



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA - PPGPROM**

FILIPE SOARES BARBOSA PINTO DE QUEIRÓS

**ÓPERAS DE RICHARD WAGNER (1813-1883): ANÁLISE E PROPOSTA DE ESTUDO  
DOS PRINCIPAIS EXCERTOS PARA TUBA, COM DESTAQUE DA CAVALGADA DAS  
VALQUÍRIAS**

Salvador

Maio 2022

FILIPES SOARES BARBOSA PINTO DE QUEIRÓS

ÓPERAS DE RICHARD WAGNER (1813-1883): ANÁLISE E PROPOSTA DE ESTUDO  
DOS PRINCIPAIS EXCERTOS PARA TUBA, COM DESTAQUE DA CAVALGADA DAS  
VALQUÍRIAS

Trabalho de Conclusão Final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), na área de Criação e Interpretação Musical, contemplando o Memorial, o Artigo, os Relatórios Finais e o Produto Final.

Orientador: Prof. Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva

Salvador

Mai 2022

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

Queirós, Filipe Soares Barbosa Pinto de  
Óperas de Richard Wagner (1813-1883): análise e proposta de estudo  
dos principais excertos para tuba, com destaque da Cavalgada das  
Valquírias / Filipe Soares Barbosa Pinto de Queirós.- Salvador, 2022.  
84 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Lélío Eduardo Alves da Silva  
Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) – Universidade Federal  
da Bahia. Escola de Música, 2022.

1. Wagner, Richard, 1813-1883 - Óperas. 2. Música - Instrução e  
estudo. 3. Música para tuba. I. Silva, Lélío Eduardo Alves da. II. Universidade  
Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 788.98

Bibliotecário: Levi Santos - CRB5:1319



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA  
BAHIA ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM  
MÚSICA**

Avenida Araújo Pinho, Nº 58; Bairro: Canela – Salvador / Bahia Telefone:  
(071) 3283-7888. E-mail: ppgprom@ufba.br

O memorial de **FILIFE SOARES BARBOSA PINTO DE QUEIRÓS** intitulado “**ÓPERAS DE RICHARD WAGNER(1813-1883): ANÁLISE E PROPOSTA DE ESTUDO DOS PRINCIPAIS EXCERTOS PARA TUBA, COM DESTAQUE PARA CAVALGADA DAS VALQUÍRIAS.**” Foi aprovado.

**Dr. Léo Eduardo Alves da Silva (orientador)**

**Dr. Celso Jose Rodrigues Benedito**

**Me. Fábio Carmo Plácido Santos**

Salvador / BA, 08 de junho de 2022.

## **AGRADECIMENTOS**

Desejo expressar os meus sinceros agradecimentos:

Ao meu orientador, Prof. Dr. Lélío Alves, pelo permanente incentivo, disponibilidade, orientação e sábios conhecimentos que, ao longo destes meses, sempre comigo partilhou.

Aos professores do mestrado, pelo estímulo à descoberta e pela pertinência reflexiva das questões colocadas sobre os Fundamentos Teóricos e Práticos da Interpretação Musical.

Aos meus colegas de curso, pelo espírito de camaradagem e entreaajuda que sempre me demonstraram.

À Fundação Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) pela oportunidade e apoios concedidos.

Aos meus alunos, pela dedicação e a vontade de aprender sempre presentes.

À minha família, aos meus amigos e aos meus professores de juventude, por me acompanharem e acreditarem em mim.

QUEIRÓS, Filipe Soares Barbosa Pinto de. ÓPERAS DE RICHARD WAGNER (1813-1883): ANÁLISE E PROPOSTA DE ESTUDO DOS PRINCIPAIS EXCERTOS PARA TUBA, COM DESTAQUE DA CAVALGADA DAS VALQUÍRIAS. 84 f. 2022. Trabalho de Conclusão Final (Mestrado Profissional) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

## RESUMO

Na primeira parte deste trabalho apresento o Memorial, relatando experiências musicais relevantes na minha trajetória escolar e profissional, em Portugal e no Brasil, até ao momento atual da frequência do PPGPROM. No Artigo apresentado na segunda secção, discuto a função da tuba na Banda Sinfônica, através da análise de alguns excertos de partitura de tuba em obras de referência para essa formação, e proponho um processo de estudo aplicado ao excerto de tuba da Terceira Sinfonia op. 86 de James Barnes (n.1949), incluindo a gravação vídeo desse excerto. A terceira parte integra os relatórios das Práticas Supervisionadas realizadas durante o Mestrado. Na última parte, insiro o produto final, ou seja, uma análise e proposta de processo de estudo para atingir uma alta performance na execução dos excertos de tuba das óperas de Richard Wagner (1913-1983), com destaque de *A Cavalgada das Valquírias*, com inclusão da gravação vídeo desse excerto.

**Palavras-chave:** Tuba. Óperas de Wagner. Cavalgada das Valquírias. Excertos de tuba. Processo de estudo.

Queirós, Filipe Soares Barbosa Pinto de. OPERAS BY RICHARD WAGNER (1813-1883): ANALYSIS AND PROPOSAL TO STUDY THE MAIN EXCERPTS FOR TUBA HIGHLIGHTING THE RIDE OF THE VALKYRIES. 84 pp. 2022. Final Conclusion Work (Master's degree) - Professional Post-Graduation Program in Music School of Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2022.

### **ABSTRACT**

In the first section of this work I present the Memorial, reporting relevant musical experiences in my academic and professional trajectory, in Portugal and Brazil, up to the current moment of attending PPGPROM. In the Article presented in the second section, I discuss the function of the tuba in the Symphonic Band, through the analysis of some excerpts from the tuba score in reference works for this formation, and propose a study process applied to the tuba excerpt from the Third Symphony op. 86 by James Barnes (b.1949), including the video recording of this excerpt. The third part includes the reports of the Supervised Practices carried out during the Master's. In the last part, I insert the final product, that is, an analysis and proposal of a study process to achieve a high performance in the execution of tuba excerpts from the operas of Richard Wagner (1813-1883), with emphasis on Ride of the Valkyries, with inclusion of the video recording of this excerpt.

**Keywords:** Tuba. Wagner's operas. Ride of the Valkyries. Tuba excerpts. Study process.

## ÍNDICE

<b>1. MEMORIAL</b>	<b>8</b>
1.1. PERCURSO ESCOLAR	8
1.2. PERCURSO PROFISSIONAL COMO INTÉRPRETE E DOCENTE	10
1.3. MESTRADO PROFISSIONAL	16
<b>2. ARTIGO</b>	<b>19</b>
2.1. INTRODUÇÃO	19
2.2. A TUBA NO CONTEXTO DA BANDA SINFÓNICA	22
2.2.1. O surgimento da tuba e a evolução do instrumento	22
2.2.2. A escolha da tuba	24
2.3. A FUNÇÃO DA TUBA NA BANDA SINFÔNICA	25
2.3.1. Função harmônica e rítmica	26
2.3.2. Passagens melódicas e virtuosas	31
2.3.3. Solos	34
2.4. TERCEIRA SINFONIA DE JAMES BARNES (n.1949): O COMPOSITOR, ANÁLISE E PROCESSO DE ESTUDO DA PARTITURA DE TUBA	36
2.5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS	46
<b>3. RELATÓRIOS FINAIS</b>	<b>47</b>
<b>4. PRODUTO FINAL</b>	<b>59</b>
4.1. INTRODUÇÃO	59
4.2. A TUBA E SUA INTEGRAÇÃO NA ORQUESTRA	62
4.3. PROPOSTA DE ESTUDOS E A ESCRITA PARA TUBA DE R. WAGNER	64
4.4. A CAVALGADA DAS VALQUÍRIAS	75
4.4.1. A obra	75
4.4.2. A tuba adequada	76
4.4.3. Análise e processo de estudo da partitura de tuba	77
4.5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS	82



## 1. MEMORIAL

### 1.1. PERCURSO ESCOLAR

Oriundo de uma família de músicos, desde criança cresci ouvindo música e assistindo a concertos. Com uma vivência musical ativa no ambiente familiar, uma irmã pianista e mãe na diretoria de uma escola de música onde existiam diversos grupos musicais, como orquestra sinfônica, banda sinfônica e pequenos grupos de câmara, era recorrente a minha presença em concertos escolares.

Estas experiências despertaram-me o interesse pelos instrumentos de sopro, sendo os meus concertos preferidos os de banda sinfônica. Assim, pelos dez anos de idade surgiu em mim um afeto pelo trompete. Relembro o concerto em Mi b Maior de Haydn para trompete a que assisti, interpretado pelo trompetista e professor Kevin Wauldron e a orquestra da escola onde ele lecionava – Escola Profissional Artística do Vale do Ave (ARTAVE) -, como o momento em que decidi aprender a tocar esse instrumento. Assim, com 10 anos (1993) ingressei na Academia de Música de Viana do Castelo, na minha cidade.

Com o entusiasmo pelo instrumento crescendo, matriculei-me na Escola Profissional de Música de Viana do Castelo (EPMVC), no Curso Básico de Instrumento (CBI), em 1995<sup>1</sup>. Durante a frequência nesta escola, a tuba foi-me atraindo a atenção. Vários fatores contribuíram para isso, desde a sua dimensão com uma cor brilhante num banho dourado, a sua função de baixo na banda e na orquestra, com um grave e aveludado volume sonoro, e o facto de ser o único exemplar na orquestra, exigindo uma particular responsabilidade do músico. Assim, durante a frequência do 3º ano do Curso Básico, solicitei mudança de instrumento de trompete para tuba, mas continuei com o mesmo professor, devido à não existência de professor especializado de tuba na minha escola. Por essa razão, comecei como autodidata a pesquisar sobre aprendizagem do instrumento e, simultaneamente, insisti com a diretoria para contratar um docente tubista, visto que a tuba era, até essa data, lecionada pelo professor de trombone. No ano seguinte, com 15 anos de idade e já no Curso Secundário, tive como professor o tubista espanhol Eduardo Nogueroles.

---

<sup>1</sup>O ensino profissional da música em Portugal consiste num modelo integrado e intensivo com o objetivo de desenvolver competências profissionalizantes, com elevada carga horária (1220horas/ano), em que 50% do currículo é destinado a disciplinas da componente técnica/artística e os restantes 50% à componente sociocultural.

A primeira etapa da aprendizagem na mudança do trompete para tuba, consistiu em adaptar a minha embocadura para um registo mais grave daquele que antes realizava com o trompete. Aspetos técnicos como a vibração dos lábios, a velocidade do ar, o diâmetro da cavidade bucal foram alterados e adequados ao novo instrumento.

Paralelamente ao meu percurso escolar, comecei desde cedo, por volta dos 14 anos, a frequentar máster classes no estrangeiro. Foi num destes eventos em Oviedo (Espanha), em 1997, que conheci o professor Mel Culbertson (1946-2011), tubista americano radicado em França, professor do Conservatório Nacional Superior de Música e Dança em Lyon, músico de renome internacional, e que considero ter sido o meu mentor e de quem sou discípulo. Com efeito, na sequência da falta de professores deste instrumento, em Portugal, tive de recorrer a professores estrangeiros para complementar e agregar diferentes conhecimentos à minha formação.

Terminado o ensino médio ingressei na Escola Superior de Música e Artes de Espetáculo do Porto (ESMAE), em 2001, na licenciatura de Instrumento-Tuba e na mesma altura iniciei a minha carreira profissional.

Destaco ainda, enquanto estudante, a importância da minha participação nas orquestras internacionais de jovens, de dimensão europeia e mundial como a *European Youth Wind Orchestra* EYWO (2000), com uma tournée em Portugal, Alemanha e Luxemburgo e a *Jeunesses Musicales World Orchestra* JMWO (2005, 2006) com tournée em Espanha, Alemanha, Holanda e China. O exigente processo de preparação para essas provas, a experiência de tocar ao lado daqueles que foram pelo júri considerados os melhores em cada país, agregaram-me um conhecimento mais abrangente como músico de *Ensemble* e permitiram-me fazer contatos importantes no meio musical além fronteiras. Após uma destas tournées com a EYWO, fui convidado pelo maestro Jan Cober para ser solista e tocar com a *European Youth Wind Orchestra*. Essa experiência a solo na Alemanha e Luxemburgo, onde interpretei o Concerto *Ligo-Ligo* para Tuba e Orquestra de M. Fagerud, num arranjo realizado pelo próprio maestro, foi um dos meus momentos mais marcantes que vivenciei como intérprete, na minha juventude.

Consciente da necessidade de aperfeiçoar os meus conhecimentos e pensando na competitividade de outros desafios, quer orquestrais, quer solísticos, frequentei em Portugal e noutros países masterclasses com tubistas de renome internacional, como Gérard Bouquet, Jim Pokorny, Roger Bobo e Warren Deck, além de Mel Culbertson.

## 1.2. PERCURSO PROFISSIONAL COMO INTÉRPRETE E DOCENTE

A construção de uma carreira profissional como músico sempre foi uma das minhas preocupações e originou que, desde jovem, tivesse curiosidade sobre o processo de seleção de tubistas para orquestra. Por esse fato, consultava com frequência sites onde as vagas de emprego e audições a nível mundial eram anunciadas, tendo-me inscrito e participado em algumas delas.

Considero que a análise e reflexão sobre as causas dos sucessos e insucessos que tive na realização dessas audições me permitiram identificar aquilo que na minha preparação deveria melhorar. Com efeito, as audições profissionais de orquestra que realizei foram determinantes no meu desenvolvimento e construção de um processo de estudo eficaz. Compreendi a importância de termos a prática da performance de cada um dos excertos devidamente consolidada, pela diversidade dos mesmos, desde o carácter e estilo a todas as componentes técnicas. Na etapa final de uma prova com estas características, aumenta o nervosismo do músico e surgem possíveis solicitações da banca, que só serão bem correspondidas se o candidato estiver o mais seguro possível da sua execução.

Destaco as que mais contribuíram para este aspeto, como a seleção para tubista do *Ensemble Intercontemporain*, sob direção de Pierre Boulez, que realizei em 2002, aos 19 anos de idade, obrigando-me a preparar um vasto repertório contemporâneo para três diferentes tubas: contrabaixo, baixo e tenor. Também a audição para a Orquestra de Málaga (2004), onde me confrontei com vários tubistas de grande qualidade, alguns deles emergentes da nova escola de tuba desenvolvida pelo professor Mel Culbertson, e o facto de ter chegado à final e de não ter sido aprovado nenhum candidato permitiu que pudesse avaliar e comparar o meu desempenho interpretativo e técnico nesse momento, aferindo o meu nível num panorama internacional.

A minha primeira participação como tubista profissional foi em 2001, no grupo de música contemporânea *Remix Ensemble Casa da Música*, Porto, e que acabou se tornando em um dos meus empregos durante os doze anos seguintes. Considero esta experiência um dos pontos fulcrais da minha carreira pois, além de trabalhar com maestros importantes da especialidade e músicos de grande qualidade, o repertório para tuba era normalmente virtuoso e extremamente desafiador. Isto devido ao seu carácter contemporâneo e solístico

desse grupo que contava com uma formação variável, que podia ir da execução da obras a solo até obras, com 30 elementos, bem como à participação ativa de muitos compositores vivos que, com a evolução constante da tuba, eram cada vez mais audaciosos no seu processo de escrita para este instrumento.

Com efeito, o espectro de registo utilizado na tuba nestas criações contemporâneas de vanguarda podia alcançar as cinco oitavas. Refira-se que alguns compositores, como Edgar Varèse (1883 – 1965) e Emmanuel Nunes (1941 – 2012), utilizavam a clave de sol em alguns momentos da sua escrita na parte de tuba. A nível rítmico e melódico a tuba é tratada como um instrumento solista e a escrita pouco difere de algum outro instrumento do grupo, ao contrário, por exemplo, do que acontece na orquestra, em que a tuba desempenha a função de um baixo de acompanhamento. Emmanuel Nunes (1941 – 2012) compôs algumas obras para o REMIX ENSEMBLE e participou, frequentemente, no ensaio destas e no acompanhamento de gravações, editadas pela Casa da Música, assim como outros compositores que escreveram especificamente para o grupo. Assim, saliento a importância dos contatos que tive com esses compositores e que em muito contribuíram para o meu desenvolvimento como intérprete.

Sendo este grupo bastante ativo e marcando presença em importantes festivais pela Europa, tive oportunidade de tocar em alguns locais de referência dos quais destaco, entre outros: Sala da Orquestra Filarmônica de Berlim, Auditório Gulbenkian em Lisboa, RTVE em Madrid, IRCAM - Centro George Pompidou, *Cité de la Musique*, Ópera de Paris e pequeno auditório da *Musikverein*, em Viena.

Foi com este grupo que, em 2011 e 2012, interpretei em tournée pela Europa a obra *O Anel do Nibelungo* de Richard Wagner (1813-1883), na versão reduzida de Jonathan Dove (n.1959) para pequena orquestra, denominada *The Ring Saga*. Nesta versão o tubista era o responsável por tocar, além da parte da tuba, a do trompete baixo, experiência que em muito têm contribuído para a minha reflexão e elaboração do produto final deste mestrado, em que abordo as Óperas de Wagner (1813-1883).

Além desta atividade profissional mais camerística, foram também recorrentes, de 2001 a 2013, algumas participações com orquestras sinfônicas, em Portugal e no estrangeiro. A minha primeira experiência orquestral decorreu na Orquestra Sinfônica do Porto Casa da Música, no âmbito da programação do Porto Capital Europeia da Cultura, em 2001. Nesse concerto tive de interpretar a exigente obra *Petrushka* de Ígor Stravinsky (1882 – 1971), que

possui um dos solos que habitualmente é requisitado nas audições de orquestra. Este facto despertou-me a consciencialização da importância da função da tuba na orquestra e dos solos orquestrais a realizar e a necessidade de um processo de estudo especializado.

De referir também a minha colaboração com a Orquestra Nacional de Bordéus, de 2002 a 2005, pois esta internacionalização permitiu-me contactar com novas culturas e distintas formas de trabalhar. Naquela cidade, em que, por diversas vezes, substituí o tubista Mel Culbertson na orquestra, também frequentei aulas particulares com ele, que considero terem sido fundamentais para a evolução da minha técnica e conhecimento aprofundado do repertório.

Registo também o facto de, em 2004, ter colaborado com Mel Culbertson, que era também consultor da marca de tubas B&S e Melton, nos testes para a criação de novos modelos, em Geretsried e Markneukirchen, na Alemanha. Mereci dele a confiança para me deslocar à própria fábrica na sua companhia e o meu contributo consistiu em tocar em alguns protótipos, enquanto o Professor Mel escutava e fazia as suas anotações, para se proceder a possíveis evoluções ou mudanças na construção do instrumento e também escolher os melhores exemplares.

Paralelamente à minha atividade orquestral, procurei desenvolver uma prática solística na tuba. Mantive um duo com o pianista russo residente em Portugal, Youri Popov, de 2000 a 2013, tendo realizado alguns recitais em Portugal e Espanha, assim como integrei alguns grupos de música de câmara, como quinteto de metais e formação de duas tubas, piano e percussão, e toquei a solo com orquestra. Realizei concertos a solo, em Portugal, em 2002, acompanhado pelo renomado quinteto internacional *Spanish Brass Luur Metals*, e em 2006, com a *Orquestra Sinfonietta de Lisboa*, sob direção do maestro Vasco Pearce de Azevedo. Realizar esta prática solística com regularidade, ajudou-me na evolução da execução do instrumento e a aperfeiçoar competências técnicas de alta performance.

