

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO E DOUTORADO**

**Aaron Copland: uma análise das tendências pandiatônicas na obra “Preamble for  
a Solemn Occasion” para órgão**

*Jeanine Franke Mundstock*

**Orientadora:** Profa. Dra. Any Raquel Carvalho



PORTO ALEGRE  
2008



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO E DOUTORADO**

Aaron Copland: uma análise das tendências pandiatônicas na obra “Preamble for a  
Solemn Occasion” para órgão

**Jeanine Franke Mundstock**

Dissertação submetida como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre em Música;  
área de concentração – Práticas Interpretativas.

Orientação: Profa. Dra. Any Raquel Carvalho

PORTO ALEGRE  
2008

## *Agradecimentos*

*Agradeço a Universidade Federal do Rio Grande do Sul pela minha formação acadêmica e em especial aos professores e funcionários do PPGMus;*

*Aos meus pais e irmãs, pela base educativa e apoio incondicional e constante;*

*Às orientações, a amizade, o carinho e toda a dedicação da Profa. Dra. Any Raquel Carvalho;*

*Aos amigos e colegas Alfonso Benetti Júnior, Daniel Vieira, Alexandre Rocha, Germano Mayer, Paulo Brum e Raul Blum pelo companheirismo, e cujo convívio serviu de estímulo para dar prosseguimento ao curso;*

*Ao organista e amigo Renato Koch pelo incentivo, apoio e amizade compartilhados, pois tiveram importância crucial no desenvolvimento do meu trabalho organístico;*

*A todos os demais amigos que me incentivaram e deram assistência geral nesta minha caminhada;*

*E ao meu marido Jairo Peres Zorzato, a quem dedico este trabalho. Pelo incondicional amor, prestatividade, carinho, conselhos, e auxílio na elaboração da minha pesquisa.*

*Aprender é a única coisa de que a mente nunca se cansa, nunca tem medo e nunca se arrepende.*

*(Leonardo da Vinci)*



*Sonhar não faz parte dos trinta direitos humanos que as Nações Unidas proclamaram em 1949. Mas, se não fosse por causa do direito de sonhar pela água que dele jorra, a maior parte dos direitos morreria de sede.*

*(Eduardo Galeano)*

## RESUMO

Este trabalho consiste em investigar as tendências pandiatônicas na obra “*Preamble for a Solemn Occasion*” para órgão (1953) de Aaron Copland (1900-1990). A análise inclui a busca pelos conteúdos intervalares mais recorrentes, a interação entre a tonalidade harmônica e a tonalidade melódica, e os centros tonais. Os referenciais teóricos utilizados foram os livros *Tonality, Atonality e Pantonality* de Rudolph Reti (1958), que fundamenta o conceito de pantonalidade, e *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music* de Joel Lester (1989), que elucida acerca da teoria dos conjuntos.

**Palavras-chave:** Aaron Copland, pantonalidade, teoria dos conjuntos, centros tonais.

## ABSTRACT

The purpose of this research is to investigate the pandiatonic tendencies of the “*Preamble for a Solemn Occasion*” for organ (1953) by Aaron Copland (1900-1990). The analysis includes a search for the most recurrent interval collections, the interaction between the harmonic and melodic tonalities, and the tonal centers. The theoretical framework includes the works by Rudolph Reti: *Tonality, Atonality e Pantonality* (1958) where pantonality is defined, and *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music* by Joel Lester (1989) for set theory analysis.

**Keywords:** Aaron Copland, pantonality, set theory, tonal centers.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>1 REFERENCIAL TEÓRICO .....</b>	<b>13</b>
<b>1.1 A PANTONALIDADE .....</b>	<b>13</b>
<b>1.2 A TEORIA DOS CONJUNTOS .....</b>	<b>19</b>
<b>2 ANÁLISE DO “PREAMBLE FOR A SOLEMN OCCASION” .....</b>	<b>26</b>
<b>3 APLICAÇÃO DO REFERENCIAL TEÓRICO .....</b>	<b>58</b>
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>75</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>80</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>85</b>

## INTRODUÇÃO

Aaron Copland (1900-1990), compositor, escritor, pianista, regente e professor, de ascendência russa<sup>1</sup>, nasceu em Nova York. Estudou piano com Victor Wittgenstein e Clarence Adler e teoria musical, harmonia, contraponto e composição com Rubin Goldmark. Foi o primeiro aluno americano de tempo integral de Nádía Boulanger na Escola de Música Fontainebleau em Paris, entre 1921 e 1924. No seu regresso aos Estados Unidos escreveu *Symphony* para órgão e orquestra (1924) para a estréia de Nádía Boulanger como organista neste país. Essa estréia ganhou-lhe notoriedade como apóstolo da dissonância (KENNEDY, 1994, p. 174). Copland admirava compositores como Stravinsky, Debussy, Milhaud, Fauré, e Mahler. Apesar da influência stravinskiana, conservou uma forte individualidade sonora. Sempre acreditou que os compositores tinham uma responsabilidade em compor músicas que contivesse uma originalidade suficiente em representar a América moderna, com acesso a um grande público (KOPP, 2006, p. 149). Conseqüentemente, seu estilo compreende uma sólida afirmação de americanidade, influenciando compositores em toda escola de composição, identificada como “americana”. Com isto, foi reconhecido como o “principal entre os compositores americanos” (KLEPPINGER, 2006, p. 1-2).

---

<sup>1</sup> Seu nome original era Kaplan.

No começo do século XX, os compositores encontraram muitos obstáculos em serem reconhecidos em seu país e exterior. Com o estabelecimento efetivo de organizações e com a composição de músicas acessíveis ao público, Copland, através da criação da “escola de novos homens” (*school of new men*), transformou o papel dos compositores na sociedade americana, dando um novo sentido à comunidade (KOPP, 2006, p. v e vi).

Copland procurou preencher a lacuna existente entre os compositores elitistas e as audiências massificadas, buscando um equilíbrio entre a música moderna e o estilo popular americano, como, por exemplo, a evocação da paisagem americana, em sua música para balé *Appalachian Spring* (1943-4), *Billy the Kid* (1938) e *Rodeo* (1942). Incorporou o jazz e a música latino-americana em suas obras, como *Music for the Theatre* (1925) e *Piano Concert* (1926).

Em 1930, Copland começou a explorar um novo mundo de sonoridades, mostrando uma tendência ao dodecafonismo, como *Piano Variations* (1930), *Piano Quartet* (1950), *Piano Fantasy* (1957), *Connotations for Orchestra* (1962) e *Inscape* (1967)<sup>2</sup>. Concomitantemente, compôs obras com tonalidade diatônica, como os arranjos de *Old American Songs* (1950-2), *Dance Panels* (1959), o *Noneto para cordas* (1960) e o *Duo para flauta e piano* (1971), incorporando o uso de orquestração percussiva, mudança de métrica, polirritmos, poliacordes e serialismo<sup>3</sup>. Copland compôs ao todo música para óperas, balés, filmes, assim como música orquestral, de câmara, coral, canções e obras para piano e órgão<sup>4</sup>.

Para órgão, Copland escreveu três obras: *Symphony* para órgão e orquestra (1924), *Episode* (1940) e *Preamble for a Solemn Occasion* (1953). Este último foi composto inicialmente para orquestra em 1949, tendo sua estréia no mesmo ano no Carnegie Hall em New York, com a Boston Symphony Orchestra, sob a regência de

<sup>2</sup> GRIFFITHS, 1995, p. 50-51.

<sup>3</sup> Disponível em <[http://en.wikipedia.org/wiki/Aaron\\_Copland](http://en.wikipedia.org/wiki/Aaron_Copland)>, acessado em 09.10.2006.

<sup>4</sup> Entre as publicações existentes sobre Copland e sua música, vale mencionar: Behrens (2005), Berger (1953, 1992), Brooks (2002), Butterworth (1985), Cherlin (1991), Cone (1968), Copland (1968; 1972; 2002; 2004), Copland and Perlis (1984; 1989), Crist (2001; 2005), DeLapp (2002), Dickinson (2002), Hubbs (2004), Levin et al (2000), Oja and Tick (2005), Persichetti (1944), Pollack (1999), Smith (1952), Soll et al (1992), Starr (1980-81; 2002). Dentre as dissertações:

Kopp (2006), Graaf (2005), McReynolds (2005), Alexander (2005), Apple (2005), Bekeny (2005), Choi (2005), Creighton (1994), DeLapp (1998), Fuller (1982), Jones (2005), Kanvosky (2002), Mathers (1989), Ratner (2005), Rober (1994), Sayers (2000), Schildt (2005), Kleppinger (2006) (disponíveis em <<http://www.libumi.com/dissertations>> e em <<http://mto.society.org>>, acessados em 12.11.06).

Leonard Bernstein<sup>5</sup>, e Laurence Olivier como narrador. Esta obra também foi transcrita para banda em 1973.

O *Preamble for a Solemn Occasion* para orquestra (1949), surgiu como música cerimonial, usando como texto o *Preamble* do Estatuto das Nações Unidas, podendo ser interpretada com ou sem narrador. O ato solene ao qual o *Preamble* se refere fundamenta-se no Estatuto das Nações Unidas, sendo executado em comemoração à adoção da Declaração dos Direitos Humanos, encomendado pela Companhia Nacional de Radiodifusão (National Broadcasting Company).

O Estatuto das Nações Unidas foi assinado em 26 de Junho de 1945, em São Francisco (E.U.A.), na conclusão da Conferência das Nações Unidas da Organização Internacional, mas foi promulgada somente em 24 de Outubro de 1945. Segue abaixo uma parte de sua publicação, com a tradução do texto do *Preâmbulo*, isto é, o prefácio que antecede o Estatuto:

#### **“PREAMBLE**

##### ***Nós, Povo das Nações Unidas Determinamos***

- *Salvar as futuras gerações das conseqüências da guerra, a qual duas vezes em nossas vidas trouxe tristeza à humanidade, e*
- *Reafirmar a fé nos direitos humanos fundamentais, na dignidade e valor da pessoa humana, em direitos iguais aos homens e mulheres e nas pequenas e grandes nações, e*
- *Estabelecer condições sob as quais a justiça e respeito das obrigações provenientes de tratados e outras fontes de lei internacional, possam ser mantidas, e*
- *Promover progresso social e melhores padrões de vida com maior liberdade,*

##### ***E, para Estes Fins***

- *Praticar a tolerância e vivermos juntos em paz uns com os outros, como bons vizinhos, e*
- *Unir nossas forças para manter a paz e segurança internacionais, e*

---

<sup>5</sup> Disponível em <<http://rs6.loc.gov/ammem/collections/copland/acworksP.html#work0027>>, acessado em 28.10.2006.

- *Garantir, através da aceitação dos princípios e a instituição de métodos, que a força armada não deverá ser usada, salvo em interesse comum, e*
- *Empregar maquinário internacional para a promoção do avanço econômico e social de todas as pessoas.*

***Resolvemos combinar nossos esforços em cumprir estes objetivos***

*Desta forma, os nossos respectivos governos, através de assembléias representativas na cidade de São Francisco, que têm exibido todas as suas forças que se encontram em boa forma, têm concordado com o presente Estatuto das Nações Unidas e assim estabelecem uma organização internacional a ser conhecida como as Nações Unidas.*<sup>6</sup>

A estréia da obra para orquestra foi executada com narrador, sendo que quatro compassos foram inseridos a partir do compasso 75. No momento em que o narrador inicia sua retórica, que se estende por oito compassos, apenas o primeiro parágrafo do prefácio é declamado. Na versão para órgão, quatro compassos são omitidos (entre os c. 74-77 da versão original com narrador).

Kleppinger, em sua dissertação “Tonal Coherence in Copland’s Music of the 1940s” (2006), analisa cinco obras de Copland compostas entre 1940 e 1950, dentre elas, o *Allegro* do *Appalachian Spring*, o *Finale* da Terceira Sinfonia, os três movimentos da Sonata para Violino e Piano, *Quiet City*, e “Nature, the gentlest mother” do *Twelve Poems of Emily Dickinson*. As análises exploram não só a coerência tonal, mas principalmente, a do *Allegro* do *Appalachian Spring*. O autor organiza múltiplos processos tonais acerca da estrutura de determinados centros tonais na obra. Apesar de não mencionar o *Preamble* em sua pesquisa, esta obra compartilha muitas das idéias descritas por Kleppinger que são semelhantes quanto aos centros tonais e apresentação de motivos temáticos.

Meu primeiro contato com a obra *Preamble for a Solemn Occasion* para órgão ocorreu durante o primeiro recital de mestrado. Ao analisá-la, percebi que não havia uma relação clara com o tonalismo. Verifiquei a presença de modalismo em certas

---

<sup>6</sup> Disponível em <[http://en.wikipedia.org/wiki/Preamble\\_to\\_the\\_United\\_States\\_Constitution](http://en.wikipedia.org/wiki/Preamble_to_the_United_States_Constitution)>, acessado em 29.01.08.



passagens, assim como o uso de bitonalidade e motivos rítmicos repetitivos. Observei aspectos que apontam para padrões estruturais e harmônicos ligados tanto ao conceito tonal quanto atonal. Para entender quais eram esses recursos recorrentes, questionei-me quanto à possibilidade desses procedimentos serem relacionados à pantonalidade, ou seja, um termo criado por Reti (1958) para descrever a extensão da tonalidade no final do século XIX. Não se pode dizer que uma obra esteja em uma certa tonalidade, mas antes que se movimenta entre vários centros tonais sem no entanto ser atonal. Portanto, o objetivo geral desta pesquisa é analisar as tendências pandiatônicas na obra *Preamble for a Solemn Occasion* para órgão (1953) de Aaron Copland, verificando como essa interage com os processos tonais. As questões de pesquisa levantadas incluem:

- Qual o efeito pandiatônico resultante sob a ótica de Rudolph Reti (1958)?
- Qual o conteúdo intervalar mais recorrente na obra?
- Como ocorre a interação entre a tonalidade harmônica e a tonalidade melódica na obra?

## **JUSTIFICATIVA**

Esta pesquisa justifica-se por buscar uma melhor compreensão do texto musical da obra *Preamble for a Solemn Occasion* para órgão de Aaron Copland. Segundo Lester, não existe uma única maneira “correta” de analisar ou escutar a música do século XX, ou mesmo qualquer música. A percepção de uma obra de arte é uma questão pessoal (LESTER, 1989, p.xi). Portanto, este trabalho poderá servir de parâmetro para o estabelecimento de novas análises através do estudo de abordagens que podem levar a uma audição mais informada da obra e como os efeitos sonoros e expressivos são alcançados. Com isto, não pretendo construir novas teorias, mas, sim, espero contribuir na divulgação de uma obra do repertório organístico.

## 1 REFERENCIAL TEÓRICO

Para o desenvolvimento desta pesquisa, escolhi dois referenciais teóricos: o primeiro é o livro *Tonality, Atonality e Pantonality* de Rudolph Reti (1958), que aborda teoricamente um estudo das tendências musicais no século XX com ilustrações musicais de compositores como Debussy, Schoenberg, Béla Bartók, Anton Webern, Charles Ives, Pierre Boulez, Benjamin Britten, entre outros. Reti também inclui um exemplo de Aaron Copland, a obra *Symphony N° 3*. As afirmações de Reti levaram-me a relacionar os procedimentos composicionais utilizados na obra *Preamble* de Copland aos conceitos pantonais propostos, especialmente no que se refere às escolhas harmônicas feitas pelo compositor. Desta forma, o conceito de pantonalidade estabelecido por Reti servirá como base para examinar a presença da mesma no *Preamble for a Solemn Occasion*, de Copland.

Como apoio à parte analítica, usei o livro *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music* de Joel Lester (1989), o qual serviu para estudar as características lineares, estruturas harmônicas, ritmo, e conjuntos de classes de alturas (*pitch-class sets*) da peça em questão. O mesmo auxiliará na organização e análise dos conteúdos intervalares e alturas, aplicando a teoria dos conjuntos para estabelecer a recorrência dos padrões. Outras referências foram utilizadas como apoio conforme a necessidade, tais como Kleppinger (2006), Corrêa (2005) e Carvalho (2006).

