



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

Nikola Cunha Locatelli

**CONCERTO PARA TROMPETE E ORQUESTRA DE
CORDAS DE ALFREDO DIAS:
PERSPECTIVAS INTERPRETATIVAS**

João Pessoa
2013

Nikola Cunha Locatelli

**CONCERTO PARA TROMPETE E ORQUESTRA DE
CORDAS DE ALFREDO DIAS:
PERSPECTIVAS INTERPRETATIVAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para a realização de dissertação do Mestrado em Música, área de Práticas Interpretativas.

Orientador: Ayrton M. Benck Filho

João Pessoa
2013

“Porque d’Ele, e por Ele, e para Ele são todas as coisas; glória, pois, a Ele eternamente.

Amém!”

Romanos 11: 36

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me guiou até aqui apesar de eu nunca merecer tão grande graça.

À minha mãe Ana B. Locatelli e meus avós Afonso e Rosina Locatelli, por estar sempre me apoiando e se colocando a disposição para ajudar com todo amor.

Ao professor Ayrton M. Benck Filho pela disposição, paciência, orientação e diversas conversas que me fizeram abrir os olhos para um universo mais amplo do trompete.

À Universidade Federal da Paraíba e seus professores do Programa de Pós-graduação em Música, pelas aulas maravilhosas e disponibilidade de ajudar.

Aos professores Gláucio Xavier da Fonseca, Luciana Noda e Luís Ricardo de Queiroz pelas orientações e conselhos.

Aos sujeitos que se disponibilizaram voluntariamente a participar desta pesquisa.

À Ester Perfeito Goularte e José Dias Neto, pela receptividade e disposição de me ajudar a compreender quem foi Alfredo Dias e sua importância no cenário musical do Rio Grande do Sul.

Ao trompetista José Maria Barrios por sua incomparável dedicação ao trompete e seu ensino.

Ao trompetista Jordalei dos Santos pelo apoio e colaboração nesta empreitada.

Ao Caio Cruz Marques, por ter sido não só um amigo e filho, mas trazendo alegria e paz nos momentos mais difíceis e estressantes nestes dois anos.

À Rebeca Suzy Cruz Marques, por estar ao meu lado, apoiando, “puxando a orelha” sempre que necessário e pelo amor incondicional.

À CAPES, pela bolsa recebida.

RESUMO

Este trabalho destina-se ao estudo interpretativo do *Concerto para Trompete e Orquestra de Cordas* do compositor Alfredo Silveira Dias Filho. Trata-se de uma pesquisa qualitativa com três sujeitos, que são importantes solistas, professores e músicos de orquestra no âmbito nacional. No primeiro capítulo serão abordados fundamentalmente problemas técnico interpretativos na performance do concerto e os fundamentos técnicos do instrumento. No segundo capítulo encontra-se uma biografia do autor, dados históricos de sua obra e estão explicadas as questões técnico-interpretativas apresentadas aos sujeitos de pesquisa. O terceiro capítulo possui uma descrição da metodologia da pesquisa, a qual se utilizou de questionários estruturados que foram respondidos pelos sujeitos. Ainda neste capítulo encontra-se a comparação e análise das respostas obtidas. A dissertação se encerra com as considerações finais sobre a importância do olhar do *intérprete* sobre a partitura e como a construção do discurso musical entre os três sujeitos apresenta além de divergências, muitos pontos em comum. Buscou-se como objetivo principal desta dissertação fazer um levantamento das questões interpretativas que podem ser encontradas no Concerto e como três músicos profissionais pensam estas questões e procuram resolvê-las. Do cruzamento e análise das respostas procura-se ter uma visão mais ampla da obra e das possíveis soluções de suas questões técnico-interpretativas.

Palavras-chave: Performance; interpretação; trompete; questões técnico-interpretativas; Concerto; Alfredo Dias.

ABSTRACT

The present dissertation is about the study of the *Concerto para Trompete e Orquestra de Cordas* – Concert for Trumpet and String Orchestra by the composer Alfredo Silveira Dias Filho. This is a qualitative research with three subjects, which are important soloists, teachers and orchestral musicians in the nacional scenario. The focus of the first chapter is mainly the technical-interpretative problems found in the performance of the concerto and the technical fundaments of the trumpet. On the second chapter it is included a biography of the composer, historical data of his work and the explanation of the technical-interpretative questions presented to the subjects. It is also in this chapter that the technical-interpretative questions, which were presented to the subjects to answer, are explained. The third chapter has a description of the methodology of the research, which was based in structured questionnaires that were answered by the subjects. The third chapter finishes with the comparison and analysis of the obtained answers. The dissertation ends with the final considerations, which demonstrates the importance of the performer when looking to the score and constructing the musical speech. Between the three subjects, it can be seen not only differences, but also many common points. The main objective of this study is to build interpretative questions that might be found in the *Concerto* and how the three professors think about these questions and pursue to solve them. From the crossing and analysis of their answers, we seek to achieve a broader view of the piece, and finally the possible solutions of its technical-interpretative questions.

Key words: Performance; Interpretation; Trumpet; technical interpretative questions; Concerto; Alfredo Dias.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Alfredo Silveira Dias Filho (acervo pessoal de Ester Perfeito Goularte).	12
Figura 2 - OSPA – década de 1970 (<i>idem</i>).	13
Figura 3 - Quarteto Richter – década de 1960 (<i>idem</i>).	14
Figura 4 e 5 - Programa do Quarteto Richter I e II – 29/05/1962 (<i>idem</i>).	15
Figura 6 – Orquestra de Câmara – década de 1970; (<i>idem</i>).	17
Figura 7 - Programa da Orquestra de Câmara – 19/11/1964 (<i>idem</i>).	18
Figura 8 - Professor José Maria Barrios (foto cedida pelo próprio).....	20
Figura 9 - Professor José Maria Barrios (<i>idem</i>).....	21
Figura 10 - Compassos 128 e 129.....	22
Figura 11 - Compassos 131 e 133.	23
Figura 12 - Exemplo de articulação em quiáteras de tercina dos compassos 92-94.	24
Figura 13 - Compassos 163 e 164.	25
Figura 14 - Trecho entre os compassos 328-342 com acentos.	26
Figura 15 - Exemplo de indicações de acentuação localizadas entre os compassos 336-351..	27
Figura 16 - Compassos 382 a 384.	28
Figura 17 - Indicações de articulações do compositor no compasso 474.....	29
Figura 18 - Trecho entre os compassos 82 e 95.	30
Figura 19 - <i>ceder</i> no compasso 91.....	31
Figura 20 - Fermatas nos compassos 134 – 136.....	32
Figura 21 - Indicação de “Mais movido” no compasso 236.....	33
Figura 22 - Indicação de mudança de tempo no compasso 465.	34
Figura 23 - Compassos 39-41, final da primeira frase.	35
Figura 24 - Compassos 49 e 50, final da segunda frase.	35
Figura 25 - Vírgula indicada pelo compositor na parte do solista.....	36
Figura 26 – <i>Glissando</i> no compasso 136.....	37
Figura 27 - Fermata no compasso 277.....	38
Figura 28 - <i>Glissandi</i> nos compassos 424 a 426.	39
Figura 29 - Alterações sugeridas para o trecho entre os compasso 91 a 95.	46
Figura 30 - Compassos 336 e 340.	47
Figura 31 - Final da frase anterior à indicação de <i>ceder</i> e início da frase posterior.....	48

Figura 32 - Compassos 229 a 231.....	53
Figura 33 - Compasso 278 e 279.....	54
Figura 34 - Sugestão de respiração do Sujeito 3 no compassos 341.....	55

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1. SOBRE O ATO DA PERFORMANCE E SEUS ELEMENTOS	3
CAPÍTULO 2. O CONCERTO PARA TROMPETE DE ALFREDO DIAS: DADOS HISTÓRICOS E DESCRIÇÃO DOS PROBLEMAS NA PERFORMANCE DO CONCERTO.....	12
2.1. O Compositor e sua obra.....	12
2.2. Questões abordadas no Questionário encaminhado aos Sujeitos.....	21
2.2.1. Articulação	22
2.2.2. Dinâmica	29
2.2.3. Tempo	31
2.2.4. Fraseado	39
CAPÍTULO 3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS, APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS	40
3.1. Metodologia	40
3.2. Análise dos dados coletados	41
3.2.1. Articulação.....	41
3.2.2. Dinâmica.....	45
3.2.3. Tempo.....	47
3.2.4. Fraseado.....	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	61
ANEXOS	63
ANEXO I.....	64
ANEXO II.....	138
ANEXO III.....	170
ANEXO IV.....	177

INTRODUÇÃO

Atualmente o campo em performance¹ musical é tão amplo que sua pesquisa pode ser abordada sob vários aspectos do conhecimento. Podemos encontrar trabalhos que envolvem desde questões ligadas à performance em si e à musicologia, com a análise a partir do texto musical; até pesquisas sobre o aprendizado da performance, com seus inerentes processos psicológicos, sinestésicos e sociais. Isto é evidenciado nas publicações da área, tal como o livro editado por RINK (2006), onde o autor descreve desde situações encontradas na partitura, até o lado físico e psicológico do músico. No entanto, seja qual for o trabalho ou o nível de pesquisa proposta, sempre será realizado algum tipo de análise para determinar uma possível resposta ou solução.

A performance musical é um processo durante o qual as ideias musicais são realizadas e transmitidas ao ouvinte. Na música ocidental a performance é comumente vista como uma arte interpretativa, mas não é somente isso. A performance abrange as relações entre a partitura e o intérprete, e entre o intérprete e o público. Nessas relações, estão desde os processos de decodificação da partitura, passando pela análise da mesma, à criação do discurso musical, elo com o intérprete e a transmissão do mesmo para o público. Nesses processos existem alguns aspectos musicais que são determinados por escolhas feitas pelo intérprete e que modificam a maneira como uma obra soará. Como exemplos desses aspectos temos: tempo, fraseado, dinâmica, articulação e afinação.

Este trabalho está orientado para o estudo do *Concerto para Trompete e Orquestra de Cordas* do compositor Alfredo Silveira Dias Filho. A escolha desta obra decorre da necessidade de resgatar um compositor gaúcho cuja obra é pouco divulgada no âmbito nacional, e sobre o qual, não foi encontrada nenhuma obra publicada que fizesse referência ao mesmo. O objetivo geral desta dissertação é determinar como os sujeitos acharam soluções aos desafios performáticos que lhe foram propostos através de um questionário. Tal análise poderá evidenciar os processos intrínsecos da preparação para a performance destes músicos e possibilitar a verificação de procedimentos comuns. Como objetivo secundário, foi proposto fazer uma editoração eletrônica do manuscrito original.

¹ Neste trabalho será utilizado o termo *performance* como um conceito mais abrangente. Assim, será levado em consideração que a performance não é somente a execução da partitura, mas também toda a situação particular onde ela está acontecendo (como ambiente e público), além de considerar o músico como elemento fundamental, que pensa e coloca a sua própria visão sobre a obra quando apresenta a mesma.

Serão abordados aspectos da fundamentação teórica da performance no primeiro capítulo, fazendo referência a autores que focam a análise e entendimento da obra não somente através da análise, mas levando em consideração a visão do músico sobre a partitura e os elementos técnicos que estão envolvidos. No segundo capítulo, encontra-se uma breve biografia do compositor e, apresentam-se alguns dados históricos de sua obra, no intuito de dar a conhecer certos detalhes sobre a vida de um compositor ainda desconhecido para a maioria do público. Ademais, é neste capítulo que há a explicação das questões técnico-interpretativas que foram apresentadas aos sujeitos.

No terceiro capítulo está a descrição da metodologia de pesquisa. Neste trabalho foi utilizada a ferramenta de questionários estruturados, baseado em questões interpretativas encontradas no Concerto para Trompete e Orquestra de Cordas. Estas questões foram respondidas por professores universitários e solistas do trompete com destaque no Brasil, os quais estão atuando em salas de concerto nacionais e internacionais. O uso desta ferramenta possibilitou uma comparação e análise das respostas para definir como estes sujeitos responderam aos desafios propostos e quais suas sugestões interpretativas para a obra.

O trabalho conclui com as considerações finais, e no apêndice estão a editoração eletrônica da obra, a versão para trompete e piano da mesmas, as entrevistas que serviram de base para formular a biografia do compositor e os questionários e respectivas respostas dos três sujeitos consultados.

