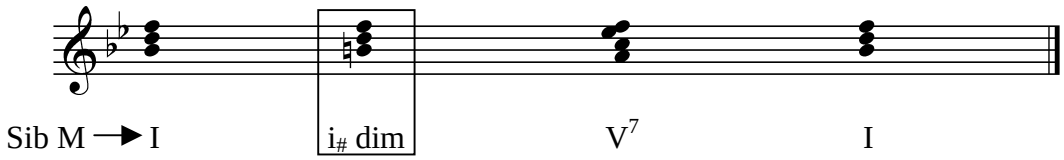
lá m → i II^{9-}_{o} V^{7}_{o} i

Deste modo, verificamos a função cadencial dos acordes diminutos pois correspondem a um duplo encadeamento autêntico: II – V – i.

A segunda função do acorde diminuto citada é como acorde de passagem. Podemos observar isso no exemplo seguinte.

Exemplo 3.3.32

Acorde diminuto com função de passagem, cc. [372 – 375]

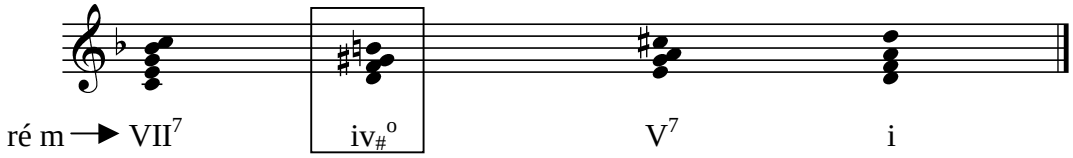


Através do acorde diminuto assinalado neste exemplo, o compositor criou uma nova sensível [11] originando um cromatismo para o acorde seguinte: 10 – 11 – 0, enriquecendo, desta forma, o contexto musical.

A terceira função do acorde diminuto citada é actuar como subdominante, como podemos observar no exemplo seguinte.

Exemplo 3.3.33

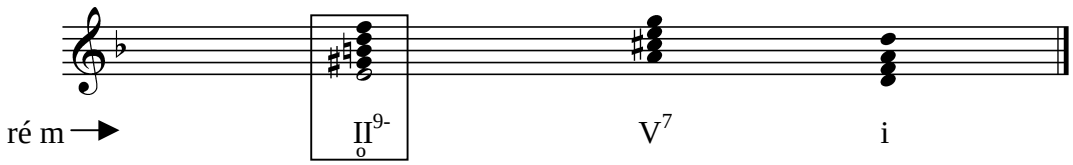
Acorde diminuto com função de subdominante, cc. [300 – 302]



Analisando o acorde aqui assinalado e de acordo com o livro "A Linguagem Harmónica do Tonalismo" do professor Christopher Bochmann, percebemos que corresponde ao acorde de segundo grau da tonalidade de ré menor, que funcionalmente é subdominante (ver exemplo 3.3.34).

Exemplo 3.3.34

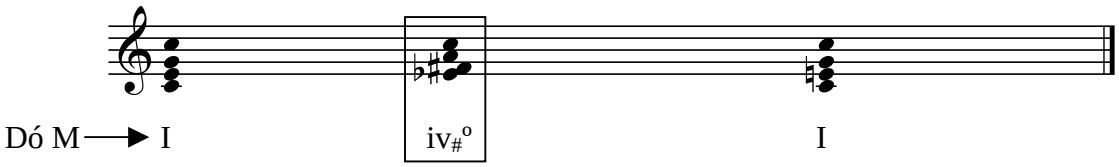
Outra análise dos acordes diminutos do exemplo 3.3.33, cc. [300 – 302]



A quarta função do acorde diminuto citada é criar o cromatismo, o que está patente no exemplo seguinte.

Exemplo 3.3.35

Acorde diminuto com função de cromatismo, cc. [416 – 417]

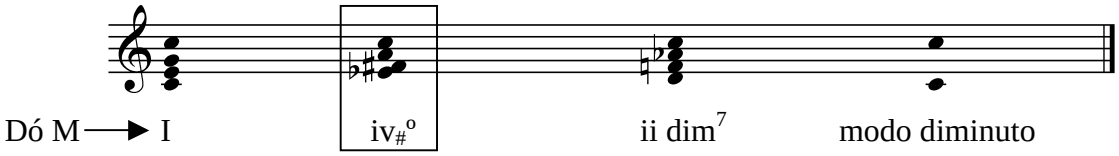


O acorde de sétima diminuta colocado pelo compositor entre o acorde de tónica, originou cromatismos, nomeadamente: [7 – 6 – 7] e [4 – 3 – 4].

A quinta função do acorde diminuto citada é modulação. Podemos observar o exemplo seguinte.

Exemplo 3.3.36

Acorde diminuto com função de modulação, cc. [439 – 443]



Como já referimos anteriormente, o compositor utiliza, ao longo da obra, o modo diminuto e nesta parte ele serve-se de uma sequência de dois acordes diminutos para realizar uma passagem ao modo diminuto (o que poderemos chamar de "modulação"). Analisando o acorde assinalado no exemplo 3.3.36, e ainda de acordo com Bochmann, vemos que corresponde ao acorde de segundo grau da tonalidade de Dó Maior, alterado para maior, com a sétima e nona menor. Como podemos observar na tabela seguinte, 3.3.18, a passagem dos acordes é realizada quase apenas por cromatismos.

Tabela 3.3.18

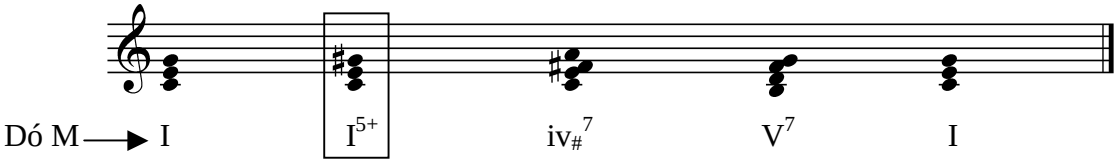
Outra análise dos acordes diminutos do exemplo 3.3.36

Dó Maior	Acorde de 7ª diminuta	Acorde de 7ª sensível
0	0	0
	9 →	8
7 →	6 →	5
4 →	3 →	2
I	**II^{9-}_{o}**	**ii dim^{7}**

b) No segundo caso, acordes de quinta aumentada, o compositor utiliza-os com duas funções: de passagem e de dominante

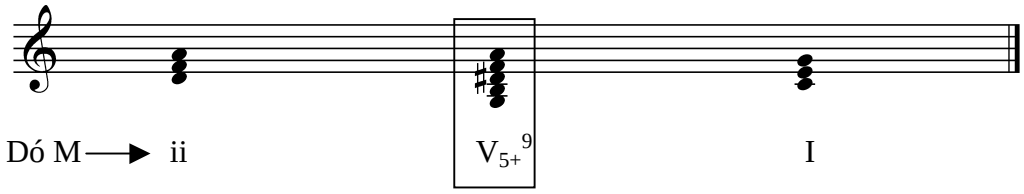
Exemplo 3.3.37

Acorde de quinta aumentada com função de passagem, cc. [74 – 80]



Exemplo 3.3.38

Acorde de quinta aumentada com função de dominante, cc. [184 – 185]

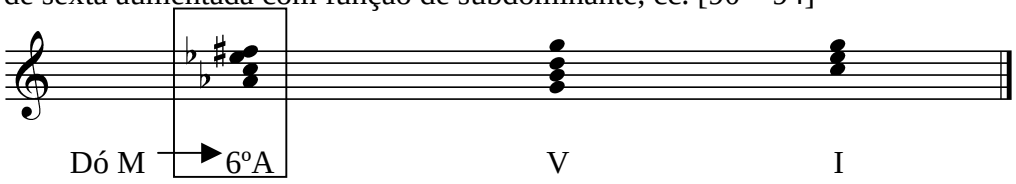


Os dois exemplos dados anteriormente traduzem um enriquecimento do contexto harmónico através da criação de cromatismos. Deste modo, origina-se uma maior atracção do acorde alterado pelo seguinte visto a nota alterada ter a necessidade de ser resolvida ascendentemente. No primeiro caso, aplicado num acorde de passagem e, no segundo, num acorde com função de dominante.

c) No terceiro caso, acordes de sexta aumentada, estes são usados com duas funções: de subdominante e de modulação, como podemos observar nos 2 exemplos abaixo.

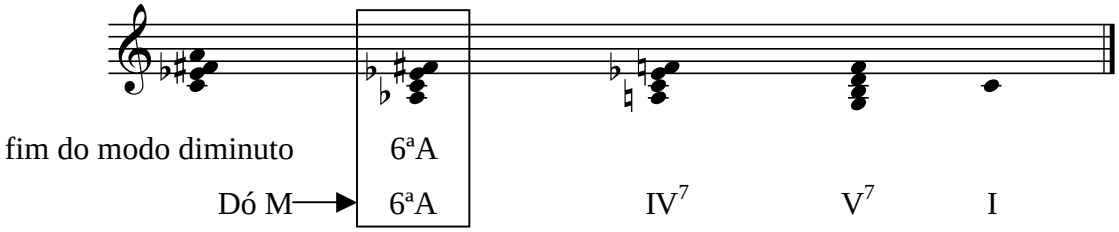
Exemplo 3.3.39

Acorde de sexta aumentada com função de subdominante, cc. [90 – 94]



Exemplo 3.3.40

Acorde de sexta aumentada com função de modulação, cc. [265 – 267]



Nos dois exemplos anteriores o acorde de sexta aumentada é do tipo 6ª alemã. No primeiro, o acorde assume a função de subdominante pois precede o acorde com função de dominante – $\flat$II dim^{9-}. No segundo, o compositor usa o acorde de sexta aumentada para realizar a passagem para a tonalidade de Dó M. Este acorde é comum tanto ao modo diminuto como à tonalidade de dó maior: serve de *pivot*.

3.3.3.3. Modulações[30]

Ao longo de toda a obra o compositor aplica 15 modelações. Destas, as modulações 2, 3, 11 e 12 (ver tabela 3.3.19) são as que modulam para uma tonalidade mais longe no ciclo das quintas, uma distância de 4 quintas. Deste modo, são consideradas modulações para tonalidades afastadas juntamente com as modulações 1 e 13. As restantes modulações são efectuadas para tonalidades próximas. Destas, as tonalidades 6, 8 e 10 são efectuadas para as respectivas relativas.

A tabela seguinte resume os vários tipos de modulações:

Tabela 3.3.19

Caracterização das modulações

Nº	Modulação		Distância (Quintas)	Acorde *pivot*	Observações
	De	Para			
1	sol menor	Dó Maior	+2	I^7 / V^7	Tom afastado
2	Dó Maior	Mi Maior	+4	VII^7 / V^7	Tom afastado
3	Mi Maior	Dó Maior	-4	$III_{\flat}^7$ / V^7	Tom afastado
4	Dó Maior	Fá Maior	-1	6ªA / 6ªA	Tom próximo
5	Fá Maior	lá menor	+1	---	Tom próximo
6	lá menor	Dó Maior	0	VII / V	Relativa Maior
7	Dó Maior	Fá Maior	-1	IV / I	Tom próximo
8	Fá Maior	ré menor	0	ii^7 / iv^7	Relativa menor
9	ré menor	sol menor	-1	I^7 / V^7	Tom próximo
10	sol menor	Sib Maior	0	VII^7 / V^7	Relativa Maior
11	Sib Maior	Ré Maior	+4	III / I	Tom afastado
12	Ré Maior	Sib Maior	-4	i / iii	Tom afastado
13	Sib Maior	Dó Maior	+2	VI^7 / V^7	Tom afastado
14	Dó Maior	Modo diminuto	---	ii dim^7 / ---	---
15	Modo diminuto	Dó Maior	---	--- / IV^7/mi	---

[30] Apresentamos em anexo todas as modulações (ponto 7.3.3) bem como todas as tonicizações (ponto 7.4.3) que ocorrem em toda a Fantasia, indicando as respectivas funções tonais.

3.3.3.4. Encadeamentos

Seguidamente apresentamos uma tabela onde poderemos analisar todos os encadeamentos que o compositor utiliza ao longo da obra.

Tabela 3.3.20

Análise de todos os encadeamentos

Tonalidade Maior			**Tonalidade menor**			**Total**
Encadeamento	**Nº.**		**Encadeamento**	**Nº.**		**Soma**
$ii^7 - I$	2		----------			**2** (II - I)
IV – I	4	5	iv – i	4	5	**10** (IV - I)
----------			$iv^7 - i$	1		
$iv_{\#}{}^{o} - I$	1		----------			
V – I	2	56	----------		6	**62** (V - I)
$V^7 - I$	45		$V^7 - i$	6		
$V^{5+} - I$	2		----------			
$V^7 - I^6$	7		----------			
ii – V – I	1	4	----------			**4** (II - V - I)
$ii - V^7 - I^6$	1					
$ii^7 - V^7 - I$	1					
$ii - V_{5+}{}^{9} - I$	1					
$IV - V^7 - I$	2	5	----------		2	**7** (IV - V - I)
$IV^7 - V^7 - I$	1		$iv^7 - V^7 - i$	1		
$iv_{\#}\ dim^7 - V^7 - I$	2		$iv_{\#}{}^{o} - V^7 - i$	1		
$vi - V^7 - I$	7	12	----------			**12** (VI - V - I)
$vi^7 - V^7 - I$	4					
$vi^7 - V^9 - I$	1					
$vi^7 - I$	1		----------			**1** (VI - I)
----------			$iv - VII_{5+}{}^{7} - i$	1	2	**2** (IV - VII - I)
			$iv_{\#}{}^{o} - vii_{\#}\ dim - i$	1		
TOTAIS	**85**			**15**		**100**

Da leitura da tabela 3.3.20, concluímos que o tipo de encadeamento mais usado é o V^7 – I. No global, o encadeamento autêntico predomina em relação aos restantes (62%). Realçamos, ainda, o surgimento do encadeamento plagal (IV – I), em segunda lugar, e a pouca aplicação do duplo encadeamento autêntico: II – V – I. Por último, a tabela revela-nos um número reduzido do total de encadeamentos, devido a parte da obra ser modal.

3.3.4. Conclusão

Esta Fantasia faz um apanhado de diversos temas populares de diversas regiões de Portugal à época (incluindo Angola). Duarte Ferreira Pestana dedica, desta forma, a Fantasia nº3 denominada de "Abraço a Portugal" ao magnífico espólio cultural que encontramos um pouco por todo o nosso país. Assim, podemos ouvir músicas populares que caracterizam as regiões de Angola, Algarve, Ribatejo, Beira-Baixa, Beira-Alta, Trás-os-Montes, Douro e Estremadura. Todos os temas são originais mas com as características específicas de cada região do país.

A nível formal, o compositor organiza a Fantasia tendo como base a forma das anteriores. Assim, inicia-se com uma Introdução, segue-se a exploração e desenvolvimento de cada um dos temas (correspondentes a cada região) e termina com uma Coda. Esta engloba duas secções das quais a primeira reexpõe o material motívico da Introdução e a segunda conclui a obra. É exactamente nestas duas secções que encontramos a primeira coerência formal da obra. O compositor utiliza apenas o material mais importante de toda a obra para construir a Introdução e repete-o na Coda, respectivamente na secção A e na secção J, aproveitando este mesmo material motívico para ir sendo referenciado ao longo da Fantasia (o mesmo que corresponde ao Tema da Beira-Alta).

A organização das regiões ao longo da obra obedece a um trajecto geográfico: de Sul para Norte pelo interior e de Norte para Sul pelo litoral. A região correspondente à terra natal do compositor (freguesia de Tões – concelho de Armamar – região da Beira Alta) é colocada em evidência pois constitui o centro da Fantasia. É também nesta secção (F) que encontramos explorado o Tba. Este tem a função de "leitmotiv" pois dá coerência a toda a Fantasia, aparecendo na Introdução e na Coda limitando, desta forma, toda a obra.

Ainda na forma da Fantasia, o compositor segue uma coerência em todas as secções. Assim, com a excepção da última secção, K, é realizada uma pequena Introdução antes da apresentação do tema regional. O mesmo acontece no final com as pontes, criando uma total coerência ao longo de toda a obra.

Uma novidade em relação às duas anteriores Fantasias é a utilização do modo diminuto ao longo de grande parte da obra. Este está directamente ligado ao Tema da Beira Alta, mas também é utilizado em algumas pontes. O compositor usa as duas transposições do modo diminuto para além da versão original e, também, o modo aumentado.

Da mesma forma que o motivo da Beira-Alta tem uma função de “leitmotiv”, a aplicação dos modos diminutos está muito relacionada com o desenvolvimento do dito motivo. Deste modo, ao longo de toda a obra é possível ouvir esta relação.

Os temas apresentados e desenvolvidos pelo compositor têm todas as características das regiões que os identificam. Como tal, todos eles obedecem a determinadas regras na sua construção.

De notar, a importância do motivo principal desta Fantasia correspondendo ao único material que é reexposto na última secção.

Em relação às tonalidades utilizadas, são preferidas as bemolizadas em relação às restantes.

A utilização do modo diminuto tem como consequência o uso de diversos acordes diminutos por parte do compositor, principalmente nos acordes com função de subdominante mas também nos acordes de primeiro e sétimo grau (estes últimos com função de dominante secundária).

Por último, e tendo em conta a simplicidade formal da Fantasia, o compositor explora as pontes de modo a desenvolver complexos enredos harmónicos pois na apresentação dos temas regionais não lhe é possível fazê-lo, ou melhor, está muito limitado.

3.4. Fantasia nº5 “Paisagem Ribatejana”

Quinta Fantasia a ser escrita por Duarte Ferreira Pestana, foi composta em 1961 e dedicada à sua mãe quando esta contava 75 anos de idade. É a única que não consta nos registos da Sociedade Portuguesa de Autores. O ano de escrita (inscrito na partitura) corresponde a um ano onde o compositor registou diversas obras.

3.4.1. Forma

A forma desta Fantasia é complexa e inova em diversos aspectos de interesse analítico em relação às anteriores obras em análise. Contempla 8 grandes secções, das quais a primeira corresponde a uma grande Introdução e a última à Coda Final.

A secção introdutória da obra subdivide-se em 7 partes onde se destaca o frequente aparecimento do T1 – na 2ª, 4ª e 6ª partes. Este corresponde a um desenvolvimento do M1 e sempre que reaparece o T1 é trabalhado através de um desenvolvimento melódico. Deste modo, o M1 tem uma função de dar uma continuidade a todo o contexto musical desta Introdução e é sucessivamente desenvolvido. Na primeira parte, o compositor destaca um motivo o qual chamamos de MP. Este está directamente relacionado com o nome da Fantasia pois rítmica e melodicamente tem como origem o tema de fandango muito divulgado na região do Ribatejo. Na terceira parte da introdução é apresentado o TP que corresponde ao desenvolvimento do MP (o mesmo aproveitamento motívico foi verificado no T1). Na quinta parte, o compositor, a partir do intervalo de quarta perfeita verificado em M1, serve-se deste para fazer a ligação ao T2. Por último, na sétima parte, é introduzido o T3 que terá a função de ligar a Introdução à secção B através do M3 explorado na Ponte. Em suma, nesta Introdução de 127 compassos, o compositor faz uma alternância ao longo das 7 partes do T1 com os TP, T2 e T3, como podemos verificar na tabela seguinte.

Tabela 3.4.1

Forma da Secção A – Introdução (127 cc.)

1ª Parte [1 – 4]	**2ª Parte** [5 – 11]	**3ª Parte** [12 – 54]	**4ª Parte** [55 – 61]	**5ª Parte** [62 – 73]	**6ª Parte** [74 – 89]	**7ª Parte** [90 – 114]	**8ª Parte** [115 – 127]
4 cc.	7 cc.	43 cc.	7 cc.	12 cc.	16 cc.	25 cc.	13 cc.
MP	T1	TP	T1	T2	T1	T3	M3, M4
Introdução	**a**	**b**	**a**	**c**	**a**	**d**	**Ponte**

A Secção B introduz o primeiro tema popular, designado por T4. Este é desenvolvido através da forma "Rondó" (A – B – A – C – A – D – A, forma também muito utilizada nas canções populares). Como elo de ligação com a secção seguinte, o compositor explora um motivo utilizado no contraponto do T4 numa Ponte. Toda esta secção tem a duração de 124 compassos.

Tabela 3.4.2

Forma da Secção B (124 cc.)

1ª Parte [128 – 145]	**2ª Parte** [146 – 164]	**3ª Parte** [165 – 174]	**4ª Parte** [175 – 190]	**5ª Parte** [191 – 204]	**6ª Parte** [205 – 229]	**7ª Parte** [230 – 251]
18 cc.	19 cc.	10 cc.	16 cc.	14 cc.	25 cc.	22 cc.
T4	**T4'**	**T4**	**T4''**	**T4**	**T4'**	**T4' (início)**
a	**b**	**a**	**c**	**a**	**b**	**Ponte**

A secção que se segue – C – introduz e desenvolve o segundo tema popular, ao qual chamamos T5. O processo de desenvolvimento explorado pelo compositor nesta secção é o tímbrico, ao contrário do utilizado na anterior. A secção tem a duração de 69 compassos que inclui uma ponte modulatória com 8 compassos.

Tabela 3.4.3

Forma da Secção C (69 cc.)

1ª Parte [252 – 254]	**2ª Parte** [255 – 266]	**3ª Parte** [267 – 274]	**4ª Parte** [275 – 286]	**5ª Parte** [287 – 305]	**6ª Parte** [306 – 312]	**7ª Parte** [313 – 320]
3 cc.	12 cc.	8 cc.	12 cc.	19 cc.	7 cc.	8 cc.
	T5	**T5'**	**T5**	**T5var.**	**T5**	**M5**
Introdução	**a**	**a'**	**a**	**a''**	**a**	**Ponte**

Na secção D, são reexpostos 8 compassos da Introdução (74 ao 82 – com a excepção do compasso 78) correspondentes ao T1. Este, nos 7 compassos seguintes, é desenvolvido através da variação melódica. A secção tem a duração de 20 compassos e termina com uma pequena Ponte onde se desenvolve o T1.

A secção seguinte, E, apresenta o terceiro tema popular designado por T6. A sua forma, a nível temático, é equivalente à secção B – "Rondó": A – B – A – C – A. Termina com uma pequena Ponte de 4 compassos. Nesta secção contabilizam-se 49 compassos.

Tabela 3.4.4

Forma da Secção E (49 cc.)

1ª Parte [341 – 344]	**2ª Parte** [345 – 352]	**3ª Parte** [353 – 360]	**4ª Parte** [361 – 368]	**5ª Parte** [369 – 377]	**6ª Parte** [378 – 385]	**7ª Parte** [386 – 389]
4 cc.	8 cc.	8 cc.	8 cc.	9 cc.	8 cc.	4 cc.
	T6	**T6'**	**T6**	**T6''**	**T6**	
Introdução	**a**	**b**	**a**	**c**	**a**	**Ponte**

Segue-se a secção F, onde o compositor reexpõe e desenvolve o MP e o TP, apresentados na Introdução. Ao longo da sua extensão, são notórios os ritmos de fandango. A passagem para a secção seguinte é trabalhada através de uma Ponte. Esta, ao contrário das anteriores, é grande e explora o M1, bem como o T1 e uma variação do T2 até à entrada da secção G. Tem uma duração de 100 compassos.

Tabela 3.4.5

Forma da Secção F (100 cc.)

1ª Parte [390 – 405]	**2ª Parte** [406 – 414]	**3ª Parte** [415 – 422]	**4ª Parte** [423 – 429]	**5ª Parte** [430 – 438]	**6ª Parte** [439 – 445]	**7ª Parte** [446 – 459]	**8ª Parte** [460 – 471]	**9ª Parte** [472 – 489]
16 cc.	9 cc.	8 cc.	7 cc.	9 cc.	7 cc.	14 cc.	12 cc.	18 cc.
TP	**M Fandango**	**CTP**	**TP**	**M Fandango**	**CTP**	**TP var.**	**M1**	**T1 T2 var.**
a	**b**	**c**	**a**	**b**	**c**	**a**	**Ponte**	

Na secção G encontramos o quarto tema popular designado por T7, e o seu desenvolvimento é feito através da variação. Nesta secção também se destaca uma grande Ponte (como a secção anterior) onde se expõe e se desenvolve o M1. A sua duração é de 85 compassos.

Tabela 3.4.6

Forma da Secção G (85 cc.)

1ª Parte [490 – 505]	**2ª Parte** [506 – 521]	**3ª Parte** [522 – 531]	**4ª Parte** [532 – 574]
16 cc.	16 cc.	10 cc.	43 cc.
T7	**T7 variação**	**T7 desenvolvimento**	**M1**
a	**a'**	**a''**	**Ponte**

A obra termina numa Coda Final, designada por secção H, onde se destaca o trabalho melódico que o compositor faz com o TP e também a insistência nos dois motivos mais usados: o MP e o M1. A Coda contabiliza 16 compassos.

A tabela em baixo resume em linhas gerais a forma desta obra.

Tabela 3.4.7

Forma da Fantasia nº5 "Paisagem Ribatejana"

Divisão	**Introd.**	**Desenvolvimento**						**Coda**
Subdivisão	Secção A	Secção B	Secção C	Secção D	Secção E	Secção F	Secção G	Secção H
Compassos	127 [1-127]	124 [128-251]	69 [252-320]	20 [321-340]	49 [341-389]	100 [390-489]	85 [490-574]	16 [575-590]
Temas	T1 TP, T2, T3 (MP, M1, M2, M3)	T4 (1º tema popular)	T5 (2º tema popular)	T1	T6 (3º tema popular)	TP (M2)	T7 (4º tema popular)	TP var. (MP, M1)
Pontes	P 1 (M4)	P 2 (M4')	P 3 (M5)	P 4 (T1 var.)	P 5	P 6 (M1, T1)	P 7 (M1)	----

Tendo em conta a leitura da tabela 3.4.7, o compositor realiza um grande trabalho ao longo da Introdução, utilizando temas e motivos que serão explorados posteriormente. Na grande secção que designámos por desenvolvimento, verificamos que o compositor

apenas expõe um tema em cada uma delas, ao contrário da Introdução. Por outro lado, Duarte Ferreira Pestana serve-se de pontes para tornar a obra contínua.

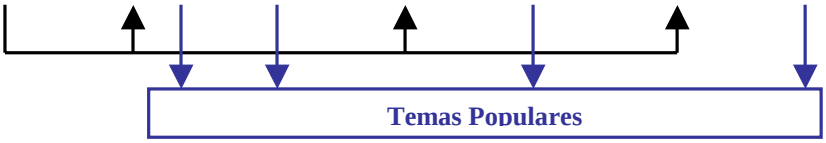
Devido à sua extensão e à utilização dos temas (TP, T1, T2 e T3), a Introdução torna-se muito importante e fundamental para o desenvolvimento de toda a obra. Se tivermos em conta que o T4 é retirado do T3 e que na secção F, onde na sua parte final é reexposto o TP, o compositor realiza uma variação do T2. Todos os temas da Introdução são reexpostos no desenvolvimento. Por outro lado, devido às características de T7 (desenvolvidas posteriormente), a secção G poderá ser considerada como o início da Coda da Fantasia pois apresenta um grande grau de desenvolvimento motívico, nomeadamente, na sua Ponte bem como no desenvolvimento de T7.

Atendendo a estes aspectos, poderemos alterar a forma da Fantasia.

Tabela 3.4.8

Forma geral da Fantasia nº5 "Paisagem Ribatejana"

	Int.	Desenvolvimento					Coda	
Secções	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**	**F**	**G**	**H**
Temas	**TP, T1, T2, T3**	**T4** (retirado de T3)	**T5**	**T1 Secção Central**	**T6**	**TP** (T2 variação)	**T7**	**TP var.**



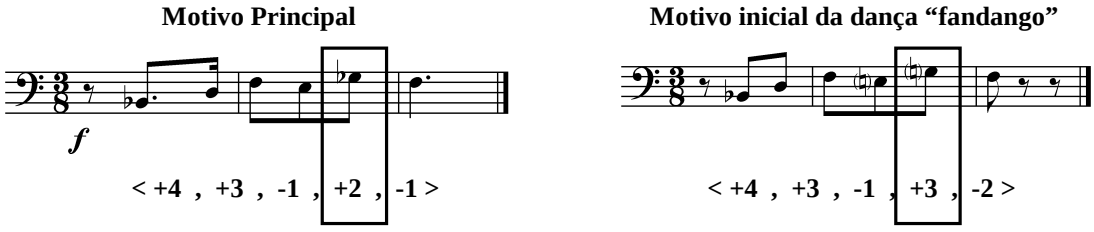
Através da leitura da tabela 3.4.8, podemos concluir que a secção central é a D, onde o compositor destaca o T1 que contém o material motívico mais importante ao longo de todo a obra: M1. Por outro lado, o TP também tem um lugar de destaque. É reeexposto no final do desenvolvimento (Secção F), sendo o único dos temas a realizá-lo, e é o que finaliza a Fantasia.

3.4.2. Temas e Motivos

Ao longo de toda a obra o compositor apresenta 8 temas (TP, T1, T2, T3, T4, T5, T6 e T7) e 6 motivos (MP, M1, M2, M3, M4 e M5) distribuídos por 8 secções bem definidas. O primeiro a ser exposto é o MP sendo introduzido pelos trombones e suportado por um rufo sustentado da caixa. Este é ritmica e melodicamente o motivo inicial da dança "fandango"[31], como podemos observar.

Exemplo 3.4.1

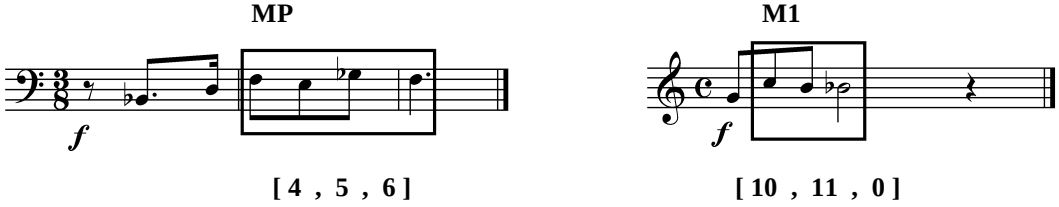
Comparação do MP com o motivo inicial da dança "Fandango"



Verificamos que o compositor altera, em relação à dança "fandango", a nível rítmico, a 2ª nota do motivo, e, a nível melódico, a 5ª, bemolizando-a. Com esta alteração são criados cromatismos no MP de forma a dar origem ao M1. Organizando as notas ascendentemente verificamos que existem dois intervalos de meio-tom: [4 – 5] e [5 – 6]. Estes mesmos dois intervalos verificam-se no M1, como podemos observar no exemplo seguinte.

Exemplo 3.4.2

Relação intervalar entre MP e M1

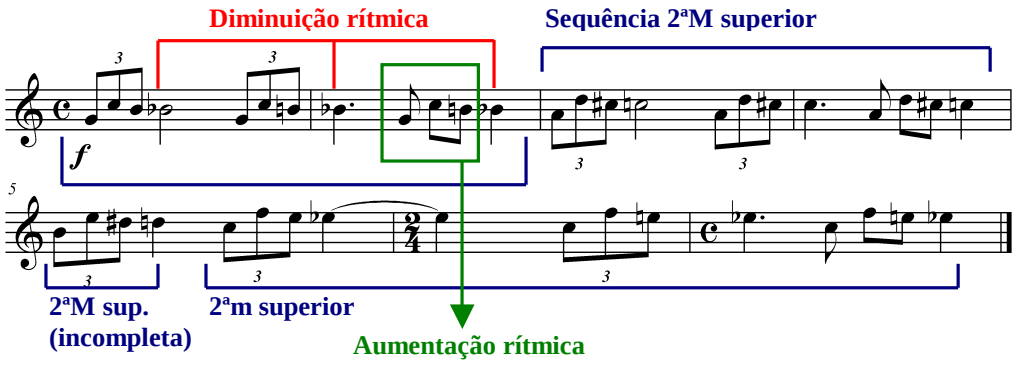


[31] Segundo o livro "Dicionário de Música" de Tomás Borba e de Fernando Lopes Graça, *Fandango* é uma dança com características espanholas, com uma divisão ternária bem marcada e com um andamento um pouco vivo. "O fandango que os nossos serranos e raianos dançam, com febril velocidade, deve-nos ter vindo de Espanha, mas tomou cá uma feição própria"(Borba & Lopes Graça, 1996, página 503).

A partir de M1, o compositor constrói o T1 através da sua repetição em sucessivas transposições, em forma de sequência diatónica – a primeira uma 2ª maior superior, a segunda uma 2ª maior superior e a terceira uma 2ª menor superior – e a nível rítmico com a aumentação e diminuição dos valores de tempo no início e final do M1, respectivamente.

Exemplo 3.4.3

T1, cc. [5 – 11]

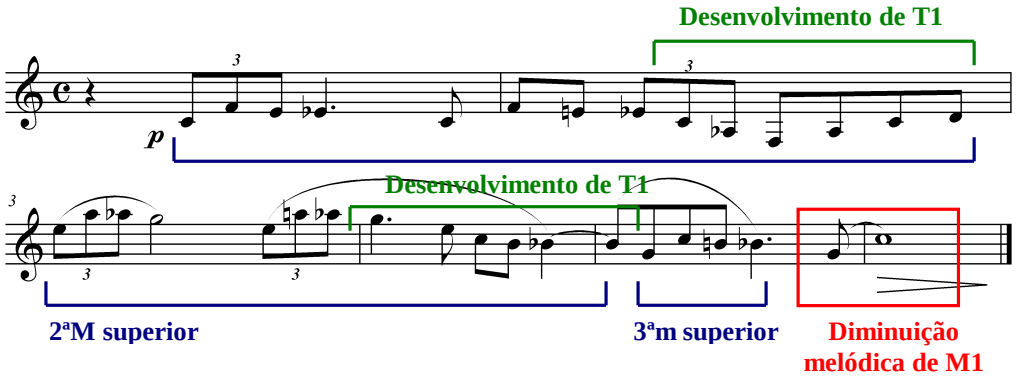


Ao longo da Introdução este tema aparece mais duas vezes, em forma de variação, na qual o compositor o desenvolve. A parte desenvolvida na primeira variação tem a sua continuação na variação seguinte. Este tema ainda aparece mais uma vez no decorrer da obra (na secção D). Nesta variação o compositor continua o desenvolvimento temático.

Podemos observar agora os complementos de T1 que o compositor desenvolve.

Exemplo 3.4.4

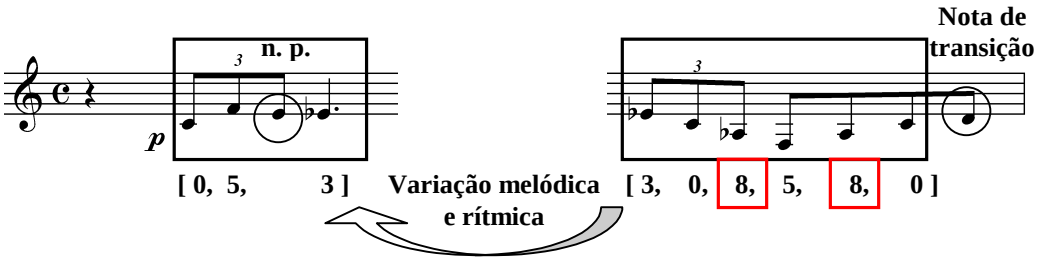
T1' – variação 1, cc. [55 – 60]



Nesta primeira variação, o compositor desenvolve, no segundo compasso, o T1 (assinalado no exemplo 3.4.4) partindo de M1. Atendendo a [4] como nota de passagem de M1, verificamos que na parte desenvolvida o compositor apenas acrescenta a nota [8], construindo um conjunto de notas que perfaz um acorde de sétima menor de fá [5, 8, 0, 3]. No compasso 4 (assinalado no exemplo 3.4.4), verificamos um segundo desenvolvimento. Este tem duas origens. A primeira no gesto musical do primeiro desenvolvimento – um arpejado descendente; A segunda no M1 devido ao conjunto de notas utilizado. Aqui, se atendermos a [4] como nota de passagem, ficamos com um conjunto de notas com uma relação de transposição com o M1. Em seguida esquematizamos estes dois desenvolvimentos, respectivamente nos exemplos 3.4.5 e 3.4.6.

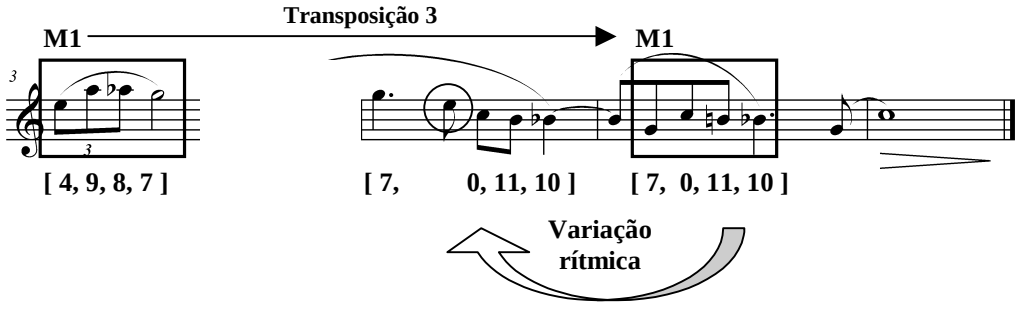
Exemplo 3.4.5

T1' – variação 1 (explicação), cc. [55 – 56]



Exemplo 3.4.6

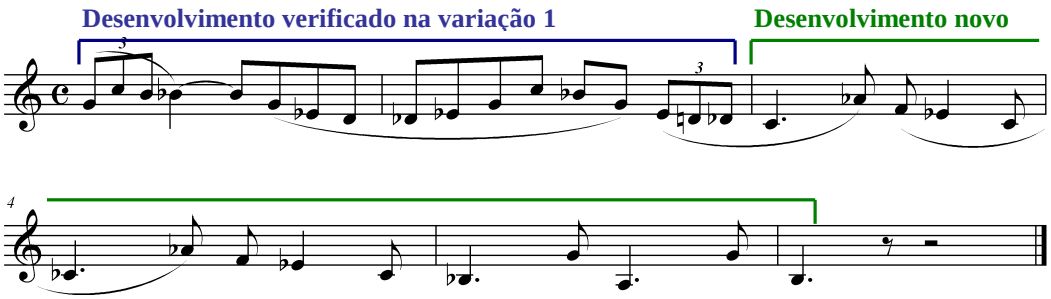
T1' – variação 1 (explicação), cc. [57 – 60]



Na segunda variação, o compositor repete os mesmos desenvolvimentos apontados no exemplo 3.4.4 e, nos últimos 4 compassos, aparece novo desenvolvimento, como podemos observar no exemplo seguinte.

Exemplo 3.4.7

T1'' – variação 2, cc. [74 – 79]



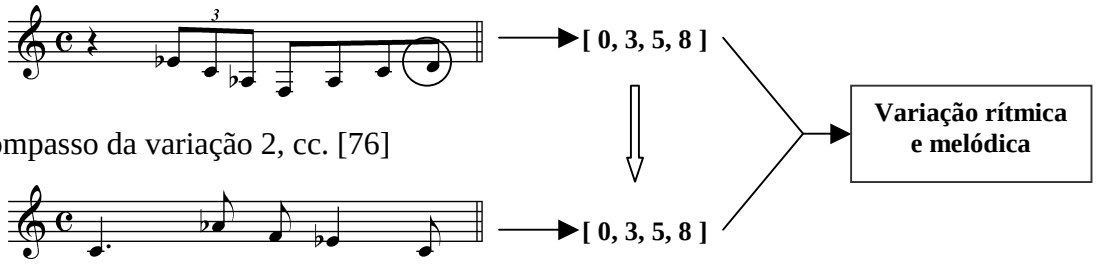
Este corresponde a uma variação melódica e rítmica do acorde de sétima menor construído sobre a nota fá (já explicado na variação 1). O exemplo 3.4.8 mostra-nos a relação entre o desenvolvimento na 1ª variação e o desenvolvimento na 2ª variação.

Exemplo 3.4.8

Relação entre a 1ª variação e a 2ª variação do T1

2º compasso da variação 1, cc. [56]

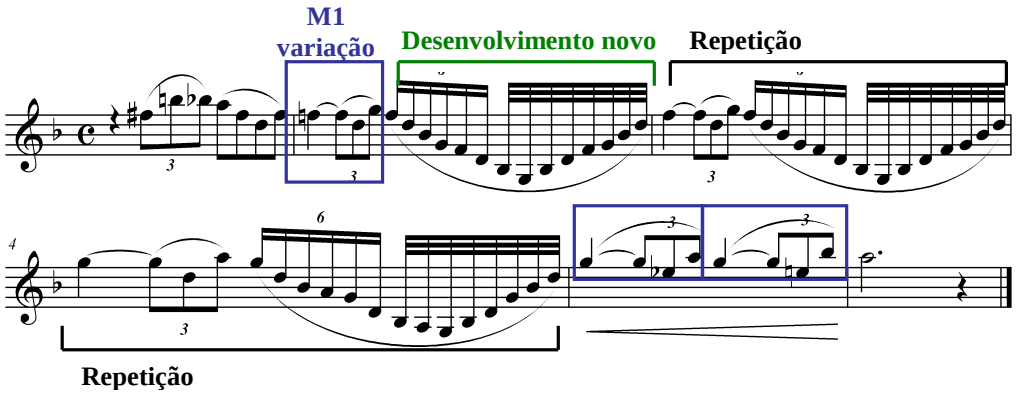
3º compasso da variação 2, cc. [76]



A terceira variação explora o acorde de sétima menor, já verificado nas realizadas anteriormente. Aqui, aumenta-se o número de notas nos arpejos descendentes e ascendentes. Por outro lado, estes são precedidos por uma pequena variação de M1, como mostramos no exemplo seguinte.

Exemplo 3.4.9

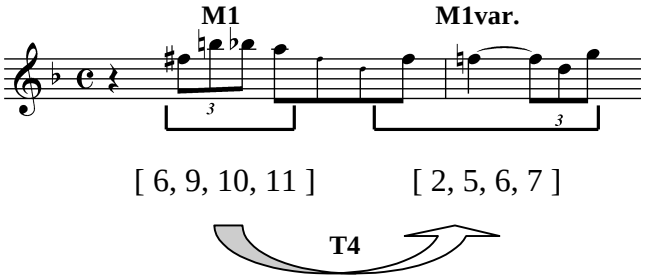
T1’’’ – variação 3, cc. [332 – 337]



A variação de M1 verificada no exemplo 3.4.9 é o resultado de uma permuta de notas mas o compositor mantém a mesma coerência rítmica. O exemplo seguinte demonstra a relação existente entre o M1 e a sua variação.

Exemplo 3.4.10

Relação entre M1 e a sua variação, cc. [332 – 333]

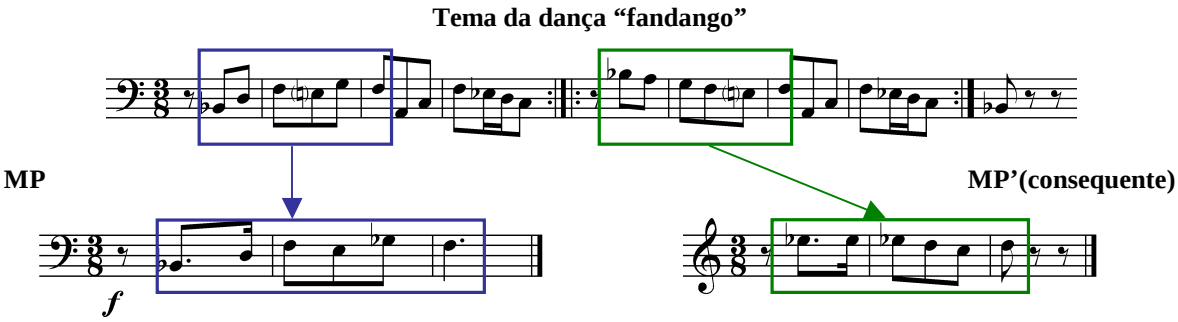


Como se vê a variação de M1 corresponde a uma transposição do conjunto M1 para uma 3ª maior inferior (T4).

Na terceira parte da Introdução é exposto o Tema Principal (TP). O nome “Principal” deve-se ao facto de todo ele derivar do tema da dança de “fandango”. Do TP destacam-se o MP (já analisado) e o consequente deste motivo – MP’.

Exemplo 3.4.11

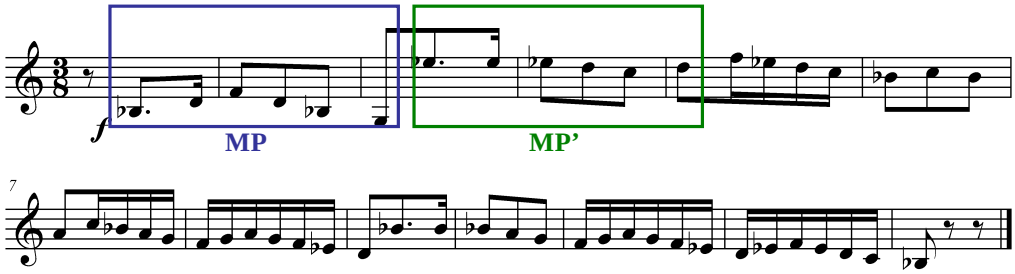
Relação do MP e MP' com o Tema de dança "Fandango"



Seguidamente apresentamos o TP como se apresenta na partitura entre os compassos [35 – 47].

Exemplo 3.4.12

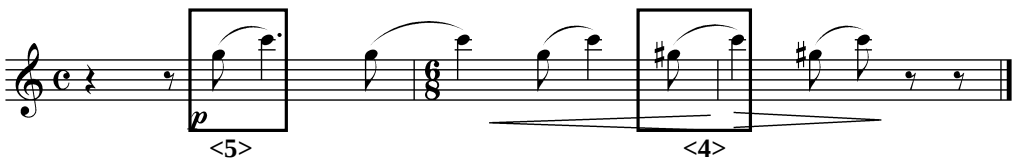
TP, cc. [35 – 47]



Na quinta parte da Introdução surge o T2 cuja origem é do M1. Através do intervalo de M1 (<5>), o compositor trabalha-o reduzindo a amplitude do intervalo até <3>, como se pode constatar pelos exemplos seguintes. Estes intervalos são explorados pelo compositor.

Exemplo 3.4.13

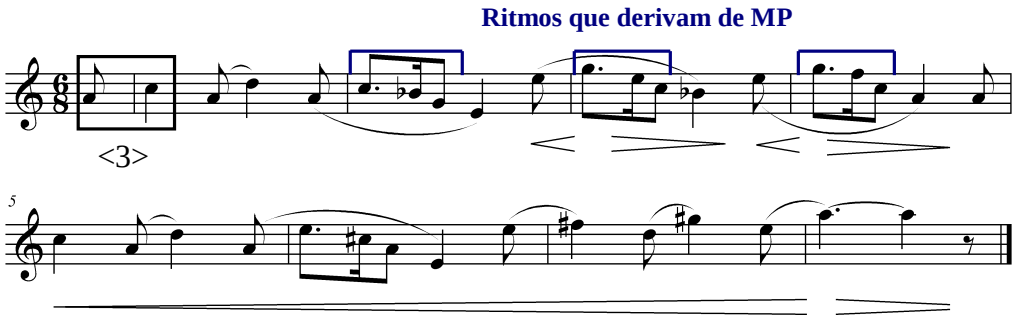
Introdução ao T2, cc. [61 – 63]



Nesta introdução assinalamos a redução do intervalo para que no próximo exemplo o lançamento do T2 seja com o intervalo esperado: <3>

Exemplo 3.4.14

T2, cc. [64 – 71]

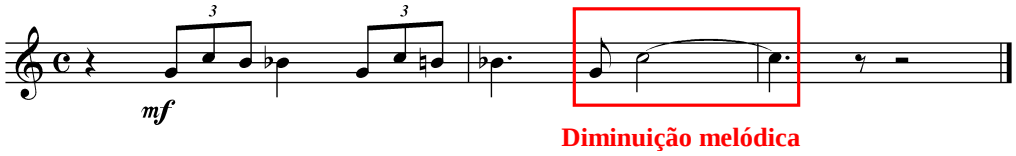


Para além da origem dos intervalos iniciais de T2, este tem um ritmo que deriva do MP (como podemos ver no exemplo 3.4.14).

A sequência das diferentes partes faz-se, neste caso, através de uma Ponte onde se destaca uma diminuição melódica do M1, exemplificada no exemplo 3.4.15.

Exemplo 3.4.15

Diminuição melódica de M1, cc. [87 – 89]

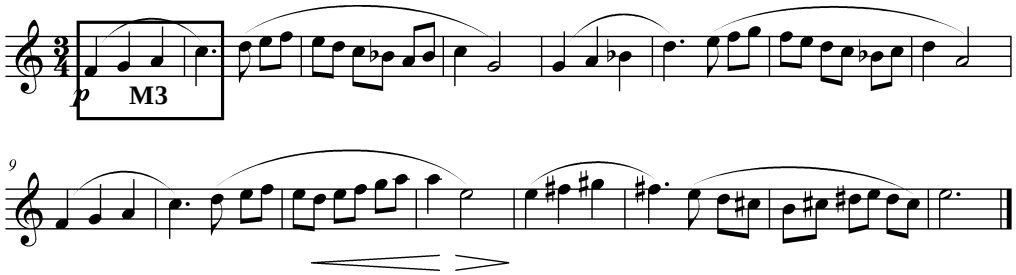


Foi com a mesma diminuição melódica que o compositor organizou a Ponte para o T2 (da 4ª para a 5ª parte desta Introdução).

No início da última parte desta Introdução, o compositor introduz o T3. Designamos como M3 o início de T3 porque é destacado na Ponte para a secção B.

Exemplo 3.4.16

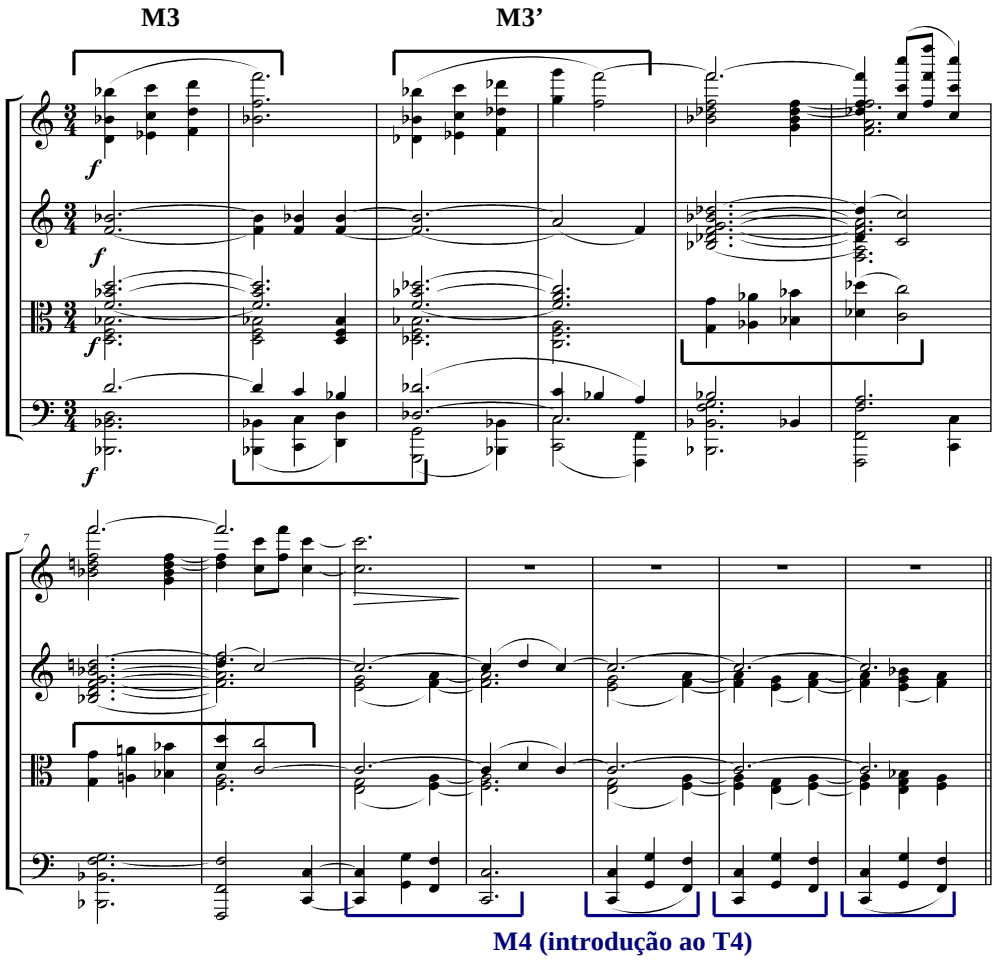
T3, cc. [90 – 105]



Tendo em conta a mesma divisão ternária deste Tema e do seguinte (T4), podemos concluir que esta última parte corresponde a uma introdução da secção seguinte. Também destacamos o surgimento do M4 nos instrumentos graves da orquestra que corresponde ao início do T4, como podemos observar no exemplo seguinte.

Exemplo 3.4.17

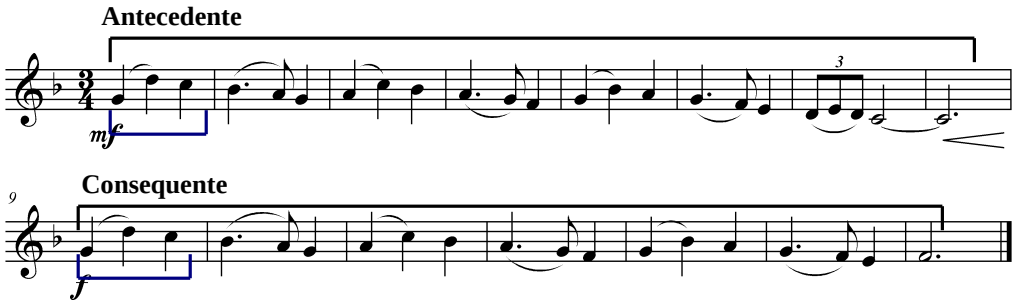
P1, cc. [115 – 127]



Dentro deste contexto surge a secção que designámos de B. Facto curioso, o compositor apenas coloca armação de clave, neste ponto da obra, a partir do compasso 128, que coincide com o início da secção B. Assim, é introduzido o T4. Este é construído seguindo os parâmetros formais da quadratura onde o antecedente tem 8 compassos e o consequente 8 compassos, como podemos observar no exemplo a seguir.

Exemplo 3.4.18

T4, cc. [128 – 142]



Toda esta secção é escrita em forma de *Rondó*[32] (A – B – A – C – A – B) fazendo, de certa forma, lembrar a letra da canção popular onde a parte A corresponde ao refrão e as restantes partes aos versículos. Como podemos observar, todas as partes desta forma obedecem a uma quadratura de 8 + 8 compassos (antecedente – consequente).

Exemplo 3.4.19

T4', cc. [146 – 164]

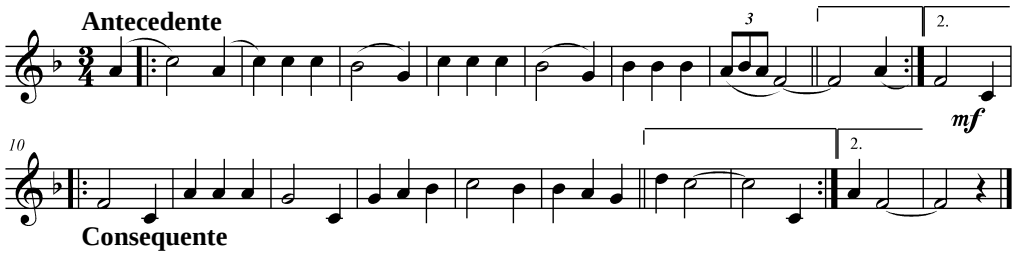
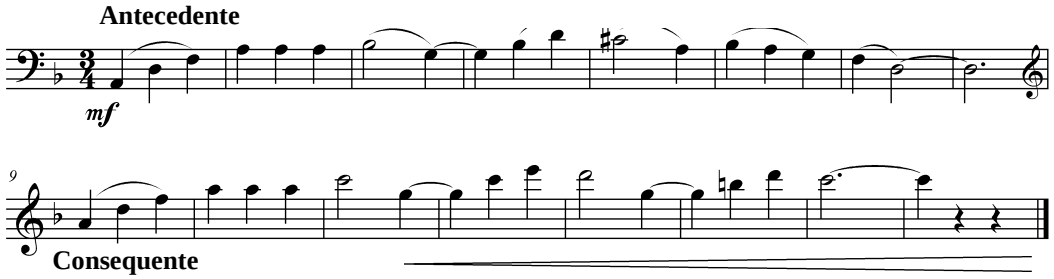


Figura 3.4.20

T4'', cc. [175 – 190]

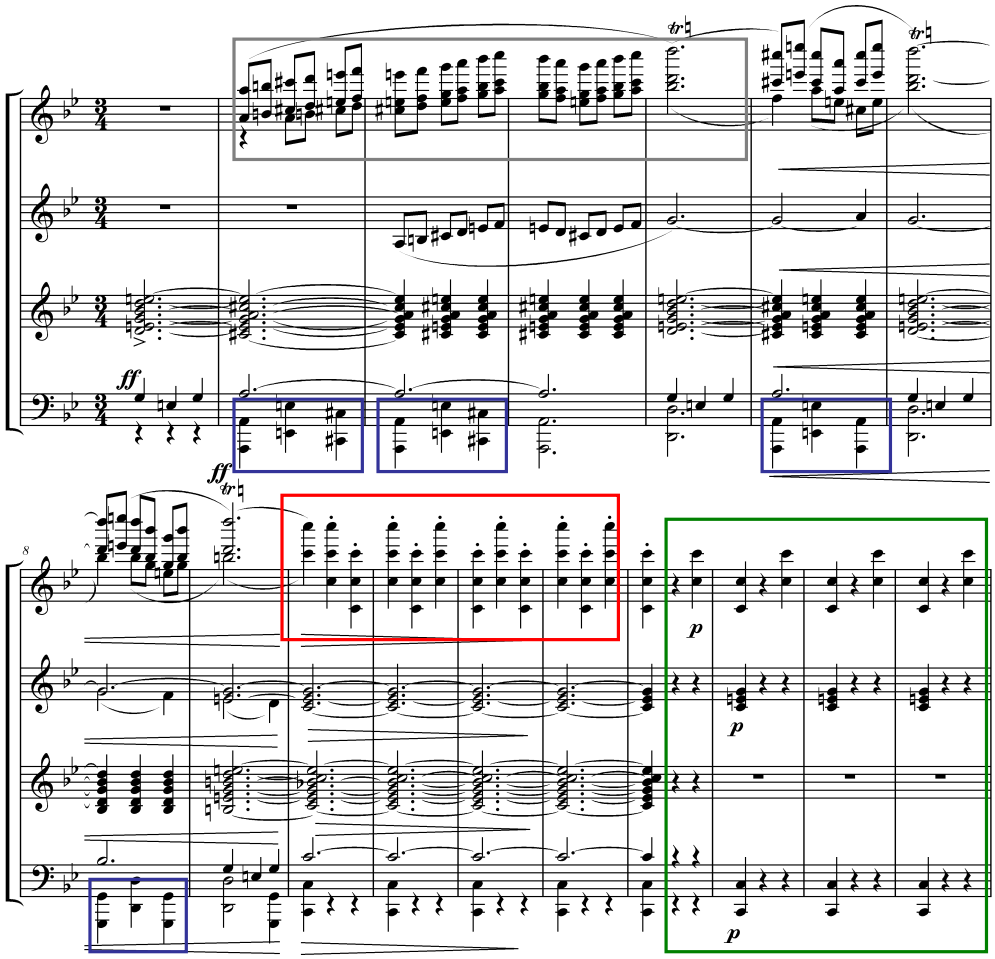


[32] Segundo o livro "Dicionário de Música" de Tomás Borba e de Fernando Lopes Graça, *Rondó* é uma dança de proveniência francesa que na Alemanha, na Itália e noutros países se integrou absolutamente na música instrumental. É um trecho de música de certo desenvolvimento, cujo tema reaparece algumas vezes em forma de ritornelo.

Esta secção termina com uma Ponte (P2) que liga à secção C. Aqui, é explorado o M4 criando uma variação – M4'. Pestana também continua a desenvolver o contraponto que utilizou entre os compassos [214 – 229], nas madeiras. Na sua parte final é preparado o andamento para a secção seguinte através de um acelerando rítmico e uma diminuição melódica de M4'. Deste modo, o compositor faz a ligação das secções através de um trabalho do material motívico existente para nos levar a um novo material temático-motívico. Podemos observar estes aspectos de análise no exemplo seguinte.

Exemplo 3.4.21

P2, cc. [235 – 251]



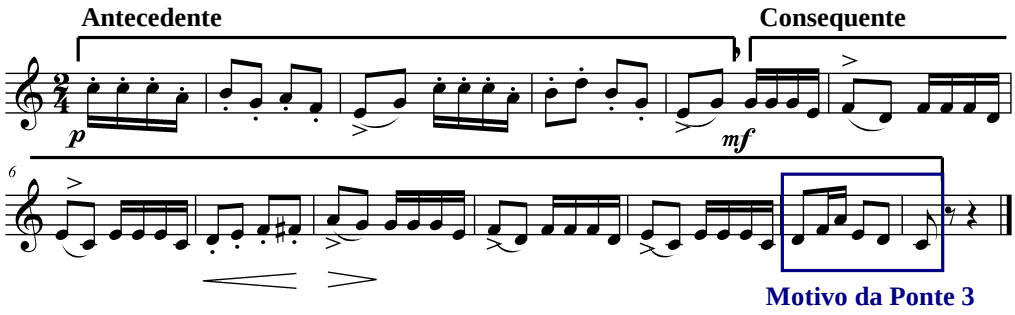
Legenda: Material do contraponto da secção; Variação do M4 – M4'; Desenvolvimento de M4'; Acelerando para atingir o ritmo do andamento da secção seguinte.

Segue-se a secção C onde é apresentado o T5. Este tema, o compositor não o desenvolve como nas secções anteriores (apenas 1 vez) mas vai explorando os diversos timbres que a orquestra lhe oferece. Isto porque se trata de um tema muito simples com uma harmonia pouco complexa.

O T5 é composto por duas partes – um antecedente e um consequente – que são expostas por instrumentos diferentes.

Exemplo 3.4.22

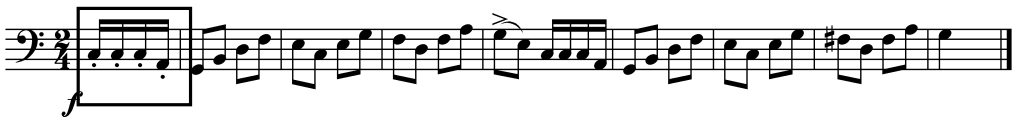
T5, cc. [255 – 266]



No seguimento da primeira exposição do T5, o compositor desenvolve-o pela primeira e única vez, em forma de variação – T5'. Este explora o motivo inicial das semicolcheias e tem um sentido ascendente ao contrário do T5, como podemos observar no exemplo seguinte.

Exemplo 3.4.23

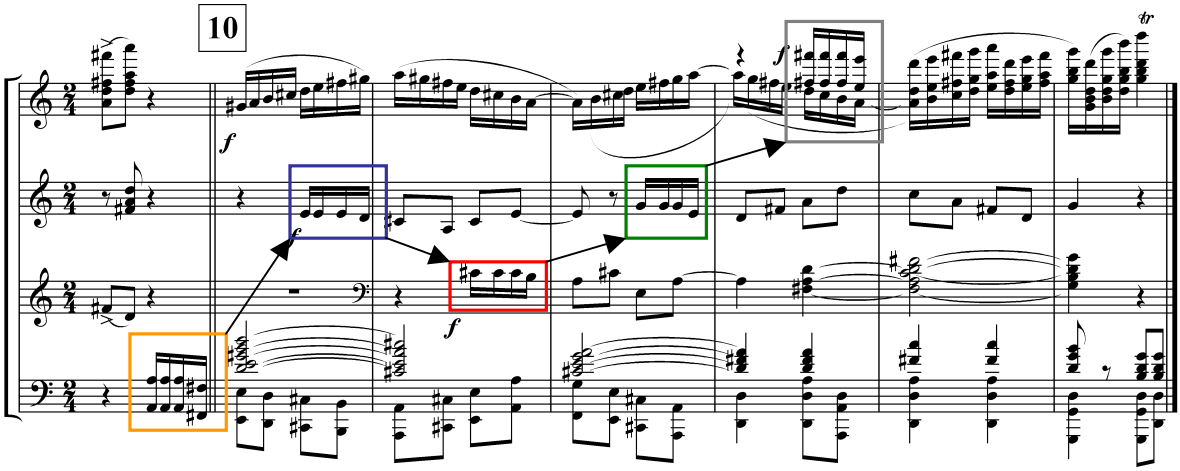
T5', cc. [267 – 274]



Ao longo desta secção existe outro pormenor de interesse analítico. Entre os compassos [290 – 296], o M5 é exposto sucessivamente por diversos instrumentos, à distância de dois tempos, como podemos observar no exemplo.

Exemplo 3.4.24

M5, cc. [290 – 296]

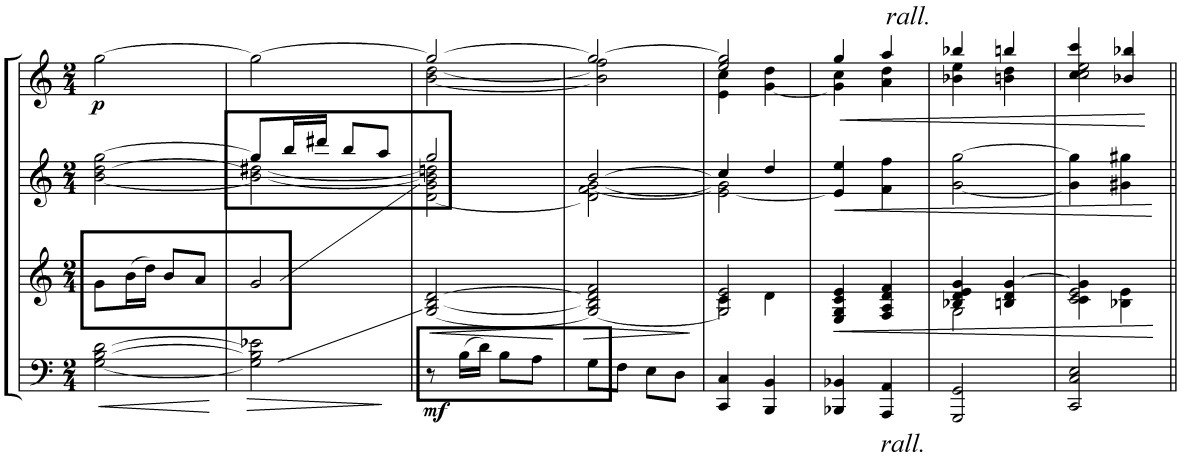


Legenda da orquestração:
Saxofone barítono, Clarinete baixo, Fagote, Violoncelo, Bombardinos e Tubas; Trompas e Fliscornes; Trombones; Fliscornes e Trompetes; Flautim, Flauta e Oboé

A P3 faz a ligação para a secção seguinte, D. Como dissemos anteriormente, o compositor utiliza o último motivo do T5 (assinalado no exemplo 3.4.22) para desenvolver esta passagem, como iremos observar no exemplo abaixo. Nos últimos 4 compassos é preparada harmonicamente a cadência em Fá Maior.

Exemplo 3.4.25

P3, cc. [313 – 320]

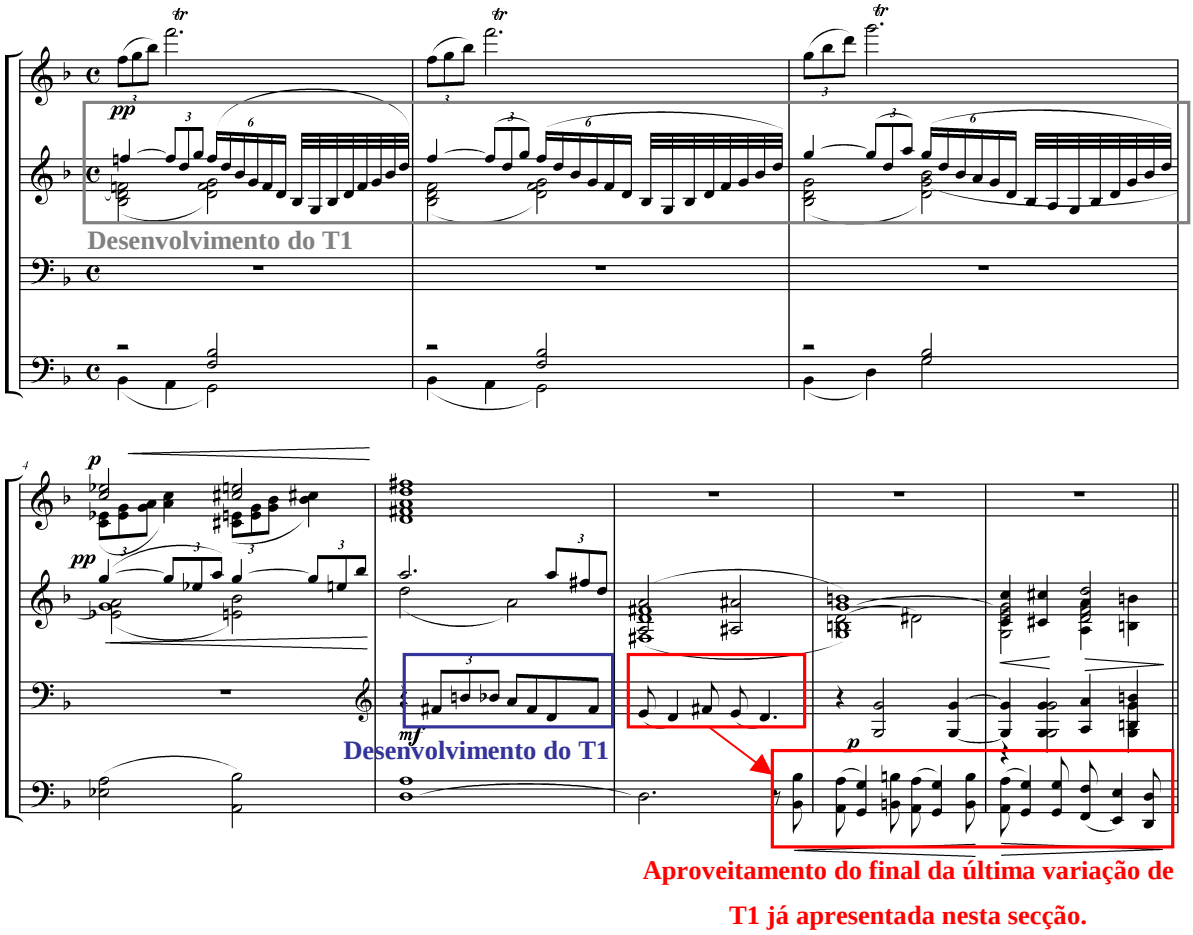


A secção que se segue é a D na qual é exposto e desenvolvido o T1. Esta secção é uma reexposição da 6ª parte da Introdução, cc. [74 – 86], transposta uma 2ª Maior superior. Assim, os 12 compassos desta secção, [321 – 332], repetem-se apenas com uma transposição. Nesta, o compositor apenas não repete o compasso [78]. Segue-se a P4 que ligará à próxima secção, a E.

Podemos observar toda a P4 no exemplo seguinte.

Exemplo 3.4.26

P4, cc. [333 – 340]



Na secção E o compositor utiliza o mesmo princípio formal da secção B, ou seja, uma forma *Rondó*, com o seguinte esquema: A – B – A – C – A.

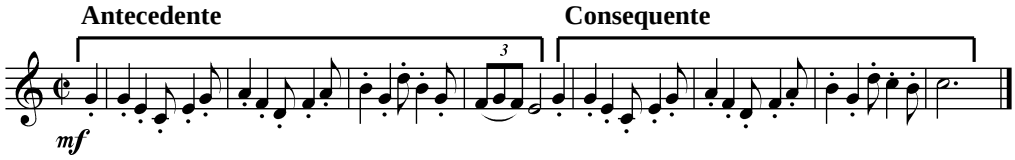
O Tema desta secção, T6, tem características de raízes populares – da canção popular portuguesa. Em termos harmónicos, o compositor recorre a uma harmonia mais simples que a utilizada anteriormente, nomeadamente nas secções onde são apresentados o

T1. A forma do T6 obedece às regras da quadratura – constituída por 8 compassos: 4 compassos (antecedente) + 4 compassos (consequente).

Podemos observar o T6 com as suas restantes partes (B e C) nos exemplos seguintes.

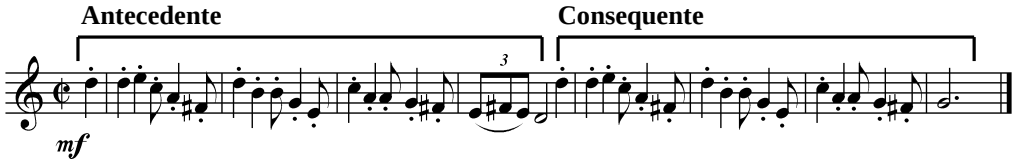
Exemplo 3.4.27

T6, cc. [345 – 352]



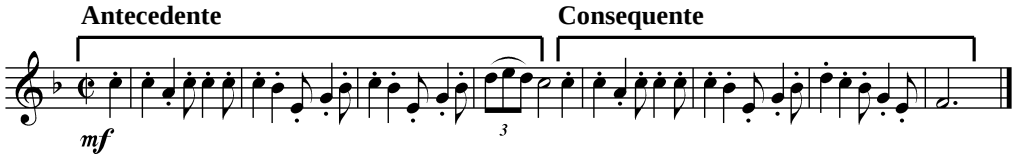
Exemplo 3.4.28

T6', cc. [353 – 360]



Exemplo 3.4.29

T6'', cc. [369 – 377]

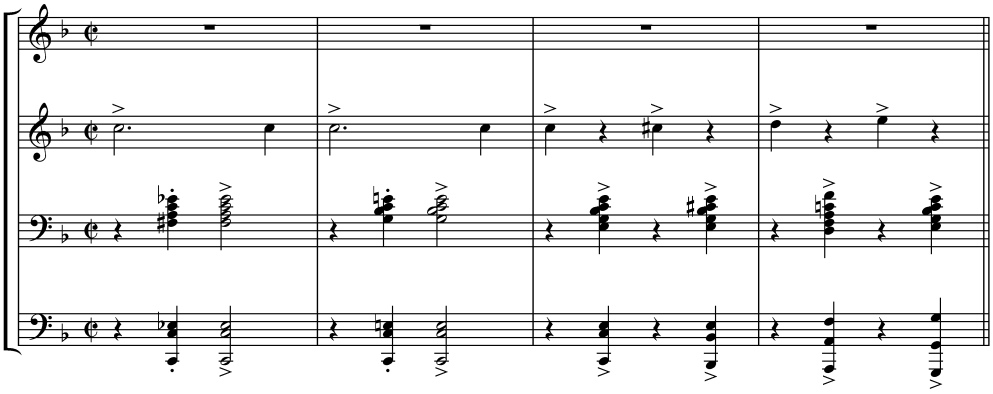


Da mesma forma que aconteceu na secção B, nesta secção a forma (*Rondó*) também resulta da canção popular. A única variação do tema para os "versículos" – B e C – encontramo-la nos intervalos melódicos visto que, a nível rítmico, estes são coincidentes.

A Ponte que o compositor aplica para realizar a ligação com a secção seguinte tem apenas 4 compassos e resume-se a uma modulação a Fá Maior, visto que o compositor não utiliza nenhum motivo, como podemos observar no exemplo seguinte.

Exemplo 3.4.30

P5, cc. [386 – 389]

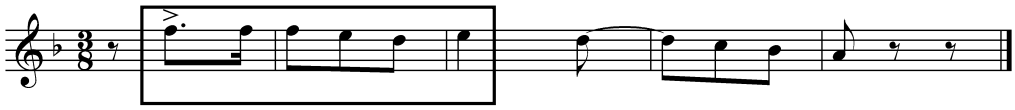


O exemplo 3.4.30 demonstra todo o trabalho harmónico que o compositor realiza na Ponte. Notamos que é a única em que o compositor não utiliza quaisquer motivos ou quaisquer material novo ou mesmo já utilizado.

Seguidamente chegamos à secção F. Nesta secção o compositor reexpõe novamente material utilizado na Introdução. Deste modo, e seguindo o mesmo princípio utilizado na secção D, o compositor aproveita o material motívico apresentado na 3ª parte da Introdução – o motivo e o tema de "fandango", respectivamente TP e MP. Todos os temas e motivos com as respetivas variações são apresentados nos exemplos seguintes.

Exemplo 3.4.31

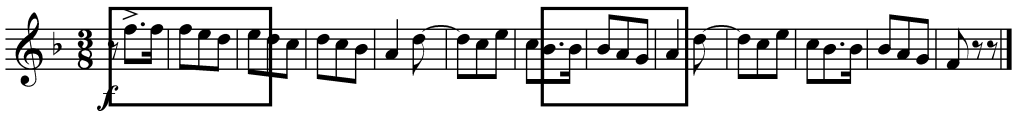
TP' – variação 1, cc. [390 – 394]



O exemplo anterior, corresponde à segunda parte do motivo de "fandango".

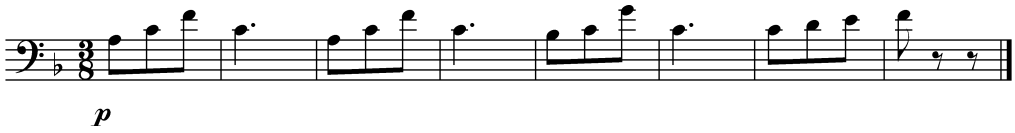
Exemplo 3.4.32

TP'' – variação 2, cc. [394 – 406]



Exemplo 3.4.33

M2 var., cc. [415 – 422]



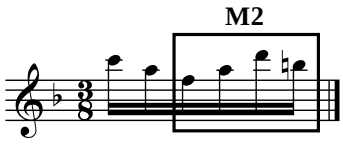
Esta variação do M2, é construída a partir de uma aumentação de M2 com a eliminação da nota [11], como podemos observar abaixo.

Exemplo 3.4.34

Construção do M2 var.

Exemplo 3.4.35

M2 – var.2, cc. [415]

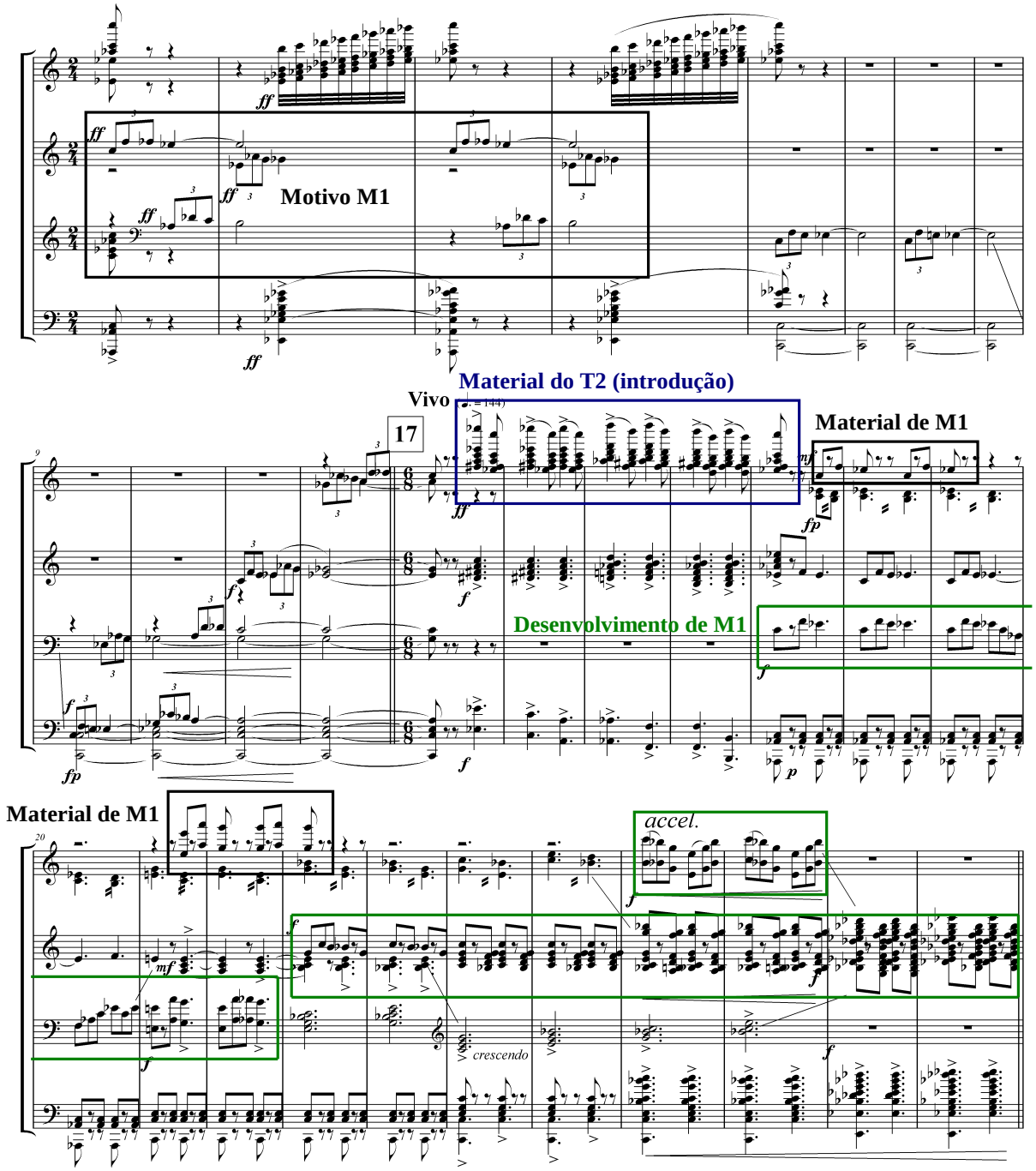


Vemos no último exemplo que o compositor faz uma pequena variação ao M2 (aplicando mais duas notas no início) originando um maior movimento à música.

Segue-se a P6 que faz a passagem para a secção G. Relativamente às restantes pontes, o compositor elabora-a mais, contendo 30 compassos. São explorados vários motivos com especial incidência no M1. Este surge em diversos instrumentos na forma de *streto*. Numa segunda parte desta ponte, o compositor, pela primeira vez, explora o material do T2 nos instrumentos mais agudos. Numa terceira parte é novamente explorado e desenvolvido o M1, como aconteceu no T1. O exemplo seguinte mostra-nos esta ponte.

Exemplo 3.4.36

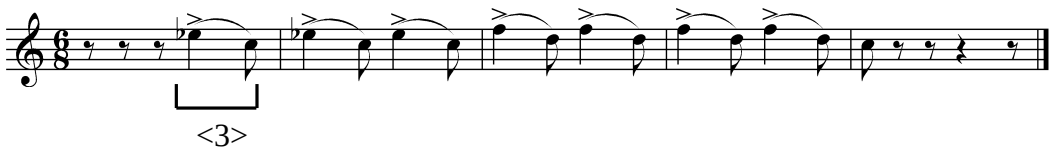
P6, cc. [460 – 489]



As figuras seguintes analisam em particular os materiais motívicos que aparecem nesta P6.

Exemplo 3.4.37

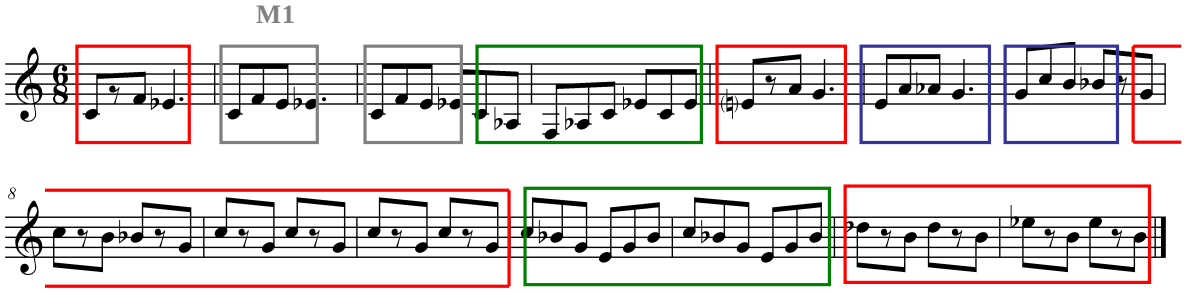
Material do T2 na P6, cc. [472 – 476]



O intervalo verificado no exemplo 3.4.37, é o mesmo do início de T2. O ritmo é o mesmo pois esta é a única ocasião em que o compasso 6/8 é utilizado desde o aparecimento de T2.

Exemplo 3.4.38

Material de M1 e seu desenvolvimento na P6, cc. [476 – 489]

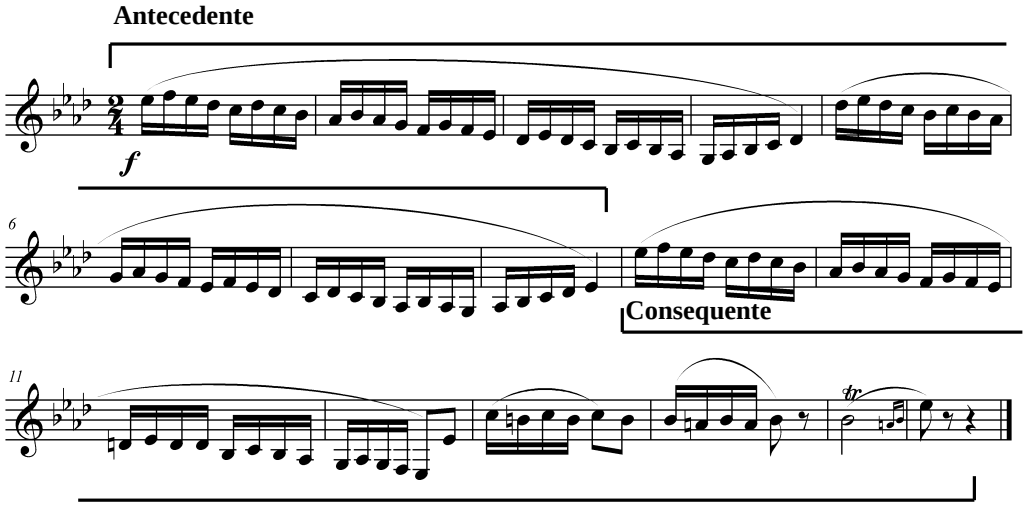


Podemos observar no exemplo 3.4.38 todo o trabalho que o compositor realiza com o M1: desde alterações rítmicas (seleccionadas a vermenho), desenvolvimentos melódicos (seleccionadas a verde) e transposições (seleccionadas a azul).

Esta ponte conduz-nos até à secção G onde o compositor introduz o último tema popular. Este, ao contrário dos anteriores, tem um carácter rítmico e não melódico e um andamento vivo. É constituído por duas partes, um antecedente e um consequente. Devido à sua rapidez, este tema apenas aparece nas madeiras de registo médio e agudo (Flautim, Flautas, Oboés, Clarinetes, Sax. Soprano e Sax. Alto). Numa parte posterior, de variação, esta é feita pelos registos graves das madeiras (Sax. Tenor, Sax. Barítono, Clarinete Baixo e Fagotes).

Exemplo 3.4.39

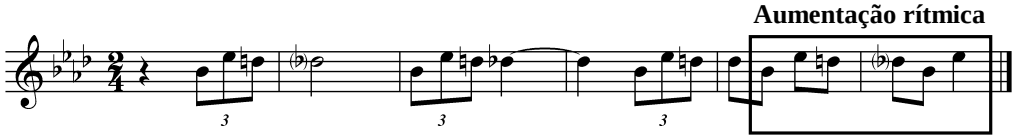
T7, cc. [490 – 505]



Na parte final desta secção G, surge novamente o M1 com uma aumentação rítmica. Esta leva-nos à última Ponte da obra.

Exemplo 3.4.40

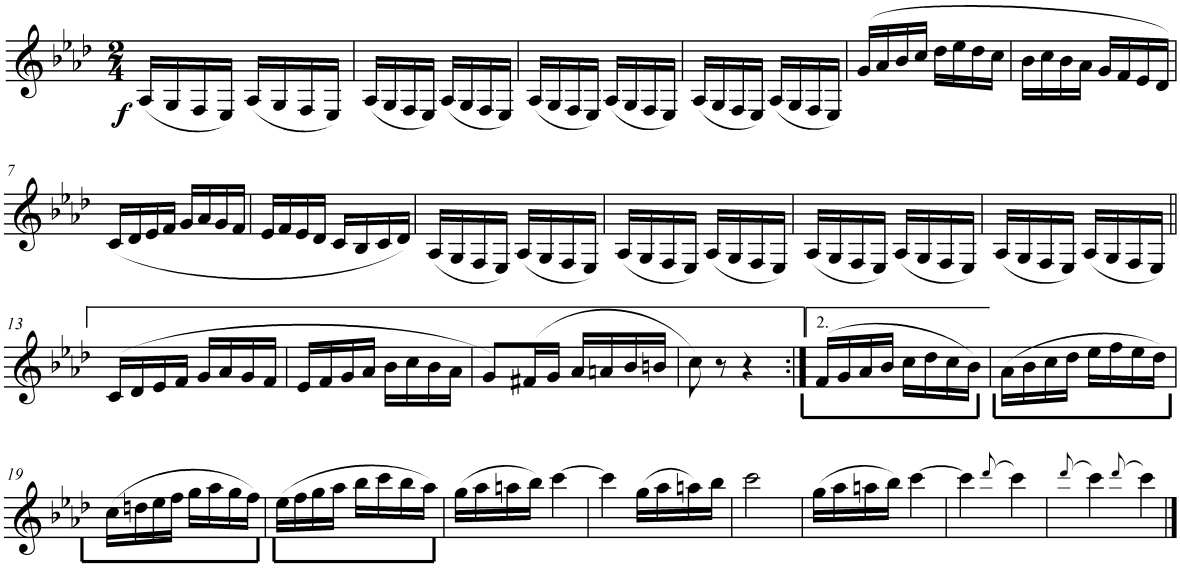
M1 var., cc. [526 – 531]



O exemplo 3.4.41 mostra-nos o desenvolvimento que o compositor faz ao T7. Este é importante pois será utilizado na ponte que se seguirá. A parte assinalada no exemplo seguinte mostra-nos o material utilizado na P7.

Exemplo 3.4.41

T7' var., cc. [506 – 531]

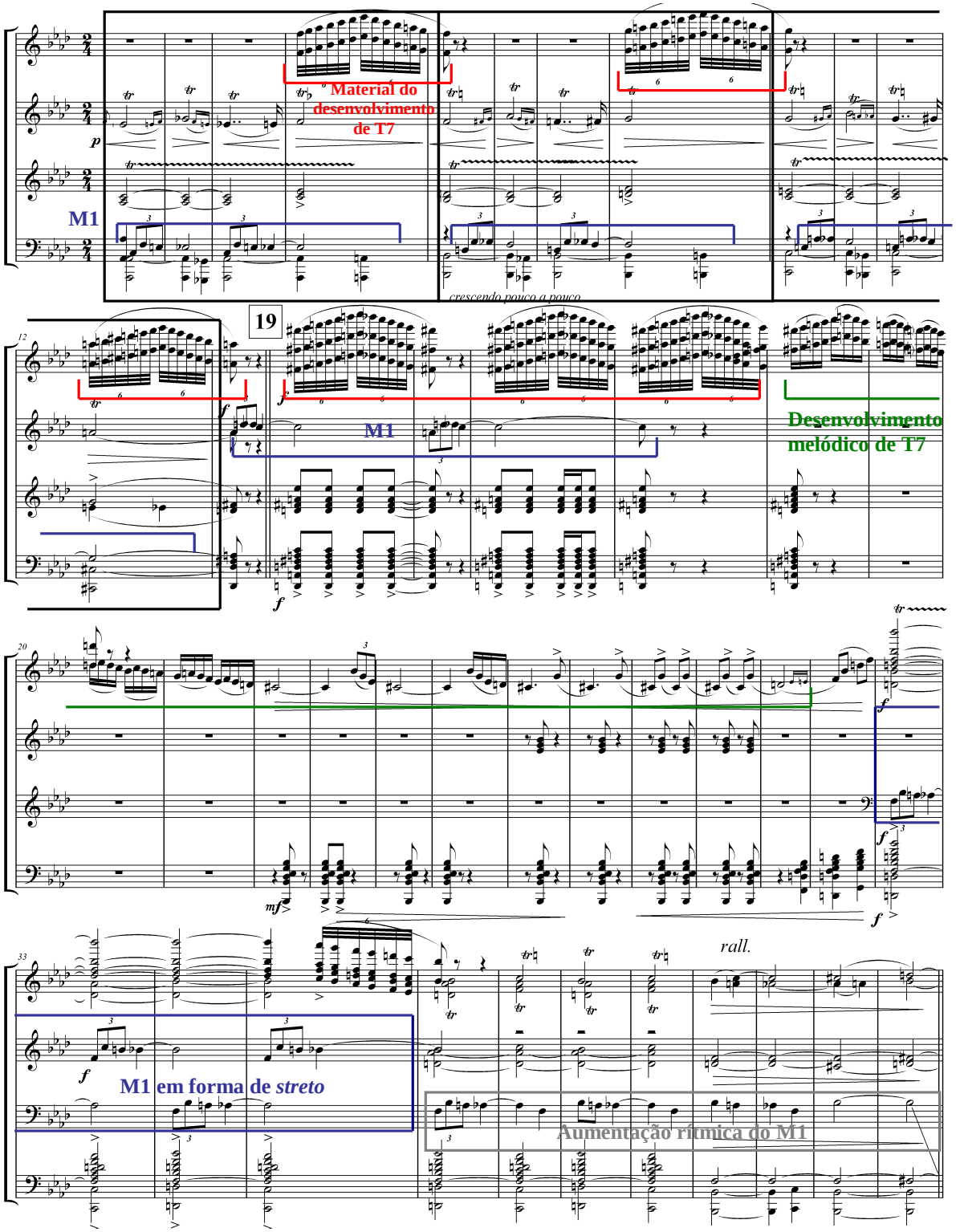


Na P7, mais uma vez o material principal a ser explorado é o M1. Nesta secção, o compositor aproveita o motivo das semicolcheias da variação de T7 (assinaladas no exemplo 3.4.41) para expô-las. A partir dos primeiros 4 compassos, faz uma sequência através da sua repetição transpondo sempre todo o material numa 2ª maior superior (a primeira apresentação está em Láb Maior, a segunda em Sib Maior e a terceira em Dó Maior). Desta forma, o compositor irá atingir a tonalidade de Ré Maior na parte seguinte da Ponte. Nesta, a partir do material das semicolcheias mencionado anteriormente, o compositor desenvolve-as melodicamente para, na parte final, surgir novamente o M1, primeiramente em forma de *streto* e depois numa aumentação rítmica com a qual é preparada a Coda Final.

Exemplo 3.4.42

P7, cc. [532 – 574]

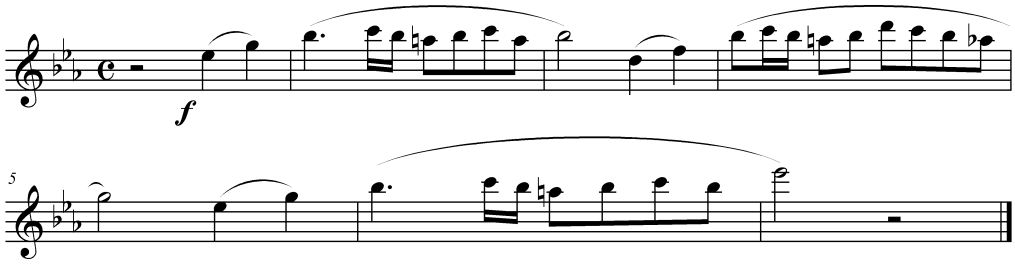
Sequência com altura de 2ªmaior e distância de 4 compassos



Na última secção da obra, o compositor transforma o TP numa variação do Tema de Fandango. Deste modo, finaliza esta Fantasia com o mesmo tema que a inicia. Ao contrário do motivo principal do início da obra, este, conclusivo, surge num compasso quaternário. Assim, o compositor aplica notas de passagem ao tema de fandango para complementar o aumento de um tempo por compasso. O tema sofre uma aumentação rítmica devido ao alargamento do compasso e uma variação através de notas de passagem. O exemplo em baixo mostra-nos o tema que surge na Coda Final.

Exemplo 3.4.43

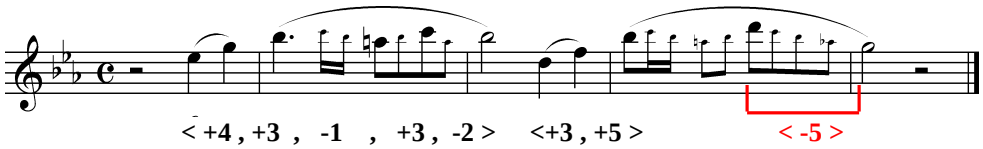
MP – transformado em tema de fandango, cc. [575 – 531]



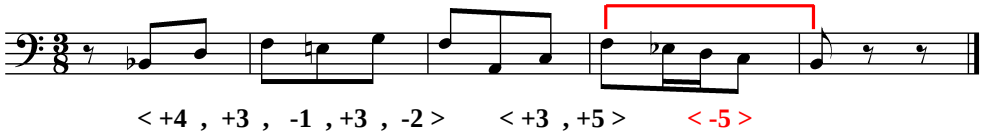
O exemplo seguinte demonstra a comparação entre o tema da Coda Final e o tema de fandango. Podemos observar que os intervalos se mantêm, tratando-se de uma transposição. Existe uma pequena diferença na parte final do TP onde é feito um ajustamento melódico relacionado com a coerência harmónica pretendida. Assim, o compositor termina na terceira nota do acorde e não na primeira, mas mantém o mesmo intervalo de <5>.

Exemplo 3.4.44

TP da Coda Final

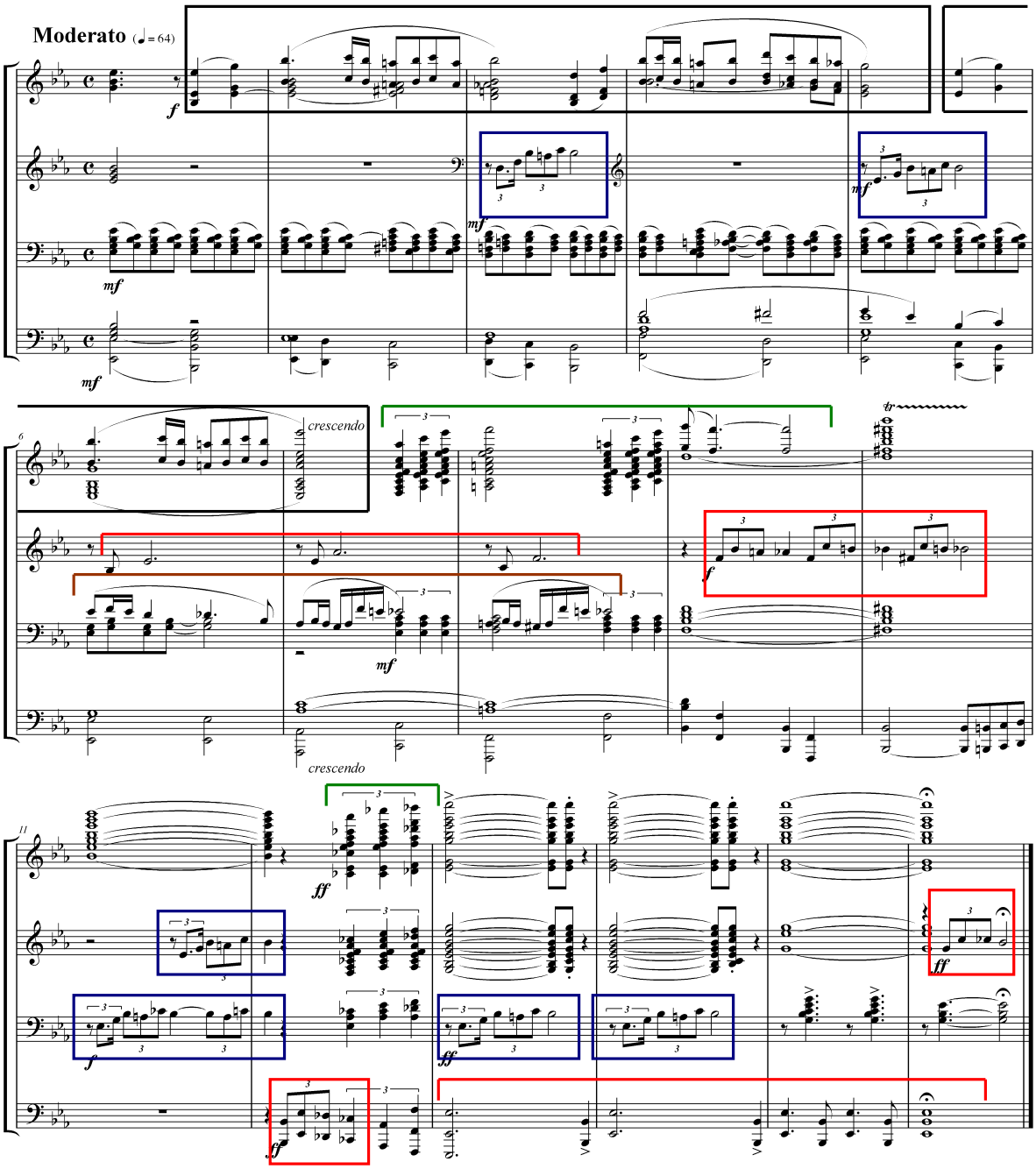


Tema de Fandango



Exemplo 3.4.45

Coda Final, cc. [575 – 590]

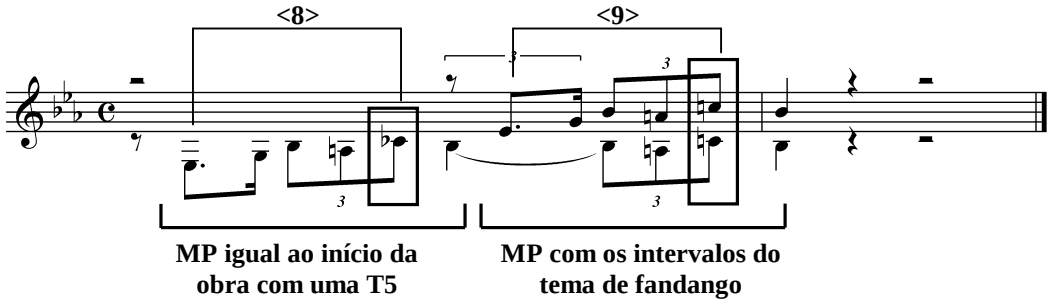


O exemplo 3.4.45 representa uma redução da partitura para um sistema de quatro pautas da Coda Final onde podemos observar, representado a diferentes cores, os motivos e temas nela contidos. Assim, esta Coda começa por apresentar, a preto, o tema de fandango com variação rítmica de modo a inserir-se em compasso quaternário. A azul, o mesmo exemplo destaca o motivo principal que é executado pelos trompetes, trombones e

bombardinos. Este MP, nas duas primeiras exposições, respectivamente nos trombones e trompetes, aparece com uma alteração melódica na 5ª nota. Esta não aparece bemolizada como seria de esperar mas sim natural, indo ao encontro da sua raiz – o tema de fandango. Na segunda vez que aparece, o MP faz o contraste entre as duas situações anteriores. No exemplo seguinte, a voz inferior corresponde aos trombones e aos bombardinos e a voz superior aos trompetes.

Exemplo 3.4.46

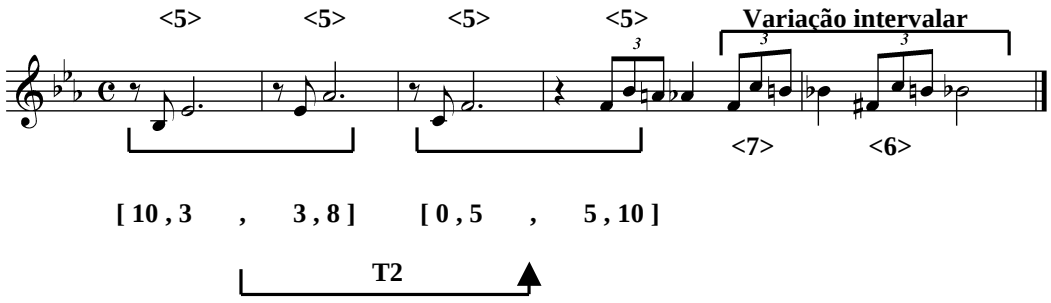
MP na Coda Final, cc. [585 – 586]



Este MP aparece pela última vez nos compassos [587 – 588], nos trombones, também com a 5ª nota natural. Outro motivo muito destacado pelo compositor é o M1 que aparece pela primeira vez nos trompetes e trompas nos compassos [583 – 584] (destacado a vermelho no exemplo 3.4.45). Este motivo é precedido pela insistência por parte dos trompetes no primeiro intervalo de 4ª perfeita, como podemos observar no exemplo 3.4.47,

Exemplo 3.4.47

M1 na Coda Final

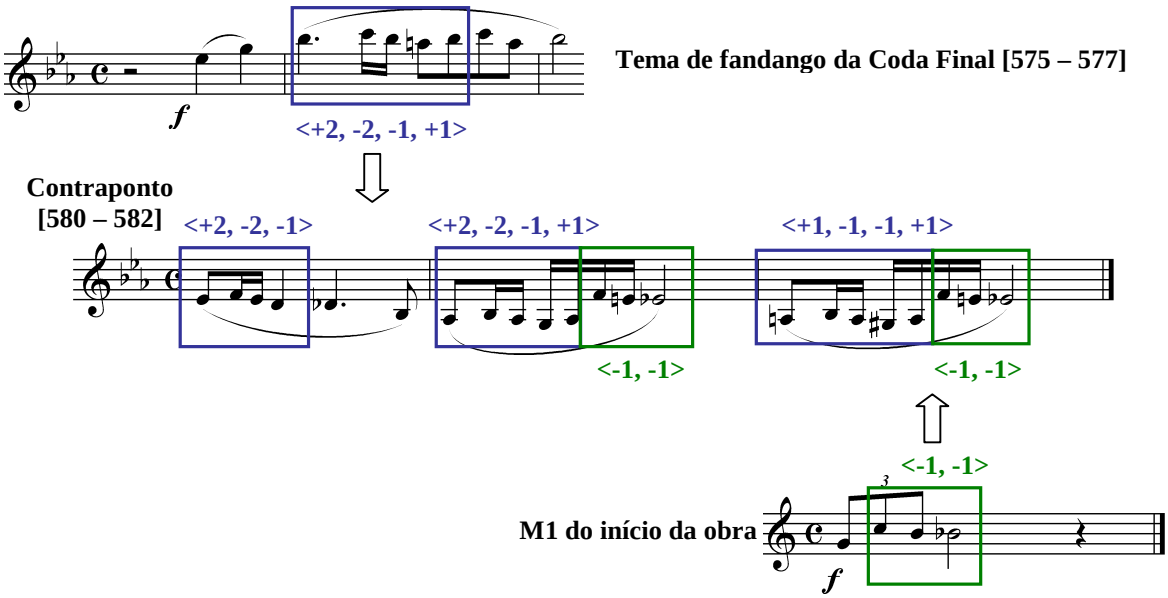


o compositor utiliza uma sequência T2 (transposição de um intervalo de 2ª maior superior) dos dois primeiros compassos. O intervalo de <5> introduz o M1. Este é repetido mais duas vezes, sempre com uma variação do primeiro intervalo (<7> e <6>) de modo a haver uma coerência harmónica com as restantes texturas, mantendo sempre o cromatismo das últimas três notas. Também aparece nos instrumentos de registo grave (Bombardinos, Tubas, Fagote, Clarinete Baixo, e Saxofone Barítono) mas com variação intervalar, no compasso [587]. O primeiro intervalo mantém-se (<5>), os dois restantes passam a ser <2> com vista à coerência harmónica. A última vez que aparece este M1 é precisamente no último compasso no registo agudo das trompas, finalizando de forma triunfal a Fantasia.

Ainda relacionado com este último motivo, M1, o compositor utiliza um contraponto no saxofone alto, saxofone tenor e 1º bombardino nos compassos [580 – 582] (sublinhado a castanho no exemplo 3.4.45) com origem no tema de fandango da Coda Final e do M1, como verificamos no exemplo seguinte.

Exemplo 3.4.48

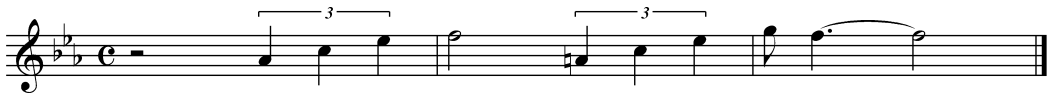
Contraponto no saxofone alto, saxofone tenor e 1º bombardino



Por último, o compositor utiliza material da Ponte 3 (P3) nos compassos [581 – 583] nas madeiras (flautim, flauta, oboé, corne inglês, clarinetes, sax. soprano) e trompas (sublinhado no exemplo 3.4.45 a verde). Este aparece em forma de variação, como podemos observar a seguir.

Exemplo 3.4.49

Material motívico da P3



A variação é intervalar pois, a nível rítmico, é semelhante tendo em conta que na P3 o compasso é ternário e na Coda Final é quaternário.

Em suma, nesta última secção temos várias texturas que surgem ao mesmo tempo. Os vários grupos de instrumentos reexpõem todos os temas e motivos mais importantes – MP, M1 e TP, os mesmos introduzidos na secção A.

3.4.3. O Timbre

Ao longo da Fantasia existe uma secção na qual o compositor explora o timbre como processo de desenvolvimento. É na secção C que o tema de raiz popular, T5, é trabalhado. Passa por diversos instrumentos ou conjuntos instrumentais, conferindo à obra vários coloridos tímbricos, como podemos observar na tabela seguinte.

Tabela 3.4.9

Organização tímbrica do T5 na Secção C

Temas	Int.	Timbres	Tonalidade
Tema 5 (T5) – cc. [254] (1ª parte – antecedente)	*p*	Flautim e Flautas	Dó Maior
T5 – cc. [258] (2ª parte – consequente)	*mf*	Requinta e Clarinetes	Dó Maior
T5' – cc. [266] (desenv. em variação)	*f*	Sax. Barítono, Clarinete Baixo, Fagotes, Trombones, Bombardinos e Tubas	Dó Maior
T5 – cc. [274] (1ª parte)	*f*	Trompas, Fliscornes e Trompetes	Dó Maior
T5 – cc. [278] (primeiros 4 compassos da 2ª parte)	*mf*	Requinta e Clarinetes	Dó Maior
T5 – cc. [282] (últimos 4 compassos da 2ª parte)	*mf*	Sax. Soprano, Sax. Alto e Sax. Tenor	Sol Maior
T5 – cc. [286] (1ª parte)	*p*	Flautim, Flautas e Oboés	Ré Maior
T5 – cc. [290] (motivo inicial – streto)	*f*	Sax. Barítono, Clarinete Baixo, Fagote, Bombardinos e Tubas	Ré Maior
T5 – cc. [291] (motivo inicial – streto)	*f*	Trompas e Fliscornes	Ré Maior
T5 – cc. [292] (motivo inicial – streto)	*f*	Trombones	Ré Maior
T5 – cc. [293] (motivo inicial – streto)	*f*	Trompetes e Fliscornes	Ré Maior
T5 – cc. [294] (motivo inicial – streto)	*f*	Flautim, Flautas e Oboés	Ré Maior
T5 – cc. [297] (2ª parte com variação)	*f*	Trompas, Fliscornes, Trompetes e Trombones	Sol Maior
T5 – cc. [305] (1ª parte – primeiros 2 comp.)	*p*	Flautim e Flautas	Sol Maior
T5 – cc. [307] (1ª parte – últimos 2 comp.)	*p*	Sax. Soprano, Sax. Alto, Sax. Tenor e Trompas	Sol Maior
T5 – cc. [309] (2ª parte com variação)	*p*	Requinta e Clarinetes	Sol Maior
T5 – cc. [313] (Motivo final)	*p*	Corne-Inglês, Sax. Soprano, Sax. Alto e Fliscorne	Sol Maior
T5 – cc. [314] (Motivo Final)	*p*	Requinta e 1º Clarinetes	Sol Maior
T5 – cc. [315] (Motivo Final)	*p*	Sax. Tenor, Sax. Barítono, Clarinete Baixo, Fagote e Bombardino	Dó Maior

Através da leitura da tabela 3.4.9 verificamos que o T5 nunca aparece completo num só instrumento ou conjunto de instrumentos. O seu antecedente é separado do seu consequente pela mudança do timbre. No seu conjunto, o T5 passa por quase todos os instrumentos com a excepção dos mais graves: Saxofone Barítono, Clarinete Baixo, Fagotes, Bombardinos e Tubas. Estes vão apresentar uma variação do T5, cc. [266-274]. Há ainda o Corne-inglês que se distingue de todos os outros instrumentos como sendo o único que não apresenta nenhuma parte do T5. A sua participação neste tema resume-se à intervenção na parte final da secção quando explora o motivo final de T5 (M5). A tabela seguinte ainda nos permite salientar alguns pormenores.

Tabela 3.4.10

Distribuição do material temático e motívico por instrumento

Instrumentos	**T5 (1ª parte)**	**T5 (2ª parte)**	**T5 (variação)**	**Motivo inicial em "streto"**	**M5 (motivo final)**
Flautim	X			X	
Flautas	X			X	
Oboés	X			X	
Corne-Inglês					X
Requinta		X			X
Clarinetes		X			X
Sax. Soprano	X	X			X
Sax. Alto	X	X			X
Sax. Tenor	X	X			X
Sax. Barítono			X	X	X
Clar. Baixo			X	X	X
Fagote			X	X	X
Trompas	X	X		X	
Fliscornes	X	X		X	X
Trompetes	X	X		X	
Trombones		X	X	X	
Bombardinos			X	X	X
Tubas			X	X	

Assim, a 1ª parte do T5 explora mais o timbre agudo comparativamente à 2ª parte (a nota mais aguda na 1ª parte é o mi_6 no compasso [289] e a nota mais grave é o sib_2 no compasso [309]; a nota mais aguda da segunda parte é o mi_5 no compasso [312] e a nota mais grave é o $fá\#_2$ no compasso [299]). Para tal, contribui o facto de o Flautim aparecer apenas na 1ª parte de T5 e o Trombone aparecer apenas na 2ª parte de T5. A exploração do motivo inicial em forma de *streto* percorre toda a tessitura da orquestra, desde o mais agudo – Flautim – ao mais grave – Tuba. Aqui, não intervêm o Corne-Inglês, a Requinta, os Clarinetes, o Sax. Soprano, o Sax. Alto e o Sax. Tenor.

Por último, há certos conjuntos de instrumentos que o compositor explora com maior frequência. A tabela seguinte faz esta distinção.

Tabela 3.4.11

Distribuição do material temático e motívico por conjunto de instrumentos

Conjunto Instrumentos	**T5 (1ª parte)**	**T5 (2ª parte)**	**T5 (variação)**	**Motivo inicial em "streto"**	**M5 Motivo final**	**Nº de vezes**
Flautim/Flautas	XX					2
Flautim/Flautas/Oboés	X			X		2
Requinta/Clarinetes		XXX			X	4
Sax. Soprano/Sax. Alto/Sax.Tenor		X				1
Sax. Soprano/Sax. Alto Sax. Tenor/Trompas	X					1
Corne-Inglês/Sax. Soprano Sax. Alto/Fliscorne					X	1
Trompas/Fliscornes				X		1
Trompetes/Fliscornes				X		1
Trompas/Fliscornes/Trompetes	X					1
Trompas/Fliscornes Trompetes/Trombones		X				1
Trombones				X		1
Sax. Tenor/Sax. Barítono/Cl. Baixo/Fagotes/Bombardinos					X	1
Sax. Barítono/Cl.Baixo/Fagotes Trombones/Bombardinos/Tubas			X			1
Sax. Barítono/Cl. Baixo Fagotes/Bombardinos/Tubas				X		1
TOTAIS	**5**	**5**	**1**	**5**	**3**	**19**

Assim, o conjunto de instrumentos "Requinta/Clarinetes" é o mais solicitado (4 vezes), seguidamente o conjunto "Flautim/Flautas" e "Flautim/Flautas/Oboés" com 2 vezes cada um. Os restantes 11 conjuntos expõem-no uma vez. É de salientar que os conjuntos solicitados mais que uma vez são do registo agudo da orquestra (Flautim, Flauta, Oboé, Requinta e Clarinete) dando, desta forma, um carácter alegre e festivo ao tema que por si só já se caracteriza.

3.4.4. Harmonia

3.4.4.1. Tonalidades

Ao longo de toda a obra, o compositor utiliza diversas tonalidades. Entre elas estão as próximas da tonalidade inicial e algumas tonalidades afastadas.

A obra inicia-se com a tonalidade de Sib Maior e termina com a tonalidade de Mib Maior. No seu desenvolvimento são utilizadas ainda as tonalidades de Fá Maior, Dó Maior, Láb Maior, Ré Maior, Sol Maior, Lá Maior, Mi Maior, ré menor e dó menor. Se atentarmos na tabela dos tons próximos e se partirmos da tonalidade de Sib Maior como a tonalidade da obra, verificamos que são utilizados todos os tons próximos com excepção de sol menor (embora apareça em tonicizações).

Tabela 3.4.12

Tons próximos de Sib Maior

IV **Mib Maior**	**I** **Sib Maior**	**V** **Fá Maior**
ii **dó menor**	**vi** **sol menor**	**iii** **ré menor**

As tonalidades de Dó Maior, Láb Maior, Ré Maior, Sol Maior, Lá Maior e Mi Maior não pertencem à tabela dos tons próximos. De todas estas, verificamos que as únicas menores pertencem às tonalidades próximas (dó e ré).

A tabela seguinte (3.4.13) mostra-nos a predominância das tonalidades na obra e faz uma relação de percentagem. Deste modo, podemos realizar uma leitura mais correcta.

Tabela 3.4.13

Predominância das tonalidades ao longo da obra

Tonalidade	**Nº de compassos**	**Percentagem (%)**	
Fá Maior	165	28	97
Dó Maior	110	19	
Sib Maior	84	14	
Láb Maior	72	12	
Mib Maior	48	8	
Ré Maior	46	8	
Sol Maior	34	6	
Lá Maior	9	1,5	
Mi Maior	7	1	
ré menor	11	2	3
dó menor	4	0,5	

Na tabela 3.4.13, verificamos uma grande discrepância entre a utilização das tonalidades maiores e das tonalidades menores. Assim, em 97% da obra são utilizadas tonalidades maiores e em apenas 3% tonalidades menores. Este facto tem a ver com os temas populares ribatejanos a que o compositor faz alusão. Por outro lado, a tonalidade iniciada na obra – Sib Maior – não é a mais utilizada pelo compositor, mas sim a tonalidade de Fá Maior. Destacam-se ainda as tonalidades de Dó Maior e Láb Maior que mesmo não fazendo parte da tabela dos tons próximos são muito utilizadas pelo compositor. A tabela seguinte contempla uma leitura mais pormenorizada da utilização das tonalidades.

Tabela 3.4.14

Análise pormenorizada das tonalidades

Tonalidade	Compassos	Nº
----------Secção A----------		
Sib Maior	1 – 4	4
Mib Maior	5 – 8	4
Sib Maior	9 – 52	44
Láb Maior	53 – 56	4
Fá Maior	57 – 68	12
Lá Maior	69 – 72	4
Mib Maior	73 – 80	8
Dó Maior	81 – 87	7
Fá Maior	88 – 100	13
Lá Maior	101 – 105	5
Fá Maior	106 – 127	22
----------Secção B----------		
Fá Maior	128 – 173	46
ré menor	174 – 184	11
Dó Maior	185 – 190	6
Fá Maior	191 – 202	12
Sib Maior	203 – 234	32
(Ré Maior)	(235 – 242)	8
Dó Maior	243 – 251	9
----------Secção C----------		
Dó Maior	252 – 282	31
Sol Maior	283 – 286	4
Ré Maior	287 – 294	8

Tonalidade	Compassos	Nº
Sol Maior	295 – 317	23
Fá Maior	318 – 320	3
----------Secção D----------		
Fá Maior	321 – 326	6
Ré Maior	327 – 338	12
Dó Maior	339 – 340	2
----------Secção E----------		
Dó Maior	341 – 352	12
Sol Maior	353 – 359	7
Dó Maior	360 – 367	8
Fá Maior	368 – 377	10
Dó Maior	378 – 386	9
Fá Maior	387 – 389	3
----------Secção F----------		
Fá Maior	390 – 427	38
Dó Maior	428 – 449	22
Mi Maior	450 – 453	4
Láb Maior	454 – 456	3
Mi Maior	457 – 459	3
Láb Maior	460 – 489	30
----------Secção G----------		
Láb Maior	490 – 499	10
Mib Maior	500 – 505	6
Láb Maior	506 – 517	12
dó menor	518 – 521	4
Láb Maior	522 – 534	13
Sib Maior	535 – 538	4
Dó Maior	539 – 542	4
Ré Maior	543 – 560	18
Mib Maior	561 – 574	14
----------Coda Final----------		
Mib Maior	575 – 590	16
		590

Como demonstramos na tabela 3.4.14, o compositor explora muitas tonalidades nas diferentes secções onde se destacam inúmeras modulações. As secções A e G são as que utilizam mais tonalidades, 6. A que usa menos tonalidades é a coda final – apenas a de

Mib. Um dos factores que contribui para que na secção A sejam empregues 6 tonalidades diferentes é o compositor não colocar armação de clave na partitura. Deste modo, as várias tonalidades eram esperadas. Apenas na secção B é que é definida a tonalidade de Fá Maior.

Por outro lado, e ao contrário do que foi mencionado anteriormente, a tabela seguinte demonstra que o centro tonal da obra não é exclusivamente o de Sib Maior.

Tabela 3.4.15

Centros tonais nas diversas secções

Secção A		**Secção B**		**Secção C**		**Secção D**		**Secção E**		**Secção F**		**Secção G**		**Coda Final**	
Tonal.	nº cc.	Tonal.	nº cc.	Tonal.	nº cc.	Tonal.	nº cc.	Tonal.	nº cc.	Tonal.	nº cc.	Tonal.	nº cc.	Tonal.	nº cc.
Sib M	48	Fá M	58	Dó M	31	Fá M	6	Dó M	29	Fá M	38	LábM	35	MibM	16
Fá M	47	Sib M	32	Sol M	27	Ré M	12	Fá M	13	LábM	33	MibM	20	-	-
MibM	12	Dó M	15	Ré M	8	Dó M	2	Sol M	7	Dó M	22	Ré M	18	-	-
Lá M	9	Ré m	11	Fá M	3	-	-	-	-	MiM	7	dó m	4	-	-
Dó M	7	Ré M	8	-	-	-	-	-	-	-	-	Sib M	4	-	-
LábM	4	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Dó M	4	-	-
totais															
6	**127**	**5**	**124**	**4**	**69**	**3**	**20**	**3**	**49**	**4**	**100**	**6**	**85**	**1**	**16**

Assim, e atendendo ao uso das tonalidades, verificamos que na secção A o centro tonal é Sib Maior; nas secções B e F é Fá Maior; nas secções C e E o centro tonal é Dó Maior mas na parte final da última é Láb Maior; na secção G é Lab Maior e na Coda Final é Mib Maior. Assim, temos 5 centros tonais: Sib Maior, Fá Maior, Dó Maior, Láb Maior e Mib Maior; que correspondem exactamente às 5 tonalidades mais empregues ao longo da obra. Por último, destacamos a secção D que utiliza 3 tonalidades em apenas 20 compassos que são justificadas por um desenvolvimento motívico do material T1 e por servir de ponte entre duas secções onde são explorados temas populares.

3.4.4.2. Acordes

O compositor usa ao longo da obra harmonias ousadas e complexas, enriquecendo, deste modo, o contexto musical. A aplicação de acordes maiores com a quinta diminuta (5-), acordes maiores com a quinta aumentada (5+), acordes diminutos, acordes de 6ª aumentada e acordes de nona menor são frequentes ao longo do desenvolvimento musical. Com estes acordes o compositor cria cromatismos ao contexto musical.

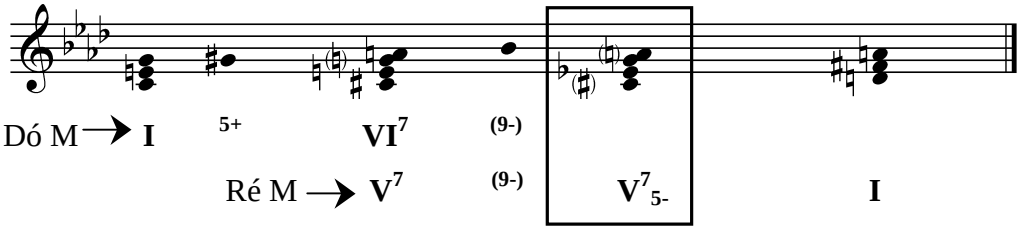
a) Acordes maiores com a quinta diminuta (5-);

Este acorde tem como objectivo a criação de um cromatismo descendente. O compositor utiliza-os por 1 vez ao longo da obra com a função de dominante numa modulação entre os compassos [542 – 544]. Ver exemplo 3.4.50.

Exemplo 3.4.50

Acorde maior com 5ª diminuta com função de modulação, cc. [542 – 544]

Neste caso é utilizada a sétima, numa modulação de Dó Maior a Ré Maior. Este acorde tem uma função de dominante criando o cromatismo descendente: [4 – 3 – 2].



b) Acordes maiores com a quinta aumentada (5+);

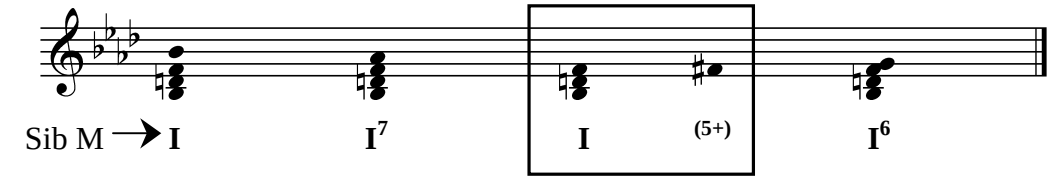
A sua aplicação tem como objectivo a criação de um cromatismo ascendente.

O compositor usa este acorde por 9 vezes ao longo da obra: 1 vez com a função de passagem numa tonicização verificada nos compassos [536 – 539] (ver exemplo 3.4.51); 8 vezes com a função de dominante nos compassos [575 – 579] e [580 – 589] através de tonicizações (ver exemplo 3.4.52) e nos compassos [544 – 575], [80 – 82], [315 – 321], [326 – 328], [337 – 341] e [457 – 460] através de modulações; e 1 vez com a função de dominante secundária nos compassos [337 – 341] (ver exemplo 3.4.53).

Exemplo 3.4.51

Acorde maior com a 5ª aumentada com função de passagem, cc. [536 – 539]

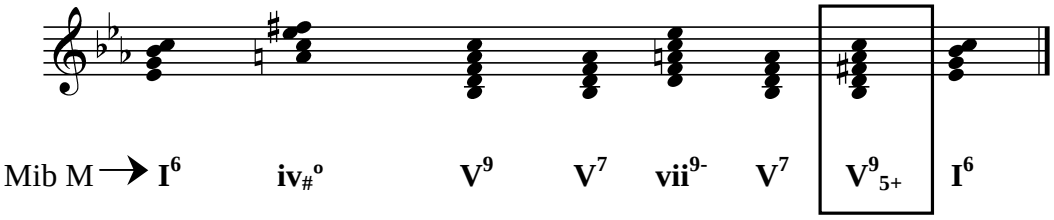
Através da quinta aumentada, o compositor atinge a sexta por um cromatismo ascendente: [5 – 6 – 7].



Exemplo 3.4.52

Acorde maior com a 5ª aumentada com função de dominante, cc. [575 – 579]

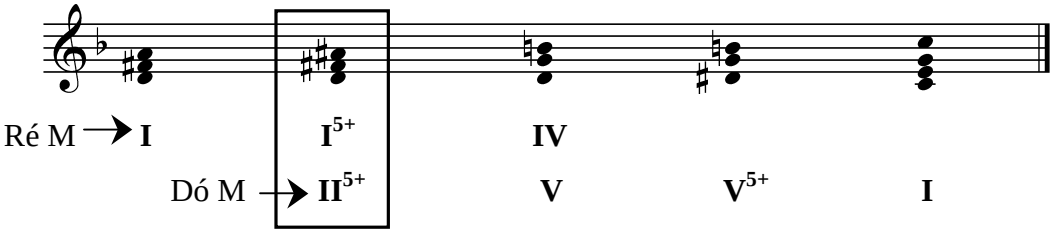
Com a quinta aumentada o compositor cria mais uma sensível [6 – 7]. Desta forma a atracção pela tónica aumenta.



Exemplo 3.4.53

Acorde maior com a 5ª aumentada com função de dominante secundária, cc. [337 – 341]

Tem a mesma função descrita no exemplo 3.4.53, só que a resolução não é para a tónica mas para o 5º grau de Dó Maior.



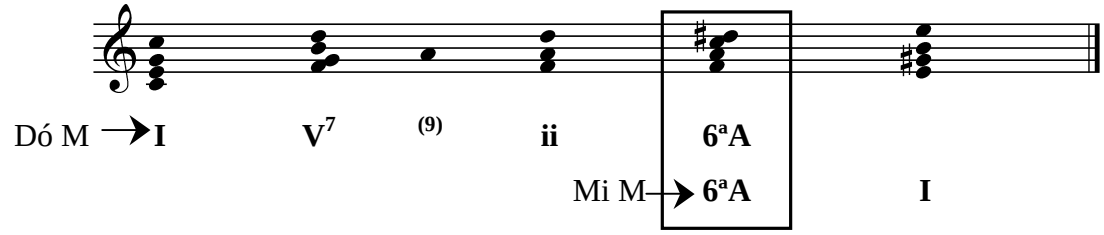
c) Acordes de 6ª Aumentada;

O compositor aplica este acorde apenas por 3 vezes, nos compassos [446 – 450], [450 – 454] e [544 – 575], todos com a função de modular. A 6ª é do tipo "Alemã" nas três situações (ver exemplo 3.4.54).

Exemplo 3.4.54

Acorde de 6ª aumentada (tipo alemã) com função de modelar, cc. [446 – 450]

A formação do intervalo de 6ª aumentada origina duas sensíveis: a primeira é descendente [5 – 4] e a segunda é ascendente [3 – 4].



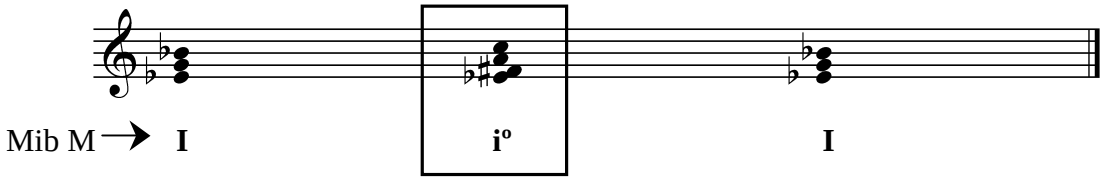
d) Acordes diminutos;

Ao longo da obra contabilizam-se 20 ocorrências, sendo 9 com função cadencial, 6 com função de sub-dominante e 5 com função de passagem.

Exemplo 3.4.55

Acorde diminuto com função cadencial, cc. [78 – 79]

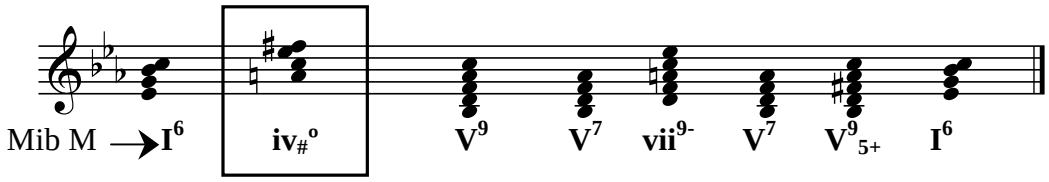
É formada uma cadência através de mais cromatismos.



Exemplo 3.4.56

Acorde diminuto com função de sub-dominante, cc. [575 – 579]

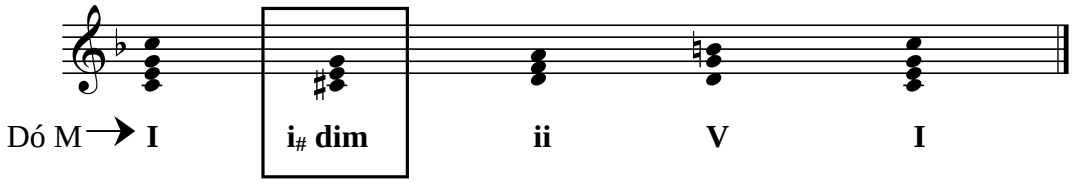
Aparece imediatamente antes do acorde com função de dominante. A nota mais grave é subida meio-tom de forma a criar uma sensível para a fundamental do acorde de dominante. Podemos definir este acorde como acorde de segundo grau com a fundamental omitida – neste caso seria um acorde de 9^{-}.



Exemplo 3.4.57

Acorde diminuto com função de passagem, cc. [340 – 341]

Tem a única função de criar um cromatismo para atingir um acorde cadencial.



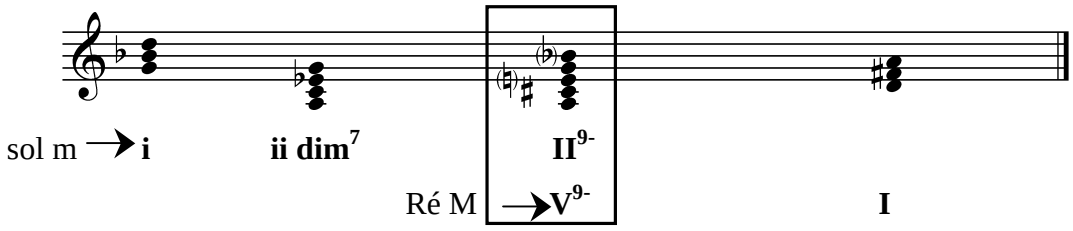
e) Acordes de nona menor (9-);

Aparece unicamente com a função de dominante. Ao longo da obra ocorrem por 9 vezes.

Exemplo 3.4.58

Acorde de nona menor, cc. [335 – 337]

Através da nona menor, o compositor produz mais atracção para a tónica através do cromatismo [10 – 9].



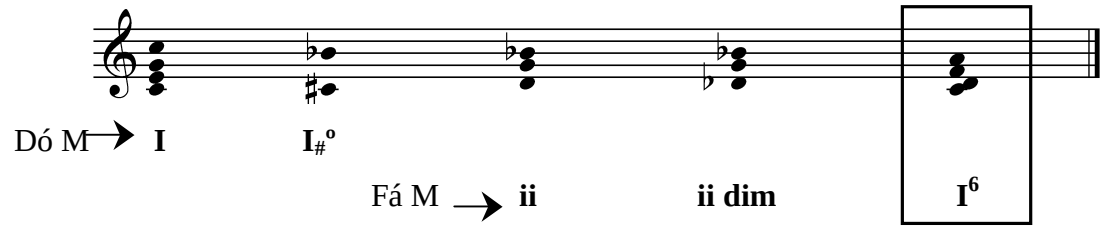
f) Acordes de 6ª;

Para além dos exemplos anteriores de acordes que utilizam o cromatismo, há um conjunto de acordes que não necessita necessariamente de resolução cromática. São os acordes de notas agregadas - acordes de 6ª.

Exemplo 3.4.59

Acorde de 6ª no primeiro grau, cc. [189 – 193]

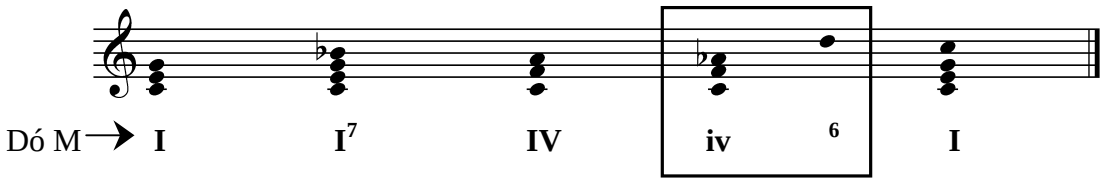
A resolução da cadência é ao I grau onde o compositor agrega a 6ª: [2].



Exemplo 3.4.60

Acorde de 6ª no quarto grau, cc. [82 – 86]

Neste exemplo o compositor agrega a 6ª ao quarto grau menor na cadência plagal.



3.4.4.3. Modulações[33]

Ao longo de toda a obra o compositor aplica 40 modulações. A tabela seguinte resume os seus vários tipos.

[33] Apresentamos em anexo todas as modulações (ponto 7.3.4) bem como todas as tonicizações (ponto 7.4.4) que ocorrem em toda a Fantasia, indicando as respectivas funções tonais.

Tabela 3.4.16

Caracterização das modulações

Nº	Modulação		Distância (Quintas)	Acorde *pivot*	Observações
	De	Para			
1	Mib M	Sib M	+1	Sequência	Tom próximo
2	Sib M	Láb M	-2	IV / V	Tom afastado
3	Láb M	Fá M	+3	III / V	Tom afastado
4	Fá M	Mib M	-2	----	Tom afastado
5	Mib M	Dó M	+3	III / V	Tom afastado
6	Dó M	Fá M	-1	I / V	Tom próximo
7	Fá M	ré m	0	III / V	Relativa menor
8	Lá M	Fá M	+4	III_b / V	Tom afastado
9	Fá M	ré m	0	III / V	Relativa menor
10	ré m	Dó M	+1	VII / I	Tom próximo
11	Dó M	Fá M	-1	v / ii	Tom próximo
12	Fá M	Sib M	-1	I / V	Tom próximo
13	Sib M	Dó M	+2	----	Tom afastado
14	Dó M	Sol M	+1	II / V	Tom próximo
15	Sol M	Ré M	+1	II / V	Tom próximo
16	Ré M	Sol M	-1	I / V	Tom próximo
17	Sol M	Fá M	-2	IV / V	Tom afastado
18	Fá M	Ré M	+3	III / V	Tom afastado
19	Ré M	Dó M	-2	IV / V	Tom afastado
20	Dó M	Sol M	+1	II / V	Tom próximo
21	Sol M	Dó M	-1	I / V	Tom próximo
22	Dó M	Fá M	-1	I / V	Tom próximo
23	Fá M	Dó M	+1	II / V	Tom próximo
24	Dó M	Fá M	-1	I / V	Tom próximo
25	Fá M	Dó M	+1	II / V	Tom próximo
26	Dó M	Mi M	+4	6ªA / 6ªA	Tom afastado
27	Mi M	Láb M	+4	6ªA / 6ªA	Tom afastado
28	Láb M	Mi M	-4	Sequência	Tom afastado
29	Mi M	Láb M	+4	Sequência	Tom afastado
30	Láb M	Mib M	+1	II / V	Tom próximo
31	Mib M	Láb M	-1	I / V	Tom próximo
32	Láb M	dó m	+1	iii / i	Tom próximo
33	dó m	Láb M	-1	III / V	Tom próximo
34	Láb M	Sib M	+2	$i_{\#}$ / vii	Tom afastado
35	Sib M	Dó M	+2	VI / V	Tom afastado
36	Dó M	Ré M	+2	VI / V	Tom afastado
37	Ré M	Mib M	-5	6ªA / 6ªA	Tom afastado

Pela leitura da tabela 3.4.16, verificamos que o compositor aplica 18 modulações para tons próximos, 17 modulações para tons afastados e 2 modulações para uma

tonalidade relativa. Deste modo, existe um equilíbrio no uso das modulações (para tonalidades próximas e afastadas). Das tonalidades afastadas, destacamos a nº37, sendo a que modula para um tom mais afastado (uma distância de 5 quintas). Também destacamos as modulações nº26, 27 e 37 pois usam um acorde de 6ª aumentada como *pivot* entre as duas tonalidades. E, ainda, as modulações nº1, 28 e 29 onde o compositor utiliza uma sequência para concretizá-las.

Por último, atendendo ao número de modulações (37) verificamos que foi realizado um grande trabalho harmónico ao longo da obra.

3.4.4.4. Encadeamentos

Ao longo de toda a obra encontramos inúmeros e diversificados encadeamentos. O estudo realizado traduz várias conclusões, como podemos observar na tabela 3.4.17.

São usados 50 encadeamentos diferentes dos quais apenas quarto são realizados em tonalidades menores. Os 50 agrupam-se em 21 tipos de encadeamentos. O mais frequente é a cadência perfeita V – I (60 vezes) e o segundo é o duplo encadeamento autêntico II – V – I (20 vezes). Só estes dois tipos de encadeamentos correspondem a 58% da totalidade. Destacamos o encadeamento do tipo I – I que corresponde ao terceiro mais utilizado (9 vezes). Dos 138 encadeamentos, 47 são V^7 – I, e em segundo lugar vem o ii - V^7 – I, com 7 ocorrências.

Tabela 3.4.17

Análise de todos os encadeamentos

Tonalidade Maior			**Tonalidade menor**		**Total**
Encadeamento	**Nº.**		**Encadeamento**	**Nº.**	**Soma**
I^7 – I	3	9	----------		**9** (I - I)
I^{5+} – I	1				
iº – I	5				
iii^7 – I^7 – I	1		----------		**1**
ii^7 – I	2	3	----------		**3** (II - I)
ii dim^7 - I	1				
ii – ii dim – I	4		----------		**4**
IV - ii dim^7 – I	1		----------		**1**
iii^o - $ii_{\#}^o$ – I^6	1		----------		**1**
III_b – I^7	2		----------		**2**

Tonalidade Maior			**Tonalidade menor**		**Total**
Encadeamento	**Nº.**		**Encadeamento**	**Nº.**	**Soma**
IV – I	1	3	----------		**3** (IV - I)
IV^6 – I	2				
ii dim^7 – iv – I	1		----------		**1**
IV – iv^{6M} – I	2		----------		**2**
V – I	4	59	----------		**60** (V - I)
V^{5+} – I	1				
V^7 – I	47		V^7 – I	1	
V^7 – I^6	1		----------		
V^7_{5-} – I	1				
V^7_{5+} – I	2				
V^9 – I	3				
i - V^7 – I	1	4	----------		**4** (I - V - I)
i^o – V^7 – I	2				
$i_{\#}{}^o$ – V^9 – I	1				
ii – V – I	1	19	----------		**20** (II - V - I)
ii - V^7 – I	7				
ii^7 – V^7 – I	3		ii dim^7 – V^7 – I	1	
ii^{7+} – V^{7+} – I	1		----------		
II^7 – V – I^6	1				
II^{5+} – V^{5+} – I	1				
II^7 – V^{5+} – I	1				
II^7 – V^7 – I	2				
II – V^7_{5+} – I	1				
II^7 – V^9 – I	1				
----------			III – V^7 – I	1	**1**
IV – V^7 – I	3	6	----------		**6** (IV - V - I)
$IV_{\#}{}^7$ – V^7 – I	2				
$iv_{\#}{}^o$ – $V^9{}_{5+}$ – I^6	1				
v - V^7 – I	1	2	----------		**2** (V - V - I)
v dim^7 – V^7 – I	1				
vi^7 – V^7 – I	5	6	----------		**7** (VI - V - I)
vi^7 – V^7_{5+} – I	1				
----------			$vi_{\#}$ dim^7 – V – I	1	
VII – V^7 – I	1		----------		1
vi – I	1	5	----------		**5** (VI - I)
vi – I^6	1				
vi^7 – I	3				
ii – vii dim^7 - I	3	4	----------		**4** (II - VII - I)
ii dim^7 – VII^9 – I	1				
6^aA – I	1		----------		**1**
TOTAIS	**134**			**4**	**138**

3.4.5.Conclusão

A Fantasia nº5 de Duarte Ferreira Pestana "Paisagem Ribatejana", em termos formais, é composta por 8 secções bem distintas das quais a primeira corresponde à Introdução e a última à Coda final. A Introdução é bastante extensa e alberga várias subsecções onde o compositor vai desenvolvendo o T1 alternando com a apresentação de outros temas dos quais se destaca o TP (semelhante ao tema de fandango). São precisamente os temas T1 e TP que o compositor reexpõe em secções individuais, respectivamente nas secções D e F.

Em relação aos temas elaborados pelo compositor, destaca-se o T1 que é o elo de toda a Fantasia juntamente com o motivo M1. O tema mais popular do Ribatejo – tema de fandango - está bem expresso no TP apresentado na Introdução e desenvolvido na secção F. Ao longo das secções B, C, E e G o compositor desenvolve temas de raiz popular, respectivamente T4, T5, T6 e T7. Destes, os temas T4 e T5 são desenvolvidos em forma de canção: A – B(A') – A – C(A'') – A. No T5 o compositor realiza um trabalho a nível tímbrico. Na Coda final, é apresentado em grande apoteose o TP adaptado ritmicamente ao compasso quaternário, e os motivos MP e M1 que são repetidos diversas vezes, destacando-se como os dois motivos mais importantes da obra. A obra termina com o M1 nas trompas num grande final pois o compositor já a tinha começado com o MP. São elaboradas sempre pontes entre as 8 secções da obra. É aqui que o compositor coloca em prática o desenvolvimento melódico e motívico, elaborando contextos harmónicos complexos. As pontes fazem o contraste com as restantes secções pois quando são apresentados os temas o contexto harmónico é mais simples.

A nível tímbrico, foi trabalhado ao longo de toda a Fantasia e mais especificamente na secção C através do T5. Os grupos de instrumentos mais utilizados são: Flautim/Flautas/Oboés, Requinta/Clarinetes e o conjunto de instrumentos do registo grave da orquestra (Sax. Barítono, Clarinete Baixo, Fagotes, Bombardinos e Tubas). Deste último grupo, o Sax. Barítono, o Clarinete Baixo e os Fagotes tocam muitas vezes em uníssono.

Em relação à harmonia, esta é a Fantasia onde o compositor realiza o maior número de modulações bem como tonicizações, originando um grande trabalho harmónico e a

utilização de diversos tipos de acordes ao longo dos 138 encadeamentos aplicados na Fantasia.

Na globalidade, esta Fantasia resume-se ao TP que inicia a obra. É a partir deste que o compositor elabora o M1, do qual origina o T1, responsável pela ligação de todas as secções da Fantasia. Atendendo à forma da Introdução e à distribuição dos temas no desenvolvimento, verificamos um cuidado do compositor na construção da Fantasia, dando-lhe uma sequência lógica. Deste modo, o resultado final traduz-se numa obra coerente. Podemos concluir que, para além dos complexos tratamentos harmónicos citados, o grande trabalho realizado pelo compositor se encontra na elaboração dos temas e motivos.

3.5. Fantasia nº6 “Templo de Diana”

Sexta e última Fantasia a ser escrita por Duarte Ferreira Pestana, foi registada na Sociedade Portuguesa de Autores, em Lisboa, no mês de Janeiro de 1967, sendo o seu género designado por “Fantasia de Concerto”. O ano de registo desta Fantasia corresponde ao último ano de todas as obras do autor registadas na SPA.

3.5.1. Forma

A Fantasia nº6 “Templo de Diana” tem uma forma ternária: A – B – A’(coda). A obra divide-se em três secções distintas as quais denominámos de secção A, secção B e secção C.

No total, a obra tem 324 compassos assim distribuídos: 96 compassos na secção A, 200 compassos na secção B e 28 compassos na secção C. Tendo em conta o número de compassos e o número de secções, concluímos que esta Fantasia é de menores dimensões que as outras analisadas, nomeadamente, as Fantasias nº2 (“Arco-Íris”) e nº5 (“Paisagem Ribatejana”).

Ao longo de toda a obra o compositor apresenta apenas 3 temas, TP, T1 e T2. Destes, o TP é exposto na secção A e reexposto na secção C; o T1 e T2 são expostos na secção B.

- **Secção A**

Esta secção subdivide-se em 3 partes ao longo dos seus 96 compassos: a – b – a’. O TP é o único tema explorado pelo compositor nesta secção. Este começa por ser apresentado apenas com os seus 8 primeiros compassos (TPa); em seguida é exposto na sua totalidade (TPa + TPb), seguido de uma secção de desenvolvimento temático. Na 2ª parte (b), o compositor faz duas variações rítmicas e melódicas ao TP seguido de um desenvolvimento harmónico para realizar a passagem à 3ª e última parte desta secção. Aqui, é reexposto o TP completo. De uma forma esquemática podemos apresentar esta secção da seguinte forma:

Tabela 3.5.1

Forma geral da Secção A

1ª parte	2ª parte	3ª parte
a	b	a’
TP **(Exposição)**	TP - variação **(Desenvolvimento)**	TP **(Reexposição)**

De uma forma mais completa podemos apresentar toda a divisão da secção A em partes e subpartes:

Tabela 3.5.2

Forma detalhada da Secção A (96 cc.)

1ª parte - a		2ª parte – b		3ª parte – a’	
cc.	Temas	cc.	Temas	cc.	Temas
[1 – 8] (8 cc.)	TPa	[47 – 48] (2 cc.)	Introdução (Ostinato)	[76 – 77] (2 cc.)	Introdução (Ostinato)
[9 – 23] (15 cc.)	TP (TPa + TPb)	[49 – 69] (21 cc.)	TP variação (8 + 13 comp)	[78 – 92] (15 cc.)	TP (TPa + TPb)
[24 – 46] (23 cc.)	Desenvolvimento motívico	[70 – 75] (6 cc.)	Desenvolvimento Harmónico	[93 – 96] (4 cc.)	Desenvolvimento motívico
Total de 46 cc.		Total de 29 cc.		Total de 21 cc.	

Segundo a leitura da tabela 3.5.2, tal como a divisão geral da obra é em 3 secções, esta também se subdivide em 3 partes, sendo que cada parte ainda se subdivide em 3 subpartes.

O compositor tem um cuidado especial na ligação das partes da secção. Como podemos observar, existe um desenvolvimento motívico na passagem da 1ª para a 2ª parte; um desenvolvimento harmónico na passagem da 2ª para a 3ª parte; e novamente um desenvolvimento motívico na passagem da 3ª para a secção seguinte.

- **Secção B**

Nesta secção, a divisão de compasso muda para ternário contrastando com a anterior. Este contraste também se verifica entre os temas. A secção subdivide-se em 4

partes ao longo dos seus 201 compassos: a – b – a' – b'. São apresentados 2 temas: T1 e T2, sendo que o T1 é acompanhado por um *ostinato* sempre que é exposto.

Na 1ª parte é apresentado o T1; na 2ª parte é apresentado o T2; na 3ª parte é reexposto o T1; na 4ª parte é reexposto o T2.

Esquematizando, podemos apresentar esta secção da seguinte forma:

Tabela 3.5.3

Forma geral da Secção B

1ª parte	2ª parte	3ª parte	4ª parte
a	b	a'	b'
T1 (ostinato)	T2 (cromatismos)	T1 (ostinato)	T2 (cromatismos)

De uma forma mais completa podemos apresentar toda a divisão da secção B em partes e subpartes:

Tabela 3.5.4

Forma detalhada da Secção B (200 cc.)

1ª parte – a			2ª parte – b		3ª parte – a'		4ª parte – b'	
cc.	Temas		cc.	Temas	cc.	Temas	cc.	Temas
[97–108] (12 cc.)	Ostinato		[174–189] (16 cc.)	T2	[235–248] (14 cc.)	T1	[262–277] (16 cc.)	T2
[109–136] (28 cc.)	T1 (intro.)	T1	[190–197] (8 cc.)	Cromatismos	[249–261] (13 cc.)	T1	[278–296] (19 cc.)	Cromatismos (T1 – 3 cc.)
[137–152] (16 cc.)	T1		[198–205] (8 cc.)	T2 (1ª parte)	----------	----------	----------	----------
[153–165] (13 cc.)	T1		[206–234] (29 cc.)	Cromatismos (T1 – 3 cc.)	----------	----------	----------	----------
[166–173] (8 cc.)	Ostinato		----------	----------	----------	----------	----------	----------
77 cc.			61 cc.		27 cc.		35 cc.	

Segundo a leitura da tabela 3.5.4, verificamos as reexposições dos temas T1 e T2, respectivamente na 3ª e 4ª partes da secção B. Também a subparte dos "cromatismo" aparece sempre depois do exposição do T2.

- **Secção C**

Esta secção é uma reexposição da secção A e tem o objectivo de finalizar a obra. O TP é novamente exposto, apenas uma vez, e introduzido pelo *ostinato* das colcheias (o que também sucedeu na secção A). Os últimos 11 compassos equivalem à coda final.

Toda a última secção se resume à tabela seguinte:

Tabela 3.5.5

Forma da Secção C (28 cc.)

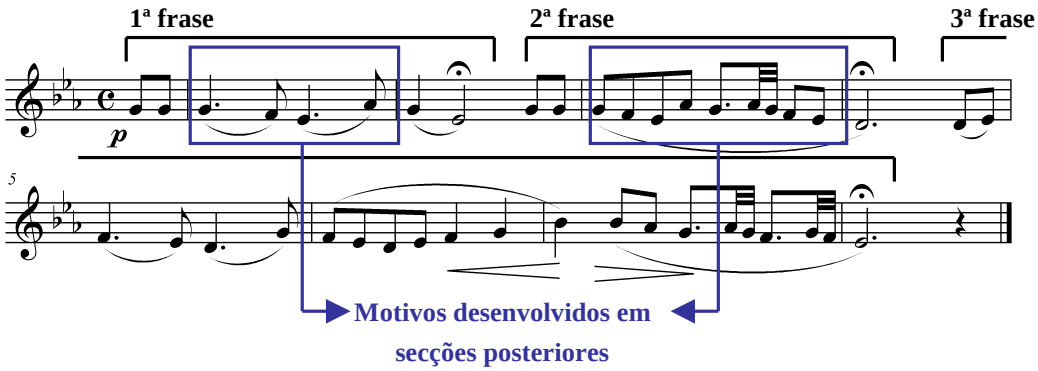
1ª parte	2ª parte	3ª parte
Introdução (ostinato)	TP (TPa + TPb)	Coda final
2 cc.	15 cc.	11 cc.

3.5.2. Temas e Motivos

A obra inicia-se com a apresentação do Tema Principal (TP) por um instrumento a solo. Este tem uma duração de 8 compassos e é composto por três frases realizando-se, em cada uma, cadências por meio de formas finais que consistem em descidas melódicas. Nestas são realizadas 3 cadências: a primeira ao I grau, a segunda ao V grau e a terceira ao I grau.

Exemplo 3.5.1

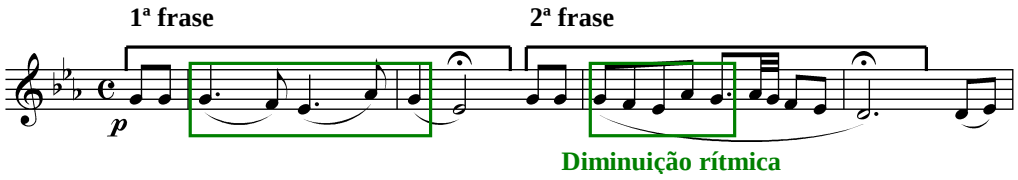
TPa, cc. [1 – 8]



Como podemos observar no exemplo 3.5.1, ao longo do TP existem dois fragmentos que irão ser reutilizados posteriormente, nomeadamente em pontes. A nível da construção do TP, podemos atender a certos pormenores. Assim, no início da segunda frase existe uma diminuição rítmica na melodia, como podemos observar no exemplo seguinte.

Exemplo 3.5.2

Diminuição rítmica no TPa, cc. [1 – 4]

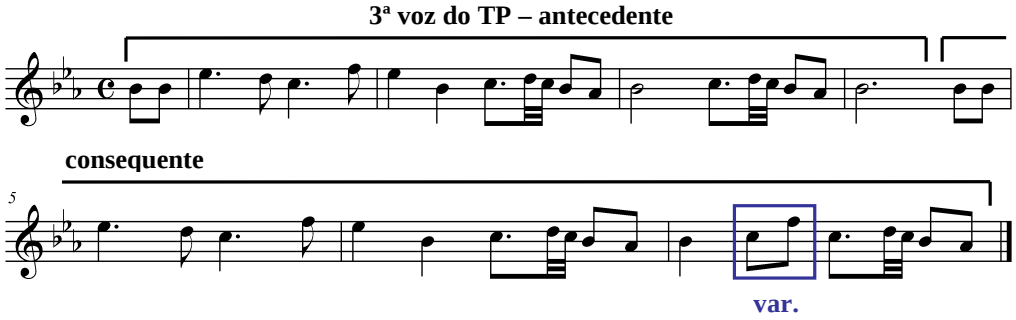


O TP é exposto em seguida, novamente com uma segunda voz superior criada através de terceiras paralelas à voz principal (já tinha ocorrido durante a 3ª frase da 1ª apresentação).

Segue-se uma nova apresentação do TP, à qual chamamos TPb (pois o início corresponde a uma terceira voz do TP) que se desenvolve ao longo de 7 compassos. A nível rítmico o início mantém-se e depois desenvolve-se a partir dos motivos de TP.

Exemplo 3.5.3

TPb, cc. [17 – 23]

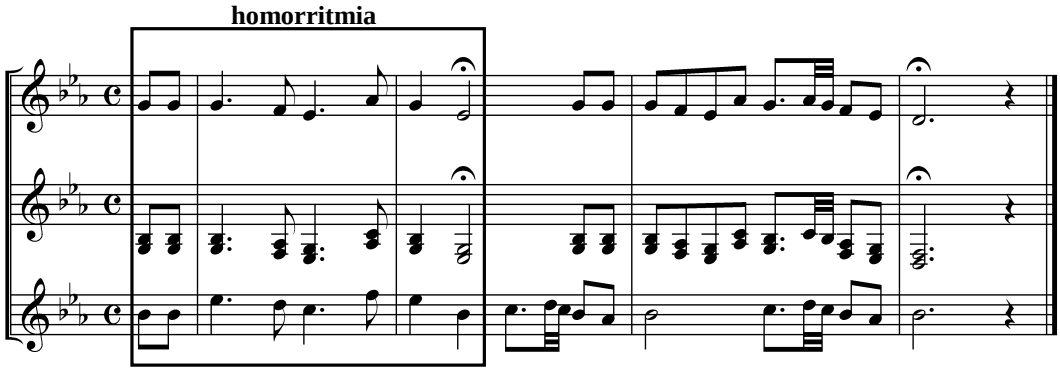


O TPb divide-se em duas partes onde a segunda (consequente) apenas difere da primeira numa pequena variação assinalada no exemplo 3.5.3 a azul.

Podemos verificar a semelhança harmónica e rítmica entre o TPa e o TPb no exemplo 3.5.4 onde se colocam em paralelo as três primeiras exposições: a 1ª pauta corresponde ao TPa inicial; a 2ª pauta corresponde à 2ª exposição do TPa; a 3ª pauta corresponde à 1ª exposição do TPb.

Exemplo 3.5.4

Semelhança harmónica e rítmica entre TPa e o TPb

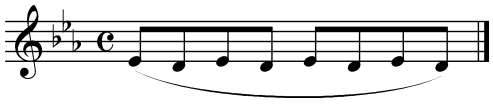


O quadro assinalado no exemplo 3.5.4, mostra-nos que a primeira frase contém a mesma harmonia (Mib Maior) e o mesmo ritmo.

Nesta secção A, o compositor utiliza um motivo muito importante no desenvolvimento da obra. É o motivo de *ostinato*. Este aparece pela primeira vez na secção A ao acompanhar o TPa – cc. [38 – 40]. Encontramo-lo também em toda a 2ª parte desta secção A – cc. [47 – 69] , e no TPa na 3ª parte – cc. [76 – 85].

Exemplo 3.5.5

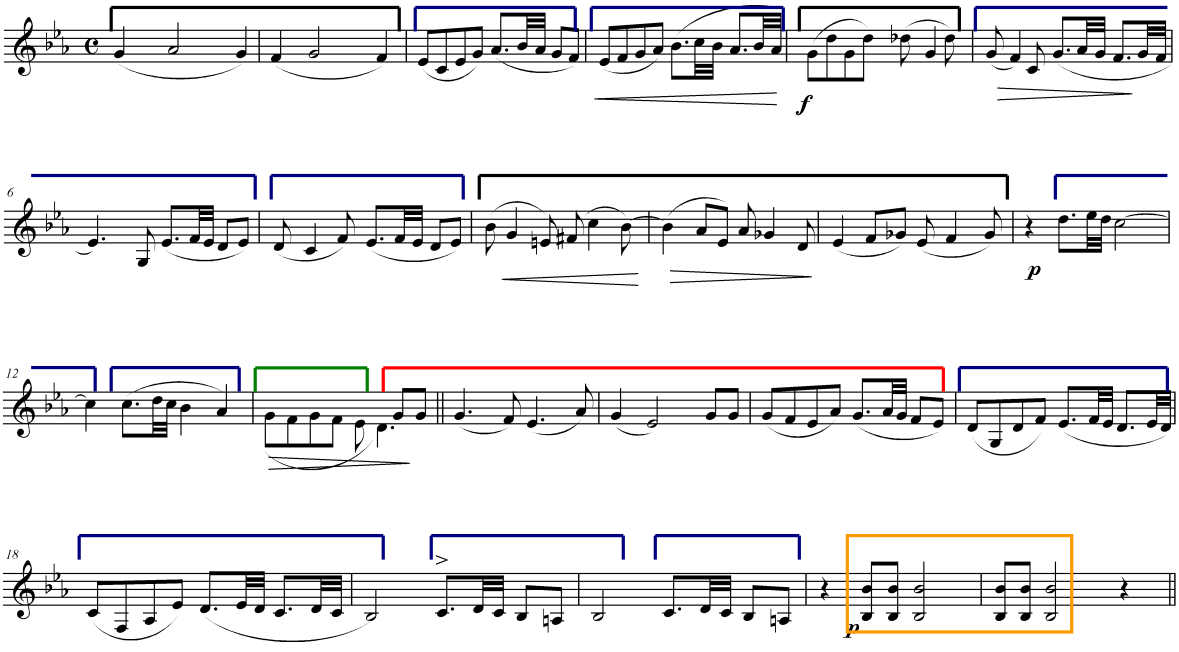
Motivo de *Ostinato*, cc. [38]



Para realizar a ligação entre a 1ª e a 2ª parte desta secção A, o compositor desenvolve o TP numa ponte que designámos de Desenvolvimento Motívico. O processo de variação e desenvolvimento motívico estão presentes nesta ponte.

Exemplo 3.5.6

1º Desenvolvimento motívico, cc. [24 – 46]



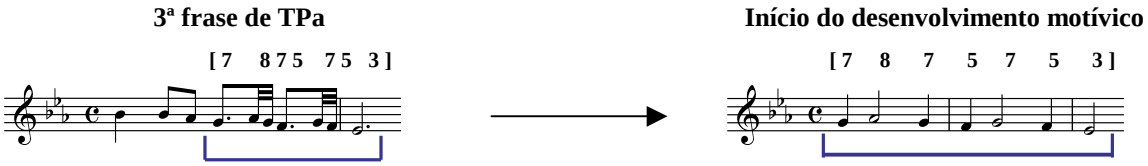
No exemplo 3.5.6, estão assinaladas a azul as variações do motivo da 2ª e 3ª frase de TP onde se destaca a descida melódica em conjunto com ornamentos (este motivo irá sofrer sucessivas variações). É de salientar o surgimento da 1ª e 2ª frase de TPa (assinalado

a vermelho no exemplo 3.5.6 – cc. [38 – 40]) e o motivo de *ostinato* (assinalado a verde no mesmo exemplo) que introduz pela primeira vez o TPa e o acompanha durante os três compassos (a partir deste ponto o motivo de *ostinato* acompanhará sempre o TPa). Nos últimos dois compassos o compositor resolve a ligação para a 2ª parte desta secção A, através do motivo inicial de TP (no exemplo 3.5.6 a cor de laranja), repetindo-o duas vezes para em seguida se iniciar a 2ª parte.

Por último, salientamos os primeiros dois compassos desta ponte. Estes são uma variação rítmica do motivo, assinalado a azul. No exemplo em baixo podemos observar o motivo descendente da 3ª frase de TPa e a respectiva comparação com os dois primeiros compassos do desenvolvimento motívico.

Exemplo 3.5.7

Comparação da 3ª frase de TPa com o início do desenvolvimento motívico

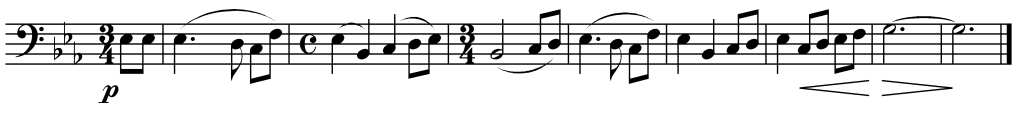


Neste caso aconteceu uma variação rítmica. As síncopas originadas por esta variação rítmica são aproveitadas pelo compositor ao longo deste desenvolvimento (constam a preto no exemplo 3.5.6).

Ao longo da 2ª parte da secção A, o compositor faz duas variações de TP essencialmente a nível rítmico: TP var.1 e TP var.2.

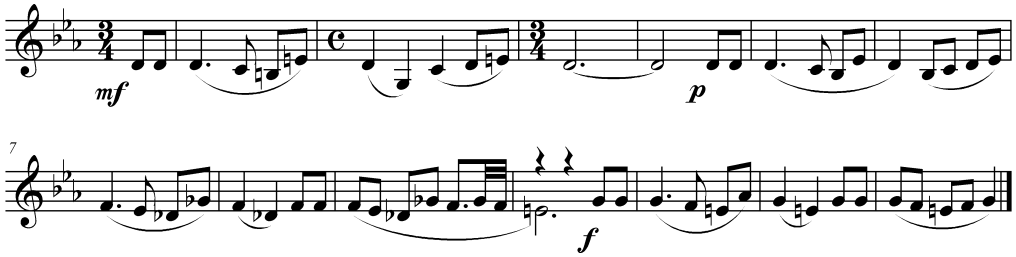
Exemplo 3.5.8

TP var.1, cc. [49 – 56]



Exemplo 3.5.9

TP var.2, cc. [57 – 69]

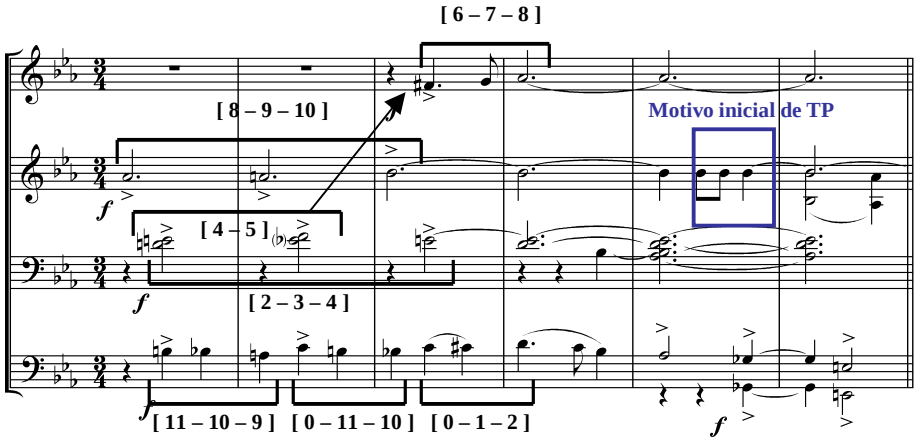


Ao longo de toda esta 2ª parte, o motivo de *ostinato* acompanha sempre o TPvar1 e o TPvar2. Neste caso o motivo é harmonizado a 3 vozes originando uma maior textura.

Para fazer a ligação com a 3ª parte desta secção, o compositor realiza uma pequena subsecção cromática, a qual denominámos de "1º Desenvolvimento Cromático", apresentado no exemplo 3.5.10.

Exemplo 3.5.10

1º Desenvolvimento cromático, cc. [70 – 75]

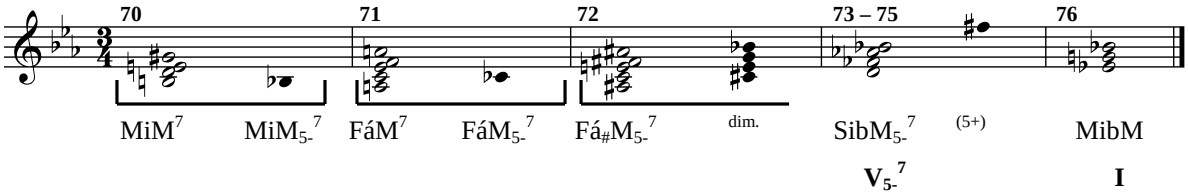


Do exemplo anterior destacamos: a sequência nos primeiros dois compassos com uma distância de um compasso e altura de uma segunda menor ascendente <+1>; o cromatismo da 3ª pauta [4 – 5] continuado na 1ª [6 – 7 – 8]; e os conjuntos cromáticos constituídos por 3 notas. Os cromatismos terminam no 4º compasso onde, a partir daí, o compositor fixa um acorde (MiM_{5-}^{7}).

No exemplo 3.5.11, podemos observar o desenvolvimento harmónico da passagem em estudo e a cadência final.

Exemplo 3.5.11

Desenvolvimento harmónico, cc. [70 – 76]



Do compasso 70 ao 72 verificamos uma sequência: MiM – FáM – Fá#M. Do compasso 72 ao 76 o compositor prepara a cadência. Assim, ele utiliza o acorde diminuto como *pivot* para atingir o acorde com a função de dominante – $SibM_{5-}^{7}$ – para este realizar a cadência à tónica. Nesta cadência o sib (10) é a nota comum a todos os acordes.

Tabela 3.5.6

Evolução da cadência a Mib Maior

$Fá_{\#}M_{5-}^{7}$ ($DóM_{5-}^{7}$)	**7ª diminuta**	**$SibM_{5-}^{7}$**	**MibM**
4	4	4	3
10 →	10 →	10 →	10
6	7	8	7
0	1	2	3
(VI)		**V**	**I**

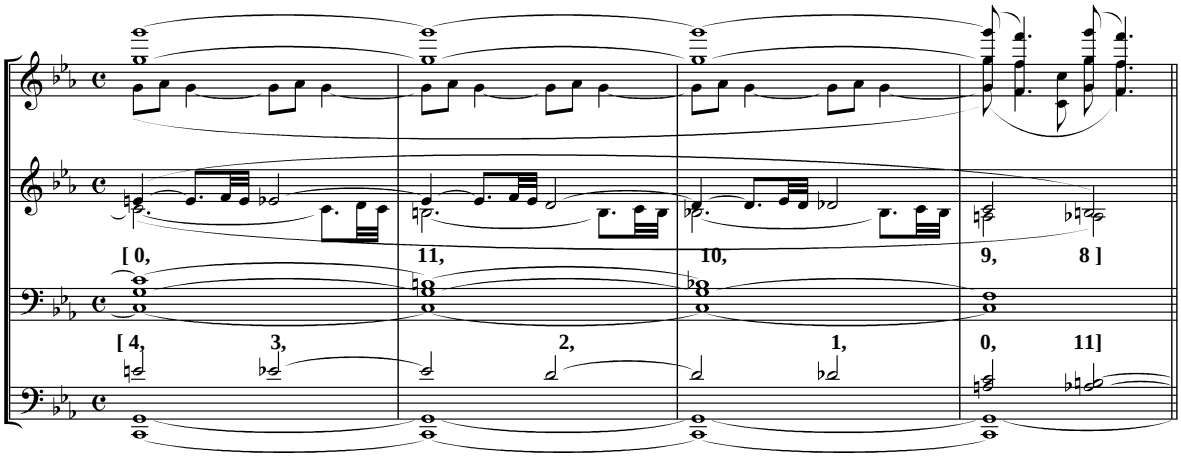
O acorde diminuto é de passagem pois o objectivo do compositor é atingir o acorde de dominante através de dois cromatismos: [6 – 7 – 8] e [0 – 1 – 2]. Salientamos o facto de a tónica (Mib) também ser atingida por dois cromatismos: um ascendente [0 – 1 – 2 – 3] e outro descendente [4 – 3].

Segue-se a 3ª parte da secção A. Esta é uma reexposição dos compassos [9 – 23] da 1ª parte mas com uma textura harmónica mais densa. A principal diferença é o acompanhamento do motivo de *ostinato* durante a reexposição do TPa.

Para realizar a ligação entre a secção A e a secção B, o compositor elabora uma pequena ponte (4 compassos). Esta desenvolve o motivo de descida melódica do TP (desenvolvida no 1º desenvolvimento motívico) em conjunto com um desenvolvimento cromático.

Exemplo 3.5.12

Ponte entre a Secção A e a Secção B, cc. [93 – 96]



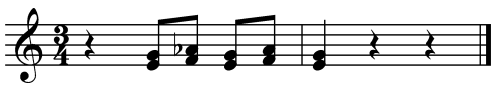
Desta Ponte destacamos 4 aspectos: Toda a secção é suportada por uma pedal (dó e sol) na região grave e aguda; os primeiros 3 compassos da primeira pauta contemplam uma variação do motivo do *ostinato* (no último compasso é destacado pela síncopa); o motivo descendente de TP é desenvolvido na segunda pauta num conjunto de 3 sequências descendentes e em *cânon* entre a voz superior e a voz inferior; dois cromatismos, [0, 11, 10, 9, 8] e [4, 3, 2, 1, 0, 11].

Realizada a leitura da Ponte, diremos ainda que o compositor condensa em apenas 4 compassos toda a secção A: os motivos do único tema desenvolvido nesta secção; o motivo de *ostinato*; os cromatismos da subsecção de "1º Desenvolvimento Cromático" e o desenvolvimento motívico da subsecção "1º Desenvolvimento Motívico".

A secção B é introduzida com uma variação do motivo de *ostinato*, devendo-se à mudança de andamento e ritmo.

Exemplo 3.5.13

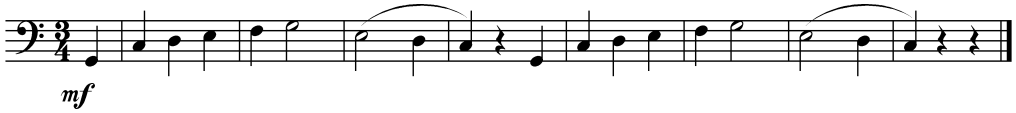
Motivo de *Ostinato* – variação, cc. [97 – 98]



Esta secção B é contrastante em relação à anterior tanto a nível rítmico como temático. A secção começa por introduzir o T1 por duas vezes, como podemos observar nos exemplos seguintes.