### 1.1 A PANTONALIDADE

A pantonalidade é o termo criado por Rudolf Reti, em 1958, para explicar a expansão da linguagem tonal do final do século XIX (p. 6). O termo pantonalidade, conforme Reti, provém do prefixo *pan*, originado do grego antigo, significando o *todo*, o *completo*, e ao mesmo tempo, há um significado de universalidade, totalidade, que vai além do *todo* (RETI, 1958, p. 4). Esta engloba aspectos tonais e atonais de maneira distinta, mas sem o rigor implícito dos dois sistemas. A mesma não pode ser definida por um esquema rígido ou conjunto de regras, mas pode ser compreendida somente através da descrição de sua natureza e efeitos (RETI, 1958, p. 108). A pantonalidade pode abarcar qualquer expressão atonal e fazer dela parte de um sistema de tonalidades múltiplas, como um estado de relações tônicas flutuantes, dentro de novas harmonias,

fornecendo um novo significado em sua expressão (RETI, 1958, p. 111). Neste trabalho usarei apenas o conceito de pantonalidade conforme Reti.

### **O surgimento da pantonalidade**

Os conceitos descritos a seguir são todos extraídos da abordagem estabelecida por Reti, em seu livro *Tonality-Atonality-Pantonalidade* (1958). Com a virada do século XX, houve uma reviravolta com relação a nossa maneira de viver, com novas conquistas, descoberta de novas leis físicas, rebatendo os velhos princípios newtonianos, podendo ser observada em outras esferas, como a psicologia, o domínio social e político, e ainda nas artes, como a música (p.1). Conseqüentemente, a música do século XX, a então chamada *música moderna*, em sua concepção geral de estilo, se opôs aos séculos que a precederam. Essa mudança fundamental foi sentida em quase todas as esferas, expressas pelos compositores, tais como a forma melódica e rítmica, a construção temática, os padrões de arquitetura, e ainda a instrumentação. Mas a mudança mais incisiva foi em relação à harmonia, ou, desde que a harmonia possa, nessa concepção, assumir um significado ligeiramente impreciso, no qual um termo técnico mais compreensível é referido como *tonalidade* (p.2). Apresento a seguir os conceitos utilizados por Reti.

### **Tonalidade Harmônica**

O termo *tonalidade* “foi introduzido na música pelo musicólogo e compositor belga Joseph Fétis na metade do século XIX. Significava o estado musical de um grupo musical concebido (pelo compositor e ouvinte) como uma unidade relacionada ao, e derivada do centro tonal fundamental, a tônica” (p. 7). Esse fundamento tonal poderia ser uma única nota ou a harmonia triádica desta nota, podendo ser maior ou menor. Assim sendo, a força gravitacional exercida pela tônica em um grupo musical pode ser observada em duas direções: vertical, referindo-se à harmonia, e horizontal, à melodia (p. 7-9).

A tonalidade clássica era essencialmente centrada no fenômeno da série harmônica, intimamente ligada à harmonia e às progressões harmônicas de uma composição, propondo o esquema I-x-V-I, onde o *x* representa o fator criativo-humano. O *x* em geral é uma progressão de acordes, a música na sua essência, nesse esquema, sendo seguido pela fórmula V-I, este último constituindo a única progressão com a

qualidade de tônica. Por isso chamamos esse tipo de tonalidade de *tonalidade harmônica* (p. 10,11).

### **Tonalidade Melódica**

Quanto à melodia, Reti afirma que entre as melodias medievais e as clássicas existe uma diferença básica: as melodias medievais podem ser interrompidas em qualquer ponto sem que se perca a referência ‘tonal’; enquanto que nas melodias clássicas, uma estrutura harmônica e rítmica impede que sejam interrompidas em qualquer ponto. Se isto ocorrer, o sentido fraseológico é destruído (p. 16).

Historicamente, com o advento da tonalidade harmônica dentro dos moldes da harmonia tradicional, a tonalidade melódica deu lugar a esta. Mas, no final do século XIX e início do século XX, com o advento da música moderna, houve certo abandono da tonalidade harmônica e a conseqüente re-emergência da tonalidade melódica (p. 18,19).

A tonalidade melódica solidificou-se na música de Debussy (1862-1918). Apesar de suas melodias não serem centradas no conceito da cadência clássica, podia-se perceber a tônica soando constantemente. Eram as tônicas da melodia, e não da harmonia (p. 22). Na tonalidade melódica, é possível concluir a melodia na tônica de qualquer ponto de seu percurso, sem a ajuda da dominante ou qualquer outro elemento harmônico. Além disto, qualquer nota da melodia pode se transformar em uma nova tônica através da acentuação desta nota, ou seja, alterando sua direção fraseológica (p.23). Com isto, Reti chega à seguinte conclusão, a exemplo da música de Debussy (p.23):

tonalidade melódica + modulação = tonalidade moderna

Os elementos que caracterizam os princípios gerais da técnica composicional de Debussy, e sendo muitos recorrentes no *Preamble* de Copland, são (p. 26-29):

1. Pedal: freqüente uso de pedal de longa duração. A simples função de manter os baixos foi superada;
2. Passagens: figurações que resistem a uma classificação harmônica. São as responsáveis pelo título impressionista dado à sua obra;
3. Harmonização: uma verdadeira rebelião contra as regras das quintas paralelas na música clássica; freqüentes sucessões de acordes paralelos.

- Estas não são harmonias, mas sim, melodias cordais, uníssonos enriquecidos. São gestos harmônicos sem conteúdo harmônico;
4. Bitonalidade: duas tríades são combinadas numa única harmonia;
  5. Escala de tons-inteiros: seu uso expressa não uma procura por uma nova escala, mas sim, seu desejo de desviar-se do padrão regular dos modos maior e menor, inerentes à tonalidade tônica-dominante;
  6. Modulação: usada sem um tipo de ponte harmônica aparente, sem ligações entre acordes ou frases. Era alcançada através de uma nota específica, prolongada e cada vez mais acentuada.

Embora tenha abandonado as regras da tonalidade clássica como princípio governante de formação harmônica, Debussy não rompeu com a tonalidade, isto é, com as relações tonais (p. 29). Ele não apenas enriqueceu a linguagem musical através da invenção de novas melodias como resultado de sua procura por novas harmonias e uma nova tonalidade, mas, ao contrário, criou novas harmonias a partir de um novo impulso melódico. Debussy conquistou um novo estado de tonalidade que se tornou um dos maiores impulsos nas décadas seguintes, influenciando não só a música francesa, mas da Inglaterra, Espanha e América do Norte (p. 30) <sup>7</sup>.

Além das combinações verticais de acordes comuns na música de Debussy, surge também como consequência, uma natureza mais complexa de múltiplas harmonias nas composições modernas, tais como combinações horizontais de diversas tonalidades, denominadas por Reti de *harmonias flutuantes* (p. 62).

### **Harmonias flutuantes**

Harmonias flutuantes são um estado estrutural em que várias tônicas exercem simultaneamente seu poder de atração, sem que uma delas torne-se o pólo conclusivo. Pode haver superposição de terças, porém não há movimento cadencial que induza a consideração de um deles como tônica em um determinado trecho. Refere-se não propriamente a combinações verticais de acordes, mas sim a combinações horizontais de diferentes linhas com tônicas distintas que se misturam, criando uma atmosfera em

---

<sup>7</sup> Os efeitos dessa influência serão estudados na abordagem de um terceiro estado tonal, ou seja, a pantonalidade

que a tonalidade não aparece na superfície, mas nas sensações percebidas pelo ouvido, como principal naquele momento (p.62).

### **Tônicas Móveis**

O conceito de *tônicas móveis* manifesta-se em construções musicais nas quais um número de notas individuais, ou acordes, ou partes de acordes, em determinados instantes, assumem o papel transitório de uma tônica. A harmonia, neste caso, torna-se um fenômeno flutuante, ao contrário do que ocorre com as progressões harmônicas tidas como uma sucessão linear de acordes ou conjuntos de notas, as quais se encaixam em uma determinada função harmônica, ou em um determinado "grau" da tonalidade (p. 66).

Reti assinala a importância de se esclarecer algumas diferenças básicas entre o que ele considera como pantonalidade e outros conceitos (p. 67). Para o autor é preciso ter em mente que a pantonalidade pode englobar os aspectos abaixo, mas não é o equivalente de:

- Centro tonal - conceito desenvolvido por analistas de música moderna que visa explicar o movimento harmônico em certas peças designando *pivots* harmônicos como centros tonais;
- Tonalidade expandida - caracteriza-se por um estado no qual a tonalidade básica ainda prevalece, apesar da adição de figurações melódicas e harmônicas;
- Tonalidade indefinida - próximo da idéia de tonalidade expandida, este conceito refere-se à música de compositores como Strauss, Mahler e Sibelius. Neste caso, a música flutua entre diversas tonalidades sem definir realmente uma tônica definitiva. No entanto, tal conceito não se assemelha, segundo Reti, ao "estado em que diversas tônicas se entrelaçam e radiam, espalhando sua influência em todas as direções" (p.68);
- Tonalidade - diz respeito aos dois tipos de tonalidade mencionados por Reti, isto é, a tonalidade harmônica e a melódica, sendo as duas aplicáveis nas diversas possibilidades previstas pelo uso da pantonalidade; e
- Atonalidade - ainda que muitos elementos atonais - tais como a textura, figurações melódicas e combinações cordais - possam estar incluídos em peças pantonais, eles não são utilizados com o mesmo objetivo, isto é, o de suprimir

totalmente qualquer traço de tonalidade, como no dodecafonismo. Ao invés disso, procura-se formar novas construções nas quais "uma diversidade de impulsos tônicos elevam as formas atonais a um desenho de coerência ininterrupta" (p. 68, 69).

### **Tonalidade através das alturas**

Recurso inserido no conceito estilístico da pantonalidade que se relaciona à tonalidade melódica. Refere-se ao fato de que uma nota ganha status de tônica em um âmbito melódico através de sua repetição ou reiteração. Segundo Reti,

É caracterizada pelo fato de que alturas que são repetidas ou reiteradas tornam-se evidentes notas básicas no percurso composicional, e podem assumir, por esta qualidade, um papel quase tonal; podem ajudar um grupo a aparecer como uma unidade, e podem, assim, tomar forma, ainda que o desenho harmônico aponte para um caminho tonal diferente ou para nenhuma base (p. 77).

### **Consonâncias e dissonâncias**

Na pantonalidade, o sentido de consonância e dissonância não foi alterado. O que muda é a abordagem dos conceitos, e o contexto em que se enquadram (p. 70). O uso de dissonâncias aumenta e tríades são muitas vezes evitadas (p. 71).

### **Bitonalidade**

Além da idéia da tonalidade melódica, Debussy também emprega constantemente o uso da bitonalidade, ou seja, a combinação de duas ou mais tríades simultâneas, muito embora já tenha sido utilizada esporadicamente por compositores como Straus, Mahler e Beethoven (RETI, 1958, p. 60). Na música de Debussy, a mesma emerge como uma característica regular, aparecendo como harmonias bitonais ou tritonais, soando simultaneamente, sendo designadas como *tônicas múltiplas*.

As *tônicas múltiplas*, conforme Reti, além daquelas vistas no sentido vertical, são tônicas que se cruzam, se sobrepõem, se complementam ou se opõem no sentido horizontal, mas sem se reportarem ao estilo contrapontístico do sentido de politonalidade de Stravinsky ou Milhaud (p. 60).

## 1.2 A TEORIA DOS CONJUNTOS

O referencial teórico escolhido para a investigação das relações entre as alturas do *Preamble for a Solemn Occasion* neste trabalho foi o livro *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music* de Joel Lester (1989). Todos os conceitos expostos a seguir foram baseados neste autor. O mesmo explica a criação dos conjuntos, usando as doze notas da oitava cromática em uma ordem específica. “Qualquer mudança de um semitom é uma transformação para um novo tipo de altura” (Lester, 1989, p. 13).

Segundo Lester, a comunidade musical tem testemunhado o desenvolvimento de novas abordagens teóricas que vêm tratando as linguagens da música do século XX de acordo com suas características próprias e não como distorções da retórica da música que a precedia. Seu livro relaciona novas abordagens na teoria da música, como, por exemplo, a teoria dos conjuntos e as suas percepções, visando o entendimento do conteúdo expressivo da música, enfatizando os aspectos que conduzem a uma audição mais informada da estrutura e conteúdo musicais (p. ix).

Lester afirma que

A tonalidade é mais que uma maneira de organizar melodia e harmonia, que projeta um único centro tonal, e mais que uma relação entre harmonias ou um meio particular de condução de vozes. A tonalidade afeta todos os aspectos da música, incluindo o fraseado, forma, a interação da melodia e harmonia, textura, orquestração, dinâmicas, articulação, a estruturação do tempo (ritmo, métrica e o sentido de continuidade e movimento) – até mesmo a maneira em que nomeamos alturas e intervalos. Se uma peça não é tonal, então muitos destes aspectos tomam uma nova característica (p. 2).

No início do século XX, a tonalidade funcional no mundo ocidental deixa de ser uma influência controladora sobre a harmonia e a condução de vozes. Nem toda a música posterior a este período de transição delinea um sentido de tônica, porém contém centros tonais. Novas harmonias e conduções de vozes começam a ser usadas e tríades, acordes de sétima e nona passam a ter uma tonalidade funcional (p.7).

A junção entre a estrutura (linguagem tonal) e o conteúdo (motivos de uma determinada peça) é a principal característica de toda música tonal. No entanto, essa junção nem sempre é sólida. Se os motivos de uma determinada peça fossem transpostos com outras configurações intervalares, eles permaneceriam, mas a peça não seria mais tonal. Isto acontece em obras não-tonais do século XX (p. 10). Harmonias



tonais e a condução de vozes não fornecem mais a base para a estrutura de alturas de uma peça. “Em seu lugar, relações motivicas entre grupos de alturas geram a melodia e harmonia. A análise desta música acarreta a localização desses motivos e o entendimento de como eles são usados” (p. 9-10).

Conforme Lester, “as estruturas motivicas são a base de todas as melodias, todas as harmonias, todos os agrupamentos de notas ou alturas, e mesmo a condução de vozes (de modo que as alturas adjacentes emergem dos motivos)” (p. 11). Por isto, Lester não emprega o termo *motivo* para descrever estas estruturas de alturas, e sim, o *conjunto* (*set*), significando um grupo de notas ou alturas. Neste trabalho, usarei o termo *motivo*, conforme Lester, para padrões temáticos superficiais da música, e o termo *conjunto* se referirá aos tipos de motivos estruturais que formam a base da música não-tonal (p. 11).

### **Textura**

A textura pode ser dividida em três categorias: monofônica (uma única voz), polifônica (várias vozes soando juntas e de igual importância), e homofônica (uma voz com acompanhamento). Na prática, as diferenças entre elas nem sempre são perceptíveis (p.33)

Lester enumera os fatores que influenciam a maneira com que percebemos a variedade textural, como:

*Espaçamento* [*spacing*] (quão distantes ou próximas as partes estão entre si), *registro* (se as partes são predominantemente baixas, médias ou altas em extensão), *ritmo* (quão igual ou desigual é o nível de atividade das partes, que valores, rápidos ou lentos predominam, e se mudanças nas partes da textura são sincronizadas ou não), e *timbre* [*timbre* or *tone color*] (se mesclado ou contrastado) (p. 33).

Muitas composições do século XX caracterizam a textura de modo semelhante à música tonal, mas nem todas se relacionam tão intimamente, pois “as mudanças de textura são quase sempre indicadoras cruciais do fraseado, das divisões de seções, e tipos de movimento” (p. 39).

### **Timbre**

O *timbre* (*tone color*) é outro elemento musical que afeta a textura. Timbres mistos (todas as cordas, todas as madeiras, etc) enfatizam a textura de uma passagem, enquanto timbres contrastantes (oboé solo, cordas, etc) ajudam a separar as linhas

dentro de uma textura (p. 44). Enquanto na música tonal os instrumentos de percussão têm um papel de suporte (com raras exceções), em muitas partituras do século XX esses instrumentos assumiram um papel de liderança na atividade musical (p. 47). Os compositores no século XX exploraram novos registros, timbres e novas técnicas de tocar todos os instrumentos. Entre as possibilidades tímbricas para os instrumentos de cordas estão o *ponticello*, *glissandos*, vários tipos de *pizzicato*, e *col legno*. Várias técnicas pianísticas incluem tocar no interior do piano, inclusive com o acréscimo de objetos nas cordas (p. 47). Além de todas as possibilidades tímbricas dos instrumentos tradicionais, uma crescente variedade de sons eletronicamente gerados e alterados vem sendo usados durante as últimas três décadas (p. 50).