Enquanto ainda era estudante do ensino superior, comecei, em 2002, a lecionar tuba e disciplinas de prática de conjunto na escola do ensino secundário onde estudei. Mais tarde, já licenciado, em 2005, fui professor assistente da classe de tuba da ESMAE (instituição onde me graduei). Em 2007, ingressei como docente na Universidade de Aveiro e, em 2009, na Universidades do Minho, em Braga. Fui o criador dessas classes, algo que se tornou possível após eu ter realizado recitais nessas instituições e também ter sensibilizado a diretoria para a importância de abertura do curso de tuba no ensino superior universitário, à semelhança do

existente para outros instrumentos. Terminei a minha atividade nessas instituições em 2014, quando vim trabalhar no Rio de Janeiro, após ter ganho a audição para tubista da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB).

Realizei também diversos masterclasses em Portugal e Espanha, tanto em festivais como em distintas instituições de ensino.

### **A minha trajetória no Brasil como tubista**

A minha vinda para o Brasil deu-se em 2014, após ter vencido a audição para a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB). Até 2016 integrei esta orquestra com uma intensa atividade de concertos no Rio de Janeiro e também na Sala São Paulo, onde conheci pela primeira vez esta magnífica sala de concertos.

Em setembro de 2014 fiz a minha primeira participação com a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo (OSM) e venci também a audição para esta Orquestra, nesse ano. No entanto, mantive-me na OSB e apenas realizava alguns cachês esporádicos na OSM quando a agenda me permitia.

Estas incursões por São Paulo, fizeram-me conhecer a cidade, que a nível cultural é mais hegemônica que o Rio de Janeiro. Em 2016 a OSESP abriu a vaga para tubista solo e eu participei na audição e obtive o lugar. Uma prova com três etapas, sendo as duas primeiras com biombo e a última sem. Do repertório constavam o 1.º e 2.º andamentos de V. Williams (1872-1958) e dois excertos na primeira etapa, cinco excertos na segunda etapa e na última cinco excertos tocados em conjunto com a secção de trombones da orquestra. Uma longa audição com a participação de dois tubistas americanos que disputaram a etapa final comigo.

Desde o ingresso na OSESP que o meu crescimento como músico tem vindo a aumentar. O trabalho com maestros de renome, conhecer um repertório orquestral significativo e fazer música com colegas de alto nível, tem me levado ao aperfeiçoamento tanto técnico como musical. O ponto mais alto deste período como integrante da OSESP foi a turné na China onde, apesar de já ter conhecido no passado também numa digressão com orquestra, conheci novas cidades e auditórios, além de participarmos em importantes festivais como o 47º Festival e Artes de Hong Kong.

Como solista, apresentei-me com a Orquestra Sinfônica da USP interpretando o concerto de V. Williams sob regência do maestro Wagner Polischuk, em 2020. Este concerto

integrou o Festival Internacional de metais *São Paulo Brass Week*” e contou com a presença de outros professores estrangeiros de trompete, trompa e trombone.

### **A minha trajetória no Brasil como docente**

Simultaneamente com a minha vinda para o Brasil para a OSB, em 2014, iniciei a docência com alunos particulares, tendo ingressado como docente na academia da OSESP em 2019. Particpei da banca para professor de tuba da Fundação Carlos Gomes em Belém, em 2017. Em 2018 comecei lecionando em festivais como a Oficina de Música de Curitiba (janeiro de 2018, 2019) e também no Festival de Campos de Jordão (2018, 2019, 2021), e na São Paulo Brass Week, em 2020. Fui convidado para orientar máster class de tuba *on line*, no 43º CIVEBRA (Curso Internacional de Verão de Brasília), de 17 a 29 de janeiro de 2022.

Durante a pandemia (2021) fui convidado para participar em sessões/ tertúlias digitais difundidas para o Brasil e também em sessões/encontros internacionais com vários tubistas de todo o mundo. Particpei como jurado a convite do tubista da Orquestra de Boston, Mike Rolance, num concurso internacional de excertos de orquestra. A banca integrava importantes tubistas como os das orquestras de N.Y., Sydney, Filadélfia, Cincinnati, entre outros. Essa experiência de ouvir vários participantes tocando os mesmos excertos, sensibilizou-me para outros importantes aspetos e problemas a resolver, assim como as disparidades e a importância da escolha das tubas utilizadas pelos participantes, tanto na diferença de tuba contrabaixo e baixo, bem como nos tamanhos e maquinaria que elas possuem (pistão ou rotor). Sem dúvida a escolha da tuba influencia na execução do excerto, situação perfeitamente audível nas gravações que apenas eram áudio, sem vídeo.

Todas estas experiências, tanto na minha carreira de músico como de ensino, além de me ajudarem a objetivar a qualidade e planificação do meu estudo também contribuíram para me tornar num melhor professor. Constatei isso na capacidade de evolução do meu aluno da OSESP que recentemente ganhou a vaga para tuba da Orquestra Filarmônica de Goiás.

### **Em tempos de pandemia**

A chegada da pandemia em março originou um momento conturbado a nível mundial e em especial para nós músicos, que vivemos do expressar da nossa arte para com o público e necessitamos de fazer música com outros colegas, seja a nível profissional, de estudo, ou apenas por atividade lúdica.

Para mim, habituado a me deslocar diariamente à Sala São Paulo, fosse para ensaiar com a OSESP ou apenas para estudar, o ter de, eventualmente, “ficar em casa” foi uma situação que me deixou deveras preocupado. Efetivamente, é na sala São Paulo que, diariamente, costumo estudar, já que, devido à dimensão dos instrumentos, que dificulta o transporte e a locomoção, e ao grande volume sonoro da tuba, torna-se impraticável tocar em apartamento. Felizmente, apesar de a Sala São Paulo ter interrompido as atividades, tanto para público como para os seus colaboradores, continuou a funcionar com os responsáveis pela segurança e manutenção do edifício. Este fato permitiu-me continuar com as minhas rotinas de treino diárias e deu origem ao surgimento de outros projetos.

Com a cidade em situação de *lockdown* e com a interrupção das atividades da OSESP, dediquei grande parte do meu dia a estudar e, com o aumento das atividades temporárias *online* e digitais, em alternativa às presenciais, decidi iniciar um projeto de gravações em vídeo. Com as instalações da Sala São Paulo e todos os seus espaços livres e em total silêncio, estavam reunidas as condições necessárias para desenvolver esse trabalho. Criei, assim, um canal de Youtube, utilizando um aparelho Zoom para as gravações e realizando-as na própria sala de concertos principal. Registo a importância do silêncio que imperava naquela enorme sala, proporcionando-me uma concentração absoluta como fatores determinantes para a interpretação alcançada a gravação dos vídeos realizados nessa altura.

Na seleção das obras a gravar, utilizei o critério de variedade de repertório e de utilização de diversas tubas baixo e contrabaixo. Integraram a minha lista de gravações obras de Bach, obras para tuba solo, estudos, e excertos de orquestra comparando as tubas contrabaixo em Dó e Si bemol.

Com a gravação desses vídeos, surgiu a necessidade de editá-los para realizar os *uploads* para o canal, surgindo assim o maior desafio e também um dos grandes ganhos que a adversidade esta conjuntura me trouxe: aprender a trabalhar com um programa de edição de vídeo. Sem conhecimentos nessa área, foi uma tarefa árdua no início, tendo optado pela edição no programa Adobe Premiere, de grande complexidade para um iniciante como eu. O meu canal de Youtube, [\(link\)](#), contém atualmente 64 vídeos, 6 playlists, com um número total de 1180 inscritos.

O método de trabalho que tive de aplicar para a gravação desses vídeos, fizeram-me refletir sobre uma metodologia de estudo mais assertiva para a execução desse tipo de repertório e sobre o que priorizar num processo de ensino e de aprendizagem. Assim, fui



consolidando as várias etapas a implementar e, atualmente, estou a incluí-las nos processos de estudo do meu produto final, no âmbito deste mestrado.

Outra ingressão ao nível digital que realizei durante a pandemia foi a de criar um canal Telegram<sup>2</sup>. O objetivo deste canal é partilhar informação do meu estudo com textos e vídeos e todos os assuntos ou notícias relacionadas à tuba. Hoje esse meu canal conta com aproximadamente 250 inscritos, a grande maioria estudante de tuba. Contém uma série de vídeos exclusivos que abordam técnicas de estudo básicas e, avançadas, vídeos de ensaios de orquestra, editais de concursos para postos de trabalho na tuba tanto como músico como docente, questionários onde eu consigo entender quais as necessidades e maiores carências no estudo dos alunos, etc.

### 1.3. MESTRADO PROFISSIONAL

Em janeiro de 2021 iniciei o meu mestrado profissional na UFBA, com orientação do Prof. Dr. Lélío Alves e frequentei as disciplinas que descrevo de seguida. Relativamente às Práticas Profissionais Supervisionadas (PPSs) – Prática Orquestral, Preparação de Recital/Concerto Solístico e Prática Docente em Ensino Individual Instrumento/Vocal – orientadas pelo Professor Lélío Alves, estas serão objeto de relatório e apresentadas posteriormente, na seção 3 deste trabalho.

#### **MUS502/20151 - ESTUDOS BIBLIOGRÁFICOS E METODOLÓGICOS (51h)**

**(22/02/2021 - 12/06/2021)**

Esta disciplina, lecionada pela Professora Flávia Albano Lima, foi fundamental para me iniciar na realização de estudos de cariz científico. Trouxe-me aprendizado essencial para a elaboração dos meus trabalhos, tanto no artigo como no produto final. Nesta disciplina aprendi as técnicas de pesquisa, as regras da escrita académica, a estruturação de artigos, a sua elaboração por partes e também a apresentação oral dos mesmos treinada durante as aulas. A simulação de apresentação do artigo trouxe-me mais confiança na apresentação oral e permitiu-me evoluir após os comentários críticos da professora Flávia Lima.

---

<sup>2</sup> Os canais do Telegram são uma ferramenta para transmissão pública de mensagens, visando grandes audiências, podendo ter um número ilimitado de inscritos. Mensagens postadas em um canal são assinadas com o nome do canal e não o pessoal. Fazem parte do aplicativo gratuito Telegram conversas instantâneas, cujo conteúdo fica armazenado em nuvem e que tem como foco a segurança e a velocidade das informações. Foi lançado em 2013 e, hoje em dia, conta com cerca de 200 milhões de usuários ativos por mês.

**MUS504/20151 - ESTUDOS ESPECIAIS (51h)****(22/02/2021 - 12/06/2021)**

Esta disciplina de Banda de Música, lecionada pelo professor Lélío Alves, contribuiu para aprofundar o meu conhecimento sobre a importância das bandas no meio social e cultural e suas origens tanto no Brasil, como em Portugal e na Europa. Sensibilizou-me no aspeto em que estas foram responsáveis pelo primeiro contato musical de muitos futuros músicos profissionais. A partir das informações recebidas nesta disciplina e da importância que a banda sinfônica pode ter como oportunidade de trabalho para os tubistas, surgiu a ideia do tema do Artigo que apresento.

**MUSE95/20181 - OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA (102h)****(22/02/2021 - 12/06/2021)**

Nesta oficina, orientada pelo professor Lélío Alves, tive oportunidade de realizar atividades práticas com o meu instrumento. Realizei um *máster classe* para os meus colegas de graduação e pós-graduação, onde coloquei em prática alguns dos aspetos que abordo no meu produto final sobre o processo de estudo de excertos de orquestra.

Realizei um recital onde interpretei obras significativas do repertório solo para tuba como *Capriccio* de K. Penderecki (1933-2020), e também de compositores brasileiros como a *Fantasia Sul América* de Cláudio Santoro (1919-1989) e realizar a primeira audição, ainda que online, da obra que me foi dedicada pelo compositor Roberto Farias. Assisti também às atividades dos meus colegas da classe de trombone, tanto nos seus recitais como nos exercícios de aquecimento e *máster classes*. Tive oportunidade de no segundo semestre ouvir dois alunos de tuba da graduação da UFBA e de lhes transmitir o meu *feedback*.

Considero que esta disciplina, que decorreu nos tempos de pandemia, foi essencial para manter um estudo diário do instrumento e assim continuar ativo e me apresentar, ainda que *online*.

**MUSD45/20151 – Métodos de Pesquisa em Execução Musical. Estudos Especiais em Interpretação (51h)****(09/08/2021 - 06/12/2021)**

Em Métodos de Pesquisa em Execução Musical, o professor José Maurício deu indicações para a concepção e escrita do artigo, destacando a importância da revisão bibliográfica e solicitou aos mestrandos que apresentassem o seu projeto e o ponto da

situação sobre a evolução dos seus trabalhos. Tivemos oportunidade de discutir textos, cuja leitura foi previamente recomendada, de autores que exploram a criatividade e a linguagem artística como processo de conhecimento, nas aulas dos professores Lucas Robatto e Suzana Kato. Abordamos Umberto Eco, Muniz Sodré e Bruno Netl, entre outros.

À semelhança do que aconteceu em Oficina de Prático-Interpretativa, em Estudos Especiais em Interpretação tive oportunidade de contatar e trocar experiências com os meus colegas de mestrado e de aprofundar e conhecimentos sobre as teorias da interpretação e da performance.

### **MUSE95/20181 - OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA (102h)**

**(09/08/2021 – 06/12/2021)**

Nesta disciplina, continuamos o trabalho de partilha de experiências, tendo continuado a assistir às atividades dos meus colegas da classe de trombone e colaborado nos exercícios de aquecimento e máster classes. Tive ainda a oportunidade de, no segundo semestre, ouvir dois alunos de tuba da graduação da UFBA e de lhes transmitir o meu *feedback*.

No âmbito deste mestrado, submeti em julho de 2021 uma comunicação ao XXV Congresso Nacional da ABEM, na área do Ensino Instrumental, em coautoria com o meu orientador, Prof. Dr. Lélío Alves, denominada *Óperas de Richard Wagner (1813-1883): análise e proposta de estudo dos principais excertos para tuba*. Esta comunicação integra parte do meu trabalho realizado para o Produto Final e foi apresentada a 23/11 via *on line*.

## 2. ARTIGO

**A função da tuba no repertório de banda sinfônica: processo de estudo aplicado à Terceira Sinfonia de James Barnes (n.1949).**  
**The function of tuba in the band symphonic repertoire: study process applied to the Third Symphony of James Barnes (b. 1949).**

Filipe Queirós  
 UFBA  
 filipequeiros@yahoo.com

Resumo: Neste trabalho discute-se a função da tuba na banda sinfônica, através da análise de alguns excertos de partituras de tuba que evidenciem a sua função harmônica, rítmica e melódica, em obras significativas para aquela formação. Considerando a relevância do naipe de tubas na construção do produto final apresentado pelas bandas sinfônicas, pretende-se com este trabalho refletir sobre a função da tuba na banda sinfônica e explorar técnicas base aplicáveis na execução do repertório, e, assim, melhorar o desempenho do tubista na sua interpretação e facilitar o trabalho do maestro ou do mestre de banda na preparação do grupo. Utilizando uma metodologia de pesquisa bibliográfica e documental e recorrendo ao meu conhecimento empírico, através da análise da partitura de tuba da Terceira Sinfonia, Op. 89, de James Barnes (n.1949), identificam-se aspetos técnicos que requerem particular atenção e propõe-se um planeamento de estudo das partes de tuba, aplicando técnicas base de execução. A inclusão de um registo vídeo da performance do solo inicial desta Sinfonia complementa este artigo, permitindo observar a eficácia desse processo de estudo.

**Palavras-chave:** Tuba. Banda sinfônica. Excertos orquestrais. Processo de estudo. James Barnes.

Abstract: This paper discusses the function of the tuba in the symphony band, through the analysis of some excerpts of tuba scores that evidence their harmonic, rhythmic and melodic function, in significant works for that formation. Considering the relevance of the tuba section in the final artistic product presented by the symphonic band, this work aims to contribute to improve the performance of the tubist in the interpretation of the repertoire and facilitate the work of the conductor in the preparation of the group. Using a methodology of bibliographic and documentary research and my empiric knowledge, through the analysis of the tuba score of the Third Symphony, Op. 89, by James Barnes (b. 1949), technical aspects that require particular attention are identified and it is proposed a planning of study of the tuba parts, applying basic techniques of execution. The inclusion of a video recording of the performance of the initial solo of the Symphony complement this article, allowing us to observe the efficacy of this study process.

**Keywords:** Tuba. Low brass. Wind band. Tuba excerpts. Study process. James Barnes.

### 2.1. INTRODUÇÃO

No âmbito do mestrado profissional PPGPROM da UFBA, disciplina de Estudos de Banda de Música, apercebi-me de que, à semelhança do que acontece em Portugal, um grande número de instrumentistas de sopro tem origem nas bandas sinfônicas espalhadas pelo Brasil, com grande tradição neste país.

Com o crescente interesse pela pesquisa sobre esses agrupamentos de sopro e a produção de artigos sobre o seu desenvolvimento, pretendo com este trabalho contribuir para a reflexão sobre a execução das partes de tuba no repertório de banda, tanto mais que, na maioria dos cursos no ensino superior, a preparação de excertos não é objeto de um trabalho aprofundado no plano de estudos. Este conhecimento poderá ser útil não só no desenvolvimento individual dos músicos, mas também para o mestre de banda, pois será importante que ele possua conhecimentos técnicos com algum aprofundamento, uma vez que é da sua responsabilidade ministrar conteúdos básicos sobre a execução dos diversos instrumentos. Todos sabemos que são distintas as especialidades instrumentais que integram as bandas sinfônicas, desde as madeiras de palheta simples a palheta dupla, aos metais de variados registos, tonalidades, dedilhações e posições de vara (trombones), até ao extenso naipe de percussão que inclui um inúmero leque de instrumentos, dificultando o trabalho do mestre de banda.

Pretendo encontrar resposta para as seguintes questões: Qual a função da tuba na banda sinfônica? Quais serão as maiores dificuldades técnicas a ultrapassar na execução de um excerto específico? Como preparar o tubista para que, artisticamente, possa evoluir na sua aprendizagem e o naipe possa contribuir para melhorar a performance final do grupo?

Assim, o objetivo deste trabalho consiste em discutir a função da tuba na banda sinfônica e explorar técnicas base aplicáveis na execução do repertório, de forma a melhorar a prestação do naipe e da banda em geral. Pretende-se, assim, contribuir para a evolução e competência do músico na preparação dos excertos, em função das particularidades que cada um apresenta.

Para a resolução deste problema, irei explorar diversas hipóteses, desde a escolha da tonalidade da tuba a usar em função do repertório e o posicionamento do naipe na banda, a uma proposta de análise da partitura de tuba para identificação das maiores dificuldades e sugestão de aplicação de técnica base.

Apesar deste pesquisador não ter uma formação oriunda das bandas de música, durante o meu percurso escolar e profissional integrei agrupamentos de sopro de caráter e dimensão diversa e em vários países. Refiro, por exemplo: bandas de música escolares, onde o nível dos participantes não era homogêneo, pois continha estudantes de diferentes graus de aprendizagem; bandas filarmônicas que participavam em festas e romarias das aldeias/vilas/cidades e me permitiam auferir um remuneração a outras de maior notoriedade,

como a *Orquestra de Sopros Nacional dos Templários* (Portugal), onde participavam jovens selecionados de todo o país em encontros anuais de duas semanas; ou a *European Youth Wind Orchestra*, com músicos selecionados por toda a Europa.