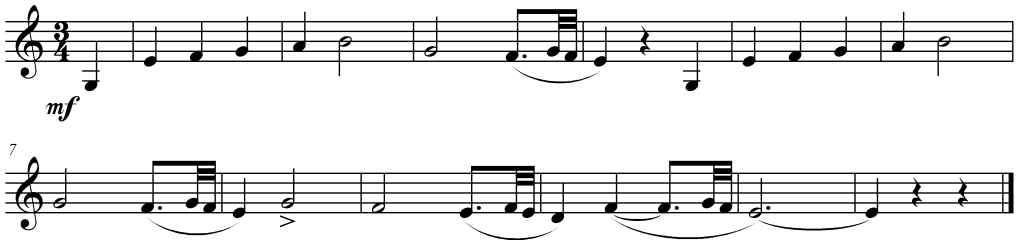
Exemplo 3.5.14

Primeira introdução do T1, cc. [109 – 116]



Exemplo 3.5.15

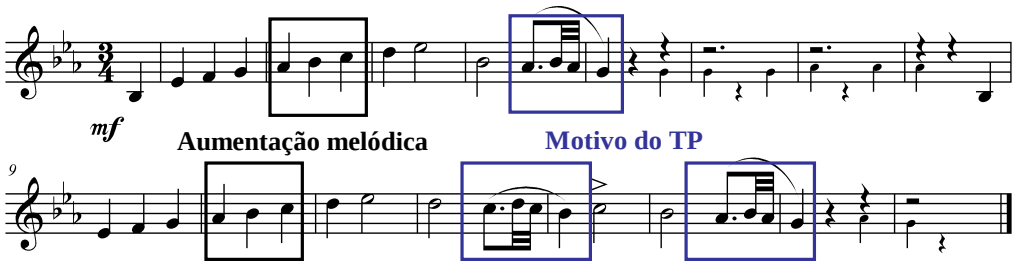
Segunda introduçaõ do T1, cc. [117 – 128]



Em seguida, o compositor expõe o T1 na sua totalidade. Aqui existe uma aumentação da melodia em relação à primeiramente exposta na introdução, como podemos observar no exemplo seguinte.

Exemplo 3.5.16

T1, cc. [137 – 152]

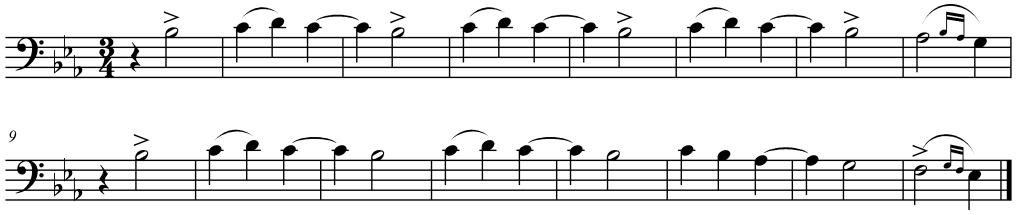


Vemos que a única relação com o TP e com a secção A, é o motivo assinalado a azul. Este foi o motivo utilizado nos desenvolvimento motívico da secção A.

O segundo tema desta secção – Tema 2 (T2) – é muito contrastante com o primeiro, em especial a nível rítmico.

Exemplo 3.5.17

T2, cc. [174 – 189]



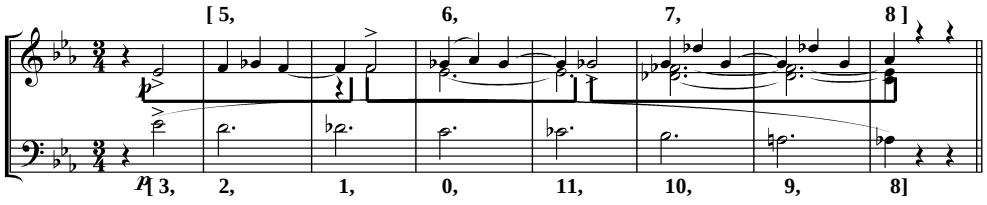
Também salientamos o facto de o motivo de *ostinato* não ser utilizado aquando da utilização do T2 (e também nas secções de cromatismo).

A forma dos dois temas – T1 e T2 – é comum: têm 16 compassos que se dividem em duas partes (8+8): antecedente e consequente.

Em seguida, o compositor desenvolve uma grande secção onde se destaca o cromatismo descendente que acompanha o T2 e que denominámos de "2º Desenvolvimento Cromático". Este subdivide-se em três partes. A 1ª parte contempla 8 compassos onde o T2 é apresentado em forma de variação melódica e é acompanhado pelo cromatismo descendente, como demonstramos no exemplo seguinte.

Exemplo 3.5.18

2º Desenvolvimento cromático – 1ª parte, cc. [190 – 197]

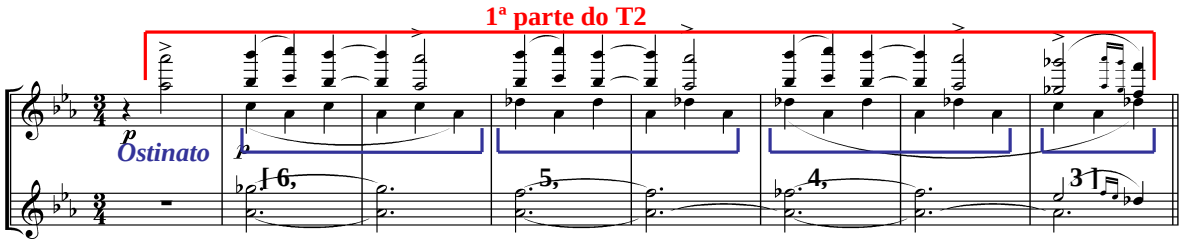


O motivo inicial de T2 (assinalado no exemplo 3.5.18 nos primeiros dois compassos) é seguido por uma sequência em forma de variação que origina um cromatismo ascendente – [5, 6, 7, 8]. Ao juntarmos este cromatismo ascendente com o cromatismo descendente – [3, 2, 1, 0, 9, 8], verificamos que o compositor realiza um alargamento da tessitura, começando na nota [3] (uníssono) e, cromaticamente, atingido a nota [8], num intervalo de oitava (realizando, deste modo, uma cadência a LábM).

Na 2ª parte desta grande secção cromática, o compositor expõe novamente a 1ª parte do T2 (no exemplo 3.5.19 a vermelho). Aqui também o T2 é acompanhado de um cromatismo descendente culminando na cadência a Réb M, como verificamos no exemplo seguinte.

Exemplo 3.5.19

2º Desenvolvimento cromático – 2ª parte, cc. [198 – 205]

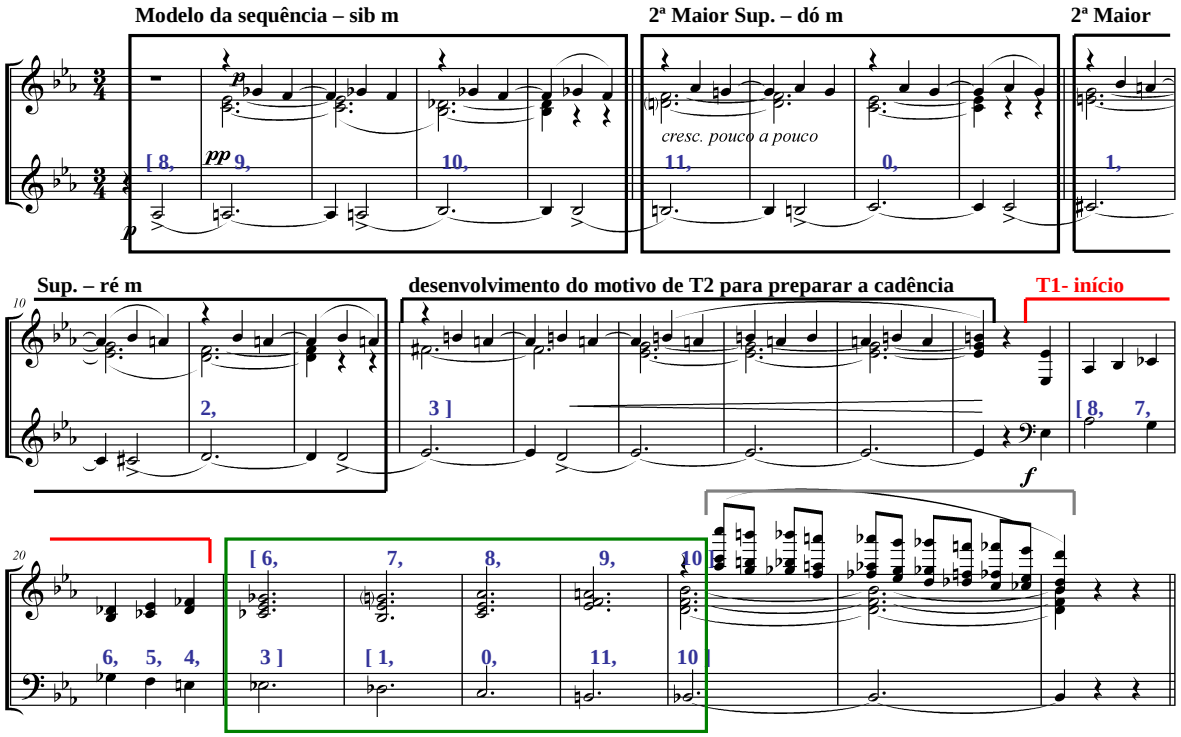


Também podemos observar a pedal de Láb no baixo e o movimento em forma de *ostinato* na segunda voz da 1ª pauta (no exemplo 3.5.19 a azul). Estes dois fenómenos são provenientes da secção A que o compositor recoloca neste ponto da obra.

Na 3ª parte, o compositor continua a desenvolver o T2 da mesma forma que o desenvolveu na 1ª parte.

Exemplo 3.5.20

2º Desenvolvimento cromático – 3ª parte, cc. [206 – 233]

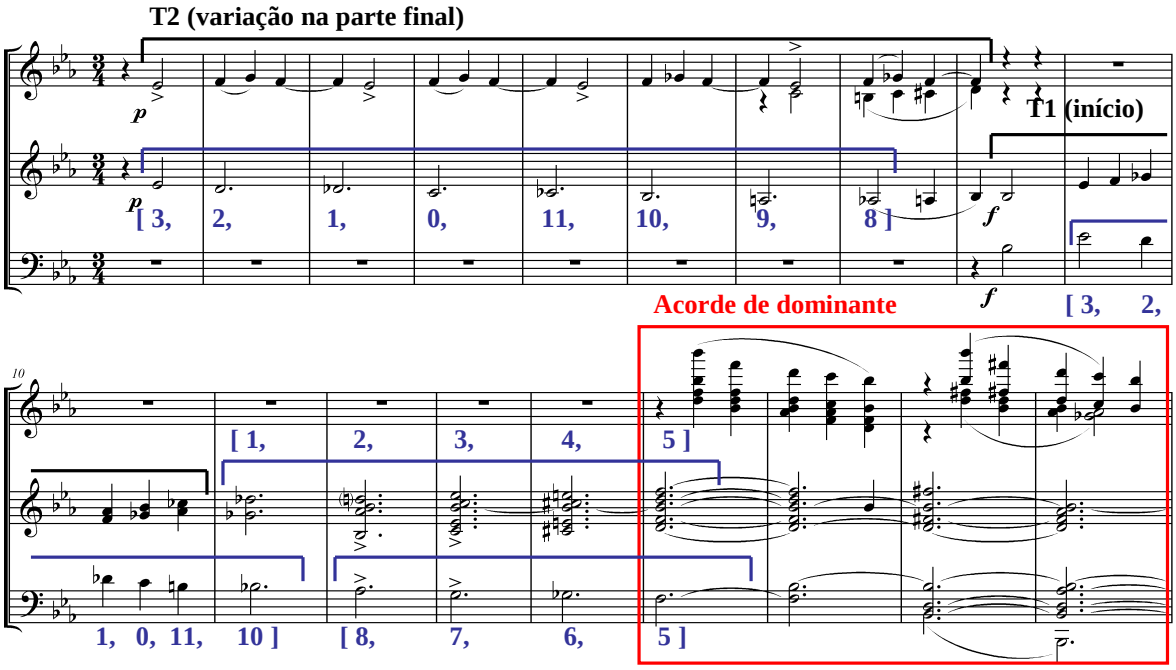


Assim, esta 3ª parte do desenvolvimento cromático inicia-se com uma sequência com altura de uma 2ª maior superior e uma distância de 4 compassos. O material é o motivo inicial de T2. Destacamos o facto de ao longo desta sequência se encadear o cromatismo ascendente [8, 9, 10, 11, 0, 1, 2, 3] (assinalado no exemplo 3.5.29 a azul). Depois o compositor deixa o modelo da sequência para preparar a cadência a láb menor. Aqui, reexpõe o início do T1 ao mesmo tempo que inicia um novo cromatismo, desta vez descendente: [8, 7, 6, 5, 4, 3] (assinalado no exemplo 3.5.29 a azul). Posteriormente, prepara a cadência final deste desenvolvimento cromático a Mib Maior (tonalidade que inicia a 3ª parte da secção B), através de acordes onde a voz superior e a voz inferior perfazem dois cromatismos, respectivamente ascendente – [6, 7, 8, 9, 10] – e descendente – [1, 0, 11, 10] – culminando na nota 10 (no quadrado verde do exemplo 3.5.20). Nos últimos 3 compassos as flautas fazem um descida cromática por terceiras maiores, atingindo o acorde de dominante da tonalidade a iniciar (Mib Maior).

A 3ª parte desta secção B é uma reexposição da 1ª parte. Deste modo, o compositor reexpõe o T1 duas vezes e depois o T2 completo (mesmo processo verificado na 1ª parte). Segue-se um desenvolvimento cromático (exactamente como na 1ª parte). Este também se divide em 3 partes, tendo os mesmos conteúdos, mas de dimensões reduzidas – apenas 19 compassos. O exemplo seguinte mostra este 3º Desenvolvimento cromático, tendo a função de ligar a secção B à secção C (Coda).

Exemplo 3.5.21

3º Desenvolvimento cromático, cc. [278 – 296]

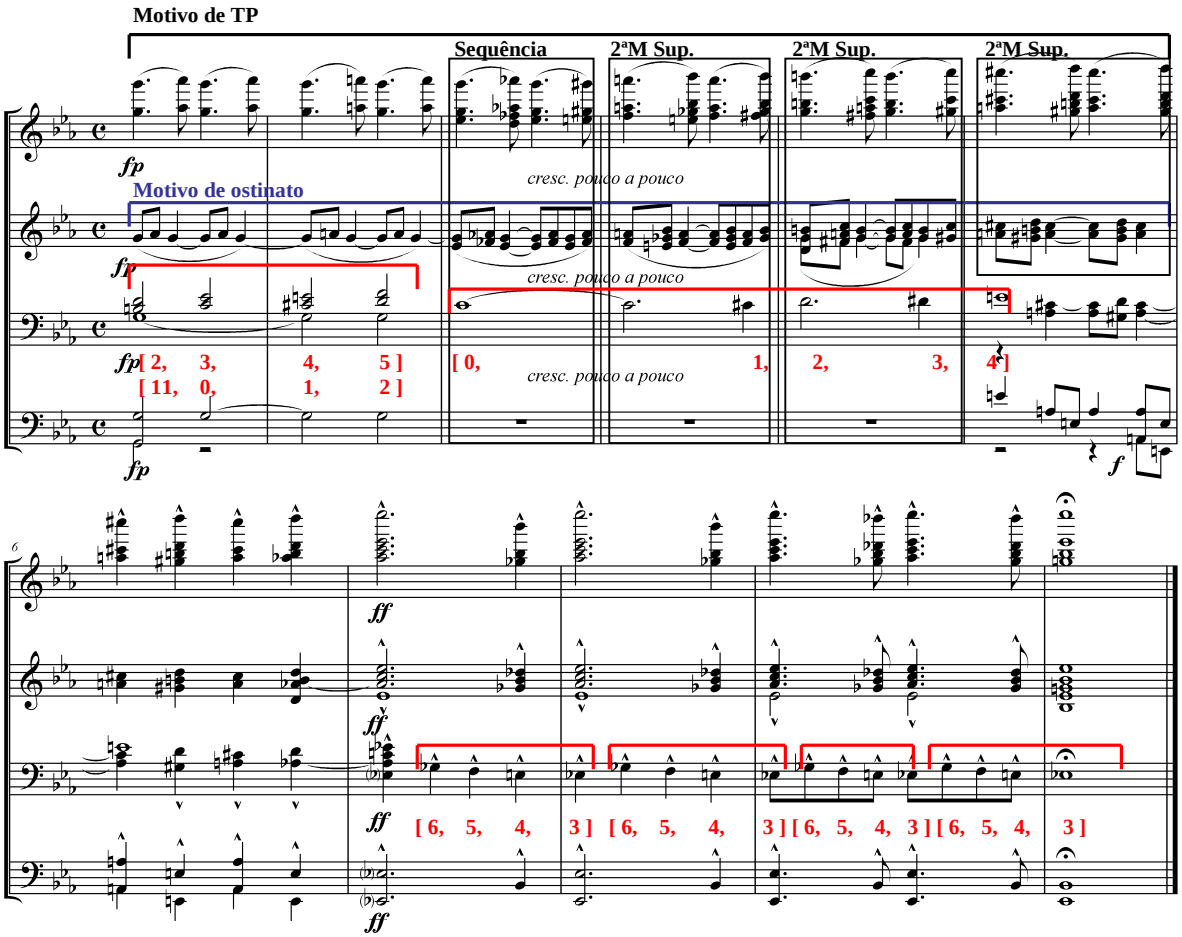


O 3º Desenvolvimento cromático começa por reexpor o T2 com uma pequena variação melódica na sua parte final. É acompanhado por uma descida cromática: [3, 2, 1, 0, 11, 10, 9, 8], realizando uma cadência a Sib Maior. Segue-se uma reexposição do início do T1 também acompanhado por uma descida cromática: [3, 2, 1, 0, 11, 10]. Este T1 não se apresenta no modo maior mas no modo menor – mib menor natural. Em seguida, o compositor insere 5 acordes através dos quais prepara a cadência a Mib Maior. Nestes compassos podemos verificar uma subida e uma descida cromática, respectivamente na voz superior – [1, 2, 3, 4, 5] e na voz inferior – [8, 7, 6, 5], culminando as duas vozes na nota [5] (mesmo processo realizado no final do 2º Desenvolvimento Cromático). O acorde de chegada tem a função de dominante da tonalidade de Mib Maior.

A secção C reexpõe nos primeiros 17 compassos o TP completo (TPa + TPb) exposto na secção A, aumentando a textura harmónica. Os últimos 11 compassos correspondem à Coda Final, onde o compositor não reexpõe nenhum dos três temas da obra mas apresenta motivos das três secções: um motivo do TP, o motivo de *ostinato* e o cromatismo. Deste modo, ele resume toda a Fantasia através dos motivos que acompanham os temas.

Exemplo 3.5.22

Coda Final, cc. [314 – 324]



Por último, destacamos os insistentes cromatismos nos últimos 4 compassos finais para resolver a cadência final em Mib Maior, esta com características plagais.

3.5.3. A Harmonia

3.5.3.1. Tonalidades.

Ao longo de toda a obra o compositor utiliza diversas tonalidades. Entre elas estão as tonalidades próximas e algumas afastadas de Mib Maior. Deste modo, o compositor usa as seguintes tonalidades próximas de Mib Maior: dó menor e sol menor; e as seguintes tonalidade afastadas de Mib Maior: Dó Maior, Réb Maior, Sol Maior, sib menor, ré menor, láb menor e mib menor. Ainda aplica 4 tonalidades nas secções de desenvolvimento com uma curta duração: Láb Maior, Dób Maior, Sib Maior e Lá Maior. Verificamos uma pouquíssima utilização de duas tonalidades que pertencem aos tons próximos (Láb Maior e Sib Maior).

Na tabela seguinte podemos observar todas as tonalidades utilizadas pelo compositor ao longo da obra bem como a sua respectiva predominância.

Tabela 3.5.7

Predominância das tonalidades ao longo da obra

Tonalidade	Nº de compassos	Percentagem (%)	
Mib Maior	197	60 %	76 %
Dó Maior	35	11 %	
Réb Maior	11	3 %	
Sol Maior	6	2 %	
dó menor	12	4 %	12 %
sib menor	8	2 %	
ré menor	6	2 %	
láb menor	6	2 %	
mib menor	3	1 %	
sol menor	2	1 %	
Restantes tonalidades	38	12 %	

Da leitura da tabela 3.5.7, resulta que existe uma predominância clara da tonalidade de Mib Maior em relação às restantes tonalidades, ocupando um total de 60% da obra. Esta insistência na tonalidade de Mib Maior não acontece por acaso. Segundo um estudo realizado por João Ranita Nazaré no livro "Música Tradicional Portuguesa – Cantares do Baixo Alentejo" é referenciado que a tonalidade de mi, fá e ré são as mais frequentes nesta forma de cantares (Alentejanos) e destas, a de mi é a mais utilizada. Transpondo para a

obra em estudo e fazendo um paralelo com o objectivo da composição (para orquestra de sopros) chegamos à conclusão que a tonalidade principal da obra teria de ser a de Mib Maior. A razão de ser Mib Maior e não Mi Maior, como relata o estudo mencionado, deve-se ao facto de as tonalidades que o compositor utiliza ao longo das suas Fantasias serem preferencialmente com bemóis e não com sustenidos, devido aos instrumentos transpositores, nomeadamente em Sib, que abundam na orquestra de sopros – clarinetes, sax. Soprano, sax. Tenor, Clarinete Baixo, Trompetes, Fliscornes, Bombardinos em Sib, Tubas em Sib. Deste modo, tendo em conta um melhor timbre dos instrumentos, as tonalidades com bemóis adaptam-se melhor. Se optasse pela tonalidade de Mi Maior, os instrumentos transpositores em Sib tocariam na tonalidade de Fá# Maior (6 sustenidos); os instrumentos transpositores em Fá tocariam na tonalidade de Si Maior (5 sustenidos). Através da tonalidade de Mib Maior, o compositor consegue um timbre mais equilibrado da orquestra e uma melhor qualidade na afinação dos instrumentos transpositores, nomeadamente nos metais.

Ainda em relação à tabela 3.5.7, verificamos que a única tonalidade utilizada com sustenidos é a de Sol Maior, mas de uma forma muito breve (apenas em 6 compassos).

Na tabela seguinte podemos observar a distribuição das tonalidades ao longo da obra. Neste quadro verificamos partes onde não se impõe uma tonalidade. Estas aparecem essencialmente nos desenvolvimentos motívicos e nos desenvolvimentos cromáticos (mencionados no capítulo anterior). Contabilizam-se 38 compassos ao longo da obra perfazendo uma percentagem de 12% do total. Com este dado podemos concluir que o compositor elaborou um complexo trabalho cromático ao longo desta Fantasia que, como já se disse, foi a última a ser escrita.

Tabela 3.5.8

Análise pormenorizada das tonalidades

Tonalidade	Compassos	Nº
---------- **Secção A** ----------		
Mib Maior	1 – 34	34
dó menor	35 - 42	8
Mib Maior	43 - 54	12
Sol Maior	55 - 60	6
sol menor	61 - 62	2

Tonalidade	Compassos	Nº
sib menor	63 - 65	3
Indefinição tonal	66 – 75	10
Mib Maior	76 - 96	21
---------- **Secção B** ----------		
Dó Maior	97 – 131	35
Mib Maior	132 – 189	58
Cromatismos (cad. a Láb Maior)	190 – 197	8
Réb Maior	198 – 205	8
sib menor	206 – 210	5
dó menor	211 – 214	4
ré menor	215 – 220	6
láb menor	221 - 226	6
(Dób M, Láb M, Sib M)	227 – 230	4
Mib Maior	231 - 277	47
Cromatismos (cad. a Sib Maior)	278 – 286	9
mib menor	287 - 289	3
Mib Maior	290 - 296	7
---------- **Secção C** ----------		
Mib Maior	297 – 313	17
Coda Final		
(dó m, Dó Maior, Lá Maior)	314 – 320	7
Réb Maior	321 - 323	3
Mib Maior	324	1
		324

3.5.3.2. Acordes

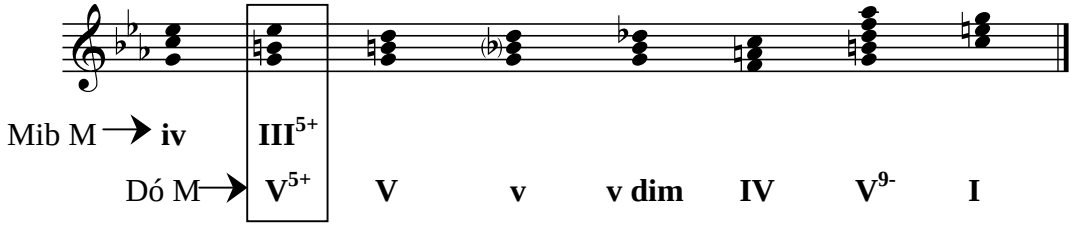
Devido ao trabalho cromático realizado pelo compositor ao longo das secções de desenvolvimento cromático e motívico, esta obra apresenta diversos acordes que perfazem complexas harmonias. Assim, podemos encontrar ao longo desta Fantasia acordes de quinta aumentada, de sexta aumentada (tipo alemã), de sétima com a quinta diminuta, de sétima diminuta, e de nonas.

a) Acordes com a quinta aumentada – aparecem com três funções: a de modulação, a de dominante e a de passagem.

Função de modulação: o compositor utiliza um acorde aumentado como acorde *pivot* na modulação;

Exemplo 3.5.23

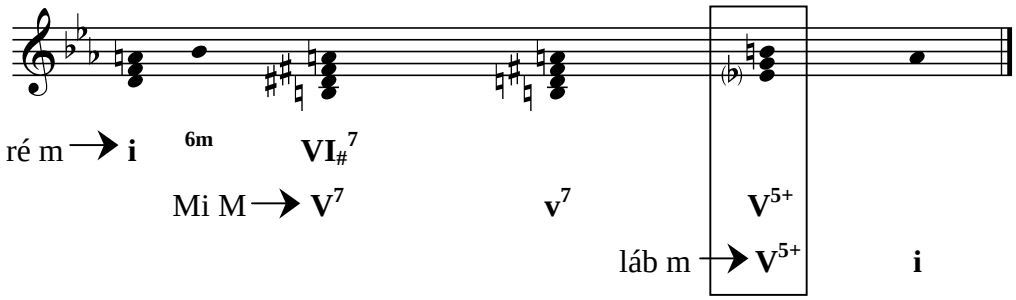
Acorde de 5ª aumentada com a função de modulação, cc. [93 – 97]



Função de dominante: o compositor sobe meio-tom à quinta do acorde de dominante, criando uma segunda sensível para o acorde de tónica.

Exemplo 3.5.24

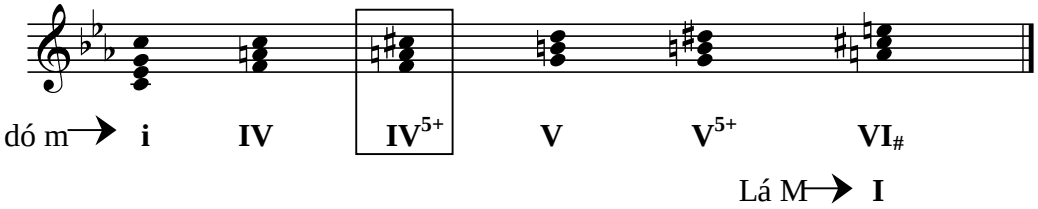
Acorde de 5ª aumentada com a função de dominante, cc. [217 – 225]



Função de passagem: o compositor transforma um acorde do IV grau em aumentado, originando um cromatismo para a dominante.

Exemplo 3.5.25

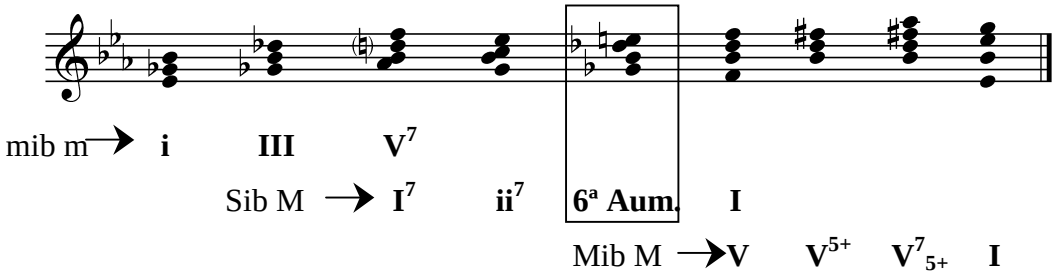
Acorde de 5ª aumentada com a função de passagem, cc. [316 – 320]



b) Acordes de sexta aumentada (tipo alemã) – o compositor utiliza-o apenas em duas ocasiões: a primeira com a função de modulação (Exemplo 3.5.26) e a segunda como subdominante (Exemplo 3.5.27), realizando uma tonicização pela tonalidade de dó menor.

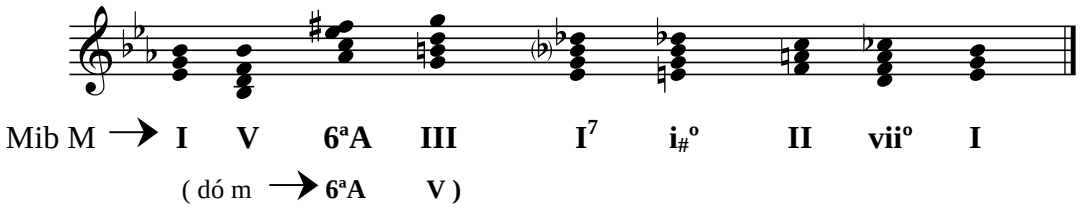
Exemplo 3.5.26

Acorde de 6ª aumentada com a função de modulação, cc. [287 – 297]



Exemplo 3.5.27

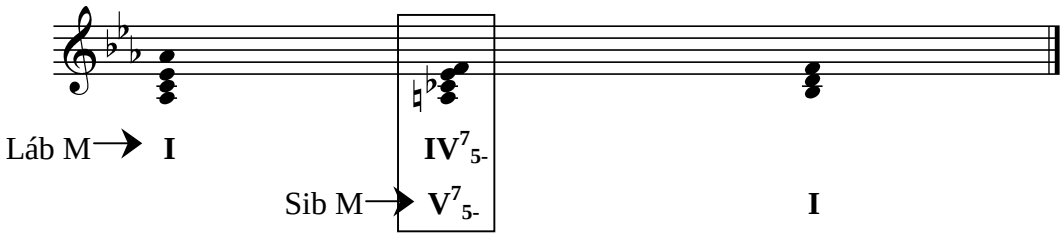
Acorde de 6ª aumentada com a função de subdominante, cc. [27 – 30]



c) Acordes de sétima com quinta diminuta – o compositor aplica-os apenas por duas ocasiões, sempre com a função de modulação. No exemplo em baixo, o compositor utiliza-o como acorde *pivot*. Este acorde poderia ser um acorde de 6ª aumentada (tipo francesa) mas a resolução para a tónica traduz-se numa função de dominante.

Exemplo 3.5.28

Acorde de 7ª dominante com a 5ª diminuta com a função de modulação, cc. [229 – 231]

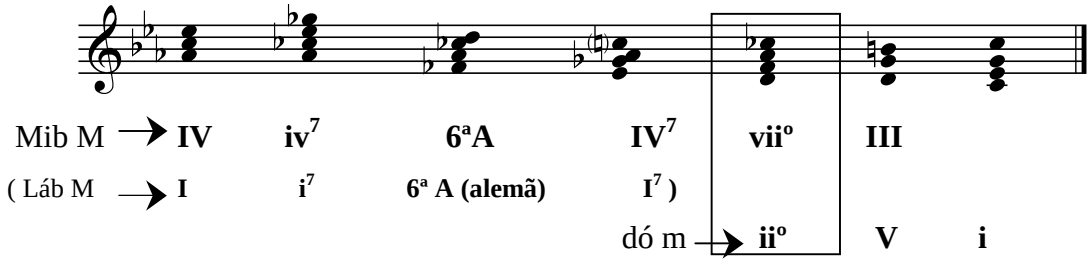


d) Acordes de sétima diminuta – o compositor utiliza-os em três funções diferentes: como modulação, como dominante secundária e como acorde de passagem.

Na modulação, o compositor utiliza-o como acorde *pivot*;

Exemplo 3.5.29

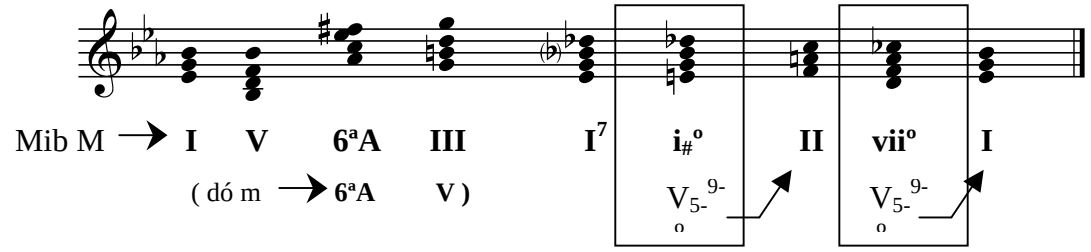
Acorde de 7ª diminuta com a função de modulação, cc. [33 – 35]



Como dominante secundária, o compositor enriquece o discurso harmónico criando tonicizações onde um acorde de um outro grau, sem ser a tónica, é precedido por um outro com função de dominante;

Exemplo 3.5.30

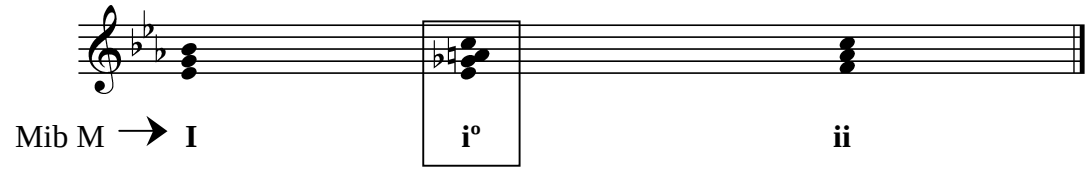
Acorde de 7ª diminuta com a função de dominante, cc. [27 – 30]



Como acorde de passagem, o compositor utiliza-o para criar cromatismos na passagem cadencial a outro grau funcional.

Exemplo 3.5.31

Acorde de 7ª diminuta com a função de passagem, cc. [30 – 31]

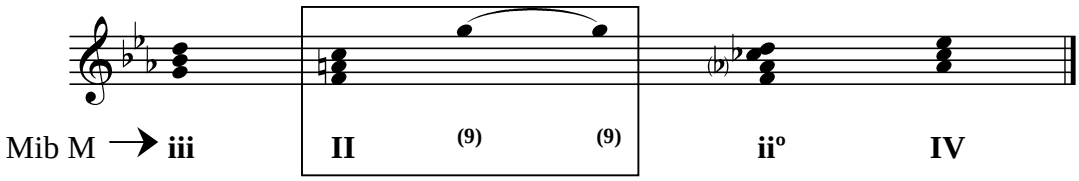


e) Acordes de nona – o compositor utiliza-os em dois tipos diferentes: nona maior e nona menor.

O de nona maior, o compositor aplica-o em duas ocasiões, uma sobre o acorde de segundo grau (tonicização cc. [24 – 26]) e outra sobre o acorde de quinto grau (modulação cc. [197-205]);

Exemplo 3.5.32

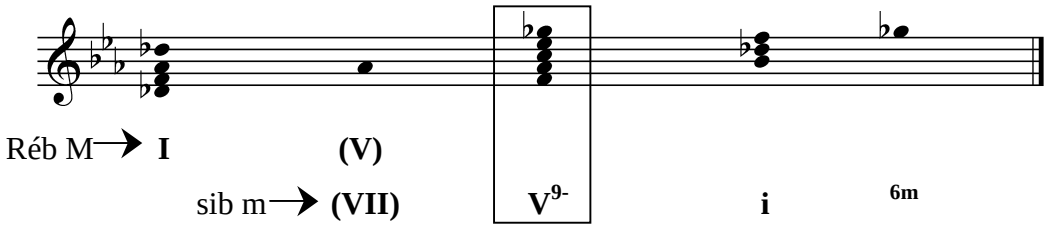
Acorde de nona maior, cc. [24 – 26]



O de nona menor, o compositor aplica-o por quatro vezes: uma num acorde de terceiro grau (tonização cc. [23 – 24]) e as restantes três num acorde de quinto grau (tonizações cc. [205 – 209], [209 – 213] e [213 – 217]).

Exemplo 3.5.33

Acorde de nona menor, cc. [205 – 209]



3.5.3.3. Modulações[34]

Ao longo de toda a obra o compositor aplica 24 modulações. A tabela seguinte resume os vários tipos de modulações:

[34] Apresentamos em anexo todas as modulações (ponto 7.3.5) bem como todas as tonicizações (ponto 7.4.5) que ocorrem em toda a Fantasia, indicando as respectivas funções tonais.

Tabela 3.5.9
Caracterização das modulações

Nº	Modulação		Distância (Quintas)	Acorde *pivot*	Observações
	De	Para			
1	Mib M	dó menor	0	III / V	Relativa menor
2	dó menor	Mib Maior	0	VI / IV	Relativa Maior
3	Mib Maior	Sol Maior	+4	III / I	Tom afastado
4	Sol Maior	sol menor	-3	I / i	Homónima menor
5	sol menor	sib menor	-3	iii / i	Tom afastado
6	sib menor	Mib Maior	+2	Sequência	Tom afastado
7	Mib Maior	Dó Maior	+3	III / V	Tom afastado
8	Dó Maior	Mib Maior	-3	VII / V	Tom afastado
9	Mib Maior	Láb Maior	-1	Cromatismo	Tom próximo
10	Láb Maior	Réb Maior	-1	I / V	Tom próximo
11	Réb Maior	sib menor	0	III / V	Relativa menor
12	sib menor	dó menor	+2	$VI_{\#}$ / V	Tom afastado
13	dó menor	ré menor	+2	$VI_{\#}$ / V	Tom afastado
14	ré menor	láb menor	-6	IV / V	Tom afastado
15	láb menor	Láb Maior	+3	I / V	Homónima Maior
16	Láb Maior	Sib Maior	+2	VI / V	Tom afastado
17	Sib Maior	Mib Maior	-1	I / V	Tom próximo
18	Mib Maior	Sib Maior	+1	Cromatismo	Tom próximo
19	Sib Maior	mib menor	-4	I / V	Tom afastado
20	mib menor	Mib Maior	+3	V / V	Homónima Maior
21	Mib Maior	dó menor	0	III / V	Relativa menor
22	dó menor	Lá Maior	+6	$VI_{\#}$ / I	Tom afastado
23	Lá Maior	Réb Maior	+4	V / III	Tom afastado
24	Réb Maior	Mib Maior	+2	IV / III	Tom afastado

A tabela 3.5.9 permite-nos constatar que das 24 modulações praticadas pelo compositor, 13 são realizadas a tons afastados, 4 a tons próximos, 3 à relativa menor, 2 à homónima Maior, 1 à relativa maior e 1 à homónima menor. Tendo em conta que as modulações para as relativas são para tons próximos e as modulações para as homónimas são para tons afastados, temos um total de 16 modulações para tons afastados e 8 para tons próximos. As modulações para tons mais afastados têm uma distância de –6 e +6, respectivamente de ré menor para láb menor e de dó menor para Lá Maior. Em contrapartida, as modulações para tons mais próximos são as 4 que modulam para as

respectivas relativas. Em relação aos acordes *pivot*, o compositor utiliza mais o 1º grau e o 3º grau para este ser o 5º grau da tonalidade seguinte, I/V (4 vezes) e III/V (4 vezes), respectivamente.

3.5.3.4. Encadeamentos

Através da leitura da tabela 3.5.10, verificamos que o encadeamento mais usado pelo compositor ao longo da Fantasia foi o tipo V – I, com 65 ocorrências. Salientamos o facto de o encadeamento plagal IV – I surgir por 11 vezes. Outra leitura importante é o facto do compositor aplicar o duplo encadeamento autêntico II – V – I apenas por uma vez, contrariamente ao duplo encadeamento IV – V – I (5 vezes).

A utilização, por larga maioria, do encadeamento V – I é justificada pela construção simples dos temas populares.

Em relação às tonalidades, notamos que não houve uma exploração dos diversos encadeamentos durante as tonalidades menores, em relação às tonalidades maiores, que deriva de as tonalidades menores surgirem apenas em momentos curtos.

Tabela 3.5.10

Análise de todos os encadeamentos

Tonalidade Maior			**Tonalidade menor**			**Total**
Encadeamento	**Nº.**		**Encadeamento**	**Nº.**		**Soma**
IV – I	6	11	----------			**11** (IV - I)
IV – I^6	2					
iv – I	2					
$IV^9{}_{7+}$ – I	1					
V – I	1	57	V - i	3	8	**65** (V - I)
----------			V – i^9	1		
V^7 – I	48		----------			
V^{5+} – I	1		V^{5+} – i	1		
V^9 – I	4		----------			
V^9 – I^6	3					
----------			V^{9-} – i^6	3		
----------			$i_{\#}$ dim – V – i	1		**1** (I - V - I)

Tonalidade Maior			**Tonalidade menor**		**Total**
Encadeamento	**Nº.**		**Encadeamento**	**Nº.**	**Soma**
ii – V^7 – I	1		----------		**1** (II - V - I)
IV – V^7 – I	4	5	----------		**5** (IV - V - I)
IV – V^{9-} – I	1				
vi – V^7 – I	1	2	----------		**2** (VI - V - I)
vi^9_{5-} – V^7 – I	1				
6ªA – V^7_{5+} – I	1		----------		**1** (6ªA - V - I)
vii dim – I^7	1	4	----------		**4** (VII - I)
vii dim^7 – I	2				
viiº – I	1				
II – viiº – I	1		----------		**1** (II - VII - I)
IV – vii dim – I	1		----------		**1** (IV - VII - I)
IV^7 – 6ªA – I	1		----------		**1** (IV - 6ªA - I)
TOTAIS	**84**			**9**	**93**

3.5.4. Conclusão

Das 5 analisadas é a Fantasia com a forma mais simples. Tem uma forma ternária, A – B – A', onde a reexposição (A') tem a função de finalizar a Fantasia, reexpondo apenas uma vez o TP para concluir a obra nos últimos 11 compassos.

A simplicidade verificada na forma contrasta com a complexidade harmónica da obra. Esta é desenvolvida nas Pontes entre as secções e também nas ligações das diferentes partes de cada secção. É aqui que verificamos os desenvolvimentos harmónicos e cromáticos, bem como os desenvolvimentos motívicos.

A nível temático e motívico, o compositor apenas utiliza 3 temas, TP (nas secções A e C), T1 e T2 (na secção B) e os motivos desenvolvidos são oriundos dos respectivos temas. O material da secção B é contrastante como o utilizado na secção A, mas podemos encontrar algum material motívico da secção A nos desenvolvimentos cromáticos da secção B.

Os temas expostos e desenvolvidos pelo compositor têm as suas raízes na região do Alentejo (de acordo com o nome da Fantasia – *Templo de Diana* – que se localiza na cidade alentejana de Évora). Assim, o Tema Principal relembra-nos os cânticos alentejanos porque as suas formas são idênticas.

Ao longo da Fantasia, o compositor faz "recapitulações" dos materiais de que destacamos os 4 compassos da Ponte da secção A para a secção B e a Coda Final. Em ambos os casos, consegue resumir, num curto espaço de tempo, todos os materiais expostos anteriormente. Deste modo, o compositor torna a obra mais uniforme.

4. Orquestração

Sabendo a importância deste ponto para o resultado final de uma obra, pretendemos fazer alusão a alguns aspectos de interesse analítico que justificam a grandeza orquestral das duas obras em questão: a Fantasia nº2 "Arco-Íris" e a Fantasia nº5 "Paisagem Ribatejana".

Um primeiro aspecto é a instrumentação que o compositor utiliza e a sua disposição na partitura geral, que demonstramos na tabela seguinte.

Tabela 4.1

Instrumentação das Fantasias "Arco-Íris" e "Paisagem Ribatejana"

"Arco-Íris"	"Paisagem Ribatejana"
Flautim Flautas Oboés Corne Inglês Requintas (Clarinetes em Mib) 1º Clarinetes 2º Clarinetes 3º Clarinetes Saxofone Soprano Saxofone Alto Saxofone Tenor Saxofone Barítono Clarones (Clarinete Baixo) Fagotes 1ª e 2ª Trompas em Fá 3ª e 4ª Trompas em Fá 1º Fliscornes 2º Fliscornes 1º Trompetes 2º Trompetes 1º e 2º Trombones 3º e 4º Trombones Bombardinos (1º e 2º) Contra-baixos em Dó (Tubas) Timbales Bateria	Flautim Flautas Oboés Corne Inglês Requintas (Clarinetes em Mib) 1º Clarinetes 2º e 3º Clarinetes Saxofone Soprano Saxofone Alto Saxofone Tenor Saxofone Barítono Clarones (Clarinete Baixo) Fagotes Violoncelos Trompas em Fá (1ª, 2ª, 3ª, e 4ª) Fliscornes (1º e 2º) Trompetes (1º e 2º) Trombone (1º, 2º e 3º) Bombardinos (1º e 2º) Contra-baixos em Dó (Tubas) Tímpanos Bateria

Através da enumeração dos instrumentos constantes na partitura, verificamos que existem nomes de instrumentos que hoje não são usados, como é o caso de Clarone e Requinta correspondendo, respectivamente, ao Clarinete Baixo e ao Clarinete em Mib. Por outro lado, também existem instrumentos de corda: os violoncelos (apenas na partitura da "Paisagem Ribatejana") e os contra-baixos[35]. No caso particular dos contra-baixos, a sua parte corresponde à das Tubas em Mib (com a mesma designação de Contra-baixos). Deduzimos isto pela inexistência das Tubas na partitura (instrumento fundamental neste tipo de formação). O som real deste instrumento encontra-se uma oitava inferior ao escrito na partitura. Este fenómeno acontece com os Contra-baixos de corda e não com as Tubas (tocam em sons reais). A transposição para o papel individual tem em conta este problema. Os Violoncelos apenas aparecem na partitura da "Paisagem Ribatejana" mas sem destaque pois limitam-se a duplicar outros instrumentos, nomeadamente os fagotes, clarinetes-baixo e saxofones barítono.

Na parte correspondente à "bateria" o compositor escreve os instrumentos de percussão à excepção dos Timbales. Assim, podemos encontrar os seguintes instrumentos: caixa, tutti (bombo e pratos), gongo, prato suspenso, triângulo, pandeiro e blocos (2 sons) – no Arco-Íris; na "Paisagem Ribatejana" ainda podemos encontrar os seguintes instrumentos: sinos e tantã (gongo). Esta secção instrumental não é explorada com mais instrumentos, nomeadamente com o Xilofone, Vibrafone e Marimba pois a Banda da G. N. R. ainda não possuía instrumentistas (também nesta altura não havia divulgação nem formação nos mesmos instrumentos). O único instrumento de percussão que tem um destaque na partitura são os timbales pois tem numa pauta específica ao passo que todos os restantes instrumentos de percussão são escritos numa única pauta.

De facto, a secção denominada de "Bateria", que pertencente à família da Percussão, é pouco explorada em relação às restantes famílias instrumentais. Mesmo o nome atribuído (que nada tema a ver com os instrumentos em causa) é um pouco pejorativo apesar do contexto cultural de Portugal na altura (o mesmo já aconteceu com a designação de outros instrumentos, como referimos anteriormente). A pauta destinada à "Bateria" refere-se, na sua grande maioria, aos seguintes instrumentos: Caixa (Snare

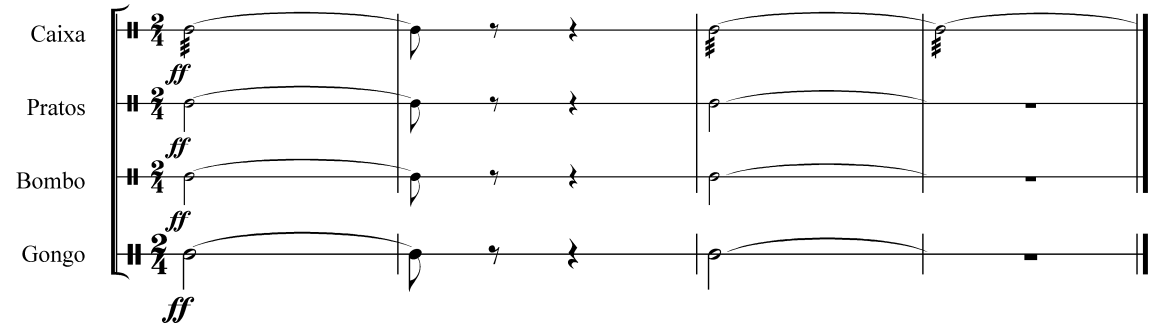
[35] Os dois instrumentos constam na partitura porque a Banda da G. N. R. tem nos seus quadros instrumentistas para os tocar.

Drum), Pratos (Cymbals) e Bombo (Bass Drum). Quando o compositor pretende que o Bombo e os Pratos toquem o mesmo ritmo designa essa linha rítmica de "Tutti".

Tendo em conta a utilização dos instrumentos de Percussão para a realização destas obras, não são necessários muitos percussionistas. Para além do instrumentista específico que toca Timbales, são necessários mais 3 instrumentistas, para o Bombo, Pratos e Caixa. Todos os restantes acessórios são tocados pelos mesmos 3 instrumentistas. Existem apenas algumas excepções em certas partes das obras. Estas estão representadas nos 4 exemplos seguintes (2 da Fantasia "Arco-Íris" – exemplo 4.1 e 4.2; e 2 da Fantasia "Paisagem Ribatejana" – exemplo 4.3 e 4.4)

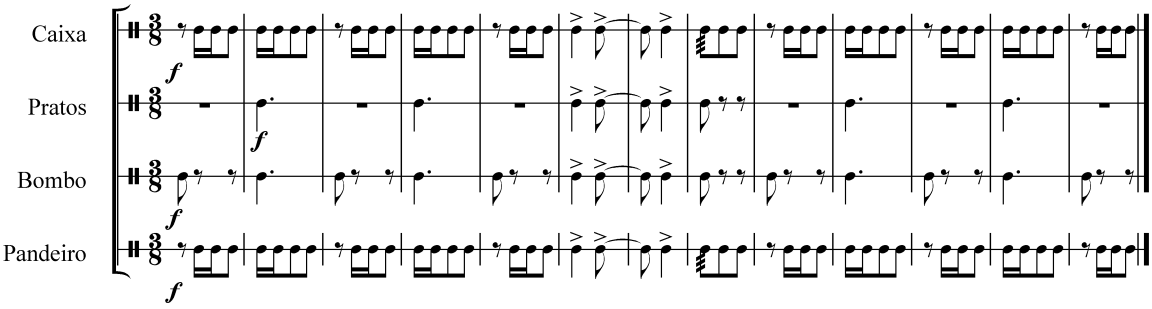
Exemplo 4.1

Naipe da percussão na Fantasia nº2 "Arco-Íris", cc. [124 – 127]



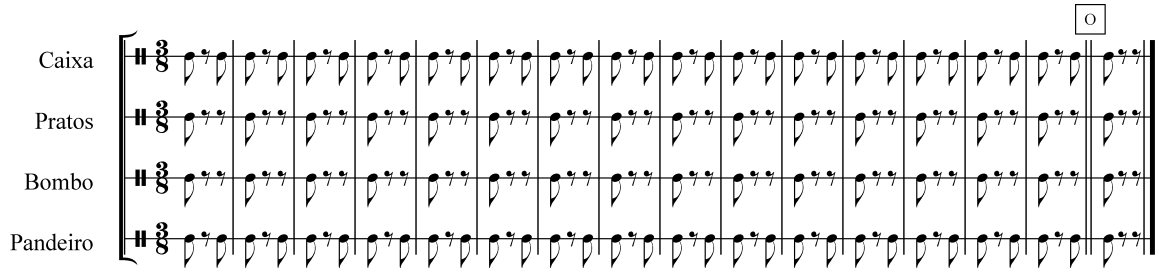
Exemplo 4.2

Naipe da percussão na Fantasia nº2 "Arco-Íris", cc. [283 – 295]



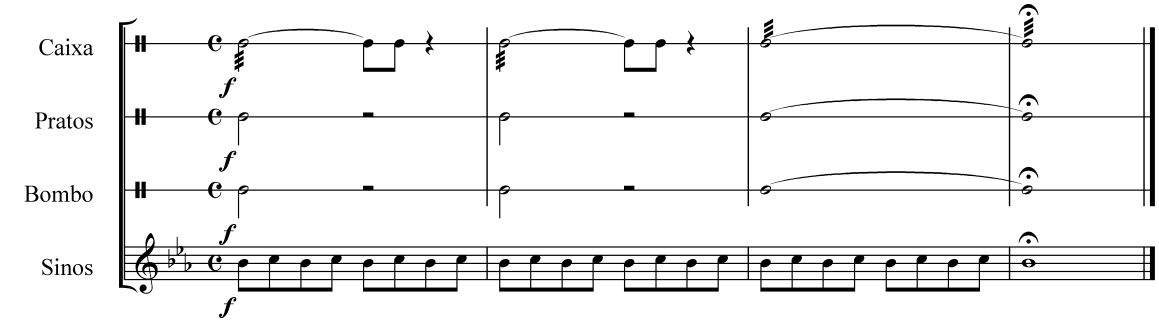
Exemplo 4.3

Naipe da percussão na Fantasia nº5 "Paisagem Ribatejana", cc. [391 – 406]



Exemplo 4.4

Naipe da percussão na Fantasia nº5 "Paisagem Ribatejana", cc. [587 – 590]



Desta forma, sugerimos a necessidade de ter 4 percussionistas para desempenhar a parte de "Bateria": 1 para o Bombo, 1 para os Pratos, 1 para a Caixa e 1 para os acessórios.

Em relação aos Timbales, é necessário, no mínimo, um conjunto de 3. As tabelas seguintes (4.2 e 4.3) mostram-nos um levantamento das mudanças de notas nos timbales ao longo das duas Fantasias em estudo. Tendo em conta as diferentes notas para cada timbale, sugerimos o tamanho de 28'' para o grave e médio e, para o timbale agudo, o tamanho de 25''[36].

[36] Segundo o livro de Samuel Adler, *The Study of Orchestration*, o timbale de 28 polegadas tem a amplitude de $Fá_1$ a $Dó_2$; o timbale de 25 polegadas tem a amplitude de Sib_1 a $Fá_2$.

Tabela 4.2

Levantamento das mudanças de notas nos timbales na Fantasia nº2 "Arco-Íris"

Notas			Compassos
Timbale grave 28''	Timbale médio 28''	Timbale agudo 25''	
Sol_1	Sib_1	$Ré_2$	[1 – 50]
$Fá_1$	Sib_1	Mib_2	[81 – 118]
	Sib_1	$Ré_2$	[124 – 147]
$Fá_1$	Sol_1	$Ré_2$	[182 – 226]
$Fá_1$	Sol_1	$Dó_2$	[241 – 385]
		$Ré_2$	[389]
$Fá_1$	Sib_1	$Dó_2$	[406 – 413]
	Sib_1	Mib_2	[419 – 446]
$Láb_1$	Sib_1	Mib_2	[451 – 458]
Sib_1	$Dó_2$	Mib_2	[466 – 500]
Sol_1	$Lá_1$	$Ré_2$	[507 – 520]
Sol_1	$Dó_2$	$Ré_2$	[524 – 541]

Tabela 4.3

Levantamento das mudanças de notas nos timbales na Fantasia nº5 "Paisagem Ribatejana"

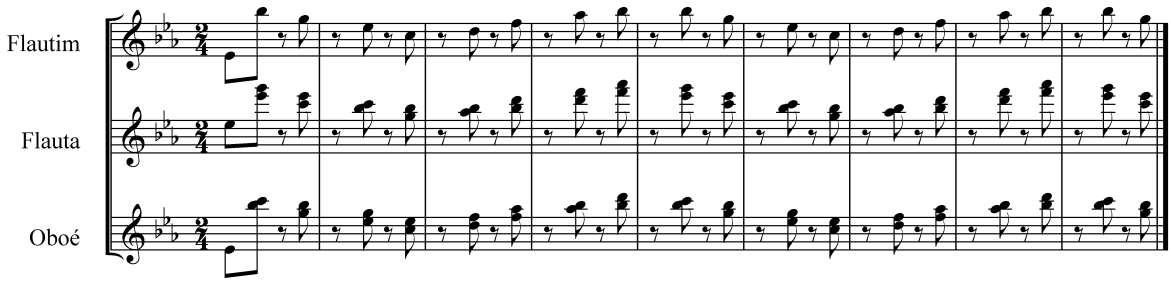
Notas			Compassos
Timbale grave 28''	Timbale médio 28''	Timbale agudo 25''	
Sol_1		Mib_2	[5 – 11]
$Fá_1$	Sib_1	Mib_2	[35 – 55]
$Láb_1$	$Dó_2$	Mib_2	[74 – 89]
$Fá_1$	Sib_1	$Dó_2$	[107 – 251]
Sol_1		$Dó_2$	[267 – 278]
Sol_1	$Lá_1$	$Ré_2$	[295 – 305]
$Fá_1$	Sib_1	$Ré_2$	[321 – 328]
$Fá_1$	Sol_1	$Dó_2$	[341 – 430]
$Láb_1$	$Dó_2$	Mib_2	[450 – 484]
$Láb_1$	Sib_1	Mib_2	[490 – 531]
		$Ré_2$	[545 – 549]
$Láb_1$	Sib_1	Mib_2	[553 – 590]

Ainda na instrumentação utilizada pelo compositor nestas duas Fantasias, salientamos o uso de mais dois instrumentos: o Fautim e o Fliscorne.

O primeiro, o compositor destaca-o na partitura com uma pauta individual assumindo, por vezes, um papel principal na distribuição das vozes e remetendo as restantes flautas para um papel secundário de preenchimento da harmonia, como podemos observar no exemplo seguinte.

Exemplo 4.5

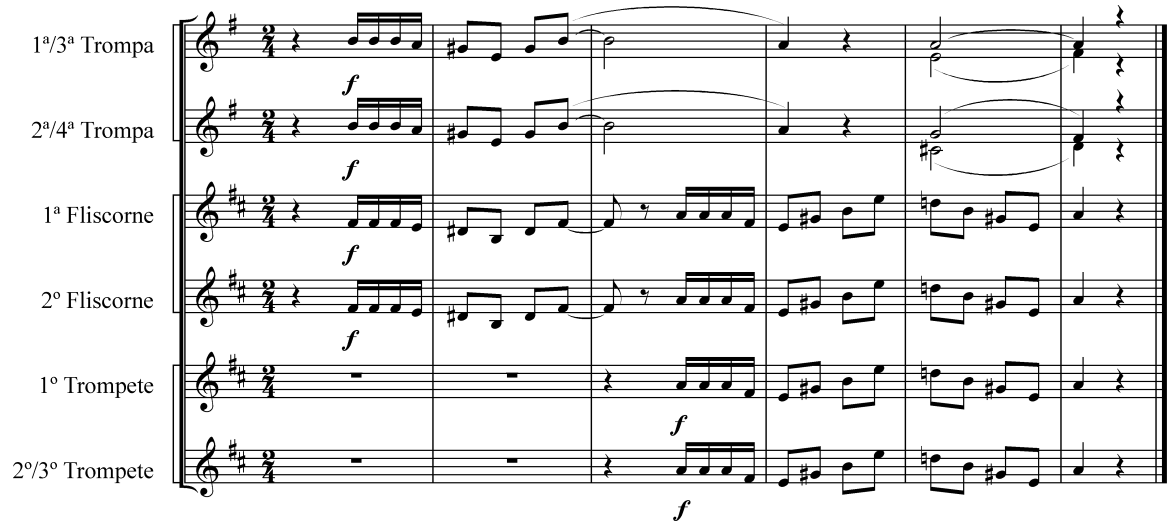
Distribuição das vozes no naipe das Flautas e Oboés na Fantasia nº2, cc. [82 – 90]



O segundo instrumento – Fliscorne – o compositor destaca-o na partitura com duas pautas individuais (uma para o 1º Fliscorne e outra para o 2º Fliscorne). A função deste instrumento na orquestração é semelhante ao das trompas, ou seja, realizar a ligação entre as madeiras e os metais, tocando muitas vezes juntos. Por vezes, o compositor também coloca os Fliscornes a tocar em conjunto com as Trompetes. Neste caso, os Fliscornes têm a função de reforçar as Trompetes, destacando mais o conjunto instrumental (exemplo 4.6).

Exemplo 4.6

Função dos Fliscornes na Fantasia nº5, cc. [291 – 296]



Existe um outro pormenor na distribuição dos instrumentos na partitura. Ao contrário do habitual, o Clarone (Clarinete Baixo), os Fagotes e os Violoncelos não se encontram nos respectivos lugares, mas sim no seguimento do Saxofone Barítono[37]. A explicação para este facto tem a ver com a função que o compositor atribui a este conjunto de instrumentos. Assim, estes (Clarone, Fagotes e Violoncelos) em conjunto com o Saxofone Barítono trabalham em bloco, reforçando os Contra-Baixos e por vezes preenchendo a harmonia desta secção tendo, também, partes musicais distintas.

No estudo da orquestração é necessário ter em conta a quantidade de instrumentos necessária para a realização das obras. As tabelas 4.4 e 4.5 demonstram-nos um estudo da relação do número de vozes por instrumento com a respectiva quantidade de instrumentistas por forma a equilibrar a orquestração. Em relação à Fantasia nº2, este equilíbrio apenas nos obrigou a aumentar, neste sentido, o número de Flautas, Clarinetes e Saxofones-Alto. Desta forma, o aumento do número das Flautas de 2 para 4 permitiu um maior equilíbrio em relação aos Oboés (4) e um aumento do respectivo timbre. Os 11 clarinetes em Sib foram distribuídos em 3+4+4, respectivamente 1º/2º/3º clarinetes onde os 1º têm menos 1 músico pois muitas vezes são dobrados pelos clarinetes em Mib. Também decidimos colocar 4 Saxofones-Alto, embora fosse possível usar apenas 2, para equilibrar com o restante naipe, tendo em conta que temos 2 Saxofones-Tenor e 2 Saxofones-Barítono. Em relação à Fantasia nº5, este equilíbrio obrigou-nos apenas a aumentar o número de Flautas e Clarinetes, sendo os motivos e as quantidades análogas às verificadas na Fantasia Nº2. A redistribuirão dos instrumentistas nas duas obras, permitiu-nos verificar que a Fantasia Nº2 contempla mais 10 que a Fantasia Nº5, como observamos nas tabelas seguintes.

[37] Tomando como exemplo uma das maiores editoras de música para Orquestra de Sopros, *Molenaar Edition* (Holanda), os Fagotes encontram-se no seguimento dos Oboés (Oboés, Corne Inglês e Fagoes) e o Clarinete Baixo no final da secção dos Clarinetes (Clarinete em Mib, 1º Clarinete em Sib, 2º Clarinete em Sib, 3º Clarinete em Sib, Clarinete Alto e Clarinete Baixo). Os instrumentos que se seguem ao Saxofone Barítono são as Trompas.

Tabela 4.4

Quantidade de instrumentos na orquestração da Fantasia nº2

Quant.		Instrumentos	Nº de vozes
5 Fl.	1	Flautim	1
	2	1ª Flauta	2
	2	2ª Flauta	
4 Ob.	2	1º Oboé	3
	1	2º Oboé	
	1	Corne-Inglês	1
3 Fg.	2	1º Fagote	3
	1	2º Fagote	
15 Cl.	2	Clarinete Mib	2
	3	1º Clarinete Sib	2
	4	2º Clarinete Sib	2
	4	3º Clarinete Sib	2
	2	Clarinete Baixo	2
9 Sx.	1	Sax. Soprano	1
	2	1º Sax. Alto	4
	2	2º Sax. Alto	
	1	1º Sax. Tenor	2
	1	2º Sax. Tenor	
	2	Sax. Barítono	2
4 Tpa.	1	1ª Trompa	4
	1	2ª Trompa	
	1	3ª Trompa	
	1	4ª Trompa	
8 Tpt.	2	1º Fliscorne	4
	2	2º Fliscorne	
	2	1º Trompete	4
	1	2º Trompete	
	1	3º Trompete	
4 Tbn.	2	1º Trombone	4
	1	2º Trombone	
	1	3º Trombone	
4 Bomb.	2	1º Bombardino	4
	2	2º Bombardino	
2 Tb.		Tuba	2
5 Perc.	1	Timbales	
	1	Caixa (Caixa com bordões, caixa sem bordões, prato suspenso)	
	1	Bombo	
	1	Pratos	
	1	Acessórios (Tantã, Pandeiro, triângulo, 2 Blocos)	
TOTAL: 63 músicos			

Tabela 4.5

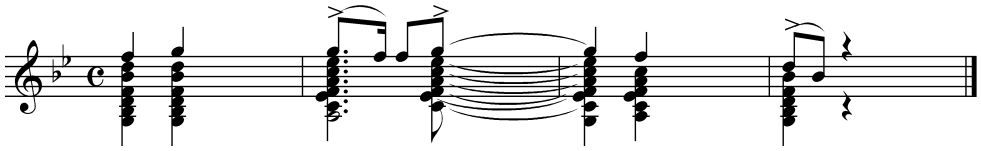
Quantidade de instrumentos na orquestração da Fantasia nº5

Quant.		Instrumentos	Nº de vozes
5 Fl.	1	Flautim	1
	2	1ª Flauta	2
	2	2ª Flauta	
3 Ob.	1	1º Oboé	2
	1	2º Oboé	
	1	Corne-Inglês	1
2 Fg.	1	1º Fagote	2
	1	2º Fagote	
14 Cl.	1	Clarinete Mib	1
	3	1º Clarinete Sib	2
	4	2º Clarinete Sib	1
	4	3º Clarinete Sib	1
	2	Clarinete Baixo	2
7 Sx.	1	Sax. Soprano	1
	2	Sax. Alto	2
	2	Sax. Tenor	2
	2	Sax. Barítono	2
4 Tpa.	1	1ª Trompa	4
	1	2ª Trompa	
	1	3ª Trompa	
	1	4ª Trompa	
5 Tpt.	1	1º Fliscorne	2
	1	2º Fliscorne	
	1	1º Trompete	3
	1	2º Trompete	
	1	3º Trompete	
4 Tbn.	2	1º Trombone	4
	1	2º Trombone	
	1	3º Trombone	
2 Bomb.	1	1º Bombardino	2
	1	2º Bombardino	
2 Tb.		Tuba	1
5 Perc.	1	Timbales	
	1	Caixa (com bordões)	
	1	Bombo	
	1	Pratos, Tantã	
	1	Acessórios (Pandeiro, Prato Suspenso, Triângulo, 2 Blocos, Sinos)	
TOTAL: 53 músicos			

No que respeita ao trabalho harmónico, Duarte Ferreira Pestana procura sempre preencher na totalidade as harmonias, tornando-as densas. Esta prática é usada tanto nos blocos harmónicos que acompanham o ritmo da melodia (ver exemplo 4.7) bem como nas partes secundárias (ver exemplo 4.8), como é o caso dos contratempos ou blocos harmónicos.

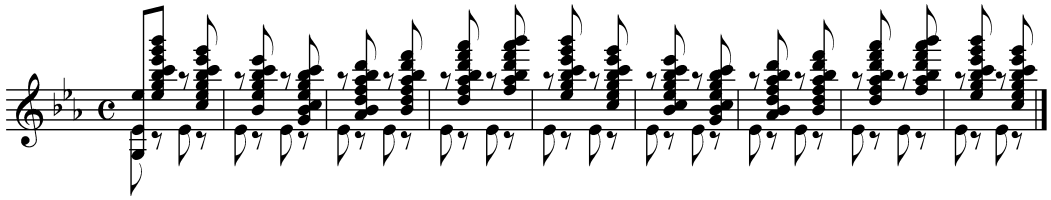
Exemplo 4.7

Harmonias cerradas que acompanham o ritmo da melodia na Fantasia nº2, cc. [27 – 30]



Exemplo 4.8

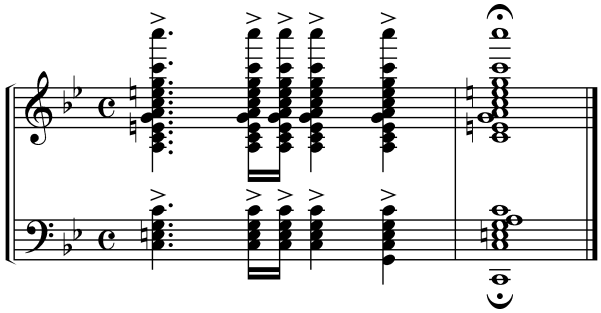
Harmonias cerradas em partes secundárias na Fantasia nº2, cc. [82 – 90]



Ainda outra situação do uso das harmonias cerradas verificamo-la nos finais apoteóticos das suas Fantasias, como se vê nos exemplos 4.9 e 4.10.

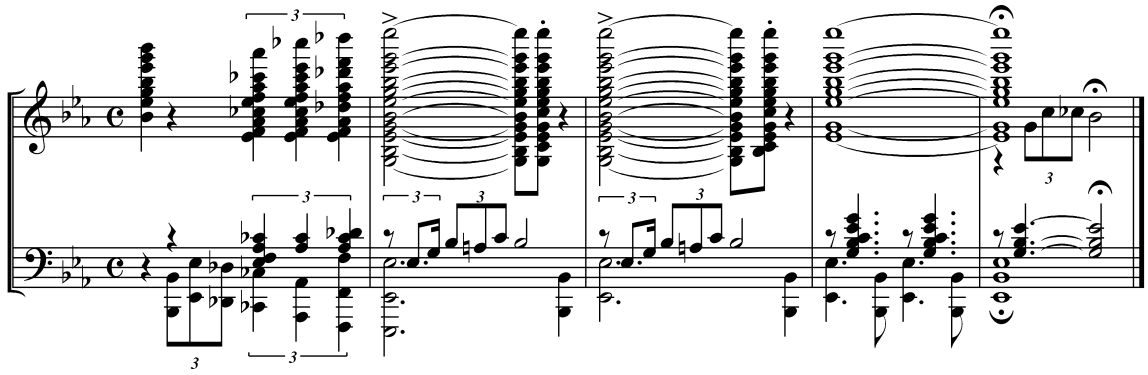
Exemplo 4.9

Harmonias cerradas no final da Fantasia nº2, cc. [540 – 541]



Exemplo 4.10

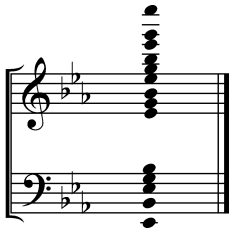
Harmonias cerradas no final da Fantasia nº5, cc. [586 – 590]



No exemplo 4.10, final da 5ª Fantasia, ao juntarmos as últimas notas iremos obter a sequência do acorde cerrado de Mib Maior.

Exemplo 4.11

Organização do último acorde da Fantasia nº5, cc. [590]



Outro pormenor importante na Orquestração é a escolha de instrumentos para a realização de solos. Assim, a tabela 4.6 indica-nos quais os instrumentos e em que altura da obra executam os respectivos solos.

Tabela 4.6

Identificação dos instrumentos que executam os solos

Fantasia nº2, "Arco-Íris"			**Fantasia nº5, "Paisagem Ribatejana"**		
Instrumento	Compassos		Instrumento	Compassos	
Oboé	[131 – 136]	6	Trompa	[55 – 57]	3
Corne - Inglês	[135 – 136]	2	Oboé	[57 – 60]	4
Trompa	[137 – 139]	3	Oboé	[61 – 73]	13
Oboé	[157 – 165]	9	Flauta	[67 – 68]	2
Corne - Inglês	[157 – 165]	9	Fliscorne	[71 – 73]	3
Trompete	[458 – 466]	9	Trompete	[87 – 89]	3
			Oboé	[90 – 97]	8
			Clarinete	[332 – 337]	6
			Trompa	[337 – 338]	2

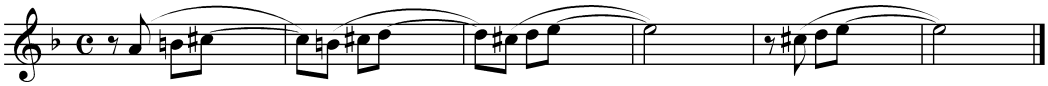
Da leitura da tabela 4.4, decorre que o compositor apenas utiliza alguns instrumentos para a realização de solos. São eles: a Flauta, o Oboé, o Corne-Inglês, o Clarinete, a Trompa, o Fliscorne e a Trompete. Destes, há alguns que realizam apenas pequenas passagens a solo e outros que se evidenciam com passagens mais longas. São os casos dos solos de Oboé e Corne-Inglês – cc. [157 – 165], e o solo de Trompete – cc. [458 – 466], na 2ª Fantasia "Arco-Íris", os dois solos de Oboé – cc. [61 – 73] e cc. [90 – 97], e o solo de Clarinete, cc. [332 – 337], na 5ª Fantasia "Paisagem Ribatejana". Assim, podemos resumir a apenas 4 (Oboé, Corne-Inglês, Clarinete e Trompete) o número de instrumentos diferentes que o compositor utiliza para a realização de passagens mais importantes nestas duas Fantasias. Mas no somatório das duas, o Oboé é o mais solicitado tendo 2 intervenções no "Arco-Íris" e 3 na "Paisagem Ribatejana". Aqui, Duarte Ferreira Pestana utiliza o instrumento que numa orquestra com formação sinfónica ou clássica também é mais solicitado para a realização de solos – o Oboé. Mas, na partitura, todas as

intervenções a solo do Oboé na 5ª Fantasia "Paisagem Ribatejana" também são escritas, como opção, no Saxofone Soprano (instrumento muito próximo, timbricamente e em tessitura, do Oboé). No caso da 2ª Fantasia "Arco-Íris", as intervenções não têm instrumento opcional para substituir a eventual falta do Oboé. O mesmo acontece com o solo de Saxofone Soprano na "Paisagem Ribatejana", que tem como opção o Clarinete em Mib (a Requinta). Nos restantes instrumentos o compositor não atribui nenhuma opção de substituição na partitura para colmatar eventuais faltas.

Nos exemplo seguintes, apresentamos os respectivos solos nas duas Fantasias.

Exemplo 4.12

Solo de Oboé, cc. [131 – 136], na Fantasia nº2

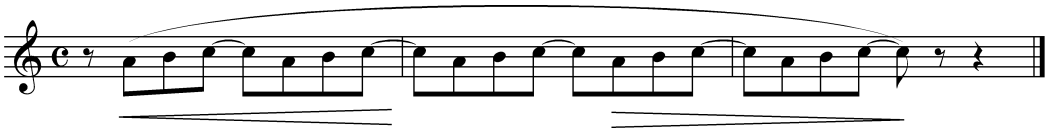


Exemplo 4.13

Solo de Corne-Inglês, cc. [135 – 136], na Fantasia nº2

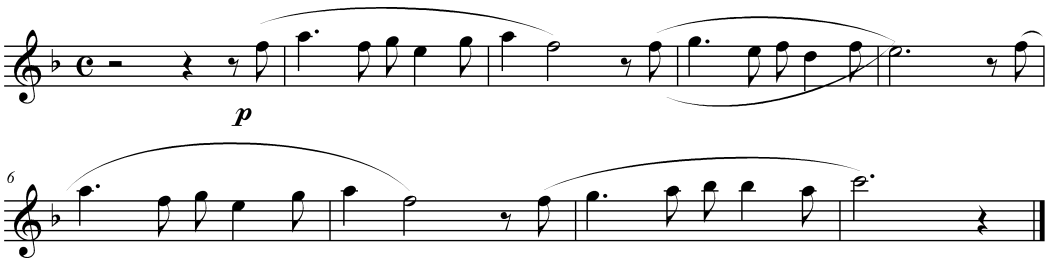
Exemplo 4.14

Solo de Trompa, cc. [137 – 139], na Fantasia nº2



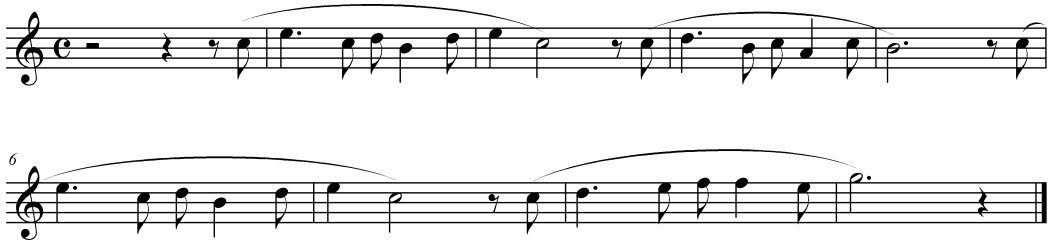
Exemplo 4.15

Solo de Oboé, cc. [157 – 165], na Fantasia nº2



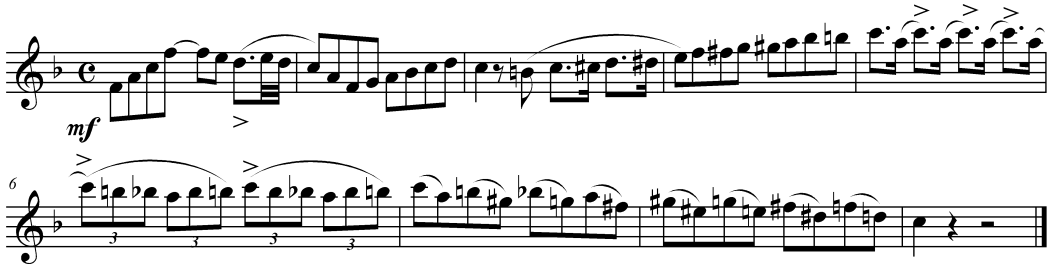
Exemplo 4.16

Solo de Corne-Inglês, cc. [157 – 165], na Fantasia nº2



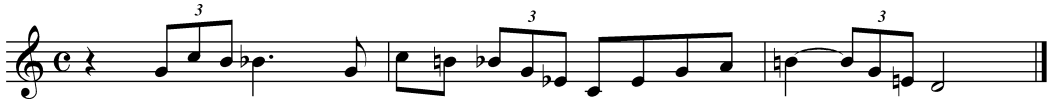
Exemplo 4.17

Solo de Trompete, cc. [458 – 466], na Fantasia nº2



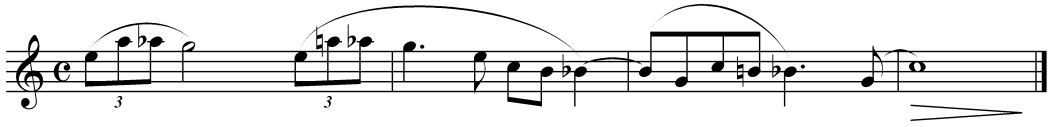
Exemplo 4.18

Solo de Trompa, cc. [55 – 57], na Fantasia nº5



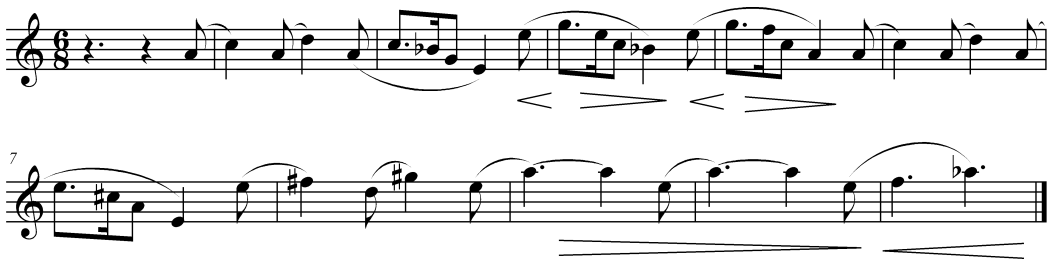
Exemplo 4.19

Solo de Oboé (Sax. Soprano – opcional), cc. [57 – 60], na Fantasia nº5



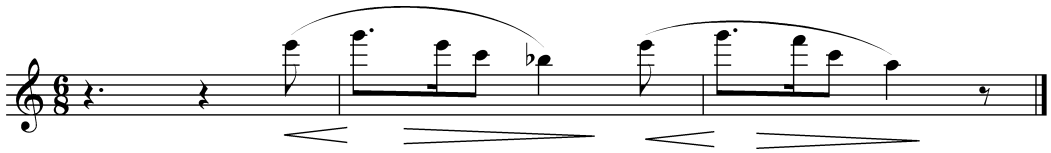
Exemplo 4.20

Solo de Oboé (Sax. Soprano – opcional), cc. [63 – 73], na Fantasia nº5



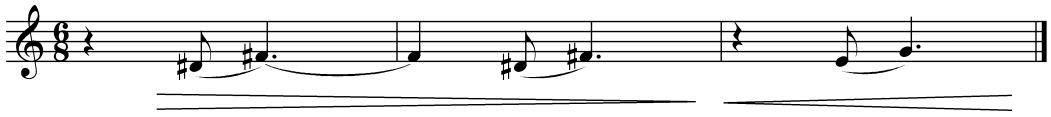
Exemplo 4.21

Solo de Flauta, cc. [67 – 68], na Fantasia nº5



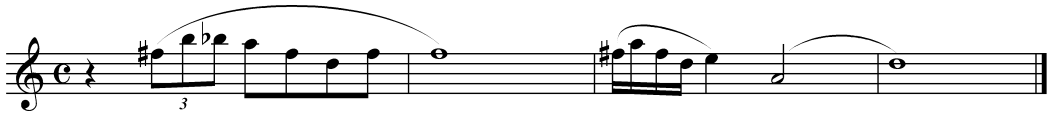
Exemplo 4.22

Solo de Fliscorne, cc. [71 – 73], na Fantasia nº5



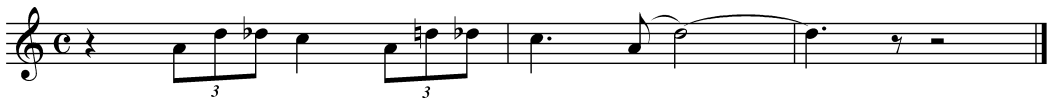
Exemplo 4.23

Solo de Saxofone Soprano (Clarinete em Mib – opcional), cc. [86 – 89], na Fantasia nº5



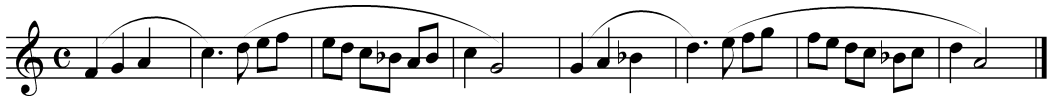
Exemplo 4.24

Solo de Trompete, cc. [87 – 89], na Fantasia nº5



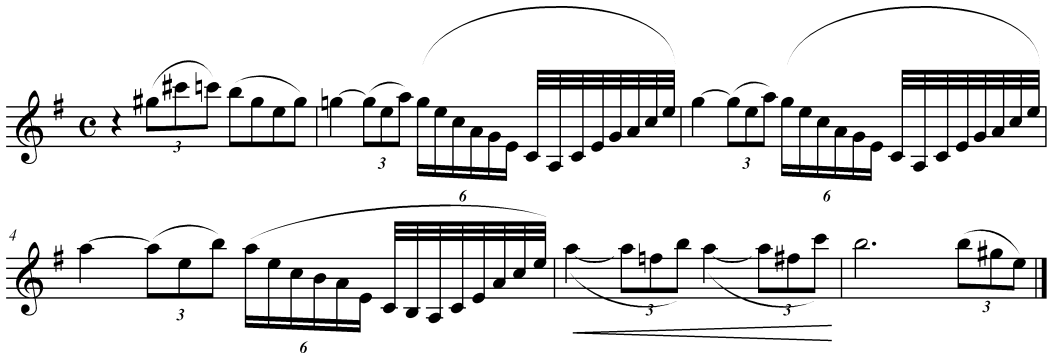
Exemplo 4.25

Solo de Oboé (Sax. Soprano – opcional), cc. [90 – 97], na Fantasia nº5



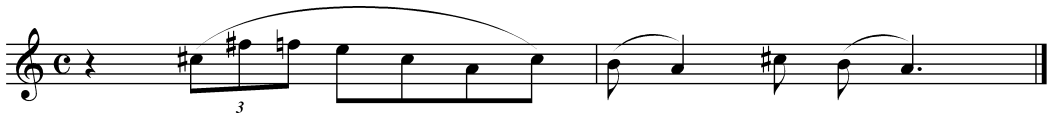
Exemplo 4.26

Solo de Clarinete, cc. [332 – 337], na Fantasia nº5



Exemplo 4.27

Solo de Trompa, cc. [337 – 338], na Fantasia nº5



5. Comparação das Fantasias

Através deste capítulo, pretendemos realizar uma comparação entre as 5 Fantasias analisadas anteriormente. Deste modo, iremos apresentar, em tabelas, os seguintes aspectos: Forma, Distribuição dos temas ao longo da obra, Tonalidades, Modulações e Encadeamentos, onde, em cada um deles, realizaremos uma leitura conclusiva.

5.1. Forma

A tabela 5.1.1 coloca-nos lado a lado a forma geral, o número de secções, o número de temas e o número de compassos, das cinco Fantasias.

Tabela 5.1.1

Comparação da forma nas 5 Fantasias

	Fantasia Nº1	**Fantasia Nº2**	**Fantasia Nº3**	**Fantasia Nº5**	**Fantasia Nº6**
Forma Geral	Introdução A B C (A') Coda	Introdução A B C (A') Coda	Introdução Regiões (8) Coda	Introdução A (tema intro.) B A' (tema intro.) C A'' (tema intro.) Coda	A B A' (coda)
Nº de Secções	9	7	11	8	3
Nº de Temas	5	5	7	8	3
Compassos	276	541	461	589	324

Da leitura da tabela anterior, constatamos que exceptuando a Fantasia nº6, em todas as restantes o compositor inclui sempre uma Introdução e uma Coda. Em relação à forma geral, só verificamos a mesma nas Fantasias nº1 e nº2, as restantes possuem formas gerais diferentes. Assim, na Fantasia nº5 uma forma semelhante a um *Rondó*, na Fantasia nº6 uma *Forma Ternária* e na Fantasia nº3 uma *Forma Rapsódica*. Também verificamos uma relação entre o número de temas e número de secções, uma vez que nas 5 Fantasias este é

sempre igual ou superior ao número de temas, transmitindo a ideia de um trabalho temático por cada secção. Uma última leitura, concentra-se no número de compassos: as Fantasias nº2, nº3 e nº5 contemplam o maior número, respectivamente 541, 461 e 589. Também são estas as mais longas das 5 Fantasias.

5.2. Distribuição dos Temas ao longo da obra

A tabela 5.2.1 mostra-nos a distribuição dos Temas nas 5 Fantasias ao longo das três grandes partes: Introdução, Desenvolvimento e Coda.

Tabela 5.2.1

Comparação da distribuição dos temas nas 5 Fantasias

	Fantasia Nº1	**Fantasia Nº2**	**Fantasia Nº3**	**Fantasia Nº5**	**Fantasia Nº6**
Introdução	T1 T2 T3 T4	TP	Tba	TP T1 T2 T3	
Desenvolvimento	T1 T2 T3 T4 T5 Motivo D	T1 T2 T3 T4 T5	Talg. Trib. Tbb. Tba. Ttm. Tdou. Test.	T4 (T3) T5 T1 T6 TP T7	TP T1 T2 TP
Coda	Motivo D	T1 T2 T3 T4 T5	Tba	TP var.	Motivo TP

A primeira leitura a retirar da tabela anterior é a distribuição dos Temas, diferente nas 5 Fantasias. Há uma aproximação das Fantasias nº1 e nº5, pois ambas partem de uma primeira exposição dos temas na Introdução para os desenvolverem seguidamente, mas o trabalho temático da Coda é diferente: no caso da Fantasia nº1 é aproveitado um motivo

primeiramente exposto no desenvolvimento; no caso da Fantasia nº5 ela é concluída com o Tema que a introduz.

Na Fantasia nº2, a exposição contempla apenas o TP onde, a partir dos motivos deste, são elaborados alguns dos temas expostos no desenvolvimento. A Coda desta Fantasia é a única que reexpõe todos os temas do desenvolvimento.

Na Fantasia nº3, o compositor coloca em evidência o Tba. É este que introduz e conclui a Fantasia e é desenvolvido no centro da obra.

Por último, na Fantasia nº6 a distribuição dos temas realiza-se de uma forma mais clássica: A – B – A' – Coda.

5.3. Tonalidades

A tabela 5.3.1 mostra-nos relações do número de tonalidades utilizadas pelo compositor nas diferentes Fantasias.

Tabela 5.3.1

Comparação das tonalidades utilizadas nas 5 Fantasias

	Fantasia Nº1	**Fantasia Nº2**	**Fantasia Nº3**	**Fantasia Nº5**	**Fantasia Nº6**
Mais usada	Dó Maior (41%)	sol menor (34%)	Dó Maior (35%)	Fá Maior (28%)	Mib Maior (60%)
Maiores (%)	71	49	71*	97	76**
Menores (%)	29	51	11*	3	12**
Nº Maiores	4	4	5	9	4
Nº menores	4	4	3	3	6
Usada mais tempo seguido	Dó Maior (64 cc.)	Mib Maior (87 cc.)	Dó Maior (50 cc.)	Fá Maior (46 cc.)	Mib Maior (58 cc.)

* 18% modal; ** 12% restantes tonalidade aplicadas nos desenvolvimentos cromáticos e motívicos.

A tabela anterior reflecte, em primeiro lugar, a preferência das tonalidades maiores em detrimento das tonalidades menores. Assim, com excepção do equilíbrio verificado na Fantasia nº2, todas as restantes têm tonalidades maiores nos itens "Mais usadas" e "Usadas mais tempo seguido". Ainda podemos observar na tabela 5.3.1 que a utilização das tonalidades maiores é esmagadora na Fantasia nº5 (97%), na Fantasia nº6 (76%) e nas Fantasias nº1 e nº3 (71%).

Uma outra leitura da tabela 3.5.1 mostra-nos que a Fantasia nº5 é a mais complexa pois utiliza o maior número de tonalidades diferentes (12), a tonalidade mais usada ocupa apenas 28% da obra (valor manifestamente inferior em relação às restantes Fantasias) e a tonalidade usada mais tempo seguido ocupa 46 compassos, número mais baixo das restantes Fantasias.

5.4. Modulações

A tabela 5.4.1 relaciona o número de modulações e algumas das suas características nas 5 Fantasias

Tabela 5.4.1

Comparação das modulações utilizadas nas 5 Fantasias

	Fantasia Nº1	**Fantasia Nº2**	**Fantasia Nº3**	**Fantasia Nº5**	**Fantasia Nº6**
Nº	12	16	15	37	24
Relativas	---	5	3	2	4
Tons próximos	5	8	4	18	4
Homónimas	5	2	---	---	3
Tons afastados	2	1	6*	17	13
Modelação mais afastada	Láb M–Dó M (+4)	dó m–Dó M (+3) Dó M–dó m (-3)	Dó M – Mi M (+4) Mi M – Mi M (-4) Sib M – Ré M (+4) Ré M – Sib M (-4)	Ré M–Mib M (-5)	ré m–láb m (-6) dó m–Lá M (+6)
Acorde *pivot* mais utilizado	V/V (5)	V/V (2)	VII/V (3)	I/V (8)	I/V (4) III/V (4)

* Há 2 modulações para o modo diminuto.

Todos os números citados na tabela anterior procuram definir o grau de complexidade harmónica existente em cada uma delas. Assim, antes de realizarmos uma leitura dos números, temos de ter em conta a dimensão de cada Fantasia – número de compassos (ver tabela 5.1.1). A partir desta primeira leitura podemos concluir que as Fantasias tiveram uma progressão na sua complexidade harmónica à medida que foram escritas. Deste modo, a mais complexa é a Fantasia nº6: tem o maior número de modulações para tons afastados, tem o menor número de modulações para tons próximos e realiza as modulações para tons mais afastados. A menos complexa é a Fantasia nº1: o acorde *pivot* mais utilizado é o mais simples – V/V (por 5 vezes) e tem apenas 2 modulações para tons afastados.

Embora, em termos comparativos, a Fantasia nº1 tenha uma modulação mais afastada (LábM – DóM) e um maior número de modulações para tonalidades homónimas e para tons afastados, o estudo apresentado no ponto seguinte – Encadeamentos – irá provar que a complexidade harmónica será crescente em relação ao tempo de escrita.

5.5. Encadeamentos

A tabela 5.5.1 relaciona os encadeamentos (número total, em tonalidades maiores, em tonalidades menores, os mais utilizados, os utilizados apenas 1 vez e o número de encadeamentos diferentes) nas 5 Fantasias.

Tal como sucedeu na leitura da tabela 5.4.1, nesta é necessário ter em conta a tabela 5.1.1 que nos mostra, entre outras coisas, o número de compassos em cada Fantasia. Assim, para uma leitura mais correcta dos números, estes devem ser relacionados com a dimensão da obra.

Tabela 5.5.1

Comparação das encadeamentos utilizados nas 5 Fantasias

		Fantasia Nº1	Fantasia Nº2	Fantasia Nº3	Fantasia Nº5	Fantasia Nº6
Nº Total		83	107	100	138	93
Tonalidades maiores		58 (70%)	49 (46%)	85 (85%)	134 (97%)	84 (90%)
Tonalidades menores		25 (30%)	58 (54%)	15 (15%)	4 (3%)	9 (10%)
Mais utilizado		V^7 – I (45)	iv^6 – i (8) V^9 – I^6 (8)	V^7 – I (45)	V^7 – I (47)	V^7 – I (48)
	1	ii^7 – I	i^o - I^6	iv^7 – i	I^{5+} – I	$IV^9{}_{7+}$ – I
	2	ii dim^7 – i	i^o - i	$iv_{\#}{}^o$ – I	iii^7 – I^7 – I	V – I
	3	iv – I	i dim^7 - I^6	ii – V – I	$ii^7{}_{5b}$ – I	V – i^9
	4	iv – i	$II^7{}_{5b}$ – i	ii – V^7 – I^6	IV – ii dim^7 – I	V^{5+} – i
	5	vii dim^7 – I	III^{5+} – i^7	ii^7 – V^7 – I	iii^o - $ii_{\#}{}^o$ – I^6	V^{5+} – I
	6	i – V^7 – I	IV – I	ii – $V_{5+}{}^9$ – I	IV – I	$i_{\#}$ dim – V – i
	7	iv – $iv_{\#}{}^o$ – i	IV^{5+} – I^6	IV^7 – V^7 – I	$ii^7{}_{5b}$ – iv – I	ii – V^7 – I
	8	ii dim – V – i	iv^{6M} – I	iv^7 – V^7 – i	V^{5+} – I	IV – V^{9b} – I
	9	ii – V^7 – I	V – I^6	$iv_{\#}{}^o$ – V^7 – i	V^7 – I^6	vi – V^7 – I
	10	ii dim^7 – V – i	$V^7{}_{5b}$ – I^6	vi^7 – V^9 – I	V^7 – i	$vi^9{}_{5b}$ – V^7 – I
	11	ii^o – V^{9b} – i	VI^6 – i	vi^7 – I	$V^7{}_{5b}$ – I	6^aA – $V^7{}_{5+}$ – I
	12	iv^6 – V^7 – i	i^o - iv^{6M} – I	iv –$VII_{5+}{}^7$ – i	i – V^7 – I	vii dim – I^7
	13	IV^7 – V^7 – i	i^o - iv^7 - i	$iv_{\#}{}^o$ – $vii_{\#}$ dim –i	$i_{\#}{}^o$ - V^9 – I	vii^o – I
	14	6^aA – V^7 – i	II^7 - ii dim^7 – i		ii – V – I	II – vii^o – I
	15	ii – vii dim^7 – I	VII^7 - III^6 - i^7		ii dim^7 – V^7 – i	IV – vii dim – I
Menos	16	ii^o – vii^o – I	ii - V^7 - I^6		ii^{7+} – V^{7+} – I	IV^{7b} – 6^aA – I
utilizado	17	iv – vii^o – i	ii^7 - V^7 - I		II^7 – V – I^6	
(1 vez)	18	iv^{7+} – vii^o – I	II^7 - V^7 - I		II^{5+} – V^{5+} – I	
	19		$II^7{}_{5b}$ - V^7 - i		II^7 – V^{5+} – I	
	20		II^{9b} - V^7 - i		II – $V^7{}_{5+}$ – I	
	21		III^6 - V^9 - i		II^7 – V^9 – I	
	22		III^7 - vii^o - I^6		III – V^7 – i	
	23		iv - V^7 - i		$iv_{\#}{}^o$–$V^9{}_{5+}$–I^6	
	24		$iv_{\#}{}^o$ - V^7 - I		v - V^7 – I	
	25		$iv_{\#}{}^o$ - V^7 - i		v dim^7–V^7–I	
	26		V^{9b} - V^9 - I^6		vi^7 – $V^7{}_{5+}$ – I	
	27		vi^7 - V^9 - I		$vi_{\#}$ dim^7–V–i	
	28		VI_b - V^{5+} - I^6		VII – V^7 – I	
	29		$VI_b{}^6$ - V^9 - I		vi – I	
	30		vii dim^7 -V^7 - I^6		vi – I^6	
	31		VII - V^7 - i		ii dim^7 – VII^9 – I	
	32		$VII_b{}^7{}_{5+}$ - V^7 - I		6^aA – I	
	33		III^7 - vii^o - I^6			
Nº de Enc. Diferentes		22	55	25	52	26

A tabela anterior diz-nos que o encadeamento V^7 – I é, de longe, o mais utilizado em todas as obras, com a excepção da Fantasia nº2. Nesta, surgem dois encadeamentos mais usados, entre eles o V^9 – I^6. Este facto é explicado pelas características específicas desta Fantasia. Assim, como foi referenciado na sua análise, a Fantasia nº2 aborda, numa secção, a linguagem do *Jazz*, onde os acordes de nona e de sexta são muitos frequentes. Por outro lado, é nesta Fantasia que reside o maior equilíbrio entre tonalidades maiores e tonalidades menores, originando um maior número de encadeamentos diferentes, tendo como consequência a dispersão dos encadeamentos mais utilizados.

Salientamos a diversidade de encadeamentos verificada na Fantasia nº2. Dos 107 contabilizados no total, 55 são diferentes e destes 33 aparecem apenas uma vez. Estes números tornam esta obra como a mais diversificada na utilização dos encadeamentos.

6. Conclusão

Nas 5 Fantasias propostas, para Orquestra de Sopro, Duarte Ferreira Pestana cria uma identidade própria através da sua escrita. Esta revela conhecimento na organização das ideias, na criação temática, no desenvolvimento melódico, harmónico, textural e tímbrico.

Na escrita destas Fantasias, o compositor não se limitou a realizar "colagens" de temas ao longo das mesmas, mas elaborou um estudo aprofundado dos mesmos e organizou-os através de uma coerência formal, atingindo a obra como um todo[38]. Aceitamos a identidade formal como a principal característica na obra do compositor Duarte Ferreira Pestana[39]. Assim, todas as 5 Fantasias possuem uma organização formal pensada e elaborada pelo compositor para transmitir uma identidade à obra. Na realidade, é a partir da forma que Duarte Ferreira Pestana as organiza. Com a excepção da última obra, Fantasia nº6 - "Templo de Diana", todas as restantes possuem uma Introdução, uma Coda e uma Secção Central onde o compositor centraliza toda a obra, elevando um motivo ou tema importante – *Climax*[40]. No caso de "Uvas do Douro", temos uma cadência do Clarinete; em "Arco-Íris", o motivo Arco-Íris; em "Abraço a Portugal", o Tema da Beira-Alta; e no caso de "Paisagem Ribatejana", temos o Tema 1[41]. Por outro lado, a Introdução das Fantasias revela-nos todo o desenvolvimento da obra, pois os temas expostos ao longo destas são reexpostos e desenvolvidos nas secções seguintes, para além de estarem na origem de eventuais novos temas. São exemplos as Fantasias nº1, nº2 e nº5. A Fantasia nº3 não possui estas características formais devido aos seus objectivos composicionais (apresentação de temas de várias regiões do país) mas a Introdução desta Fantasia possui o Tema da Beira Alta que corresponde ao *leitmotiv* da obra, aparecendo nos pontos mais importantes: Introdução, Secção Central e Coda.

[38] É exemplo a Fantasia nº2 "Arco-Íris" onde o compositor através da exposição de um tema (TP) na Introdução, extrai motivos para originar novos temas (expostos no desenvolvimento) e, posteriormente, na Coda, sobrepõe todos ao mesmo tempo num final grandioso.

[39] Ver tabela 5.1.1 do capítulo "5. Comparação da Fantasias".

[40] É exemplo a Fantasia nº3 "Abraço a Portugal" onde o compositor coloca o Tema da Beira-Alta em lugar de destaque – no centro, e toda a obra se forma em redor deste tema.

[41] Ver tabela 5.2.1 do capítulo "5. Comparação das Fantasias".

As secções centrais das Fantasias, onde são expostos os Temas, são organizadas de acordo com a sua natureza. Assim, nas duas primeiras, "Uvas do Douro" e "Arco-Íris", obtemos uma forma A – B – C (A'). Já na 5ª Fantasia, a parte de desenvolvimento dos temas apresenta a seguinte forma (correspondendo cada letra a uma secção): A – B – A – C – A – D, tendo em conta que "A" corresponde à reexposição de temas da Introdução, e as restantes, a temas novos. Através destes exemplos verificamos a importância, para Duarte Ferreira Pestana, de criar uma forma de modo a conferir às obras uma coerência formal.

Comum é ainda a elaboração de transições entre as secções denominadas de pontes. Estas revelam-se muito importantes pois conferem consistência à obra. É aqui que o compositor elabora as harmonias mais complexas e explora e desenvolve os temas e motivos propostos[42]. A Coda revelou-se uma secção importante na sua elaboração. Assim, na 2ª Fantasia temos a reexposição de todos os temas explorados ao longo da obra, numa curta secção final que a conclui. Numa outra, a 5ª, temos a reexposição dos motivos e temas principais. Para além disto, o compositor organiza as Codas de modo a que os finais das suas Fantasias sejam triunfais. A Fantasia nº6, "Templo de Diana", destaca-se das restantes pois é composta com base numa forma ternária A – B – A', (sem Introdução e com uma pequena Coda).

A criação temática e motívica do compositor tornou-se uma característica na sua obra. O compositor baseou-se nas danças populares portuguesas como a Chula (Fantasia nº1), o Vira (Fantasia nº2), o Fandango (Fantasia nº5) e o Canto Alentejano (Fantasia nº6). Notamos um enorme trabalho de pesquisa e investigação por parte do compositor neste aspecto, visto que todos os temas são da sua autoria e não citações de temas já existentes. Mesmo assim, as suas características mantêm-se pois são facilmente identificáveis. Caso particular é o tema de Fandango que o compositor apresenta na Fantasia "Paisagem Ribatejana". Este é semelhante ao Tema de Fandango conhecido da região do Ribatejo, mas o compositor transforma-o, retirando dele os motivos que vão ser a base composicional de toda a obra.

Os temas das Fantasias são muito simples e seguem as regras da quadratura, sempre com um antecedente e um consequente. A simplicidade verificada contrasta com a complexidade harmónica que o compositor aplica, nomeadamente nas secções de

[42] Podemos observar os "Desenvolvimentos motívicos" e os "Cromatismos" verificados nas pontes ao longo da Fantasia nº6 "Templo de Diana"

desenvolvimento temático-motívico e nas pontes. É aqui que são exploradas as tonicizações mais complexas como acordes de 5ª aumentada, de 6ª aumentada, de 7ª de dominante com a 5ª diminuta, 6ª Napolitana, de 9ª, de 6ª, de 13ª e acordes diminutos.

Ainda, e em relação aos temas, estes estão condicionados pelo título das obras. Assim, com a excepção da Fantasia nº2 "Arco-Íris", todas as restantes identificam uma região onde determinados temas são característicos. Na 1ª Fantasia, "Uvas do Douro", são desenvolvidos temas da região do Douro, nomeadamente, a dança "Chula"; Na 3ª, "Abraço a Portugal", são desenvolvidos temas de todas as regiões de Portugal (incluindo Angola); na Fantasia nº5 "Paisagem Ribatejana" são desenvolvidos temas da região do Ribatejo, nomeadamente a dança "Fandango". Na nº6, "Templo de Diana", Duarte Ferreira Pestana desenvolve temas próprios do Alentejo, nomeadamente o Canto Alentejano. Se atendermos à Fantasia que não foi analisada nesta dissertação, "Lisboa, Coisa Boa", com danças da região da Estremadura, podemos concluir que o compositor dedicou as Fantasias nº1, 4, 5 e 6 às regiões do país: Douro, Estremadura, Ribatejo e Alentejo. Salientamos o facto de, a Fantasia nº2, "Arco-Íris", ser a única que não contempla um nome que corresponda a uma região do país. Embora se baseie em danças populares portuguesas, é também a única em que o autor escreve uma secção onde realça as influências da música ligeira portuguesa (devido à sua experiência na direcção de orquestras ligeiras).

No aspecto harmónico, o compositor aumenta a sua complexidade ao longo da escrita das obras em análise. Assim, na 1ª Fantasia notamos a utilização de harmonias simples, poucas tonicizações e modulações. Na 2ª, Duarte Ferreira Pestana introduz harmonias mais ousadas como acordes de 9ª e 6ª, nomeadamente na secção com influências da música ligeira. Na 3ª, utiliza o 2º modo de Messiaen, a escala diminuta, também conhecida como escala de tom/meio-tom. Na 5ª Fantasia, devido à complexidade harmónica, não utiliza armação de clave nos primeiros 127 compassos da partitura, originando muitas tonicizações e modulações (é a Fantasia que mais tonicizações e modulações utiliza). Na 6ª Fantasia, desenvolve complexas secções cromáticas onde podemos verificar as modulações mais ousadas. Deste modo, e tendo em conta que a primeira Fantasia foi escrita em 1935 e a sexta em 1967 (32 anos de distância), notamos uma procura, por parte do compositor, de algo novo em cada obra que ia escrevendo.

Harmonicamente, destacamos ainda o uso dos acordes de 5ª aumentada e 5ª diminuta, nomeadamente a partir da 2ª Fantasia. Destes dois acordes, há um com uma

importância maior: o acorde de sétima de dominante com a quinta diminuta. Este acorde, identificado como acorde "Arco-Íris" na 2ª Fantasia, foi utilizado por diversas vezes pelo compositor, transformando-se num acorde que caracteriza a sua música.

Um outro aspecto que Duarte Ferreira Pestana teve em conta ao elaborar as suas Fantasias foi a escolha das tonalidades. Foram sempre privilegiadas as tonalidades com bemóis[43] devido ao agrupamento em questão: Orquestra de Sopros, onde os instrumentos transpositores em Sib estão em maioria. Deste modo, o timbre da orquestra será melhorado bem como a afinação. Na orquestração, Duarte Ferreira Pestana trabalhou a orquestra como se se tratasse de uma orquestra sinfónica. A utilização de determinados conjuntos instrumentais, a escolha de determinados instrumentos para realizarem solos, a disposição dos instrumentos na partitura e a utilização de um certo número de instrumentistas por naipes, fazem destas Fantasias obras para orquestra de sopros com pensamento de orquestra sinfónica.

Em suma, Duarte Ferreira Pestana encontrou nas Fantasias aquilo que os compositores clássicos encontraram nas Sinfonias (viam a Sinfonia como o ponto máximo na realização composicional). Utilizando as formas clássicas para organizar e desenvolver os seus temas, foi nas danças populares que encontrou as suas raízes como músico, enquadrando-se na estética musical dos compositores nacionalistas do final do século XIX e seguindo a corrente dos compositores portugueses como Luís de Freitas Branco (Ex: "Suite Alentejana nº1" e "Suite Alentejana nº2") e Fernando Lopes-Graça (ex.: "Três Danças Portuguesas").

Tendo em conta a cultura musical portuguesa da época e o meio musical em que o compositor se inseriu, podemos facilmente concluir que Duarte Ferreira Pestana foi um inovador e a sua música revelou um pensamento que ainda hoje se pode considerar actual.

[43] Ver tabela 5.3.1 do capítulo "5. Comparação da Fantasias".

7. Bibliografia

1. ADLER, Samuel, *The Study of Orchestration*, Third Edition, W. W. Norton & Company, Inc., New York London, 2002.

2. BOCHMANN, Christopher, *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*, Juventude Musical Portuguesa, Lisboa, Setembro de 2003.

3. BORBA, Tomás & LOPES GRAÇA, Fernando, *Dicionário de Música* (1º volume, A/H), 2ª edição, 3ª tiragem, Mário Figueirinhos Editor, Porto, Dezembro de 1996.

4. Comisário Nacional da Mocidade Portuguesa Feminina, *Danças Regionais*.

5. DIONÌSIO, Manuel da Silva, *Manual de Música*, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, 1972.

6. FITAS, Fernando, *Memórias da nossa memória: As Filarmónicas*, Ed. Câmara Municipal do Seixal, Seixal, 2001.

7. FORTE, Allen, *Structures of Atonal Music*, Tale University Press, New Haven , 1973.

8. FREITAS BRANCO, João, *História da Música Portuguesa*, Publicações Europa-América, Lisboa, 2ª ed., 1995.

9. KENNAN, Kennan, *The Technique of Orquestration*, Ed. Prentice Hall, 5ª ed., New Jersey, 1997.

10. LANG, Philip J., *Scoring for de Band*, Ed. Mills Music, Cap. 1950.

11. LEÇA, Armando, *Música Popular Portuguesa*, Ed. Domingos Barreira, Porto, 198?.

12. LOPES GRAÇA, Fernando, *A Canção Popular Portuguesa*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1953.

13. LOPES GRAÇA, Fernando, *Canções Regionais Portuguesas: para coro à Cappella a 3 e a 4 vozes mistas*, Ed. F. L. Graça, Lisboa, 1970.

14. NAZARÉ, João Ranita, *Música Tradicional Portuguesa – Cantares do Baixo Alentejo*, Biblioteca Breve / volume 26, 1ª edição, Venda Nova – Amadora – Portugal, Fevereiro 1979.

15. OLIVEIRA, João Pedro Paiva, *Teoria Analítica da Música do Século XX*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1998.

16. REPUBLICANA, Guarda Nacional, *Compositores, obras em arquivo*, Ed. GNR Banda de Música, Lisboa, Fevereiro de 1993.

17. RIBAS, Tomaz, Plano de Educação Popular – *Danças do Povo Português – LXXIII*, Ministério da Educação Nacional – Direcção Geral da Educação Permanente, Série O, Número 7, 2ª Edição, 1974.

18. RIBEIRO, Mário de Sampaio, *Seis Canções Populares Portuguesas e um Bailado*, Bertrand, Lisboa, 1959.

19. RIBEIRO, Mário de Sampaio, *Sete Cantigas Populares Portuguesas*, Bertrand, Lisboa, 1955.

20. SCHOENBERG, Arnold, *Fundamentos da Composição Musical*, Tradução de Eduardo Seincman, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo (Brasil), 1993.

8. Anexos

8.1. Árvore Genealógica. 241

8.2. Entrevistas. 243

8.2.1. Professor Vítor Santos – músico que conheceu pessoalmente Duarte Ferreira Pestana. 243
8.2.2. Professor Adácio Pestana – único irmão vivo de Duarte Ferreira Pestana. 248
8.2.3. Major Montezo – Chefe da Banda da Guarda Nacional Republicana. 253
8.2.4. Américo Saraiva Ferreira – filho de Duarte Ferreira Pestana. 262

8.3. Obras inscritas na Sociedade Portuguesa de Autores. 269

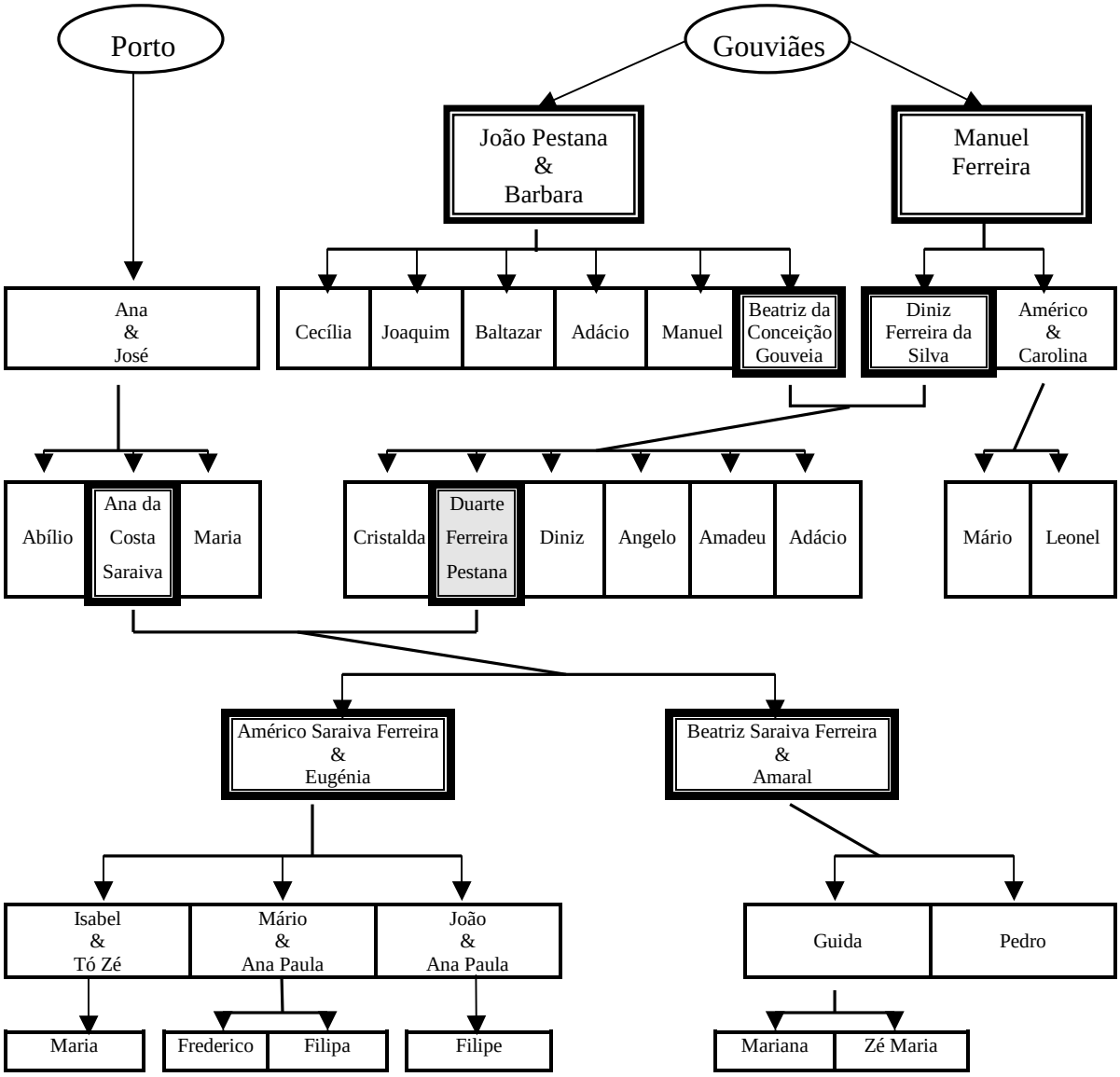
8.4. Modulações. 275
8.4.1. Fantasia nº1 "Uvas do Douro". 275
8.4.2. Fantasia nº2 "Arco-Íris". 278
8.4.3. Fantasia nº3 "Abraço a Portugal". 282
8.4.4. Fantasia nº5 "Paisagem Ribatejana". 286
8.4.5. Fantasia nº6 "Templo de Diana". 295

8.5. Tonicizações. 301
8.5.1. Fantasia nº1 "Uvas do Douro". 301
8.5.2. Fantasia nº2 "Arco-Íris". 304
8.5.3. Fantasia nº3 "Abraço a Portugal". 309
8.5.4. Fantasia nº5 "Paisagem Ribatejana". 313
8.5.5. Fantasia nº6 "Templo de Diana". 320

8.6. Partituras reduzidas para um sistema de 4 pautas. 323
8.6.1. Fantasia nº1 "Uvas do Douro". 324
8.6.2. Fantasia nº2 "Arco-Íris". 340
8.6.3. Fantasia nº3 "Abraço a Portugal". 377
8.6.4. Fantasia nº5 "Paisagem Ribatejana". 403
8.6.5. Fantasia nº6 "Templo de Diana". 435

8.7. Partituras para edição. 453
8.7.1. Fantasia nº2 "Arco-Íris". 454
8.7.2. Fantasia nº5 "Paisagem Ribatejana". 519

8.1. Árvore Genealógica



Resumo:

Avós: João Pestana e Bárbara Maria (Maternos); Manuel Ferreira (Paterno).

Pais: Diniz Ferreira da Silva e Beatriz da Conceição Gouveia

Irmãos (5): Cristalda Ferreira Pestana, Diniz Ferreira Pestana, Angelo Ferreira Pestana, Amadeu Ferreira da Silva e Adácio Ferreira Pestana.

Mulher: Ana da Costa Saraiva.

Filhos (2): Américo Saraiva Ferreira e Beatriz Saraiva Ferreira.

Netos (5): Isabel, Mário, João, Guida e Pedro.

Bisnetos (6): Maria, Frederico, Filipa, Filipe, Mariana e Zé Maria.

8.2. Entrevistas

8.2.1. Professor Vitor Santos – músico que conheceu pessoalmente Duarte Ferreira Pestana

Entrevista realizada no dia 11 de Julho de 2003 na sede da Sociedade Filarmónica Gualdim Pais, em Tomar

PERGUNTAS:

1. **Quando conheceu o Duarte Pestana?**

2. **Que funções ele tinha na banda?**

3. **Na altura que estiveram juntos na banda da GNR, ele compôs alguma obra para a banda (original)?**

4. **Quantas e quais as obras que conhece de Duarte Pestana originais para orquestra de sopros? Qual a sua preferida?**

5. **Chegou a tocar alguma obra? Qual (ou quais)? Fale-me do que achou das obras que tocou.**

6. **De todas as obras que tocou na banda da GNR, diga-me quais os melhores compositores portugueses que escreveram para orquestra de sopros? As obras de Duarte Pestana enquadram –se nessa lista?**

7. **Dê-me uma opinião pessoal sobre a música de Duarte Pestana.**

8. **Como músico qual foi a contribuição do compositor Duarte Pestana no panorama musical português da época? Acha que ele foi um inovador?**

9. **Acha que a obra de Duarte Pestana ainda hoje é actual no repertório de uma orquestra de sopros (como a banda da GNR)? Dê uma opinião.**

10. **Consegue identificar a música popular portuguesa nas obras de Duarte Pestana?**

11. **Acha que a música para orquestra de sopros de compositores portugueses está bem divulgada nas bandas militares? Cite-me alguns nomes de grandes compositores portugueses que são tocados.**

12. **Pode fornecer-me nomes que eventualmente sejam importantes no estudo da obra de Duarte Pestana?**

RESPOSTAS:

1.

Eu conheci o maestro, compositor e instrumentista Duarte Pestana desde os meus 16 anos de idade quando assentei praça na banda da Armada e admirava nessa altura também a banda da GNR e como tal lembro-me perfeitamente de ver o Duarte Pestana que já era Sargento Ajudante nessa altura , que era um dos solistas da banda da GNR. Segui de perto a sua carreira. Lembro-me de ele ser 1º clarinete na orquestra sinfónica da altura (anos 50) e também em simultâneo era dirigente de uma orquestra que existia na altura que era a orquestra da FNAP (era a orquestra que seria hoje a orquestra do Inatel – ocupação dos tempos livres) ele dirigia a orquestra e fazia espectáculos no coliseu no pavilhão dos desportos da altura (hoje pavilhão Carlos Lopes) e em vários cinemas pelo país. Lembro-me perfeitamente que ele dirigia e escrevia para essa orquestra.

2.

Era subchefe da banda porque nessa altura o sargento-ajudante era o chefe da banda. Além de ser um dos 1º clarinetistas solistas da banda da GNR.

3.

Sim, ele dedicou-se também à escrita e tem realmente grandes obras, atendendo à época, evidente que estamos a falar dos anos 50, escreveu dedicou-se muito, com o pensamento na sua banda e também se dedicou a fazer arranjos e composições da sua autoria para as bandas amadoras (aquilo que se chama de filarmónicas). Lembro-me de uma que se tocava na altura nas bandas militares (porque nas bandas civis era muito complicado na altura) o "Arco-íris". Mas além disso escreveu outras obras, sempre de música portuguesa, como as "Uvas do Douro", o "Improviso", o "Abraço a Portugal", e tantas outras obras com estrutura mas todas elas de música portuguesa, dando características portuguesas e uma das qualidades que o Duarte Pestana mais tinha é que, segundo se consta ele pouco estudou composição; o que é interessante é que as coisas que ele fazia tinham interesse, estavam certas, não era um estudioso da composição, era mais um autodidacta; portanto, aquilo nasceu com ele, deveria escrever sem pensar muito nas regras que ao fim e ao caba são impostas pela composição.

4.

A minha obra preferida é sem dúvida nenhuma o "Arco-íris"

5.

Daquilo que eu toquei, as "Uvas do Douro" – era mais para as bandas amadoras, o "Improviso", o "Abraça a Portugal", praticamente toquei-as todas. Destaco sem sombra de dúvidas o "Arco-íris".

6.

Sim, enquadram-se. Também á que destacarem-se dessa época, músicos que tocaram juntos com o Duarte Pestana na banda da GNR, um grande compositor e maestro que foi Joaquim Luís Gomes que também escreveu muito sobretudo obras de grande porte felizmente que ainda é vivo esse homem. Esse senhor tocou arpa na banda da GNR e chegou a dirigir orquestras ligeiras na eis emissora nacional, fez vários arranjos para os cantores da época como Maria de Lurdes Resende, e toda essa gama de cantores e cantoras dessa época logicamente.

7.

É música portuguesa com temas portugueses bem tratados mas sobretudo no Duarte Pestana (como na obra "Arco-íris") ele faz-me lembrar um bocadinho do Gergswin; ele deveria ser um grande admirador do Gergswin porque existem passagens no "Arco-íris" que me faz lembrar a música e a maneira como escrevei Gergswin (pôr um quinteto de saxofones a soar por cima da banda). Penso que ele foi bastante influenciado pelos grandes compositores dessa época.

8.

Eu não poderei dizer que ele foi um inovador, agora que contribuiu bastante para a música portuguesa foi sem sombra de dúvida. Inovador não, só no aspecto de agarrar em temas populares portugueses e transmiti-los para a partitura para serem executados por grandes formações como era a banda da GNR da altura.

9.

É actual, evidentemente. Não faz sentido que hoje as bandas (militares ou civis) com o aparecimento de repertório de grandes compositores holandeses, através de grandes editoras (ingleses, americanos e ultimamente até japoneses) onde vieram dar um brilho muito mais acentuado à linguagem musical; o problema harmónica está muito mais desenvolvido nessa época (estamos a falar no aspecto tonal da época), hoje já vemos as bandas com esse repertório, até um pouco mais jazzístico. Na época era assim (anos 50) mas não há duvida nenhuma que aquilo que ele fez ou que os compositores dessa época fizeram deram, aquilo que poderemos dizer na altura, uma "pedrada no charco" porque a música portuguesa bem tratada (musicalmente) tem qualidade em qualquer parte mundo porque é música nossa e também temos que lhe dar valor sobre isso. Agora não há dúvida nenhuma que o Duarte Pestana, como alguns músicos da altura, é um marco importante no repertório da música portuguesa.

10.

As obras têm um cunho muito pessoal. Consegue-se ver que são dele.

11.

O que é curioso é que as bandas militares ainda tocam essa obras que eu acabei de citar, do Duarte Pestana como do Luís Gomes. Ainda encontramos em programas actuais, quando essas bandas se deslocam a vários pontos do país normalmente ainda tocam obras do Duarte Pestana e do Luís Gomes. Embora para mim, o meu compositor preferido de música portuguesa ainda continua a ser Fernando Lopes-Graça e é pena que não acha muito mais obras dele a serem executadas por grandes formações de qualidade como é o caso da banda da Guarda ou as bandas militares no geral. E é pena na obra de Lopes-Graça porque a maioria das pessoas só o conhecem pelas canções, na altura ditas revolucionárias e pouca gente sabe que ele tem uma obra sinfónica muito vasta quando ele teve na prisão e foram gravadas. Eu, por acaso, tenho alguns discos que foram gravados por orquestras dos países de leste quando ele estava preso. E é pena que não venha cá para fora essas obras transcritas para as bandas militares pois são um grande contributo para a música portuguesa até como toda a gente sabe o Lopes-Graça estudou com o Ravel, por exemplo, e a sua concepção harmónica e melódica também faz com que seja um contemporâneo de todos os compositores que acabámos de falar.

12.

A primeira referência é deslocar-se ao comando da GNR e pedir um autorização para que lhe seja concedido uma entrevista com o chefe da banda actual que é o senhor Major Montezo. Eles, mais que ninguém, têm que ter uma biografia mais completa do Duarte Pestana. Como ele hoje, se fosse vivo, deveria ter 90 anos, pessoas que possam falar sobre ele são muito poucas. O irmão dele sim. Ele era oriundo de uma família de músicos, um deles felizmente está vivo, é o meu particular amigo Adácio Pestana, o irmão que é trompista; e era interessante, já agora, que tivesse um contacto com ele

8.2.2. Professor Acácio Pestana – único irmão vivo de Duarte Ferreira Pestana

Entrevista realizada no dia 22 de Outubro de 2003 entre as 11h e as 12h30m, numa mesa de café no Largo do Rossio (Lisboa)

PERGUNTAS:

1. **Existe alguma biografia, artigo ou livro que fala sobre o seu irmão? Quais e onde é que posso arranjar?**

2. **Diga-me todos os dados biográficos que conhece do seu irmão:**
   a. **Família: nome dos pais, irmãos, mulher, filhos, netos, etc.**

   b. **Qual foi o seu percurso escolar e musical (escolas que estudou, onde aprendeu as primeiras lições de música, escolas de música onde estudou, cursos, experiências musicais, etc.)**

   c. **Onde aprendeu a compor (escolas por onde passou)?**

   d. **É possível arranjar-me uma fotografia?**

3. **Na vossa família existe algum membro músico (amador ou profissional)? Diga-me os seus nomes.**

4. **Tem alguma gravação das obras do seu irmão Duarte Pestana?**

5. **Todas as obras (originais) que o seu irmão escreveu para orquestra de sopros estão na posse do arquivo da banda da GNR?**

6. **Diga-me o nome de todas as obras que seu irmão escreveu para orquestra de sopros (originais).**

7. **Qual foi o impacto a música de Duarte Pestana na banda da GNR? Acha que o seu irmão trouxe à música portuguesa (para orquestra de sopros) uma novidade ou na altura em que compôs havia compositores a compor no mesmo estilo?**

8. **Quais eram os compositores portugueses que na altura que passou pela banda da GNR eram tocados (compositores de obras originais para orquestra de sopros)?**

9. **Dê-me a sua opinião pessoal em relação à música do seu irmão Duarte Pestana?**

10. **Como músico, qual foi a contribuição do compositor Duarte Pestana no panorama musical português da época?**

11. **Acha que a obra de Duarte Pestana ainda hoje é actual no repertório de uma orquestra de sopros (como a banda da GNR)? Dê uma opinião.**

12. **Consegue identificar a música de Duarte Pestana como música popular portuguesa?**

13. **Acha que a música para orquestra de sopros de compositores portugueses está bem divulgada nas bandas militares? Cite-me alguns nomes de grandes compositores portugueses que são tocados.**

RESPOSTAS:

2.a.

Nasceu 21 de Fevereiro de 1911 na Freguesia de Tões, Concelho de Armamar. Faleceu a 03 de Dezembro de 1974 em ?????.

Segundo filho mais velho, entre 6 irmãos, de Dinís Ferreira da Silva (tocou saxofone, Flauta e foi regente de bandas filarmónicas) e de Beatriz da Conceição Gouveia. Os irmãos são (por ordem de nascimento): Cristalda Ferreira Pestana, **Duarte Ferreira**

(mais tarde acrescentou Pestana ao nome – clarinetista e compositor), Dinís Ferreira Pestana (Contra-baixista de cordas), Angelo Ferreira Pestana (Fagotista), Amadeu Ferreira da Silva (mais tarde Pestana) e Adácio Ferreira Pestana (Trompista).

O apelido de família "Pestana" foi herdado do avô materno João Pestana.

Foi casado com Ana da Costa Saraiva e teve dois filhos: Américo Saraiva Ferreira e Beatriz Saraiva Ferreira.

Tanto o Duarte como todos os restantes irmãos aprenderam música com o avô paterno: Manuel Ferreira.

2.b.

Começou aos 7 anos a tocar flautim na Banda de Música local, em Gouviães, concelho de Tarouca.

Aos 14 anos, por sugestão do tio músico, Américo Ferreira, foi para o Porto estudar música no Conservatório de Música local.

Aos 17 anos ingressou na Banda de Música da G. N. R. (hoje extinta) e foi colocado na Banda da Infantaria 18 do Porto. Nessa altura, foi aluno do Capitão António Alves no Conservatório de Música do Porto.

Devido aos seus votos musicais, sedo se tornou um clarinetista exímio.

A colocação dos músicos nas bandas militares eram feitas consoante o nível das provas dos músicos. Deste modo, foi colocado na banda militar da Covilhã (durante apenas 8 dias) e mais tarde em Lisboa (durante aproximadamente 20 anos).

Na banda da G. N. R. Torna-se solista (de clarinete) com mais dois companheiros: Carlos Saraiva e Agostinho Romero (eram considerados na altura os três leões). "O som do Saraiva, a dicção do Duarte e a Técnica do Romero" (os três num só eram uma coisa única no mundo).

Tocou muita ópera no Coliseu dos Recreios. Esta tinha muitos músicos da banda da G. N. R. – os sopros – e algumas cordas da antiga Emissora Nacional.

Começou a compor em meados da década de 30.

2.c.

Basicamente foi autodidacta. O que o orientou musicalmente foi o seu tio Américo Ferreira (irmão do pai). Oficialmente estudou no Conservatório de Música do Porto.

(HISTÓRIA:)

- Na ópera de Puccini ("Toscca") antes do cantor entrar com o tema principal este é apresentado primeiramente pelo clarinete. Deste modo, o público aplaudiu o clarenetista (Duarte Pestana) quando este acabou de tocar a apresentação do tema (coisa que só acontecia no final da ária e para o cantor).
- Todo o propósito de sentimento do Duarte Pestana está patente no solo de clarinete da ópera "La Traviata" de Verdi.

6.

"Uvas do Douro"; "Arco Íris"; "Abraço a Portugal" – temas de vários pontos do país e das colónias; "Saudades da Aldeia"; "Poema Ribatejano" – documentário que o Duarte musicou do cineasta Perdigão Queiroga; "Flocos de Neve" – Esta obra foi escrita originalmente para a Orquestra de Salão da Emissora Nacional e mais tarde transcrita para a Banda da G. N. R. O tema principal desta obra foi inspirado no fagote pois tanto o Duarte como o seu irmão Ângelo Pestana (fagotista) eram instrumentista na Orquestra de Salão da Emissora Nacional e como o Duarte reconhecia as qualidades musicais do irmão dedicou-lhe o tema desta obra de inspiração no instrumento fagote. Como era uma obra pequena, o chefe da Banda Lourenço Alves Ribeiro pediu-lhe para aumentar a obra. Deste modo, o Duarte acrescentou um género de Canção no meio da obra e o mais interessante desta "colagem" prende-se com o facto de o Duarte Pestana não tirou o sentido para o qual a peça foi inicialmente escrita; "Templo de Diana" – Ele fez de júri nos cursos da antiga FNAT (actual Inatel). Esta obra foi escrita para esta instituição. O nome deve-se ao facto do curso ter sido realizado em Évora. " É uma obra admirável – começa com um coral feito pela trompa; "Bonjour Monsieur Hunger" – Houve um professor alemão, **Elmot Hunger** (trompete), que vinha dar cursos à Gubenkian e, simultaneamente, fazia um trio com o professor Adácio Pestana e o professor Emídio Coutinho (trombone). EPISÓDIO: Ao faltar repertório para esta formação de músicos (trompete, trompa e trombone) pediram ao Duarte que lhe fizesse uma composição. Então o Duarte no final de uma tarde quando fez uma viagem de comboio para ir jantar com a família, compôs um trio de 4 minutos com o nome de "Bonjour Monsieur Hunger" (Hunger para homenagear o trompetista); "Cartão de visita" – obra para madeiras; "Fado sem Palavras" – Orquestra; "Beijo-me" – começa em forma de fado. Não é para orquestra; "Eu não quero o mundo" – para o festival da canção;

"Joaninha - Joaninha" – canção popular; "Rebela do Douro" – Orquestra; "Lisboa, coisa boa" – Teatro de revista. Mais tarde foi transcrita numa fantasia para orquestra de sopros; "Milagre das Rosas" – Ópera inédita que desapareceu com a morte do Duarte Pestana; Transcrição para Banda da 2ª Suite de Ravel "Daphnis et Cloet".

7.

Não havia compositor a escrever como o Duarte. Escrevia num estilo muito pessoal.

8.

José da Silva Marques (trompista) – dava muitos conselhos ao prof. Adácio Pestana.

10.

Prestigiou a música portuguesa.

11.

Sim.

12.

Sim.

13.

Sim. Sousa Morais, Vitor Hussula, Joaquim Augusto, Joaquim Luís Gomes, Marcos Romão.

NOTAS FINAIS:

Posto de Duarte Pestana: 1º Sargento (posto máximo de um músico). Concorreu a Sub-Chefe. Na altura o chefe era o Lourenço Alves Ribeiro.

Teve na G. N. R. aproximadamente 30 anos, acabando o seu percurso militar no Exército (como tinha começado).

8.2.3. Major Montezo – Chefe da Banda da Guarda Nacional Republicana

Entrevista realizada no dia 12 de Novembro de 2003, no Quartel da Ajuda – Lisboa (lugar onde a Banda ensaia)

PERGUNTAS:

1. **Conheceu pessoalmente Duarte Pestana? Se sim, fale-me sobre a sua passagem pela banda?**

1.1.(Se sim) Tem conhecimento dos estudos musicais feitos pelo Duarte Pestana?

2. **A GNR tem dados biográficos sobre Duarte Pestana? – (cedência)**

3. **No arquivo da banda da GNR, existem todas as partituras originais que Duarte Pestana escreveu para orquestra de sopros? – (cedência). Caso não tenha, onde poderei arranjar as restantes partituras?**

4. **A banda da GNR tocou todas as obras de Duarte Pestana?**

5. **Existe alguma pessoa que me possa fornecer informações sobre as obras originais para orquestra de sopros de Duarte Pestana? Quais?**

6. **A banda da GNR tem tocado com alguma frequência as obras de Duarte Pestana? Quais? Está programado tocar brevemente alguma obra?**

7. **A banda da GNR já fez alguma gravação? Quantas? Têm algum registo sonoro de obras de Duarte Pestana?**

8. **Como chefe da banda o que acha da obra de Duarte Pestana?**

9. **Como músico e maestro, qual foi a contribuição do compositor Duarte Pestana no panorama musical português da época? Acha que ele foi um inovador?**

10. **Acha que a obra de Duarte Pestana ainda hoje é actual no repertório de uma orquestra de sopros (como a banda da GNR)? Dê uma opinião.**

11. **Consegue identificar a música de Duarte Pestana como música popular portuguesa?**

12. **Acha que a música para orquestra de sopros de compositores portugueses está bem divulgada nas bandas militares? Cite-me alguns nomes de grandes compositores portugueses que são tocados na banda da GNR.**

Cedências.

- **Partituras das obras originais para orquestra de sopros de Duarte Pestana.**
- **Toda a biografia possível de Duarte Pestana.**
- **Discografia da banda ou de outra banda militar que tenham obras de Duarte Pestana.**
- **Programas de concertos que tenham tocado obras de Duarte Pestana**

RESPOSTAS:

1.

Não conheci Duarte Pestana, conheci dois dos seus irmãos, o Adácio Pestana e o Dinis Pestana, chegaram a tocar aqui na banda cominho embora eles estivessem já numa fase das suas vidas que estavam mais a fazerem tempo para a reforma, mas eu trabalhei aqui com eles e conheço muito bem o Adácio Pestana e conheci bem o Dinis Pestana enquanto aqui trabalhou na banda.

1.1.

Não tenho muito conhecimento da obra de Duarte Pestana a não ser daquilo que se vai falando e a não ser dos contactos com o próprio irmão. Creio que quem lhe poderá dar as melhores indicações sobre os estudos do Duarte Pestana e sobre toda a sua vida, será o irmão Adácio Pestana que ainda é vivo. Eu pouco mais lhe poderei dizer a cerca do Duarte Pestana, a não ser que as suas obras ainda têm um grande efeito. Por exemplo, nós vamos

tocar o *Panorama Lusíada* num concerto no dia 4 de Janeiro no concerto de ano novo no Teatro Tivoli, Lisboa (ele equivocou-se, porque esta obra com o mesmo nome é de outro compositor). É a obro portuguesa que eu escolhi. São obras que têm umas características marcadamente populares e que têm o seu interesse.

2.

Temos alguns dados biográficos que lhe poderemos ceder, se faz favor poder falar com o nosso arquivista sobre esse assunto para a cedência dos dados biográficos.

3.

Na banda da Guarda não existem todas as partituras de Duarte Pestana. Existem grande parte das partituras dele, muitas delas feitas de propósito para a banda e outras que já são adaptações ou transcrições de obras de Duarte Pestana de Orquestra para banda. As restantes partituras, não sei onde é que poderá encontrar. Talvez no arquivo da emissora possa ter, mas não faço ideia.

4.

Tocamos todas as obras que estão no nosso arquivo. Agora, todas as dele não. Eventualmente, poderá haver algumas que não tocamos. Logicamente as obras de Duarte Pestana terão mais interesse que outras mas dependem muito do contexto em que se fazem os concertos, a que género de assistência é que se destinam porque não podemos incluir as obras de Duarte Pestana ou de outro compositor. De qualquer forma, num determinado concerto, perdem o interesse.

5.

Sobre as obras para orquestra de Duarte Pestana, eu volto ao mesmo, talvez o Adácio Pestana tenha melhor informações do que eu. Vou passar à frente deste ponto.

6.

Se a banda da GNR tem tocado com alguma frequência (as obras de Duarte Pestana). Eu devo confessar-lhe uma coisa que, talvez, em 50% dos concertos da Banda incluem uma obra de Duarte Pestana.

Se está programado tocar alguma obra de Duarte Pestana. Já lhe dei essa informação (4 de Janeiro – *Panorama Lusíada*).

7.

Se a banda da GNR já fez alguma gravação. Tem gravado 5 CD até agora e dois LP. Poderá comprar na editora (ver rascunho).

Se tem algum registo sonoro das obras de Duarte Pestana. Tenho. Até creio que tenho aqui. Em relação à editora onde poderá encontrar a obra tem aqui a indicação e os contactos (ver apontamentos da entrevista).

8.

Como chefe da banda, o que eu acho da obra de Duarte Pestana. As obras dele são obras que têm sempre umas características muito especiais. E ainda à dias estava a passar o P*anorama Lusíada* e estava-me a reportar aos filmes portugueses do tempo do António Silva e daqueles autores que nós nos habituamos a ouvir em determinado tipo de comédias. Mas, Duarte Pestana foi um compositor que se inseriu quanto a mim muito bem na sua época e soube tratar na sua música o ambiente, principalmente o ambiente Lisboeta dessa época. Logicamente, ele tem obras como o *Templo de Diana* que está gravado em CD e que ainda à pouco tempo a Banda da Guarda executou, que retrata um bocado o Alentejo e aquelas características. Essa obra foi composta, creio eu, para o Inatel ou para um concurso de Bandas ou uma coisa assim; essa retracta um ambiente do Alentejo. Ele teve o cuidado, e se nós formos ver nas obras dele, por exemplo o *Abraço a Portugal*, *Fado sem palavras*, *Flocos de Neve*, *Paisagem Ribatejana*, *Saudades da Aldeia*, algumas dessas obras temos aí, *Templo de* Diana, *Panorama* Lusíada, mesmo até outras obras, algumas delas Marchas, o caso de *Angola é nossa*, etc. que não terão agora o significado que tiveram na altura, mas grande parte dessas obras de Duarte Pestana têm a ver com a sua vivência, com os lugares por onde passou e aquilo que ele pensa das gentes. Ele conseguiu retractar, quanto a mim, muito bem, através da sua música, que ao mesmo tempo uma música acessível e é uma música bastante perceptível mas que não deixa de ser elaborada e de ter alguns contornos algumas vezes com uma dificuldade de interpretação, logicamente, falando de uma boa interpretação (para fazer uma boa interpretação, algumas situações é preciso ter um bocado de cuidado)

9.

Está-me a perguntar aqui, como músico e maestro qual a contribuição do compositor no panorama musical português. Já lhe respondi parte desta pergunta, no entanto, os compositores portugueses têm tido, e não querendo estar a "puxar a brasa à minha sardinha" mas nomeadamente os compositores que passaram aqui pela banda da guarda, alguns deles tiveram ou marcaram uma época na música portuguesa: foi o caso do Duarte Pestana, foi o caso, também, do Joaquim Luís Gomes, principalmente estes dois elementos, embora se falarmos em termos de Marchas de outros compositores como o Raul Cardoso, o próprio irmão Dinis Pestana, eles marcaram (estava-me a lembrar de um outro o José da Silva Marques – foi músico aqui na Banda) uma época, quanto a mim, áurea da música portuguesa. Não digo "áurea" no sentido de saudosismo ou outra coisa qualquer. Mas digo áurea porque a música portuguesa nessa altura sofreu uma evolução como já não sofre à já muito tempo. E teve uma explosão de produção de partituras de temas de obras de música para filmes de música para orquestras, como à muito tempo não tem. Hoje em dia, não vou dizer que temos maus compositores, que não é esse o caso, mas não se vê aquela produção como se via. Nós hoje queremos uma obra portuguesa para inovar um determinado repertório e muitas vezes vamos ter de nos socorrer de umas obras mais antigas ou então em algumas obras de compositores que não terão aquela categoria que nós desejamos. Eu não estou a dizer isto em desfavor dos compositores que existam hoje e dia mas existem alguns compositores que estão a escrever, eu estou-me a lembrar por exemplo do Jorge Salgueiro, tem uma escrita muito peculiar, escreve muito bem, para em algumas situações, nomeadamente para as bandas filarmónicas, situação que não será uma escrita muito fácil, também o que ele pretende não é uma escrita fácil, mas sim transmitir aquilo que ele pensa e aquilo que ele quer. Temos depois outros compositores como é o caso do Afonso Alves que se dedicam a compor para Filarmónicas que estão mais vocacionados mais para essa área, mas não deixa de ser quase, e há mais, não quero agora estar aqui a dizer muitos mais nomes que às tantas poderei estar a falhar alguns importantes. Mas, dedicam-se a determinadas áreas específicas e por muito que eles façam nessa altura não deixa de ser uma gota de água no oceano. Claro que sem as gotas de água todo o oceano não existia e é necessário juntar essas gotas de água todas. Só que os compositores, não sei se é falta de incentivo, não sei se é a vida apreçada que nós levamos hoje que não nos leva a sentar a pensar a compor. Eu também não concordo, são contra o género de composição,

às vezes a mim perguntam-me: "então não compõe nada?". Já compus umas canções infantis mas a composição não é quando a gente quer. Não é compositor quem quer; não se compõe simplesmente porque temos uma hora livre e vamos passar uma hora a compor e eu acho que as composições têm que nascer naturalmente tem que haver como uma veia melódica, tem que haver não só os conhecimentos de compor mas tem que haver muitas vezes a vontade que o compositor tem de pôr no papel as ideias que tem.

10.

Se eu acho que a obra do Duarte Pestana é actual no repertório de algumas orquestras de sopros.

Em relação à banda ou orquestra de sopros. Eu não posso concordar no caso da banda da guarda com o termo de orquestra de sopros. E não concordo porquê? – porque tem cordas. Poderemos englobar a percussão nas orquestras de sopro mas as cordas é um bocadinho mais complicado perceber como aparecem nas orquestras de sopro. A Banda da Guarda tem uma particularidade especial, uma das características é o seu timbre devido aos instrumentos de cordas. Grande parte dessa característica devesse à sua suavidade. Portanto chamá-la orquestra de sopros quando uma das suas principais características é as cordas. (Na altura do Duarte Pestana já tinha cordas? – eu creio que já tinha. Aliás, eu creio que vai ver nas partituras o papel do contra-baixo.)

O *Panorama Lusíada* referido no início da entrevista é de Silva Marques e não de Duarte Pestana (pois ambos tinham uma peça como mesmo nome) – nesta obra de Silva Marques, escrita em Janeiro de 1939, aparece os contra-baixos de cordas e os violoncelos. Portanto, a Banda da Guarda já tinha cordas.

Então é mais justo chamar Banda Sinfónica? – Logicamente, eu creio que sim. Existia, também, já nesta altura a arpa. O arpista era o Joaquim Luís Gomes.

Se ela á actual no repertório de uma orquestra de sopros? Voltamos aquela questão, eu não concordo que se chame à Banda da GNR uma orquestra de sopros, agora se lhe quisermos chamar uma Banda Sinfónica, terei de acordo; se lhe quisermos chamar uma Banda estou de acordo. O problema de hoje em dia de se chamar Banda é que o termo "Banda" vulgarizou-se. Já se chama banda a tudo (mesmo sendo dois indivíduos a cantar num lado qualquer). Se formos à própria definição de Banda até é capaz de estar correcto esse termo, só que nós não temos o hábito nem está enraizado em nós chamarmos Banda –

está-se a enraizar aos poucos, mas eu também não sou um defensor acérrimo nem um grande contestatário da utilização do termo Banda por outros grupos; agora, temos que realmente quando vemos um nome Banda ou Orquestra ou uma coisa qualquer, saber exactamente que grupo é que nós temos à nossa ou o que vamos ouvir. Se dizermos assim: concerto pela Banda e chegamos lá e temos um grupo rock a tocar (e quando queríamos ouvir um concerto clássico é um pouco desagradável). No entanto, eu acho que no caso da Banda da GNR, se adquiria mais o termo "Banda Sinfónica" ou então se quisermos chamar "Orquestra de sopros com cordas" mas é um termo que não me parece assim muito lógico.

O facto de a obra ser actual no repertório de hoje. Eu não posso dizer que a obra de Duarte Pestana seja actual como a do Silva Marques; agora que é uma obra que se continua a tocar bem, vamos lá ver, podemos criar aqui duas definições para actual: o actual de estar de acordo com a realidade musical do país nesta altura; o actual com facto de se tocar ou não actualmente muito ou pouco; e ainda podemos ir um pouco mais além, o actual com os temas focados nas várias obras.

Em relação ao tocar-se nas bandas, eu creio que é actual pois continuam-se a tocar. Em relação à forma e à estrutura que está feita não é actual. Em relação ao próprio país em si, e ao nosso panorama musical actual também não poderei considerar que seja actual. Enfim, de maneira que é um pouco dura estarmos a discutir se ela é actual ou não.

Em relação ao tocar-se ou não ou à época em que foi feita e dizer-se que hoje é actual, então também não poderemos ir por esse lado senão Beethoven ou Wagner não seriam actuais. Eu creio que se deve continuar a tocar e não vejo qualquer problema na execução destas obras pelas nossas bandas e até pela nossa orquestra. Muitas vezes nós descuidamo-nos um bocadinho e esquecemos um bocadinho os compositores portugueses. Eu lembro-me, por exemplo, há um compositor português que, infelizmente já se vai tocando e já se tocou também, não aquilo que eu pessoalmente gostaria, o caso de Carlos Seixas. Que é um compositor que foi, não direi um génio um, grande na altura, mas à sua maneira e no nosso espaço geográfico foi um génio. É um elemento de quem se devia tocar mais obras; de quem se devia falar mais, mas o que se passa com ele passa-se com muitos dos outros grandes nomes do nosso país.

11.

Se eu consigo identificar a música de Duarte Pestana como música popular portuguesa. Há três coisas que a gente às vezes confunde: música popular, música folclórica e música comercial. E estas três coisas estão completamente diferentes umas das outras. A música comercial terá de ser forçosamente popular se não, não vende, mas não popular no termo folclórico, não tem de ser forçosamente folclórica. A música folclórica é aquela que vem do povo é aquela música que o povo adoptou que pode não ser popular. Essa música pode ser popular num outro termo numa certa zona mas pode não ser popular numa outra zona. O popular, se nós quisermos adaptar no verdadeiro sentido da palavra é algo que é muito conhecido, que é muito visto, que muito usado. Nesse sentido, a música de Duarte Pestana não é popular. Agora, se formos ver no termo música agradável que as pessoas gostam de ouvir; se quisermos misturar aqui, eu não direi comercial porque ele não era e eu não o considero um compositor de música comercial (...). Ela será popular mais no sentido de retractar a realidade de um país numa determinada época. Eu acho que ela trata talvez mais um pouco o aspecto histórico; retractar o que era na altura popular e não aquilo que hoje em dia nós podemos considerar como música popular. Nesse sentido, eu considero que ela foi música popular. Hoje é uma música que pertenceu a uma determinada época não sendo folclórica está enraizada ou retracta, melhor dizendo a realidade de um povo numa determinada altura, nomeadamente, do país, e como eu disse, Lisboa, embora ele tenha tentado retractar todas as zonas que de alguma forma lhe diziam algo.

Nós olhamos para uma partitura e ouvimos uma obra de Duarte Pestana e dizemos que este compositor é português. Isso não há dúvidas. Ela tem traços muito vincados daquilo que nós consideramos música portuguesa. Eu não direi que a música de Duarte Pestana é um Fado mas nós ouvimos um Fado em Qualquer parte do mundo e por mal cantado que seja dizemos que isto é algo que é nosso, que nos diz alguma coisa.

12.

Eu já falei aqui em alguns (desse livro que tem aí à frente encontram-se todos os nomes dos compositores portugueses que escreveram para a banda da GNR). Por exemplo: D. Pedro IV que à pouco tempo tocamos uma obra dele. Em relação aos compositores portugueses eu acho que as bandas têm feito mais pelos compositores portugueses. Todas

as bandas militares têm feito um grande trabalho. Raro é a banda militar que em cada programa não englobe uma obra de um compositor português, portanto, as bandas têm tido um papel importante. Também as Filarmónicas têm divulgado a música popular portuguesa, elas talvez ainda mais; são elas que estão na raiz de toda esta música popular portuguesa. O que me parece a mim, fazendo uma crítica, tem havido um pouco de desleixo das entidades responsáveis pela divulgação da música em divulgar a música popular portuguesa. Não é impondo às rádios que se passe 40 ou 50 por cento de música portuguesa vai evoluir ou não, mas é conseguindo mentalizar e cativar as pessoas para ouvir música portuguesa. Isso não é assim tão fácil, é complicado, mas quando nós vemos fazer-se uma publicidade a um CD, às vezes de qualidade duvidosa e que vende milhares de exemplares e quando há excelentes concertos que ficam na gaveta e quando vemos a nossa radiotelevisão portuguesa ou qualquer um dos canais privados a transmitir programas por vezes de qualidade duvidosa e quando há belíssimos concertos que se fazem e que também ficam na gaveta, desta forma nós não conseguimos divulgar nada. Por outro lado, às vezes quando ouvimos falar de uma Filarmónica (na rádio) não sei se será de propósito mas parece que vão escolher aquelas bandas que têm mais dificuldades para precisamente passarem na rádio. Isso é denegrir a imagem. Estou-lhe a dizes isto com todo o respeito com todas as bandas. Porque eu digo muitas vezes nas Filarmónicas a mesma coisa: quando ouvimos uma filarmónica não se pode ouvir mas temos de para um bocadinho para pensar que às vezes essa Filarmónica que nós dizemos que não se pode ouvir está a ir muito além dos seus limites. As pessoas estão-se a superar; depois de um dia inteiro de trabalho, com maus instrumentos, com más salas de aulas, etc. e as pessoas passam ali noites a fio a tentar fazer alguma coisa pala música, eu não posso dizer que acham más Filarmónicas, mas terei que dizer que algumas conseguem realizar melhores que outras, mas o termo mau é demasiado forte par empregar às pessoas que dedicam a suas vidas a isso.

8.2.4. Américo Saraiva Ferreira – filho de Duarte Ferreira Pestana

Entrevista realizada no dia 10 de Fevereiro de 2005, entre as 10h e as 17 h, na casa do próprio, nos Olivais (Lisboa)

APONTAMENTOS DE UMA CONVERSA:

O irmão do pai de Duarte Ferreira Pestana (tio) – Américo Ferreira – conhecido por "cola tudo" foi um trompetista muito conceituado. Era o padrinho do filho também com o mesmo nome. Foi o primeiro da família a segui uma carreira profissional na música, ingressando no Regimento de Infantaria nº18 do Porto. As suas qualidades musicais eram tais que o maestro da banda – na altura o Capitão Fão – quando havia solos de trompete, dava a entrada ao Américo Ferreira e deixava de dirigir, baixando a batuta, deixando este à vontade para a execução do solo. Quando terminava o solo dava a entrada ao maestro para este continuar a dirigir a banda.

O primeiro músico da família foi o avô de Duarte Ferreira Pestana de seu nome Manuel Ferreira. Era alfaiate de profissão e esteve na fundação da Filarmónica de Gouviães.

Depois de Américo Ferreira estar no Porto, chamou o sobrinho Duarte Ferreira Pestana para aprendiz colocando-o na Banda de Música dos Bombeiros do Porto, por volta de 1926. Depois, em 1928, colocou-o como aprendiz na banda da GNR do Porto em clarinete. Nesse mesmo ano, a banda foi extinta e os músicos foram distribuídos pelas bandas militares que haviam. Duarte foi para o RIP (Banda do Regimento de Infantaria). Entretanto frequentou o curso de música no Conservatório de Música do Porto (quando foi para o Porto Duarte apenas tinha a 4ª classe) com especial distinção em harmonia e composição. Teve na Banda do RIP nº18 até 1934 (quando tinha 23 anos). Nessa altura abriu um vaga para clarinete na Banda da GNR de Lisboa (dirigida pelo Capitão Lourenço Alves Ribeiro). Foi fazer concurso a Lisboa, era Forriel no Porto (embora já tivesse sido aprovado para 2º Sargento mas não tinha havido vagas) e a vaga que abriu em Lisboa foi precisamente de 2º Sargento efectivo. Em 1935, a restante família de Duarte Ferreira Pestana seguiu para Lisboa para aí residir na Travessa de Sacramento.

Nota: as férias, de 1 a 31 de Setembro, eram passadas em Gouviães. O pai de Duarte – Dimas Ferreira – foi oficial de finanças, passou a residir em Gouviães, devido ao seu trabalho.

O filho de Duarte, Américo Ferreira, passou muito tempo na sede da Banda da GNR – nas Janelas Verdes – porque fez a instrução primária lá devido a ser filho de um militar. A sala de ensaios ficava por cima da sala de ensaio onde havia duas salas: uma para rapazes e outra para raparigas. Desta forma, o filho Américo Ferreira ficou a conhecer muito bem o local onde todos os dias ouvia 4 horas de música pois o ensaio era à mesma hora das aulas.

Quando no Porto: o pai da mulher de Duarte Ferreira Pestana – José Saraiva – tinha uma mercearia e era uma pessoa de posses. Assim, a família de Duarte Pestana vivia bem no Porto, numa casa com 3 pisos onde à hora das refeições sentavam-se à mesa 14 pessoas e a todas as refeições havia sempre sopa e dois pratos (era um luxo para a época). Quando a família de Duarte veio para Lisboa este "requinte" todo este requinte desmoronou-se.

Ainda no Porto, Duarte chamou o irmão Diniz para ingressar no RIP nº18, onde já lá estava o primo Mário Ferreira (filho de Américo Ferreira, o primeiro a chegar a esta banda militar).

Quando o Duarte foi para Lisboa teve 2 ou 3 anos com o irmão Diniz na banda do Porto e depois conseguiu traze-lo para Lisboa, vindo morar em sua casa.

O outro irmão músico, Ângelo Ferreira, tocava na Filarmónica de Gouviães e veio para Lisboa para aprender Fagote. E ainda mais tarde veio o irmão mais novo Adácio. Este começou logo em trompa na banda de GNR de Lisboa. Era trompete na banda de Gouviães mas na altura do concurso a vaga era de trompa. O seu professor de trompa em Lisboa chamava-se Amadiz.

Duarte colaborou com a Orquestra de S. Carlos e também tocava numa orquestra sinfónica que fazia a temporada de Ópera no Coliseu. Naquela altura a temporada de Ópera tinha duas fases: a fase do S. Carlos onde ia a alta sociedade alfacinha – era um acontecimento de natureza social – e depois todas as Óperas eram repetidas com os mesmos artistas no Coliseu com os bilhetes mais baratos. Todos os que gostavam de

música e não tinham dinheiro para ir ao S. Carlos iam ao Coliseu. As pessoas que iam ao Coliseu eram mais cultas e conhecedoras da música.

Duarte arranjava a maneira de a família ir assistir aos ensaios gerais das Óperas pois "nos ensaios gerais aprende-se mais que nos concerto, pois aqui quando havia um erro parava-se e repetia-se ao contrário, nos concertos era corrido" – conselhos que Duarte dava ao filho Américo.

"Ouvi uma vez o tio Adácio dar um concerto no Tivoli com a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional. Era um concerto de trompa. A meio do concerto parou, pediu um copo de água à assistência, bebeu e depois continuou".

O Duarte, na colaboração na orquestra do Coliseu, tocou um solo de clarinete na Ópera "Tosca???" de Puccini com tal sentimento que levou todo o Coliseu a aplaudi-lo mesmo antes do cantor iniciar a ária. Daqui, o empresário do Coliseu Ricardo Covões, gostou do Duarte e convidou-o para fazer operetas no Coliseu. A que ficou mais evidenciada foi "Lisboa é Coisa Boa". Assim, Duarte ficou em fazer a música e dirigir a orquestra.

Na Banda de Guarda juntou-se um grupo de músicos todos muito bons: Amadiz (trompa): Pinto, Duarte, Saraiva, Dionísio e Gomes da Costa (clarinete); Carlos Oliveira (requinta); Boulton (Flauta). Nomeadamente nos clarinetes a perfeição chegou a tal ponto que a cadência da obra "Galo de Ouro" ao ser tocada por todos parecia que era só um a tocar. O próprio Capitão Lopes Ribeiro elogiava-os muito. Este, dispensava-os dos ensaios semanais e ponha-os numa sala ao lado a fazer cópias e a fazer arranjos para a banda. O Duarte tinha uma excelente escrita ficando, deste modo, dispensado de tocar nos ensaios.

Nota: em 1939 tocou na Orquestra no Rádio Clube Português dirigida pelo maestro que veio de Moçambique Samuel Miguéns com o flautista Boulton. O filho Américo foi à gravação do concerto em directo para a emissora e a meio resolveu falar.

O Diniz foi sempre contrabaixo de cordas tanto na banda da GNR como na Orquestra da Emissora Nacional. O Ângelo Pestana chegou a 1º fagote na Banda da GNR. Entretanto houve eleições no tempo da ditadura salazarista em que apareceu um opositor – Norton de Matos – e correram listas por toda a cidade. O Ângelo subscreveu-se nessas listas. Depois pediu a demissão e emigrou para o Brasil onde foi tocar para a Orquestra Sinfónica do Rio

de Janeiro. Chegou a maestro dessa Orquestra e depois a director do Teatro da Ópera do Rio de Janeiro. Como solista desta Orquestra foi convidado a ingressar na Orquestra de Boston mas ele não falava inglês e teve receio em mudar para um outro país. O mesmo aconteceu com o Adácio, também foi convidado pelos americanos.

O Diniz ensinou música ao filho de Duarte Pestana (Américo) – trompete e depois flautim. Aos 12 anos foi estudar Química para outra escola. A irmã Beatriz também seguiu o estudo da Química e acabou por se casar com Amândio Figueiredo Amaral (contrabaixo de cordas na Banda da GNR).

Américo Saraiva Ferreira foi o primeiro bisneto do Sr. Manuel Ferreira (avô de Duarte Ferreira Pestana) que faleceu em 1939. Os bisnetos que se seguiram foram os filhos do Adácio Pestana: Elsa e Diniz Ferreira Pestana (Engenheiro Civil).

Quando se deu o início da guerra em Angola, alguém lhe pediu uma Marcha – "Angola é Nossa". Escreve muito rápido. Duarte Ferreira Pestana morreu com uma úlcera no duodeno. Ele não bebia vinho. O médico que o tratava entendeu que ele tinha uma cirrose e tratou-o como tal. Duarte não muito de se queixar ou de falar. O Américo (seu filho) estava em Angola e em 1961 veio para Portugal porque o pai não queria que ele lá estivesse. Nunca lhe disse que bebia vinho. Num almoço de família não bebeu e quase não comeu. A sua doença agravou-se entre Abril e Dezembro de 1974 a ponto de ter sido internado no Hospital da Estrela e aí é que o médico que o tratou descobriu a verdadeira natureza da doença dele: ele não comia porque quando o faz a úlcera do duodeno irrita-se. O contacto da úlcera com o fígado irritava, daí o não comer – pode-se dizer que ele acabou por morrer de fome.

Duarte Ferreira Pestana esteve na FNAT até quase 1973.

Final da vida de Duarte: Foi promovido de 1º Sargento a Sargento Adjunto e naquela altura a regra militar dizia que quando os militares eram promovidos tinham que mudar. Assim, foi transferido "não sei para onde". Foi ter com o amigo General e este como gostava e apreciava muito a sua música, mandou-o para a Banda do Regimento dos Caçadores 5, cuja unidade ficava próxima da penitenciária (perto do actual Palácio da Justiça). Foi dirigir essa Banda – Chefe da Banda dos Caçadores 5. Mas não teve lá muito

tempo. Depois, segundo o seu filho, em princípio reformou-se de militar. Nesta altura já estava na FNAT.

História

A Banda da GNR foi tocar a Braga e Duarte com alguns músicos foram de elevador para o Sameiro. Duarte levava a mão numa extremidade do elevador e depois de a ter retirado do sítio onde se segurava, eis que caiu uma trava metálica precisamente no sítio onde ele tinha a mão e disse para os colegas: "Se tivesse lá a mão tinha-se acabado a música"

"Uvas do Douro"

A família de Duarte Pestana ia passar férias a Gouviães. Ele estava casado e os irmãos solteiros bem como o primo Mário Ferreira. Todos iam passar férias no mês de Setembro onde colaboravam nas vindimas. Os pais das "meninas casadoiras" viam nos 4 irmãos de Duarte uma porta de saída para a cidade das suas filhas. Assim, eram frequentemente convidados a irem a suas casas. O Mário e o Duarte resolveram fazer uma peça com o enredo destas "escapatórios dos rapazes nas raparigas". Resolveram fazer um apanhado de todas as partes cómicas dos rapazes e fazer uma peça de teatro. Era na "Casa do Paço" que tinha uma igreja (esta era anterior ao tempo de D. Afonso Henriques). A família Ferreira Pestana era dona desta casa e fez uma divisória que separava a igreja, junto desta havia um cemitério. A "Casa do Paço", embora pertencente a um irmão da avó de Américo Ferreira, era uma casa que era pouco habitada. No 1º andar tinha uma sala muito grande onde resolveram fazer o teatro. O Mário fez o argumento, o Duarte fez a música, juntaram a Filarmónica e fizeram um grande espectáculo. Da música do teatro nasceu a fantasia "Uvas do Douro". Uma cena que aparecia no teatro era a de uma mulher que foi pisar vinho para junto dos homens e um deles passou uma rasteira e esta sentou-se no lagar. No teatro a música tinha a seguinte letra: "Eu também conheço uma, Que molhou o às de copas".

A organização destas músicas deu origem à fantasia. Foi uma maneira de divertir a população local.

História das férias em Gouviães

Numa noite de luar, os irmãos (Duarte, Diniz, Ângelo, Amadeu e Adácio) vieram para a varanda da casa. Não havia luz. Apenas uma luz a petróleo dentro de casa. Foram buscar os instrumentos (até o Amadeu tocou guitarra sem saber música) e aí tocaram de improviso. Quando acabaram, do escuro da noite veio uma grande salva de palmas porque entretanto tinham-se juntado a ouvir a restante população da aldeia.

A ligação que Duarte Pestana tinha à Banda Almadense deve-se a um Sargento da Banda da GNR que era lá maestro. Daí o ter convidado para dirigir num concerto.

Na sua casa (que foi alugada por 250$00 – 200$00 pelo primeiro andar e 50$00 pelo sótão), havia um sótão onde o Duarte comprou um piano e um quadro com um pentagrama onde fazia os apontamentos musicais para as suas composições. O Américo (filho) aproveitava o outro lado do quadro para realizar os seus estudos matemáticos mais 3 colegas.

Única descendente da família que estudou e seguiu música:

O irmão Ângelo tem uma filha chamada Elizabete que é violoncelista (prima directa do Américo). Esta foi para Boston onde casou com um americano.

8.3. Obras inscritas na Sociedade Portuguesa de Autores

N.º	Título	Género	Data
1.	Uvas do Douro	Fantasia de Concerto	1935
2.	Fado Sem Palavras	Fado de Concerto	1937
3.	Flocos de Neve	Divertimento	1941
4.	Saudades da Aldeia	Quadro Sinfónico	1945
5.	Vestido de Chita	Marcha	1948
6.	Arco-Íris	Fantasia de Concerto	1952
7.	Fosquinhas	Marcha	1952
8.	Méquito		1952
9.	Mesuras	Fox	1952
10.	Minhocas	Marcha	1952
11.	Minuetino		1952
12.	Minueto Caprichoso		1952
13.	Mr. Mota	Fox	1952
14.	Namoricos	Fox	1952
15.	Não Interessa	Marcha	1952
16.	Não Sejas Má	Vira	1952
17.	Não Vale a Pena	Bolero	1952
18.	Nostalgia	Valsa	1952
19.	Nova Aurora	Marcha	1952
20.	Nubente	Galope	1952
21.	O Pombinho	Marcha	1952
22.	Parada Triunfal	Marcha	1952
23.	Piramidal	Marcha	1952
24.	A Saloia de Caneças	Marcha	1953
25.	Abraço a Portugal	Fantasia de Concerto	1953
26.	Ai o Batuque	Samba	1953
27.	Ai, Mulatinha	Baião	1953
28.	Aldrúbias	Marcha	1953
29.	Alma até... Abrantes	Marcha	1953
30.	Alvorecer	Marcha	1953
31.	Bailarico	Vira	1953
32.	Barbaças	Marcha	1953

N.º	Título	Género	Data
33.	Beira-Alta	Dança	1953
34.	Beira-Baixa	Canção	1953
35.	Brincalhão	Galope	1953
36.	Canastrão	Marcha	1953
37.	De Braço Dado	Fox	1953
38.	Descante Popular		1953
39.	Diabrete	Galope	1953
40.	Douro	Chula	1953
41.	É Dia de Romaria	Rabelada	1953
42.	E Fica o Caso Arrumado	Dueto	1953
43.	Em Marcha	Marcha	1953
44.	Encantos de Lisboa	Valsa	1953
45.	Eu Quero Casar	Marcha	1953
46.	Libertação	Marcha	1953
47.	Pimpão	Marcha	1953
48.	Primavera da Vida	Marcha	1953
49.	Prosápias	Fantasia	1953
50.	Puladinho Algarvio	Corridinho	1953
51.	Rabêla do Douro		1953
52.	Seu Juca	Marchinha	1953
53.	Trás-os-Montes	Canção	1953
54.	Vila do Conde	Marcha	1953
55.	Ai, Ai, Ai	Marcha	1954
56.	Bagdad	Fox	1954
57.	Canção da Alegria	Vira	1954
58.	Canção do Vinho Verde	Marcha	1954
59.	Carta de Amor	Canção	1954
60.	Cravos e Manjericos	Corridinho	1954
61.	Cunha...basta	Marcha	1954
62.	El sapoilo	Galope	1954
63.	Expiação	Fado	1954
64.	Feira Popular	Marcha	1954
65.	Figos do Algarve	Corridinho	1954
66.	Final do 2º Acto	Fantasia de Chang	1954
67.	François, França	Marcha	1954

N.º	Título	Género	Data
68.	Hino dos Américos de Portugal	Marcha	1954
69.	Inauguração	Marcha	1954
70.	Joaninha	Rabelada	1954
71.	Juramento	Slow	1954
72.	Lamento	Improviso	1954
73.	Lucubrações	Fantasia	1954
74.	Mafarrico	Galope	1954
75.	Não sei o que é amor	Canção	1954
76.	O conquistador	Marcha	1954
77.	O Manel estropiado	Fado	1954
78.	O senhor batata	Marcha	1954
79.	Olha a Graça	Marcha	1954
80.	Quando o remorso vier	Canção	1954
81.	Recordando	Bolero	1954
82.	Regresso ao lar	Canção	1954
83.	Saber ler	Marcha	1954
84.	Saltarico	Galope	1954
85.	Saudade	Fado	1954
86.	Sempre a sorrir	Marcha	1954
87.	Serigaita	Galope	1954
88.	Sinfonieta		1954
89.	Sinfonieta n.º 5		1954
90.	Singapura	Fox	1954
91.	Tira Dentes	Fox	1954
92.	Vai de roda	Descante	1954
93.	Vaso com manjerico	Canção	1954
94.	Velho ditado	Marcha	1954
95.	Vira das uvas	Vira	1954
96.	Vira popular	Vira	1954
97.	Vira, Amor	Vira	1954
98.	É Mouraria		1955
99.	Final do 1º Acto	Fantasia de Chang	1955
100.	Isto é Alfama	Marcha	1955
101.	A moda da Rita	Popular	1961
102.	Ai, o João		1961

N.º	Título	Género	Data
103.	Angola é nossa	Marcha	1961
104.	Bailado Fadista	Bailado	1961
105.	Caninha Verde	Popular	1961
106.	Carnaval na tijuca	Samba	1961
107.	Dança Schéribad	Canção	1961
108.	De bico doirado	Popular	1961
109.	Descarga da Areia	Vira	1961
110.	Escovas	Canção	1961
111.	Lisboa é coisa boa	Fantasia	1961
112.	Marcha da Humanitária	Marcha	1961
113.	Marcha de Olhalvo	Marcha	1961
114.	Marcha de Pontével	Marcha	1961
115.	Marcha Desportiva	Marcha	1961
116.	Marcha do trabalho	Marcha	1961
117.	Mirantes	Canção	1961
118.	Mirantes	Canção	1961
119.	Mulher desconhecida	Canção	1961
120.	Ó minha caninha verde	Popular	1961
121.	Papagaio Louro	Popular	1961
122.	Saloio e Sopeira	Dueto	1961
123.	Sete instrumentos	Corrido	1961
124.	Tia Anica de Loulé	Popular	1961
125.	Trabalhar	Abertura	1961
126.	Tu pagarás	Fado	1961
127.	Ai, que saudade	Fado	1962
128.	Bailado 1900	Bailado	1962
129.	Totobola	Marcha	1962
130.	Ulisses	Marcha	1962
131.	Voluntários da Guiné	Marcha	1962
132.	Alcachofras e Manjericos	Fado	1963
133.	Amor antigo	Canção	1963
134.	Bumba	Fantasia	1963
135.	Indicativo pessoal	Abertura	1963
136.	Intermédio n.º 1		1963
137.	Intermédio n.º 2		1963

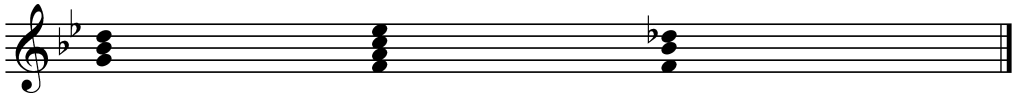
N.º	Título	Género	Data
138.	Intermédio n.º 3		1963
139.	Intermédio n.º 4		1963
140.	Palhaçada		1963
141.	Se o destino assim o quis		1963
142.	Douro Litoral	Chula	1964
143.	Por isso eu quero	Canção	1964
144.	Bonjour, Monsieur Hunger	Trio	1966
145.	Canção da Costa Verde	Canção	1966
146.	Não quero o mundo	Canção	1966
147.	Abertura		1967
148.	Amo a vida	Canção	1967
149.	Bailado Algarvio	Bailado	1967
150.	Cortejo de Lisboa	Marcha	1967
151.	Eu cá, sou do Porto	Canção	1967
152.	Josesito	Popular	1967
153.	Lisboa gentil	Marcha	1967
154.	Lisboa risonha e bela	Marcha	1967
155.	Não matem os sonhos	Canção	1967
156.	O mar não se importa	Marcha	1967
157.	O mês de Junho chegou	Marcha	1967
158.	Quando chega o S.to António	Marcha	1967
159.	Que coisa esquisita	Canção	1967
160.	Sou naufrago	Canção	1967
161.	Templo de Diana	Fantasia	1967
162.	Beija-me	Slow	
163.	Caramileiro	One step	
164.	Variações s/ Carnaval de Veneza	Variações	

Nota: Esta tabela cinge-se unicamente às obras editadas e inscritas na Sociedade Portuguesa de Autores sendo que o INATEL possui um vasto conjunto de peças de Duarte Ferreira Pestana, que, não estando editadas, alarga a sua produção musical, dando-lhe uma outra dimensão.