### **Localização das Mudanças Tímbricas**

Existem muitas passagens tonais nas quais a melodia é compartilhada por vários instrumentos. Contudo, as trocas de um timbre por outro obedecem às mudanças de frases ou subdivisões das frases (p. 51).

Mas só foi depois da metade do século XIX que, sob a influência de Wagner, mudanças persistentes de timbre no meio das frases tornaram-se características comuns das orquestrações, como, por exemplo, o primeiro movimento da Sinfonia n.º 4 de Mahler. Este tipo de orquestração aparece em muitas peças do século XX. Outro exemplo é a terceira das *Cinco Peças para Orquestra* op. 16 (1909), de Schoenberg. Muito deste movimento consiste de acordes sustentados com mudanças súbitas e constantes de orquestração. E outro, é a parte que conduz do *Concerto para Nove Instrumentos* op. 24 (1934) de Webern, a qual quase toda nota é para um instrumento diferente (p. 51-53).

### **Alturas e Classes de Alturas**

A *altura*<sup>8</sup> será determinada pela escolha de uma nota dentro de uma oitava, na escala de doze sons. A teoria dos conjuntos deve seu nome ao levantamento de *conjuntos de classes de notas ou alturas*<sup>9</sup>. As classes de alturas são grupos de alturas diferentes, porém com o mesmo nome. As notas enarmônicas têm a mesma

<sup>8</sup> Lester menciona a expressão *pitch*, sendo que neste trabalho, será empregada como tradução a palavra *altura*.

<sup>9</sup> Lester emprega o termo *pitch-class set*, mas será utilizada a expressão *conjunto de classe de notas ou conjunto de classe de alturas*.

denominação e a mesma funcionalidade nas alturas. Portanto, haverá somente doze classes de alturas em um conjunto (p. 66). Os intervalos que separam as classes de alturas sempre serão analisados no âmbito de uma oitava, portanto, saltos maiores de uma oitava, serão reduzidos.

#### *Notação do Zero Fixo ou Deslocável*

Na *notação do zero fixo* usa-se o “0” [zero] para uma classe de alturas (por exemplo, a nota Dó), sem se importar se o Dó é importante em um dado excerto.

A *notação do zero deslocável* é quando se determina o “0” [zero] para qualquer classe de altura que seja conveniente como ponto focal na peça. Frequentemente, usa-se o “0” para a primeira altura no excerto estudado. Neste trabalho será usada a *notação do zero deslocável*, em que a classe de alturas “0” é indicada pela colocação do nome de sua nota entre colchetes, separados por vírgula, por exemplo, [0,1,3] em Dó#, ou [Dó#] [0,1,3], que se refere às notas [Dó#-Ré-Mi] (p.67).

#### **Composição dos Intervalos**

O nome de um conjunto de classes de alturas é dado pela ordem cromática ascendente em uma oitava, em que cada nota, incluindo-se as enarmônicas, será classificada por um número ordinal, indo de “0” até “11”. Sendo assim, se a nota Dó for classificada por “0” (forma prima), então a nomeação da nota mais alta da escala cromática será “11” (T11), ou seja, a nota Si.

#### *Transposição e Inversão*

Um conjunto pode ser transposto em até doze vezes (tendo em vista o número de semitons existentes), nomeando-se como T0i até T11i. Inverter um conjunto significa trocar cada intervalo deste conjunto por seu complemento. Assim a inversão do conjunto [E, F#, Bb] será [E, D, Bb].

A tabela a seguir ajuda a identificar o número de intervalos de acordo com a altura de cada nota, em relação à primeira (“0”) (p. 70):

Nº Intervalos	Nomenclatura dos Intervalos
0	-
1	Semitom, 2ª menor
2	Tom inteiro, 2ª maior
3	3ª menor
4	3ª maior
5	4ª justa
6	Trítono
7	5ª justa
8	6ª menor
9	6ª maior
10	7ª menor
11	7ª maior

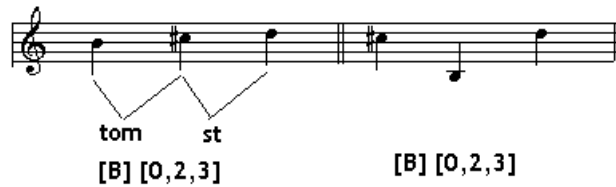
Tabela 1. Número de intervalos em uma oitava.

### Conjuntos de Classes de Alturas

Um conjunto corresponde a um grupo de alturas, independente de como se apresentam dispostas ao longo do tempo, de maneira vertical ou horizontal, de forma desordenada ou não. Também não se considera o registro, ritmo, nem a ordem empregada na obra, desassociados de outros parâmetros musicais como harmonia, melodia, dinâmica, timbre, etc. Segundo Lester, “um conjunto de classe de alturas é diferente do outro e é uma ferramenta analítica para podermos estudar melodias, harmonias, e interações entre as mesmas na música não tonal” (p. 81).

### Um único nome para cada conjunto de classe de alturas: a ordem mais básica

Um único conjunto pode ter vários nomes devido à existência de sua forma prima (*prime form*) e as possibilidades de inversão e transposições. Para distinguir conjuntos diferentes, devemos buscar um único nome para qualquer conjunto de classes de altura dado. A *ordem mais básica de um conjunto* começa com “0” e contém os números mais baixos possíveis deste conjunto (p. 84-85).



Ex. 1. Conjunto na Forma Prima em Si formando o conjunto [0,2,3].

*Descobrimo a ordem mais básica* (p. 85-86)

1. Ordenar um dado conjunto em ordem ascendente dentro de uma oitava;
2. Achar o maior intervalo entre as alturas consecutivas (considerando inclusive o intervalo entre a última nota e a primeira na próxima oitava).
3. Reordenar as alturas começando com a altura superior do maior intervalo. Numerar do “0”<sup>10</sup>.
4. Se o último intervalo do resultado do segundo passo for maior do que o primeiro, então já temos a ordem mais básica. Caso contrário (sendo do mesmo tamanho ou menor), deve-se reescrever o conjunto da direita para a esquerda, achar o complemento de cada número e transpor para começar em “0”.

*Conjuntos de Classes de Altura na Música Não-Tonal*

Lester afirma que,

Quando ouvimos uma obra musical, nos tornamos cientes de padrões recorrentes que ela contém: padrões na melodia, harmonia, ritmo, dinâmica, etc. Chamamos esses padrões de *motivos*. Os *motivos* ajudam as partes diferentes de uma frase, uma seção ou uma peça se interagirem. Eles são as idéias temáticas de uma peça, pontos de referência ou material para desenvolvimento (p. 88).

Na música não-tonal são os conjuntos de classes de alturas que “fornecem a matéria-prima para a harmonia e melodia” (p. 88), sendo análogos às escalas na música tonal. “Como as escalas tonais, conjuntos não tonais fornecem as notas pelas quais as melodias e harmonias surgem. Além disso, a estrutura de um conjunto impõe limites para as harmonias e melodias resultantes” (p. 88).

<sup>10</sup> Exemplos musicais em Lester (1989, p. 86-87).

### A Escala Diatônica

Segundo Lester, “muitas composições no século XX continuam a usar a escala diatônica da tonalidade funcional [...] apesar de utilizá-las de maneira completamente diferente” (p. 147). Lester propõe o uso da escala diatônica inteira como uma região de classes de alturas, porém sem implicar em harmonias tonais funcionais, fazendo com que soe como uma harmonia (p. 147).

#### *Várias Coleções Diatônicas Simultâneas*

Lester refere-se ao uso simultâneo de duas ou mais escalas diatônicas como *bitonalidade* ou *politonalidade*. Estes termos podem denotar dois ou mais centros tonais, cada um sustentado por escalas e progressões harmônicas distintas (p.154).

### A Escala Octatônica

A escala octatônica alterna tons inteiros e semitons. Devido ao grande número de terças e quintas justas, ela contém 8 tríades maiores e menores (mais do que em uma escala maior ou menor).

“A escala octatônica é baseada em uma célula tricorde [0, 1, 3] que recorre 4 vezes para criar a escala inteira (em t0, t3, t6, e t9, ou em i0, i9, i6, e i3), formando o conjunto [0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10]. Sua estrutura repetitiva simples permite transposições ou inversões exatas de qualquer de seus segmentos” (p. 162). A existência de quatro trítonos permite uma divisão igual da oitava (assim como divisões desiguais de quintas e quartas justas comuns na música tonal) (p.162).

[E=0] [ 0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10]

Ex. 2. Exemplo de escala octatônica (LESTER, 1989, p. 162).

## 2 ANÁLISE DO “PREAMBLE FOR A SOLEMN OCCASION”

Conforme dito anteriormente, o *Preamble for a Solemn Occasion* para órgão é uma transcrição da mesma para orquestra (1949), composta com ou sem narrador. Foi escrito para comemoração à adoção da Declaração Dos Direitos Humanos, segundo o Estatuto das Nações Unidas (Tabela 2).

A transcrição para órgão compõe-se de 103 compassos sem uma forma que se encaixe em moldes pré-definidos, com alterações métricas em seu transcorrer, apesar do andamento ser sempre estável (aproximadamente mínima = 63), com centros tonais definidos. Determinadas subseções repetem-se, nem sempre no mesmo centro tonal. A peça percorre todos os centros tonais da escala cromática de Dó a Sib, muitas vezes com uma mudança brusca de uma subseção a outra, sem uma progressão harmônica funcional. Além disso, há a presença de três melodias principais, que chamarei de Melodia 1, 2 e 3, conforme a Tabela 3.

Melodia 1 = melodia exordium pandiatônica;

Melodia 2 = melodia exordium diatônica;

Melodia 3 = coral.

<b>Obra</b>	<b>Ano</b>
<i>Preamble for a Solemn Occasion</i> para orquestra, com narrador	1949
<i>Preamble for a Solemn Occasion</i> para orquestra, sem narrador	1949
<i>Preamble for a Solemn Occasion</i> para órgão	1953
<i>Preamble for a Solemn Occasion</i> para banda	1973

Tabela 2 - Quadro de datas do *Preamble for a Solemn Occasion* de Aaron Copland.

subseções	A	B	A	C	A'	D	ponte
compasso	1-5	6-10	11-15	16-27	28-33	34-39	39 (anacr.)-43
melodia	Melodia 1		Melodia 1		Melodia 1	Melodia 2	
motivos <sup>11</sup>	saltos	saltos, acordes, movimento escalar	saltos	harmonias flutuantes	saltos, movimento escalar	nota pedal, melodia em oitavas	melodia em uníssono, tríades arpejadas
cadeias tonais	Dó#	Fá-Lá-Mi-Sol c. 6- 7- 8- 9	Dó#	Láb-Solb-Fáb c. 16- 19- 25	Fá- Réb- Lá eólio- Lá c. 28-29- 30- 32- 33	Lá	Ré
compasso progr. func.						38 ...IV/A-V/A	

subseções	E	D'	ponte	C	A	E	ponte	Coda (B')
compasso	43 (anacr.)-66	67-70	70 (anacr.)-71	72-76	77-81	81 (anacr.)-94	95-96	97-103
melodia	Melodia 3 (coral) <i>mp</i>	Melodia 2			Melodia 1	Melodia 3 (coral) <i>ff</i>		
motivos	caráter coral	oitavas paralelas	arpejos	superposição de tríades	saltos em uníssono	caráter coral	melodia em uníssono acompanhada	saltos
cadeias tonais	Fá# frígio/Ré	Fá#	Mi	Fá#-Sib-Dó- Fá c. 72- 74- 75- 76	Fá#	Sol frígio/Mib	Sol	Dó
compasso progr. func.	66 IV/Fá#							100 101 V - I

Tabela 3 - Relação dos motivos apresentados e suas subseções, juntamente com seu respectivo centro tonal, e algumas progressões funcionais encontradas.

<sup>11</sup> O termo motivo é utilizado para designar um elemento rítmico ou melódico que percorre uma obra inteira, relacionando suas diversas partes. Eles são idéias temáticas de uma peça, pontos de referência ou material para desenvolvimento.



A Melodia 1 é composta por dois motivos principais, que chamarei de Motivo 1a e 1b. O primeiro motivo principal (c. 1-3) é composto por um salto de nona descendente e uma décima ascendente, tocada num *fortíssimo marcato*, em compasso ternário (3/2). Quando reduzidos, formam o conjunto [0,2,3], Motivo 1a, ou seja, intervalos de tom e semitom, o qual permeia toda a obra. A escrita em uníssono das mãos esquerda (M.E.) e direita (M.D.) reforça a importância deste motivo, o qual se tornará o motivo gerador. As mudanças de compasso ternário para binário produzem um desvio da acentuação do pulso básico. As notas dos compassos 1-5 são extraídas da escala octatônica de si a fá (conjunto [0,2,3,5,6]).

The image shows a musical score for guitar in 3/2 time, marked *ff marc.* The melody is written in both treble and bass clefs. The first measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5) and a half note (F#4). The second measure contains a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a quarter note (F#4). The third measure contains a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a quarter note (F#4). The fourth measure contains a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a quarter note (F#4). The fifth measure contains a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a quarter note (F#4). Circles highlight the notes in measures 1 and 3. Below the staff, brackets indicate the interval sets [0,2,3] and [0,1,3].

Ex. 3a. Motivo gerador em uníssono, c. 1-5.

The image shows a musical score for guitar in 3/2 time, marked *ff marc.* The melody is written in the treble clef. The first measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5) and a half note (F#4). The second measure contains a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a quarter note (F#4). The third measure contains a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a quarter note (F#4). The fourth measure contains a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a quarter note (F#4). The fifth measure contains a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a quarter note (F#4). Red circles highlight the notes in measures 1 and 3.

Ex. 3b. Motivo gerador, c. 1-5.

The image shows a musical score for guitar in 3/2 time, marked *ff marc.* The melody is written in the treble clef. The first measure contains a whole note chord (F#4, A4, C5) and a half note (F#4). The second measure contains a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a quarter note (F#4). The third measure contains a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a quarter note (F#4). The fourth measure contains a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a quarter note (F#4). The fifth measure contains a quarter note (A4), a quarter note (C5), and a quarter note (F#4). Brackets indicate the interval sets [0,1,3], [0,2,3], and [0,2,3,5,6].

Ex.3c. Redução do motivo gerador, derivado da escala octatônica.

O motivo gerador nem sempre ocorre na sua totalidade. Por isso, dividi o mesmo em dois: o Motivo 1a (conjunto [0,2,3]) e 1b (conjunto [0,1,3]), sendo o último a inversão do primeiro. A soma destes dois motivos chamarei de *Melodia 1*.



Ex. 4. Motivo 1a (c.1-2) e Motivo 1b (c.4), formando a *Melodia 1*.

Nos compassos 6 (anacruse) a 10 há uma mudança de métrica (2/2), prática comum em outras obras de Copland (KLEPPINGER, 2006, p. 83), oscilando entre compasso binário e ternário. Ocorrem acordes com saltos ascendentes, primeiro de terça (c. 5-6, fá-lá-fá, voz superior), aumentando para um salto de quinta (c. 7-8, mi-si-mi), com reforço no pedal (c. 7 e 8), aumentando a tensão. Segue uma escala ascendente de sol mixolídio (comp. 9-10), onde as notas Sol, Fá e Mi são acentuadas (conjunto [0,1,3]), terminando com o retorno dos motivos 1a e 1b, agora uma oitava acima, dando a idéia de um “novo chamado”.

Ex. 5. Compassos 5 (anacruse)-10.

As diferenças entre os c. 1-5 e 11-15 estão na utilização da métrica 2/2 no c.13, no qual repete-se o mesmo motivo 1a, em diminuição. No c. 15, o Fá, anteriormente

atingido e mantido, agora delinea um arpejo em fá menor, finalizando na nota Dó longa e acentuada, encerrando esta subseção.

Ex. 6. Compassos 11-15 - Melodia 1.

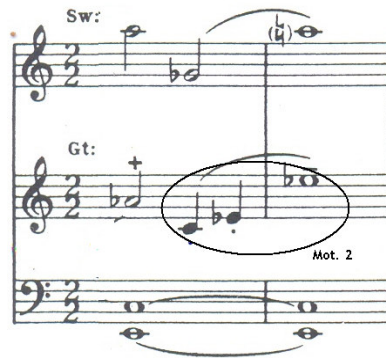
O arpejo da voz superior do c. 15 será considerado como Motivo 2 devido à sua importância e reincidência no restante da obra.

Ex. 7. Motivo 2 (c.15) = tríade arpejada.