CAPÍTULO 1. SOBRE O ATO DA PERFORMANCE E SEUS ELEMENTOS

O estudo que envolve esta dissertação de mestrado parte de dois enfoques diferentes: a partitura e o músico. São dois objetos de pesquisa que podem ser considerados conjuntamente, para que se olhe a partitura a partir da visão de um intérprete. Essa relação entre a partitura e o intérprete é fundamental, pois como lembra Howat (1995 p. 4), nos tempos atuais, a partitura é a porta de acesso inicial para a maior parte da música clássica estudada. Uma das consequências disso, mencionada por Lima (2005 p. 21) é que o intérprete pode ficar subjugado à partitura, obedecendo ao que está escrito explicitamente no texto musical, consequentemente, privilegiando o que foi escrito pelo compositor ou, se permitir ir além, extrapolar, utilizando sua própria criatividade musical. É característico em uma performance musical que o músico transmita ideias que estão além do que foi escrito pelo compositor na partitura pois, de acordo com o mesmo Howat (1995 p. 7), o que está escrito na partitura pode ser comparado a um mapa ou uma “receita de bolo”, não sendo suficiente para indicar todos os detalhes. Este mesmo pensamento é compartilhado por Deschaussées (2009 p. 44) quando afirma que a partitura é o que o compositor ouviu ou arquitetou colocado de forma gráfica através de símbolos, cabendo ao intérprete dar vida à música a partir da decodificação destes símbolos.

Pensando nisto, devemos entender os aspectos que levam um músico a analisar a partitura e os questionamentos a serem levantados. Dependendo de onde vai partir a análise, quer seja da partitura ou do intérprete, os mesmos podem levar a diferentes caminhos metodológicos, desde uma análise mais superficial da obra até a uma análise formal mais complexa. Exemplo desses diferentes pensamentos são as análises desenvolvidas por Benck Filho (2002), onde busca soluções interpretativas que tenham coerência com os aspectos estilísticos e estruturais da obra, e a análise de Fonseca (2005), o qual discute o ato interpretativo como um processo intertextual.

É importante levar em consideração Rink (2002 p. 36) quando escreve que existem dois tipos de análise: como base para a performance e da performance em si. O autor comenta que análise para a performance abrange os elementos extra performáticos como a partitura e as possíveis visões sobre a mesma. Estes elementos são analisados para servirem de base para a construção do discurso musical. Já a análise da performance foca no discurso musical da música em si e como a mesma acontece, seja através de gravações, ou de questionários e entrevistas. No entanto, não é possível definir apenas um caminho como o correto e ideal para

gerar uma performance de uma obra. Cook (2001) lembra que a análise tradicional – aquela que acontece a priori da performance - busca representar a música, mesmo que de forma metafórica. O autor ainda reflete que quanto mais científica a análise, mais desvinculada ela tende a ser da realidade performática da obra, pois está baseada essencialmente em questões teóricas que não necessariamente foram vinculadas à prática ou pensadas para a mesma.

Pensando assim, enquanto a análise se preocupa em buscar uma resposta que seja a mais correta possível dentre as opções encontradas, Lester (1995 p. 211) menciona que na performance este processo é mais dúvida, pois não podemos considerar as decisões como certas ou erradas, as mesmas apenas refletem uma das diferentes e possíveis perspectivas de se pensar e executar a obra. Essa maneira de pensar abrange diversos aspectos que podem variar, como por exemplo, a condição física ou psicológica do intérprete, e as condições do ambiente onde a obra será executada. Quem reforça essa ideia é novamente Cook (2001) quando argumenta que no processo analítico existe o dualismo entre o conceito abstrato da análise e a realização concreta da performance.

Mesmo que a decisão final seja apenas uma das muitas possibilidades, é fundamental ao intérprete que o mesmo não ignore a análise da partitura, pois segundo Cook (2001), não analisar e ficar na ignorância é pior, pois a análise não é tanto o que ela faz por si só, mas os caminhos que ela pode oferecer para melhorar a performance. É preciso entender que a análise deve servir como base para as escolhas performáticas, pois aponta possíveis caminhos para que o intérprete escolha aquele que melhor se adeque na formação do seu discurso musical. Esta afirmação vai de encontro ao pensamento de Rothstein (1995 p. 218), o qual escreve, que na análise o intérprete traz à tona o que a partitura tem a oferecer e assim, pode escolher e controlar o que vai ser transmitido para o público. É necessário, pois, buscar um equilíbrio entre o que pode ser extraído da partitura e o que será escolhido para chegar ao público. O intérprete não pode esquecer-se do que citou Rink(2002), a partitura não é a música e a música não está confinada apenas à partitura, logo o público não vai a um concerto ou a uma apresentação para assistir a uma demonstração analítica

Neste trabalho a abordagem parte da partitura, pois os problemas surgiram de uma análise levando em conta o texto musical. Contudo, ao questionar três relevantes trompetistas brasileiros, buscou-se levar em consideração fundamentos técnicos e interpretativos, levantando-se o conhecimento inerente de cada músico e comparando suas decisões de performance. Sendo assim, buscam-se os problemas na partitura, sempre levando em consideração a visão do intérprete como ponto de partida, não diretamente usando de uma análise estrutural formal, mas uma análise do intérprete, com o olhar do mesmo.

Tratando do conhecimento prático, técnico e interpretativo, Cook (2008) comenta que os intérpretes geralmente não possuem uma teoria explícita sobre os processos de performance e interpretação e como devem ser feitos, já que na grande parte do processo de ensinamento, o mesmo é feito de ouvido e transmitido de forma oral. Podemos identificar alguns fundamentos teóricos que norteiam a análise e a performance dos músicos questionados neste trabalho.

Os fundamentos técnicos a serem trabalhados são transmitidos pelos professores de cada instrumento. Infelizmente, pode ser observado que os professores pouco escreveram sobre os fundamentos e como os mesmos deveriam ser estudados, este mesmo fato já havia sido observado por Borém (2000):

Um dos problemas mais graves do ensino da performance musical é a tradição dos professores de instrumento, canto e regência de não documentarem suas reflexões sobre a experiência do fazer e ensinar música. No mundo da música de concerto, grandes instrumentistas, cantores e maestros permanecem apenas como uma memória inacessível às gerações posteriores que não tiveram a oportunidade de ouvi-los enquanto eram ativos como intérpretes e professores. (BORÉM 2000)

Na tradição de ensino que prevalece no mundo atual, o conhecimento ainda é transmitido do professor para o aluno de forma oral. Como consequência desta prática, encontra-se um pequeno número de professores que se dedicaram a registrar sua própria metodologia e pensamentos sobre a performance, gerando assim uma impossibilidade do conhecimento ser transmitido de forma escrita para que um maior número de pessoas tenham acesso ao mesmo. A maior fonte escrita sobre fundamentos na atualidade são os métodos existentes, os livros escritos por alunos ou descendentes de grandes professores, alguns poucos livros ou manuscritos de grandes mestres, que descrevem sobre a maneira de como um determinado professor transmitia o conhecimento.

Para mostrar como os fundamentos continuam a ser trabalhados de forma consistente ao longo do tempo, basta observar o conteúdo de dois métodos que foram publicados em dois períodos distintos no tempo. O primeiro é um dos métodos mais famosos e de ampla utilização entre os trompetistas, o Método para Trompete e Cornetim de J. B. Arban, editado por Goldman e Smith (1936). Neste método, escrito ainda no século XIX, as seções de estudo estão relacionadas com o desenvolvimento dos fundamentos: tempo, ritmo, fluxo, articulação, manuseio ou digitação e fraseado. Autores mais recentes como Anthony Plog definem os

fundamentos básicos a serem estudados como: aquecimento, manuseio ou digitação, articulação, flexibilidade, intervalos, agudos, graves e potência sonora (PLOG, 2003). Apesar do grande período de tempo que separa estes dois métodos, podem ser observadas semelhanças. Isso demonstra que, apesar de manter muitos pontos em comum, o conhecimento técnico do instrumento evoluiu com o passar dos anos e este aprimoramento vem se intensificando com as pesquisas feitas na área.

Dentre os livros publicados por alunos de trompetistas famosos, podemos destacar Loubriel (2010) que escreveu sobre os fundamentos de Vincent Cichowicz, os quais são divididos em: aquecimento e calistenia, estudos com bocal, estudos de fluxo e de notas longas, estudos de fraseado, e fraseado aplicado a um repertório.

Um exemplo de professor de trompete que registrou seus pensamentos sobre a performance é o trompetista Charles Schlueter, cujo manuscrito não publicado, decorre sobre os principais aspectos a serem observados pelos trompetistas ao estudar. Sobre os fundamentos, C. Schlueter divide os mesmos em: afinação, articulação, dinâmica, tempo e fraseado. Pode ser observado que os fundamentos abordados por métodos e por diferentes professores, podem convergir ao que C. Schlueter resume como apenas cinco fundamentos básicos. Os demais estudos podem ser entendidos como ferramentas para se adquirir um melhor controle do instrumento por parte do intérprete, refletindo assim, em uma performance muito mais rica.

As publicações mais recentes se preocupam em abordar a respiração como fator fundamental para se tocar trompete. Um dos instrumentistas mais importantes no século XX é Arnold Jacobs, com o foco de sua pesquisa na respiração e o corpo. Seus ensinamentos foram descritos por Frederiksen (2010) que foi seu aluno, e abordam claramente a metodologia de Jacobs. Apesar das diferenças entre os métodos e a filosofia dos professores, cabe destacar Sachs (2002) quando afirma que a técnica não é o fim em si, mas sim um meio que serve de suporte para a expressão musical.

Para esta dissertação serão abordados quatro fundamentos: articulação, dinâmica, tempo e fraseado. Estes elementos foram escolhidos entre os demais por serem considerados de domínio quase que exclusivo do intérprete, uma vez que o uso dos mesmos vai depender do nível instrumental de cada pessoa. Estes elementos podem influenciar diretamente o discurso musical, modificando o que foi escrito pelo compositor quando necessário, para acomodar a ideia criada pelo intérprete.

O primeiro fundamento, a articulação, é elemento importante, pois como menciona Cassone (2009), as nuances causadas pela língua e seus diferentes possíveis ataques ajudam a

melhorar a performance de uma obra e quebrar com a monotonia. A quantidade e qualidade das articulações disponíveis para serem utilizadas são fundamentais, pois ajudam o intérprete a transmitir o caráter e as marcas de expressão indicadas na partitura. O termo articulação pode se referir a dois processos distintos: como fundamento técnico de emissão do som que utiliza o instrumentista e, de maneira mais ampla, como de articulação de frases e momentos na música – fraseado. Como fundamento técnico, a articulação é a maneira como as notas são conectadas, sendo através de som ou através de silêncio. Notas ligadas são conectadas por som e as notas articuladas são conectadas por silêncio. Como menciona C. Schlueter:

Silêncio é mais difícil de definir; não é exatamente suficiente dizer ‘ausência de música’, porque silêncio entre as notas é tão importante para expressão como o som das notas em si; eles são parceiros. A pausa é uma notação para silêncio. Mas, todas as notas não conectadas por som (*legato*) e notas *staccato* são conectadas por silêncio: o problema é ‘por quanto de silêncio’.” (SCHLUETER, *ibid*, p. 14)

Além da visão técnica do instrumento, a articulação pode ser entendida de uma forma mais abrangente como o controle do discurso musical em si - frases, movimentos ou momentos distintos dentro de uma obra musical (BERRY, 1989). Já segundo Chew (2001), a articulação da música, seja como técnica ou como momentos, é o que vai fazer com que o pensamento musical do intérprete seja entendido pelo ouvinte. Seguindo este raciocínio, SIMÕES afirma que todas as notas devem ser moldadas pelo intérprete, o qual deve se concentrar nos três estágios de uma nota:

- começo da nota, onde o intérprete deve fazer o mínimo de esforço possível, procurando gerar a vibração adequada;
- meio da nota, cuja função é definir o valor e duração da mesma;
- fim da nota, que é a etapa mais importante, pois define a projeção e a conclusão do som.

A articulação também pode unir-se à intensidade, criando maiores contrastes que são fundamentais ao discurso musical. Esta união pode ser observada facilmente na prática, pois um trecho em articulação *staccato* soará mais intenso do que um trecho em articulação *legato*. Neste trabalho, articulação será entendida como a forma de conectar não só momentos ou trechos na música, mas também como as notas são conectadas entre si, considerando tanto o *legato* e o *staccato* como formas de articulação.

O segundo fundamento abordado neste trabalho é a dinâmica. Thiemel (2001) afirma que as variações de dinâmica ocorrem em praticamente todos os estilos conhecidos e que, em muitos casos, a dinâmica não está notada explicitamente, mas deve ser entendida pelo intérprete no contexto de forma, conteúdo e expressão. C. Schlueter (*ibid*) menciona que devemos considerar as indicações da dinâmica não somente como diferentes níveis de decibéis e intensidade, representados pelas notações que abrangem de “*ppp*” ao “*fff*”, mas também, considerar todos os elementos que as mesmas envolvem, tais como, período em que a obra foi composta, compositor, estilo, ambiente e formação instrumental.