8.4. Modulações

8.4.1. Fantasia nº1 “Uvas do Douro”

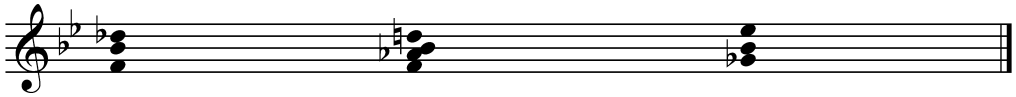
1. cc. [9 – 10]



sol m → **i** **VII^7**

sib m → **V^7** **i**

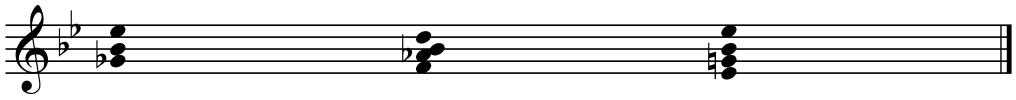
2. cc. [13 – 14]



sib m → **i** **I^7**

mib m → **V^7** **i**

3. cc. [14 – 17]



mib m → **i** **V^7**

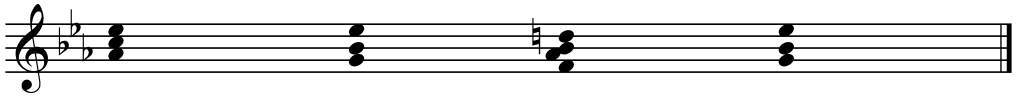
Mib M → **V^7** **I**

4. cc. [56 – 57]

Mib M → **I** **I^7**

Láb M → **V^7** **I**

5. cc. [60 – 64]



Láb M → **I** **V** **II^{7}**

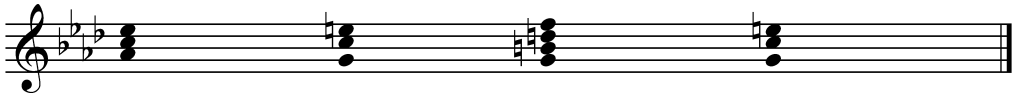
Mib M → **V^{7}** **I**

6. cc. [80 – 81]

Mib M → **I** **I^{7}**

Láb M → **V^{7}** **I**

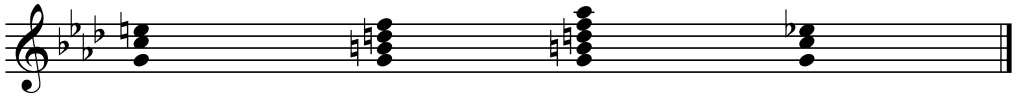
7. cc. [84 – 89]



Láb M → **I** **III**

Dó M → **I** **V^{7}** **I**

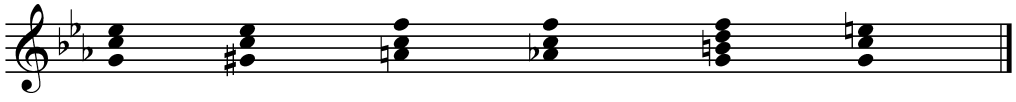
8. cc. [89 – 91]



Dó M → **I** **V^{7}**

dó m → **V^{9-}** **i**

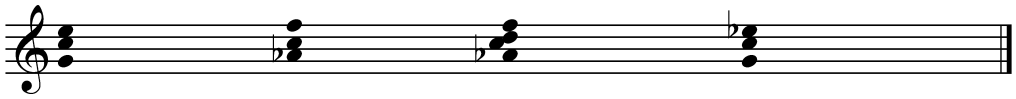
9. cc. [124 – 125]



dó m → **i** **i^{5+}** **IV** **iv** **V^{7}**

Dó M → **V^{7}** **I**

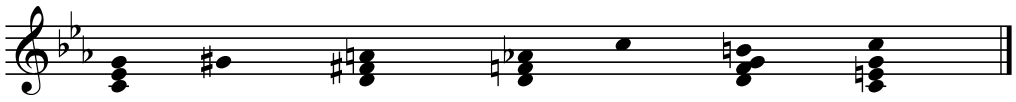
10. cc. [188 – 190]



Dó M → **I** **iv**

dó m → **iv** **ii dim^{7}** **i**

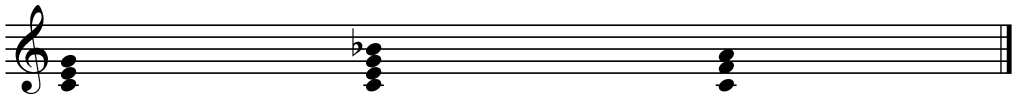
11. cc. [217 – 219]



dó m → **i** **5+** **II** **ii dim** **7** **V^{7}**

Dó M → **V^{7}** **I**

12. cc. [261 – 263]

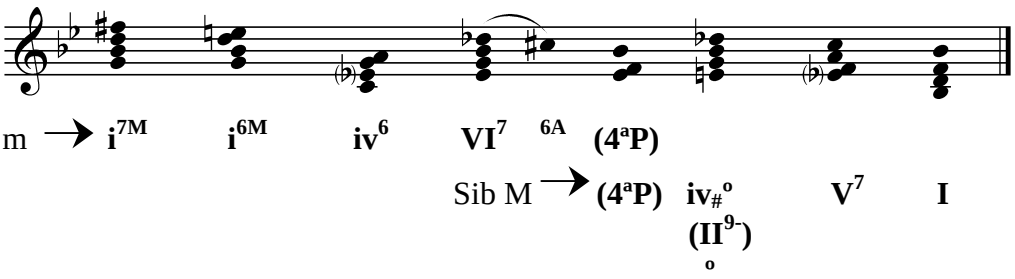


DóM → **I** **I^{7}**

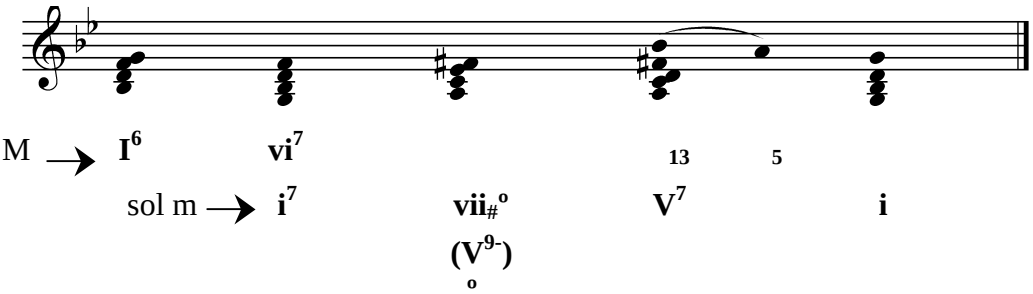
Fá M → **V^{7}** **I**

8.4.2. Fantasia nº2 “Arco-Íris”

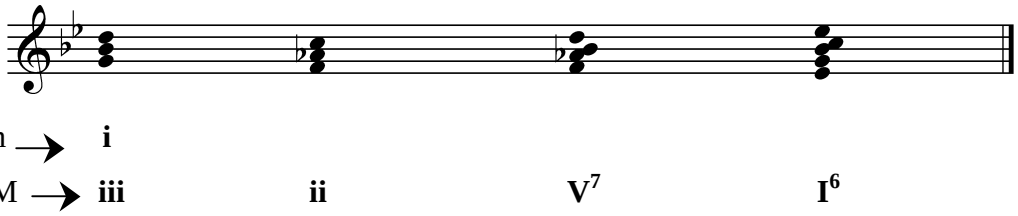
1. cc. [1 – 18]



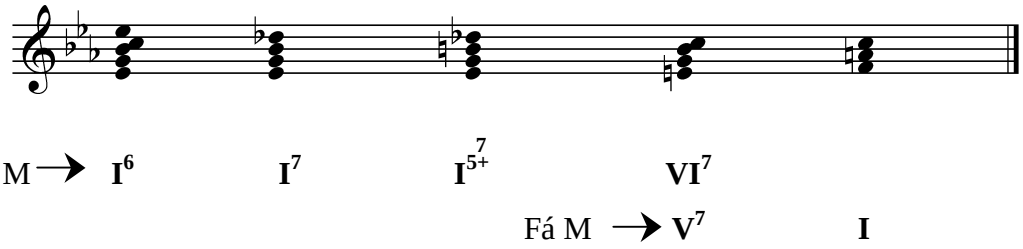
2. cc. [47 – 50]



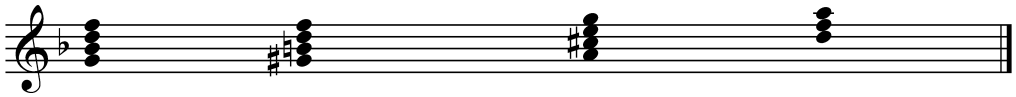
3. cc. [78 – 82]



4. cc. [91 – 94]



5. cc. [124 – 137]

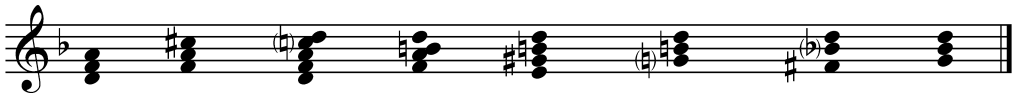


Fá M → **ii**^{7} **ii**$_{\#}{}^{o}$ **III**^{7}

ré m → **iv**$_{\#}{}^{o}$ **V**^{7} **i**

(II$^{9-}_{o}$**)**

6. cc. [182 – 186]



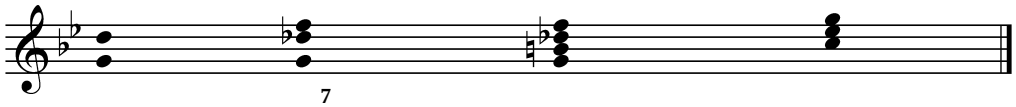
ré m → **i** **III**$^{5+}$ **i**^{7} **i**^{6M} **II**^{7}

lá m → **iidim**^{7} **V**^{7} **VII**

Sol M → **I** **V**$^{5+}$

sol m → **V**$^{5+}$ **i**

7. cc. [205 – 227]



sol m → **i** **i**$^{7}_{5-}$

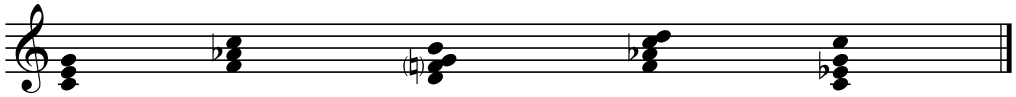
dó m → **V**$^{7}_{5-}$ **i**

8. cc. [273 – 283]

dó m → **i** **V**$^{7}_{5-}$

Dó M → **V**$^{7}_{5-}$ **I**

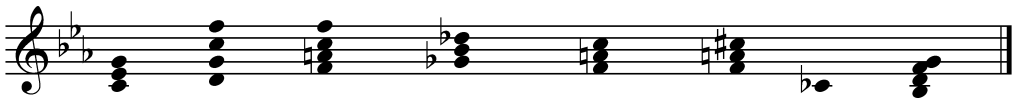
9. cc. [299 – 305]



Dó M → **I** **iv**

dó m → **iv** **V^{7}** **iv^{6}** **i**

10. cc. [360 – 373]



dó m → **i** **(4ªP)**

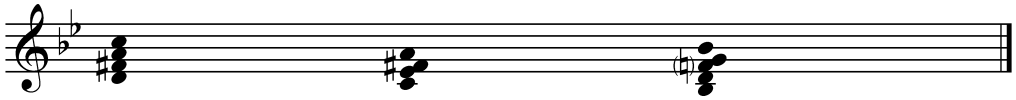
Sib M → **(4ªP)** **V** **VI$_{b}$** **V** **V^{5+}** **(II$_{b}$)** **I^{6}**

11. cc. [388 – 390]

Sib M → **V** **V^{6}** **VIb** **III^{7}**

sol m → **V^{7}** **i**

12. cc. [405 – 406]

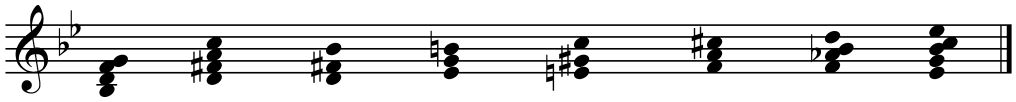


sol m → **V^{7}** **ii^{o}**

Sib M → **vii^{o}** **I^{6}**

(V$^{9-}_{o}$)

13. cc. [410 – 414]

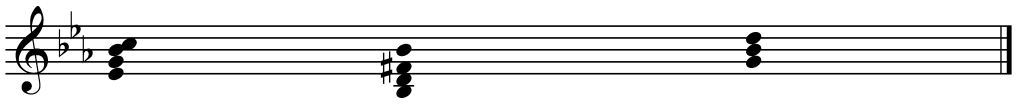


Sib M → **I^{6}** **III^{7}** **(sequência cromática de acordes aumentados)**

Sol m → **V^{7}** **V^{5+}** **III^{7}**

Mib M → **V^{7}** **I^{6}**

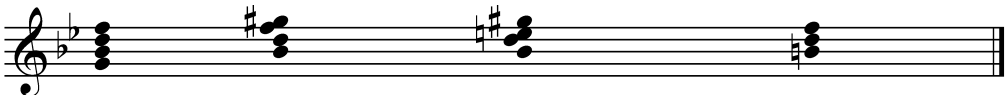
14. cc. [493 – 501]



Mib M → **I^{6}** **V^{5+}**

sol m → **V^{5+}** **i**

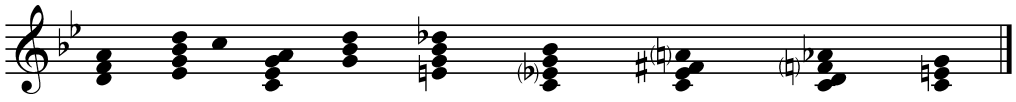
15. cc. [521 – 528]



sol m → **i^{7}** **6ªA (Al.)** **6ªA (Fr.)**

ré m → **II$^{9-}_{o\ 5-}$** **II$^{7}_{5-}$** **i**

16. cc. [530 – 537]



ré m → **i** **II$_{Nap.}$**

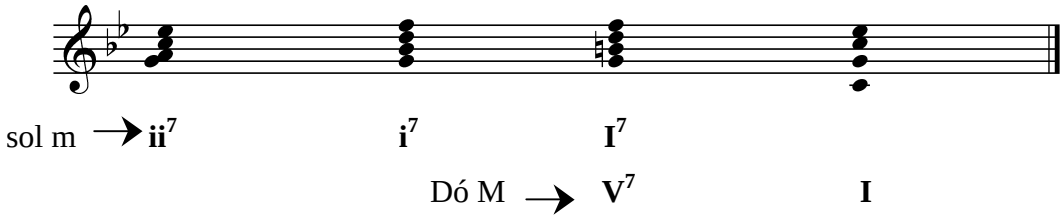
sol m → **VI^{6}** **iv^{6}** **i** **i^{o}** **VI^{6}**

dó m → **i^{7}** **i^{o}** **iv^{6}** **I**

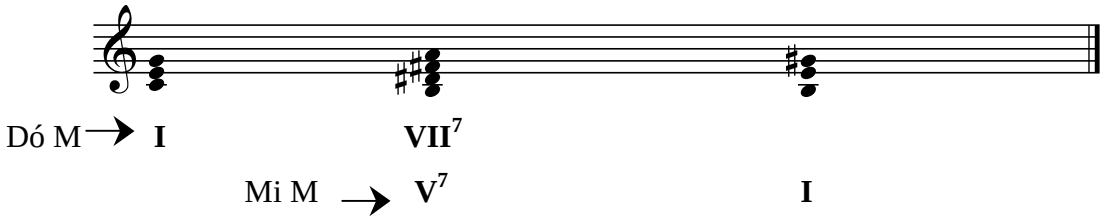
Dó M → **I**

8.4.3. Fantasia nº3 “Abraça a Portugal”

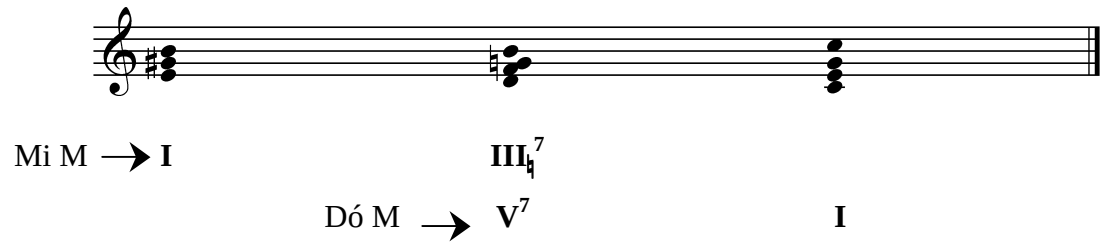
1. cc. [45 – 47]



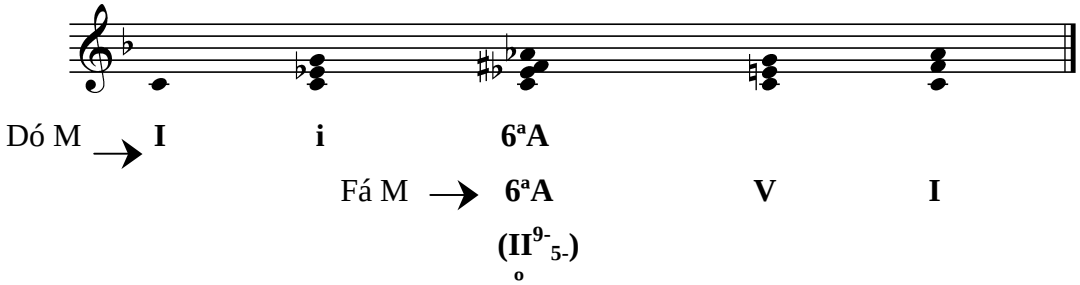
2. cc. [62 – 63]



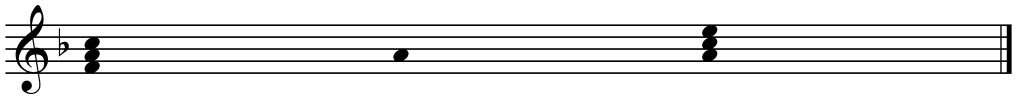
3. cc. [66 – 67]



4. cc. [90 – 94]



5. cc. [164 – 166]



Fá M → **I**

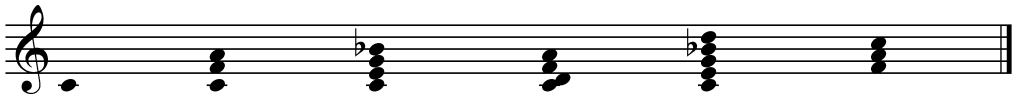
Lá m → **I**

6. cc. [170 – 173]

lá m → **i** **(7)** **iii** **VII**

Dó M → **V** **I**

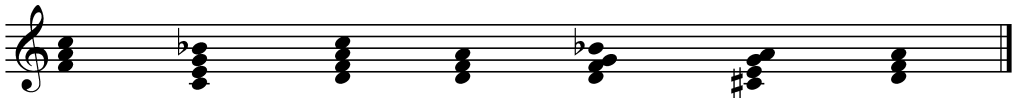
7. cc. [267 – 273]



Dó M → **I** **IV**

Fá M → **I** **V^7** **vi^7** **V^9** **I**

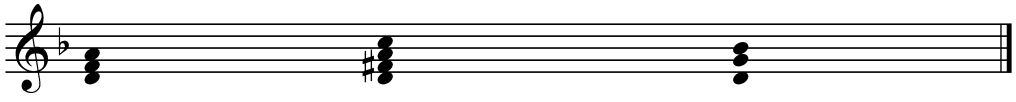
8. cc. [273 – 277]



Fá M → **I** **V^7** **vi^7** **vi** **ii^7**

Ré m → **iv^7** **V^7** **i**

9. cc. [314 – 316]



ré m → **i** **I^7**

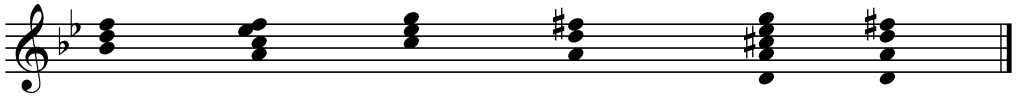
sol m → **V^7** **i**

10. cc. [320 – 322]

sol m → **i** **VII^7**

Sib M → **V^7** **I**

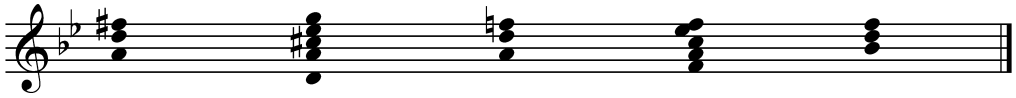
11. cc. [352 – 356]



Sib M → **I** **V^7** **ii** **III**

Ré M → **I** **V^7** **I**

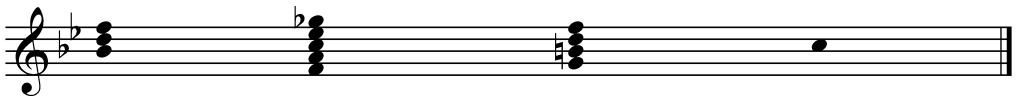
12. cc. [356 – 360]



Ré M → **I** **V^7/Ré** **i**

Sib M → **iii** **V^7** **I**

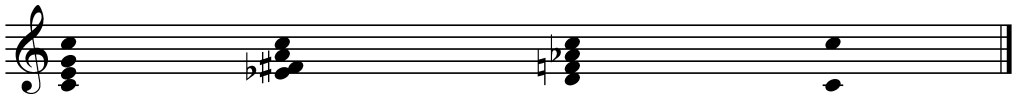
13. cc. [392 – 396]



Sib M → **I** **V^{9-}** **VI^7**

Dó M → **V^7** **I**

14. cc. [439 – 443]



Dó M → **I** **iv$_{\#}^{o}$** **ii dim^{7}**

(II^{9-})
o

Modo diminuto →

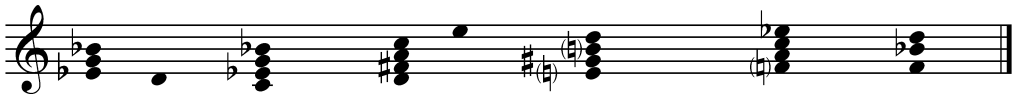
15. cc. [450 – 453]

modo diminuto →

Dó M → **IV^{7}/Mi** **I**

8.4.4. Fantasia nº5 “Paisagem Ribatejana”

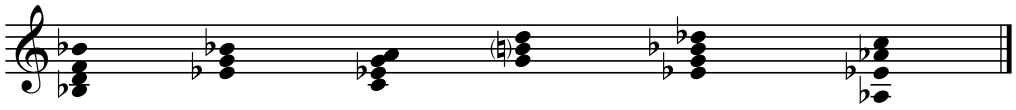
1. cc. [1 – 35]



Mib M → **I** **^{7M}** **vi^{7}** **VII^{7}** **^{9}** **(sequência: ré-mi-fá)**

Sib M → **V^{7}** **I**

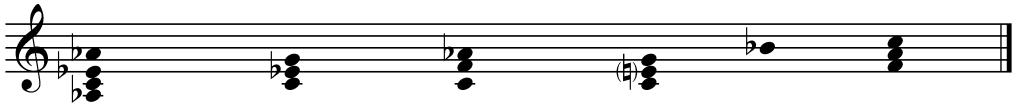
2. cc. [47 – 55]



Sib M → **I** **IV** **ii^{6M}** **VI** **IV^{7-}**

Láb M → **V^{7}** **I**

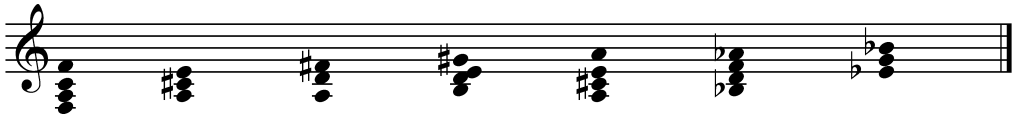
3. cc. [55-64]



Láb M → **I** **iii** **vi^{7}** **III** **^{7}**

Fá M → **V** **^{7}** **I**

4. cc. [68 – 74]



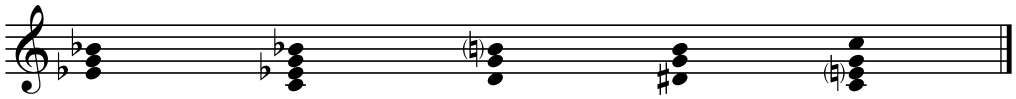
Fá M → **I** **III** **VI**

(Ré M → V I II^{7})

Lá M → **I** **IV** **V^{7}** **I** **Nap.**

Mib M → **V^{7}** **I**

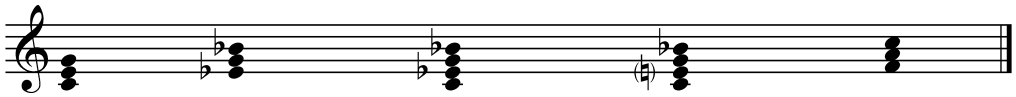
5. cc. [80 – 82]



Mib M → **I** **vi**^{7} **III**

Dó M → **V** **V**$^{7}_{5+}$ **I**

6. cc. [86 – 90]

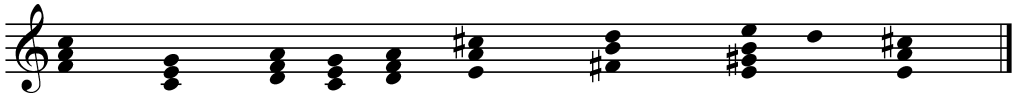


Dó M → **I** **(nota comum)**

Mib M → **I** **vi**^{7} **VI**^{7}

Fá M → **V**^{7} **I**

7. cc. [98 – 105]



Fá M → I **V** **vi** **(V)** **vi** **III**

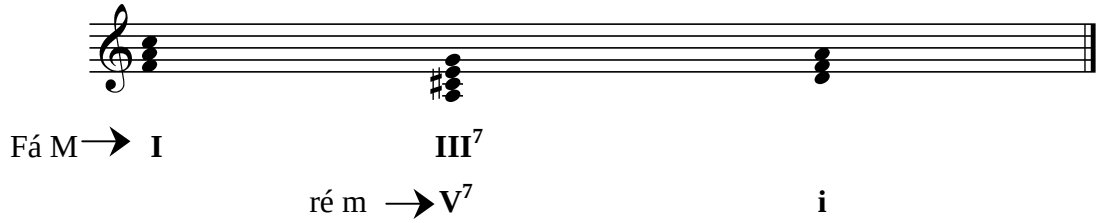
Lá M → **I** **ii** **V** ^{7} **I**

8. cc. [105 – 107]

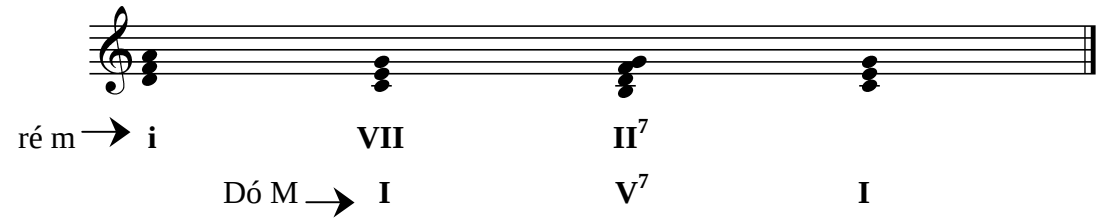
Lá M → **I** **III$_{b}$**^{7}

Fá M → **V**^{7} **I**

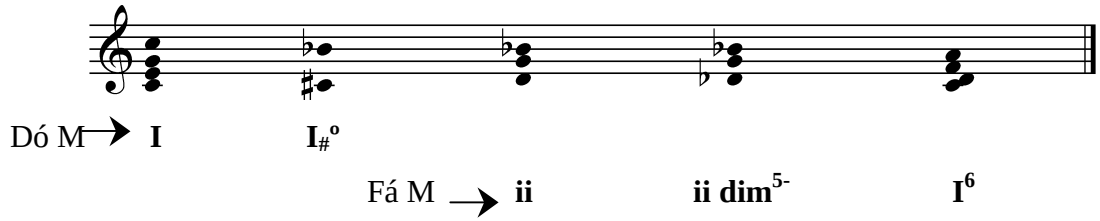
9. cc. [173 – 175]



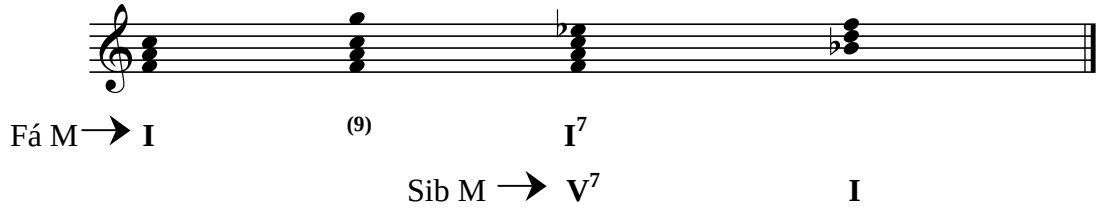
10. cc. [183 – 189]



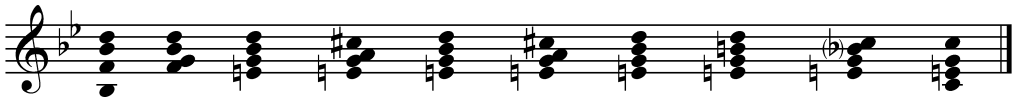
11. cc. [189 – 193]



12. cc. [199 – 205]



13. cc. [230 – 252]

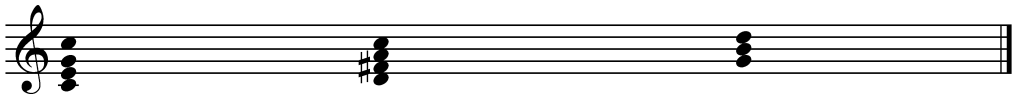


Sib M → **I** **vi^{7}** **iv$_{\#}$dim^{7}**

Ré M → **ii dim^{7}** **V^{7}** **ii dim^{7}** **V^{7}** **ii dim^{7}** **ii^{7}**

Dó M → **iii^{7}** **I^{7}** **I**

14. cc. [282 – 284]



Dó M → **I** **II^{7}**

Sol M → **V^{7}** **I**

15. cc. [286 – 288]

Sol M → **I** **II^{7}**

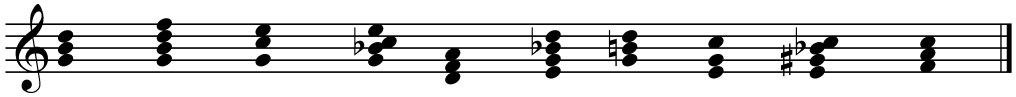
Ré M → **V^{7}** **I**

16. cc. [294 – 296]

Ré M → **I** **I^{7}**

Sol M → **V^{7}** **I**

17. cc. [315 – 321]

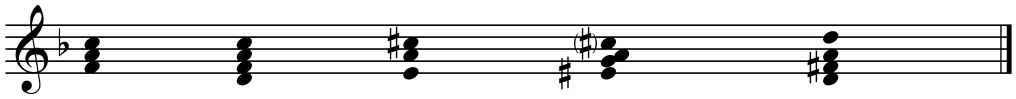


Sol M → **I** **I^{7}** **IV** **IV^{7}**

(Dó M → **V^{7}** **I** **I^{7})**

Fá M → **V^{7}** **vi** **vii dim^{7}** **II** **V** **V$^{7}_{5+}$** **I**

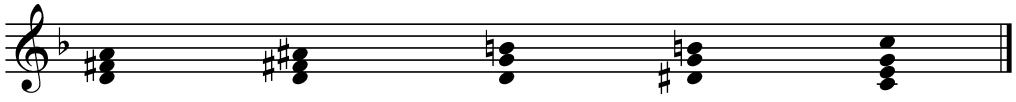
18. cc. [326 – 328]



Fá M → **I** **vi^{7}** **III**

Ré M → **V** **V$^{7}_{5+}$** **I**

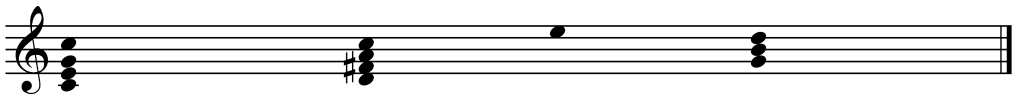
19. cc. [337 – 341]



Ré M → **I** **I^{5+}** **IV**

Dó M → **II^{5+}** **V** **V^{5+}** **I**

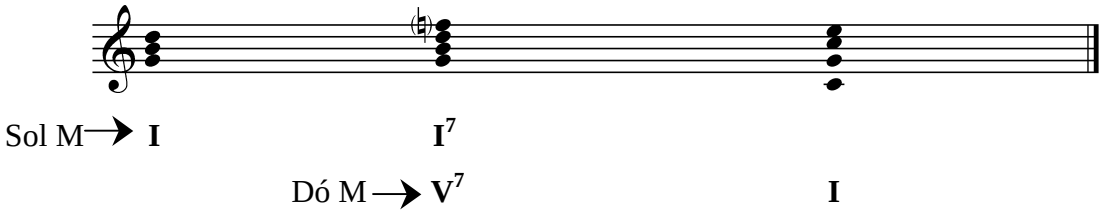
20. cc. [352 – 354]



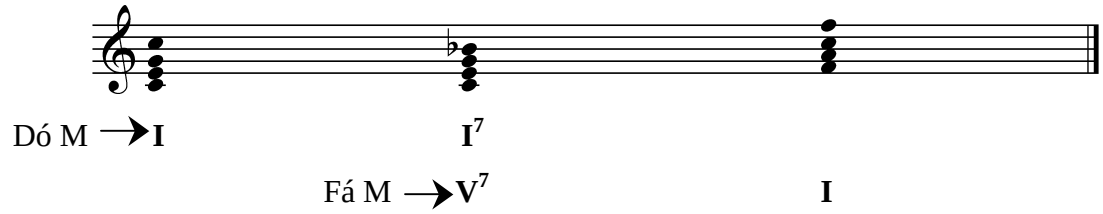
Dó M → **I** **II^{7}** **(9)**

Sol M → **V^{7}** **(9)** **I**

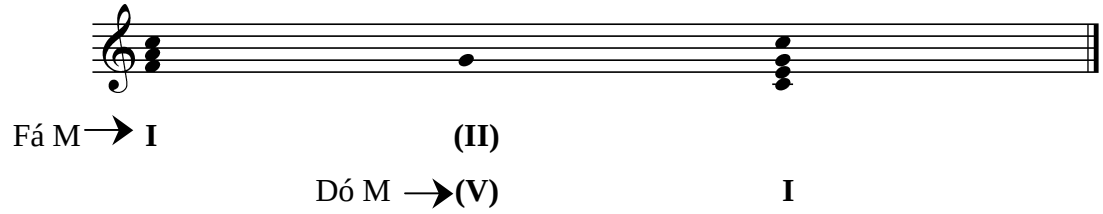
21. cc. [360 – 361]



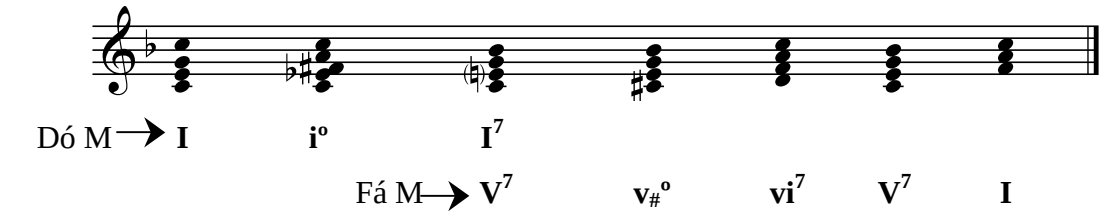
22. cc. [368 – 369]



23. cc. [377 – 378]



24. cc. [385 – 390]

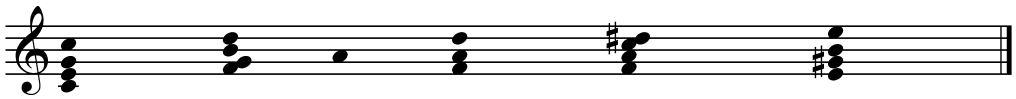


25. cc. [426 – 430]

Fá M → **I** **II^{7}**

Dó M → **V^{7}** **I**

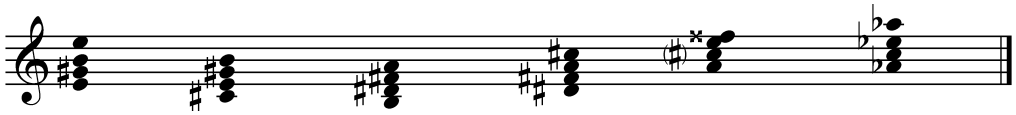
26. cc. [446 – 450]



Dó M → **I** **V^{7}** **(9)** **ii** **IV^{6A}**

Mi M → **6ªA** **I**

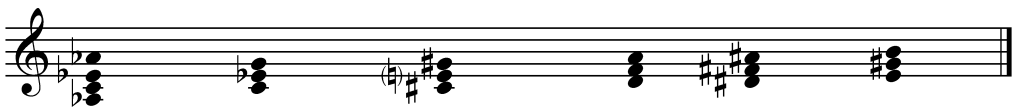
27. cc. [450 – 454]



Mi M → **I** **vi^{7}** **V^{7}** **vii dim^{7}** **IV^{6A}**

Láb M → **6ªA** **I**

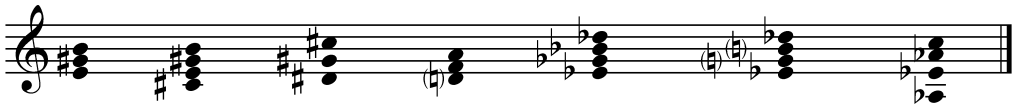
28. cc. [454 – 457]



Láb M → **I** **iii** **(sequência de acordes menores: dó-dó#-ré-ré#)**

Mi M → **I**

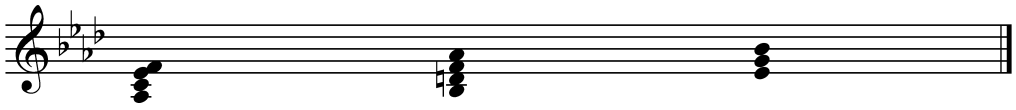
29. cc. [457 – 460]



Mi M → **I** **vi^7** **(4ªP) (sequência cromática)**

Láb M → **V$^7{}_{5+}$** **I**

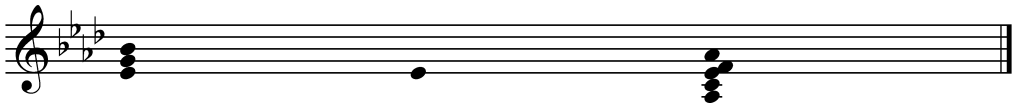
30. cc. [497 – 501]



Láb M → **I** **II^7**

Mib M → **V^7** **I**

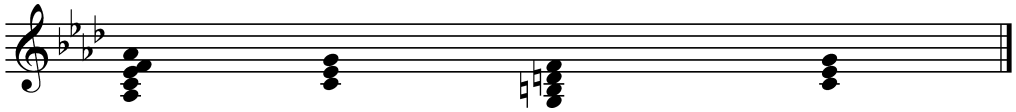
31. cc. [505 – 506]



Mib M → **I** **I^7**

Láb M → **(V^7)** **I**

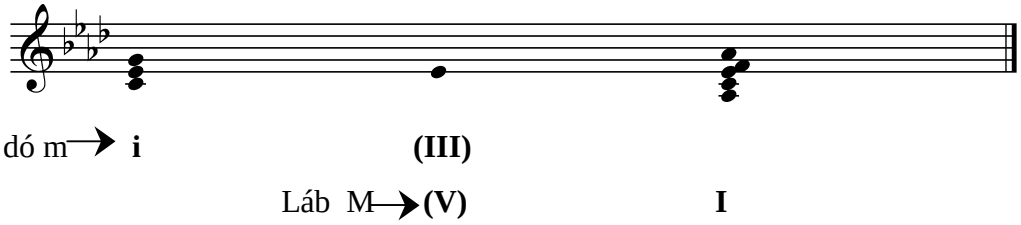
32. cc. [514 – 521]



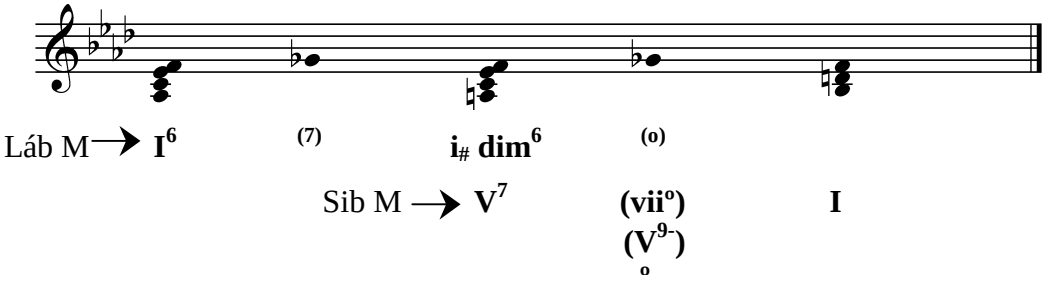
Láb M → **I** **iii**

dó m → **i** **V^7** **I**

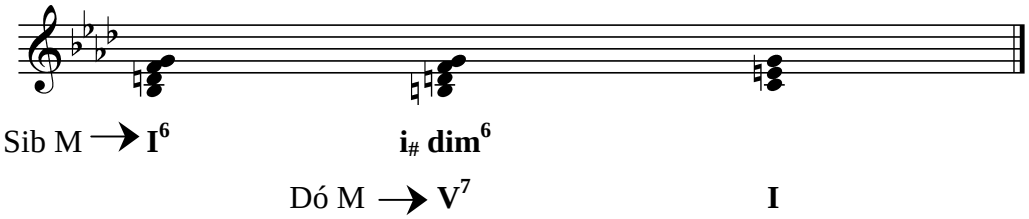
33. cc. [521 – 506] (rep.)



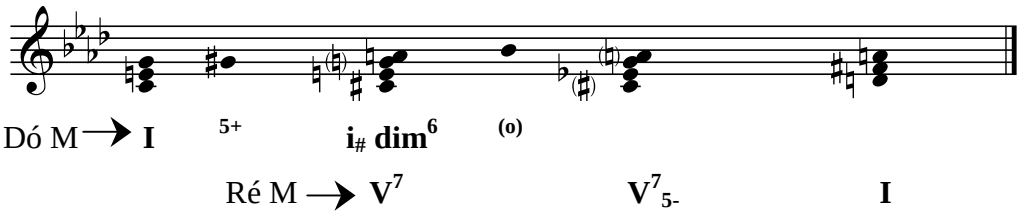
34. cc. [535 – 536]



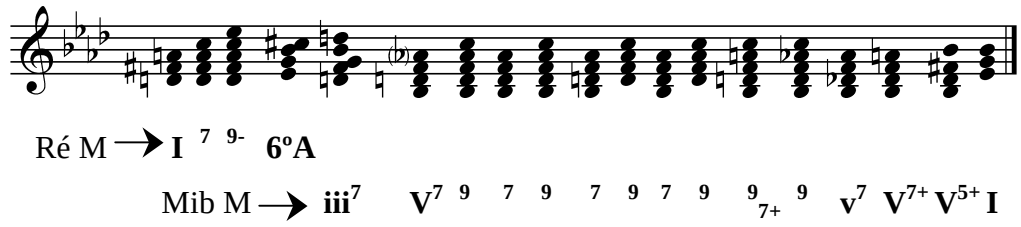
35. cc. [539 – 540]



36. cc. [542 – 544]

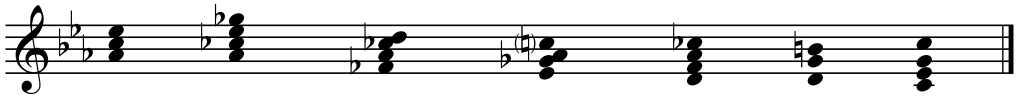


37. cc. [544 – 575]



8.4.5. Fantasia nº6 "Templo de Diana"

1. cc. [33 – 35]

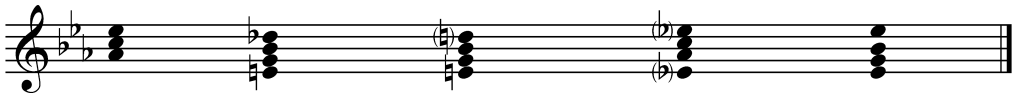


Mib M → **IV** **iv^7** **6ªA** **IV^7** **viiº** **III**

(Láb M → **I** **i^7** **6ª A (alemã)** **I^7)**

dó m → **iiº** **V** **i**

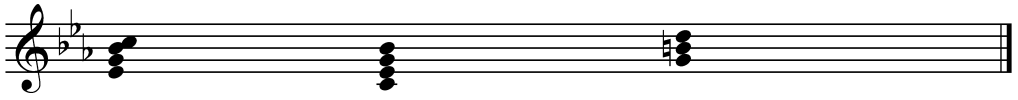
2. cc. [42 – 43]



dó m → **VI** **iii$_{\#}$º** **iii$_{\#}$ dim^7**

Mib M → **i$_{\#}$ dim^7** **IV** **I**

3. cc. [54 – 55]

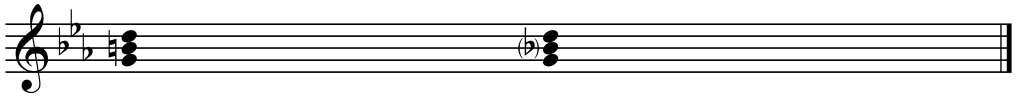


Mib M → **I^6** **vi^7** **III**

(Dó m → **i^7** **V)**

Sol M → **I**

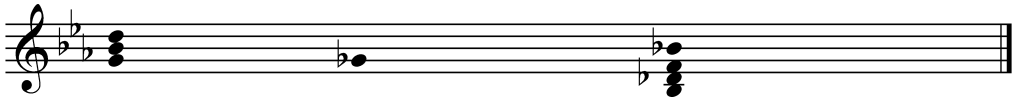
4. cc. [60 – 61]



Sol M → **I**

sol m → **i**

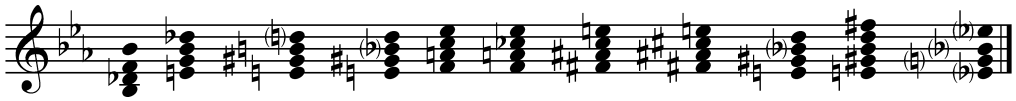
5. cc. [62 – 63]



sol m → **i** **(5ª A)** **iii**

sib m → **i**

6. cc. [66 – 76]



sib m → **i** **iv$_{\#}^{o}$**

Mi M → **i^{o}** **I^{7}** **I$^{7}_{5-}$**

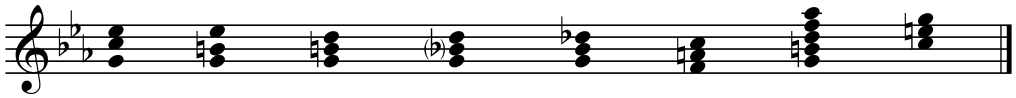
Fá M → **VII$^{7}_{5-}$** **I^{7}** **I$^{7}_{5-}$**

Fá# M → **VII$^{7}_{5-}$** **I$^{7}_{5-}$** **I^{7}**

Mi M → **II^{7}** **I$^{7}_{5-}$** **I$^{9}_{5-}$**

Mib M → **V$^{7}_{5-}$** **V$^{7}_{5-}{}^{13-}$** **I**

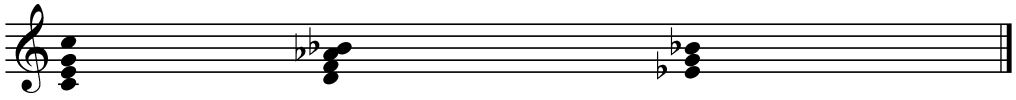
7. cc. [93 – 97]



Mib M → **iv** **III^{5+}**

Dó M → **V^{5+}** **V** **v** **v dim** **IV** **V^{9-}** **I**

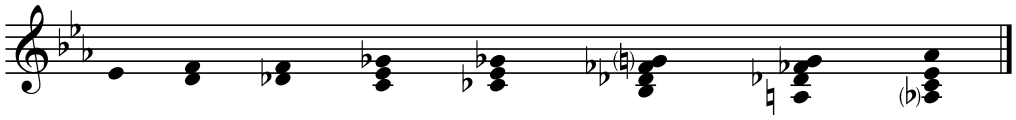
8. cc. [131 –133]



Dó M → **I**

Mib M → **(VI)** **V^{7}** **I**

9. cc. [190 – 197]

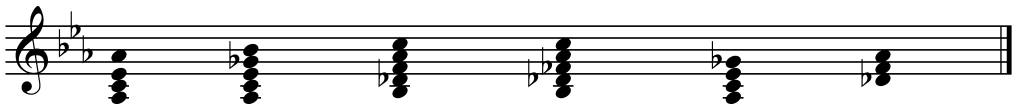


Mib M → **I** **(cromatismo ascendente e descendente até ao láb)**

Láb M → **(viiº)** **I**

(V^{9-}_{o})

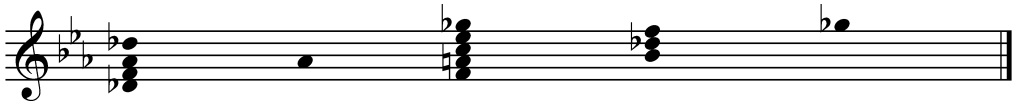
10. cc. [197 – 205]



Láb M → **I** **I^{9}**

Réb M → **V^{9}** **vi^{9}** **vi^{9}_{5-}** **V^{7}** **I**

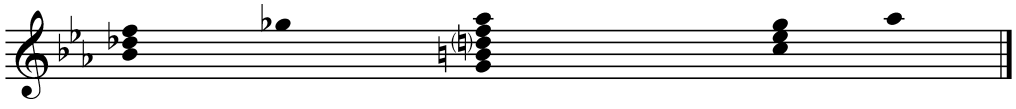
11. cc. [205 – 209]



Réb M → **I** **(V)** **III^{9-}**

sib m → **(VII)** **V^{9-}** **i** **^{6}**

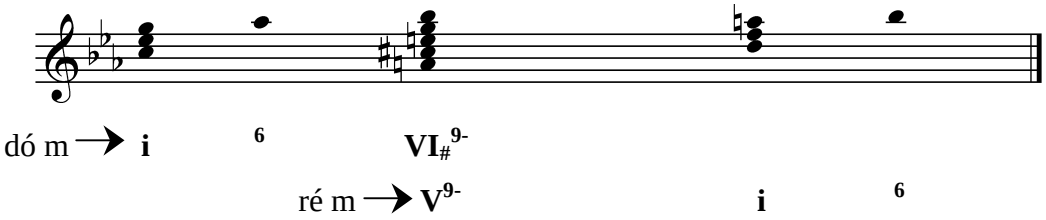
12. cc. [209 – 213]



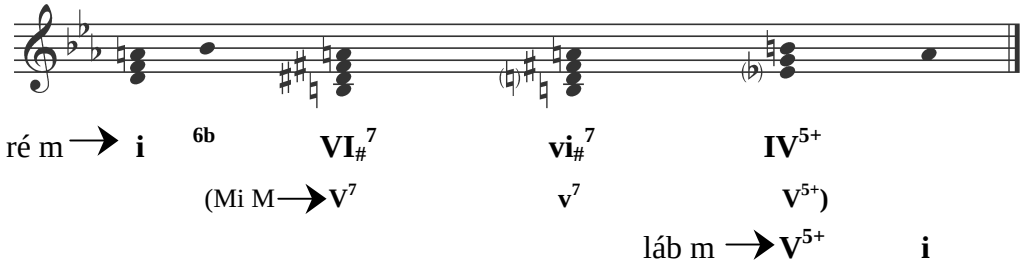
sib m → **i** **^{6}** **$VI_{\#}^{9-}$**

dó m → **V^{9-}** **i** **^{6}**

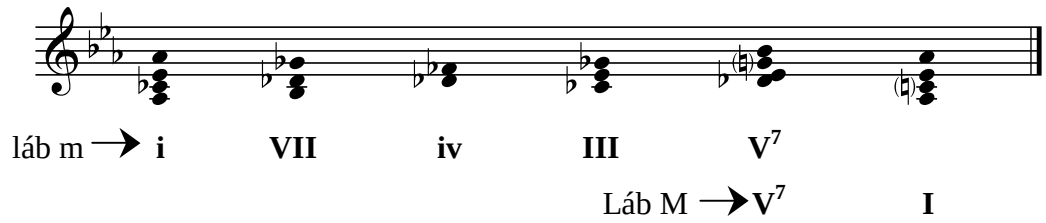
13. cc. [213 – 217]



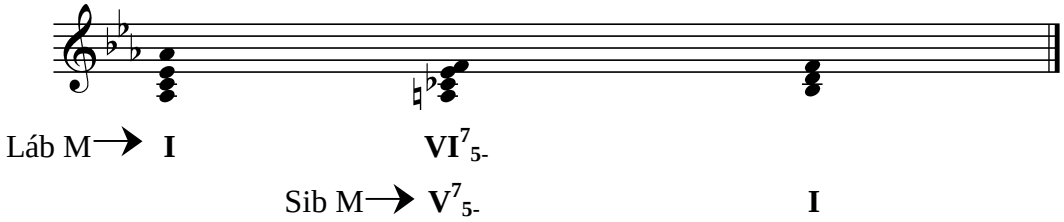
14. cc. [217 – 225]



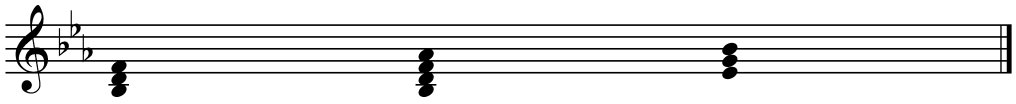
15. cc. [225 – 229]



16. cc. [229 – 231]



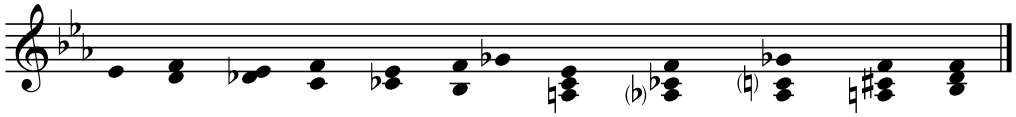
17. cc. [231 – 235]



Sib M → **I** **I^7**

Mib M → **V^7** **I**

18. cc. [278 – 286]



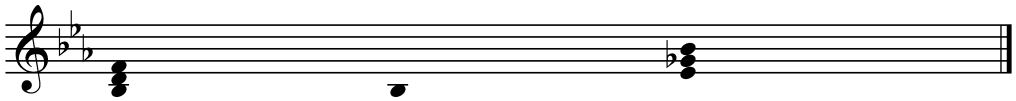
Mib M → **I** **(cromatismo descendente até ao láb)**

Sib m → **i^6** **vii dim**

Réb M → **vii^o** **v dim** **V^5** **III^{5+}**

(V^{9-}_o) Sib M → **V^{5+}** **I**

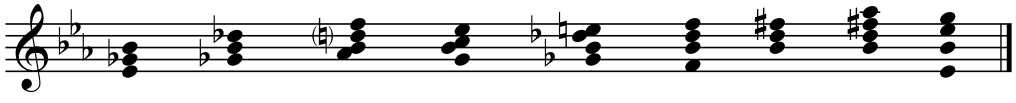
19. cc. [286 – 287]



Sib M → **I** **(I)**

mib m → **(V)** **i**

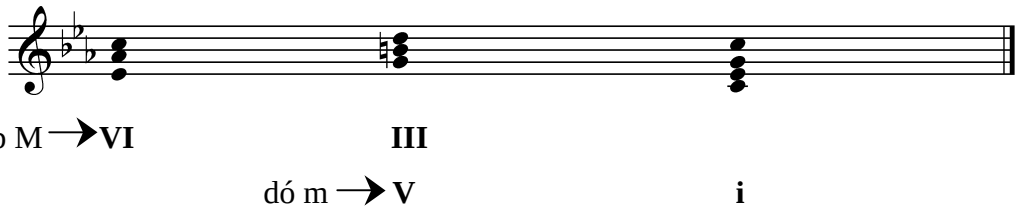
20. cc. [287 – 297]



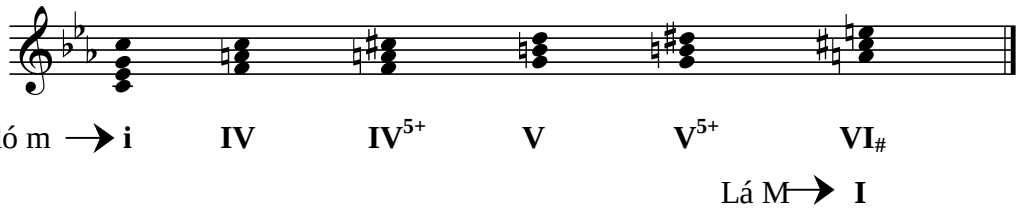
mib m → **i** **III** **V^7**

Mib M → **V^7** **vi^7** **6^a A** **V** **V^{5+}** **$V^7{}_{5+}$** **I**

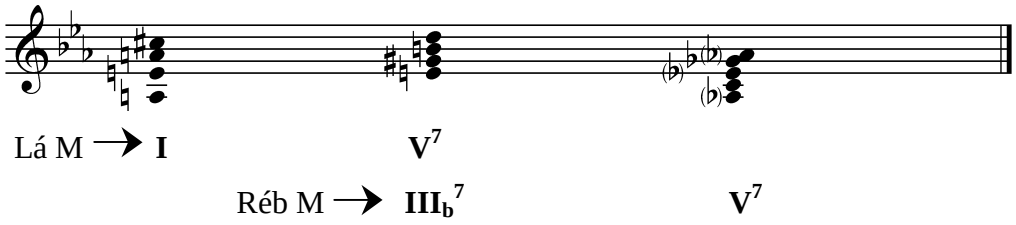
21. cc. [312 – 314]



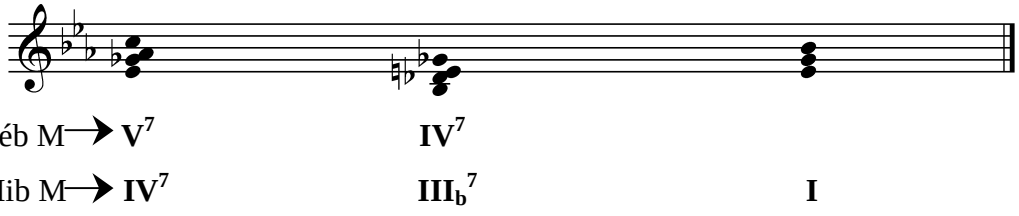
22. cc. [316 – 320]



23. cc. [320 – 321]



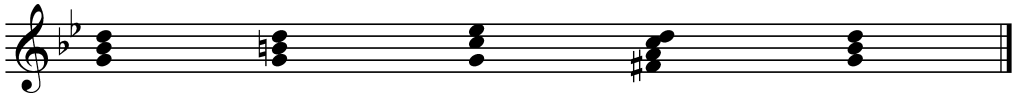
24. cc. [321 – 324]



8.5. Tonicizações

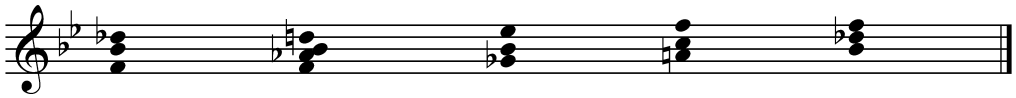
8.5.1. Fantasia nº1 “Uvas do Douro”

1. cc. [6 – 9]



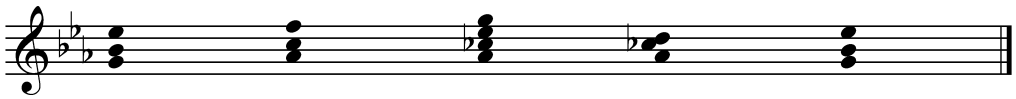
sol m → **i** **I** **iv** **V^{7}** **i**

2. cc. [10 – 13]



sib m → **i** **I^{7}** **iv** **V** **i**

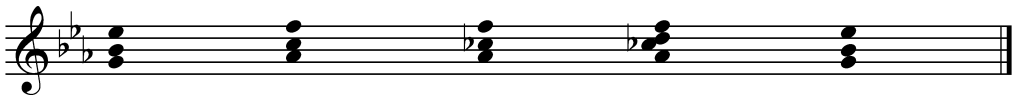
3. cc. [33 – 36]



Mib M → **I** **ii** **iv^{7M}** **vii^{o}** **I**

(V$^{9-}_{o}$)

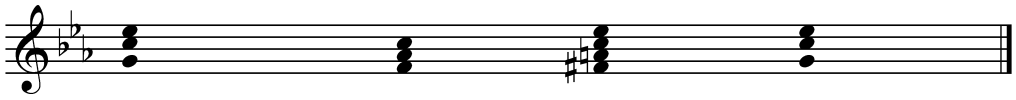
4. cc. [41 – 44]



Mib M → **I** **ii** **ii dim** **vii^{o}** **I**

(V$^{9-}_{o}$)

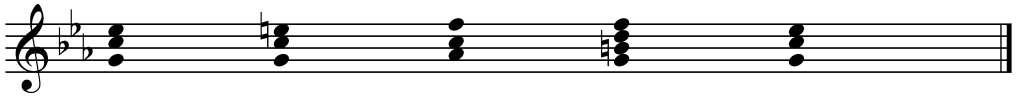
5. cc. [101 – 103]



dó m → **i** **iv** **iv$_{\#}^{o}$** **i**

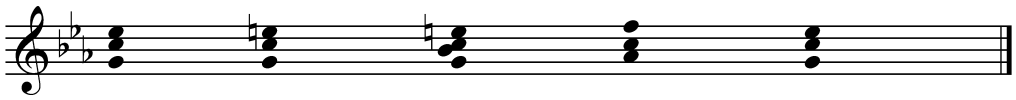
(II$^{9-}_{o}$)

6. cc. [118 – 121]



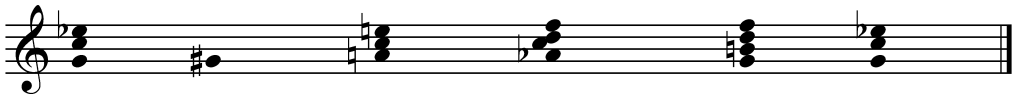
dó m → **i** **I** **iv** **V^{7}** **i**

7. cc. [121 – 124]



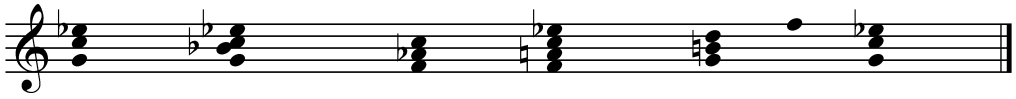
dó m → **i** **I** **I^{7}** **iv** **i**

8. cc. [192 – 194]



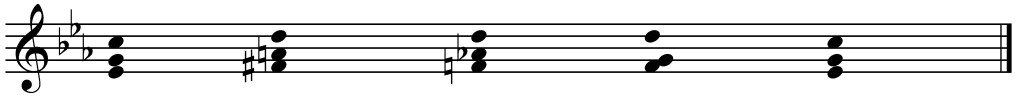
dó m → **i** **$^{5+}$** **vi$_{\#}$** **ii dim^{7}** **V^{7}** **i**

9. cc. [196 – 200]



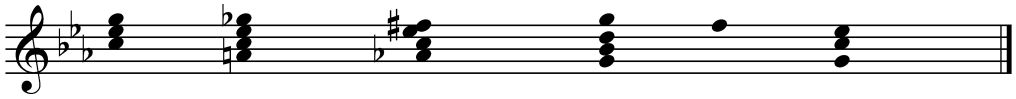
dó m → **i** **i^{7}** **vi** **IV^{7}** **V** **^{7}** **i**

10. cc. [200 – 203]



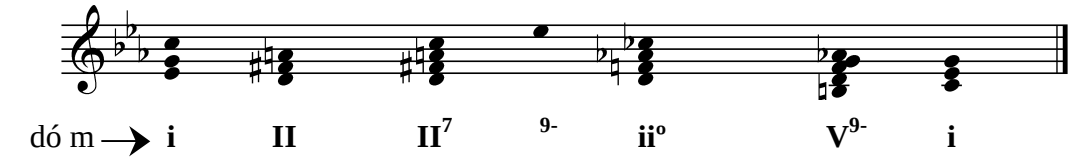
dó m → **i** **II** **ii** **(V)** **I**

11. cc. [204 – 208]

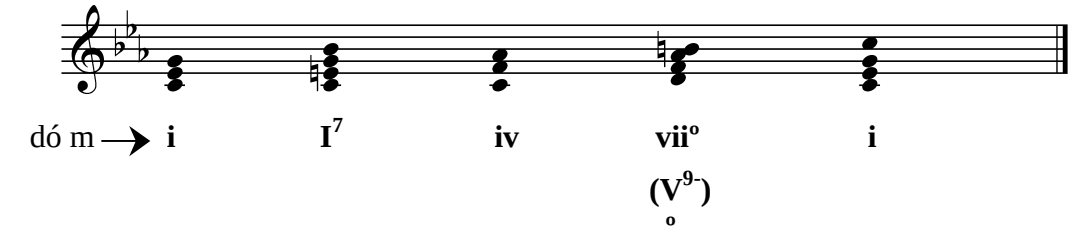


dó m → **i** **i^{o}** **6^{a}A (alemã)** **V** **^{7}** **i**

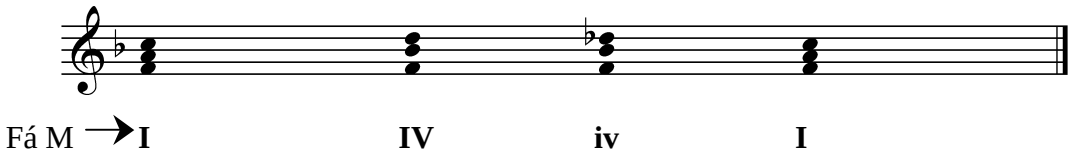
12. cc. [208 – 211]



13. cc. [212 – 217]

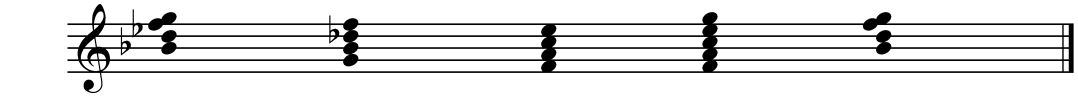


14. cc. [274 – 276]



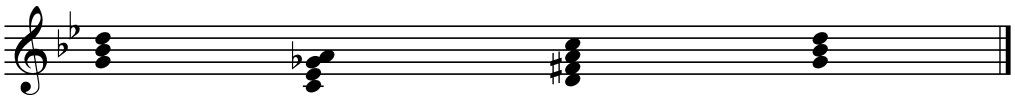
8.5.2. Fantasia nº2 “Arco-Íris”

1. cc. [35 – 38]



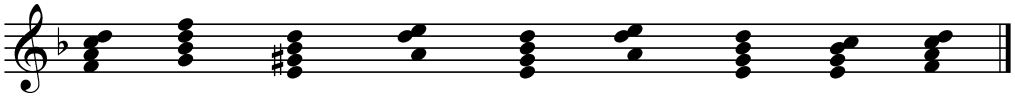
Sib M → **I^{6}** **vi dim^{7}** **V^{7}** **V^{9}** **I^{6}**

2. cc. [58 – 62]



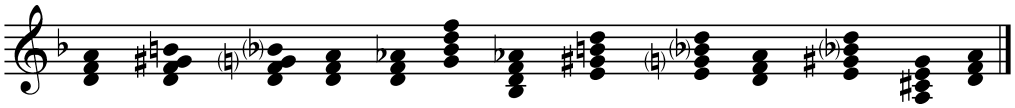
sol m → **i** **iiº** **V^{7}** **i**

3. cc. [102 – 114]



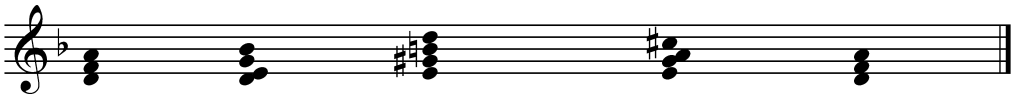
Fá M → **I^{6}** **ii^{7}** **VII$_{5}$-^{7}** **iii^{4}** **vii dim^{7}** **iii^{4}** **vii dim^{7}** **V^{7}** **I^{6}**

4. cc. [137 – 157]



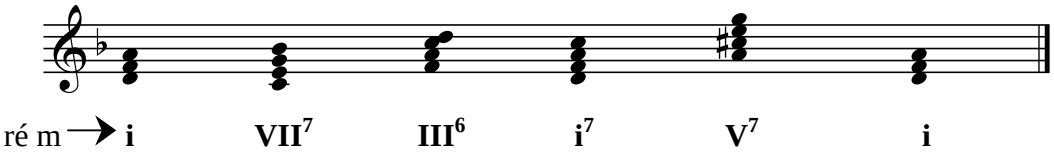
ré m → **i** **iº** **vi^{7}** **i** **i dim** **iv^{7}** **VI^{7}** **II^{7}** **ii dim^{7}** **i** **II$_{5}$-^{7}** **V^{7}** **i**

5. cc. [159 – 162]

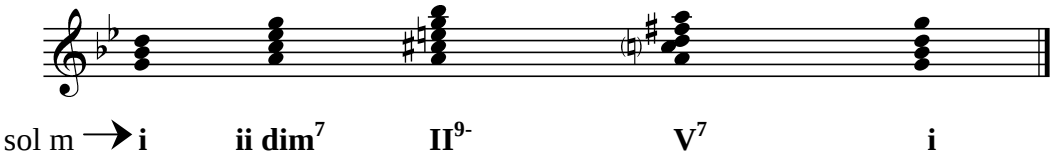


ré m → **i** **iv^{6}** **II^{7}** **V^{7}** **i**

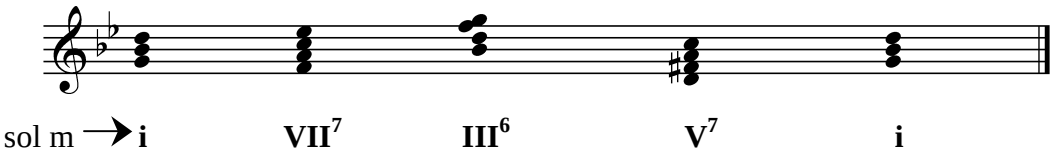
6. cc. [163 – 167]



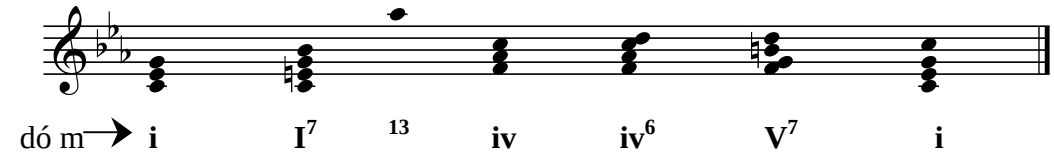
7. cc. [187 – 190]



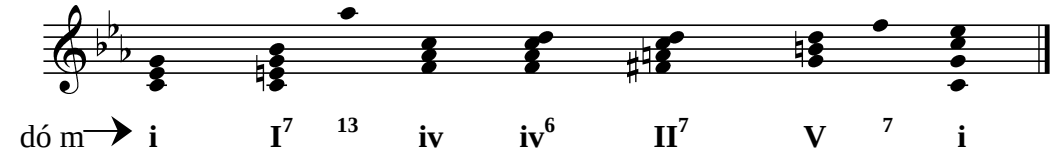
8. cc. [191 – 195]



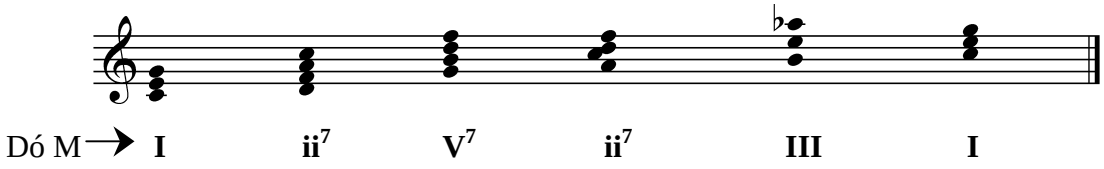
9. cc. [242 – 249]



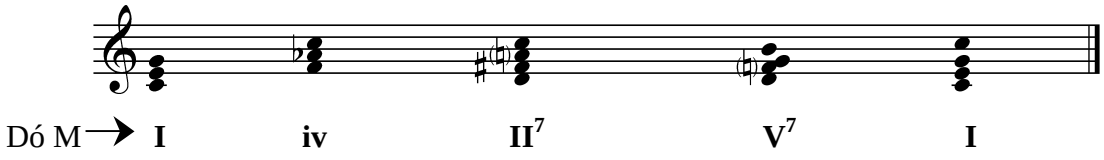
10. cc. [249 – 259]



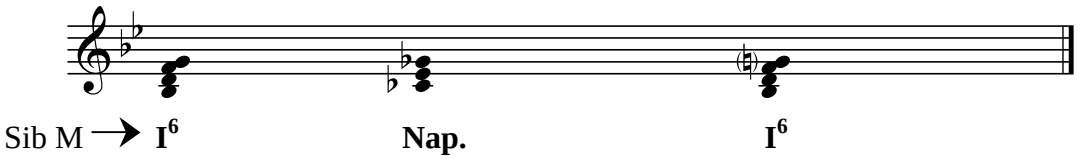
11. cc. [283 – 290]



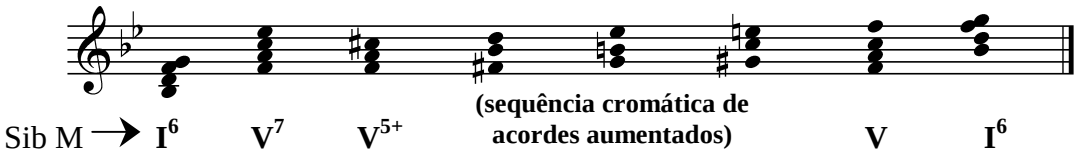
12. cc. [307 – 315]



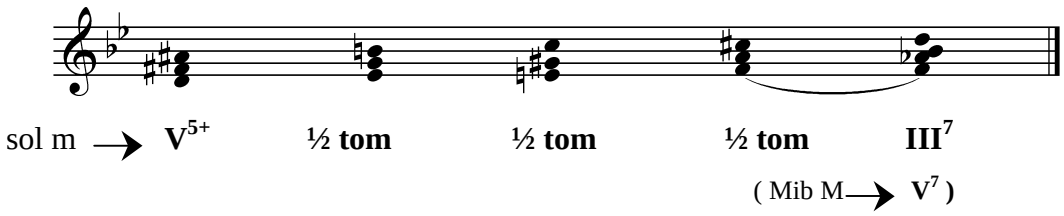
13. cc. [380 – 381]



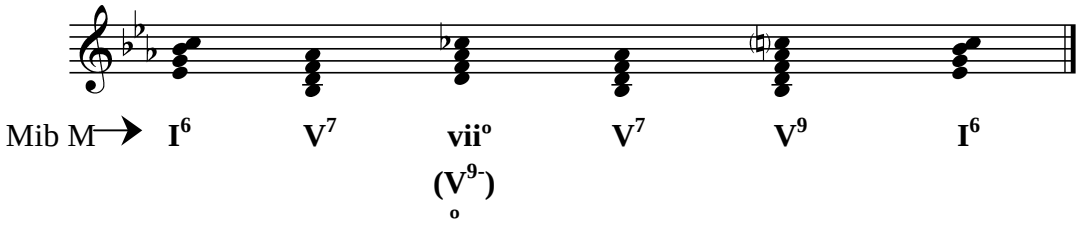
14. cc. [407 – 410]



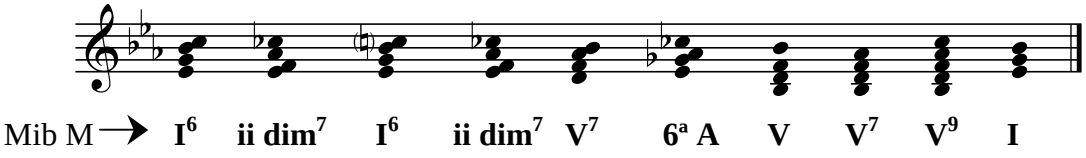
15. cc. [412 – 413]



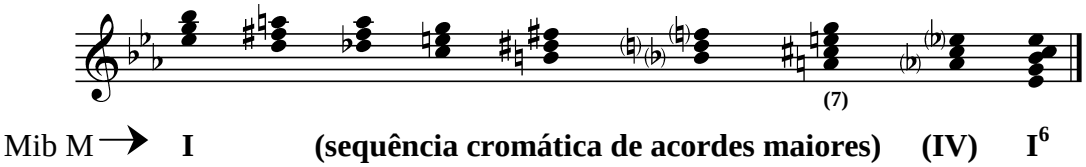
16. cc. [414 – 418]



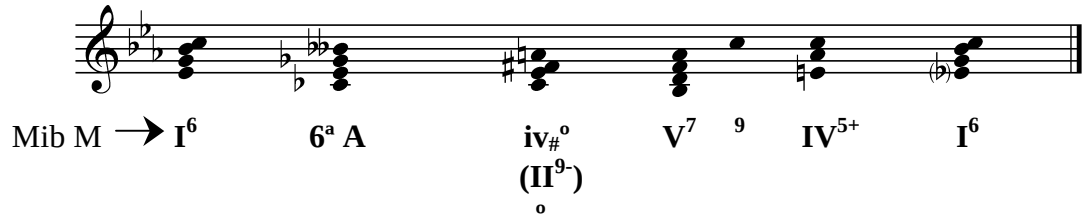
17. cc. [450 – 458]



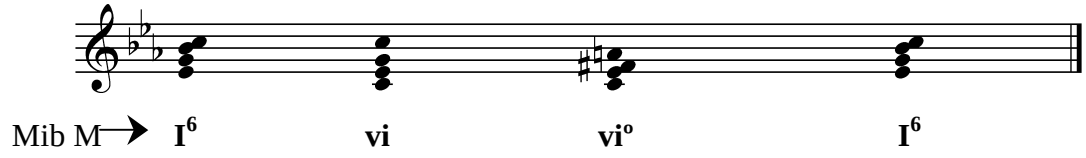
18. cc. [464 – 466]



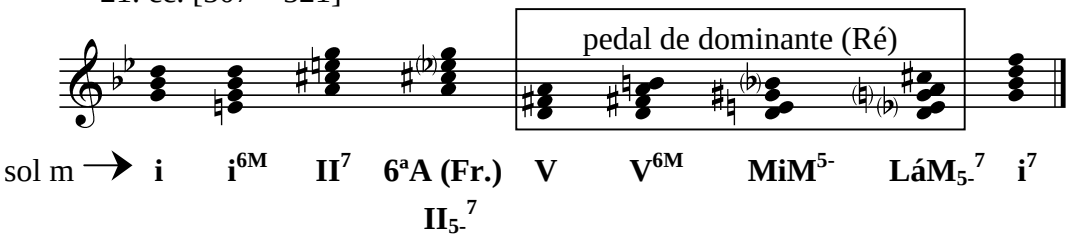
19. cc. [466 – 470]



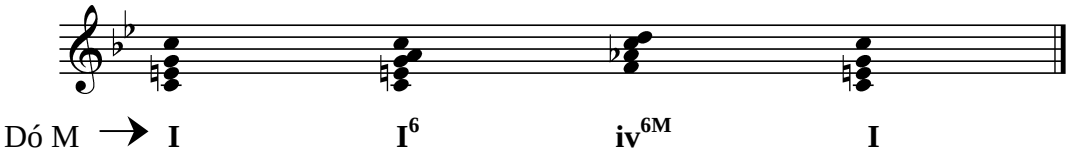
20. cc. [470 – 481]



21. cc. [507 – 521]

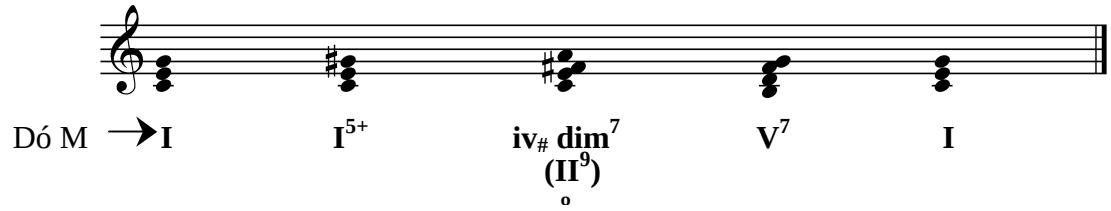


22. cc. [539 – 540]

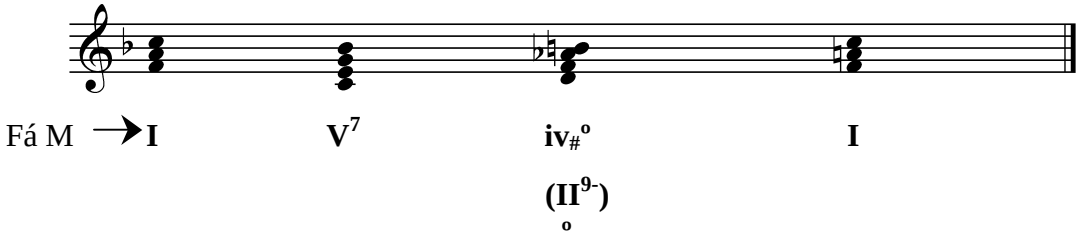


8.5.3. Fantasia nº3 “Abraço a Portugal”

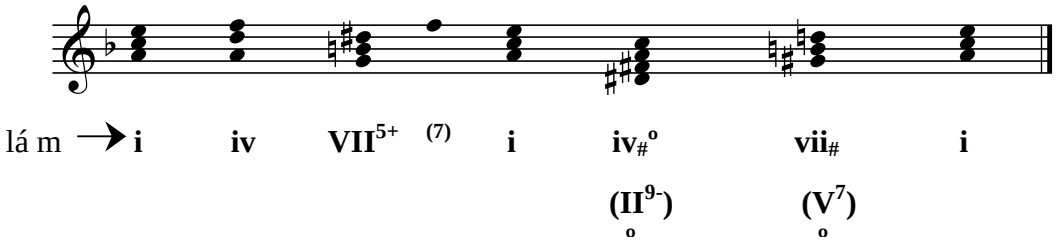
1. cc. [74 – 80]



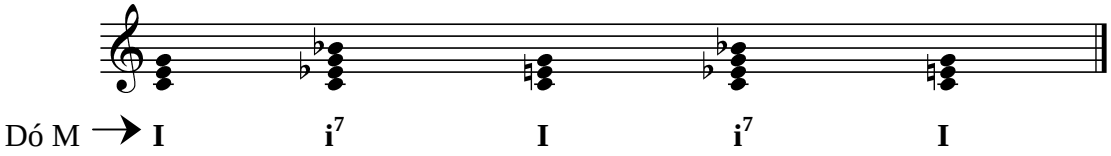
2. cc. [150 – 158]



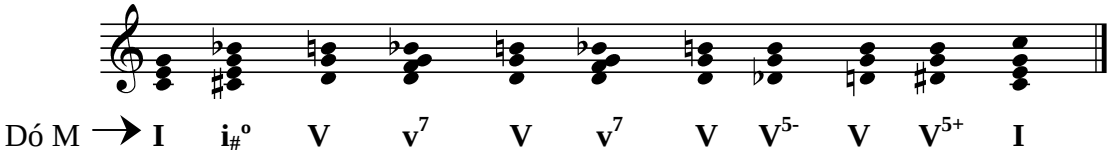
3. cc. [166 – 170]



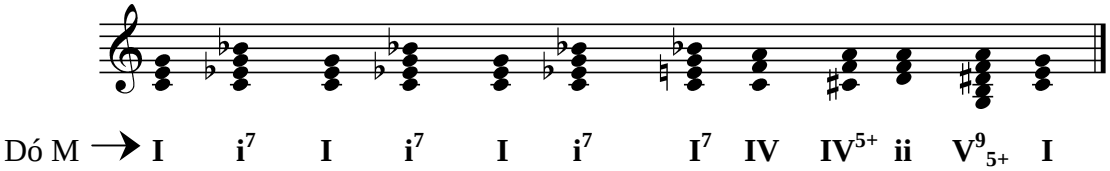
4. cc. [173 – 175]



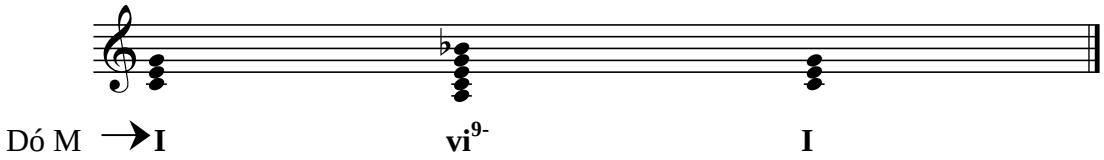
5. cc. [175 – 180]



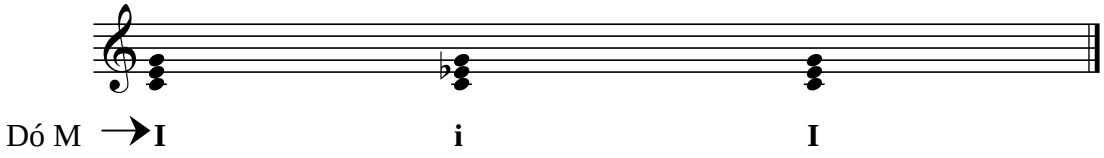
6. cc. [180 – 186]



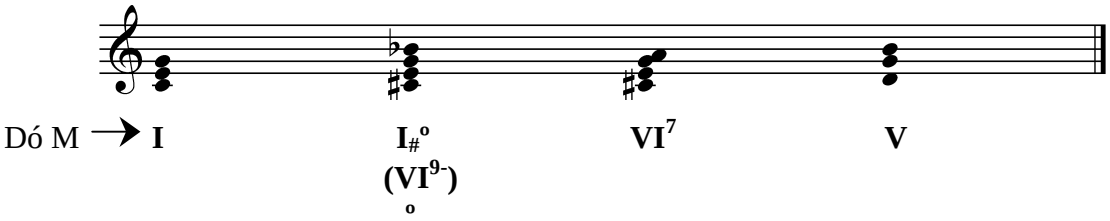
7. cc. [186 – 187]



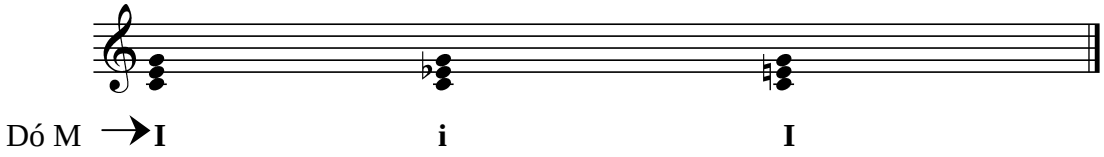
8. cc. [188 – 188]



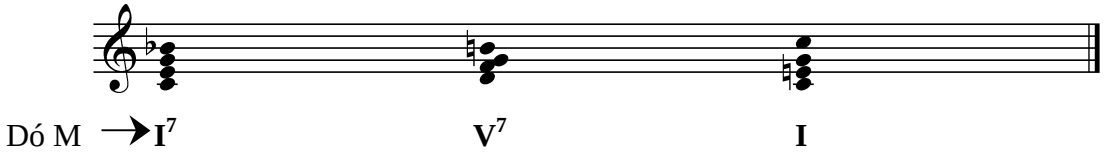
9. cc. [191 – 192]



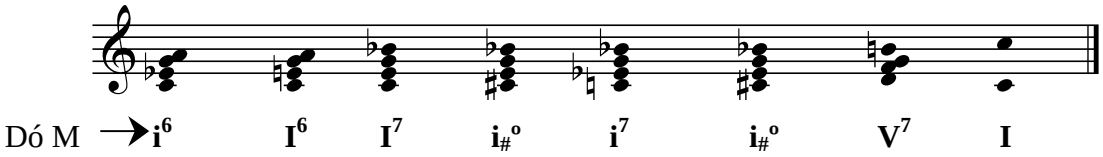
10. cc. [196 – 196]



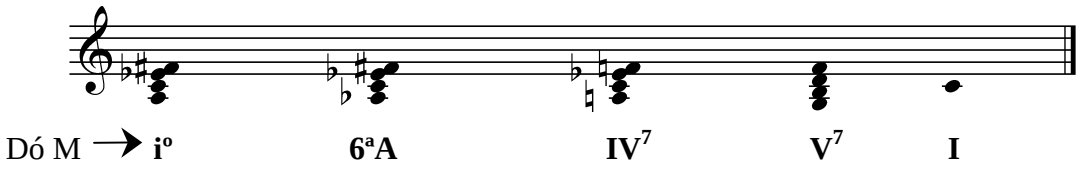
11. cc. [207 – 214]; [219 – 226]



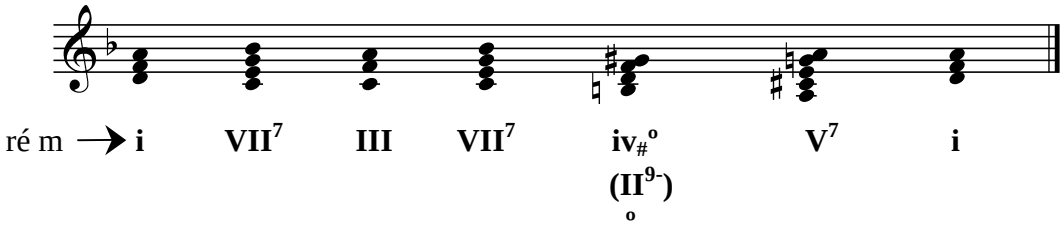
12. cc. [251 – 257]



13. cc. [265 – 267]

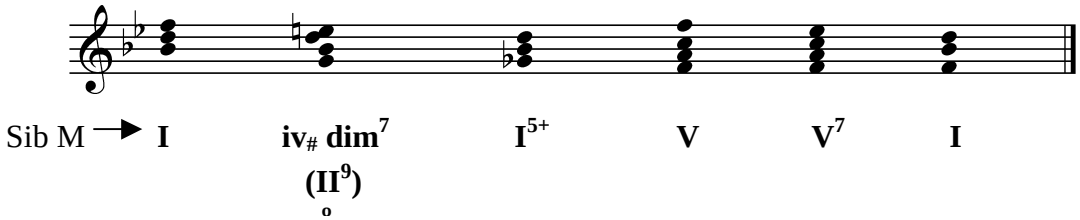


14. cc. [294 – 303]

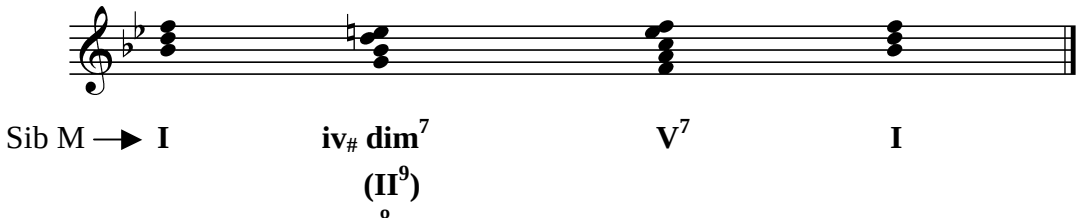


15. cc. [372 – 375]

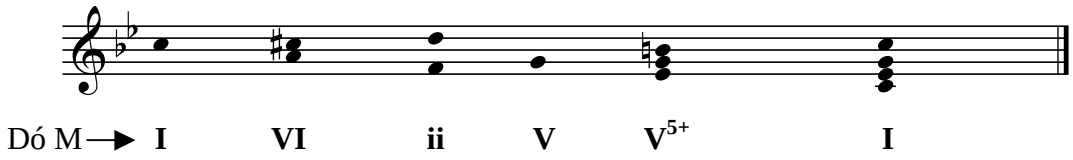
16. cc. [375 – 381]



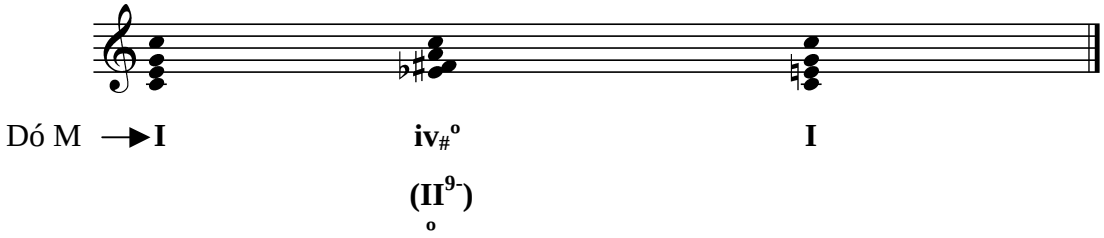
17. cc. [387 – 391]



18. cc. [396 – 408]

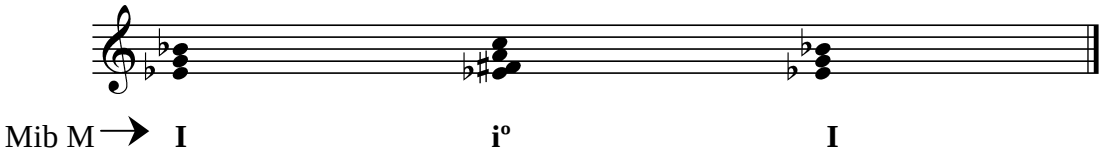


19. cc. [416 – 417]

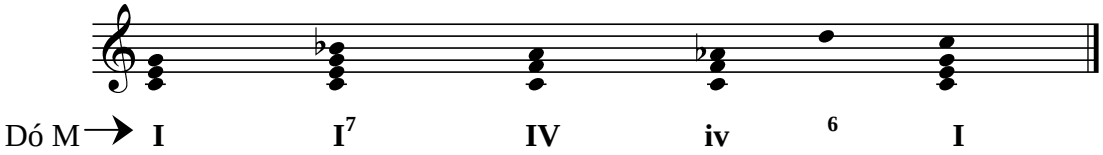


8.5.4. Fantasia nº5 “Paisagem Ribatejana”

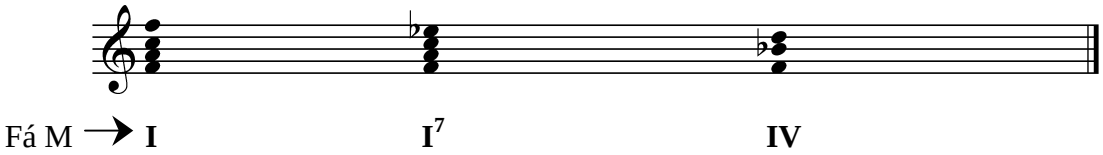
1. cc. [78 – 79]



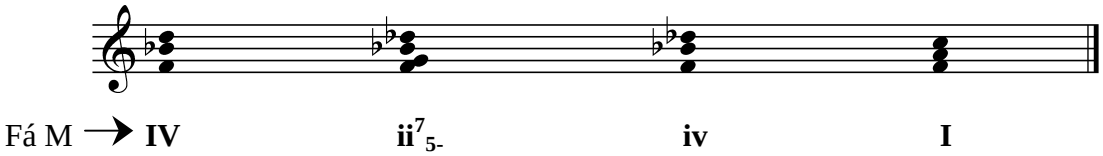
2. cc. [82 – 86]



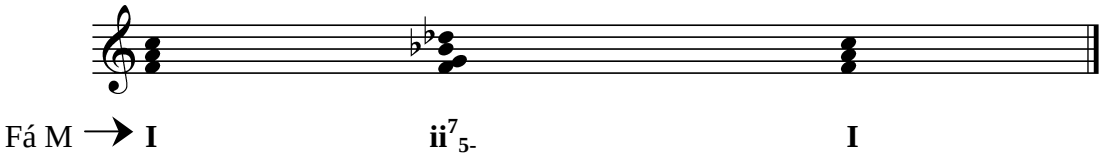
3. cc. [114 – 115]



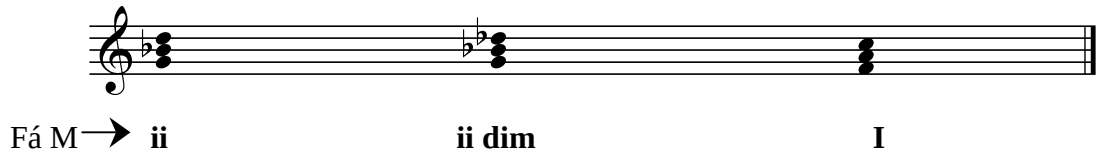
4. cc. [116 – 118]



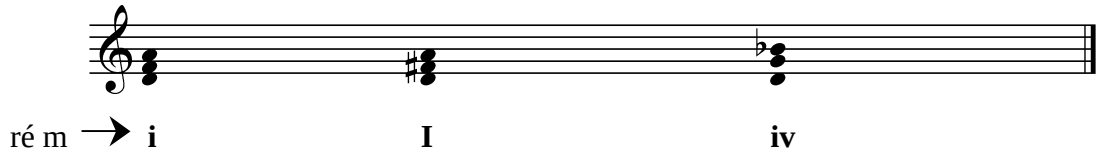
5. cc. [118 – 120]



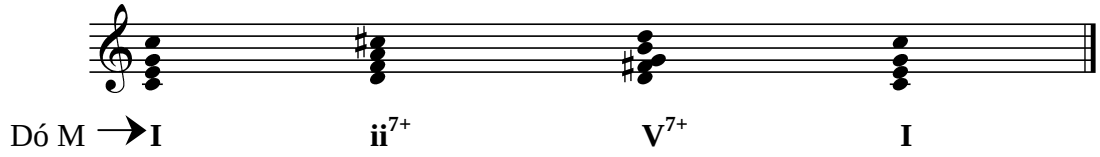
6. cc. [128 – 130]; [136 – 138]; [165 – 167]



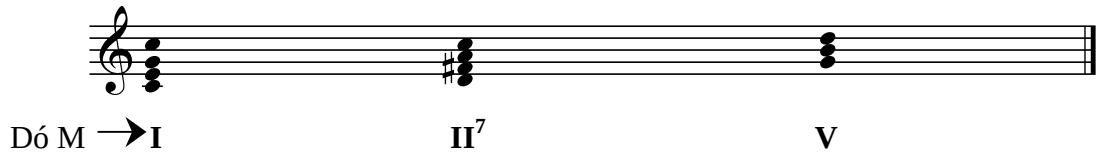
7. cc. [175 – 177]



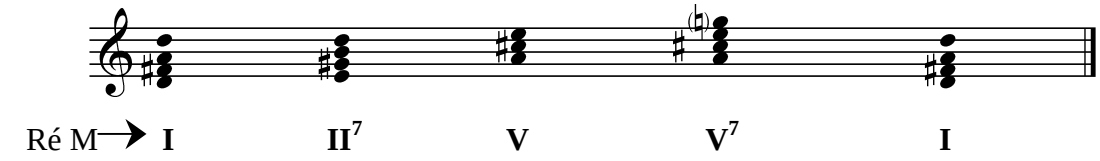
8. cc. [261 – 262]; [281 – 282]



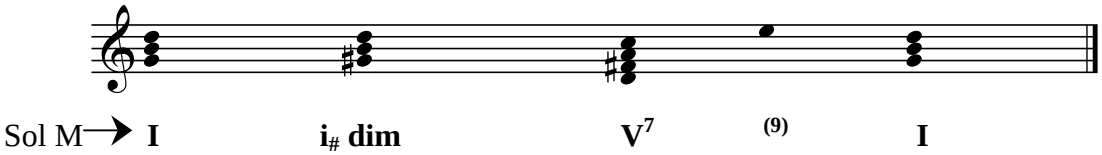
9. cc. [272 – 274]



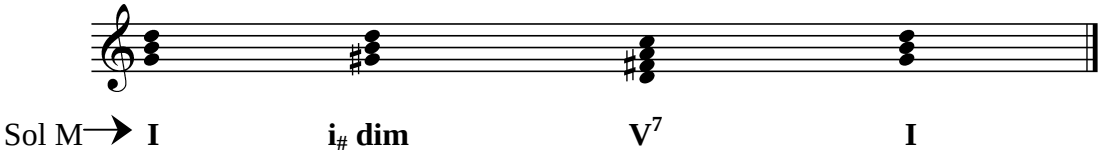
10. cc. [290 – 294]



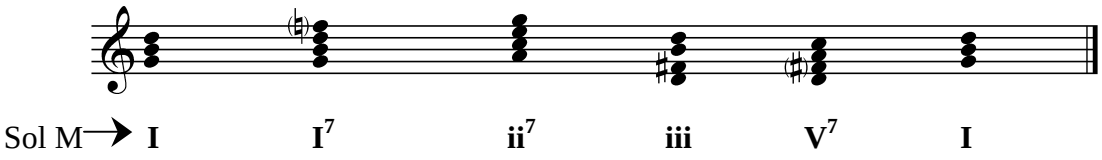
11. cc. [298 – 301]



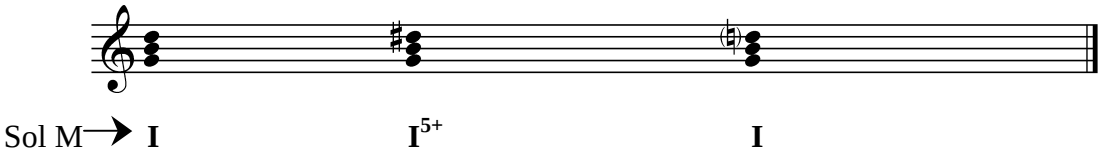
12. cc. [301 – 305]



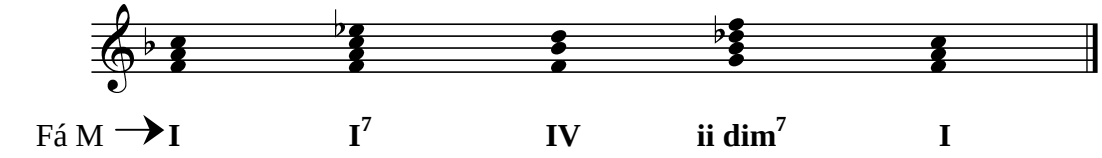
13. cc. [311 – 313]



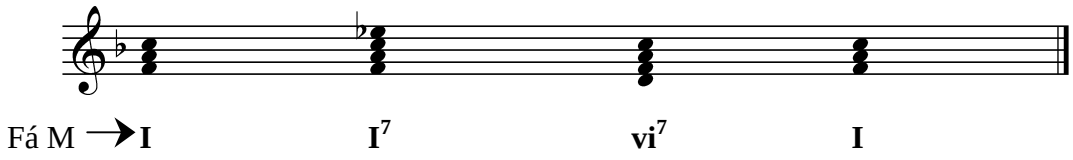
14. cc. [313 – 315]



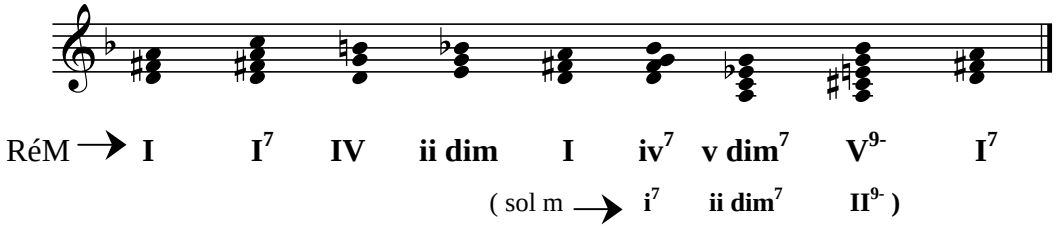
15. cc. [321 – 325]



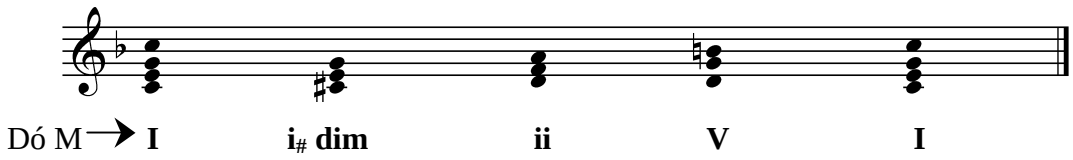
16. cc. [325 – 326]



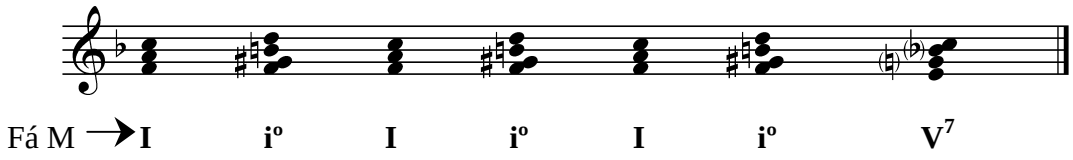
17. cc. [328 – 337]



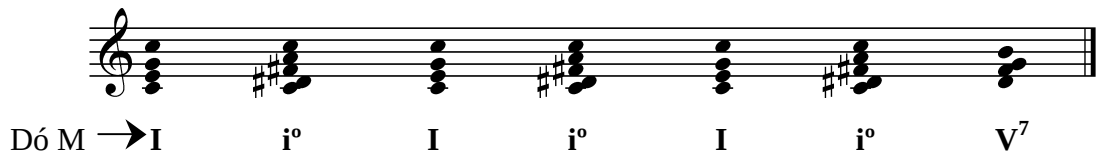
18. cc. [340 – 341]



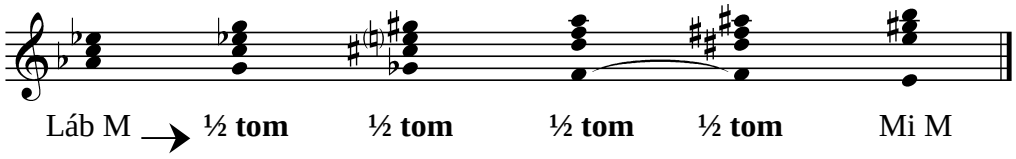
19. cc. [415 – 418]



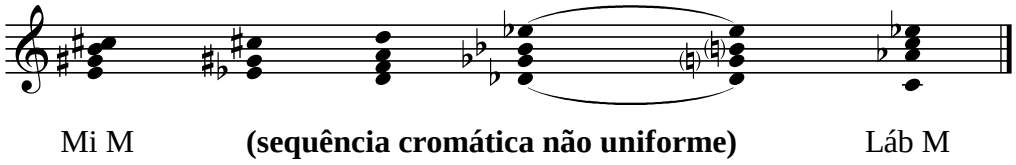
20. cc. [439 – 442]



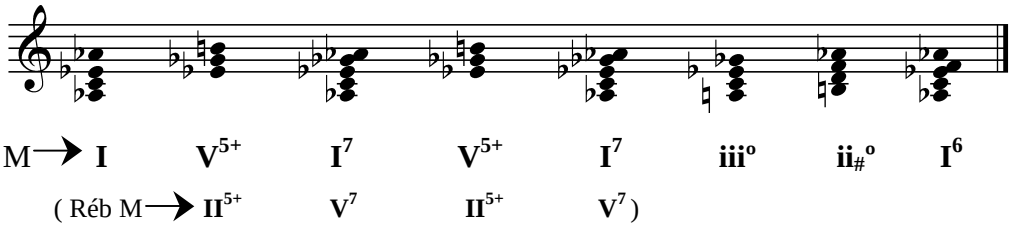
21. cc. [454 – 456] (cromatismo)



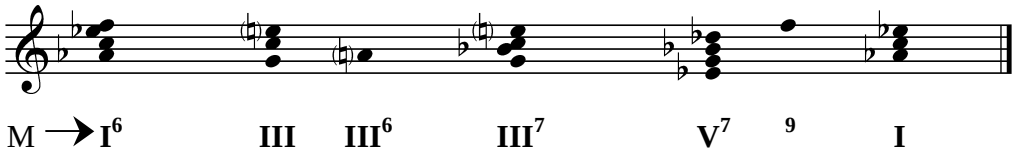
22. cc. [458 – 460] (cromatismo)



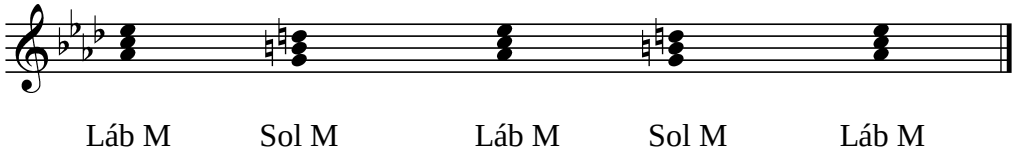
23. cc. [460 – 476]



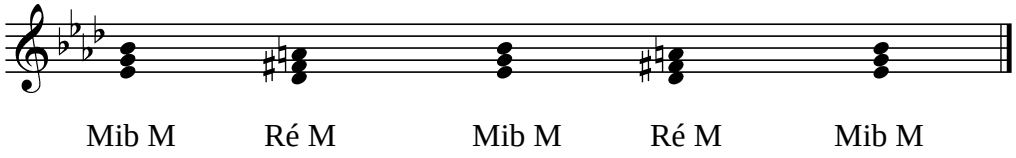
24. cc. [476 – 490]



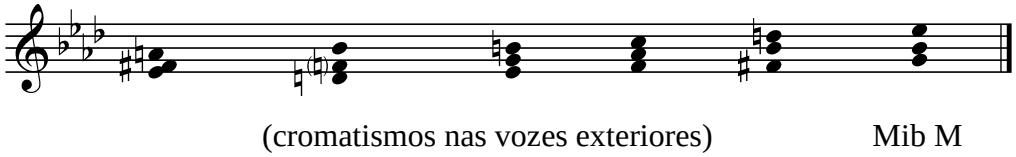
25. cc. [502] (cromatismos)



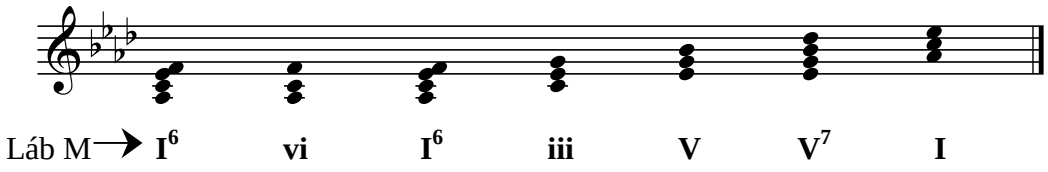
26. cc. [503] (cromatismos)



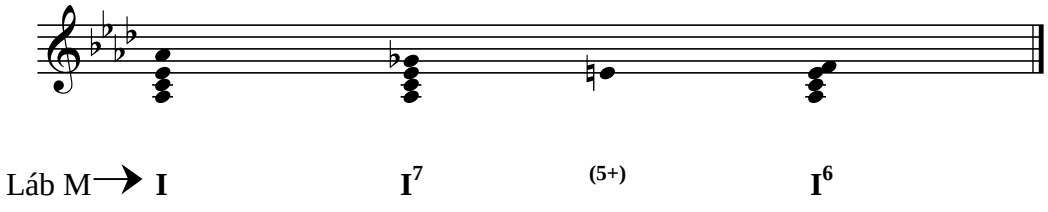
27. cc. [503] (cromatismos)



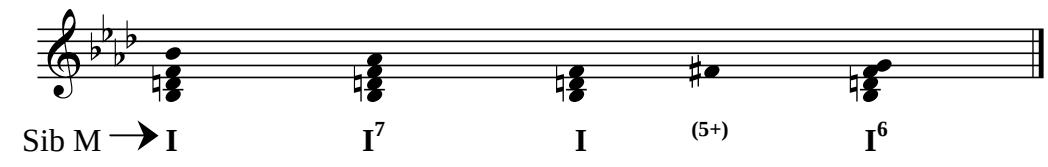
28. cc. [522 – 532]



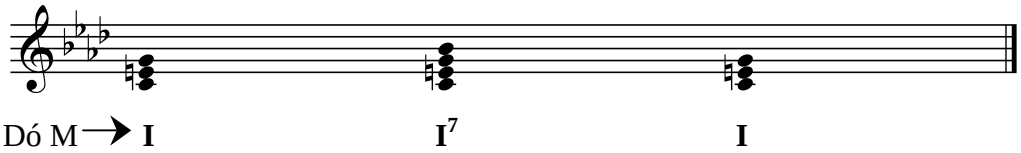
29. cc. [532 – 535]



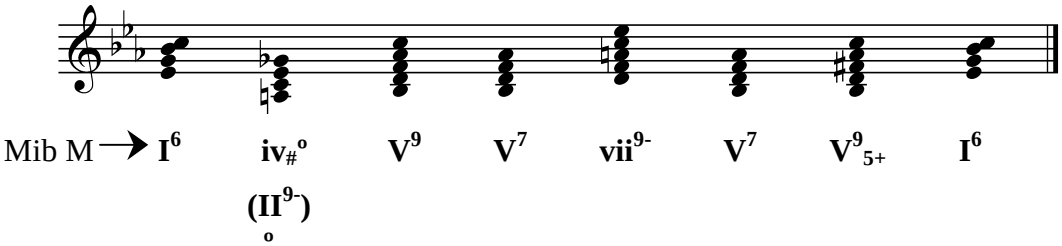
30. cc. [536 – 539]



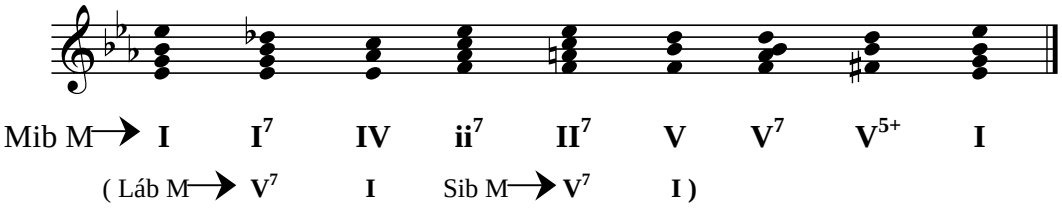
31. cc. [540 – 542]



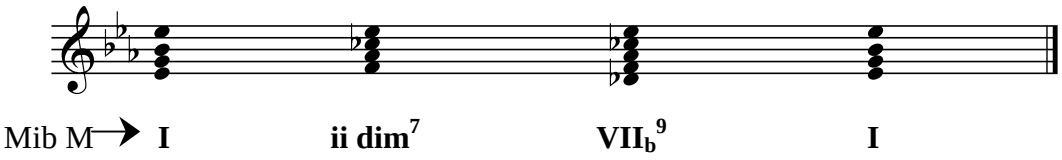
32. cc. [575 – 579]



33. cc. [580 – 586]

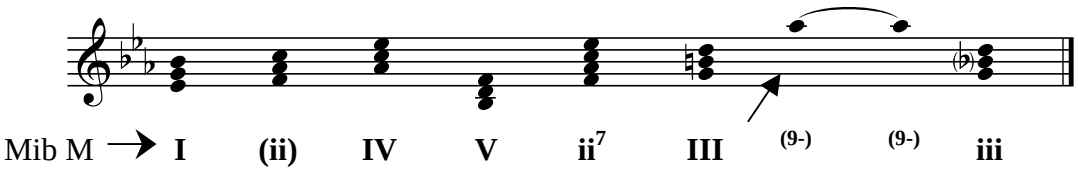


34. cc. [586 – 587]

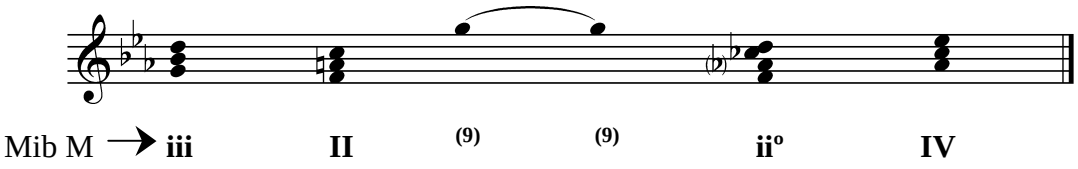


8.5.5. Fantasia nº6 “Templo de Diana”

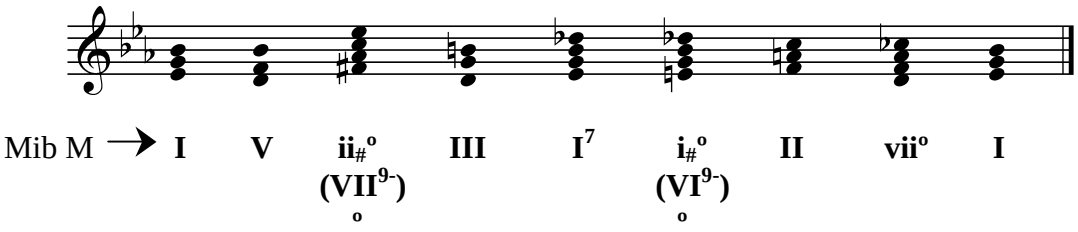
1. cc. [23 – 24]



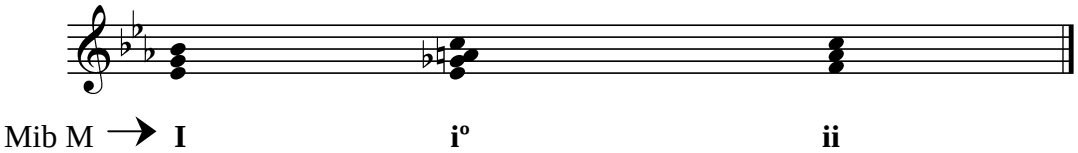
2. cc. [24 – 26]



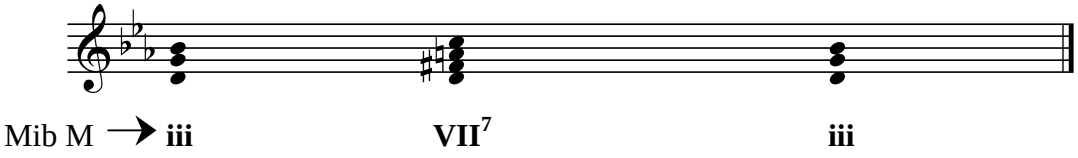
3. cc. [27 – 30]



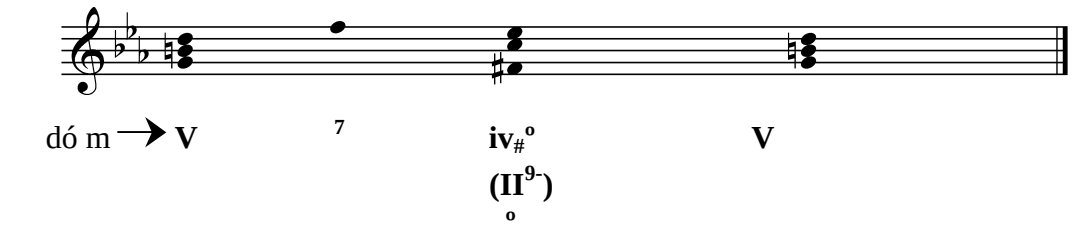
4. cc. [30 – 31]



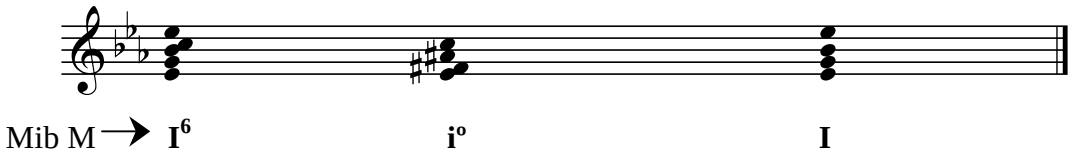
5. cc. [32]



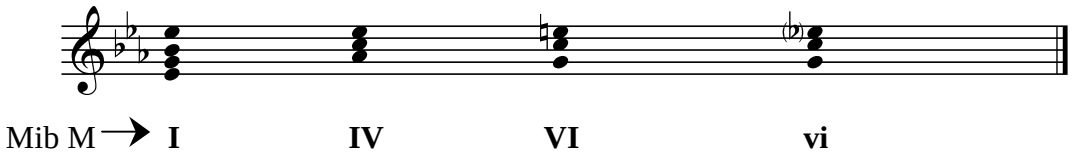
6. cc. [41]



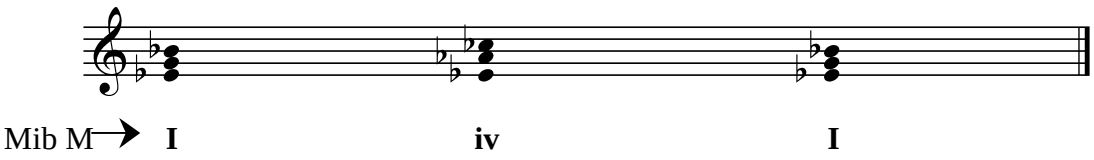
7. cc. [43] e [44]



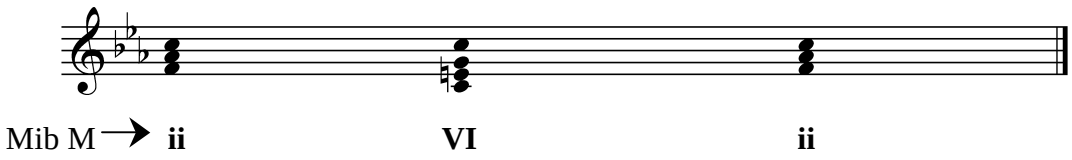
8. cc. [92-93]



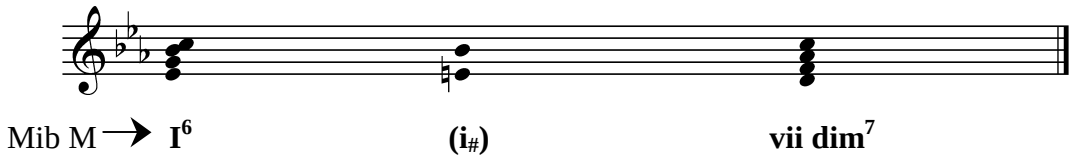
9. cc. [133]



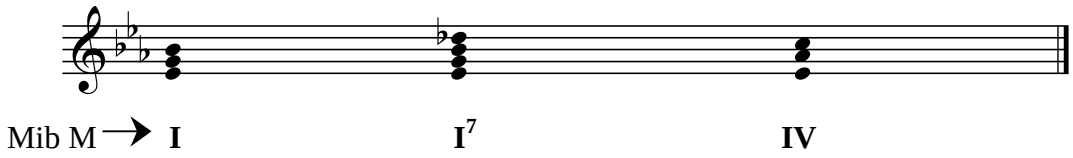
10. cc. [162 – 163]



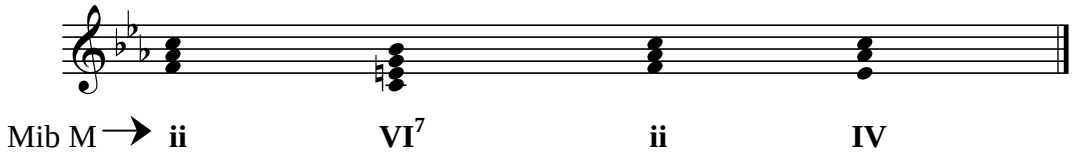
11. cc. [166 – 167]



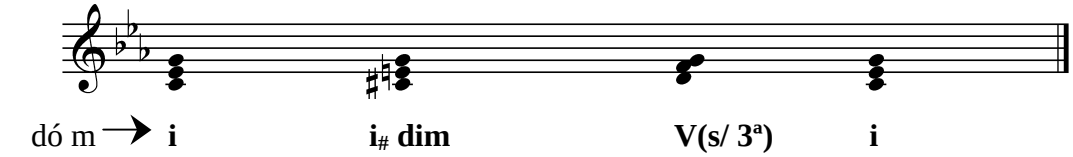
12. cc. [255 – 256]



13. cc. [258 – 259]



14. cc. [314 – 316]



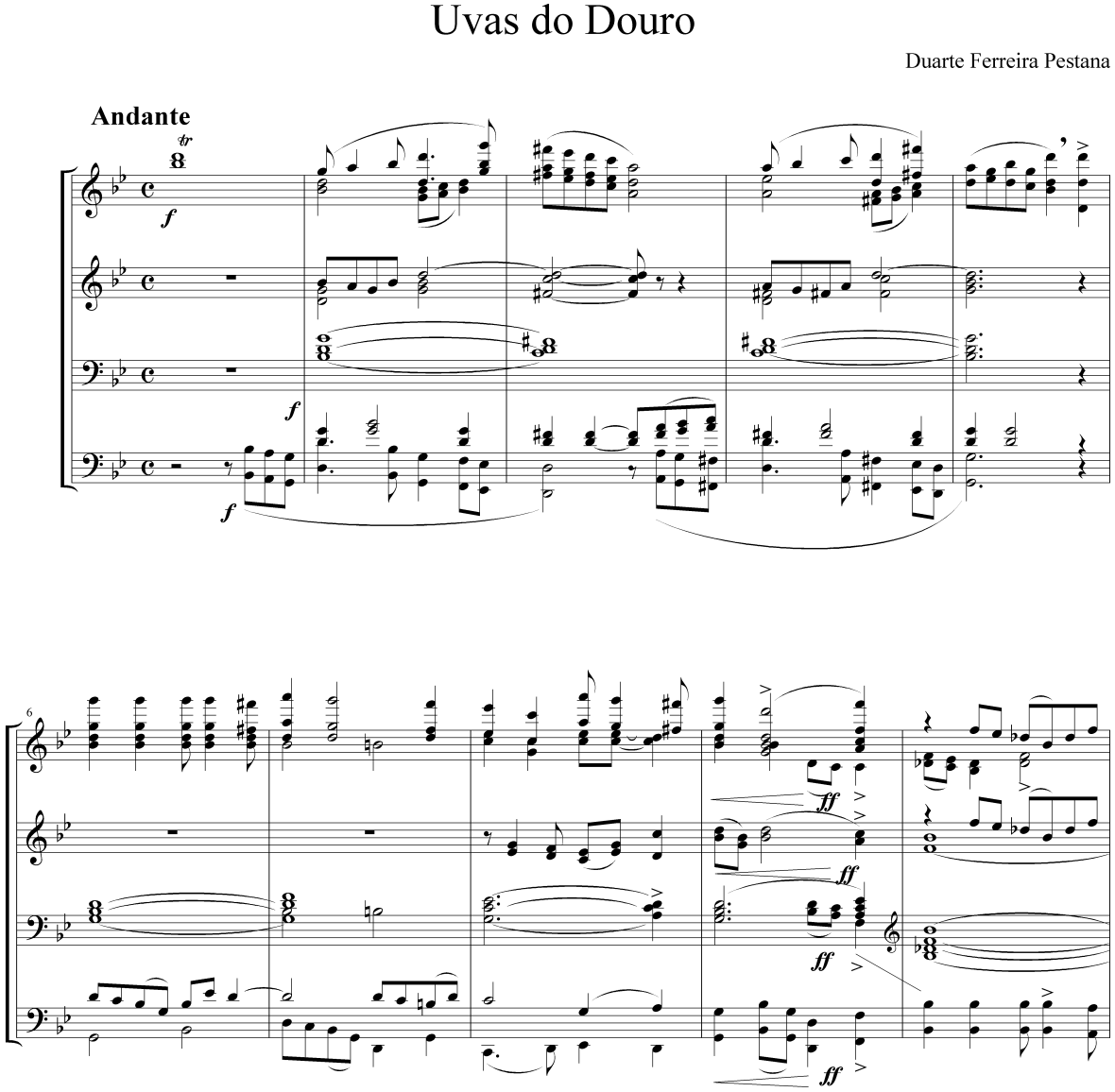
8.6. Partituras reduzidas para um sistema de 4 pautas

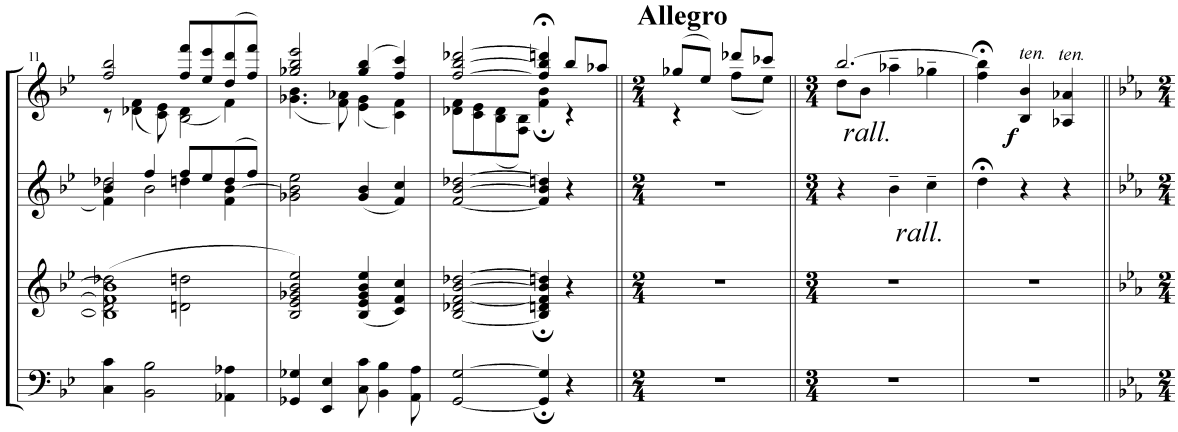
As partituras apresentadas seguidamente, são reduções para um sistema de 4 pautas das originais. Deste modo, as 5 obras em análise foram sujeitas a um estudo prévio tendo em vista a sua redução traduzir-nos maior clareza na análise.

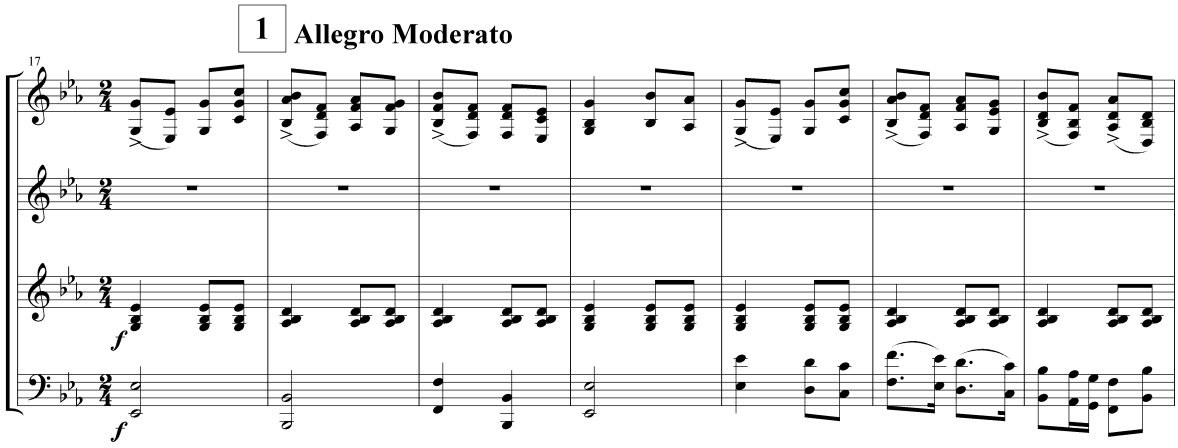
Através desta apresentação das Fantasias clarificamos a localização dos temas e motivos, a identificação das harmonias e a correcção de possíveis erros na partitura original (uma vez que foram escritas manualmente). Por outro lado, tendo em conta que apenas duas Fantasias são as originalmente escritas por Duarte Ferreira Pestana e as restantes, arranjos das mesmas, este ponto de partida (redução das partituras) será comum a todas as partituras.

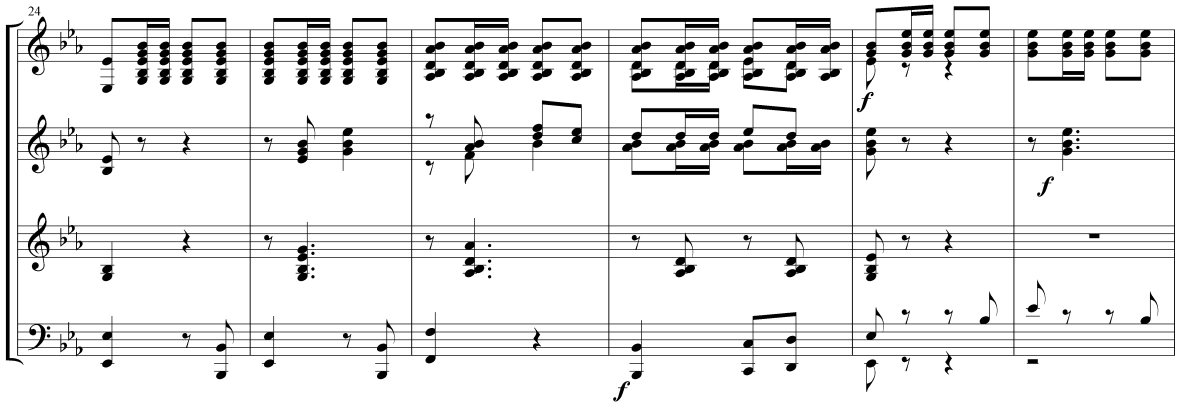
Por último, estas reduções encontram-se escritas em notas reais. Assim, uma vez que uma partitura para Orquestra de Sopros tem muitos instrumentos transpositores, torna-se mais prático realizamos a análise.

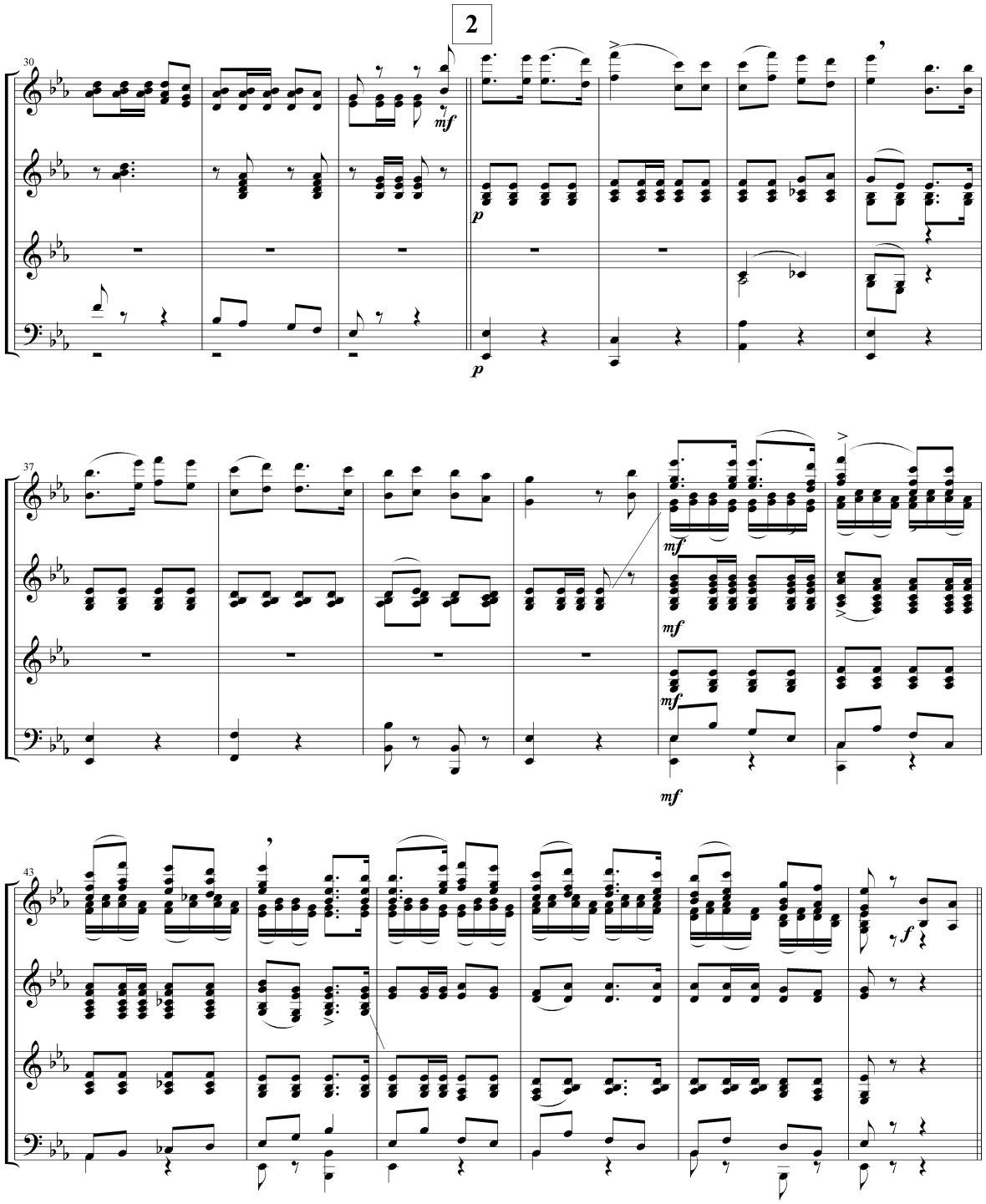
8.6.1. Fantasia nº1 “Uvas do Douro”

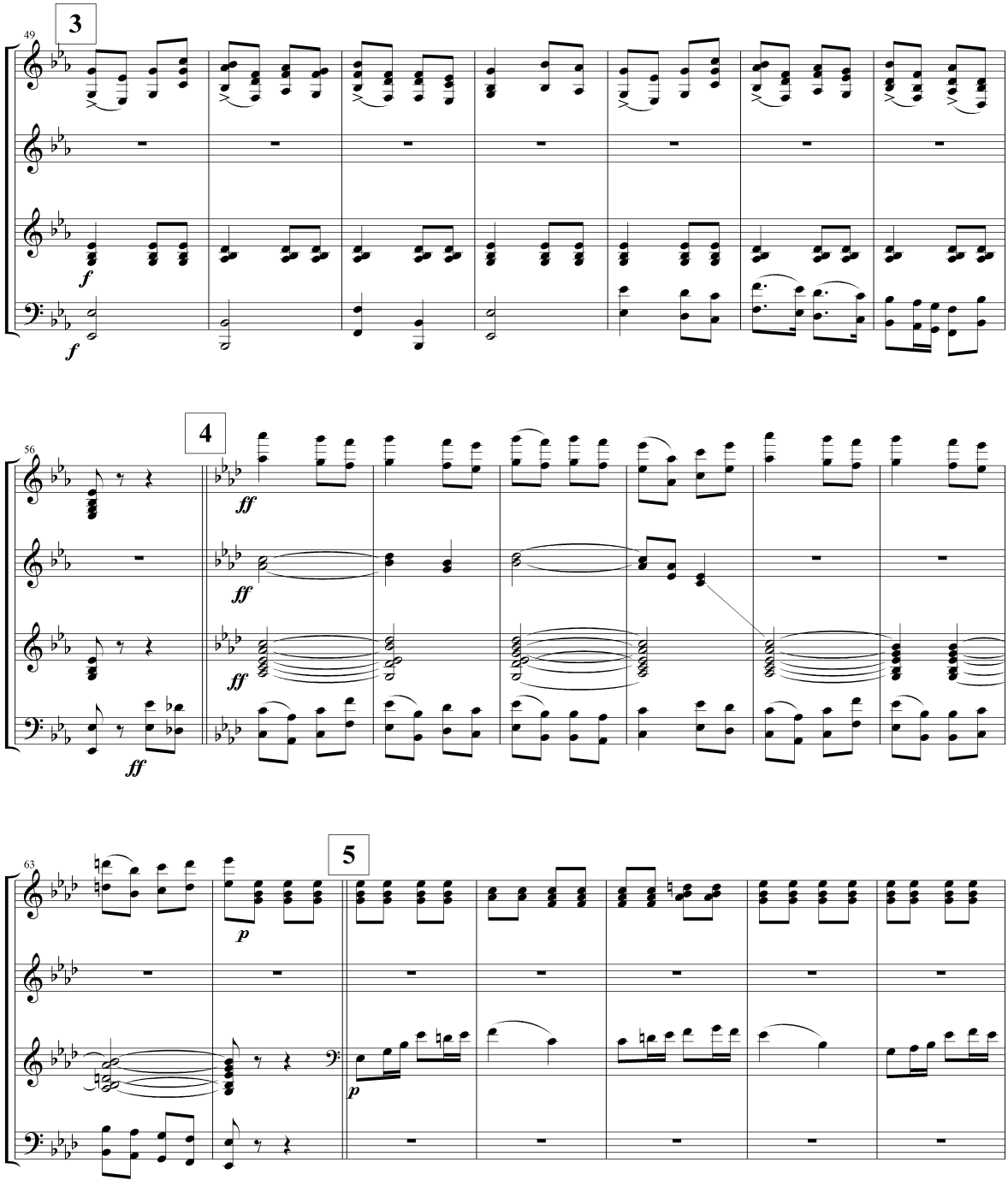


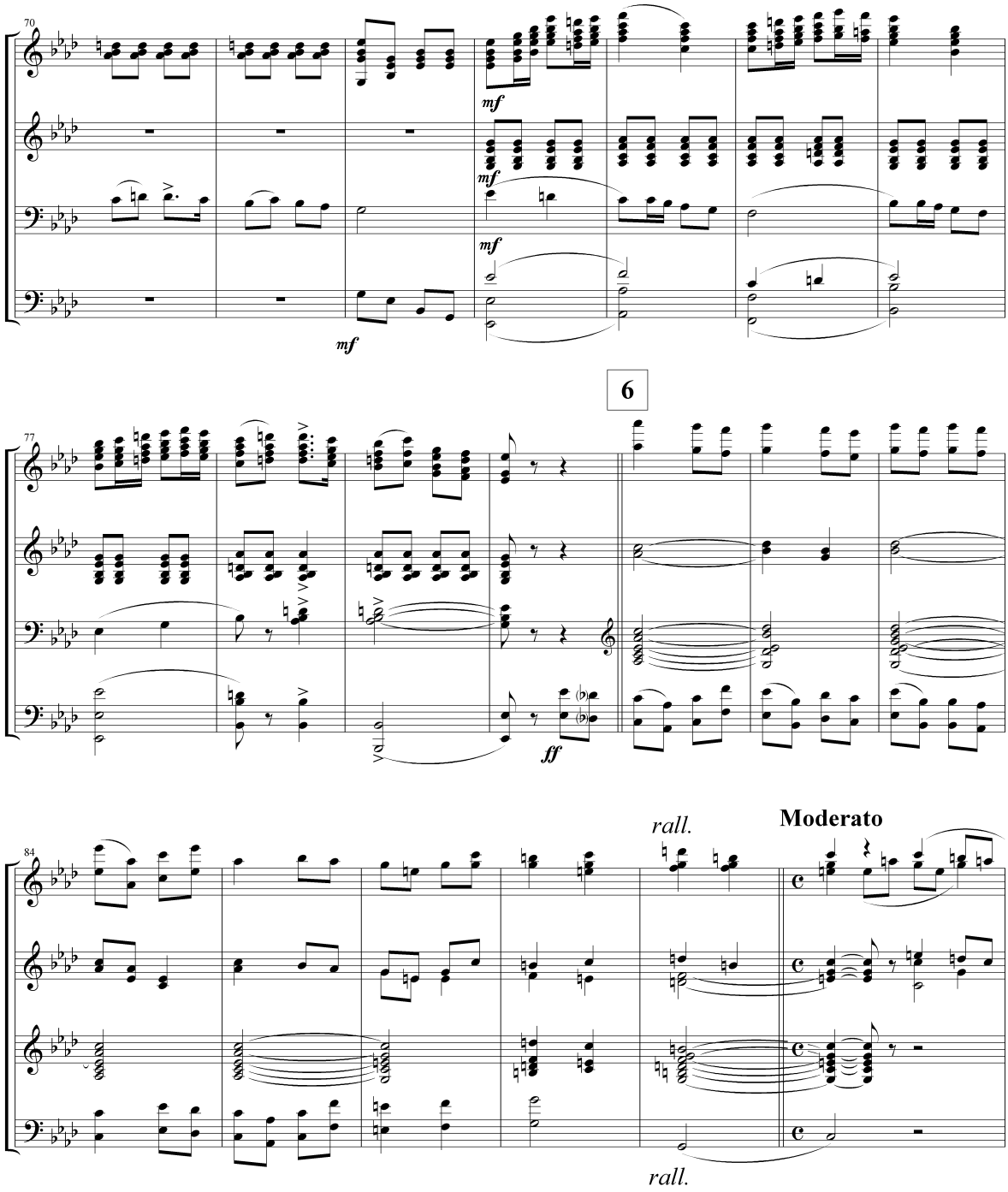

Allegro
11
rall.
rall.
ten. ten.
f

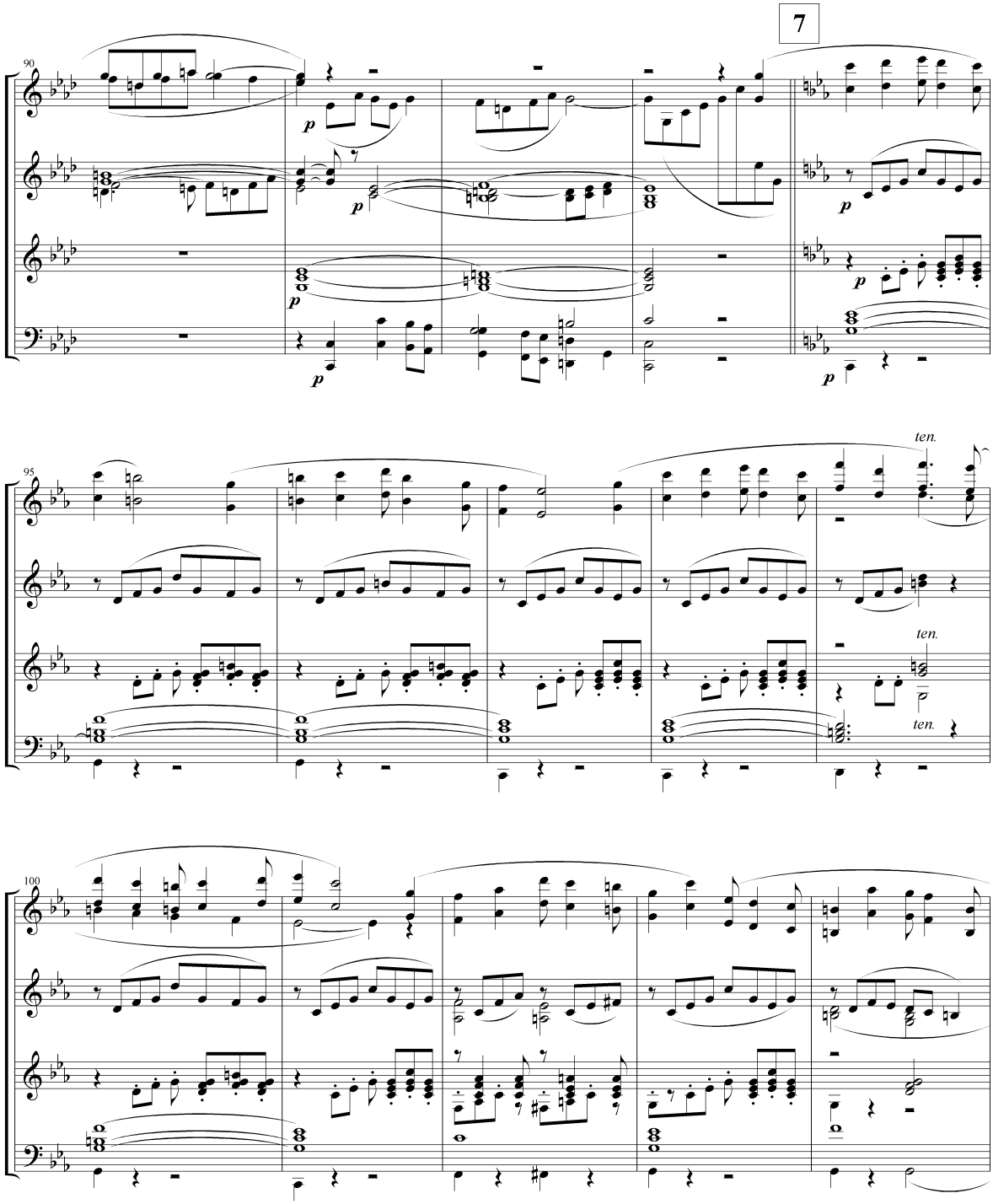

1
Allegro Moderato
17
f
f

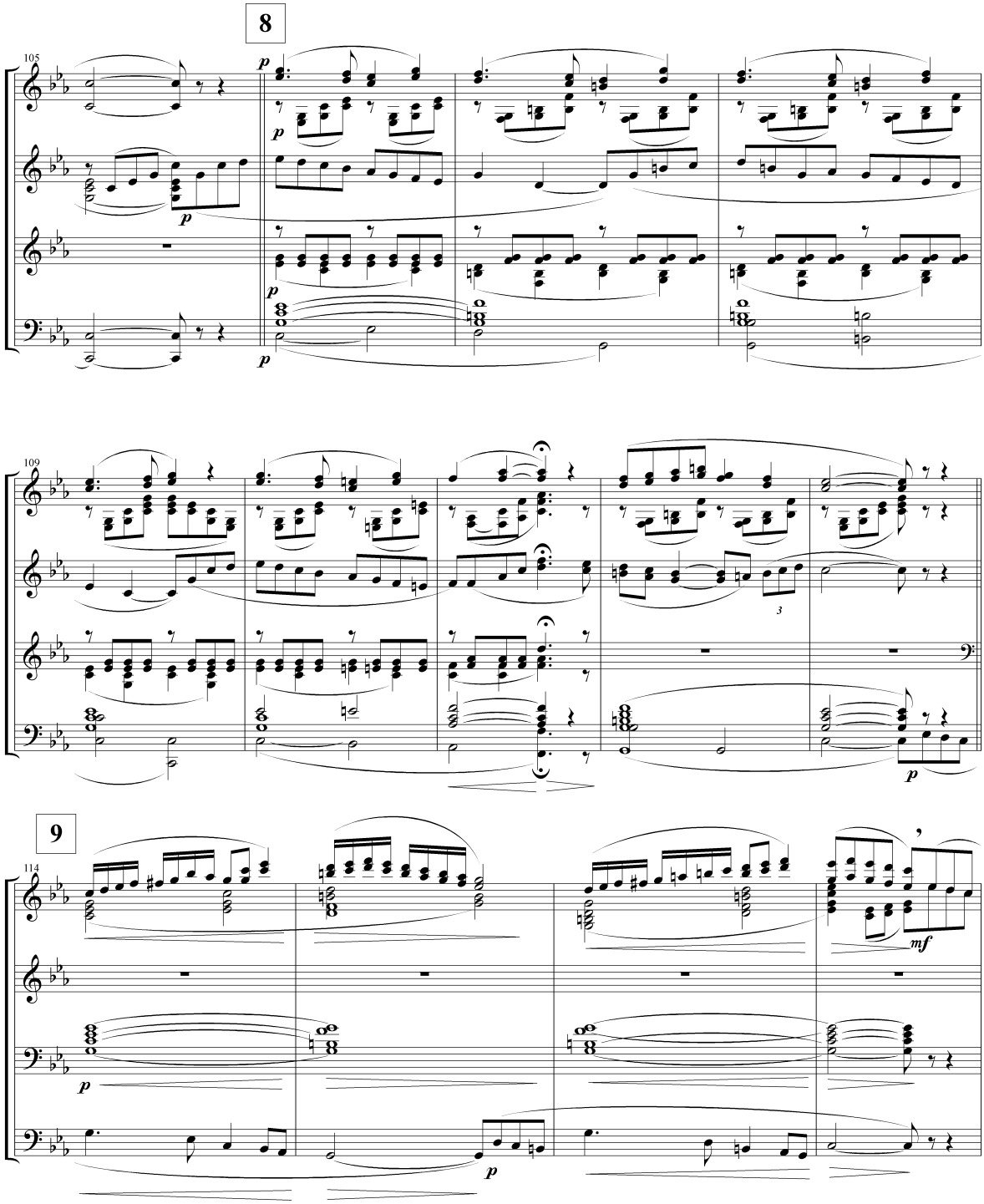

24
f
f
f

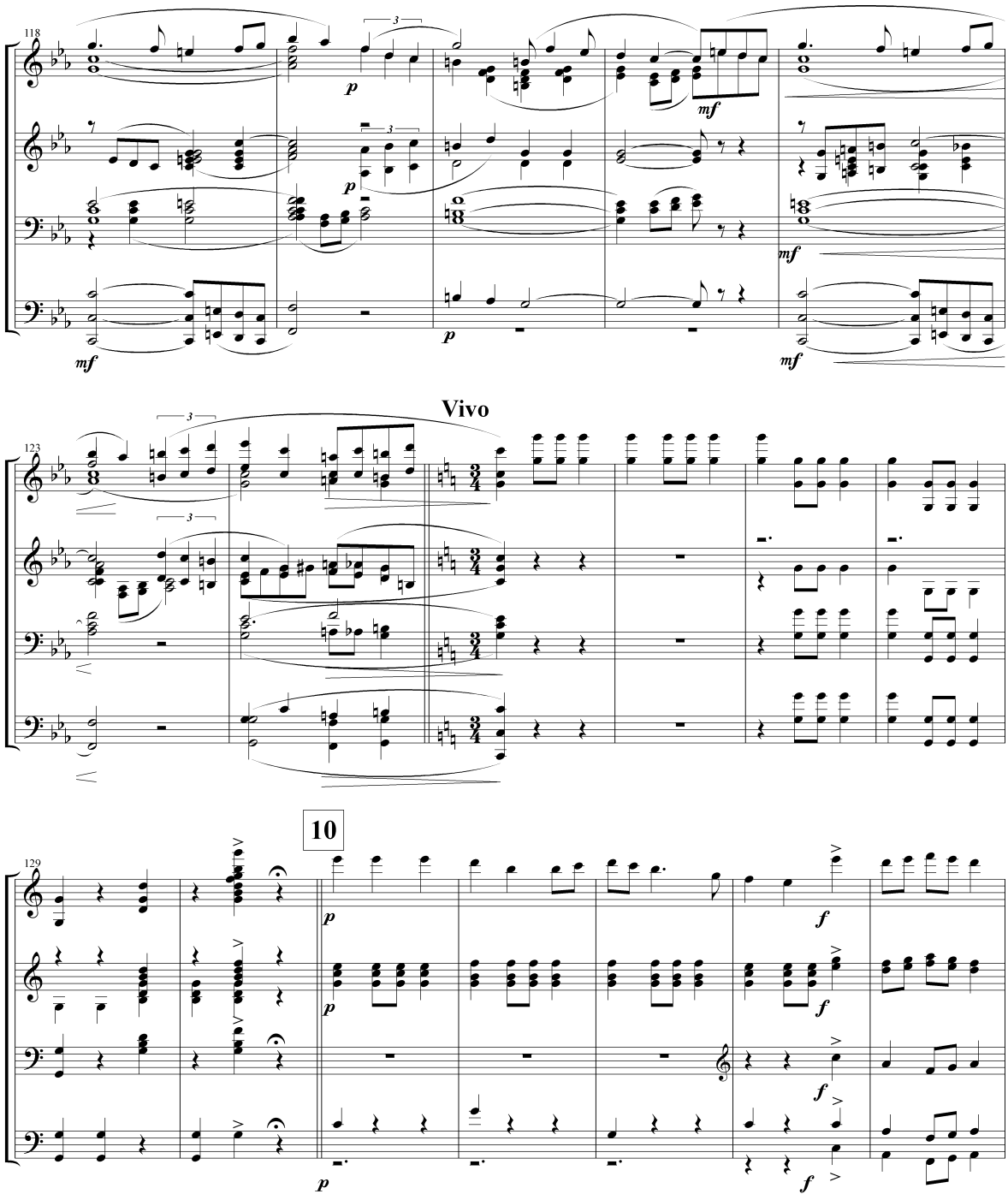

2
30
mf
p
p
37
mf
mf
mf
mf
43
f

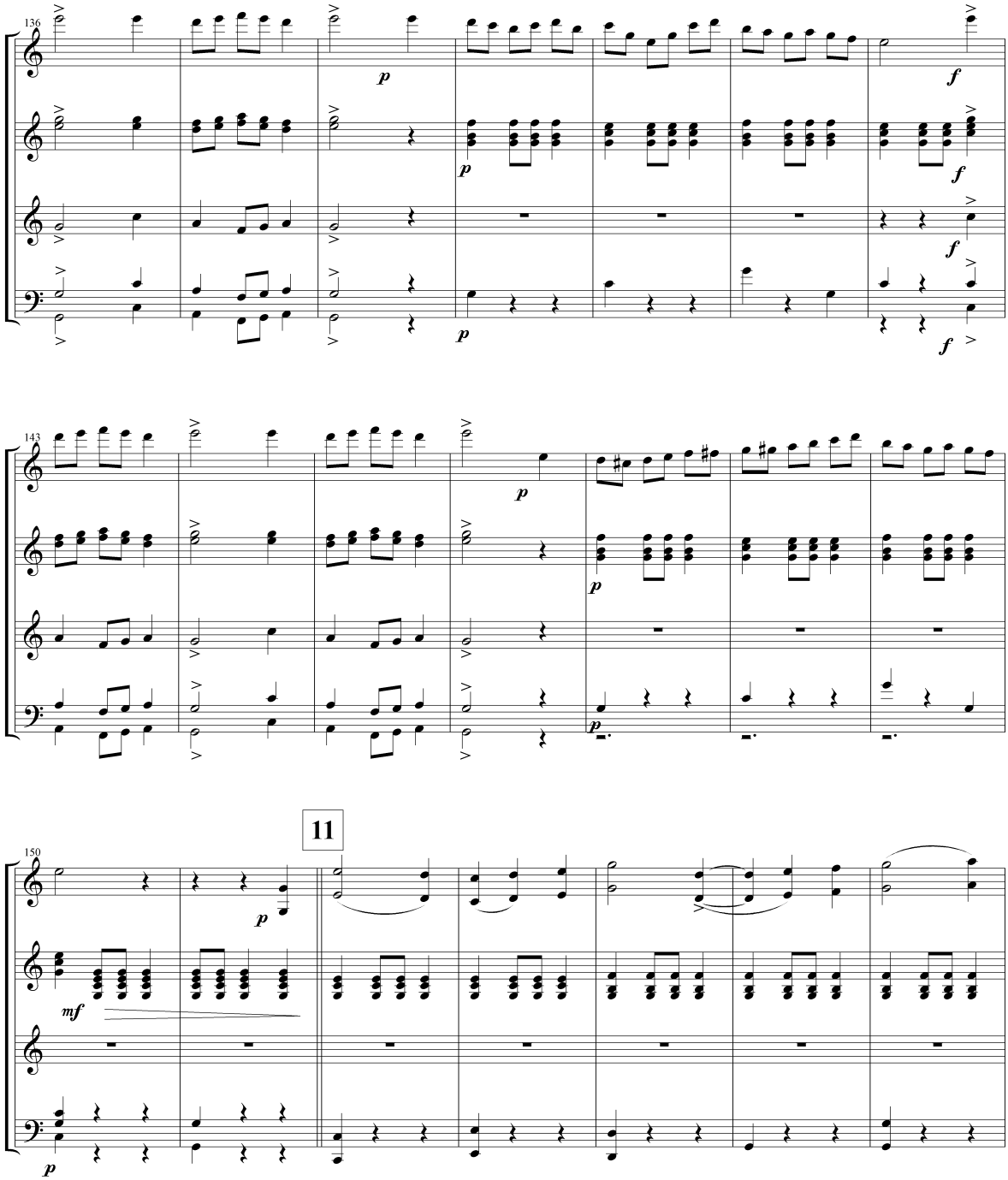

3
49
f
f
4
56
ff
ff
ff
ff
5
63
p
p

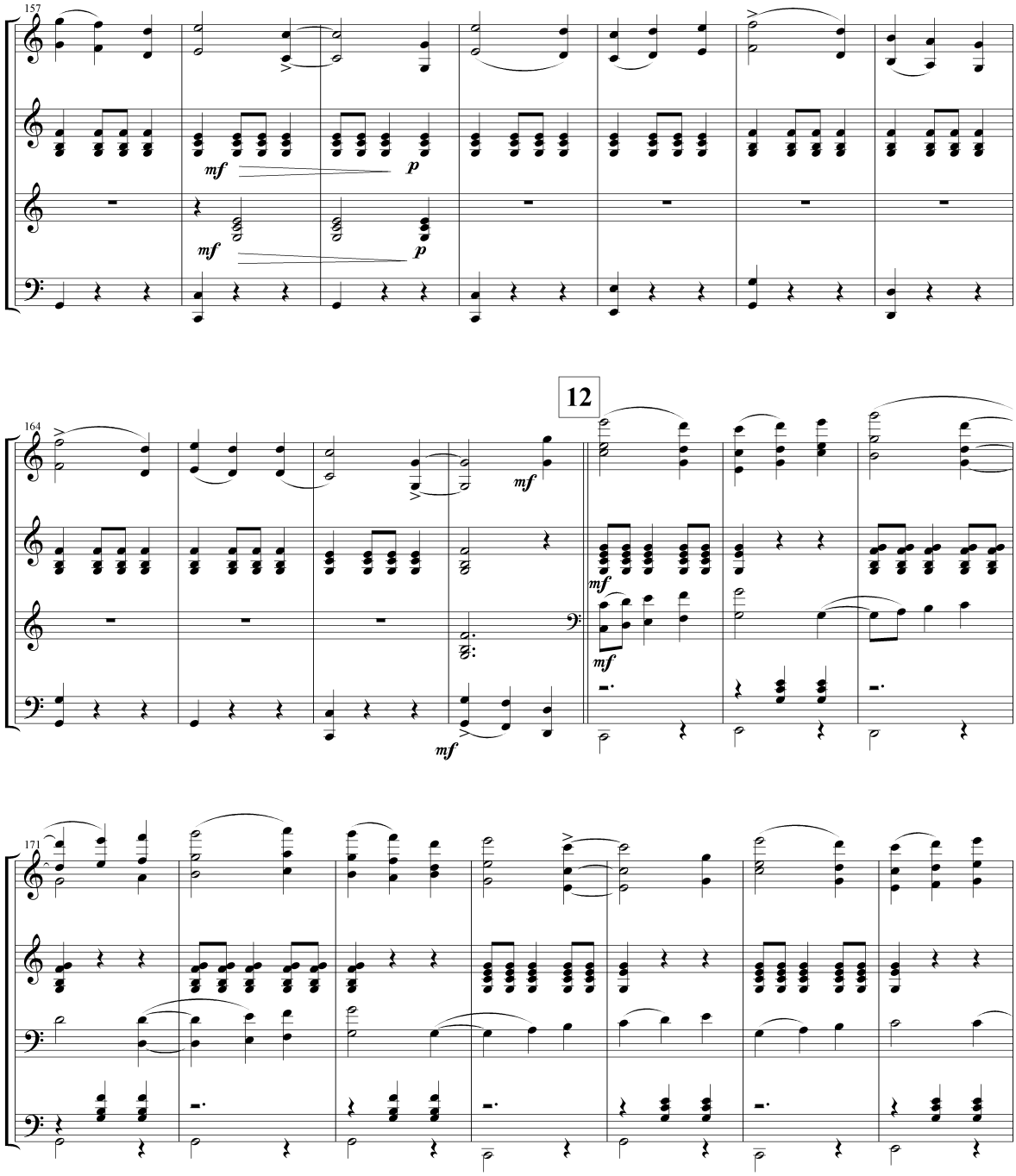

70
mf
mf
mf
mf
6
77
ff
84
rall.
Moderato
rall.