Neste estudo, aplico o meu conhecimento empírico, além de utilizar uma metodologia assente na coleta de dados através de uma pesquisa bibliográfica realizada em livros, teses, dissertações e sites que abordam o tema, e pesquisa documental de partituras, recorrendo às palavras-chave – tuba contrabaixo, banda filarmônica, excertos, audições, técnica base, James Barnes – complementada com pesquisa documental de partituras.

Na revisão de literatura especializada de autores brasileiros a que tive acesso, constatei que há uma produção considerável de trabalhos publicados sobre bandas de música, explorando temáticas relativas ao historial e papel sociológico das bandas, às bandas militares e inovações introduzidas ao longo do tempo, ao ensino coletivo, à escrita didática e parâmetros técnicos de execução, à difusão musical, à estrutura organizativa, ou à análise musicológica e tipologia do repertório. No entanto, pelo que me foi dado observar, é escassa a abordagem à análise e descrição de processo de estudo de excertos de banda sinfônica. Situação que contrasta com a referente aos excertos de orquestra sinfônica e preparação para audições orquestrais, que conta com diversos trabalhos publicados por autores brasileiros.

Relativamente à produção internacional sobre a temática de excertos de tuba para Banda Sinfônica, cite-se a dissertação de doutorado do americano Brent Meadows Harvey *Essential Excerpts for Tuba from Original Works Written for Wind Ensemble* (2007), que apresenta uma análise dos principais excertos para tuba de obras originais para grupos de sopros. Reflete sobre o ensino, preparação, estudo e performance dos principais excertos de tuba solicitados nas audições para bandas militares, nomeadamente o da *Terceira Sinfonia* op. 89 de James Barnes (n.1949) que exploro neste artigo.

Na estruturação deste artigo, apresento, na primeira seção, a contextualização do aparecimento da tuba e da sua função na banda sinfônica; na segunda seção, com base na escrita utilizada pelos compositores e recorrendo a vários excertos musicais de partes de tuba de repertório para banda, abordo essa função rítmica e de suporte harmônico ou melódico atribuída a esse instrumento e identifico as principais dificuldades na sua execução; na terceira seção, apresento uma proposta de planeamento de performance, descrevendo um processo de estudo aplicado a três excertos que integram a Terceira Sinfonia, Op. 89, de James Barnes (n. 1949), obra que resultou de uma encomenda da Banda da Força Aérea dos Estados

Unidos de Washington DC a esse composito, sendo reconhecida como uma das peças mais significativas do repertório orquestral de sopro e habitualmente exigida nas audições profissionais para a vaga de tubista.

Incluo também no meu trabalho a gravação vídeo do solo no início da Sinfonia, como evidência de que o conhecimento e aplicação de diversas técnicas e a estruturação do processo de estudo de um músico são determinantes para a melhorar a prestação do tubista na banda sinfônica.

## **2.2. A TUBA NO CONTEXTO DA BANDA SINFÔNICA**

### **2.2.1. O surgimento da tuba e a evolução do instrumento**

A razão principal para o aparecimento da tuba, em 1835, surgiu da necessidade de existir uma voz grave na família dos sopros e em especial na secção dos metais, em particular no âmbito orquestral, já que os instrumentos utilizados até ao momento com essa função não satisfaziam os compositores (BEVAN, 1996).

Os seus antecessores serpentão, trompa e oficleide nunca conseguiram preencher essa função de maneira adequada, já que não produziam um som grave e sólido, capaz de funcionar harmonicamente e como linha de baixo para o resto da família dos metais e da orquestra e que agradasse aos compositores e a quem os escutava. Isto devido ao pequeno volume sonoro e ampliação de dinâmicas, às suas debilidades a nível de afinação e à limitação em atingir o registo grave que era desejado nesses instrumentos (BEVAN,1996).

Com efeito, na sequência da importância dada ao baixo contínuo, por volta de 1600, a atenção sobre a estrutura harmônica ficou mais focada nas linhas graves, sentindo-se a necessidade do alargamento dessas vozes e a de um instrumento que desempenhasse essa função adequadamente. No período Clássico, os compositores interessaram-se particularmente por explorar a ideia de contraste entre a secção das cordas, sopros e tímpanos e de resolver as questões de equilíbrio sonoro, mas foi, sem dúvida, nos países germânicos, e com o desenvolvimento das bandas militares, que a necessidade da existência duma eficaz secção de instrumentos de sopro em registo grave mais se fez sentir (BEVAN, 1996, p. 3). Pode considerar-se este fato como uma forte contribuição para o surgimento da

tuba. A este propósito Wilhelm Wieprecht<sup>3</sup> (1835), responsável pela Banda Militar da Prússia, escreveu:

Há 10 anos que trabalho com bandas militares e sinto, suponho, a necessidade de um verdadeiro instrumento de sopro contrabaixo. Nenhum dos instrumentos de sopro baixo, como: 1) a trompa baixo inglesa, 2) o serpentão (ambos com uma extensão efetiva de no máximo duas oitavas e meia, ou seja, do Sol agudo até o Contrabaixo C) e 3) o trombone baixo (com um compasso de 3 oitavas da segunda oitava dó ao contrabaixo dó), poderia preencher o lugar do contrabaixo necessário que a música de banda de sopro exigia (apud. BEVAN, 1996, p.2, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Provavelmente foi a inovação organológica do aparecimento de válvulas nos metais, idealizado por Heinrich Stölzel, que contribuiu para o aparecimento da tuba. Em 1835, Wilhem Wieprecht juntamente com o construtor de instrumentos Johann Gottfried Moritz inventaram a tuba baixo em Fá (BEVAN, 1996). Esta tinha afinação em Fá e cinco válvulas, no entanto, o seu diâmetro da campânula era menor que a dos dias de hoje. Três anos mais tarde Moritz e Wieprecht patentearam a tuba em Mi bemol (BEVAN, 2000).

Desde logo surgiram as primeiras críticas positivas, acerca das qualidades deste instrumento. Berlioz (1855) afirmava que a tuba baixo possuía uma sonoridade e uma afinação boas, nada semelhante ao oficleide, passando a considerar este instrumento como o verdadeiro baixo na seção dos metais, modificando nas suas partituras todas as indicações de oficleide para tuba.

De acordo com Bevan (1980, 1996) , os novos desafios decorrentes desta inovação mecânica da invenção da válvula possibilitaram que os construtores de instrumentos explorassem o sistema de válvulas para atingir uma estabilidade tonal com flexibilidade técnica, e, assim, foi possível abandonar soluções arcaicas como a utilização de certos dedilhados ou a utilização alternada de chaves para a resolução de problemas decorrentes da escrita musical.

Na continuação de expandir as possibilidades de volume sonoro e ampliação do registo grave para a utilização em bandas de sopro, o construtor de instrumentos Vaclav

---

<sup>3</sup>Friedrich Wilhelm Wieprecht (1802 – 1872) foi um músico alemão e desenhador de instrumentos que estudou em Dresden e Leipzig e trabalhou em Berlim. Teve contatos com a firma Griessling & Schlott, os construtores das primeiras válvulas de pistões. Em 1845 recebeu um convite para reorganizar a música da Guarda Prussiana de Cavalaria. Teve algumas disputas com Adolph Sax, a quem acusou de se ter apropriado das invenções alemãs. Deu um enorme contributo para a evolução dos mecanismos de válvulas.

<sup>4</sup>For 10 years now, I have been working with military bands, and have felt, I suppose, most surely the need of a true Wind instrument. None of the bass wind instruments, such as: 1) the English bass horn, 2) the serpent (both with an effective compass of at the most two and one half octaves, viz. from treble G down to Contrabass C) and 3) the bass trombone (with a compass of 3 octaves from second octave C to contrabass C), could fill the place of the needed contrabass which wind band music demanded.



Frantisek Czerveny em 1845 criou a tuba contrabaixo em Dó e Si bemol que foi inicialmente usada em grupos de sopros e mais tarde inserida na orquestra por Wagner (1813-1883) no seu ciclo de dramas musicais, *O Anel do Nibelungo* (PHILLIP, WINKLE, 1992, p.58).

### **2.2.2. A escolha da tuba**

A resposta a esta questão remete-nos para a razão principal pela qual a tuba foi criada: garantir uma base sólida harmônica para os outros instrumentos da banda, com um grande volume sonoro, considerando as várias tonalidades de tubas existentes: tuba baixo em Fá ou Mi bemol e tuba contrabaixo em Dó ou Si bemol.

A tuba contrabaixo, por originalmente ser de uma tonalidade mais grave que a tuba baixo, é mais indicada para tocar o repertório que se situa nesse registro. A dimensão do instrumento, nomeadamente o fato do diâmetro do tubo e da campânula ser maior do que a tuba baixo, dá origem a um volume sonoro maior e mais rico em harmônicos, proporcionando mais facilidade para os outros naipes afinarem e se apoiarem harmonicamente.

Tecnicamente é também mais fácil afinar as notas do registo grave com uma tuba contrabaixo, já que cada válvula adicional, ao descer meio tom à tonalidade natural do instrumento, sobe 6% a afinação. A presença da quarta válvula ajuda a superar este problema em algumas notas com o uso de posições auxiliares, mas só a partir de uma quarta justa descendente, visto que o tamanho do tubo desta válvula desce dois tons e meio à tonalidade natural do instrumento (PHILLIPS; WINKLE, 1992, p.58). Este requisito é desejável para estudantes acima do nível inicial de aprendizagem. Observa-se que nem todas as tubas possuem a quarta válvula, sistema mais complexo e que encarece a aquisição do instrumento.

Também a nível técnico, a emissão do som é dificultada com o aumentar do tubo decorrente do uso de mais válvulas, já que o ar irá percorrer uma maior distância de tubo, implicando mais dificuldades ao nível da articulação, embocadura, coluna de ar e a sua pressão. Mais um motivo pela opção das tubas contrabaixo em detrimento das tubas baixo, é o fato de nas audições das bandas sinfônicas profissionais, como por exemplo na *The United States Navy Band*, ser requerido especificamente que o programa da prova seja tocado nas tubas contrabaixo.

Pensando no processo de aprendizagem do tubista, que geralmente se inicia pela tuba contrabaixo, será também aconselhável as bandas adquirirem este tipo de tuba. Deste modo,

as tubas contrabaixo, além de servirem para executar da melhor maneira a sua função no repertório de banda, também irão beneficiar o processo de evolução do músico.

Em relação à tuba baixo e decorrente da minha experiência, considero recomendável usar a tuba baixo nas seguintes situações: se as obras integrarem duas vozes na parte de tuba, desde que a primeira voz se situe num registo médio ou agudo da tuba, em que o tubista se sinta mais confortável em utilizar a tuba baixo; se artisticamente for desejada uma primeira voz com um volume de som menor e um timbre diferente da segunda voz; se na obra existir algum solo que demande mais agilidade e um registo mais agudo da tuba; por alguma especificação na partitura que solicite tuba baixo; ou por fim por algum requisito do maestro.

Relativamente à clave utilizada pelos compositores na escrita da partitura de tuba, verifica-se que não há clareza nem unanimidade entre eles. Observou-se que em algumas partituras mais antigas, as partes da tuba apareciam em clave de sol, mas sabe-se que o tubista lia e tocava duas oitavas abaixo do que estava escrito. Sem conseguir encontrar em fontes bibliográficas uma explicação clara sobre isto, adianto as minhas próprias conjecturas: alguns dos tubistas da banda poderiam ter sido, anteriormente, músicos de outros instrumentos que lessem em clave de sol, por exemplos trompetistas; por outro lado, a clave de sol também é a primeira a ser ensinada nas escolas públicas, facto que facilitaria a leitura de músicos que chegassem à banda, estando de imediato aptos a ler nessa clave. Curiosamente, no repertório sinfónico, em métodos ou noutras obras para tuba, a clave de sol nunca foi utilizada para a escrita do instrumento.

### **2.3. A FUNÇÃO DA TUBA NA BANDA SINFÔNICA**

No desenvolvimento desta seção aplico o meu conhecimento empírico, enquanto tubista e performer atual, além da experiência que acumulei enquanto professor, recorrendo também à memória dos meus tempos de jovem estudante e das dificuldades que sentia, quando me iniciei nas bandas sinfônicas.

A escrita predominante nas partituras de tuba num grupo musical, seja na orquestra, na banda sinfônica ou noutro ensemble, representa a função de baixo na estrutura harmônica. Com um registo grave semelhante ao do contrabaixo e contrafagote, a tuba é o instrumento que possui o maior volume sonoro. As suas possibilidades dinâmicas, que vão desde um *pianíssimo* com um som veludado a um *fortíssimo* capaz de sustentar uma orquestra sinfônica de

100 elementos, fazem da tuba um instrumento que realiza a sua função de baixo em excelência. A banda sinfônica pode integrar vários tubistas, criando assim um naipe de tubas com uma média de quatro músicos, ao contrário, por exemplo, da orquestra sinfônica, onde normalmente só existe um tubista.

Nesta secção do meu artigo, apresento alguns dos mais relevantes trechos das partituras de tuba do repertório original para Banda Sinfônica e identifico as principais funcionalidades da tuba, maioritariamente as funções harmônica e/ou rítmica, mas também exemplos de passagens que destacam a função melódica, com virtuosas melodias e solos. Alguns destes excertos são habitualmente pedidos em audições (HARVEY, 2007, p.7). Apresento-os na lista abaixo, ordenados pelo apelido do compositor:

Barnes James *Third Symphony*, Op.89  
 Berlioz Hector *Funeral and Triumphal Symphony*  
 Creston Paul *Celebration Overture*, Op. 61  
 Grainger Percy *Lincolnshire Posy*  
 Hindemith Paul *Symphony in B flat*  
 Hindemith Paul *Konzertmusik*, Op. 41  
 Holst Gustav *Second Suite in F for Military Band*  
 Smith Claude T. *Symphony N<sup>o</sup> 1 for Band*

### **2.3.1. Função harmônica e rítmica**

Os excertos de tuba apresentados nesta secção, nas figuras seguintes, permitem visualizar a função harmônica e/ou rítmica da tuba, através da escrita representativa da linha do baixo, habitualmente atribuída a esse instrumento. Observa-se que, por norma, a tuba toca as notas fundamentais do acorde da harmonia e é responsável pelo seu movimento harmônico; pode acrescentar a função rítmica semelhante à atribuída a percussão, devido à potência sonora da tuba. Assim é possível, auditivamente para o resto dos elementos da banda, estar a tocar e a escutar a base rítmica e harmônica em simultâneo.

**WCU**  
**BANDS**  
Tuba  
LLOWHEE, NC 28723  
Con spirito

**celebration overture**

PAUL CRESTON Op. 61

ff

mf

p

mf

f

ff

10

20

30

9

40

Fig. 1. – Excerto da partitura de tuba.  
Paul Creston, *Celebration Overture*, Op. 61

Apresenta-se na figura anterior um exemplo típico onde é possível verificar que o compositor utiliza a tuba simultaneamente como suporte rítmico e harmônico. O principal desafio deste excerto é manter a agilidade e a pulsação na execução do padrão rítmico durante um elevado número de compassos seguidos.

The image displays three systems of musical notation for a tuba part. The first system begins with a box containing the number 68, followed by the instruction "Slow off" and "In time, 2nd Speed, but waywardly". The dynamics range from *ff* to *f*. The second system starts with a box containing the number 76 and features dynamics of *p*, *ff*, and *pp*. The third system begins with a box containing the number 83, followed by "Slow off lots" and "In time, 1st Speed". The dynamics in this system include *ff*, *pp*, *f*, *p*, and *ppp*. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks.

Fig. 2. - Excerto da partitura de tuba.  
 Percy Grainger, *Lincolnshire Posy*  
 Mov. 3 "Rufford Park Poachers" (slowingly)

O exemplo da figura 2 apresenta uma linha de base harmônica com sustentação sonora, que representa um desafio para o naipe no que diz respeito ao uso das respirações, de modo que o som não tenha interrupções, se assemelhando ao papel dos contrabaixos em uma orquestra sinfônica. É aconselhável que o naipe se divida para executar as duas vozes oitavadas quando sugeridas na partitura.

SBS-250

Fig 3. – Excerto da partitura de tuba  
 Percy Grainger, *Lincolnshire Posy*,  
 Mov. 6 “The Lost Lady Found” (fast, but sturdily)

O excerto da figura 3 é um acompanhamento mais simples de executar, ao contrário dos dois apresentados anteriormente, devido às pausas durante a linha de baixo, concedendo tempo para uma boa respiração.

# Symphony in B flat

I Paul Hindemith

Fig. 4 – Excerto da partitura de tuba  
Paul Hindemith, *Sinfonia em Si Bemol*

Excerto semelhante ao anterior, apresentando uma linha de acompanhamento fácil de executar devido às pausas escritas, o que permite tempo para respirar e não exige uma sustentação sonora durante vários tempos.

Fig. 5 – Excerto da partitura de tuba  
Gustav Holst, *Segunda Suíte para Banda Militar*  
Mov IV "Fantasia on the Dargason" (allegro moderato)

O excerto da figura 5 apresenta um desafio habitual na escrita de tuba para banda sinfônica, consistindo em tocar notas longas sustentadas no registo grave. Acresce a dificuldade de ser na dinâmica de *fff*.

### 2.3.2. Passagens melódicas e virtuosas

Não só da função estrita de linha de baixo vive a tuba da Banda Sinfônica. Também linhas melódicas secundárias e/ou principais lhe são atribuídas ocasionalmente. Pela razão do seu amplo espectro dinâmico é possível a tuba “sair” do registo grave onde toca as notas bases dos acordes e ir para um registo mais agudo e assim executar uma melodia. No entanto os compositores, por vezes, desejam uma melodia no grave e assim a tuba é o instrumento principal a ser escolhido. Existem no repertório também passagens muitas vezes virtuosas, que intercalam de naipe em naipe, e passam também pelas tubas. Os excertos que se apresentam a seguir demonstram essas características.



Fig. 6 - Excerto da partitura de tuba  
Paul Creston, *Celebration Overture*, op. 61

O excerto da figura 6 apresenta uma linha melódica que requer agilidade a nível técnico, tanto na rápida digitação como em variadas formas de articulação, sendo exigente ao nível da flexibilidade devido aos constantes saltos intervalares.

**BASS I**

I. Konzertante Ouvertüre *Spiccato* Paul Hindemith, Op. 41

*Maeztoso.*  $\downarrow = (112-114)$



Fig. 7 - Excerto da partitura de tuba  
Paul Hindemith, *Konzertmusik*, Op. 4

II. Sechs Variationen  
über das Lied „Prinz Eugen, der edle Ritter“

Handwritten annotations in blue ink include: *Sacca rissimo*, *Bässe*, *Watch*, *poco rit*, *Bühne*, *Derrick*, *Allmählich verlangsamen Begleitung*, *Majestätisch*, and *Turn*.

Fig. 8 - Excerto da partitura de tuba  
Paul Hindemith, *Konzertmusik*, Op. 41:  
Mov. 2 Sechs Variationen über das Lied "Prinz Eugen, der Edle Ritter"

Nas figuras 7 e 8 temos dois excertos da relevante obra do repertório para banda sinfônica de Paul Hindemith (1895-1963), onde o naipe de tubas é muitas vezes solicitado a executar uma importante linha melódica. A capacidade técnica em tocar veloz no registo grave é necessária para uma clara nitidez nessas passagens que, por se situarem neste registo, se tornam mais difíceis.