Segundo Simões, existem vários tipos de dinâmica: de decibéis, de acústica, de vibração, de rítmica, de articulação e de timbre. Quem concorda com Simões é C. Schlueter, quando menciona que a dinâmica vai estar associada também ao timbre de cada instrumento. Como o instrumento é manipulado pelo intérprete, também estará vinculado aos padrões rítmicos que estão sendo tocados e à intensidade com a qual o intérprete executa cada frase.

A dinâmica de decibéis varia dependendo da intensidade. Já a dinâmica acústica acontece quando são tocados intervalos ascendentes, pois existe a tendência da nota superior soar mais do que a nota inferior. Por se tratar de um instrumento acústico, o trompete sofre um desequilíbrio natural, onde notas agudas tendem a soar mais que as notas graves. A dinâmica de vibração é o efeito de vibrato produzido pelo intérprete, através da modificação da velocidade da coluna de ar, utilizando a musculatura facial ou as mãos. A dinâmica rítmica é uma técnica composicional empregada para dar maior presença e destaque a uma determinada frase ou motivo musical. A dinâmica rítmica é enfatizada pela articulação. Notas curtas em duração tendem a soar mais do que as notas longas, destacando assim o trecho. Já a dinâmica de articulação acontece quando existem articulações específicas, como acentos. A terminação das notas em *staccato* tende a soar mais do que notas ligadas.

Por fim, a dinâmica de timbre ocorre conforme a manipulação do mesmo pelo intérprete. No trompete, um timbre mais claro possui uma gama de harmônicos agudos que soam mais do que os harmônicos graves. Já um timbre mais escuro é exatamente o contrário, possuindo uma gama de harmônicos graves que soam mais do que os harmônicos agudos. Um timbre mais claro no trompete tende a soar mais do que um timbre mais escuro. Este fato ocorre devido à velocidade de vibração que cada timbre possui (SIMÕES, SCHLUETER). O termo dinâmica será compreendido neste trabalho, não somente como as indicações de “*p*” ou “*f*”, mas também sob as diferentes formas de compreender dinâmica acima citadas, visando uma maior abrangência do que o intérprete pode fazer com este elemento.

O próximo fundamento é o tempo. Este é um dos elementos mais ignorados pelos músicos, principalmente pela preocupação em priorizar as notas, olhando os outros elementos do discurso musical posteriormente (FALLOWS, 2001). Esta intenção de priorizar as notas torna-se equivocada, pelo fato de que as indicações de tempo e as notações de expressão deixadas pelo compositor vão sugerir como a obra ou o trecho devem ser executados, fazendo com que a leitura do mesmo seja diferente do que objetivando somente as notas.

Tempo em música pode ser entendido de duas maneiras diferentes. A primeira concepção é descrita por Medaglia (2008 p. 323) que trata tempo como a velocidade em que a música deve ser executada através da indicação de termos italianos. No entanto, é preciso ter cuidado ao interpretar os termos em italiano utilizados na música, pelo fato de muitos transmitirem uma ideia vinculada à uma expressão, o que sugere uma mudança de caráter no trecho indicado, e não necessariamente de tempo. A segunda concepção trata do tempo como sua duração dentro da métrica, onde os acentos naturais da música acontecem (THURMOND 2010). Esta definição de tempo está vinculada ao andamento, ou seja, à velocidade das pulsações de um compasso, o que leva à uma noção de movimento (HOUAISS 2010). LIMA (2005) ainda afirma que apesar de tudo, o verdadeiro andamento de uma obra musical estará no equilíbrio entre a fluidez da ideia musical e o tempero do intérprete. O tempo nesta dissertação será considerado como a velocidade das pulsações dentro de um compasso, ou seja, o andamento que vai levar a uma noção de movimento e não necessariamente, velocidade metronômica.

O último fator considerado nesta dissertação é o fraseado. Segundo CHEW (2001), uma frase musical surge a partir da variação de um motivo. Esta frase vai possuir sentido melódico definido. A mesma pode ser variada ou fragmentada no decorrer de uma obra. A maneira como as frases de uma música são pensadas e organizadas pelo intérprete vai mudar a maneira como a música soará. A definição das frases em uma obra musical está diretamente ligada à métrica. Segundo London (2001) a métrica é uma estrutura que está vinculada ao tempo e que, permite ao ouvinte ter uma expectativa precisa de quando os eventos musicais irão ocorrer. O mesmo autor explica:

Uma série de notas rápidas (como um trêmulo) não define uma sensação de métrica, nem uma série de notas longas em um amplo espaço de tempo. Somente quando ouvimos uma série regular de articulações em um certo período de tempo nos dá uma sensação de pulsação. (LONDON, 2001).

No entanto, somente uma sensação de pulso não é suficiente para obter-se percepção da métrica. Esta articulação de frases pode ser comparada com a pontuação em uma redação. Conforme C. Schlueter, esta pontuação de frases não é somente um conjunto de regras a serem seguidas, mas deve ser trabalhada juntamente com o pulso e a métrica. Outro fator que vai articular as frases é a inflexão utilizada para dar forma a cada uma das notas, sendo as mesmas trabalhadas individualmente ou por agrupamento.

Como fundamentação para o fraseado, será utilizado o livro “Note Grouping” de James Morgan Thurmond , que compila ideias de diversos autores para criar um método de fraseado. A ideia fundamental de Thurmond (1991) é baseada no ritmo:

Pode ser afirmado, então, que *ritmo* é sinônimo de *movimento*. – ‘movimento ordenado’. Na verdade a palavra ‘ritmo’ chegou até nós do grego: *rhythmos*, que significa ‘movimento medido’; e a definição de Platão era: ‘Ritmo é ordem em movimento...’. (THURMOND, 1991, p. 38.)

Assim, o movimento que Thurmond descreve pode ser obtido quando observamos *arsis* e *thesis*. *Thesis* é o tempo forte, que possui uma acentuação diferenciada, enquanto *arsis* são os demais tempo fracos. Com esta maneira de pensar, ao invés de acentuar o tempo forte, deve-se enfatizar a *arsis*. Assim, a intenção de conduzir do ponto mais fraco para o ponto mais forte criará o movimento desejado.

É a partir deste pensamento de condução de *arsis* para *thesis* que o texto musical deve estar baseado. Nem sempre será claro onde deve ocorrer uma pontuação em música. É preciso olhar atentamente para identificar os melhores lugares para que todo o texto musical não soe desconexo para o ouvinte. Como escreve Thurmond:

Na fala, usam-se palavras antes de frases e frases antes de sentenças. É muito parecido em música: deve-se pensar primeiro nos motivos, e então nas seções frases e sentenças. O movimento de uma nota para a outra cria o motivo, e assim como para andar é necessário levantar o pé, assim o motivo, normalmente começa no upbeat (upbeat: levantar, *arsis*; downbeat: no tempo, *thesis*).” (THURMOND, 1991, p. 44)

Será considerada no fraseado a sensação de movimento criada pela ênfase na *arsis* para *thesis*, cujo conceito é explicado por Thurmond; levando em consideração também que este movimento irá definir o equilíbrio dos motivos e frases que irão criar o discurso musical. Estes quatro elementos foram escolhidos por serem considerados de grande influência na criação do discurso musical. Este fato deve-se a capacidade individual de cada intérprete de manipular estes elementos de acordo com a sua capacidade técnica, modificando de forma direta o texto musical deixado pelo compositor e criando assim, um discurso musical individual da obra.

É necessário não esquecer que o intérprete deve buscar um ponto de equilíbrio entre a análise e as questões vinculadas ao instrumento. Se, a análise e a parte técnica instrumental são fatores que deveriam contribuir para a performance, as mesmas devem ser buscadas simultaneamente, e não de forma sucessiva. A análise da partitura deve ser feita com uma lente que abranja todos estes elementos performáticos (COOK 2001). Pode-se verificar que existe uma lacuna no registro e documentação dos processos ligados aos elementos performáticos feitos por trompetistas. Esta afirmação também é especialmente verdadeira no Brasil, que ainda se inicia no estudo e registro dos processos atuais inerentes à performance.

Pode ser observado que os processos que envolvem a performance são realmente muito diversos. No entanto é fundamental que o intérprete seja, não somente um observador, mas participeativamente do processo de criação da performance. Nesta dissertação, o enfoque não está em um processo analítico da obra, mas em analisar e entender como os sujeitos pensam a manipulação dos quatro elementos previamente escolhidos, e como fazem suas escolhas dentro do contexto musical em que os mesmos estão inseridos.

CAPÍTULO 2. O CONCERTO PARA TROMPETE DE ALFREDO DIAS: DADOS HISTÓRICOS E DESCRIÇÃO DOS PROBLEMAS NA PERFORMANCE DO CONCERTO

2.1. O Compositor e sua obra

A escolha do Concerto para Trompete e Orquestra de Cordas decorre da necessidade de resgatar um compositor gaúcho cuja obra é pouco divulgada e executada no âmbito nacional. Alfredo Silveira Dias Filho nasceu em Porto Alegre no dia 13 de março de 1931, filho de Alfredo Silveira Dias e Lúcia de Oliveira Dias, e faleceu na mesma cidade no dia 25 de março de 1994.



Figura 1 - Alfredo Silveira Dias Filho (acervo pessoal de Ester Perfeito Goularte).

Sob influência da mãe, Alfredo Dias começou a estudar violino com o professor Carlos Barone. Anos depois mudou do violino para a viola e se aprimorou no instrumento com o professor Ítalo Prati. Antes de ingressar como violista na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre – OSPA, Alfredo Dias foi músico militar da banda do exército. Durante seu tempo no exército estudou teoria da música, composição e como músico autodidata aprendeu a tocar piano e clarinete, entre outros instrumentos.²

Ingressou no quadro de funcionários da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre em 1º de julho de 1953, ficando até 31 de dezembro de 1959 sendo exonerado a pedido próprio e readmitido em 1º de julho de 1960; permanecendo no quadro da orquestra até 25 de março de 1985. A partir de 1º de maio de 1982 assumiu o cargo de chefe de naipe das violas da Orquestra de Câmara - vide declarações no Anexo II.



Figura 2 - OSPA – década de 1970 (*idem*).

² As informações acerca do compositor e sua obra foram coletadas através de entrevistas com o irmão do mesmo, José Dias, a viúva Ester Perfeito Goulart e com a equipe da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. As declarações obtidas encontram-se no Anexo II.

Além de ser membro da OSPA, Alfredo Dias foi membro de diversos grupos formados por membros da orquestra, como a Orquestra de Câmara da OSPA e o Quarteto Richter. Este último foi um grupo muito importante e de maior duração. Destacou-se pela qualidade musical e devido à quantidade de concertos anuais realizados, tornou-se conhecido no estado e na região sul do Brasil, onde se apresentou com os mesmos integrantes por mais de 20 anos. O quarteto Richter foi fundado em 1956 pelos irmãos Frederico e Nicolau Richter. Era composto pelos irmãos Richter nos violinos, Alfredo Dias na viola e Jean Jacques Pagnot no violoncelo.



Figura 3 - Quarteto Richter – década de 1960 (*idem*).

Figura 4 - Programa do Quarteto Richter I – 29/05/1962 (*idem*)

DROGABIR SERVE BEM PASSO FUNDO LAGOA VERMELHA ERECHIM CARAZINHO PALMEIRA DAS MISSÕES SANTO ANGELO UUI PÓRTO ALEGRE	10.ª Temporada 1.ª Apresentação da temporada RECITAL DE MÚSICA DE CÂMERA “QUARTETO RICHTER” PROGRAMA I PARTE LUIGI BOCCHERINI — Quarteto em ré maior, op. 6 n.º 1 Allegro vivace Adagio Minueto em rondó W. A. MOZART — Quarteto em sol maior K. 587 Allegro vivace assai Minueto allegretto Andante cantabile Finale - Molto Allegro II PARTE M. TUPYNAMBA — Segredos de Mike D'água F. MIGNONE — Valsa de Esquina n.º 2 Arranjos de Frederico Richter para quarteto A. DVORÁK — Quarteto em fá maior op. 96 (Americano) Allegro ma non troppo Lento Molto vivace Finale - Vivace ma non troppo Capas de NYLON GOOMTEX para Senhoras e Senhoritas CASA EDY	Livraria Americana LIVROS de Direito Medicina Economia Odontologia e Agronomia Livros de Filosofia Pedagogia e Escolares Av. Brasil, 542
---	--	---

Figura 5 - Programa do Quarteto Richter II – 29/05/1962 (*idem*)

Como outros colegas instrumentistas da OSPA, Alfredo Dias foi um dos fundadores da Escola da OSPA, que mais tarde se tornaria o Conservatório Pablo Komlós. Nesta instituição, com o intuito de formar uma nova geração de músicos, deu aulas de viola para inúmeros jovens. Também estudou regência orquestral e regência coral com Armindo Teixeira, Nestor Wenzell e Isaac Karabchevsky.