7
90
p
95
ten.
100

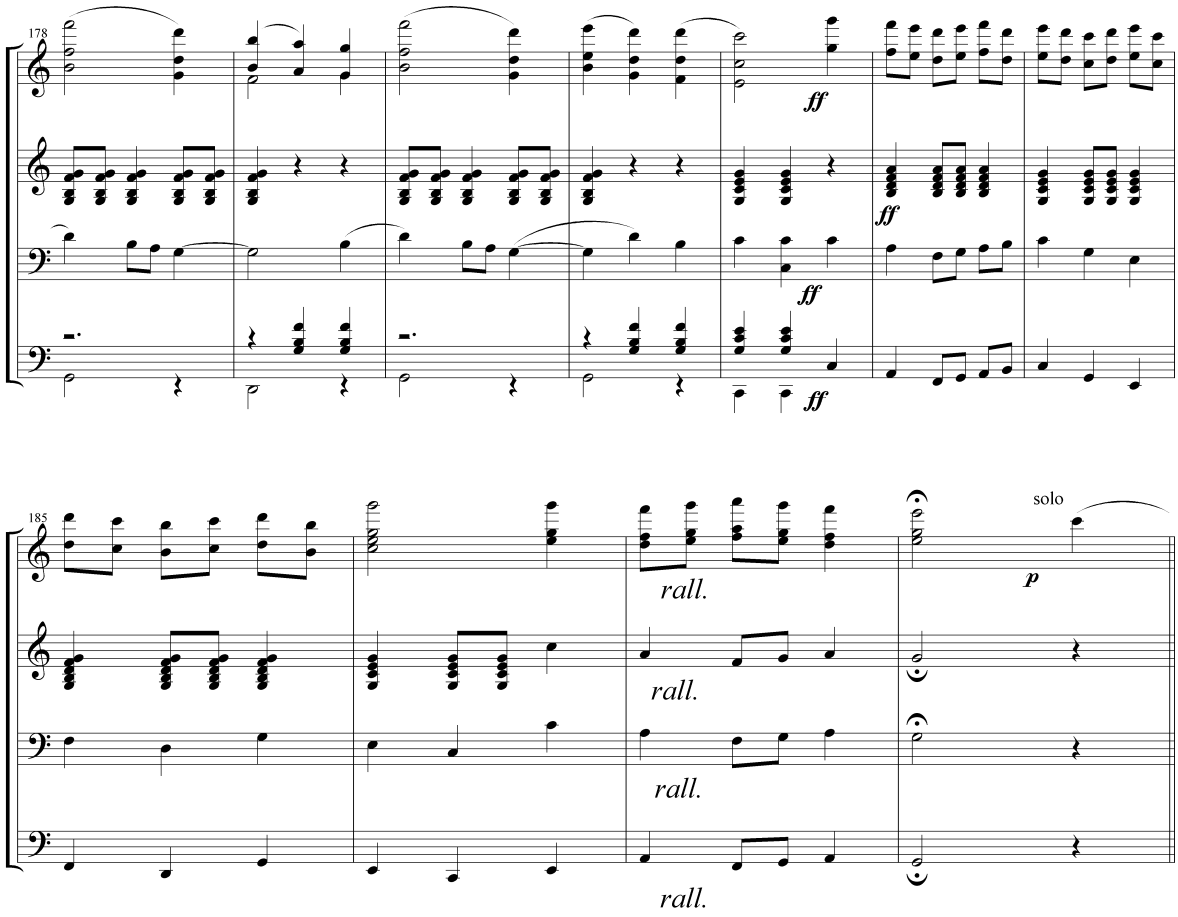

8
105
p
9
114
mf


118
Vivo
123
10
129

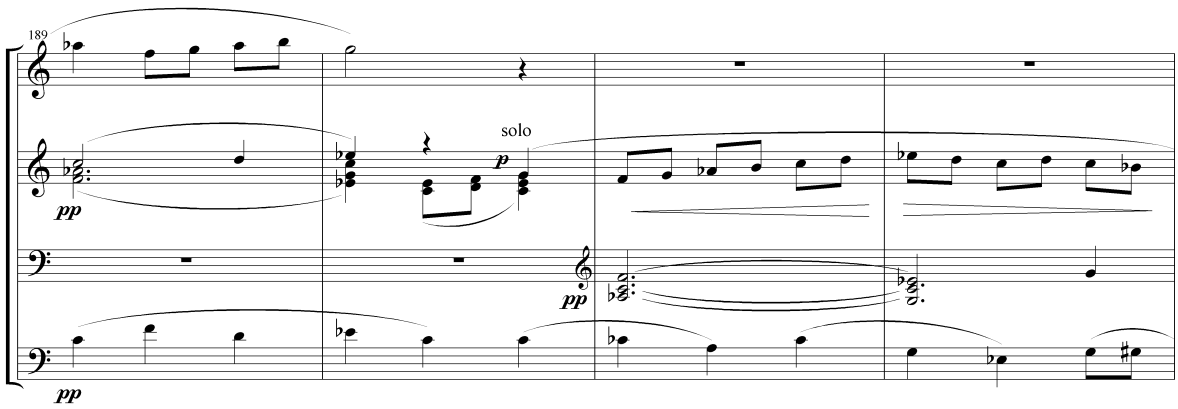

136
p
f
143
11
150
mf

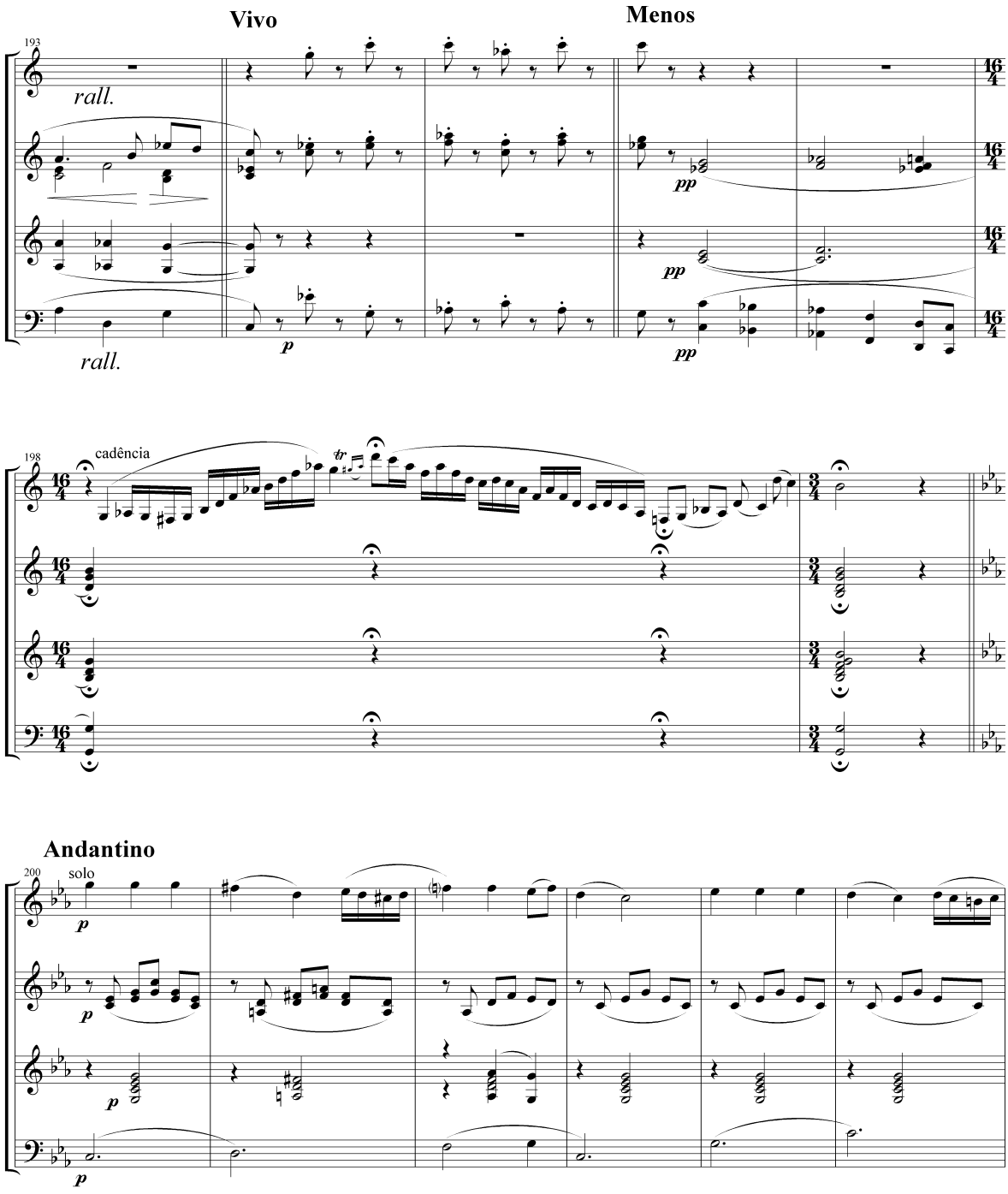


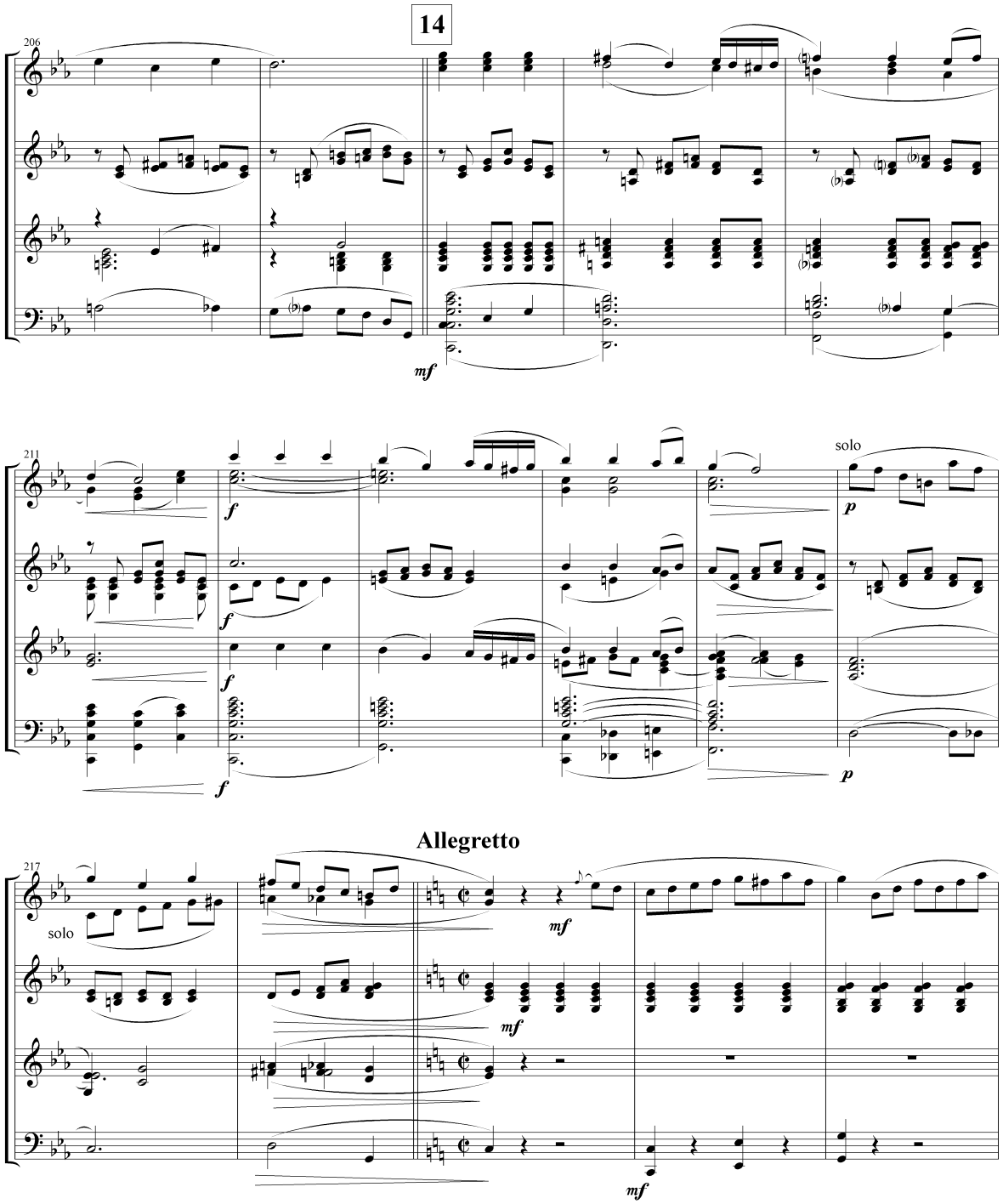
- 10 -

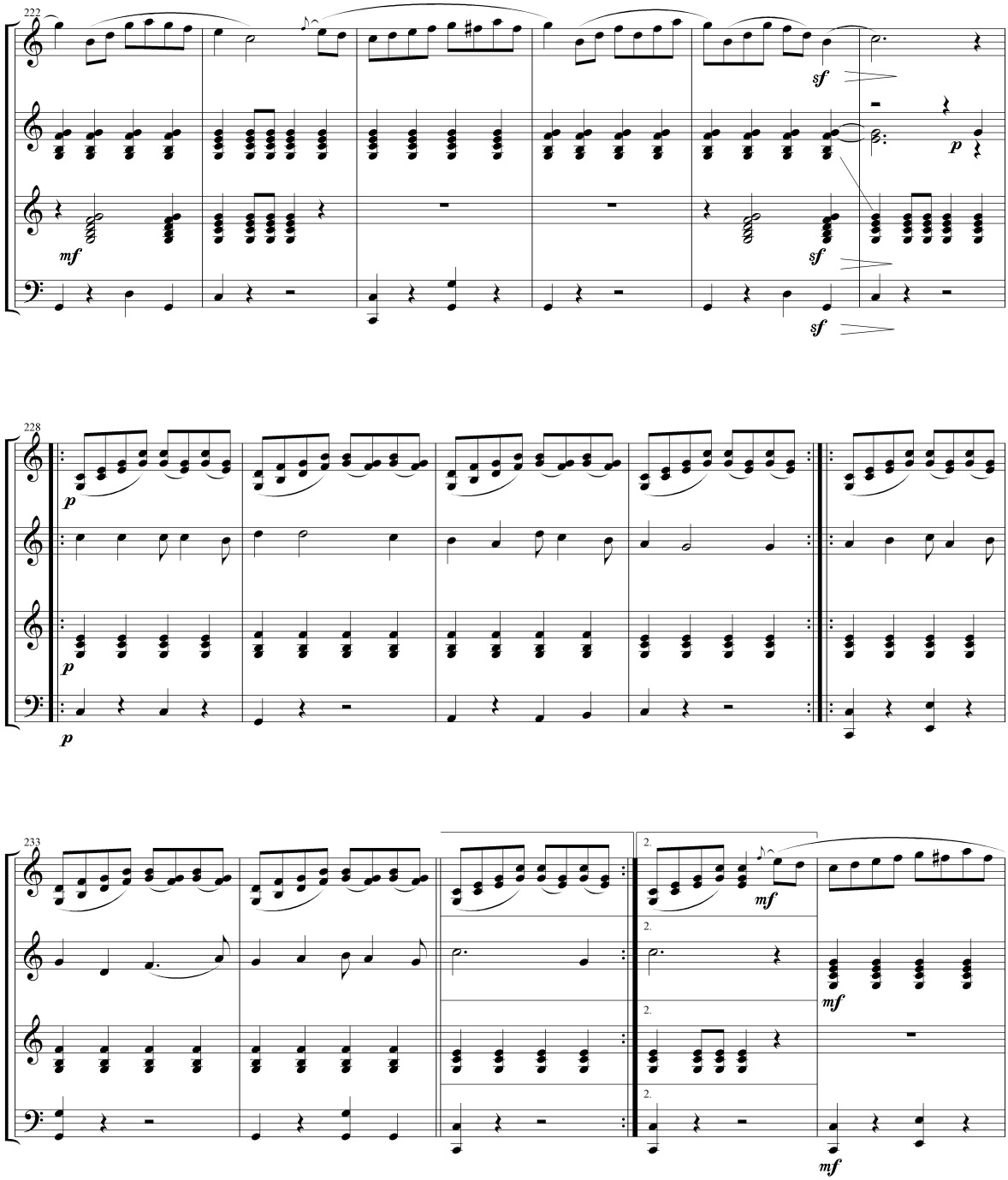


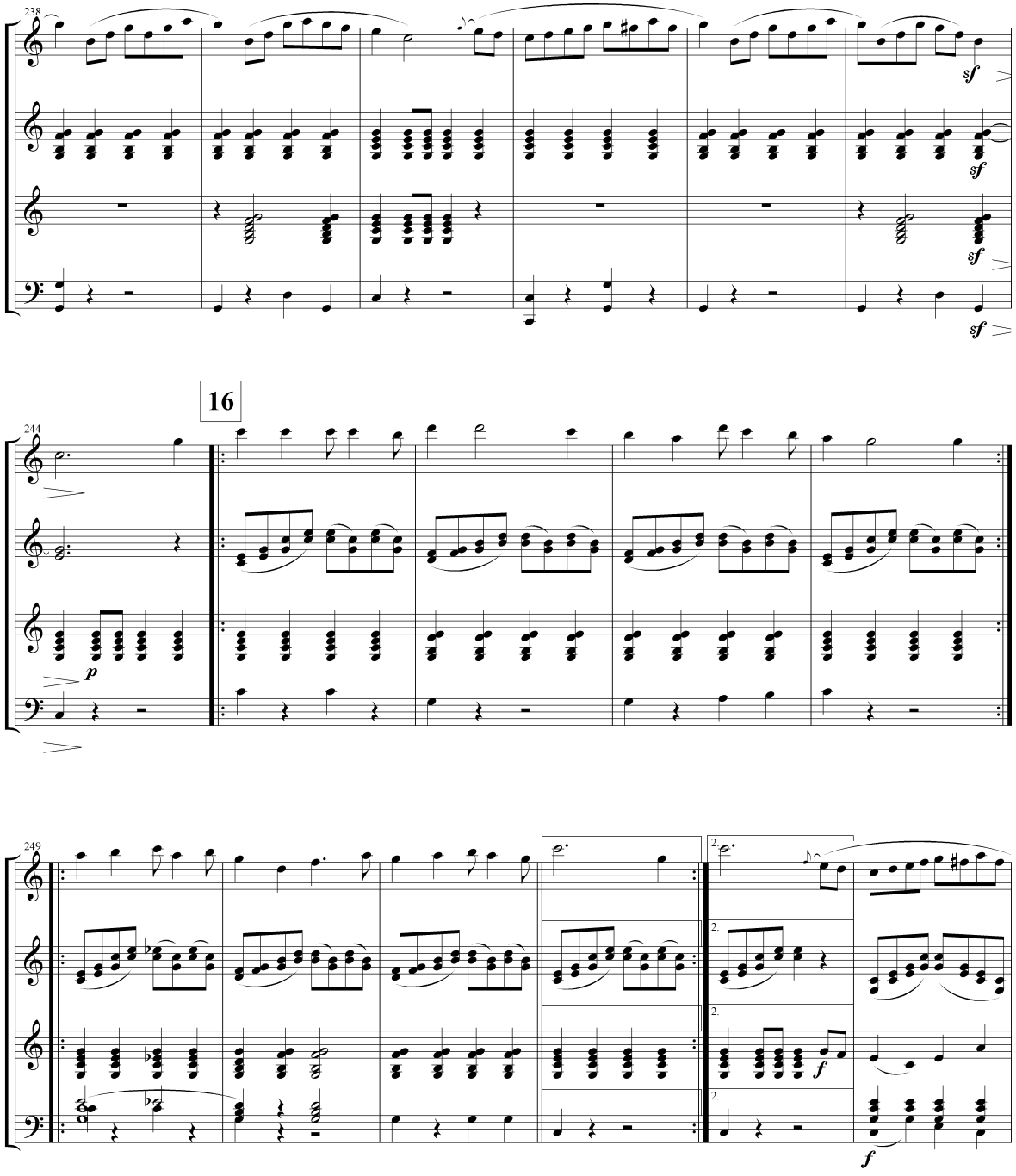
Menos (caprichoso)

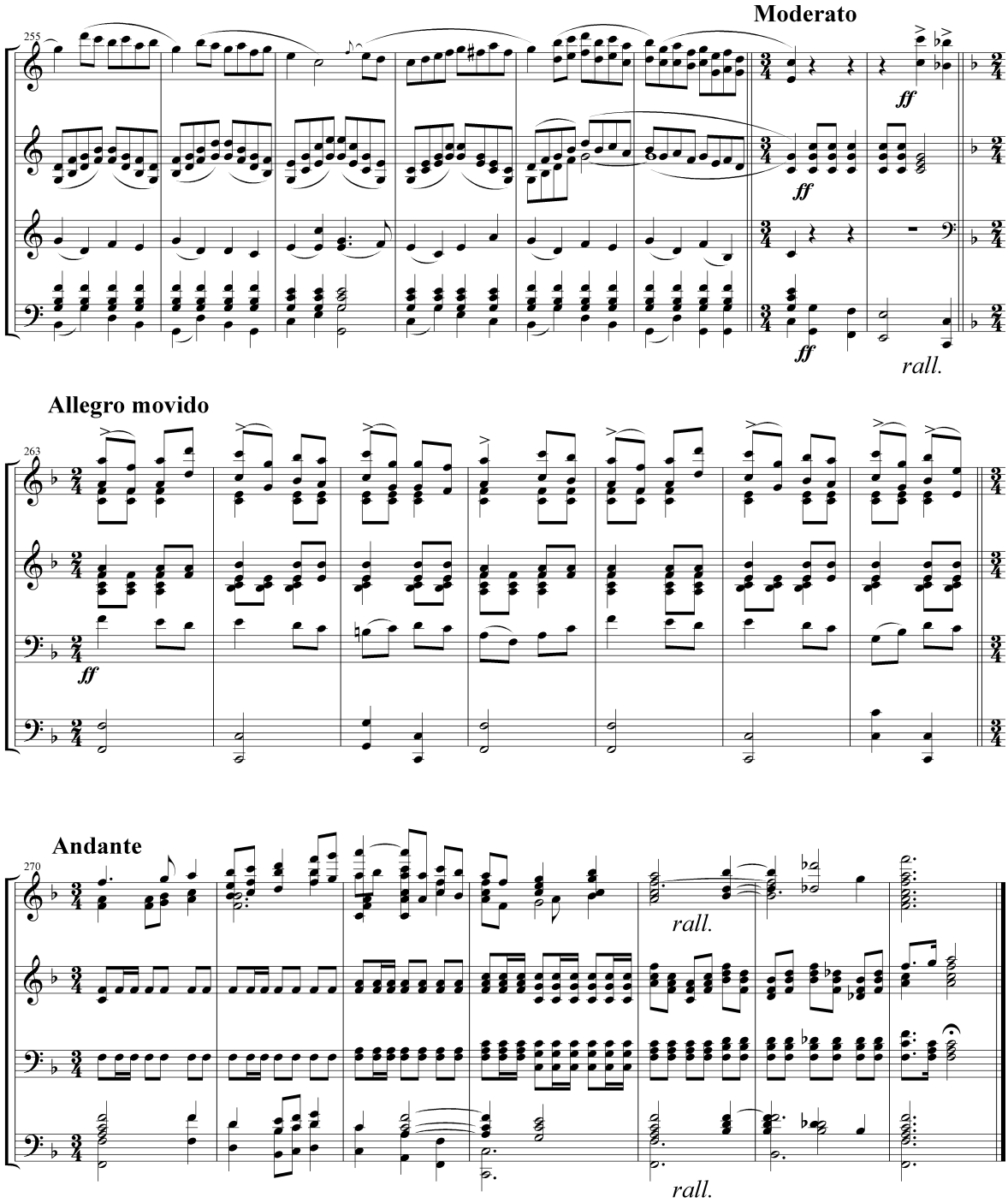



Vivo
Menos
193
rall.
pp
pp
rall.
p
pp
198
cadência
tr
Andantino
200
solo
p
p
p
p

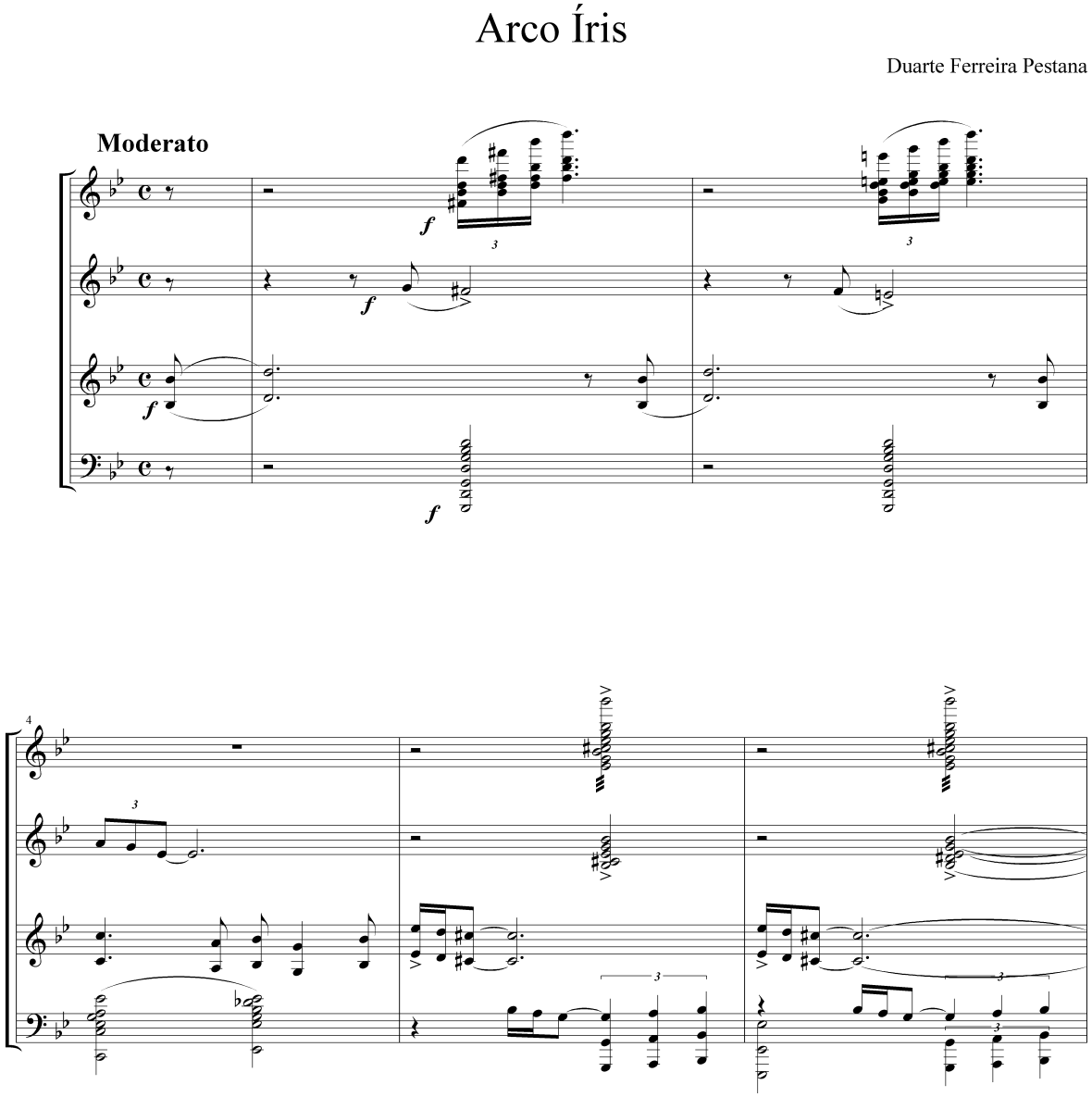

14
206
mf
211
f
f
f
f
solo
p
p
Allegretto
217
solo
mf
mf
mf

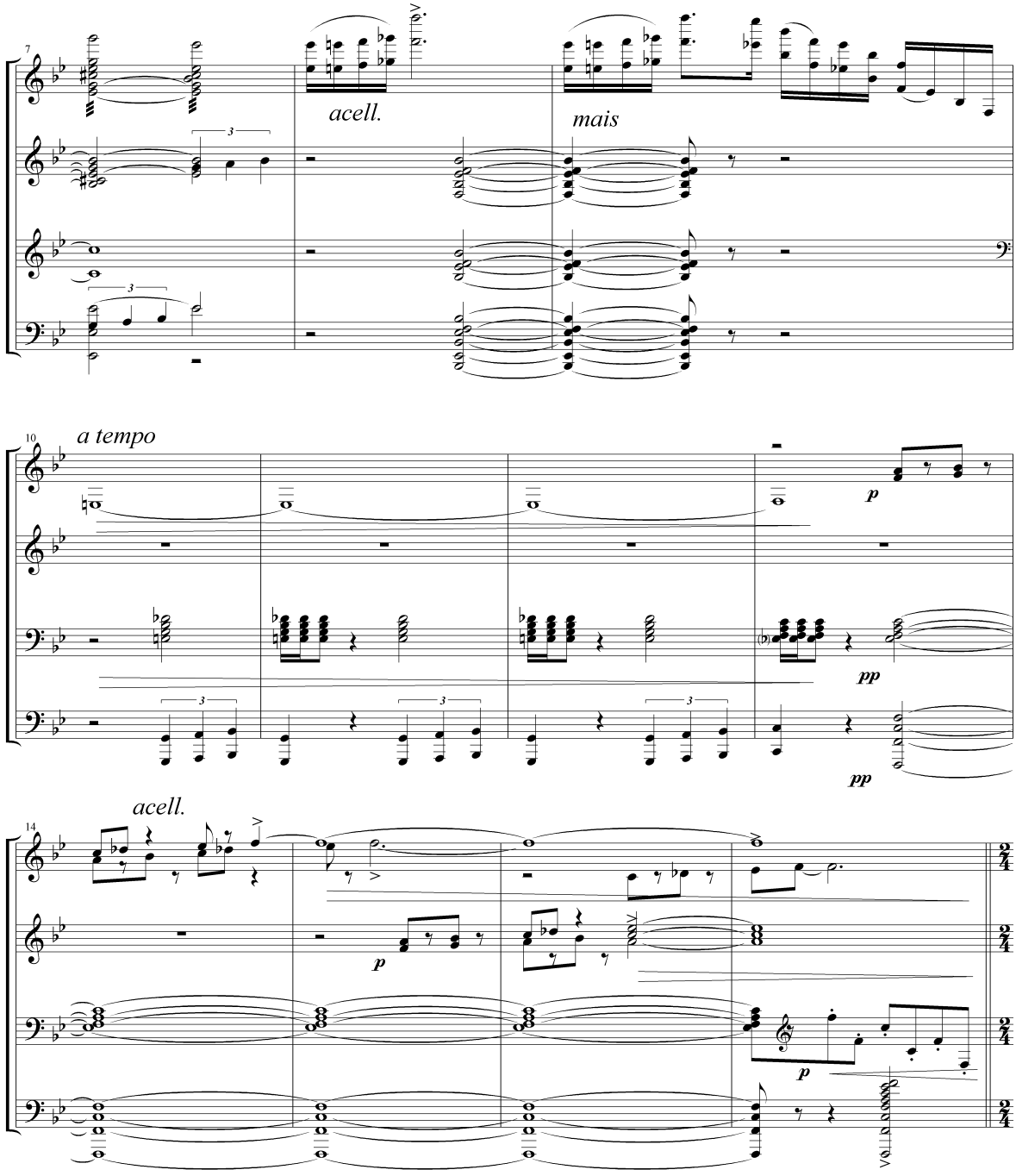

222
sf
p
mf
sf
sf
228
p
p
p
233
2.
mf
2.
mf
2.
2.
mf

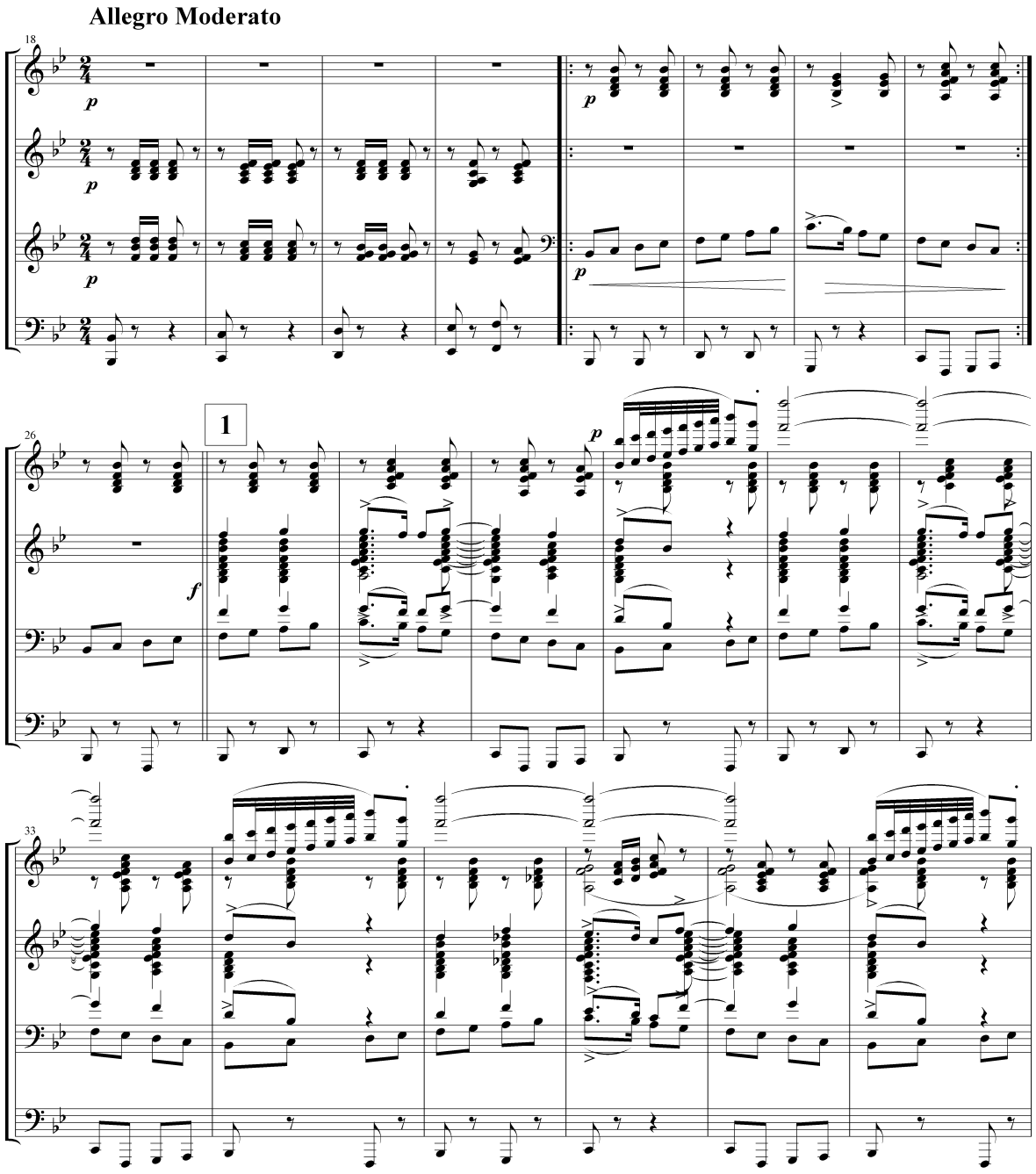

238
sf
sf
sf
sf
16
244
p
249
2.
2.
2.
2.
f
f

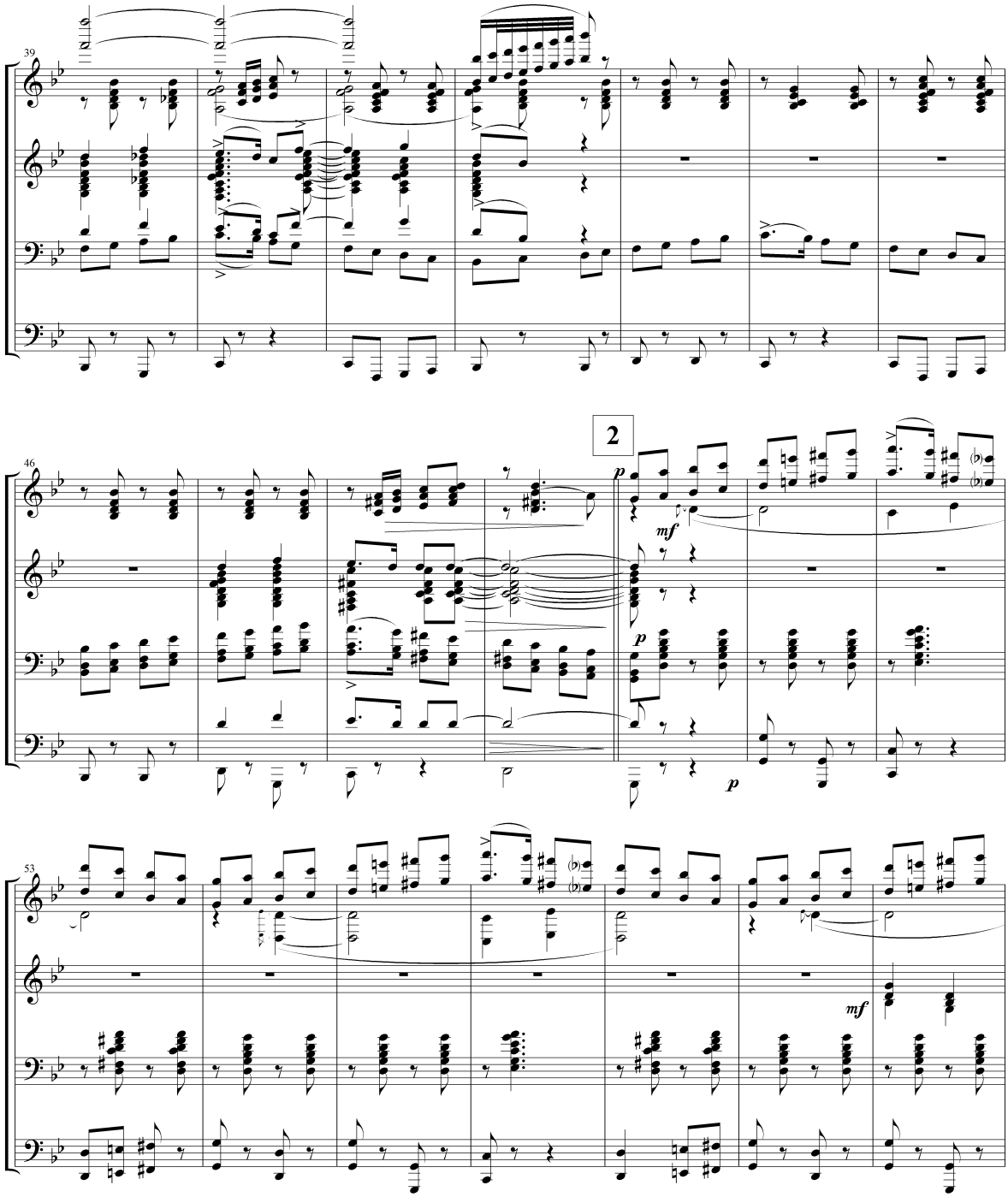

Moderato
255
ff
ff
ff
rall.
Allegro movido
263
ff
Andante
270
rall.
rall.

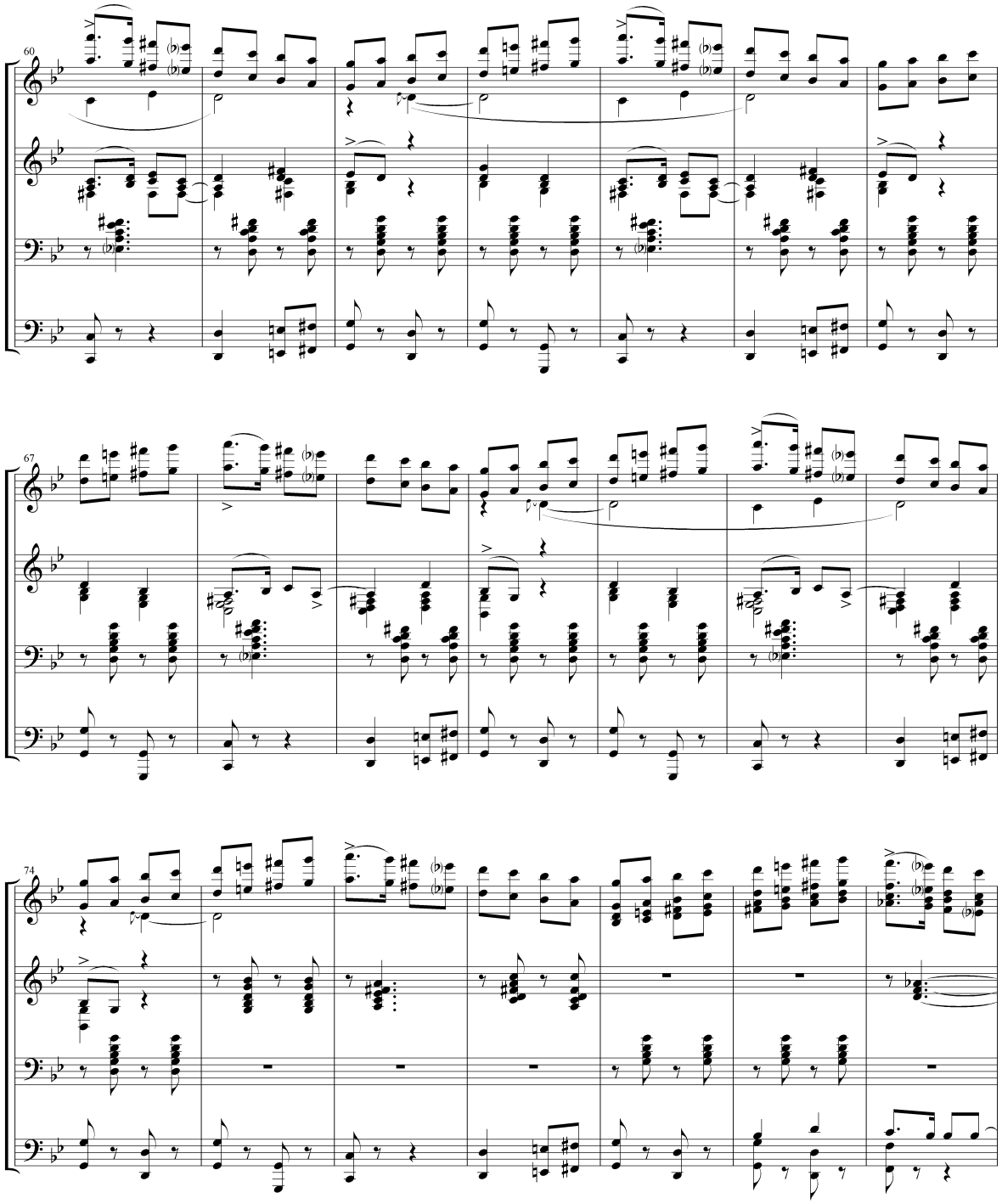
8.6.2. Fantasia nº2 “Arco-Íris”

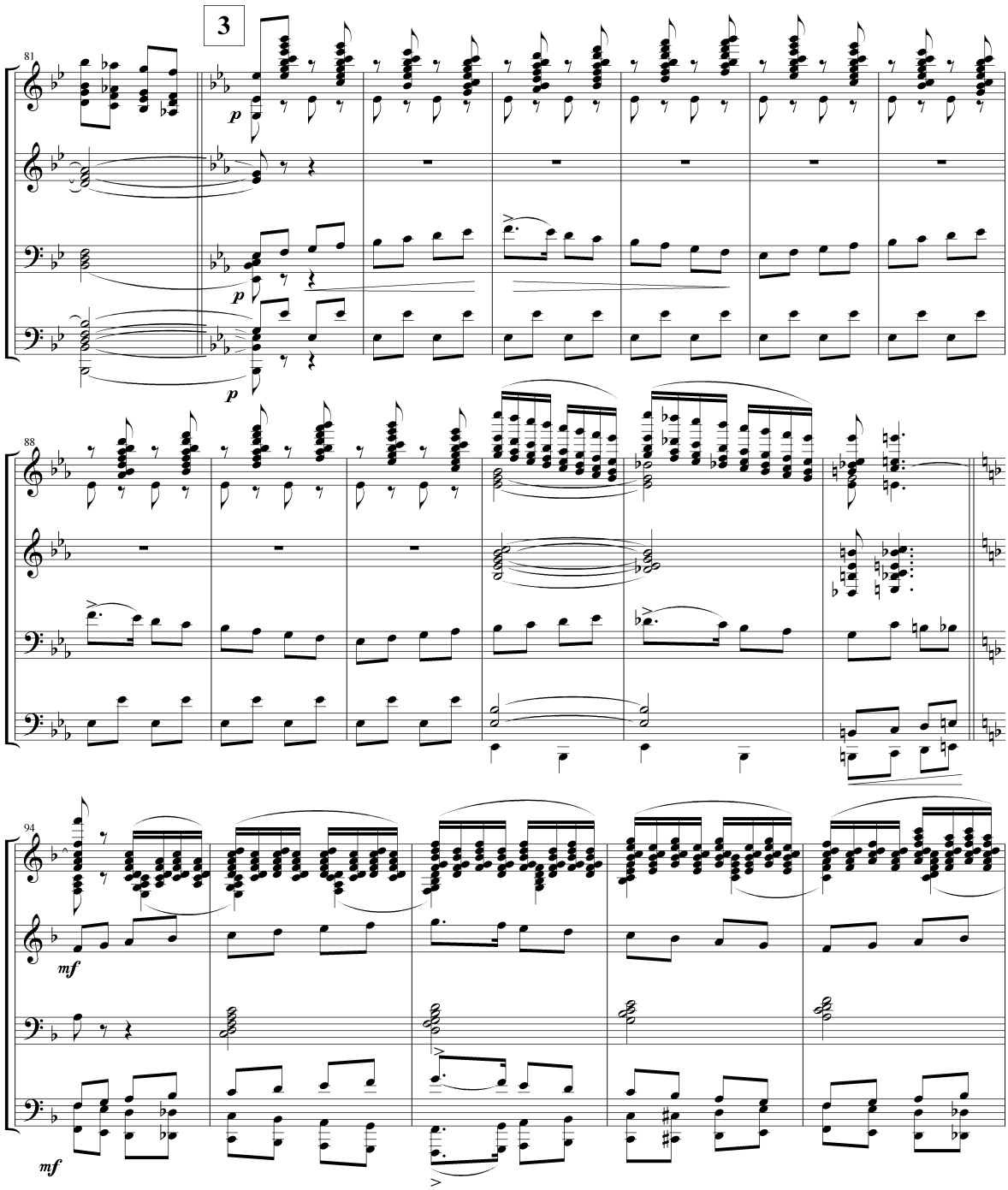


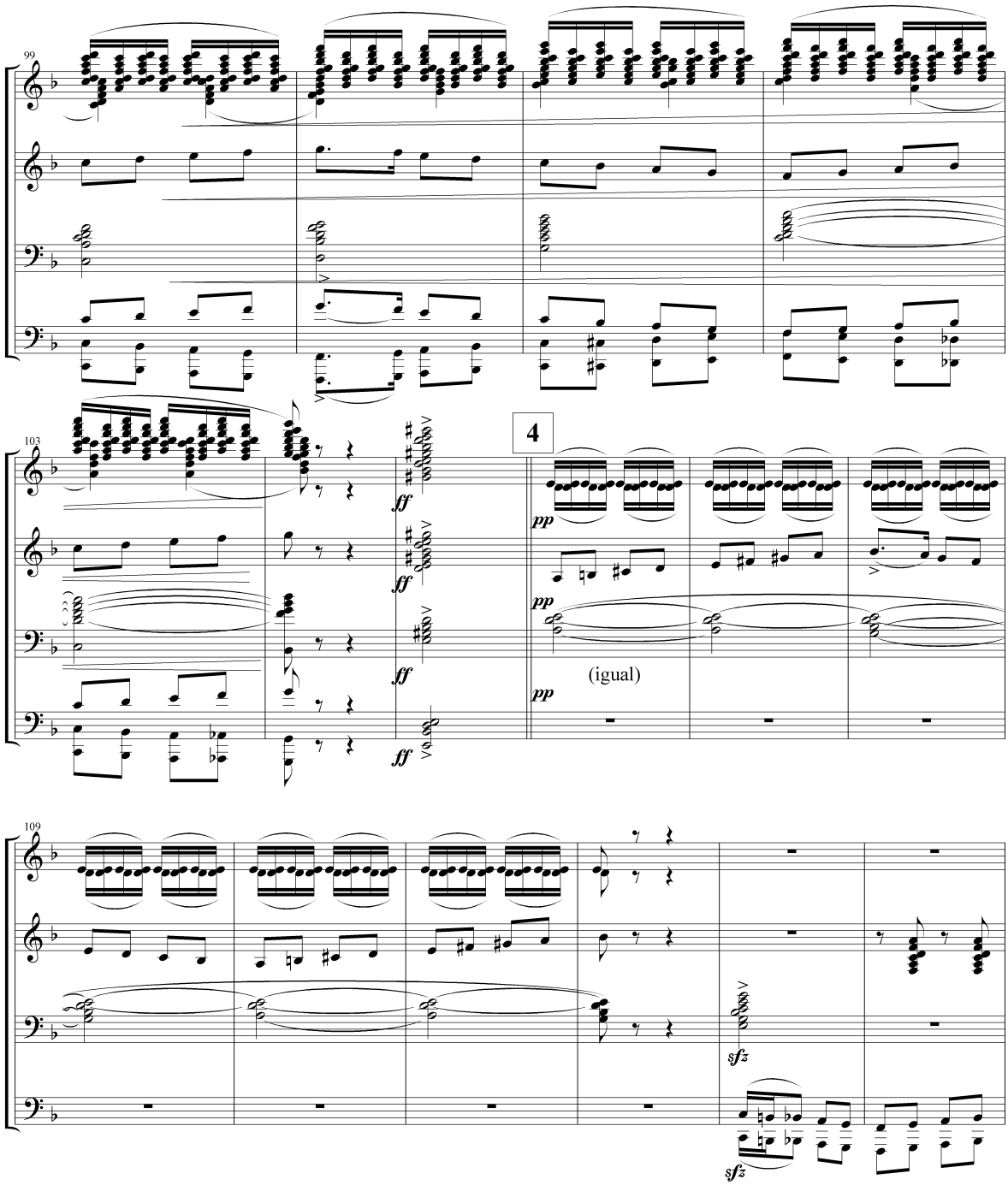

7
acell.
mais
10
a tempo
p
pp
pp
14
acell.
p
p

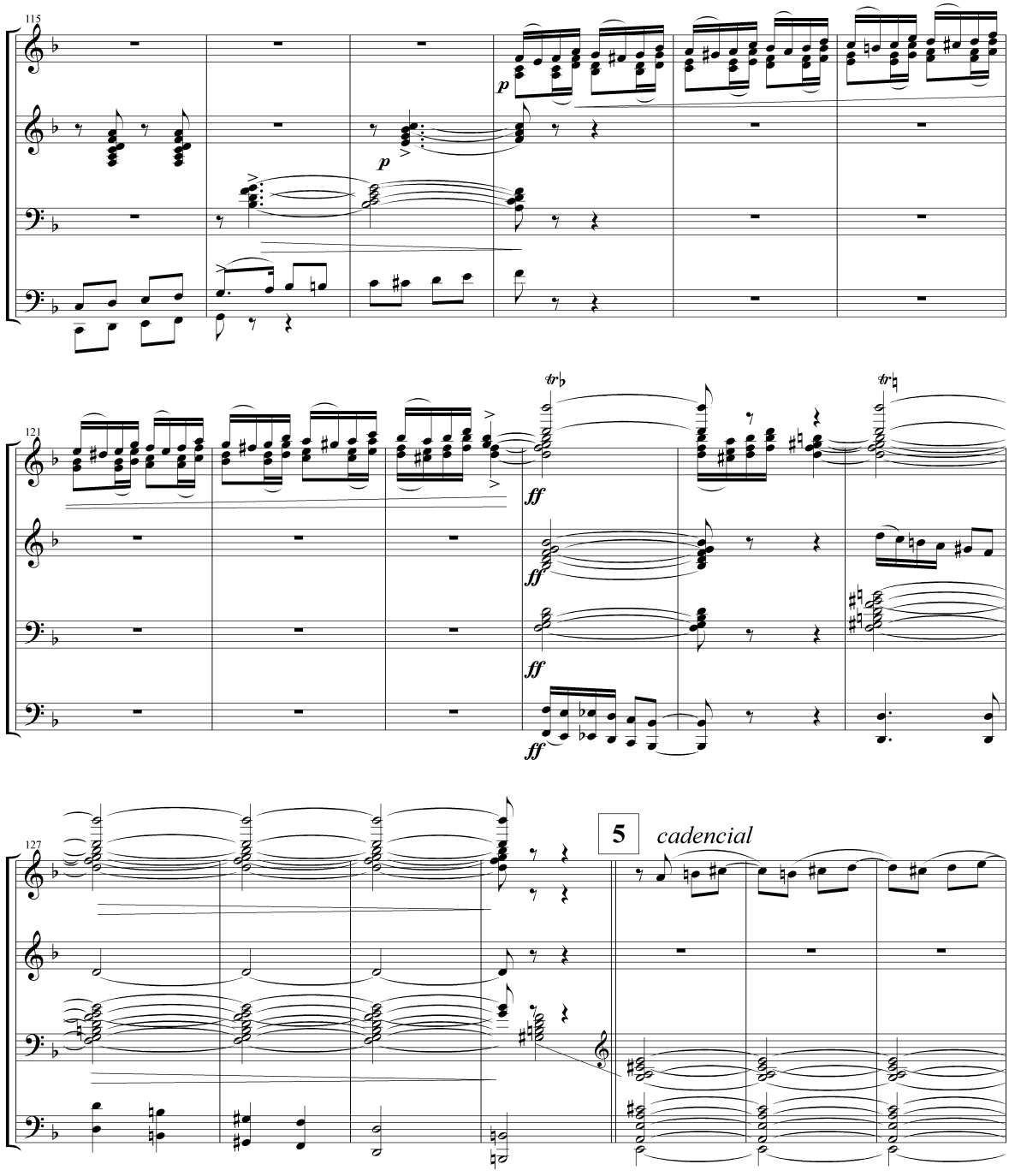

Allegro Moderato
18
p
26
1
f
33

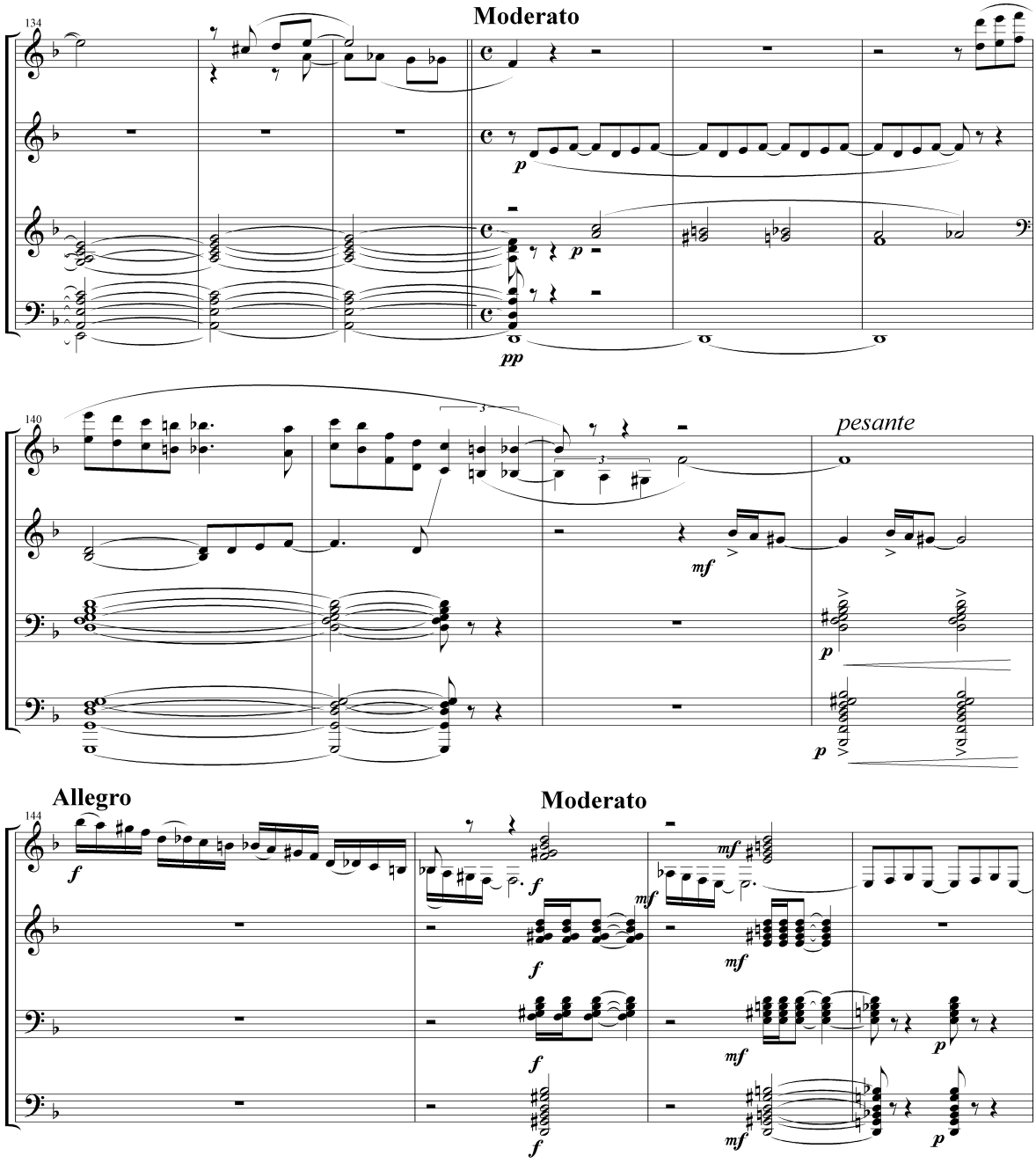

39
2
46
p
mf
p
p
53
mf

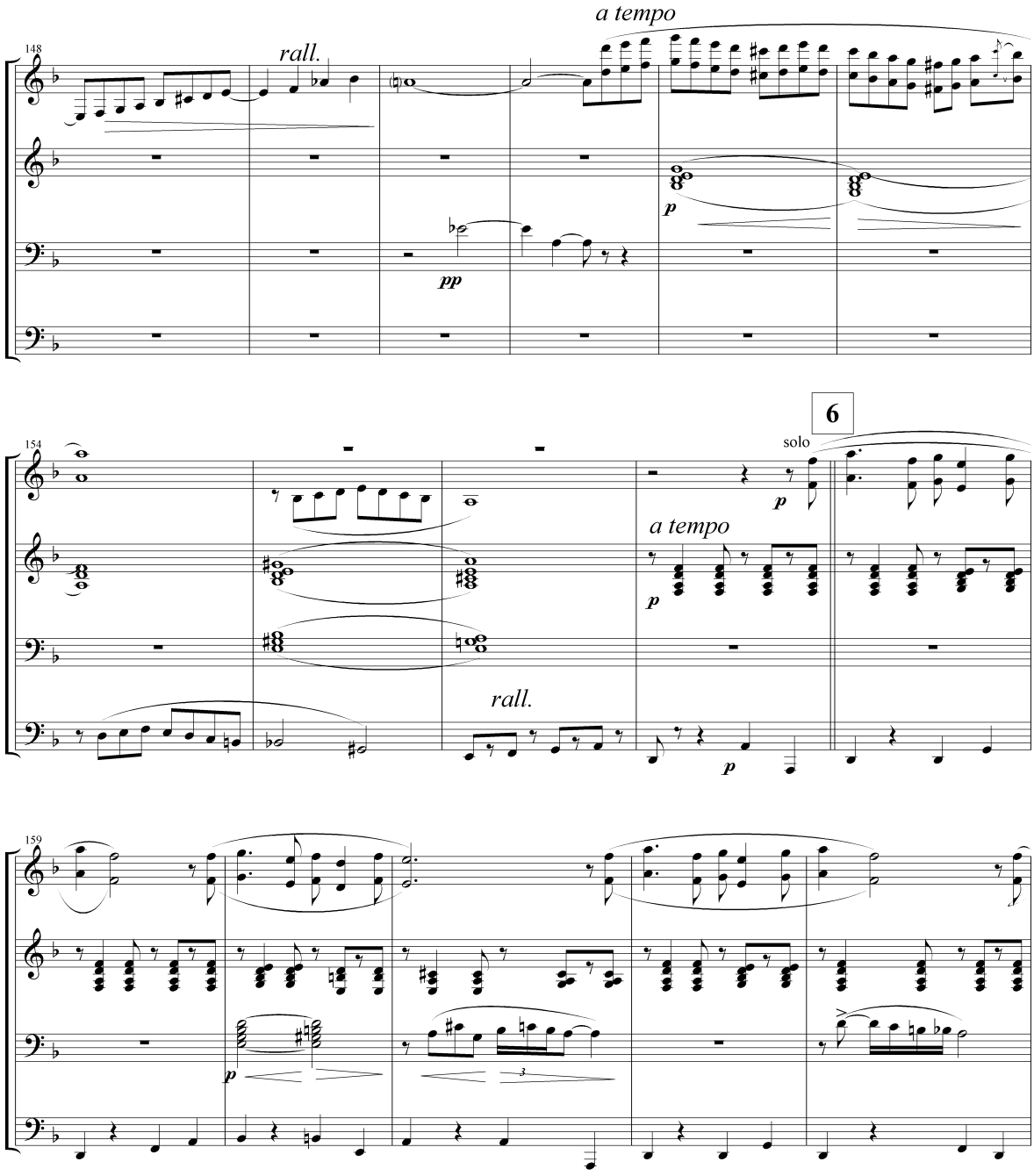

60
67
74

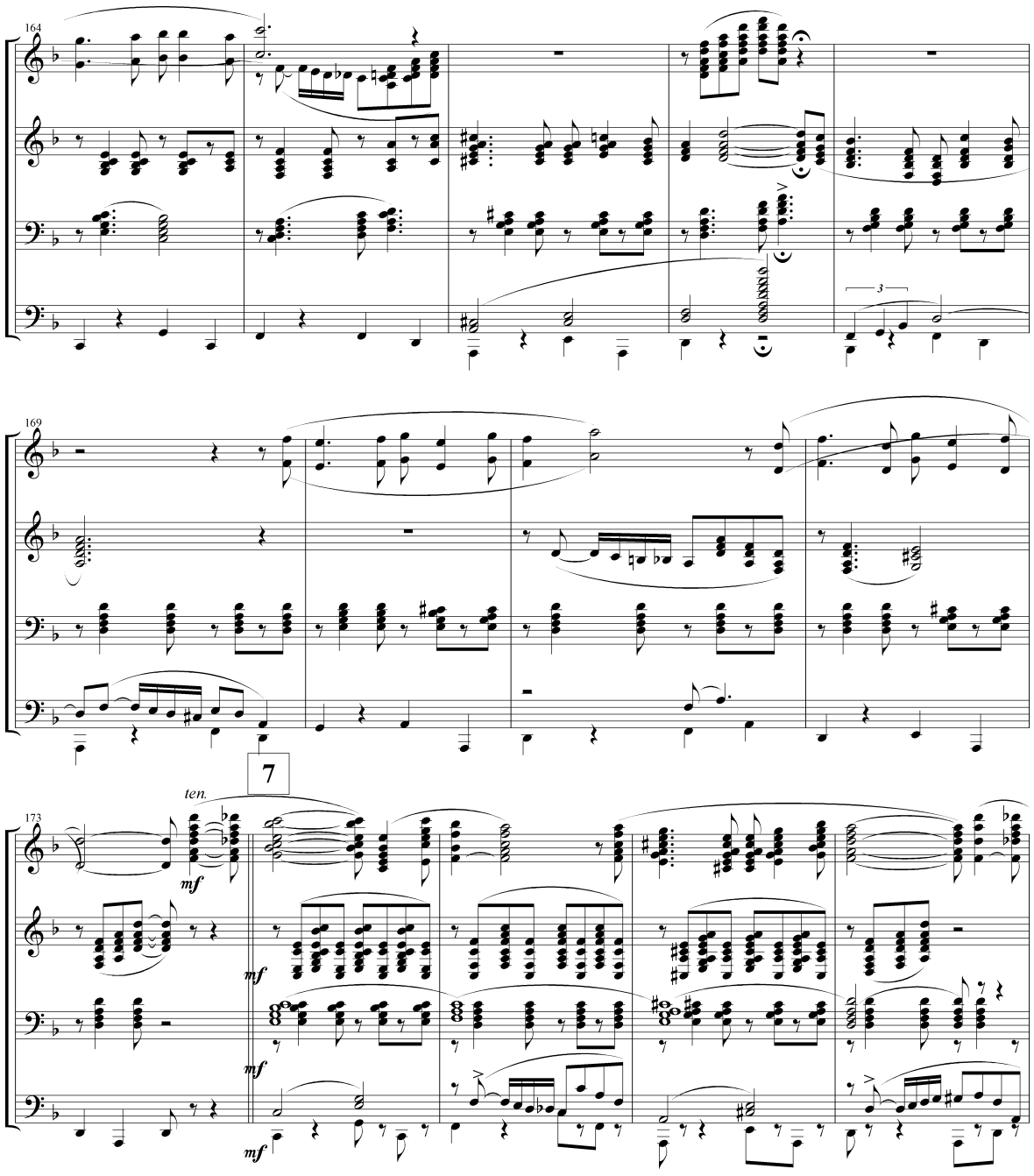

3
81
p
p
p
88
94
mf
mf

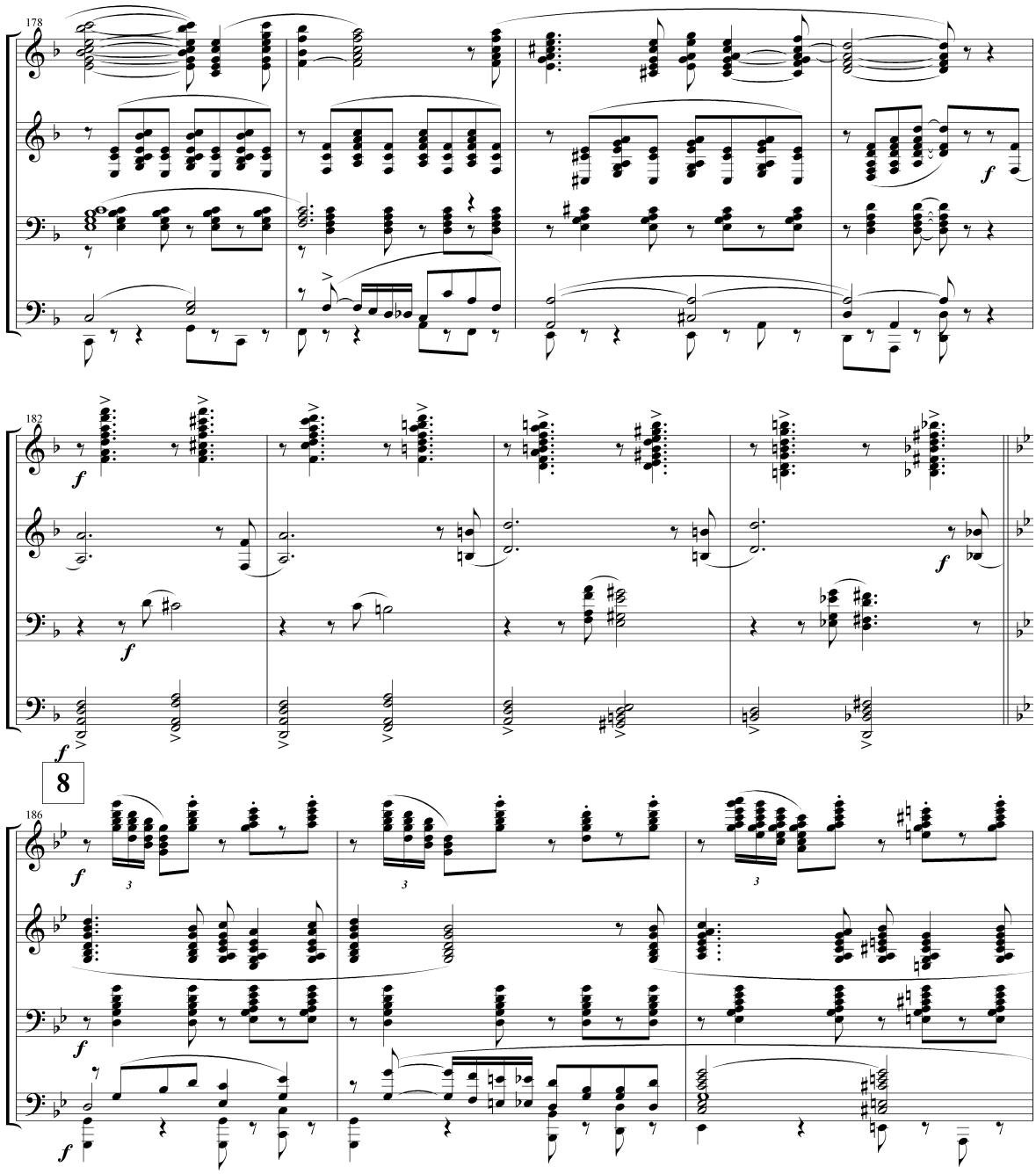

99
103
4
ff
pp
(igual)
109
sfz

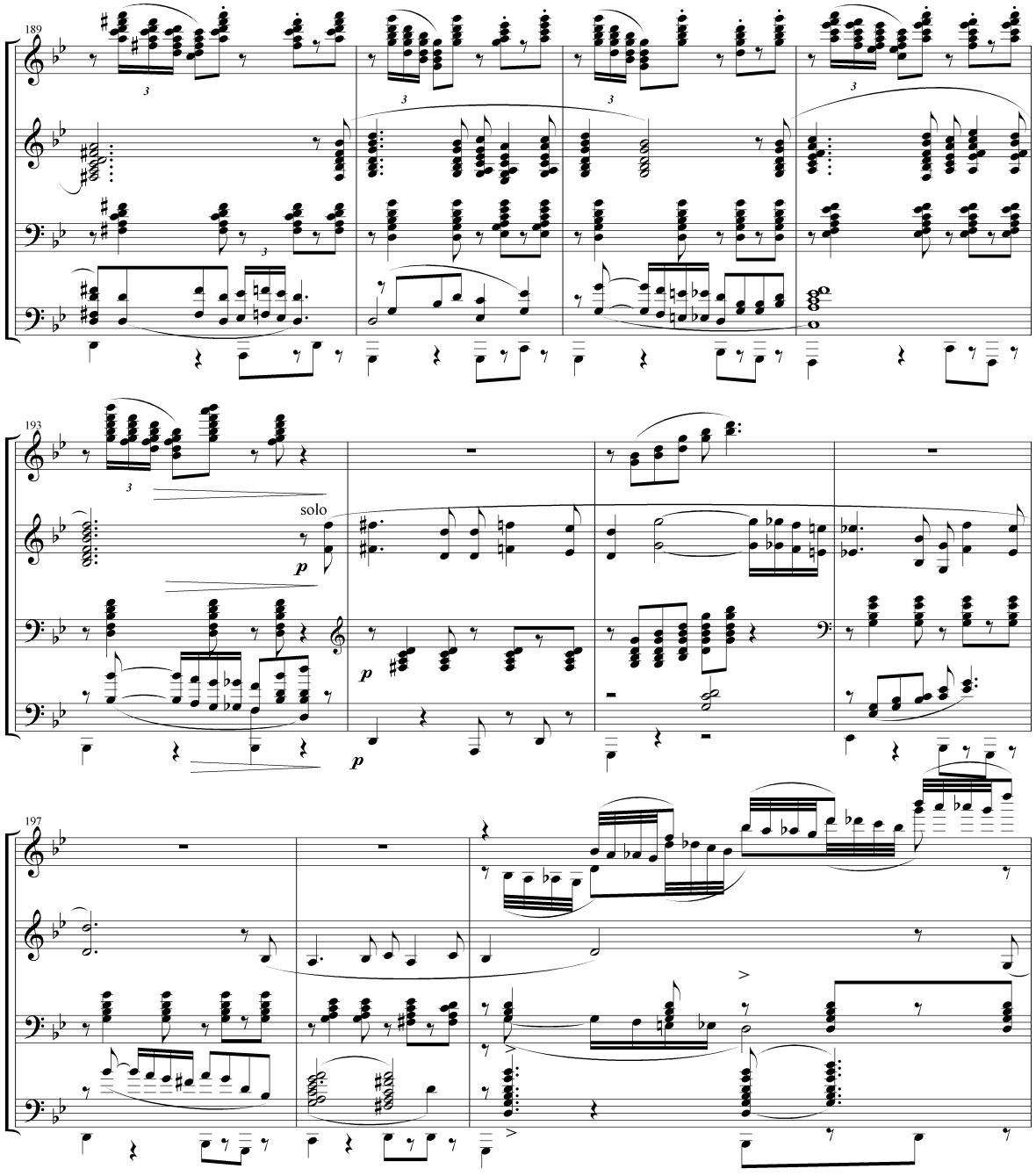

115
p
p
121
ff
ff
ff
ff
127
5
cadencial

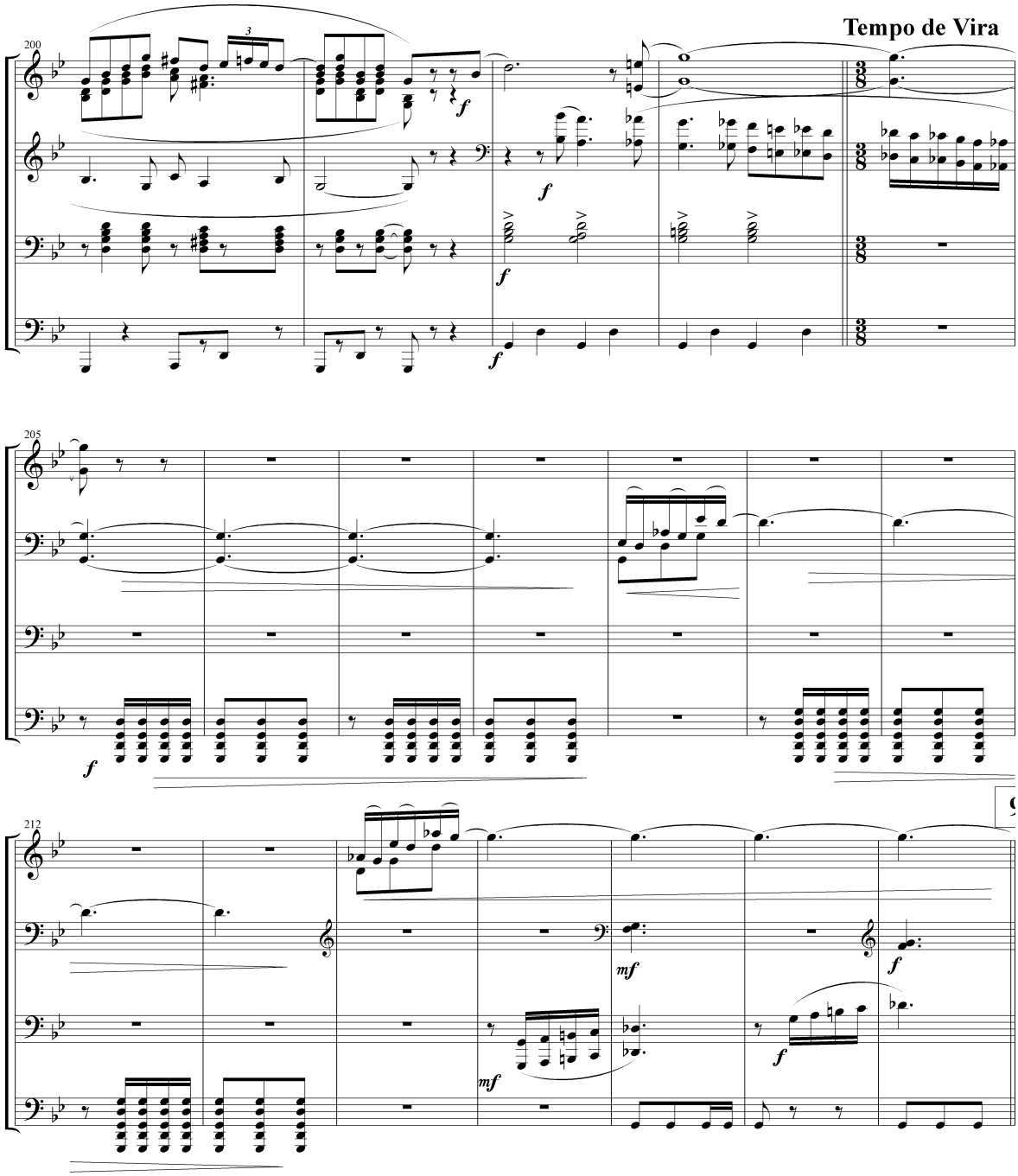

Moderato
134
p
p
pp
140
pesante
mf
p
p
Allegro
Moderato
144
f
f
f
f
f
mf
mf
mf
mf
p
p

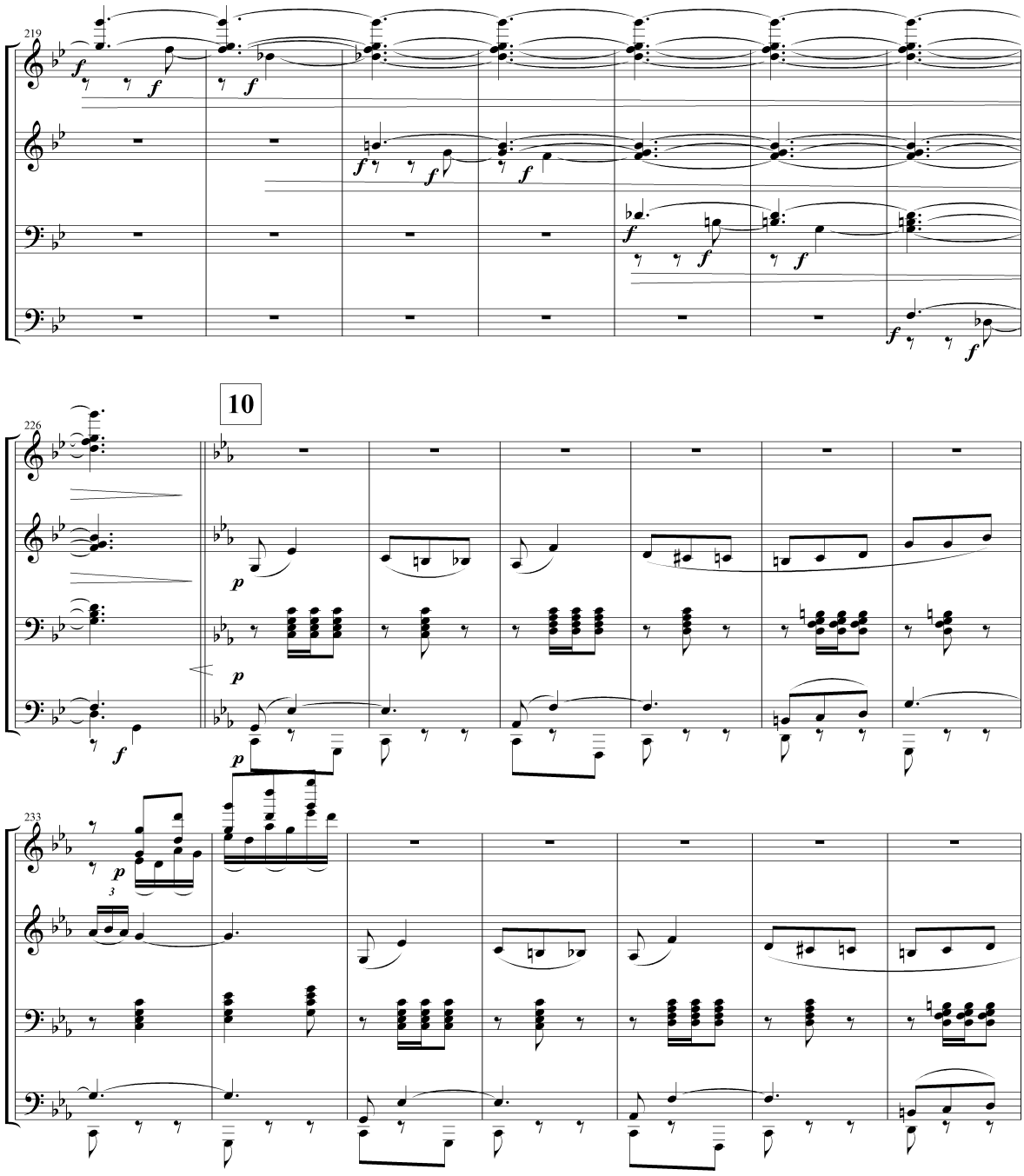

148
rall.
a tempo
p
pp
154
6
solo
p
a tempo
p
rall.
p
159
p
3

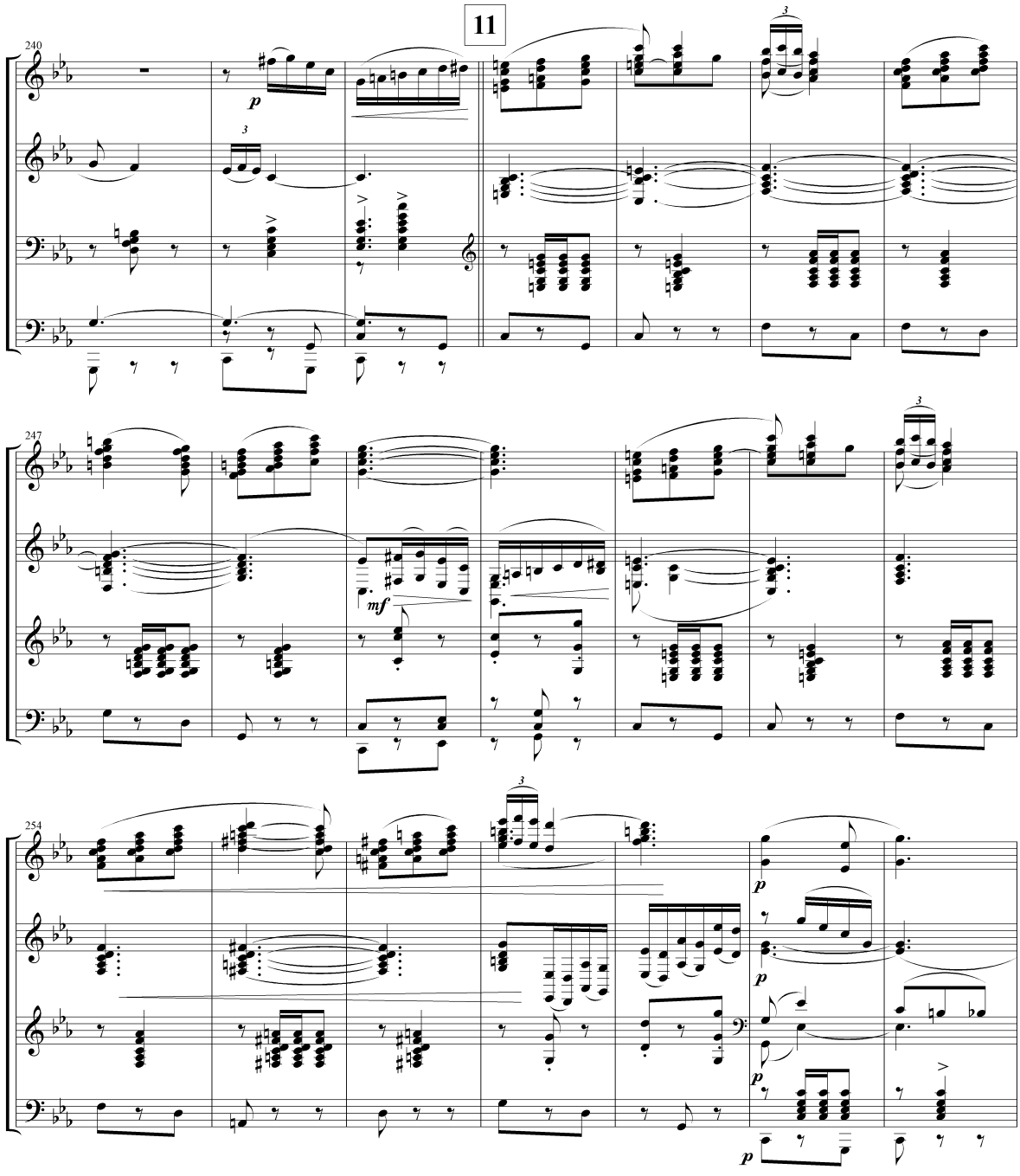

164
3
169
7
ten.
173
mf
mf
mf
mf

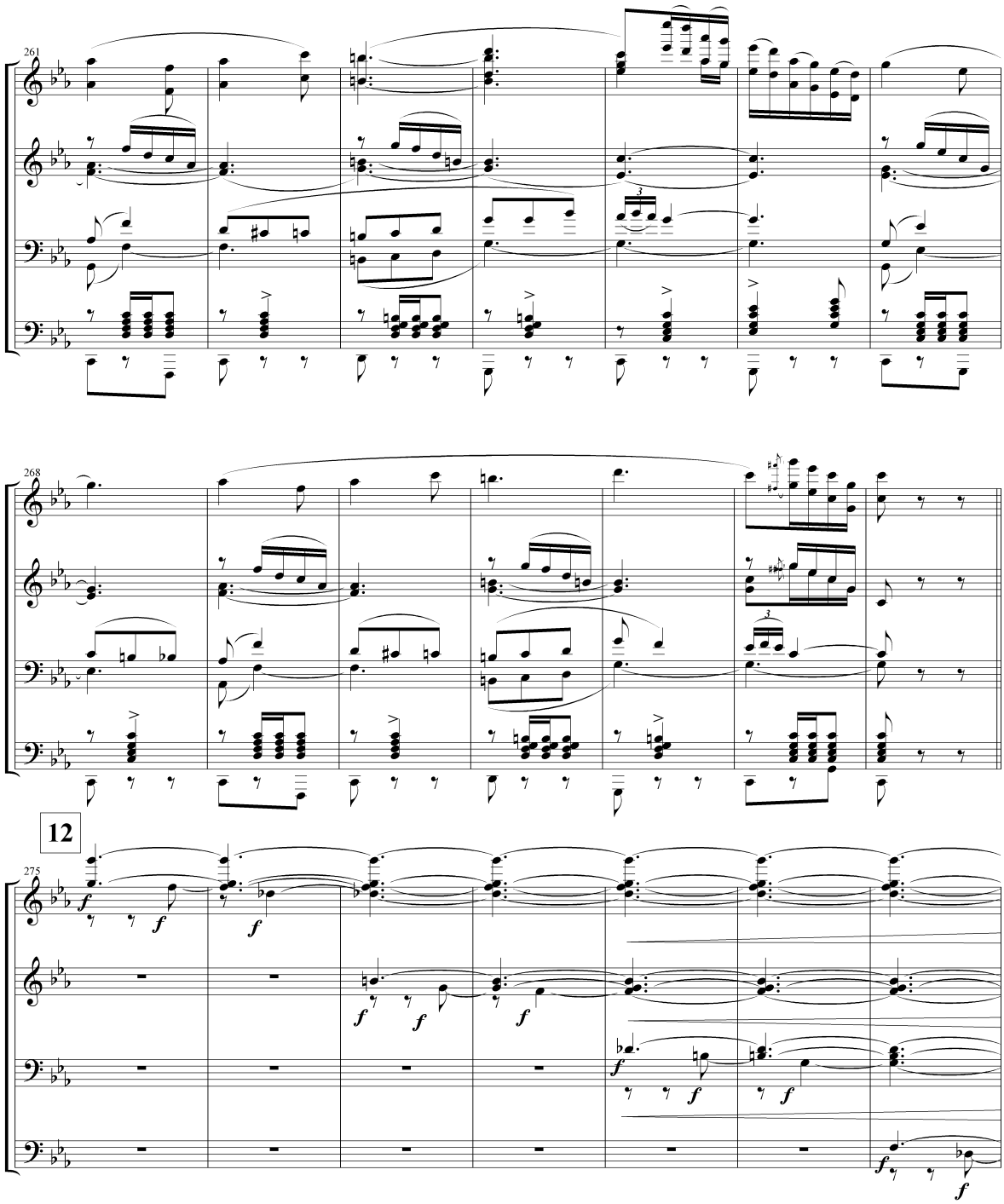

178
182
8
186

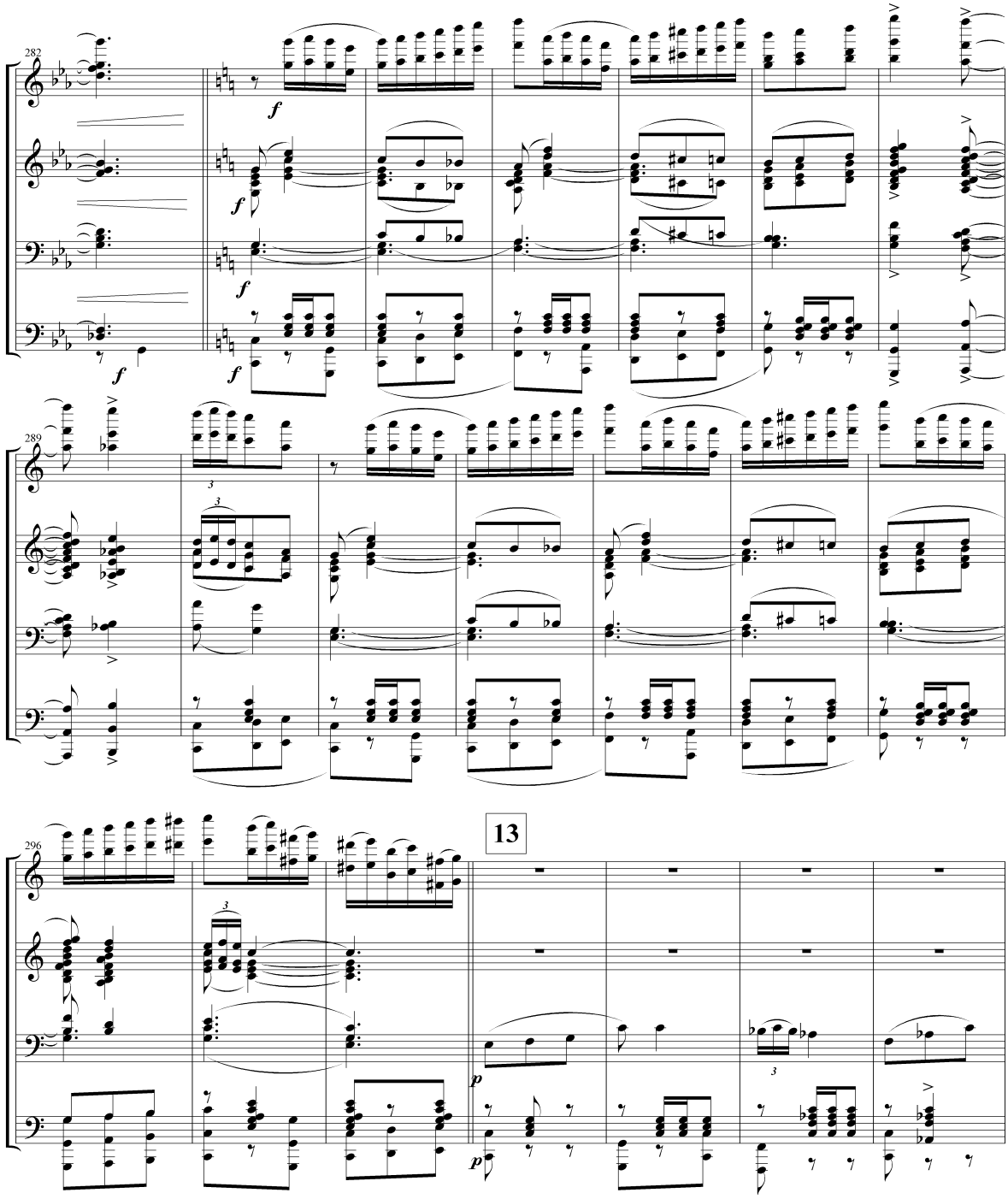

189
193
solo
p
p
197

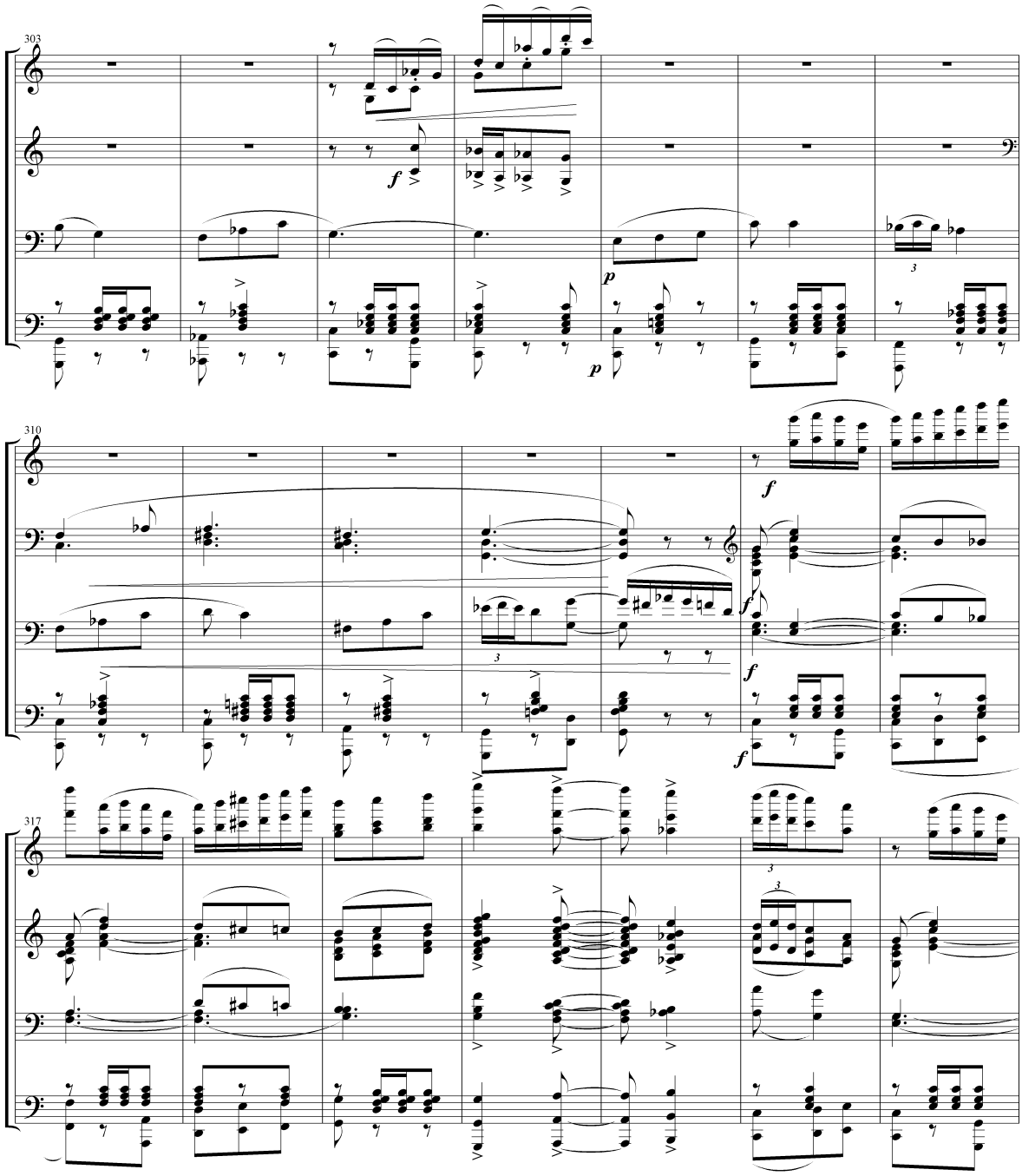

Tempo de Vira
200
205
212

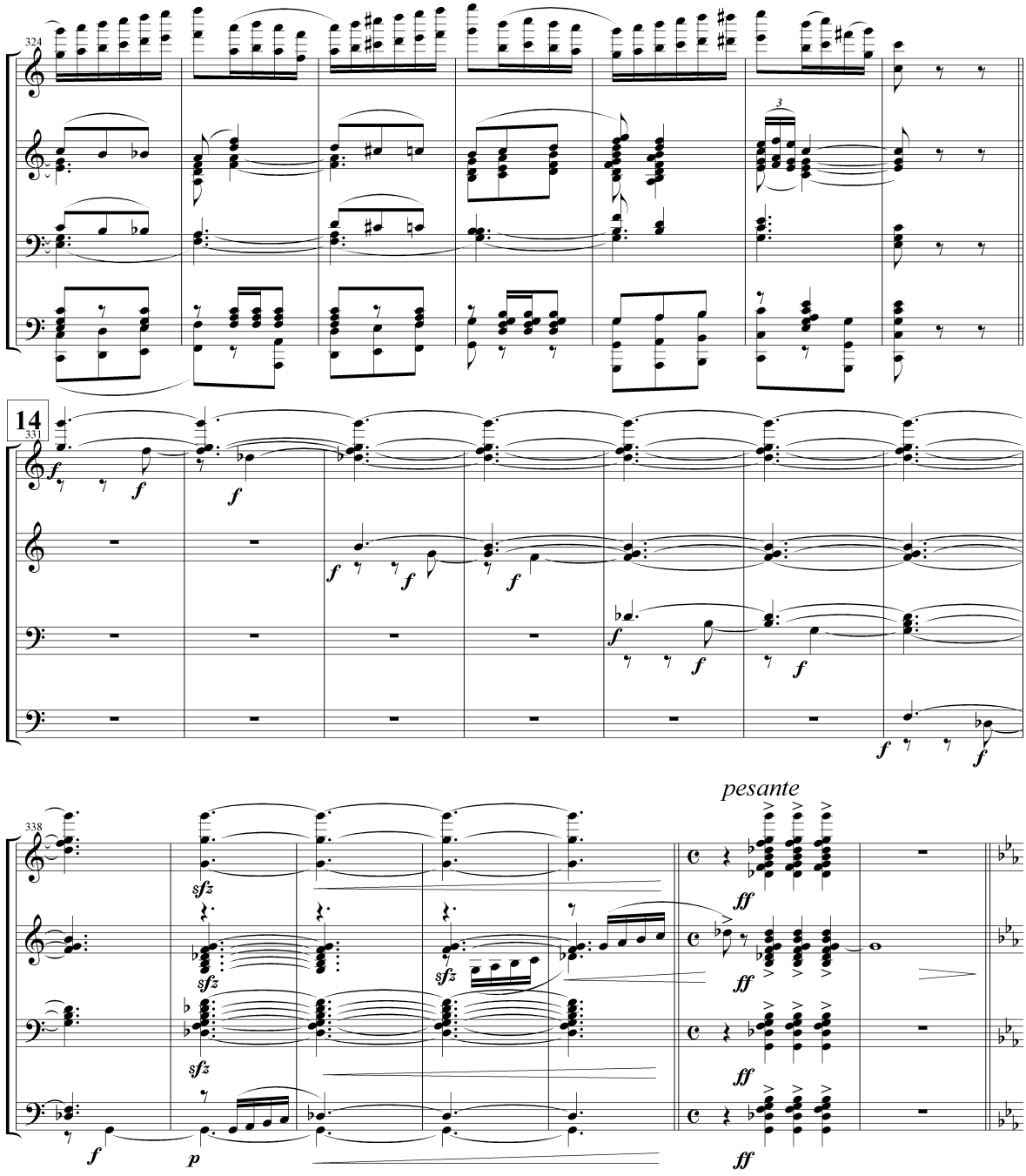

219
226
10
233

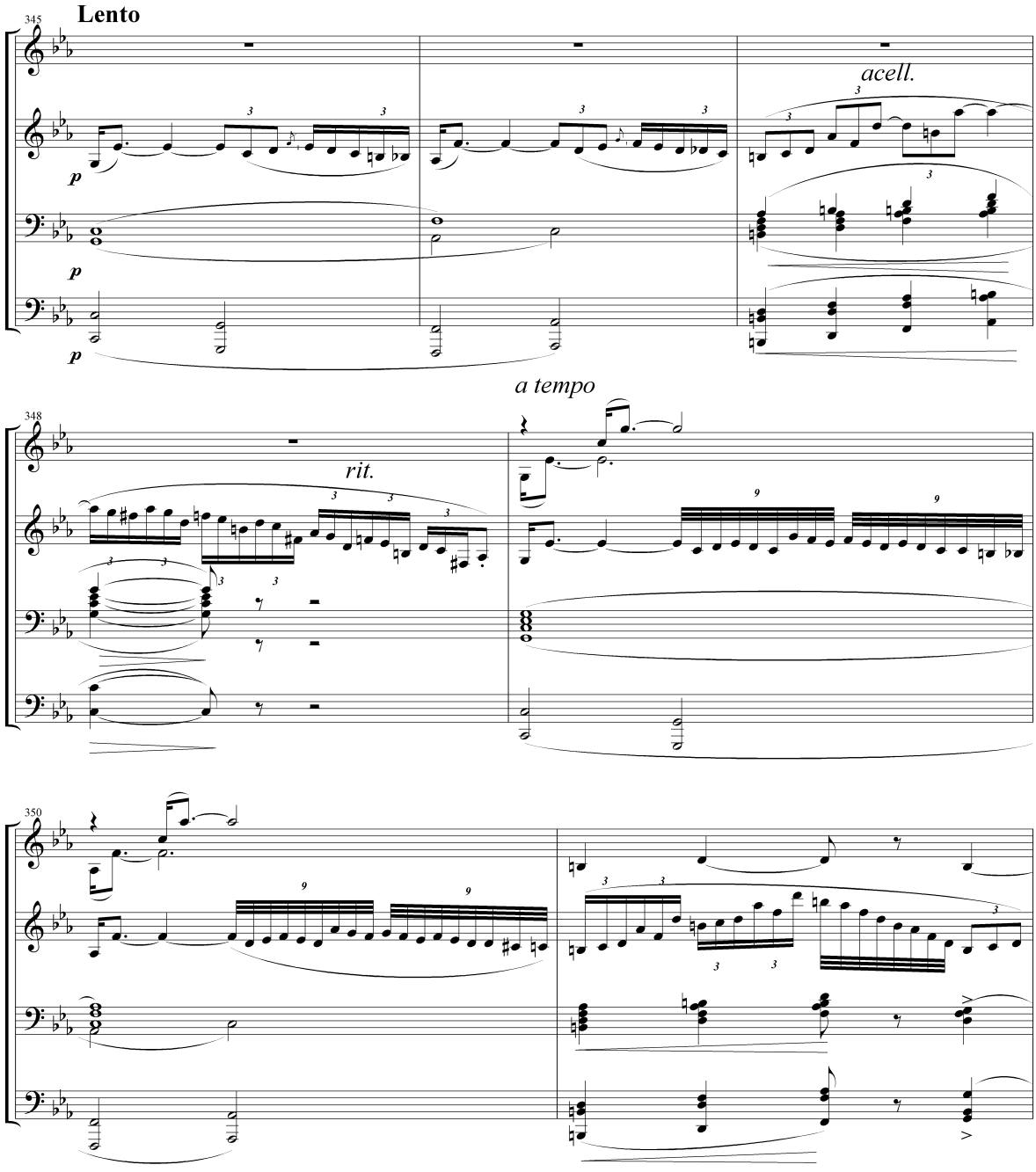

11
240
247
254
p
mf
3

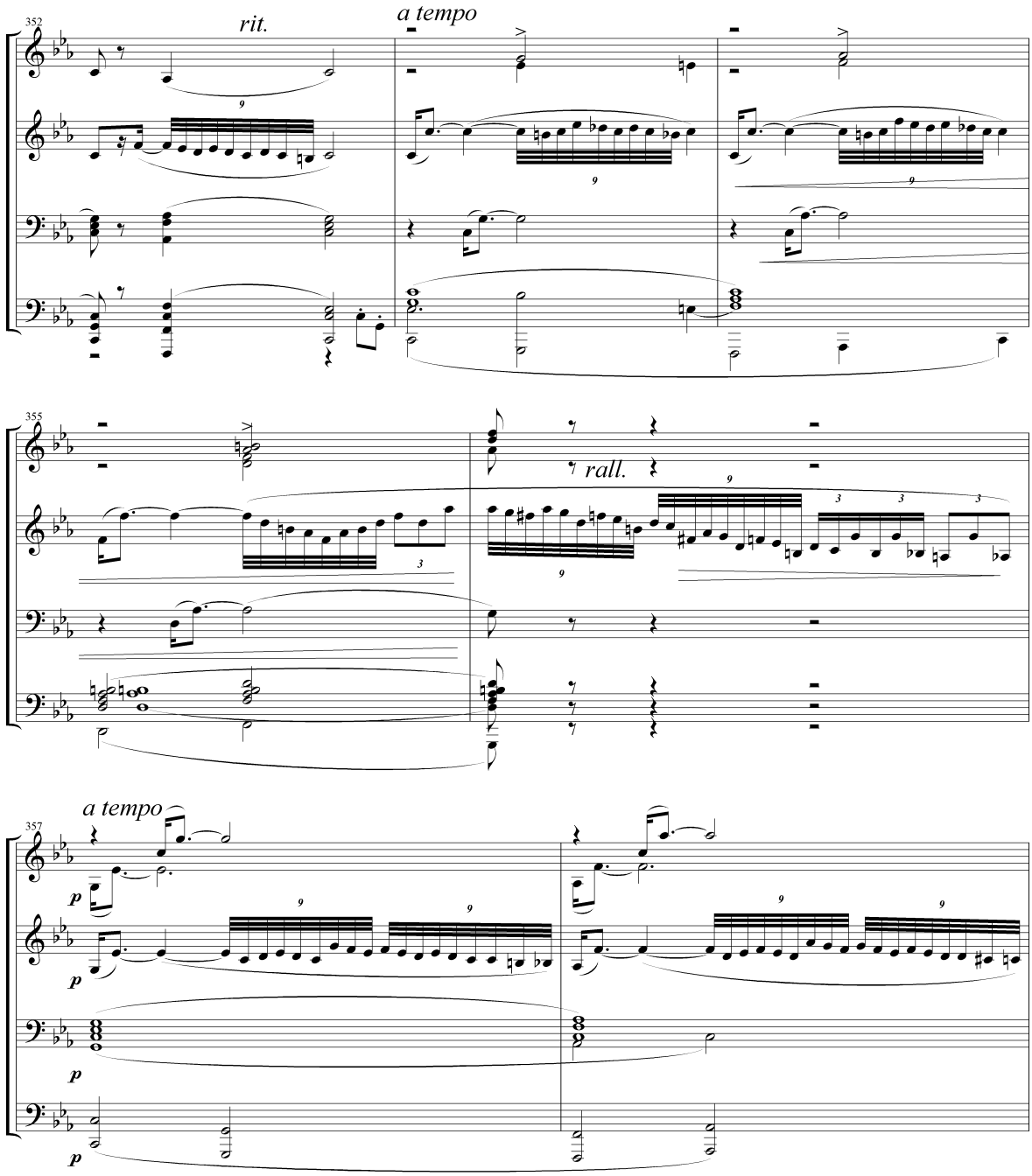

261
268
12
275

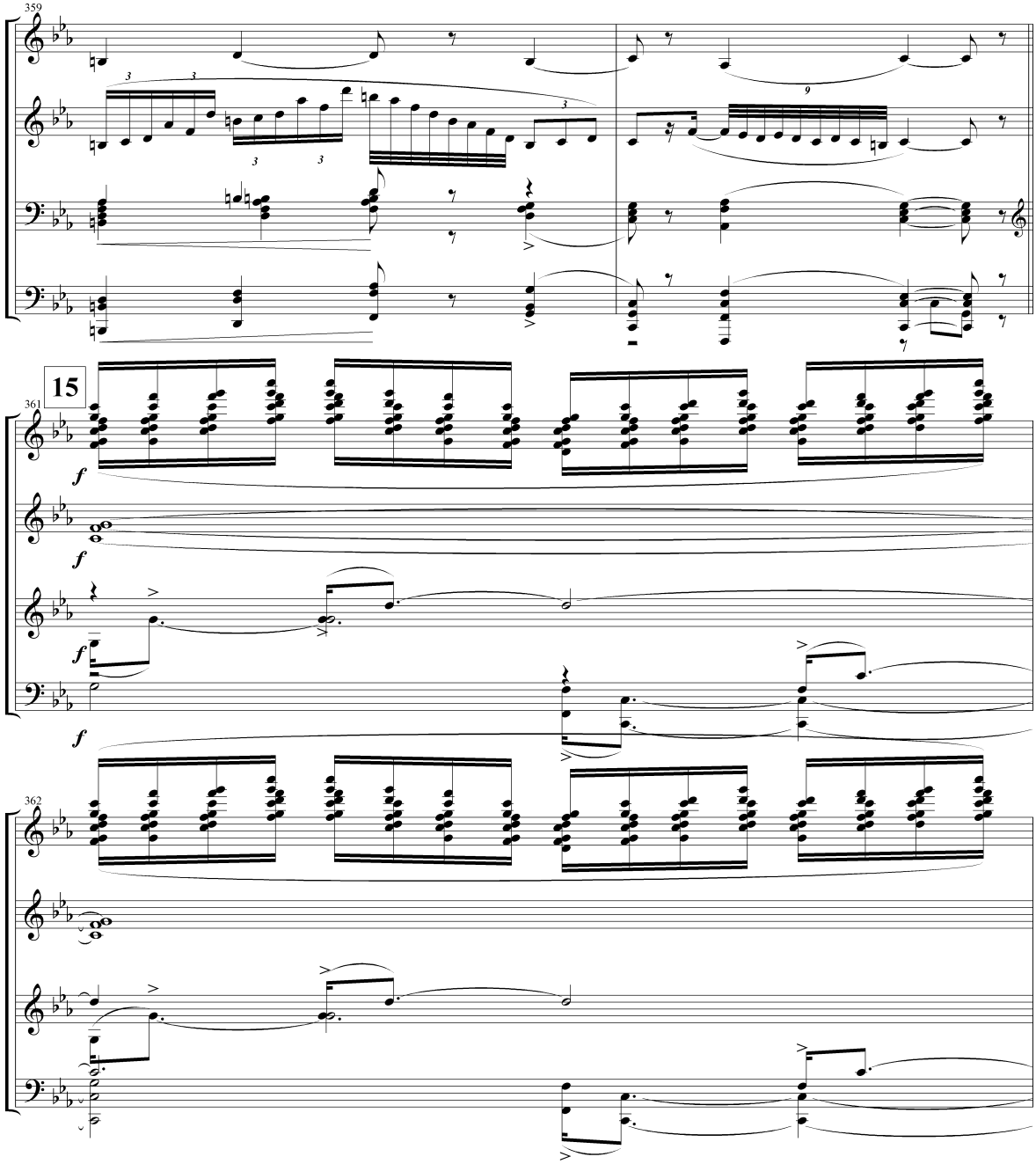

282
f
289
296
13
p

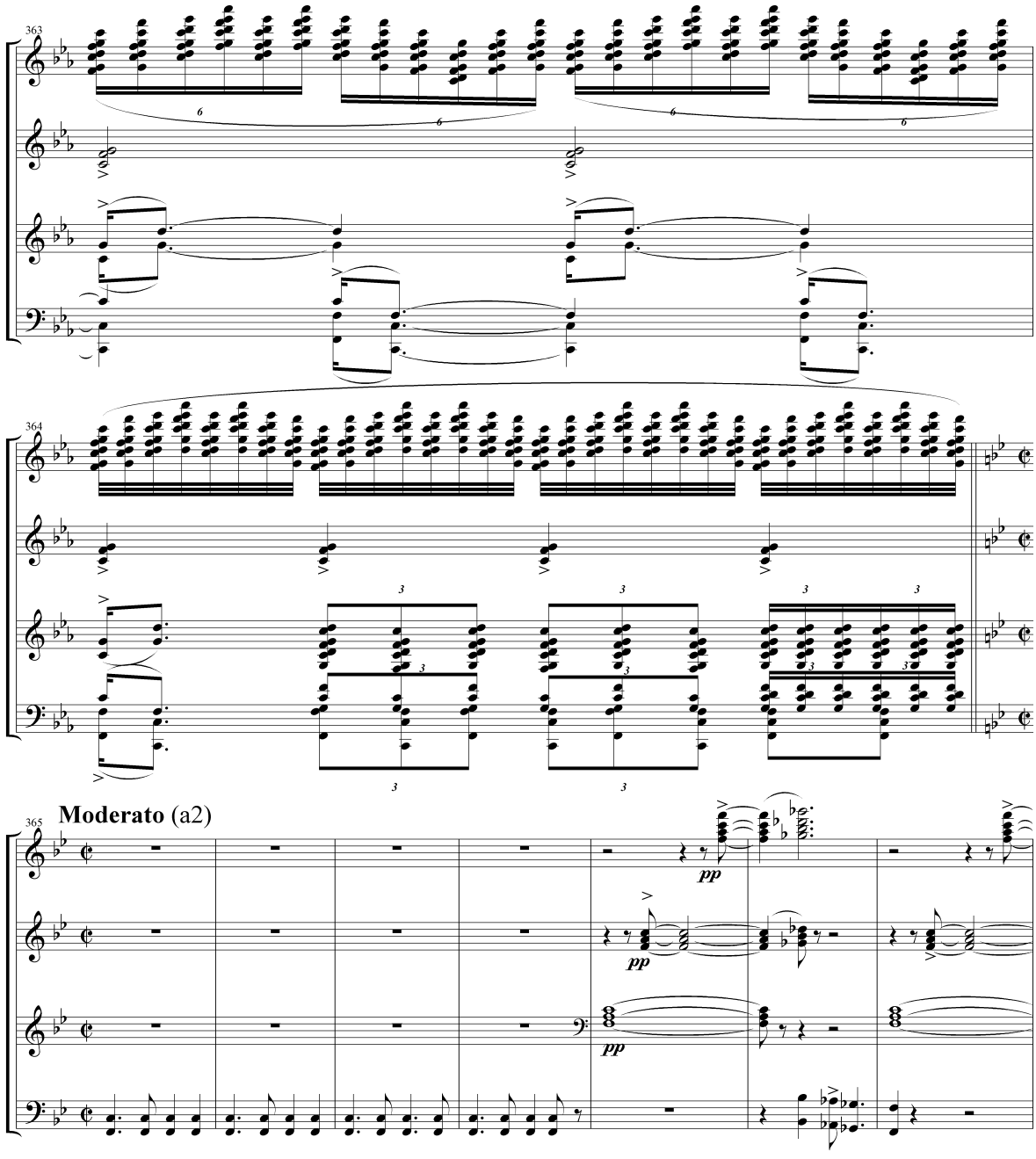

303
f
p
p
310
f
f
f
f
317
3
3

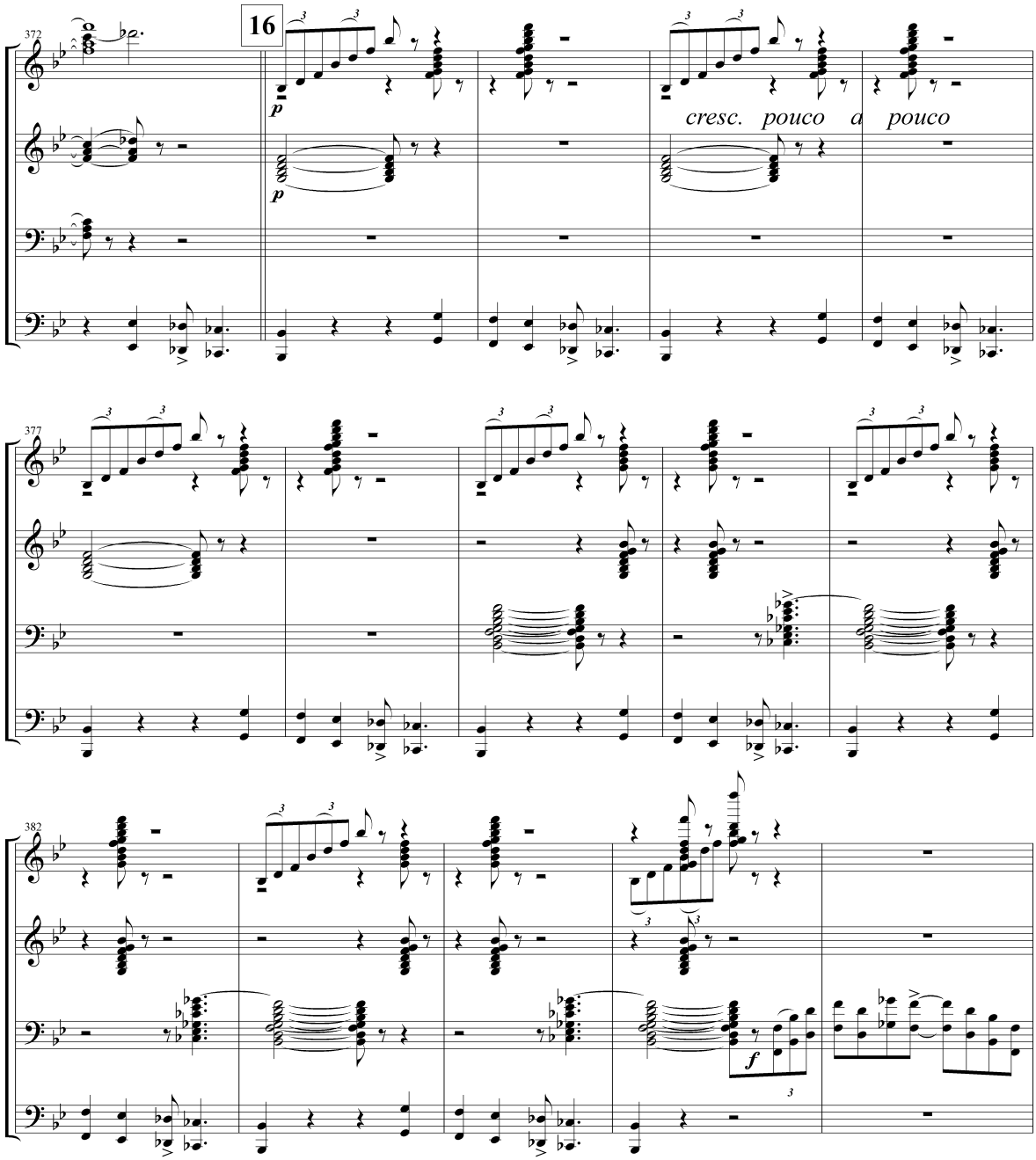

324
14
331
338
pesante


Lento
345
acell.
a tempo
348
rit.
350

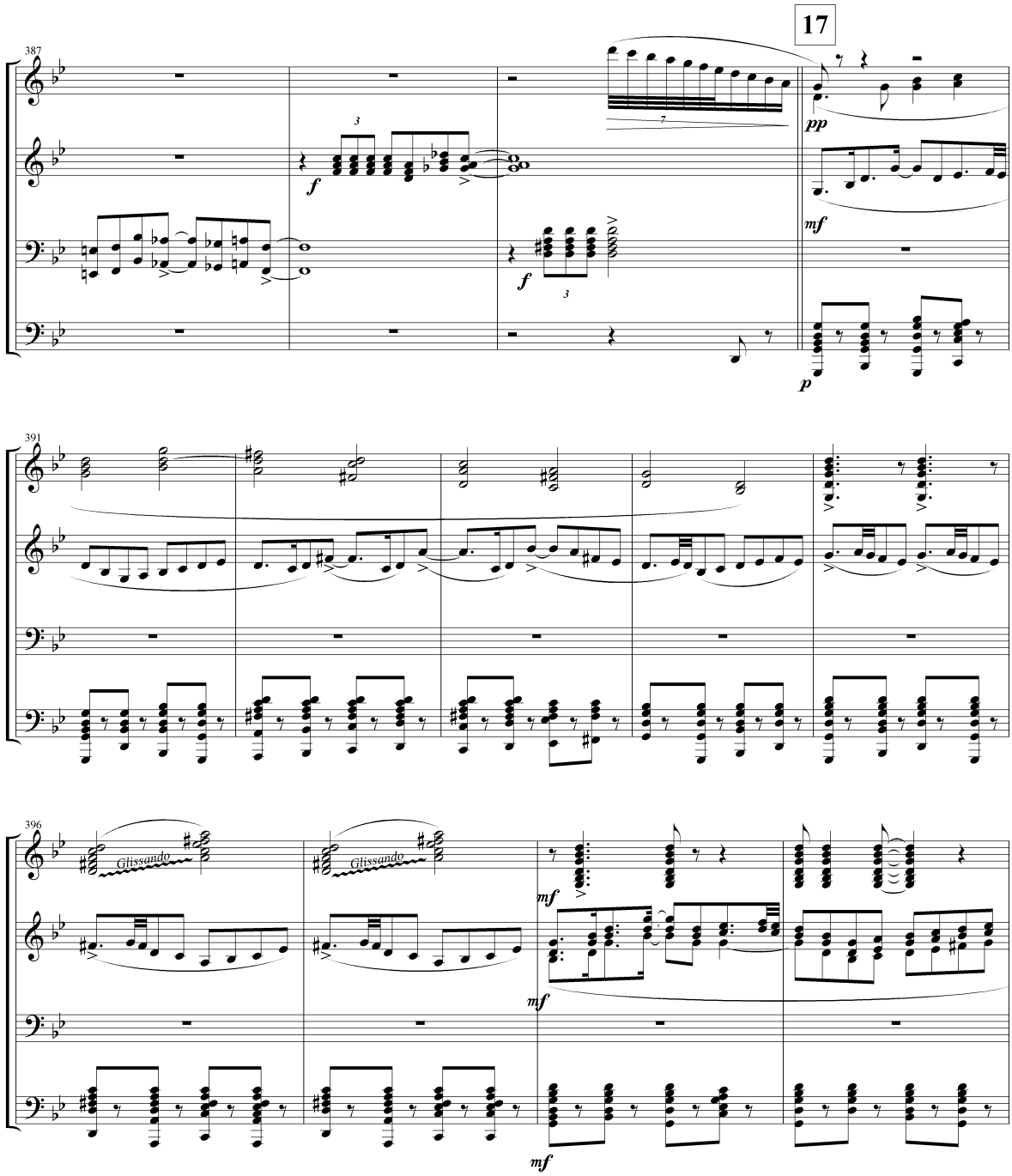

352
rit.
a tempo
355
rall.
a tempo
357
p
p
p
p

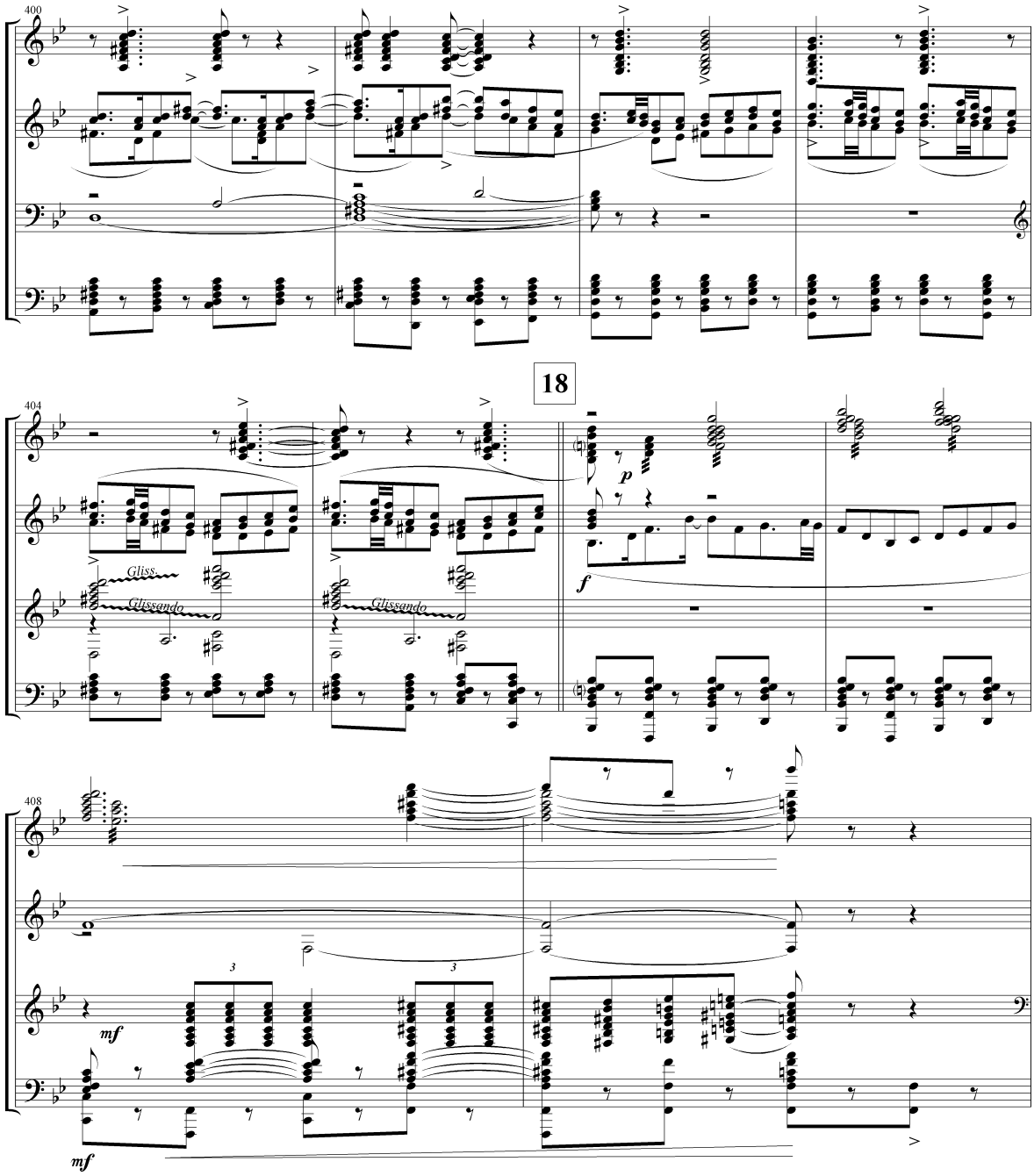

359
15
361
362
f
f
f
f

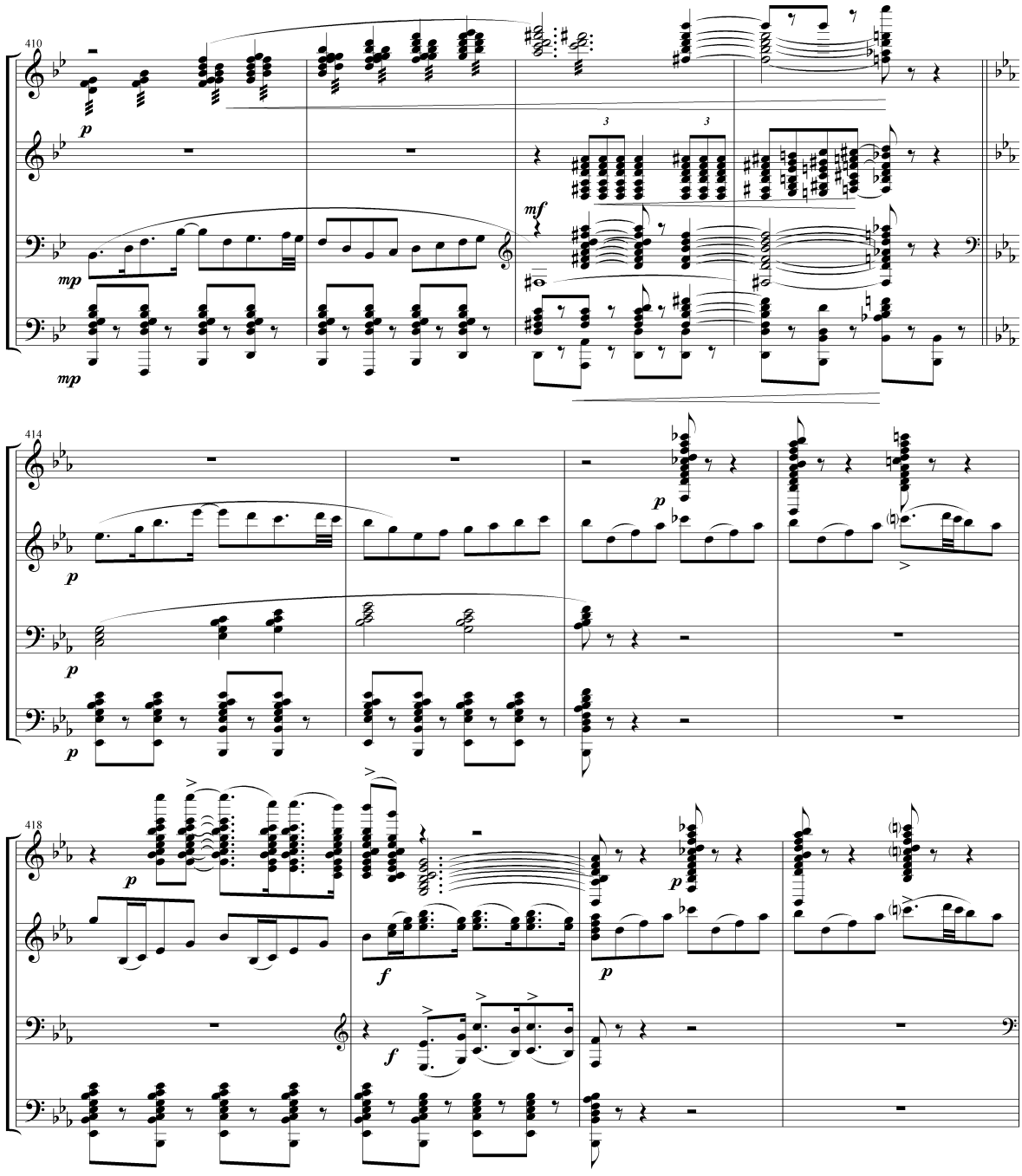

363
364
365
Moderato (a2)
pp
pp
pp

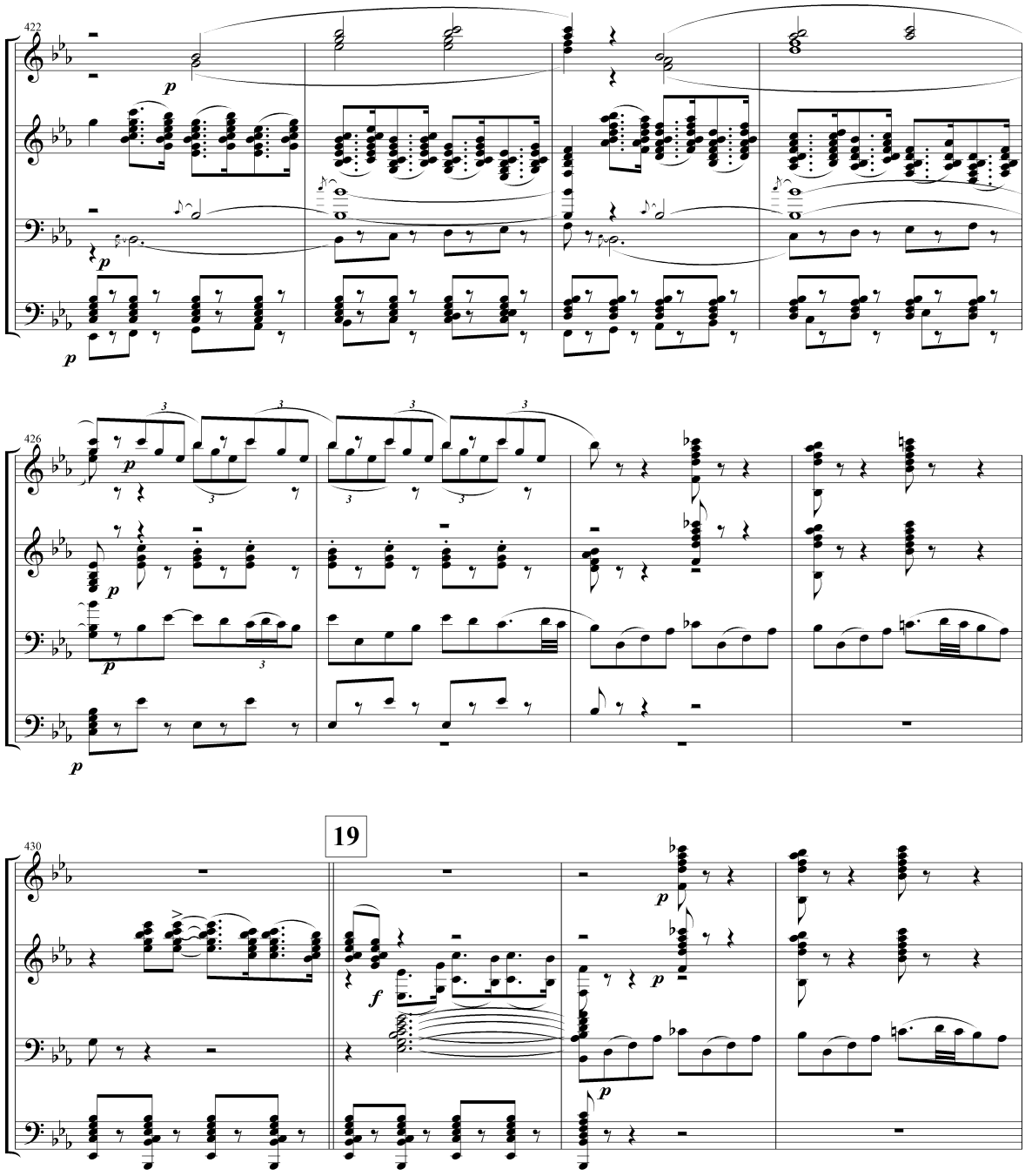


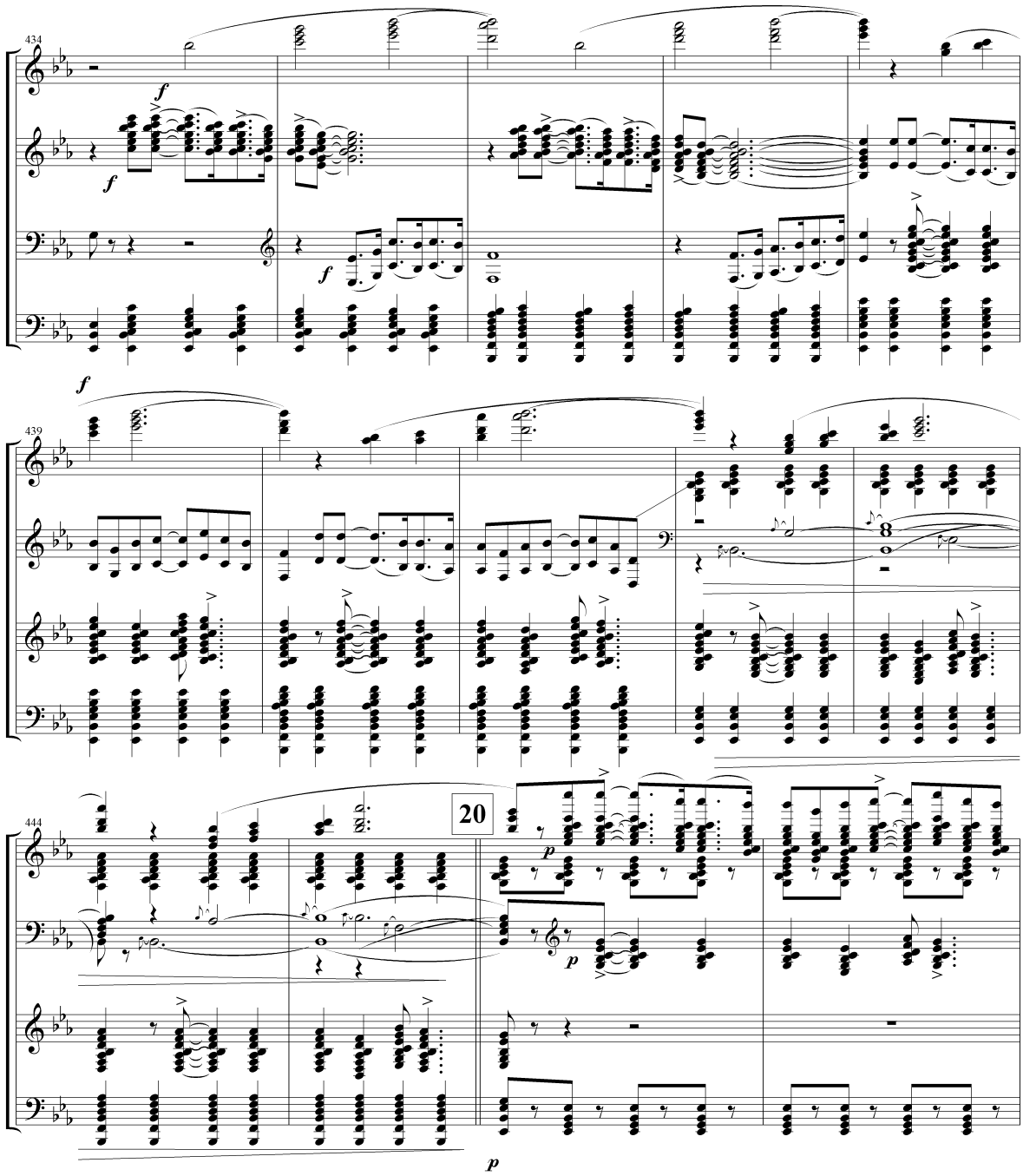
- 25 -

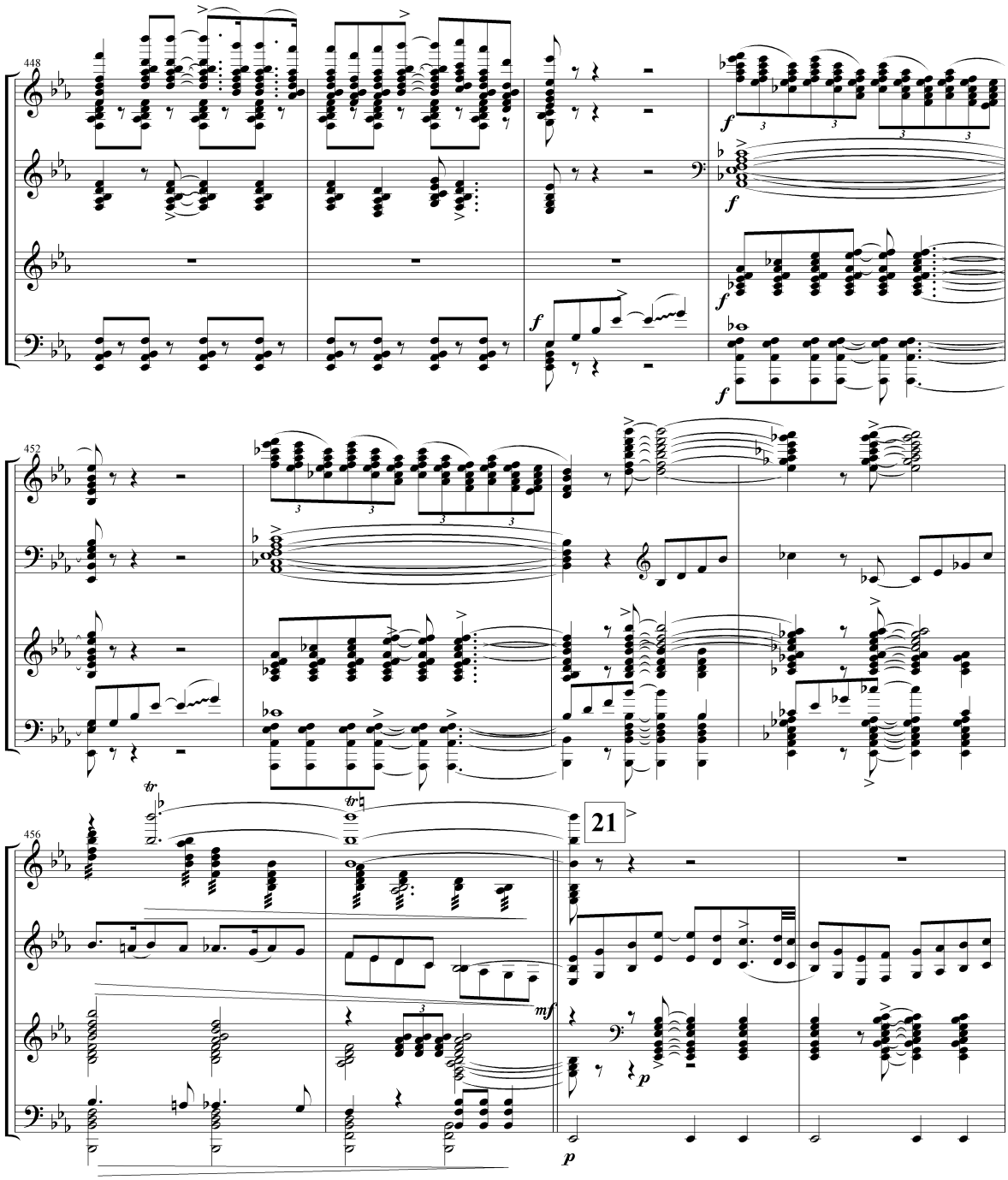

17
387
391
396
Glissando
Glissando

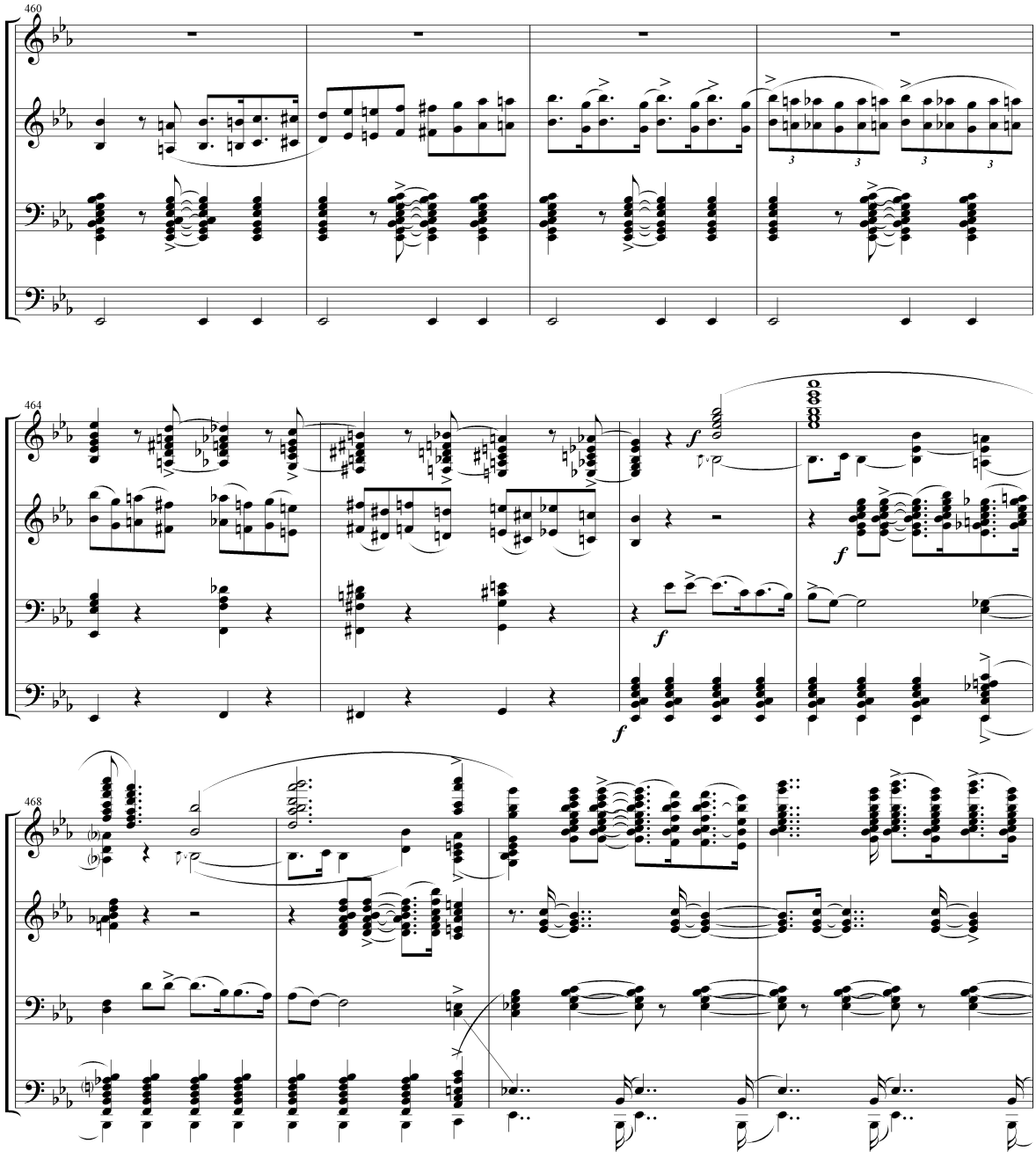

400
18
404
Gliss.
Glissando
Glissando
p
f
408
3
3
mf
mf

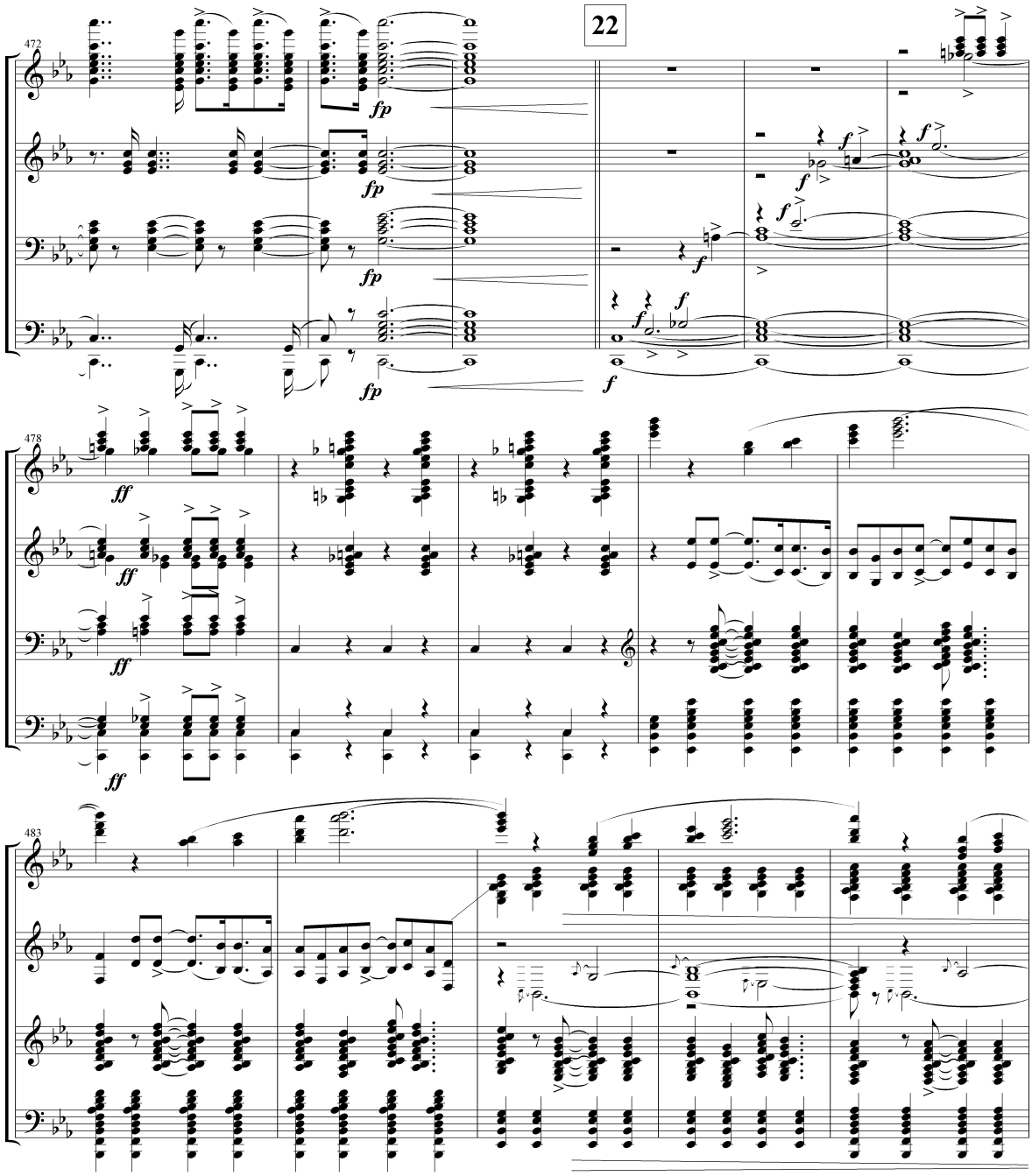

410
414
418

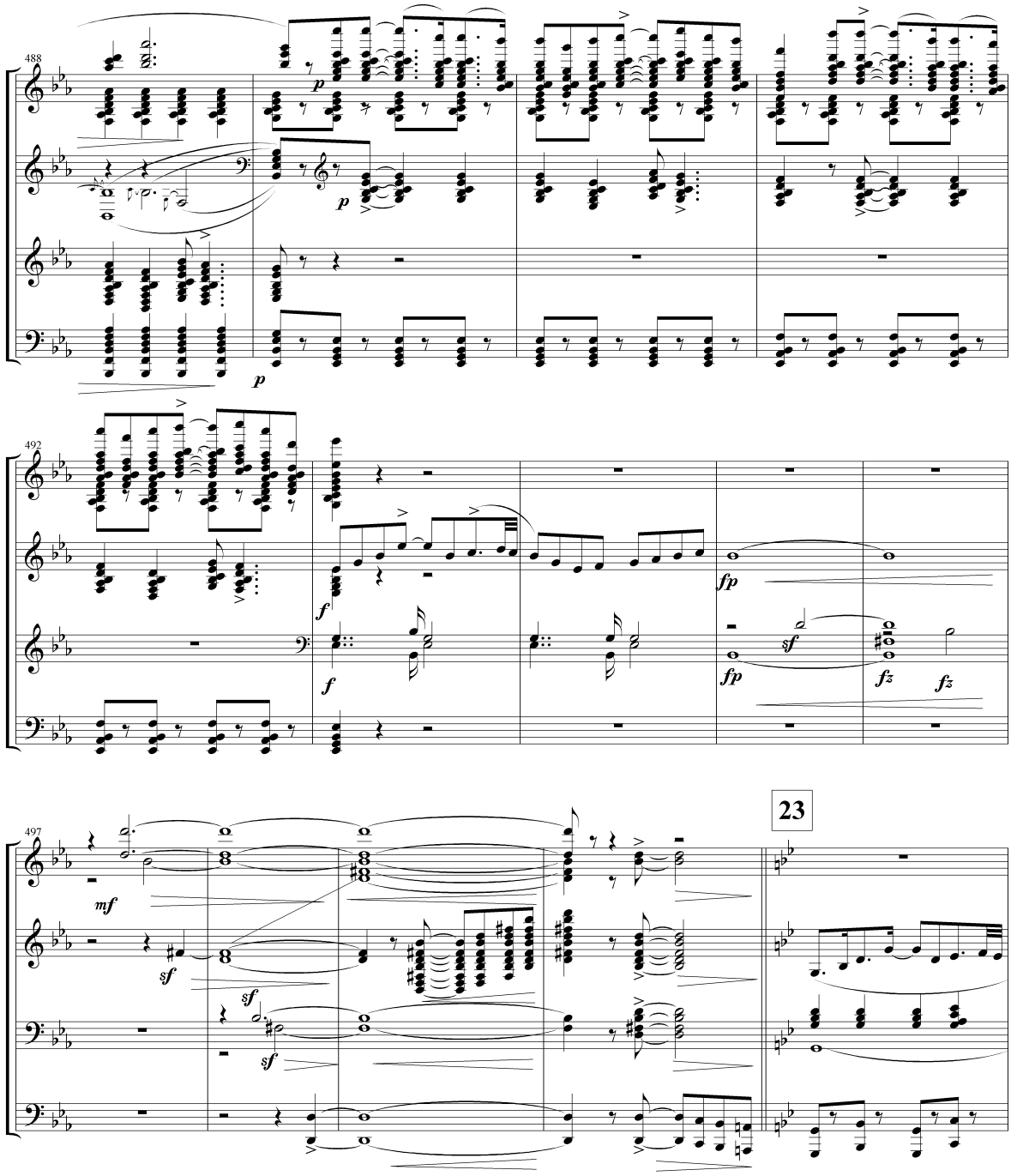

422
426
19
430

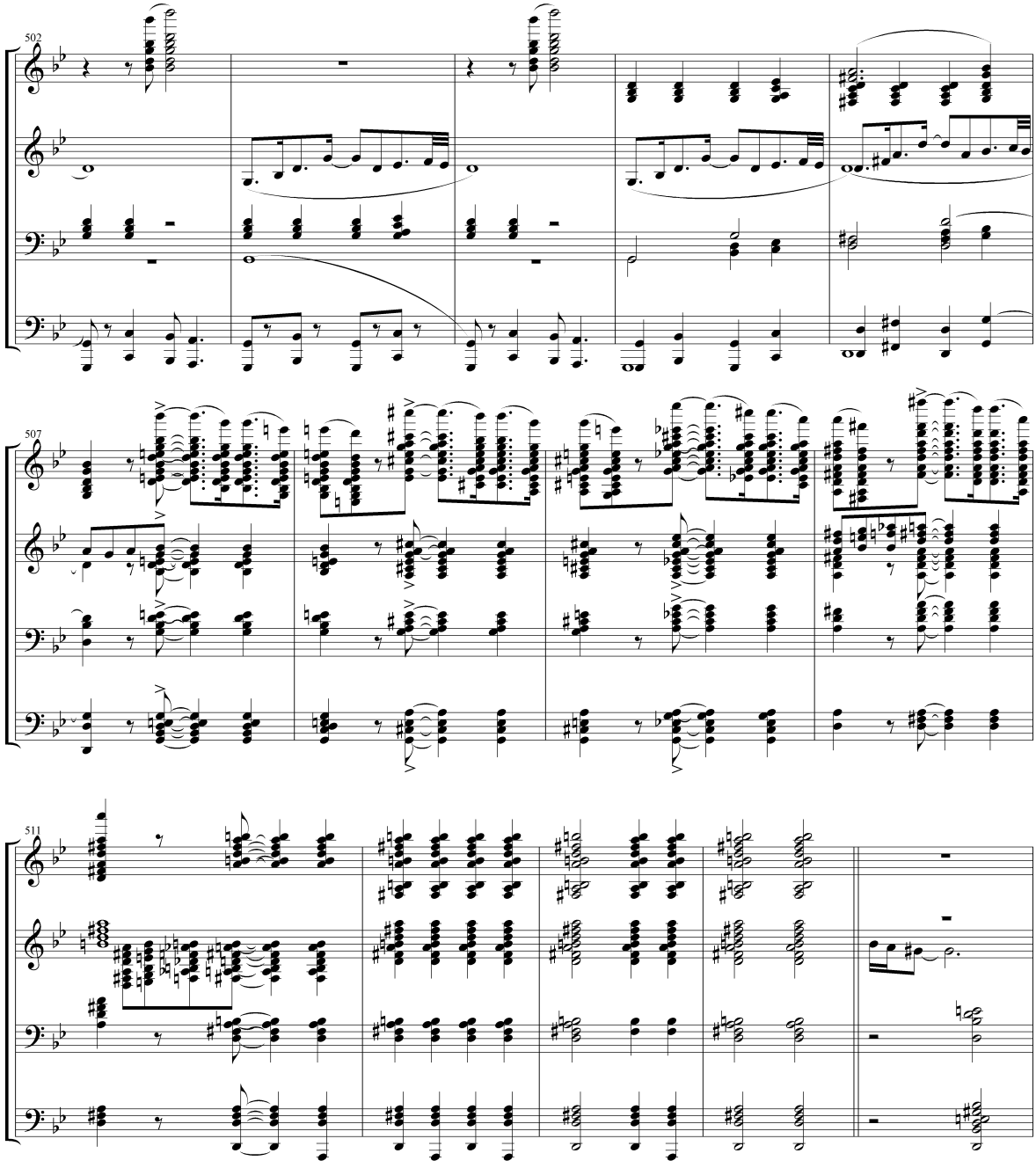

434
f
f
f
f
439
444
20
p
p
p

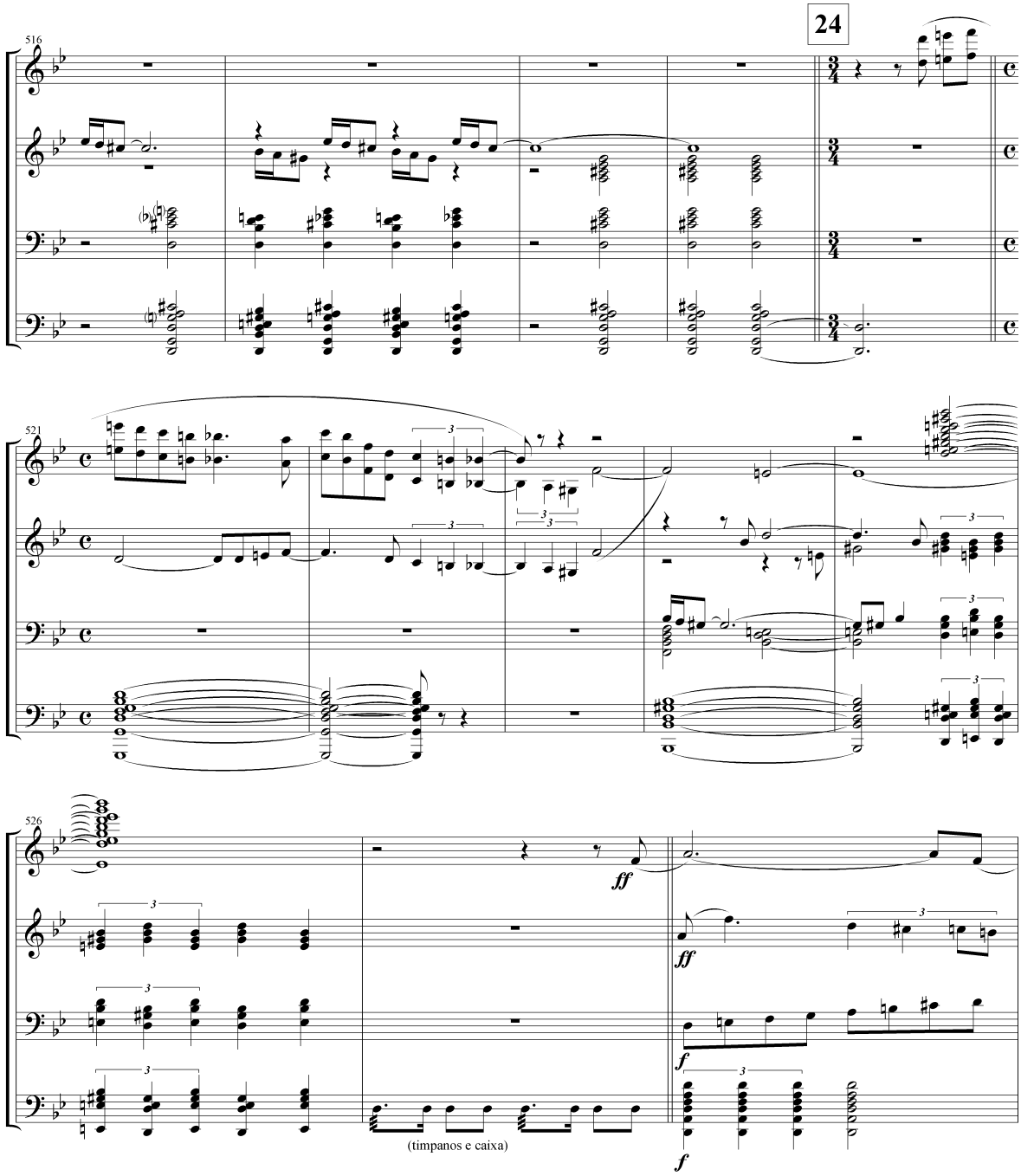

448
452
456
21

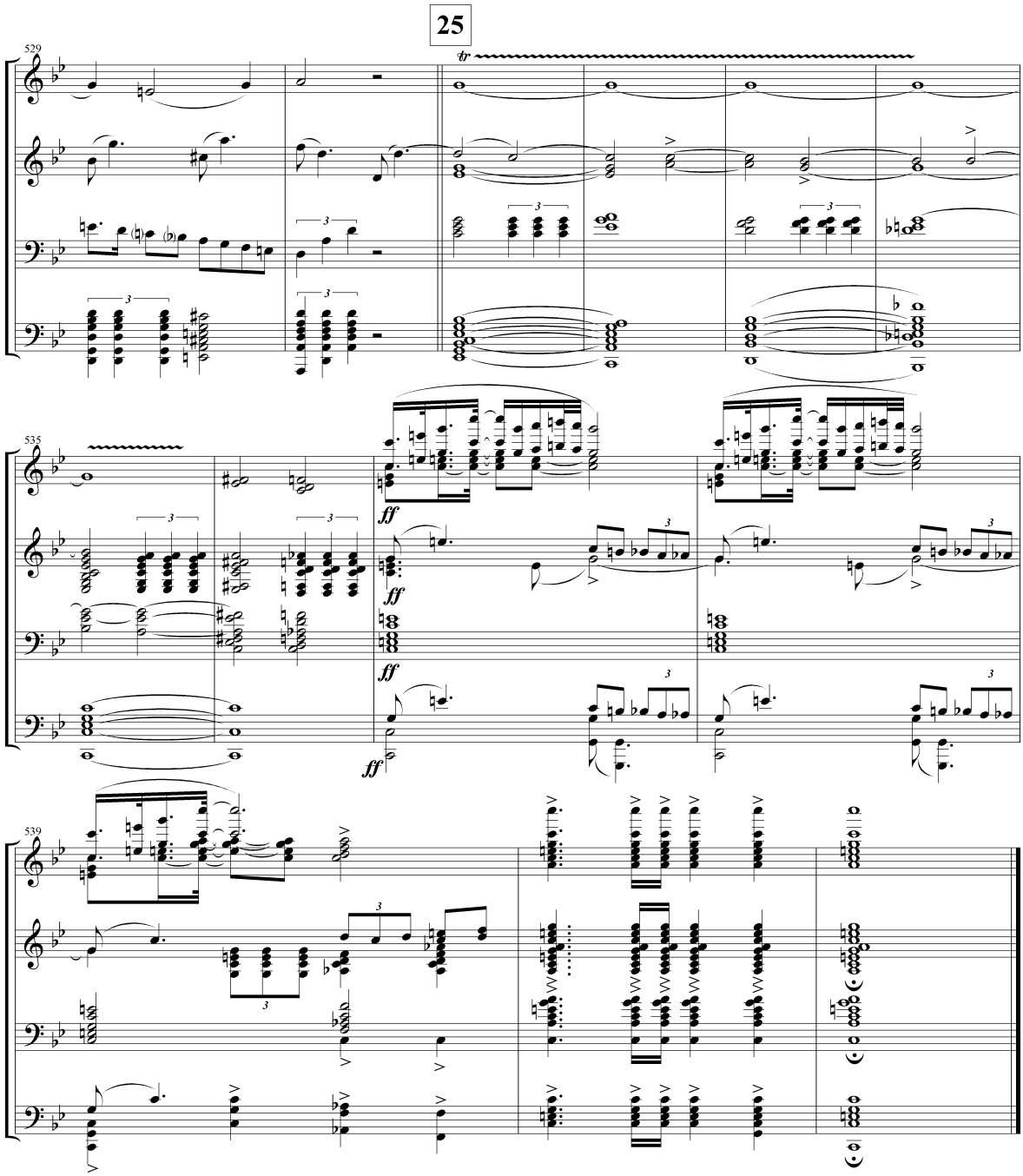

460
464
468
f
f
f
f


22
472
fp
f
478
ff
483

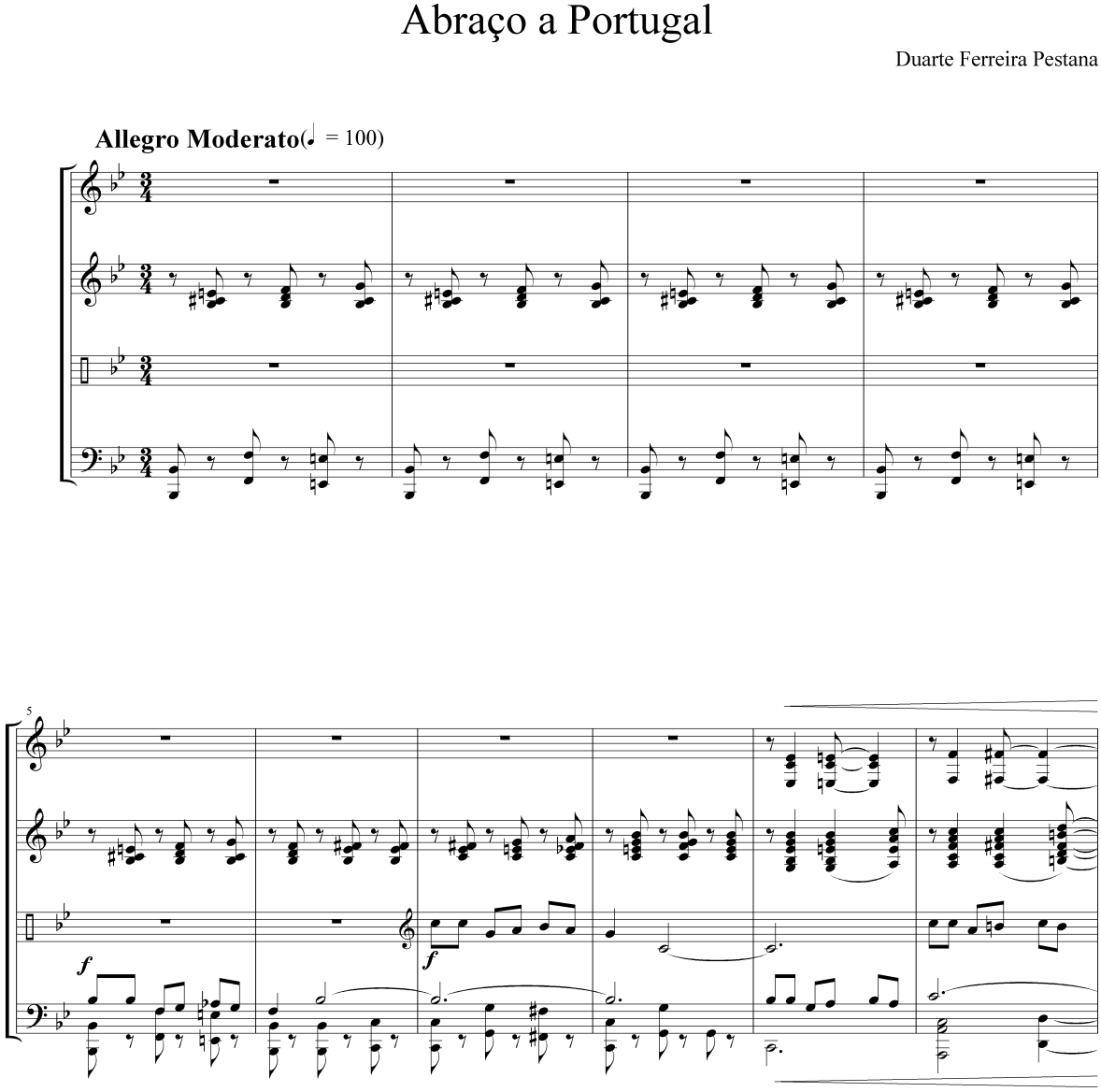

488
p
p
p
492
f
f
fp
sf
fp
fz
fz
23
497
mf
sf
sf
sf

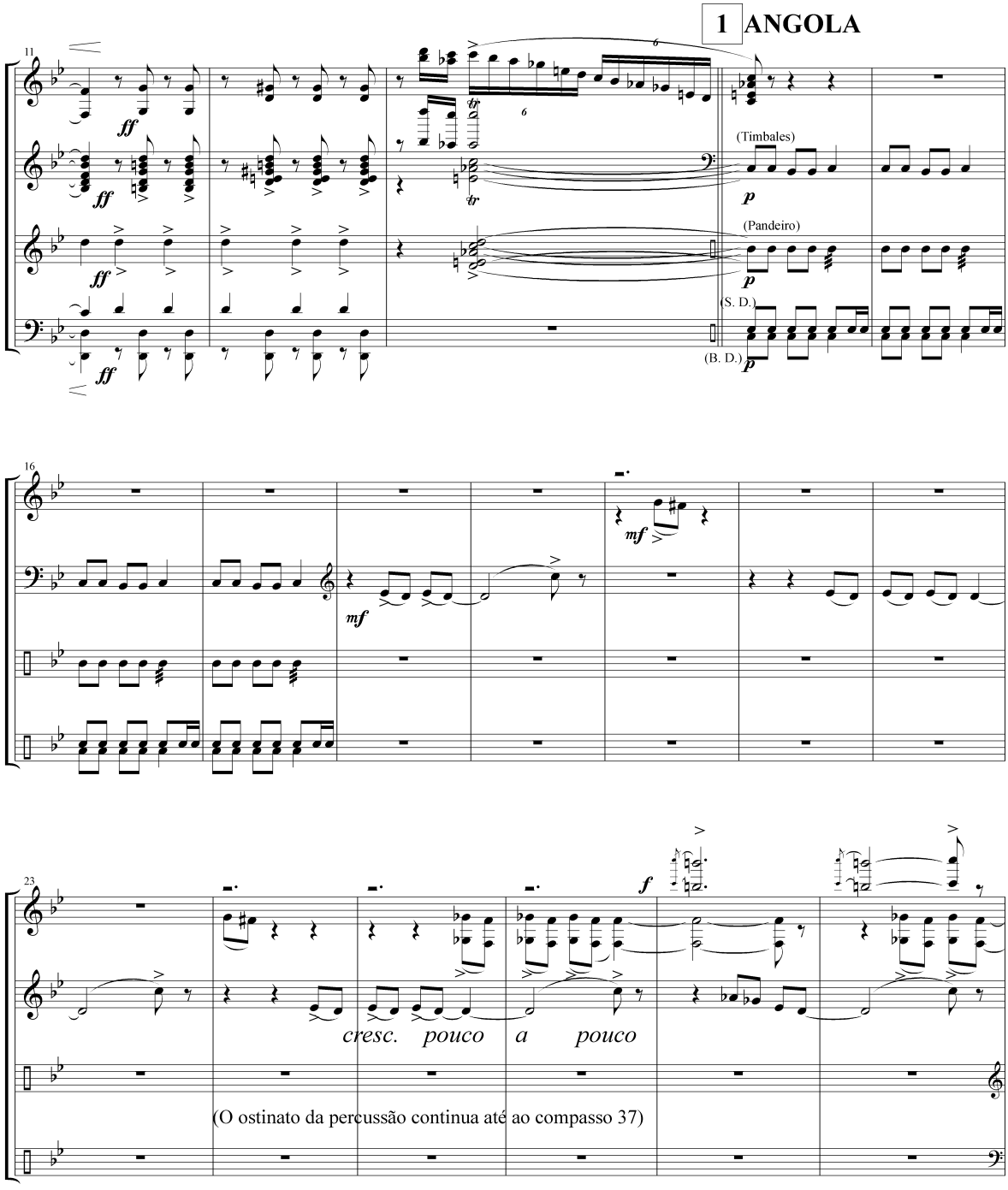

502
507
511

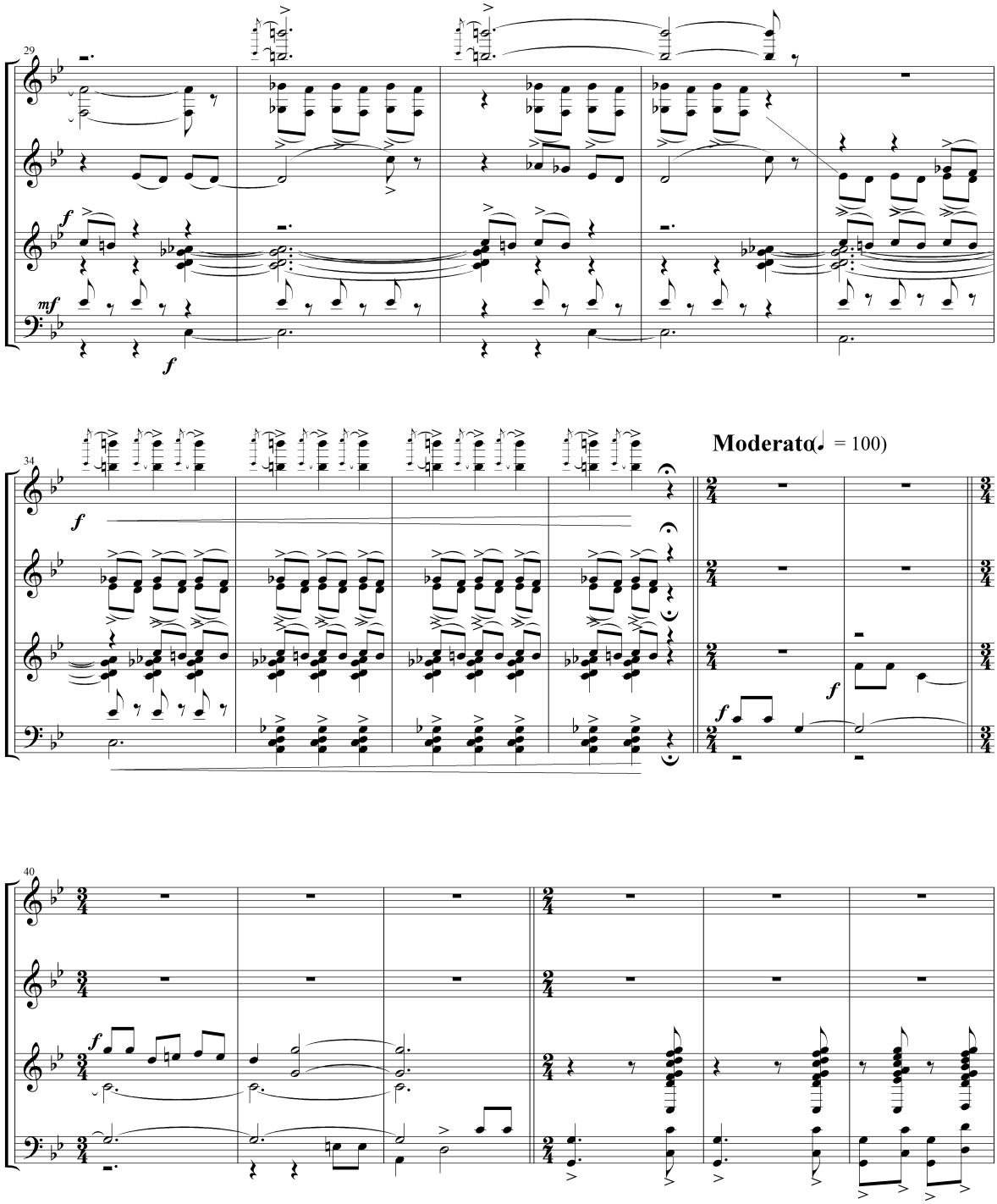

24
516
521
526
ff
ff
f
f
(timpanos e caixa)

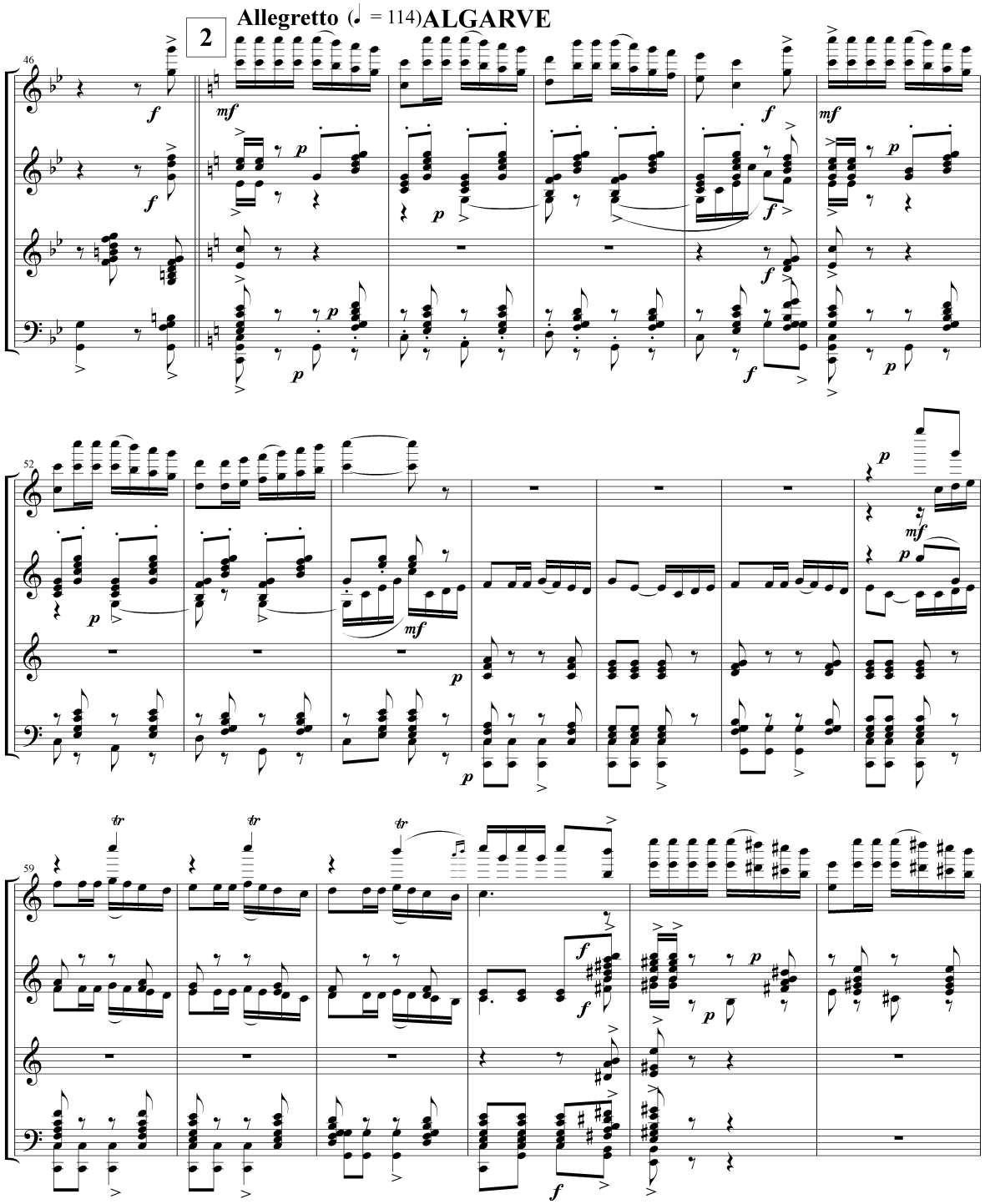

25
529
tr
535
ff
ff
ff
ff
539

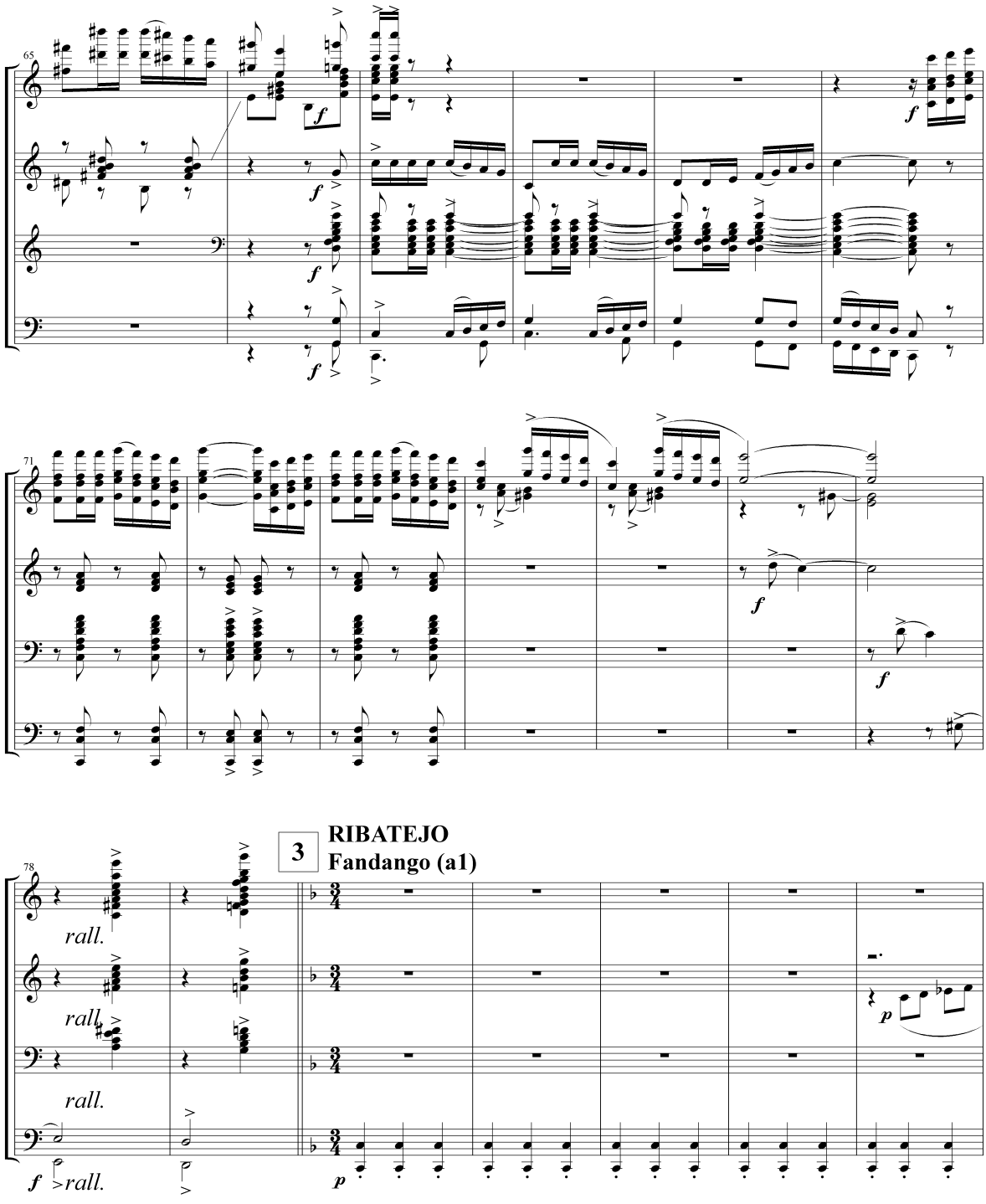
8.6.3. Fantasia nº3 “Abraço a Portugal”

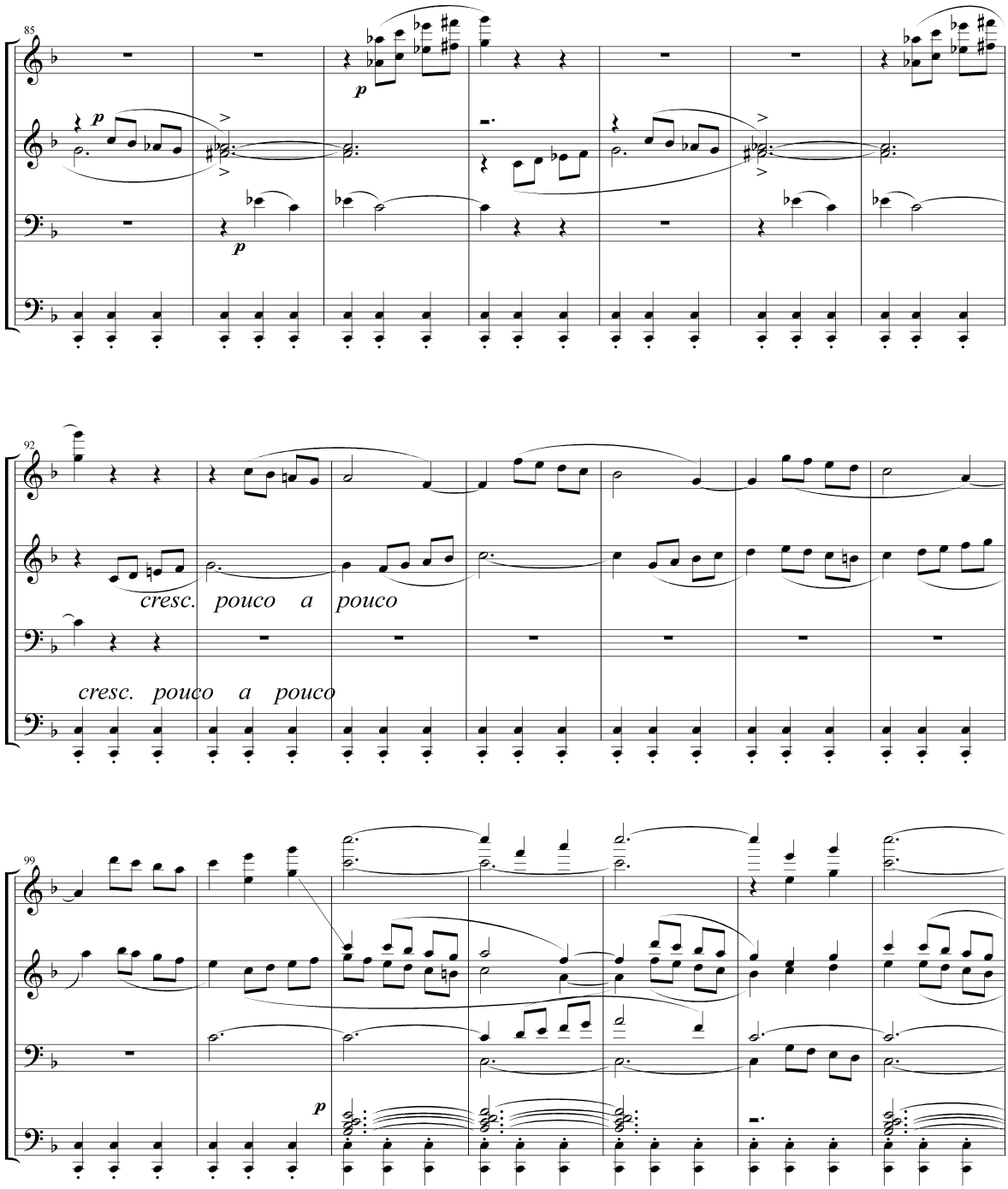


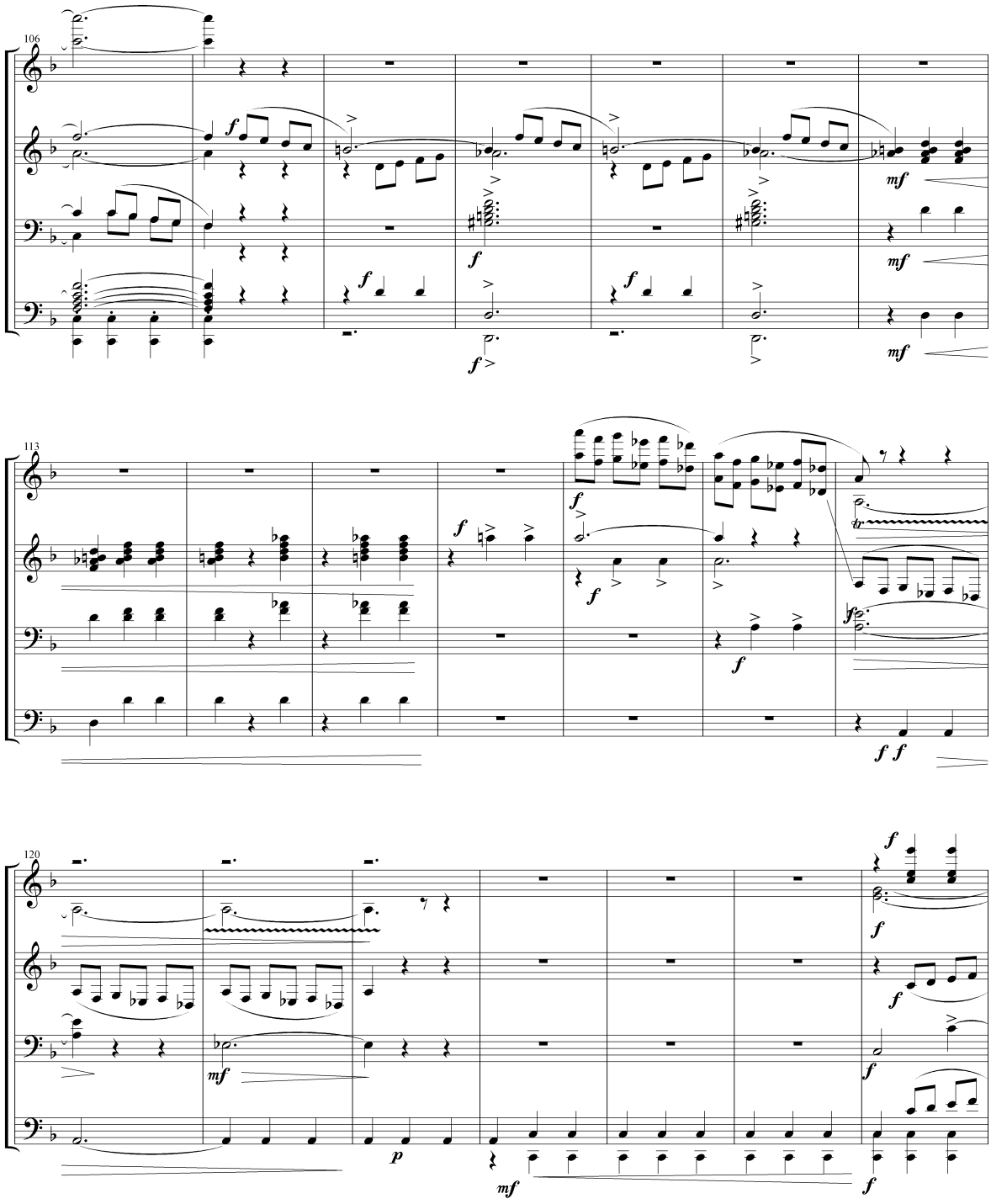

1 ANGOLA
11
ff
(Timbales)
p
(Pandeiro)
(S. D.)
(B. D.)
16
mf
23
f
cresc. pouco a pouco
(O ostinato da percussão continua até ao compasso 37)

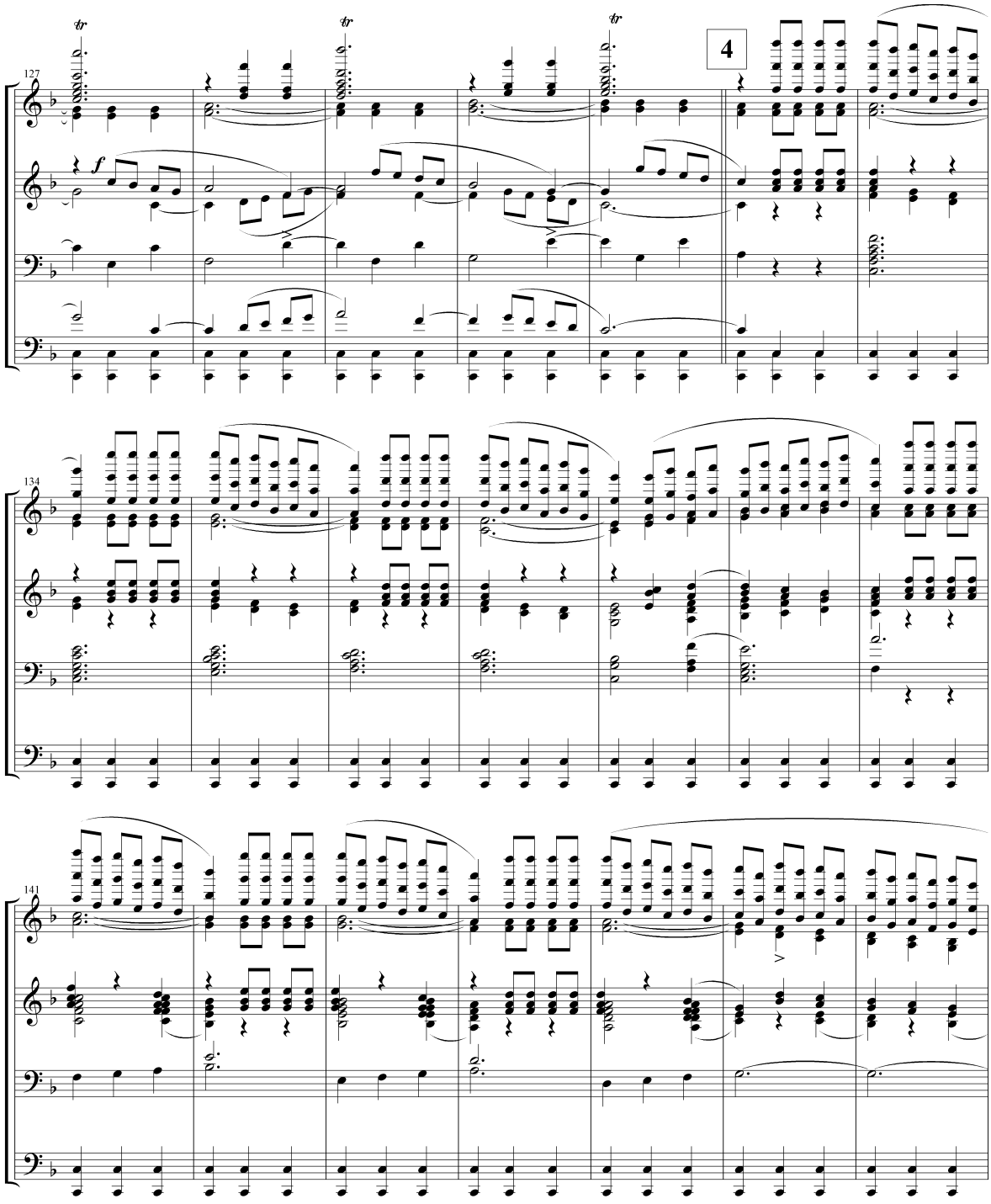

29
f
mf
f
34
Moderato (♩. = 100)
f
f
f
40
f


2
Allegretto (♩. = 114)ALGARVE
46
52
59

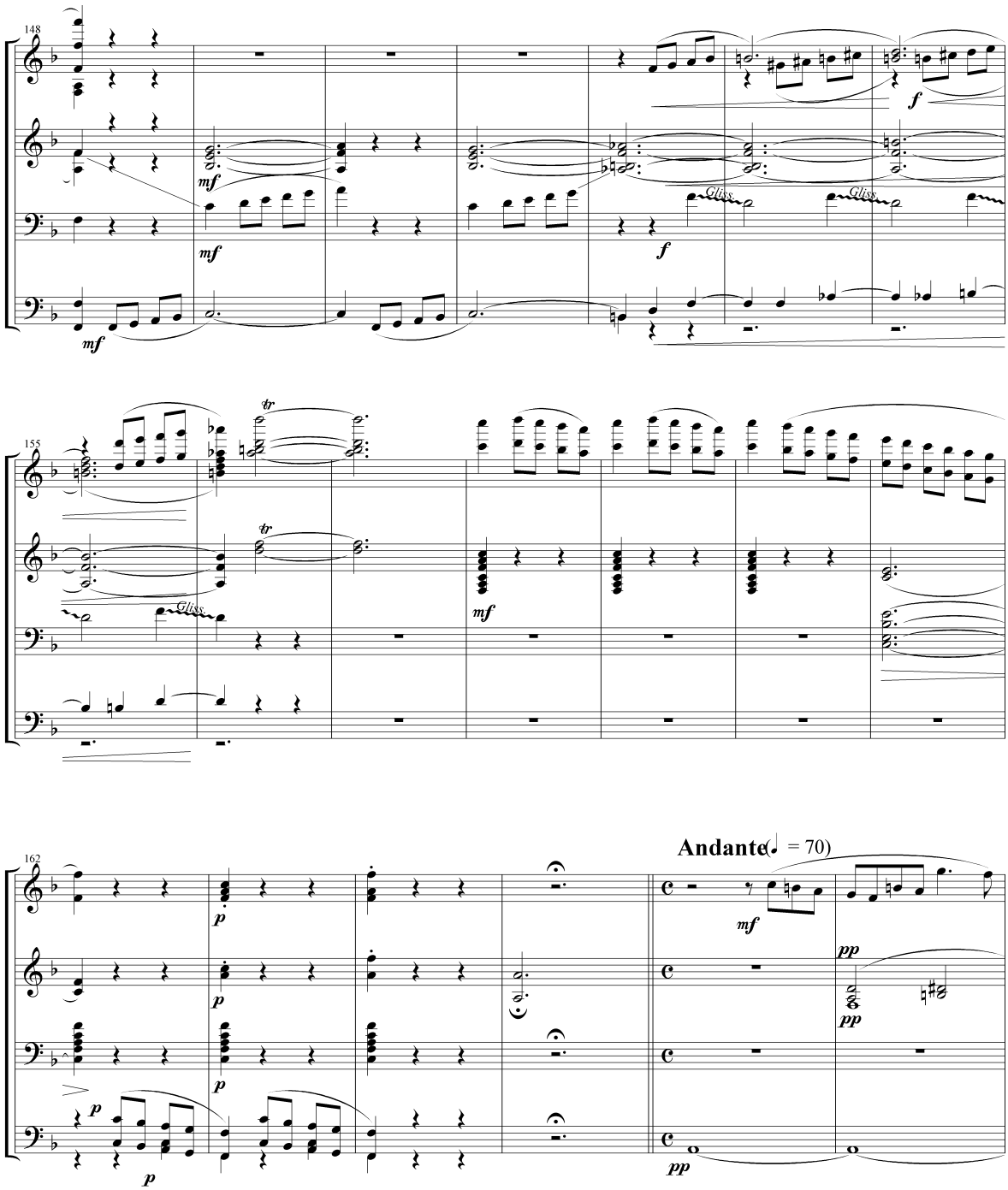

65
71
78
3
RIBATEJO
Fandango (a1)
rall.
rall.
rall.
rall.