# Trauer- und Triumph-Symphonie.

Symphonie Funèbre et Triomphale. Funeral and Triumphal Symphony.

Tuba I.

Trauermarsch.- Marche Funèbre.- Funeral March.

H. Berlioz, Op. 15.

Moderato un poco lento.

The musical score for Tuba I consists of four staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *p* (piano) and a first ending bracket labeled '1'. The second staff features a *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco) instruction. The third staff starts with a *ff* (fortissimo) dynamic and includes a second ending bracket labeled '2'. The fourth staff begins with a *dim.* (diminuendo) instruction and a third ending bracket labeled '3'. The final staff concludes with a *cresc.* instruction. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4.

Fig.9 - Excerto da partitura de tuba  
H. Berlioz, *Trauer-und Triumph-Symphonie*

Neste excerto a escrita situa-se num registo mais agudo que o habitual, provavelmente pelo fato de a tuba ter surgido nesta época e de os seus antecessores, serpentão e oficleide, terem um registo mais agudo. Nesta escrita o tubista enfrenta o desafio técnico de dominar o registo agudo nas várias dinâmicas desde *piano* a *fortíssimo*, sendo recomendável o uso da tuba baixo.



Fig. 11- Excerto da partitura de tuba  
Percy Grainger, *Lincolnshire Posy*  
Mov. 4 "The Brisk Young Sailor" (sprightly)

O solo apresentado na figura 11 demanda um bom controle da dinâmica em *pianíssimo*, com leveza nas notas em *staccato* e agilidade nas semicolcheias.

Fig. 12 Excerto da partitura de tuba  
Ingolf Dahl, *Sinfonietta for Concert Band*  
Mov. 3 Dance Variations (vivacissimo) pagina 189

O pequeno solo da figura 12 é um exemplo de atonalidade da linha melódica, com alguns intervalos menores. Excerto de curta duração, apenas de oito compassos, exigindo ao tubista grande concentração para o executar corretamente.

The image displays a musical score for tuba, consisting of four staves. The first staff is marked with a circled 'I' and the word 'Solo'. The second staff includes dynamic markings: *p*, *mp*, and *mf*, along with a triplet of eighth notes. The third staff is marked with a circled 'J' and features a triplet of eighth notes. The fourth staff shows various time signatures: 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, and 3/4. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Fig. 13 - Excerto da partitura de tuba  
Mov 2. Shoho – Muga(spirited) (pagina407)

O extenso solo da figura 13 decorrente do extenso espectro do seu registo deve, preferencialmente, ser executado com uma tuba baixo para a obtenção de uma maior virtuosidade, definição e segurança no registo agudo. A realização do ritmo de tercina e semicolcheia, que regularmente aparecem, exigem do executante grande precisão na execução rítmica.

#### 2. 4. TERCEIRA SINFONIA DE JAMES BARNES (n.1949): O COMPOSITOR, ANÁLISE E PROCESSO DE ESTUDO DA PARTITURA DE TUBA

A escolha da Terceira Sinfonia, Op. 89, de James Barnes, para o desenvolvimento de um processo de estudo aplicado à parte da tuba, resulta do fato desta obra ser representativa das várias funções da tuba na banda, já referidas, da notoriedade do compositor e da obra, e de ser frequentemente solicitada nas audições profissionais para tubista nas bandas sinfônicas.

Com efeito, James Barnes (n.1949) é um dos mais relevantes compositores americanos da atualidade para banda sinfônica, com mais de uma centena de obras publicadas e apresentadas nas salas de concerto mais prestigiadas dos Estados Unidos, assim como noutros países da Bacia do Pacífico, além do continente europeu. É também professor na Universidade do Texas, orientando cursos de orquestração e composição e regendo o Ensemble de Sopro e a banda sinfônica da universidade.

Como compositor, a qualidade da sua música contemporânea para banda de sopro tem sido amplamente reconhecida, tendo sido distinguido com os conceituados prémios da

*American Bandmasters Association* e da *American Society of Composers, Authors and Publishers* (ASCAP), além de outras distinções atribuídas, como maestro de bandas universitárias e outros serviços prestados à música. Destaque-se a sua contratação para escrever obras para as principais bandas militares de Washington DC, e a encomenda da *United States Air Force Band* em Washington DC, que originou a Terceira Sinfonia. Nas notas que escreveu sobre a obra, o próprio compositor cita que foi o maestro da Banda à época que lhe solicitou “um significativo trabalho para uma banda de sopro, acrescentando que poderia ser em qualquer estilo, dimensão ou grau de dificuldade”. Terminada em 1994, a obra foi escrita num período da vida pessoal de James Barnes particularmente difícil, conforme notas ao programa da autoria do próprio compositor:

Comecei a trabalhar nisso seriamente, (...) logo após a morte da nossa filha Natalie. Esta sinfonia é a obra mais desgastante que já compus. Se fosse dado um apelido, acredito que "Trágico" seria apropriado. O trabalho progride da mais profunda escuridão do desespero até ao brilho da realização e alegria.

O primeiro movimento é um trabalho de muita frustração, amargura, desespero e desânimo - todos os meus próprios sentimentos pessoais depois de perder a minha filha. O scherzo (segundo movimento) tem um certo sarcasmo e uma doçura amarga, porque tem a ver com a pompa e a presunção de certas pessoas no mundo. O terceiro movimento é uma fantasia sobre como o meu mundo seria se Natalie tivesse vivido. É uma despedida para ela. O *finale* (quarto movimento) representa um renascimento do espírito, uma reconciliação para todos nós. O segundo tema do último movimento é baseado em um antigo hino infantil luterano chamado *Eu sou o Cordeirinho de Jesus*. Este hino foi cantado no funeral de Natalie (...). Três dias depois de terminar esta sinfonia, em 25 de junho de 1994, nosso filho Billy Barnes nasceu. Se o terceiro movimento é para Natalie, então o final é realmente para Billy e nossa alegria em sermos abençoados com ele após a trágica morte de sua irmã<sup>5</sup>. (BARNEY, 2002, tradução nossa).

Para executarmos a função da tuba na banda, como tecnicamente teremos que tocar? Quais as técnicas que nos vão ajudar a sustentar o som no registo grave, que nos consome tanto ar? Como teremos de articular com precisão no registo grave, onde a clareza de articulação se torna difícil?

---

<sup>5</sup> I began to work on it in earnest at a very difficult time in my life, right after our baby daughter, Natalie, died. This symphony is the most emotionally draining work that I have ever composed. If it were to be given a nickname, I believe that "Tragic" would be appropriate. The work progresses from the deepest darkness of despair all the way to the brightness of fulfillment and joy. The first movement is a work of much frustration, bitterness, despair, and despondency -- all my own personal feelings after losing my daughter. The scherzo (second movement) has a sarcasm and bitter sweetness about it, because it has to do with the pomposity and conceit of certain people in the world. The third movement is a fantasia about what my world would have been like if Natalie had lived. It is a farewell to her. The finale (fourth movement) represents a rebirth of spirit, a reconciliation for us all. The second theme of the last movement is based on an old Lutheran children's hymn called *I am Jesus' Little Lamb*. This hymn was sung at Natalie's funeral (...). Three days after I completed this symphony, on June 25, 1994, our son Billy Barnes was born. If the third movement is for Natalie, then the finale is really for Billy, and our joy in being blessed with him after the tragic death of his sister.

Na banda, a tuba tem como função realizar a base harmônica aliada muitas vezes também a uma base rítmica, mais ou menos predominante, dependendo da obra. Para nos ajudar a tocar com uma base técnica mais correta eu escolhi a 3ª Sinfonia de James Barnes, e irei realizar um processo de estudo de algumas passagens representativas que a partitura de tuba apresenta. A razão da escolha desta obra, além das já apresentadas, é o fato de integrar um grande solo de tuba no início da sinfonia, provavelmente o maior solo para tuba no repertório de banda.

Segundo Harvey (2007), este solo requer um desempenho contínuo e suave com o máximo cuidado em contraste dinâmico e sensibilidade à música. Realizei a gravação deste solo ([link vídeo](#)) sustentado no processo de estudo que apresento em seguida.

**Third Symphony**  
*for Symphonic Band*

James Barnes  
Op. 89

Tuba

Lento  $\text{♩} = \text{♩} = 66$

one solo 5

S692

*mp doloroso*

9 *mf* *mp cresc.*

14

18 *f* *dim.* *rall.* 24 *a tempo* *p*

25 *mf* *p* *mf* *rall.*

31 *a tempo* 11 46 8 *Timp.*

*all players*

Fig. 14 - Excerto da partitura de tuba  
James Barnes, Terceira Sinfonia, Op. 89  
Mov. 1 (lento)  
([link vídeo](#))

**Compasso 4 a 7:** o primeiro intervalo do solo, de 9ª menor, na transição do compasso 4 para o compasso o 5, é de grande extensão o que pode originar alguma dificuldade técnica, acrescido do fato de ser no início do solo, onde a tensão da responsabilidade pode estar presente, e também pelo tubista ainda não ter tocado nenhuma nota, desde o início da sinfonia. Será, por isso, aconselhável que, mentalmente, o músico se vá preparando para esse desafio. Aliás, a própria natureza melódica dos intervalos já o pode tornar difícil, conforme referido por Harvey (2007). Para uma correta execução deste intervalo pode ajudar-nos a técnica de vocalização, isto é, utilizar as vogais O-I no intervalo. Assim, vocalizamos O na primeira nota Dó e, no momento de realizar o intervalo, mudamos a vocalização para a vogal I, na nota Ré bemol. Com este procedimento, o tamanho da cavidade vocal irá diminuir, o que ajudará na maior pressão da coluna de ar desejável para obter uma nota mais aguda (PHILLIPS & WINKLE, 1992). É necessário também diminuir a coluna de ar para a nota Ré bemol, para conseguir a mesma dinâmica da nota mais grave que tocamos anteriormente, pois quanto mais agudo o registo, menos ar é necessário, em comparação com o grave para, dinamicamente, ser uniforme.

**Compasso 7 a 13:** no início desta frase, existe apenas uma pausa de semínima para respirar. Para aproveitarmos esse tempo e inspirar o máximo de ar possível, abordo uma respiração que considero a mais eficaz, não só para este caso, mas para utilizar sempre, pois, empiricamente, reconheço que irá ajudar-nos em vários aspectos técnicos como a quantidade de ar inspirada e a qualidade de som. Iremos inspirar pensando no vocábulo OH, o que nos permitirá inspirar uma grande quantidade de ar. Porque razão utilizo OH e não AH, por exemplo? Decorrente da minha experiência, quando utilizo AH, a sensação física que eu tenho é de que a nossa boca e garganta não estariam tão abertas e assim não conseguiríamos inspirar tanto ar. Para expirarmos, aconselho a sílaba TOW. Assim a cavidade bocal continuará grande e a garganta aberta, produzindo deste modo uma quente coluna de ar. Assim, irá produzir-se uma ótima qualidade de som, grande, rico em harmónicos e bonito, que “abraçará” a banda sinfônica (PHILLIPS & WINKLE, 1992).

A frase inicia-se com a repetição do intervalo de 9ª, onde iremos repetir a técnica da vocalização já anteriormente referida. O diminuendo e crescendo do compasso 9 e 10 apresentam o desafio de manter a afinação estável. Essa dificuldade surge principalmente nos extremos dinâmicos, isto é, quando o diminuendo chega a uma reduzida dinâmica de



*pianíssimo* (*pp*) em diante, ou o crescendo a uma dinâmica de grande volume sonoro, a partir do *fortíssimo* (*ff*). Isto acontece, respectivamente, devido à diminuição substancial da coluna de ar e ao grande aumento. Normalmente esta oscilação é mais evidente ao causar a subida da afinação da nota, ficando a afinação alta. Para anular esta subida de afinação é importante o controlo da cavidade bucal, assim, proponho não a fechar em demasia no diminuendo e aumentar a abertura da cavidade bucal gradualmente com o crescendo.

Em seguida, no compasso 12 temos dois intervalos descendentes no primeiro e segundo tempo, respectivamente uma 8ª e uma 7ª, em que iremos utilizar a técnica da vocalização, mas de uma forma inversa ao que utilizamos nos intervalos ascendentes. Assim pensaremos, durante a transição das notas, em utilizar a vogal I para a nota superior e a vogal O para a nota inferior. Deste modo, a cavidade bucal aumenta alcançando a abertura correta para atingir a nota mais grave, que assim soará com uma boa qualidade de som, desde o seu início.

**Compasso 13 a 18:** Nesta frase considero importante um crescendo contínuo/homogêneo, que irá desde o *mp* do início da frase até ao *f* do compasso 18. Musicalmente, proponho dar uma especial ênfase ao Mi bemol do primeiro tempo do compasso 15, que é a nota mais aguda do solo, articulando-a claramente, para um contraste claro das notas anteriores ligadas, e tocar esta nota com expressividade sonora em toda a sua duração, indo assim ao encontro da ideia musical da frase que tão bem representa o que o compositor nos propõe no início do solo, *doloroso*. As respirações terão de ser curtas para não cortarem musicalmente todo este crescendo, pelo que, será necessária uma especial atenção à nota que antecede a respiração, tocando-a com direção e manter o timbre em toda a sua duração. O culminar desta progressão melódica chega com um acento no Fá sustenido do compasso 18. Esta será a nota mais forte de todo o solo, sendo importante ter ar suficiente para tocar esta nota forte os três tempos.

**Compasso 18 a 25:** após se atingir o auge dinâmico do solo no compasso 18, proponho diminuir gradualmente a dinâmica até ao compasso 25, até ao *piano*. Nesta frase devemos ter um bom controle sonoro nas notas longas que irão progredir na direção do registo grave. Uma grande cavidade bucal, e deste modo uma coluna de ar quente, irão proporcionar a riqueza dos harmônicos no registo grave e assim, com certeza, um som bonito (PHILLIPS & WINKLE, 1992). Será isso o que esperará um júri de uma prova para o lugar de tubista de banda sinfônica, quando ouvir este trecho. É desejável uma especial atenção na execução do

*ritardando* na nota sol, do compasso 23, de três tempos de duração, já que com o *ritardando* irá ficar um pouco mais longa, e dado que é uma nota bastante grave - a mais grave do solo – irá necessitar de mais ar. Assim, o executante deve ter atenção na capacidade de ar reservada, para que este não se esgote a meio da nota (MASON, 1987).

**Compasso 25 a 34:** esta frase encontra-se toda no registo grave. Por esse motivo, com certeza será um trecho em que o júri num concurso para seleção de um tubista para banda sinfônica estará especialmente atento, pois representa muito da sua função, que é tocar no registo grave. Então, na execução das colcheias desta frase, em que é necessária clareza e precisão na afinação, uma vez que as notas se situam no registo grave, e sendo por isso mais difícil a sua percepção, sugiro que vocalizemos cada nota, ou seja, colocar a posição vocal de cada uma como se a fossemos cantar. Aconselha-se que os intervalos melódicos desta passagem estejam bem interiorizados para que esta passagem resulte numa boa performance. Será importante a expressividade nos *crescendi* e *diminuendi* dos compassos 25 e 26, 28 a 30, e 31 a 34. Considero que a passagem do compasso 25 ao 34 deve representar bem o sentimento *doloroso* sugerido pelo compositor, representando a dor pela perda da sua filha Natalie. Pessoalmente, neste excerto, e em concordância com o maestro Vitor Matos que me regeu quando toquei esta obra a 05 de Junho de 2011, com a Banda Filarmônica de Amares na Casa da Música, Porto, Portugal, interpretei-a com caráter um pouco mais livre a nível de pulsação/rítmico, com a permissão de suaves *accelerandos* e *rubatos* em sincronia respectivamente com os *crescendo* e *diminuendos*. Numa prova de audição talvez seja prudente tocar de uma forma ritmicamente mais estável, apenas realizando o *ritardando* escrito no compasso 26. Como já foi referido, sendo este excerto muitas vezes solicitado nas audições para bandas, será imprescindível um controle total neste registo grave.

The image shows a musical score for tuba, measures 135 to 164. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 135 starts with a *rall.* marking. Measure 138 is marked *a tempo* with a quarter note equal to 56 (♩ = 56). Measure 143 has a *div: one* marking and a *p* dynamic. Measure 149 has a *ff* dynamic and a *(unis.)* marking. Measure 162 has a *one only* marking and a *mp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 15 - Excerto da partitura de tuba  
James Barnes, Terceira Sinfonia, Op. 89  
Mov. 3 (for Natalie)

**Compasso 135 a 164:** este exemplo da figura 15 representa bem a função habitual da tuba, de acompanhamento e apoio harmônico. Vejamos a clara resolução harmônica do compasso 137 de Lá bemol para Ré bemol. Neste excerto é importante o trabalho do chefe de naipe, que irá fazer diferença na performance sólida do naipe. É o caso do observado no compasso 138 que apresenta uma nota com a duração de três tempos em *fortíssimo* na pulsação da semínima a 56 (♩=56) sendo difícil, pela capacidade de volume de ar exigida, aguentar a duração total da nota na dinâmica pretendida (MASON, 1987).

Assim é importante planificar a divisão de respirações dentro do naipe. Para solucionar este problema proponho duas soluções: se o naipe for constituído por quatro tubistas, sugiro colocar dois respirando entre o primeiro e o segundo tempo e os outros dois respirando entre o segundo e o terceiro tempo; outra possibilidade, será a de dois músicos tocarem a nota sem nenhuma respiração, numa dinâmica que lhes permita tocá-la na sua completa duração, (mesmo que fosse apenas na dinâmica *forte*), e os outros dois executarem a nota mais forte, respirando de uma forma revezada. Lembrando que o objetivo é a sustentação da nota numa dinâmica de *fortíssimo* resultante do naipe, esta estratégia também pode funcionar com eficácia.

Um naipe organizado, com liderança do chefe de naipe a fazer este trabalho, resulta sem dúvida numa base sólida sonora, rítmica e harmônica. Caso contrário, imaginemos o oposto, ou seja, esta nota tocada sem organização, em que os tubistas respirem todos em simultâneo e assim quebrem a sustentação da nota; ou então que eles não respirem durante a nota e a esta comece a perder intensidade sonora devido a falta do ar, na passagem que

requer mais expressividade musical, sendo pela única vez solicitado o *fortíssimo* no naipe das tubas, neste movimento (MASON, 1987).

No compasso 143 o compositor indica que um músico deve tocar a voz superior. No entanto, poderá o chefe de naipe decidir o número de tubistas que poderá tocar a voz superior de acordo com o tamanho do naipe. Na minha opinião, se o naipe for até quatro tubistas, eu considero válido um tocar a voz mais aguda nesse acorde e os outros três tocarem a nota inferior, que será mais importante a nível harmônico para toda a banda. Mas imaginemos que temos um naipe de, por exemplo, seis tuba, neste caso, fará sentido colocar dois tubistas com essa nota superior, para assim dar maior volume à construção do acorde e deixar os outros quatro com a nota base.