Conheceu Ester Perfeito Goularte em 1970, quando a mesma mudou-se para Porto Alegre para ser coralista do Coral da OSPA. Casou-se com ela em 1974 e tiveram duas filhas, Tatiana Goularte Dias, nascida em 09/02/1976 e Mariele Goularte Dias, nascida em 26/08/1980. Neste período, iniciou a composição de obras para sua esposa cantar. Incentivado por amigos e colegas, continuou com essa prática, o que resultou em um total de 10 obras orquestrais conhecidas.

Suas composições abrangem as seguintes obras:

- Octeto Escolar: obra composta em agosto de 1977, em um movimento e composta para Violinos I, II e III, violas I e II, violoncelo e timpani.
- Três Peças para Cordas e Timpani: esta obra foi composta em Outubro de 1977 para a audição dos alunos da Escola de Música da OSPA. É dividida em três movimentos:
 - I – Cancão Infantil
 - II – Cena Oriental
 - III – Tema de Hino
- Suite “Som Brasil”: obra composta em janeiro de 1978. Sua instrumentação é violino I e II, viola, violoncelo, contrabaixo, timpani, caixa clara e campana em Ré. A mesma possui três movimentos:
 - I - Cancioneiro
 - II – Seresta
 - III - Carnaval
- Concerto para Trompete e Orquestra de Cordas: a obra possui como data de composição Março de 1978 e é abordada nesta dissertação.
- Coletânea Cançonetas Folclóricas: esta obra foi composta para orquestra completa e a data de término desta composição é 26 de Agosto de 1980.
- Suite Riograndense “Coisas Nossas”: esta obra foi composta para orquestra completa com harpa e guitarra elétrica e possui quatro movimentos:
 - I – Prendas, Peões e Rodeio
 - II – Anoitecer na Campanha
 - III – Uma tarde no parque
 - III - Domingo de Gre-nal

As partituras manuscritas originais das obras acima citadas podem ser encontradas no acervo da OSPA, bem com mais quatro obras, cujas partituras não foram localizadas até o presente momento. Em 2001, um tornado devastou a casa onde morava Ester Perfeito

Goularte, viúva de Alfredo Dias. Devido a este fato, as cópias manuscritas por ela guardadas foram destruídas. Estas obras são:

- Quinteto para metais.
- Concerto para Viola e orquestra.
- Rota de Colisão.
- Quatro estações.



CONJUNTO DE CÂMARA DA UFRGS

AUDIÇÃO DIDÁTICO CULTURAL

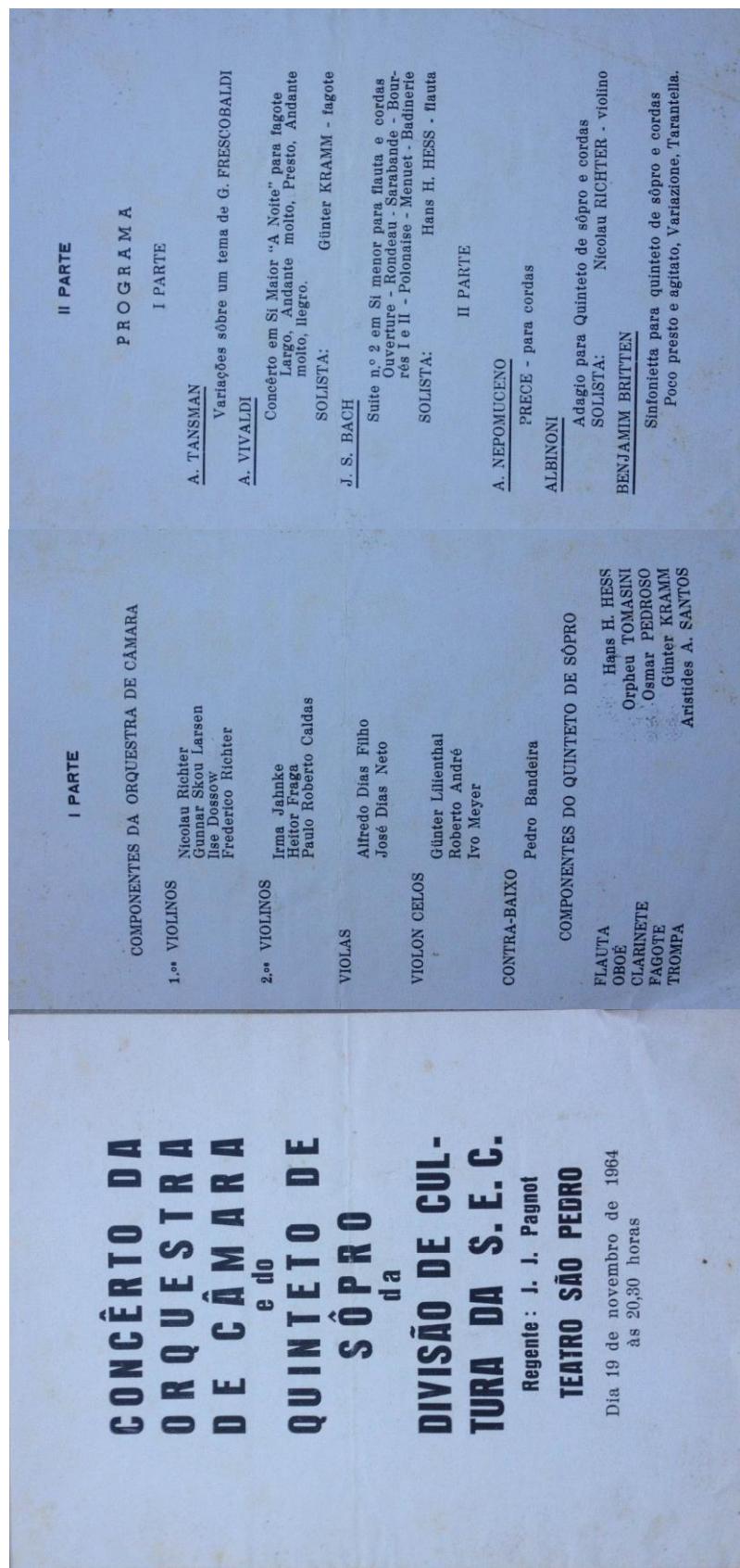
31 de outubro - 20,30 hs.

ENTRADA FRANCA

Cidade Universitária — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

uma promoção USP

Figura 6 – Orquestra de Câmara – década de 1970 (*idem*).

Figura 7 - Programa da Orquestra de Câmara – 19/11/1964 (*idem*).

O Concerto para Trompete e Orquestra de Cordas se originou de uma conversa entre o compositor e José Maria Barrios, na época primeiro trompete da OSPA. O teor da conversa segundo descrição do próprio compositor – vide anexo II – foi a valorização ou desvalorização dos instrumentos, onde foi lembrado que o trompete é um instrumento marcado pelas chamadas de cornetas em estilo militar.

Nesse momento surge a promessa feita por Alfredo Dias de compor uma obra para trompete onde o instrumento soasse de forma mais cantada e violinística. O concerto foi escrito nas férias de 1977-78, e sua data final de composição que está anotada no manuscrito original da obra é Março de 1978. Esta obra foi dedicada a José Maria Barrios e foi estreada pelo próprio trompetista, acompanhado pela OSPA no mesmo ano.

José Maria Barrios é natural de Montevidéu – Uruguai e naturalizado brasileiro. É formado em trompete pela Escola Municipal de Música de Montevidéu. Integrou a Orquestra Sinfônica do SODRE (Montevidéu – Uruguai) e a Filarmônica de Montevidéu. Foi docente da Universidade da República Oriental do Uruguai e da Escola Municipal de Música de Montevidéu. Entre os anos de 1971 a 2004 foi o primeiro trompete da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) e professor fundador da Escola de Música da OSPA, instituição que atua atualmente com o nome de Conservatório Pablo Komlós. Durante este período foi também professor do Projeto Prelúdio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), primeiro trompete da Orquestra Sinfônica do Centro de Cultura da PUC-RS, coordenador e fundador do Quinteto de Metais de Porto Alegre. Participou de intercâmbios de professores e alunos com a UGA – Universidade da Georgia – Athens- EUA mediante convênio com a OSPA. Durante os anos de 1990 e 1994, foi assistente artístico do maestro David Machado à frente da Direção Artística da OSPA e Assessor Artístico da Presidência da Fundação da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.

Tem atuado como solista junto às orquestras Sinfônica e de Câmara da OSPA, Theatro São Pedro, UNISSINOS, ULBRA, OSSODRE (Montevidéu – Uruguai), entre outras. Como docente tem ministrado palestras, workshops, máster classes, seminários e cursos de inverno nas universidades UFRGS, UFSM, UFPB, UFMS e também, nos seminários organizados pela FUNDARTE (Montenegro – Rio Grande do Sul), Festivais de Inverno de Vale Veneto (Santa Maria – RS). Em 1993, organizou e atuou como presidente da banca julgadora para preenchimento de cargos em todos os naipes da OSPA. Foi jurado permanente dos concursos Jovens Solistas, promovidos atualmente pela OSPA. Desde 2003 até o presente momento é coordenador e primeiro trompete estável da Orquestra Filarmônica da PUCRS, bem como responsável pelo quinteto de metais da mesma instituição.

A presença deste músico foi de extrema importância para o desenvolvimento e difusão do ensino do trompete na região metropolitana de Porto Alegre. Na época de sua chegada ao Brasil, na década de 70, não havia muitos professores do instrumento, e a sua contribuição e dedicação em fundar e ensinar por anos na Escola de Música da OSPA (atualmente Conservatório Pablo Komlós) formou gerações de trompetistas.

O Concerto para Trompete e Orquestra de Cordas é composto por três movimentos intitulados: Allegro, Balada – Andantino e Allegro. O primeiro movimento está escrito na tonalidade de Sol menor, o segundo em Fá maior e o terceiro em Si bemol maior. É importante destacar que existe também uma versão desta obra para trompete e piano, que não foi feita pelo compositor, mas encomendada por José Maria Barrios ao pianista Humbertus Hofmann (na época pianista da OSPA). O pedido desta versão para piano visava à divulgação da obra entre os trompetistas, bem como facilitar a apresentação da mesma. Esta versão foi digitalizada pelo trompetista Jordelei dos Santos – Anexo II.



Figura 8 – Professor José Maria Barrios (foto cedida pelo próprio)



Figura 9 – Professor José Maria Barrios (*idem*).

2.2. Questões abordadas no Questionário encaminhado aos Sujeitos.

Olhando o texto musical deixado pelo compositor através de uma lente que desse enfoque às questões performáticas, baseadas nos quatro elementos da performance escolhidos, foram levantadas diferentes questões, as quais serão divididas conforme o assunto abordado.

2.2.1. Articulação

A primeira questão sobre articulação encontra-se nos compassos 128 e 129 do primeiro movimento, onde estão escritas notas com indicação de articulação de ponto de *staccato* com ligaduras – Figura 10. Este tipo de escrita ainda não havia sido utilizada pelo compositor até o presente momento da obra. Surge aqui o questionamento de como o intérprete deveria pensar a articulação destas notas em relação ao contexto musical que as mesmas estão inseridas.

The musical score consists of five staves. From top to bottom: B♭ Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. and D.B. (Double Bass). Measure 128 starts with B♭ Tpt. playing eighth-note pairs with staccato dots. Vln. I and Vln. II play eighth notes. Vla. and Vc. play eighth notes. D.B. rests. Measure 129 begins with Vln. II and Vla. playing eighth notes. Vc. plays eighth notes with 'arco' and 'p' dynamics. D.B. rests. Measures are separated by vertical bar lines.

Figura 10 – Compassos 128 e 129.

A próxima questão é referente à articulação encontrada nos compassos 131 e 133, onde existem quiáleras de tercinas sem indicação de articulação, conforme mostra a Figura 11. Anteriormente, o compositor havia indicado precisamente a articulação desejada para as quiáleras de tercinas como pode ser observado na Figura 12. O questionamento levantado foi se a articulação para executar estas quiáleras deveria ser a mesma utilizada até o presente momento ou uma nova articulação.

The musical score consists of six staves representing different instruments. The top staff is for B♭ Tpt. (B♭ Trumpet). The second staff is for Vln. I (Violin I). The third staff is for Vln. II (Violin II). The fourth staff is for Vla. (Cello). The fifth staff is for Vc. (Double Bass). The bottom staff is for D.B. (Double Bass). Measure 131 begins with a dynamic of 131 followed by a measure of eighth-note pairs. Measure 133 begins with a dynamic of 133 followed by a measure of eighth-note pairs. Articulation marks are present on the first note of each measure.