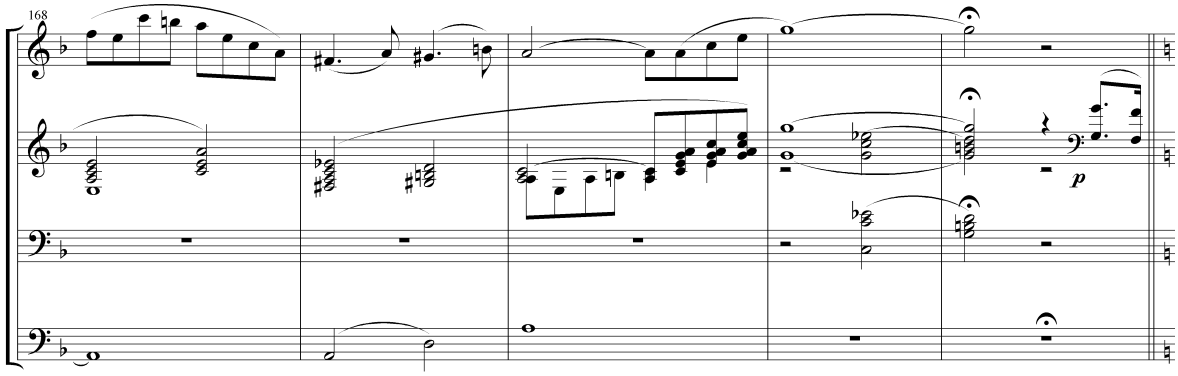

85
p
p
p
92
cresc. pouco a pouco
cresc. pouco a pouco
99
p

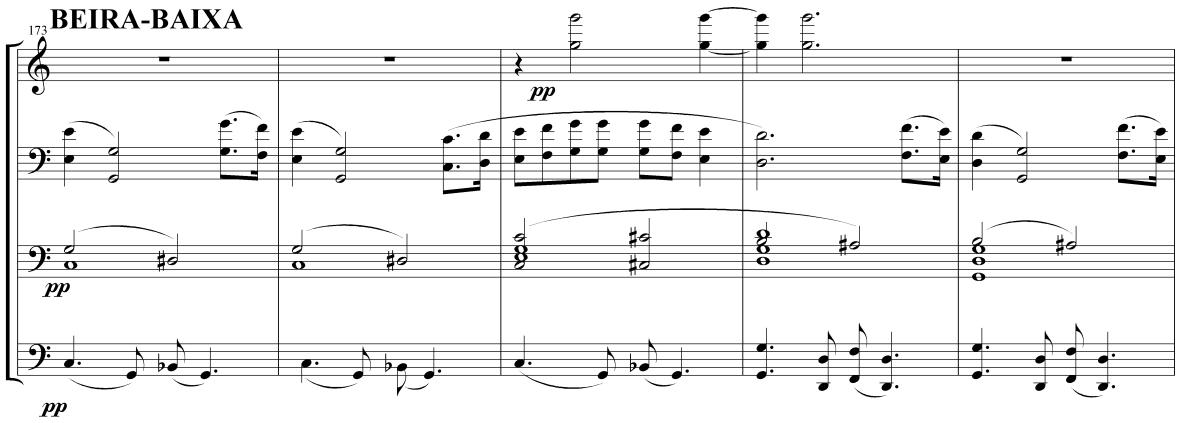

106
113
120

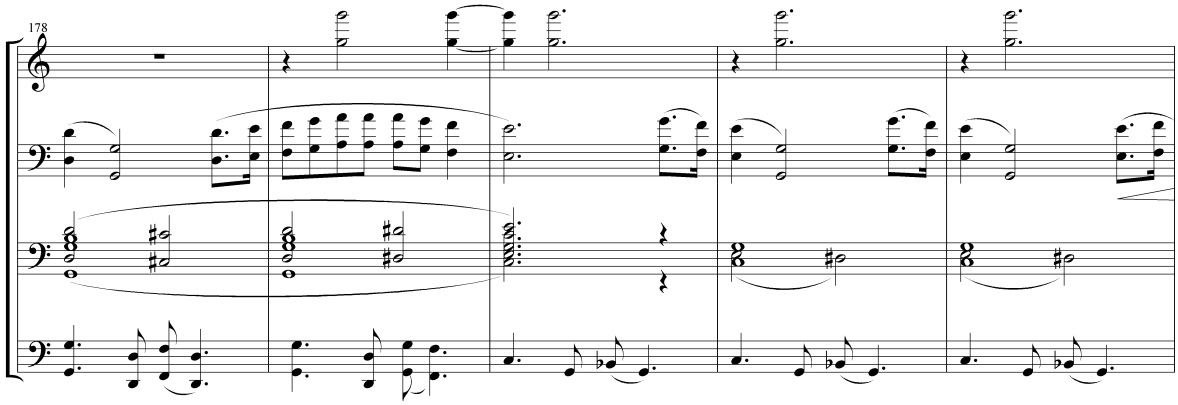


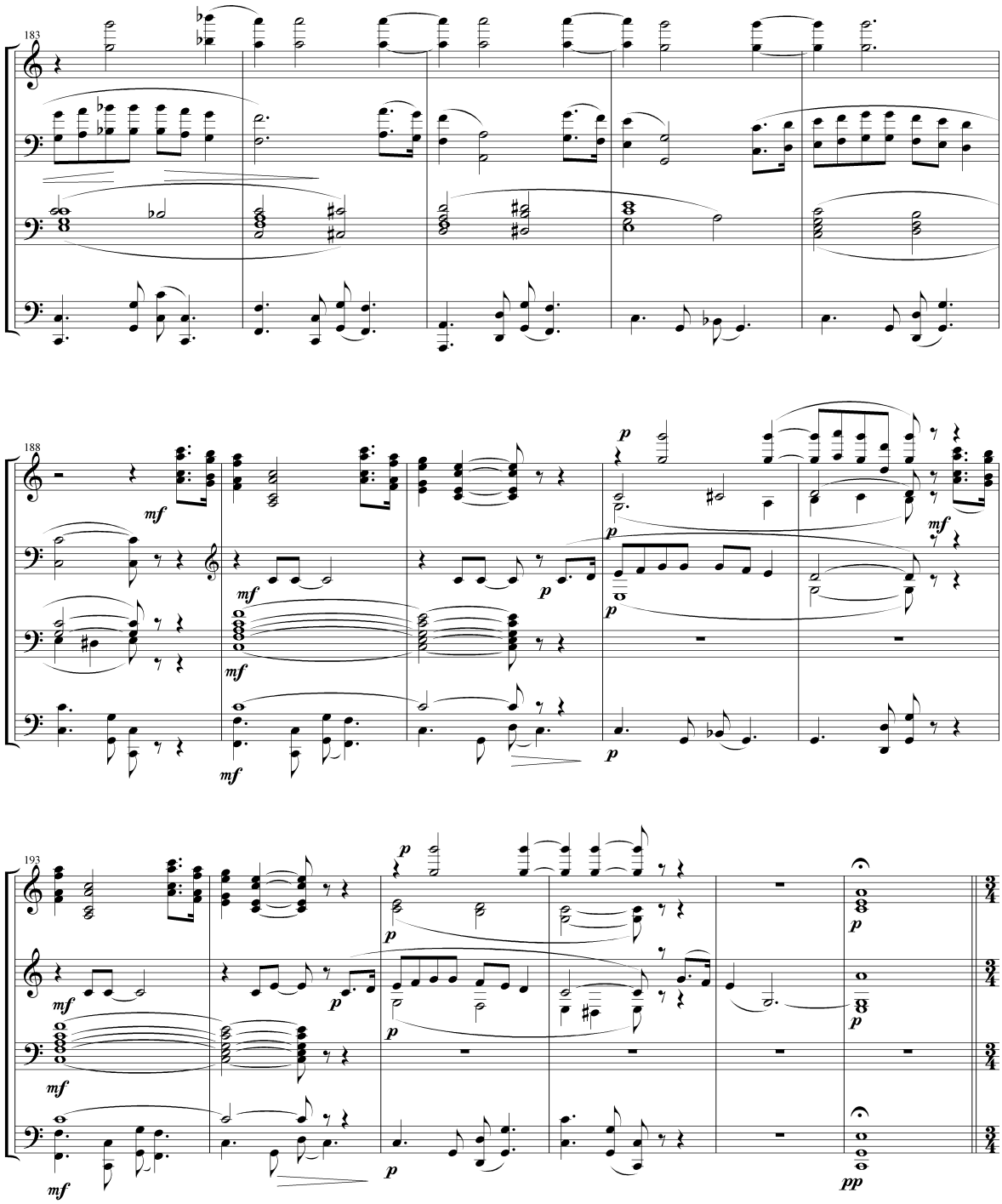
- 8 -

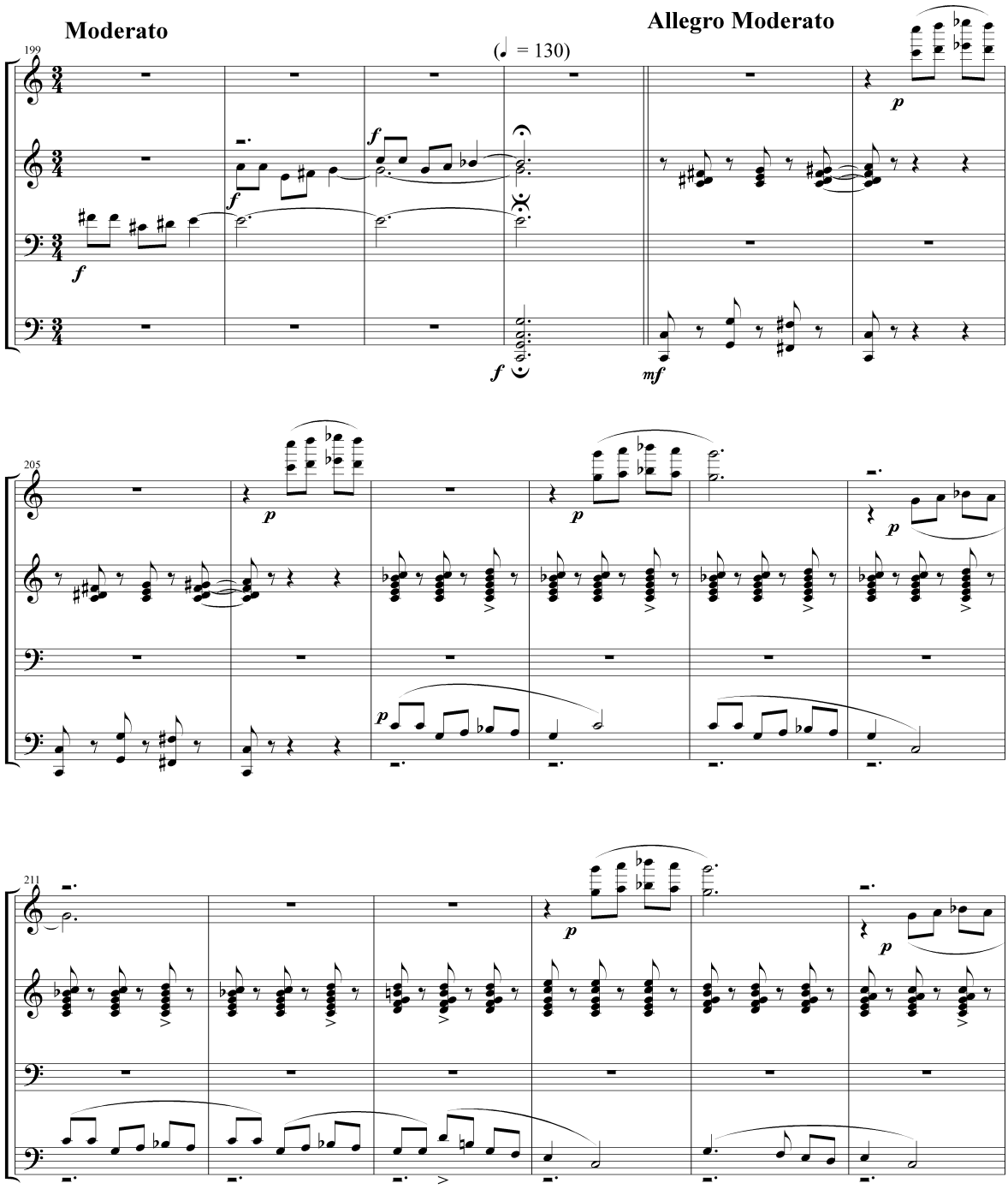

148
mf
mf
mf
f
f
Gliss.
Gliss.
155
tr
tr
Gliss.
mf
162
p
p
p
p
Andante (♩ = 70)
mf
pp
pp
pp

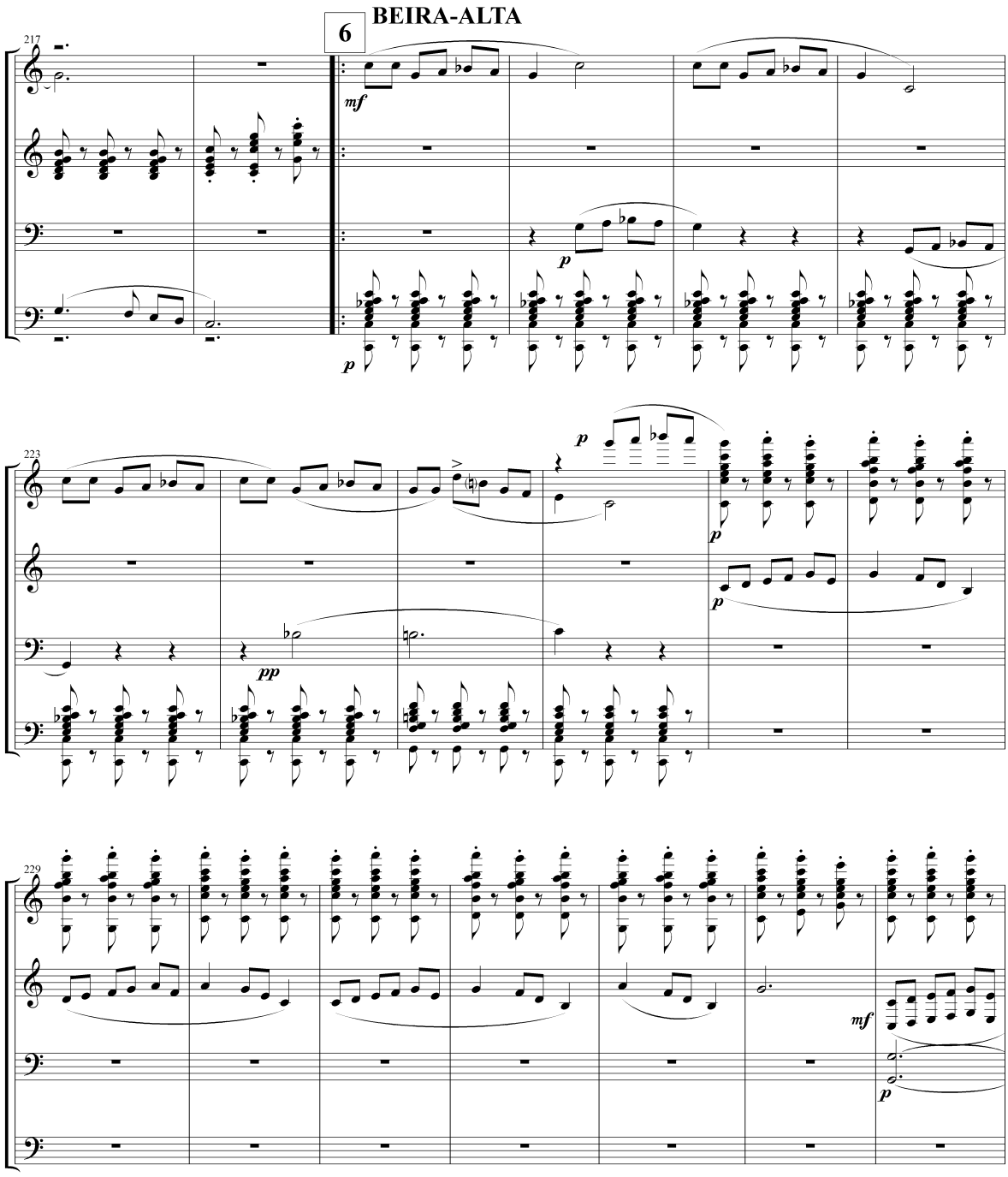

168
p

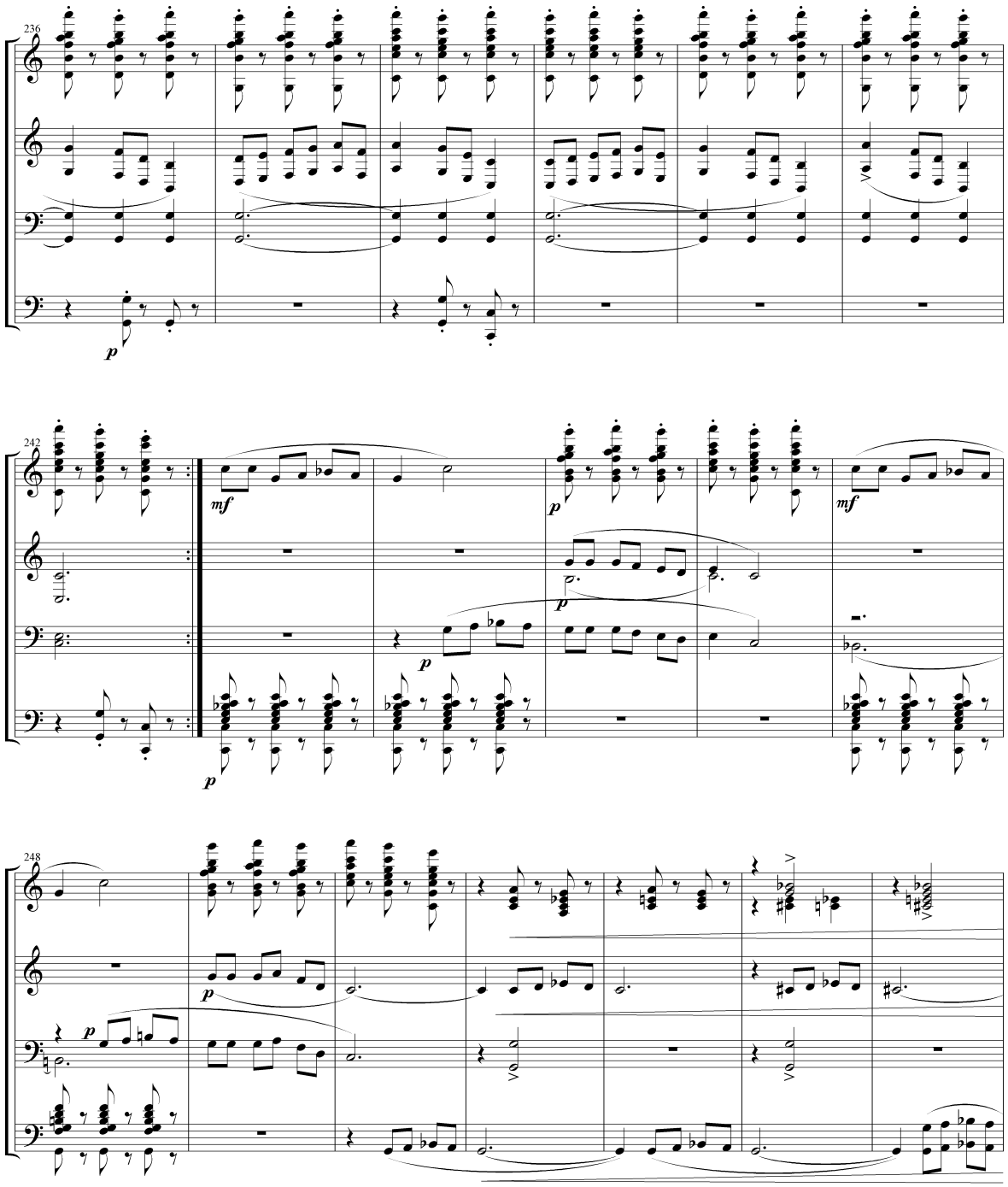

BEIRA-BAIXA
173
pp
pp
pp

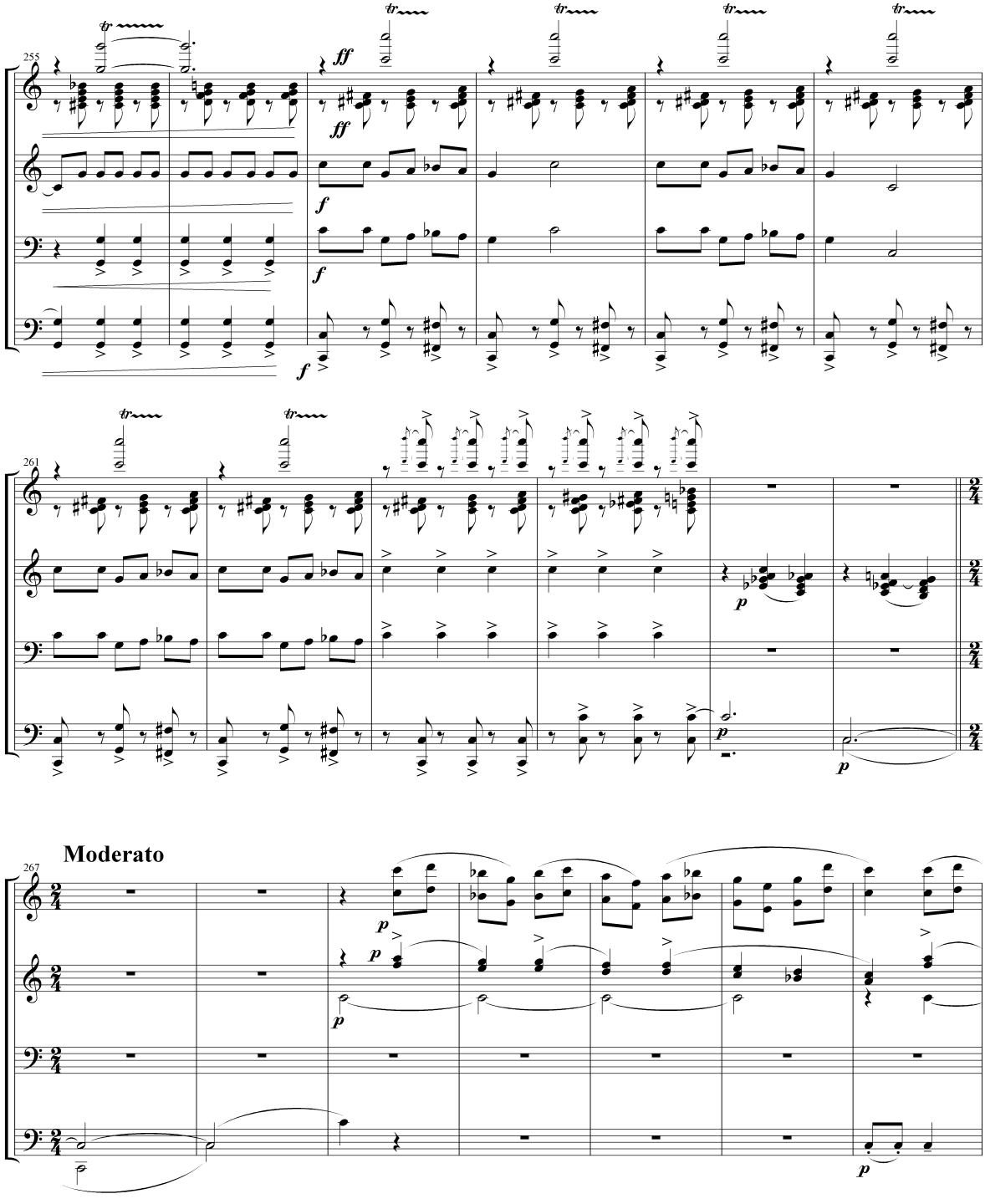

178

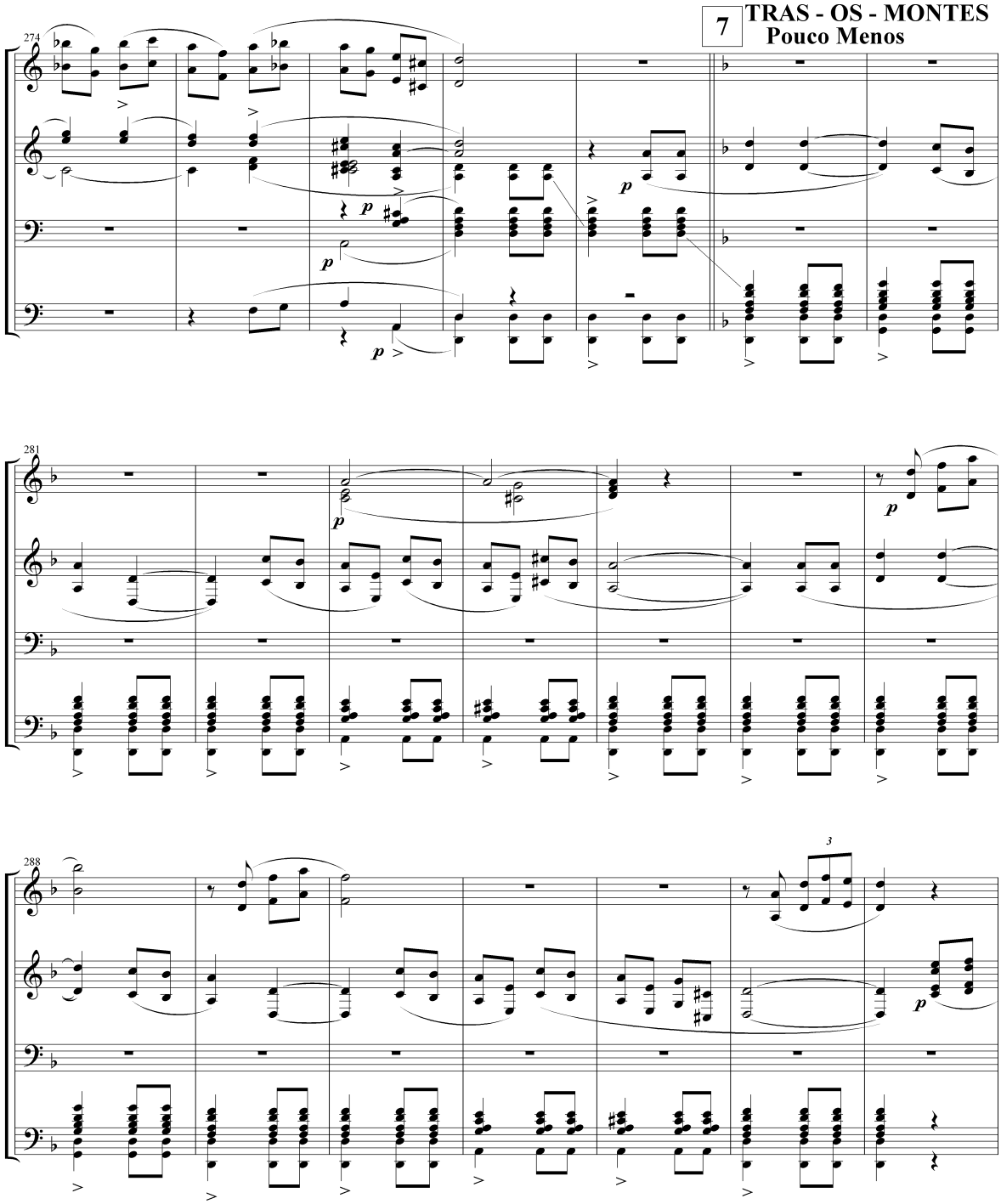

183
188
193
mf
p
pp

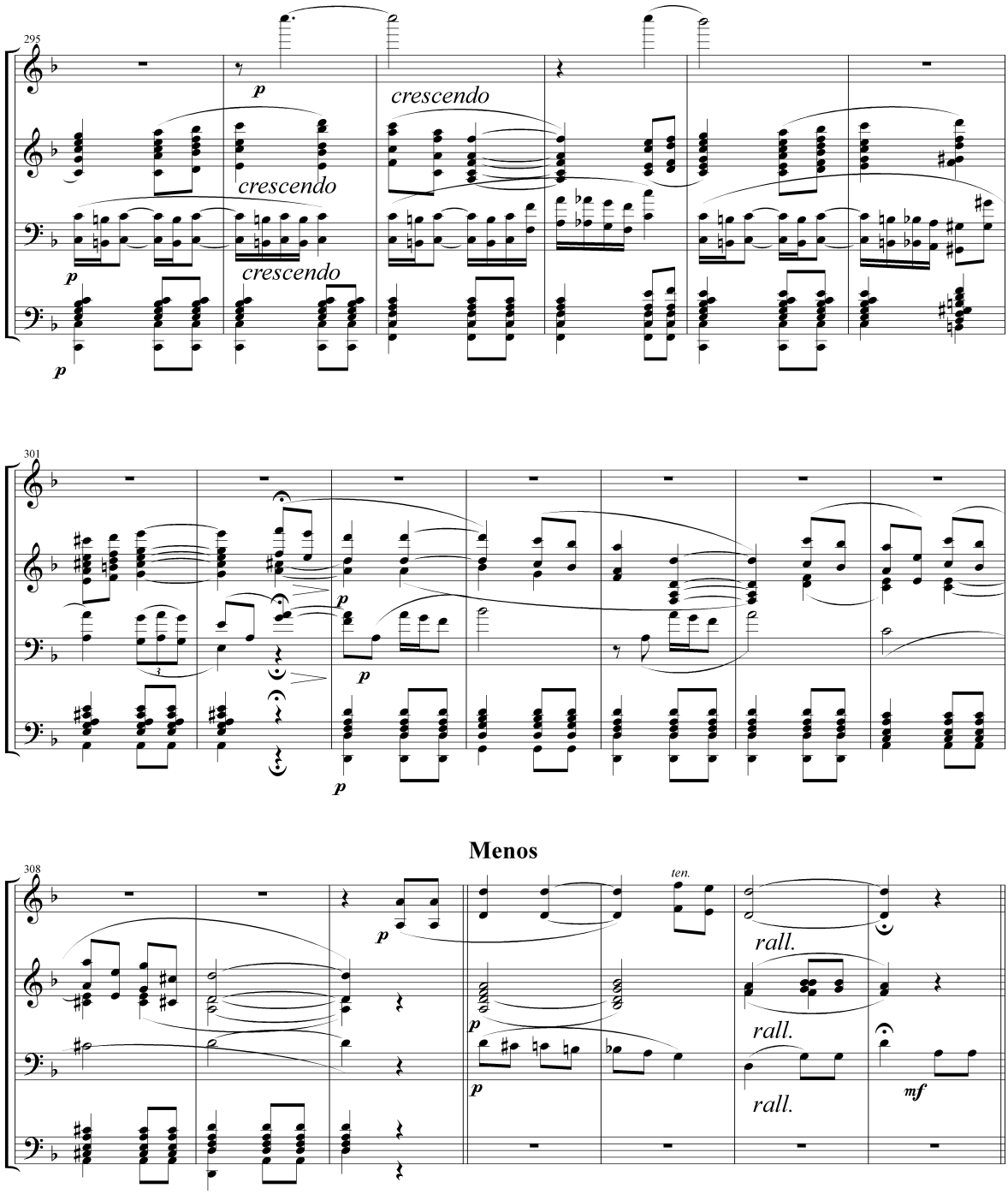

Moderato
Allegro Moderato
(♩ = 130)
199
205
211

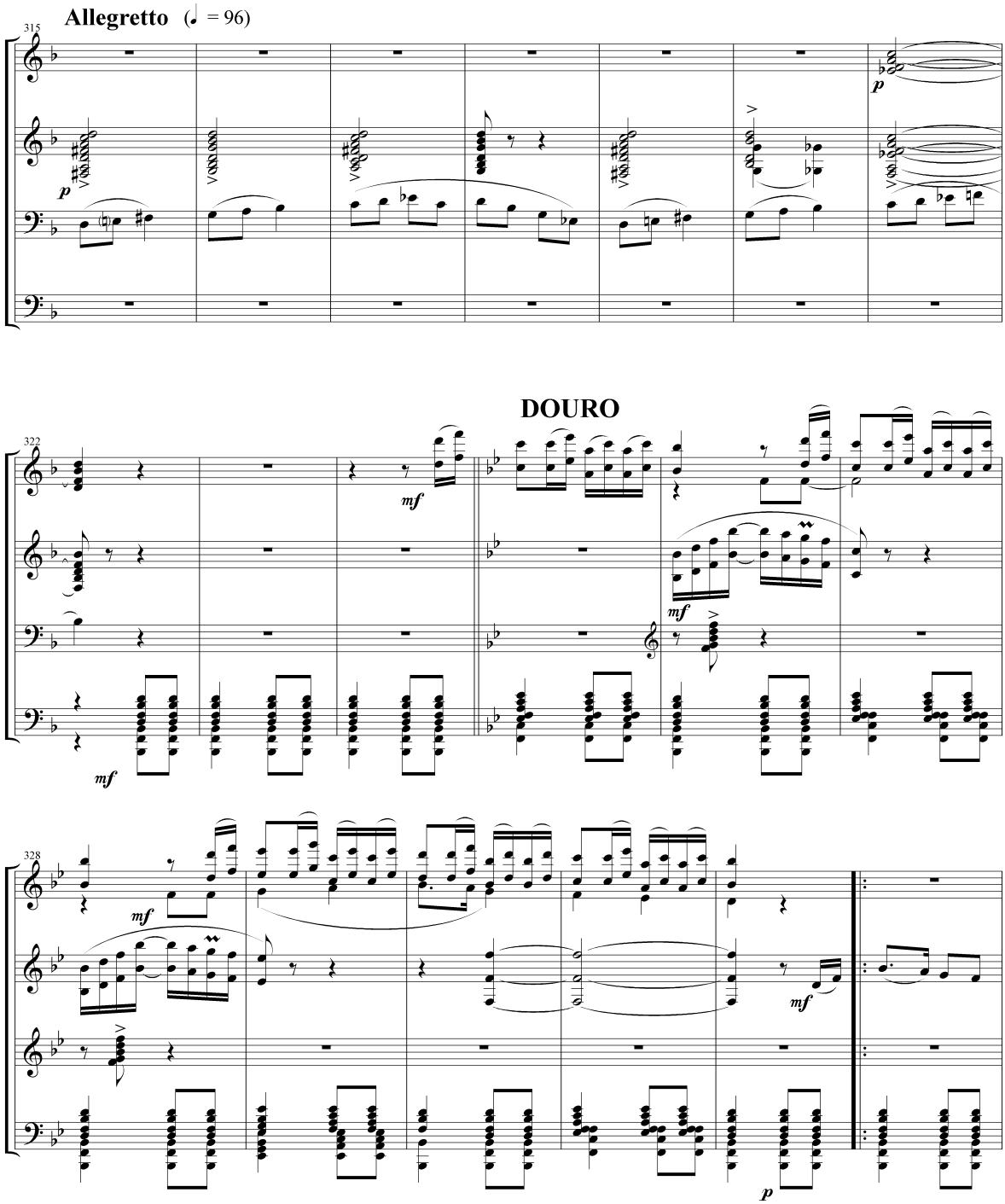

6
BEIRA-ALTA
217
mf
p
p
223
p
p
pp
229
mf
p

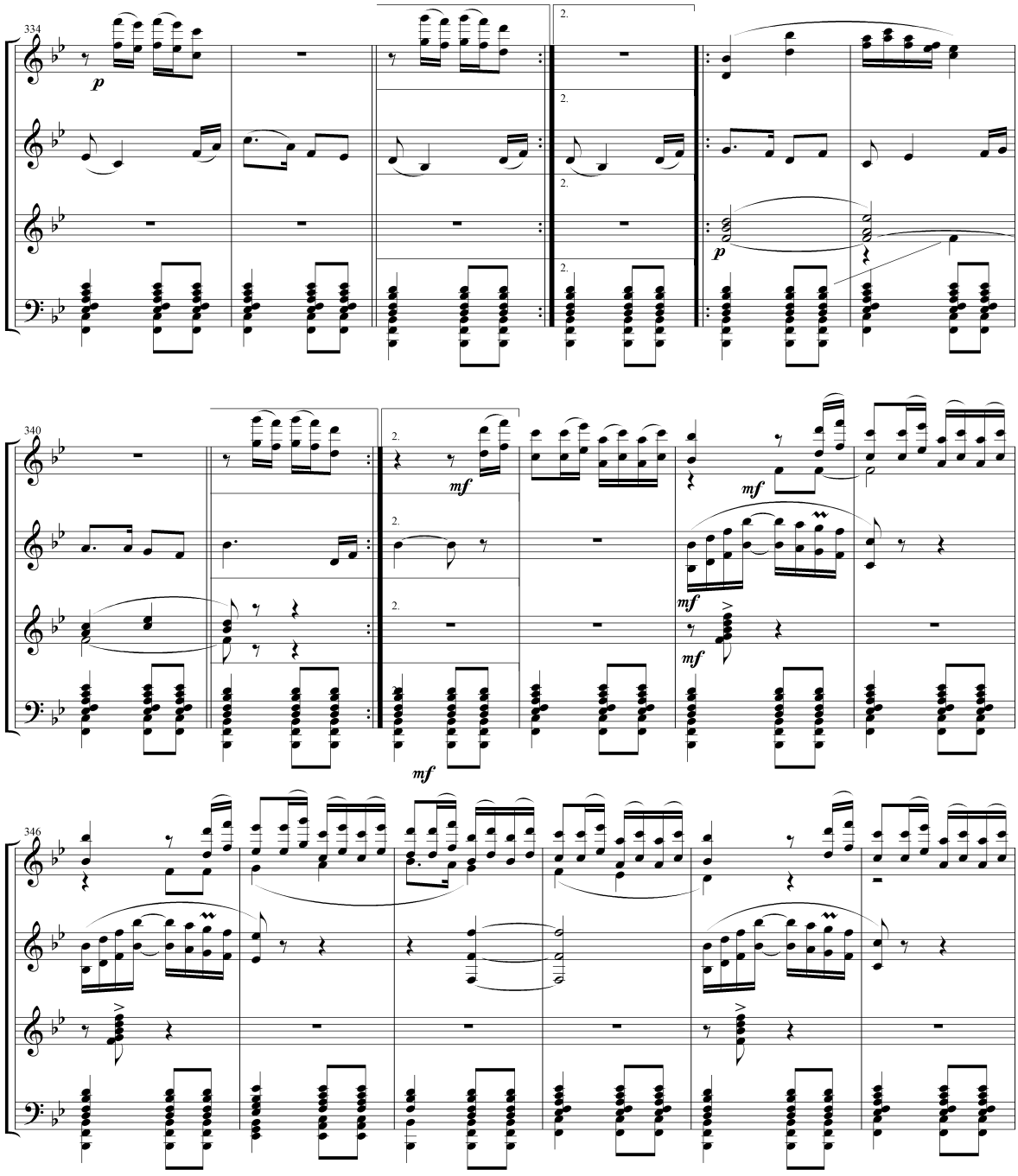

236
242
248
mf
p


255
ff
f
261
p
Moderato
267

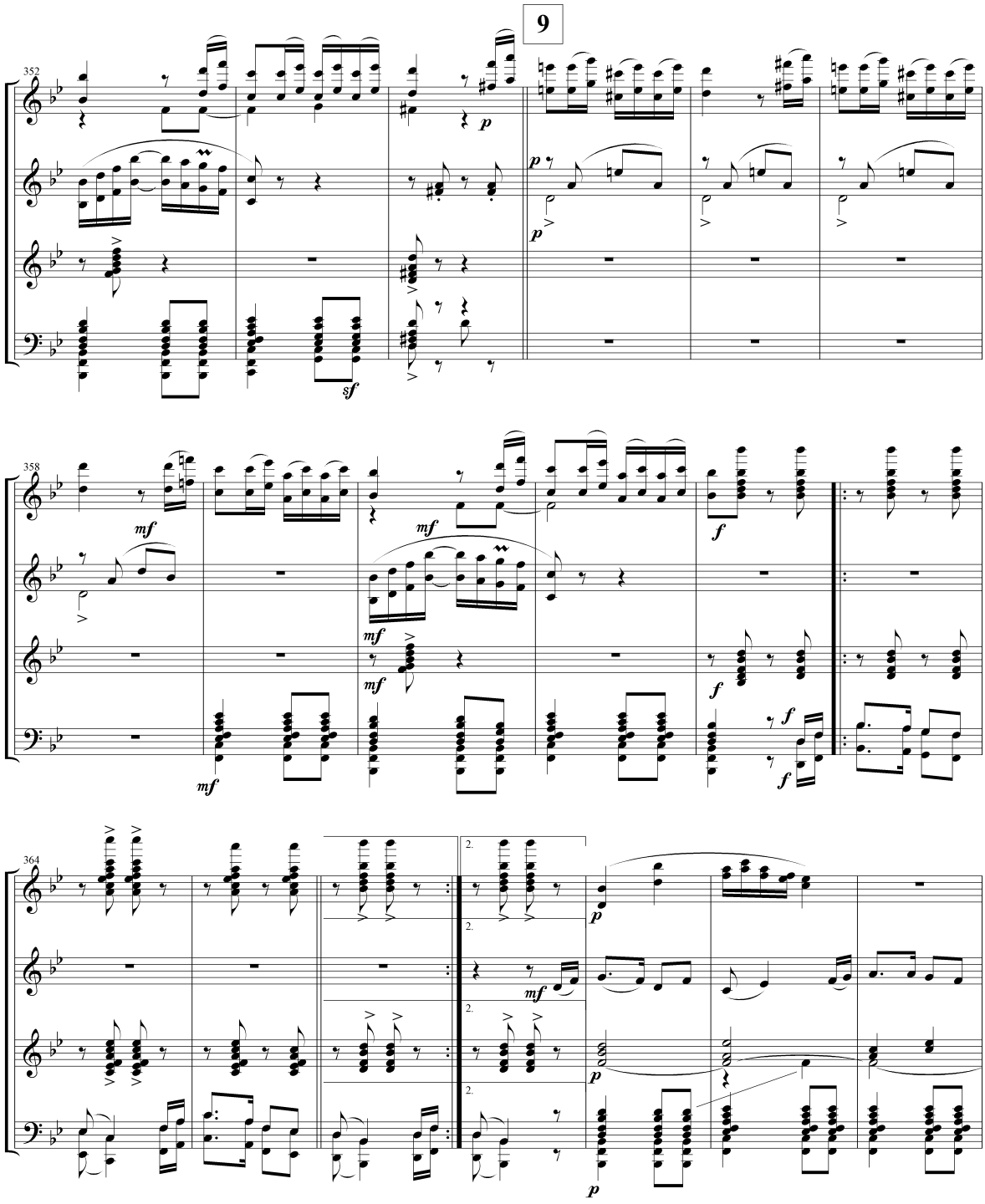

7
TRAS - OS - MONTES
Pouco Menos
274
281
288
3

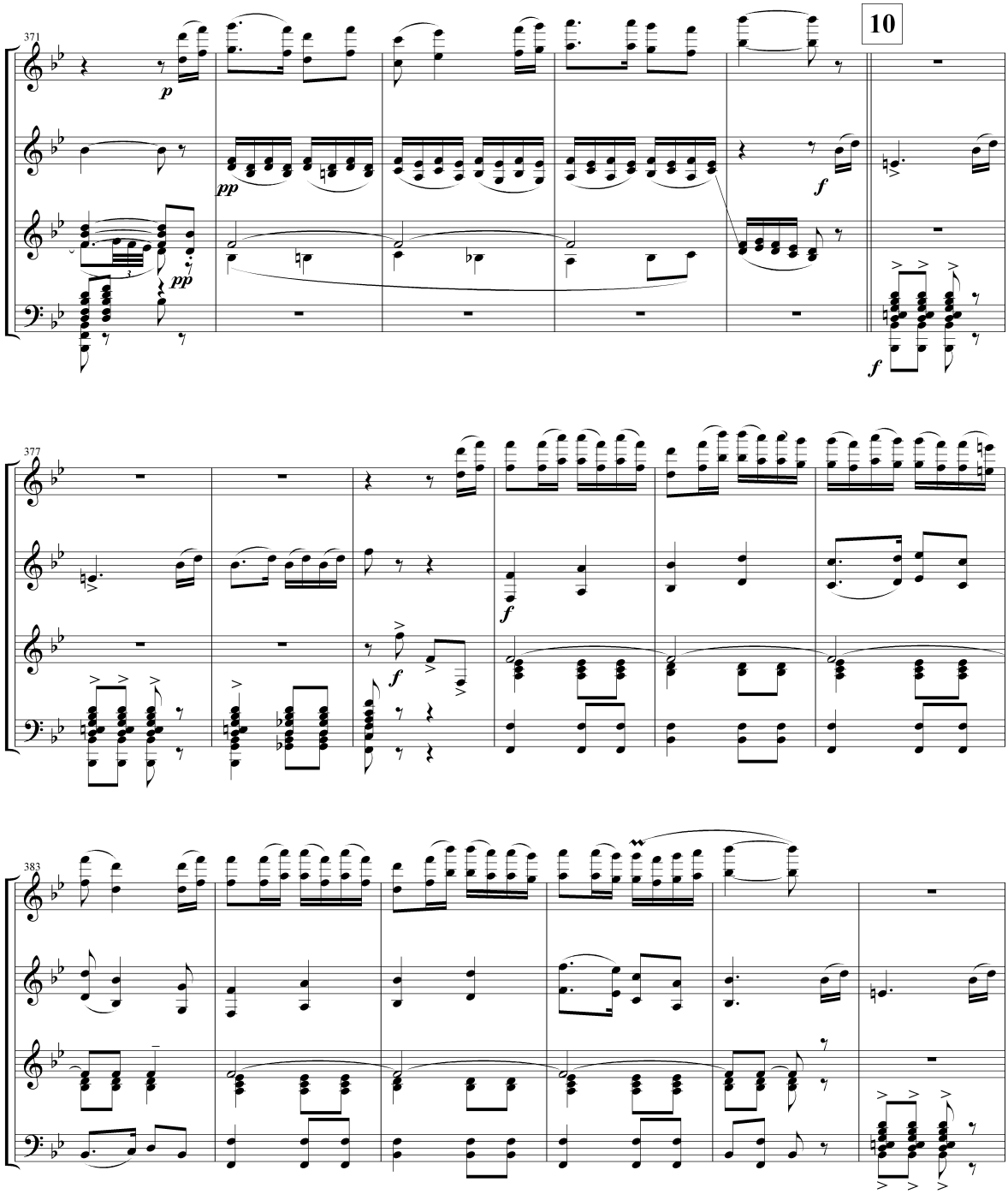

295
p
crescendo
crescendo
crescendo
p
p
301
p
p
p
Menos
308
p
ten.
rall.
p
rall.
p
rall.
mf

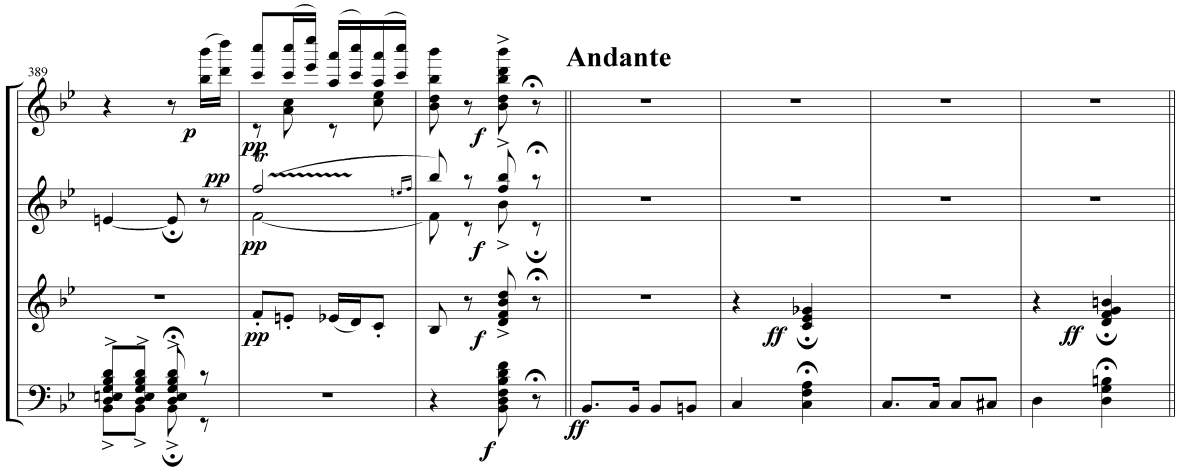

Allegretto (♩. = 96)
315
p
DOURO
322
mf
328
mf
p

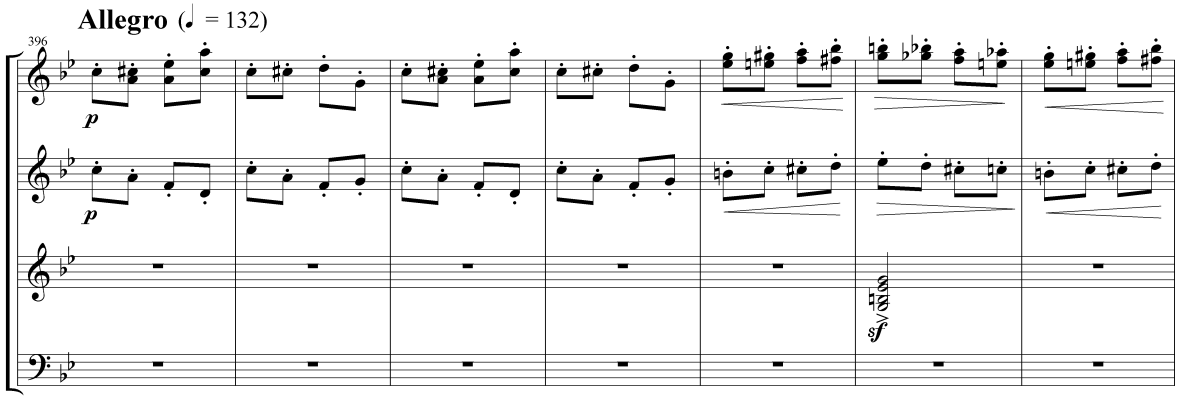


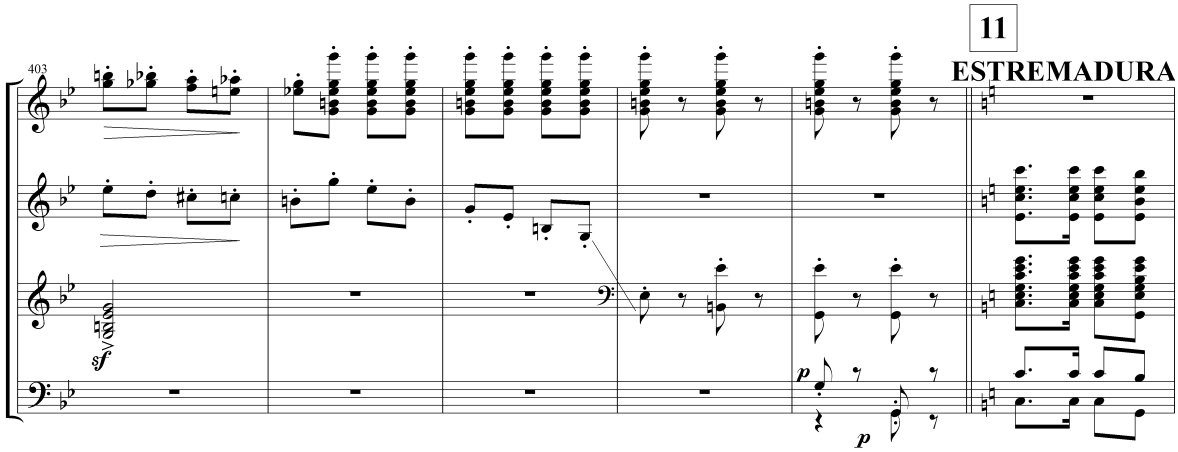
- 19 -

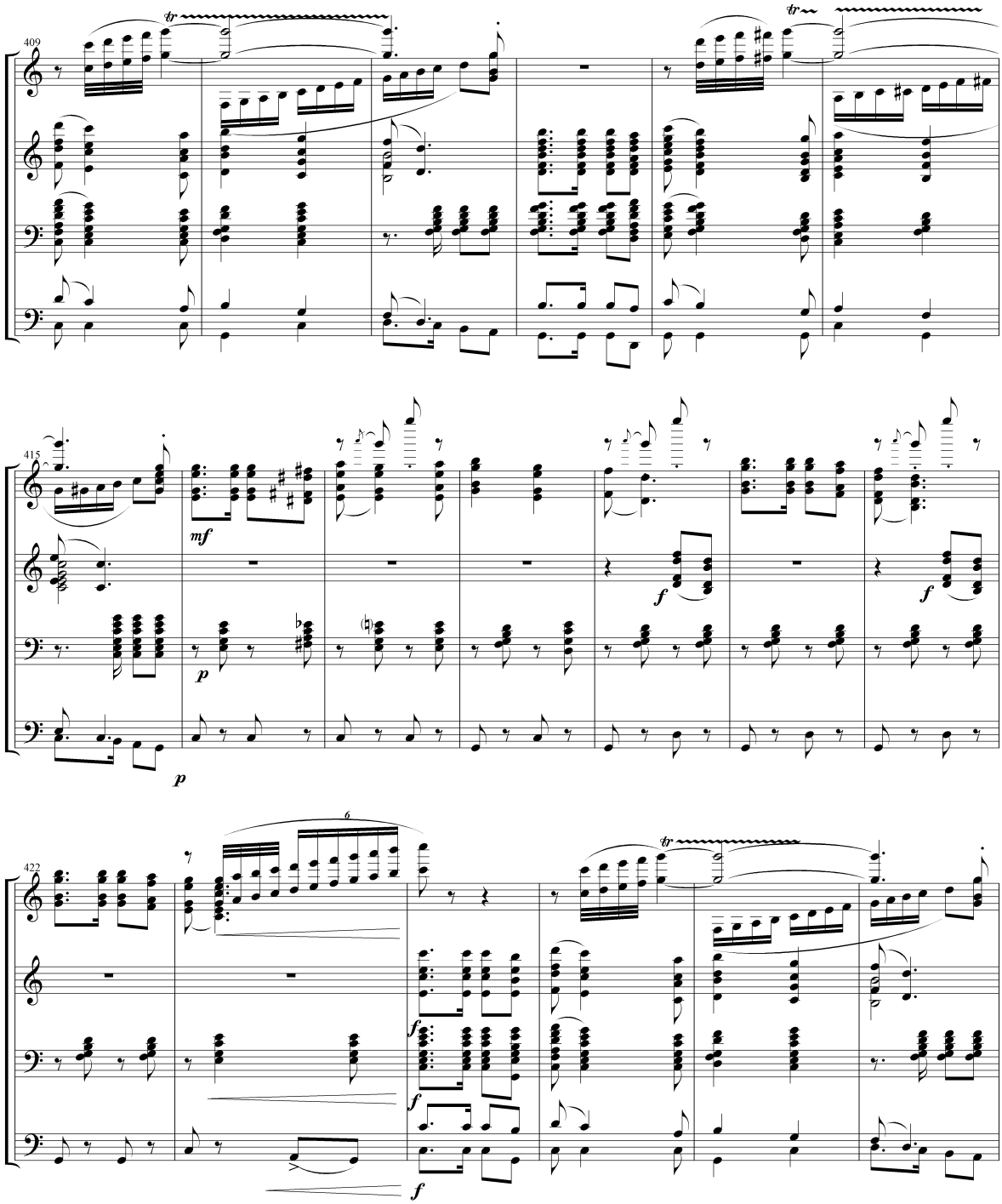

9
352
358
364

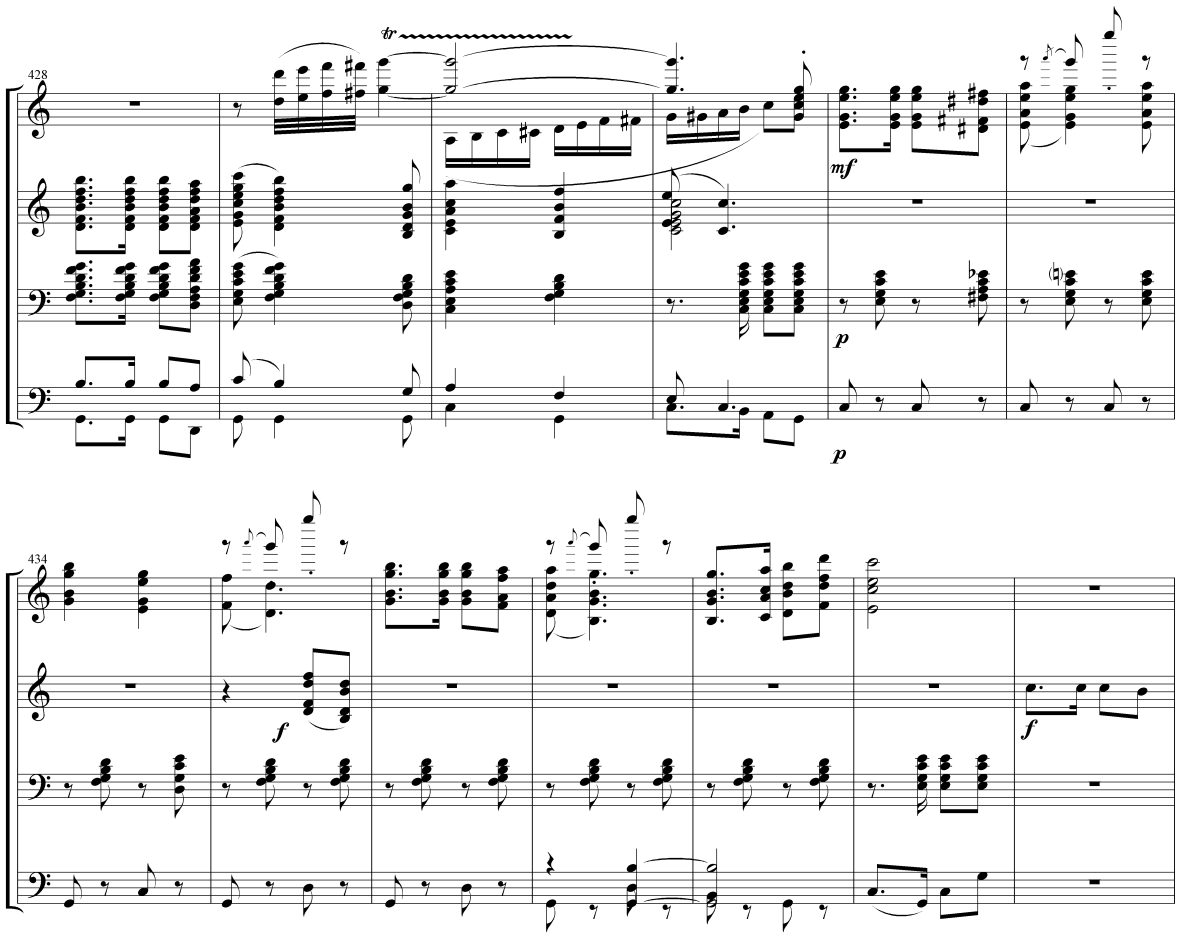

371
10
377
383

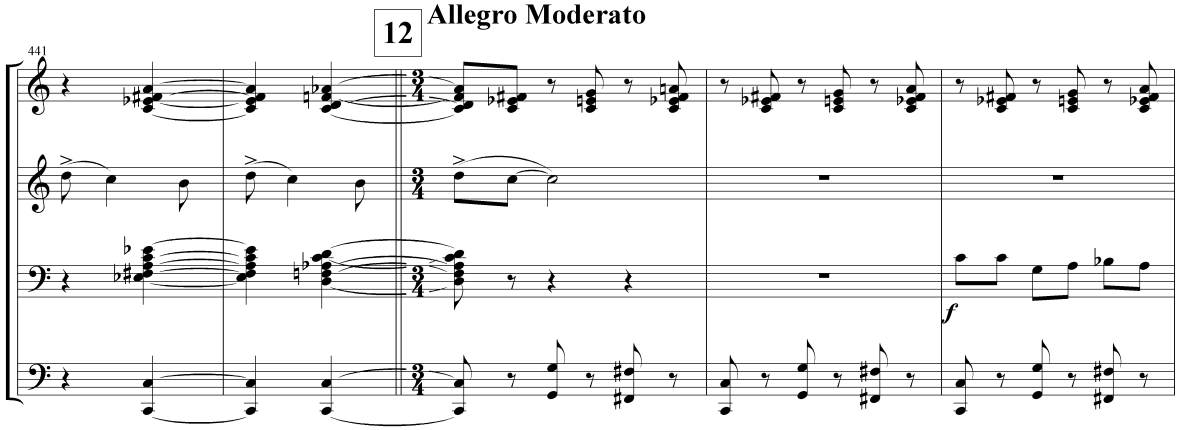

389
Andante
p
pp
f
ff

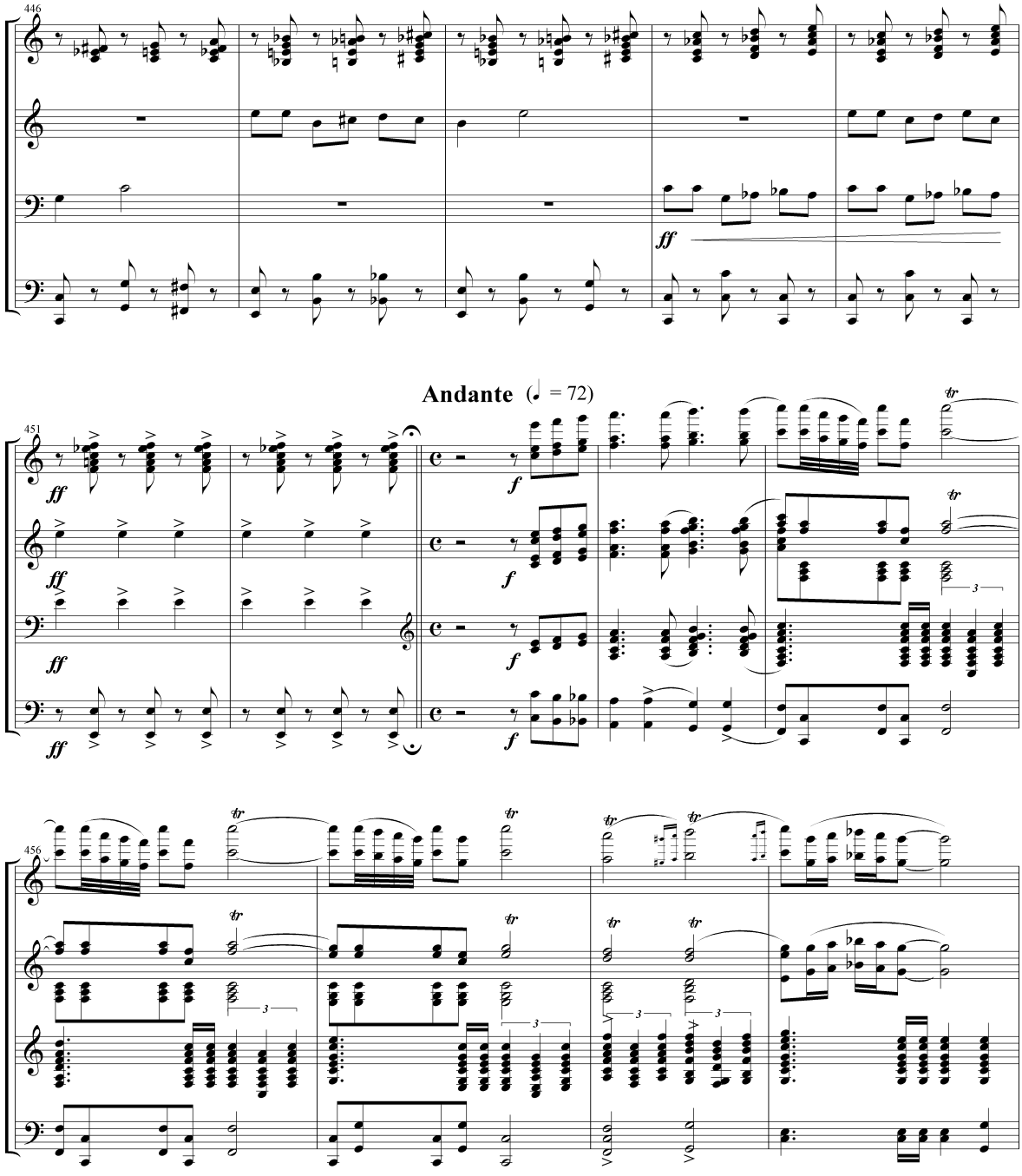

Allegro (♩ = 132)
396
p
sf

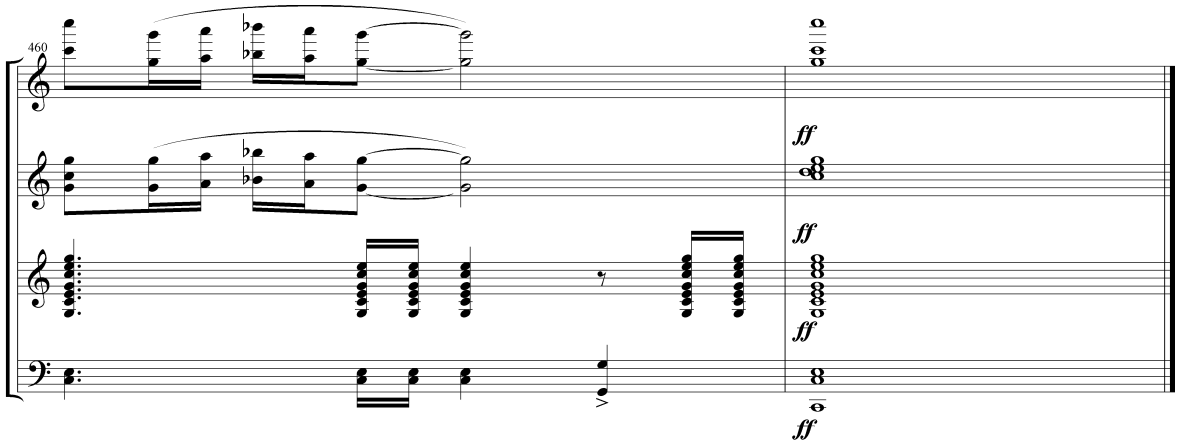

11
ESTREMADURA
403
sf
p


409
415
422
mf
p
f
6


428
tr
mf
p
p
434
f
f


12
Allegro Moderato
441
f

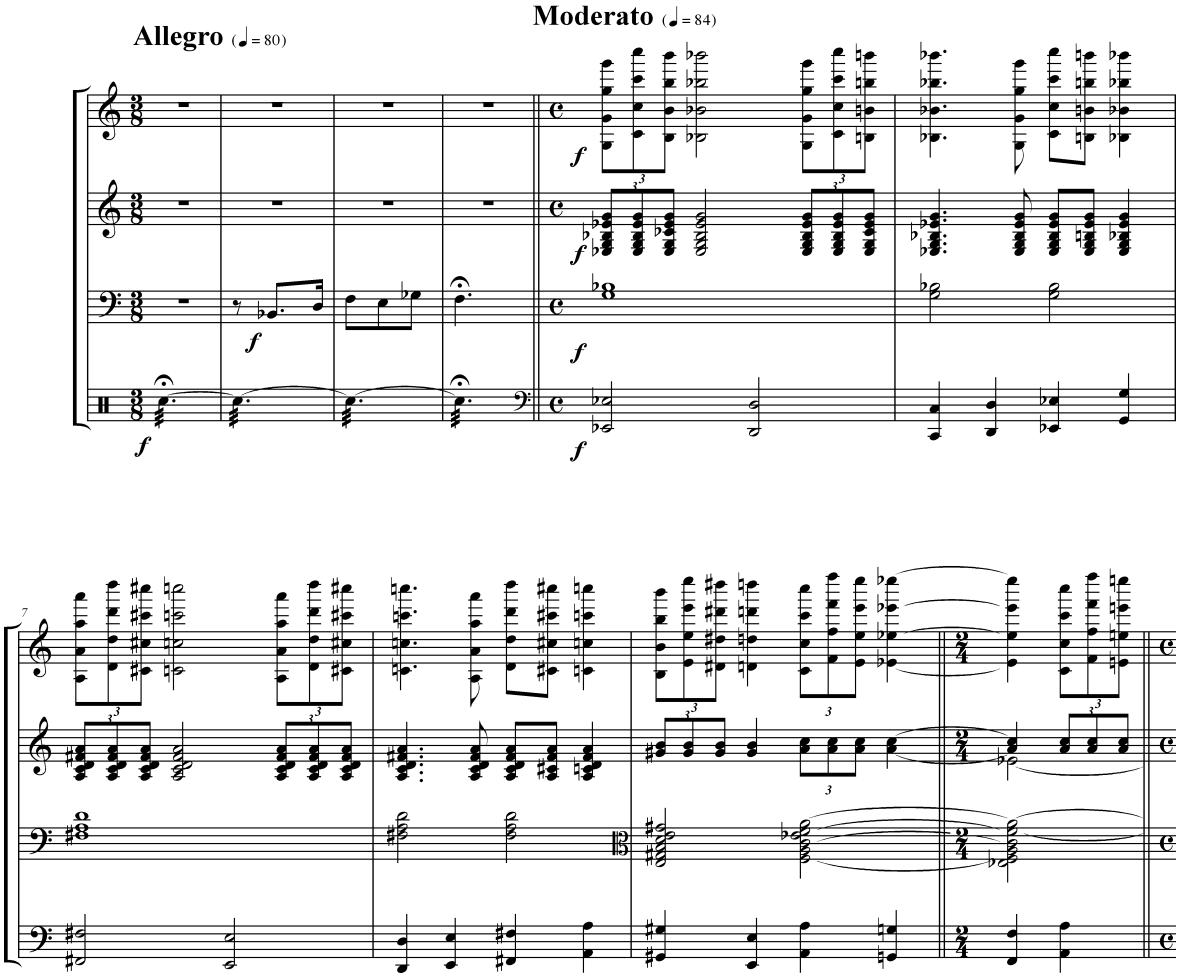

446
ff
Andante (♩. = 72)
451
ff
f
tr
3
456

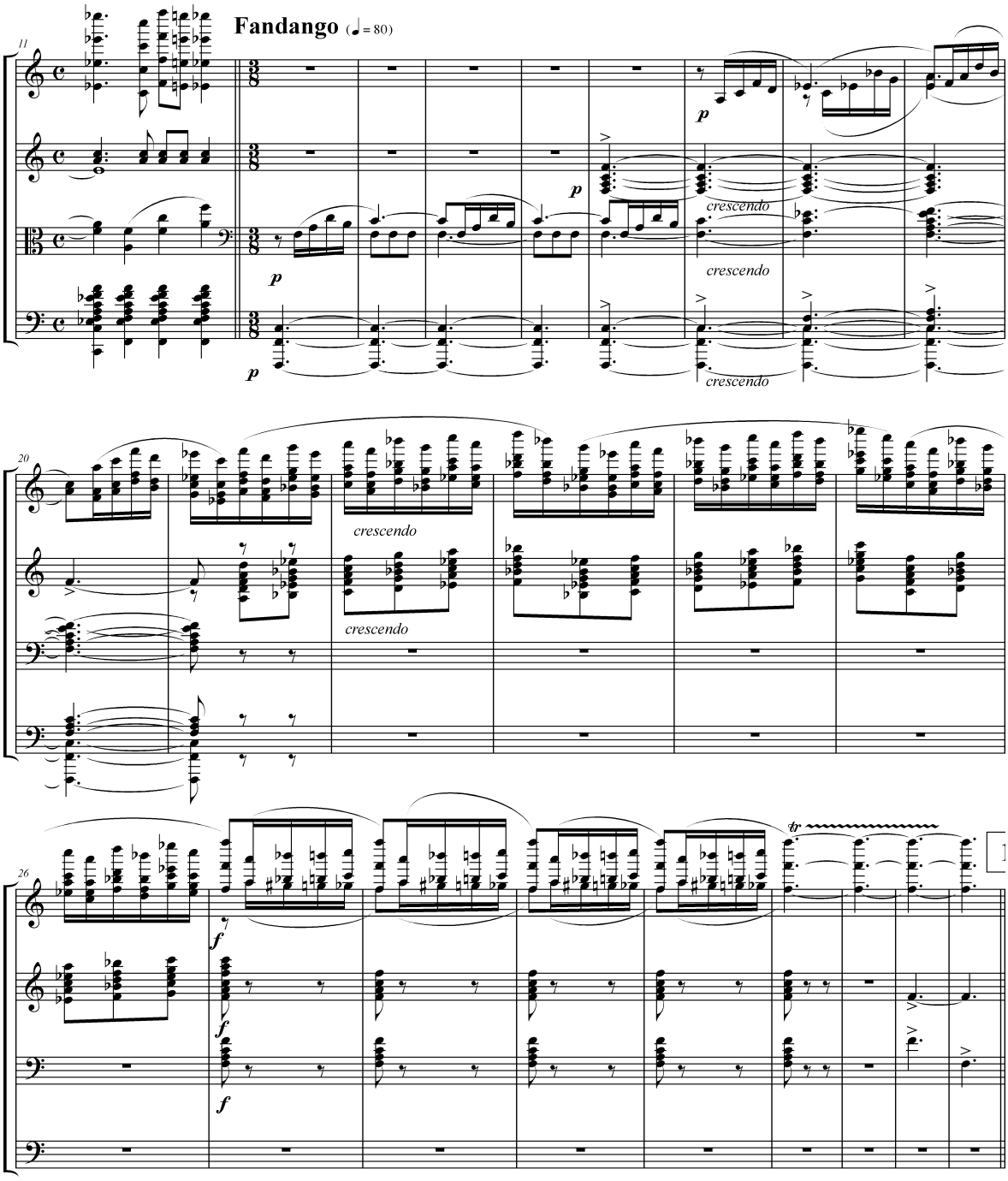

460
ff
ff
ff
ff

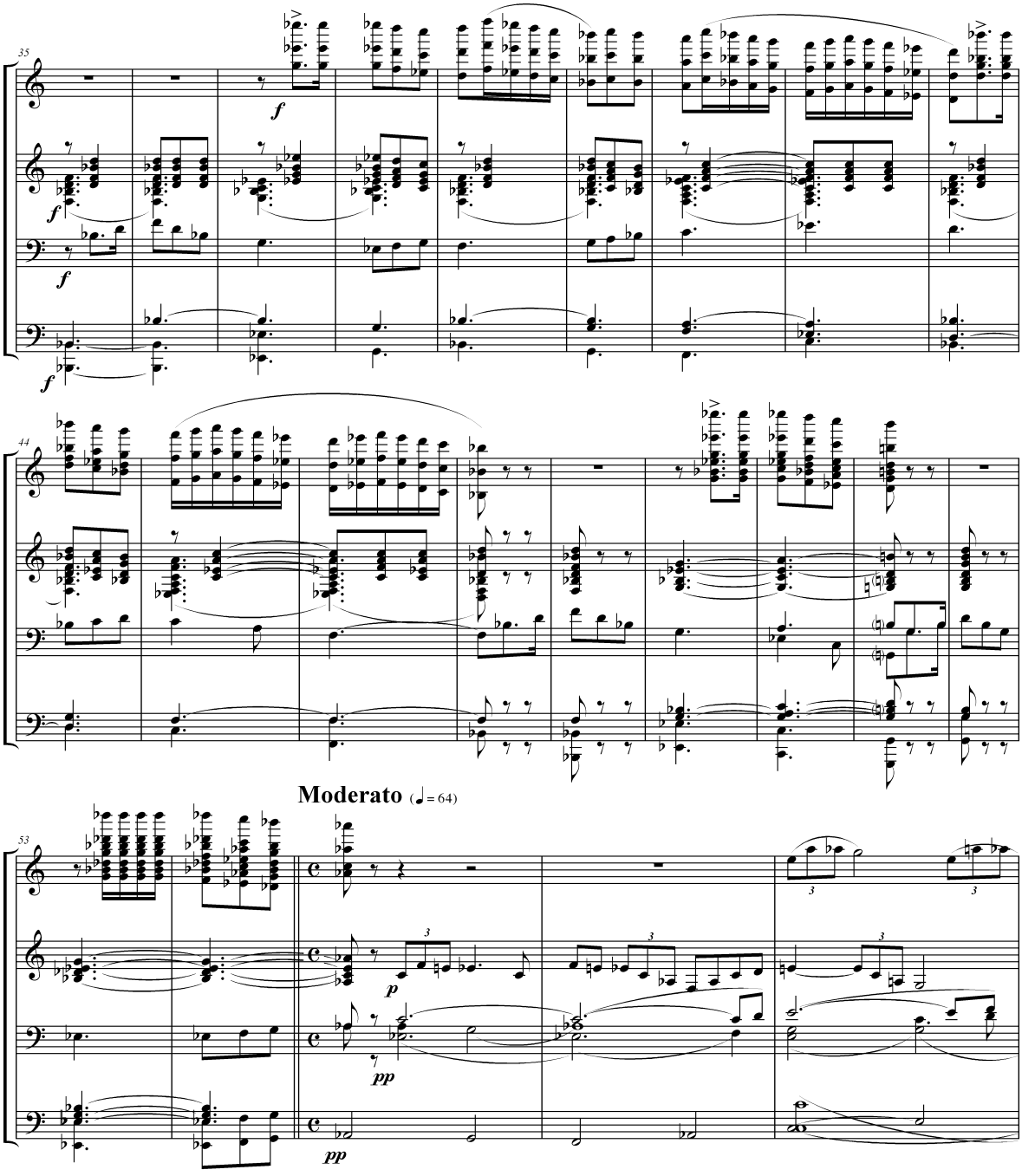
8.6.4. Fantasia nº5 “Paisagem Ribatejana”

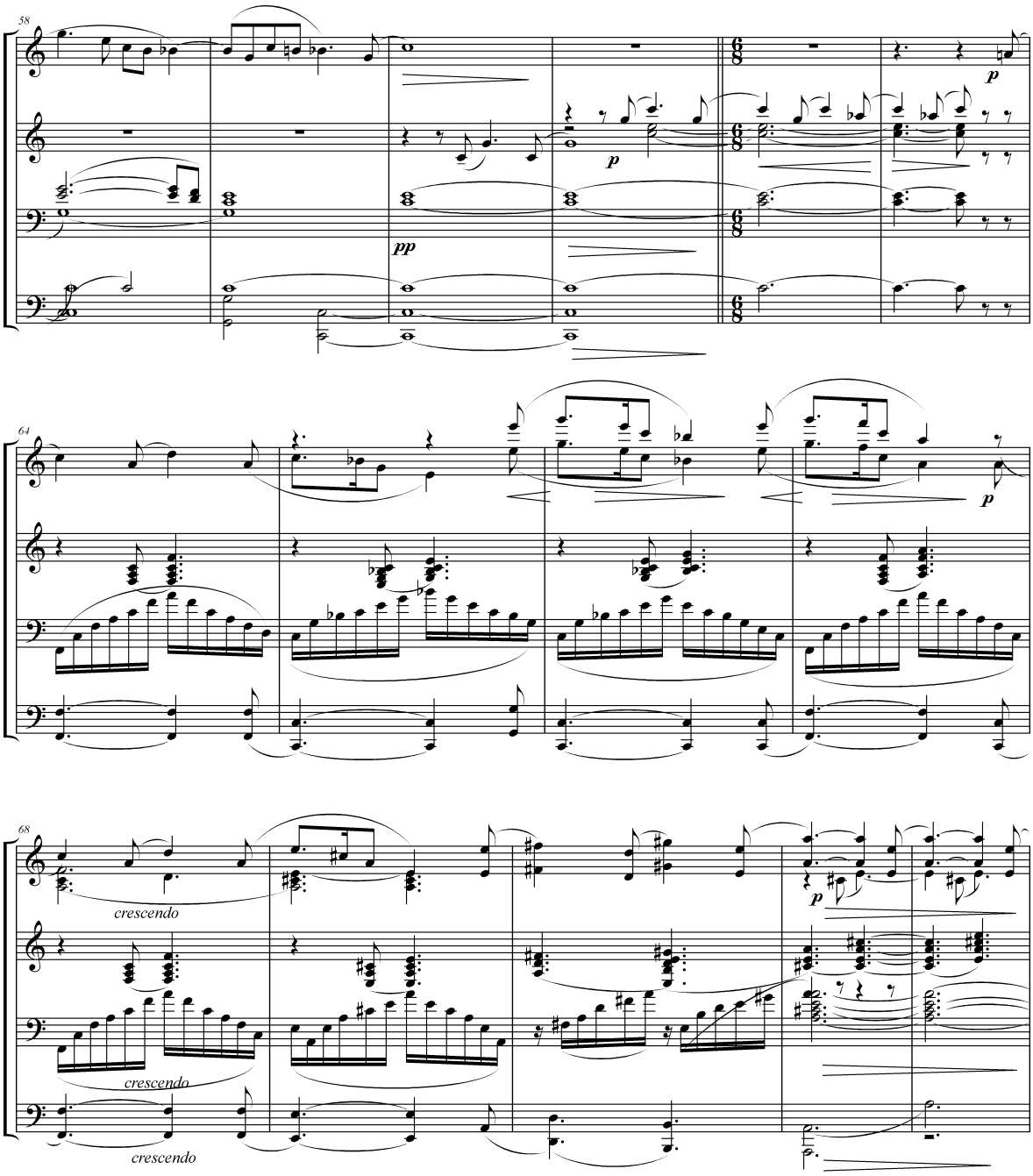
Paisagem Ribatejana

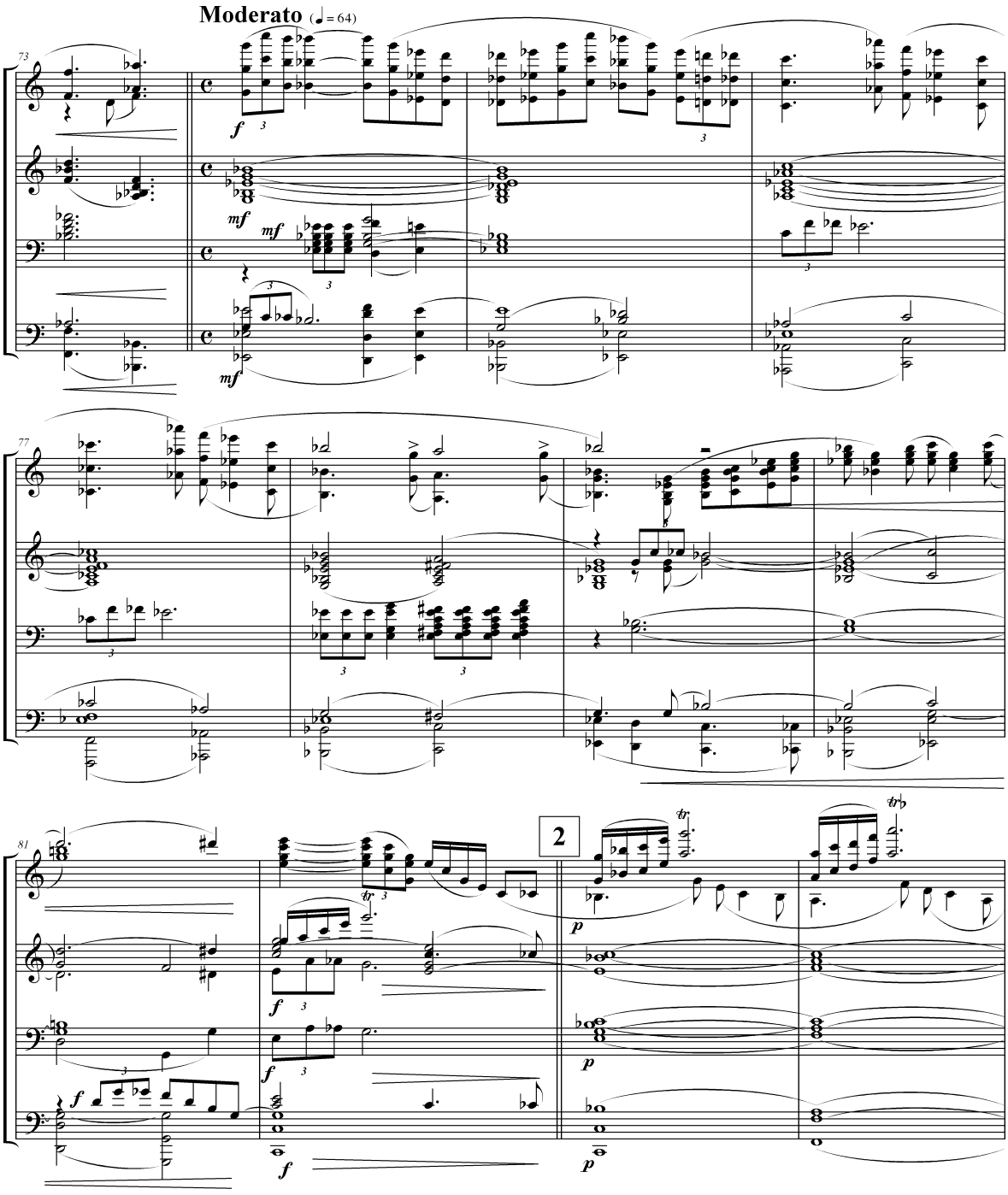
Duarte Ferreira Pestana

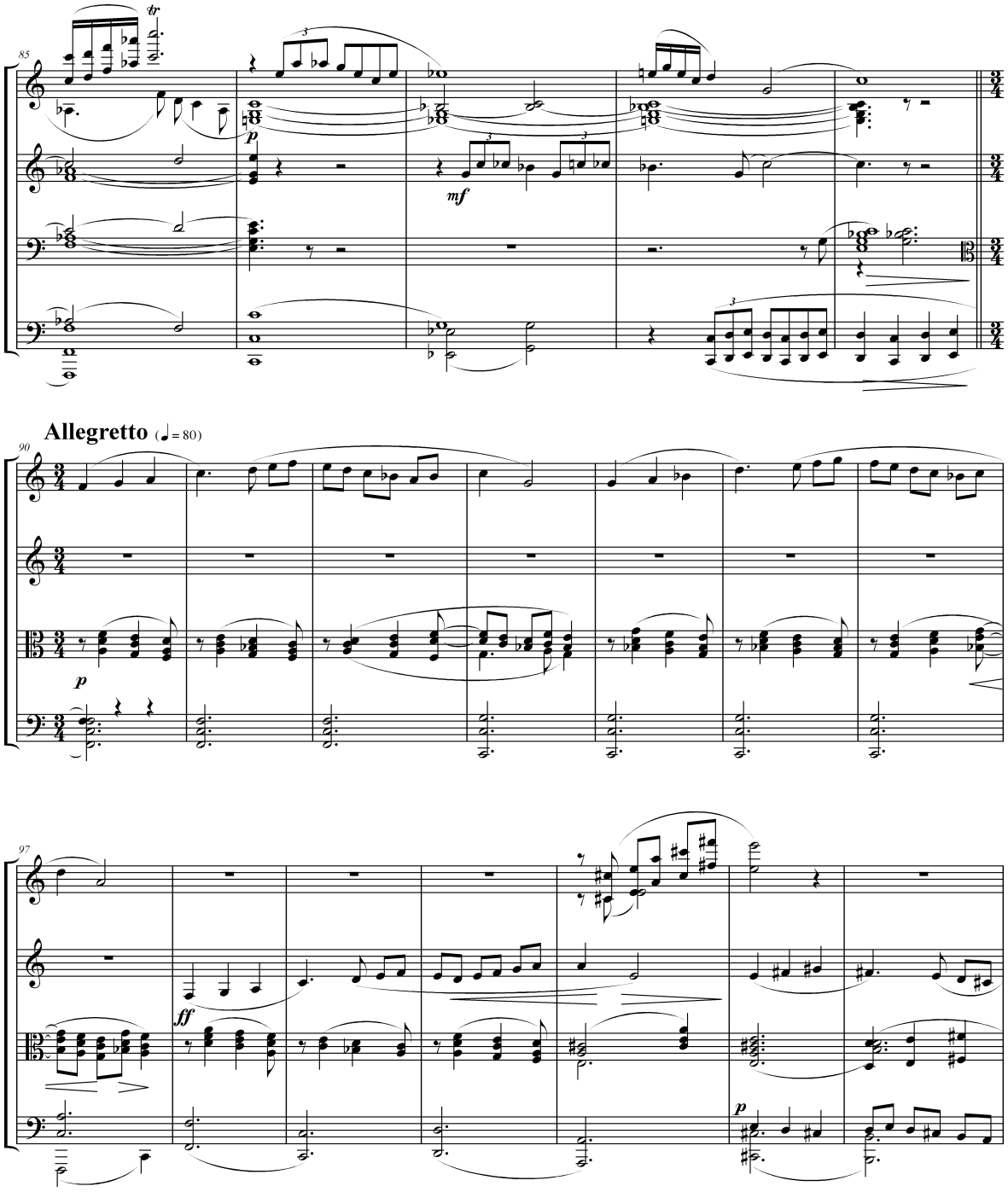


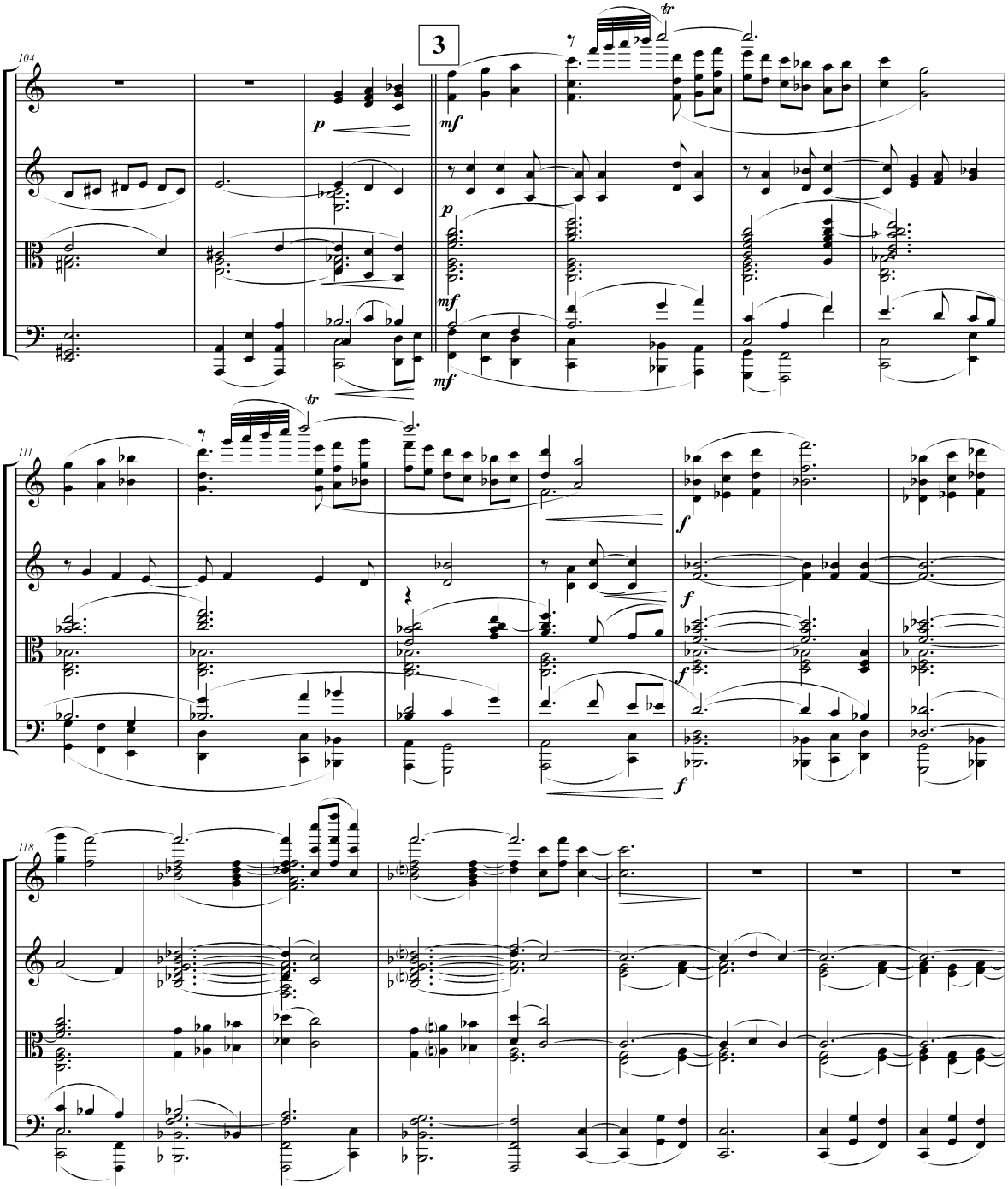

Fandango (♩= 80)
11
p
crescendo
20
26
f
tr

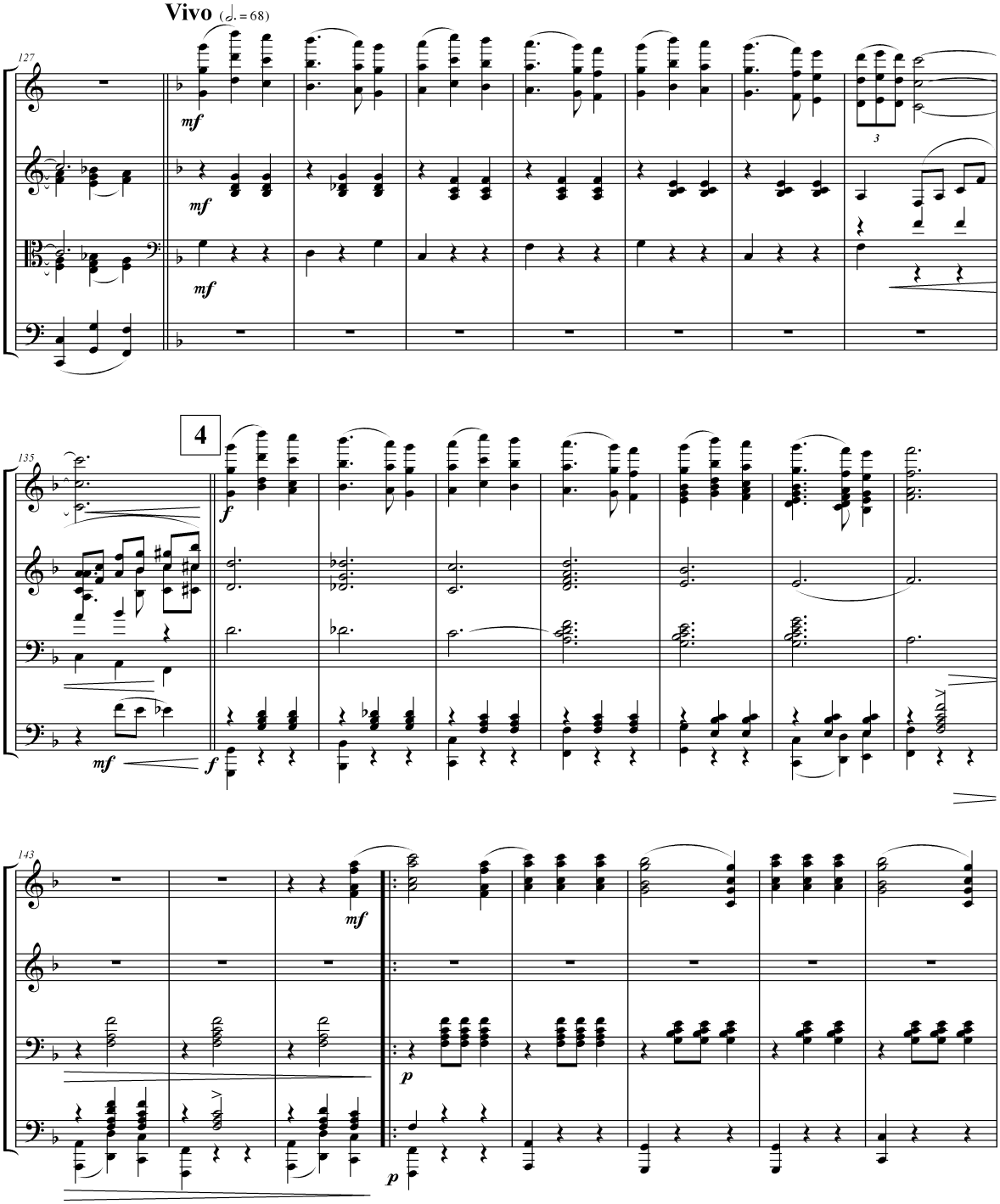

35
f
f
f
f
44
Moderato (♩= 64)
53
p
pp
pp


58
p
p
pp
64
p
68
crescendo
crescendo
crescendo
p

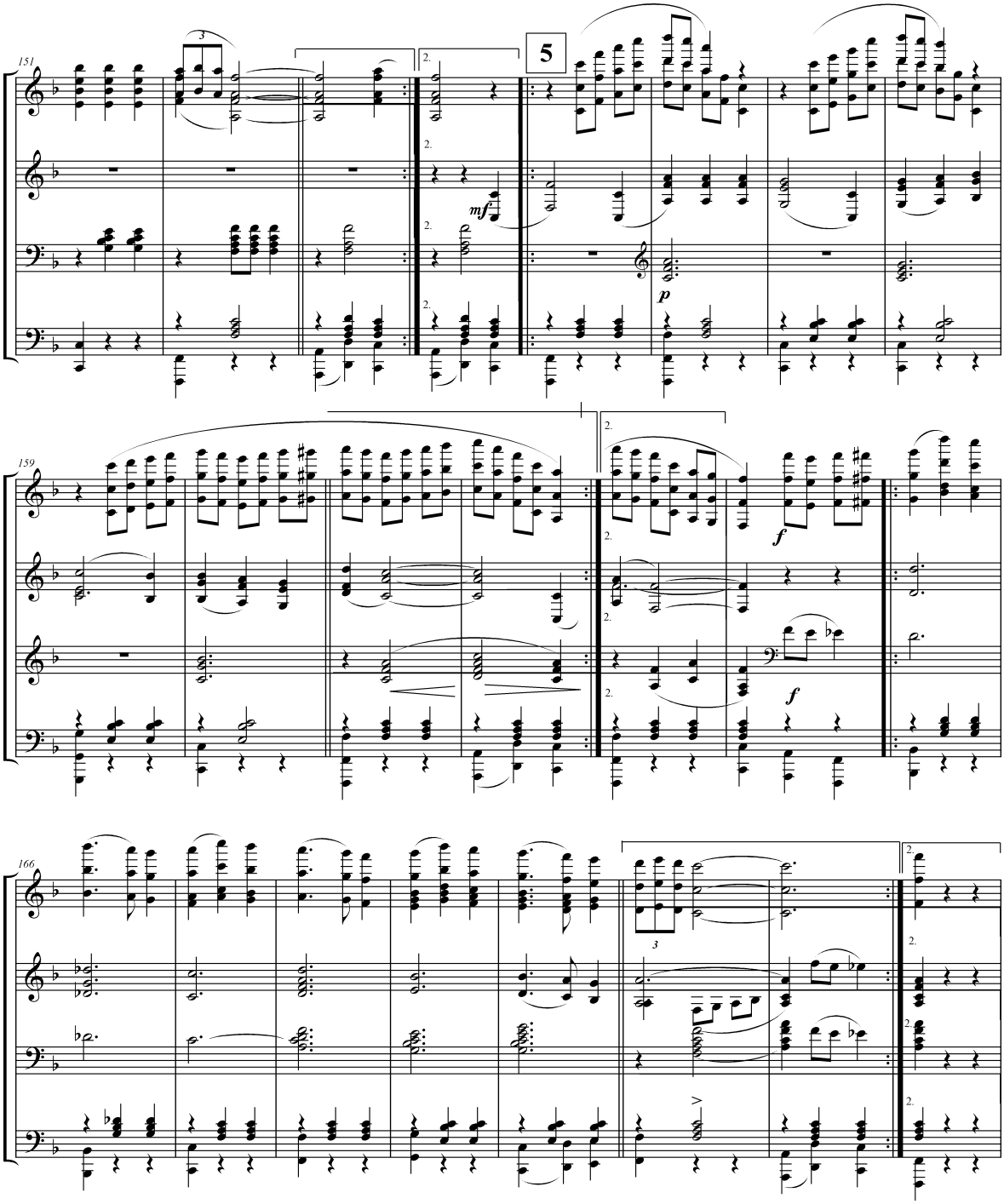

Moderato (♩= 64)
73
77
81
2

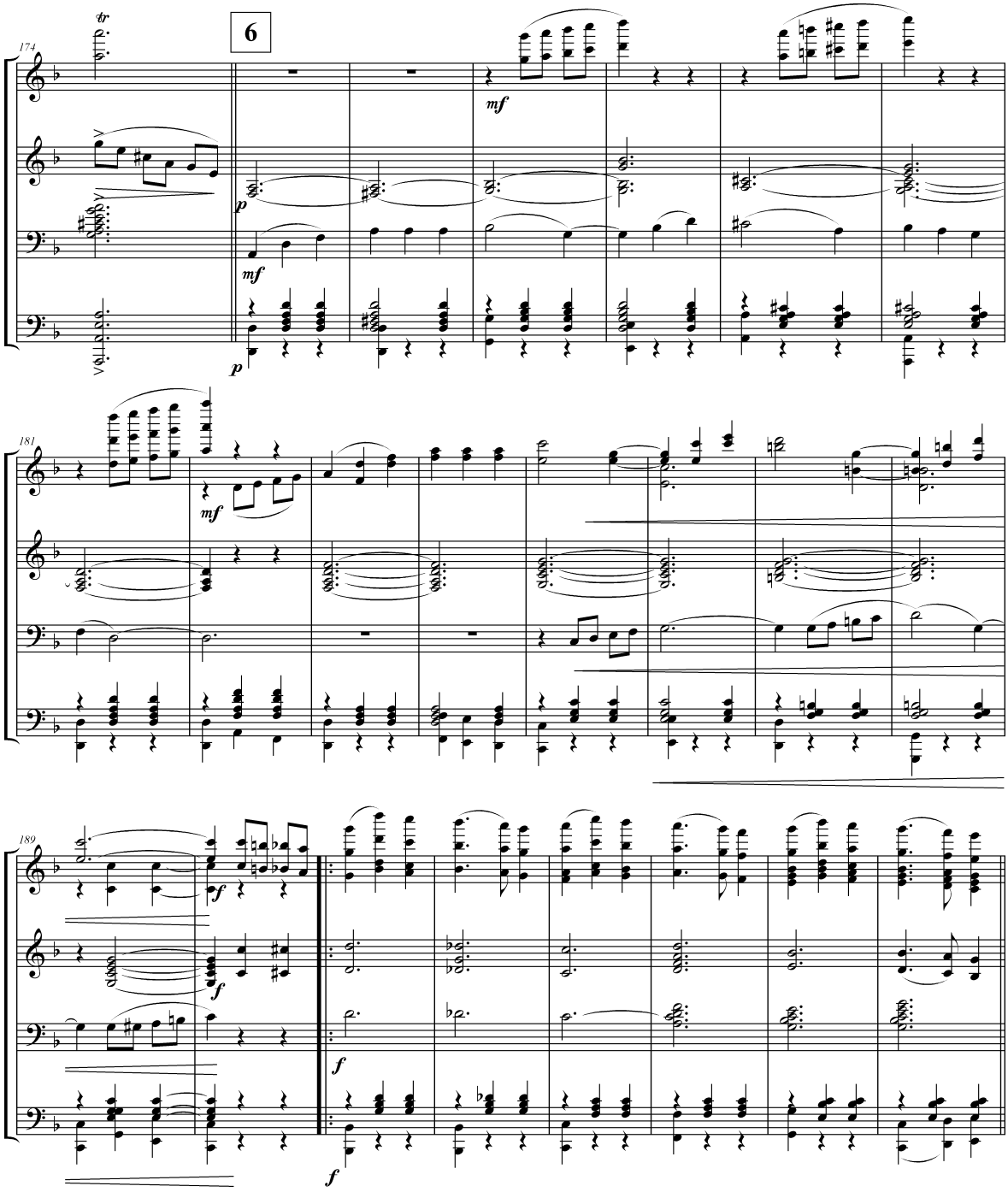

85
tr
p
mf
Allegretto (♩= 80)
90
p
97
ff
p

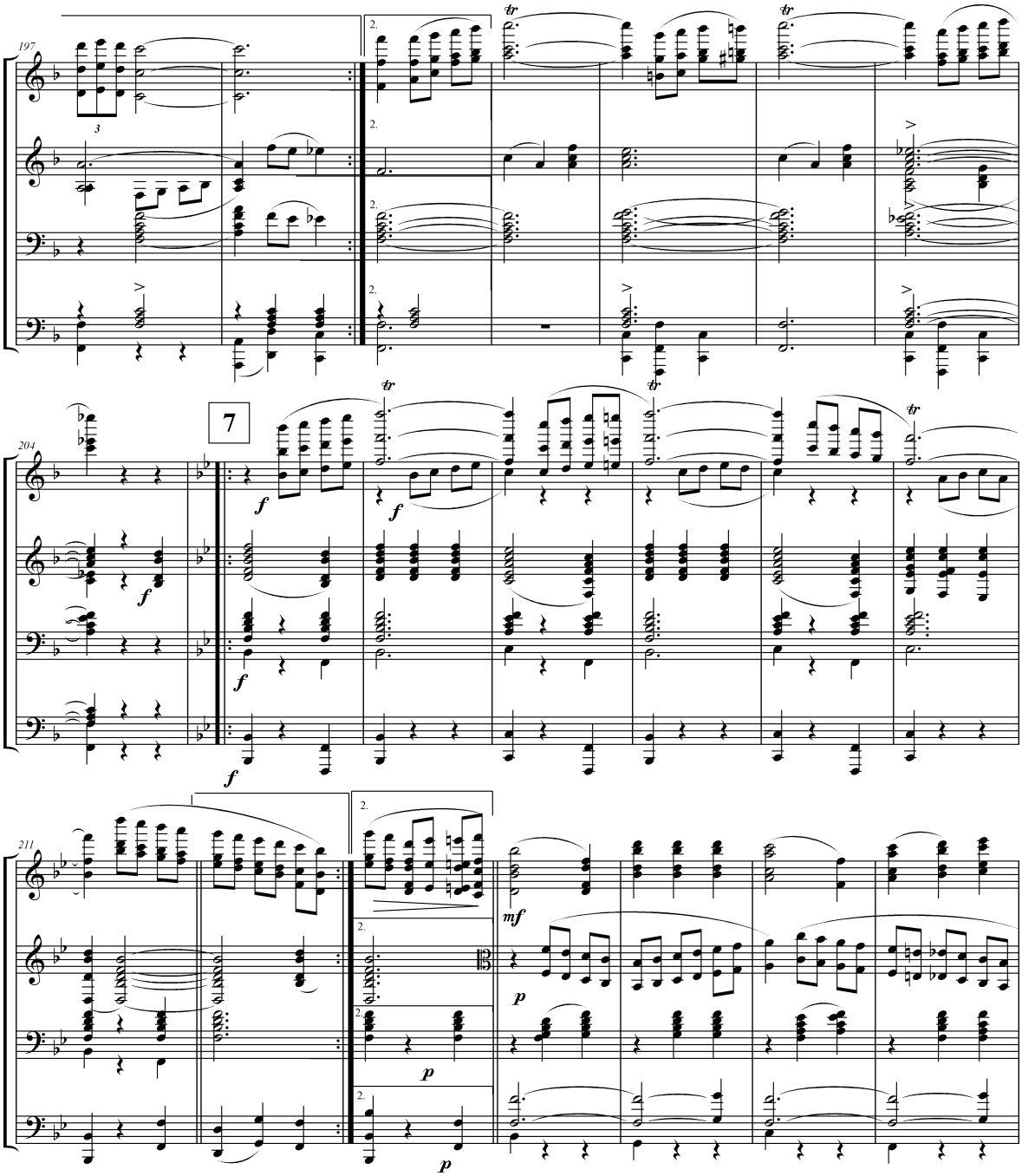

3
104
111
118
tr
p
mf
f

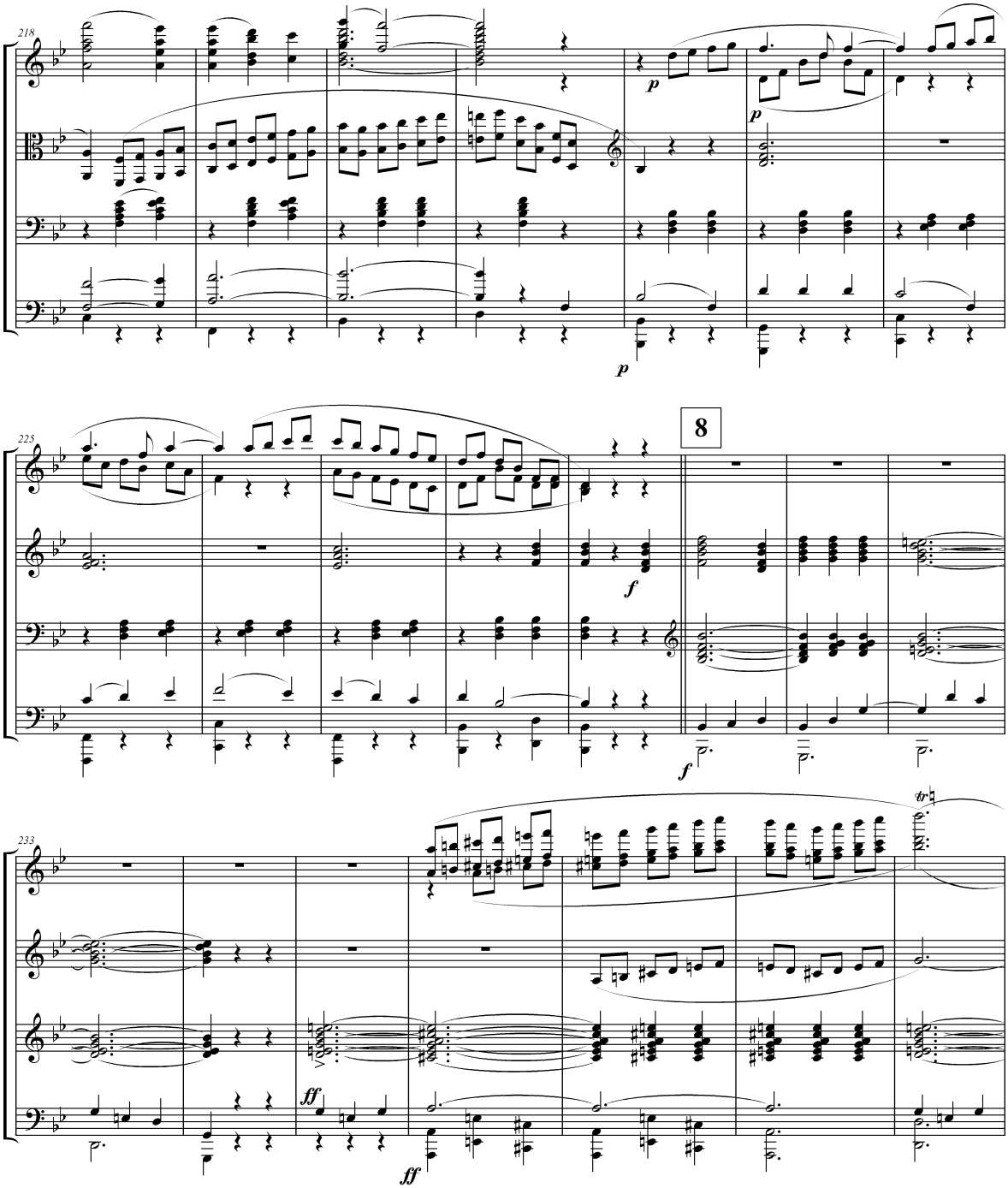


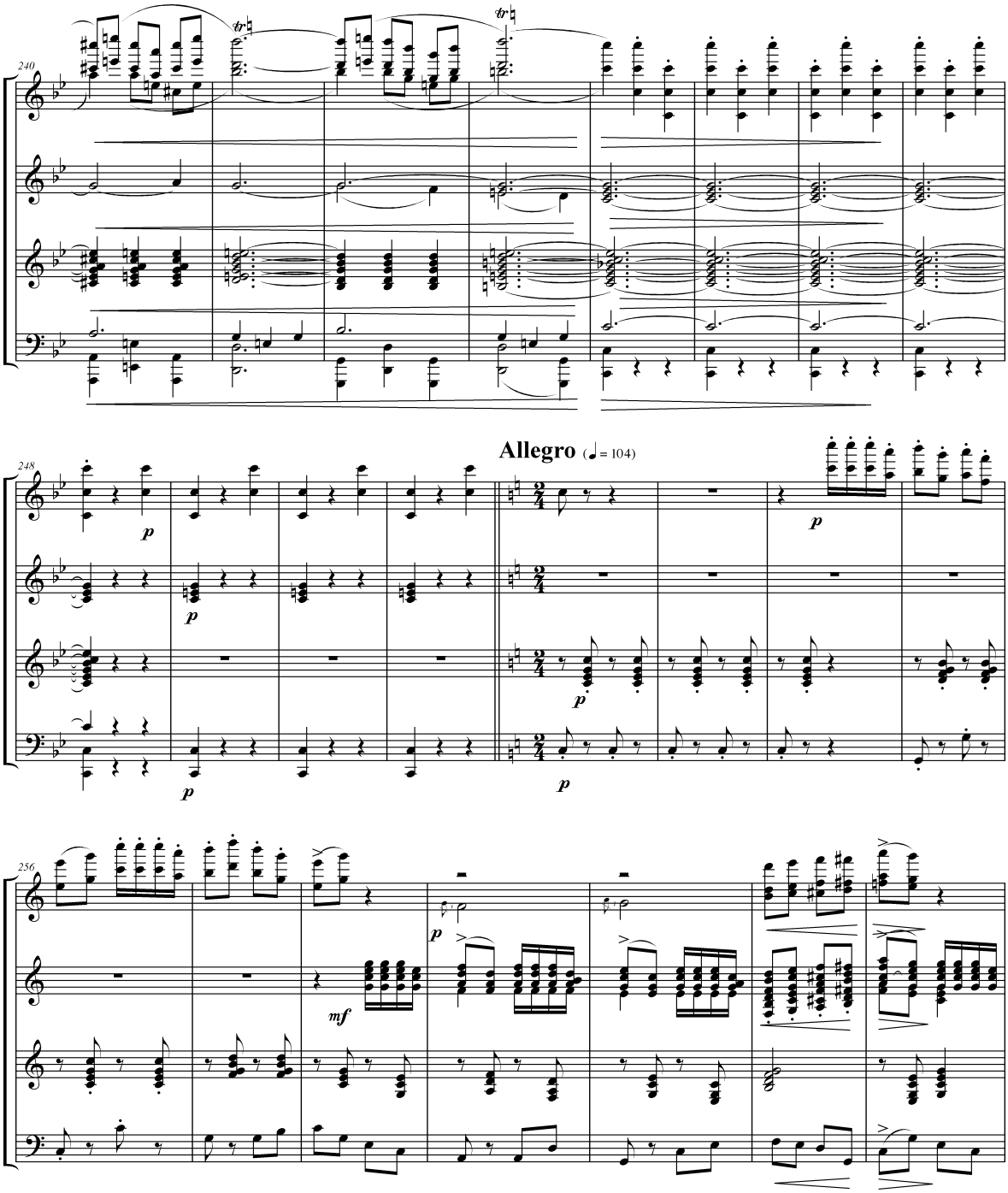
- 8 -

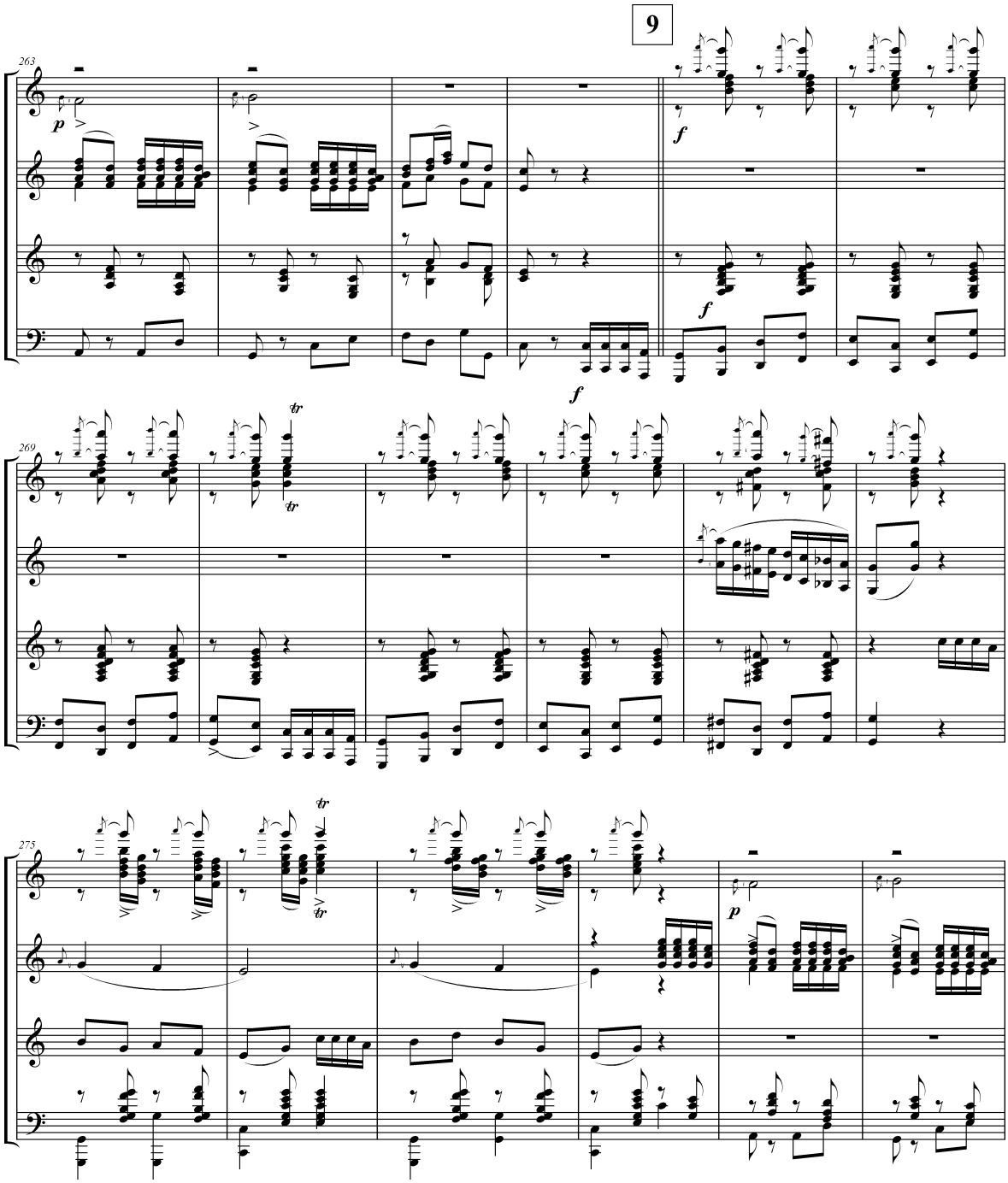

151
5
mf
p
159
f
f
166

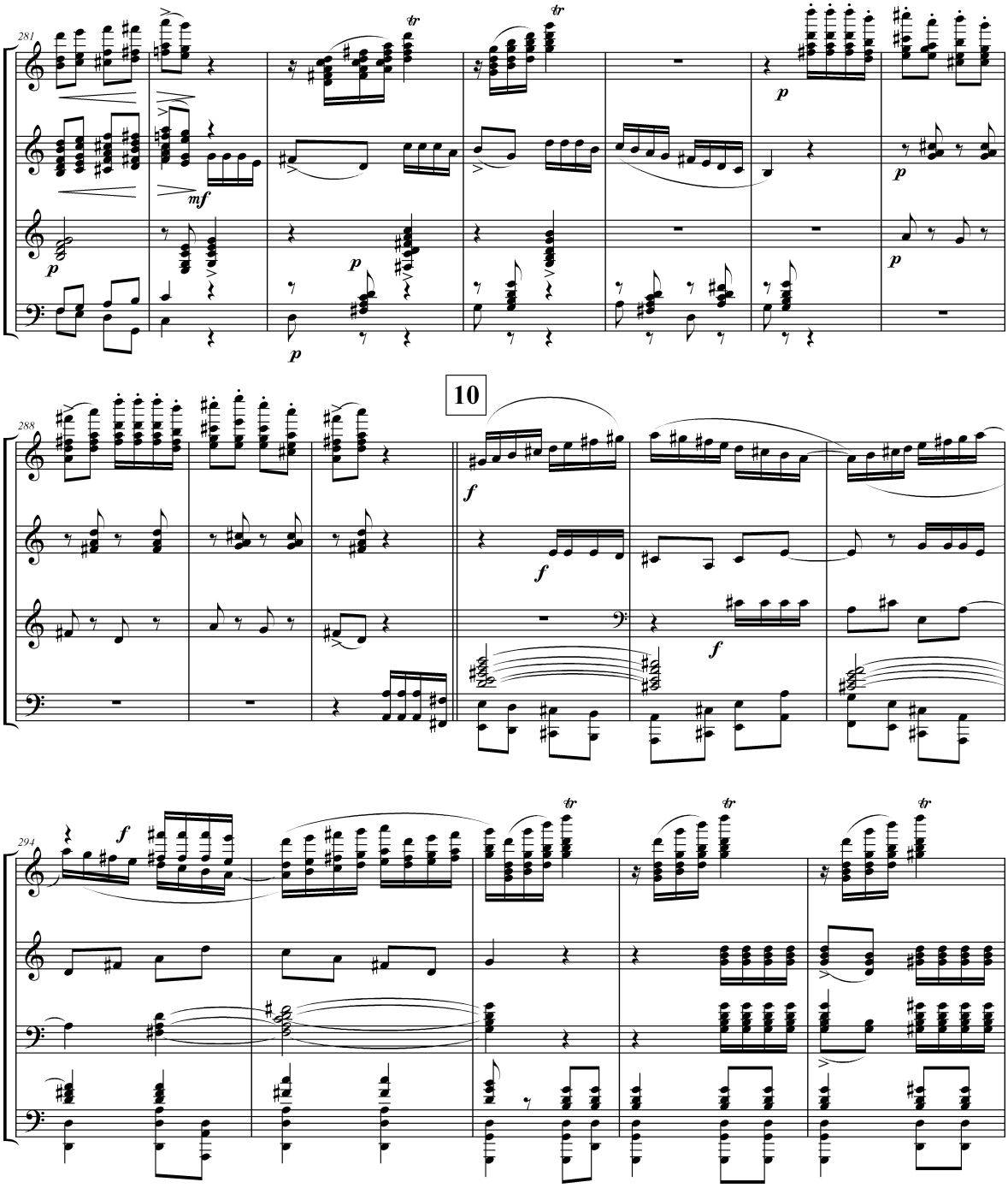

6
174
tr
mf
p
mf
p
181
mf
189
f
f
f
f

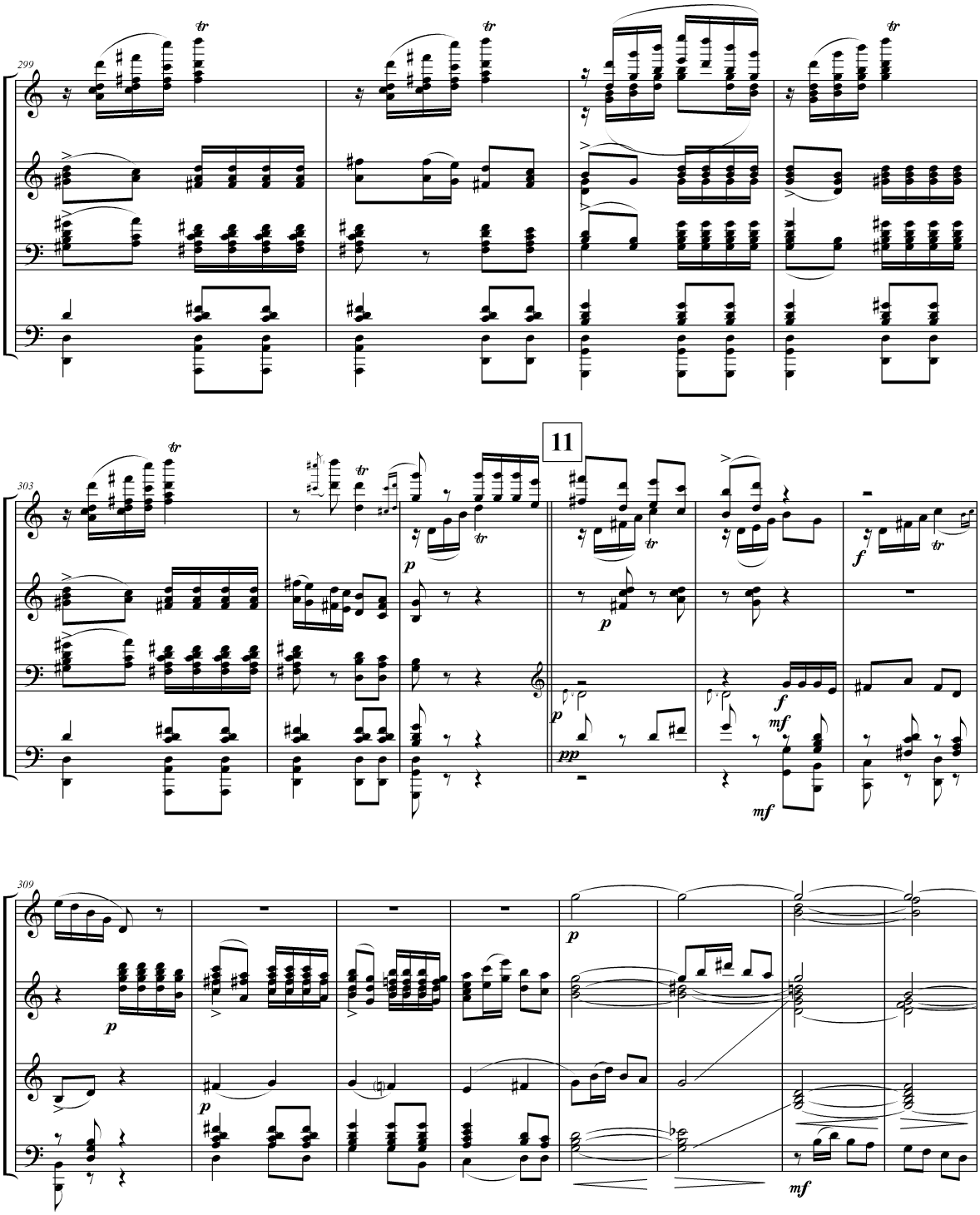

197
204
7
211

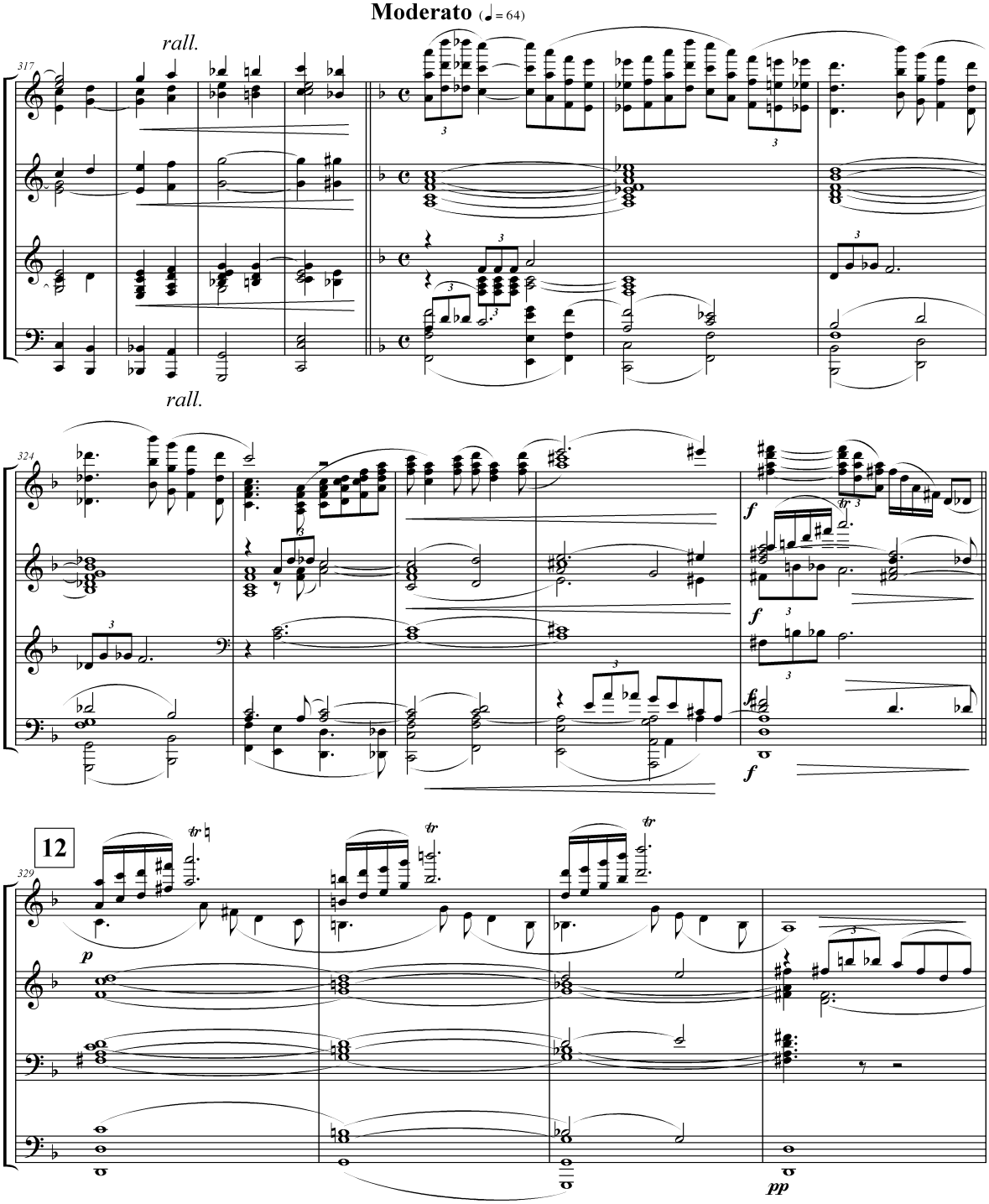

218
p
p
p
225
8
f
f
233
ff
ff
tr

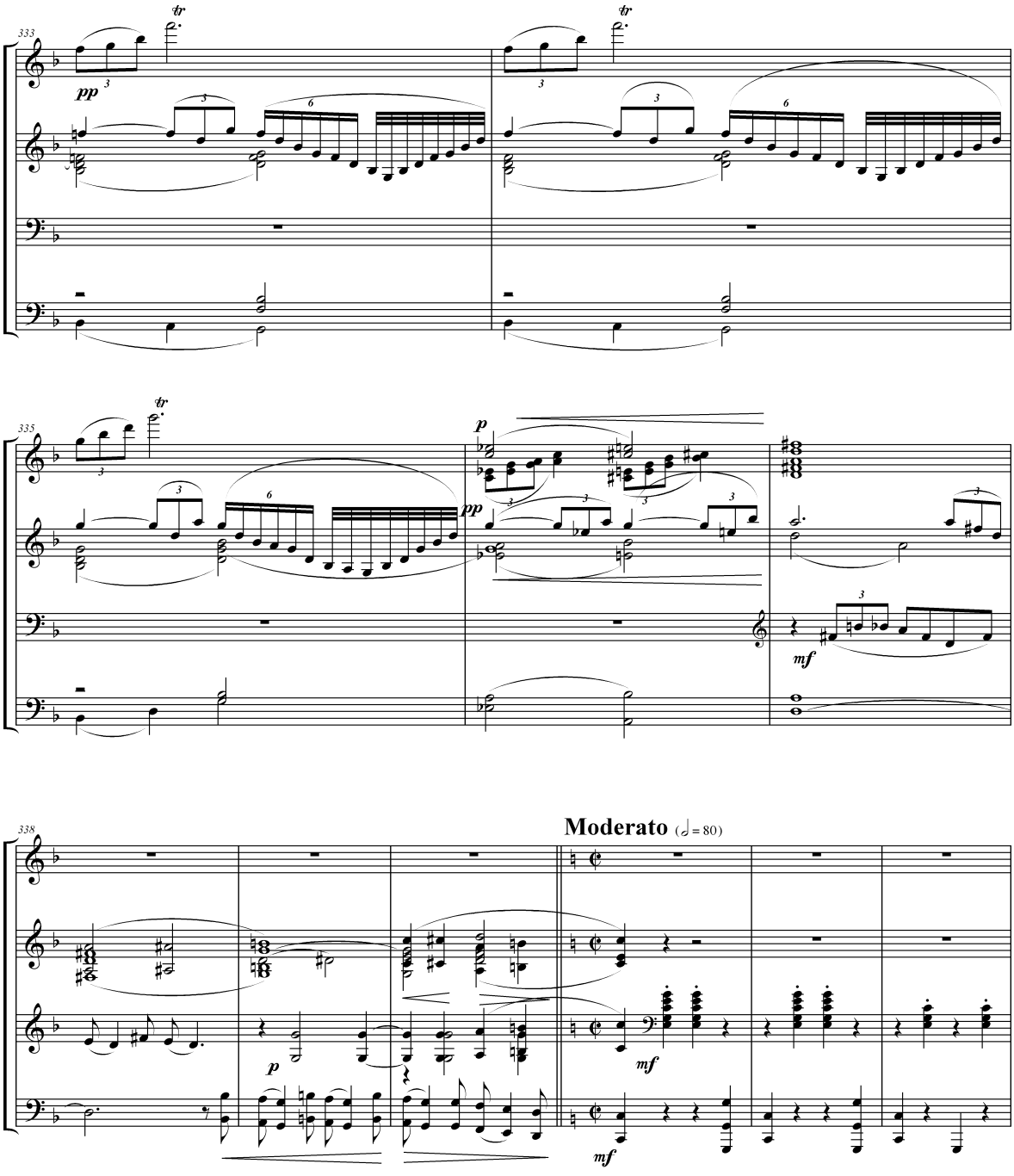

240
tr
tr
248
Allegro (♩= 104)
p
p
p
p
p
256
p
mf

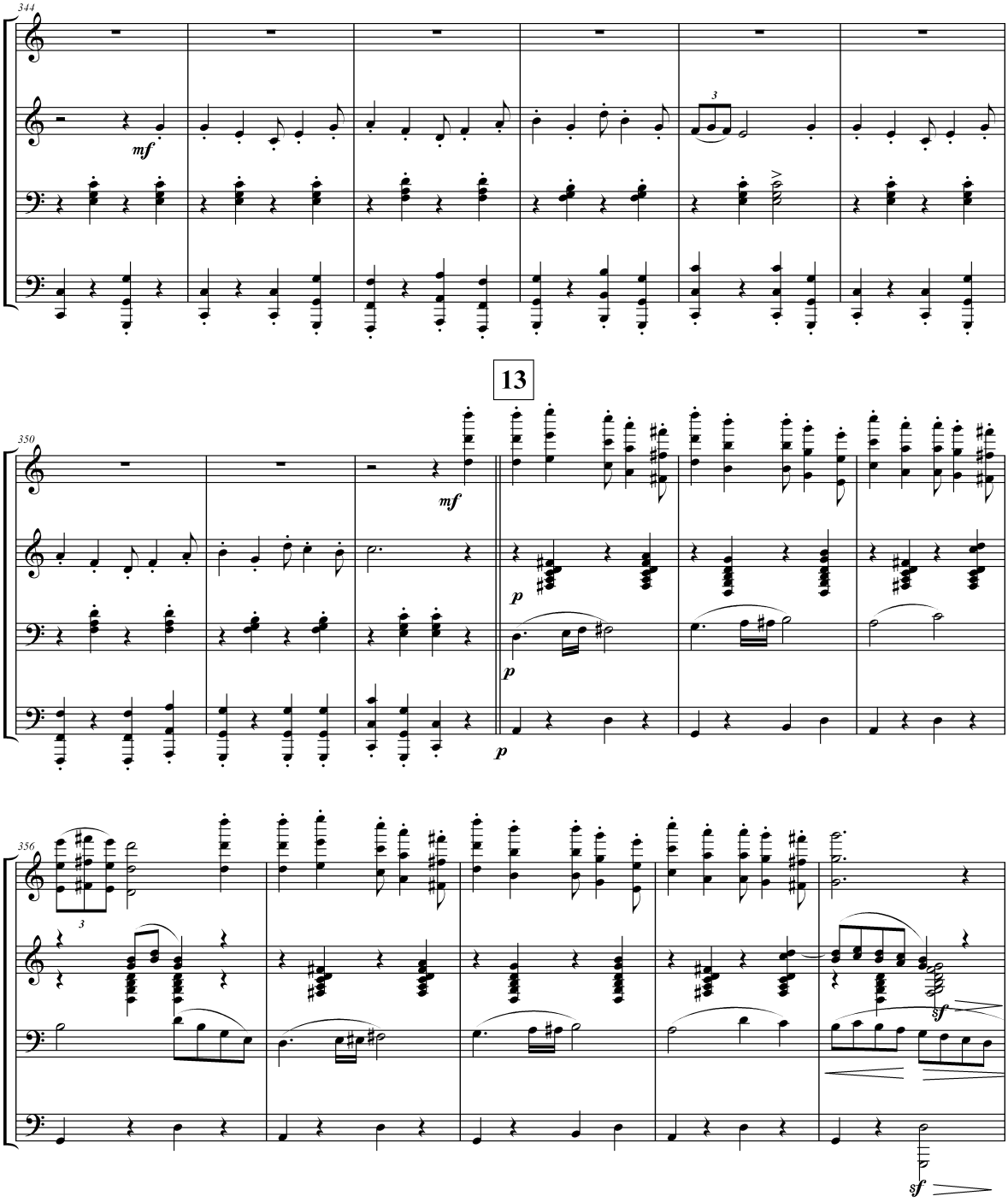

9
263
p
f
f
f
269
tr
tr
275
tr
tr
p

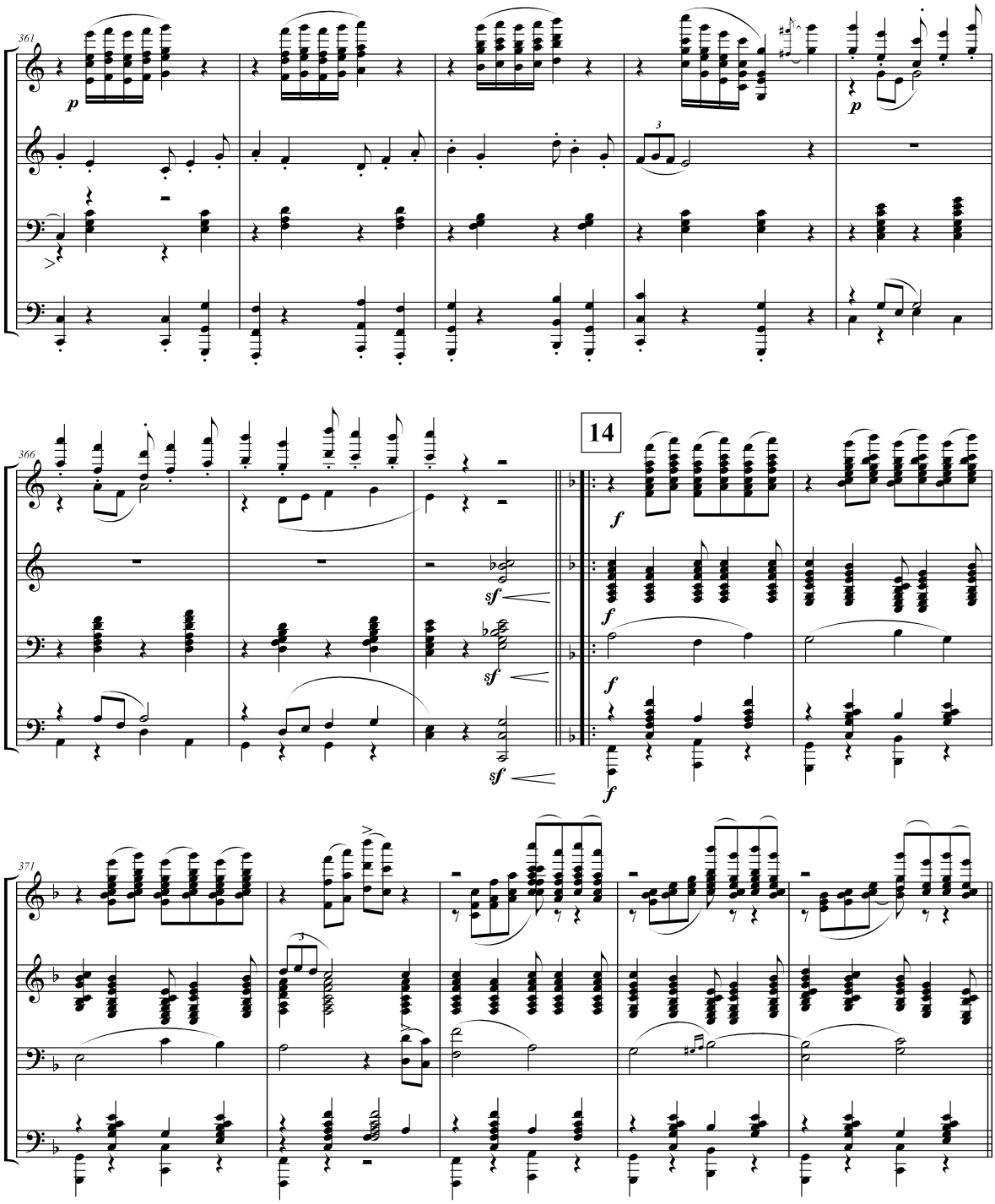

281
mf
p
tr
10
288
f
294

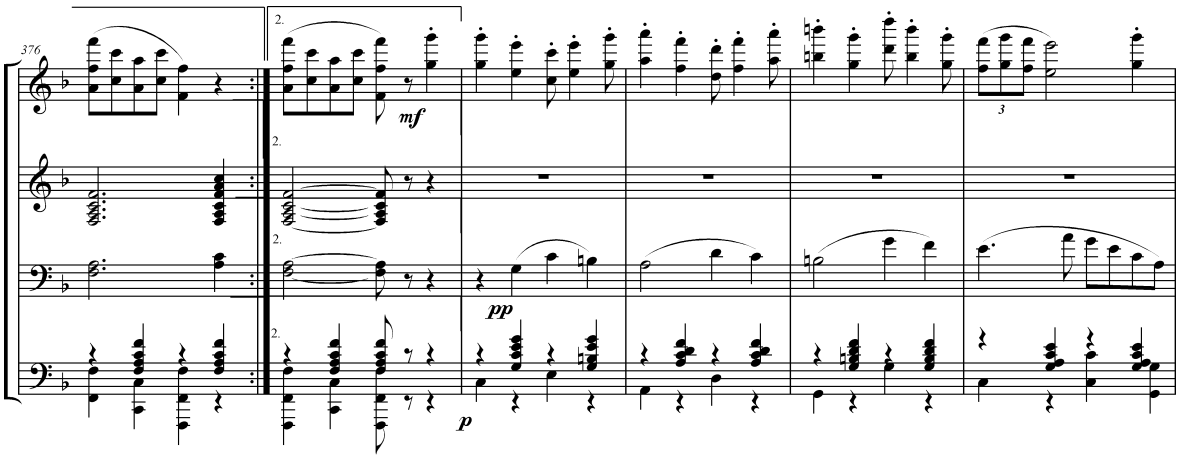

299
303
11
309

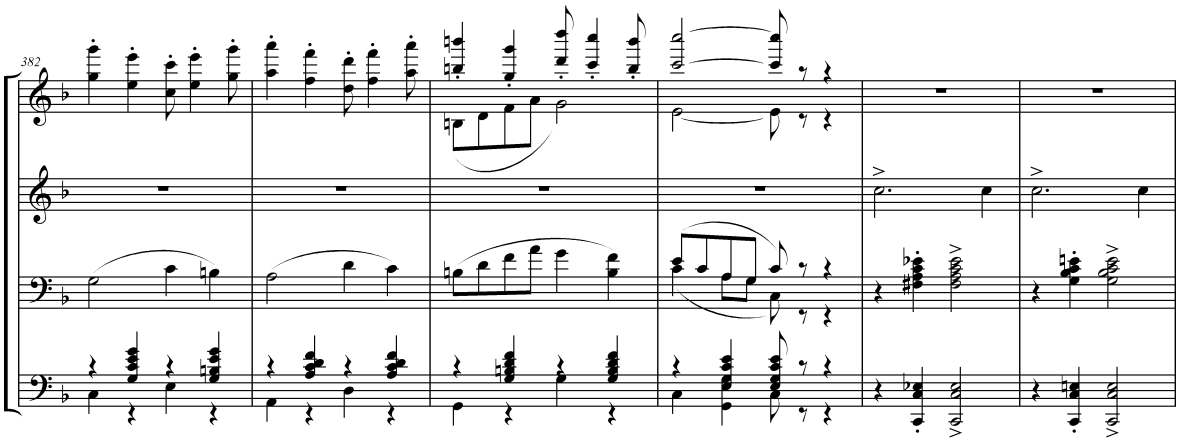

Moderato (♩= 64)
rall.
317
rall.
324
12
329
p
pp


333
tr
pp
335
p
mf
338
Moderato (♩= 80)

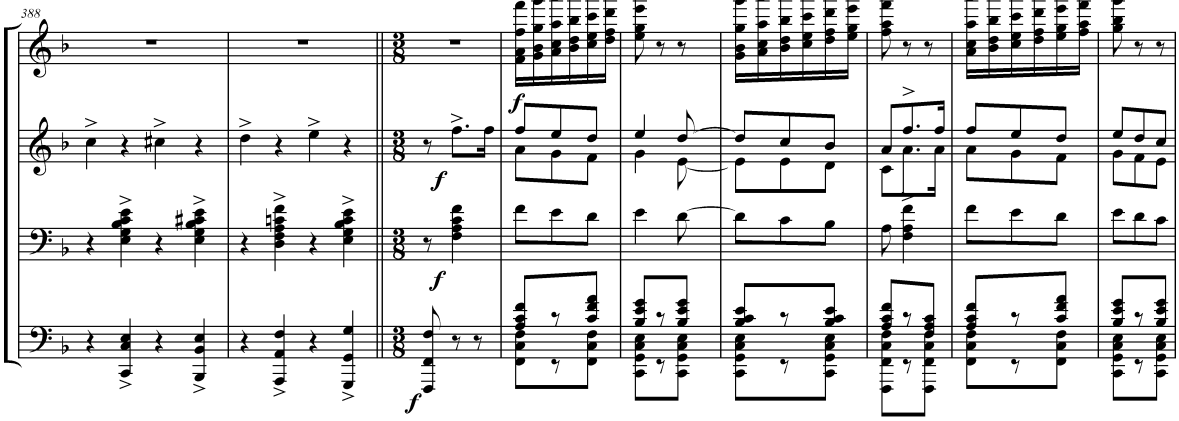

344
mf
13
350
mf
p
p
p
356
3
sf
sf

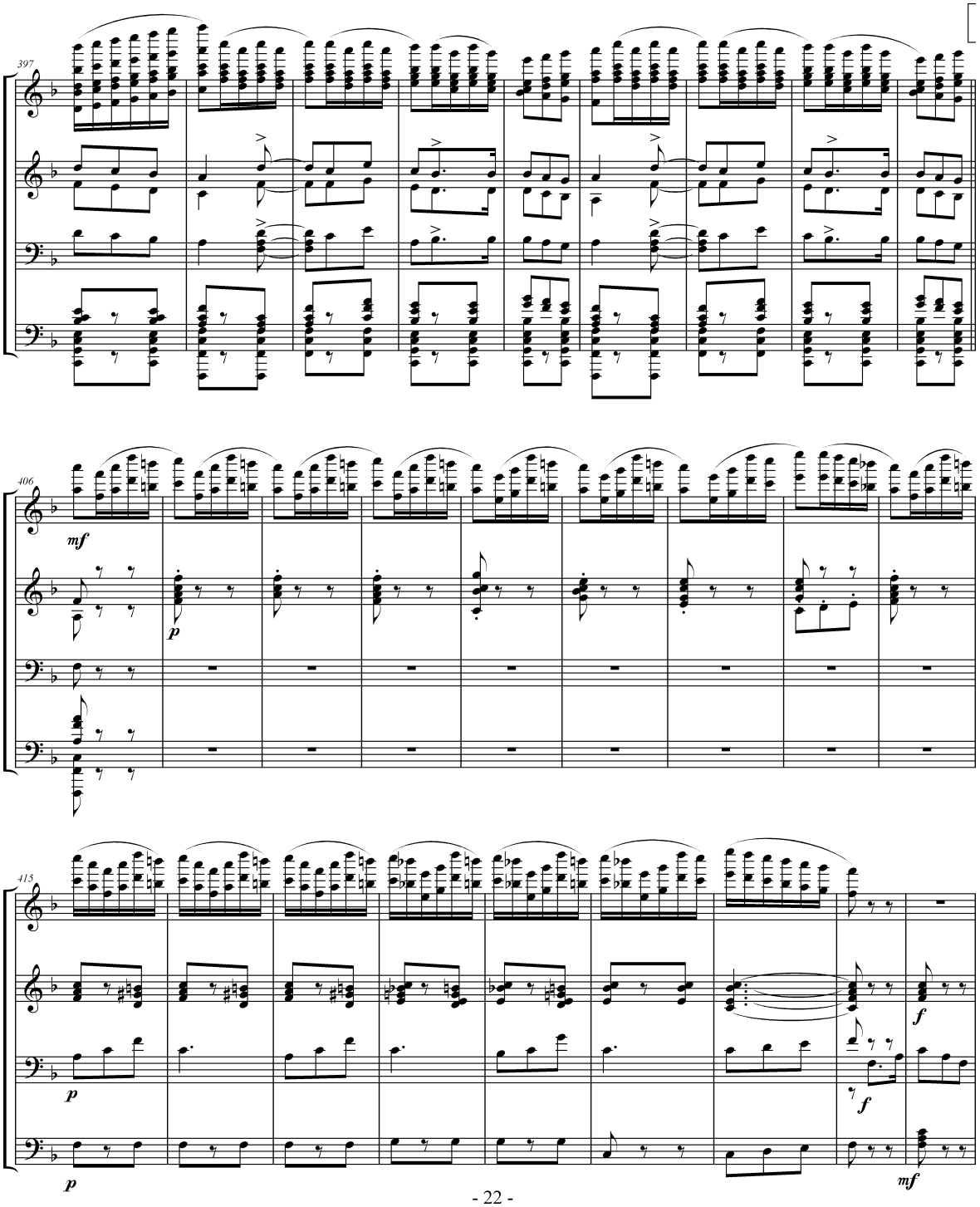

361
p
3
p
366
14
sf
sf
sf
f
f
f
f
371
3

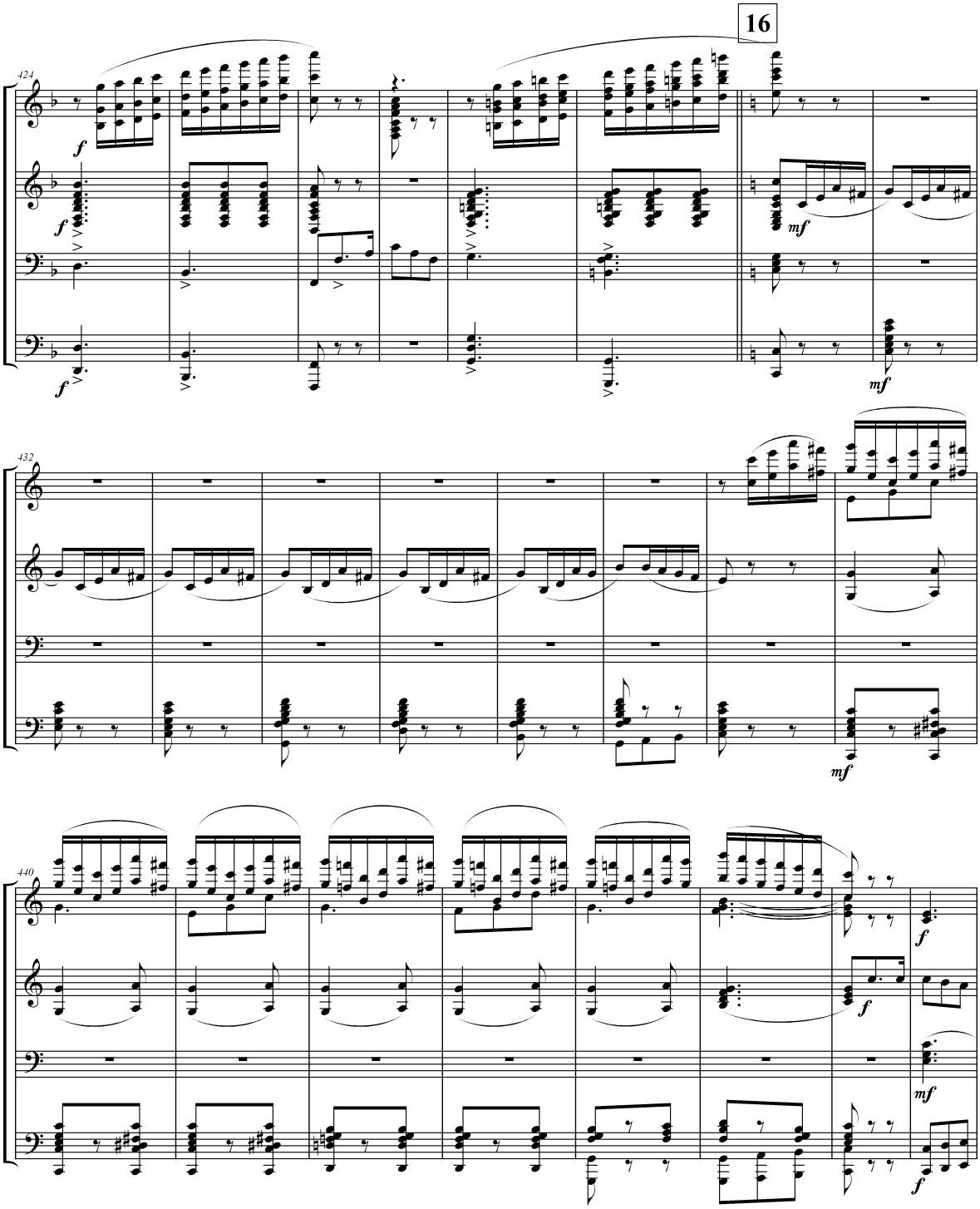


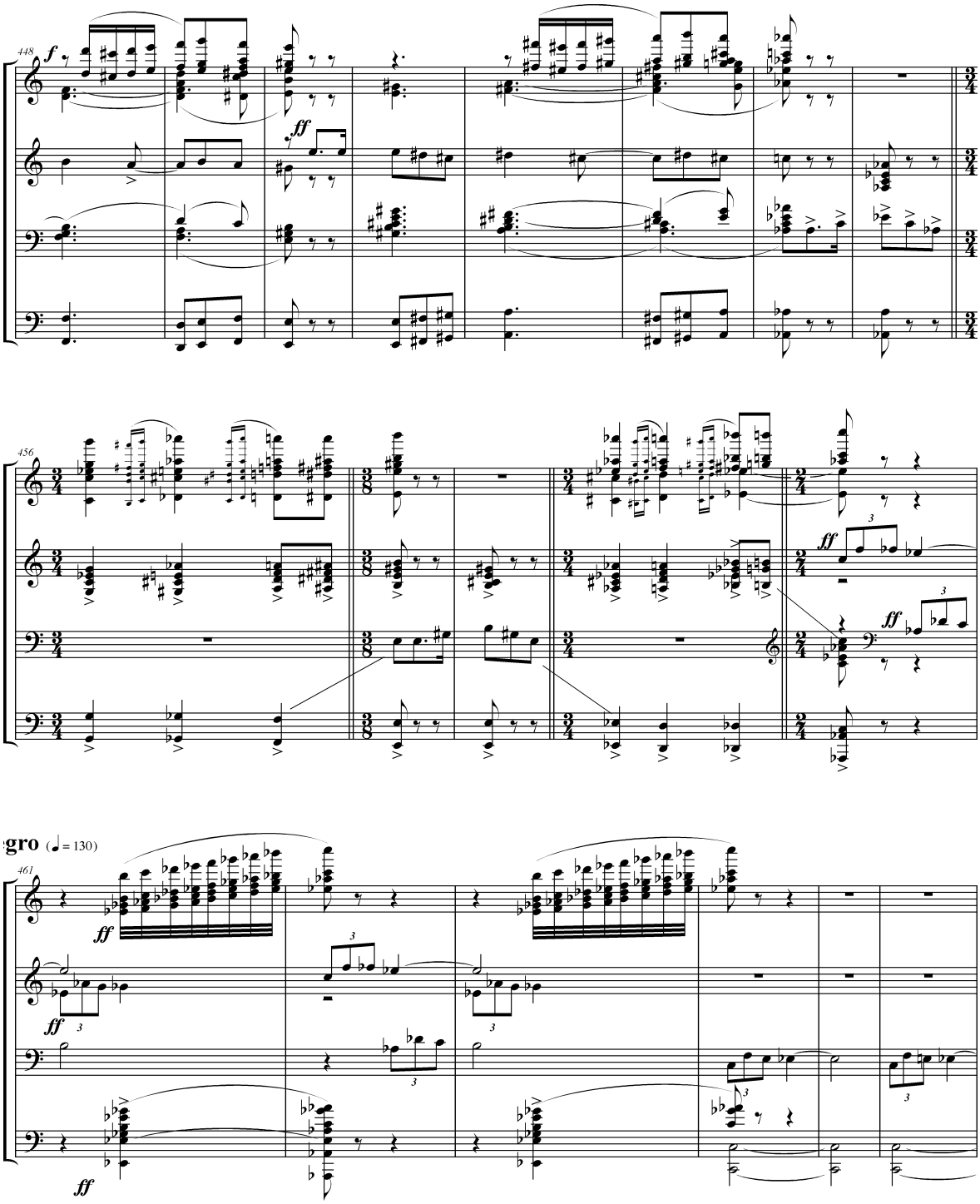


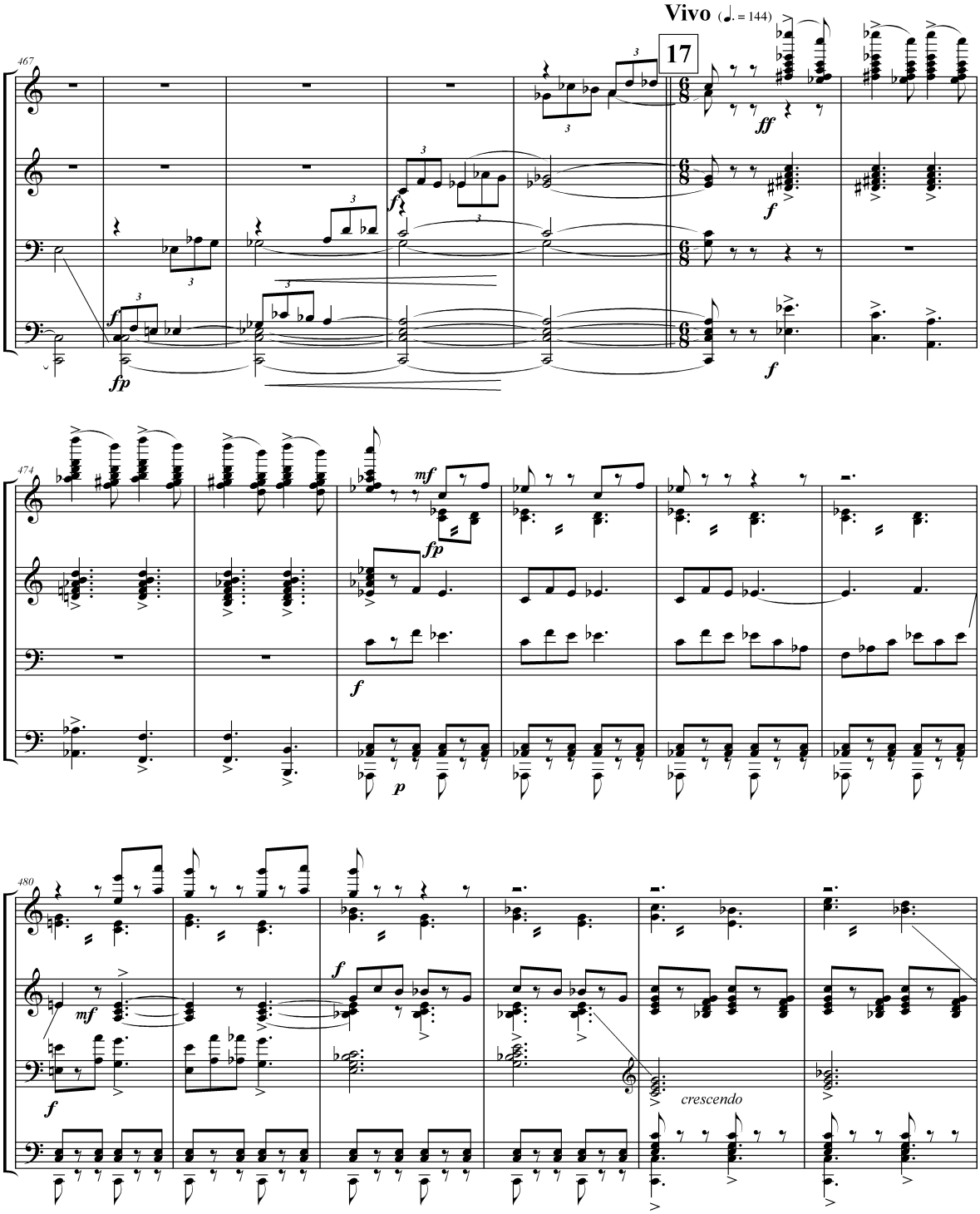
"Fandango" Vivo (♩= 80)

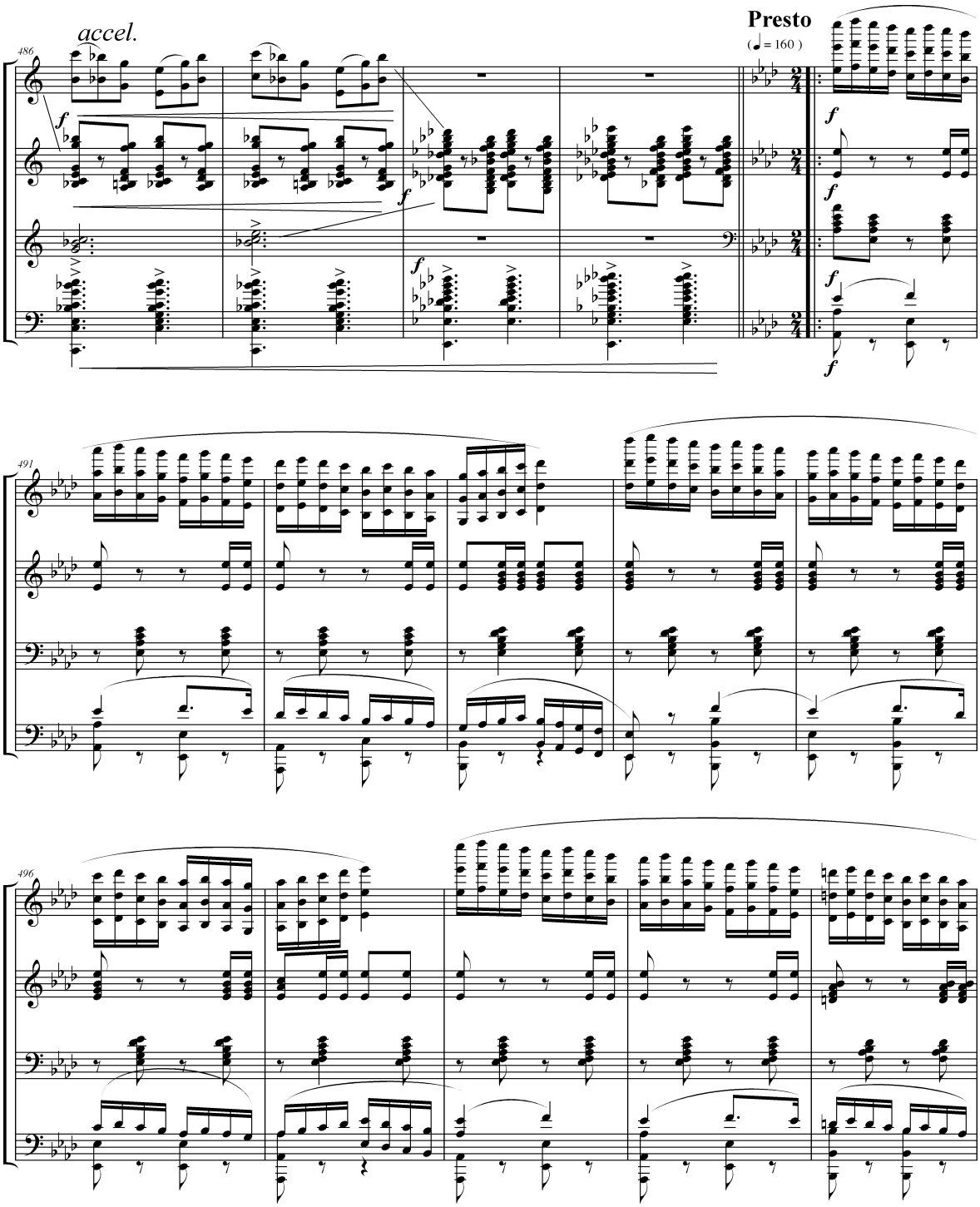


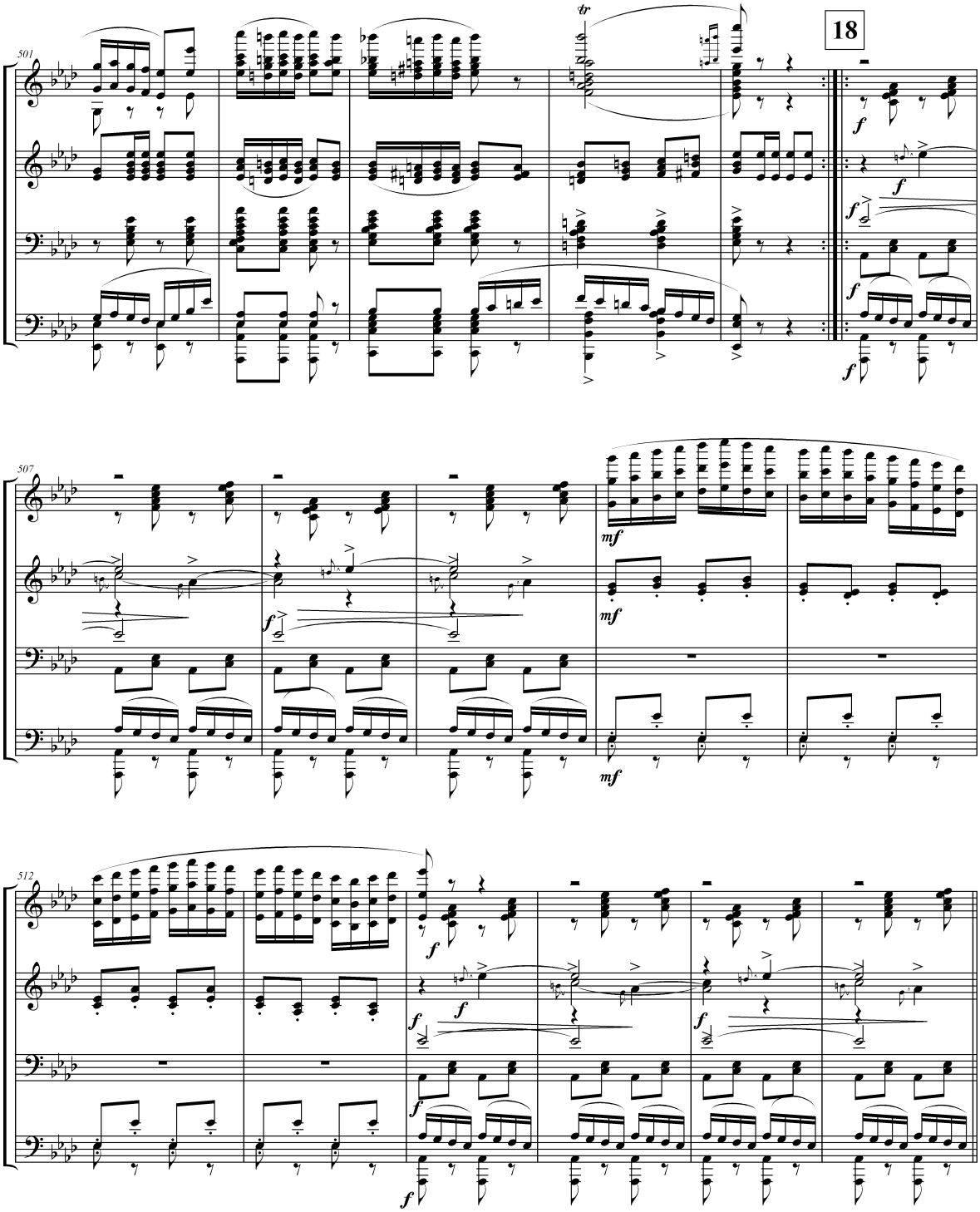

397
406
mf
p
415
p
f
mf

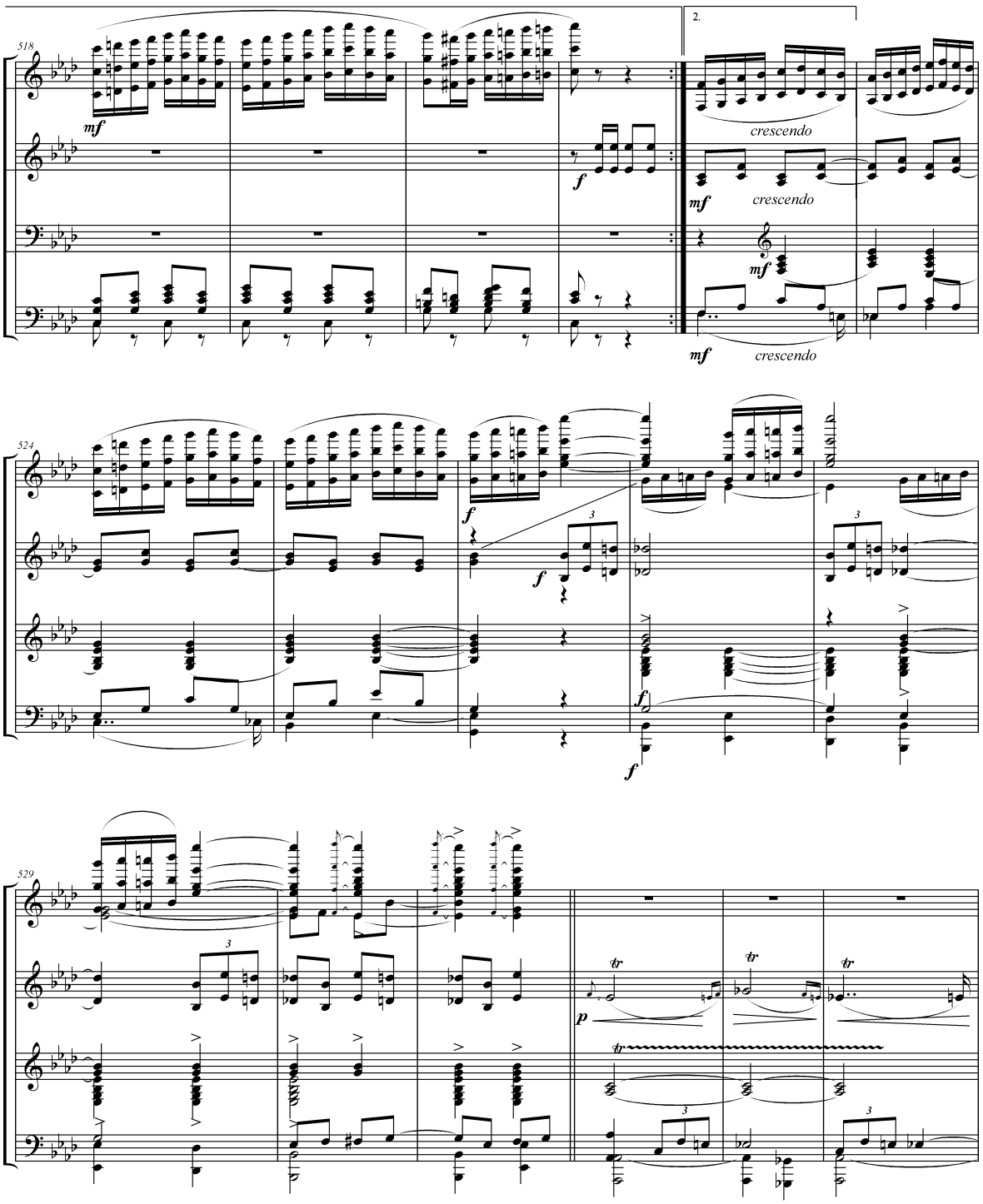

16
424
f
f
f
mf
mf
432
mf
440
f
f
mf
f

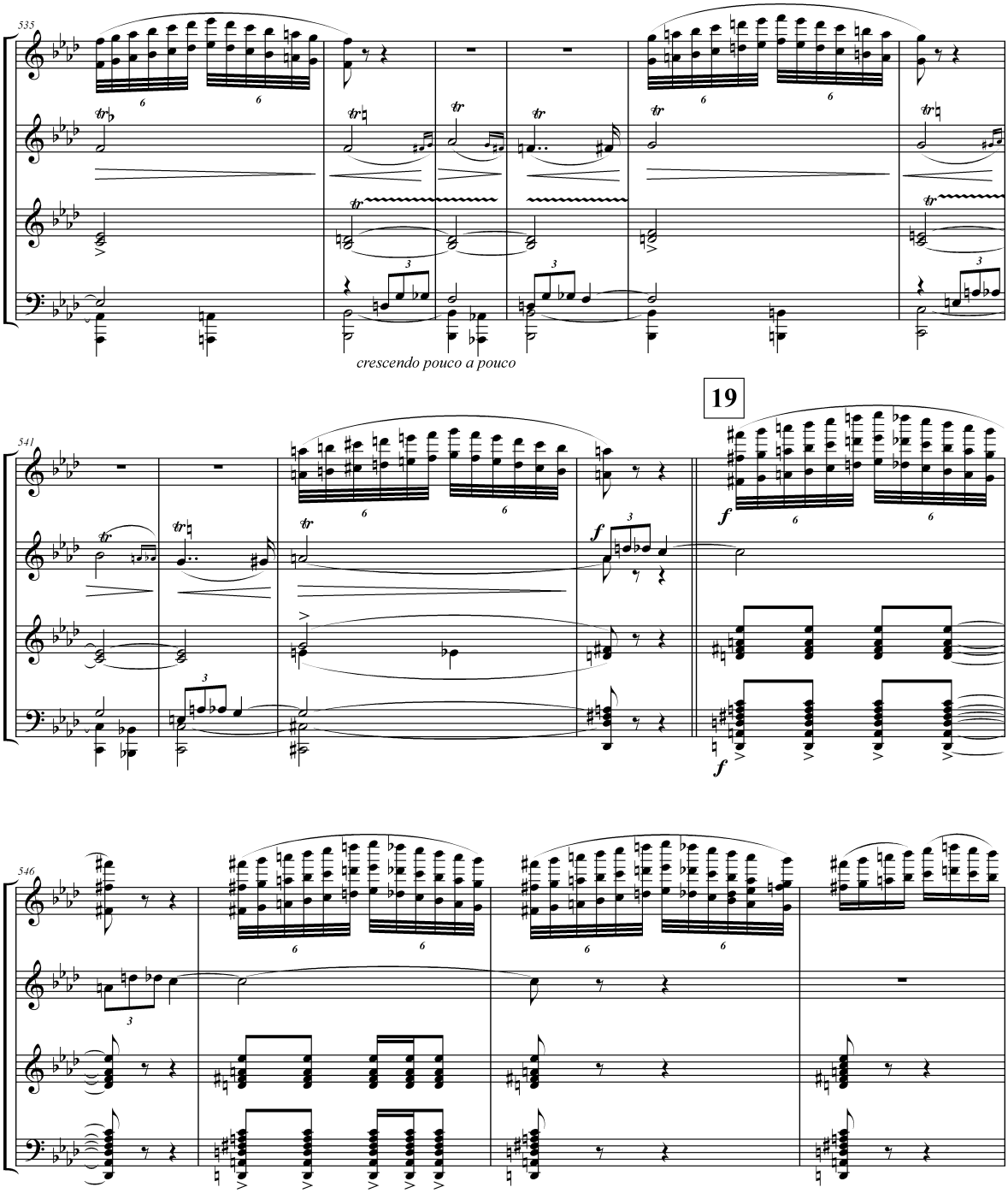

448
f
ff
456
ff
ff
gro (♩= 130)
461
ff
ff
ff

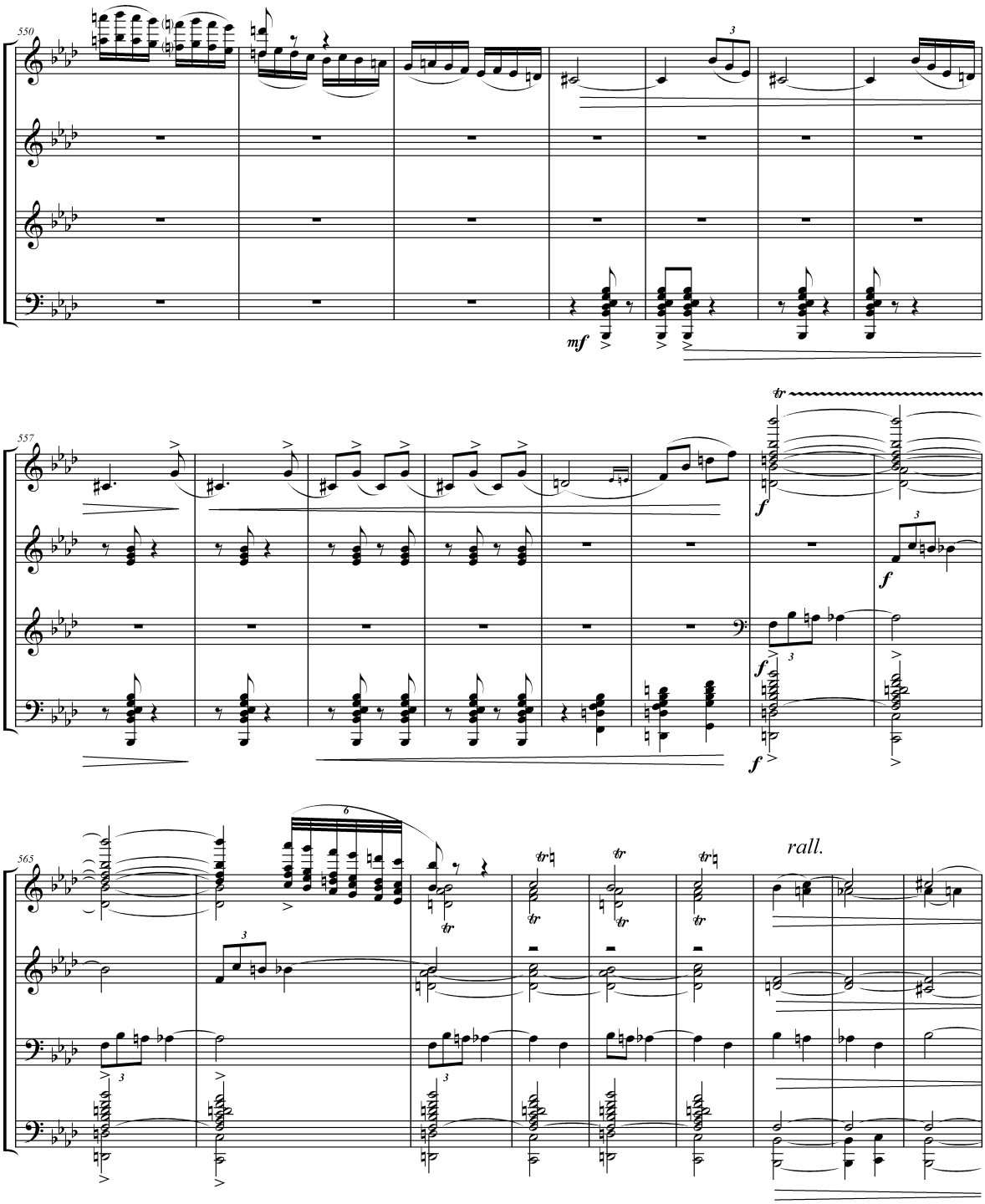

Vivo (♩. = 144)
17
467
ff
f
fp
474
mf
fp
f
p
480
mf
f
f
crescendo

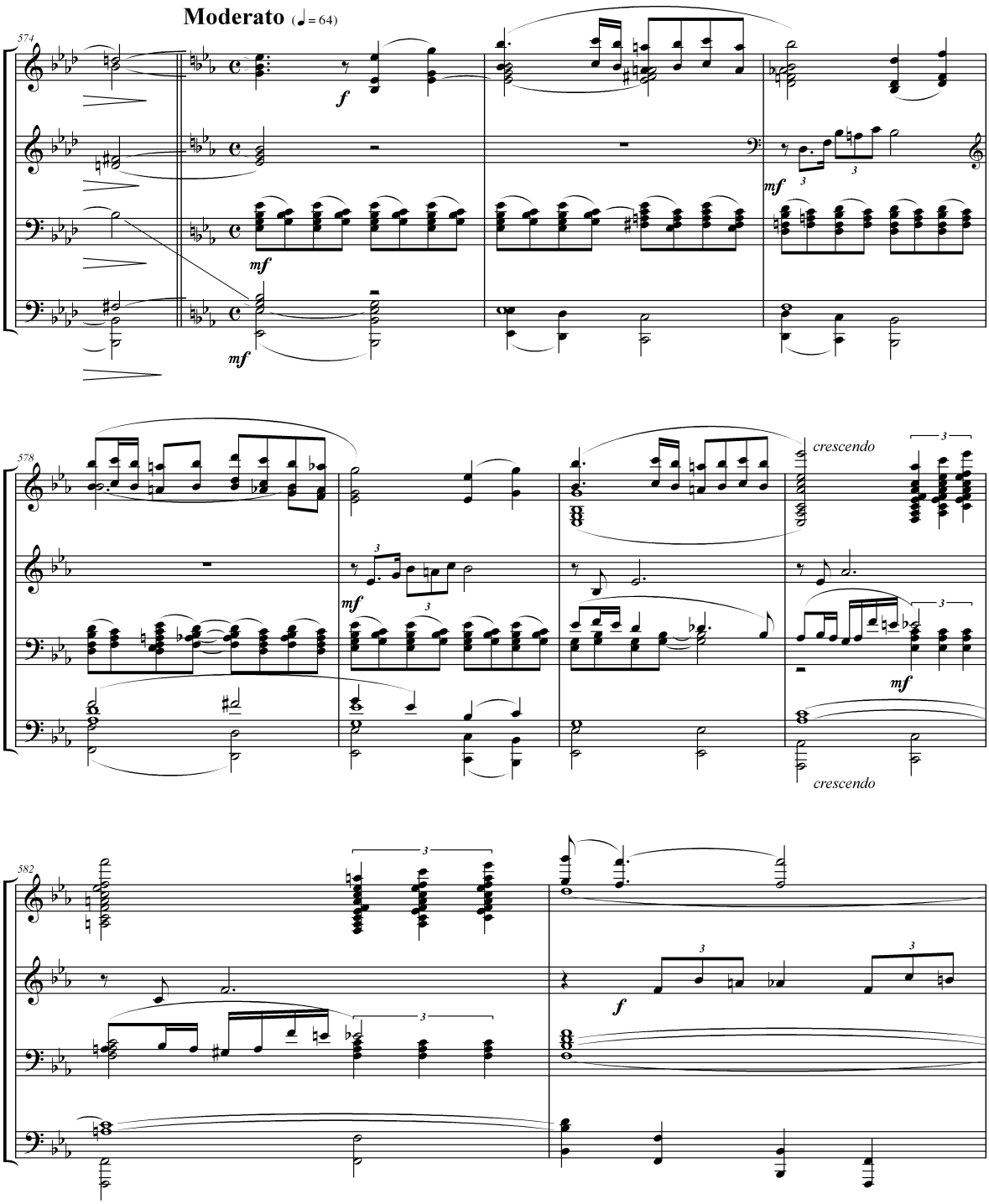

accel.
Presto
(= 160)
486
491
496

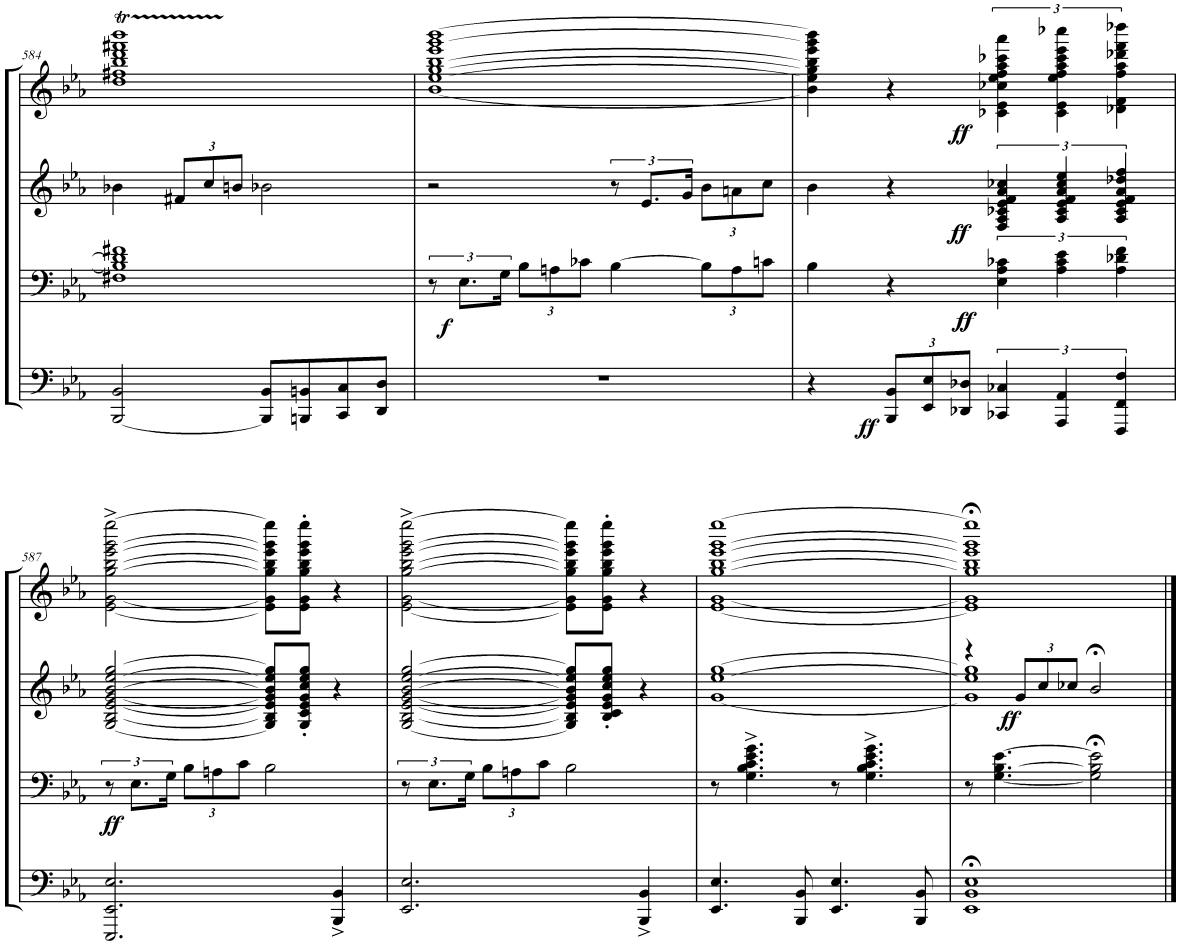

501
tr
18
f
507
mf
512


518
mf
f
2.
crescendo
mf
crescendo
mf
mf
crescendo
524
f
f
3
3
f
f
529
3
3
p
tr
tr
tr
3
3


535
crescendo pouco a pouco
19
541
546


550
mf
557
f
565
rall.