Nos compassos 145 e 146, será necessário respirar pois este registo grave demanda muito ar e o tempo será bem vagaroso: *Adagio*. Assim a alternância de respirações é desejada. Teremos de realizar pelo menos uma respiração no meio da passagem. Haverá algumas possibilidades para escolher os lugares onde se respirar, pelo que eu sugiro, levando em conta o naipe de quatro tubistas, que dois respirem entre o compasso 145 e 146 e os outros dois entre o primeiro e segundo tempo do compasso 146. Para um melhor padrão de organização e de liderança, aconselho que seja regra geral o chefe de naipe e o tubista que se encontre a seu lado sejam os primeiros a respirar sempre que surgirem estas divisões. Este método permitirá interiorizar um padrão de respirações que será aplicado pelos tubistas em situações semelhantes, sabendo-se quem irá respirar em qual lugar.

Nos compassos 147 e 148 o compositor indica também a possibilidade de tocar o Si bemol oitavado para o grave (a nota mais grave de toda a obra). Neste caso proponho a divisão do naipe com os músicos que se sintam mais confortáveis em tocar o Si bemol mais grave, pois é uma nota delicada e exige mais tecnicamente. É necessário haver controlo da nota pedal para tocar afinado e em *piano*. Uma execução deficiente com oscilação da afinação, ou outra falha técnica, pode afetar a estrutura harmônica do acorde.

The image displays a page of a musical score for tuba, consisting of ten staves of music. The measures are numbered in boxes at the beginning of each staff: 341, 346, 351, 356, 361, 366, 371, 379, 387, 394, 402, and 409. The score includes various musical notations such as accents (^), slurs, and dynamic markings like *ff*, *f*, and *cresc.*. A handwritten note "too close" is present above measure 387. The final measure shown is 415, which includes a fermata and a "3" indicating a triplet. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Fig. 16 - Excerto da partitura de tuba  
James Barnes, Terceira Sinfonia, Op. 89  
Mov. 4 Finale (allegro gioioso)

**Compassos 341 a 413:** este último excerto que me proponho analisar é relevante, pois contém a melodia principal que é alternada em vários naipes e tocada juntamente com os

restantes metais. Apresenta vários desafios, como a velocidade de execução, a potente dinâmica e precisão rítmica, pelo que irei abordar os seguintes aspetos:

**Ritmo:** apresenta-se aqui o desafio de tocar a parte mantendo uma pulsação estável, visto que, apesar de o excerto estar em um compasso composto binário (6/8), alterna entre uma escrita composta e de compasso simples ternário ( $\frac{3}{4}$ ). Esta mudança rítmica exige total concentração do tubista para não permitir oscilações na pulsação.

**Articulação:** devido a esta frase melódica ser em *forte* e rápida, considero importante uma articulação bem pronunciada, com clareza no início das notas e com a articulação da língua veloz, pensando na sílaba TU (PHILLIPS & WINLKE, 1992).

**Fraseado:** para manter a energia e a constância da duração das notas, especialmente das semínimas, é determinante o revezamento da respiração no naipe, para que assim não se verifiquem quebras na melodia. Será necessário um trabalho cuidadoso na organização destas respirações, visto que a linha melódica se prolonga por vários compassos e sempre em *forte*, o que solicitará várias respirações por parte dos executantes.

**Dinâmica:** um trecho de grande extensão sempre em *forte*, que requer que o tubista esteja em boa forma, caso contrário a energia sonora se perderá com o decorrer dos compassos. Um movimento de língua rápida, articulando com um grande volume da coluna de ar, num registo médio e grave, exige bastante segurança do para conseguir esta dinâmica solicitada sem falhas. Alguns acentos em *ff* e vários *sffz*, respectivamente nos compassos 371 e 412, demandam que o tubista tecnicamente tenha “em sua bagagem” um grande espectro de dinâmicas e consiga assim tocar com uma grande intensidade de som.

## **2.5. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A análise da função da tuba no distinto repertório para banda sinfônica, em articulação com o conhecimento de uma técnica base adequada às características específicas que a escrita da partitura da tuba apresenta, são determinantes não só para o desenvolvimento e evolução do próprio músico e naipe, mas também para melhorar o resultado final e a performance do grupo em geral. Nesse sentido, considera-se fundamental que o tubista possua conhecimento detalhado da parte de tuba nas obras significativas do repertório para banda sinfônica, e esteja apto a identificar os principais desafios e dificuldades que poderá ter na execução da partitura e qual o processo de estudo mais adequado para os ultrapassar.

Através da análise da funcionalidade harmônica, rítmica e melódica da tuba na Terceira Sinfonia, Op. 89, de James Barnes, e recorrendo a uma reflexão apoiada na minha experiência pessoal enquanto performer e professor, propõe-se um processo de planeamento de estudo, complementado com um registo vídeo do importante solo inicial da obra, demonstrando-se a eficácia da metodologia de trabalho e das técnicas aplicadas na qualidade do produto final .

## REFERÊNCIAS

BERLIOZ, H. *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*. (trad. inglesa), Novello, Ewer and Co, London, 1858.

BEVAN, Clifford. Tuba. In Sadie, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan, New York, vol. 19, pp. 237-241.1980.

BEVAN, Clifford. A Brief History of the Tuba. In Morris, RW, Goldstein, E. R (Ed.). *The Tuba Source Book*. Indiana University Press, Indianapolis, pp. 1-9. 1996.

BEVAN, Clifford. *The Tuba Family*. 2nd Revised edition Winchester: Piccolo Press, 2000.

HARVEY, Brent Meadows. *Essential Excerpts for Tuba from Original Works Written for Wind Ensemble*. D.M.S. dissertation. University of North Carolina. 2007.

MASON, J. Kent. *The Tuba Handbook*. Toronto: Sonante Publications, 1977.

PHILLIPS, Harvey; WINKLE, William. *The Art of Tuba and Euphonium*. New Jersey: Summy-Birchard Inc., 1992.

([http://www.windrep.org/Third\\_Symphony\\_\(Barnes\)](http://www.windrep.org/Third_Symphony_(Barnes))). [Consultado a 02.03.2021].

## Fonte musicográfica (partitura) publicada

BARNES, James. *Third Symphony: A minor, Op. 89; Concert Band*. Southern Music Company, 1997. Tuba part. pp 11.

### 3. RELATÓRIOS FINAIS

De acordo com as especificações estabelecidas pelo Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFBA, apresento a seguir os relatórios das Práticas Profissionais Supervisionadas (PPS) em consonância com a minha proposta de pesquisa deste percurso acadêmico.

MUSE96	Prática Orquestral
MUSE99	Preparação de Recital/Concerto Solístico
MUSF04	Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental/Vocal



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

**Aluno:** Filipe Soares Barbosa Pinto de Queirós      **Matrícula:** 2021106159

**Área:** Criação Musical e Interpretação      **Ingresso:** 2021.1

<b>Código</b>	<b>Nome da prática</b>
MUSE96	Prática Orquestral

**Orientador da prática:** Lélío Eduardo Alves da Silva

**Descrição da prática**

**1) Título da prática:** Prática de orquestra

**2) Carga horária total:** 306 Hrs

**3) Locais de realização:** Sala São São Paulo.

**4) Período de realização:** 02/21 a 06/22

**5) Detalhamento das atividades (incluindo cronograma):**

a) Primeiramente começo por analisar a partitura com a finalidade de decidir a tuba indicada para a execução da mesma, que pode variar entre a tuba contrabaixo em Si bemol, a tuba contrabaixo em Dó ou a tuba baixo em Fá, ou até mesmo a alternância de uma tuba baixo e contrabaixo para a execução de uma mesma partitura. Essa primeira análise leva em conta essencialmente o registro da escrita. Após esse primeiro passo, dou início ao estudo da partitura com o instrumento e, simultaneamente, ao levantamento de informações auxiliares sobre esse repertório específico a ser realizado pela orquestra, como análise da partitura geral, audição de gravações e consulta de bibliografia relevante sobre as obras que irei tocar com a Osesp. Sendo a programação diferente de semana para semana, com a realização de três concertos semanais na Sala São Paulo (quinta, sexta e sábado), o meu processo de estudo para cada programa se repete semanalmente, exceto nas semanas de folga da orquestra, ou nas semanas em que eu próprio tenho folga, ou programas em que a tuba não integra a instrumentação do repertório. Quando toco obras que já executei com a Osesp anteriormente ou com outras orquestras, o processo de estudo é menor pela razão de já conhecer a obra.

**b) Cronograma de programa e concertos**

1. THIERRY FISCHER (concerto 14,15,16/01)

RAVEL Alborada del Gracioso

RAVEL Concerto para Piano em Sol maior

RAVEL Tzigane - Rapsódia para Violino e Orquestra  
RAVEL Bolero

2. THIERRY FISCHER (concerto 21,22,23/ 01)  
NEPOMUCENO Suíte Antiga, Op.11 14'  
BEETHOVEN Sinfonia nº 2 em Ré maior, Op.36

3. NEIL THOMSON (concerto 29,30,31/01/2021)  
Aleyson Scopel, piano  
DVORÁK No Reino da Natureza, Op.91  
BRITTEN Peter Grimes: Quatro Interlúdios Marítimos, Op.33a  
SHOSTAKOVICH Concerto nº 2 para Piano em Fá maior, Op.102

4. NEIL THOMSON (concerto 4,5,6/02/2021)  
STRAUSS Metamorfoses  
02/02 1 BRAHMS Serenata nº 2 em Lá maior, Op.16

5. NEIL THOMSON (concerto 25,26,27/02/2022)  
MONTEVERDI (Krenek) L'Incoronazione di Poppea: Excertos  
BRITTEN Morte em Veneza, Op.88: Suíte  
LUTOSLAWSKI Jogos Venezianos

6. THIERRY FISCHER (concerto 11,12,13/03/2022)  
COSTA LIMA Ojí - Chegança e Ímpeto encomenda, estreia  
STRAVINSKY O Pássaro de Fogo - Balé Completo  
PIAZZOLLA Milongón Festivo (versão sem bandoneon) bis  
STRAVINSKY Circus Polka

7. THIERRY FISCHER (concerto 18,19,20/03/2022)  
Gabriela Montero, piano  
Fernando Dissenha, trompete  
SHOSTAKOVICH Concerto nº 1 para Piano em dó menor, Op.35  
STRAVINSKY Petrouchka (1947)

8. NEIL THOMSON (concertos 29,30/4 1/5 )  
TCHAIKOVSKY Sinfonia nº 5 em mi menor, Op.64

9. EMMANUELE BALDINI, regente e violino 1 (concerto 31/05/2022)  
SILVA Hino Nacional Brasileiro  
NOVARO Hino da Itália  
VIVALDI As Quatro Estações, Op.8: Verão  
VERDI La Forza del Destino: Abertura  
VERDI Don Carlo: "Nel giardin del bello"  
MASCAGNI Cavalleria Rusticana: Intermezzo  
PUCCINI La Bohème: "Che gelida manina"  
GOMES Il Guarany: "Sento una forza indomita"  
GOMES Lo Schiavo: Alvorada

10.DIEGO MATHEUZ (concerto 10,11,12/06/2022)

PUCCINI Manon Lescaut: Intermezzo (Ato III)

TCHAIKOVSKY Sinfonia nº 6 em si menor, Op.74 – Patética

11.THIERRY FISCHER (concerto 17,18,19/ 06/2022)

RIPPER Variações Concertantes sobre o tema F-E-H-E-C-A encomenda, estreia MND

STRAVINSKY (Brauel) O Pássaro de Fogo - Balé Completo

12.THIERRY FISCHER (concerto 1,2,3/07/2021)

RACHMANINOV Sinfonia nº 2 em mi menor, Op.27

13.WAGNER POLISTCHUK (concerto 8,9,10/07/2021)

Davi Graton, violino

Olga Kopylova, piano

Érika Muniz, soprano

Marina Person, apresentadora

CHAPLIN Tempos Modernos: Smile

HERRMANN Psicose: Suíte

HERRMANN Um Corpo que cai: Cena de Amor

ROTA O Poderoso Chefão: Tema de Amor

ROTA Amarcord

MORRICONE e MANCINI Cinema Paradiso: Tema Principal

MORRICONE Cinema Paradiso: Tema de Amor

WILLIAMS A Lista de Schindler: Tema

WILLIAMS ET: Tema Principal

ZIMMER O Gladiador: Suite

ZIMMER Call of Duty - Modern Warfare 2: Tema

SCHYMAN Bioshock: The Ocean on his Shoulders

TALLARICO Advent Rising: Muse

UEMATSU Final Fantasy: Main Theme

O'DONNELL e SALVATORI Halo 3: One Final Effort

EDMONSON Uncharted - Drake's Fortune: Nate's Theme

HAYES World of Warcraft: Seasons of War

14.GIANCARLO GUERRERO (5,6,7/08/2021)

Joseph Alessi, trombone

STRAUSS (Ochoa) Ariadne auf Naxos: Suíte 3

COREA, Chick Concerto para Trombone: Um Passeio

15.JOSEP PONS (concerto 12,13,14/08/2021)

Leticia Moreno, violino

LALO Sinfonia Espanhola, Op.21: Seleção

SHTCHEDRIN (Bizet) Suíte Carmen: Seleção

16.JOSEP PONS (concerto 19,20,21/08/2021)

DEBUSSY Noturnos: Nuvens e Festas

RAVEL Daphnis et Chloé: Suites nº 1 e 2

17. NEIL THOMSON (concerto 9,10,11/09/2021)

Fabio Zanon, violão

BEETHOVEN Abertura Egmont, Op.84

MIGNONE Concerto para Violão

NIELSEN Sinfonia nº 2, Op.16 - Os Quatro Temperamentos

18. MARC ALBRECHT (concerto 7,8,9/10/2021)

STRAUSS Don Juan, Op.20

FRANCK Sinfonia em ré menor, Op.48

19. ARVO VOLMER (concerto 14,15,16/10/2021)

VARÈSE Ionisation

STRAVINSKY Jogo de Cartas

TCHAIKOVSKY Romeu e Julieta - Abertura-fantasia

20. MARIN ALSOP (concerto 11,12,13/11/2021)

Gabriela Montero, piano Artista em Residência

TCHAIKOVSKY Concerto nº 1 para Piano em si bemol menor, Op.23 32'

RIMSKY-KORSAKOV Sheherazade, Op.35

21. THIERRY FISCHER (concerto 9,10,11/12/2021)

COSTA LIMA Ojé - Chegança e Ímpeto encomenda, estreia MND

RACHMANINOV Danças Sinfônicas, Op.45

PIAZZOLLA Milongón Festivo

22. NEIL THOMSON (concerto 10,11/02/2022)

ALMEIDA PRADO Sinfonia dos Orixás

23. WAGNER POLISTCHUK (concerto 24,25,26,27/02/2022)

Música de Cinema

Marina Person, apresentadora

Arcadio Minczuk, oboé

Manuela Lopez, voz

24. NEIL THOMSON (concerto 10,11,12/03/2022)

Tedi Papavrami, violino

VERBYTSKY Hino Nacional da Ucrânia

VILLA-LOBOS Bachianas Brasileiras nº 2: O Canto da nossa Terra

SIBELIUS Concerto para Violino em ré menor, Op.47 (versão 1905)

VILLA-LOBOS Uirapuru

RAVEL La Valse

25. THIERRY FISCHER (concerto 17,18,19/03/2022)

Tom Borrow, piano

Coro da Osesp

SILVESTROV Prece pela Ucrânia legenda  
 BEETHOVEN concerto nº 4 para Piano em Sol maior, Op.58  
 HAYDN Sinfonia nº 96 em Ré maior - O Milagre  
 BARTÓK O Mandarim Miraculoso, Op.19: Suíte

26.ALEXANDER SHELLEY (concerto 24,25,26/03/2022)  
 Javier Perianes, piano  
 MONTGOMERY, Jessie Coincident Dances estreia LAM  
 LÓPEZ, Jimmy Ephemerae - Concerto para Piano co-encomenda, estreia LAM  
 DVORÁK Sinfonia nº 9 em mi menor, Op.95

27.CARLOS MIGUEL PRIETO (concerto 31/3 01,02/4/2022)  
 Pacho Flores, trompete  
 BERNSTEIN Candide: Abertura  
 NERUDA, Jan Concerto para Trompete em Mi bemol maior  
 SIERRA Salseando - Concerto para Trompete e Orquestra coencomenda, estreia LAM  
 CHÁVEZ Sinfonia Índia  
 GINASTERA Estância, Op.8a: Quatro Danças  
 MÁRQUEZ Danzon nº 2

28.DAVID ROBERTSON (concerto 7,8,9/4/2022)  
 Anthony McGill, clarinete  
 SCHOENBERG Sinfonia de Câmara nº 2, Op.38  
 COR COPLAND Concerto para Clarinete  
 ADAMS Harmonielehre

29.ALEXANDER LIEBREICH (28,29,30/04/2022)  
 Lina Mendes, Soprano  
 Luisa Francesconi, Mezzo soprano  
 Petr Nekoranec, Tenor  
 Ludwig Mittelhammer, Baritono  
 Coro Acadêmico, Coro da Osesp  
 MOZART Ave Verum Corpus, KV 618 I'  
 MOZART Missa em Dó maior, KV 317 - Da Coroação

30.THIERRY FISCHER (concerto 5,6,7,8/05/2022)  
 Kirill Gerstein, piano  
 ELGAR Sospiri, Op.70  
 ADÈS Concerto para Piano estreia LAM  
 STRAUSS Uma Vida de Herói, Op.40

31.THIERRY FISCHER (concerto 12,13,14/05/2022)  
 Kristóf Baráti, violino  
 Coro da Osesp  
 BACH Komm, Jesu, komm, BWV 229  
 STRAVINSKY Concerto para Violino em Ré maior  
 STRAUSS Sinfonia Alpina, Op.64

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- a) Obter o desempenho performativo desejado durante os ensaios e concertos da orquestra;
- b) Resolver todos os problemas técnicos individuais e os de inserção da tuba no naipe;
- c) Alargar os conhecimentos de repertório orquestral, nomeadamente de compositores brasileiros;

**7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

- a) Relatório da Prática
- b) Gravações dos concertos

**8) Orientação:**

**8.1) Carga horaria da Orientação:** 9 horas

**8.2) Formato da Orientação:**

Decorrente da situação pandémica vivida em 2021 e 2022, os diversos encontros foram realizados em formato digital, através da plataforma zoom e incluíram também o envio de gravações.

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

**Aluno:** Filipe Soares Barbosa Pinto de Queirós      **Matrícula:** 2021106159

**Área:** Criação Musical e Interpretação      **Ingresso:** 2021.1

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática</b>
MUSE99	Preparação de recital /concerto solístico

**Orientador da Prática:** Lélío Eduardo Alves da Silva

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática:** PREPARAÇÃO DE RECITAL/CONCERTO SOLÍSTICO

**2) Carga Horária Total:** 120 horas

**3) Locais de Realização:** Sala do Coro da Sala São Paulo

**4) Período de Realização:** 01.02.2022 a 01.06.2022

**5) Detalhamento das Atividades:**

a) **Estudo do repertório:**

Tuba Stone de Andy Elmer

Allegro Sonata de Telmo Marques

Variações Sinfônicas (Allegro) de James Curnow

Concerto para Tuba Baixo e Orquestra de V. Williams

Rumanian Dance n.º 2 de Dumitru Ionel,

Andante Op. 64 de Nikolay Tscherepnin

b) **Ensaios** semanais de 1h 30min. com a pianista Cecília Moita de 15/04 a 10/05 de 2022 e bissemanais a partir dessa data.

c) **Recital** a 7 de junho de 2022, 13.30 no auditório da UFBA.