Figura 11 - Compassos 131 e 133 do primeiro movimento.

92 *a tempo*

Bb Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Figura 12 - Exemplo de articulação em quiáleras de tercina dos compassos 92-94.

Nos compassos 163 e 164 a parte do solista possui notas com indicação de acentos conforme mostra a Figura 13. A questão é sobre qual a função dos acentos no contexto da obra e deveriam ser executados, já que os mesmos ocorrem somente na parte do solista.

The musical score consists of six staves, each representing a different instrument or section of the orchestra. The instruments listed from top to bottom are: B♭ Tpt. (Brass), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Cello), and D.B. (Double Bass). The score is divided into two measures, 163 and 164. In measure 163, the B♭ Tpt. has a forte dynamic (f) and a sixteenth-note pattern with slurs and accents. Measures 164 and 165 show woodwind entries. In measure 164, the Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. all play eighth-note patterns with slurs and accents. In measure 165, the same instruments continue their patterns with slurs and accents. The music is written in common time with various key signatures (B♭ major, A minor, G major, F♯ major, E minor, D major).

Figura 13 - Compassos 163 e 164.

Na primeira frase apresentada pelo solista a partir do compasso 328, no terceiro movimento, existem indicações de acentos em notas específicas para o solista – Figura 14. A pergunta é sobre qual a função dos acentos no contexto da frase e se os mesmos deveriam ser executados ou não.

Concerto para Trompete

The musical score consists of two staves of music. The top staff begins at measure 327 with a solo part for B^b Tpt. The bottom staff begins at measure 335. Both staves include parts for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.R. The score uses a mix of standard musical notation and specific performance instructions like 'pp', 'mf', 'poco cresc.', 'pizz.', and 'cresc.'. The top staff has measures 327 through 342. The bottom staff has measures 335 through 342. Measures 327-334 show the B^b Tpt solo with 'mf' dynamic and various slurs and accents. Measures 335-342 show the ensemble with dynamics like 'pp', 'mp', 'mf', 'poco cresc.', 'pizz.', and 'cresc.'

Figura 14 - Trecho entre os compassos 328-342 com acentos.

Entre os compassos 336 e 363 existe um trecho muito longo e que não possui pausas. Assim como nos trechos previamente comentados, este possui indicações específicas de acentuações – Figura 15. Foi perguntado aos sujeitos como seria a relação destas acentuações e como as mesmas deveriam ser executadas pelo intérprete, encontrando assim mais um problema na performance do concerto.

Concerto para Trompete

335

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

mp

mf

p

cresc.

poco cresc.

pizz.

arco

mp

mf

p

pizz.

pizz.

arco

cresc.

arco

mp

mf

f

pizz.

p

pizz.

pp

mf

p

pp

mf

pizz.

>p

mf

p

>pp

mf

pizz.

>pp

Figura 15 - Exemplo de indicações de acentuação localizadas entre os compassos 336-351.

Outra questão que abrange articulação pode ser encontrada nos compassos 382 a 384 conforme mostra a Figura 16 abaixo. Neste trecho o compositor escreveu um padrão de intervalos de oitava com indicação de *tenuto* e *staccato* em algumas notas. Um questionamento plausível é se as indicações de articulação são as mais apropriadas para o trecho ou se existiriam mudanças que tornariam a execução do mesmo mais fácil.

Figura 16 - Compassos 382 a 384.

No compasso 474 – Figura 17 - há uma marcação de articulação muito específica. Num grupo de quatro semicolcheias, a primeira está indicada como *tenuta*, a segunda e terceira são ligadas e a quarta está indicando *staccato*. Foi levantado o questionamento se a articulação sugerida pelo compositor é a mais adequada para a execução do trecho ou existiria alguma combinação de articulações que facilitaria a execução do mesmo.

The musical score shows five staves for different instruments: B♭ Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The time signature is 3/4. Measure 472 starts with a dynamic *p* for the trumpet. Measure 473 begins with a dynamic *mp* for the trumpet. The first four notes of the trumpet's line in measure 474 are grouped together with a vertical line, indicating *tenuta*. The second and third notes are connected by a horizontal line, while the fourth note is isolated, indicating *staccato*. Following this, there is a dynamic *calmo*, then *accel* (accelerando), *rall.* (rallentando), and finally *poco afret..* (slightly faster). The other instruments (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) also have dynamics and performance instructions like *pp* (pianissimo) and *V* (slur).

Figura 17 - Indicações de articulações do compositor no compasso 474.

2.2.2. Dinâmica

A primeira questão sobre esse aspecto refere-se ao trecho entre os compassos 82 a 95 do primeiro movimento, onde a única indicação de dinâmica apresentada pelo compositor para todo o trecho é forte – Figura 18. No entanto, o presente trecho demonstra uma mudança de caráter, indicada pela mudança da melodia, onde as semicolcheias que existem no tema do solista mudam para quiáleras de tercinas que começam na região média do instrumento e sobem progressivamente para a região aguda. Esse fato indica não só uma mudança completa de caráter na música, mas também de dinâmica, pois este crescendo da região média para a aguda tende a resultar em um crescendo acústico que é normal para o trompete.

82

Bb Tpt. *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *pizz.*

D.B.

p *poco cresc.* *mf* *p*

p *poco cresc.* *mf* *p*

p *poco cresc.* *mf* *p*

p *pizz.* *poco cresc.* *mf* *p*

p *poco cresc.* *mf* *p*

p

83

84

85

86

87

88

Bb Tpt. *ceder* *f* *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p *ceder* *mf* *p*

p *arco!* *mf* *p*

p

89

90

91

92

93

94

95

Figura 18 - Trecho entre os compassos 82 e 95.

A segunda questão sobre dinâmica pode ser encontrada entre os compassos 336 e 363 no terceiro movimento – Figura 15. Foi questionado como pensar as acentuações indicadas pelo compositor no decorrer deste trecho.

2.2.3. Tempo

As questões sobre este aspecto começam no compasso 91 do primeiro movimento, conforme mostra a Figura 19 abaixo. Como pode ser observado, existe uma indicação de *ceder* no último tempo do compasso que pode indicar uma finalização da frase previamente apresentada ou que a colcheia escrita neste tempo após a pausa pertence à próxima frase que começa no compasso seguinte, o que significa que o *ceder* não é uma finalização e sim o início da próxima frase.

The musical score shows six staves for B♭ Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The key signature changes from B♭ major in measure 90 to A major in measure 91. Measure 90 ends with a forte dynamic (f). Measure 91 begins with a tenuto (ten.) and a tempo marking. The word "ceder" is written above the first note of the first measure of 91. In the second measure of 91, "ceder" is written above the first two notes. The bassoon (D.B.) has an "arco" instruction. The score uses standard musical notation with stems, rests, and various dynamics like ff, mf, and p.

Figura 19 - *ceder* no compasso 91.

Nos compassos 134 a 136 - Figura 20 - o compositor escreveu três fermatas sem nenhuma indicação de *cedendo*, *crescendo* ou *decrescendo*. É questionado como o *intérprete* deveria pensar estas fermatas nos termos de respiração, conexão de notas e agógica.

The musical score consists of six staves representing different instruments: B♭ Tpt. (Trumpet), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Cello), Vc. (Double Bass), and D.B. (Double Bass). The time signature is common time (indicated by 'C'). The key signature is B♭ major (indicated by two flats). Measure 134 begins with a forte dynamic 'f' for the B♭ Tpt. The subsequent measures show various patterns of eighth and sixteenth notes across the instruments. Measures 135 and 136 are characterized by fermatas (notes held over multiple measures) for all instruments. The trumpet part in measure 135 includes grace notes and a dynamic marking 'p'. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) provide harmonic support with sustained notes during these fermatas. Measure 136 concludes with a dynamic marking 'mf'.

Figura 20 - Fermatas nos compassos 134 – 136.

A questão que se segue está na indicação de tempo “Mais movido” do compasso 236 no segundo movimento – Figura 21. É questionado o quanto mais movido seria necessário para este trecho e como ficaria a relação com o andamento original do movimento.

235 *accel*

Solo **Mais movido**

B♭ Tpt.

235 *ponta de arco*

Vln. I *p* *ponta de arco*

Vln. II *accelerando* *p*

Vla. *accelerando* *mp* *- expressivo* *pizz.*

Vc. *pizz.*

D.B. *accelerando* *p* *pizz.*

Figura 21 - Indicação de “Mais movido” no compasso 236.

A terceira e última questão deste aspecto encontra-se no compasso 465 do terceiro movimento – Figura 22. Existe uma mudança de andamento indicada pelo compositor que pode sugerir somente uma mudança de tempo métrico ou também uma mudança de caráter do trecho.

Figura 22 - Indicação de mudança de tempo no compasso 465.

2.2.4. Fraseado

O último elemento a ser abordado é o fraseado. No primeiro movimento, as duas primeiras frases tocadas pelo solista são muito semelhantes. As mesmas se encontram nos compassos 33-41 e 43-49 e a diferença está nos compassos finais como pode ser observada nas Figuras 23 e 24. O questionamento levantado foi sobre qual deveria ser a relação entre as duas frases e consequentemente como pensar a execução das mesmas.

Figura 23 - Compassos 39-41, final da primeira frase.

Figura 24 - Compassos 49 e 50, final da segunda frase.

No compasso 59 existe uma indicação de vírgula na parte do solista como mostra a Figura 25. Esta vírgula está no ponto culminante da frase e logo nos compassos 60-62 ocorre uma mudança de caráter que é confirmada pela melodia que surge no compasso 63. Como o compositor até o presente momento ainda não havia escrito nenhuma indicação de vírgula ou respiração, surge o questionamento sobre qual seria o significado da mesma e como deveria ser executada.

The musical score consists of six staves representing different instruments: B♭ Tpt. (Trumpet), Vln. I (First Violin), Vln. II (Second Violin), Vla. (Cello), Vc. (Double Bass), and D.B. (Double Bass). The score spans from measure 58 to measure 62. In measure 58, the B♭ Tpt. has a forte dynamic (f). Measures 59 through 61 feature various dynamics (mezzo-forte, piano, and very piano) across the string and double bass parts. Measure 62 shows a dynamic change to mezzo-forte (mp) and very piano (pp). Measure 63 begins with a new melodic line in the B♭ Tpt. The score uses standard musical notation with stems, beams, and rests.

Figura 25 - Vírgula indicada pelo compositor na parte do solista.

No compasso 136 há uma indicação de *glissando* ao mesmo tempo em que existe uma escala cromática escrita – Figura 26. O questionamento neste trecho é qual a maneira mais apropriada para executar o *glissando* – escala cromática ou meio pistão – e se a maneira escolhida influenciaria a agógica do trecho em questão.

Figura 26 – *Glissando* no compasso 136.

A próxima questão abrange três frases que ficam no segundo movimento nos compassos 224-231, 252-259 e 271-279 do segundo movimento – respectivamente páginas 30-31, 33-34 e 36-37 da partitura que se encontra no Anexo I. Estas frases são muito parecidas, o que leva ao questionamento de qual seria a relação entre as mesmas e como o intérprete deveria pensar a execução delas.

No final da terceira frase acima citada, existe uma nota com indicação de fermata – compasso 277 evidenciado na Figura 27. O questionamento é como pensar a nota na qual está indicada a fermata, pois a mesma pode denotar tanto uma separação para a próxima nota, como uma nota longa que se liga à próxima nota no compasso seguinte.

Figura 27 - Fermata no compasso 277.

Nos compassos 336 e 363 do terceiro movimento – páginas 42-45 da partitura que se encontra no Anexo I - encontra-se outra questão sobre o aspecto fraseado. Este trecho é longo e não possui pausas, o que causa uma dificuldade de colocar respirações que não interrompam o discurso musical estabelecido pelo intérprete. O questionamento que surge é onde colocar as respirações e por quê.

A última questão sobre o elemento fraseado encontra-se entre os compassos 424 e 426 – Figura 28 – existem a indicação de *glissandi*. Geralmente o *glissando* no trompete é executado apertando-se meio pistão para causar o efeito desejado na mudança da nota, ou utilizando uma escala cromática rápida. Foi levantado um questionamento para saber qual seria a melhor maneira de executar estes *glissandi*.

Figura 28 - *Glissandi* nos compassos 424 a 426.

Existe ainda uma última questão que se refere à cadênciа escrita no final do primeiro movimento – compassos 175 a 197. Foi perguntado como pensar essa cadênciа, pois a mesma abrange todos os elementos previamente citados.