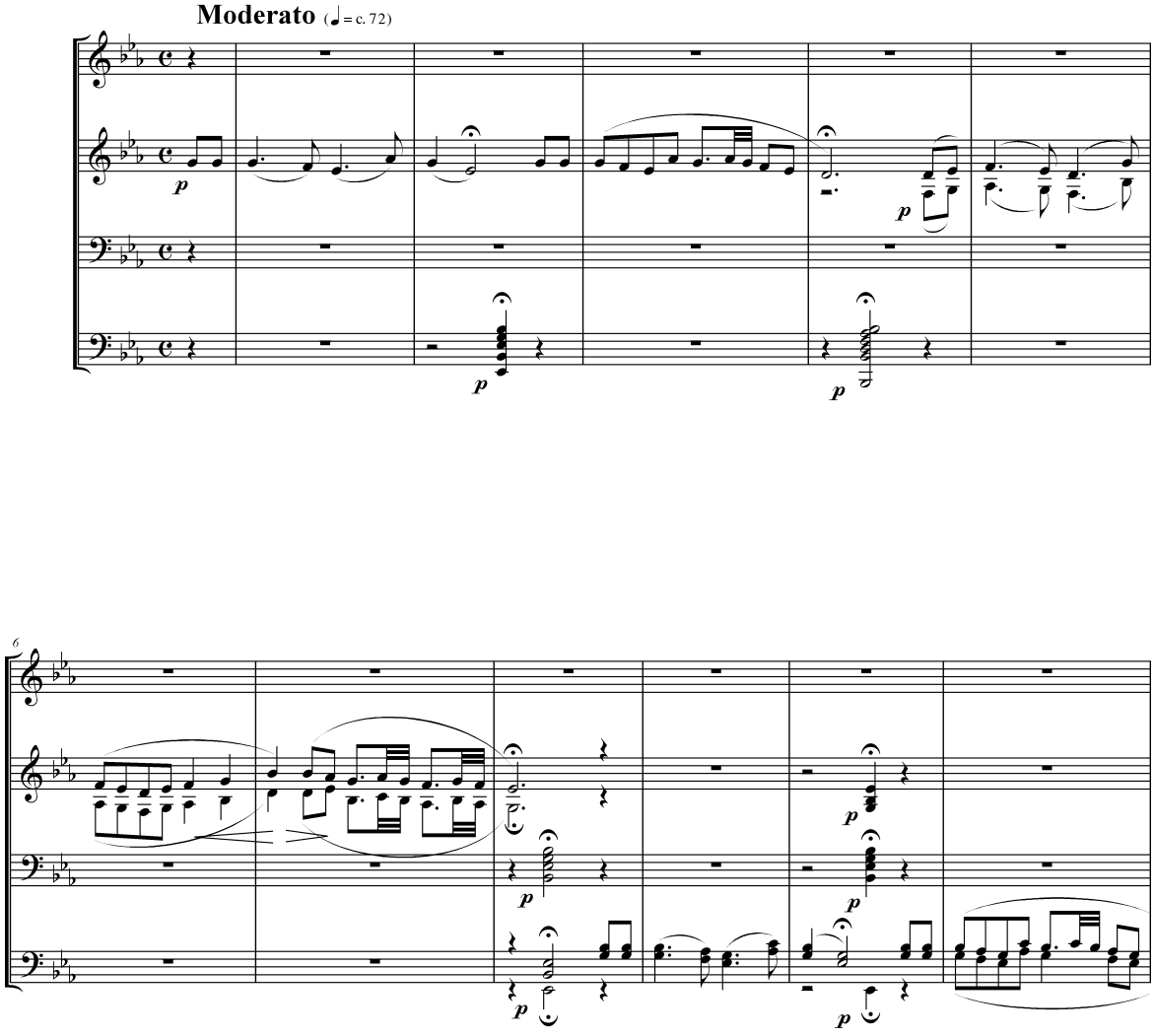

Moderato (♩= 64)
574
f
mf
mf
mf
578
mf
crescendo
crescendo
mf
582
f

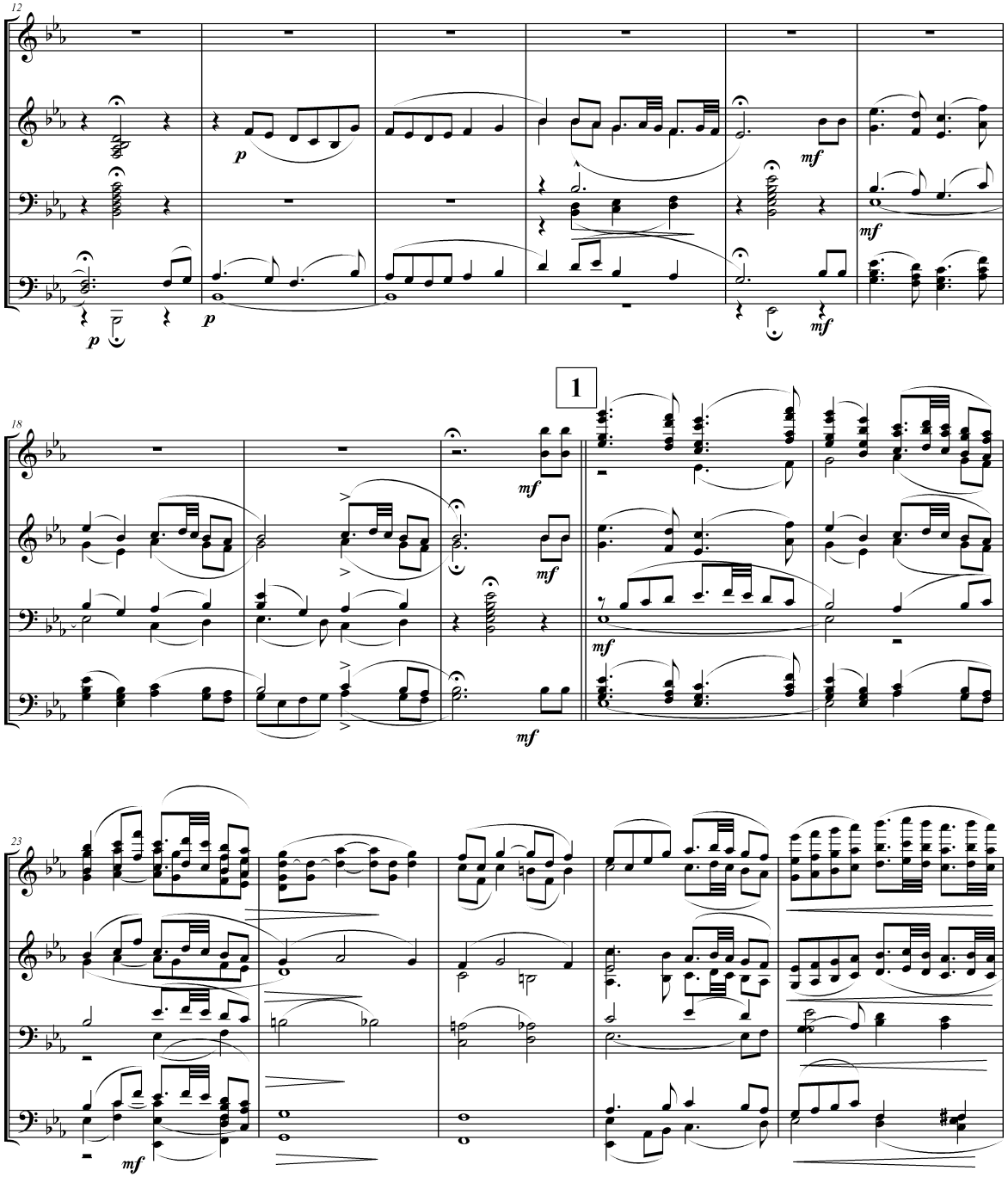

584
tr
f
ff
587
ff

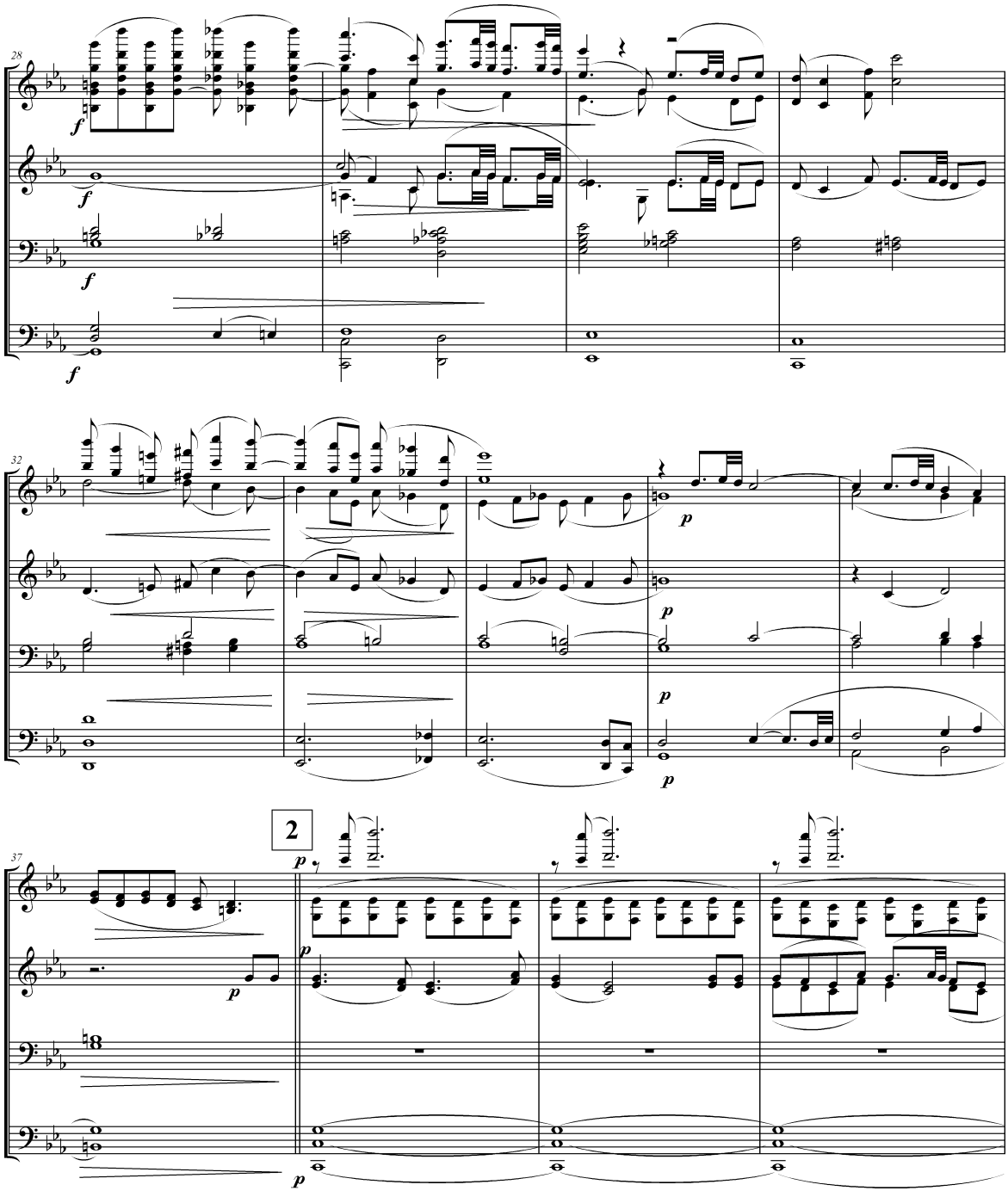
8.6.5. Fantasia nº6 “Templo de Diana”

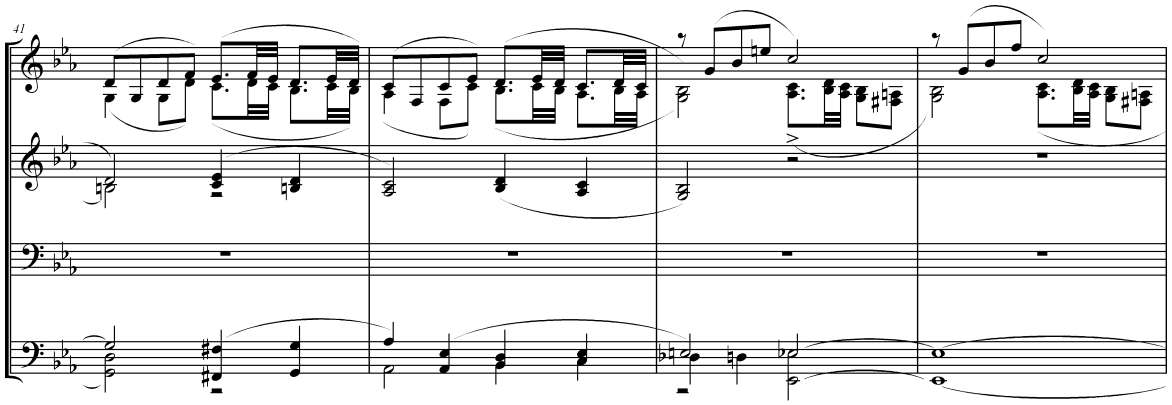
Templo de Diana

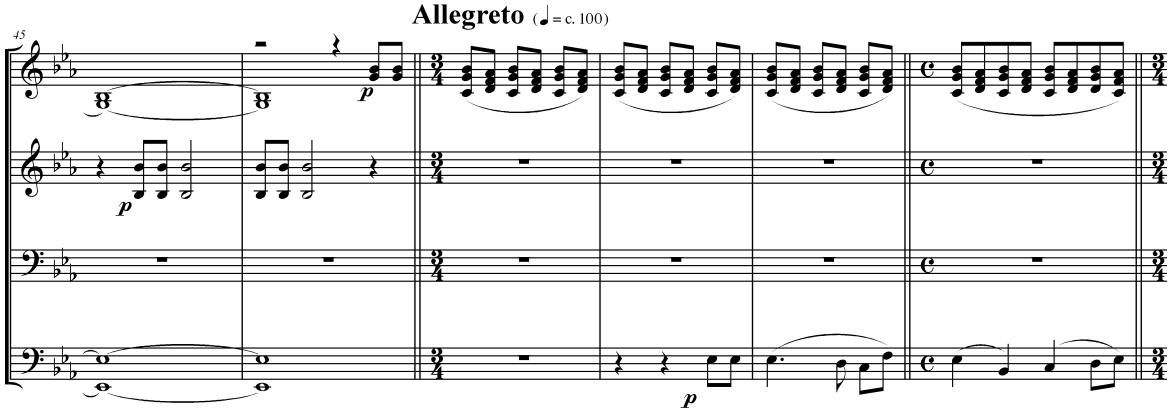
Duarte Ferreira Pestana

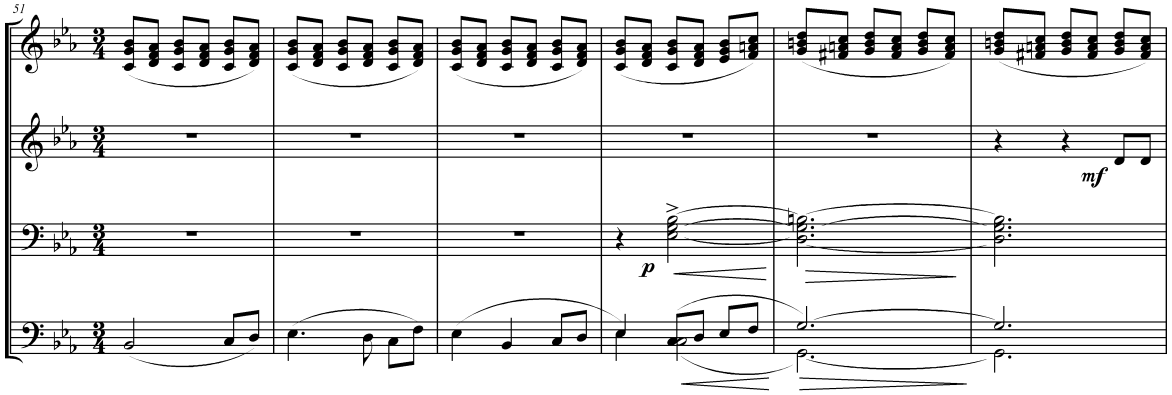


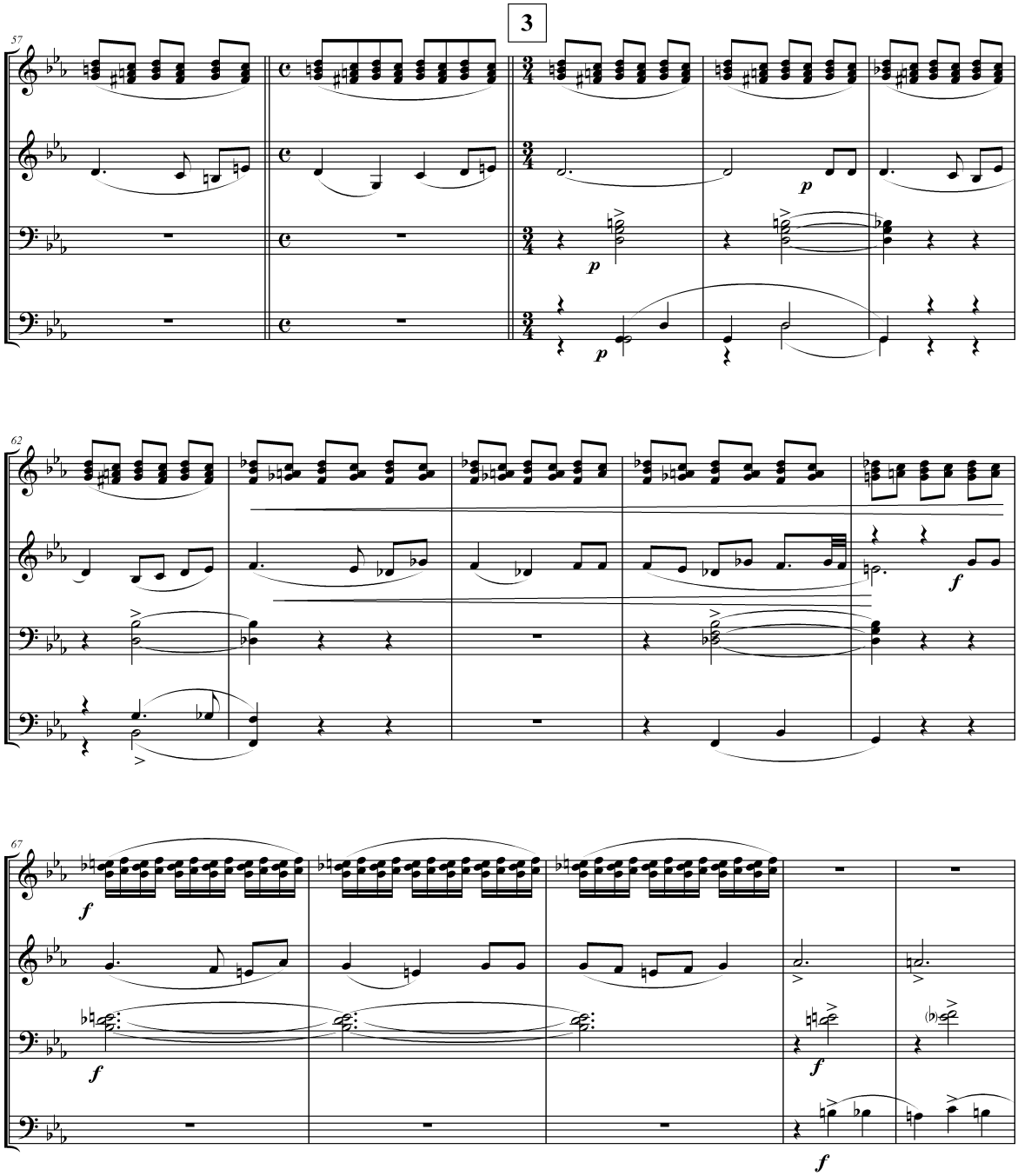

12
p
p
p
mf
mf
mf
1
18
mf
mf
mf
mf
23
mf

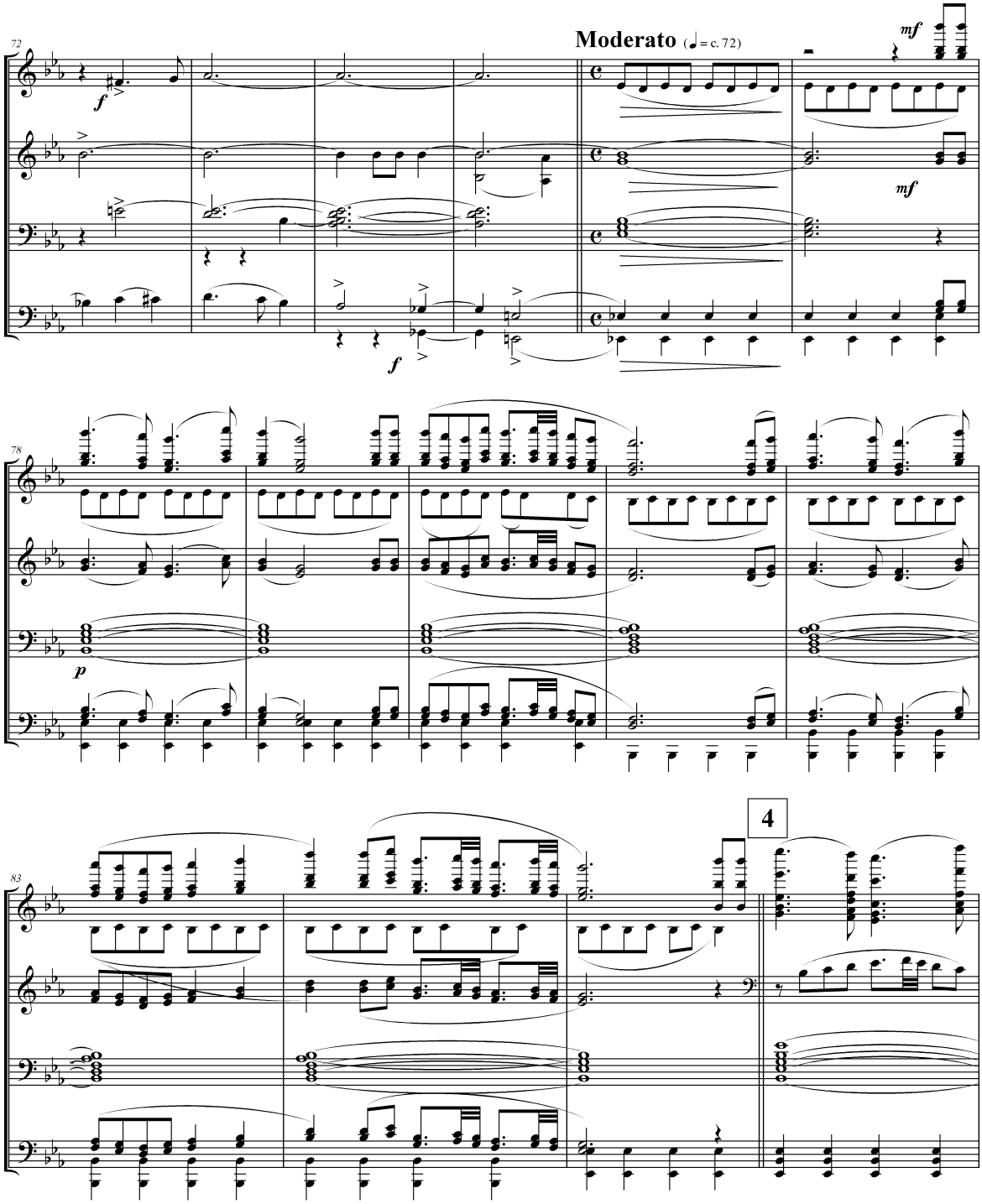

28
f
f
f
f
32
p
p
p
p
37
2
p
p
p

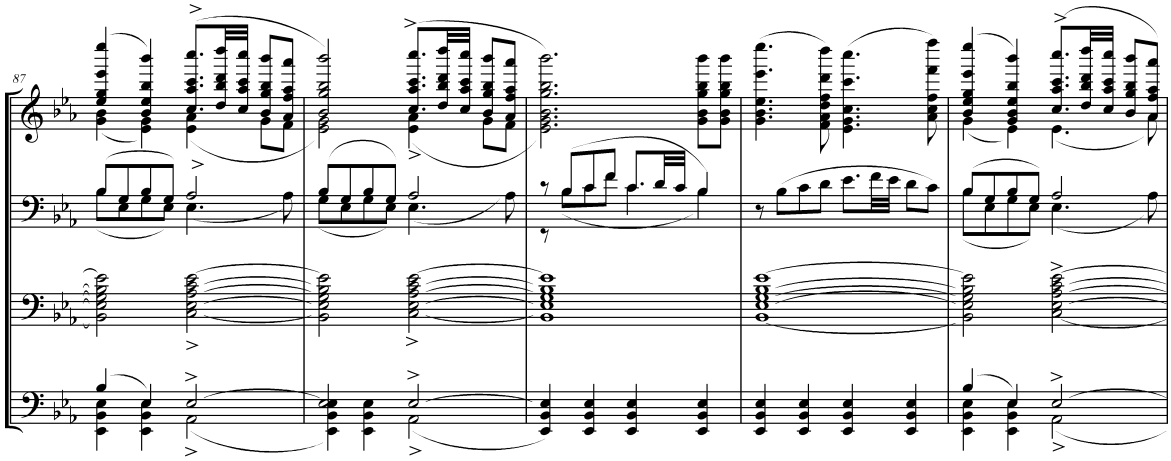

41

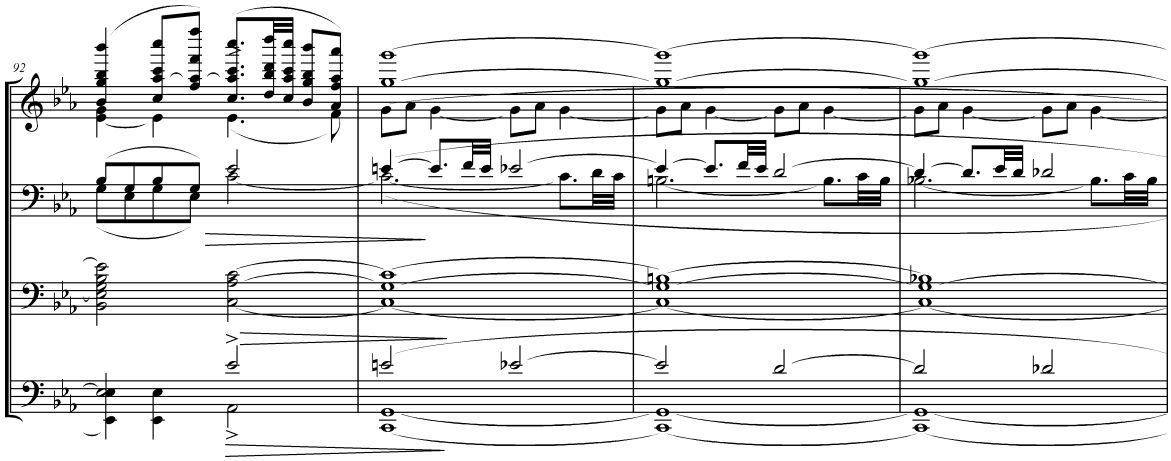

Allegreto (♩= c. 100)
45
p
p
p

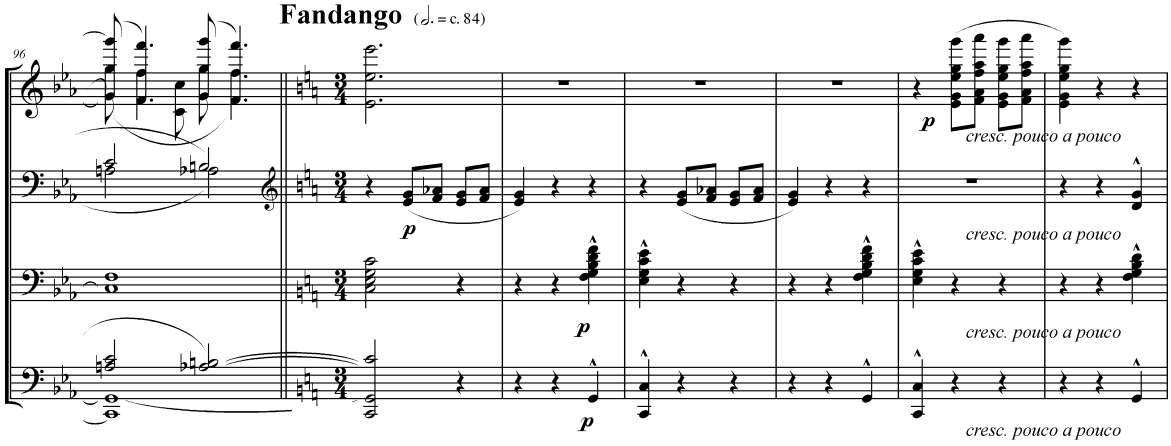

51
mf
p

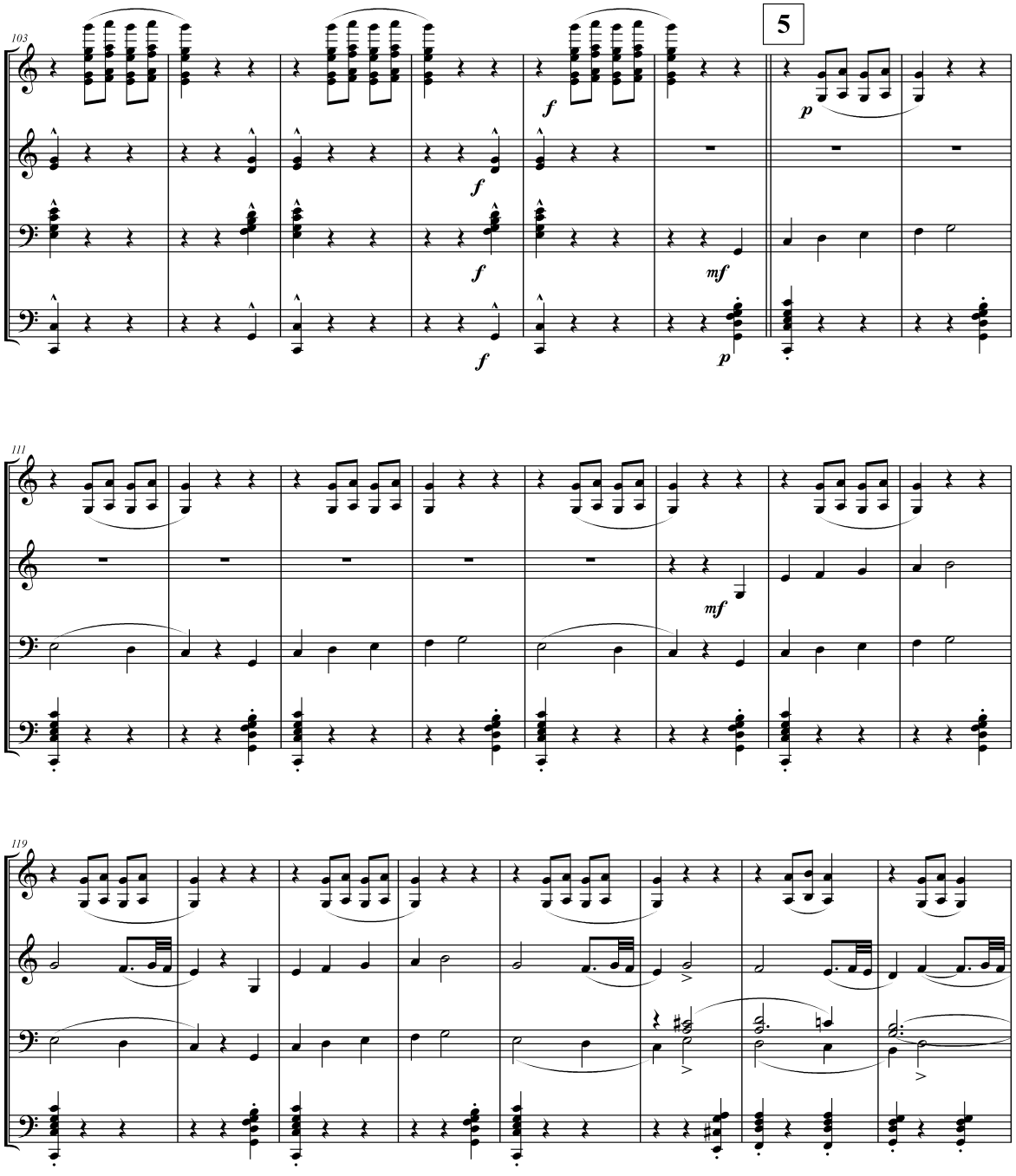

3
57
62
67

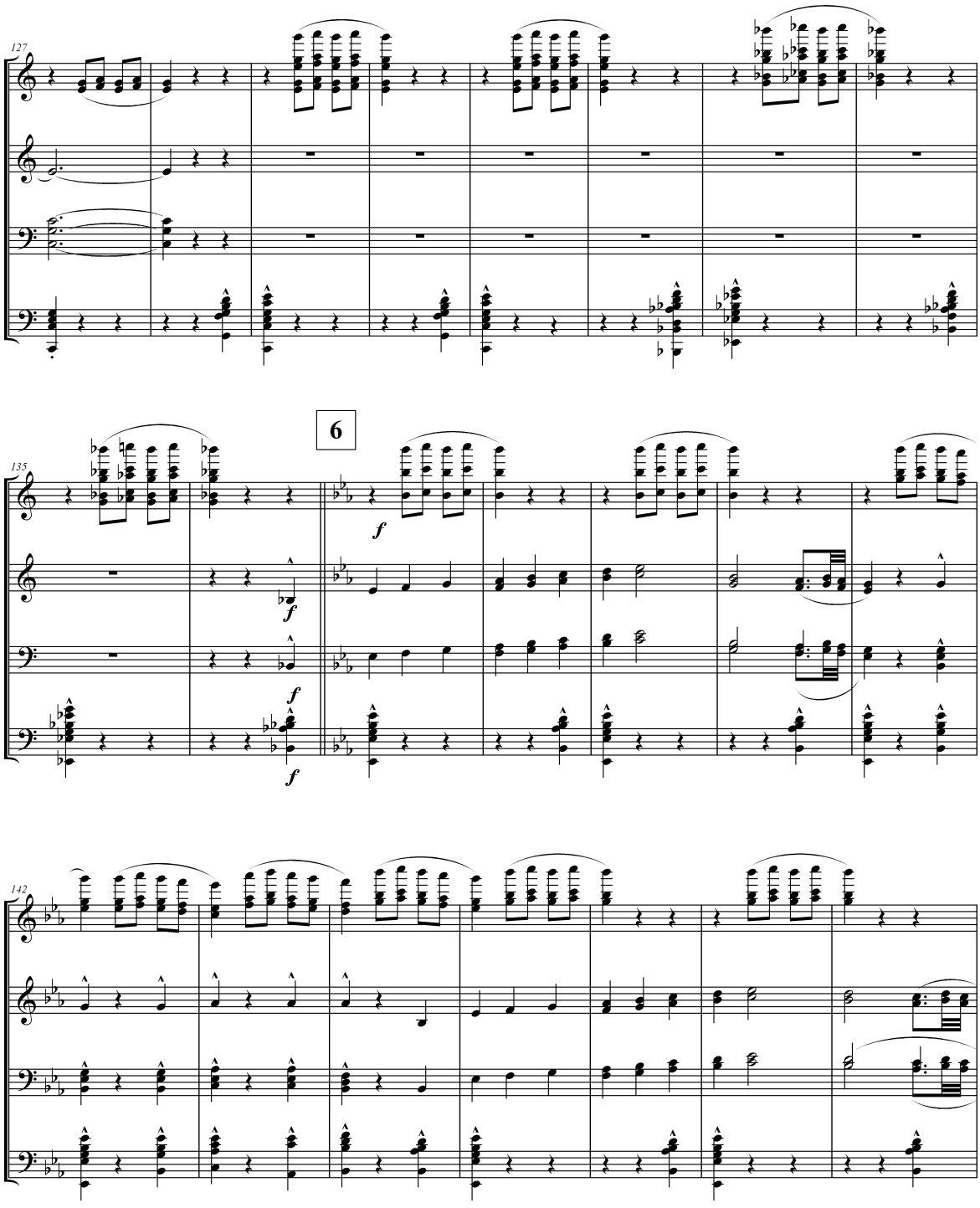

72
Moderato (♩ = c. 72)
mf
f
mf
f
78
p
83
4

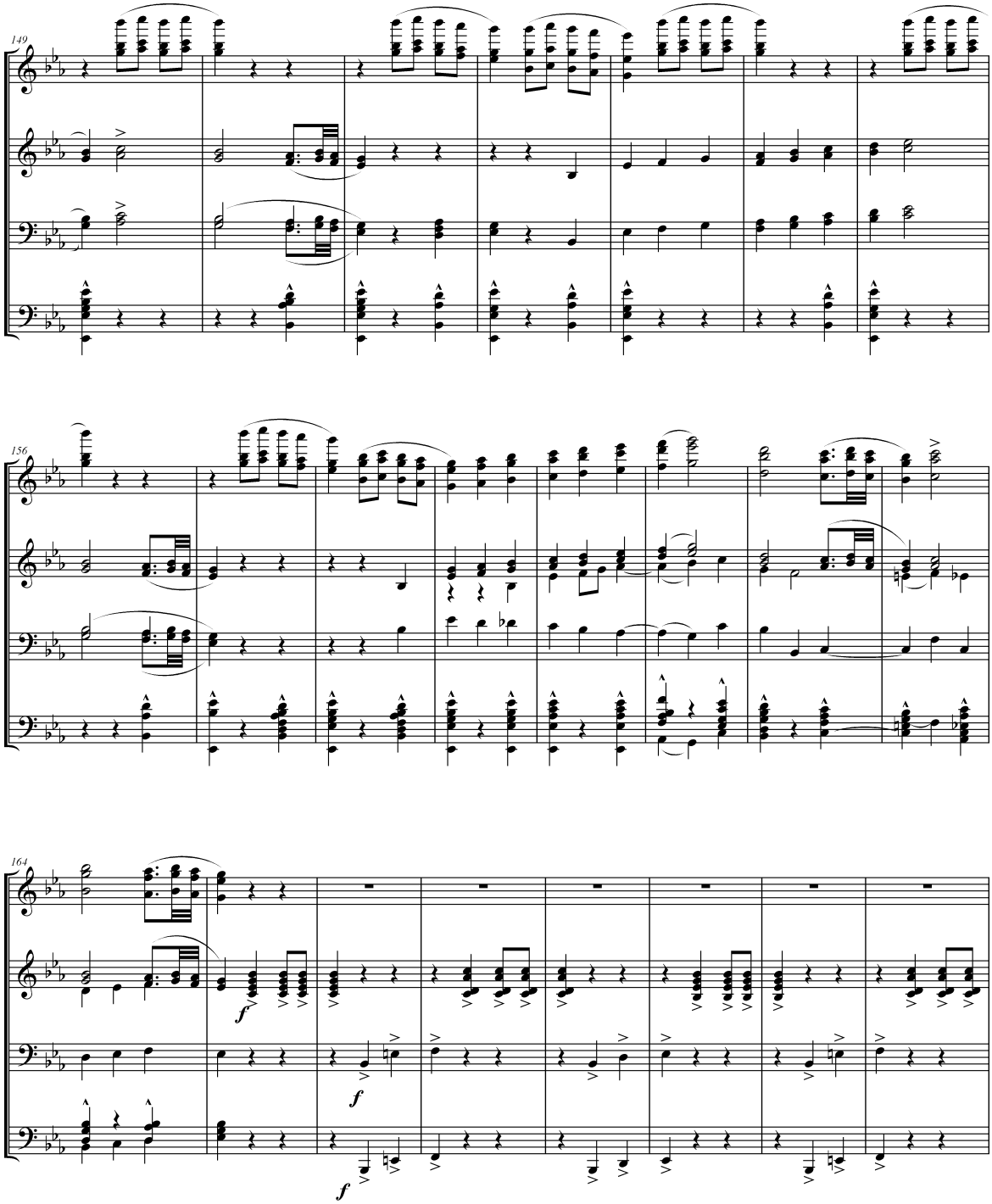

87

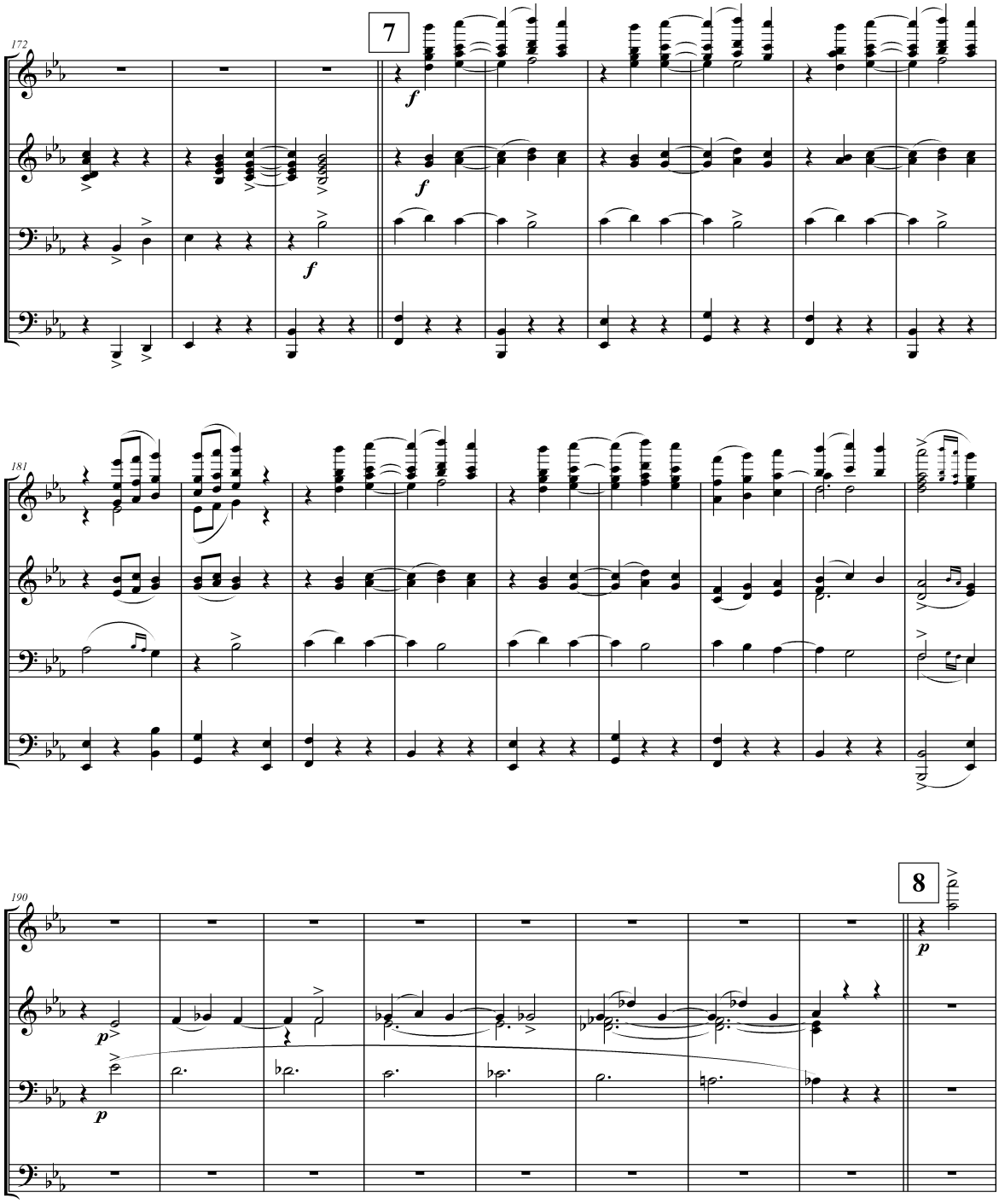

92

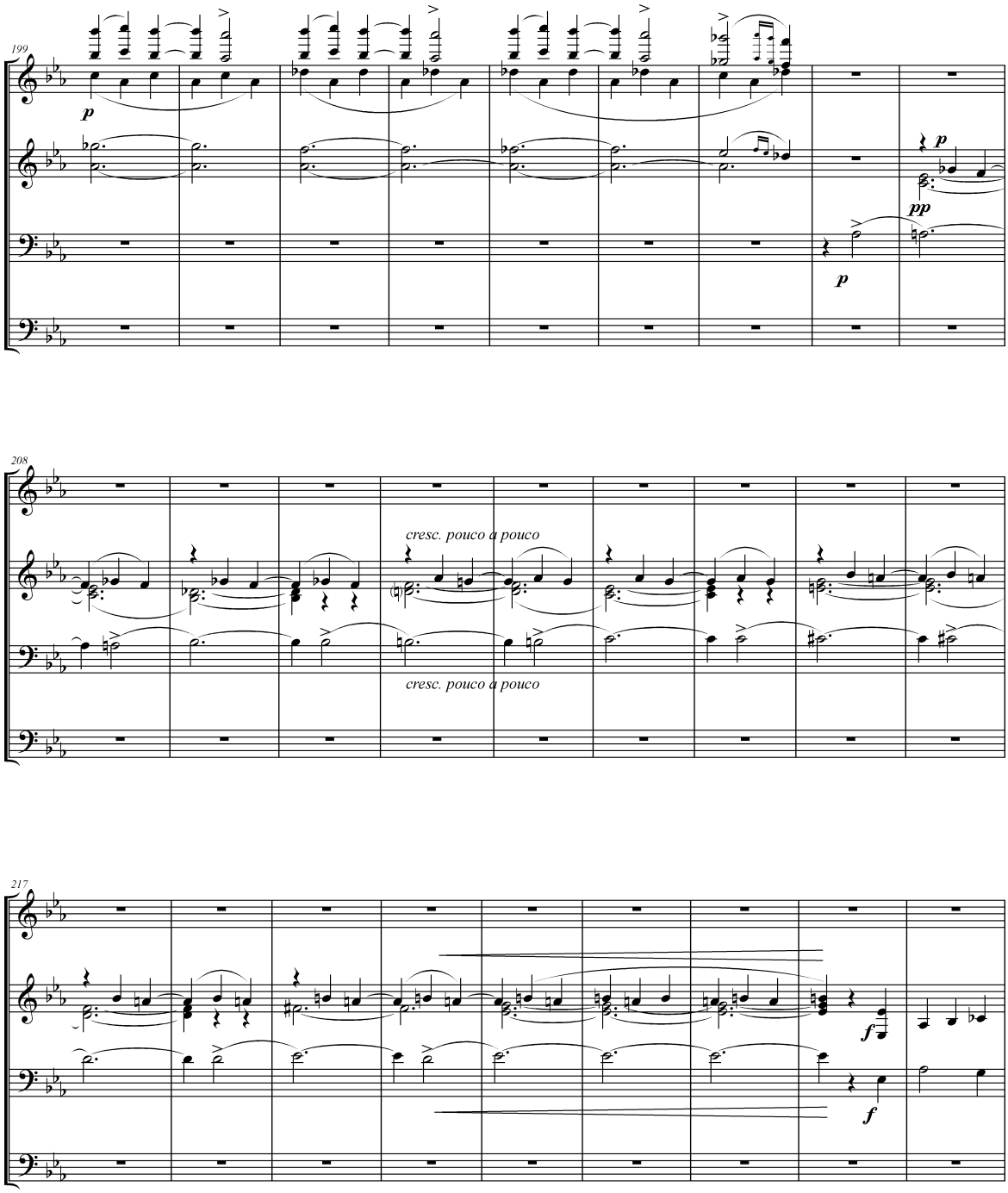

Fandango (𝅗𝅥. = c. 84)
96
p
cresc. pouco a pouco
p
cresc. pouco a pouco
p
cresc. pouco a pouco
p
cresc. pouco a pouco

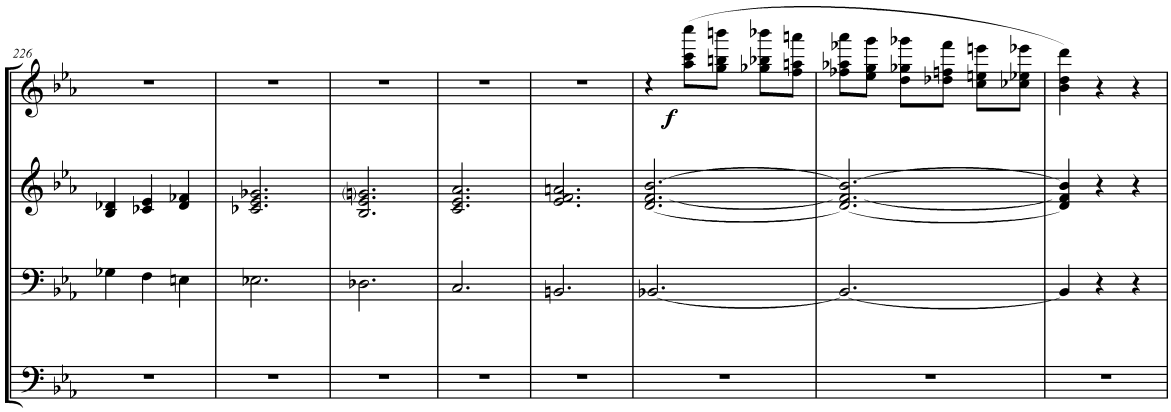

103
5
f
f
f
f
p
mf
p
111
mf
119

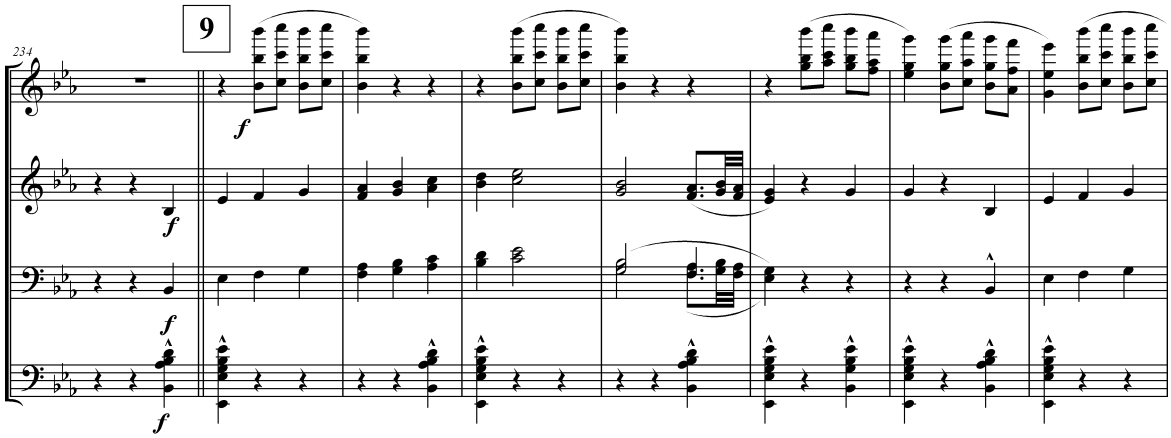

127
6
135
f
f
f
f
142

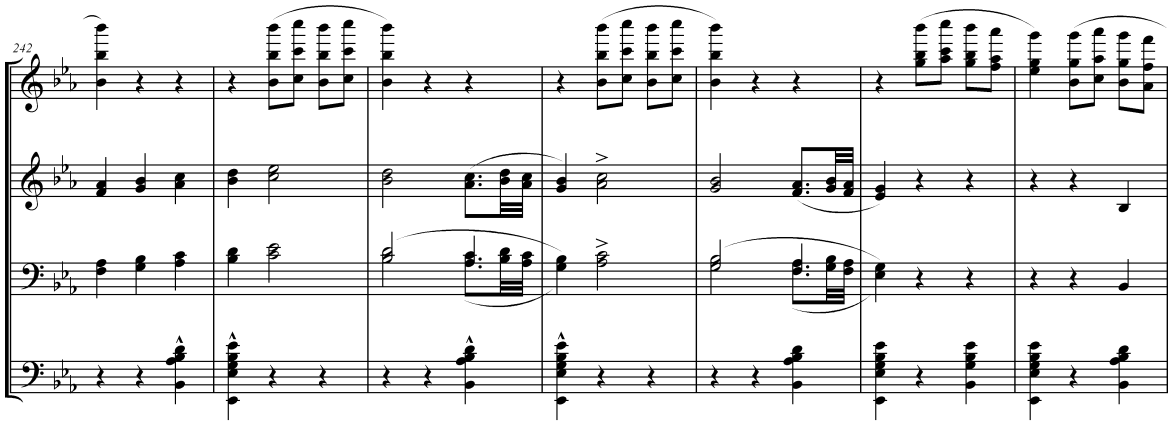

149
156
164
f
f
f

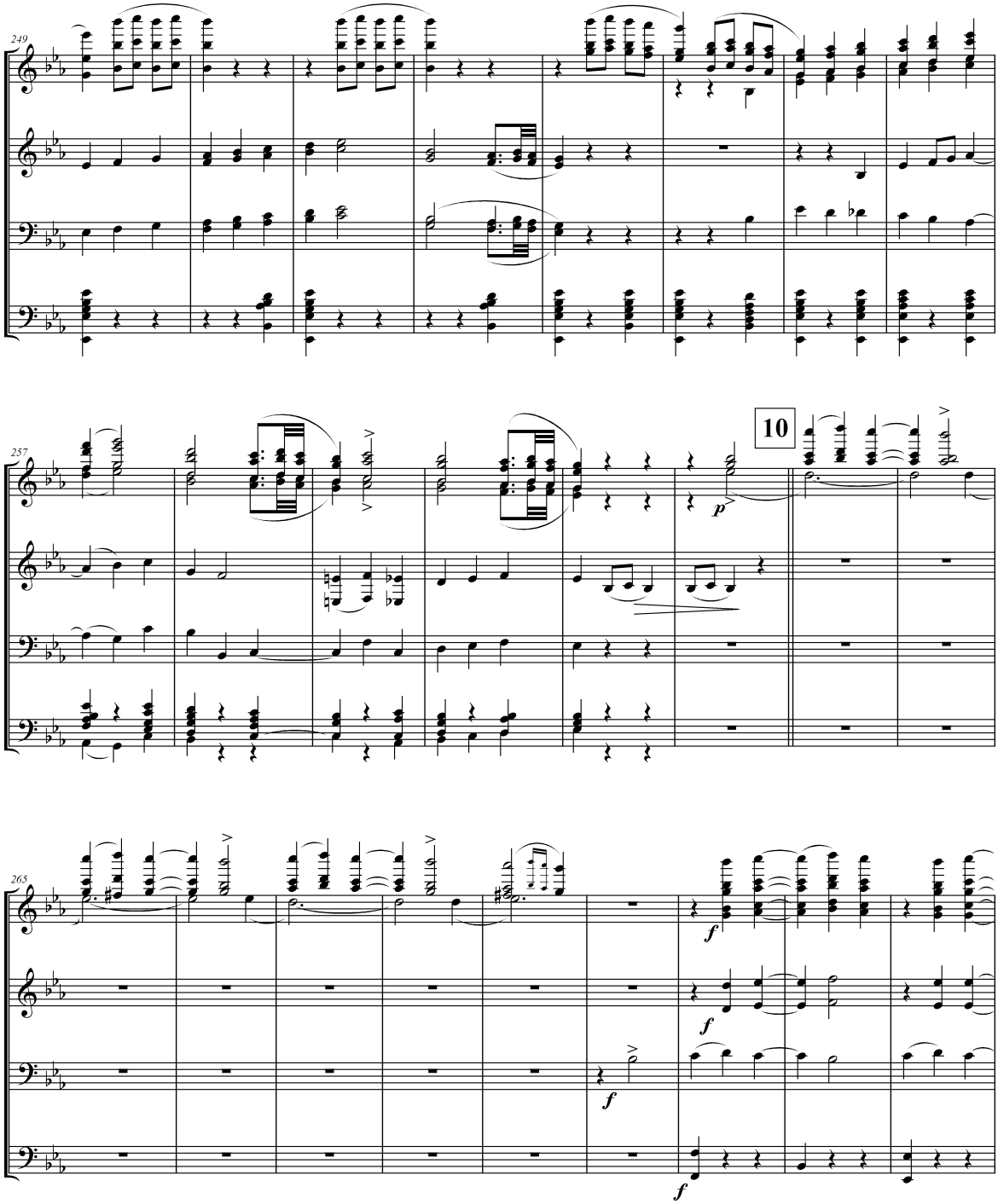

172
7
f
f
f
181
190
8
p
p
p

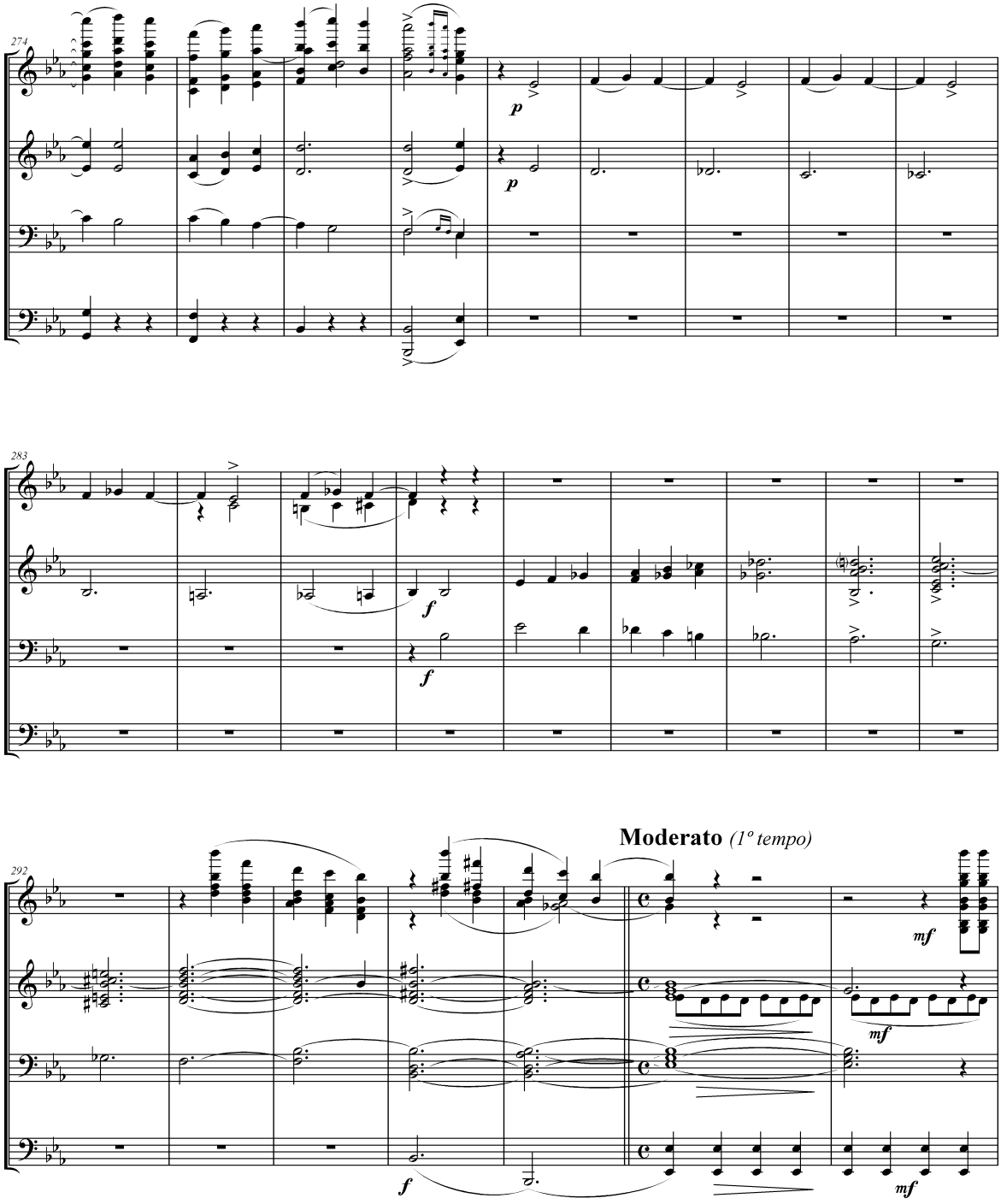

199
p
pp
p
208
cresc. pouco a pouco
cresc. pouco a pouco
217
f
f

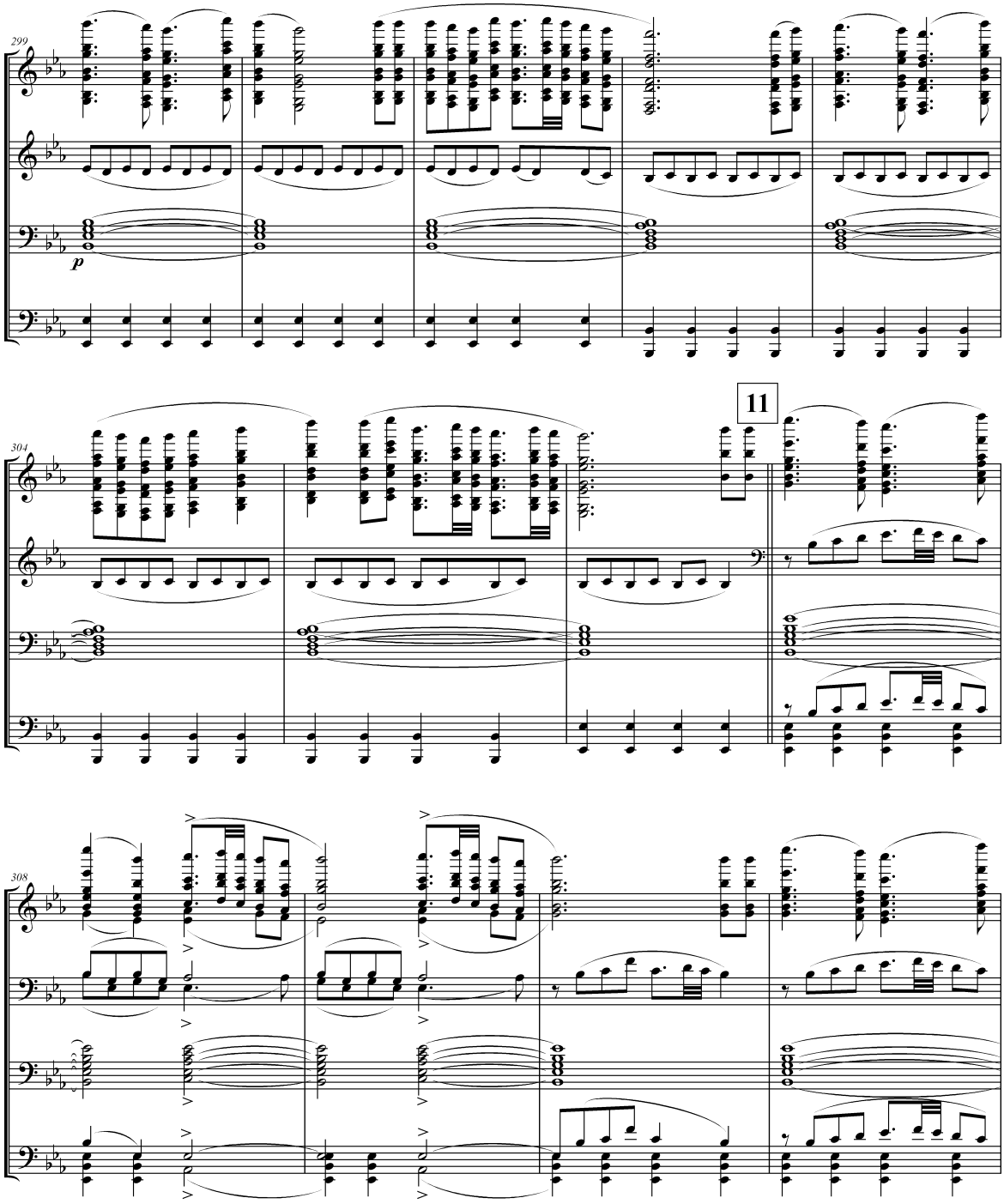

226
f

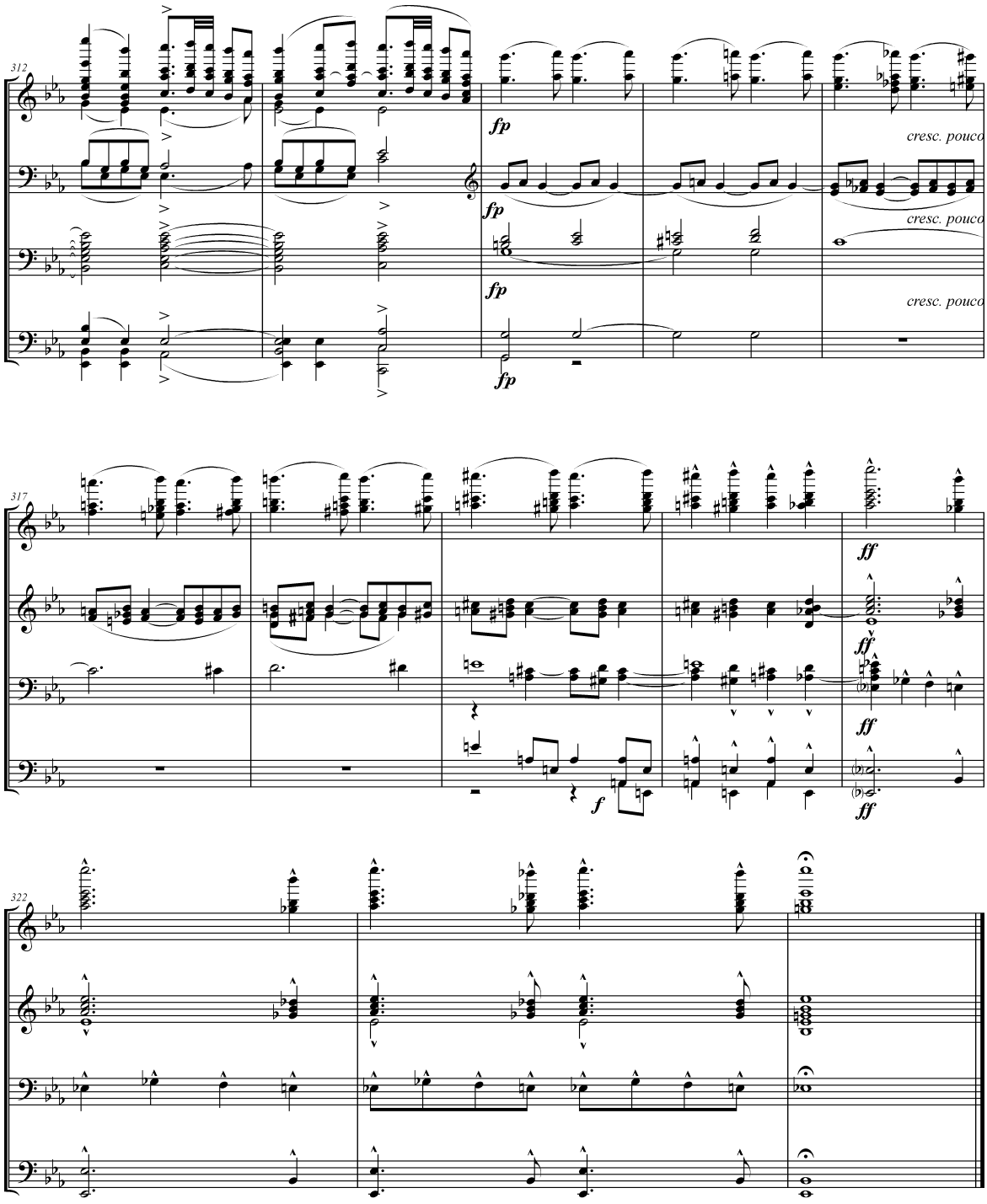

9
234
f
f
f
f


242


249
257
10
p
265
f
f
f
f


274
p
p
283
f
f
292
Moderato (1º tempo)
mf
mf
f
mf


299
p
304
11
308


312
fp
fp
fp
fp
cresc. pouco
cresc. pouco
cresc. pouco
317
ff
ff
ff
ff
f
322

8.7. Partituras para edição

As partituras apresentadas seguidamente são o resultado da transcrição dos manuscritos originais.

Apenas apresentamos as partituras digitalizadas das Fantasias nº2 e nº5 pois são as únicas que correspondem às originalmente escritas pelo compositor. Estas serão apresentadas separadamente com o objectivo de uma futura edição. Neste sentido, as primeiras páginas de cada partitura contêm informações prévias sobre a respectiva obra.

8.7.1. Fantasia nº2 “Arco-Íris”

A presente edição desta partitura partiu de uma necessidade em divulgar o seu compositor, tornando mais fácil e acessível o seu conhecimento.

A apresentação da partitura neste formato irá permitir aos maestros e intérpretes uma maior facilidade na sua leitura bem como uma melhor interpretação da obra uma vez que a edição não consiste somente numa passagem literal do manuscrito original. Esta foi objecto de um estudo rigoroso, onde sofreu a correcção de algumas gralhas relativamente a harmonias, dinâmicas, enarmonias e articulações. Em relação às harmonias, o seu estudo evidencio-nos alguns erros (estes são apresentados na tabela 1 em baixo); O estudo das enarmonias, levou-nos a algumas alterações na partitura. São exemplos as alterações do cc. [3], no saxofone tenor (nota escrita <mib> corresponde a <ré#>), nas trompas (nota escrita <láb> corresponde a <sol#>) e nos fliscornes (nota escrita <mib> corresponde a <ré#>), pois harmonicamente o acorde corresponde a uma 6ª aumentada tipo “alemã” (mib – sol – sib – dó#). As alterações efectuadas no estudo das articulações são mais evidentes nas exposições do tema a partir do Nº10, cc. [227], onde uniformizamos as ligaduras e as acentuações. Nas dinâmicas o trabalho foi mais vasto pois a partitura não apresentava a maior parte delas e, destas, uma maioria foram escritas posteriormente por um anónimo.

Em relação à instrumentação, esta edição realizou algumas correcções que entendemos ser justas tendo em conta o melhor equilíbrio da orquestra de sopros. São o caso do naipe dos oboés, clarinetes em Mib, clarinetes-baixo, saxofones-barítono, violoncelos e dos contra-baixos. Em relação aos oboés, optamos pela utilização de apenas 3 (1º oboé, 2º oboé e corne-inglês). Deste modo, assumimos a eliminação do 3º oboé que apenas é justificado entre os compassos [97 – 104] onde a mesma linha melódica é duplicada pelo 1º saxofone tenor. Nos casos dos clarinetes em Mib, clarinetes-baixo e saxofones-barítonos, optamos pela eliminação de uma das duas vozes que cada um apresentava, tendo em conta um melhor equilíbrio da orquestra (estas adaptações dos 3 instrumentos podem ser observadas, respectivamente, nas tabelas 2, 3 e 4 em baixo). Assumimos a eliminação dos violoncelos da partitura por duas razões: nas duas partituras encontradas durante a investigação, apenas surgia numa que julgamos não ser a originalmente escrita pelo compositor e, por outro lado, a sua utilização resume-se à duplicação dos instrumentos do mesmo registo, nomeadamente, os fagotes, clarinetes-

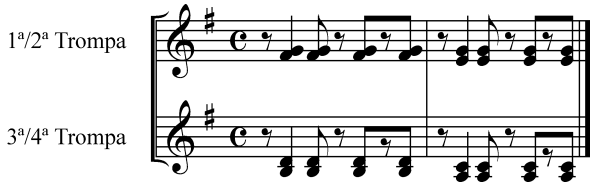
baixo e saxofones-barítono. Os contra-baixos foram substituídos pelas tubas porque era este o termo usado à data para identificar as tubas em Mib e, por outro lado, em termos de equilíbrio, é impossível a substituição das tubas pelos contra-baixos (de cordas). Esta alteração teve como consequência a transposição de uma oitava inferior ao originalmente escrito.

Um outro naipe foi alvo de reestruturação, as trompas. Estas foram escritas em duas pautas onde a primeira corresponde às 1ª e 3ª vozes e a outra às restantes 2ª e 4ª vozes. Deste modo, achamos mais fácil a respectiva afinação entre as 4 trompas pois são mais frequentes os intervalos naturais (4ª, 5ª e 8ª), como podemos observar no exemplo seguinte.

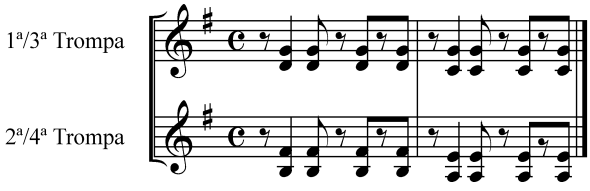
Exemplo 1

Distribuição das vozes pelas 4 Trompas, Fantasia Nº2, cc. [173 – 174]

Partitura original:



Edição:



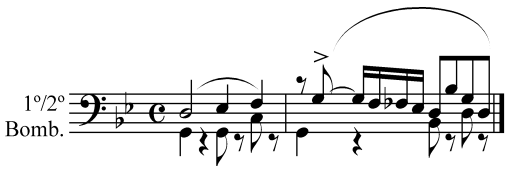
Optamos por distribuir as vozes dos trompetes em 3: 1º trompete numa pauta e 2º/3º trompete numa segunda pauta, alterando ao originalmente escrito pelo compositor (uma pauta para o 1º trompete e outra para o 2º trompete).

Em relação aos bombardinos, atribuímos duas pautas ao originalmente escrito pelo compositor (apenas uma), tendo em conta a importância deste instrumento e à diferença entre as duas vozes, uma vez que o 2º bombardino toca muitas vezes juntamente com as tubas, ao contrário do 1º bombardino (exemplo 2).

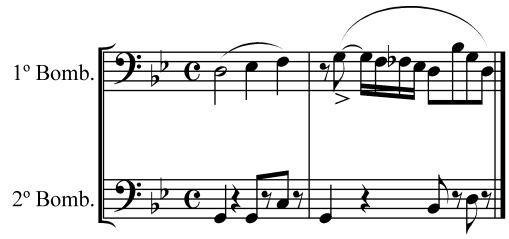
Exemplo 2

Distribuição das vozes pelos Bombardinos, Fantasia Nº2, cc. [173 – 174]

Partitura original:



Edição:

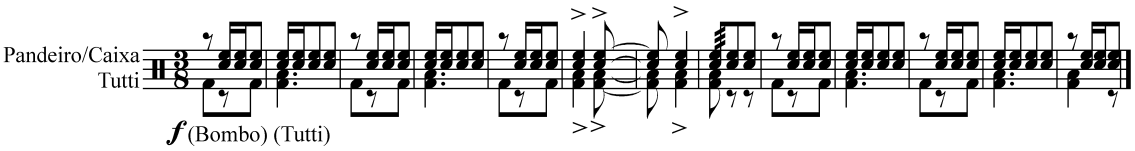


Ainda achamos dividir a pauta destinada à percussão, intitulada de "Bateria", em 4 pautas distintas, respectivamente, Caixa, Pratos, Bombo e Acessórios (Exemplo 3). Destas, a correspondente à Caixa também inclui o Prato Suspenso e a correspondente aos Acessórios inclui o Tantã, o Pandeiro, o Triângulo e 2 Blocos.

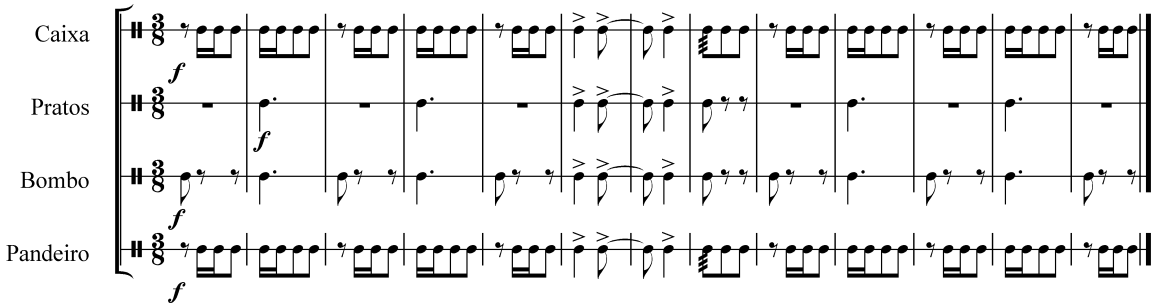
Exemplo 3

Distribuição dos instrumentos de percussão na Fantasia Nº2, cc. [283 – 295]

Partitura original:



Edição:



Por último, a disposição dos instrumentos na partitura também foi alvo de alterações. Foram os casos dos fagotes e dos clarinetes-baixo, que estavam no seguimento do saxofone-barítono (calrinete-baixo, fagote e trompas) e foram colocados no seguimento, respectivemente, do corne-inglês e do 3º clarinete, ficando, deste modo, junto do seu naipe (Tabela 7).

Tabela 1: Gralhas na partitura manuscrita.

cc.	Tempo	Instrumento	Nota escrita	Nota correcta
[1–5]		A pauta dos 3º e 4º Trombones corresponde aos Bombardinos; A pauta dos 1º e 2º Trombones corresponde aos 3º e 4º Trombones; A pauta dos 2º Trompetes coccreponde aos 1º e 2º Trombones		
4	3º/4º	3ª/4ª Trompas	Lá	Láb
30	1º	2º Fliscorde	Mi	Não existe
35	2º	3ª/4ª Trompas	Dó	Não existe
35	2º	Saxofone Alto	Mi	Dó
55	---	2º Trompete	Mi	Fá
60	---	1º Trompete	Sol	Sol#
81	1º	1º Bombardino	Ré	Mib
89	---	O ritmo está incorrecto. As notas são escritas no tempo.		
96	---	1ª Trompa	Ré	Si
104	---	2ª Trompa	Lá	Si
104	---	3º Trombone	Lá	Sol#
117	1º	3º Clarinete B	Mi	Ré
131	1º	Oboé	Sib	Si
142	1º	1º/2º Trombone	Lá	Láb
144	3º	1º/2º Trombone	Lá	Láb
145	3º	Corne-Inglês	Dó	Si
163	1º	1º Clarinete B	Ré#	Ré
164	3º/4º	Sax.Alto/Sax.Tenor	As semicolcheias correspondem a colcheias	
164	4º	1ª/2ª/3ª Trompas	Dó/Si/Ré	Lá/Sol/Mi
169	3º/4º	Oboé/Corne-Inglês	Ritmo correcto: colcheia/semínima/colcheia	
169	3º/4º	Clarinetes	As semicolcheias correspondem a colcheias	
176	4º	1º Clarinete A	Mi	Mib
176	2º	Sax. Barítono	Mi	Ré
176	3º/4º	2ºFliscorne/2ºTrompete	Falta a ambos o Si	
177	4º	Oboé	A última colcheia está a mais	
178	2º/3º/4º	Sax. Tenor	Fá	Sol
179	2º/3º	2º Clarinete	Sol/Si	Si/Ré
179	3º	2º Fliscorne	Falta uma colcheia com a nota Fá	
182	3º/4º	1ª Flauta	Si	Sib
183	3º/4º	Flautim	Dó	Si
183	3º	Sax. Barítono	Fá#	Mi#

Tabela 1 (cont.): Gralhas na partitura manuscrita.

cc.	Tempo	Instrumento	Nota escrita	Nota correcta
184	3º	2º Bombardino	Mi	Ré
185	4º	Flauta	Ré	Mi
185	3º	1º Clarinete A	Ré	Si
185	2º/3º/4º	Sax. Tenor	Ré/Lá/Dó	Mi/Ré/Fá
185	2º	2º Fliscorne	Ré	Mi
187	3º	Flautim	Mib	Mi
188	1º	Sax. Tenor	Ré	Ré#
189	3º	Corne-Inglês	Fá	Sol
190	3º	Sax. Tenor	Si	Lá
190	Nos fliscornes falta uma semínima no 1º tempo: Mi/Dó/Lá			
190	2º	3º Fliscorne	Ré	Mi
200	2º	3º Clarinete	Ré	Mi
203	A entrada da 4ª trompa é no 2º tempo			
231	2º	1º Trompa	Fá	Fá#
245	3º	3º Clarinete A	Falta o Mi	
250	2º	2º Oboé	Falta o Ré	
251	---	1º Clarinete A	Si	Ré
252	---	Sax. Alto	Sol	Lá
255	2º	Sax. Soprano	Sib	Si
262	3º	2º Bombardino	Fá	Ré
[285 – 294]	A pauta dos Trombones corresponde aos Bombardinos e vice-versa			
290	2º	Sax. Alto	Fá	Mi
292	---	2º Fagote	Falta um Fá (semínima com ponto)	
292	1º	1º Fliscorne	Sol	Si
292	2º	O Mi do 1º Fliscorne corresponde ao 2º Fliscorne		
294	---	2º Fagote	Falta um Sol (semínima com ponto)	
297	1º	1º Trompete	Fá	Ré
[300 – 301]		4ª Trompa	Mi	Sol
302	---	Sax. Alto/Sax. Tenor	Correcção do ritmo: semínima - colcheia	
[306 – 313]	A pauta dos Fliscornes corresponde às Trompas			
350	---	A pauta do 3º Clarinete corresponde ao Saxofone Soprano		
363	As duas últimas notas de cada conjunto de fusas nas flautas correspondem às notas Ré e Dó			
363	1º/2º/3º/4º	Clarinete Mib	Sol	Mi
363	No 1º Clarinete falta a penúltima nota de cada conjunto de fusas: Lá			

Tabela 1 (cont.): Gralhas na partitura manuscrita.

cc.	Tempo	Instrumento	Nota escrita	Nota correcta
363	1º	3ª/4ª Trompa	Si	Ré
363	2º	2º Fliscorne	A nota Dó está a mais	
369	2º	Flautim	Sol	Solb
369	2º	2º Oboé	Sol	Solb
369	2º	Sax. Tenor	Não existe a nota Fá	
379	3º/4º	3ª Trompa	Sol	Solb
404	1º	2º Trombone	Fá	Ré
410	3º	1º Clarinete	Faltam as notas Lá e Dó	
411	2º	1ª/2ª Trompa	Mi/Sol	Sol/Lá
412	3º	Clarinete Mib	Ré#	Ré
412	3º	Sax. Alto	Ré#	Ré
415	3º	Corne-Inglês	Sol	Solb
416	---	Timbales	Não existe nada neste compasso	
423	4º	3º Clarinete B	Ré	Dó
425	2º/3º	1º Trompete	Dó/Ré	Ré/Dó
440	4º	Sax. Soprano	Sol	Si
440	4º	Sax. Tenor	Sol	Si
442	2º	3ª Trompa	Lá	Si
442	3º	3º/4º Trombone	A nota Ré não existe	
443	---	Sax. Barítono	Si/Ré	Sol/Si
444	2º	3ª/4ª Trompa	Lá/Dó	Fá/Lá
446	3º/4º	Flautas	O ritmo são 4 colcheias	
446	---	Fagotes	Si/Ré	Sol/Si
450	3º/4º	2º Fliscornes	Ré	Réb
452	1º	1º Oboé	Dó	Dób
456	3º	1º Fliscorne	Sib/Sib	Dó/Sib
463	3º	2º Oboé	Lá	Láb
466	4º	2º Fliscorne	Fá#	Fá
466	4º	3º Trompete	Réb	Ré
468	4º	Flautas	Dó/Fá	Dó/Láb
470	2º	1º Clarinete	A nota Dó não existe	
470	4º	3ª/4ª Trompa	Ritmo errado: é uma semínima	
506	2º	1º Trombone	Mib	Mi

Tabela 1 (cont.): Gralhas na partitura manuscrita.

cc.	Tempo	Instrumento	Nota escrita	Nota correcta
506	2º/3º/4º	2º Bombardino	Mib	Ré
507	1º	Fagotes	Dó	Sib
509	2º/3º/4º	1º/2º Trombone	Ré/Fá#	Fá#/Lá
510	2º	Flautim	Sib	Si
510	2º	Sax. Tenor	Si	Lá#
514	3º	3º Trombone	Mib	Mi
522	3º	Corne-Inglês	Sib	Dó
523	3º	Corne-Inglês	Lá	Si
535	---	3º Clarinete	Si	Ré
535	1º	3ª Trompa	Lá	Sib
536	2º	Flautim/Flauta	Sib	Si
536	1º	Fagotes	Mib	Mi

Tabela 2: Adaptação da orquestração de 2 para 1 Clarinete em Mib

Compassos	Adaptação
[4 – 6]	Voz inferior passa para o 1º Clarinete A. Como consequência a voz do 1º Clarinete B passa para o 2º Clarinete A nos compassos [4 – 5]
[81 – 89]	Voz inferior passa para o 1º Clarinete A (solo).
[187 – 188]	Voz superior eliminada.
[191 – 192]	Voz superior eliminada.
[286 – 288]	Voz superior eliminada.
[318 – 320]	Voz superior eliminada.
[441 – 445]	Voz inferior passa para o 1º Clarinete A. Como consequência a voz do 1º Clarinete B passa para o 2º Clarinete A e a voz do 2º Clarinete B passa para o 3º Clarinete A nos compassos [443 – 445].
[484 – 488]	Voz inferior passa para o 1º Clarinete A. Como consequência a voz do 1º Clarinete B passa para o 2º Clarinete A e a voz do 2º Clarinete B passa para o 3º Clarinete A nos compassos [486 – 488].
[501]	Voz superior eliminada.
[503]	Voz superior eliminada.
[524 – 525]	Voz inferior passa para o 1º Clarinete A.

Tabela 3: Adaptação da orquestração de 2 para 1 Clarinete-baixo

Compassos	Adaptação
[1 – 3]	Voz inferior eliminada.
[7 – 16]	Voz superior eliminada.
[45 – 49]	Voz superior eliminada.
[90 – 93]	Voz superior eliminada. Como consequência a voz superior dos compassos [92 – 93] passa para o 2º Saxofone Alto.
[104]	Voz superior eliminada.
[112]	Voz superior eliminada.
[123 – 125]	Voz superior eliminada.
[139 – 146]	Voz inferior eliminada.
[173] [175] [177] [179]	Voz superior eliminada.
[181 – 183]	Voz inferior eliminada.
[184] [187]	Voz superior eliminada.
[223 – 225] [279 – 281]	Voz inferior eliminada.
[287 – 288]	Voz superior eliminada, passando para o 3º Clarinete B.
[295]	Voz superior eliminada, passando para o 3º Clarinete B.
[296 – 297]	Voz inferior eliminada.
[319 – 320]	Voz superior eliminada, passando para o 3º Clarinete B.
[327]	Voz superior eliminada, passando para o 3º Clarinete B.
[328 – 329]	Voz inferior eliminada.
[335 – 337]	Voz inferior eliminada.
[342]	Voz superior eliminada.
[344]	Voz inferior eliminada.
[345 – 347]	Voz superior eliminada.
[348]	Voz inferior eliminada.
[349 – 350]	Voz superior eliminada (até ao terceiro tempo).
[350 – 351]	Voz inferior eliminada (a partir do quarto tempo).
[356]	Voz inferior eliminada.
[357 – 358]	Voz superior eliminada (até ao terceiro tempo).
[358 – 359]	Voz inferior eliminada (a partir do quarto tempo).

Tabela 3 (cont.): Adaptação da orquestração de 2 para 1 Clarinete-baixo

Compassos	Adaptação
[363]	Voz superior eliminada.
[389 – 397]	Voz superior eliminada.
[413 – 415]	Voz superior eliminada. Como consequência a última nota da voz superior passa para o 3º Clarinete B, substituindo o sib.
[417 – 419]	Voz superior eliminada.
[429 – 430]	Voz superior eliminada.
[433 – 436]	Voz inferior eliminada.
[437 – 445]	Voz superior eliminada (até ao primeiro tempo).
[445 – 446]	Voz inferior eliminada.
[447 – 456]	Voz superior eliminada. Como consequência a voz superior dos compassos [454 – 455] passa para o 1º Fagote.
[458 – 462]	Voz inferior eliminada.
[463 – 464]	Troca, as duas vozes passam para o Fagote e a voz deste para o Clarinete-baixo.
[465 – 473]	Voz superior eliminada.
[480]	Voz inferior eliminada (apenas no primeiro tempo).
[480 – 488]	Voz superior eliminada (até ao primeiro tempo).
[488 – 489]	Voz inferior eliminada.
[490 – 491]	Voz superior eliminada.
[492]	Voz inferior eliminada.
[506 – 513]	Voz superior eliminada.
[514 – 524]	Voz inferior eliminada.
[527 – 529]	Voz inferior eliminada.
[530 – 531]	Voz superior eliminada.
[532 – 535]	Voz inferior eliminada.
[536 – 540]	Voz superior eliminada.

Tabela 4: Adaptação da orquestração de 2 para 1 Saxofone-barítono

Compassos	Adaptação
[1 – 3]	Voz superior eliminada.
[7 – 8]	Voz superior eliminada.
[142]	Voz superior eliminada.
[144 – 146]	Voz superior eliminada.
[433 – 434]	Voz superior eliminada.
[437 – 441]	Voz superior eliminada.
[455]	Voz superior eliminada.
[456]	Voz inferior eliminada.
[457 – 462]	Voz superior eliminada.
[465 – 468]	Voz superior eliminada.
[480 – 484]	Voz superior eliminada.
[523 – 524]	Voz superior eliminada.
[528 – 533]	Voz superior eliminada.

Tabela 5: Adaptação da orquestração de 4 para 3 Bombardinos

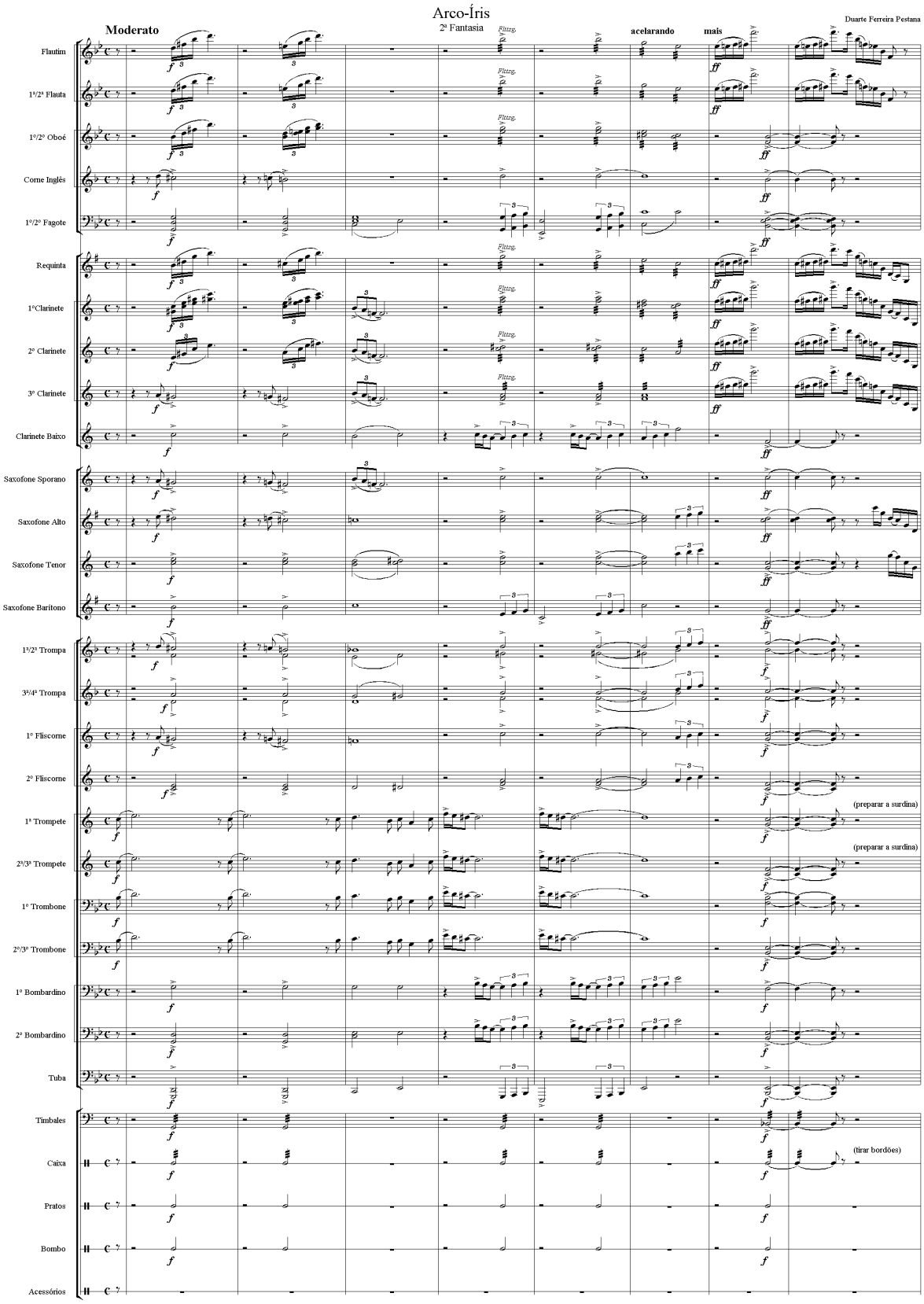
Compassos	Adaptação
[388]	Eliminação do Fá#.

Tabela 6: Adaptação da orquestração de 3 para 2 Oboés

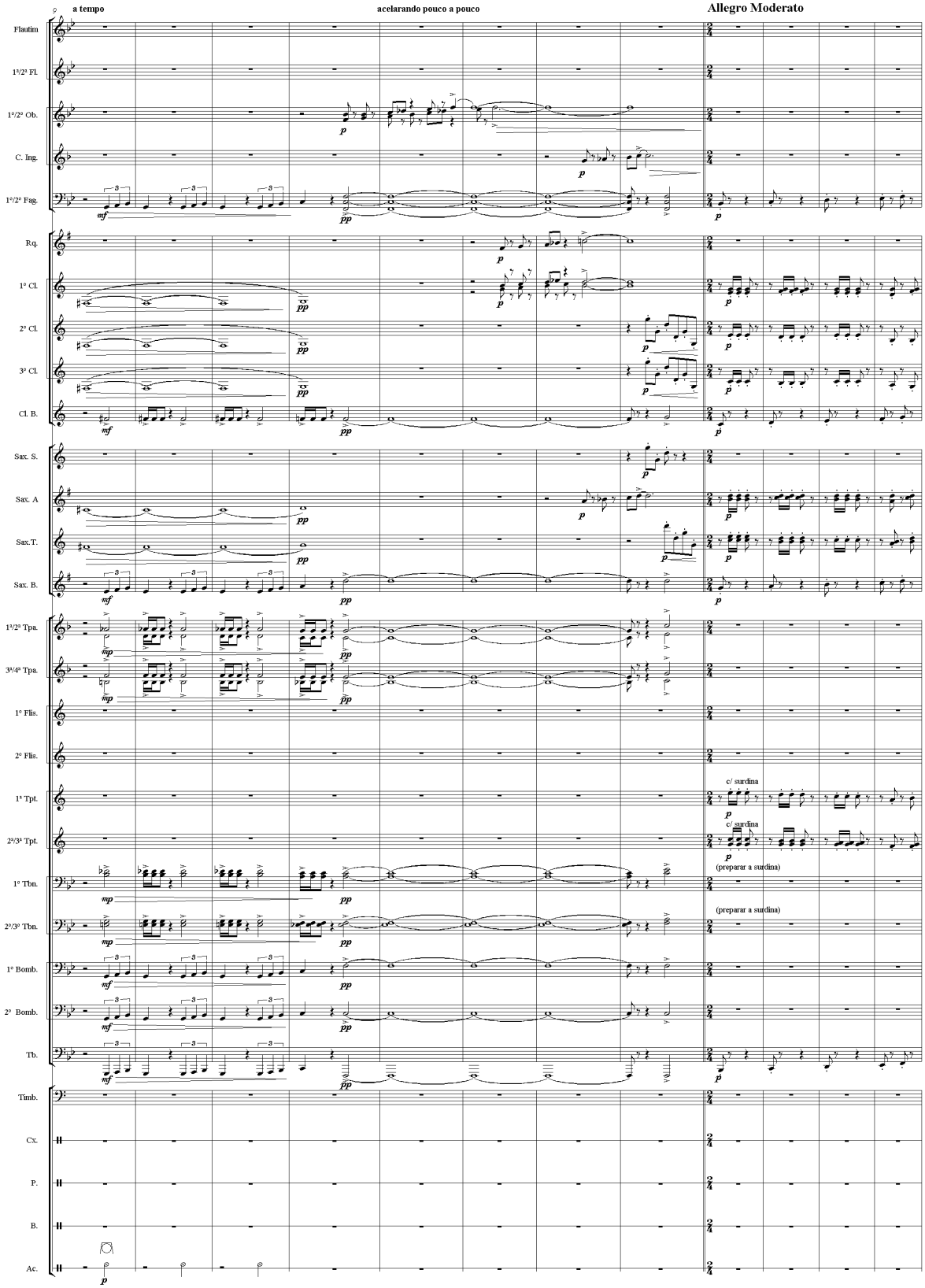
Compassos	Adaptação
[97 - 104]	Voz inferior eliminada.

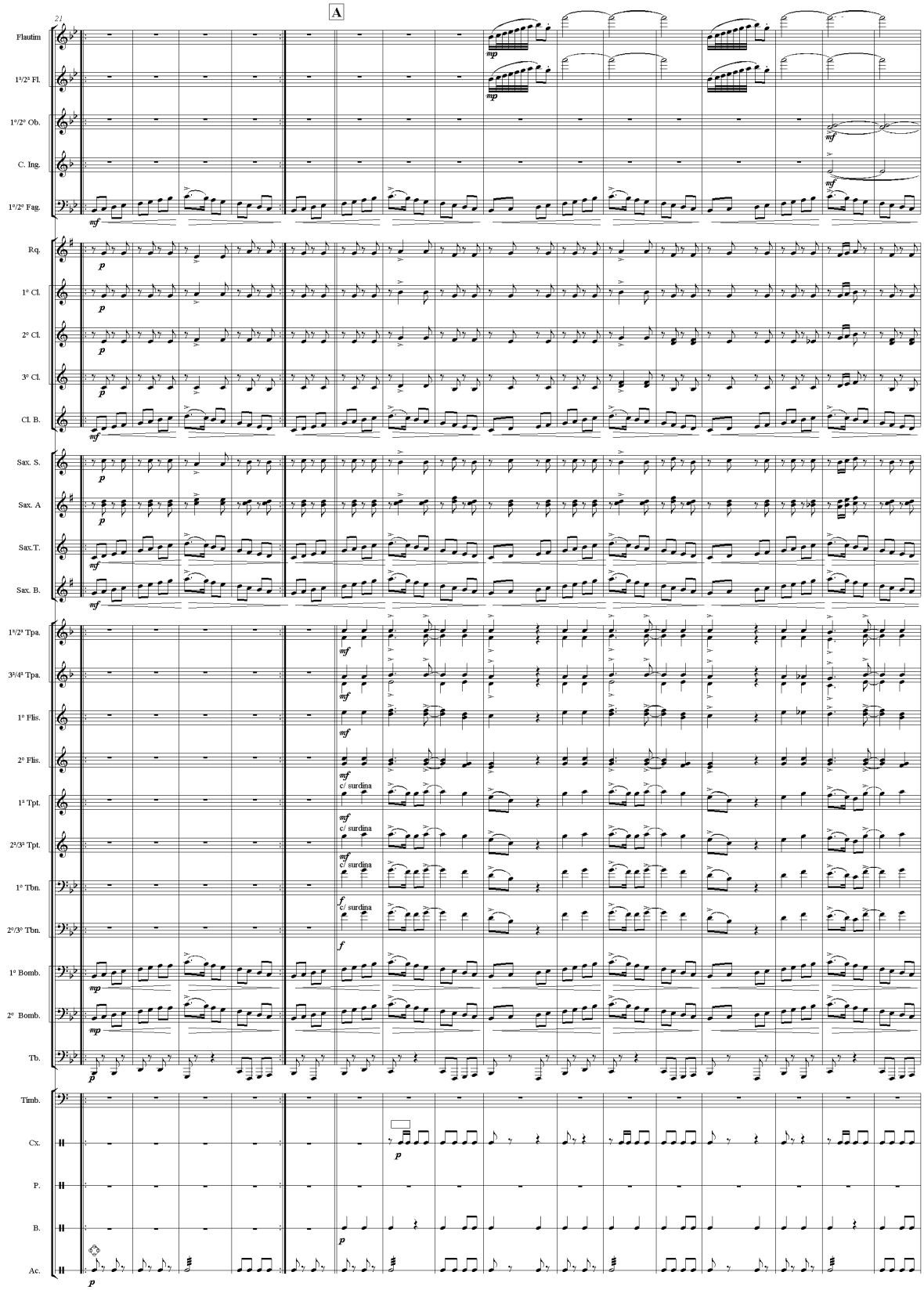
Tabela 7: Instrumentação

Quant.		Português	Inglês	Italiano	Francês	Alemão
5	1	Flautim	Piccolo	Flauto piccolo	Petite flûte	Kleine Flöte
	2	1ª Flauta	Flute	Flauto	Flûte	Flöte
	2	2ª Flauta				
3	1	1º Oboé	Oboe	Oboe	Hautbois	Oboe
	1	2º Oboé				
	1	Corne-Inglês	English horn	Corno inglese	Cor anglais	Englisches Horn
3	2	1º Fagote	Bassoon	Fagotto	Basson	Fagott
	1	2º Fagote				
13	1	Clarinete Mib	Clarinet	Clarinetto	Clarinette	Klarinette
	3	1º Clarinete Sib	Clarinet	Clarinetto	Clarinette	Klarinette
	4	2º Clarinete Sib				
	4	3º Clarinete Sib				
	1	Clarinete Baixo	Bass clarinet	Clarone	Clarinette basse	Bassklarinette
8	1	Sax. Soprano	Saxophone	Sassofono	Saxophone	Saxophon
	2	1º Sax. Alto				
	2	2º Sax. Alto				
	1	1º Sax. Tenor				
	1	2º Sax. Tenor				
	1	Sax. Barítono				
4	1	1ª Trompa	Horn	Corno	Cor	Horn
	1	2ª Trompa				
	1	3ª Trompa				
	1	4ª Trompa				
8	2	1º Fliscorne	Flugelhorn			
	2	2º Fliscorne				
	2	1º Trompete	Trumpet	Tromba	Trompette	Trompete
	1	2º Trompete				
	1	3º Trompete				
4	2	1º Trombone	Trombone	Trombone	Trombone	Posaune
	1	2º Trombone				
	1	3º Trombone				
3	1	1º Bombardino	Euphonium			
	2	2º Bombardino				
2		Tuba	Tuba	Tuba	Tuba	Tuba
5	1	Timbales	Timpani	Timpani	Timbales	Pauken
	1	Caixa (Caixa com bordões, caixa sem bordões, prato suspenso, 2 Blocos)	Snare drum with snares on, snare drum with snares off, Suspended cymbal, 2 wood blocks	Tamburo piccolo colle corde, tamburo piccolo senza le corde, piatto sospeso, 2 blocci de legno	Caisse claire avec timbres, caisse claire sans timbres, cymbale suspendue, 2 blocs de bois	Kleine trommel mit Schnarrsaite, kleine trommel ohne Schnarrsaite, hängendes becken, 2 holzblöcke
	1	Bombo	Bass drum	Gran cassa	Grosse caisse	Grosse Trommel
	1	Pratos	Crash cymbals	Piatti	Cymbales	Becken
	1	Acessórios (Tantã, Pandeiro, triângulo)	Tam-tam, tambourine, triangle	Tamtam, tamburo basco, triangolo	Tam-tam, tambour de basque, triangle	Tamtam, tamburin, triangel

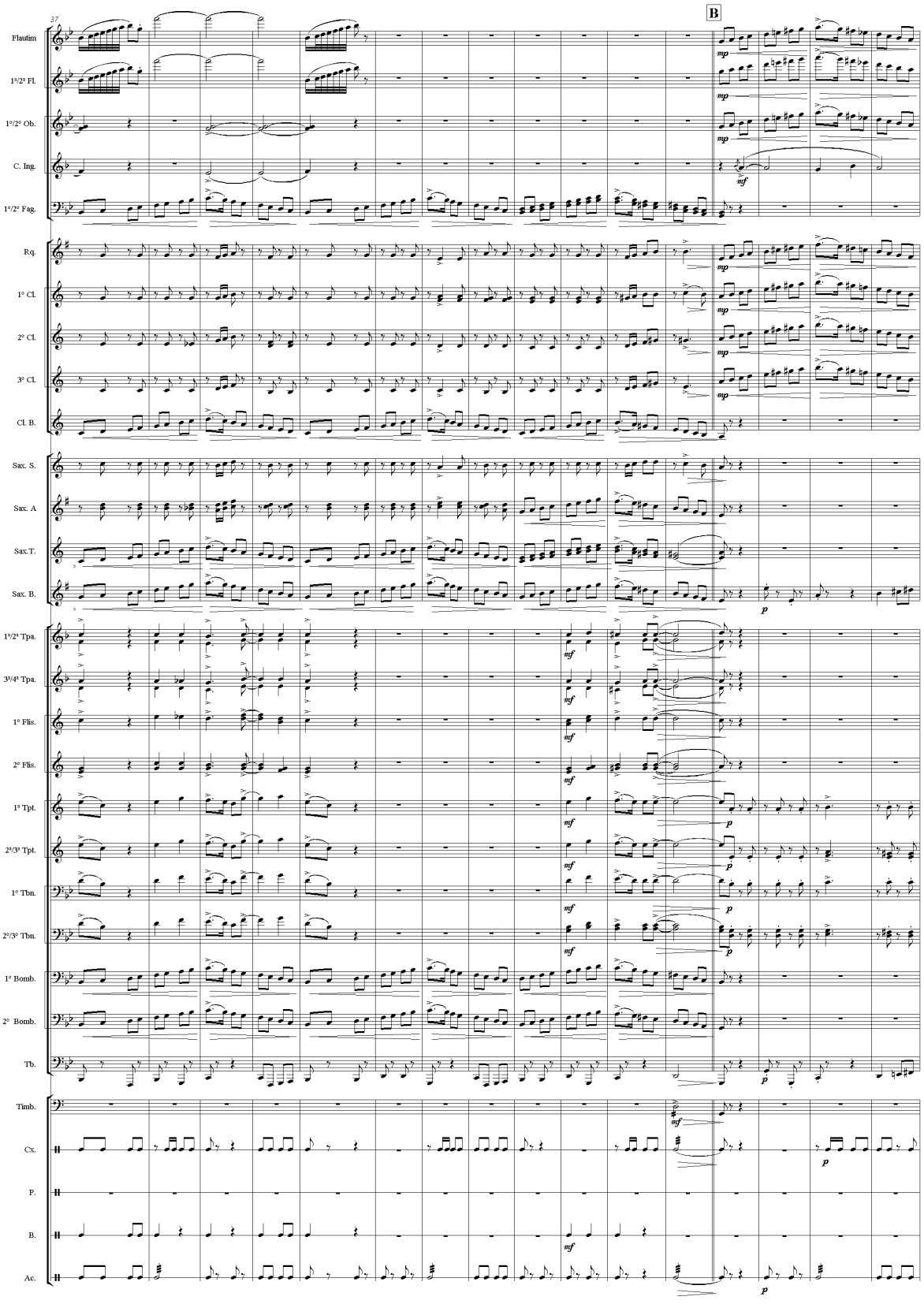

Arco-Íris
2ª Fantasia
Duarte Ferreira Pestana
Moderato
acelarando
mais
Flautim
1ª/2ª Flauta
1º/2º Oboé
Corne Inglês
1º/2º Fagote
Requinta
1ºClarinete
2º Clarinete
3º Clarinete
Clarinete Baixo
Saxofone Sporano
Saxofone Alto
Saxofone Tenor
Saxofone Baritono
1ª/2ª Trompa
3ª/4ª Trompa
1º Fliscorne
2º Fliscorne
1ª Trompete
2ª/3ª Trompete
1º Trombone
2º/3º Trombone
1º Bombardino
2º Bombardino
Tuba
Timbales
Caixa
Pratos
Bombo
Acessórios
(preparar a surdina)
(preparar a surdina)
(tirar bordões)

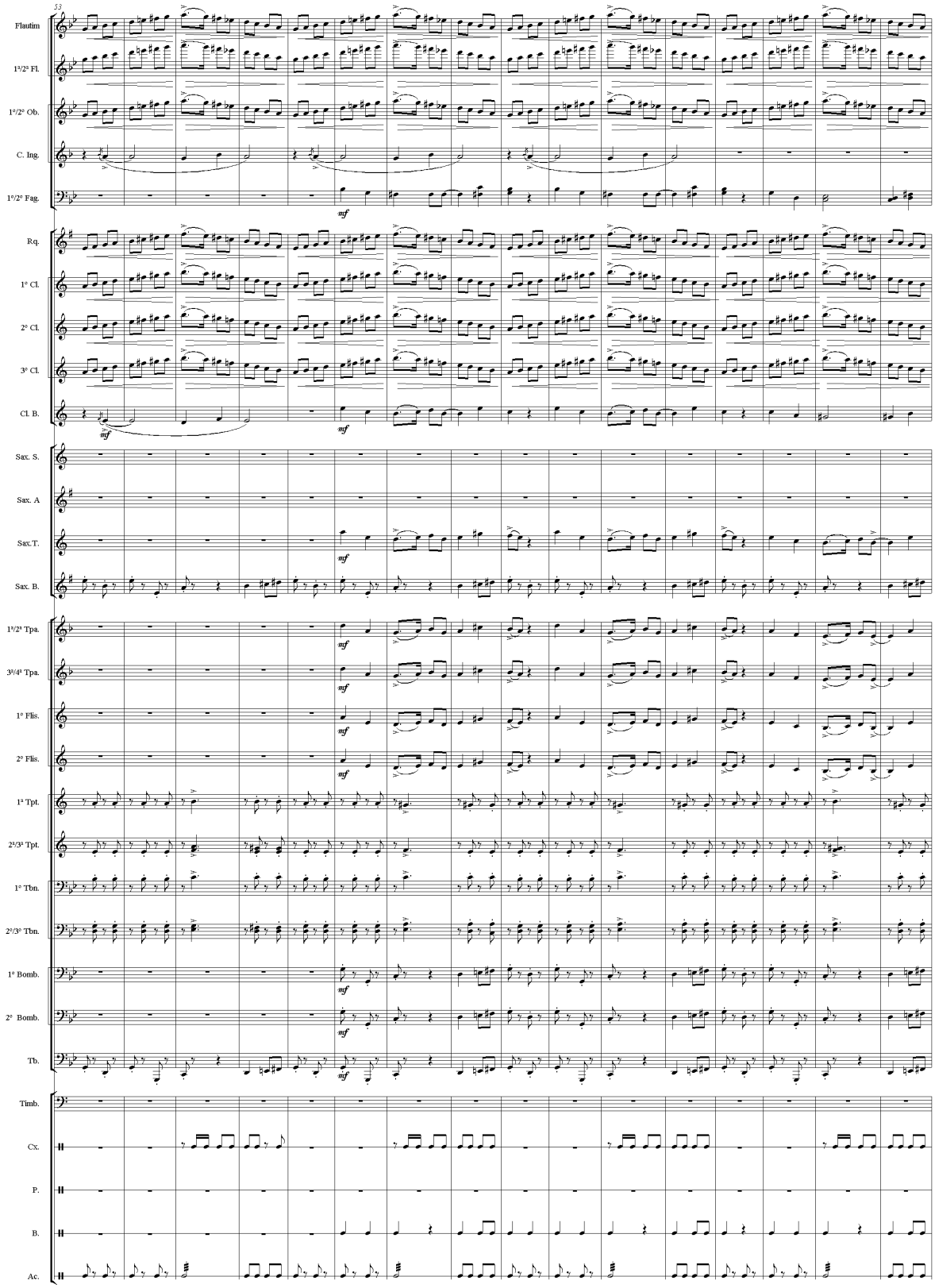
2


a tempo
acelarando pouco a pouco
Allegro Moderato
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
c/ surdina
(preparar a surdina)

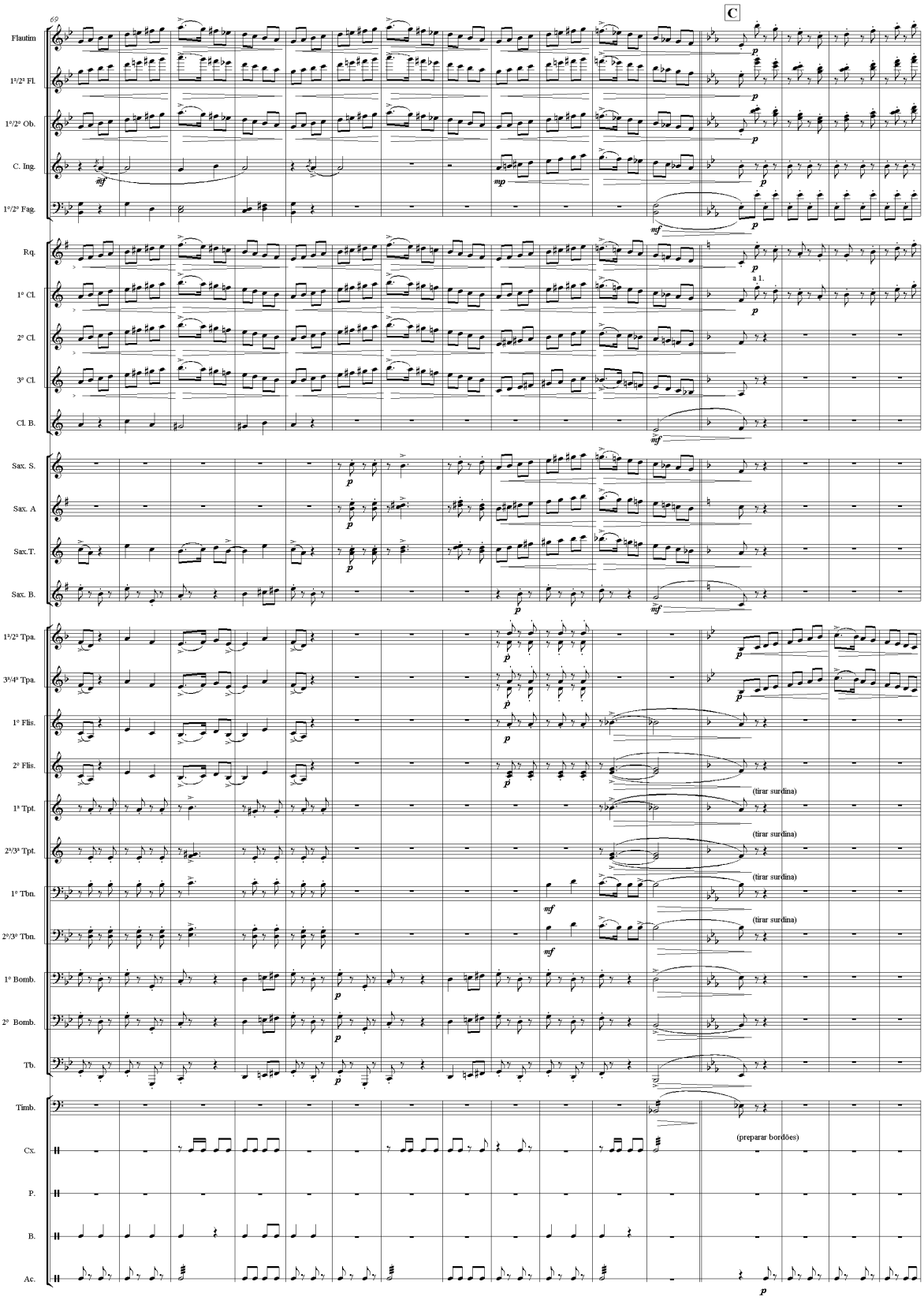

A
21
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
c/ surdina

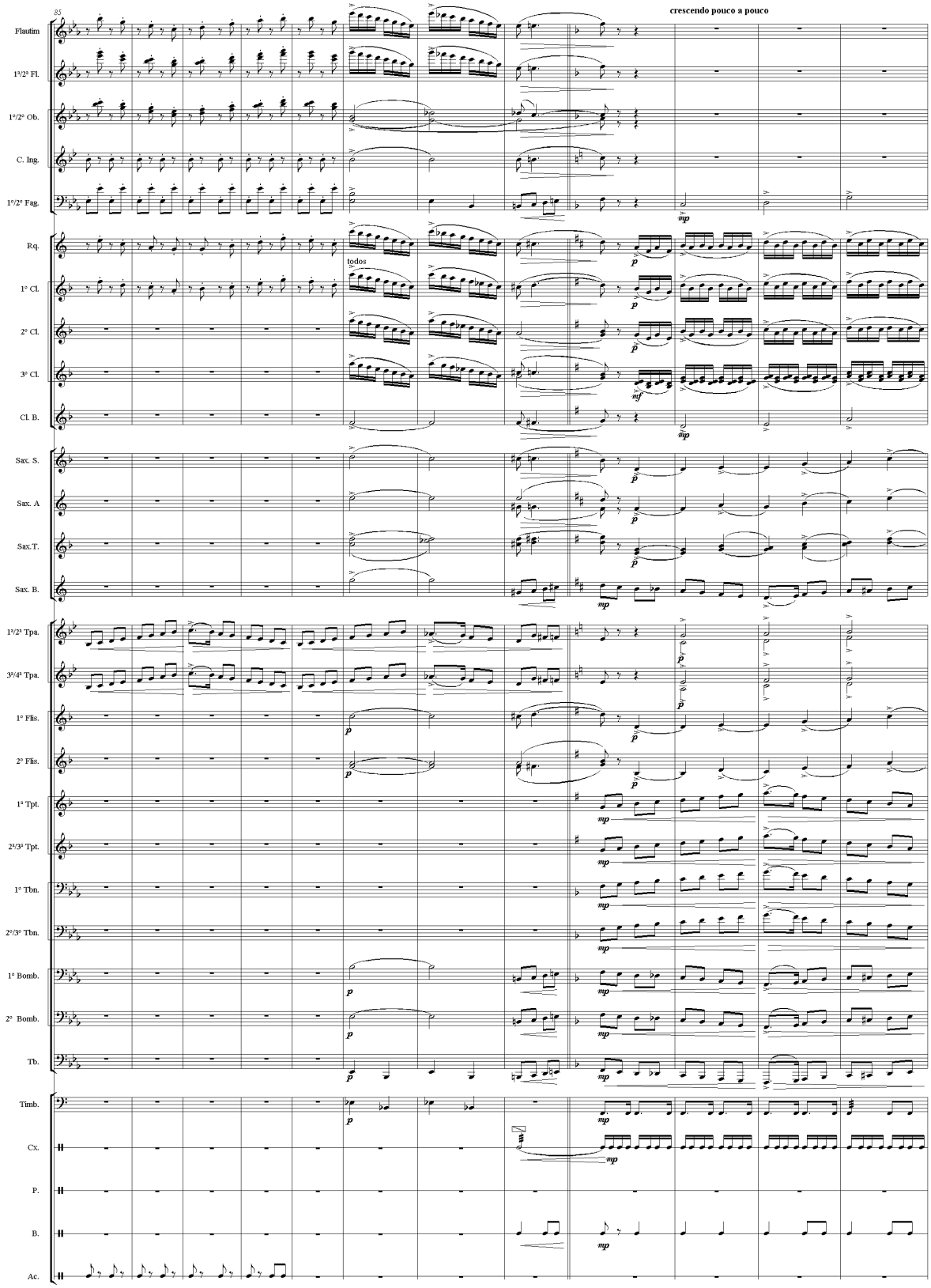
4


37
B
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

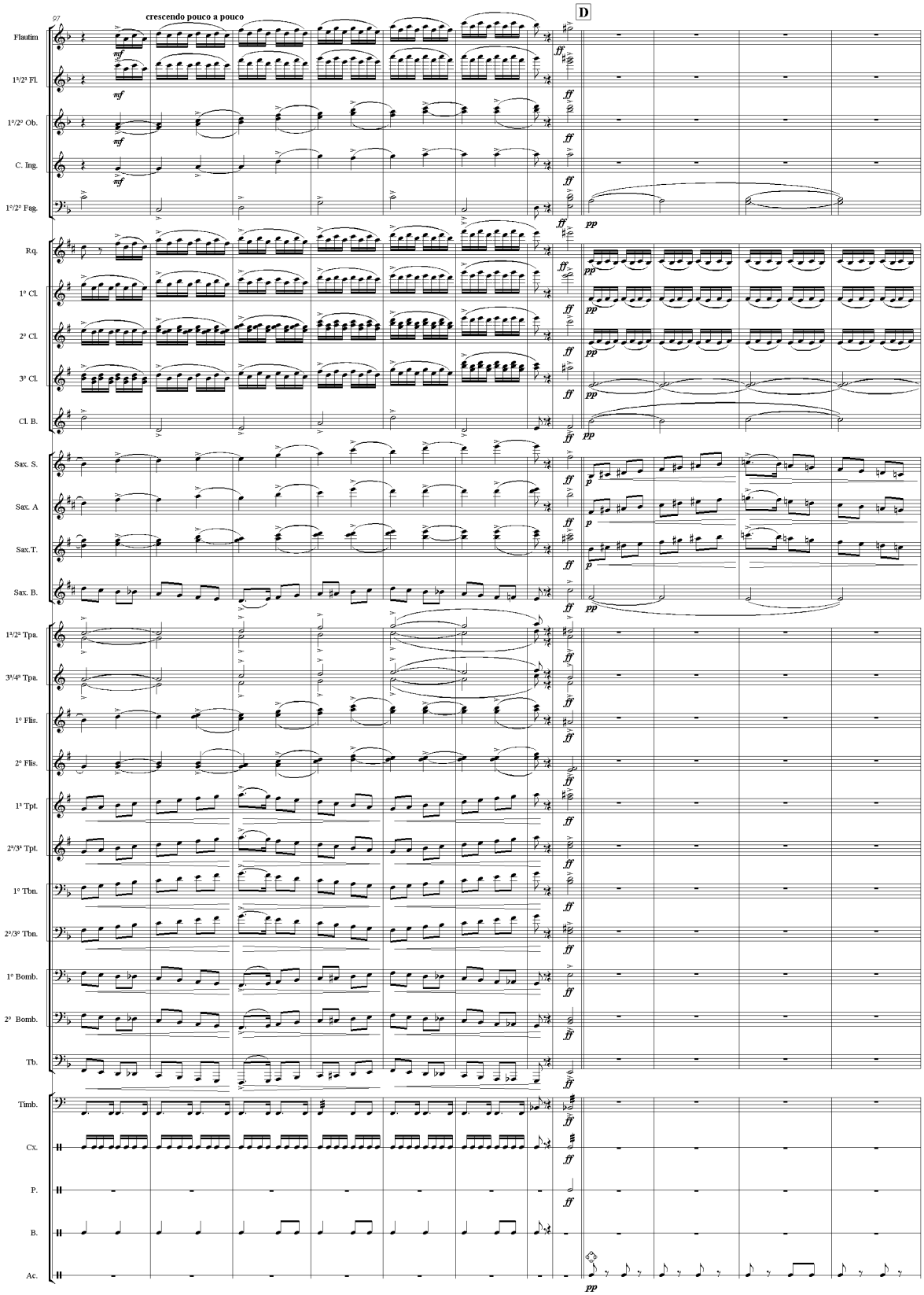

53
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
mf

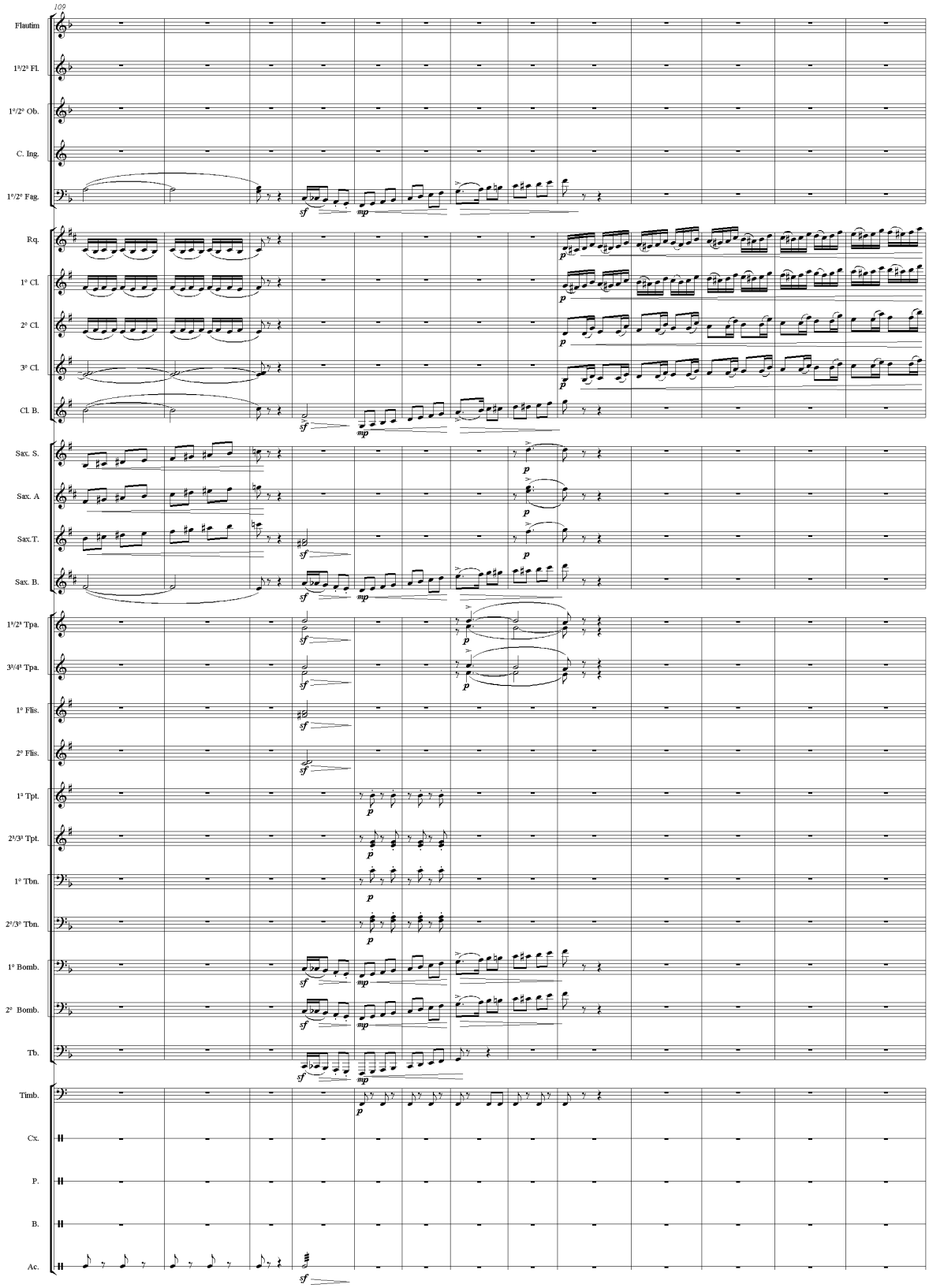
6


69
C
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
a 1.
(tirar surdina)
(tirar surdina)
(tirar surdina)
(tirar surdina)
(preparar bordões)

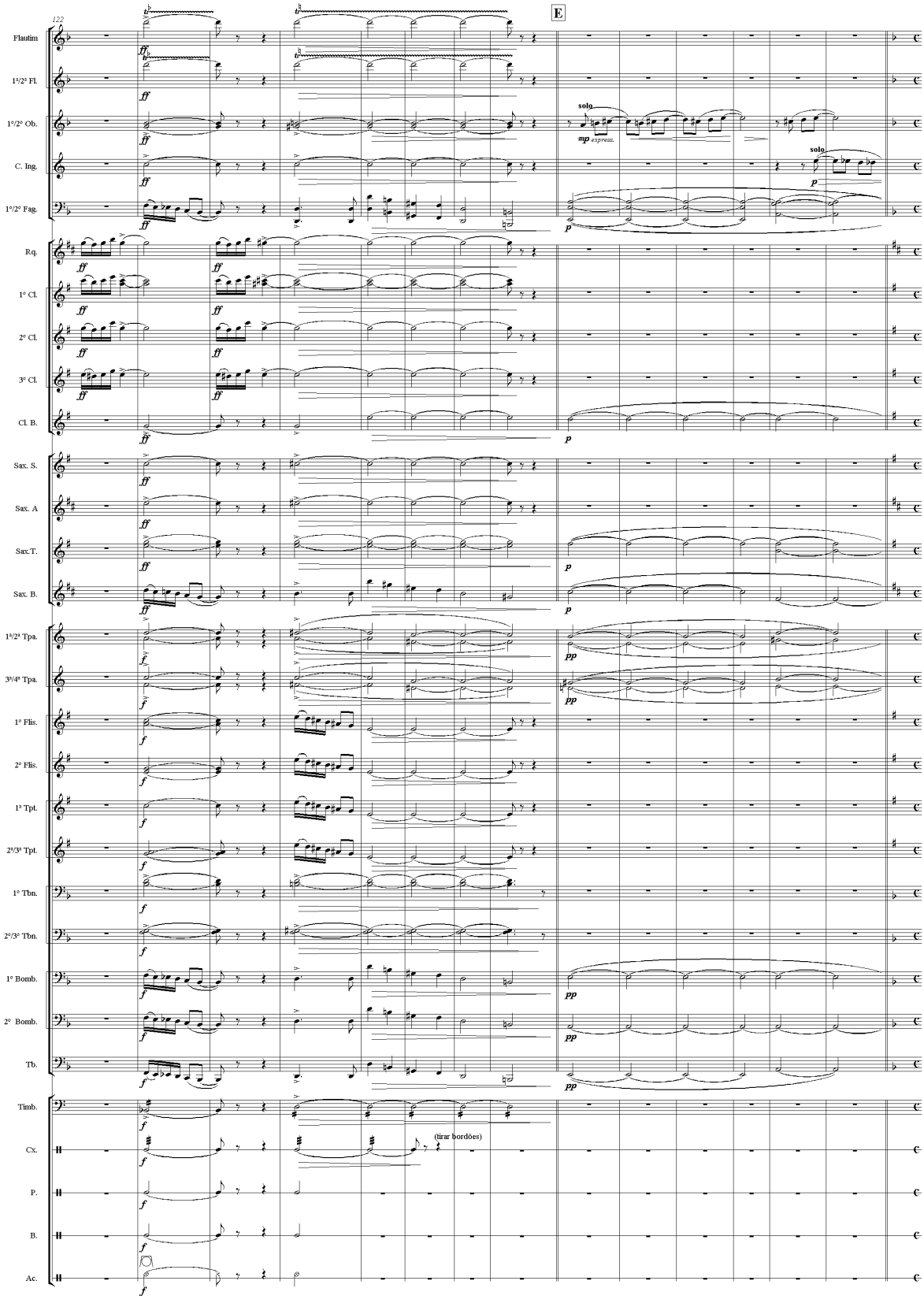

85
crescendo pouco a pouco
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
todos
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2ª Tpa.
3º/4ª Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

8

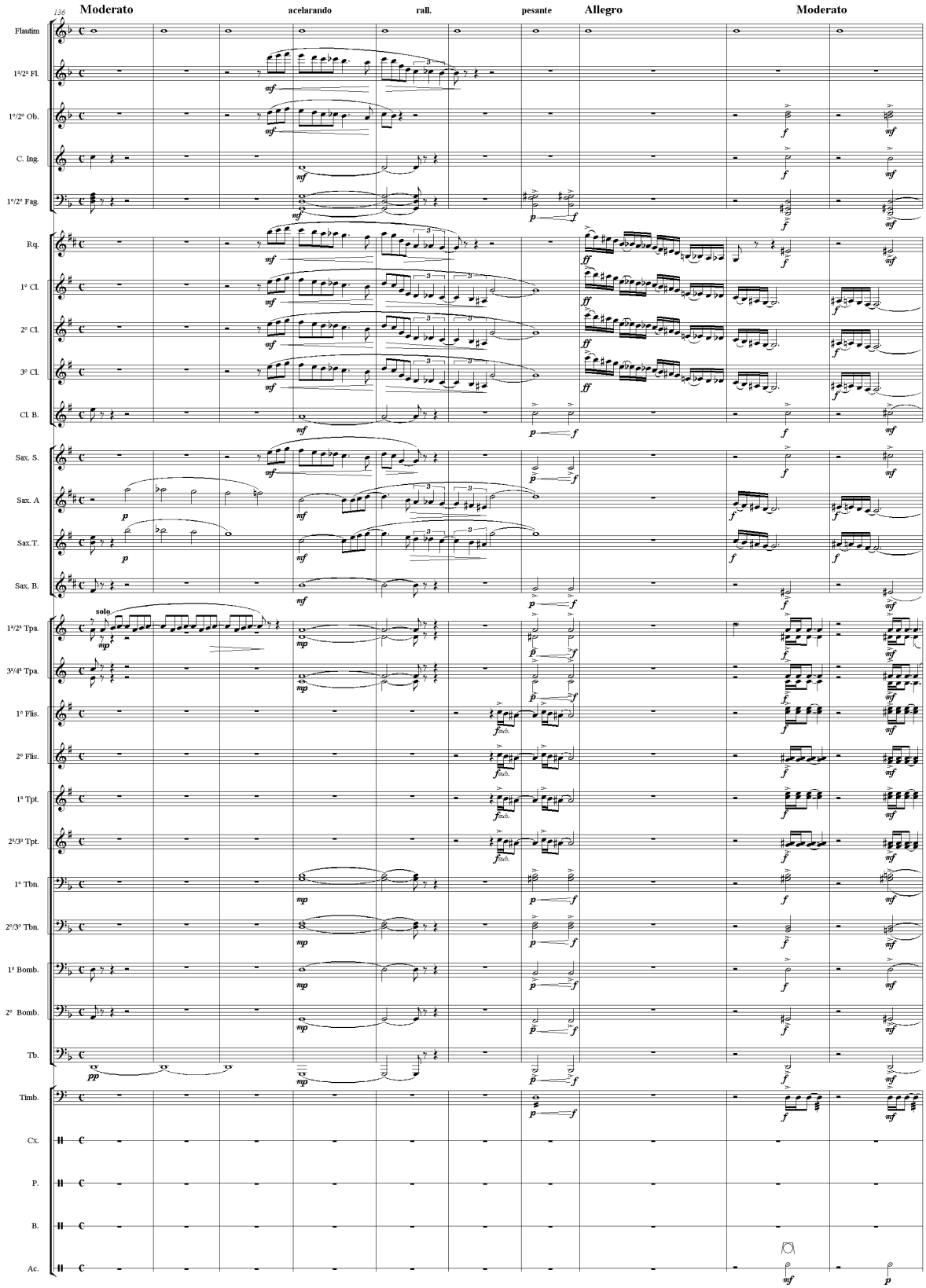

97
crescendo pouco a pouco
D
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.