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

a) Desenvolvimento de um processo de preparação do repertório, através do aprofundamento do contexto histórico dos compositores e da análise formal das obras a interpretar.

b) Definição de metodologia de estudo e de rotinas de trabalho a implementar, quer nos ensaios a solo quer com a pianista, para aperfeiçoar a execução das distintas obras.

c) Preparação e apresentação de um recital solístico.

**7) Processo de estudo:**

a) A primeira fase do meu processo de estudo consistiu na contextualização histórica do variado repertório, em que procedi a uma pesquisa sobre a vida dos compositores, o período artístico em que viveram e o estilo da sua linguagem musical e outras informações complementares específicas que pudessem existir sobre cada uma das obras. Este processo

foi coincidente com a análise formal do repertório e a leitura do mesmo, tendo dado, desde o início, grande ênfase a todas as indicações escritas na partitura.

b) Fiz também uma procura de gravações existentes desse repertório e ouvi-o de forma crítica, definindo as minhas opções interpretativas.

c) Procedi a um treino diário, identificando as passagens que apresentavam maior dificuldade técnica e defini o meu processo e rotinas de estudo de forma a consolidar a minha execução. Também me articulei com a pianista relativamente ao trabalho a desenvolver em conjunto e à calendarização dos ensaios a realizar.

d) Gravei, regularmente, as obras durante o estudo, como meio de monitorização do meu trabalho e controle da evolução dos resultados, procedendo a uma escuta atenta desses registos, identificando o que haveria a melhorar em cada peça e refletindo sobre o processo de trabalho e as rotinas de treino a implementar para aperfeiçoar o resultado final. Partilhei estas gravações com outros músicos, registando com atenção as suas observações críticas.

#### **8) Resultados alcançados com a prática**

a) Adquiri o domínio técnico e interpretativo do repertório, cumprindo as indicações da partitura, o estilo e caráter de cada uma das obras, numa rigorosa junção com o piano.

#### **9) Possíveis produtos**

a) Recitais em São Paulo ou noutras cidades.



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – FUBA**  
**ESCOLA DE MÚSICA – EMUS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM**  
**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS**  
**SUPERVISIONADAS – PPS**

**Aluno:** Filipe Soares Barbosa Pinto de Queirós      **Matrícula:** 2021106159

**Área:** Criação Musical e Interpretação      **Ingresso:** 2021.1

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática</b>
<b>MUSF04</b>	<b>Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental/Vocal</b>

**Docente Orientador (a):** Lélío Eduardo Alves da Silva

**Descrição da Prática Profissional Supervisionada**

**1) Título da Prática:** Prática de Professor do Curso de Tuba de Orquestra da Academia de Música da OSESP

**2) Carga Horária Total:** 102 HRS

**3) Locais de Realização:** Sala São Paulo

**4 Período de Realização:** De fevereiro de 2021 a junho de 2022

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

a) Aulas de práticas de excertos de orquestra e prática solística ministradas a dois alunos da Academia da Osesp: Fábio Borges Martins, no período de fevereiro a junho de 2021, e Diego Boscolo Madureira, no período de abril a junho de 2022.

A carga horária total deste período referente às aulas para os dois alunos foi de 102 horas no total, a que corresponde 51 horas de aulas para cada aluno.

Previamente procedeu-se: à análise do perfil do aluno, para definição do plano de trabalho a propor; à pesquisa e seleção de bibliografia prática (métodos, estudos, exercícios e repertório) e elaboração do programa da disciplina, incluindo definição de objetivos, de repertório, de metodologia de trabalho e de critérios de avaliação; à seleção de discografia (ou de gravações áudio e vídeo) de orquestras de referência e/ou de solistas, para realização de atividades de audição crítica.

b) O aluno Fábio Borges Martins estudou o repertório solo a seguir indicado, durante os meses de fevereiro a junho de 2021:

Ralph Vaughan Williams - Concerto for Tuba and Orchestra (1º e 2º mov.)

John Williams – Concerto for Tuba and Orchestra  
 James Grant – Three Furies for Solo Tuba  
 Anthony Plog – Three Miniatures for Tuba and Piano  
 Krzysztof Penderecki - Capriccio for Tuba Solo

c) O aluno Diego Boscolo Madureira estudou o repertório solo a seguir indicado, durante os meses de abril a junho de 2022:

Ralph Vaughan Williams - Concerto for Tuba and Orchestra (1º e 2º mov.)  
 John Williams – Concerto for Tuba and Orchestra  
 James Grant – Three Furies for Solo Tuba  
 Krzysztof Penderecki - Capriccio for Tuba Solo  
 Rodney Newton – Capriccio for Tuba and Piano

d) Os dois alunos estudaram os seguintes excertos orquestrais, nos períodos referidos anteriormente:

1. Hector Berlioz - Symphonie Fantastique:
  - 4º mov: de 56, até 6º compasso de 57;
  - 5º mov: de 7º compasso de 66, até 10 antes de 68;
  - 5º mov: 5 compassos antes de 85, ao Fim.
2. Johannes Brahms - Symphony Nº 2:
  - 4º mov: de O, até 19 depois de P.
3. Gustav Holst - The Planets:
  - Jupiter: 9 antes de 1, até 3 depois de 1;
  - Jupiter: 4º compasso de 11, até 5 compassos antes de 12.
4. Gustav Mahler - Symphony Nº 1:
  - 3º mov: 4 antes de 3, até 6 depois de 3.
5. Serguei Prokofiev - Symphony Nº 5:
  - 1º mov: de 3, até 3 antes de 6;
  - 4º mov: de 94, até 96.
6. Ottorino Respighi - Fontane di Roma:
  - Anacruse de 11, até 14;
  - De 2 até 1 antes de 11.
7. Silvestre Revueltas – Sensemayá
  - De 2 até 1 antes de 11.
8. Richard Strauss - Ein Heldenleben:
  - De 8, até 2 antes de 9;
  - De 62, até 2º de 65.
9. Igor Stravinsky - Petrouchka (Revised Edition):
  - De 189, a 1 compasso antes de 191;
  - De 240, até 4 depois de 241.
10. Richard Wagner - Die Walküre:
  - Act 3: Anacruse de 5º de 10, até 12.
11. Richard Wagner - Die Meistersinger von Nürnberg:
  - Vorspiel: de J, até L.

## **6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- a) Aperfeiçoamento do desempenho técnico e musical dos alunos, através da

abordagem do repertório para tuba solo, tuba com piano e excertos orquestrais.

b) Conhecimento da função da tuba no repertório orquestral e sua articulação com o naipe de trombones (ou outros), em função do repertório a executar.

c) Aperfeiçoamento da interpretação de excertos orquestrais.

d) Preparação do aluno para realização de recitais e de audições para orquestras profissionais.

### **7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

a) Recitais realizados pelos alunos.

b) Participação em concursos.

c) Participação em concertos com a OSESP.

b) Realização de provas para admissão em orquestras ou bandas filarmônicas.

### **8) Orientação:**

A carga horária da orientação dos dois alunos seguiu o cronograma do planejamento das atividades da Academia de Música da Osesp.

O formato da orientação foi em aulas presenciais individuais semanais, na sala São Paulo, à exceção de 6 horas que foram ministradas *on line* para o aluno Fábio Martins.

Os dois alunos tinham já experiência orquestral, integrando orquestras de jovens, e um nível técnico considerado bom.

As orientações iniciais para a abordagem do repertório incidiram em conteúdos relacionados com a contextualização histórica dos compositores para conhecimento da época e da particularidade dos diferentes estilos das obras a interpretar.

Relativamente ao processo de ensino e de aprendizagem dos alunos, este foi orientado atendendo aos seguintes itens: andamento, ritmo, dinâmica, articulação, respiração, fraseado, afinação. Houve necessidade de melhorar e aprofundar conhecimentos de técnica base. Relativamente a dificuldades que surgiram na execução do repertório, foram sugeridos manuais específicos e exercícios técnicos de base para as ultrapassar. Demonstrei como se executavam as obras a solo e os excertos orquestrais e dei indicações de gravações de solistas e orquestras de referência.

Quando surgiu oportunidade, os alunos foram convidados a tocar com a Osesp.

### **9. Os resultados alcançados**

a) Os alunos melhoraram o desempenho técnico e musical.

b) Os alunos aprenderam a interagir com outros instrumentistas.

c) Os alunos aumentaram a experiência de palco e de tocar em orquestra.

d) O aluno Fábio Martins durante a frequência do curso da Osesp ganhou a audição para a Orquestra do Theatro da Paz, em Manaus, e logo em seguida venceu a audição para a Filarmônica de Goiás, por isso deixou de frequentar a Academia da Osesp

## 4. PRODUTO FINAL

### ÓPERAS DE RICHARD WAGNER (1813-1883): ANÁLISE E PROPOSTA DE ESTUDO DOS PRINCIPAIS EXCERTOS PARA TUBA, COM DESTAQUE DA CAVALGADA DAS VALQUÍRIAS

**Resumo:** Neste trabalho discute-se a funcionalidade da tuba na orquestra sinfônica, através da análise de excertos musicais de partes de tuba nas óperas de Wagner (1813-1883), com destaque para as óperas da tetralogia de *O Anel do Nibelungo* e um enfoque mais pormenorizado no trecho *A Cavalgada das Valquírias*. Analisa-se a versatilidade da escrita do compositor para esse instrumento e as dificuldades técnicas de execução que as mesmas apresentam para o tubista, propondo métodos de trabalho para as ultrapassar. Pretende-se, assim, contribuir para melhorar o desempenho do músico na interpretação do repertório orquestral. Utilizando uma metodologia de pesquisa bibliográfica e documental e recorrendo ao meu conhecimento empírico, apresento uma proposta de planejamento de estudo das partes de tuba, aplicando técnicas base de execução. A inclusão de um registo vídeo da performance do trecho *A Cavalgada das Valquírias* complementa este artigo, permitindo observar o resultado desse processo de estudo.

**Palavras-chave:** Tuba. Óperas de Wagner. Cavalgada das Valquírias. Excertos de tuba. Processo de estudo.

#### 4.1. INTRODUÇÃO

Considerando que uma das oportunidades de trabalho para um músico instrumentista surge em orquestra sinfônica, é importante uma cuidadosa e profunda preparação visando a performance do repertório orquestral. Nesse sentido, o desafio de ultrapassar várias etapas eliminatórias e conseguir vencer a prova final para tuba solista numa orquestra necessita de um consolidado processo de estudo adequado à exigência dessa prova.

Diante do exposto, este trabalho pretende responder aos seguintes questionamentos: qual a função da tuba na orquestra sinfônica? como ultrapassar as dificuldades técnicas e musicais dos excertos orquestrais de tuba das obras de Richard Wagner (1813-1883)?

Sendo assim o objetivo principal é discutir sugestões para o estudo das partituras de tuba do repertório orquestral nas óperas de Richard Wagner (1813-1883), com ênfase no ciclo *O Anel do Nibelungo*, nomeadamente na *Cavalgada das Valquírias* da ópera *A Valquíria*. Além disso, como objetivo específico buscou-se compreender a função da tuba na orquestra sinfônica e analisar aspectos técnicos e musicais dos excertos das óperas de Wagner.

Para a resolução deste problema, apresento a hipótese que explora a análise da partitura de tuba para identificação das maiores dificuldades e sugestão de aplicação de técnica base.

Durante o meu percurso profissional, em Portugal, como tubista do grupo *Remix Ensemble Casa da Música* (Porto), tive a oportunidade de fazer ao longo do ano de 2011 uma

tournée europeia interpretando a totalidade do ciclo *O Anel do Nibelungo* de Richard Wagner (1813-1883) numa adaptação de Jonathan Dove e Graham Vick para orquestra reduzida de 18 músicos. Também interpretei excertos desta tetralogia com outras orquestras em Portugal e no Brasil. Assim, no processo de estudo que proponho, aplico o meu conhecimento empírico, além de utilizar uma metodologia assente na coleta de dados através de uma pesquisa bibliográfica realizada em livros, teses e dissertações que abordam o tema, e pesquisa documental de partituras.

Na revisão de literatura especializada de autores brasileiros a que tive acesso e que abordam a temática da preparação dos excertos das partes de tuba no repertório sinfônico, destaco a dissertação de mestrado de João Rosa (2021) com o título *O tubista e a preparação para audições orquestrais*. Este autor discute a visão de vários autores estrangeiros sobre essa temática no capítulo 1.2. *A busca pelo conhecimento dos excertos*, citando Davis (2004), Rose (2011), Yeo (2013), Vinci (2015), Heath (2016), Nelson (2016) e Nuccio (2017). Reforça a importância de um conhecimento profundo e contextualizado sobre as obras respetivos autores e edições discográficas, bem como da assistência a concertos ao vivo e, particularmente, da prática regular e constante dos excertos, independentemente da existência de qualquer prova, transformando-a numa rotina diária. Apresenta recomendações para o estudo de dez excertos, habitualmente solicitados nas audições orquestrais para tubista, incluindo também a Cavalcada das Valquírias de Richard Wagner (1813-1883).

Destaco a importância do artigo de Joel Luís Barbosa, *Vozes Inversas: tratados Setecentistas, Wagner e a Clarineta*<sup>6</sup>, que me permitiu tomar conhecimento com a concepção de execução musical de Richard Wagner (1813-1883) descrita no seu livro *Über das Dirigieren* (1869). A informação a que tive acesso foi-me particularmente útil para confirmar opções interpretativas relativamente ao modelo wagneriano e à sua proposta para a performance, nomeadamente à dinâmica forte e articulada e à sustentação integral do valor das figuras integralmente em forte, do início do seu som até ele se emendar ao ataque da nota seguinte.

Evidencio também outros autores brasileiros que se debruçam sobre a tuba e o repertório solístico ou de câmara para esse instrumento nas dissertações de mestrado, como Renato Pinto (2013) e Alberth Katthar (2014). Ambos abordam obras para tuba solo e formações de câmara de compositores brasileiros. Renato Pinto (2013) apresenta um

---

<sup>6</sup> Comunicação apresentada no 35.º Festival Internacional de Inverno da UFSM, a 25 de setembro de 2020, 11:15-12:15, que o autor amavelmente me facultou.

catálogo de peças brasileiras para tuba solo em diferentes formações instrumentais, além de propor análise e sugestões interpretativas para a Fantasia Sul América, composta por Cláudio Santoro. Katthar (2014) estuda repertório brasileiro para tuba solo, incluindo também um catálogo e sugestões de interpretação das obras para tuba solo de Fernando Morais e Cláudio Santoro e para tuba e piano de Osvaldo Lacerda.

Numa temática ligada ao ensino superior da tuba no Brasil, Bruno Leonardi (2018) destaca o papel da tuba na história e interpretação da música brasileira e analisa a metodologia de ensino da tuba em várias regiões do Brasil, explorando os manuais didáticos. Apresenta as instituições de ensino superior com a oferta do curso de tuba no Brasil.

Relativamente à produção internacional sobre a temática das audições orquestrais, além dos autores abordados por João Rosa (2021) acima referidos, cite-se a publicação de Wesley Jacobs (2012) *The one hundred essential works for the symphonic tubist* que apresenta 100 excertos de tuba com maior dificuldade e relevância do repertório orquestral. O autor alerta para o facto de existirem erros de escrita na partitura nas partes de tuba e, à medida que os apresenta, aproveita para os corrigir. Sugere também exercícios específicos para a preparação das passagens que, pelo seu grau de dificuldade, exigem grande competência técnica, além de incluir breves instruções para a execução de cada um dos 100 excertos. Considera que a interpretação musical tem limites definidos, desde logo, pelo próprio maestro que define o estilo que vai imprimir à execução da obra, além do que é estabelecido tradicionalmente pelos músicos que integram a orquestra.

Destaco também o trabalho de Golden Lund (2011) com a dissertação de doutoramento *Orchestral tuba audition preparation: the perspective of three successful teachers*. Lund analisa o trabalho desenvolvido pelos conceituados professores e tubistas Daniel Perantoni, Warren Deck e Mike Roylance que, respetivamente, desde 1980, 1990 e 2003, se têm destacado na preparação dos seus alunos e no sucesso que estes têm obtido nas audições de orquestra. Aí são apresentadas as semelhanças e diferenças na metodologia utilizada por cada um, refletindo-se sobre a eficácia da sua competência nos domínios interpessoal, musical e pedagógico.

Diretamente relacionado com o meu trabalho sobre a Cavalgada das Valquírias, é pertinente fazer referência à dissertação de David Laurance Kuehn (1974), *The use of the tuba in the operas and music dramas of Richard Wagner*, que descreve, especificamente, a função da tuba baixo e tuba contrabaixo no repertório de meados do século XIX, complementada

com a utilização da tuba Wagneriana no drama musical *Der Ring des Nibelungen*. Kuen (1974) apresenta a importância de cada um dos instrumentos da família da tuba, através da análise de excertos de partitura a solo e em grupo que surgem nas óperas de Wagner. O conhecimento obtido a partir do estudo das partituras de Wagner (1813-1883) relativamente aos diferentes instrumentos que compõem a família da tuba, permitirá ao tubista melhorar o seu desempenho.

Relativamente à literatura já publicada sobre esta temática e a que tive acesso, considero que este meu trabalho acrescenta um processo de estudo mais detalhado, identificando as dificuldades técnicas existentes em cada excerto e o método de treino para as superar e alcançar uma alta performance na execução dos mesmos.

Na estruturação deste trabalho apresento, na primeira secção, a integração e a função da tuba na orquestra sinfônica. Na segunda e terceira secções, recorro a vários excertos musicais de partes de tuba nas óperas de Richard Wagner (1813-1893), nomeadamente da tetralogia de *O Anel do Nibelungo*, com um destaque pormenorizado dos distintos parâmetros musicais a trabalhar no excerto de *A Cavalcada das Valquírias*. Demonstro a versatilidade da escrita do compositor para esse instrumento, explorando a função de suporte harmônico ou o protagonismo de certos solos e identifico as principais dificuldades na sua execução, propondo um processo de estudo para melhorar a prestação do músico. Alguns destes excertos são habitualmente exigidos nas audições para orquestra sinfônica para o lugar de tubista (POKORNY, 1996, pp. 329 – 332).

#### **4.2. A TUBA E A SUA INTEGRAÇÃO NA ORQUESTRA**

A razão principal para o aparecimento da tuba, em 1835, surgiu da necessidade de existir uma voz grave na família dos sopros e em especial na secção dos metais, em particular no âmbito orquestral, já que os instrumentos utilizados até ao momento com essa função não satisfaziam os compositores (BEVAN, 1996).

Os seus antecessores serpentão, trompa e oficleide nunca conseguiram preencher essa função de maneira adequada, já que não produziam um som grave e sólido, capaz de funcionar harmonicamente e como linha de baixo para o resto da família dos metais e da orquestra e que agradasse aos compositores e a quem os escutava. Isto devido ao pequeno

volume sonoro e ampliação de dinâmicas, às suas debilidades a nível de afinação e à limitação em atingir o registro grave que era desejado nesses instrumentos.