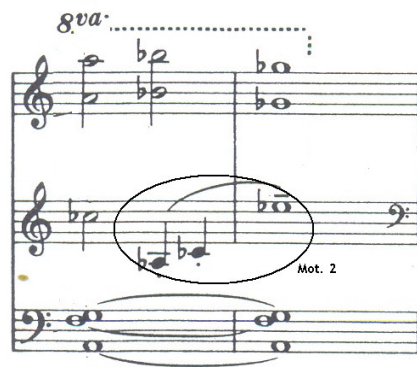
O Motivo 2 aparece pela primeira vez formando uma tríade menor (c. 15), concluindo a Melodia 1 na sua primeira repetição (c. 11-15). No transcorrer da obra, quase sempre será formada por uma tríade arpejada com uma terça maior. É importante ressaltar que o ritmo sempre é o mesmo, formado horizontalmente por duas notas curtas e uma longa, porém a composição intervalar nem sempre é a mesma. O mesmo recorre em vários compassos no transcorrer da peça, em outros centros tonais, em aumentação ou diminuição, com derivação rítmica, às vezes com uma composição intervalar diferente. Os conjuntos predominantes são [0,3,7] e [0,4,7]. Seguem alguns exemplos do Motivo 2:



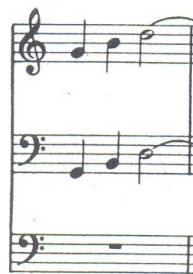
Ex. 8. Compasso 15, como tríade arpejada em Fám, conj. [0,3,7].



Ex. 9. Compassos 17–18, conjunto reduzido [0,3].



Ex. 10. Compassos 26–27, como tríade arpejada em Láb menor, conj. [0,3,7].

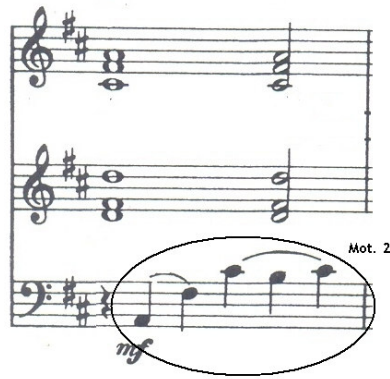


Ex. 11. Compasso 42, como tríade arpejada em SolM, conj. [0,4,7].

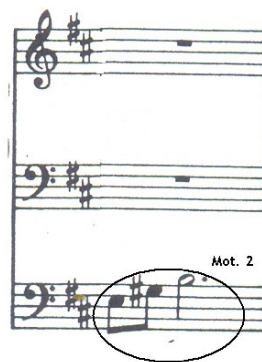
Ex. 12. Compassos 44 – 45, como tríade arpejada em RéM, 1ª e 2ª inversão, conj. [0,4,7].

Ex. 13. Compasso 47, como tríade arpejada em RéM, 2ª inversão, conj. [0,4,7].

Ex. 14. Compasso 53 em RéM, conjunto reduzido [4,7].



Ex. 15. Compasso 55, tríade arpejada em RéM, com variação, 2ª inversão, conjunto [0,4,7].



Ex. 16. Compasso 71, tríade arpejada em MiM, conjunto [0,4,7].

A partir do compasso 16, o Motivo 1a (conjunto [0,2,3]) aparece somente na voz superior, sendo acompanhado por um contraponto na voz intermediária, sustentados por acordes mais graves (M.E. e pedal) até o compasso 27. O caráter desta subseção é contrastante à anterior: antes em *ff* e agora em *mf* (a registoção dada por Carl Weinrich indica o uso dois manuais a partir do compasso 16: Gt + Sw<sup>12</sup>).

<sup>12</sup> Gt = Great, Teclado principal; Sw = Swell, teclado não-principal com registros mais suaves.



Motivo 1a  
[0,2,3]

Motivo 1a  
[0,2,3]

Sw:

*mf sost.*

Gt:

Motivo 2

[0,3,5]

Motivo 2

[0,2,6,9]

[0,2,4,7]

Ex. 17. Compassos 16-21.

A condução de vozes desta subseção é realizada pelas notas longas do pedal, com uma mudança de acordes a cada três compassos. É a primeira vez que os Motivos 1a e 2 ocorrem simultaneamente e sustentados por acordes.

Mot. 1a

Mot. 1a

Sw:

*mf sost.*

Gt:

Mot. 2

Mot. 2

Mot. 2

[0,2,6,9]

[0,2,4,7]

[0,2,4]

E♭ ----- D♭ ----- B♭ -----

Mot. 1a

Mot. 2

Mot. 2

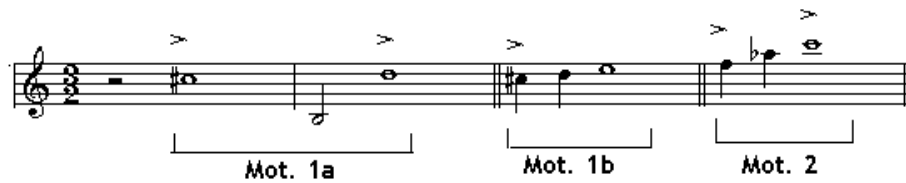
Sw: Full without coup

[0,2,4]

----- A♭ ----- F

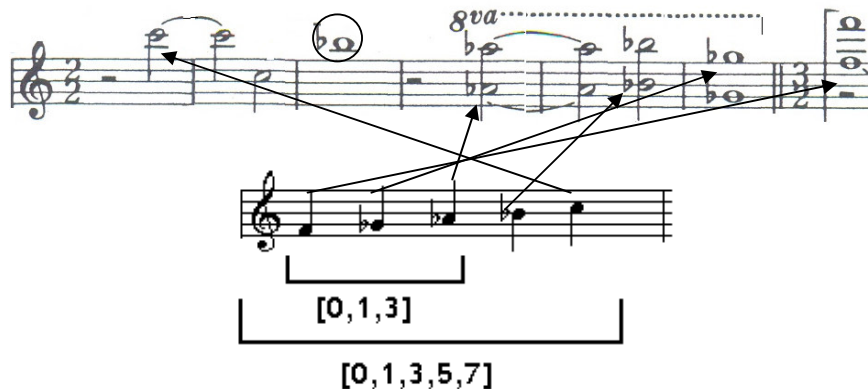
Ex. 18. Compassos 16-27.

Quanto ao ritmo, existem dois padrões principais: o Motivo 1a, formado por notas longa-curta-longa, sendo as longas acentuadas; e duas notas curtas seguidas de uma longa, que compõem os Motivos 1b e 2.



Ex. 19. Padrões rítmicos: Motivo 1a, 1b e 2.

A condução da voz superior na subseção compreendida entre os c. 16-27, onde o Motivo 1a é apresentado duas vezes (c. 16-18; 19-21), ocorre através de um movimento escalar descendente a partir do c. 22, de Dó até Fá (c. 28), originando o conjunto [0,1,3] na sua forma expandida [0,1,3,5,7].



Ex. 20. Compassos 22-28 e movimento escalar, conjunto [0,1,3,5,7].

O baixo desaparece a partir do c. 28 no início de uma nova subseção com mudança métrica e de dinâmica. O conjunto gerador [0,2,3], ou seja, o Motivo 1a volta nos c. 28-29 agora em alturas diferentes (F-Eb-Gb) em ambas as vozes.



Ex. 21. Compassos 27- 29.

A chegada em Lá no c. 33 ocorre através de um movimento escalar descendente na voz superior em oitavas composta pelas escalas em Réb Maior e Lá eólio.

Ex. 22. Compassos 30 – 33; movimento escalar descendente até Lá.

A partir do compasso 34, uma nota pedal em Lá, tanto no pedal em nota longa, quanto em oitavas na voz superior, conduz uma nova melodia (Melodia 2) também em oitavas, no campo harmônico de Lá Maior. Apesar de ser uma melodia curta, ela tem uma função importante, aparecendo duas vezes, a qual será discutida mais adiante. O que segue (Ex. 23), em *ff*, é uma frase que precede a entrada da melodia “coral”, a maior subseção (c. 43-66), a qual será chamada de Melodia 3.

Gt: Full without Reeds  
*ff*

Ex. 23. Melodia 2, c. 34 - 38. Nova melodia sobre a nota pedal Lá.

Motivo 1b [0,1,3] em Dó#  
Motivo 2 [0,4,7] em Sol

8' 4'  
*mf sost. legato*

Ex. 24. Compassos 39-43.

A próxima subseção (c. 43-66) é composta por uma melodia com caráter coral na voz superior até o c. 59, reportando para o pentagrama intermediário nos c. 59-66. Segundo Kennedy (1985, p. 555), o coral tem um tratamento polifônico, ou seja, “várias partes vocais ou instrumentais simultâneas são combinadas de modo contrapontístico, contrastando assim da música monofônica (uma só melodia) ou da música homofônica (uma linha melódica com acompanhamento)”.

No *Preamble*, pode-se dizer que há uma passagem com “caráter” coral, devido a sua organização vocal. Embora soem como tríades, sem regras harmônicas e sem progressões funcionais definidas, há uma melodia organizada em frases e com acompanhamento contrapontístico. O compositor também indica “chorale-like” (c. 53). O Motivo 2, após sua aparição simultânea com a melodia coral (c. 44-45, voz intermediária), permeia esta subseção no pedal (c. 45, 47, 49), subdividindo as frases.

Nos c. 43 (anacruse) a 66, o coral é organizado em quatro frases principais. Inicialmente, a melodia encontra-se na voz intermediária em Ré Maior e o pentagrama

superior realiza um acompanhamento cordal em Fá# frígio até o c. 66, exceto no trecho dos c. 53-59, quando a melodia encontra-se na voz superior.

43

add Oboe and 2'

*mp dolce cantabile*

Fá# frígio

Ré Maior

Mot. 2

Mot. 2

Mot. 2

48

Mot. 2

Mot. 2

Ex. 25. Compassos 43-49.

Neste trecho (c. 53 anacr.-59), o Motivo 2 no pedal é estendido.

Ch:

*chorale-like*

Sw: *mf*

add to Pedal

Mot. 2

Ex. 26. Compassos 53-57.

Na última frase (c. 59 anacruse-63), quando a melodia volta para o pentagrama intermediário (em Fá# frígio), o pentagrama superior apresenta terças paralelas

descendentes e ascendentes até o c. 63 (em Ré Maior). O pedal utiliza fragmentos da escala de Ré Maior.

58

Ré Maior

Gt:

Sw: add Reeds 8', 4'

Melodia coral em Fá# frígio

f#m em f#m G

1 tom 1/2 tom

Conj. [0,2,3]

Ex. 27. Compassos 58-62.

A partir do c. 63 (anacruse), uma escala descendente de Ré Maior (pauta superior) prepara a entrada da seção seguinte (c. 67), acompanhada de tríades na pauta central com fragmentos extraídos da escala em si eólio, e o pedal em Ré Maior.

63

Ré Maior

Si eólio

Ré Maior

Ex. 28. Compassos 63-66.

Ao final da subseção coral há o retorno da Melodia 2, agora em diminuição, em Fá# Maior e em 4/4 (anteriormente estava em 2/2). Esta melodia, em *ff* nas duas ocorrências, agora termina com um decrescendo (*ff* – *p*). Segue nos c. 69-71 o material que anteriormente foi exposto nos manuais (c. 39-42) porém no pedal, também em diminuição, finalizando na nota Si (c. 71), preparando um retorno à Fá# Maior.

Melodia igual aos c. 34-39 (em diminuição) →

Ch: reduce Manuals to 8, 4'

Gt: *ff marc.* *p*

Sw: [0,1,3] [0,4,7]

*mp* *soft 16'*

Igual a c. 39-42 (em diminuição)

Ex. 29. Melodia 2, c. 67–71.

Os motivos dos c. 72 - 76 correspondem ao da seqüência exposta nos c. 16 - 27, também em 4 subseções, porém em diminuição. Os c. 74 - 76 formam uma seqüência (não exata) com a presença dos Motivos 1a e 2.

Mot. 1a Mot. 1a Mot. 1a

Sw: *mp dolce*

Gt: *iw.* Mot. 2 Mot. 2 Mot. 2

Sequência 1 Sequência 2 Sequência 3

Ex. 30. Compassos 74 – 76.

Esse trecho conclui com o Motivo 1a nos c. 77-81 em *fortissimo* (Ex. 31), prenunciando o retorno da Melodia coral (Melodia 3), desta vez abreviada e em *ff*.



Ex. 31. Compassos 77 - 81 – Retorno do Motivo 1a.

Os c. 95 e 96 funcionam como uma ponte para a coda final. O pedal, pela primeira vez contém o Motivo 1a, conjunto [0,2,3], e o Motivo 1b encontra-se nos manuais em uníssono.

Ex. 32. Compassos 95- 96.

A *coda* (c. 97-103) emprega o mesmo material dos c. 6-8, porém em 3/2. Os saltos vão ficando paulatinamente maiores, formando acordes perfeitos densos, acordes com 6ª, 9ª, sem definição tonal, até chegar no terceiro tempo do c. 100, no acorde de Sol Maior com 9ª (V grau de Dó Maior), finalizando em Dó Maior com 7ª e 9ª.

97

*con tutta forza*

*con tutta forza*

99

*ff*

*rit.*

*ff*

Ex. 33. Coda, c. 97-103.

### Conjuntos mais freqüentes no *Preamble*

A seguir, apresento uma tabela contendo os principais conjuntos e suas recorrências usados no decorrer da obra. A maioria é oriunda dos Motivos 1a, 1b e 2, sendo eles [0,1,3], [0,2,3], [0,3,7] e [0,4,7], na sua forma prima. Os demais são expansões destes.

compasso		1 – 3		4		5		6		7		8		9 – 10	
<b>forma</b>	<b>con-</b>	[B=0]	[0,2,3]	[C#=0]	[0,1,3]	[Db=0]	[0,4,7,11]	[F=0]	[0,4,7,8]	[A=0]	[0,4,7,10]	[E=0]	[0,4,7,9]	[G=0]	[0,4,7,10]
<b>prima</b>	<b>juntos</b>							[Db=0]	[0,2,4,7]			[A=0]	[0,7,10]		

compasso		11-13		14		15		16 – 18		19 – 21		22 - 24		25 - 27	
<b>forma</b>	<b>con-</b>	[B=0]	[0,2,3]	[C#=0]	[0,1,3]	[F=0]	[0,3,7]	[Ab=0]	[0,4,7,10]	[Gb=0]	[0,2,4,7]	[Gb=0]	[0,2,4]	[Fb=0]	[0,2,4]
<b>prima</b>	<b>juntos</b>							[Gb=0]	[0,2,3]	[Gb=0]	[0,2,3]	[Ab=0]	[0,2,5]	[Gb=0]	[0,2,4]
										[Bb=0]	[0,3,5]			[Fb=0]	[0,4,7,11]

compasso		28–29		30–33		34-38		39-41		42		43-66		67-69		70	
<b>forma</b>	<b>con-</b>	[Eb=0]	[0,2,3]	[F=0]	[0,1,3]	[A=0]	[0,4,7]	[C#=0]	[0,1,3]	[G=0]	[0,4,7]	[D=0]	[0,4,7,11]	[F#=0]	[0,4,7]	[A#=0]	[0,1,3]
<b>prima</b>	<b>juntos</b>			[A=0]	[0,3,7]												

compasso		71		72-73		74		75		76		77-78		79-94		95	
<b>forma</b>	<b>con-</b>	[E=0]	[0,4,7]	[C#=0]	[0,2,5]	[Bb=0]	[0,2,4,7]	[C=0]	[0,2,4,7]	[D=0]	[0,3,7,10]	[E=0]	[0,2,3]	[Eb=0]	[0,4,7,11]	[F=0]	[0,2,3]
<b>prima</b>	<b>juntos</b>					[F=0]	[0,3,7]	[E=0]	[0,3,7]	[C=0]	[0,2,7]						
								[G=0]	[0,4,10]	[F=0]	[0,4,7,11]						

compasso		96		97		98		99		100		101-102		103	
<b>forma</b>	<b>con-</b>	[F=0]	[0,2,3]	[C=0]	[0,3,7]	[C=0]	[0,4,7]	[C=0]	[0,4,7]	[F=0]	[0,2,3,7]	[C=0]	[0,4,7,11]	[C=0]	[0,2,4,7,11]
<b>prima</b>	<b>juntos</b>	[Ab=0]	[0,2,3]			[Bb=0]	[0,2,3]	[Ab=0]	[0,2,4,7]	[Eb=0]	[0,2,4,7]				
								[F=0]	[0,2,3,7]	[G=0]	[0,2,4,7]				

Tabela 4. Principais conjuntos encontrados, suas recorrências e expansões.