109
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2ª Tpa.
3º/4ª Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

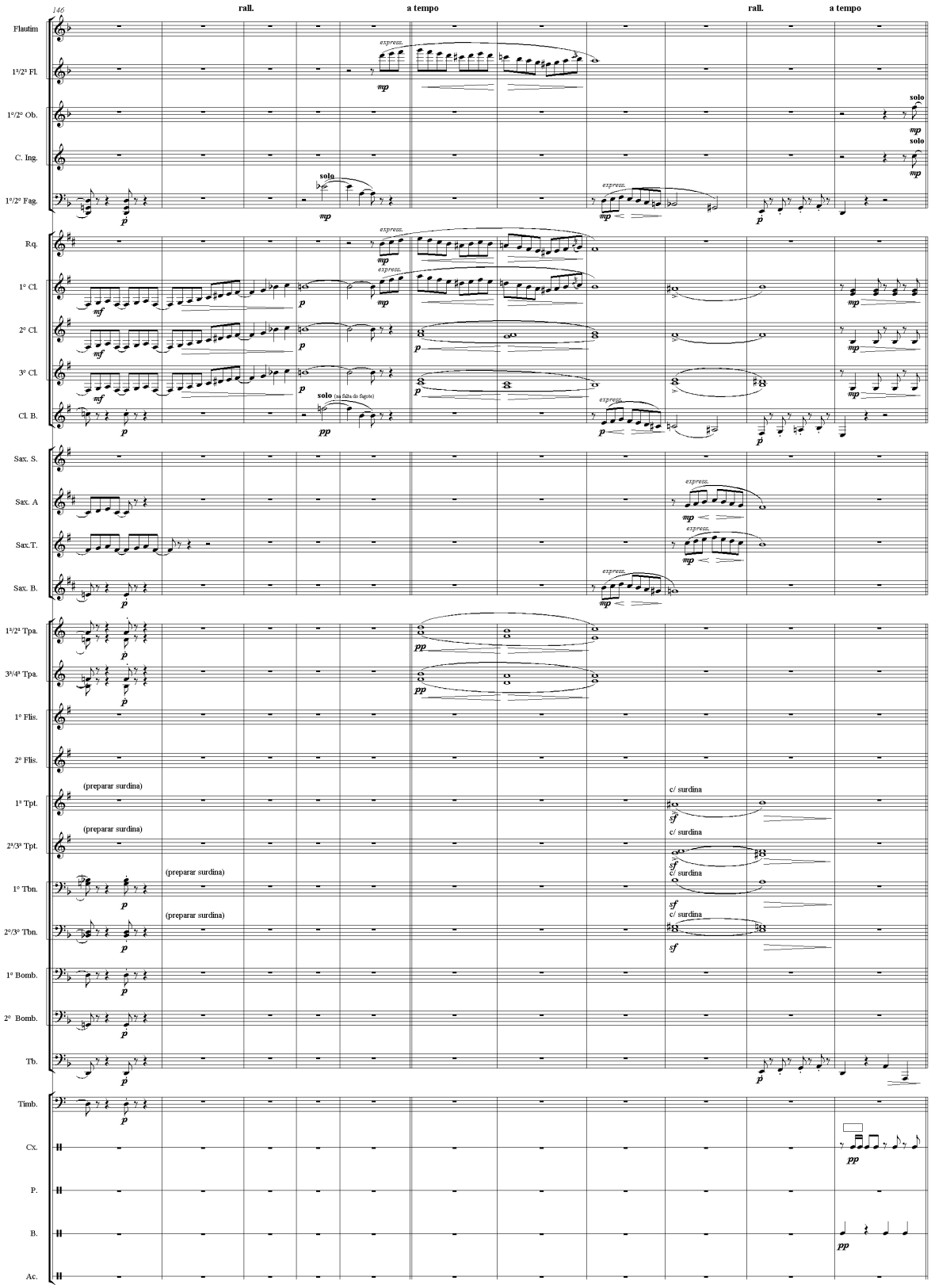
10

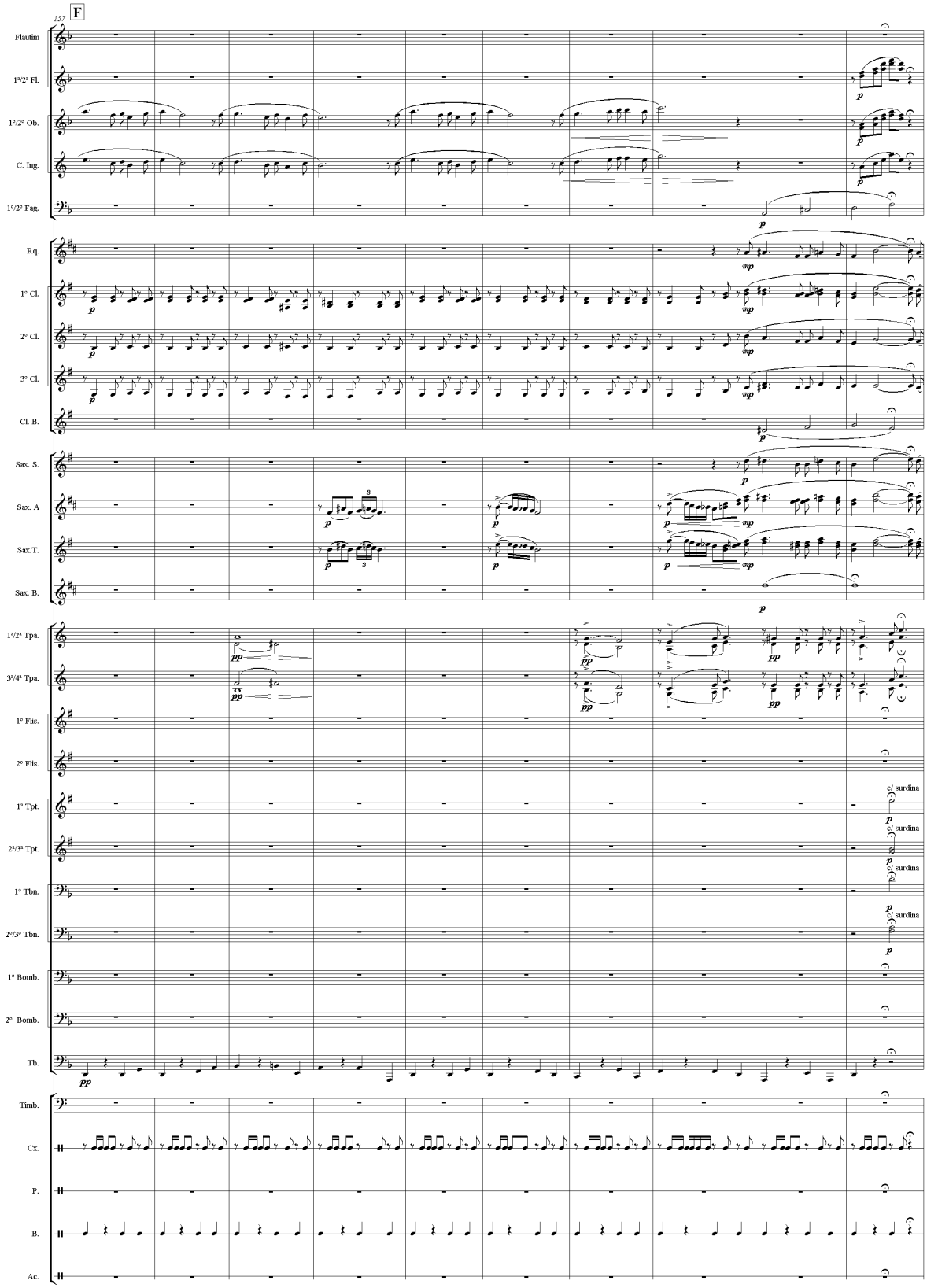

122
E
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1ª/2ª Tpa.
3ª/4ª Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2ª/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
solo
mp express.
solo
p
(tirar bordões)

11

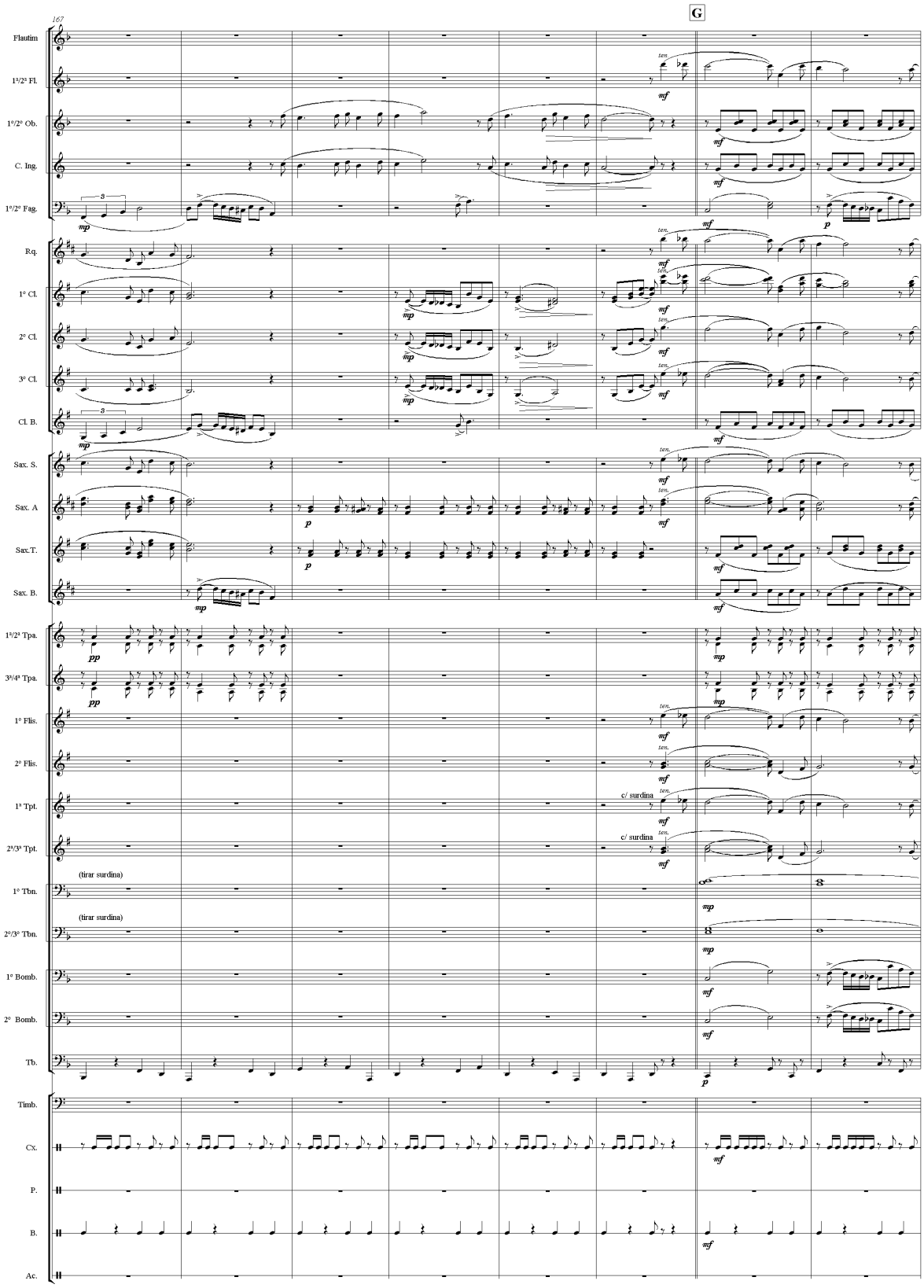

136
Moderato
acelarando
rall.
pesante
Allegro
Moderato
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
solo
1º/2ª Tpa.
3º/4ª Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

12

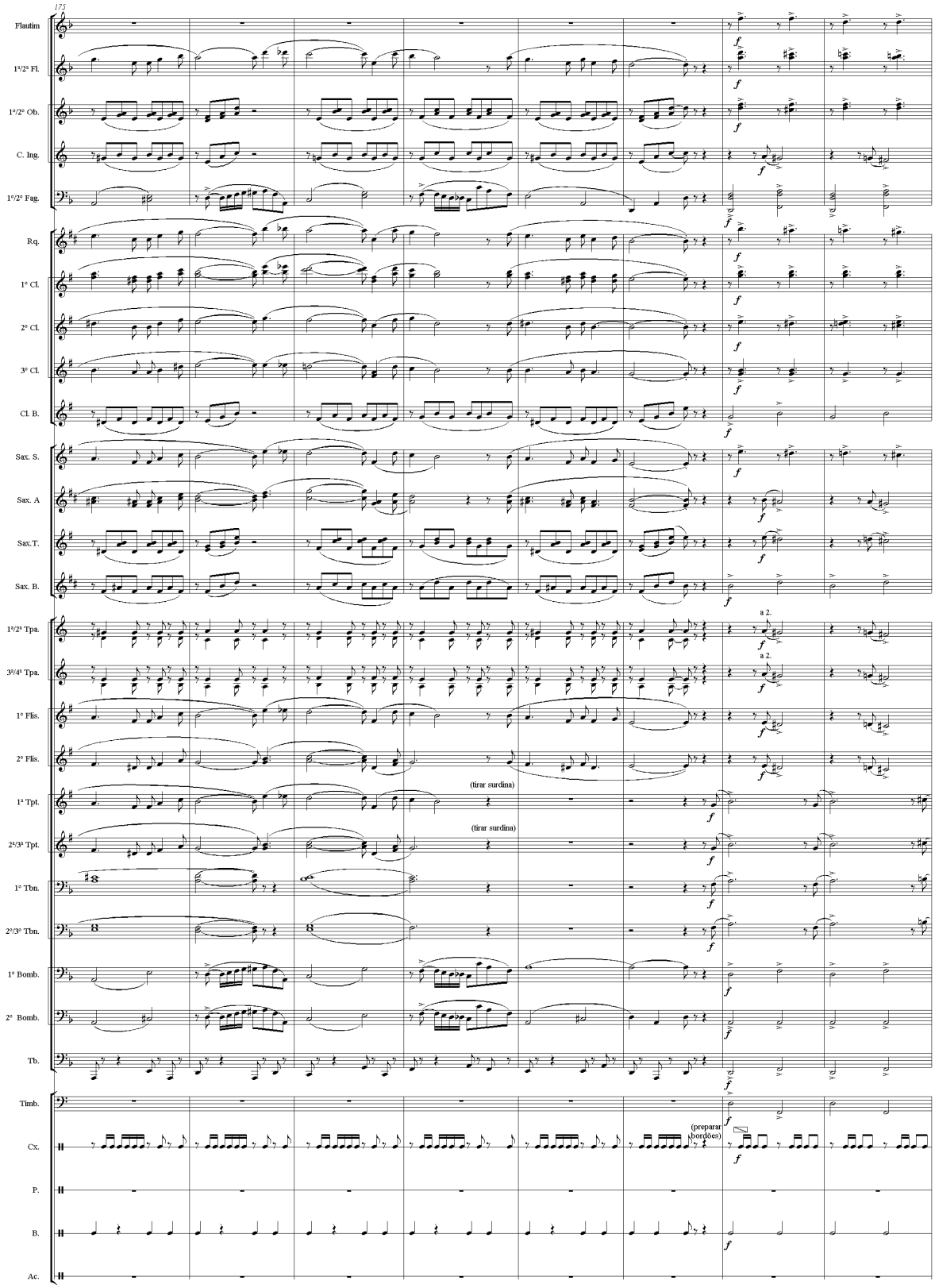

146
rall.
a tempo
rall.
a tempo
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1ª/2ª Tpa.
3ª/4ª Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2ª/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
solo
(preparar surdina)
c/ surdina


157
F
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2ª Tpa.
3º/4ª Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
c/ surdina

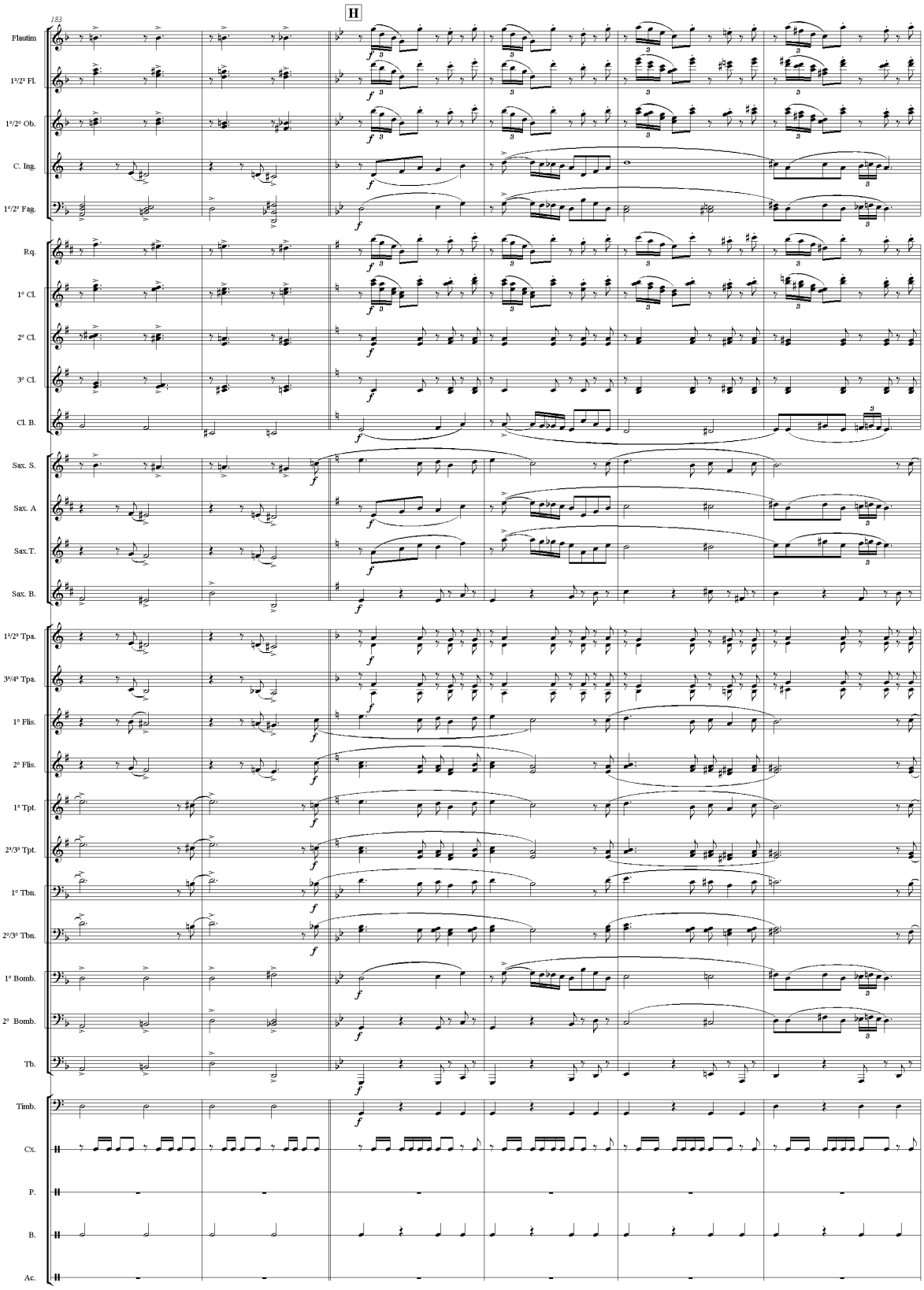
14


167
G
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
ten.
c/ surdina
(tirar surdina)

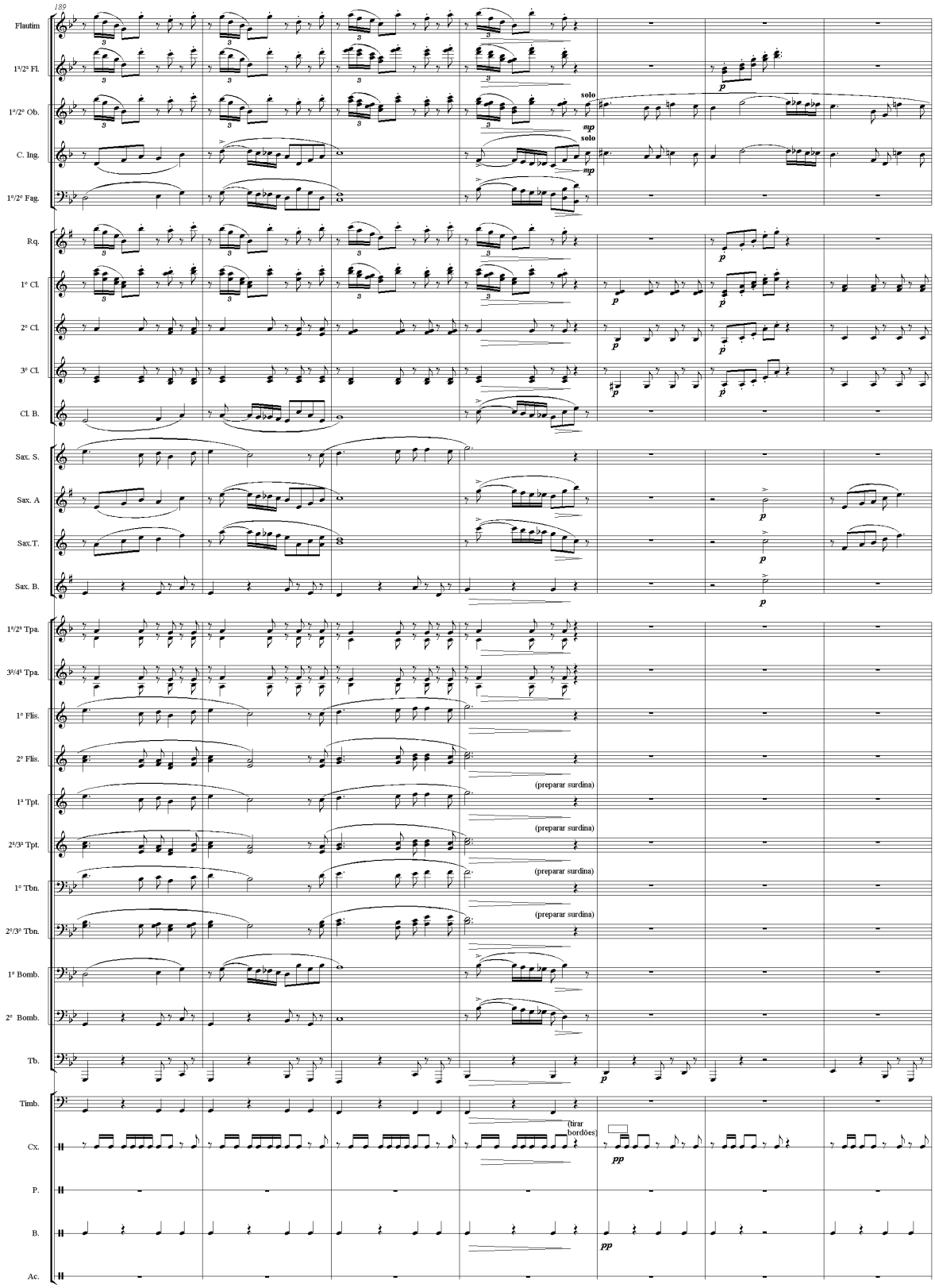
15


175
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2ª Tpa.
3º/4ª Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
a 2.
(tirar surdina)
(preparar bordões)

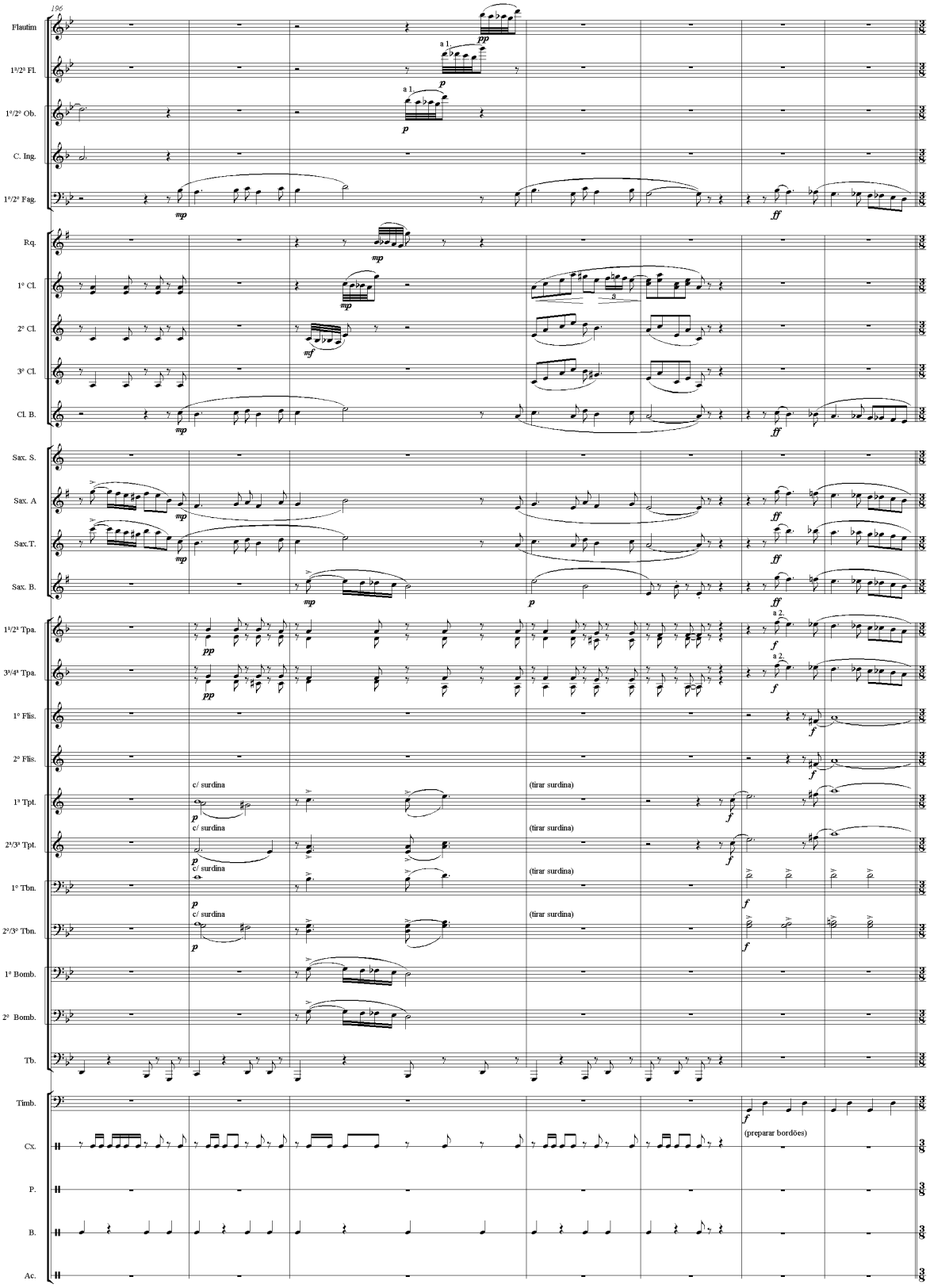
16

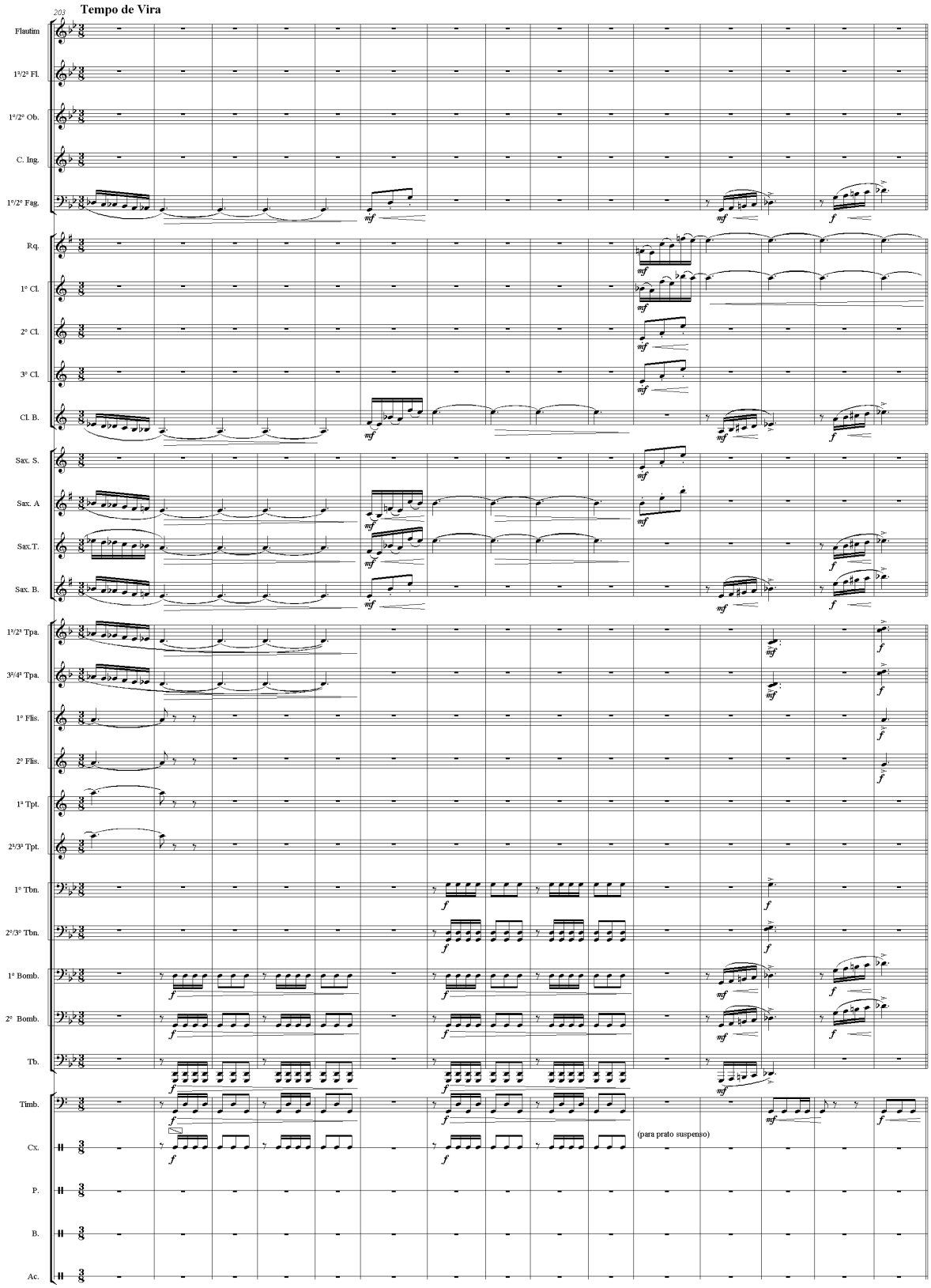

183
H
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

17

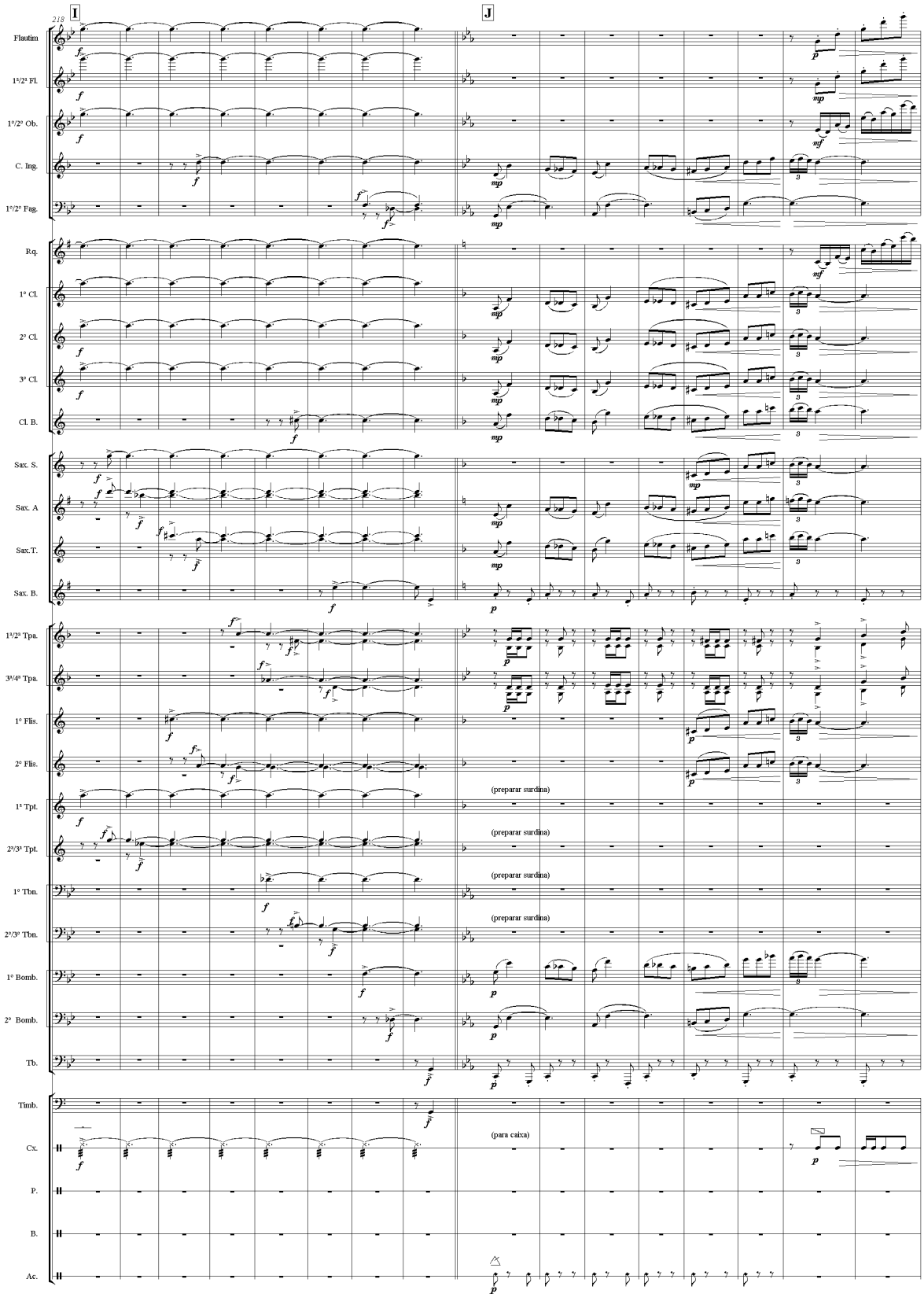

189
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
solo
mp
solo
mp
p
(preparar surdina)
(preparar surdina)
(preparar surdina)
(preparar surdina)
(tirar bordões)
pp
pp

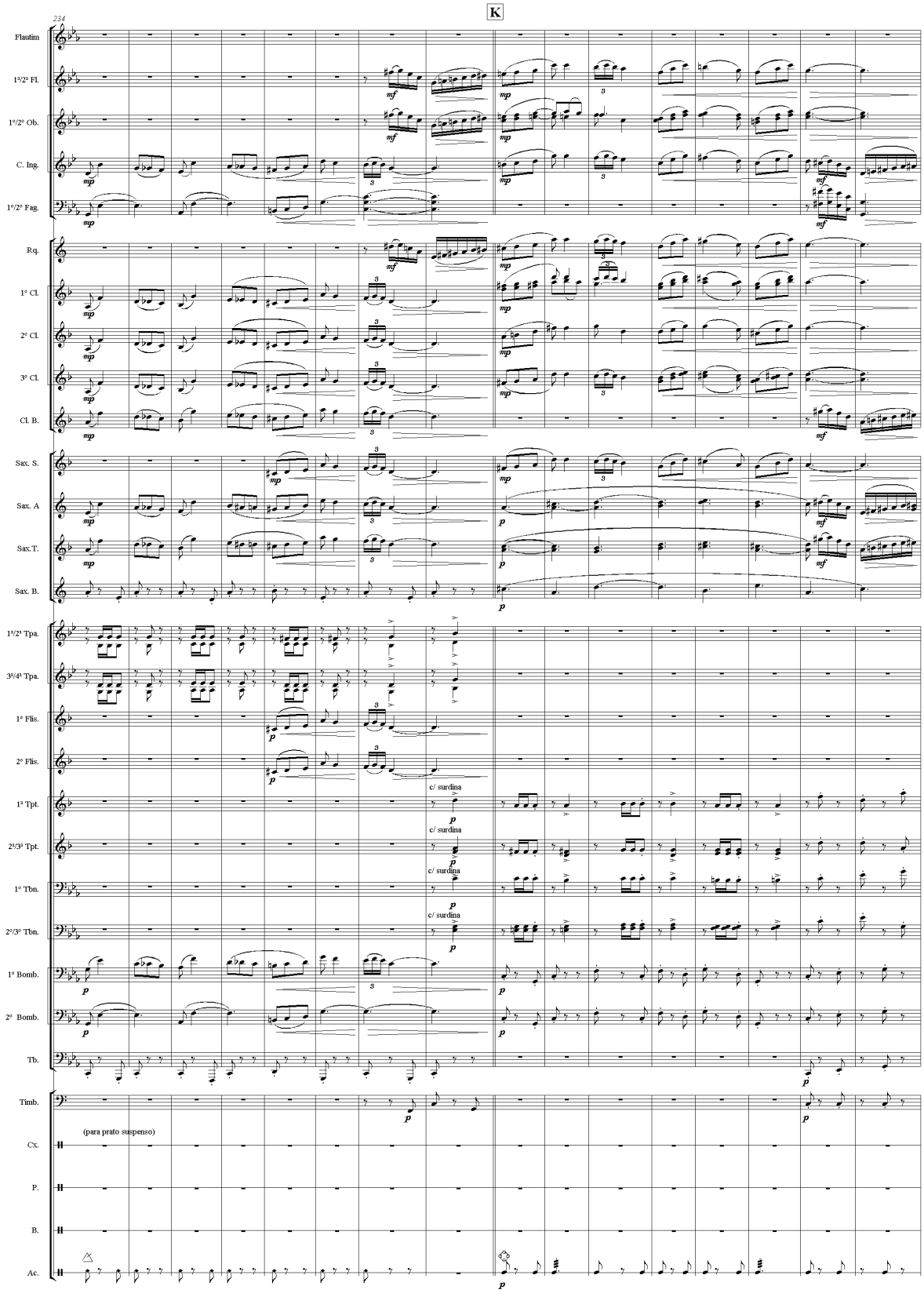
18


196
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1ª/2ª Tpa.
3ª/4ª Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2ª/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
a 1.
a 2.
c/ surdina
(tirar surdina)
(preparar bordões)

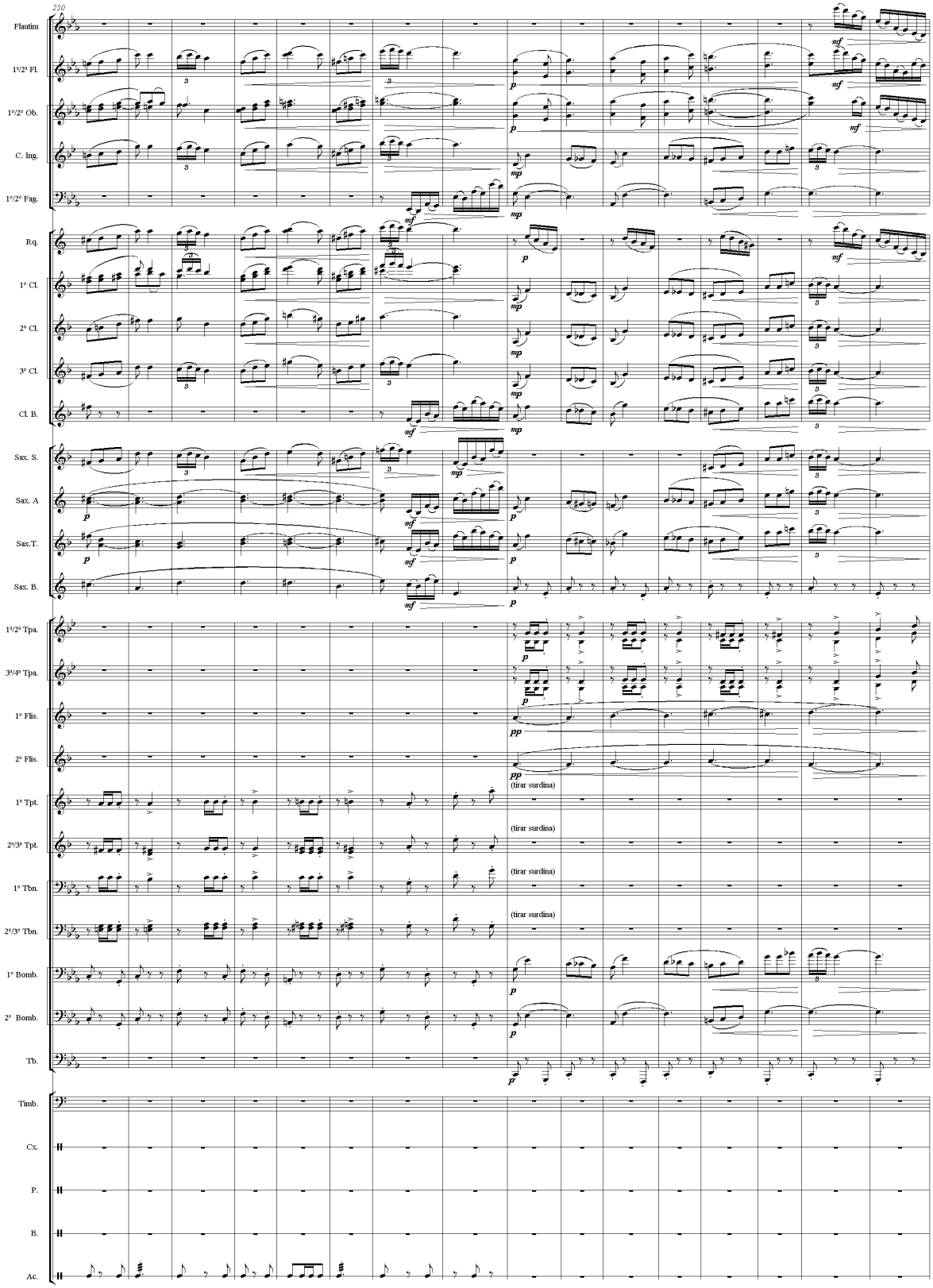

203
Tempo de Vira
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
(para prato suspenso)

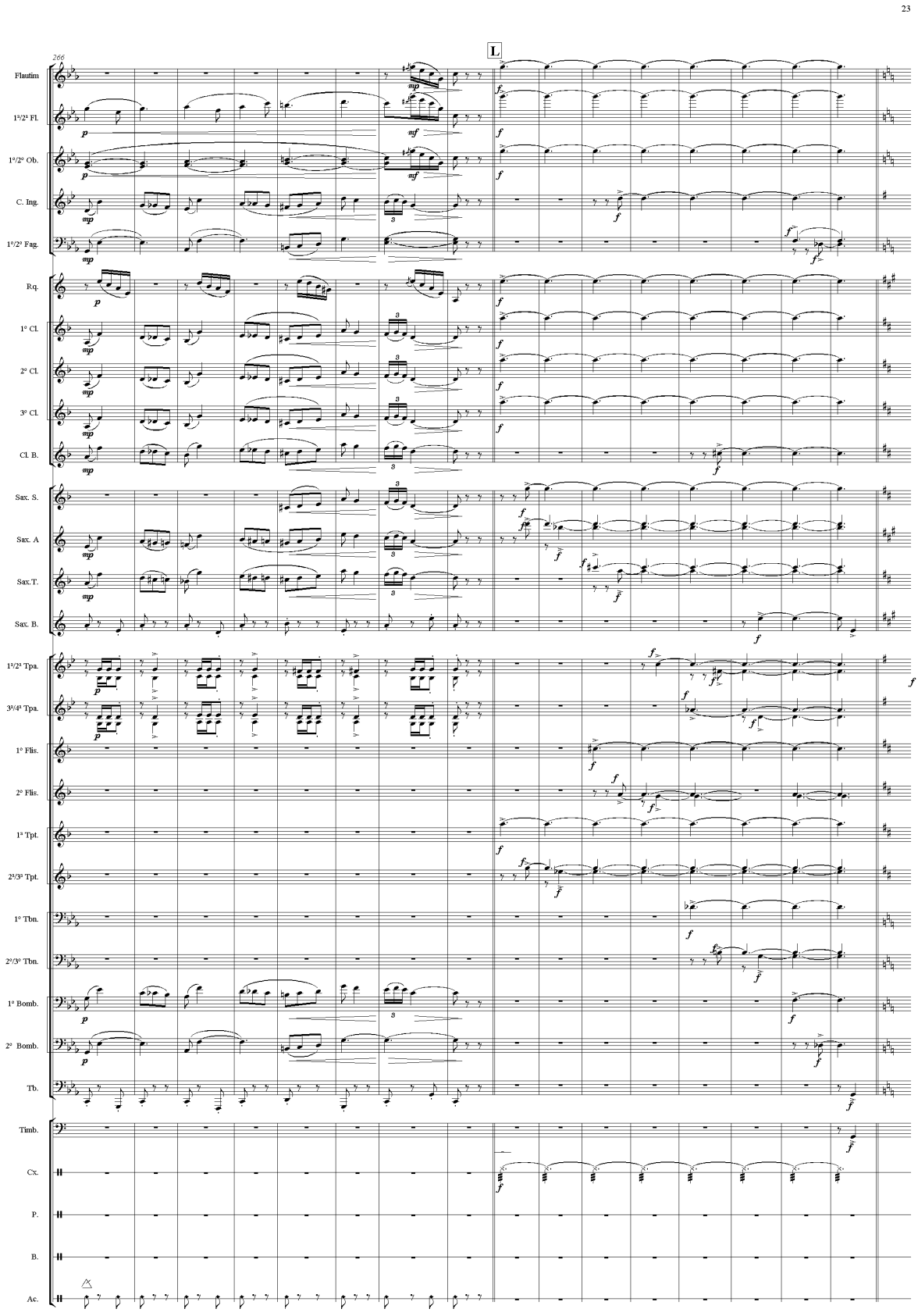
20


I
J
218
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
(preparar surdina)
(preparar surdina)
(preparar surdina)
(preparar surdina)
(para caixa)

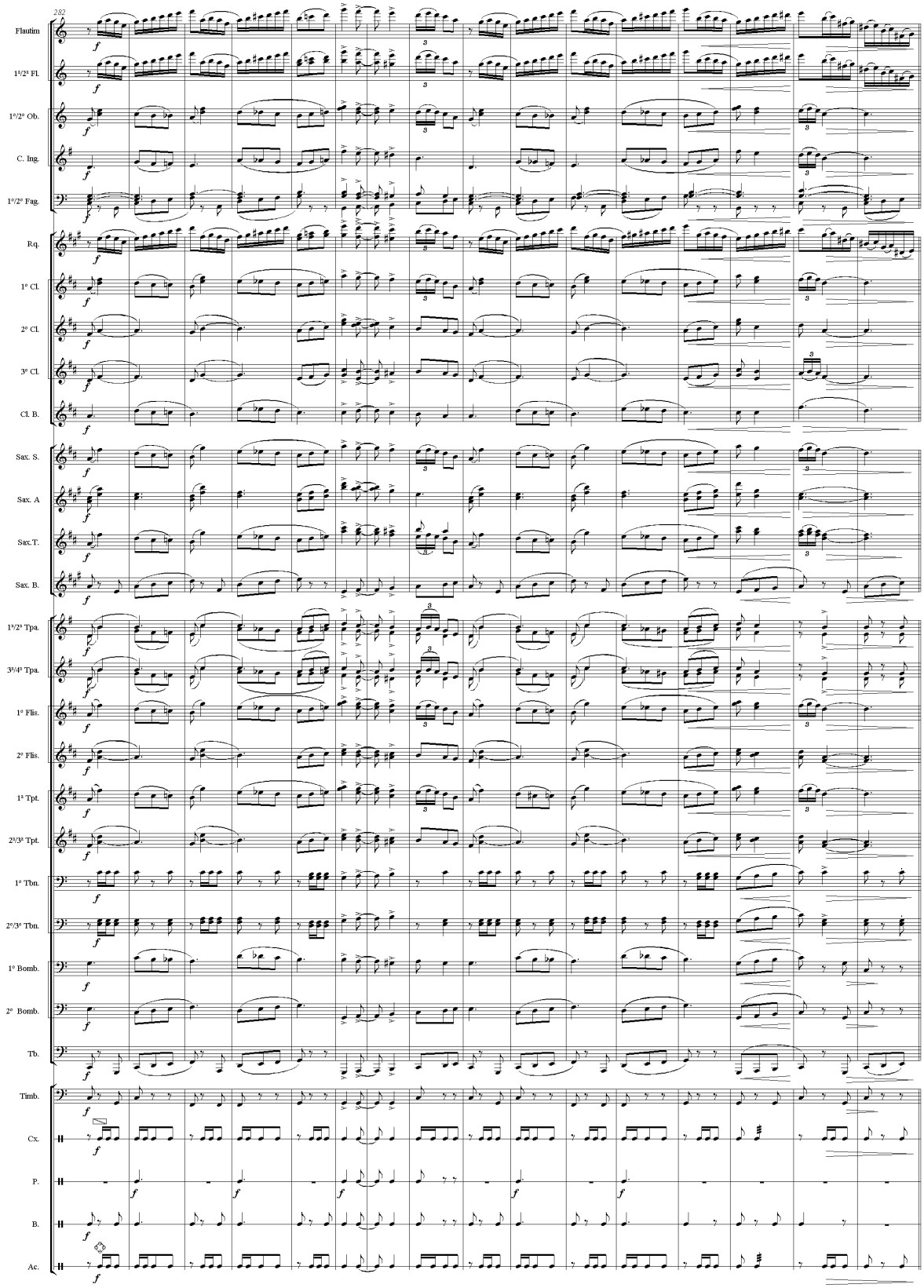

K
234
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2ª Tpa.
3º/4ª Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
c/ surdina
(para prato suspenso)

22

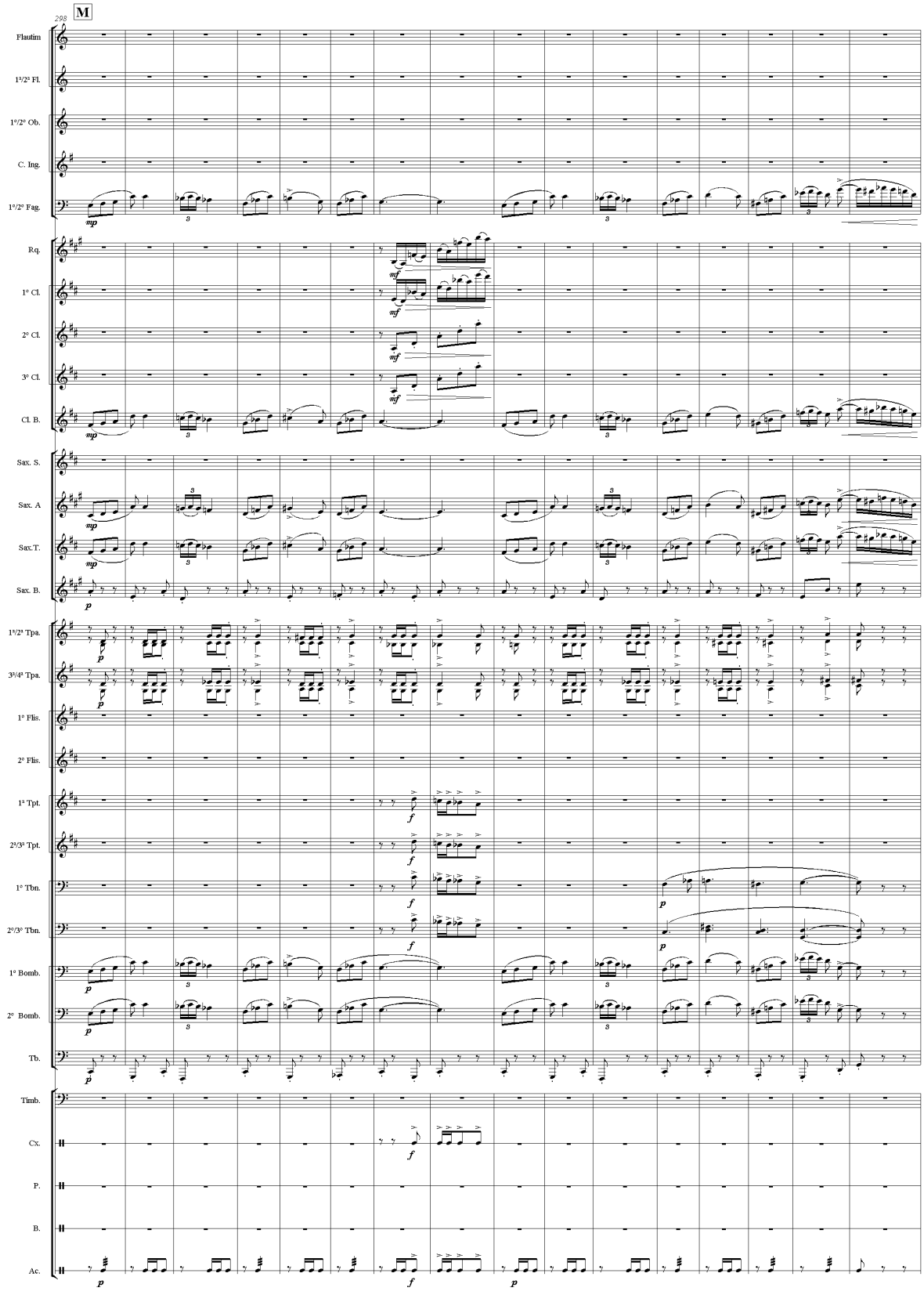

250
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
(tirar surdina)


23
266
L
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

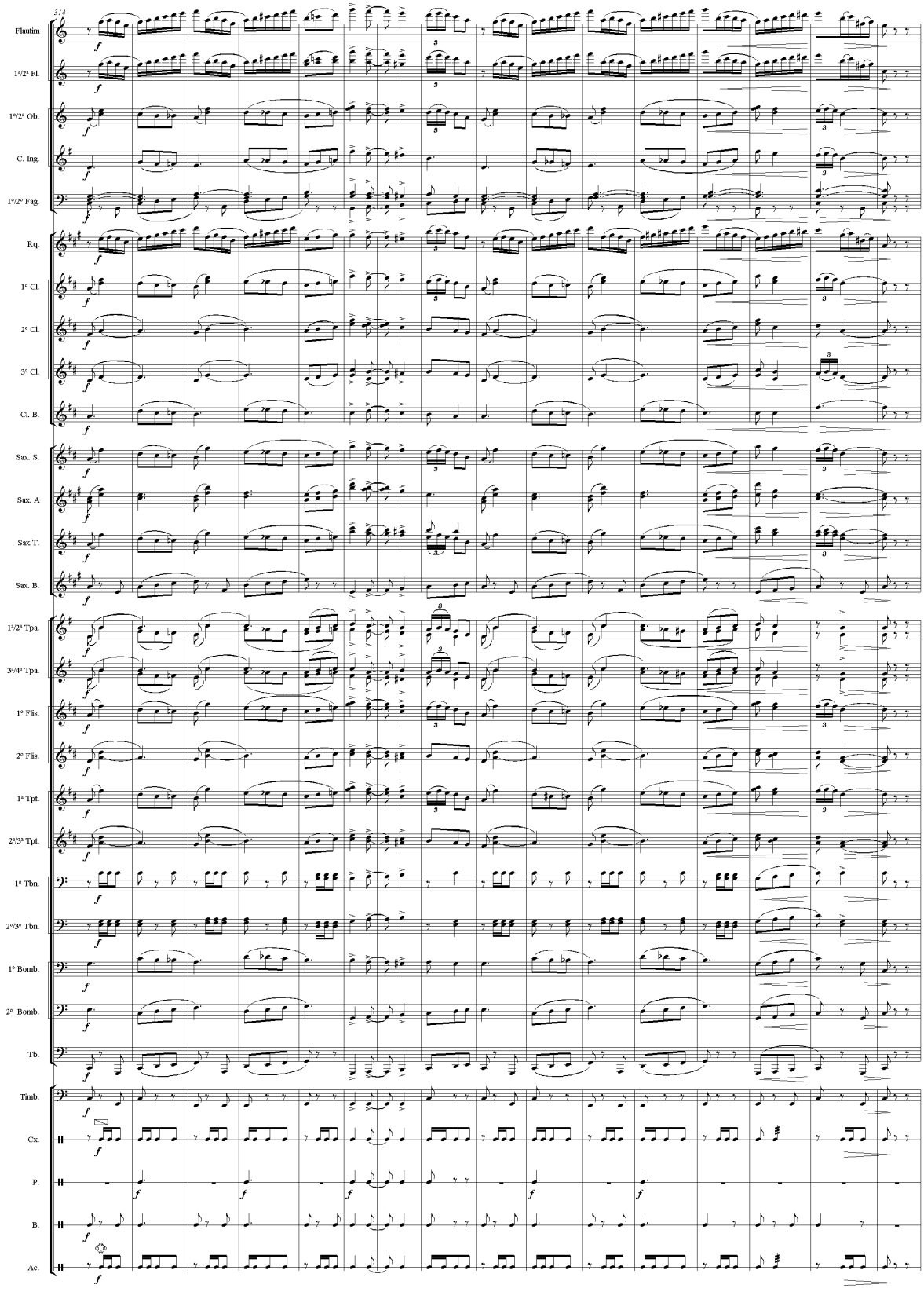
24

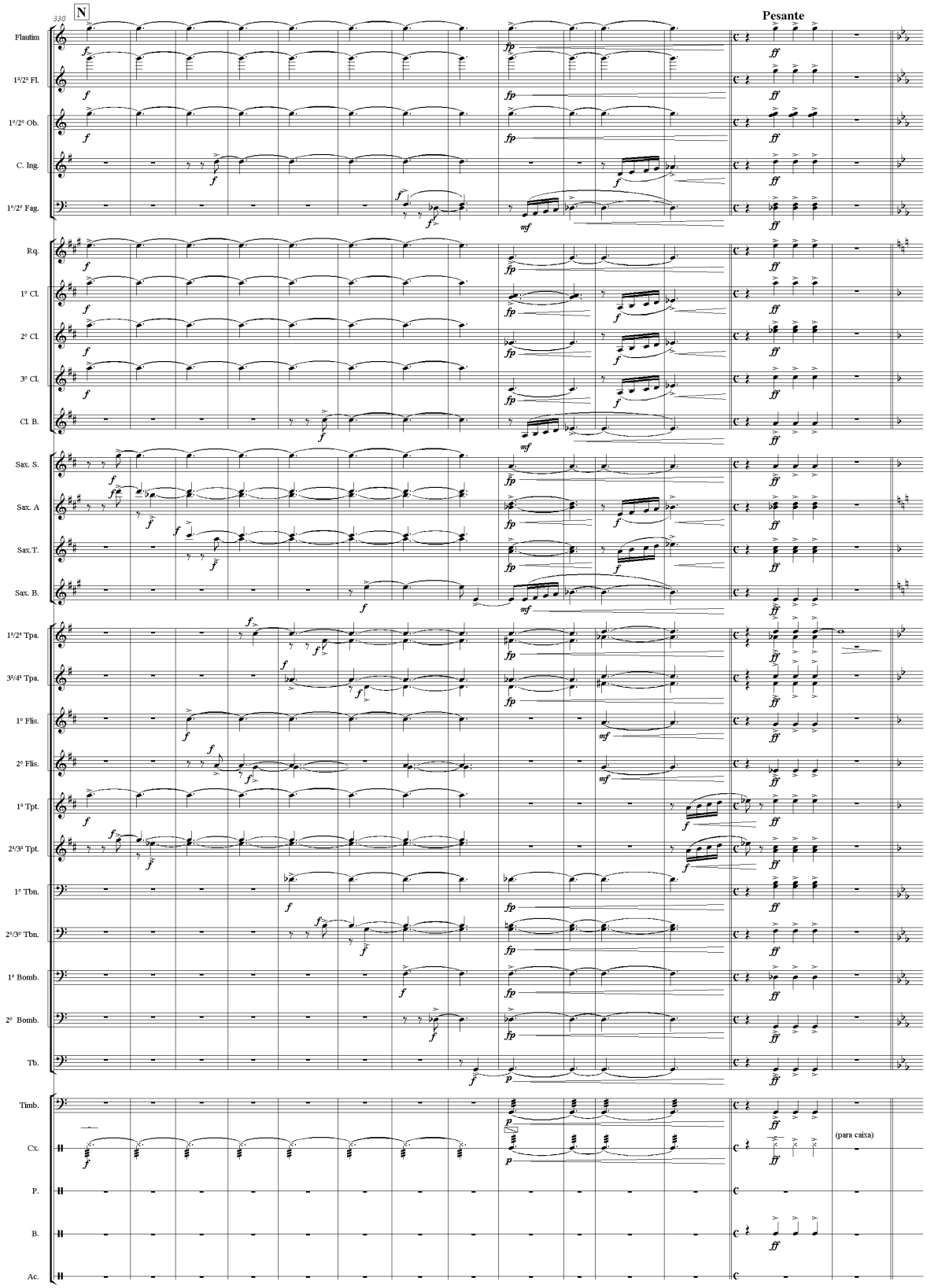

282
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

25

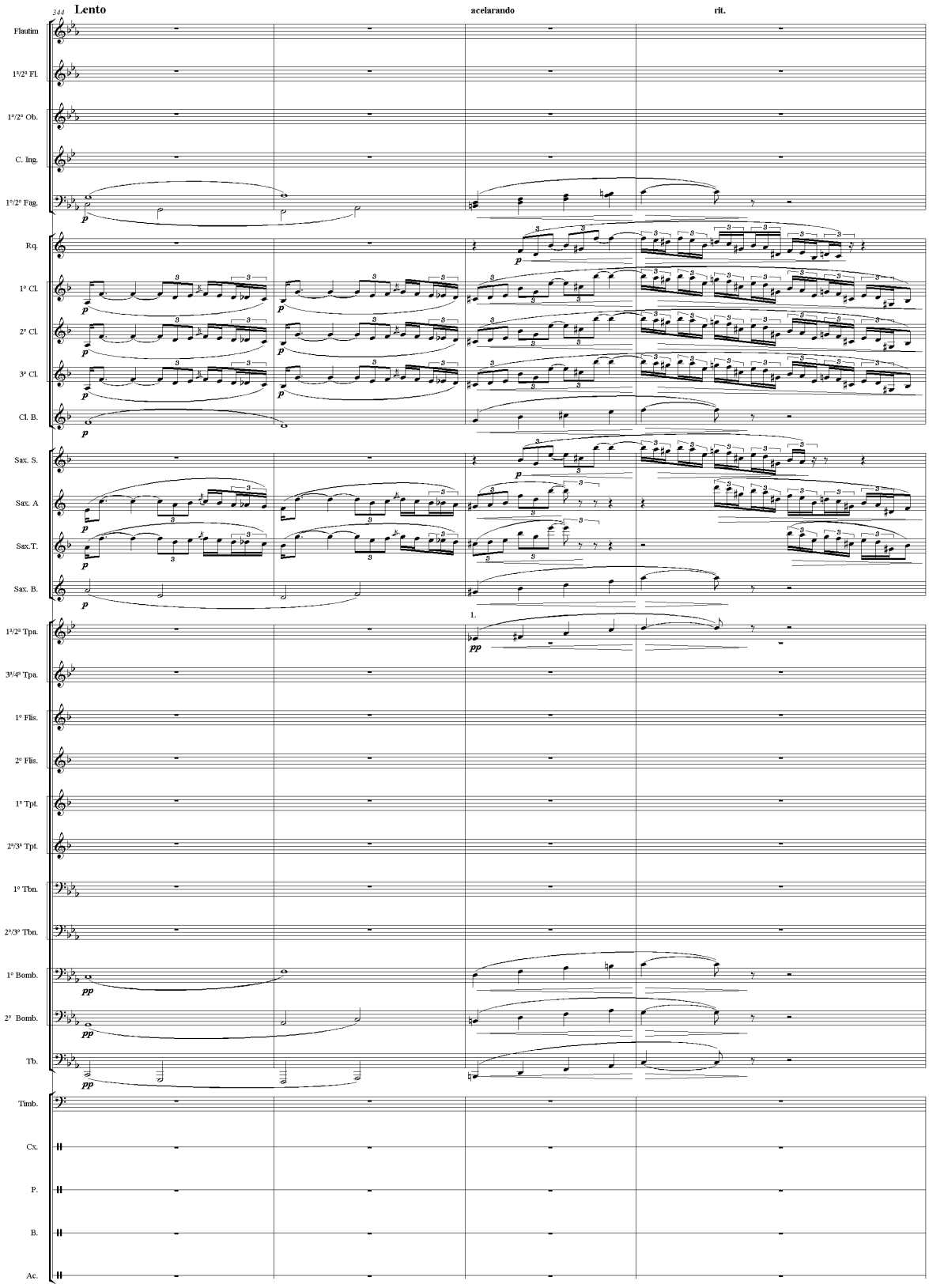

298
M
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

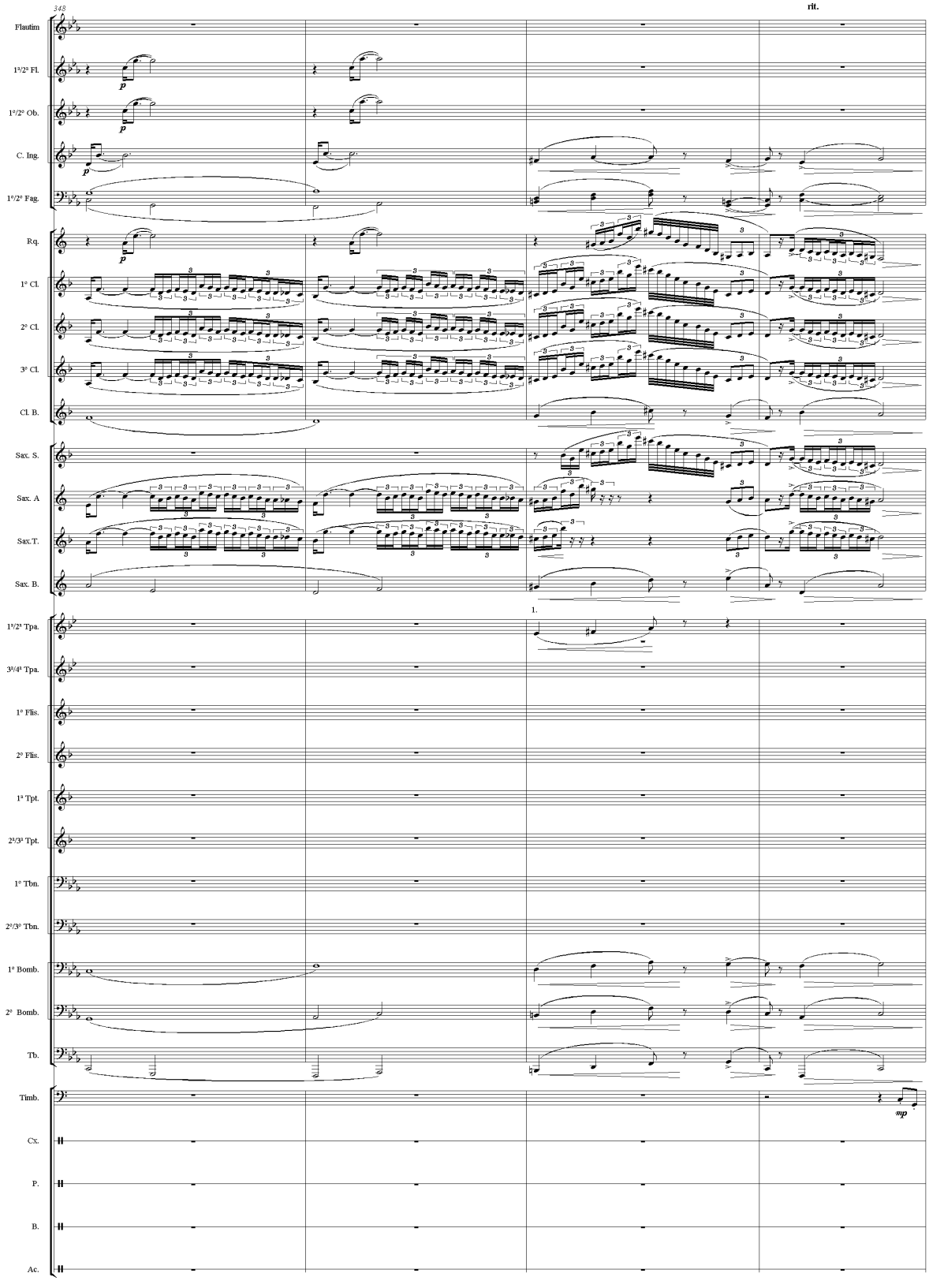
26


314
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

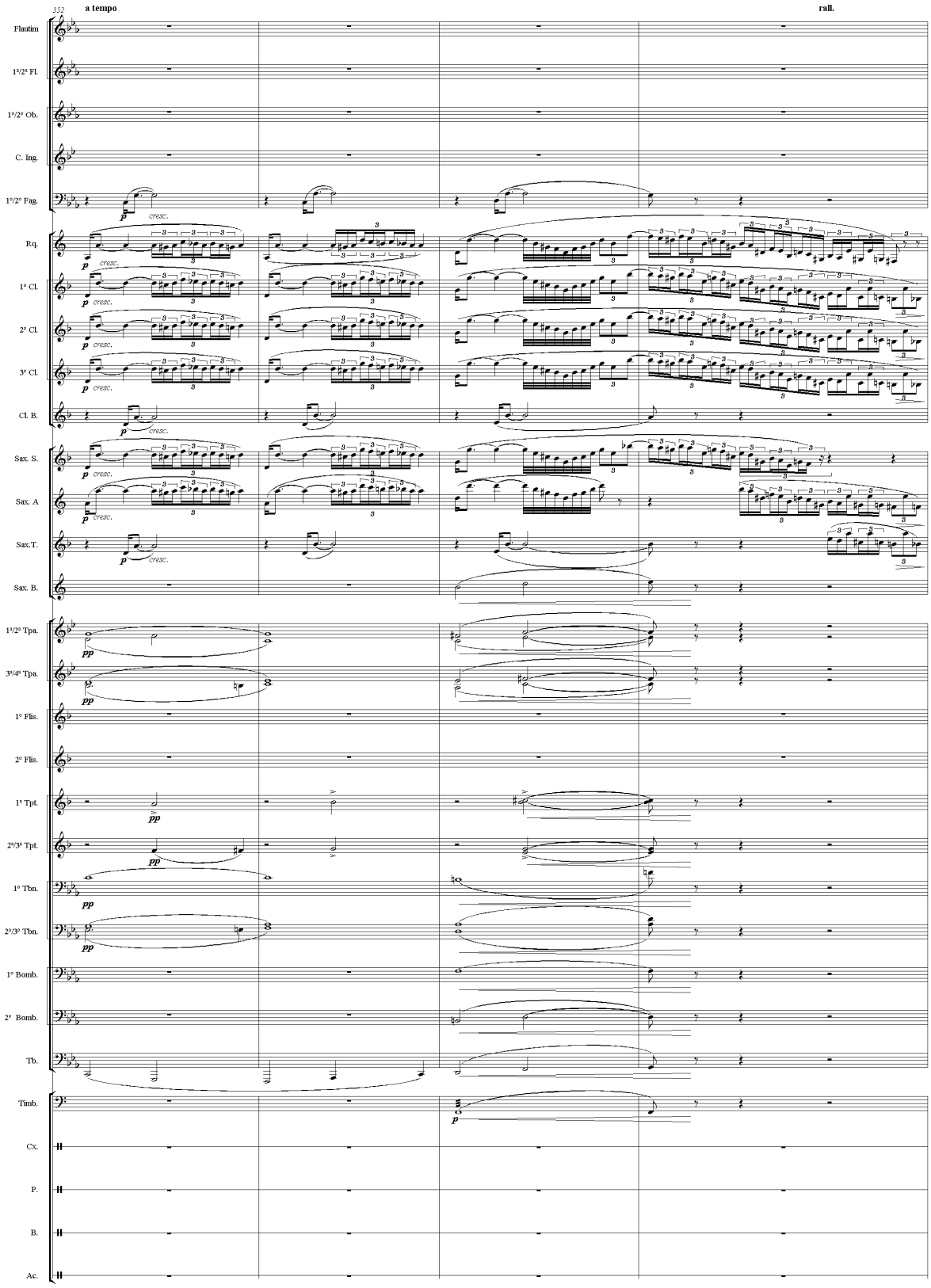

330
N
Pesante
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
(para caixa)

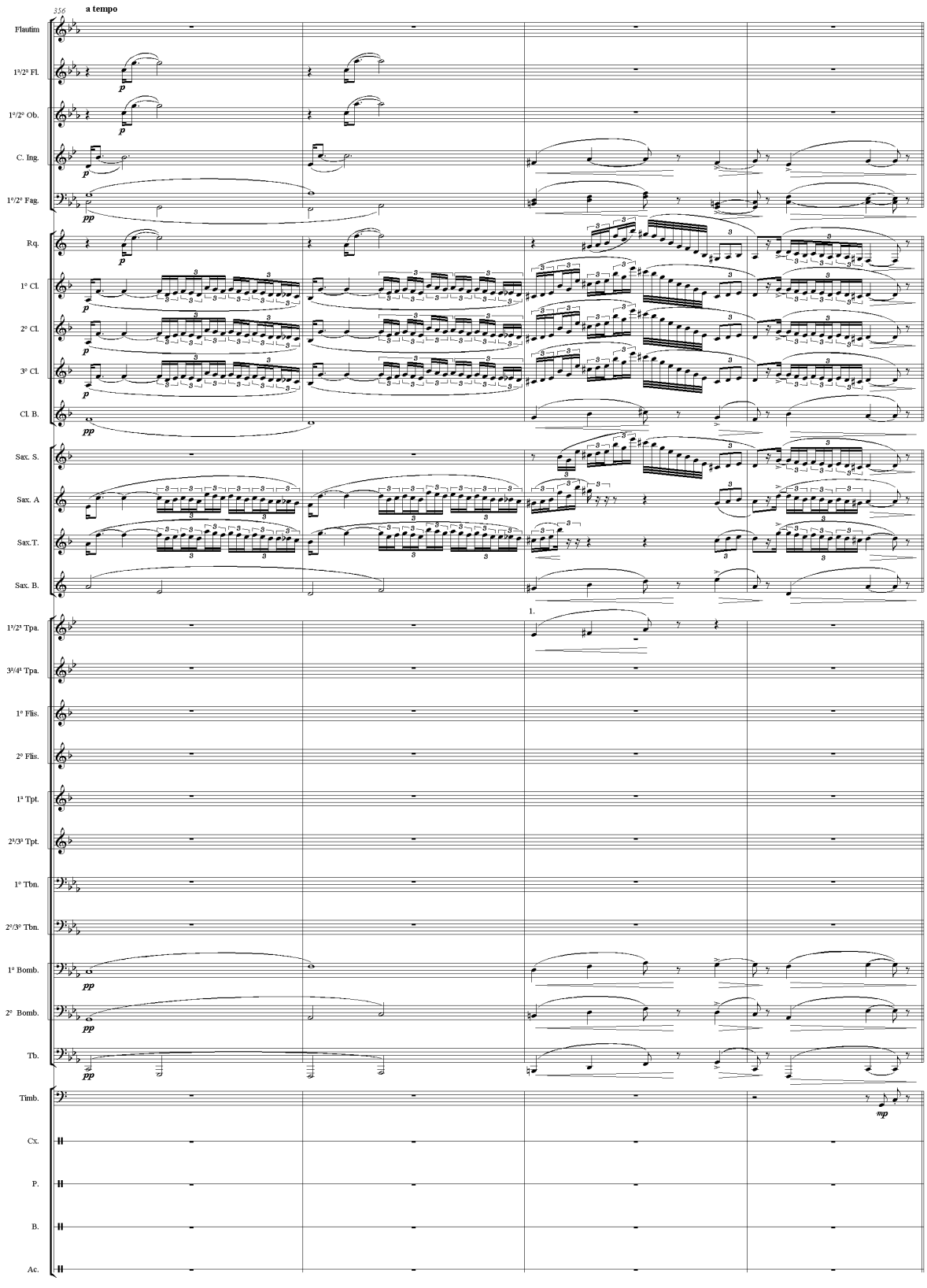
28


Lento
acelarando
rit.
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

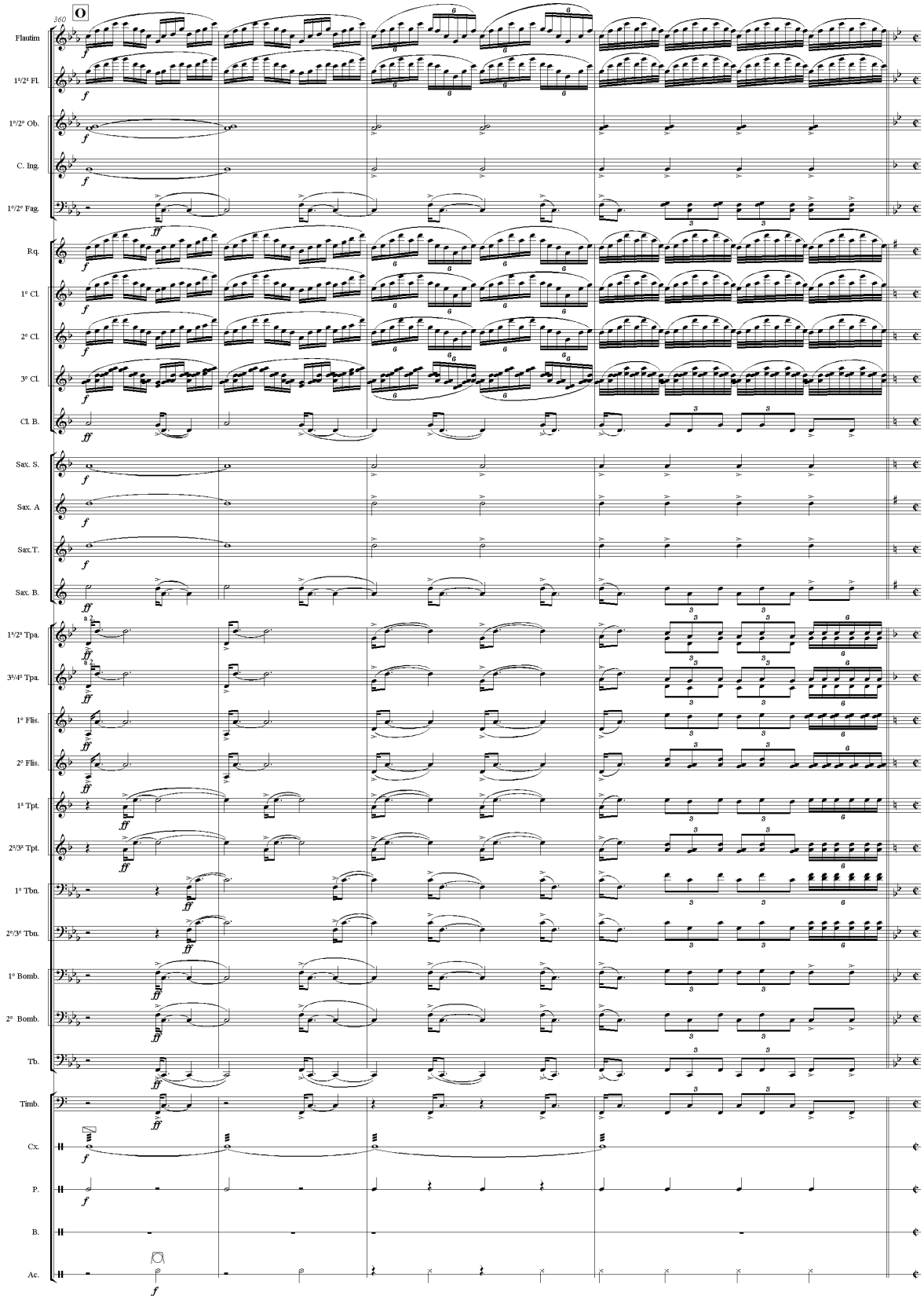

348
rit.
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1.
1º/2ª Tpa.
3º/4ª Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2ª/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

30

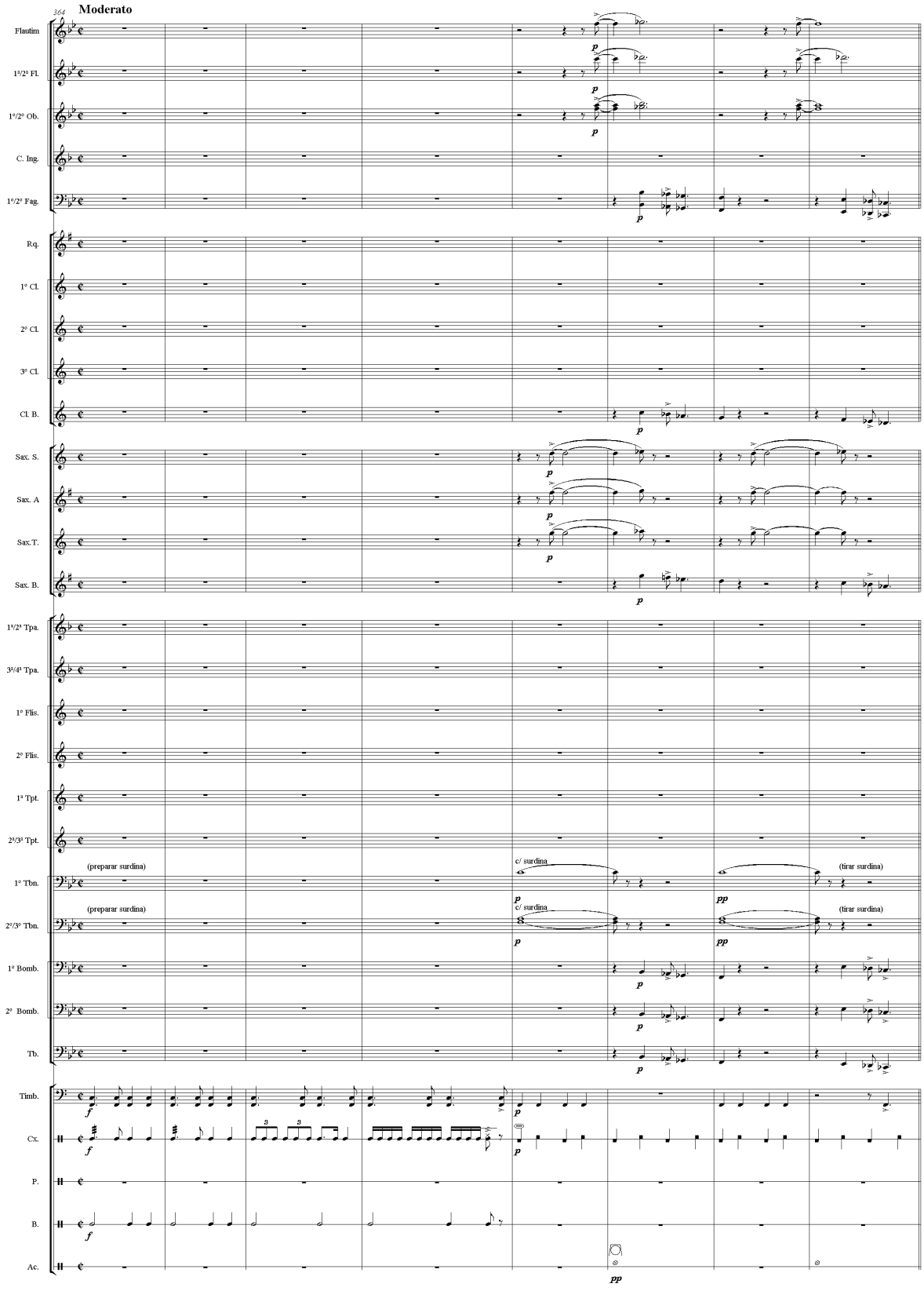

352
a tempo
rall.
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
cresc.


356
a tempo
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2ª/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
1.

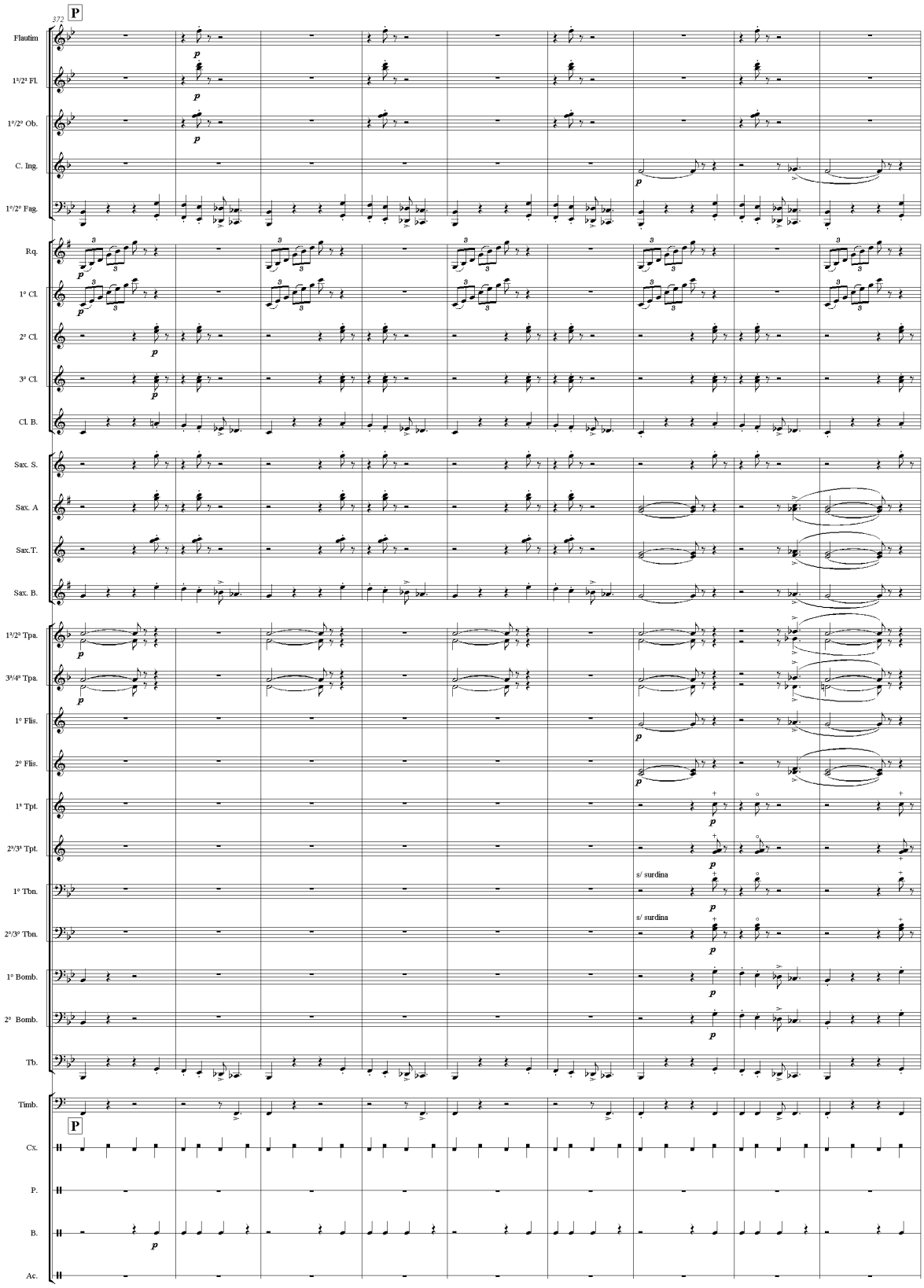
32


360
O
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

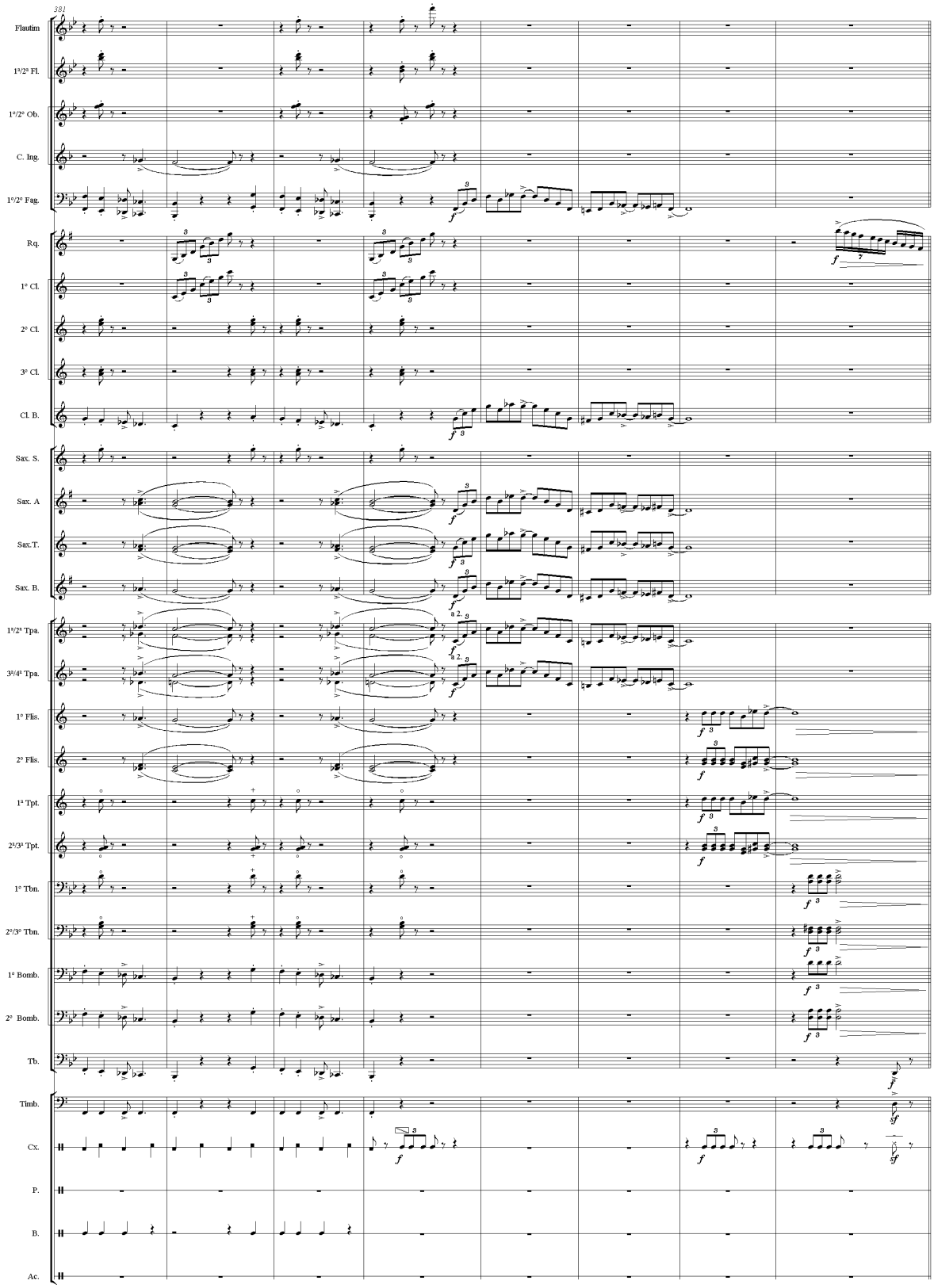
33


364
Moderato
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2ª Tpa.
3º/4ª Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3ª Tpt.
(preparar surdina)
1º Tbn.
(preparar surdina)
2º/3º Tbn.
c/ surdina
(tirar surdina)
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

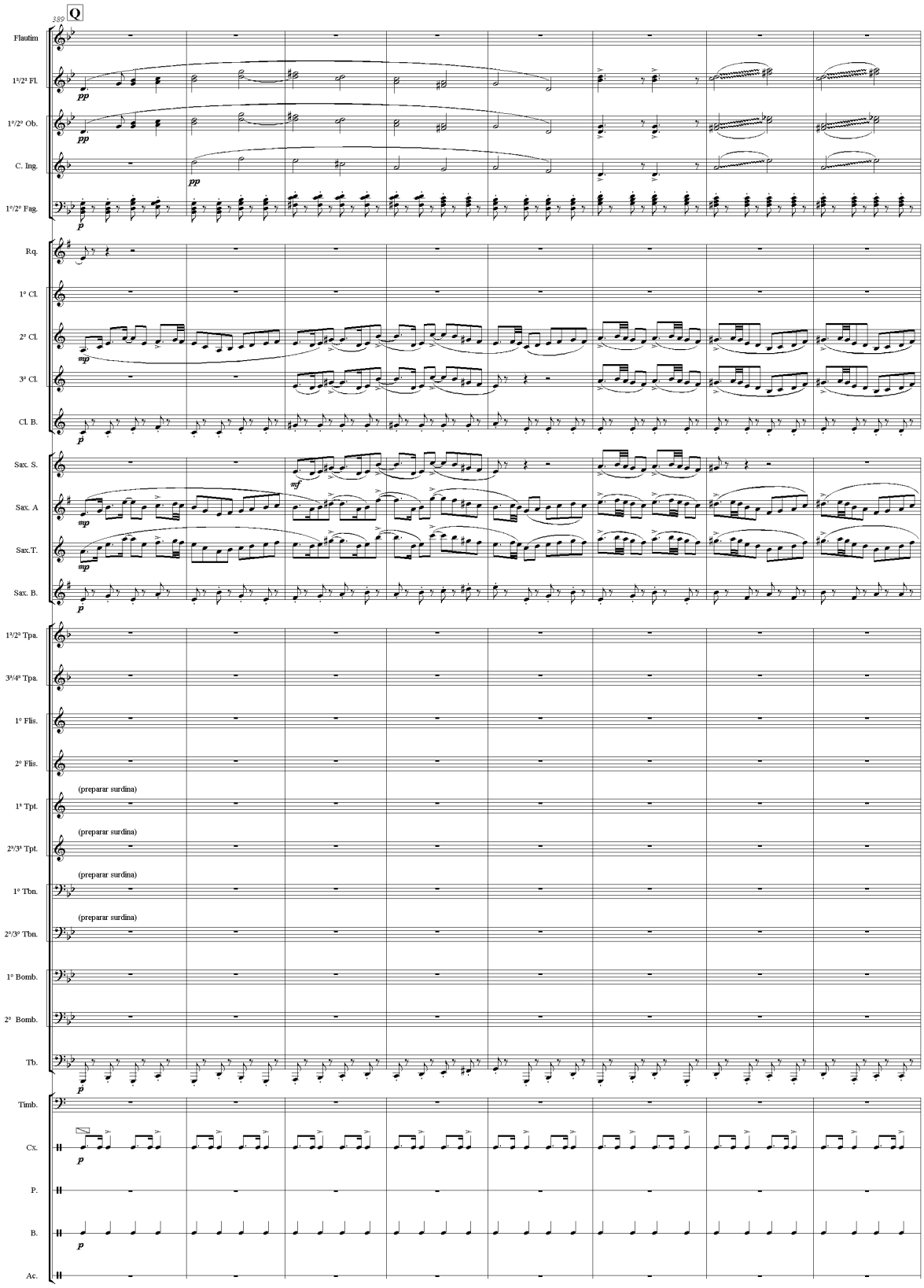
34

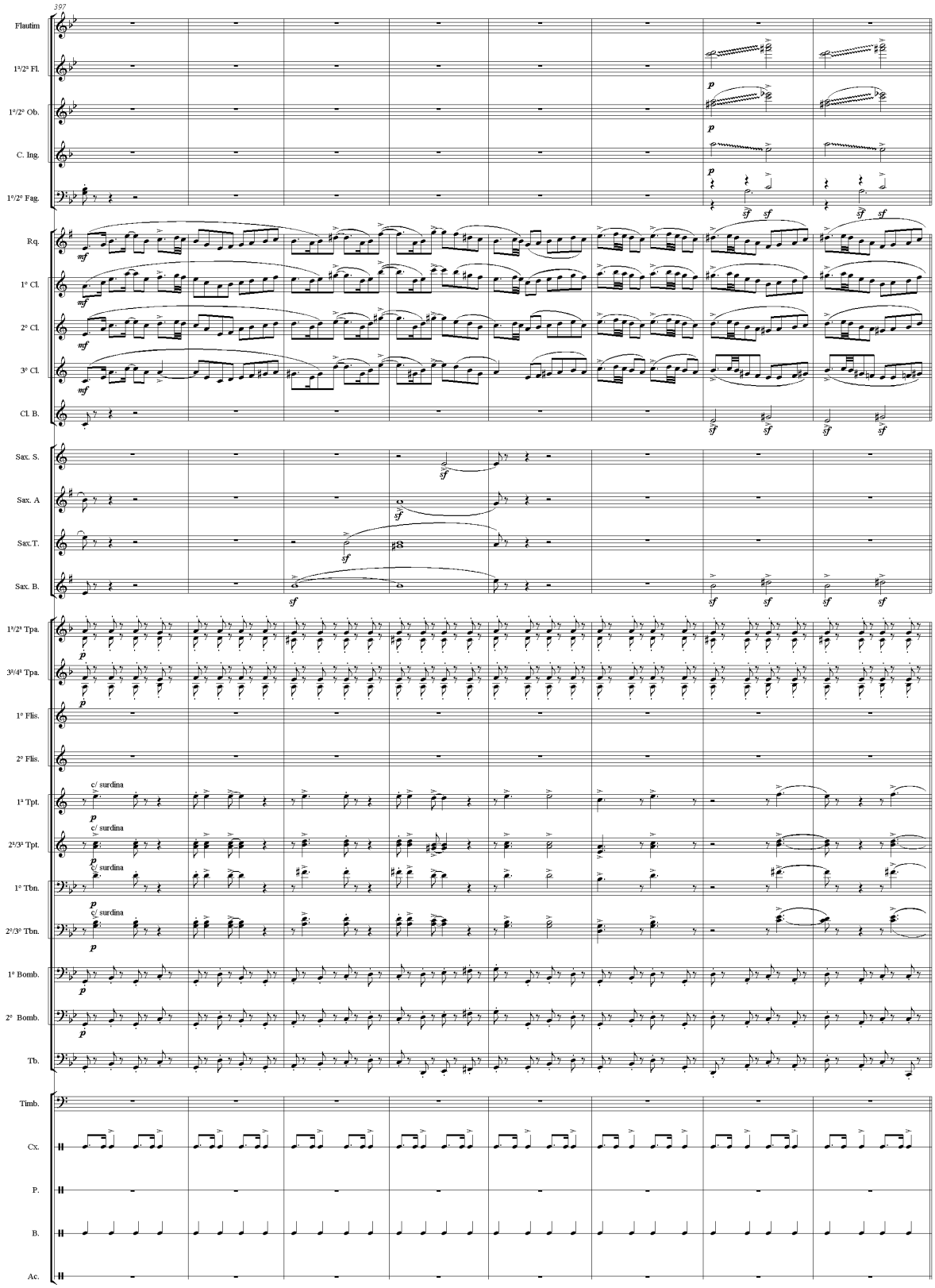

372
P
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
s/ surdina
1º Tbn.
s/ surdina
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
P
Cx.
P.
B.
Ac.

35

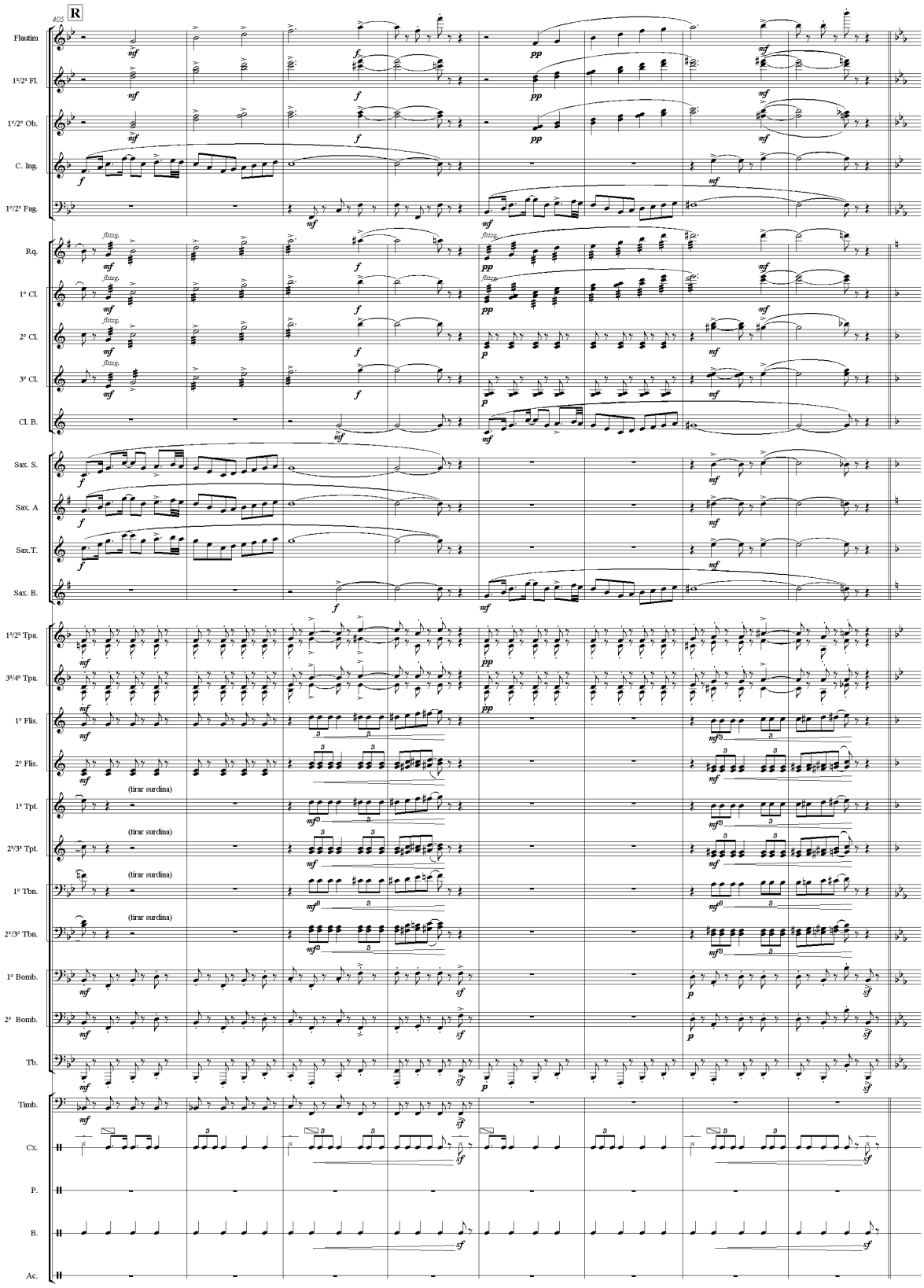

381
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

36

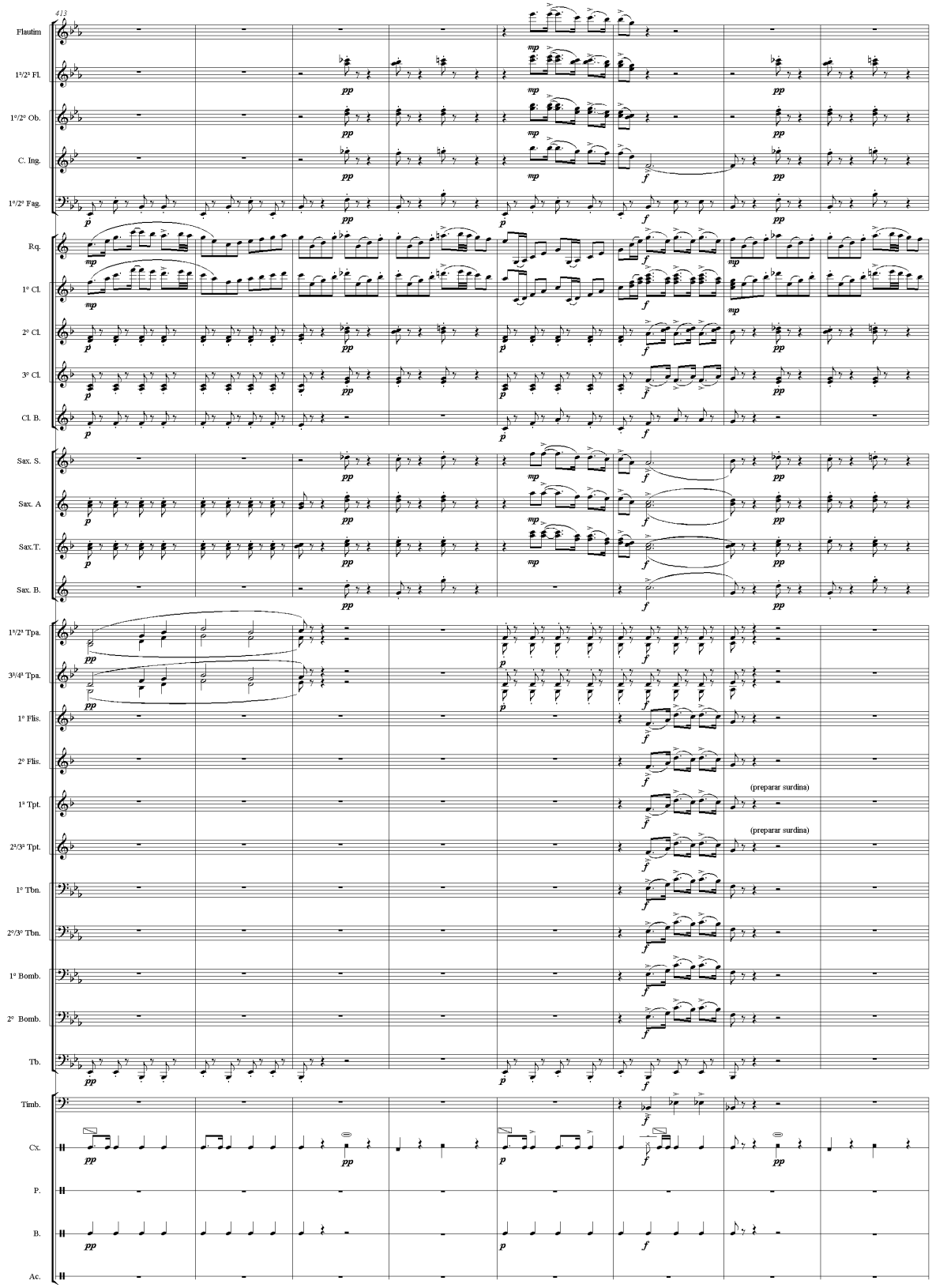

385
Q
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
pp
mp
mf
p
(preparar surdina)


397
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
c/ surdina

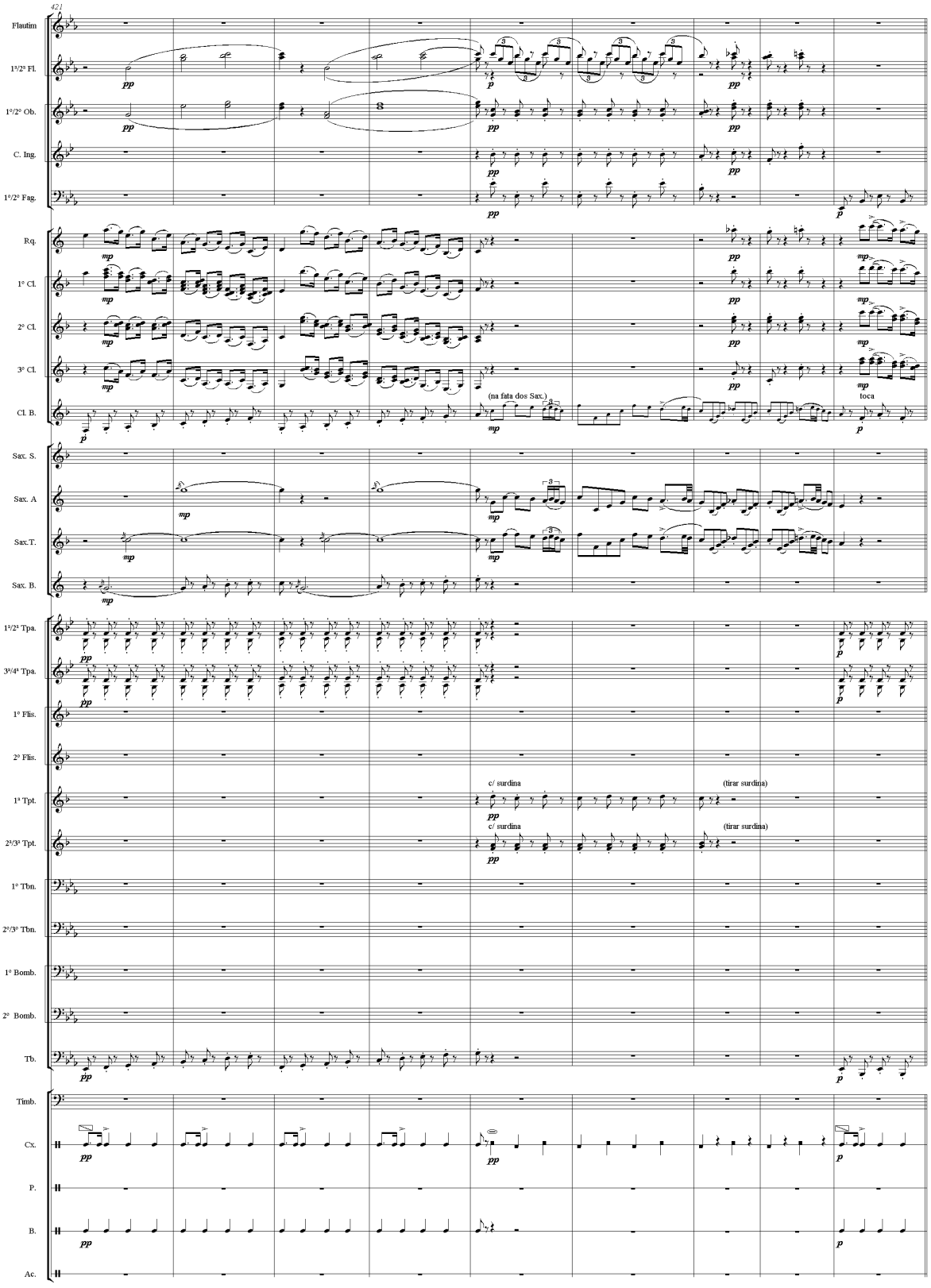
38


403
R
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
flttzg.
(tirar surdina)

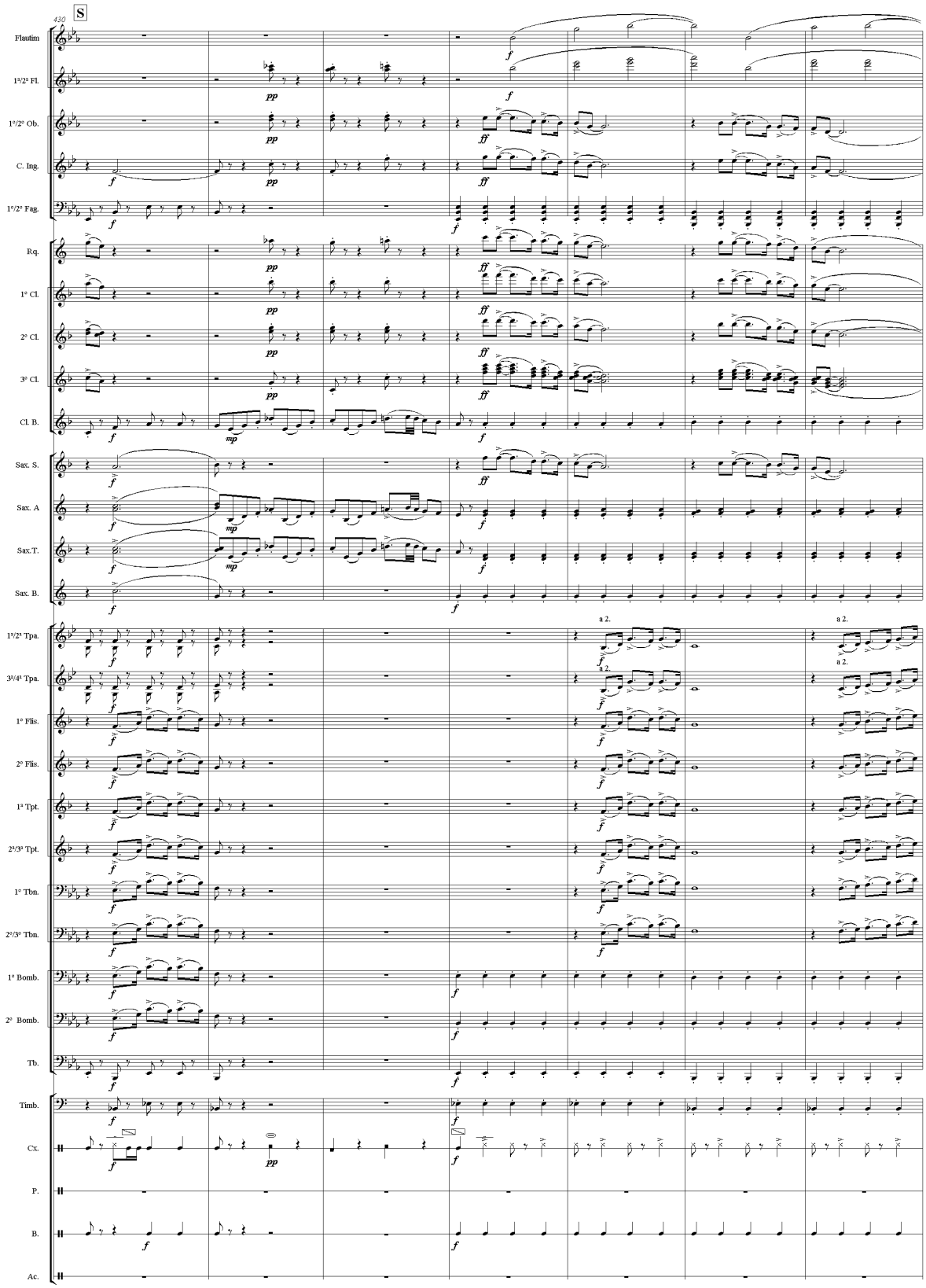
39


413
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2ª Tpa.
3º/4ª Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2ª/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
(preparar surdina)
(preparar surdina)

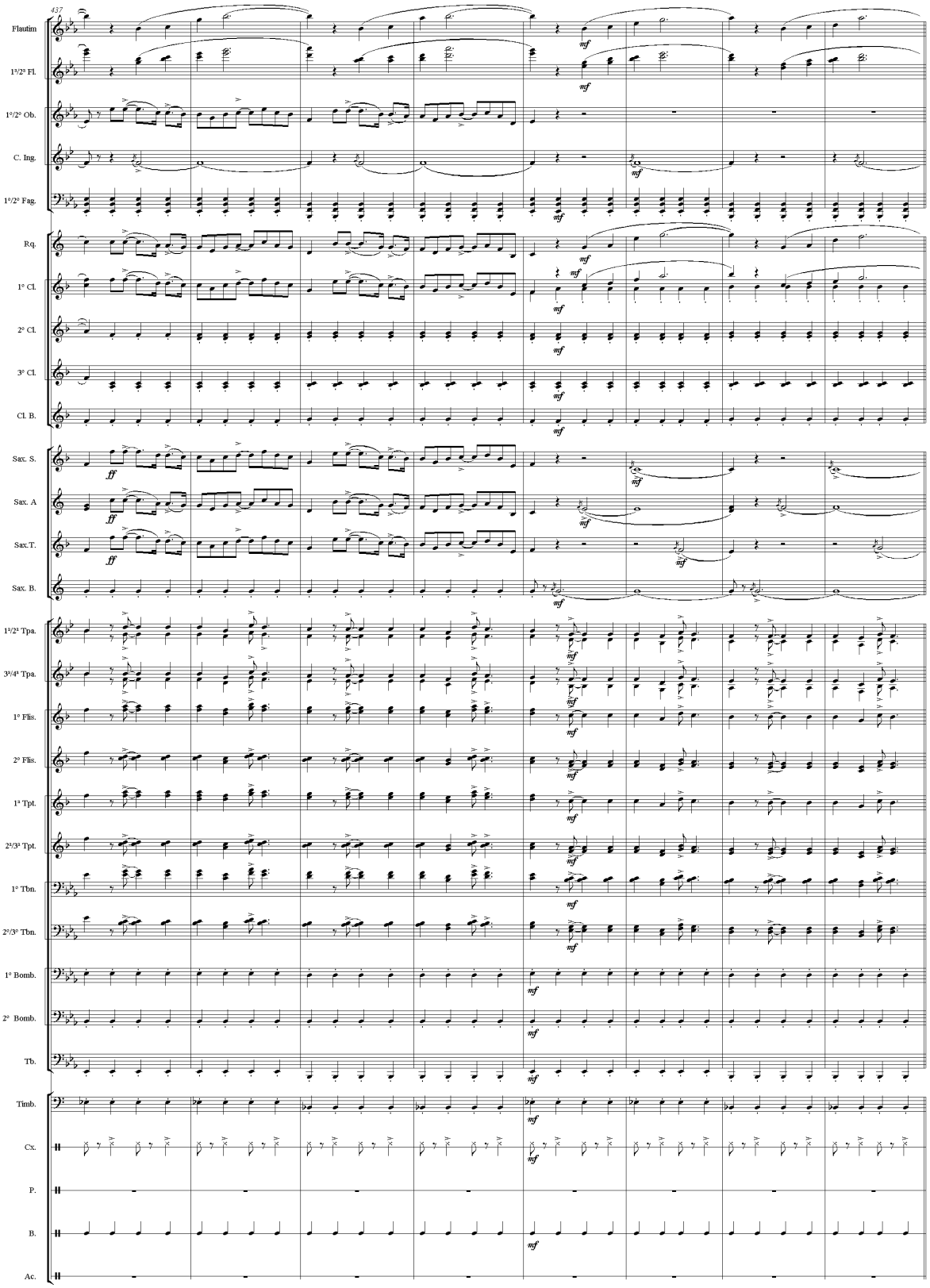
40


421
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
(na fata dos Sax.)
toca
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2ª Tpa.
3º/4ª Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2ª/3ª Tpt.
c/ surdina
(tirar surdina)
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

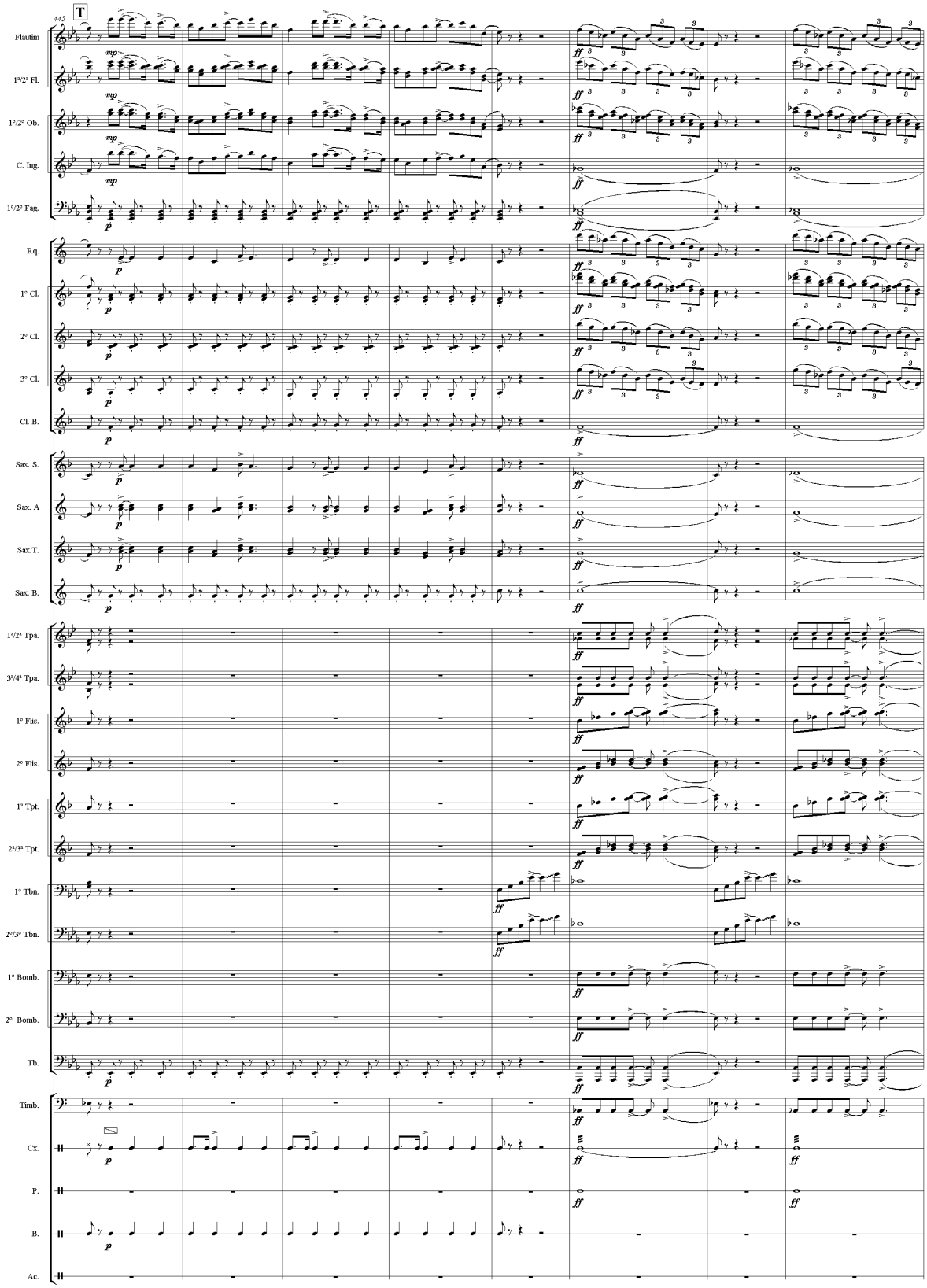
41


430
S
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2ª Tpa.
3º/4ª Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
a 2.

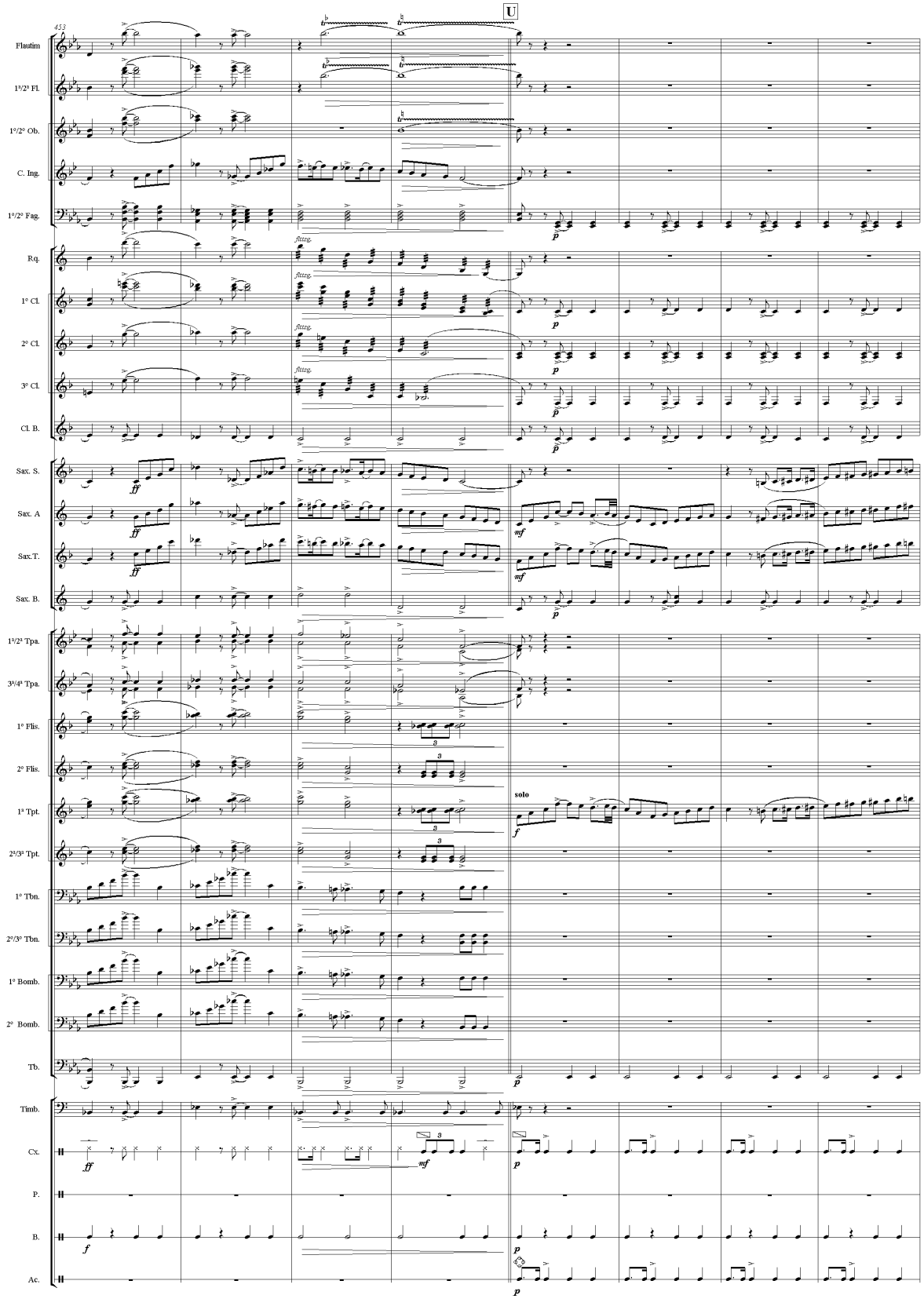
42


437
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2ª Tpa.
3º/4ª Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2ª/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

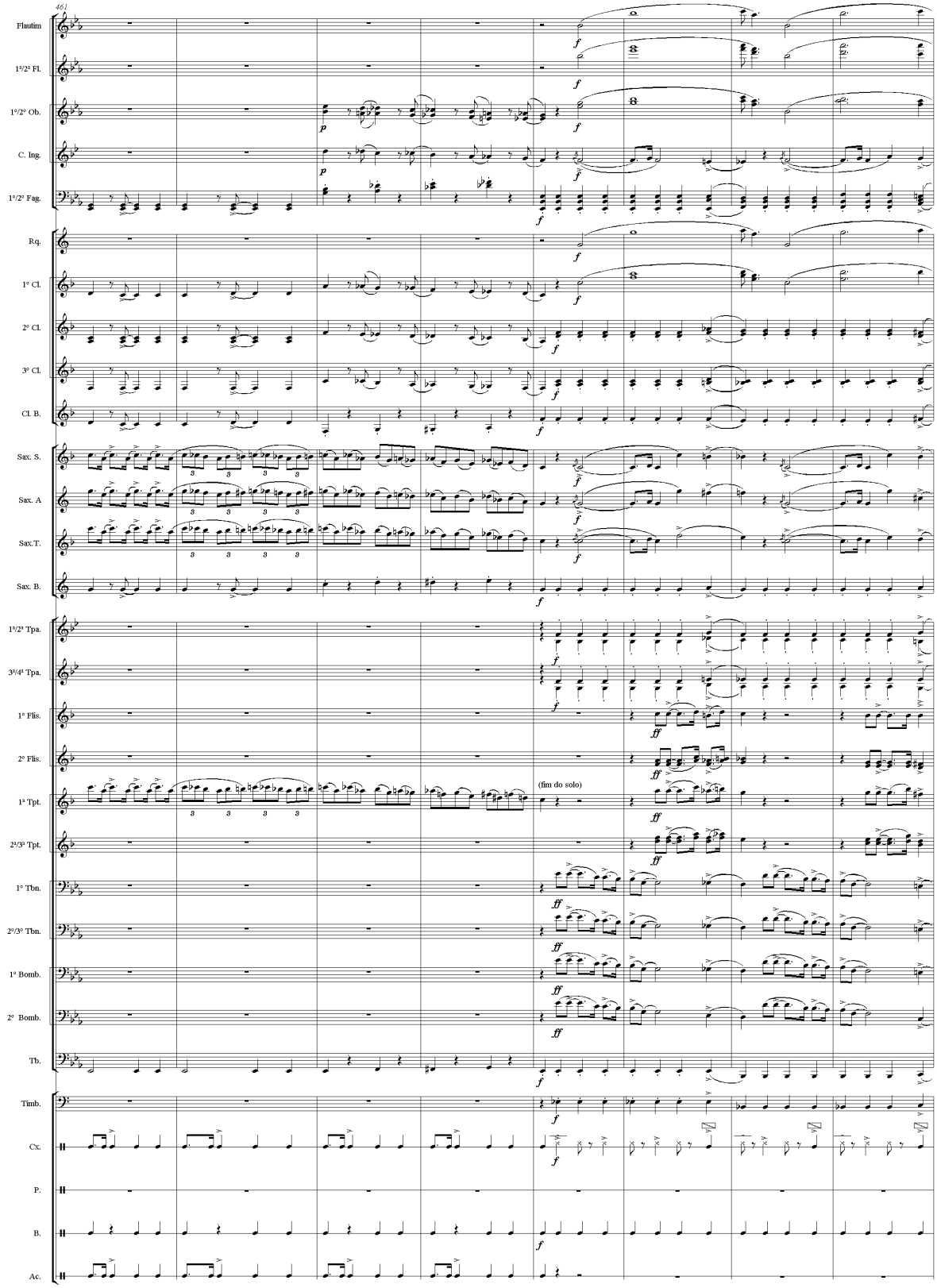
43


445
T
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2ª/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

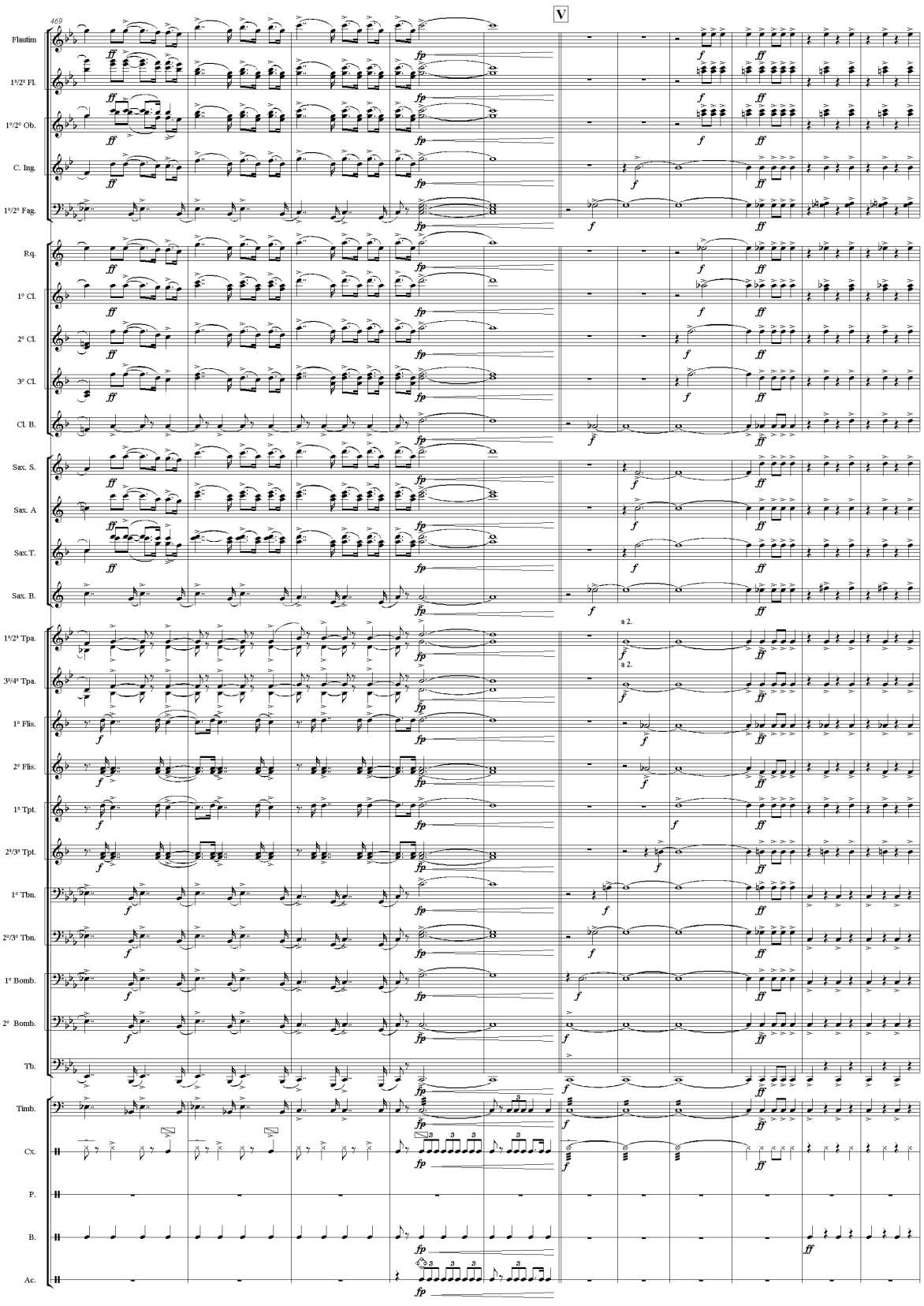
44


U
453
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
flttz.
solo

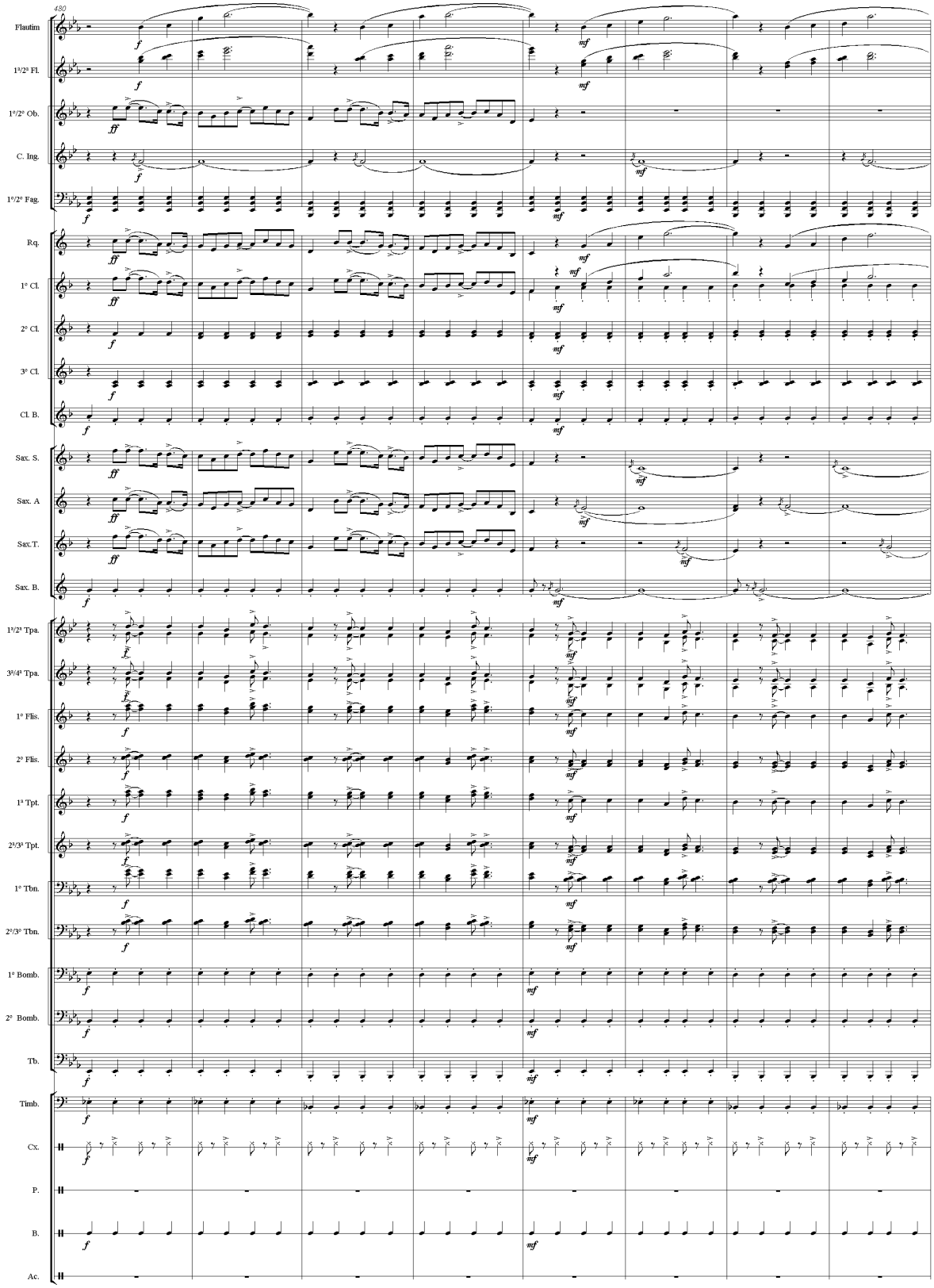
45


461
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
(fim do solo)

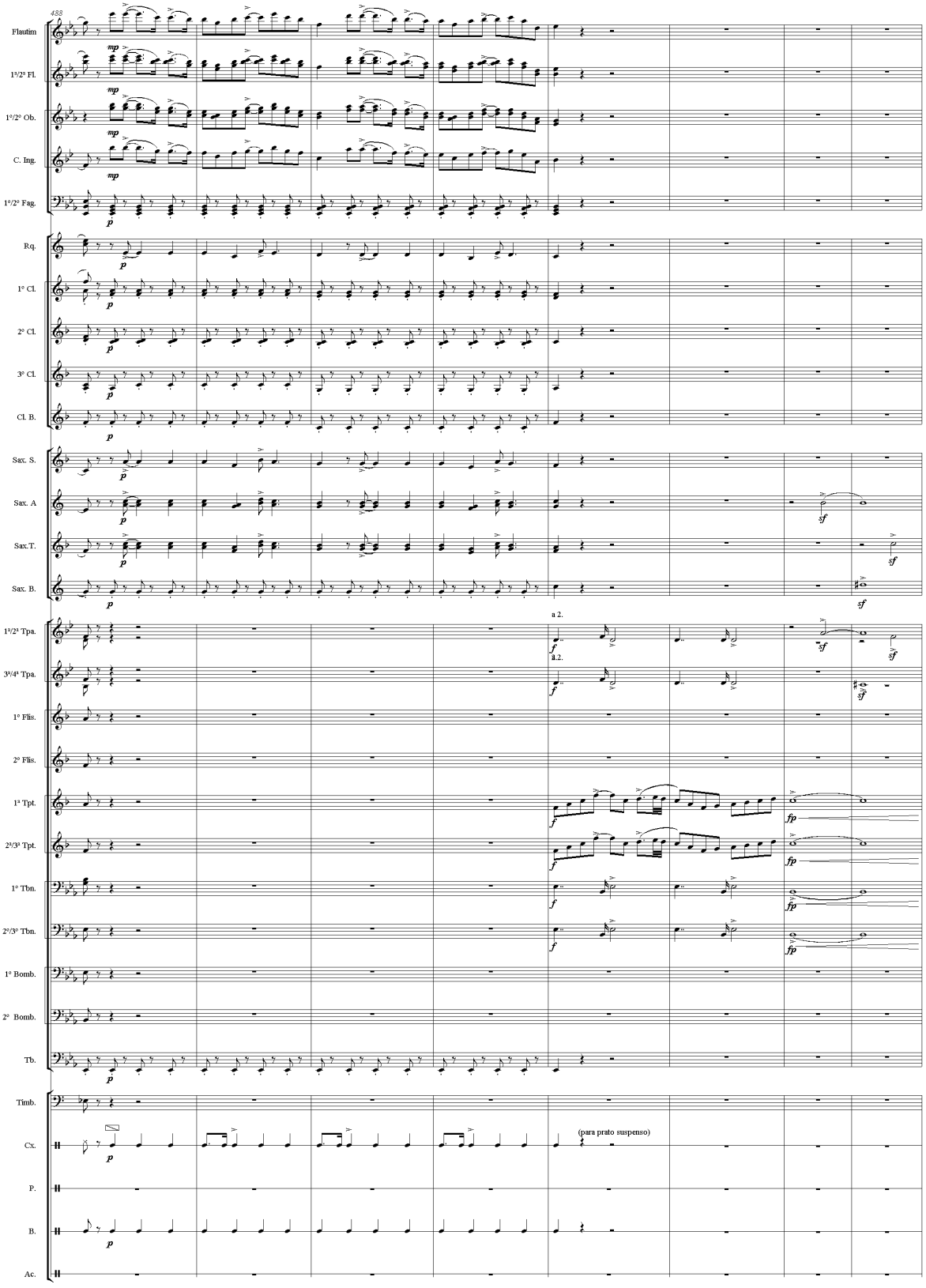
46

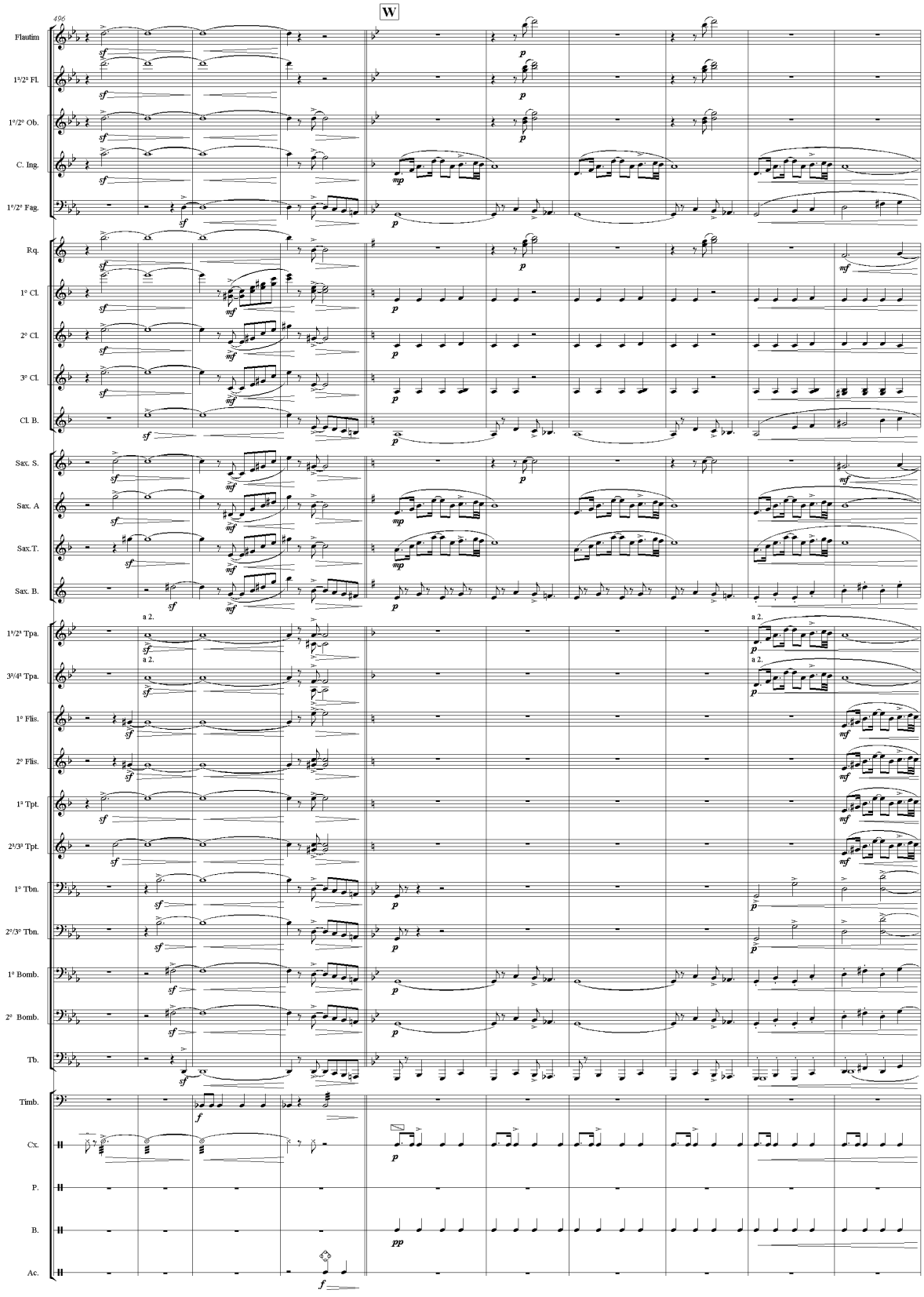

V
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
a 2.
a 2.

47

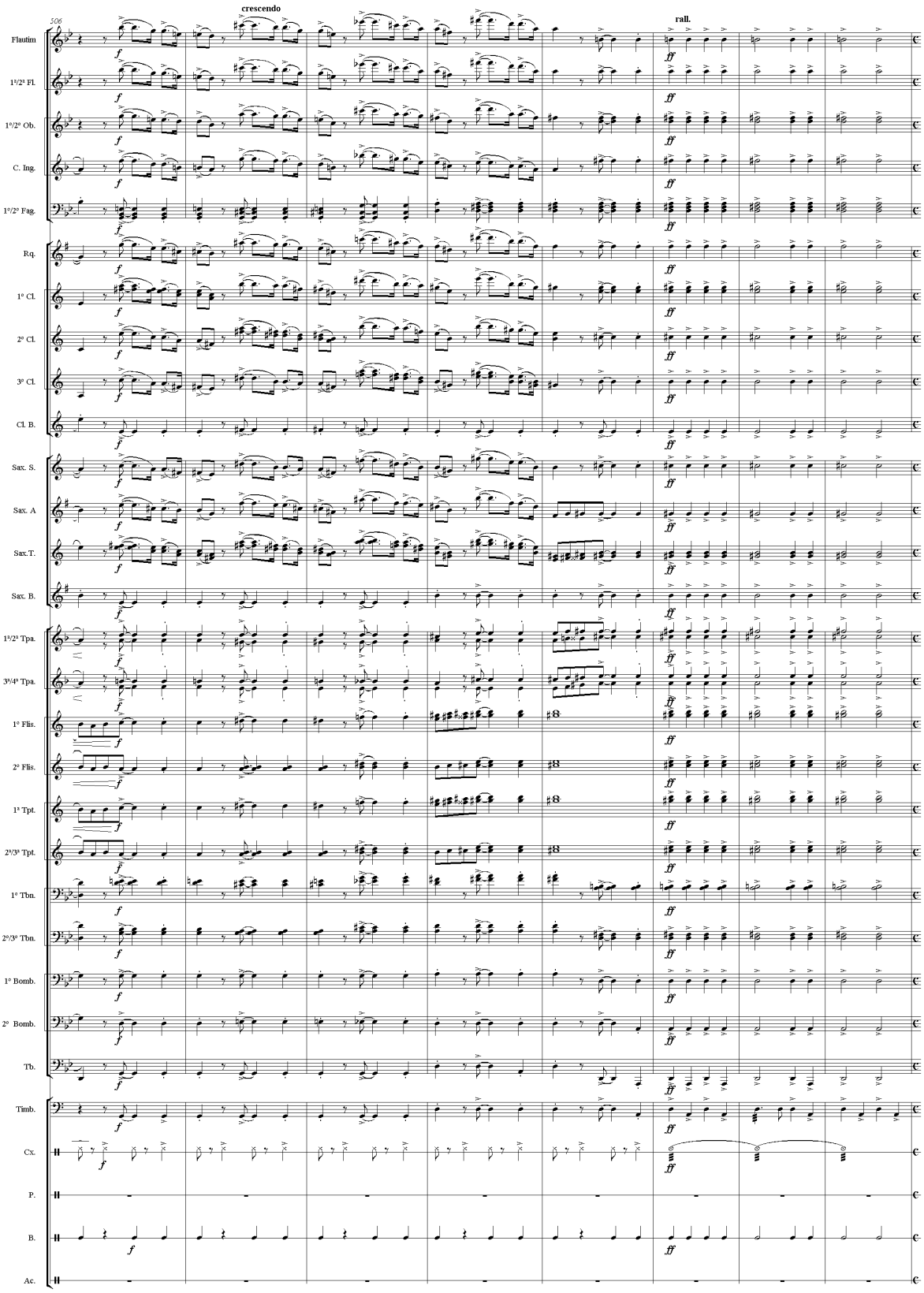

480
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

48

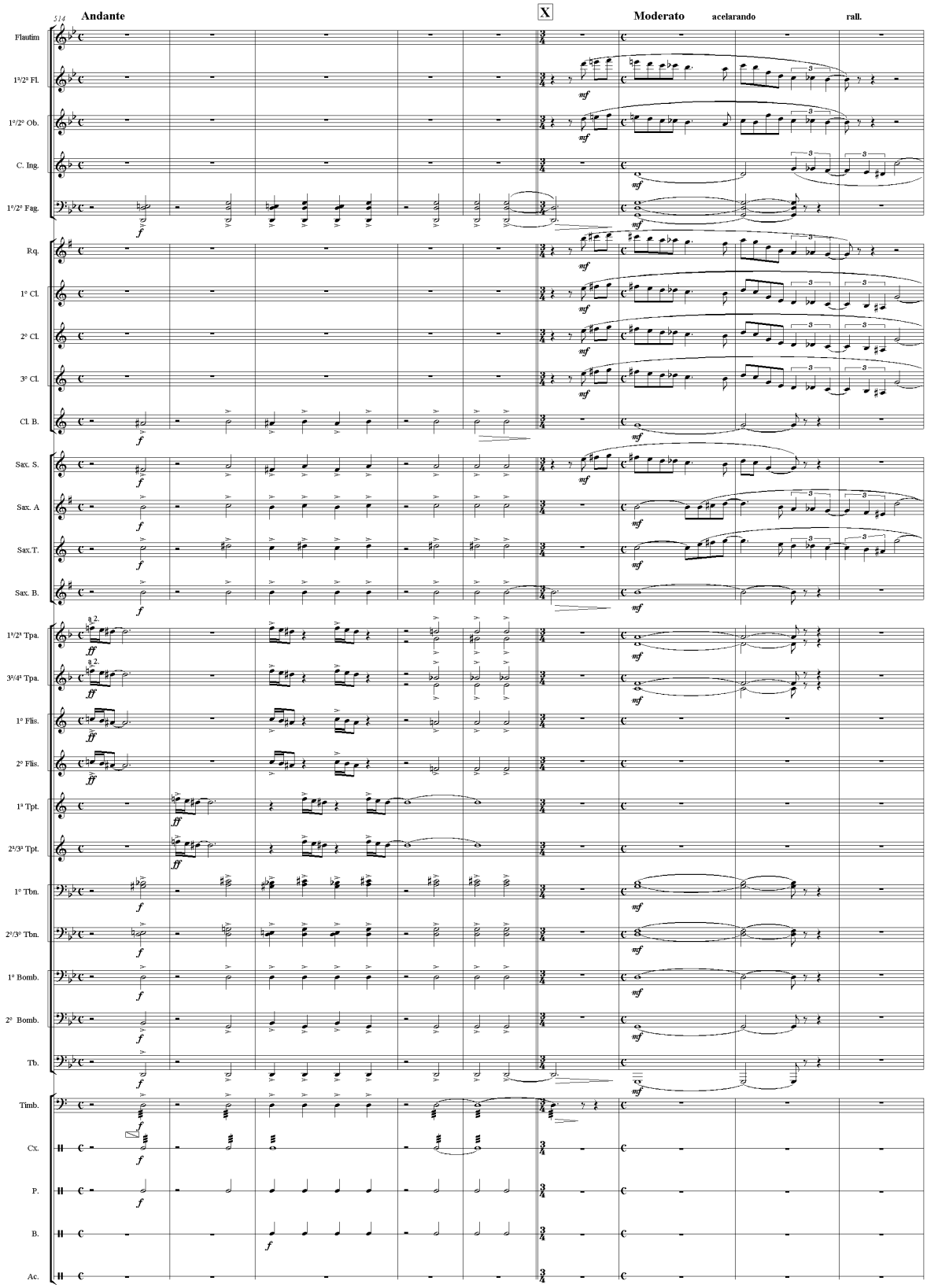

488
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2ª Tpa.
3º/4ª Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2ª/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
a 2.
(para prato suspenso)


W
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
a 2.

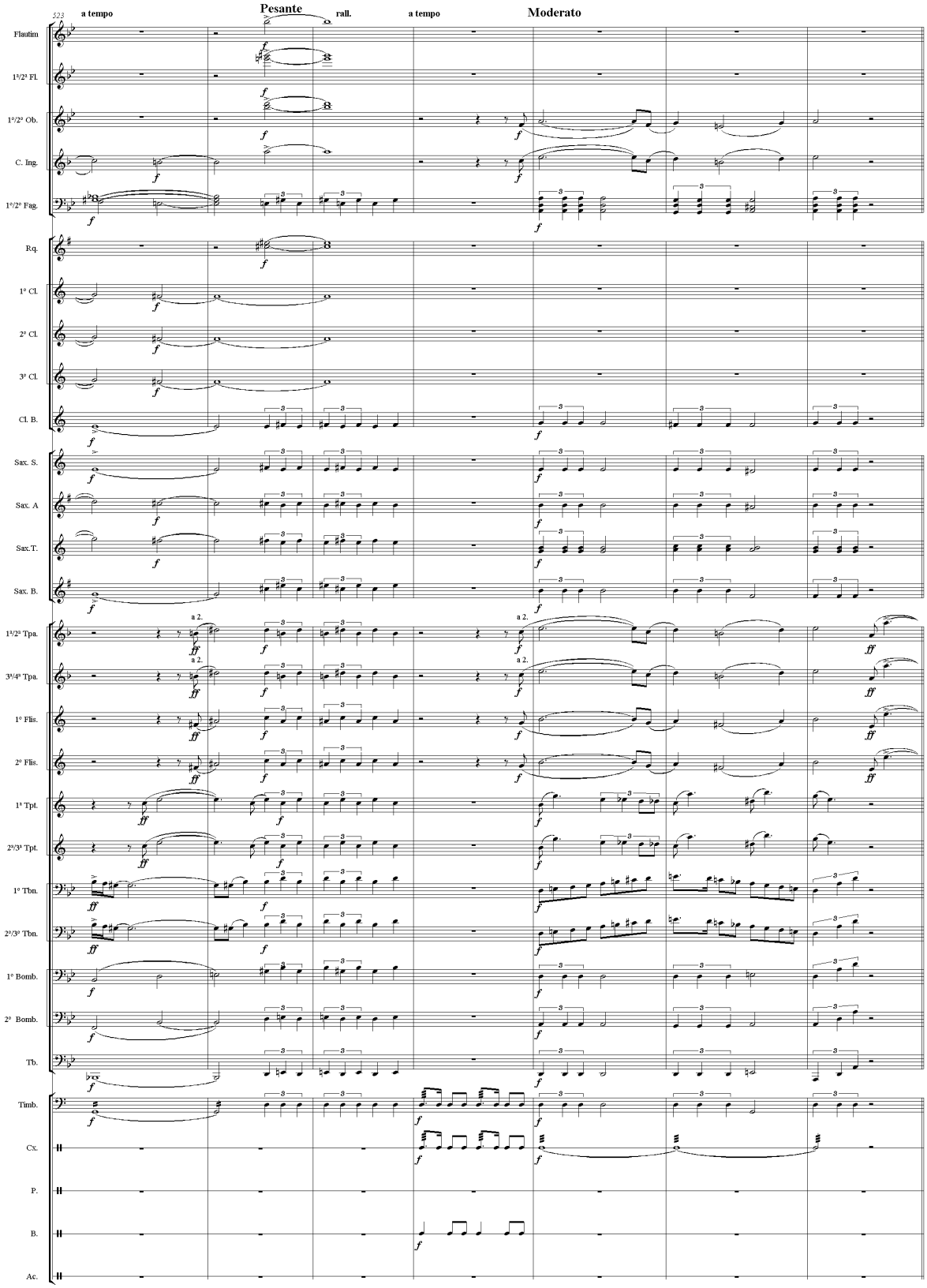
50


crescendo
rall.
506
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

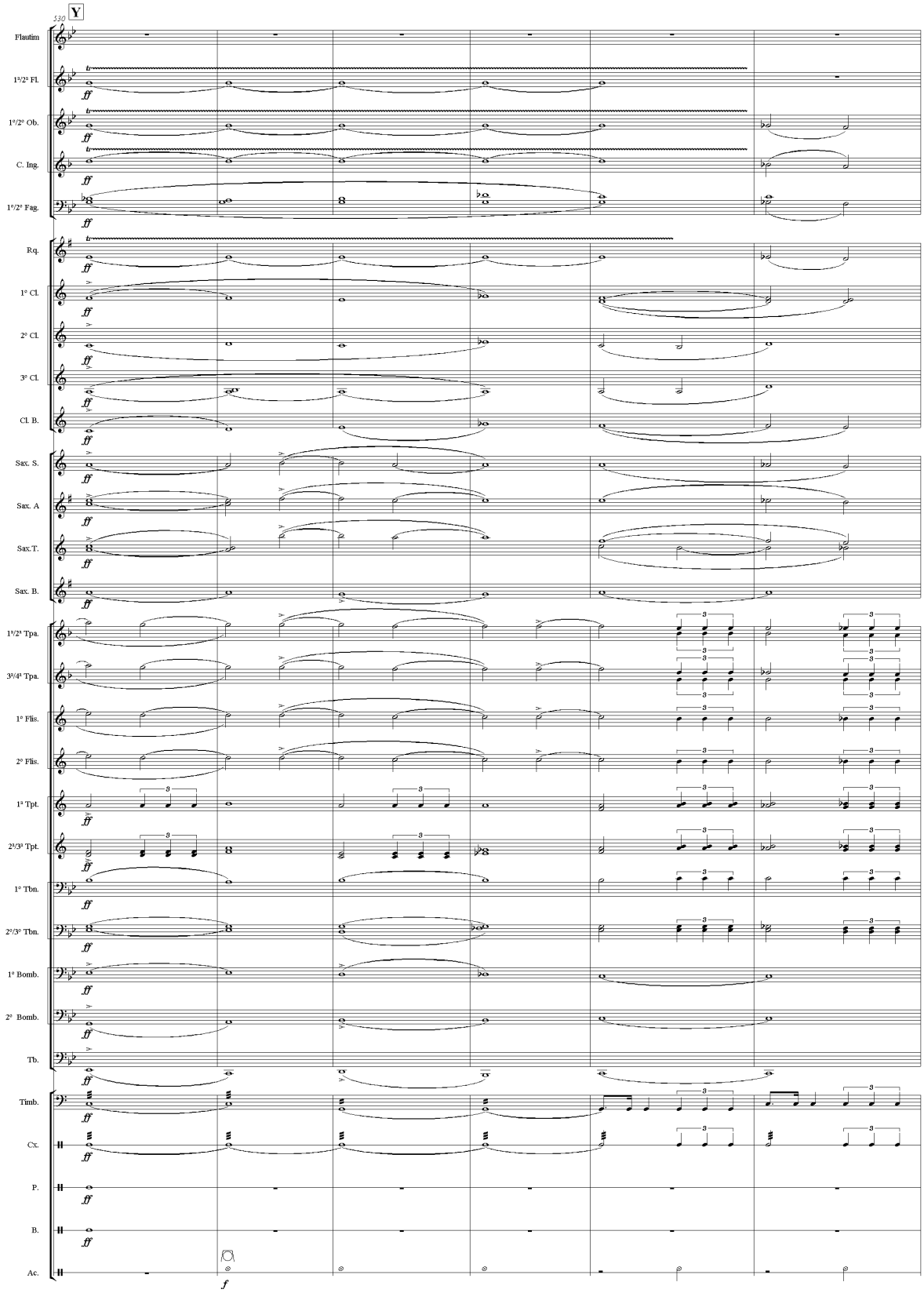
51


514
Andante
X
Moderato
acelarando
rall.
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

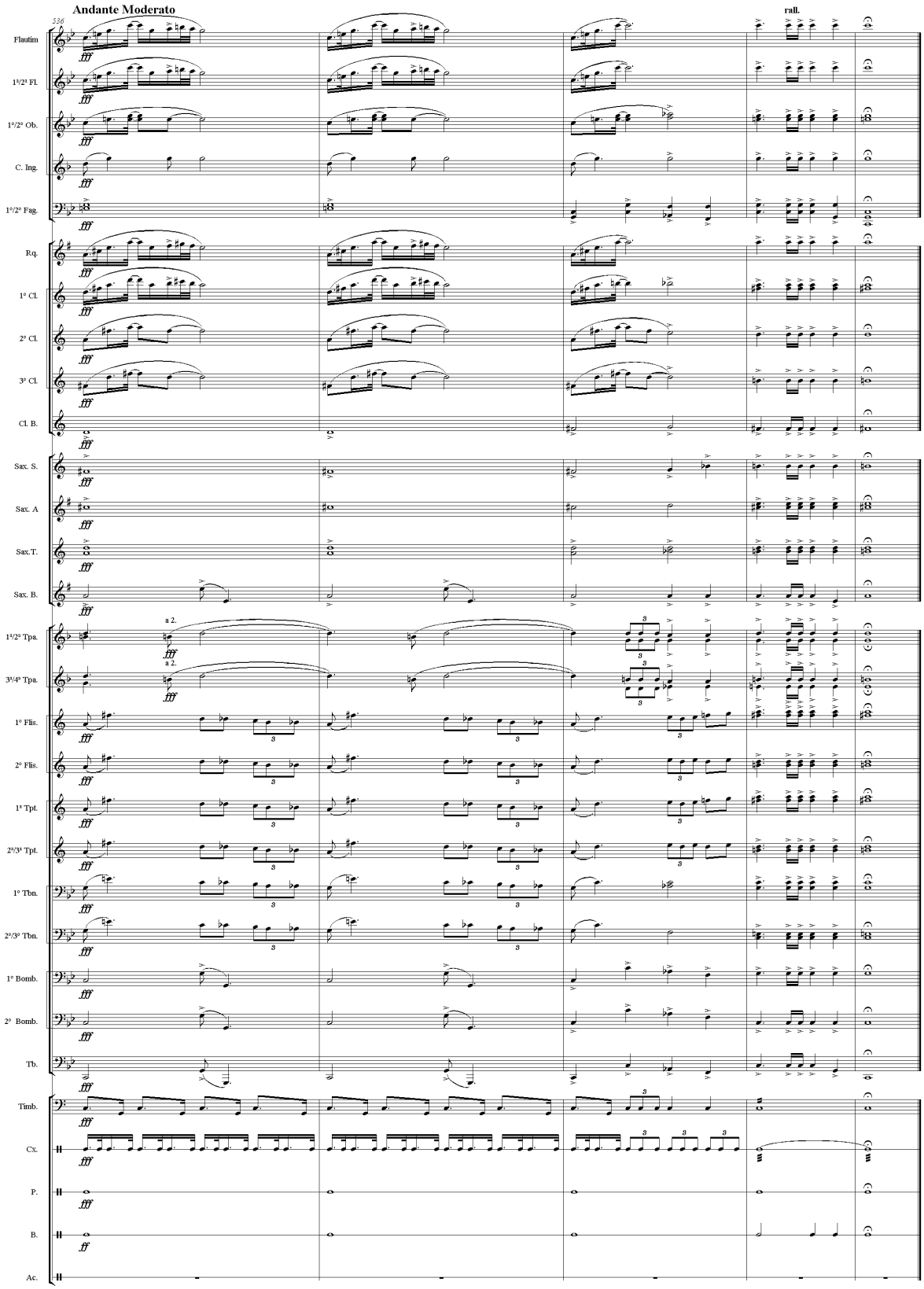
52


523
a tempo
Pesante
rall.
a tempo
Moderato
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
a 2.

53


330
Y
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.
ff
f

54


Andante Moderato
536
rall.
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fag.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A
Sax.T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
a 2.
1º Flis.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
P.
B.
Ac.

8.7.2. Fantasia nº5 “Paisagem Ribatejana”

A presente edição desta partitura partiu de uma necessidade em divulgar o seu compositor, tornando mais fácil e acessível o seu conhecimento.

A apresentação da partitura neste formato irá permitir aos maestros e intérpretes uma maior facilidade na sua leitura bem como uma melhor interpretação da obra uma vez que a edição não consiste somente numa passagem literal do manuscrito original. Esta foi objecto de um estudo rigoroso, onde sofreu a correcção de algumas gralhas relativamente a harmonias, dinâmicas, enarmonias e articulações. Em relação às harmonias, o seu estudo evidencio-nos alguns erros (estes são apresentados na tabela 1 em baixo); O estudo das enarmonias, levou-nos a algumas alterações na partitura. É exemplo o acorde de 6ª aumentada tipo “alemã” (lá – dó# - mi – fá duplo sustenido) no cc. [453], no corne-inglês (nota escrita <ré> corresponde a <dó duplo sustenido>), no saxofone soprano (nota escrita <lá> corresponde a <sol duplo sustenido>), na 1ª trompa (nota escrita <ré> corresponde a <dó duplo sustenido>) e no 1º fliscorne (nota escrita <lá> corresponde a <sol duplo sustenido>). As dinâmicas e articulações foram uniformizadas em todos os instrumentos da partitura.

Em relação à instrumentação, esta edição realizou algumas correcções que entendemos ser justas tendo em conta o melhor equilíbrio da orquestra de sopros. São o caso do naipe dos clarinetes-baixo, saxofones-barítono, trombones, violoncelos e dos contra-baixos. Nos casos dos clarinetes-baixo e saxofones-barítonos, optamos pela eliminação de uma das duas vozes que cada um apresentava, tendo em conta um melhor equilíbrio da orquestra (estas adaptações dos 2 instrumentos podem ser observadas, respectivamente, nas tabelas 2 e 3 em baixo). Assumimos a eliminação dos violoncelos da partitura pois a sua utilização resume-se à duplicação dos instrumentos do mesmo registo, nomeadamente, os fagotes, clarinetes-baixo e saxofones-barítono. Os contra-baixos foram substituídos pelas tubas porque era este o termo usado à data para identificar as tubas em Mib e, por outro lado, em termos de equilíbrio, é impossível a substituição das tubas pelos contra-baixos (de cordas). Esta alteração teve como consequência a transposição de uma oitava inferior ao originalmente escrito.

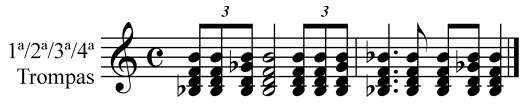
Um outro naipe foi alvo de reestruturação, as trompas. Estas foram escritas em duas pautas onde a primeira corresponde às 1ª e 3ª vozes e a outra às restantes 2ª e 4ª vozes.

Deste modo, achamos mais fácil a respectiva afinação entre as 4 trompas pois são mais frequentes os intervalos naturais (4ª, 5ª e 8ª), como podemos observar no exemplo seguinte.

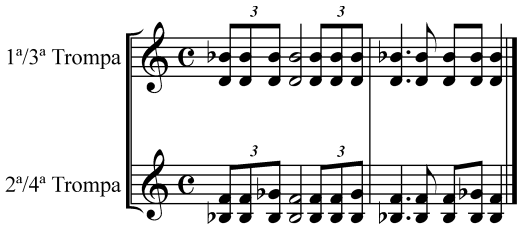
Exemplo 1

Distribuição das vozes pelas 4 trompas, Fantasia Nº5, cc. [5 – 6]

Partitura original:



Edição:

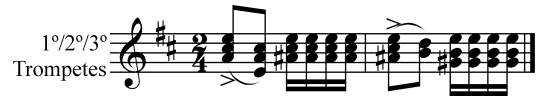


Optamos por distribuir as vozes dos trompetes e trombones em 3: 1º trompete/trombone numa pauta e 2º/3º trompete/trombone numa segunda pauta, alterando ao originalmente escrito pelo compositor (uma pauta para as 3 vozes), como poderemos observar nos exemplos 2 e 3 .

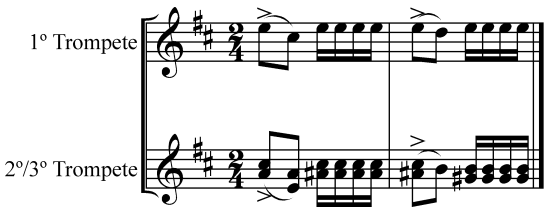
Exemplo 2

Distribuição das vozes pelos Trompetes, Fantasia Nº5, cc. [298 – 299]

Partitura original:



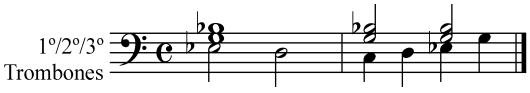
Edição:



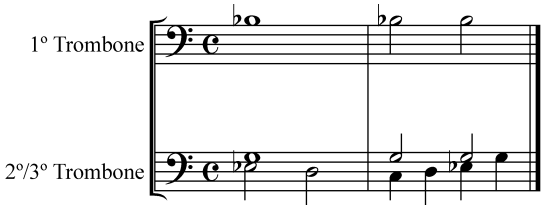
Exemplo 3

Distribuição das vozes pelos 3 Trombones, Fantasia Nº5, cc. [5 – 6]

Partitura original:



Edição:



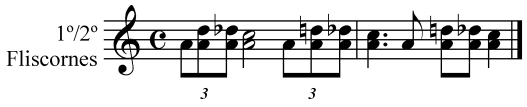
Ainda em relação aos trombones, eliminamos a 4ª voz pois apenas surgia em 3 compassos: [9 - 11] (esta alteração é explicada na tabela 4).

Em relação aos fliscornes e bombardinos, atribuímos duas pautas ao originalmente escrito pelo compositor (apenas uma), tendo em conta a importância dos instrumentos e à diferença entre as duas vozes, como poderemos observar nos exemplos 4 e 5.

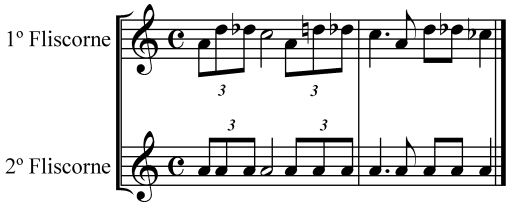
Exemplo 4

Distribuição das vozes pelos 2 Fliscornes, Fantasia Nº5, cc. [5 – 6]

Partitura original:



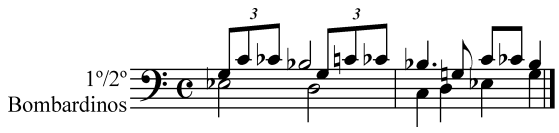
Edição:



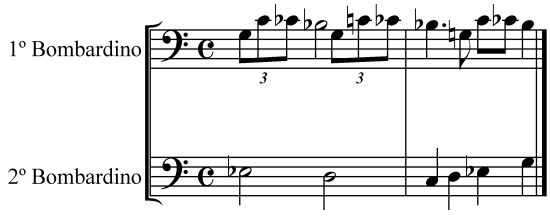
Exemplo 5

Distribuição das vozes pelos Bombardinos, Fantasia Nº5, cc. [5 –6]

Partitura original:



Edição:

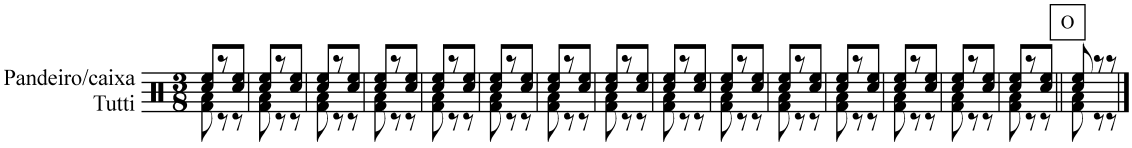


Ainda achamos dividir a pauta destinada à percussão, intitulada de “Bateria”, em 4 pautas distintas, respectivamente, Caixa, Pratos, Bombo e Acessórios. Destas, a correspondente aos Pratos também inclui o Tantã e a correspondente aos Acessórios inclui o Pandeiro, o Prato Suspenso, o Triângulo, 2 Blocos e Sinos. No exemplo 6 verificamos a distribuição numa parte da obra.

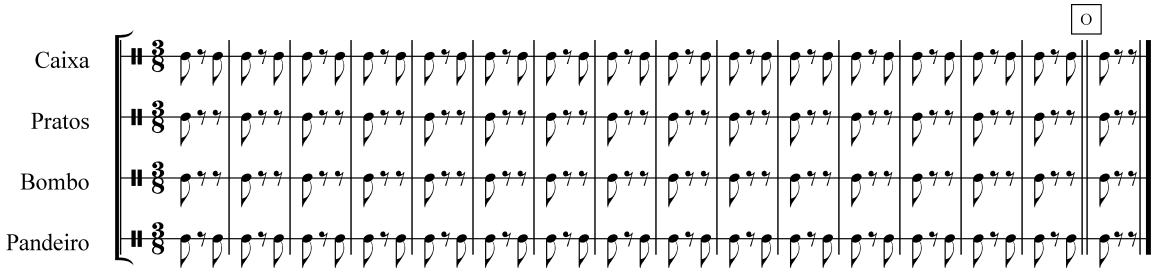
Exemplo 6

Distribuição dos instrumentos de percussão na Fantasia Nº5, cc. [391 – 406]

Partitura original:



Edição:



Por último, a disposição dos instrumentos na partitura também foi alvo de alterações. Foram os casos dos fagotes e dos clarinetes-baixo, que estavam no seguimento do saxofone-barítono (calrinete-baixo, fagote e trompas) e foram colocados no seguimento, respectivemente, do corne-inglês e do 3º clarinete, ficando, deste modo, junto do seu naipe (tabela 5).

Tabela 1: Gralhas na partitura manuscrita.

cc.	Tempo	Instrumento	Nota escrita	Nota correcta
7	1º	2ª/3ª Trompa	Fá/Lá	Láb
50	1º	3ª Trompa	Fá	Sol
121	1º	1º Oboé	Réb	Ré
208	1º	Sax. Barítono	Lá	Sol
[237 – 246]		A pauta dos Trompetes corresponde aos Fliscornes e vice-versa		
307	1º	1º Clarinete	Ré	Dó#
388	4º	2º Bombardino	Dó	Si
454	1º	2º/3º Trompete	Fá	Ré
461	2º	Clarinete Mib	Solb (última nota)	Sol
498	1º	Sax. Tenor	Mi	Fá
504	1º	2º Oboé	Réb	Ré
520	1º	Sax. Alto	Sib	Si
520	2º	Fagotes	Réb	Ré

Tabela 2: Adaptação da orquestração de 2 para 1 Clarinete-baixo

Compassos	Adaptação
[7 – 10]	Voz superior eliminada.
[49 – 52]	Voz inferior eliminada.
[52 – 53]	Voz superior eliminada.
[428]	Voz superior eliminada.
[484 – 489]	Voz inferior eliminada.
[545 – 549]	Voz inferior eliminada.
[590]	Voz superior eliminada.

Tabela 3: Adaptação da orquestração de 2 para 1 Saxofone-barítono

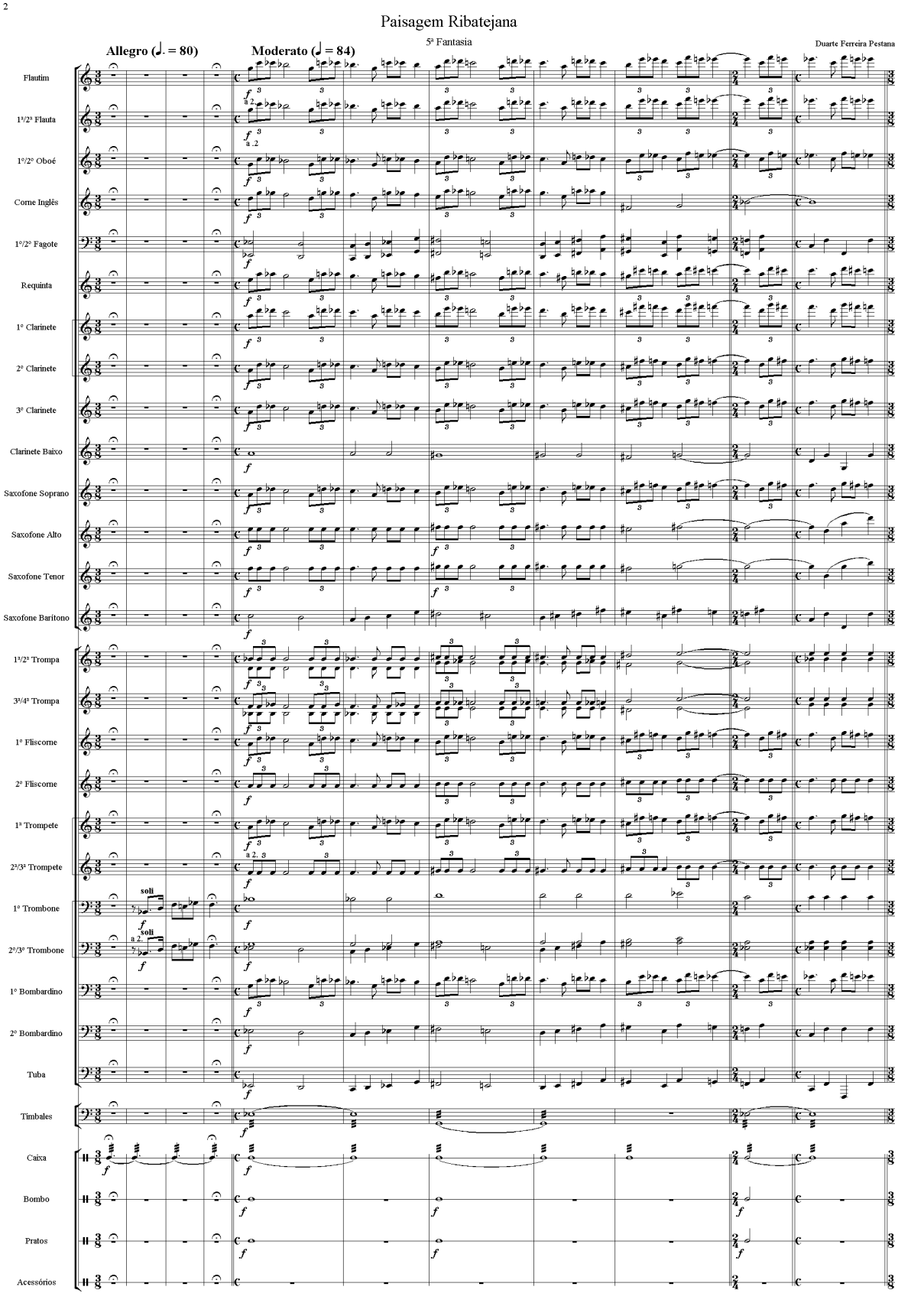
Compassos	Adaptação
[12 –21]	Voz superior eliminada.