CAPÍTULO 3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS, APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

3.1. Metodologia

O procedimento técnico adotado para este trabalho é o levantamento que, segundo GIL (1996), se caracteriza pela interrogação direta a pessoas de um grupo determinado que se deseja conhecer. A ideia é descrever como cada sujeito respondeu às questões fundamentadas nos elementos da performance pré-estabelecidos e fundamentados no primeiro capítulo. A ferramenta escolhida para realizar este levantamento foi o questionário. Como escrevem Marconi e Lakatos (2008), questionário é um instrumento de coleta de dados constituído por uma série ordenada de perguntas que devem ser respondidas por escrito e sem a presença do entrevistador.

O questionário foi escolhido por permitir entrevistar várias pessoas ao mesmo tempo, abrangendo uma área geográfica ampla e possibilitar uma uniformidade na avaliação. Além disso, o questionário não permite que o pesquisador interfira ou influencie os sujeitos, dando assim, total liberdade para responderem as perguntas conforme achassem melhor, podendo acrescentar o que fosse desejado a qualquer momento. Nesta dissertação, o mesmo foi montado de forma estruturada e com perguntas abertas, pois como escrevem Marconi e Lakatos (*idem*) as perguntas abertas permitem ao informante responder livremente, utilizando linguagem própria e emitindo sua opinião.

O questionário foi dividido em duas partes. A primeira parte trata de questionamentos acerca da vida pessoal dos três entrevistados e visa traçar um perfil dos sujeitos que se voluntariaram a participar da pesquisa. Através das respostas obtidas foi possível traçar um perfil que pode ser considerado muito restrito. Todos possuem mais de 20 anos como trompetistas profissionais, já tendo tocado inclusive em orquestras brasileiras, possuem carreira como solistas, além de pertencerem ao quadro docente de ensino do trompete em universidades de grande porte do País. Na intenção de aumentar o número de participantes, mais profissionais no perfil utilizado foram contatados, mas não se obteve resposta. Apesar do universo dos sujeitos escolhidos ser muito restrito em quantidade, os mesmos possuem ampla experiência comprovada. Já a segunda parte do questionário é composta pelas perguntas que

foram apresentadas no capítulo dois e montadas sob o olhar de um intérprete, buscando problemas interpretativos baseados em questões técnicas do instrumento.

O questionário foi enviado aos sujeitos juntamente com a partitura editorada do Concerto para Trompete e Orquestra de Cordas de Alfredo Dias por e-mail. Foi estabelecido um prazo de 30 dias para que o mesmo fosse respondido.

3.2. Análise dos dados coletados

Depois da coleta dos dados, foram obtidas as respostas subsequentes que serão apresentadas de acordo com os elementos principais. Serão apresentados os dados obtidos por cada sujeito, cruzando suas respostas seguidas de uma síntese pessoal sugerindo decisões performáticas.

3.2.1. Articulação

A primeira questão levantada está nos compassos 128 e 129 do primeiro movimento, onde existe uma mescla de notas ligadas e articuladas conforme mostra a Figura 10. Vale lembrar que a importância do destaque desta articulação se dá pelo fato de ser a primeira vez que a mesma aparece na obra. Quando questionados sobre qual o tipo de articulação que utilizariam para executar este trecho, o Sujeito 1 responde que segundo a sua interpretação, o compositor queria algo intermediário entre notas curtas demais e notas ligadas. Sendo assim, ele executaria o trecho em *tenuto*. O Sujeito 3 concorda com a articulação sugerida pelo Sujeito 1, ou seja, a nota não é separada, mas possui um valor maior que o *staccato*. Já o Sujeito 2, acaba por discordar dos demais, afirmando que tomaria sua decisão baseada na parte do Violino I, onde está indicado que as notas estão separadas com movimentação de arco e os violoncelos estão tocando em *pizzicato*. Baseado nisto, ele ignoraria a ligadura e executaria este trecho com *staccato* em todas as notas.

É interessante observar que a indicação de arcada no compasso 130 marca que a primeira e terceira nota de cada grupo sejam com movimento de arco para baixo e a segunda e quarta nota sejam tocadas com movimento de arco para cima. O efeito causado por este

movimento é que a primeira nota soe mais forte, assim com a segunda semicolcheia, para que a mesma soe tão forte quanto as demais notas ao invés de seguir a tendência de soar mais fraca. A colcheia final também vai soar mais suave com o movimento do arco para cima. Comparando com o que está escrito para o solista, fica evidente que a intensão do compositor era que as notas fossem tocadas de forma destacada, apesar da indicação de ligadura com ponto. Como escreve Schlueter, a articulação nada mais é do que a forma que a nota vai ter. Neste caso, a intensão do compositor e a escrita são diferentes. Outra razão para este pensamento é o ritmo que está escrito com um caráter marcial de fanfarra, o que conota uma articulação destacada.

A próxima questão refere-se aos compassos 131 e 133, como mostra a Figura 11, onde não existe indicação de articulação definida para as quiáleras destes compassos. Diferente das quiáleras que apareciam até o presente momento, em que a articulação estava claramente definida, como por exemplo, nos compassos 92 – 94 demonstrados na Figura 12. Novamente os Sujeitos 1 e 2 concordaram em como proceder acerca da articulação. Ambos sugeriram fazer as quiáleras em articulação *tenuto*, para contrastar com o que foi escrito anteriormente, pois consideram que o compositor se preocupou em colocar a articulação mais curta nas frases em quiáleras anteriores. Já o Sujeito 3 afirma que pensaria em articular normalmente, pois o mais importante é a forma de agrupar as notas e não sua articulação. Pensando no agrupamento, ele destacaria as quiáleras de tercina para que as mesmas soassem em contraste com o acompanhamento que está em ritmo binário.

Ao vislumbrar o trecho é possível perceber que o momento criado pelas notas em *tenuto* nos compassos 131 e 133, e pelas notas longas, faz com que as quiáleras de tercina sejam tocadas de forma diferenciada da articulação *staccato* que foi até então indicada pelo compositor. Este acontecimento é reforçado pelo fato do compositor não ter escrito os pontos de *staccato* nestas quiáleras. Pensando nestes pontos é sugerido manter a mesma articulação sugerida na questão anterior, procurando manter assim a uniformidade deste trecho. As quiáleras de tercina poderiam ser feitas articuladas, mas com o máximo possível de duração, caracterizando assim a articulação *tenuto*. Esta forma de articulação é reforçada pela ideia de Cassone (2009) de que diferentes nuanças ajudam o intérprete a melhorar a performance de uma obra e quebrar com a monotonia.

Nos compassos 163 e 164 ainda do primeiro movimento está o próximo questionamento. Nos mesmos existem acentos somente na parte referente ao trompete, como mostra a Figura 13. Quando questionados acerca destes acentos e de como os mesmos seriam interpretados, Sujeito 1 responde que interpretaria com vigor. O Sujeito 2 afirma que a força

do acento está na semínima, acreditando que o compositor desejava induzir o *intérprete* a imprimir mais ênfase às semicolcheias, pois o tempo é muito curto para que haja uma diferenciação audível nos acentos. Já o Sujeito 3, por opinar de forma diferente dos demais, acredita que por haver silêncio no acompanhamento, o referido trecho pode ser interpretado em uma dinâmica forte, mas evitando forçar a sonoridade. Como os acentos em questão estão indicados como *marcato*, o Sujeito 3 acredita que é importante tocá-los como indicados e de forma homogênea.

Este é um trecho onde não há acompanhamento, pois as cordas estão em pausa. Além disso, quando as cordas tocam, as notas também possuem a indicação de acento. Por este motivo, creio que os acentos devam ser executados e a indicação de dinâmica deva ser considerada “f”. Levando em consideração Thurmond deve-se sempre buscar conduzir a *arsis* para a *thesis*. Neste trecho este pensamento significa que as notas rápidas conduzirão para as notas de maior valor rítmico. Para que esse pensamento funcione na prática, é preciso lembrar que o trompete possui uma diferença acústica onde notas mais graves projetam o som menos que as notas agudas. Visando o equilíbrio, é necessário dar ênfase nas semicolcheias para que as mesmas tenham uma sonoridade ampla e agradável.

A próxima questão está na primeira frase do trompete no terceiro movimento. Esta frase vai da anacruse do compasso 328 até o compasso 360 do terceiro movimento – Figura 14. Existem indicações de acento em notas específicas. Foi perguntado aos sujeitos se quando considerado o contexto da frase, executariam as acentuações como indicadas ou mudariam algo. Os Sujeitos 2 e 3 afirmam que concordam com o autor, pois o mesmo foi claro e as articulações escritas imprimem o caráter necessário ao movimento. Sendo que, indiretamente o Sujeito 1 concorda com o autor ao afirmar que é uma questão de fazer o que o compositor escreveu.

É possível perceber que no decorrer de toda a obra o compositor tem como característica em sua escrita, o objetivo de ser o mais claro possível nas informações transmitidas ao intérprete e orquestra. Este fato pode ser observado na quantidade de barras duplas que são encontradas, definindo como o compositor pensou as frases e seções da obra. Pelo fato do compositor ser violista, pode ser observado que na parte da orquestra existem diversas indicações de arcadas, deixando mais claro como o compositor gostaria que o trecho soasse. Sendo assim, recomendaria fazer os acentos conforme indicados originalmente.

No trecho que vai dos compassos 336 a 363 – Figura 15 - os sujeitos foram questionados acerca dos acentos que estão indicados na partitura. Os Sujeitos 1 e 2 afirmam que concordam com as indicações de acentos do compositor, pois as mesmas dão ênfase às

síncopes. Já o Sujeito 3 responde que como ainda não tocou a peça com sua formação original que é o acompanhamento feito por uma orquestra de cordas, optaria por fazer as indicações de *marcato* de forma mais leve.

Desta forma, as indicações do compositor estão devidamente colocadas e poderiam ser executadas, pela forma clara como o mesmo trata as articulações.

O trecho seguinte fica entre os compassos 382 – 384, que podem ser observados na Figura 16. Neste trecho o trompete possui um padrão de intervalos em oitavas com indicações de *tenuto* e *staccato* em algumas notas. Foi pedido aos sujeitos que se posicionassem a favor do que está escrito ou sugerissem uma nova articulação. Sujeito 1 afirma que concorda com a articulação sugerida pelo compositor. Já Sujeitos 2 e 3 discordam das indicações propostas pelo compositor. Sujeito 2 afirma que optaria por executar as colcheias mais curtas, criando assim mais energia para os saltos de oitavas; enquanto Sujeito 3 sugere tocar as colcheias na articulação *tenuto/staccato* e as semicolcheias com articulação *tenuto*. Acredita que esta alteração na articulação proporcionará um caráter mais doce ao trecho.

Para entender este trecho também é preciso utilizar as ideias de *arsis* conduzindo para *thesis* de Thurmond que foi previamente explicado. Também deve-se levar em consideração que ao invés de pensar o *staccato* como diminuição de 50% do valor da nota, poderia ser pensado na forma da nota como explica Schlueter. Levando estes fatores em consideração, recomenda-se tocar as semicolcheias com maior duração para equilibrar o trecho. É preciso ter cuidado também para que colcheia possua a mesma duração que a colcheia que está sendo tocada pela orquestra, pois ambas são tocadas em conjunto e deveriam soar iguais em forma e duração.

Já no compasso 474 existe uma indicação específica de articulação. Conforme apresentado pela Figura 17, em um grupo de quatro semicolcheias, a primeira está indicada com articulação *tenuto*, a segunda e terceira são ligadas e a quarta está indicando *staccato*. Foi perguntado aos sujeitos se concordam com esta especificidade ou sugerem algo diferente. Os Sujeitos 1 e 2 concordam com as indicações propostas pelo compositor. O Sujeito 2 ainda comenta que com esta articulação o compositor procurou enfatizar a primeira semicolcheia para reforçar a harmonia. O Sujeito 3 também concorda com esta ideia e sugeriu colocar um ponto na segunda nota da ligadura para que haja maior destaque da nota em *staccato* subsequente. Estas formas de pensar vão em conformidade com o que Simões escreve ao afirmar que todas as notas devem ser moldadas pelo intérprete.

O compositor colocou o sinal de *staccato* na última nota de cada grupo de semicolcheias para que a mesma seja curta e ajude a destacar a primeira semicolcheia de cada

grupo, na qual o compositor colocou um sinal de *tenuto* para reforçar a mudança de harmonia que ocorre. Recomenda-se respeitar as indicações de calmo, *accelerando* e *rallentando* que o compositor colocou para cada grupo de quatro semicolcheias, pois o compositor procurou ser o mais claro possível e é aconselhável seguir estas especificidades também.