## Discussão das Melodias:

Stephen Creighton, em sua tese de doutorado (1994) afirma que

Tanto nas suas obras [de Copland] ‘populares’ como ‘sérias’, há um compartilhamento de um conjunto de técnicas de tonicização, usado para estabelecer tônicas e para modular de uma tônica para outra. Estas técnicas enfocam as conexões entre as coleções de conjuntos associadas às tônicas sucessivas por enfatizar seus conjuntos em comum (CREIGHTON, 1994, p. 4).

No *Preamble*, nota-se que as subseções coincidem com as mudanças de dinâmica, registo e indicações dadas pelo compositor. A estrutura do *Preamble* delinea um movimento de *centricidade tonal*. Joseph Straus distingue o conceito de *centricidade de alturas* como:

Toda música tonal é cêntrica, focada em específicas classes de alturas ou tríades, mas nem toda música cêntrica é tonal. Embora sem os recursos da tonalidade, a música pode ser organizada em torno de centros de referência. Uma grande diferença da música pós-tonal, é que ela foca em alturas específicas, classes de alturas ou conjuntos de classes de alturas como uma maneira de formar e organizar a música. Na ausência da harmonia funcional e da tradicional condução de vozes, os compositores usam uma variedade de significados contextuais de reforço (STRAUS, 2000, p. 112-114).

O *Preamble* inicia com uma vigorosa melodia em saltos descendentes e ascendentes que permeiam toda a obra, a qual chamarei de *melodia exordium pandiatônica* (KLEPPINGER, 2006, p. 59-60), composta pelos Motivos 1a e 1b (Melodia 1). Na retórica clássica ocidental, *exordium* significa uma seção introdutória de um discurso. Segundo Correa, “o termo ‘pandiatônico’ refere-se ao pensamento voltado a um centro de atração tonal, uma espécie de *tonalidade indireta*, isto é, uma tonalidade não aparente, mas engendrado a partir da audição dos efeitos sonoros” (CORREA, 2005, p. 168). A melodia pandiatônica resgata um tipo de “unidade e atração tonal [...], com uma nota fundamental de base sem a necessidade do mecanismo de resolução de tensão existente no uso de acordes” (CORREA, 2005, p. 168). O início da Melodia 1 (Motivo 1a) no *Preamble* sempre projeta duas alturas principais, sendo que na primeira ocorrência (Ex. 34 e 35), as notas Dó# e Ré são longas e acentuadas, enquanto o pedal assume a função de “nota pedal” sobre Dó#. Na primeira vez há uma condução à nota

Fá (Ex. 34, c. 5) e na segunda, à nota Dó (Ex. 35, c. 15), através de um arpejo sobre a tríade de fá menor.

Ex. 34. Motivo 1a, c. 1 - 5.

Ex. 35. Motivo 1a, c. 11 - 15.

Na terceira ocorrência do Motivo 1a (Ex. 36) as notas longas da voz superior são Lá $\flat$  e Lá. A voz intermediária, não mais em uníssono, apresenta o Motivo 2. O que antes era “nota pedal” (pentagrama inferior, Dó $\sharp$ ), agora se apresenta com um tetracorde com a voz intermediária, sendo que as duas notas mais graves são prolongadas.

Ex. 36. Motivo 1a e 2, c. 16 - 21.

Na quarta apresentação (c. 28-29), o Motivo 1a ocorre em uníssono novamente e sem nota pedal (notas longas: Fá, Sol $\flat$ ).

Ex. 37. Motivo 1a, c. 28 - 29.

Na sua quinta instância (c. 77-81), o Motivo 1a, também em uníssono, utiliza Fá# e Sol.

Ex. 38. Motivo 1a, c. 77 - 81.

E, na última ocorrência (c. 95-96), as notas Sol e Láb estão em evidência.

Ex. 39. Compassos 95 - 96.

Mesmo com as devidas transposições, é sempre clara a relação entre as notas longas que formam segundas ascendentes.

A Melodia 2 é uma *melodia exordium diatônica*. Assim como a Melodia 1, esta também tem a função de “chamar”, porém a sua composição é diatônica, na primeira vez em Lá Maior (c. 34-38) e na segunda em Fá# Maior (c. 67-70). Apesar de sua curta extensão, a Melodia 2 sempre ocorre em *fortíssimo* e é seguida pelos Motivos 1a e 2, e tem a função clara de prenunciar a Melodia coral (vide Exemplo 23, p. 38, e Exemplo 29, p. 41).

A *melodia exordium pandiatônica* faz um novo chamado nos c. 77-81, prenunciando o retorno da melodia coral (Melodia 3), agora em três frases, sendo o pentagrama superior em sol frígio e o intermediário em Mib Maior. Desta vez seu caráter é pomposo e festivo (e não mais *dolce cantabile*), *fortíssimo*, com um crescendo contínuo até o final.

A Melodia 3, o coral, surge pela primeira vez no c. 43 a 59 na voz intermediária em Ré Maior. A pauta superior contém tríades e está em Fá# frígio. No trecho entre os c. 53-59 a melodia passa para a voz superior, voltando para a intermediária a partir do c. 59, enquanto a superior contém terças ascendentes e descendentes em Ré Maior. Nos c. 63 anacruse-66, a pauta superior realiza um movimento escalar descendente em Ré Maior, enquanto na pauta intermediária há acordes com fragmentos provenientes do modo Si eólico; a pauta inferior faz contraponto com fragmentos da escala de Ré Maior. A bitonalidade formada será discutida no próximo capítulo.

42 *add Oboe and 2'*  
*mp dolce cantabile*  
 Fá# frígio  
 Ré Maior  
 Mot. 2

48  
 Mot. 2

53 *Ch:*  
*chorale-like*  
*Sw: mf*  
*add to Pedal mf*

58 *Gt:*  
 Ré Maior  
 Fá# frígio  
 Mot. 2

63 *Sw: add Reeds 8', 4'*  
 Ré Maior  
 Si eólio  
 Mot. 2  
 (+ d = d →)

Ex. 40. Exposição do coral, c. 42-66.



No retorno da Melodia 3 (c. 81-95), a melodia coral se mantém na voz superior, em sol frígio, enquanto o pentagrama intermediário está em Mib Maior (Ex. 41). O final de cada subfrase é novamente acompanhado pelo Motivo 2 no pedal. Desta vez não há ligaduras de expressão, nem marcato (c. 53-54).

Na primeira exposição do coral, a dinâmica é *mp dolce cantabile* com um crescendo gradual até o c. 59, culminando em *forte* com acréscimo de registros de palhetas. Somente nesta instância ocorrem terças paralelas acompanhando a melodia e um movimento escalar descendente, conduzindo ao ponto culminante da obra (c. 67). Na segunda exposição do coral, a dinâmica inicia *fortíssimo*, decrescendo ao *forte* no c. 87.

The image displays three systems of musical notation for the second exposure of the coral, measures 82-95. The notation is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into three systems. The first system (measures 82-86) is labeled 'Sol frígio' and 'Mib Maior'. It shows a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The piano accompaniment includes a 'Mot. 2' in the bass line. The second system (measures 87-92) is also labeled 'Sol frígio' and 'Mib Maior'. It shows a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The piano accompaniment includes a 'Mot. 2' in the bass line. The third system (measures 93-95) shows a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The piano accompaniment includes a 'Mot. 2' in the bass line. The score includes dynamic markings such as 'ff', 'f', and '(sonore)'. There are also annotations for 'Sol frígio' and 'Mib Maior'.

Ex. 41. Segunda exposição do coral, c. 82-95.

## Colorido

No transcorrer do *Preamble*, o colorido instrumental do original para orquestra foi mantido. A instrumentação utilizada foi 3 Flautas, 2 Oboés, Corne Inglês (*English Horn*), 2 Clarinetes em Sib, Baixo Clarinete em Sib (*Bass Clarinet in Bb*), 2 Baixos, Contrabaixo, 4 Trompas (*Horns*) em Fá, 3 Trompetes em Sib, 3 Trombones, Tuba, Tímpano, Percussão, Harpa e cordas. Por ser o órgão de tubos um instrumento que possui recursos possíveis de reproduzir sons semelhantes aos instrumentos de orquestra, a registoção sugerida por Carl Weinrich<sup>13</sup> na transcrição procura ser próxima da orquestração adotada originalmente. As mudanças de dinâmica, muitas vezes brusca, como do *ff* para *mf* (c. 15-16), ou *mf* para *mp* são realizadas através da mudança de teclado no órgão<sup>14</sup>, onde há registros distintos para cada um. Sendo assim, o compositor consegue adaptar a linguagem de orquestra para este novo meio.

Em algumas partes da partitura o compositor indica o acréscimo ou redução de certos registros, mas, na maioria das vezes apenas indica as mudanças de dinâmica através da indicação *p*, *mp*, *f*, *ff*, *fff*, com indicações escritas de mudança de manual<sup>15</sup> (*marcato*, *sonore*, *sustenido*<sup>16</sup>).

A indicação de registros limita-se ao uso de termos como “full”, “reeds to 8’, 4’”, “without reeds”, etc, sendo dentro do padrão no meio organístico. A medida de um registro é designada pela medida de um tubo sobre o qual está fundamentado o registro. Portanto, o termo 8’ (oito pés) é decorrente da altura física dos tubos, e produz a mesma altura da mesma nota no piano. Assim, se o tubo for de 16’, o mesmo soará uma oitava abaixo de um registro de 8’. Similarmente, o tubo de 4’, 2’ e 1’ soará 1 oitava, 2 oitavas e 3 oitavas acima, respectivamente<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Carl Weinrich (1904-1991), organista e professor emérito de música na Universidade de Princeton, foi reconhecido por suas gravações e recitais de obras de Bach e como um dos líderes no ressurgimento da música barroca para órgão nos EUA na década de 1930. Também demonstrou interesse na música contemporânea, editou *Variations on a Recitative* de Schoenberg (Op. 40). Graduado pela Universidade de Nova York e pelo Instituto Curtis de Música na Philadelphia, também estudou órgão com Farnam e Marcel Dupré, e piano com Abram Chasins. (<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Weinrich-Carl.htm>, acessado em 15.05.2008).

<sup>14</sup> Indicações de manuais: Gt. = Great, teclado principal (sendo o teclado intermediário em um órgão de três manuais, por exemplo); Sw. = Swell (teclado superior); Ch. = Choir (teclado inferior). O teclado de maior potência sonora é o Gt., seguido pelo Sw. e Ch.

<sup>15</sup> Mudança de manual é igual a mudança de teclado.

<sup>16</sup> Cabe ao organista a escolha dos registros, adaptando-se conforme o instrumento a seu dispor. Entendem-se por “registro” a nomenclatura dada para designar certa fileira de tubos, que, por meios mecânicos, dispara um jogo de tubos agrupados com uma unidade característica de timbre, altura e intensidade no som que emite em um teclado manual ou pedal, disponíveis em cada órgão.

<sup>17</sup> Para maiores informações sobre registoções e seus tipos, ver GLEASON, Harold. *Method of Organ Playing*. 6th ed. Englewood Cliffs, New Jersey, N.J.: Prentice-Hall Inc. 1979 (p. 4-15).

O *Preamble* indica sua execução para um órgão com três manuais (Great, Swell, Choir) e pedaleira com 32 teclas. A reginação sugerida por Carl Weinrich inicia com Flautas, Principais, Cordas de 8', 4', 2' no Choir, e as famílias de tubos labiais (Flautas, Diapasões, Cordas), misturas e lingüetas no Swell e Great (indicação *full* na partitura), ambos acoplados à pedaleira<sup>18</sup>, e o Swell acoplado ao Great. Segue a tabela com todas as indicações de manuais e reginação:

---

<sup>18</sup> Somados aos registros da pedaleira – indicação *couplers*.



<b>Comp.</b>		1-6	7-10	11-15	16-27	28-29	30-33	34-39	39 (anacr.)-43	43(anacr.)-53
<b>N° comp.</b>										
<b>Indic. manual</b>	M.D.	Gt	Gt	Gt	Sw	Sw	Ch	Gt	Sw	Sw
	M.E.	Gt	Gt	Gt	Gt	Sw	Sw	Gt	Sw	Sw
<b>Pedal</b>										
<b>Dinâmica</b>		ff	ff	ff	mf	mp	mf	ff	mf	mp
<b>Indicações (escritas)</b>		marcato	sonore	marcato	sostenuto	ma marc.			sost. legato	dolce cantabile
<b>Indicações registrações</b>						Full without couplers		Full without couplers	soft 8' 4'	add Oboe and 2'

<b>Comp.</b>		53 (anacr.)-54	55-59	59 (anacr.)-66	67-69	69 (anacr.)-71	72-73	74-76	77-78
<b>N° comp.</b>									
<b>Indic. manual</b>	M.D.	Ch	Ch	Gt	Gt	Gt	Ch	Sw	Ch
	M.E.	Sw	Sw	Sw	Gt	Gt	Sw	Sw/Gt	Ch
<b>Pedal</b>			mf			mp	Soft 16'	p	
<b>Dinâmica</b>		mf		f	ff >	p	p	mp	
<b>Indicações (escritas)</b>		chorale-like			marcato			dolce	
<b>Indicações registrações</b>			add to Pedal	Sw:add Reeds 8', 4'			Ch: reduce man. 8', 4'		Full without 16' coupler


<b>Comp.</b>		79-81	81(anacr.)-87	87(anacr.)-94	95-96	97-100	101-103
<b>Nº comp.</b>							
<b>Indic. manual</b>	M.D.	Ch	Gt	Gt	Gt	Gt	Gt
	M.E.	Ch	Gt	Gt	Gt	Gt	Gt
<b>Pedal</b>			ff	f	ff marc.	con tutta forza	fff
<b>Dinâmica</b>		piú f	ff 				fff
<b>Indicações (escritas)</b>				ME: sonore	Allargando	con tutta forza	rittardando
<b>Indicações registrações</b>						add 16'	

Tabela 5 - Indicações na partitura *Preamble* para órgão.

Gt = Great, Teclado principal, intermediário.

Sw = Swell, teclado não-principal com registros mais suaves, com a possibilidade de acoplamentos.

Ch = Choir, teclado inferior, com menos registros, podendo haver a possibilidade de acoplar o mesmo aos demais manuais e pedaleira.

**Versão para orquestra com narrador**

Conforme citado na Introdução deste trabalho, a versão para orquestra com narrador se difere pouco da versão sem narrador por conter quatro compassos a mais entre os c. 73 e 74, com a citação de apenas uma parte do primeiro parágrafo do prefácio do Estatuto das Nações Unidas. A versão para órgão não apresenta esta alteração. Ao final da narração há uma fermata sobre a nota Lá em uníssono (c. 82, versão para orquestra e narrador), elevando-se meio tom (Sib), dando-se início à última entrada do coral.

74 E

Flts. I & II

Flts. III

Obs. I & II

Clts. I & II in Bb

Bass Clt. in Bb

Bsns. I & II

Hns. in F I & II

Hns. in F III & IV

Trpt. I in Bb

Harp

Speaker

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cello

Cb.

75

76 1st VERSION\* ORCHESTRA WITH NARRATOR

*p*, *mf*, *pp*, *mp*, *ppp*, *con sord.*, *I Solo*

We, the peoples of the UNITED NATIONS, determined to save succeeding generations from the scourge of war,

\* If played without narrator, use the second version p. 27, measures 76 to 80

P/órgão:  
comp.

71

72

73



Inserção de 4 comp. p/narração

26

77 78 79 80

Flt. I

Ob. I

C. A.

Clts. I & II in B $\flat$

Bass Clt. in B $\flat$

Bsn. II

I & II Hns. in F

III & IV

I Trpts. in B $\flat$

II

Trombs. I & II

B. Tromb.

Harp

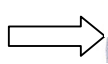
Speaker

74 75 76

80

which twice in our life-time has brought untold sorrow to mankind, and to reaffirm faith in fundamental human rights, in the dignity and worth of the human person, in the equal rights of men and women and of nations large and small, and to promote social progress and better standards of life in larger freedom.

P/órgão Comp.