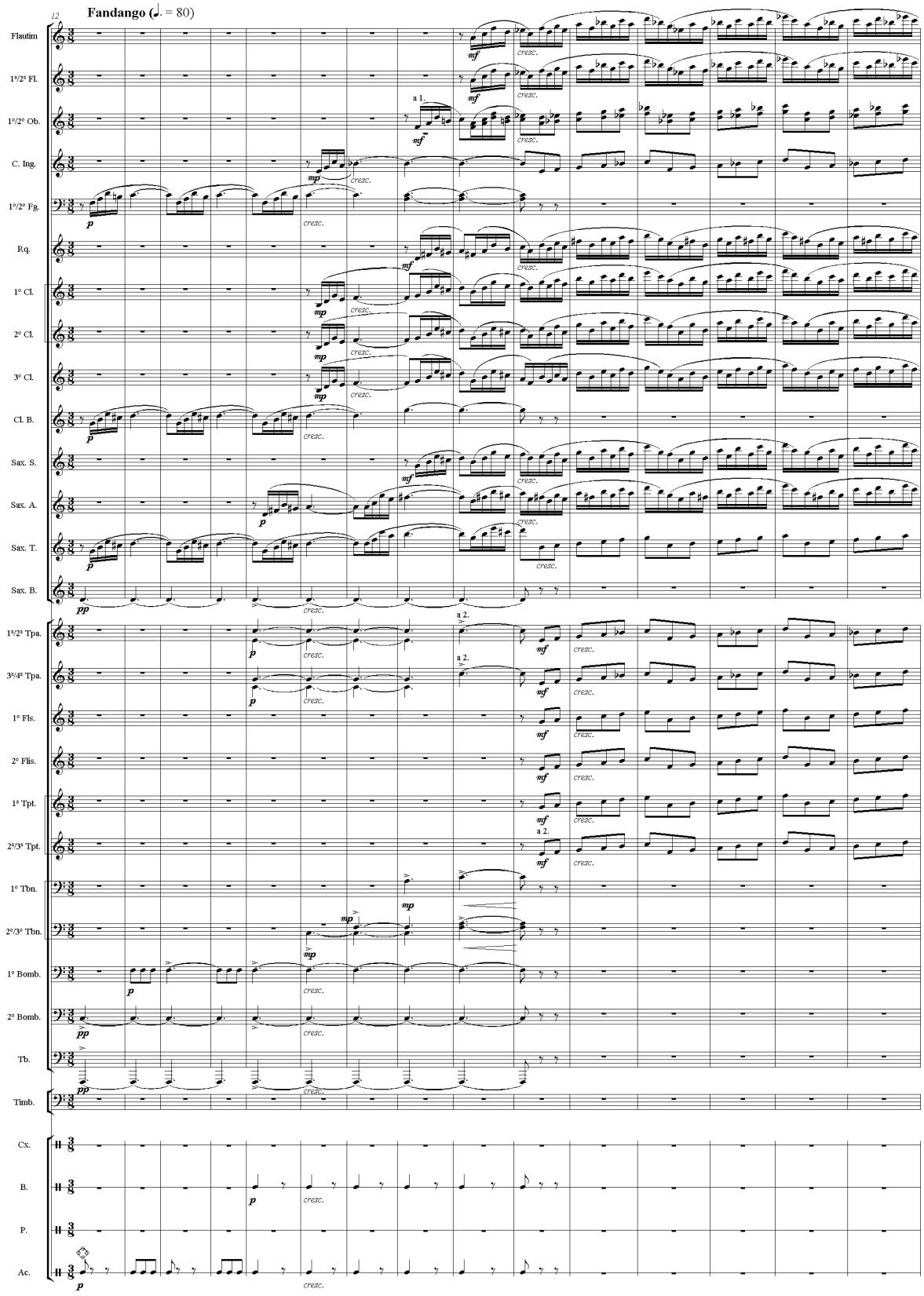
Tabela 4: Adaptação da orquestração de 4 para 3 Trombones

Compassos	Adaptação
[9]	Voz inferior eliminada.
[10 – 11]	3ª voz eleminada (nota fá)

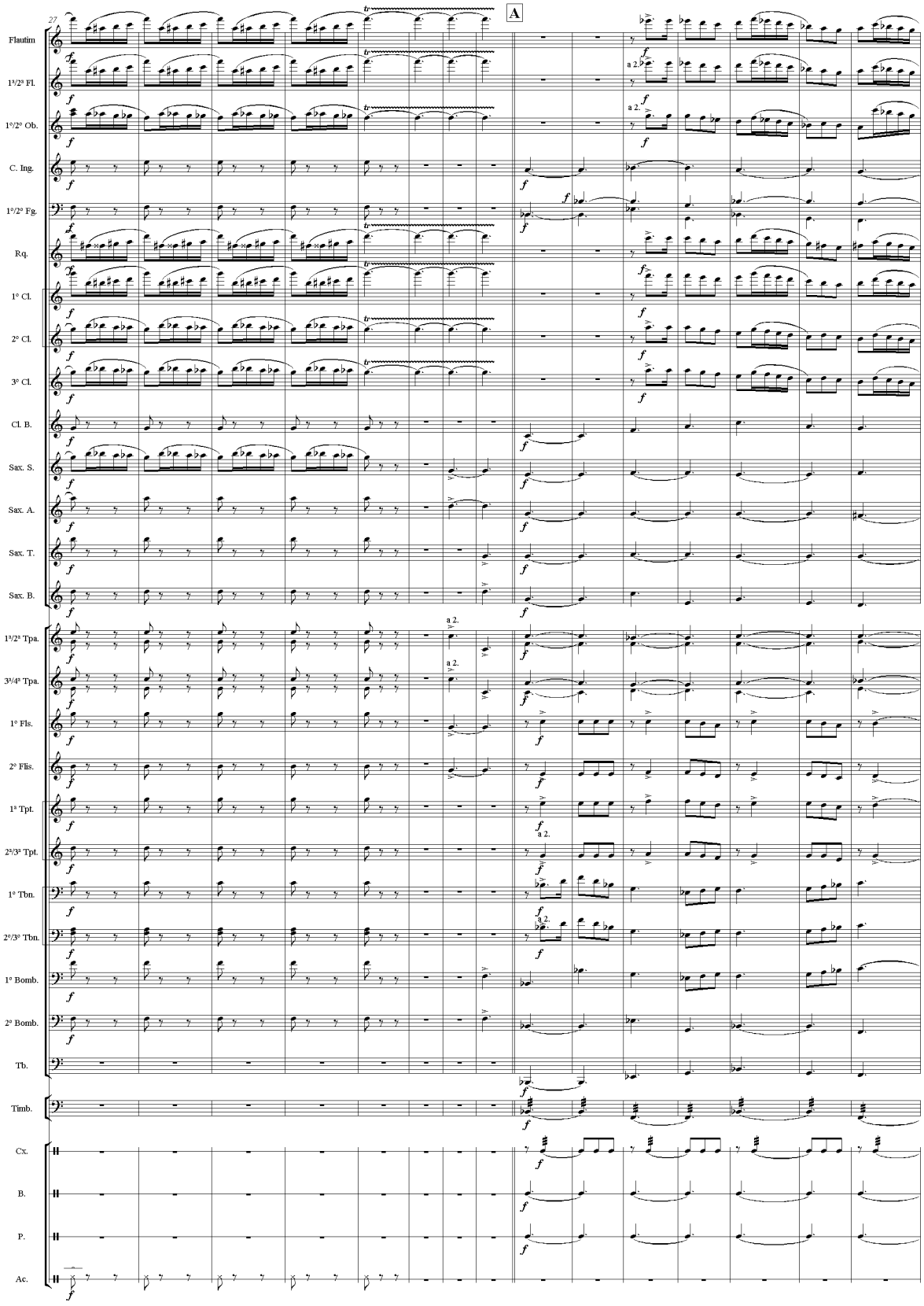
Tabela 5: Instrumentação

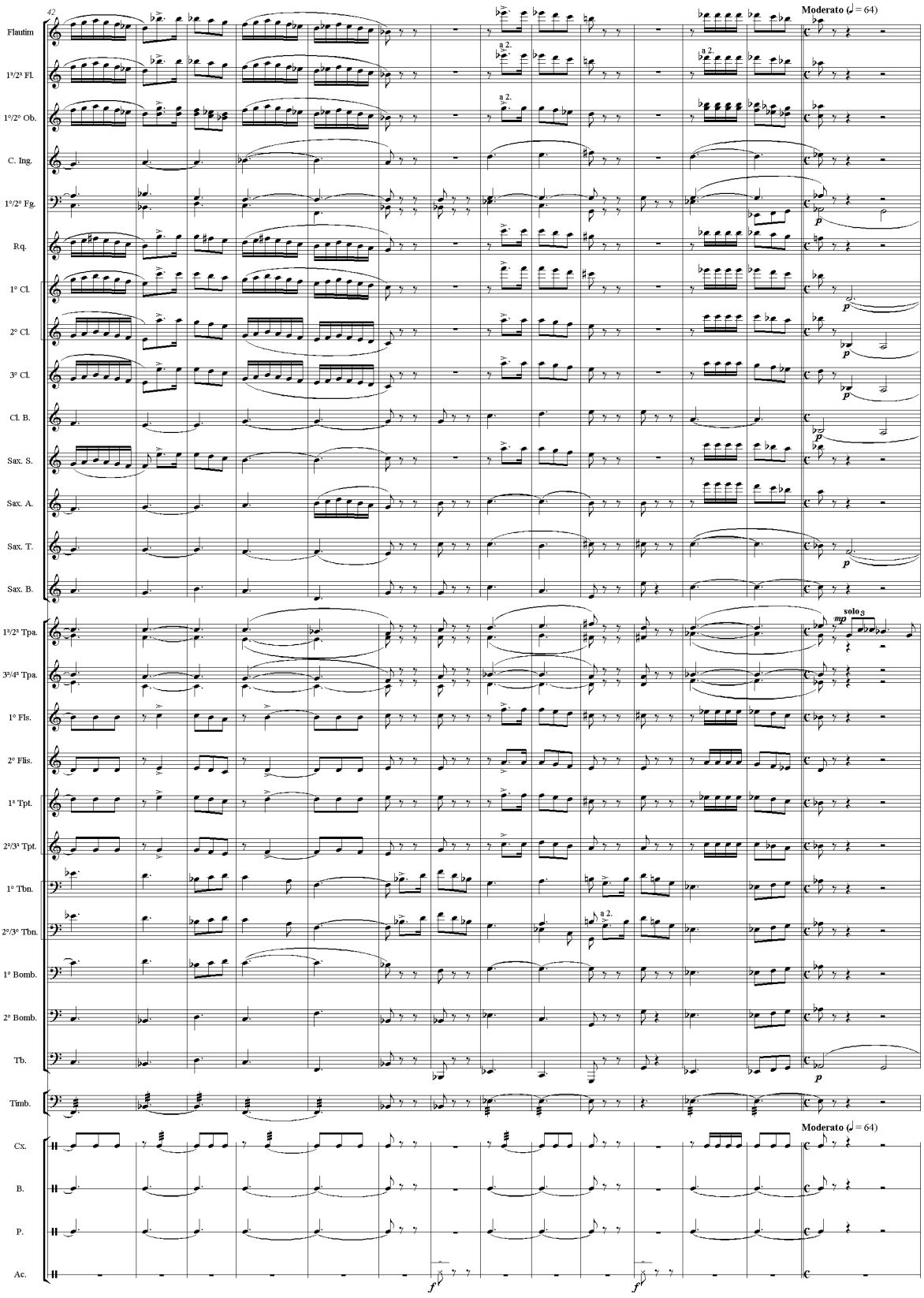
Quant.		Português	Inglês	Italiano	Francês	Alemão
5	1	Flautim	Piccolo	Flauto piccolo	Petite flûte	Kleine Flöte
	2	1ª Flauta	Flute	Flauto	Flûte	Flöte
	2	2ª Flauta				
3	1	1º Oboé	Oboe	Oboe	Hautbois	Oboe
	1	2º Oboé				
	1	Corne-Inglês	English horn	Corno inglese	Cor anglais	Englisches Horn
2	1	1º Fagote	Bassoon	Fagotto	Basson	Fagott
	1	2º Fagote				
10	1	Clarinete Mib	Clarinet	Clarinetto	Clarinette	Klarinette
	2	1º Clarinete Sib	Clarinet	Clarinetto	Clarinette	Klarinette
	3	2º Clarinete Sib				
	3	3º Clarinete Sib				
	1	Clarinete Baixo	Bass clarinet	Clarone	Clarinette basse	Bassklarinette
6	1	Sax. Soprano	Saxophone	Sassofono	Saxophone	Saxophon
	2	Sax. Alto				
	2	Sax. Tenor				
	1	Sax. Barítono				
4	1	1ª Trompa	Horn	Corno	Cor	Horn
	1	2ª Trompa				
	1	3ª Trompa				
	1	4ª Trompa				
5	1	1º Fliscorne	Flugelhorn			
	1	2º Fliscorne				
	1	1º Trompete	Trumpet	Tromba	Trompette	Trompete
	1	2º Trompete				
	1	3º Trompete				
3	1	1º Trombone	Trombone	Trombone	Trombone	Posaune
	1	2º Trombone				
	1	3º Trombone				
2	1	1º Bombardino	Euphonium			
	1	2º Bombardino				
2		Tuba	Tuba	Tuba	Tuba	Tuba
5	1	Timbales	Timpani	Timpani	Timbales	Pauken
	1	Caixa (Com bordões)	Snare drum (with snares on)	Tamburo piccolo (colle corde)	Caisse claire (avec timbres)	Kleine trommel (mit Schnarrsaite)
	1	Bombo	Bass drum	Gran cassa	Grosse caisse	Grosse Trommel
	1	Pratos, tantã	Crash cymbals, tam-tam	Piatti, tamtam	Cymbales, tam-tam	Becken, tamtam
	1	Acessórios (Pandeiro, prato suspenso, triângulo, 2 Blocos, Sinos)	Tambourine, suspended cymbal, triangle, 2 wood blocks, tubular chimes.	Tamburo basco, piatto sospeso, triangolo, 2 blocci de legno, campane.	Tambour de basque, cymbale suspendue, triangle, 2 blocs de bois, jeu des cloches..	Tamburin, hängendes becken, triangel, 2 holzblöcke, röhrenglocken


2
Paisagem Ribatejana
5ª Fantasia
Duarte Ferreira Pestana
Allegro (♩. = 80)
Moderato (♩ = 84)
Flautim
1º/2º Flauta
1º/2º Oboé
Corne Inglês
1º/2º Fagote
Requinta
1º Clarinete
2º Clarinete
3º Clarinete
Clarinete Baixo
Saxofone Soprano
Saxofone Alto
Saxofone Tenor
Saxofone Baritono
1º/2º Trompa
3º/4º Trompa
1º Fliscorne
2º Fliscorne
1º Trompete
2º/3º Trompete
1º Trombone
2º/3º Trombone
1º Bombardino
2º Bombardino
Tuba
Timbales
Caixa
Bombo
Pratos
Acessórios
soli
Copiado por: Hernâni Petiz, Loureiro, Outubro de 2006

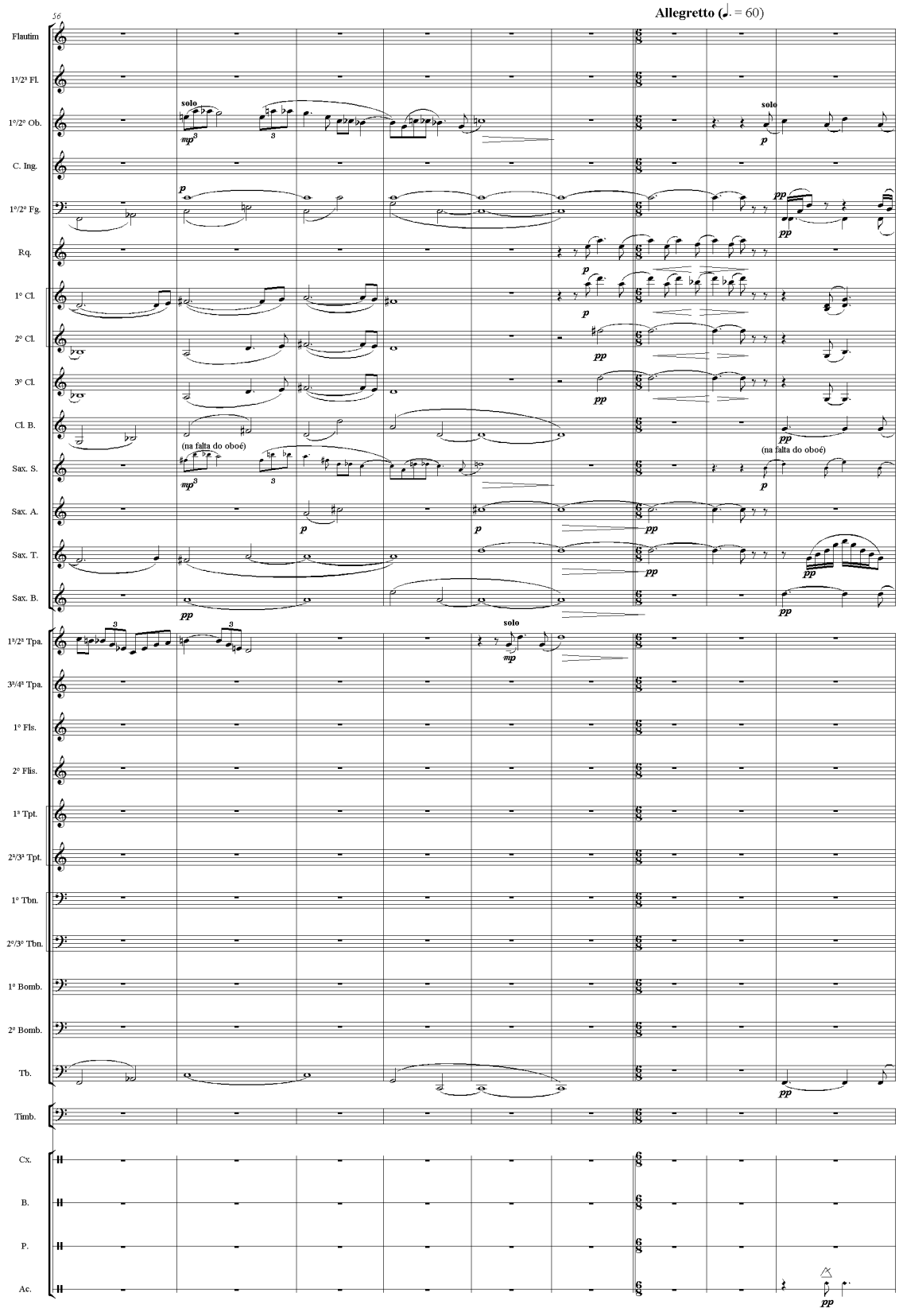

12
Fandango (♩. = 80)
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
a 1.
a 2.
cresc.

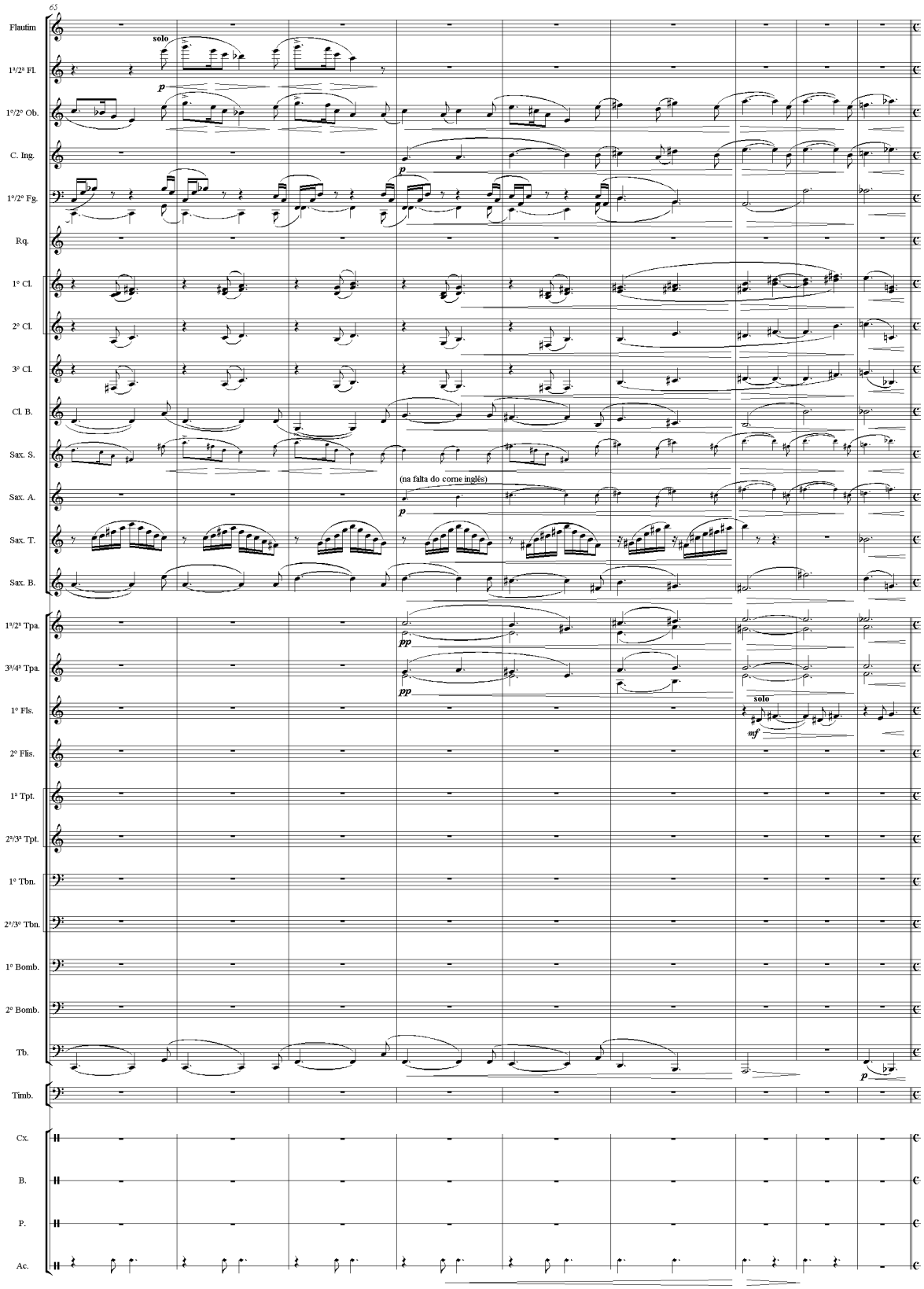
4


27
A
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
a 2.

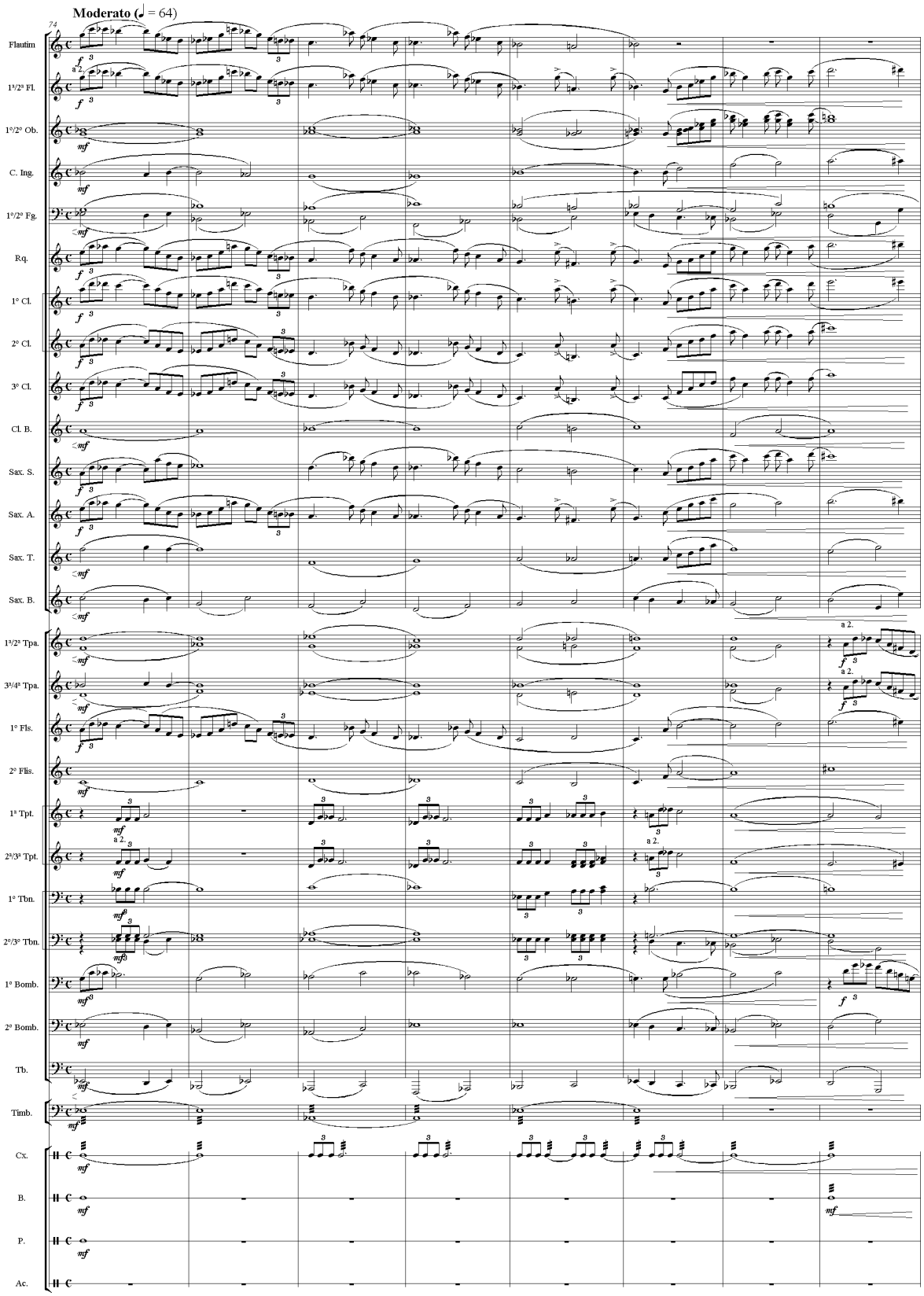

42
Moderato (♩= 64)
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
a 2.
solo
mp
p
f

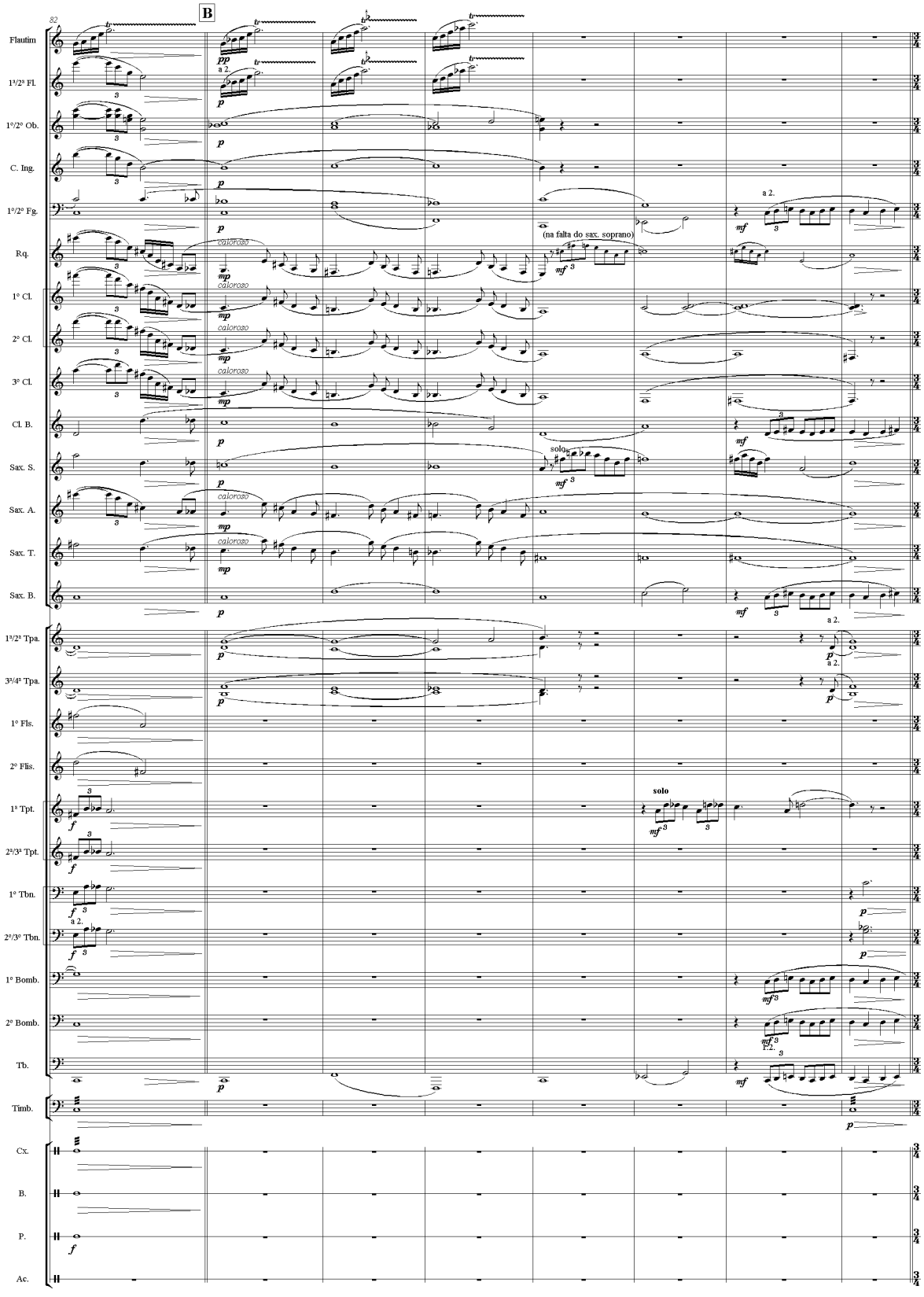
6


56
Allegretto (♩. = 60)
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
solo
(na falta do oboé)

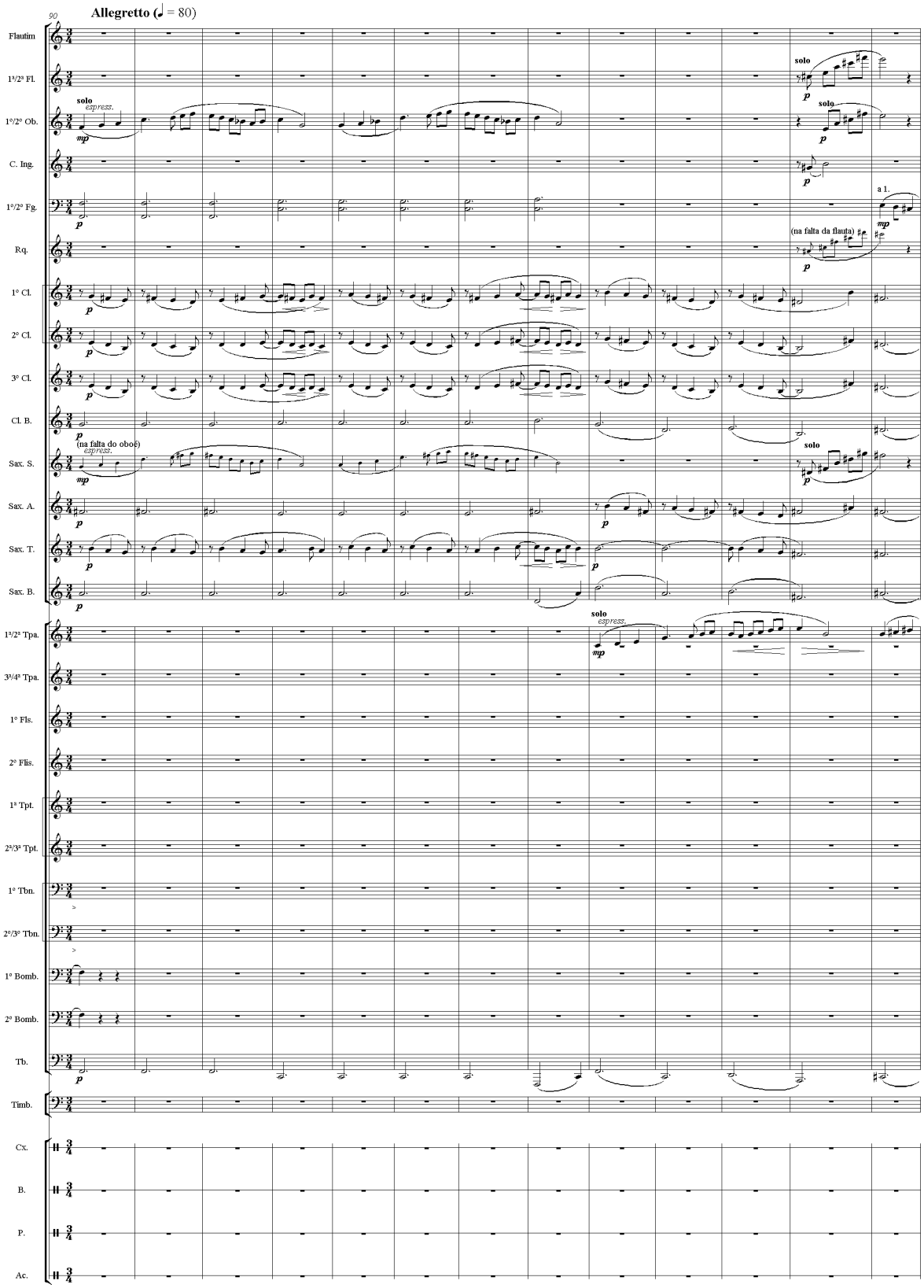

65
Flautim
solo
1ª/2ª Fl.
p
1º/2º Ob.
C. Ing.
p
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
(na falta do corne inglês)
p
Sax. T.
Sax. B.
1ª/2ª Tpa.
pp
3ª/4ª Tpa.
pp
1º Fls.
solo
mf
2º Flis.
1ª Tpt.
2ª/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
p
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.

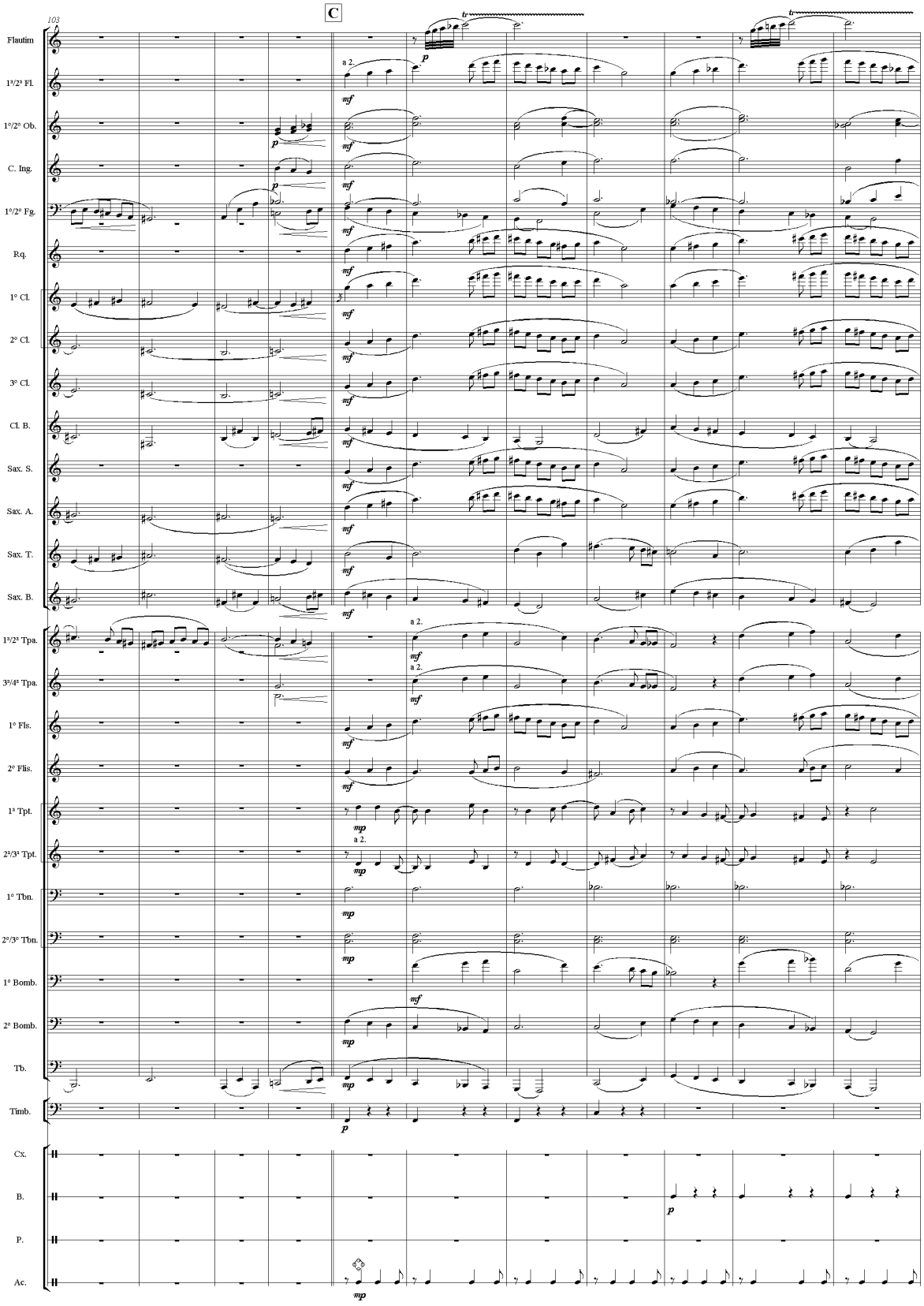
8


Moderato (♩ = 64)
74
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
a 2.

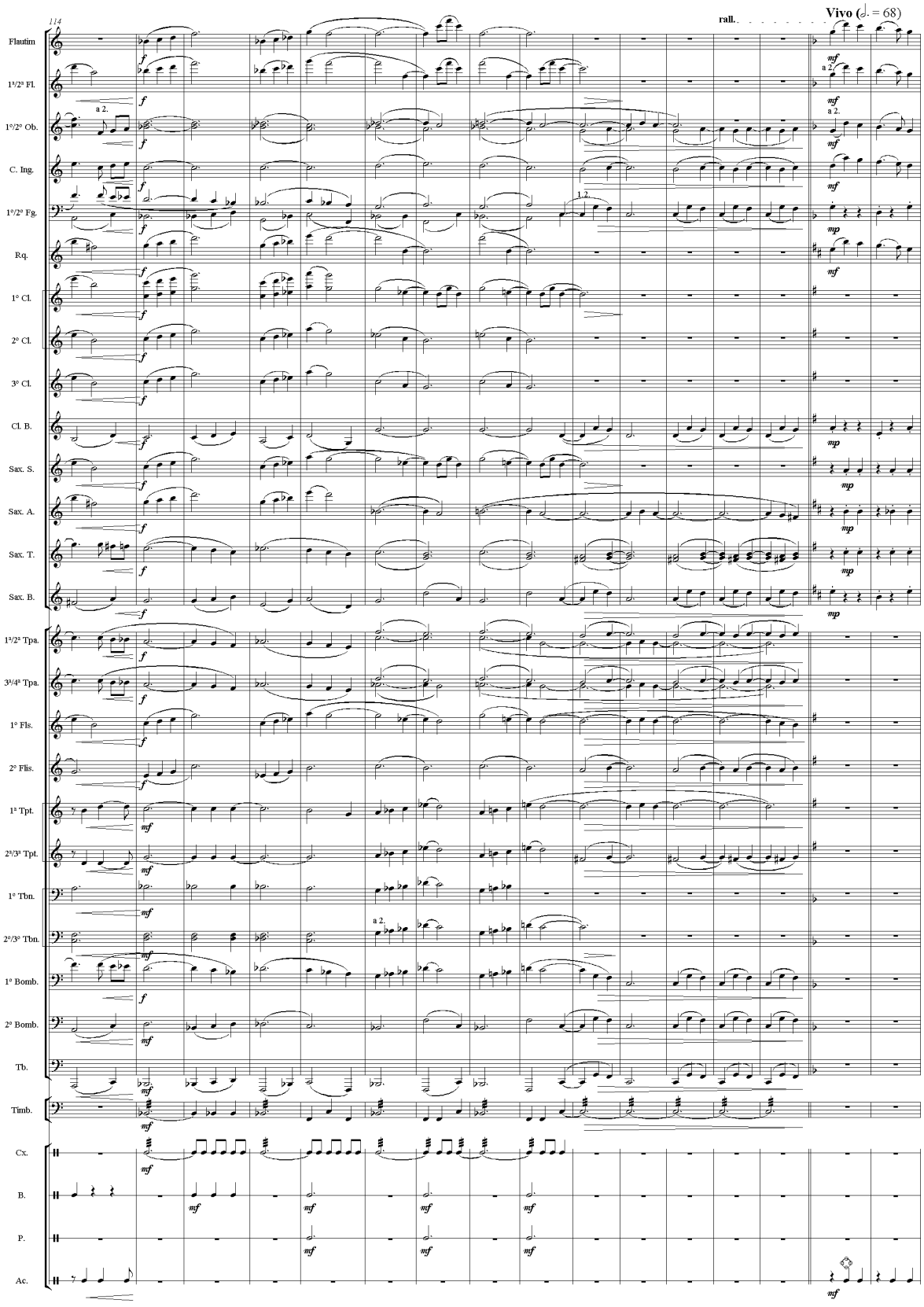

82
B
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
caloroso
(na falta do sax. soprano)
solo
a 2.

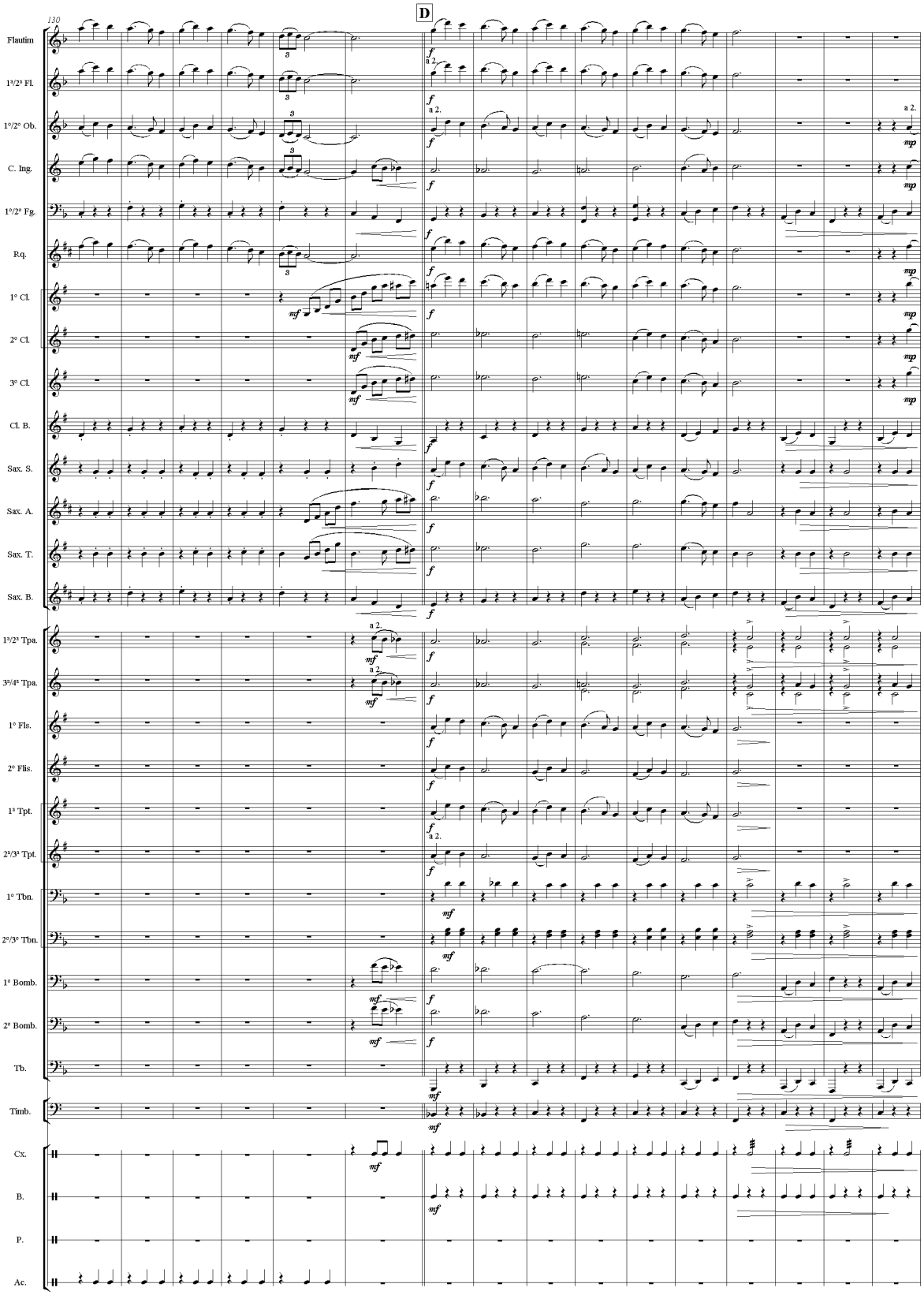
10


Allegretto (♩ = 80)
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
solo
espress.
(na falta do oboé)
(na falta da flauta)
a 1.

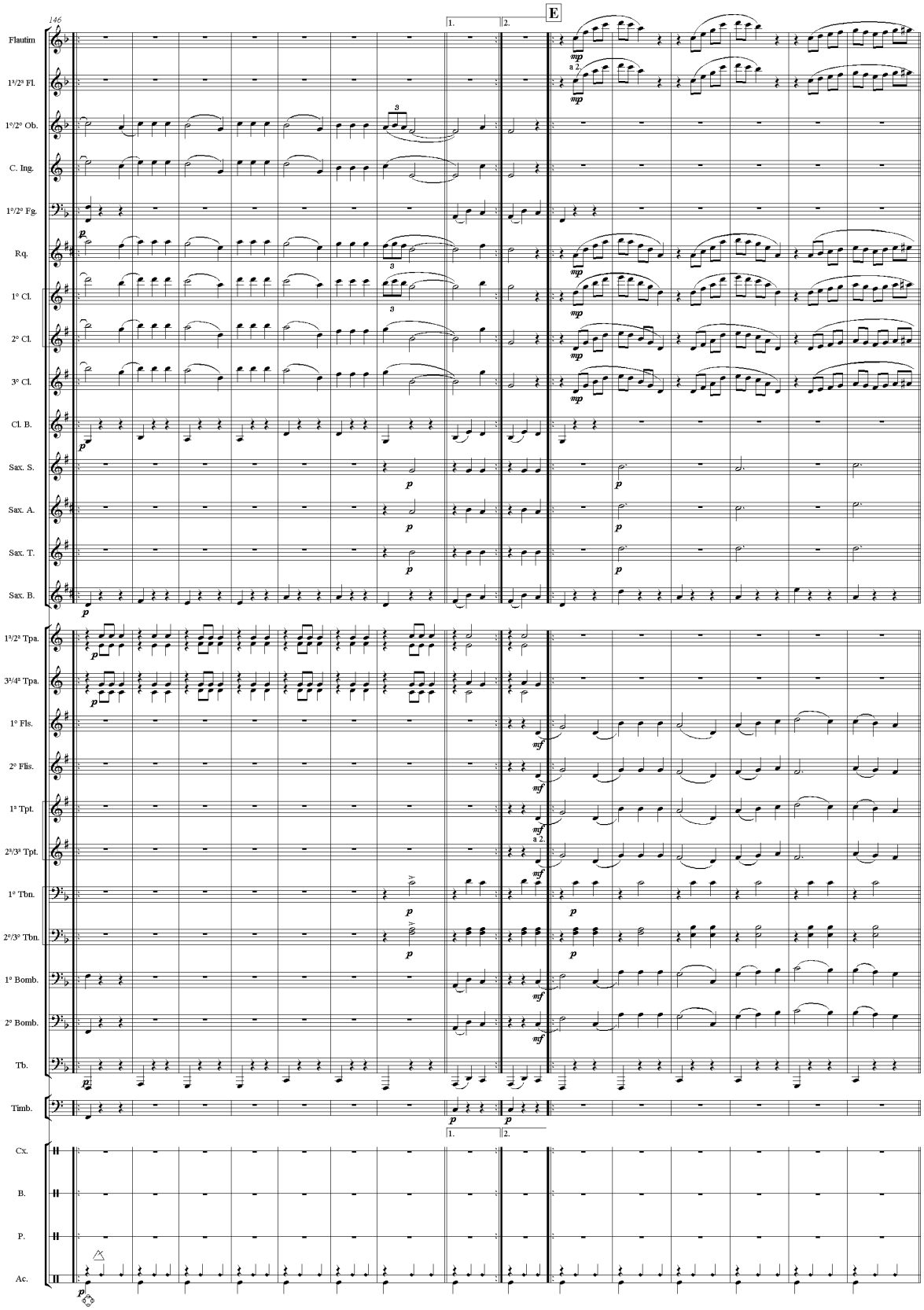

C
103
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
a 2.

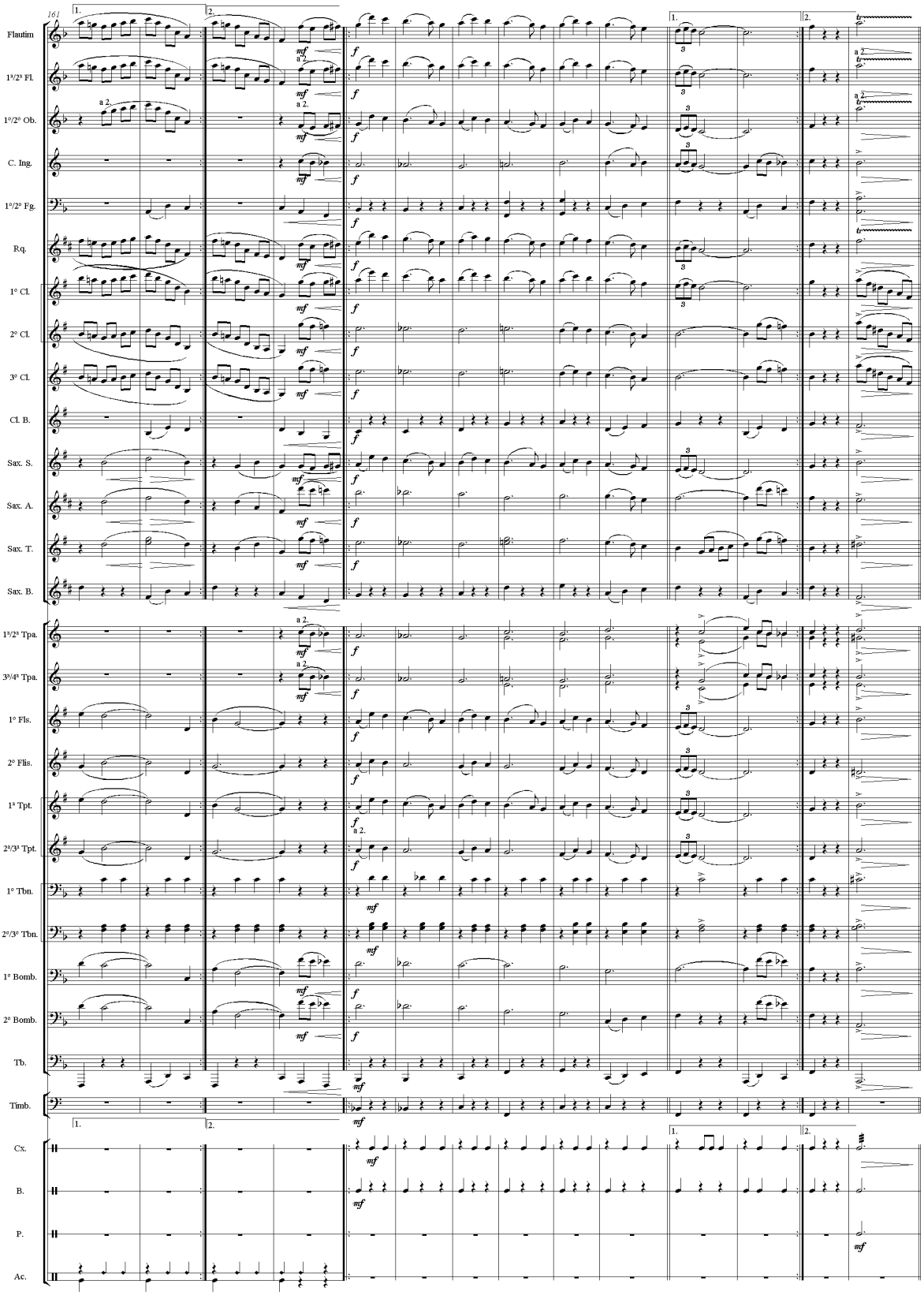
12


114
rall.
Vivo (♩. = 68)
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
a 2.
1.2.

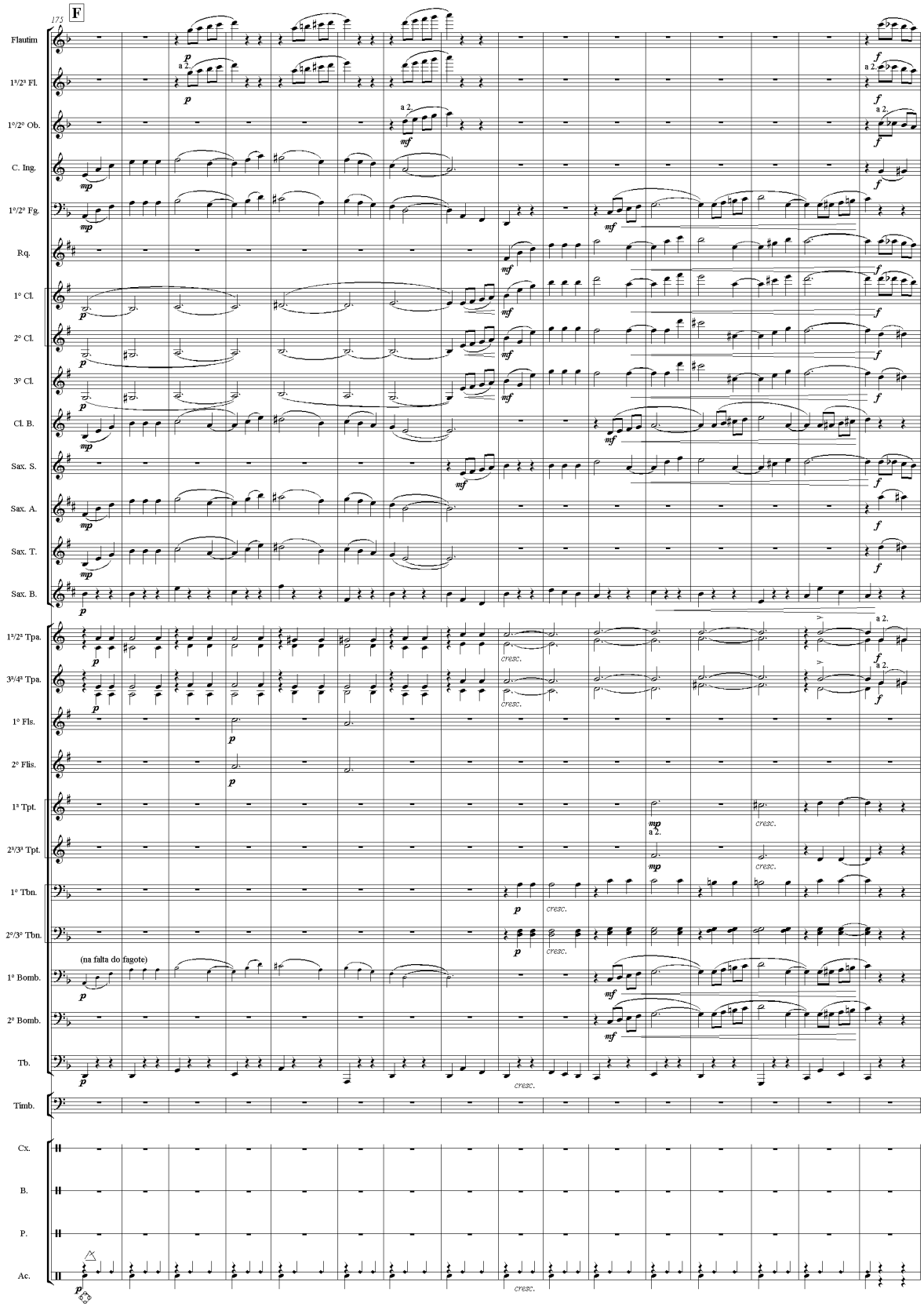

130
D
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.

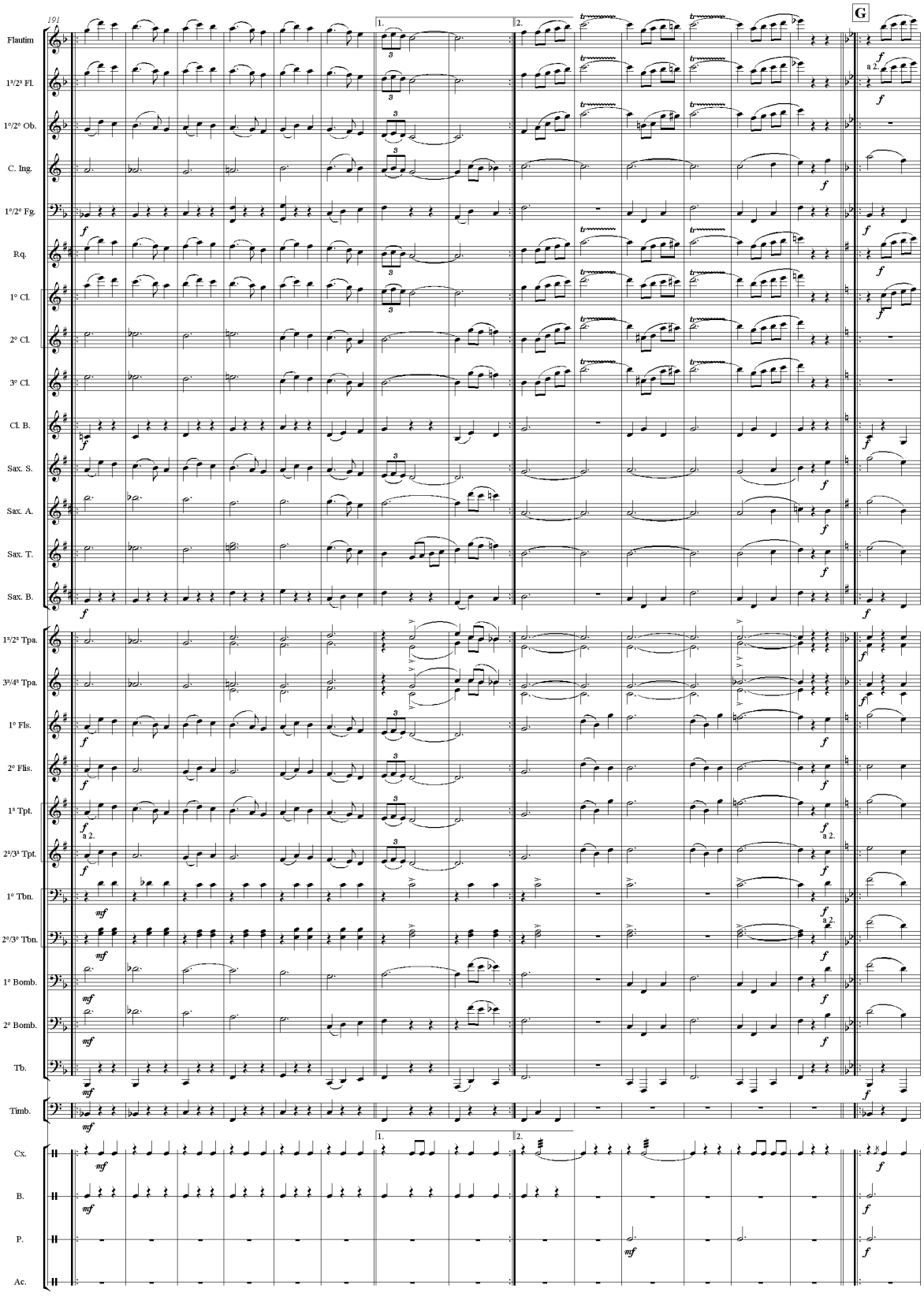
14


146
E
1.
2.
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
a 2.

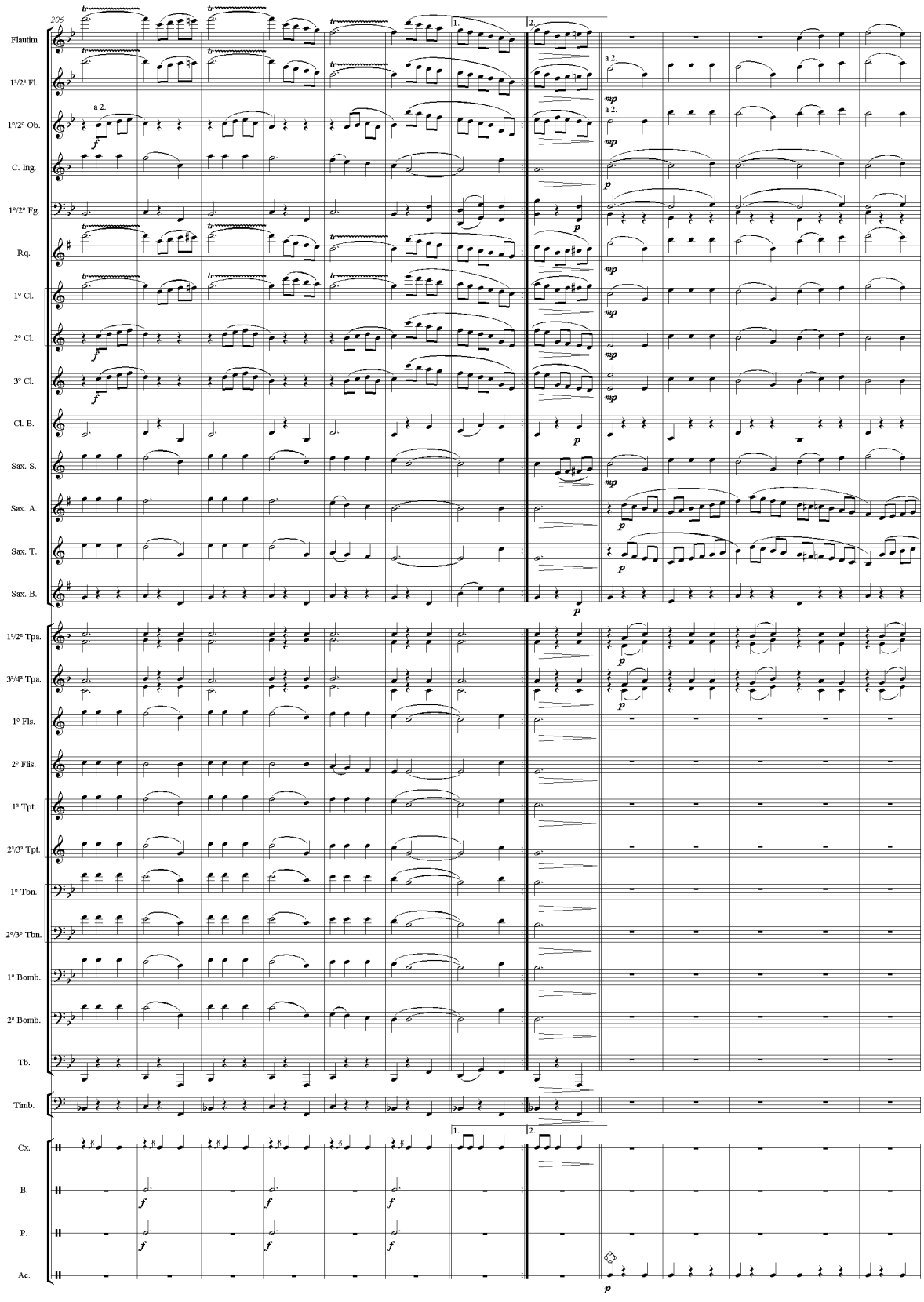

161
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.

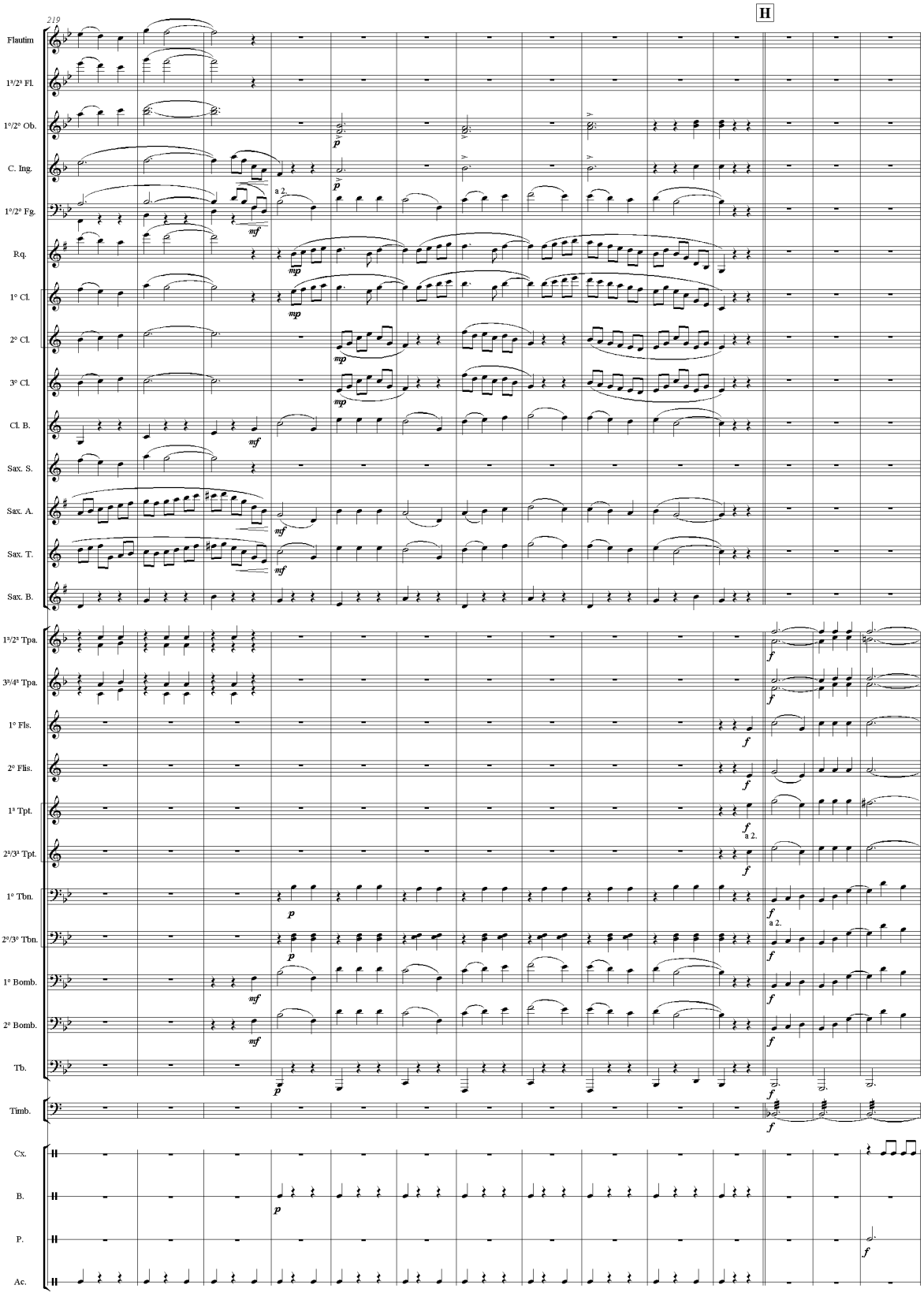
16


175
F
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
(na falta do fagote)
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
a 2.
cresc.

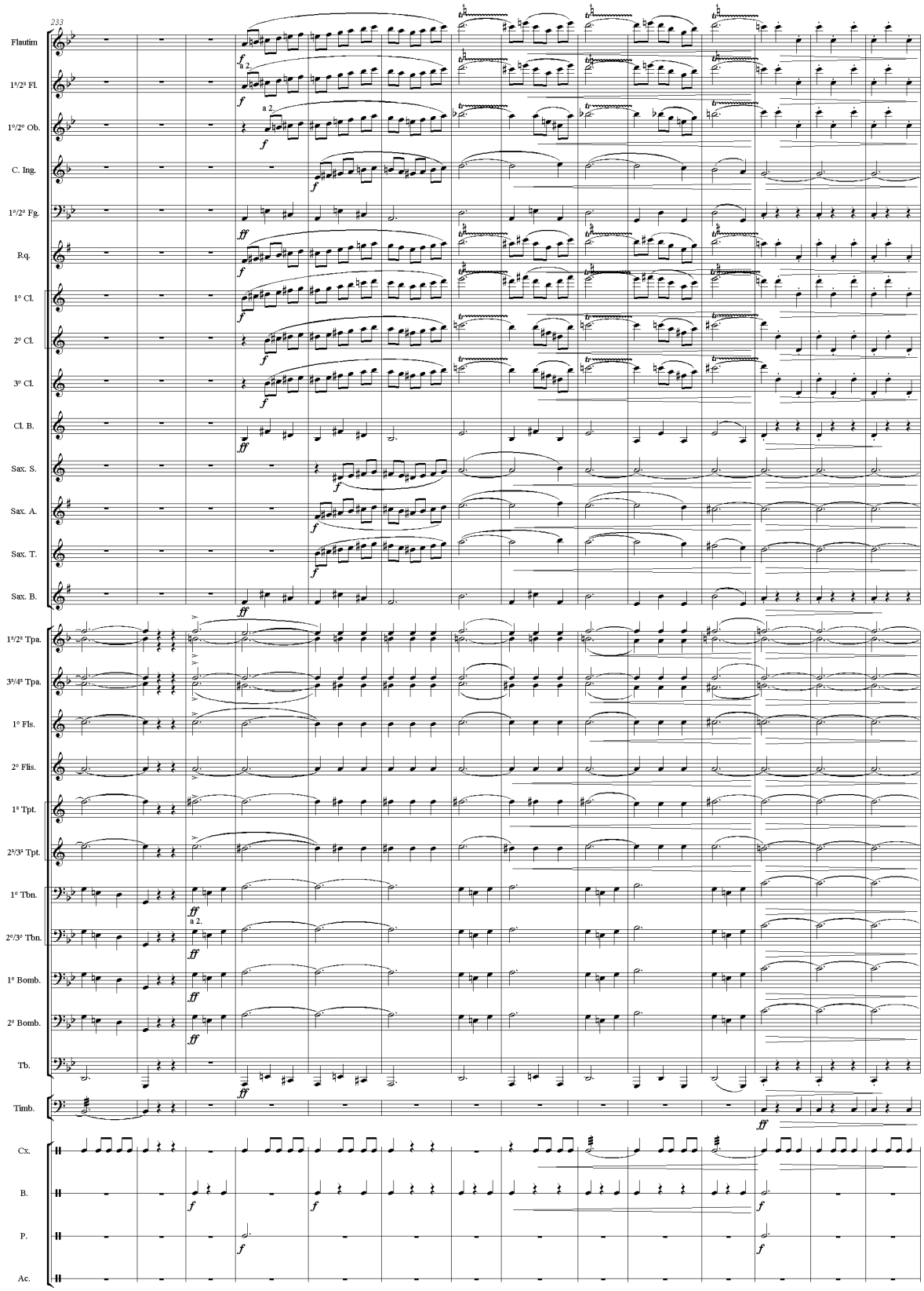

191
G
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.

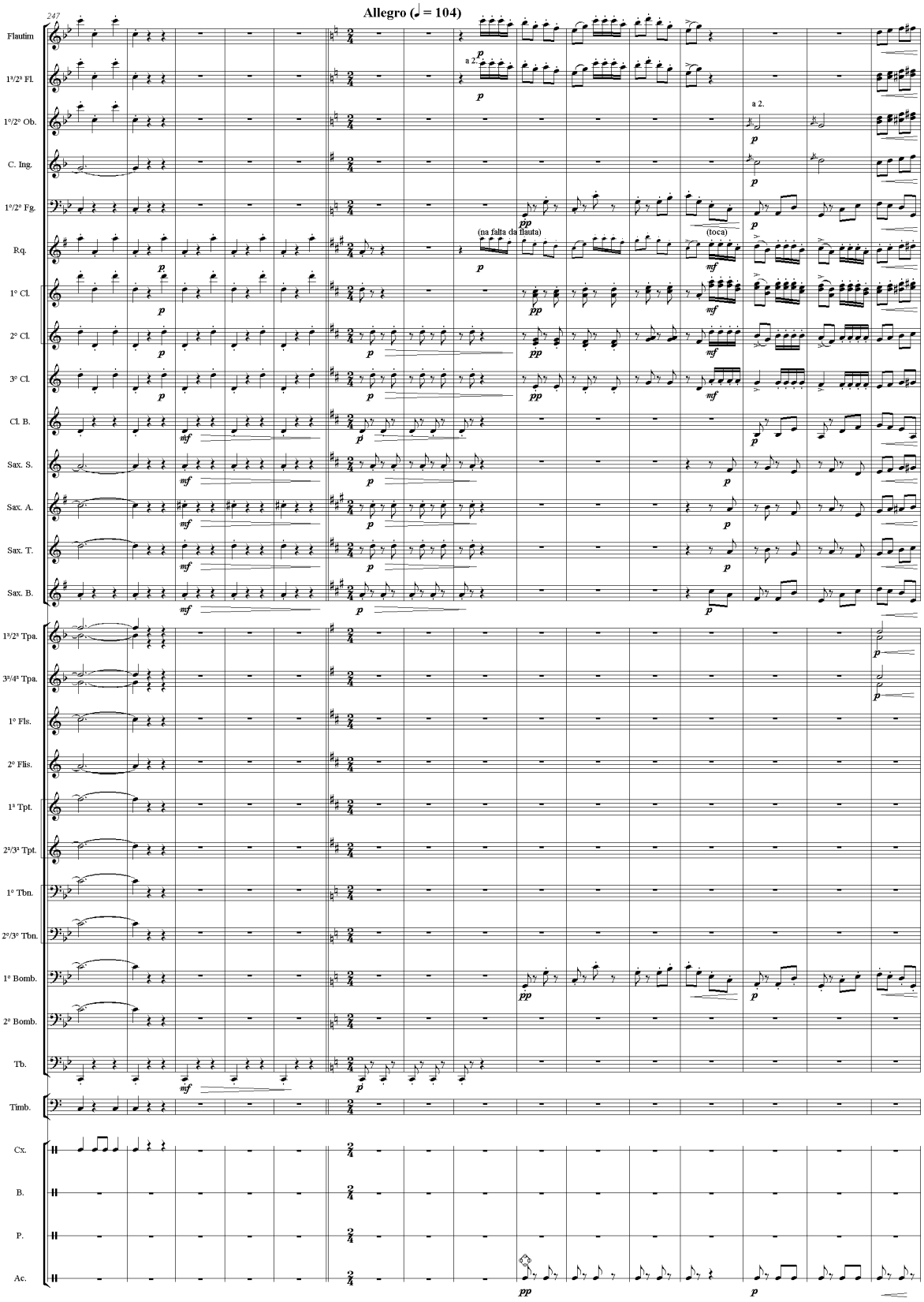
18


206
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
a 2.
1.
2.

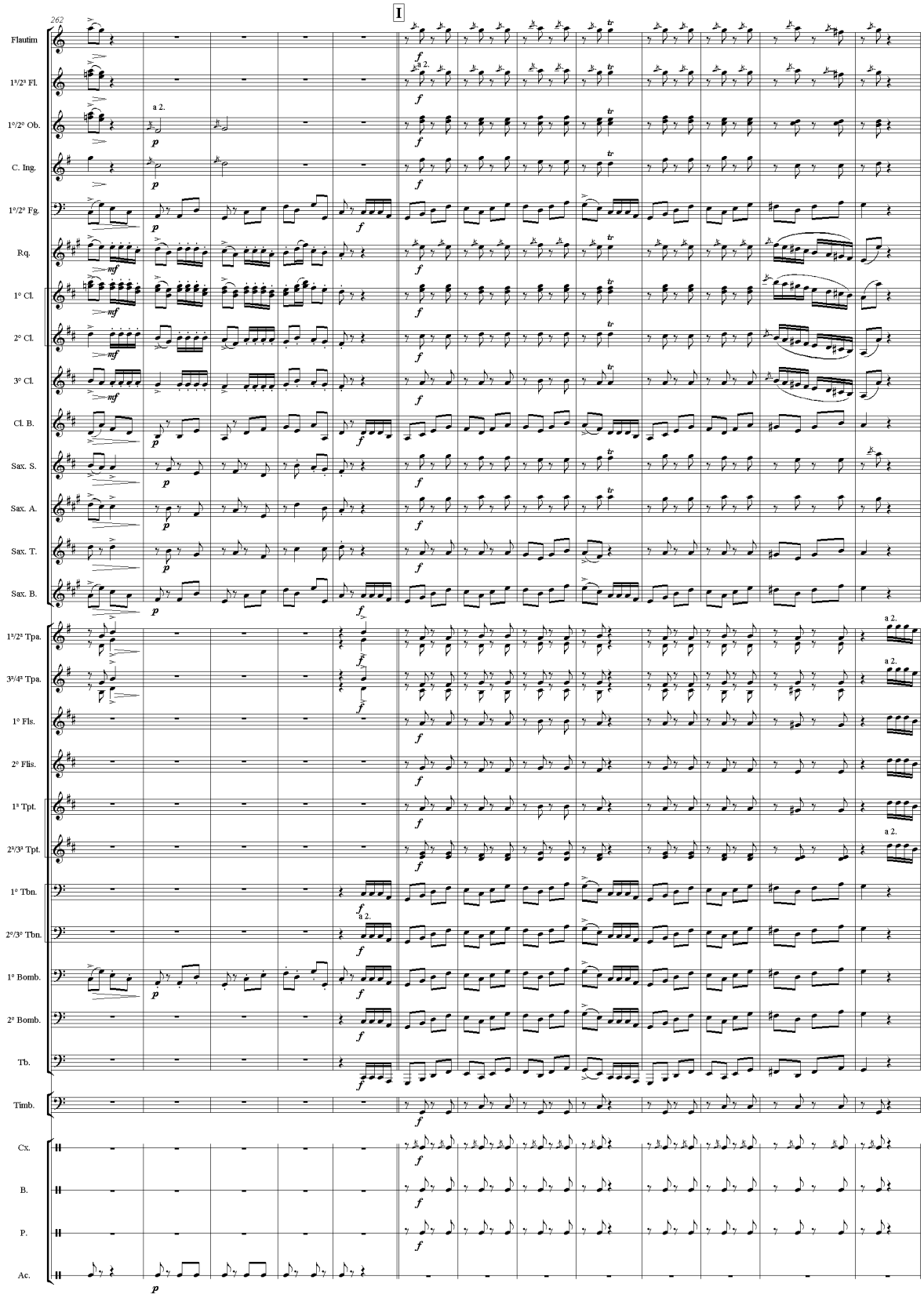

219
H
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
a 2.

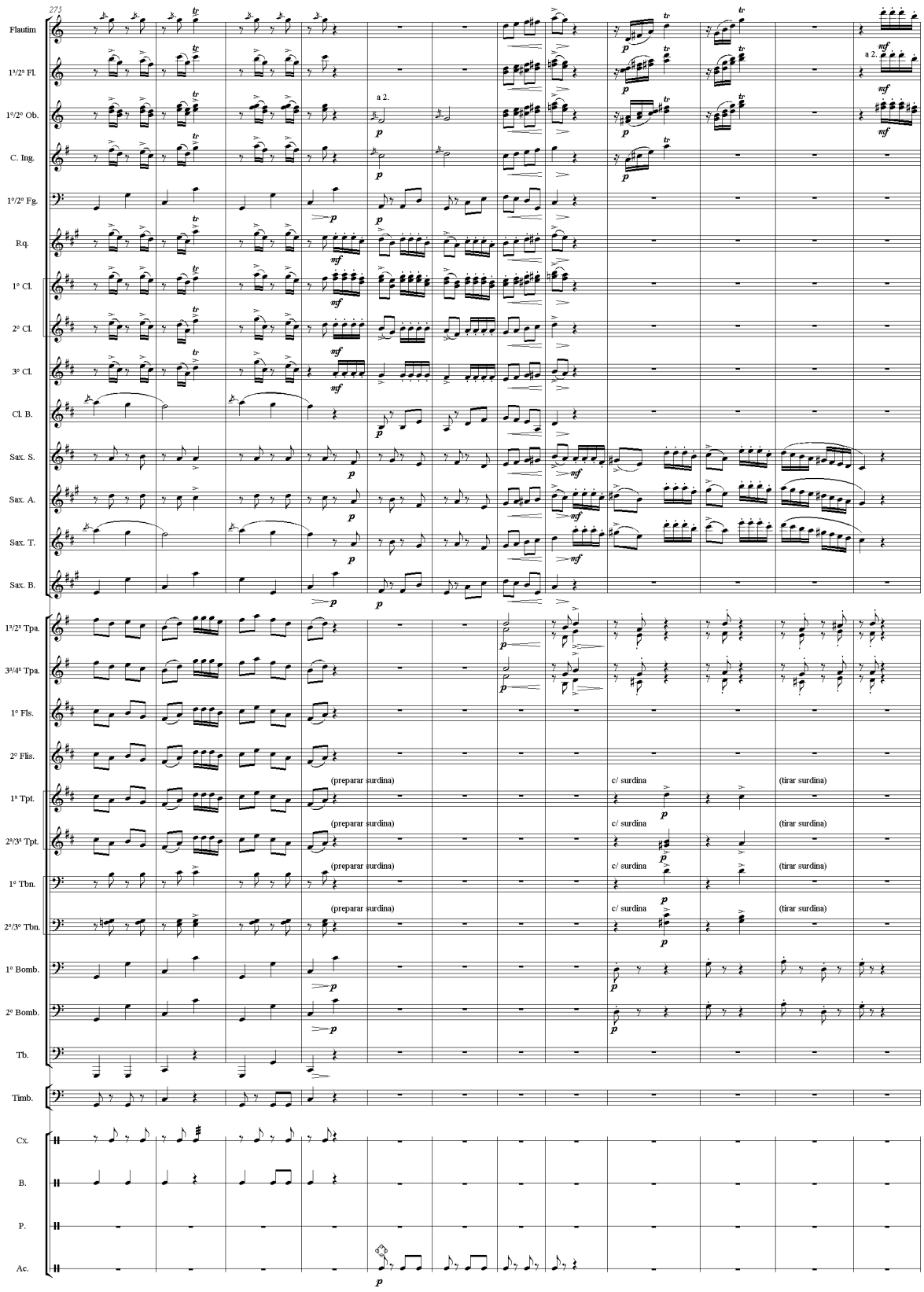
20


233
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.

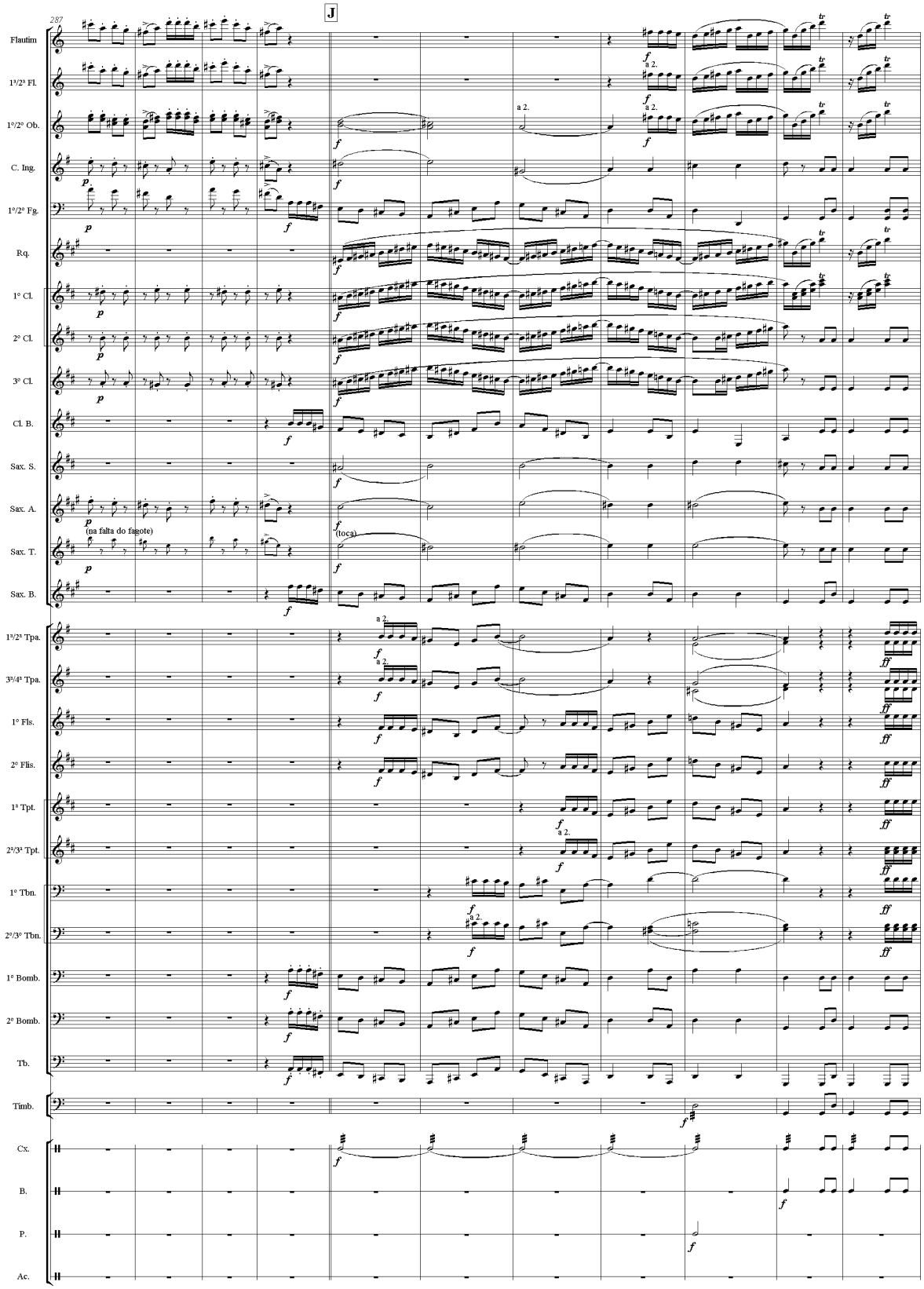

Allegro (♩ = 104)
247
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
a 2.
(na falta da flauta)
(toca)

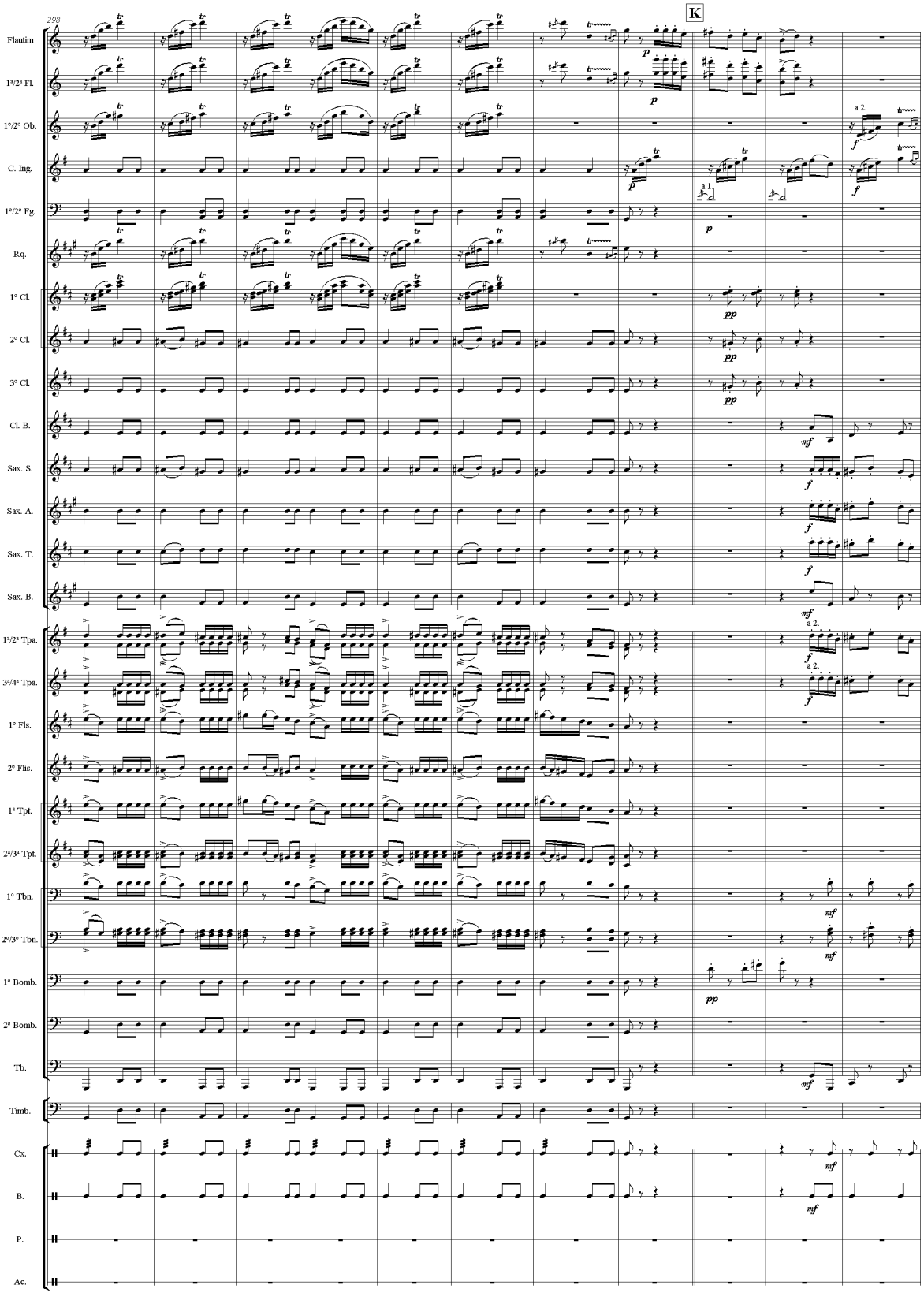
22


I
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.

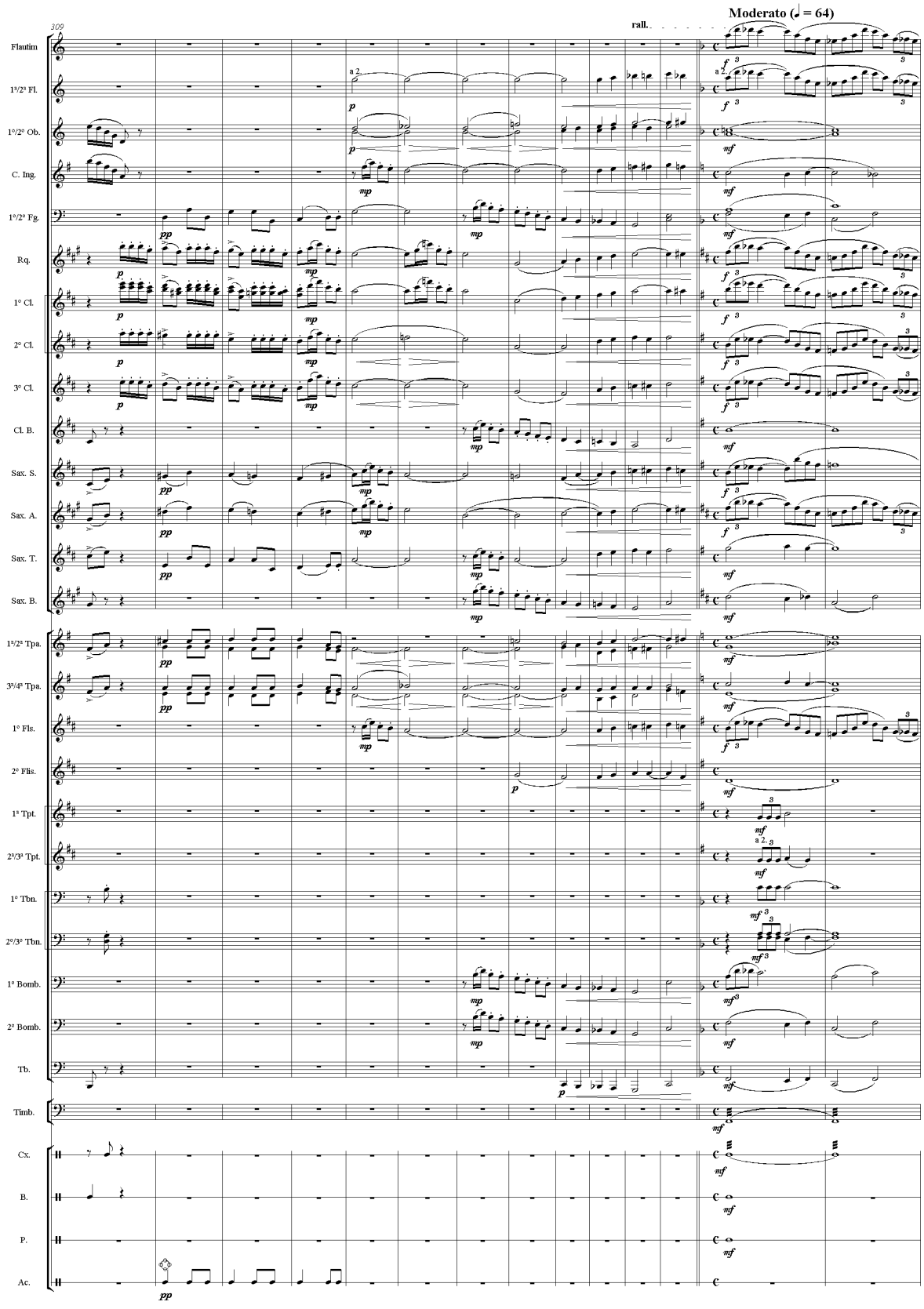

275
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
a 2.
(preparar surdina)
c/ surdina
(tirar surdina)

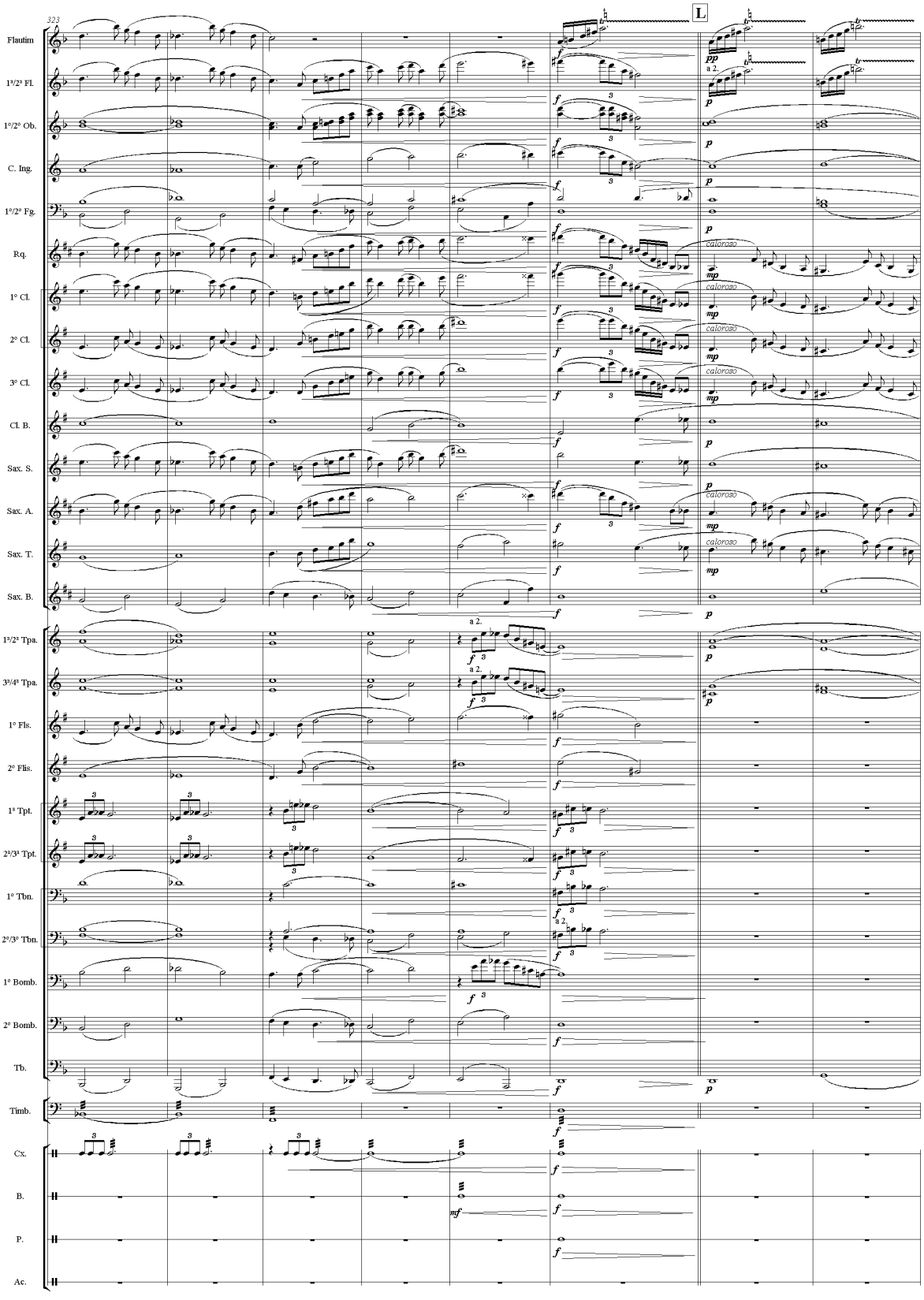
24


J
287
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
(na falta do fagote)
(toca)
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.

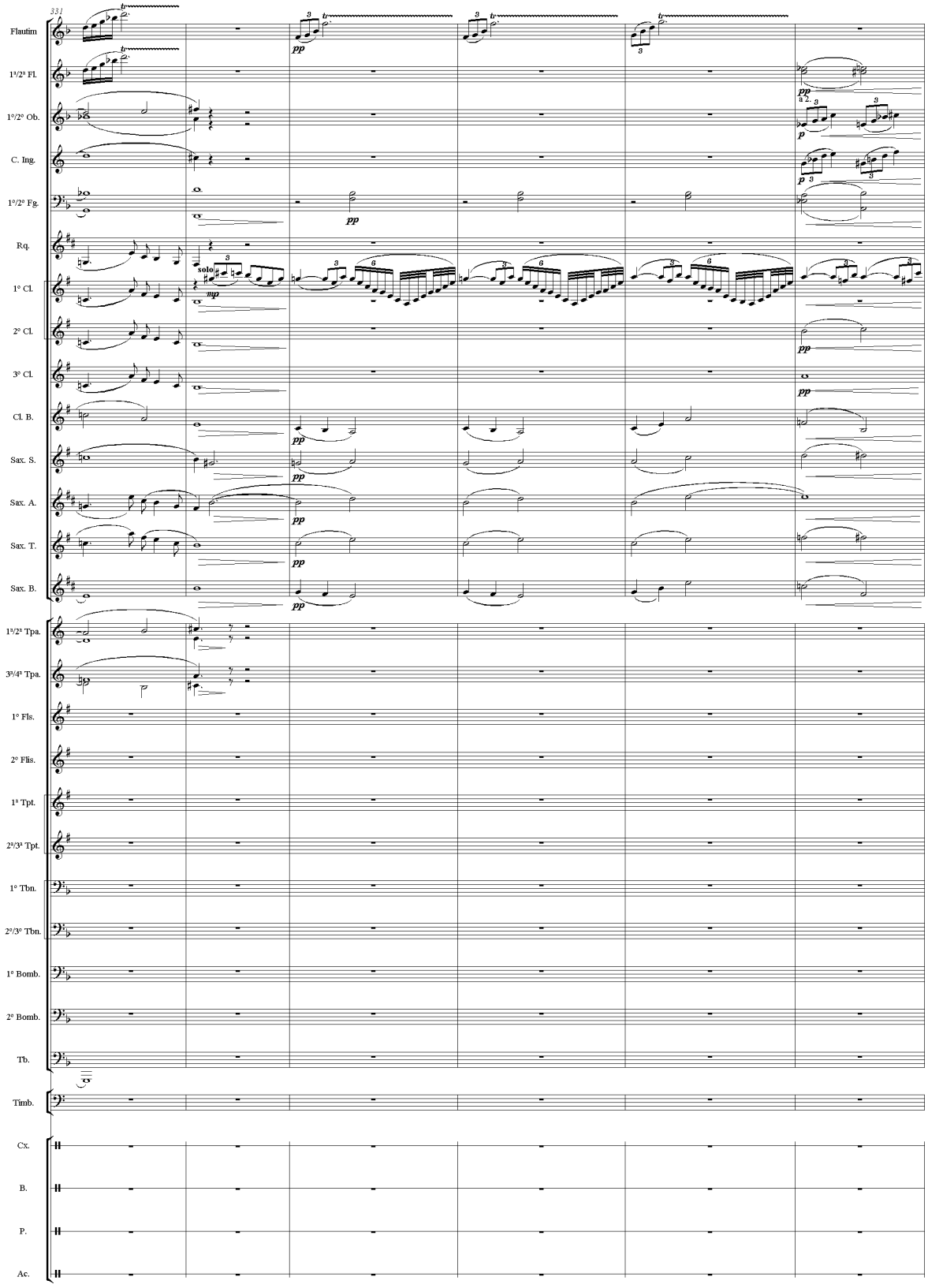

298
K
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
a 2.
a 1.

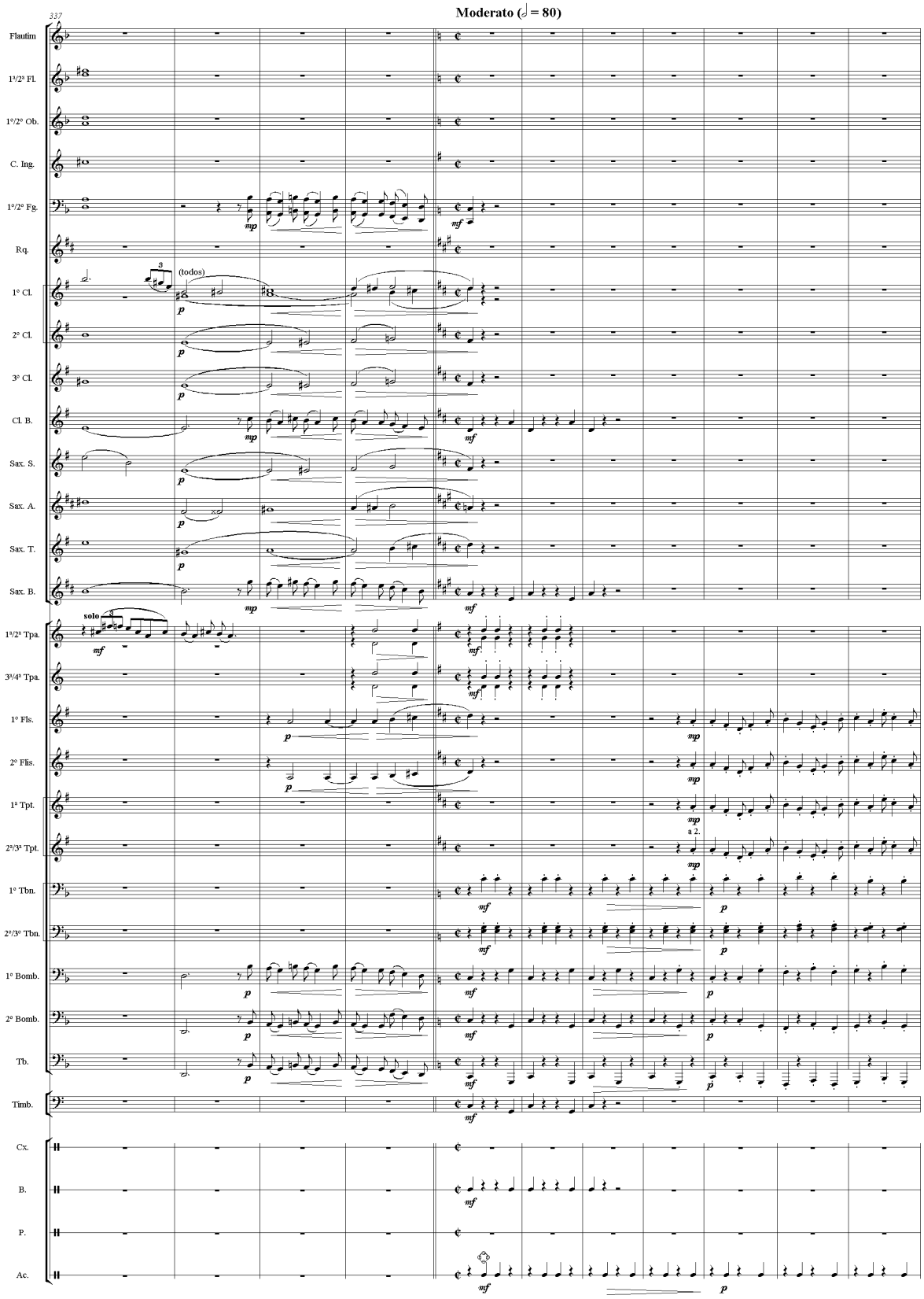
26


Moderato (♩ = 64)
rall.
309
Flautim
1ª/2ª Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1ª/2ª Tpa.
3ª/4ª Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1ª Tpt.
2ª/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.

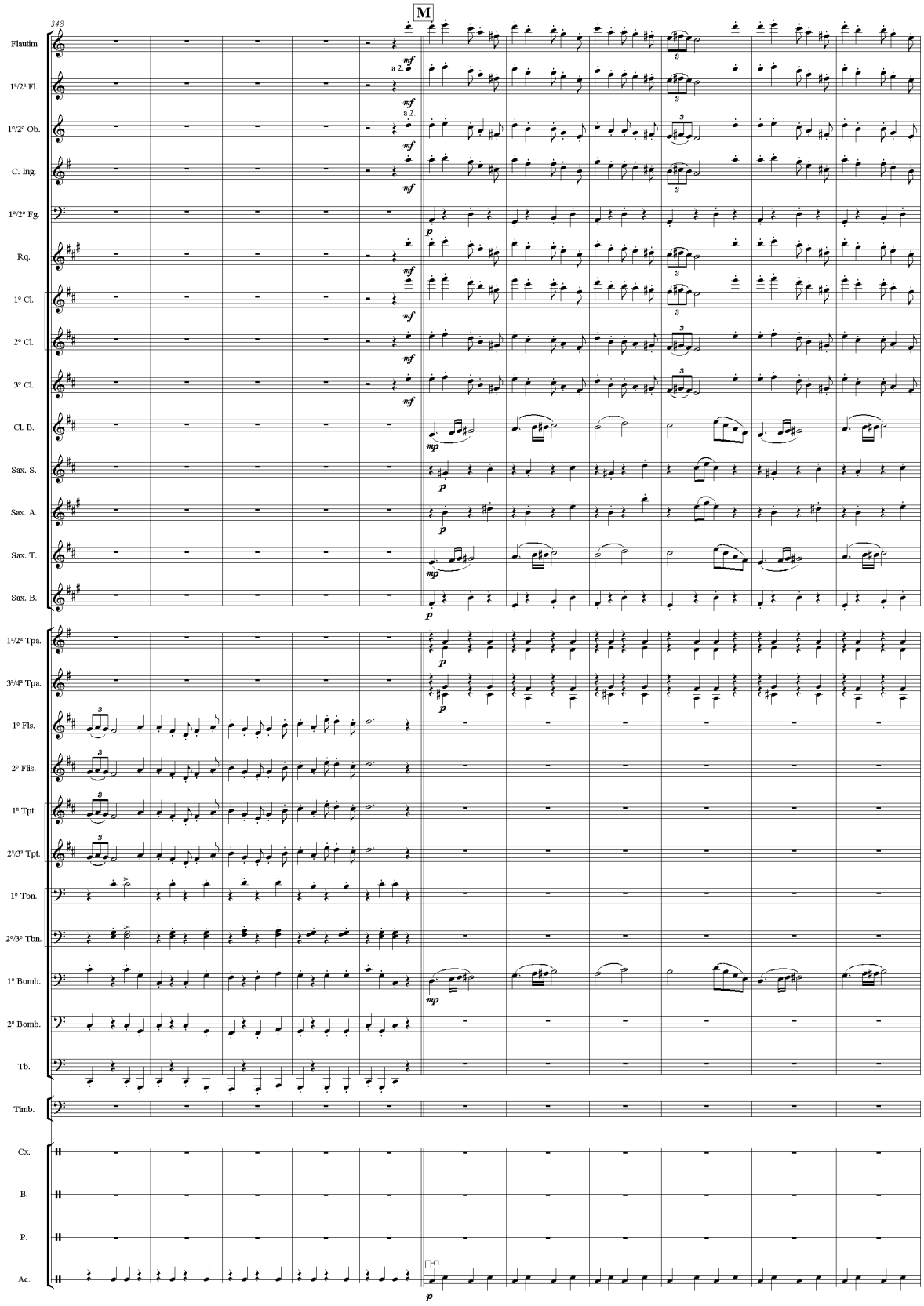

27
323
L
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
a 2.
caloroso

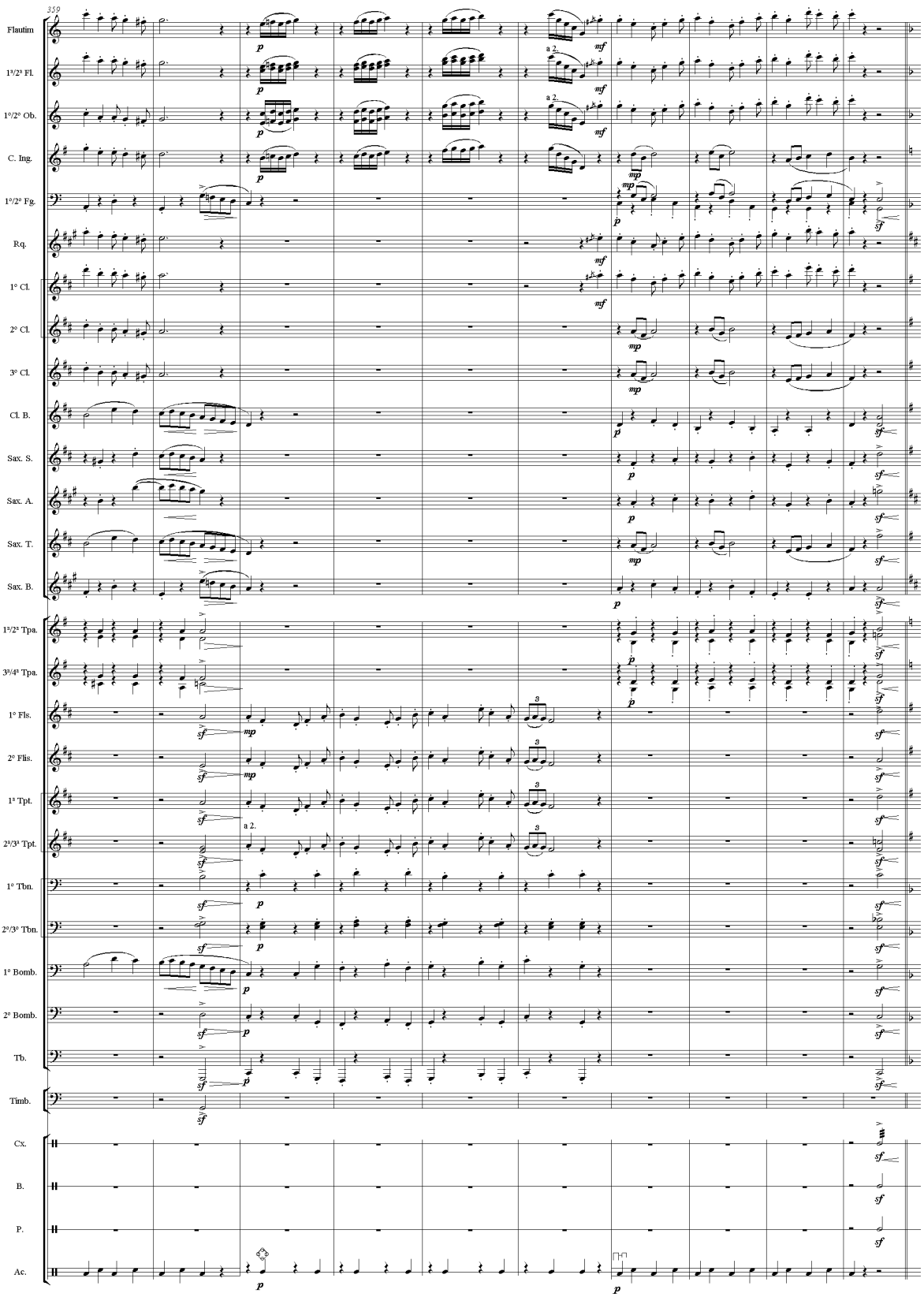
28


Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
solo

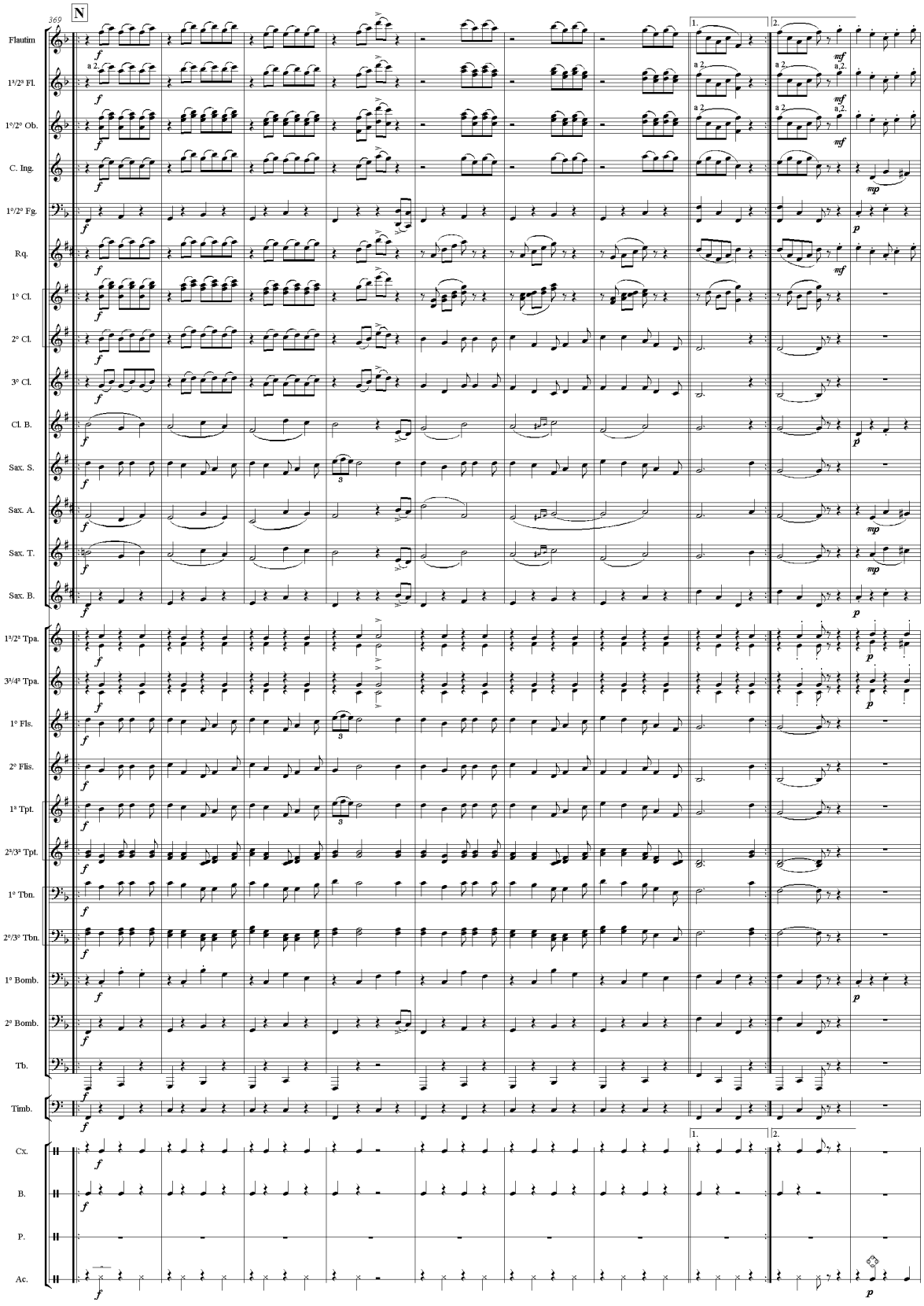

337
Moderato (♩ = 80)
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
(todos)
solo
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
a 2.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.

30

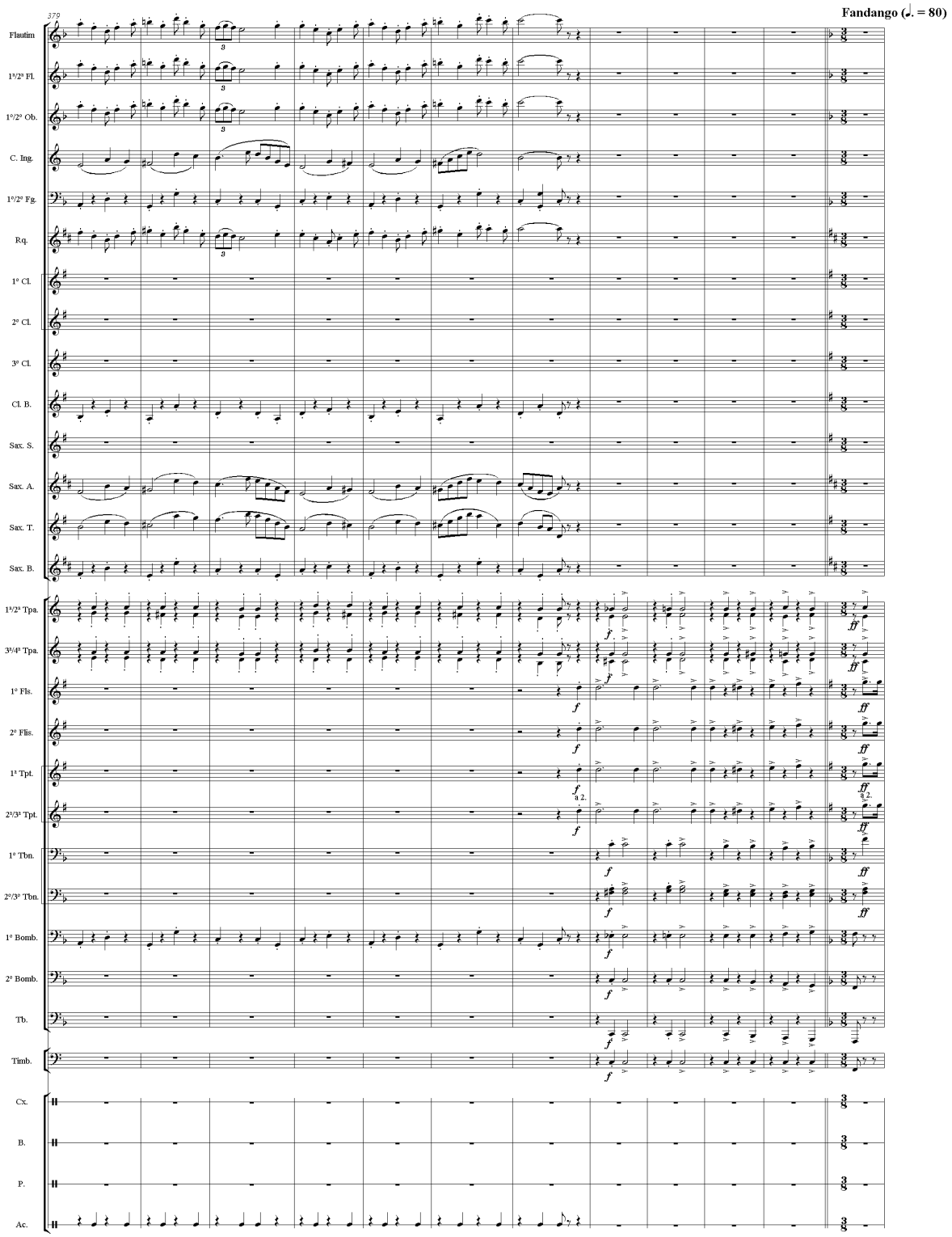

M
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.


359
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
a 2.

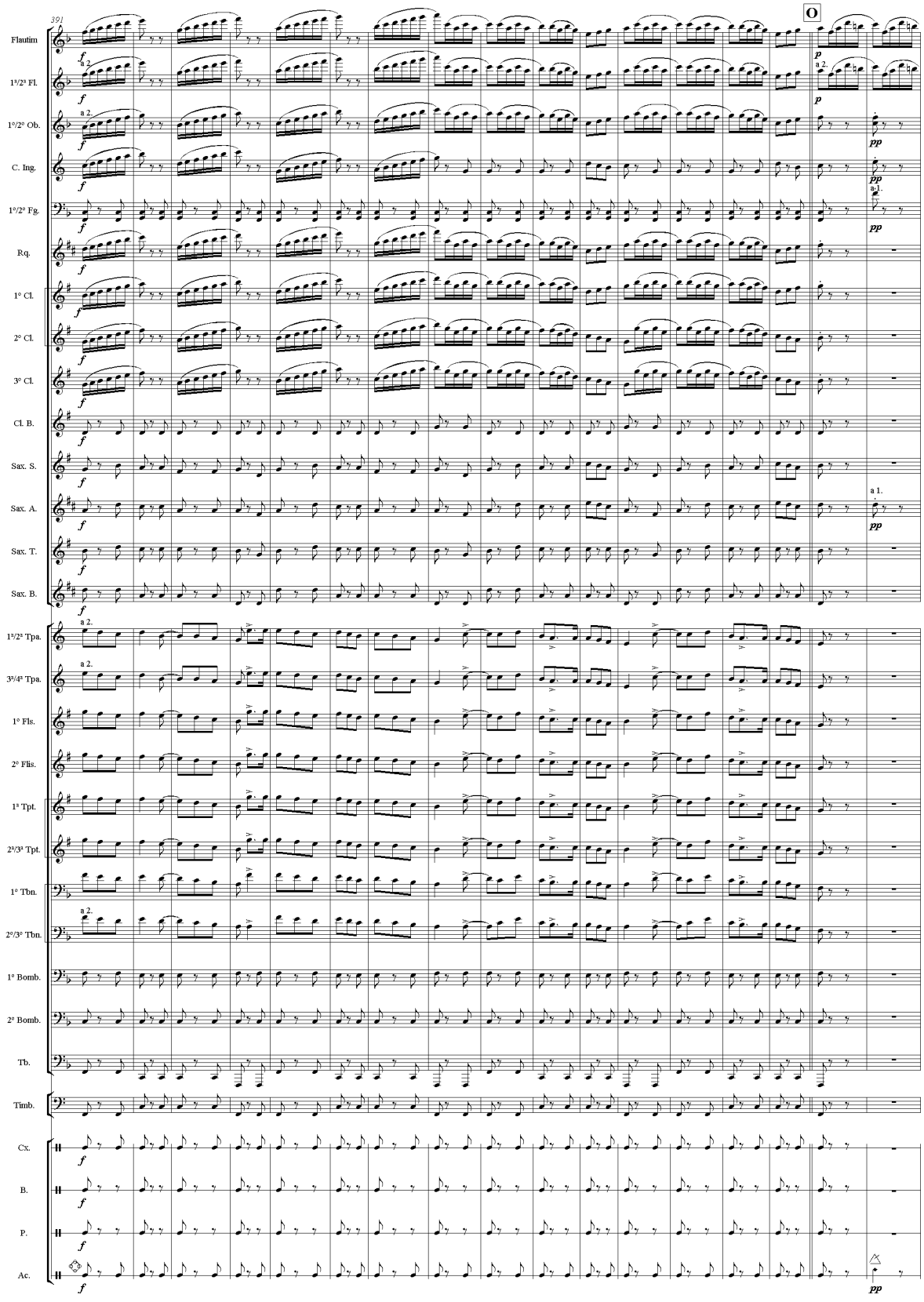
32

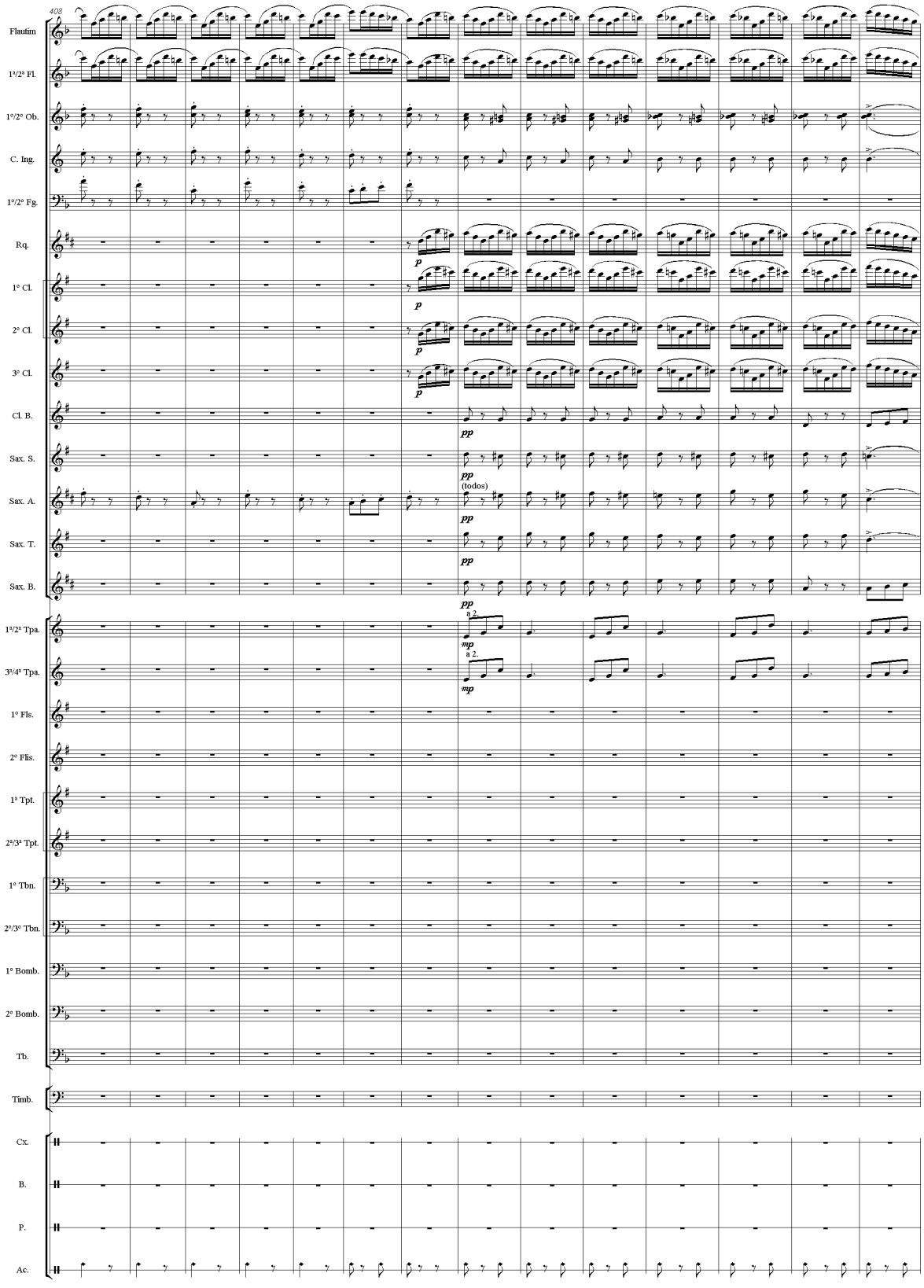

369
N
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.

33

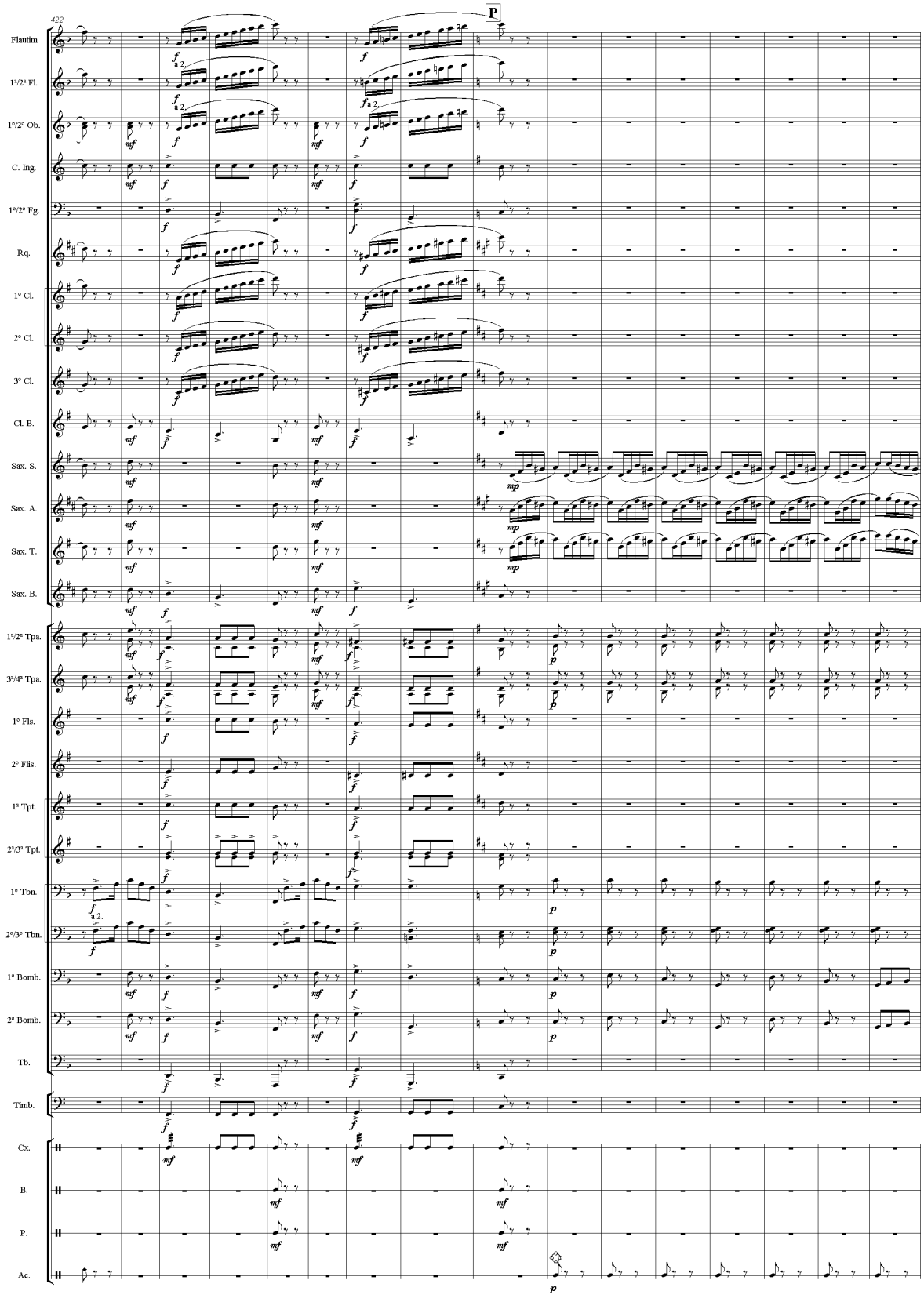

379
Fandango (♩. = 80)
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Flis.
2º Flis.
1ª Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.

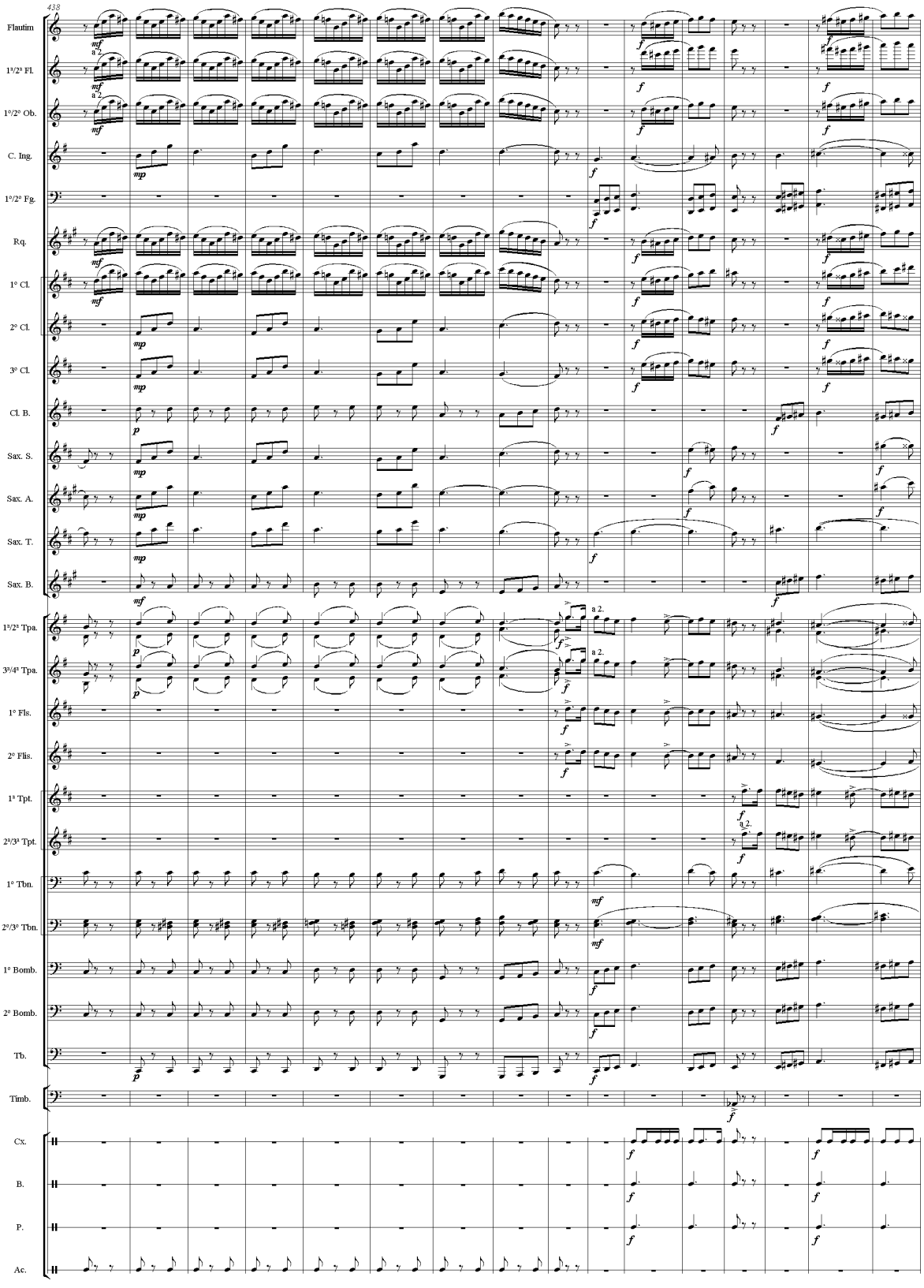
34


O
Flautim
1ª/2ª Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1ª/2ª Tpa.
3ª/4ª Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1ª Tpt.
2ª/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.

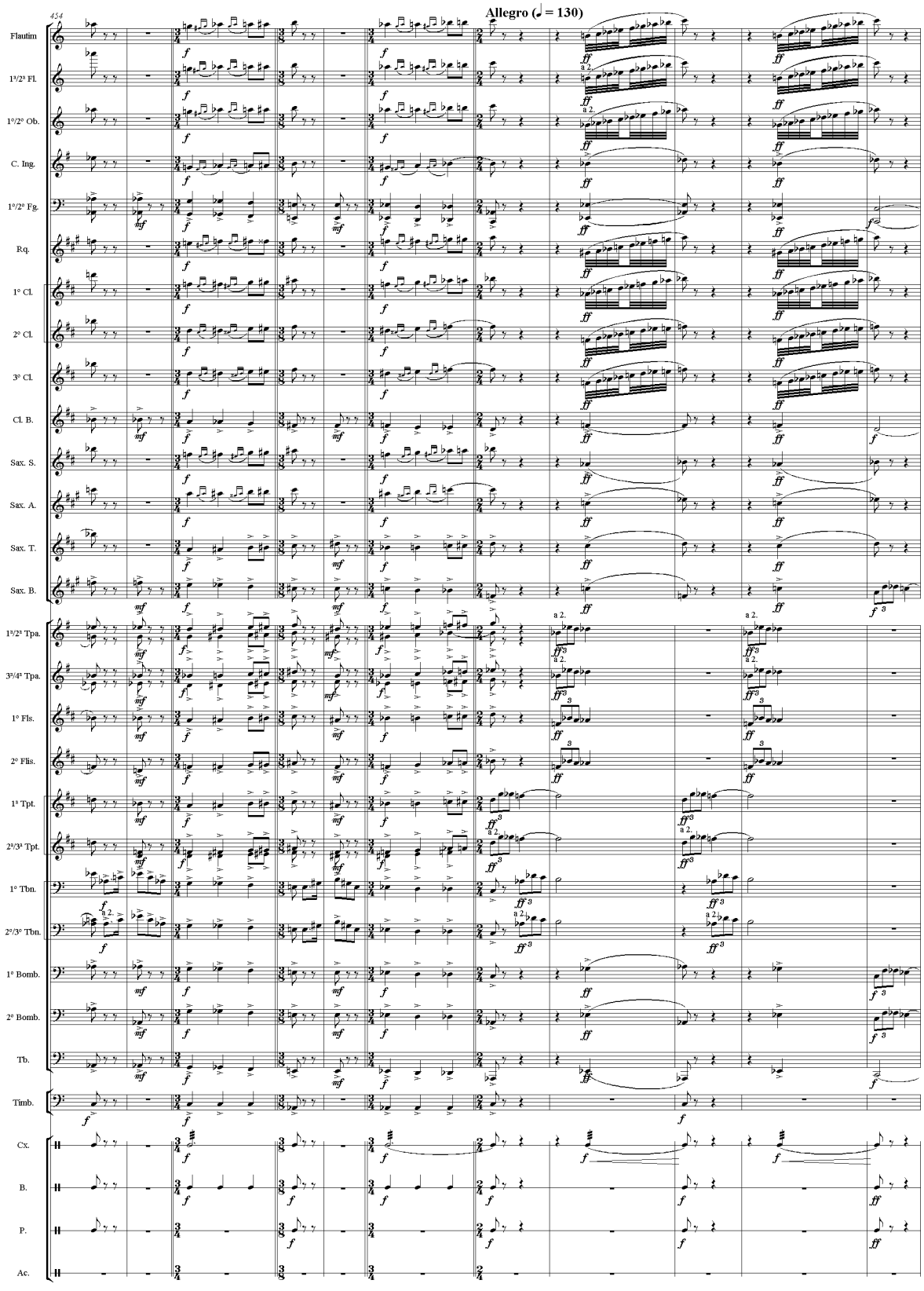

408
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
p
pp
(todos)
mp
a 2.

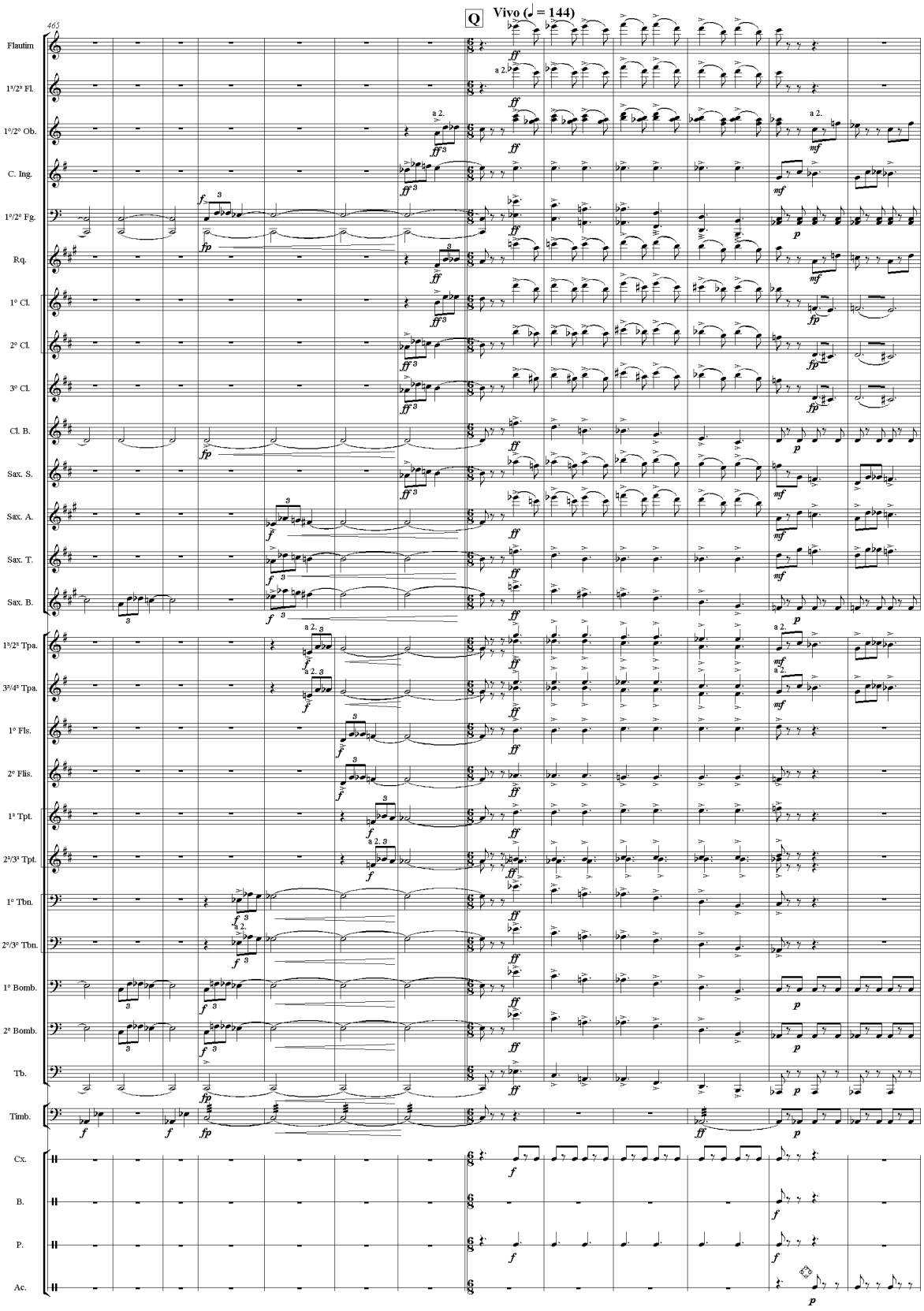
36


422
P
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.

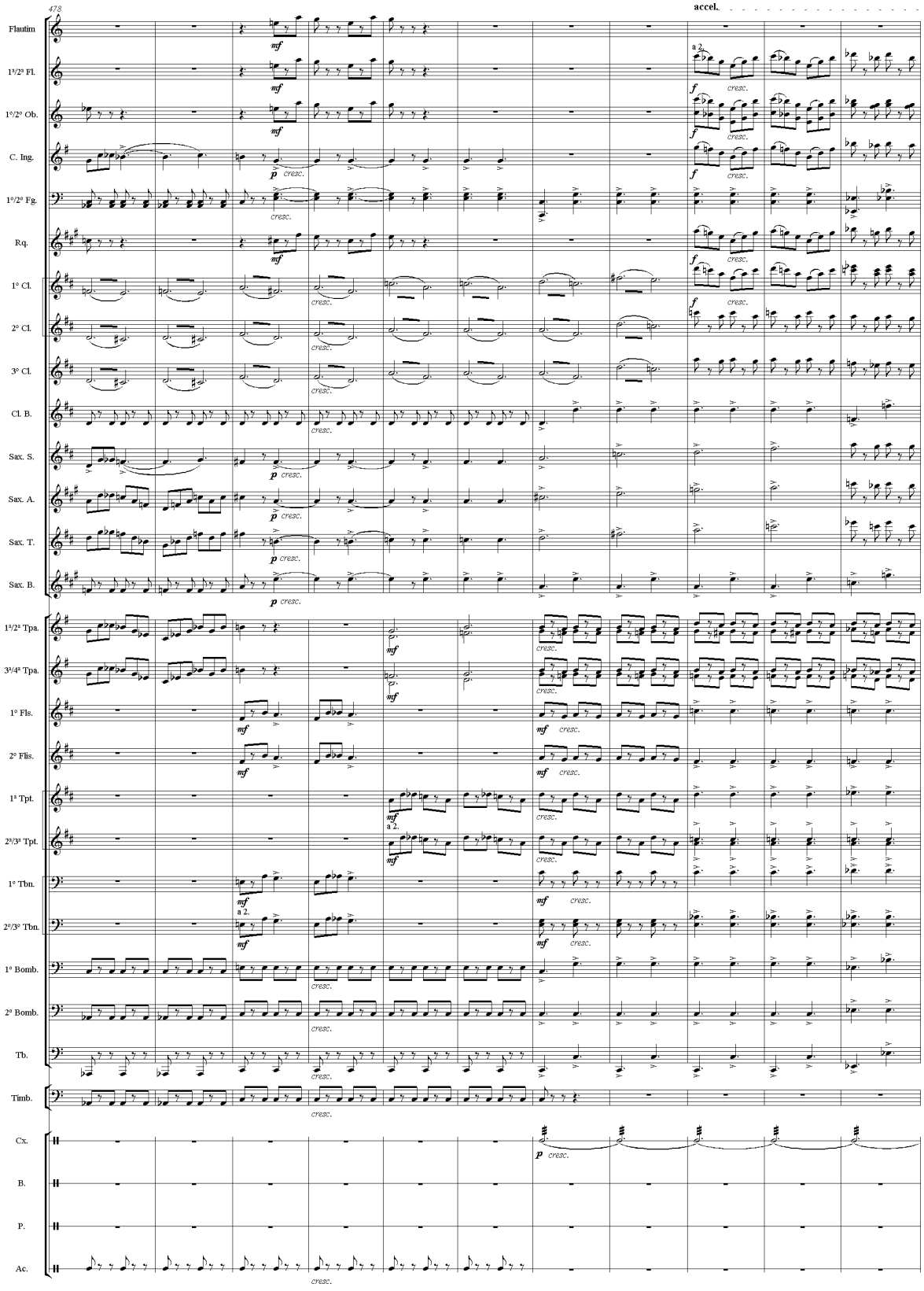

438
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.

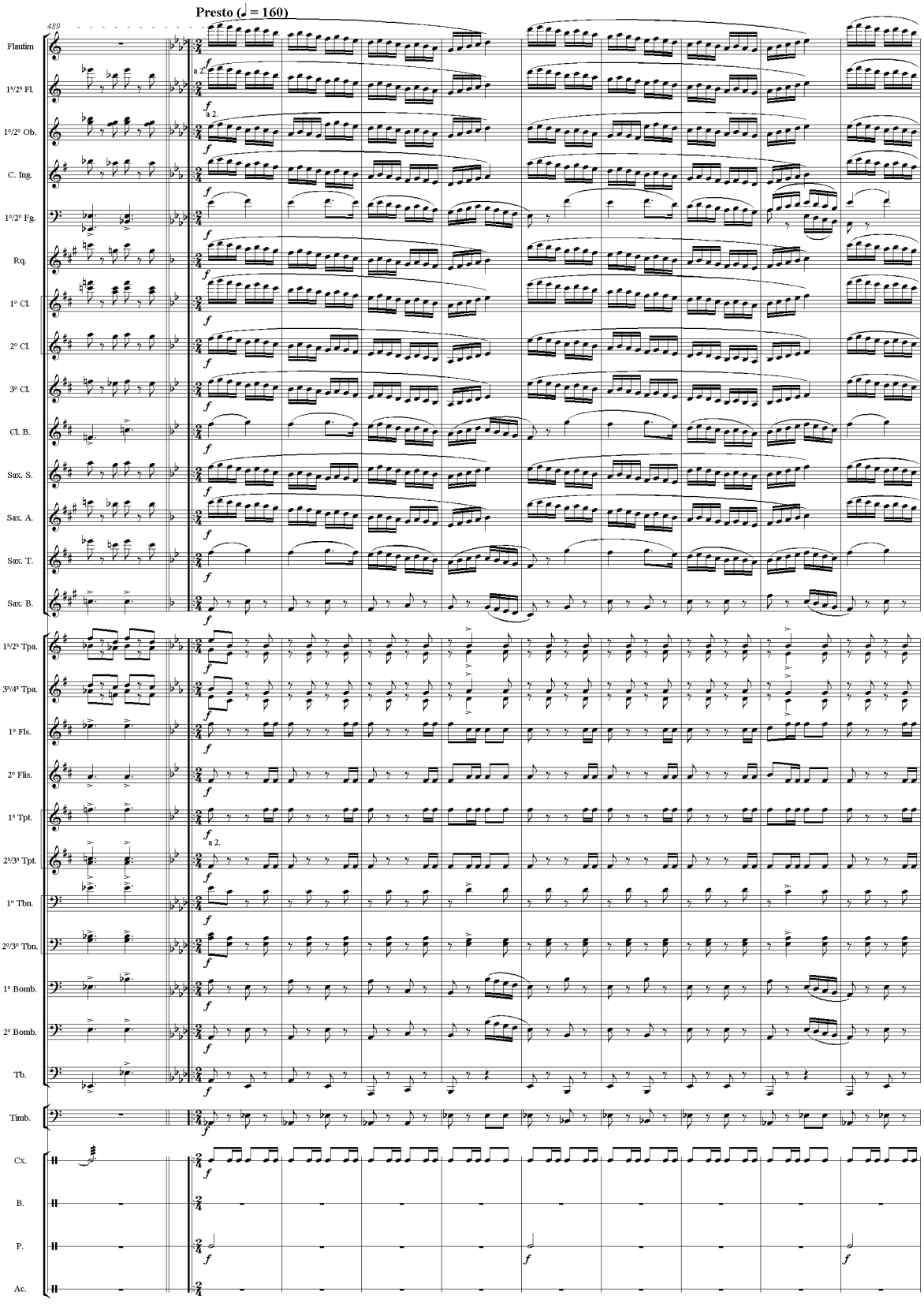
38


Allegro (♩ = 130)
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.

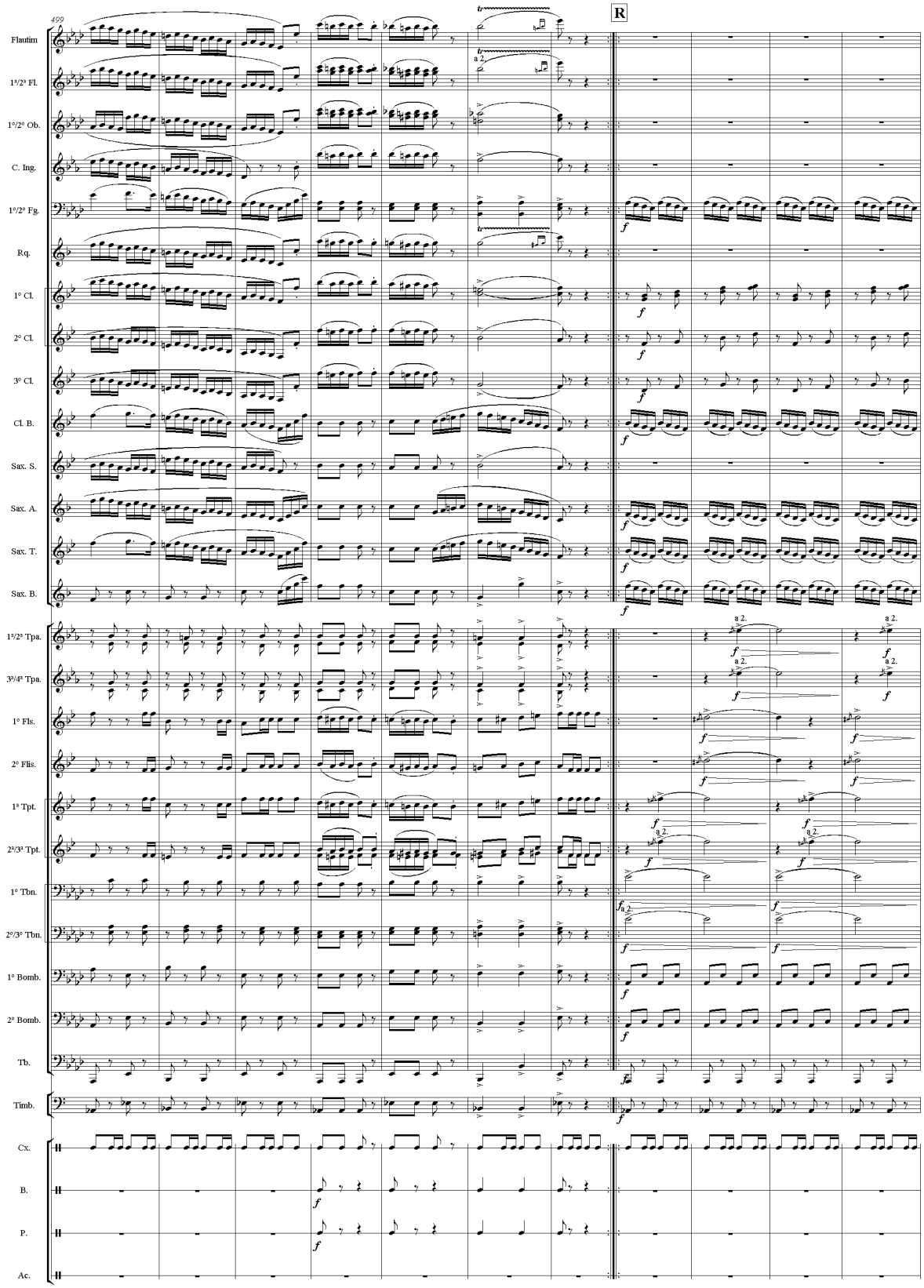

Q
Vivo (♩ = 144)
465
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.

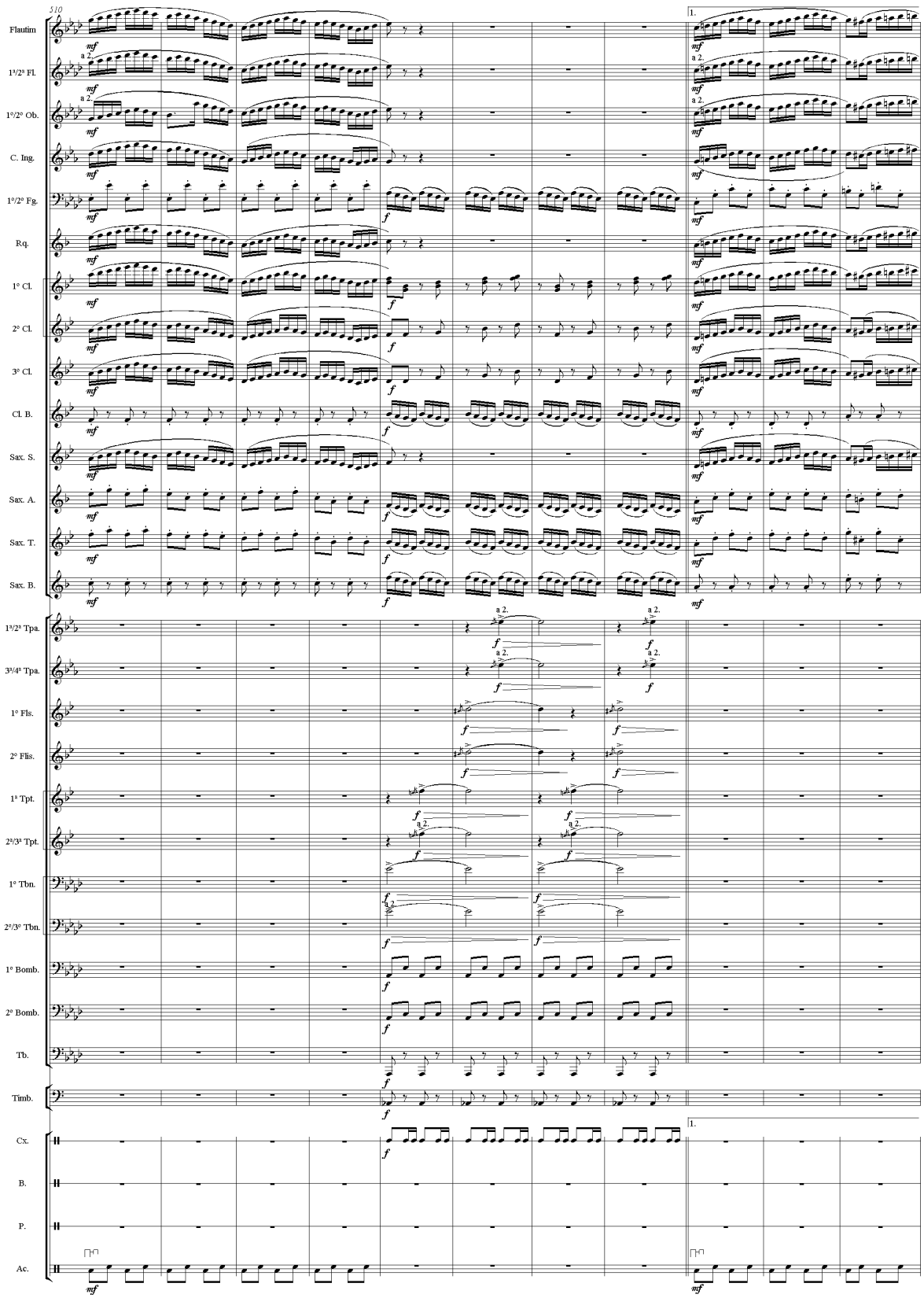
40


478
accel.
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
a 2.
cresc.

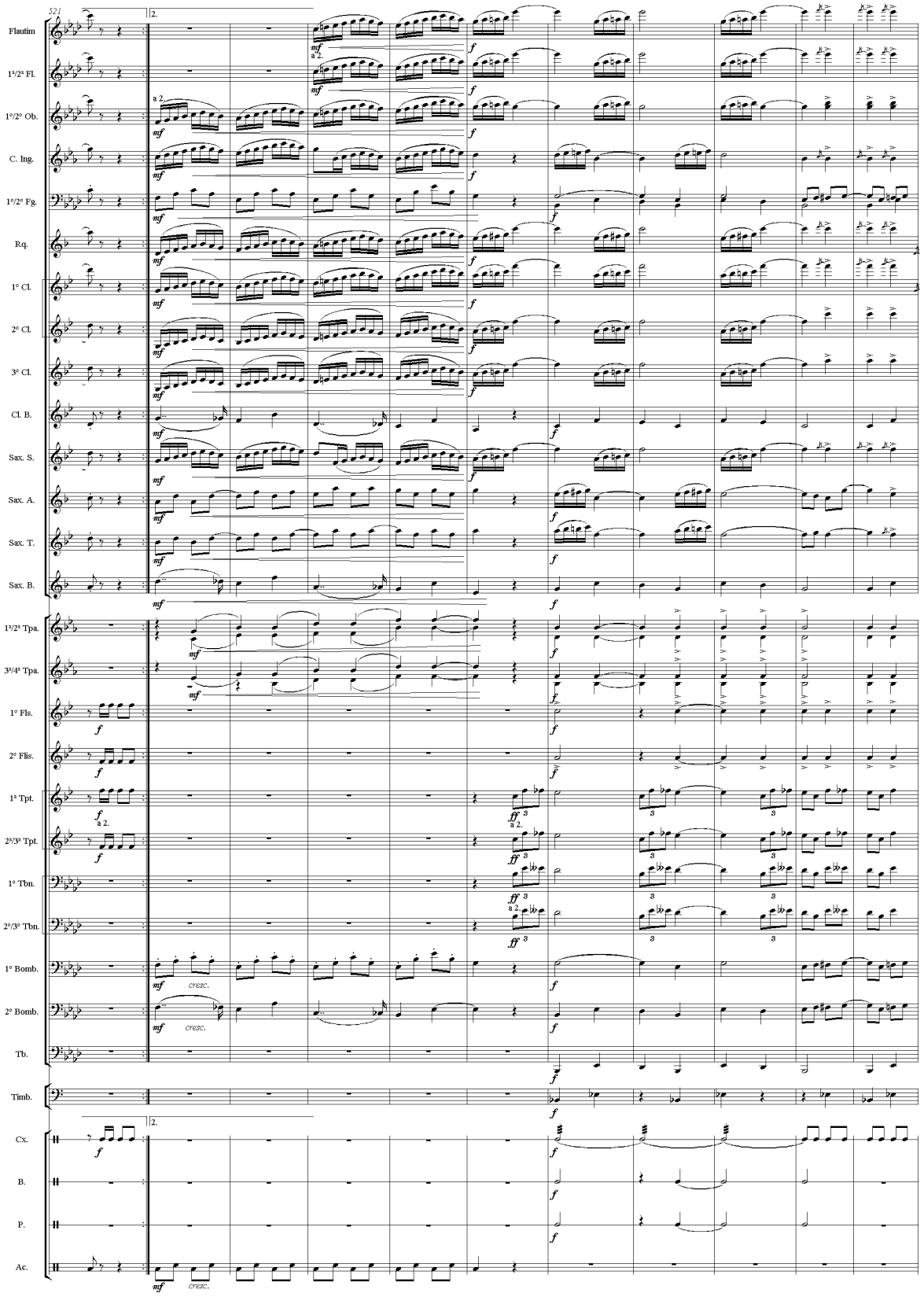

Presto (♩ = 160)
489
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
a 2.

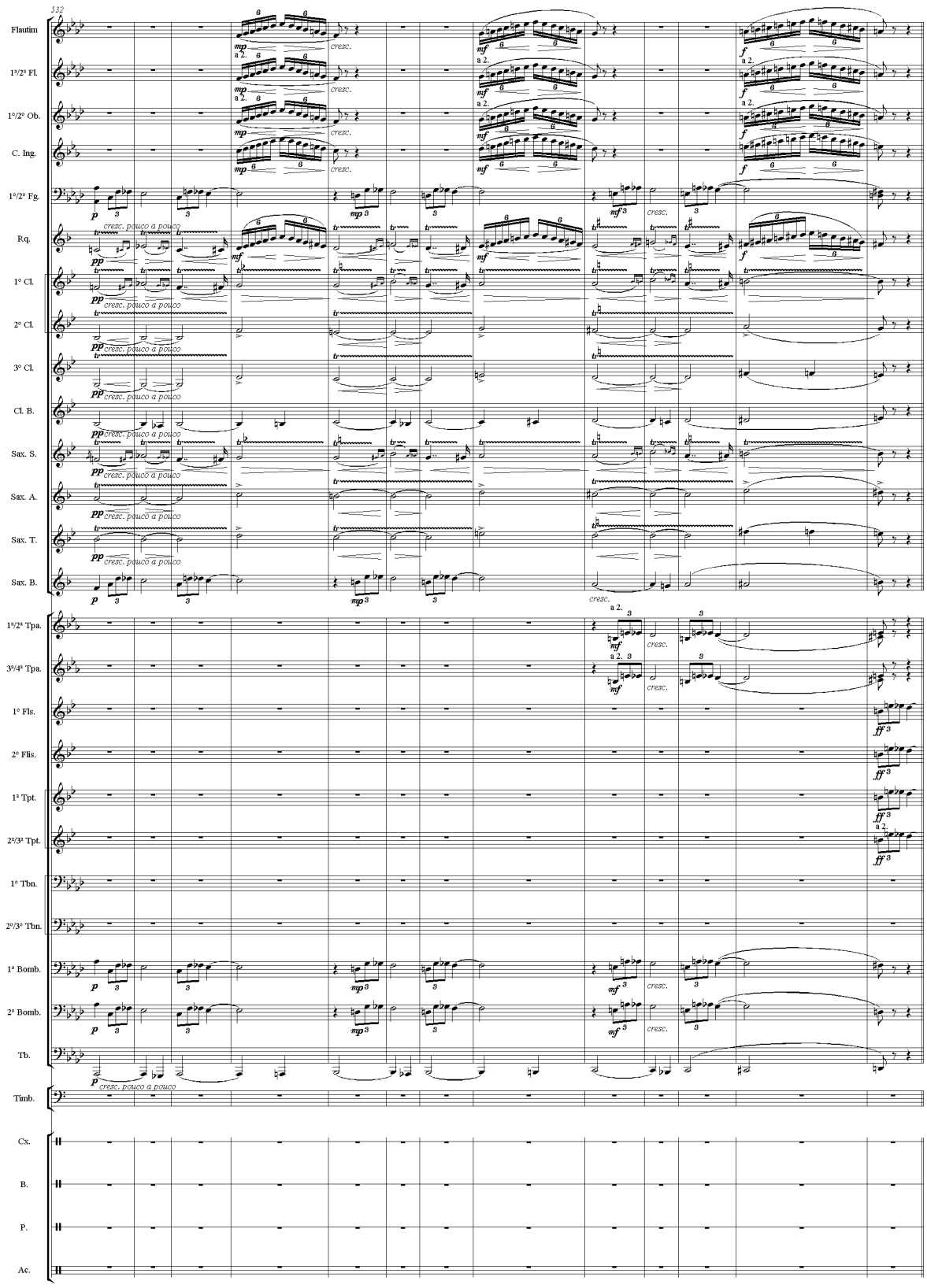
42


499
R
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
a 2.

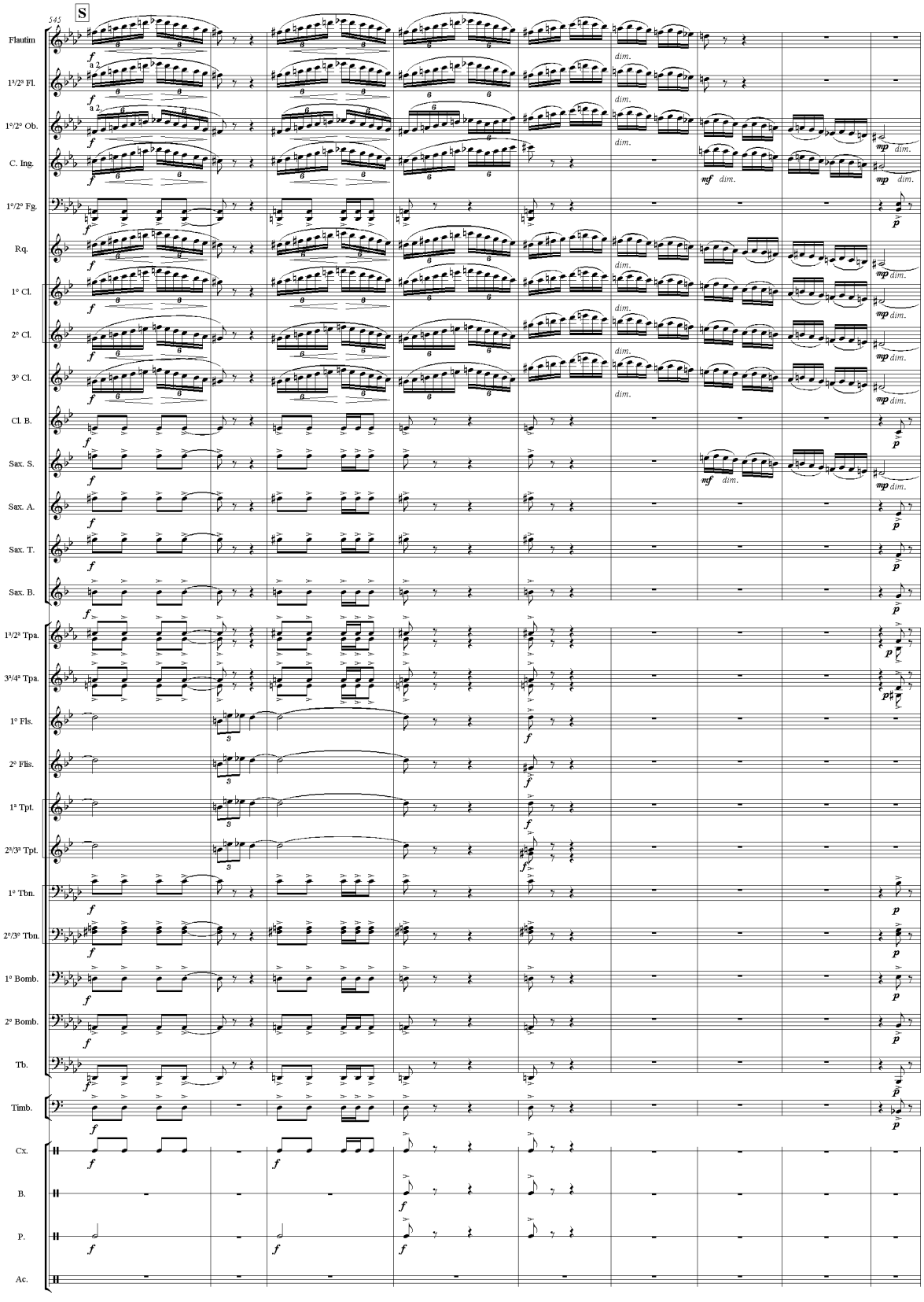

510
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
1.
a 2.

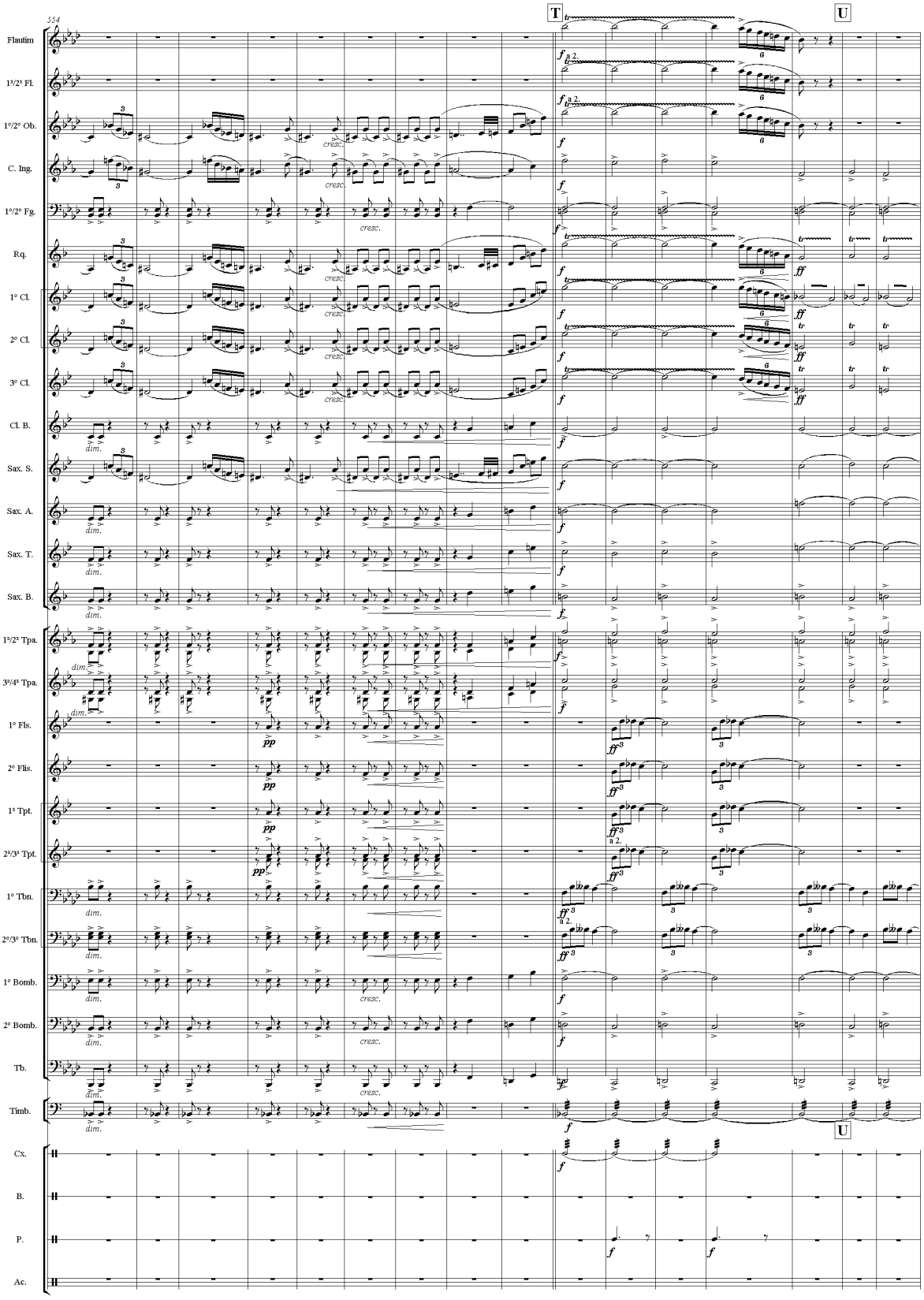
44


Flautim
1ª/2ª Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1ª/2ª Tpa.
3ª/4ª Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1ª Tpt.
2ª/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
a 2.
cresc.

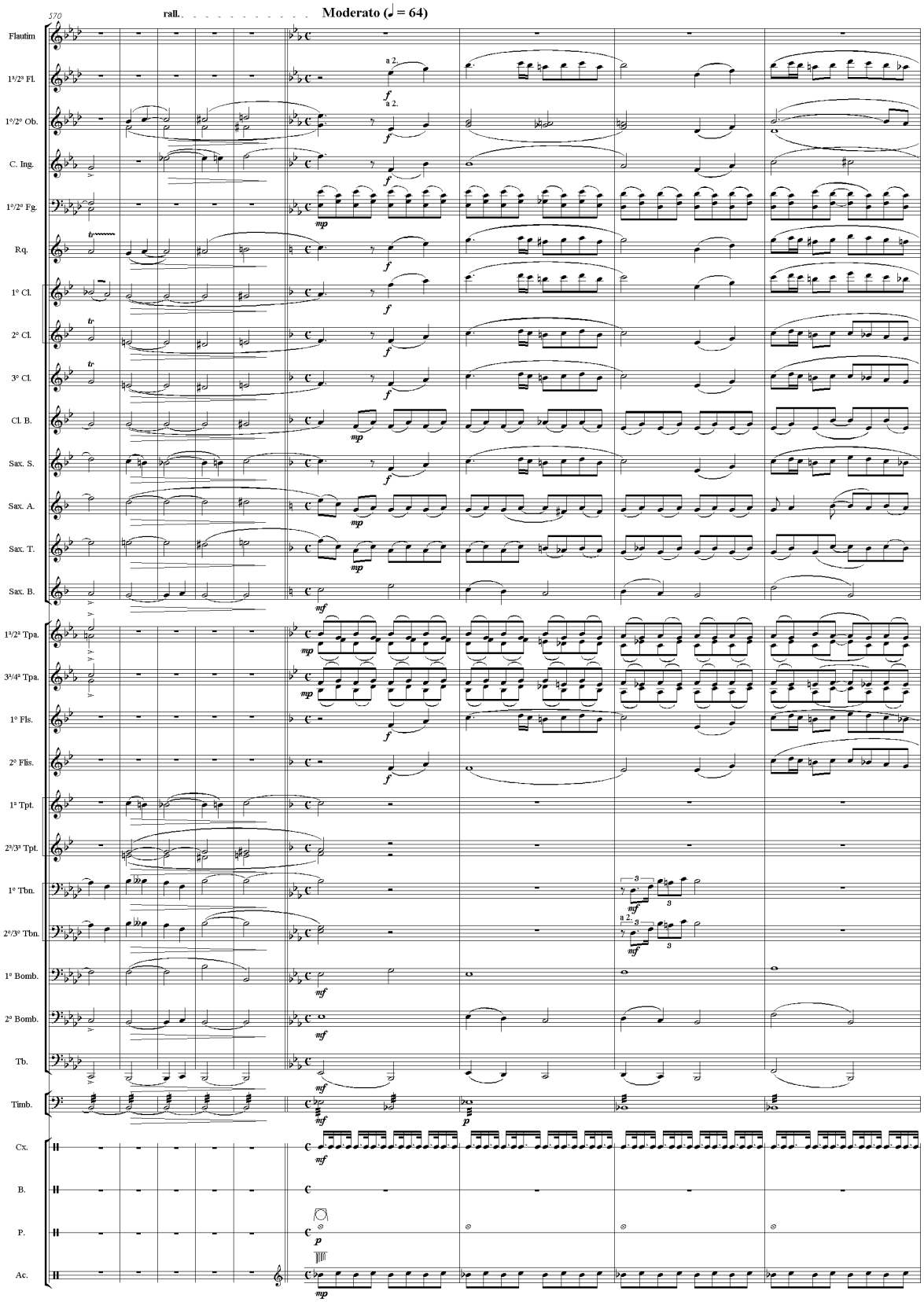

532
Flautim
1ª/2ª Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1ª/2ª Tpa.
3ª/4ª Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1ª Tpt.
2ª/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
cresc. pouco a pouco
cresc.
a 2.

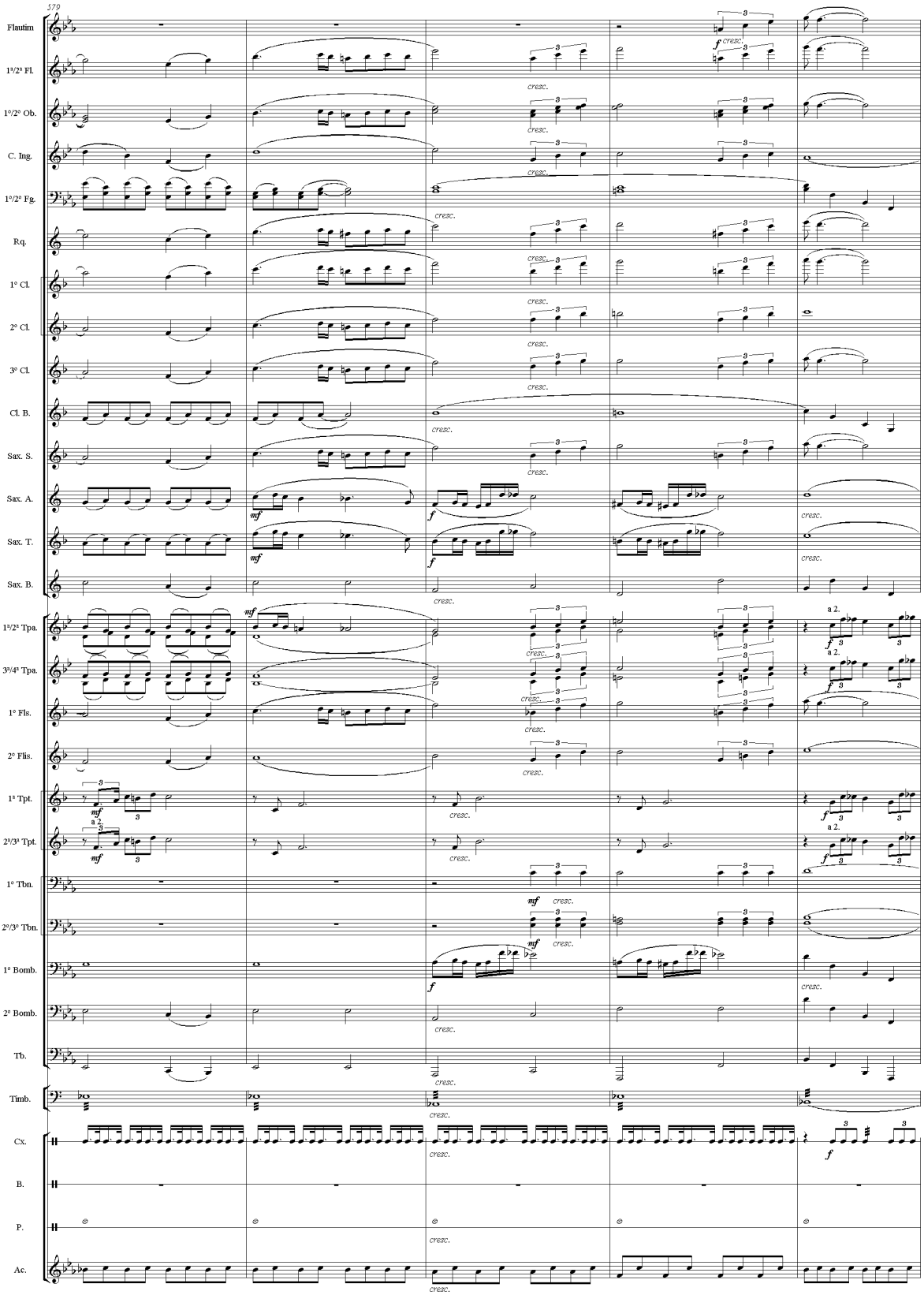
46


S
545
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.

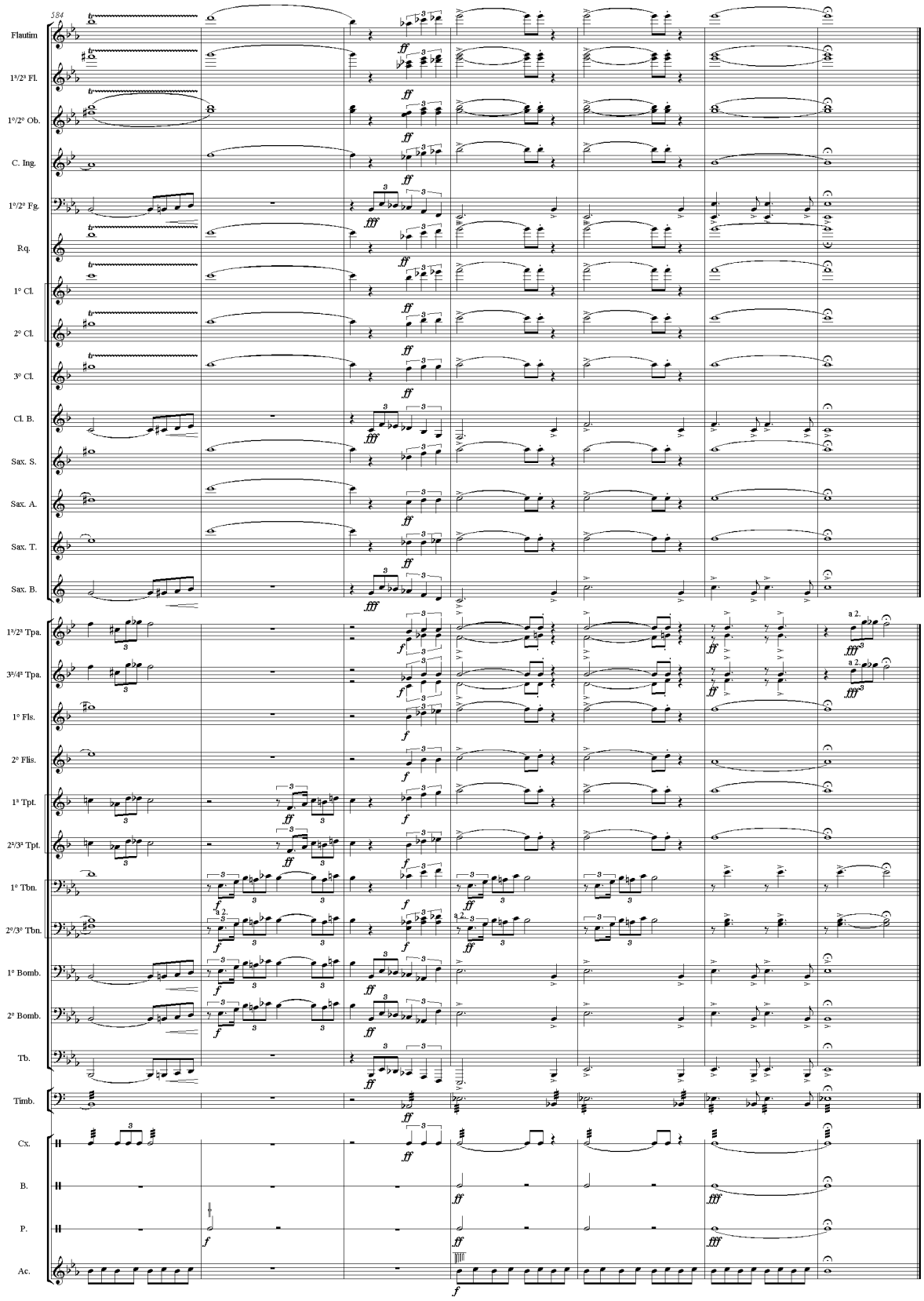

554
T
U
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.

48


570
rall.
Moderato (♩ = 64)
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.


379
Flautim
1ª/2ª Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1ª/2ª Tpa.
3ª/4ª Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1ª Tpt.
2ª/3ª Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.
cresc.
a 2.

50


584
Flautim
1º/2º Fl.
1º/2º Ob.
C. Ing.
1º/2º Fg.
Rq.
1º Cl.
2º Cl.
3º Cl.
Cl. B.
Sax. S.
Sax. A.
Sax. T.
Sax. B.
1º/2º Tpa.
3º/4º Tpa.
1º Fls.
2º Flis.
1º Tpt.
2º/3º Tpt.
1º Tbn.
2º/3º Tbn.
1º Bomb.
2º Bomb.
Tb.
Timb.
Cx.
B.
P.
Ac.