Com efeito, na sequência da importância dada ao baixo contínuo, cerca de 1600, a atenção sobre a estrutura harmónica ficou mais focada nas linhas graves, sentindo-se a necessidade do alargamento dessas vozes e a de um instrumento que desempenhasse essa função adequadamente. No período clássico, os compositores interessaram-se particularmente por explorar a ideia de contraste entre a secção das cordas, sopros e tímpanos e de resolver as questões de equilíbrio sonoro, mas foi, sem dúvida, nos países germânicos, e com o desenvolvimento das bandas militares, que a necessidade da existência duma eficaz secção de instrumentos de sopro em registro grave mais se fez sentir (BEVAN, 1996, p. 3). É possível considerar este facto como uma forte contribuição para o surgimento da tuba. A este propósito Wilhelm Wieprecht (1835), responsável pela Banda Militar da Prússia, escreveu:

Há 10 anos que trabalho com bandas militares e sinto, suponho, a necessidade de um verdadeiro instrumento de sopro contra baixo. Nenhum dos instrumentos de sopro baixo, como: 1) a trompa baixo inglesa, 2) o serpentão (ambos com uma extensão efetiva de no máximo duas oitavas e meia, ou seja, do Sol agudo até o Contra baixo C) e 3) o trombone baixo (com um compasso de 3 oitavas da segunda oitava dó ao contra baixo dó), poderia preencher o lugar do contra baixo necessário que a música de banda de sopro exigia (apud. BEVAN, 1996, p.2)<sup>7</sup>.

Talvez tenha sido a inovação organológica do aparecimento de válvulas nos metais, idealizado por Heinrich Stölzel, que contribuiu para o aparecimento da tuba. Em 1835, Wilhem Wieprecht juntamente com o construtor de instrumentos Johann Gottfried Moritz inventaram a tuba baixo em Fá (BEVAN, 1996). Como muitas tubas de uso corrente, esta tinha afinação em Fá e cinco válvulas, no entanto, o seu diâmetro da campânula era menor que a dos dias de hoje. Três anos mais tarde, Moritz e Wieprecht patentearam a tuba em Mi bemol (BEVAN, 2000).

Desde logo surgiram as primeiras críticas positivas, acerca das qualidades deste instrumento. Berlioz (1855) afirmava que a tuba baixo possuía uma sonoridade e afinação boa,

---

<sup>7</sup> For 10 years now I have been working with military bands, and have felt, I suppose, most sorely the need of a true Wind instrument. None of the bass wind instruments, such as: 1) the English bass horn, 2) the serpent (both with an effective compass of at the most two and one half octaves, viz. from treble G down to Contrabass C) and 3) the bass trombone (with a compass of 3 octaves from second octave C to contrabasse C), could fill the place of the needed contrabass which wind band music demanded.



nada semelhante ao oficleide, passando a considera-la como o verdadeiro baixo na secção dos metais, modificando nas suas partituras todas as indicações de oficleide para tuba.

De acordo com Bevan (1996), os novos desafios decorrentes desta inovação mecânica da invenção da válvula possibilitaram que os construtores de instrumentos explorassem o sistema de válvulas para atingir uma estabilidade tonal com flexibilidade técnica. Desta forma foi possível abandonar soluções arcaicas como a utilização de certos dedilhados ou a utilização alternada de chaves para a resolução de problemas decorrentes da escrita musical.

Dando continuidade ao processo de expansão das possibilidades de volume sonoro e ampliação do registro grave para a utilização em bandas de sopro, o construtor de instrumentos Vaclav Frantisek Czerveny criou a tuba contrabaixo em Dó e Si bemol que foi inicialmente usada em grupos de sopro e mais tarde inserida na orquestra por Wagner no seu ciclo de dramas musicais, *O Anel do Nibelungo* (PHILLIPS; WINKLE, 1992, p.58).

Com um registro grave semelhante ao do contrabaixo e contrafagote, a tuba é o instrumento que possui o maior volume sonoro. As suas possibilidades dinâmicas, que vão desde um *pianíssimo* com um som veludado a um *fortíssimo* capaz de sustentar uma orquestra sinfônica de 100 elementos, fazem da tuba um instrumento que realiza a sua função de baixo em excelência.

#### **4.3. PROPOSTA DE ESTUDOS E A ESCRITA PARA TUBA DE RICHARD WAGNER**

Nesta secção do artigo, após uma sintética contextualização histórica sobre o compositor, analiso a partitura da tuba de distintos excertos das óperas de Wagner nomeadamente da tetralogia *O Anel do Nibelungo*. Abordo particularidades da escrita do compositor para esse instrumento e proponho técnicas base de execução para atingir uma interpretação em conformidade com os padrões internacionalmente desejados.

Wilhelm Richard Wagner (Leipzig, 22 de maio de 1813 — Veneza, 13 de fevereiro de 1883) foi um compositor, maestro, diretor de teatro e ensaísta alemão, primeiramente conhecido pelas suas óperas ou "dramas musicais", como ele posteriormente lhes chamou. Considerado como um dos gigantes do teatro lírico do século XIX, Wagner apresenta-nos a sua visão do mundo como «arte total». Este conceito estético, associado ao romantismo alemão do século XIX e particularmente a Wagner, conjuga música, teatro, canto, dança e

artes plásticas numa única obra de arte. Assim não é dada toda a ênfase à música, valorizando-se a qualidade do drama, designado por drama musical, de que o ciclo da Tetralogia é um bom exemplo. A sua escrita musical vai-se alterando e a ópera romântica vai evoluindo para uma concepção mais unitária caracterizada pela utilização de temas condutores (*leitmotive*), cada vez mais frequentes nas suas obras (SADIE, 1980, p.125-131).

Baseada na mitologia germânica, o ciclo é uma composição em quatro partes, com um prólogo (O Ouro do Reno) e três jornadas (A Valquíria, Siegfried e O Crepúsculo dos Deuses) e foi composta de 1848 a 1874 (SADIE, 1980, p.129). Este projeto musical, com mais de 15 horas de música, é o reflexo da «arte total». Diferente de outros compositores de ópera, que geralmente delegavam a tarefa da escrita do libreto, Wagner era o autor dos seus, os quais eram referidos como "poemas"(GROUT; PALISCA, 1988, p. 644).

É possível considerar que Richard Wagner foi um dos principais e mais importantes compositores na utilização e exploração da tuba na orquestra<sup>8</sup>. A sua escrita para esse instrumento demonstrava total conhecimento de todas as potencialidades, como veremos nos excertos apresentados ao logo desta seção.

Com efeito, a versatilidade que Wagner solicitava à tuba ia desde uma escrita de acompanhamento à de solista. Desde atribuir ao instrumento uma função de base harmônica para a orquestra e/ou para os corais do naipe de metais, frequentes em todas as suas obras (figuras 1, 2 e 3); ou explorá-lo numa função solística, como é o caso do solo da ópera *Sigfried*, Prelúdio, ato 1 (figuras 4 e 5), provavelmente o mais extenso em todo o repertório orquestral de tuba, ou solicitar passagens solísticas e virtuosas que podem ser encontradas em obras como *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Lohengrin* e *Die Walküre* (figuras 6, 7 e 8).

Analiso estas diferentes versatilidades da escrita de Wagner para tuba nos trechos a seguir apresentados.

---

<sup>8</sup> Wagner é também o responsável pela criação da trompa wagneriana, tendo sido inicialmente criado para o ciclo *O Anel do Nibelungo*. O compositor pretendia um instrumento com um timbre específico, para retratar certas ambiências das suas óperas (BAINES, 1993, p. 263).

Figura 1: Excerto da partitura de tuba

Fonte: Richard Wagner – *Gotterdammerung* (Ato 3, Cena 3)

A figura 1 apresenta o excerto do final da ópera *O Crepúsculo dos Deuses* em que a tuba realiza junto com a secção de metais uma importante passagem melódica, mas sempre com a voz mais grave. Observa-se que, além de acompanhar o desenho da melodia, também sustenta toda a harmonia no registro grave. Nesta passagem as dinâmicas em *piano* precisam ser bem timbradas ou, em alternativa, optar-se por uma dinâmica que permita a audição de todos os naipes, pois devido à dimensão da orquestra é necessário expandir o som por uma grande extensão do palco para estes construírem o acorde com uma afinação ajustada.

Para isso é necessário uma boa vocalização e uma grande abertura da cavidade bucal (MASON, 1977, p.3), que irá produzir um som rico em harmônicos, facilitando assim a construção do acorde e apoio para os outros naipes (MASON, 1977). É importante a execução do tubista estar perfeitamente afinada caso contrário com uma base harmônica instável o acorde irá, com certeza, resultar com problemas de afinação. Recorde-se que a orquestração de Wagner nas óperas do ciclo *O Anel do Nibelungo* foi escrita para uma orquestra de grande dimensão, com mais de cem músicos, constituindo um desafio acrescido para o tubista apoiar harmonicamente a orquestra quando esta tocava em *fortíssimo*.

Figura 2: Excerto da partitura de tuba

The image shows a musical score for Tuba contrabasso. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 10 and ends at measure 14. The second staff starts at measure 14 and ends at measure 21. The third staff starts at measure 114 and ends at measure 121. The score includes various dynamics such as *Vell*, *ff*, *dim.*, *p*, *cresc.*, and *f*. There are also markings for fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) and breath marks (Λ). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

Fonte: Richard Wagner – *Das Rheingold* (Cena 4) *Moderato, um poco sostenuto*

No excerto da figura 2 há um exemplo do registro mais utilizado por Wagner nas suas óperas, representativo da função de acompanhamento harmônico da tuba. É bastante grave e recorre à colocação de linhas suplementares, dificultando assim a leitura e adicionando, eventualmente, um cansaço extra em óperas de longa duração como as da Tetralogia. Convém referir que a dificuldade dessa leitura em linhas adicionais pode aumentar quando o tubista toca numa dinâmica muito forte, pois a cabeça tende a oscilar como resultado da grande expiração e das vibrações das notas graves.

Outro aspeto que pode dificultar a leitura é a notação destas notas ser pouco clara ou a partitura estar desgastada. Assim recomendo uma análise prévia da parte.

Este trecho contém 27 compassos maioritariamente de notas longas, em *Moderato, um poco sostenuto*, no registro grave, e apenas uma pausa de semínima durante toda esta passagem. Para uma boa performance deste longo trecho, é importante uma mínima condição física, para que assim se possa tocar estas notas contínuas, que despendem tantos litros de ar. Caberá ao tubista decidir quando interromper a nota para respirar nos oito compassos ligados na nota sol.

A nível dinâmico o *fortíssimo* do compasso 116 representa um desafio, pois o tubista toca durante 18 compassos seguidos, sem pausas. Assim sendo, o cansaço físico provocado pela expiração do volume de ar exigido nesse registro, como já referido, aliado à tensão que a embocadura está realizando durante todo este trecho para manter a mandíbula avançada que é exigida para alcançar este registro (MASON, 1977, p.31), vai dificultar a predisposição para o *fortíssimo* do compasso 116. Para uma boa resistência exigida nestas óperas de Wagner, sugiro estudar os métodos *70 Estudos para Tuba* de Vladislav Blazhevich (1942) e *24*

*Estudos Melodiosos para Tuba* de S. Vasiliev (1955) que abordam o registro grave, com poucos momentos de pausas, e que se assemelham um pouco à escrita de Wagner. Estes estudos também são importantes para as bases técnicas do tubista no que diz respeito a construção do som, a capacidade de tocar *tenuto* e sustentado, o que também é exigido num tubista de orquestra.

Cabe destacar que este excerto é um ótimo exemplo da função da tuba na escrita de Wagner: a arte de tocar grave e sustentado.

Figura 3: Excerto da partitura de tuba

The image displays a musical score for tuba, likely from Wagner's *Das Rheingold*. It consists of five staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and includes tempo markings such as *rit.*, *Un poco più lento.*, and *f. dim.*. The second staff is marked *Cor. I. in Es.* and features a *pp* dynamic. The third staff, labeled *II. Scene.*, is marked *Moderato.* and includes dynamics like *p dolce*, *p*, and *cresc.*. The fourth staff shows dynamics of *mf*, *dim. p*, and *p*. The fifth staff includes markings for *rit.*, *a tempo*, *poco rit.*, and *Vell.*. The score is written in bass clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

Fonte: Richard Wagner – *Das Rheingold* ( final da Cena 1, início da Cena 2)

Na figura 3 é possível observar outro trecho importante em coral com o naipe de metais. Numa dinâmica de *piano* e bastante exposta, esta passagem requer controle nas várias ligaduras e articulações propostas no registro mais grave da tuba. Aqui a articulação é mais difícil dado haver necessidade de aumentar a cavidade bucal para a obtenção dessas notas graves e por consequência a coluna de ar ser de maior volume, o que dificulta a articulação.

Refira-se que uma das maiores dificuldades das passagens no registro grave decorre do facto da percepção auditiva da altura das notas ser mais complexa e da execução nas

diferentes dinâmicas exigir maior domínio técnico. Com efeito, demanda uma enorme quantidade de ar, e, com os *crescendos* em ligado, será necessário ter uma boa capacidade de armazenamento do mesmo e velocidade em inspirar um grande volume, especificamente, nos tempos em que a escrita musical o permite (BEVAN, 1980).

Este registro também apresenta dificuldades na afinação, pois estaremos usando o comprimento dos tubos do instrumento na sua maior extensão, apertando vários pistões/rotores que aumentam o comprimento do tubo, descendo a altura das notas para obter o registro pedal escrito. Observa-se que quanto maior for a extensão dos tubos utilizados mais instável começa a ficar a afinação, pois esta combinação de acréscimo de tubos para cada pistão necessita de ajuste, já que cada válvula adicional, ao descer meio tom à tonalidade natural do instrumento, sobe 6% a afinação (PHILLIPS; WINKLE, 1992, p.58). Este ajuste de afinação pode ser corrigido com a embocadura, mas também manualmente, com a mão esquerda, ajustando o comprimento do tubo (aumentando-o ou encurtando-o) com o manuseamento das bombas, que podem entrar ou sair, subindo ou descendo deste modo, respetivamente, a afinação.

Figura 4: Excerto da partitura de tuba

**SIEGFRIED.**  
C. B. Tuba.  
I. Aufzug.  
VORSPIEL und I. SCENE.

Richard Wagner.

Allegro moderato.

Tempo I. Un poco più mosso. Tempo I. rall. Tempo I.

Fonte: Richard Wagner – *Siegfried* (Prelúdio e Cena 1)

Figura 5: Excerto da partitura de tuba

**II. Aufzug.**  
**VORSPIEL und I. SCENE.**

**Commodo e sostenuto.**  
Cello trem. **B**

The musical score consists of several staves of music. The first staff is marked *pp* and *p*. The second staff is marked *p* and *p dolce*. The third staff is marked *sempre p*. The fourth staff is marked *p*, *sf*, *dim. più p*, and *p*. The fifth staff is marked *dim. più p* and *p*. The sixth staff is marked *f*, *dim.*, *più p*, and *p*. The seventh staff is marked *p*. The eighth staff is marked *Un poco animando.* and *p*. The ninth staff is marked *Lento, tempo I.* and *molto legato*. The tenth staff is marked *pp*, *p dolce*, and *più p*. The eleventh staff is marked **II. SCENE.** and *pp*. The twelfth staff is marked *Lo stesso tempo.* and *Più animato.*

Fonte: Richard Wagner – *Siegfried* (Ato 2 - Prelúdio e Cena 1)

As figuras 4 e 5 apresentam solos da ópera *Siegfried*. Situado no registro grave da tuba e em andamento *Lento*, este excerto permite ao tubista demonstrar o seu som, fator que, na minha perspectiva, é a característica que melhor define a identidade de um músico. Assim,



com este solo, em que algumas notas são bem longas podendo atingir cinco tempos, se o som for cheio e bonito, rico em harmônicos, poderá prender a atenção do ouvinte. Aqui o desafio é ter um controle na dinâmica de *piano* e ser extremamente suave na articulação e nas passagens das notas em ligado.

Para obter este resultado, devemos ter atenção na emissão do ar de forma contínua na mudança de nota, assim como no movimento de digitação. Seja no rotor ou pistão, a mudança de uma digitação para a outra tem de ser suave e de moderada velocidade, isto é, mais lenta que numa passagem rápida, como por exemplo no trecho de *A Cavalgada das Valquírias*, onde a velocidade e a precisão são importantes para as passagens rápidas.

Considero que a dificuldade deste solo dependerá muito do andamento que o maestro desejar imprimir. Este facto é um desafio para o tubista, necessitando ter uma grande capacidade de armazenamento de ar para interpretar as longas frases. Deve ser ágil nas respirações, para estas não cortarem o movimento melódico. Uma técnica para que este corte não aconteça consiste em timbrar e direcionar a nota, sustentando-a dinamicamente antes da respiração, assim a pequena pausa que irá acontecer no momento da respiração do tubista será amenizada pela direção que ele impôs na nota anterior.

Sendo este solo bem exposto, lento com notas longas e em *piano*, o nervosismo será algo que poderá afetar o tubista na execução. Constata-se que o nosso ritmo cardíaco aumenta em situações de stress (NOVAES, 2025, ARAÚJO *et al.* 2020), alterando assim a nossa respiração que conseqüentemente irá alterar o fluxo da coluna de ar, fazendo com que possa ser refletido no nosso som com um vibrato indesejável nas notas. É importante que o músico saiba que isso pode acontecer, para não ser surpreendido no momento da performance.

Durante o processo de estudo, se esta situação for prevista, o tubista pode planejar mais respirações e até executar numa dinâmica que possa ser mais confortável sem arriscar tanto nos *pianíssimos*. Assim, se ele estiver consciente que o nervosismo faz parte da vida de um instrumentista, quando este stress performativo surgir não será surpreendido e esse nervosismo irá desaparecer ou tornar-se insignificante, não afetando a sua performance.

Figura 6: Excerto da partitura de tuba

122 **G** Im mässigen Hauptzeitmass  
(Nel movimento ma moderato) **5** **sehr sehr markiert**  
(ma molto marcato) *f* *mf*

161

166 **K** allmählich immer stärker  
(poco a poco più di forza) *f*

172 **K** *tr* **sehr gebunden**  
(molto legato) *f*

178 *f* *piuf*

183 *e piu f* *ff* **M** **Sehr gewichtig**  
(Molto pesante)

188 **L** **3** *f* *immer ff*  
(sempre ff)

Fonte: Richard Wagner – Die Meistersinger von Nürnberg (Prelúdio)

A figura 6 expõe um dos mais requisitados solos das audições de orquestra. Nesta partitura, Wagner (1813-1883) colocou tuba baixo na partitura dos Mestres Cantores de Nuremberg, ao contrário da escrita habitual utilizada nas suas obras e óperas da tetralogia, em que indica a especificação de tuba. contrabaixo Provavelmente, esta indicação ocorre por este solo se situar num registo médio/agudo da tuba, em unísono com os violoncelos, interpretando uma bonita melodia. Neste excerto o tubista pode demonstrar a sua musicalidade e competências técnicas, não só na incursão pelo registo agudo, mas também pelo trilo do compasso 172. Desde já referir que é raro a utilização deste ornamento nas partes orquestrais de tuba.

Para alcançar o registo agudo, considero que é importante tornar a saída do ar mais veloz e de menor volume progressivamente na incursão para o registo agudo. Este procedimento irá ajudar o tubista a alcançar estas notas agudas com precisão de articulação e afinação.

Para a execução do trilo proponho o estudo com metrônomo em diversas velocidades e uma adequada escolha da digitação em função da tonalidade, marca e modelo de tuba. Também a diferença da mecânica de rotores e pistões terá influência na execução do solo, desejando-se que estes sejam velozes para realizá-lo. Um exercício que ajuda é o de realizar o trilo com posições fixas, apenas usando a embocadura para a troca de notas, e depois usar a digitação em simultâneo com a embocadura para que este trilo resulte com melhor execução e definição.