74

75

76



Flt. I  
 Piccs. I & II (Fl. III: Picc. I, Fl. II: Picc. II) a2 b2  
 Obs. I & II a2 b2  
 C. A.  
 Clts. I & II in Bb a2  
 Bass Clt. in Bb  
 Bsns. I & II a2  
 C. Bsn.  
 I & II  
 Hns. in F a2  
 III & IV  
 I  
 Trpts. in Bb  
 II & III  
 Trombs. I & II  
 B. Tromb.  
 Tuba  
 Tri.  
 Susp. Cym.  
 Bass Dr.  
 Harp  
 Speaker  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Via.  
 Cello  
 Cb.  
 85  
 have resolved to combine our efforts  
 to accomplish these aims.  
 senza sord.  
 f sonore  
 senza sord.  
 f sonore  
 II senza sord.  
 I senza sord. Soli  
 senza sord.  
 f sonore  
 susp. Cym.  
 f B.D.  
 (tissez vibrez)  
 div. in 3  
 div. in 3  
 div.  
 div.  
 div.  
 pizz.  
 unis.  
 unis.  
 unis.

\*1) Do not make cresc. until after Speaker's last word.

P/órgão 79 80 82  
 Comp.:

Ex. 42. Versão para orquestra com narrador do Preamble, com adição de quatro compassos.

### 3 APLICAÇÃO DO REFERENCIAL TEÓRICO

De acordo com as descrições anteriores (Capítulo 1), segue-se agora a aplicação do referencial teórico com a aplicação dos referenciais citados (Reti e Lester). Conforme citado na descrição do referencial teórico (vide p. 13), Reti afirma que a força gravitacional exercida pela tônica dentro de um grupo musical pode ser observada em duas direções: vertical, referindo-se à harmonia, e horizontal, à melodia (RETI, 1958, p. 7-9).

#### Tonalidade Harmônica

##### Tonalidade Expandida

Conforme Reti, a pantonalidade é uma consequência da junção de vários procedimentos, além de considerar a tonalidade expandida como precursora histórica da mesma (p. 67). Nos c. 6-9 ocorrem sonoridades que não definem uma figuração harmônica específica, até uma cadência através do acorde perfeito de SolM (c. 9), retornando à repetição do tema do c. 1 (c. 11). A nota Sol forma um intervalo de quinta diminuta em relação ao Dó# (trítone). Esta subseção (c. 6-10) separa o retorno do tema, agora uma oitava acima e em uníssono. Portanto, os acordes com sextas, sétimas e nonas apresentados nos c. 6-8 caracterizam a tonalidade expandida.

Ex. 43. Compassos 6-9; c. 11.

Esta mesma figuração (c. 6-8) também ocorre na coda, nos c. 99-100. Porém, desta vez o Sol (terceiro tempo do c. 100) agora resolve em Dó (c. 101), e não mais em





Ex. 45. Compassos 63-66.

Nas duas vezes em que a melodia coral aparece, as notas comuns entre as duas tonalidades são Fá# e Sol, respectivamente:

Ex. 46. Notas em comum entre a bitonalidade do primeiro e segundo coral.

No primeiro caso, o que segue é a Melodia 2, a qual inicia com Fá# (c. 67) nas três pautas, justamente a nota comum na bitonalidade da seção anterior. No segundo caso, a melodia coral desemboca na nota Sol em todas as vozes (c. 95), sendo também nota comum à Sol frígio e Mib Maior.

Concluindo, a nota em comum que há nos dois casos tem a relação de semitom entre elas (Fá#-Sol), e mais uma vez a relação de semitom é enfatizada na obra.

### Harmonias Flutuantes

Conforme visto anteriormente, harmonias flutuantes caracterizam um estado estrutural em que várias tônicas exercem simultaneamente seu poder de atração, sem que uma delas torne-se o pólo conclusivo, referindo-se não propriamente a combinações verticais de acordes, mas sim a combinações horizontais de diferentes linhas com tônicas distintas que se misturam. No compasso 74, o pentagrama superior encontra-se em fá menor, enquanto os pentagramas intermediário e inferior contêm um acorde de Sib Maior com 9ª em segunda inversão e um arpejo em Sib Maior. Este compasso é seqüenciado nos próximos dois compassos com uma segunda maior ascendente. A seqüência é estrita somente no acorde inicial, mas apesar dos intervalos serem

diferentes, a direção intervalar é a mesma, formando desenhos melódicos similares. A bitonalidade se mantém de um compasso para o outro, mas com uma relação diferenciada entre os acordes.

Percebe-se a presença de alguns pólos atrativos sobrepostos com diferentes tônicas que exercem sua força simultaneamente, sem que seja possível definir um centro tonal. Esta seqüência, composta de saltos melódicos com um baixo condutor harmônico, contribui para a instabilidade tonal. É um claro exemplo de harmonias flutuantes.

Ex. 47. Compassos 74-76.

#### Acordes invertidos

Copland utiliza a inversão de acordes em alguns momentos com a intenção de promover uma continuidade na linha do baixo. No Exemplo 48, os c. 16-18 e 19-21 formam uma seqüência onde a nota mais grave (segunda inversão do acorde) vem por grau conjunto descendente. Da mesma forma, o mesmo ocorre nos c. 22-24 e 25-27, com o baixo em primeira inversão.

Musical score for Ex. 48, Preamble: c. 16-27. The score is in 2/2 time and consists of two systems. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Chords are indicated by arrows pointing to the bass line: Lábm7, Solbm9, and another Solbm9. The second system shows the continuation of the bass line with chords Solbm9 and FábM9.

Ex. 48. *Preamble*: c. 16-27.

Outro exemplo encontra-se na seqüência dos c. 74-76 com acordes em segunda inversão, conforme explanado anteriormente.

Musical score for Ex. 49, Preamble: c. 74-76. The score is in 2/2 time and consists of two systems. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Chords are indicated by arrows pointing to the bass line: SibM9, DóM9, and rém7.

Ex. 49. *Preamble*: c. 74-76.

No trecho dos c. 99-100 há o uso de acordes em estado fundamental intercalados com acordes em primeira inversão, e a linha do baixo tem um movimento cadencial.

Musical score for Ex. 50, Preamble: c. 99-101. The score is in 2/2 time and consists of two systems. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Chords are indicated by arrows pointing to the bass line: DóM, Lábm9, fám9, fám9, MibM9, SolM9, and DóM9. The second system shows the continuation of the bass line with a circled 'v' and an arrow pointing to the first system.

Ex. 50. *Preamble*: c. 99-101.

### Baixos com diferentes funções

A linha do baixo tocada pelo pedal aponta para tratamentos distintos no *Preamble*: como condutor harmônico, melódico (motivos recorrentes) e como nota pedal.

#### a) Condutor harmônico

Um exemplo de condutor harmônico ocorre nos c. 16-27 com notas duplas e triplas sustentadas no pedal, as quais têm função de conduzir a harmonia:

The image shows a musical score for a bass line in 2/2 time. The bass line consists of four measures of sustained notes. The notes are:  $\text{A}^{\flat}$  (Lábm7),  $\text{G}^{\flat}$  (Solbm9),  $\text{G}^{\flat}$  (Solbm9), and  $\text{F}^{\flat}$  (FábM9). The notes are grouped into pairs and triplets, indicating a harmonic function.

Ex. 51. Redução dos c. 16 - 27.

O mesmo ocorre nos c. 74-76, conforme Exemplo 49.

#### b) Condutor melódico

A linha do baixo como condutor melódico ocorre somente duas vezes, sendo a primeira nos c. 69-71:

The image shows a musical score for a bass line in 2/2 time. The bass line consists of a single measure of a melodic motif. The notes are:  $\text{A}$ ,  $\text{B}$ ,  $\text{C}$ ,  $\text{D}$ ,  $\text{E}$ ,  $\text{F}$ ,  $\text{G}$ ,  $\text{A}$ . The notes are grouped into a single melodic line, indicating a melodic function.

Ex. 52. Compassos 69 -71

O outro exemplo representa a única aparição do Motivo 1a no pedal, justamente anunciando a coda:

The image shows a musical score for a bass line in 2/2 time. The bass line consists of a single measure of a melodic motif. The notes are:  $\text{A}$ ,  $\text{B}$ ,  $\text{C}$ ,  $\text{D}$ ,  $\text{E}$ ,  $\text{F}$ ,  $\text{G}$ ,  $\text{A}$ . The notes are grouped into a single melodic line, indicating a melodic function.

Ex. 53. Compassos 95 - 96.

## c) Nota pedal

O Dó# nos compassos 1-5 assume a função de nota pedal, enquanto ocorre a entrada da Melodia 1:

Ex. 54. Compassos 1-5 com Dó# como nota pedal.

Isto ocorre novamente nos c. 11-14, com o retorno da Melodia 1:

Ex. 55. Compassos 11-14 com Dó# como nota pedal.

Com o surgimento da Melodia 2 nos c. 34-38 em uníssono, a nota Lá realiza a função de nota pedal, tanto nos manuais como na pedaleira, expressa em semibreves e mínimas:

Ex. 56. Compassos 34-38.

No retorno da Melodia 2 (c. 67-69) a nota pedal reincide no F#:

Ex. 57. Compassos 67-69.

### Tonalidade Melódica

Ainda dentro da pantonalidade, encontramos a tonalidade melódica, na qual, por exemplo, nas melodias gregorianas,

Era possível sentir a união da melodia com uma nota fundamental de base sem a necessidade do mecanismo de resolução de tensão existente no uso de acordes. As linhas melódicas eram concebidas no seu direito próprio e possuíam um impulso tônico específico. Esse relacionamento criou o tipo de tonalidade denominada *tonalidade melódica* (CORREA, 2005, p. 168).

As escalas utilizadas no *Preamble* incluem a escala octatônica e a diatônica. Entende-se por escala diatônica também as escalas modais, incluindo a escala maior



(modo jônico) e a menor natural (eólia) (The New Grove Dictionary, 2001, vol.7, p. 295).

### Escala octatônica

Segundo Lester, “a popularidade da escala octatônica pode ser traçada por um largo número de elementos tonais e não-tonais que ela contém” (LESTER, 1989, p.162). No Preamble, a Melodia 1 (os Motivos 1a e 1b) é derivada da escala octatônica:

Ex. 58. Compassos 1-5 e escala octatônica de si a fá.

Em suma, todos os momentos em que os Motivos 1a e 1b se apresentam, verificam-se fragmentos da escala octatônica.

### Escala diatônica

Enquanto a Melodia 1 se baseia na escala octatônica, as Melodias 2 e 3 provêm de escalas diatônicas. A Melodia 2 ocorre em Lá Maior (c. 35-38) e Fá# Maior (c. 67-70).

Ex. 59. Melodia 2 em Lá Maior, c. 34-38.

Ch: reduce  
Manuals to 8, 4'

Gt: *f marc.*

Sw:

*mp*

soft 16'

Ex. 60. Melodia 2 em Fá# Maior, c. 67-71.

A escala diatônica também ocorre de forma fragmentada, fazendo parte de um conjunto intervalar, como no c. 75 (em Dó Maior):

1/2 T.

Conjunto [0,2,4,5,7,11]

Ex. 61. Compasso 75 e escala em Dó Maior.

Segundo Carvalho, “os modos também são determinados pela sua estrutura intervalar, distinta em cada modo” (CARVALHO, 2006, p. 36). No *Preamble*, as escalas modais ocorrem:



## a) Como movimentos escalares

Nos compassos 32-33, o pentagrama superior advém do modo eólio em Lá, formando o conjunto [0,2,4,5,7]:



Ex. 62. Compassos 32-33, pentagrama superior.

Nos compassos 58-59, o pentagrama inferior advém do modo eólio em Si, formando o conjunto [0,2,3,5,7]:



Ex. 63. Compassos 58-59, pentagrama inferior.

## b) Com fragmentos sobre escalas modais:

- Modo dórico em Ré:

1/2 T.                      1/2 T.

Conjunto [0,2,3,5,7,10]

Ex. 64. Compasso 76 e escala no modo dórico em Ré.

- Modo dórico em Mib:

1/2 T.

Conjunto [0,3,5,7,10]:

Ex. 65. Compassos 19-20 e escala no modo dórico em Mib.

- Modo mixolídio em Sib:

1/2 T. 1/2 T.

Conjunto [0,2,4,7,10]

Ex. 66. Compasso 74 e escala no modo Sib mixolídio.

- Modo eólio em Láb:

1/2 T.

Conjunto [0,2,3,7,8,10]

Ex. 67. Compassos 25-27 e escala no modo eólio em Láb.

- Modo eólio em Sib:

1/2 T.

Conjunto [0,2,3,8,10]

Ex. 68. Compassos 22-23 e escala no modo eólio em Sib.

Quanto à textura, podemos observar três tipos: a textura linear, a cordal e ambas simultaneamente.

A Melodia 1 é estritamente linear:

With bold and noble expressivity throughout ( $\text{♩} = 63$ )

Ex. 69. Compassos 1-5: textura linear.

A textura estritamente cordal nos c. 5-9 (entre a Melodia 1 e sua repetição) e c. 99-100 (coda) possuem a função de ligação:

Ex. 70. Compassos 5-9: textura cordal.

Ex. 71. Compassos 99-100: textura cordal.

A textura cordal também ocorre sobre uma nota pedal (c. 34-38 e c. 67-70), em oitavas, na Melodia 2:

Gt: Full without Reeds  
*ff*

Ex. 72. Compassos 34-38: textura cordal com nota pedal.

Gt: *ff marc.* *p* *mp*

Ex. 73. Compassos 67-70: textura cordal com nota pedal.

Os dois tipos de textura são combinados na Melodia 3 (c. 43 anacruse-66 e c. 81 anacruse-95), pois a melodia da voz superior ocorre por acordes e é acompanhada por outra voz em contraponto:

add Oboe and 2'

*mp dolce cantabile*

Ch:

*chorale-like*

Sw: *mf*

add to Pedal *mf*

Gt:

Sw: add Reeds 8', 4'

*f*

Ex. 74. Compassos 42-62.

### Ambigüidade de tríades maiores e menores

Em todo o *Preamble* há uma ambigüidade entre tríades maiores e menores em estado fundamental ou invertidos, no Motivo 2, através de tríades arpejadas ascendentes.





Ex. 75. Tríade em fám na pauta superior (c. 15).



Ex. 76 Tríade em SolM na pauta superior (c. 42).



Ex. 77. Tríade em RéM na pauta inferior (pedal, c.63).



Ex. 78. Tríade em MiM na pauta inferior (pedal, c. 71).



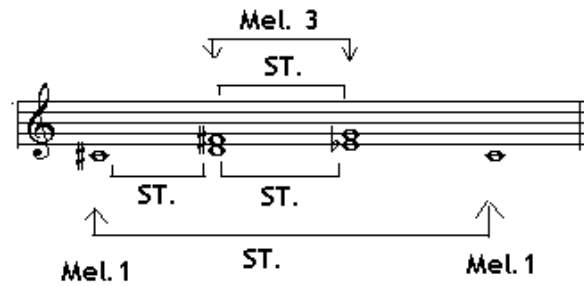
Ex. 79. Tríade em SibM na pauta intermediária (c. 74).

## CONCLUSÃO

O *Preamble for a Solemn Occasion* de Aaron Copland apresenta duas Melodias principais: a Melodia 1, que funciona como a *melodia exordium pandiatônica* e a Melodia coral (Melodia 3). A Melodia 2 assume uma função de ligação com caráter de *melodia exordium diatônica*, por prenunciar a Melodia 3. Cada Melodia utiliza escalas diferentes. A ambigüidade das tríades do Motivo 2 e as harmonias flutuantes também contribuem para as tendências pandiatônicas da obra.

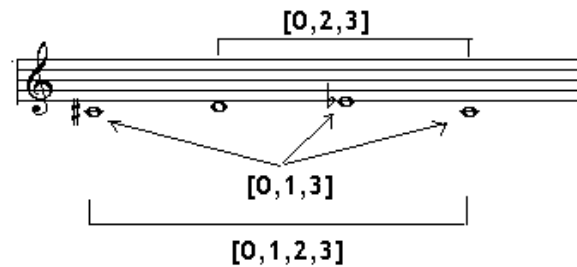
O conjunto principal da obra é o do Motivo 1a, ou seja, o conjunto [0,2,3]. Os centros tonais podem ser explicados no intervalo de semitom. Os centros tonais que mais se destacam são Dó# (c. 1-15) e Dó (c. 95-103), ou seja, com a presença do Motivo 1a, e os trechos da Melodia 3 (coral), onde há bitonalidade. Os centros tonais neste último são Fá# frígio/Ré Maior (c. 43-66) e Sol frígio/Mib Maior (c. 81-94). A relação entre estes centros tonais pode ser vista no exemplo abaixo, o qual demonstra a relação intervalar de semitom entre os mesmos. O uso destes diversos centros tonais caracteriza a pantonalidade expressa no *Preamble*.