3.2.2. Dinâmica

A primeira questão fica entre os compassos 82-95 do primeiro movimento como mostra a Figura 18. Todo este trecho possui apenas a indicação de dinâmica forte. Apesar da indicação de dinâmica ser a mesma, o trecho apresenta diferentes nuances e inclusive, uma indicação de cedendo. Sujeito 1 responde que faria o trecho forte, mas nas quiáleras de tercina faria um pouco menos forte para poder potencializar o crescimento que se segue. Já o Sujeito 2 afirma que as articulações são responsáveis por imprimir a diferença de dinâmica no trecho. Em sua opinião, os compassos com notas em articulação *legato* soarão menos sonoros que os trechos que possuem articulação *staccato*. Assim, Sujeito 2 sugere executar o trecho conforme a indicação do compositor, pois considera que a diferenciação ocorrerá naturalmente. Discordando dos dois sujeitos anteriores, Sujeito 3 afirma que não tocaria o trecho forte, pois apesar da indicação de forte para o solista, o acompanhamento possui indicação “*p*”. Propõe então, utilizar o conceito de dinâmica rítmica de Schlueter, onde o trecho tende a soar mais intenso por possuir notas de menor valor rítmico.

Apesar da discordância de opiniões entre os três sujeitos, é possível perceber que existe um elemento em que todos se fundamentam que é a dinâmica rítmica e de articulação, anteriormente explicadas (SIMÕES). A sugestão para este trecho é que as semicolcheias ligadas dos compassos 82 e 83 sejam feitas na dinâmica forte, conforme indicado pelo compositor. Esta dinâmica vai até a nota Fá4 do compasso 84 e a partir deste ponto é sugerida uma dinâmica “*p*” conforme as cordas estão fazendo no acompanhamento. Nas quiáleras de tercina nos compassos 84-86 é recomendado fazer um crescendo gradual, cujo ponto culminante seria os compassos 87 e 88. No compasso 89, deve-se retomar em uma dinâmica “*mf*” que deve ser levada até o compasso 91, onde existe uma pausa seguida de uma indicação de *ceder* conforme mostra a Figura 19. Como todos os instrumentos possuem uma pausa de semicolcheia escrita antes do cedendo, faria o cedendo na colcheia, retomando a tempo no compasso 92. Neste mesmo compasso, seria adotada uma dinâmica “*mf*” ao invés do “*f*”

indicado pelo compositor, levando a um crescendo até a primeira colcheia do compasso 95 conforme indicado na Figura 29.

Figura 29 - Alterações sugeridas para o trecho entre os compassos 91 a 95 do primeiro movimento.

A segunda questão referente à dinâmica está no trecho entre os compassos 336 e 363 do terceiro movimento – Figura 15. Foi perguntado aos sujeitos como seriam feitas as variações de dinâmica. Sujeitos 1 e 3 responderam que fariam as dinâmicas conforme as indicações propostas pelo compositor. O Sujeito 2 afirma que pensar na dinâmica é sempre necessário, pois ele considera este elemento o “tempero” da música.

Este trecho tem indicações de dinâmicas bem específicas e a possibilidade de execução das mesmas vai depender do controle de dinâmica de cada pessoa, pois muitas vezes são indicados crescendos e decrescendos de “*p*” para “*f*” em poucas notas. As indicações feitas na partitura pelo autor deveriam ser seguidas, pois as mesmas são claras. Caso o intérprete não consiga executar precisamente como o compositor indicou, sugere-se que o mesmo tente arquitetar o uso das dinâmicas acústica, rítmica e de articulação, assim como se valer do uso da dinâmica de timbre para criar a impressão de “*p*”, o que vai de encontro às ideias de Simões. Como exemplo disto, a anacruse para os compassos 336 e 340 que pode ser visualizada na Figura 30; onde, ao invés de fazer os três decrescendos indicados, o intérprete

pode fazer somente um grande decrescendo de “*f*” para “*mf*” ou até “*p*”. Assim, é possível ter um controle maior da dinâmica e ao mesmo tempo manter a ideia original do compositor.

The musical score consists of six staves representing different instruments: Bb Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The score is in 2/4 time. Measure 336 starts with a dynamic of *mp*. Measure 340 begins with a crescendo (*cresc.*) followed by a dynamic of *f*. The score shows various dynamics and performance instructions like *pizz.* and *rit.*

Figura 30 - Compasos 336 e 340.

3.2.3. Tempo

A primeira questão sobre tempo está no compasso 91 no primeiro movimento, onde está escrita uma indicação de *ceder*. Foi questionado como os sujeitos considerariam esta indicação na frase em que está inserida e sua relação com a frase posterior, como mostra a Figura 31 abaixo. Os três sujeitos possuem opiniões totalmente diferentes. Sujeito 1 afirma que faria apenas um *ceder*. Já o Sujeito 2 sugere que apesar da indicação do compositor, não é um *ceder*. Explica que em sua opinião, a indicação tem a função de anacruse em relação à frase que se segue e define uma divisão clara entre as frases anterior e posterior. Diferente dos demais, o Sujeito 3 afirma que ao invés de um *cedendo*, faria um *ritenuto* de compasso inteiro, retomando no próximo compasso o tempo da peça.

The musical score consists of two staves of five-line music. The top staff begins with a dynamic marking 'p'. It includes parts for Bb Tpt. (B-flat trumpet), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Cello), and D.B. (Double Bass). The bottom staff begins with a dynamic marking 'mf'. It also includes parts for Bb Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. Measure numbers 8 and 10 are indicated above the staves.

Figura 31 - Final da frase anterior à indicação de *ceder* e início da frase posterior.

A indicação de cedendo pode ser interpretada como tendo função de anacruse como foi exposto pelo Sujeito 2. Esta função fica ainda mais clara pelo fato de todas as vozes possuirem uma pausa de semicolcheia antes da indicação de *ceder*. Outro fator que evidencia esta intensão de anacruse é a indicação escrita pelo compositor de *tenuto*. Sugere-se que o *ceder* seja feito na colcheia, pensando nele como anacruse para retomada do tempo no próximo compasso.

Outro trecho que gerou questionamento foram os compassos 134 a 136, onde existe uma sequência de três notas com fermatas como mostra a Figura 20. Sujeito 1, pensando em fazer com que as mesmas soassem como um *ralentando* natural, executaria as fermatas com pouca duração e sem respirar entre as mesmas. Sujeito 2 considera o trecho pequeno, não havendo necessidade de respirar, seja por motivos fraseológicos ou técnico/musicais. Ele

considera também que as semicolcheias são anacruses do tempo seguinte, sendo que as mesmas devem ser executadas sempre em intervalos de semitom. Sujeito 3 toma uma posição completamente diferente dos demais. Ele descreve que tocaria uma nota de um tempo e meio na nota Mi, seguindo para o próximo compasso no tempo original. Como também há uma fermata no contrabaixo, no segundo e quarto tempos, Sujeito 3 faria, na linha melódica do trompete, a fermata nesses mesmos tempos no compasso 135. Pensando assim, Sujeito 3 tocaria um tempo e meio nas notas si e sol#, realizando um pequeno *ritenuto* neste compasso.

Como este trecho de fermatas não é longo e é possível fazer uma boa respiração na pausa do compasso 133, não é necessário respirar entre as fermatas. A melodia está graficamente descendo do agudo para o grave, ao mesmo tempo em que na primeira fermata há uma indicação de decrescendo. Pensando nestes fatores, seria executado um decrescendo gradual nas fermatas para chegar à última delas em dinâmica “*p*”. Além disso, também deveria se pensar em fazer um cedendo em cada nota para dar a ideia de parada na última fermata, porque há uma pausa após a fermata e uma indicação de *glissando* com escala cromática. Estas variações de andamento levariam ao equilíbrio entre a fluidez da ideia musical e as ideias do *intérprete*, de acordo com Lima (2005).

A próxima questão encontra-se no segundo movimento, e tem início no compasso 236 no segundo movimento, onde existe a indicação “Mais Movido” feita pelo compositor – exemplificada pela Figura 21. Foi questionada aos sujeitos sobre a velocidade com a qual os mesmos executariam este trecho. O Sujeito 1 atesta que não sabe a velocidade que usou quando tocou o trecho, mas considera que o intérprete deve encontrar uma velocidade em que ele se sinta bem e que não fira o caráter do trecho. Já o Sujeito 2 afirma que não pensaria em indicações metronômicas. Ele considera que “Mais movido” seja uma indicação de caráter e não de velocidade, e que este caráter deve vir naturalmente para cada intérprete para que o mesmo possa dar sua contribuição pessoal à obra. Somente o Sujeito 3 cita indicações metronômicas, lembrando que a indicação do início do movimento é de 80 (Andantino). Por este motivo ele acredita que o trecho “Mais movido” deva ser no máximo de 95, para condizer com o caráter sugerido pelo movimento.

Apesar das partituras possuírem indicações metronômicas, é mais importante o caráter que o trecho exige e qual a relação deste caráter com o que está indicado na partitura, do que o número do andamento no metrônomo. Como menciona Spera (*apud* CASEY 1993) sobre o tempo do metrônomo:

Existem dois tipos de tempo. O tempo do metrônomo , que é perfeito, a há o tempo humano, que é imperfeito. O único “tempo” que possui movimento é o tempo humano, não o tempo do metrônomo. O tempo humano evolui e funciona dentro da energia da uma peça ou grupo (SPERA, *apud* CASEY p. 341)

Com isto em mente, a velocidade escolhida para este trecho “Mais movido” vai depender de cada intérprete, pois é necessário que cada um encontre uma velocidade que seja confortável para si. É importante também que este trecho seja diferente do que foi previamente tocado. Falando metronomicamente, até a velocidade 100 ainda é possível manter o caráter do movimento. Acima desta velocidade torna-se rápido demais para o caráter exigido pelo movimento, pois conforme Benck Filho (2002) as soluções interpretativas devem ter coerência com os aspectos estilísticos e estruturais da obra assim como as questões idiomáticas do instrumento.

A seguir foi perguntado aos sujeitos acerca da mudança de tempo que existe no compasso 465 do terceiro movimento, conforme mostra a Figura 22. O questionamento levantado foi se existe uma mudança de caráter e consequentemente, de articulação ou não. Os três sujeitos afirmaram que mudariam sim a articulação para o novo caráter que é sugerido pelo trecho. O caráter é confirmado pela indicação de “Expressivo” indicado pelo compositor. Sujeito 2 comenta que a indicação de “Expressivo” domina o trecho em termos de articulação e faria as notas em articulação *tenuto*.

Fica claro que além da indicação de mudança de tempo, também existe uma mudança de caráter pelo termo “Expressivo”. Esta mudança vai influenciar na articulação, a qual se tornará mais tenuta para ajudar na expressão do caráter sugerido pelo compositor. É interessante destacar que todos os sujeitos concordaram que a indicação de “Expressivo” está ligada a uma articulação *tenuto*. Isto demonstra um conhecimento intrínseco dos sujeitos apesar das diferenças na formação individual dos mesmos.

3.2.4. Fraseado

O próximo questionamento abrange as duas primeiras frases a serem tocadas pelo trompete no primeiro movimento sendo as mesmas, respectivamente, nos compassos 33-41 e 43-49 do primeiro movimento. As frases são praticamente iguais, diferindo no complemento

final, conforme mostram as Figuras 23 e 24. Sujeito 1 responde que as frases são idênticas, inclusive o acompanhamento e sugeriu que as mesmas fossem tocadas inteiramente ligadas, independente do fraseado escrito pelo compositor na partitura. Sujeito 2 ao contrário, manteve a articulação original do compositor e sugeriu que fosse criada uma tensão na segunda frase como forma de reforçar o que foi dito anteriormente. Já o Sujeito 3 sugere que como as frases são muito parecidas, o intérprete deve criar diferentes nuances baseada no uso de diferentes níveis de dinâmica e fraseado. Observa-se que apesar da diferente sugestão de execução, todos os três sujeitos reforçam a ideia de criar diferentes nuances no discurso musical, as quais levarão ao ouvinte o pensamento musical do intérprete (CHEW, 2001).

Quando analisadas as duas frases, é possível perceber que são praticamente idênticas, sendo até o acompanhamento o mesmo. A diferença que estas frases possuem é na sua finalização. Por esta razão, a primeira frase deveria ser tocada conforme está indicada, iniciando na dinâmica “*mp*” e fazendo o crescendo para “*mf*” somente na finalização da frase. Já a segunda frase, poderia ser criada uma variação de dinâmica no decorrer da frase, pensando em um crescendo gradual para que seja criada tensão. Esta tensão além de reforçar a ideia musical previamente apresentada, vai preparar o ouvinte para o tema que será apresentado logo a seguir, de acordo com a expectativa que é gerada quanto a sequencia dos eventos musicais (LONDON, 2001).