Este solo inicia-se com uma articulação em *molto marcato* e na segunda parte (compasso 173) em *molto legato*. É importante que esta diferença seja clara tanto na performance na orquestra, assim como a execução em uma prova para a vaga de tubista onde o júri avaliará esta diferença de articulação e estilo.

Figura 7: Excerto da partitura de tuba

**EINLEITUNG**  
zum dritten Akt der Oper Lohengrin.

**BASSTUBA.**

Richard Wagner.

Sehr lebhaft.

Fonte: Richard Wagner – *Lohengrin* (Ato 3 - Prelúdio)

Na figura 7, a escrita abrange o registro agudo da tuba, no entanto a maior regularidade da utilização deste instrumento nas obras de Wagner acontece no registro grave, nas duas primeiras oitavas da tuba. Esta partitura também foi especificada para *basstuba* por Wagner, devido a esta característica do registro e de outras que irei apresentar.

Este solo demonstra as possibilidades virtuosísticas da tuba. Em uníssono com o naipe dos trombones, deve ser executado em andamento rápido *sehr lebhaft* (muito vivaz) e necessita de uma veloz digitação e articulação. Desde logo a tercina inicial demanda agilidade, o que exigirá provavelmente uma articulação de triplo *staccato* (ta-ta-ka) para conseguir tocar na velocidade pretendida. Digo “que provavelmente é exigida” pois existem alguns casos raros de músicos que possuem uma tão rápida articulação e velocidade de língua, que conseguem tocar com a articulação simples (ta-ta-ta) (ARBAN, 1936). Este trecho deve ser todo executado em *fortíssimo* num caráter enérgico e com uma boa projeção de som. A execução desta dinâmica em agudo pode dar origem a algumas falhas de notas devido ao fato de neste registro a tuba ter os harmônicos com intervalos pequenos (cerca de 1 tom nas notas mais agudas deste trecho). Assim, a mínima imprecisão da embocadura pode emitir um diferente harmônico.

#### 4.4. A CAVALGADA DAS VALQUÍRIAS

##### 4.4.1. A obra

O trecho instrumental *A Cavalgada das Valquírias* abre o 3º ato de *A Valquíria*, segunda ópera de uma tetralogia intitulada *O Anel do Nibelungo*, composição em quatro partes, escrita de 1848 a 1874, e integrando um prólogo (O Ouro do Reno) e três jornadas (A Valquíria, Siegfried e O Crepúsculo dos Deuses). Este projeto musical, com mais de 15 horas de música, é o reflexo da «arte total», conceito atribuído a Wagner (1813-1883) e que integrava e fundia a música, a dança, a poesia, a pintura, a escultura e a arquitetura na mesma performance. *A Cavalgada das Valquírias* foi estreada em Munique a 26 de Junho de 1870, por ordem de Luís II da Baviera, mas contra a vontade do compositor<sup>9</sup> (TRANCHEFORT, 1986, p.50), com um tempo de execução de cerca de 4 minutos. Retrata as Valquírias, filhas do deus Vótan, que sobre um íngreme rochedo soltam o seu grito de guerra «Hojotoho», num motivo ascendente rítmico de 9/8, em que predominam uma infinda diversidade de cores orquestrais sugerindo uma estrondosa chegada própria de uma epopeia.

*A Cavalgada das Valquírias* é dotada, na aceção wagneriana de drama musical, de certos elementos descritivos que procuram evocar a imagem dessas donzelas guerreiras, no papel que elas cumprem dentro da mitologia de *O Anel do Nibelungo*. Talvez seja o trecho

---

<sup>9</sup> Também a estreia do prelúdio *O Ouro do Reno* tinha sido agendada por ordem do mesmo imperador contra a vontade do compositor.

instrumental das óperas de Wagner mais explorado pela mídia em tempos recentes. É unicamente instrumental e integra o ato 3, cena 1. A estrutura desta ópera incluiu três atos: ato 1 – 3 cenas, ato 2 – 5 cenas, ato 3 - 3 cenas.

A orquestração desta obra é a seguinte: madeiras - 2 picolos, 3 flautas, 3 oboés, corne inglês, 3 clarinetes, clarinete baixo, 3 fagotes; metais - 8 trompas, 4 tubas wagnerianas, 3 trompetes, trompete baixo em Mi bemol, 4 trombones tenor, trombone baixo, trombone contrabaixo; tuba contrabaixo; Percussão: 2 jogos de tímpanos; címbalos; triângulo; gong; tambor tenor; glockenspiel; Cordas - 16 primeiros violinos; 16 segundos violinos; 12 violas; 12 cellos; 8 contrabaixos; 6 harpas (a sétima on-stage). Fora de palco: corno, instrumento de máquina de trovão (CANDÉ, 1995, p. 511).

#### 4.4.2. A tuba adequada

O excerto de *A Cavalgada das Valquírias* deve ser tocado na tuba contrabaixo (Dó ou Sib), como indicado na partitura, C. B. Tuba. A escolha poderá depender de vários fatores. Se o tubista tocar numa orquestra que tradicionalmente use as tubas em Sib, como o caso de algumas orquestras alemãs e vienenses, por exemplo, a Filarmónica de Berlin ou Filarmónica de Viena respetivamente, não terá opção de escolha. No entanto na maioria das orquestras do mundo essa imposição não se faz, podendo o tubista escolher a tuba que prefere. Normalmente quando assim acontece, geralmente os tubistas preferem fazer a utilização da tuba em Dó, por geralmente ter um som mais definido e timbrado, proporcionando assim uma maior clareza das passagens rápidas, e também numa maior facilidade de projeção do som, e mais facilidade e talvez maior espectro dinâmico.

Como sugestão para a audição destes excertos, proponho as seguintes gravações, cujo critério de seleção atendeu à notoriedade mundial dos maestros e das orquestras:

James Levine, Metropolitan Opera 2010-2012

<https://www.youtube.com/watch?v=xeRwBiu4wfQ>

Daniel Barenboim, Scala Milano, 2010

<https://www.youtube.com/watch?v=-XFLaVdHdjw>

Zubin Mehta, New York Philharmonic Orchestra, 1988

<https://www.youtube.com/watch?v=4sn1tEQEZ90>

É possível ouvir este excerto nas diferentes tubas, visualizando um vídeo em que toco em uma tuba em dó da marca Melton, modelo 6450/2 e posteriormente numa tuba em sib da mesma marca, modelo 195/S. <https://www.youtube.com/watch?v=bRKWj-hHYQ8>.

#### 4.4.3. Análise e processo de estudo da partitura de tuba

Início o processo de estudo com a análise deste excerto do 3º ato da ópera *A Valquíria*, observando atentamente o que a escrita da partitura nos fornece, sendo estritamente fiel à mesma

Assim, apresento uma estrutura de trabalho referindo a tuba que deve ser utilizada, abordarei questões associadas ao ritmo, dinâmica, articulação, afinação, e todos os outros elementos complementares importantes que a partitura nos fornece. Por fim termino com informações que não estão presentes na partitura como a respiração, sonoridade, expressividade, técnicas auxiliares, etc.

Fig. 8 - Excerto da partitura de tuba


3. Aufzug 1. Szene (Walkürenritt)  
Lebhaft  
Kb.-Tb.  
ff  
8  
ff  
ff  
ff  
9

Richard Wagner – *A Cavalgada das Valquírias* (Comp. 123 a 139)

##### 1) Andamento

O andamento deste trecho é *Vivace*. Eu recomendo a utilização do tempo  $\text{♩} = 90 - 105$ , no entanto podem ocorrer oscilações maiores de acordo com a regência do maestro.

##### 2) Ritmo

A célula rítmica principal deste excerto  tem de ser executada de uma forma consistente e com precisão rítmica igual em todo o trecho. Parece óbvio, mas com os variados saltos intervalares e principalmente o aparecimento desta célula num registo bem grave da tuba, que deste modo aumenta o grau de dificuldade de execução, será fácil o ritmo

ficar impreciso, acabando muitas vezes por se perder a pulsação, tornando-se mais lenta. Esta célula é também o principal motivo rítmico de toda a obra, sendo frequentemente utilizada no decorrer da mesma em diferentes instrumentos, em distintos tempos e em diversas melodias.

Aconselho iniciar o estudo deste ritmo usando o metrônomo com o pulsar de colcheias, e posteriormente com a pulsação de semínima com ponto. Sugiro trabalhar esta célula individualmente em diversas variações. Por exemplo, uma escala onde a mesma se repete em cada nota, como no exercício nº 1, ou executar uma escala onde cada nota pertença a um ritmo diferente desta célula, figura 9, exercício nº 2.


Fig. 9 - Exercício nº 1



A utilização ou não desta técnica nas notas graves, será de acordo com a necessidade pessoal. Uma igualdade de dinâmica nos diferentes registos, é uma característica importante na performance deste excerto que é todo ele em fortíssimo. Para isso devemos regular a quantidade do ar, porque quanto mais aguda a nota é de menos ar precisa para ter a mesma intensidade de uma nota mais grave, e quando tocamos as notas graves o contrário sucede, precisamos de mais ar para a mesma dinâmica de uma nota mais aguda.

Assim quando estamos tocando no registo mais agudo do excerto, devemos diminuir a quantidade da coluna de ar, e quando vamos para o grave aumentar a coluna de ar. O estudo para controlar esta homogeneidade pode ser realizado com um *decibel meter*, aparelho que mede a intensidade do som em decibéis. Trabalhar algumas vezes com este aparelho faz-nos ter a percepção do que eu acabei de explicar, da necessidade de regular a quantidade da coluna de ar em diferentes registos para conseguir a mesma dinâmica.

#### 4) Articulação

Na articulação temos um acento na primeira nota de cada compasso e *stacatto* nas restantes duas notas da célula rítmica . 

O acento deverá ter um ataque com mais ar que se refletirá a nível dinâmico, com mais intensidade. Para nos apercebermos da importância desse acento, Wagner colocou os pratos tocando também nessa primeira nota, criando uma densidade sonora na orquestra mais potente no início de cada compasso. As seguintes duas notas, são em *stacatto*. Estas, sugiro que se toquem com uma articulação bem precisa vocalizando o intervalo e articulando com uma rápida velocidade da coluna de ar, para que a nível sonoro não fiquem misturadas, dada a rápida velocidade das mesmas.

Além da precisão da articulação, para nos ajudar também numa clara execução, não só desta célula mas em todo o excerto, uma perfeita sincronia dos dedos nos pistões (ou rotores) com a articulação é imprescindível. Para treinarmos esta sincronia, sugiro estudar este excerto sem tocar, apenas fazendo a digitação do excerto na máquina do instrumento e observando se esta digitação está ritmicamente precisa. O pequeno ruído que a máquina faz durante a digitação tem de refletir o ritmo do excerto.

---

tubistas preferem utilizar esta técnica no movimento contrário, isto é, o bocal desce, e assim o lábio superior entra em contato com a borda superior do bocal. Chris Olka (<https://chrisolka.com>) explica e exemplifica esta técnica em <https://www.youtube.com/watch?v=xB-ULadgOIo> (The Shifted Low Register Embouchure - YouTube) .



### 5) Respiração/fraseado

Neste excerto recomendo que se respire nos locais indicados, conforme exemplifico na figura seguinte:

Fig. 10 - Excerto da partitura de tuba

**Lebhaft**

6 *ff*

11


16

Richard Wagner – Cavalgada das Valquírias, (Comp. 123 a 139)

Normalmente iremos respirar no final de cada compasso com exceção dos compassos 5,9,11,13 e 15 em que a respiração se fará nas pausas. Sempre que respiramos no final do compasso, a última nota acabará por ficar mais curta que a anterior devido à rápida inspiração que iremos realizar. Para minimizar esta situação, recomendo tocar a última nota do compasso pensando musicalmente numa direção para a nota seguinte. Deste modo, se dinamicamente esta nota for ativa em toda a sua duração, a interpretação musical não se perde, minimizando assim a menor duração rítmica desta nota, devido à respiração.

### 6) Afinação

O próximo passo no estudo deste excerto será em conseguir uma afinação perfeita. Para isso sugiro um exercício em que utilizemos o afinador e que consiste em tocar todas as notas do excerto com uma longa duração para ajustar a afinação, antes de passar para a nota seguinte.

Atenção especial para as duas últimas notas de cada compasso que, por terem uma duração maior e assim serem audíveis por mais tempo, permitem também que as oitavas sejam  mais perceptíveis quaisquer deslizes na afinação. Afinar as oitavas que aparecem nos compassos 4 e 8 é, sem dúvida, um ponto que merece especial atenção.

### 7) Recomendações gerais

Por vezes podem existir diferenças quando tocamos este excerto na orquestra ou numa prova orquestral, em que o executamos a solo. Essas diferenças podem ser a nível dinâmico. Na orquestra, frequentemente temos de adequar a nossa dinâmica conforme o tamanho da mesma e/ou as indicações do maestro. No caso de termos de aumentar bastante a intensidade, isso poderá se refletir na necessidade de acrescentar mais respirações. No entanto, em uma audição de orquestra, aconselho um padrão de respirações já anteriormente referido, na figura 8.

Também em audição de orquestra o volume sonoro, apesar de o excerto ser em *fortíssimo*, deve estar dentro de uma execução que permita uma homogeneidade e controle tanto a nível de dinâmica, como de articulação e qualidade sonora nos diferentes registos. Nunca atingir uma dinâmica em que não seja possível a execução controlada de todo o excerto. Numa audição de orquestra é importante uma precisa pulsação desde o início até ao fim do excerto. Neste caso, estando a tocar a solo e sem a presença de um maestro marcando a pulsação, isso pode-se tornar um problema, acabando o excerto com flutuações rítmicas não desejáveis. Na *Cavalgada das Valquírias*, pela necessidade de tocar *fortíssimo*, é fácil cair no erro de abrandar a pulsação e assim terminar o excerto mais lento do que se começou. As pausas existentes merecem especial atenção, no sentido em que teremos de ser precisos a contá-las e no manter da pulsação, por exemplo nos compassos 11 e 15 da figura 11. Para isso, “ter a música na cabeça”, escutar diversas vezes o excerto, irá ser fundamental para manter a pulsação firme durante as mesmas.

Por fim, para concluir o processo de estudo deste excerto, aconselho gravá-lo, escutá-lo e analisá-lo diversas vezes durante as várias etapas do estudo. Deste modo, poderão se certificar que estão desenvolvendo e alcançando corretamente os objetivos propostos que integram uma performance de excelência da *Cavalgada das Valquírias*.

#### 4.4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos excertos da partitura de tuba nas óperas de Wagner (1813-1983), em articulação com o conhecimento de uma técnica base adequada às características específicas que a escrita da partitura da tuba apresenta, são determinantes não só para o desenvolvimento e evolução do próprio músico, mas também para melhorar o resultado final e a performance do grupo em geral. Nesse sentido, considera-se fundamental que o tubista possua conhecimento detalhado da parte de tuba nas obras significativas do repertório, e esteja apto a identificar os principais desafios e dificuldades que poderá ter na execução da partitura e qual o processo de estudo mais adequado para os ultrapassar.

Através da análise da partitura de tuba na *A Cavalcada das Valquírias* (início do 3º ato da segunda ópera *A Valquíria*, da tetralogia *O Anel do Nibelungo*), e recorrendo a uma reflexão apoiada na minha experiência pessoal enquanto performer e professor, proponho um processo de planejamento de estudo, complementado com um registo vídeo do solo da obra, (link) demonstrando-se a eficácia da metodologia de trabalho e das técnicas aplicadas na qualidade do produto final .

#### REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Liliana Mendes; CARVALHO, Cláudia M. Sousa de; AMARAL, Marcelo Magri; SANTOS, Laurita dos. Variabilidade da Frequência Cardíaca como Biomarcador do Stress: Revisão Integrativa. In *Research, Society and Development*, v. 9, n. 12, 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.33448/rsd-v9i12.11125>

ARBAN, Jean-Baptiste. *Complete Method for Trumpet*. Carl Fischer, Inc., New York, 1936.

BAINES, Anthony. *Brass Instruments. Their History and Development*. Dover Publications, New York, 1993.

BARBOSA, José Luís. *Vozes Inversas: Tratados Setecentistas, Wagner e a Clarineta*. Comunicação apresentada no 35.º Festival Internacional de Inverno da UFSM, a 25 de setembro de 2020.

BERLIOZ, H. *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*. (trad. inglesa), Novello, Ewer and Co, London, 1858.

BEVAN, Clifford. Tuba. In Sadie, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan, New York, vol. 19, pp. 237-241. 1980.

BEVAN, Clifford. A Brief History of the Tuba. In Morris, RW, Goldstein, E. R (Ed.). *The Tuba Source Book*. Indiana University Press, Indianapolis, 1996.

BEVAN, Clifford. *The Tuba Family*. 2nd Revised edition Winchester: Piccolo Press, 2000.

BLAZHEVICH, Vladislav. *70 Studies for BB Flat Tuba*. Robert King Music Company, North Easton, 1942.( 1<sup>st</sup> edition)

BOBO, Roger. *Mastering the Tuba Complete Book for Tuba*, Editions Bim, Vuarmarens, 1996.

GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Gradiva, Lisboa, 1998.

KHATTAR, Albert S. *Tuba: Sua História, o Panorama Histórico no Brasil, o Reportório Solo Brasileiro, Incluindo Catálogo e Sugestões Interpretativas de Três Obras Selecionadas*, Dissertação de Mestrado. Campinas, UNICAMP, 2014.

LUND, Golden A. *Orchestral Tuba Audition Preparation: The Perspective of Three Successful Teachers*. Dissertação de Doutorado. Nebraska, Lincoln, University of Nebraska, 2013.

NOVAES, Marilda Emmanuel. Reatividade Cardiovascular ao Stress social em Situação Experimental. In *Revista Ciências Médicas*, Campinas, 14 (4), pp. 317-326, jul/ago, 2005.

PHILLIPS, Harvey; WINKLE, William. *The Art of Tuba and Euphonium*. Summy-Birchard Inc., New Jersey, 1992.

PINTO, Renato C. P. *A Tuba na Música Brasileira: Catalogação de Obras, Análise e Sugestões Interpretativas da Fantasia Sul América Para Tuba e Orquestra de Cláudio Santoro*. Dissertação de Mestrado. Salvador, UFBA, 2013.

POKORNY, Gene, Recommended Basic Repertoire Orchestral. In Morris, RW, Goldstein, E. R (Ed.). *The Tuba Source Book*. Indiana University Press, Indianapolis, pp329 – 332, 1996.

ROSA, João, *O Tubista e a Preparação para Audições Orquestrais*. Dissertação de Mestrado. Castelo Branco, Escola Superior de Artes do Instituto Politécnico de Castelo Branco, 2020.

ROSE, C., *An Orchestra Audition Preparation Handbook for Bass Players*. Dissertação de Doutorado. Arizona, USA, Arizona State University Temp, 2011.

SADIE, Stanlet (ed.). Richard Wagner: Romantic Operas. Music Dramas. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan, New York, vol. 20, pp.129- 132,1980.

TRANCHEFORT, François-René. *Guia da Música Sinfónica*. Gradiva, Lisboa, 1986.

VASILIEV, S. *24 Melodious Etudes for Tuba*. Alphonse Leduc, Paris, 1955.

### **Trechos de partitura**

CHERRY, Gordon. *Low Brass Excerpts*. Cherry Classics, 2002-2003.