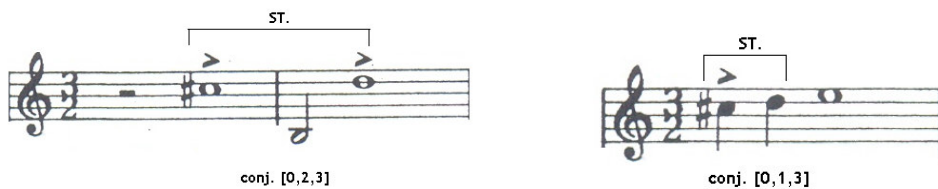
Ex. 80. Relação de semitom entre os principais centros tonais do *Preamble*.

Se extrairmos as notas inferiores do Ex. 80, o conjunto formado pelas notas Dó#-Ré-Mib-Dó é [0,1,2,3], o qual contém o Motivo 1a (conjunto [0,2,3]) e 1b (conjunto [0,1,3]):



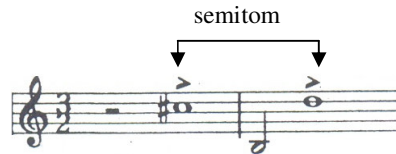
Ex. 81. Conjunto intervalar entre os principais centros tonais do *Preamble*.

Quanto às relações intervalares, a mais importante também é a de semitom, a qual compõe a Melodia 1 (conjuntos [0,2,3] e [0,1,3]).



Ex. 82. Relação de semitom no Motivo 1a e 1b.

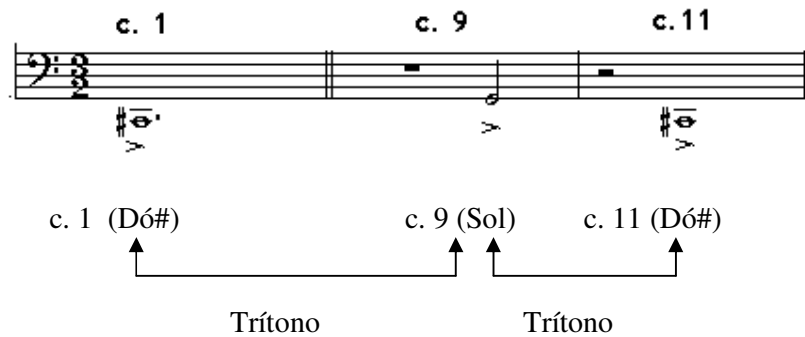
A relação intervalar de semitom também aparece na *melodia exordium pandiatônica* (Melodia 1), conforme descrita na página 45. Na apresentação inicial do motivo 1a (c. 1-4), as notas acentuadas formam um semitom:

Ex. 83. Compassos 1-2 do *Preamble*.

Essa relação ocorre sempre nas aparições do Motivo 1a: Dó#-Ré (c. 11-13), Láb-Lá (c. 16-21), Fá#-Solb (c. 28-29), Fá#-Sol (c. 77-81), Sol-Láb (c. 95-96).

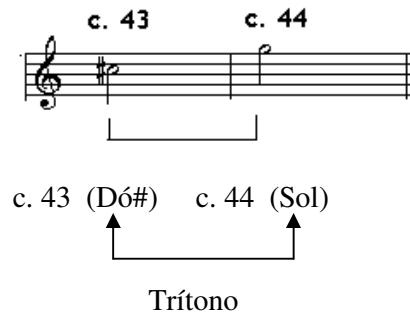
A relação intervalar de trítono também desempenha importante papel:

No c. 1, a nota Dó# no pedal direciona-se para a nota Sol no c. 9 e resolve no Dó# do c. 11:



Ex. 84. Relação de trítono.

Na entrada da primeira frase do coral (anacruse do c. 43-44), a melodia apresenta um salto de trítono na voz superior (Dó#-Sol), mantendo a mesma relação como a mencionada acima:



Ex. 85. Relação de trítono nos c. 43-44.

Na passagem do c. 76 para 77 ocorre a relação melódica na voz superior da nota Dó para Fá#, ou seja, um trítono.

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). A bracket labeled "TRÍTONO" spans two measures. The first measure contains a whole note D4 (Dó). The second measure contains a whole note F#4 (Fá#). A double-headed arrow above the staff indicates the interval between the two notes. Below the staff, the notes are labeled "c. 76 (Dó)" and "c. 77 (Fá#)". A horizontal line with two upward-pointing arrows connects these two labels, with the word "Trítono" centered below it.

Ex. 86. Relação de trítono nos c. 76-77.

Somente no final da peça o trítono é resolvido, sendo substituído pelo intervalo de quinta justa, aliviando a tensão gerada até então, pois antes o intervalo era Sol-Dó#, conforme os Exemplos 87 e 88.

The image shows three staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (Bb, Eb). The music is in 2/2 time. The third measure is marked "con tutta forza". In the bottom staff, the notes in the first and third measures are circled: a G2 in the first measure and a D#2 in the third measure, representing the tritone interval mentioned in the text.

Ex. 87. Compassos 95-97.

The image shows three staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (Bb, Eb). The music is in 2/2 time. The first measure is marked "rit". In the bottom staff, the notes in the first and third measures are circled: a G2 in the first measure and a D#2 in the third measure, representing the tritone interval mentioned in the text.

Ex. 88. Compassos 101-103.

A análise desta obra contribuiu para uma melhor compreensão do texto musical, principalmente no conhecimento das diversas escalas utilizadas, as relações intervalares, os centros tonais evidentes e a importância dos Motivos e Melodias. Uma obra para orquestra transcrita para um único instrumento demonstra a capacidade admirável do compositor, e, ao mesmo tempo, torna-se acessível para os organistas.

Concluindo, cito os dizeres de Kleppinger em relação à música de Copland:

Nossa compreensão de música por outros compositores, além de Copland, poderá trazer benefícios à análise que se concentram em seus centros tonais, outros eventos de alturas e as conexões entre eles. Ao compararmos os resultados destas análises com àquelas da música de Copland, talvez seja possível traçarmos os pontos comuns e divergentes entre estes repertórios, e, quem sabe, descobriremos novas maneiras de descrever como estes compositores influenciaram e inspiraram uns aos outros (KLEPPINGER, 2006, p. 300-301).

## REFERÊNCIAS

POLLACK, Howard. Copland, Aaron. In: Stanley (ED.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, v.6, p. 398-406.

CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto Modal*. 2ª ed. Porto Alegre: Evangraf, 2006.

DRABKIN, William. Diatonic. In: Stanley (ED.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, v.7, p. 295.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da Música do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GROUT, Donald, PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. 3ª Edição. Portugal: Gradiva Publicações Ltda, 2005.

LARUE, Jan. *Análisis del Estilo Musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Espanha: Editorial Labor S.A., 1993.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1989.

KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.

RETI, Rudolph. *Tonality, Atonality, Pantonality: a study of some trends in twentieth century music*. London: W & J. Mackay & co. Ltd., 1958.

STOLBA, K. Marie. *The Development of Western Music: a history*. 2ª ed. Dubuque : Brown & Benchmark, 1994.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 2ª ed. Upper Saddle River, N.J.: Prentice-Hall, 2000.

WATKINS, Glenn. *Soundings: music in the twentieth century*. New York: Schirmer Books, 1988.

WHITE, John D. *The Analysis of Music*. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1976.

### Artigos:

CARVALHO, Any; HEUSER, Martin. Tendências pandiatônicas na obra para órgão de Calimério Soares. *Per musi: revista acadêmica de música*. Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais. N°11, p.113-129. 2005.

CORRÊA, Antenor Ferreira. *Polinômio*: definição de alguns termos relativos aos procedimentos harmônicos pós-tonais. *Opus*: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM. Campinas: Ano 11, N.11, p. 90-112. 2005.

### **Dissertações**

KLEPPINGER, Stanley V. Tonal coherence in Copland's music of the 1940s. Indiana University, 2006. Dissertação de Doutorado.

KOPP, Christina Lee. 'A school of new men': composing an American identity in the early twentieth century (Aaron Copland, Edward MacDowell, Arthur Farwell, Charles Ives). Boston University, 2006. Dissertação de Doutorado.

### **LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO**

BERGER, Arthur. *Aaron Copland*. New York: Oxford University Press, 1953.

BROOKS, William. "Simple Gifts and Complex Accretions." *In Copland Connotations: Studies and Interviews*, ed. Peter Dickinson. Woodbridge, United Kingdom: Boydell, 2002.

BUTTERWORTH, Neil. *The Music of Aaron Copland*. London: Toccata Press, 1985.

COPLAND, Aaron. *The New Music: 1900-1960*. New York: W.W. Norton, 1968.

\_\_\_\_\_. *Music and Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

\_\_\_\_\_. *What to Listen for in Music*. New York: McGraw-Hill, 1939. Revisado em New York: Signet Classic, 2002.

\_\_\_\_\_. *Aaron Copland: A Reader: Selected Writings 1923-1972*, ed. Richard Kostelanetz. New York: Routledge, 2004.

COPLAND, Aaron e PERLIS, Vivian. *Copland: 1900 through 1942*. New York: St. Martin's/Marek, 1984.

\_\_\_\_\_. *Copland since 1943*. New York: St. Martin's Marek, 1989.

CRIST, Elizabeth Bergman. "Copland and the Politics of Americanism." *In Aaron Copland and His World*, ed. Carol J. Oja and Judith Tick. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. *Music for the Common Man: Aaron Copland during the Depression and War*. New York: Oxford University Press, 2005.

DICKINSON, Peter. *Copland Connotations: studies and interviews*. Woodbridge, United Kingdom: Boydell Press, 2002.

HUBBS, Nadine. *The Queer Composition of America's Sound: Gay Modernists, American Music, and National Identity*. Berkeley, Calif.: University of California Press, 2004.

LEVIN, GAIL; TICK. *Aaron Copland's America: A Cultural Perspective*. New York: Watson Guptill Publications, 2000.

OJA, Carol J.; TICK, Judith. *Aaron Copland and His World*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2005.

POLLACK, Howard. *Aaron Copland: the life and work of an uncommon man*. New York: Henry Holt & Co., 1999.

SMITH, Julia F. *Aaron Copland: his work and contribution to American music*. Ann Arbor: University Microfilms, 1952.

STARR, Larry. *The Dickinson Songs of Aaron Copland*. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, 2002.

#### **Dissertações:**

ALEXANDER, Ben. Yaddo: a creative history (Original writing, Creative non-fiction, Spencer Trask, Katrina Trask, New York). City University of New York, 2005. Dissertação de Doutorado.

APPLE, Catherine Ann. Three major influences on the flute repertoire. University of Michigan, 2005. Dissertação de Doutorado.

BEKENY, Amanda Kriska. The trumpet as a voice of Americana in the Americanist music of Gershwin, Copland, and Bernstein (George Gershwin, Aaron Copland, Leonard Bernstein). Ohio State University, 2005. Dissertação de Doutorado.

CHOI, Jeong-Yoon. The scherzo in selected works for piano from Haydn to Copland (Joseph Haydn, Austria, Aaron Copland). University of Maryland, College Park, 2005. Dissertação de Doutorado.

CREIGHTON, Stephen David. "A Study of Tonality in Selected Works of Aaron Copland." University of British Columbia, 1994. Dissertação de Doutorado.

DAUGHERTY, Robert Michael. "An Analysis of Aaron Copland's Twelve Poems of Emily Dickinson." Ohio University, 1980. Dissertação de Mestrado.

DELAPP, Jennifer. "Copland in the Fifties: Music and Ideology in the McCarthy Era." University of Michigan, 1998. Dissertação de Doutorado.

FULLER, Parmer. "Copland and Stravinsky: A Study (based on the comparison of the opening sections of *Appalachian Spring* and *Apollon Musagète*) of the Traditional and Innovative Techniques Used by the Two Composers in their Search for a Tonally-Based Musical Language in the Twentieth Century." University of California, Los Angeles, 1982. Dissertação de Doutorado.

GRAAF, Melissa J. de. Documenting Music in the New Deal: the New York composer's forum concerts, 1935-1940. Brandeis University, 2005. Dissertação de Doutorado.

JONES, Ryan Patrick. 'The Tender Land': Aaron Copland's American narrative". Brandeis University, 2005. Dissertação de Doutorado.

KANVOSKY, Peninah. "Metric Hierarchy in Music by Bartók, Copland and Stravinsky." City University of New York, 2002. Dissertação de Doutorado.

MATHERS, Daniel. "Closure in the Sextet and Short Symphony by Aaron Copland: a study using facsimiles and printed editions." Florida State University, 1989. Tese de Mestrado.

MCREYNOLDS, Robert Timothy. The influences of American popular music upon the twentieth-century American song and chamber music. University of Maryland, College Park, 2005. Dissertação de Doutorado.

RATNER, Carl Joseph. Chicago opera theater: standard bearer for American opera, 1976-2001 (Illinois). Northwestern University, 2005. Dissertação de Doutorado.

ROBER, Russell Todd. "Tonality and Harmonic Motion in Copland's *Appalachian Spring*." University of North Texas, 1994. Dissertação de Mestrado.

SAYERS, Richard. "Tonal Organization in Selected Early Works of Aaron Copland." Catholic University, 2000. Dissertação de Doutorado.

SCHILDT, Matthew C. Part I. Where the shadows cease. Part II. Music for film by American composers during the Great Depression: analysis and stylistic comparison of film scores, 1936-1940, by Aaron Copland, Virgil Thomson, George Antheil, and Marc Blitzstein (with Original composition). Kent State University, 2005. Dissertação de Doutorado.

### **Partituras:**

COPLAND, Aaron. Preamble (For a Solemn Occasion). Partitura para órgão. London: Boosey & Hawkes Inc., 1955.

COPLAND, Aaron. Ceremonial Music. London: Boosey & Hawkes Inc., 1990.



**Discografia:**

IVES, Charles, COPLAND, Aaron, et al. **Organ Music from the U.S.A.** Hans-Ola Ericsson. Sweden: Grammofon AB BIS, 1991 & 1992. 1 disco compacto (78 min): digital, estéreo. CD-510.

COPLAND, Aaron. **The Copland Collection: Orchestral Works, 1948-1971.** Aaron Copland (maestro), Helmuth Kolbe (maestro), Leonard Bernstein (maestro), and London Symphony Orchestra, New Philharmonia Orchestra, New York Philharmonic. Sony Classical, 1991. 2 discos compactos: digital, estéreo. AAD.

**ANEXOS**

**Charter of the United Nations**

## INTRODUCTORY NOTE

The Charter of the United Nations was signed on 26 June 1945, in San Francisco, at the conclusion of the United Nations Conference on International Organization, and came into force on 24 October 1945. The Statute of the International Court of Justice is an integral part of the Charter.

Amendments to Articles 23, 27 and 61 of the Charter were adopted by the General Assembly on 17 December 1963 and came into force on 31 August 1965. A further amendment to Article 61 was adopted by the General Assembly on 20 December 1971, and came into force on 24 September 1973. An amendment to Article 109, adopted by the General Assembly on 20 December 1965, came into force on 12 June 1968.

The amendment to Article 23 enlarges the membership of the Security Council from eleven to fifteen. The amended Article 27 provides that decisions of the Security Council on procedural matters shall be made by an affirmative vote of nine members (formerly seven) and on all other matters by an affirmative vote of nine members (formerly seven), including the concurring votes of the five permanent members of the Security Council.

The amendment to Article 61, which entered into force on 31 August 1965, enlarged the membership of the Economic and Social Council from eighteen to twenty-seven. The subsequent amendment to that Article, which entered into force on 24 September 1973, further increased the membership of the Council from twenty-seven to fifty-four.

The amendment to Article 109, which relates to the first paragraph of that Article, provides that a General Conference of Member States for the purpose of reviewing the Charter may be held at a date and place to be fixed by a two-thirds vote of the members of the General Assembly and by a vote of any nine members (formerly seven) of the Security Council. Paragraph 3 of Article 109, which deals with the consideration of a possible review conference during the tenth regular session of the General Assembly, has been retained in its original form in its reference to a "vote, of any seven members of the Security Council", the paragraph having been acted upon in 1955 by the General Assembly, at its tenth regular session, and by the Security Council.

### Charter of the United Nations

**We the peoples of the United Nations...united for a better world**

## PREAMBLE

### WE THE PEOPLES OF THE UNITED NATIONS DETERMINED

- to save succeeding generations from the scourge of war, which twice in our lifetime has brought untold sorrow to mankind, and
- to reaffirm faith in fundamental human rights, in the dignity and worth of the human person, in the equal rights of men and women and of nations large and small, and
- to establish conditions under which justice and respect for the obligations arising from treaties and other sources of international law can be maintained, and
- to promote social progress and better standards of life in larger freedom,

### AND FOR THESE ENDS

- to practice tolerance and live together in peace with one another as good neighbours, and
- to unite our strength to maintain international peace and security, and
- to ensure, by the acceptance of principles and the institution of methods, that armed force shall not be used, save in the common interest, and
- to employ international machinery for the promotion of the economic and social advancement of all peoples,

**HAVE RESOLVED TO COMBINE OUR EFFORTS TO ACCOMPLISH  
THESE AIMS**

Accordingly, our respective Governments, through representatives assembled in the city of San Francisco, who have exhibited their full powers found to be in good and due form, have agreed to the present Charter of the United Nations and do hereby establish an international organization to be known as the United Nations.

---

*Preamble for a Solemn Occasion para orquesta*  
(1949)

# PREAMBLE

for a solemn occasion

AARON COPLAND  
(1949)

With bold and noble expressivity throughout

5

*(♩ = circa 63)*

Flutes I & II

Piccolo

Oboes I & II

Cor Anglais

Clarinets I & II in B $\flat$

Bass Clarinet in B $\flat$

Bassoons I & II

Contra Bassoon

I & II

Horns in F

III & IV

I

Trumpets in B $\flat$

II & III

Trombones I & II

Bass Trombone

Tuba

Timpani

Bass Drum

Gong

Harp

Violins I

Violins II

Violas

Violoncellos

Contrabasses

© Copyright 1953 by Aaron Copland; Copyright renewed.  
Boosey & Hawkes, Inc., Sole publisher.  
Copyright for all countries. All rights reserved.

This page of a musical score, numbered 17, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flutes I & II, Piccolo, Oboes I & II, Clarinets I & II in Bb, Bass Clarinet in Bb, Bassoons I & II, and Contrabassoon. The brass section includes Horns in F (I & II, III & IV), Trumpets in Bb (I, II & III), Trombones I & II, Bass Trombone, Tuba, and Timpani. The percussion section includes Bass Drum and Suspended Cymbal. The string section includes Violins I, Violins II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is marked with a rehearsal sign '10' at the beginning of the section. Dynamics include *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), and *ff marc.* (fortissimo marcato). The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, while the brass section provides harmonic support. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/2 time signature.



18

15 20

Flts. I & II *ff* *f* *sonore* *Soli*

Picc. *ff* *f* *sonore*

Obs. I & II *ff* *f* *sonore*

Clts. I & II in B $\flat$  *ff* *f* *sonore* *Soli*

Bass Clt. in B $\flat$  *f* (*poco marc.*)

Bsns. I & II *f* (*poco marc.*)

C. Bsn. *f* (*poco marc.*)

I & II *ff* *f* (*poco marc.*)

Hns. in F *ff* *f* (*poco marc.*)

III & IV *ff* *f* (*poco marc.*)

I *ff* *f* (*poco marc.*)

Trpts. in B $\flat$  *ff* *f* (*poco marc.*)

II & III *ff* *f* (*poco marc.*)

Trombs. I & II *ff* *f* (*poco marc.*)

B. Tromb. *ff* *f* (*poco marc.*)

Ten. Dr. (muffled) *mf* *soft sticks*

Susp. Cym. *fff*

Harp *f* (*laissez vibrez*) (*non arpeggiato*)

Vla. I *f* *sost., sonore*

Vla. II *f* *sost., sonore*

Vla. *f* *sost., sonore*

Cello *f* *sost., sonore*

Cb. *f* *div. pizz.* *f* *sost., sonore*

This page of a musical score, numbered 19, contains measures 25 through 32. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Flts. I & II:** Flutes I and II, marked *meno f* and *dim.*, with a *(mf)* dynamic at measure 28.
- Picc.:** Piccolo, marked *meno f* and *dim.*, with a *(mf)* dynamic at measure 28.
- Obs. I & II:** Oboes I and II, marked *meno f* and *dim.*, with a *(mf)* dynamic at measure 28.
- Clts. I & II in Bb:** Clarinets I and II in B-flat, marked *meno f* and *dim.*, with a *(mf)* dynamic at measure 28.
- Bass Clt. in Bb:** Bass Clarinet in B-flat, marked *meno f* and *dim.*, with a *(mf)* dynamic at measure 28.
- Bsns. I & II:** Bassoons I and II, marked *meno f* and *dim.*, with a *(mf)* dynamic at measure 28.
- C. Bsn.:** Contrabassoon, marked *meno f* and *dim.*, with a *(mf)* dynamic at measure 28.
- I & II:** Horns I and II in F, marked *meno f* and *dim.*, with a *(mf)* dynamic at measure 28.
- III & IV:** Horns III and IV in F, marked *meno f* and *dim.*, with a *(mf)* dynamic at measure 28.
- Trpts. in Bb:** Trumpets in B-flat, marked *meno f* and *dim.*, with a *(mf)* dynamic at measure 28.
- B. Tromb.:** Baritone Trombone, marked *meno f* and *dim.*, with a *(mf)* dynamic at measure 28.
- Tuba:** Tuba, marked *meno f* and *dim.*, with a *(mf)* dynamic at measure 28.
- Ten. Dr.:** Tenor Drum, marked *dim.*.
- Harp:** Harp, marked *meno f* and *dim.*, with a *(mf)* dynamic at measure 28.
- Vin. I:** Violin I, marked *meno f* and *dim.*, with a *(mf)* dynamic at measure 28.
- Vin. II:** Violin II, marked *meno f* and *dim.*, with a *(mf)* dynamic at measure 28.
- Vla.:** Viola, marked *meno f* and *dim.*, with a *(mf)* dynamic at measure 28.
- Cello:** Cello, marked *meno f* and *dim.*, with a *(mf)* dynamic at measure 28.
- Cb.:** Double Bass, marked *meno f* and *dim.*, with a *(mf)* dynamic at measure 28.

Measure 25 is marked with a box containing the number 25. The score includes various musical notations such as dynamics (*meno f*, *dim.*, *(mf)*), articulation marks, and slurs. The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4.



This page of a musical score, numbered 20, contains measures 30 through 35. The score is arranged in two systems. The first system includes woodwinds, brass, and percussion. The second system includes strings. The woodwind section consists of Flutes I & II, Piccolo, Oboes I & II, Clarinets I & II in Bb, Bass Clarinet in Bb, Bassoons I & II, and Contrabassoon. The brass section includes Trumpets I & II, Horns in F, Horns III & IV, Trumpets in Bb I, Horns II & III, Trombones I & II, Baritone Trombone, and Tuba. The percussion section includes Timpani and Bass Drum. The string section includes Violins I, Violins II, Viola, Cello, and Double Bass. The score features various dynamics such as *mp*, *mf*, and *ff*, and articulations like *non legato* and *marcato*. Measure numbers 30 and 35 are clearly marked. The key signature is Bb major, and the time signature is 3/4.

*a2* **40** *co fal* **45**

I & II Flts. *mp* *mf*

III Flts. *mp* *mf*

Ob. I (1) *mp* *mf*

Clts. I & II in B $\flat$  *a2* *mp poco marc., cant.* *mf*

Bass Clt. in B $\flat$  *mp*

Bsns. I & II *a2* *mf sost., legato*

I & II Hns. in F *I (con sord)* *mp* *poco marc., cant.* *mf*

III & IV Hns. in F *mf sost., legato*

I Trpts. in B $\flat$

II & III Trpts. in B $\flat$

Trombs. I & II

B. Tromb.

Timp.

Vibraphone *without resonators, soft hammer*  
*with Pedal *p* (lowest register)*

Vln. I *ff* *mf sost., legato* **40** **45**

Vln. II *ff* *mf sost., legato*

Vla. *ff* *mf sost., legato* *mp poco marc., cant.* *mf*

Cello *ff* *mf sost., legato* *pizz.* *mp*





60

**Woodwinds:**  
I & II Flutes: *f sost.*  
III Flute: *f sost.*  
Obs. I & II: *f*  
C.A. Clarinet: *f sost.*  
Clts. I & II in B $\flat$ : *f sost.*  
Bass Clt. in B $\flat$ : *f sost.*  
Bsns. I & II: *f*  
C. Bsn.: *f*

**Brass:**  
I & II Horns in F: *f sonore* (Soli)  
III & IV Horns: *f sonore* (Soli)  
I Trumpets in B $\flat$ : *mf dolce* (chorale-like)  
II & III Trumpets: *mf dolce* (chorale-like)  
Trombs. I & II: *mf dolce* (chorale-like)  
B. Tromb.: *mf dolce* (chorale-like)  
Tuba: *mf dolce*

**Strings:**  
Vln. I: *f* (chorale-like), *div.*, *div. in 3*, *unis.*  
Vln. II: *f* (chorale-like), *div.*, *unis.*  
Vla.: *f* (chorale-like), *div.*, *unis.*  
'Cello: *f* (chorale-like), *div.*, *unis.*  
Cb.: *f* (chorale-like), *div.*, *unis.*

24

Route

This page contains a musical score for measures 65 through 70. The score is arranged in systems for various instruments. The top system includes Flutes I & II, Flute III, Oboes I & II, Clarinet in A, Clarinets I & II in Bb, Bass Clarinet in Bb, Bassoons I & II, and Contrabassoon. The middle system includes Horns in F, Horns III & IV, Trumpets in Bb I, Trumpets in Bb II & III, Trombones I & II, Bass Trombone, and Tuba. The bottom system includes Timpani, Snare Drum, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score features dynamic markings such as *ff marc.*, *mp*, and *p*. There are also performance instructions like *a2*, *unis.*, and *with snares*. Measure numbers 65 and 70 are boxed in the score. A tempo marking  $(\text{♩} = \text{♩} \rightarrow)$  is present at the top. A handwritten note "Route" is written in the upper right corner.







26

77 78 79 80

Flt. I

Ob. I

C.A.

Clts. I & II in B $\flat$

Bass Clt. in B $\flat$

Bsn. II

I & II Hns. in F

III & IV

I Trpts. in B $\flat$

II

Trombs. I & II

B. Tromb.

Harp

Speaker

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cello

Cb.

which twice in our life-time has brought untold sorrow to mankind, and to reaffirm faith in fundamental human rights, in the dignity and worth of the human person, in the equal rights of men and women and of nations large and small, and to promote social progress and better standards of life in larger freedom.

el Orgão: 73 comp. 74

74

75

76

2nd VERSION - ORCHESTRA ALONE

76 77 78 79 80

Flt. I *p dolce*

Ob. I Solo *mp*

Clts. I & II in Bb I Solo *mp* *mf* a2

Bass Clt. in Bb *mf* a2

Bsns. I & II *mf* a2

I & II Hns in F *mf* a2

III & IV *mf* a2

Trpts. in Bb I Solo con sord. *mp*

II con sord. *p*

Trombs. I & II *pp*

B. Tromb. I, II, III. con sord. *pp*

Vln. I *p* *mf*

Vln. II *p* *mf*

Vla. div. *p* *mf*

Cello div. *p* *mf*

Ch. *p* *mf*

74 75 76 77 78

*Flt. p dolce*



Gral

85

Flt. I  
Piccs. I & II  
Obs. I & II  
C. A.  
Clts. I & II in Bb  
Bass Clt. in Bb  
Bsns. I & II  
C. Bsn.  
I & II Hns. in F  
III & IV  
I Trpts. in Bb  
II & III  
Trombs. I & II  
B. Tromb.  
Tuba  
Tri.  
Susp. Cym.  
Bass Dr.  
Harp  
Speaker  
Vln. I  
Vln. II  
Via.  
Cello  
Cb.

have resolved to combine our efforts  
to accomplish these aims.

85

div. in 3  
div. in 2  
unis.

Do not make cresc. until after Speaker's last word.

plôrgão: 19  
comp. 80 81

This page of a musical score, numbered 103, contains measures 90 through 95. The score is for a full orchestra and includes the following parts: Flute I (Flt. I), Piccolo (Piccs. I & II), Oboe I & II (Obs. I & II), Clarinet in A (C. A.), Clarinet I & II in Bb (Clts. I & II in Bb), Bass Clarinet in Bb (Bass Clt. in Bb), Bassoon I & II (Bsns. I & II), Contrabassoon (C. Bsn.), Trumpets I, II & III (Trpts. in Bb I, II & III), Trombones I & II (Trombs. I & II), Baritone Trombone (B. Tromb.), Tuba, Timpani (Timp.), Triangle (Trl.), and Tenor Drum (Ten. Dr.).

Measures 90 and 95 are marked with boxed numbers. The score includes various performance instructions such as *ff* (fortissimo), *ff marc.* (fortissimo marcato), *f* (forte), *div. in 3* (divisi in 3), *div. in 2* (divisi in 2), *unis.* (unison), *arco* (arco), and *hard stick*. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, while the brass and percussion provide a strong, rhythmic foundation. The score is written in a key signature of two flats and a 2/2 time signature.





*Preamble for a Solemn Occasion para órgão  
(1953)*

# PREAMBLE

(For a Solemn Occasion)

DURATION  
Approx. 6 mins.

13  
C65  
F7  
C2

Swell: Full with Reeds  
Great: Full with Reeds  
Choir: Flutes, Diapason, Strings 8', 4', 2'  
Pedal: Full with Reeds  
Couplers: Swell to Great  
Swell to Pedal  
Great to Pedal

Registration by  
CARL WEINRICH

AARON COPLAND  
(1949 - Arranged for Organ 1953)

With bold and noble expressivity throughout (♩ = 68)

Manual

Gt: Full

*f marc.*

Pedal

*sonore*

*f marc.*

Reeds off  
reduce to 8', 4'  
Manuals coupled

(reduce Pedal to 8' only)

©Copyright 1955 by Aaron Copland.  
Sole agents and publishers Boosey & Hawkes, Inc.  
Copyright for all countries. All rights reserved.

B. Org. 15

Printed in U.S.A.

UNIV. OF GEORGIA LIBRARIES

8-1558-18 GAHMS



Sw: *mf sost.*

Gt: *mf sost.*

*gva*

*gva*

Sw: Full without couplers *mp ma maro.*

Gt: *mp ma maro.*

(increase pedal)

Ch: *gva* *loco*

Gt: Full without Reeds *ff*

*ff marc.*

Sw: Soft 8' 4' *mf sost. legato*

*mf sost. legato*



4

add Oboe and 2'

*mp dolce cantabile*

Ch:

*chorale-like*

Sw: *mf*

add to Pedal *mf*

Gt:

Sw: add Reeds 8', 4'

5

Musical score system 1, measures 1-4. It features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The melody is written in a single line with a slur over the first four measures. A tempo marking  $(\leftarrow d = d \rightarrow)$  is present at the end of the system. The bass line consists of chords in the left hand.

Musical score system 2, measures 5-8. It features a treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The guitar part is marked *Gt: ff marc.* and the swell part is marked *Sw: p*. A dynamic marking *mp* is shown in the bass line. A performance instruction *Ch: reduce Manuals to 8', 4'* is written above the staff. The system ends with a *soft 16'* marking.

Musical score system 3, measures 9-12. It features a treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The swell part is marked *Sw: mp dolce*. The guitar part is marked *Gt: +*. The bass line is marked *p*. The system ends with a *p* marking.

Musical score system 4, measures 13-16. It features a treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The swell part is marked *Sw: p*. The guitar part is marked *Gt: +*. A performance instruction *Ch: Fall without 16' coupler* is written above the staff. The system ends with a *più f* marking and a *Gt: ff* marking.

6

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines in both hands. A dynamic marking of *ff* is present at the beginning.

Second system of musical notation, continuing the piece. A dynamic marking of *f* is present. The word *(sonore)* is written below the bass staff.

Third system of musical notation, starting with the tempo marking *Allargando*. It includes a first ending bracket labeled *add 16'* and the instruction *con tutta forza*. A dynamic marking of *ff marc.* is present.

Fourth system of musical notation, concluding the piece. It features a dynamic marking of *ff rit.* and the instruction *con tutta forza*.