No compasso 59 o compositor indicou uma vírgula conforme mostra a Figura 25. Este sinal gráfico ainda não havia sido utilizado desde o começo da obra. Os três sujeitos afirmam que esta é uma vírgula de respiração e deveria ser utilizada para fazer uma boa respiração. O Sujeito 1 ainda comenta que esta respiração indicada pelo compositor serve para anunciar uma nova melodia, sendo que a mesma é reafirmada com o novo acompanhamento que surge.

Esta é uma notação importante, pois as demais respirações anteriores não foram indicadas pelo compositor. Conforme apontado pelo Sujeito 1, o material temático que aparece logo após a vírgula é novo, e possui inclusive um acompanhamento diferente do utilizado anteriormente. Por este motivo, além de ser uma vírgula de respiração, é também uma indicação gráfica para que seja feita uma breve cesura, separando mais claramente o material que estava sendo executado até o presente momento, do material novo que está por vir.

A próxima questão levantada encontra-se no compasso 136, onde aparece uma indicação de *glissando* juntamente com uma escala cromática que pode ser vista na Figura 26. Geralmente no trompete, um *glissando* pode ser executado baixando-se um dos pistões até a metade, gerando assim o efeito sonoro desejado. Os três sujeitos responderam que

desconsiderariam a indicação de *glissando* escrita pelo compositor e executariam o trecho como uma escala cromática. No entanto, a forma de pensar dos sujeitos difere muito. Sujeito 1 afirma que faria a escala cromática rápida. Sujeito 2 descreve que iniciaria a escala cromática lentamente, acelerando no meio e chegando à nota final mais lentamente. Já o Sujeito 3 explica que a estrutura melódica da obra não sugere mudanças bruscas ou utilização de efeitos sonoros diferenciados no trompete, optando por desconsiderar a indicação de *glissando* e começar a escala cromática lentamente e acelerar até o final. Além disso, observa que se pode dividir a escala cromática em três grupos de quatro semicolcheias, visando proporcionar uma maior precisão rítmica.

Pelo fato de que esta indicação de *glissando* é antecedida de fermatas conforme mostra a Figura 26, é apropriado que ao invés de fazer um *glissando* de meio pistão, como geralmente o mesmo é executado, deva-se desconsiderar esta indicação e fazer a escala cromática. Por causa das fermatas anteriores, é sugerido começar a escala cromática de forma lenta e acelerar gradativamente para chegar ao próximo compasso na velocidade do tempo anterior, conforme foi indicado pelo compositor. Esta forma de execução gera uma sensação de movimento, o que nos leva à ideia de Thurmond (1991) de “movimento ordenado”, em que a execução em *arsis* e *thesis* gera o movimento desejado.

A próxima questão refere-se à frase do segundo movimento que se encontra nos compassos 224-231, que se repete mais duas vezes nos compassos 252-259 e 272-279, desta última vez, com uma fermata. A pergunta feita aos sujeitos foi como os mesmos pensariam a relação entre estas repetições de uma mesma frase. O Sujeito 1 responde que o caráter das frases é o mesmo, sendo assim, sugeriu buscar pequenas nuances entre as frases. O Sujeito 3 concorda com o Sujeito 1 e lembra que com estas variações deve-se buscar alcançar diferenciadas “cores” sonoras utilizando o mesmo material temático. Já o Sujeito 2 discorda dos demais, pois acredita que não é necessário pensar em uma relação entre as frases. Ele acredita que a diferenciação de dinâmicas e agógica irão enriquecer a obra.

As referidas frases são bem semelhantes e compostas pelo mesmo tema. Apesar de o caráter do tema que compõem estas frases ser o mesmo, sugiro que cada vez seja feita uma nuance diferente, seja através da dinâmica, da articulação ou do timbre sonoro, para que o intérprete dê vida à música, conforme menciona Deschaussées (2009 p. 43-44).

Outra questão levantada é acerca da fermata existente no compasso 277 conforme indica a Figura 27. Foi perguntado aos sujeitos se eles considerariam a referente fermata como uma separação para a próxima nota ou como uma nota longa que se liga à próxima, ou seja, se pertence à frase anterior ou posterior. Os Sujeitos 1 e 2 responderam que considerariam a

fermata como uma separação, sendo que Sujeito 2 afirma que a dinâmica indicada ajuda a tomar esta decisão. Sujeito 3 afirma que certamente tocaria as duas notas separadas, pois, tratam-se de dois climas que se complementam.

O material temático anterior e posterior à fermata já foi exposto anteriormente neste segundo movimento como uma única frase nos compassos 228-231 como podemos ver na Figura 32 abaixo. Apesar deste fato, nas outras vezes em que este trecho aparece, a retomada após o Sol4 é indicada a tempo. Agora que existe uma fermata, a indicação de retomada é “Lento” e com um *ritardando* no segundo tempo do compasso 278 como demonstra a Figura 33. Por esta razão é sugerido que esta fermata seja feita como uma separação, fazendo uma pausa entre os compassos para então retomar o compasso 278 exatamente como o compositor indicou na partitura.

The musical score consists of six staves representing different instruments: B♭ Tpt. (top), Vln. I, Vln. II, Vla. (third from top), Vc. (fourth from top), and D.B. (bottom). The key signature is one sharp. Measure 228 begins with the B♭ Tpt. at mezzo-forte (mf). The Vln. I enters at piano (p) in the second measure. A fermata is placed over the second measure. Measures 229 and 230 begin with the Vln. II and Vla. respectively, both at mezzo-forte (mf). Measure 231 begins with the Vc. at piano (p). The D.B. enters at the end of measure 231 at piano (p).

Figura 32 - Compassos 229 a 231.

The musical score consists of six staves representing different instruments: B♭ Tpt. (Trumpet), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Cello), Vc. (Double Bass), and D.B. (Double Bass). Measure 278 starts with a dynamic *mp* and a tempo marking *Lento*. The trumpet has a melodic line with eighth-note pairs, while the strings provide harmonic support with sustained notes. Measure 279 begins with a dynamic *p* and continues the musical texture established in the first measure.

Figura 33 - Compaasso 278 e 279.

A próxima questão encontra-se no trecho entre a anacruse do compasso 336 até o compasso 363 no terceiro movimento – Figura 14. Este trecho é longo e não possui pausas. Os sujeitos foram questionados acerca de como fariam as respirações neste trecho e por que. Sujeito 1 responde que faria as respirações nas notas pontuadas ou em notas ligadas a notas iguais. Desta forma corta-se o ponto ou a segunda nota ligada para que seja criado espaço para a respiração. O Sujeito 2 sugere algo parecido quando afirma que faria as respirações nas mínimas e/ou nas notas pontuadas, pois pensando na ressonância, o ponto não faz falta, pois a nota ainda soa. Já o Sujeito 3 afirma que, como regra geral nos trechos em que não existem pausas, ele sempre procura respirar nos finais de frases. Há também ocasiões onde se pode suprimir o final da ligadura para se colocar uma respiração, como no caso de ligaduras de notas longas. Como exemplo de tal procedimento, o Sujeito 3 cita o trecho entre os compassos 340 e 341, onde a primeira semicolcheia do compasso 341 pode ser interpretada como uma pausa, o que possibilitará uma respiração - Figura 34.

The musical score consists of six staves representing different instruments: Bb Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The time signature is mostly 2/4. Measure 340 starts with a dynamic **p**. The Bb Tpt. staff has a red 'X' mark over the first note of the second measure. Following this, the dynamics change to **mf** and then **f**. Measures 341-343 show the instruments playing eighth-note patterns. Measures 344-346 show them playing sixteenth-note patterns. Measure 347 starts with a dynamic **p**, followed by **poco cresc.** Measures 348-350 show the instruments playing eighth-note patterns. Measure 351 starts with a dynamic **p**, followed by **poco cresc.** Measures 352-354 show the instruments playing eighth-note patterns. Measure 355 starts with a dynamic **p**, followed by **cresc.** Measures 356-358 show the instruments playing eighth-note patterns. Measure 359 starts with a dynamic **p**, followed by **cresc.** Measures 360-361 show the instruments playing eighth-note patterns.

Figura 34 - Sugestão de respiração do Sujeito 3 no compassos 341.

Esta é uma questão muito particular, pois cada instrumentista vai pensar a maneira de respirar conforme a sua própria capacidade física e de cansaço no decorrer da obra. Em trechos como este, onde não existem pausas, deve-se considerar adequado abrir espaço entre os sons para criar respirações. Fica claro que todos os sujeitos utilizam alguma forma de criar estes espaços e ao mesmo tempo manter o fraseado musical. Esta preocupação vai de encontro aos ensinamentos de Schlueter.

Pensando nisto, ficam sugeridos alguns cortes, tais como:

- Diminuir o tamanho da primeira nota do compasso 341, pois a mesma vem ligada a uma nota longa idêntica do compasso anterior.
- Diminuir o tamanho da primeira nota do compasso 345, pois a mesma vem ligada a uma nota longa idêntica no compasso anterior.
- Desconsiderar o ponto da nota pontuada no compasso 349.
- No compasso 353 faria a primeira nota – si – curta, para assim aumentar o espaço que a pausa proporciona e conseguir uma boa respiração para tocar até o compasso 360.

O próximo questionamento refere-se aos compassos 424-426 onde existem indicações de *glissando* que pode ser observada na Figura 28. Todos os sujeitos responderam que fariam os *glissando* com meio pistão. Como não existe nenhum tipo de *ritardando* e o tempo para este trecho é rápido, não existe tempo para fazer uma escala cromática. Faz-se necessário então executar o *glissando* com meio pistão.

A última questão é acerca da cadência. Foi perguntado aos sujeitos como eles interpretariam a mesma quanto às indicações de dinâmica, andamento, respiração e articulação. Sujeito 1 afirma que tocaria a cadência de forma diferenciada cada vez que a executasse. Sujeito 2 sustenta que faria respirações nas cesuras, no compasso 185, após o Fá no compasso 190 e após o Sol no compasso 191. Já as articulações ele faria conforme as indicações feitas pelo compositor, procurando acelerar e desacelerar em notas de um mesmo ritmo. Já o Sujeito 3 acredita que durante toda a obra o compositor procurou ser claro e descrever como desejava cada trecho até o momento. Ele acredita que na cadência também há esta descrição e devido a este fator, Sujeito 3 faria poucas alterações em relação ao que está escrito. As alterações seriam:

- Tocar os andamentos indicados como Presto de forma mais lenta do que Presto, ou seja, utilizando o conceito de Acústica Rítmica;
- Não realizar a respiração indicada pelo compositor no compasso 180, pois certamente atrapalharia a condução da frase;
- No compasso 195 Sujeito 3 utilizaria do conceito de Dinâmica Acústica, ou seja, interpretaria as notas graves com uma leve inflexão, conduzindo-as para as agudas.

A formação e execução de uma cadência é algo muito pessoal e não só varia de pessoa para pessoa, mas também pode variar cada vez que um músico a executa, dependendo do estado mental e da condição física do momento. Como o compositor possui uma escrita muito clara e precisa de como ele pensou a obra, é sugerido executar o esboço feito pelo compositor.

A cadência deveria começar lenta como indicada e mudaria para o tempo Presto conforme escrito pelo compositor. No entanto, como existe uma fermata indicada no final do compasso 178, seria feito um ralentando de um tempo e meio começando no Fá5 como forma de preparar esta fermata. O compasso 179 seria tocado no tempo *Lento* indicado e apesar da indicação de *Presto*, é sugerido continuar com este mesmo tempo até a respiração do compasso 180 e fazer um novo tempo somente depois da vírgula indicada neste compasso. A partir deste ponto a cadência seria executada conforme indicado até o compasso 185 onde,

apesar da indicação *Presto*, a primeira nota do compasso deveria ser tocada um pouco mais lenta, pois a mesma possui uma indicação de articulação *tenuto*. A cadência deveria continuar sendo tocada conforme indicada até o compasso 192, onde existe uma vírgula de respiração e indicação de tempo *Presto*. Apesar desta indicação, seriam executadas as semicolcheias do segundo tempo do compasso iniciando lento e acelerando até o Lá5 do próximo compasso. Este pensamento é uma forma de preparar o tempo *Presto* ao invés de fazê-lo de forma súbita. O restante da cadência deveria ser feito conforme indicada pelo compositor. Estas nuances são uma sugestão interpretativa, mas vale lembrar RINK (2002) que diz que a partitura não é a música e a música não está confinada apenas à partitura.

Ao final deste capítulo podemos dizer que as opiniões dos sujeitos diferem em muito no modo de execução, mas não conceitualmente. Todos os sujeitos pensam em estabelecer algum tipo de diferenciação entre as duas frases. As técnicas do instrumento utilizadas para conseguir este objetivo é que vão variar entre os sujeitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desse trabalho foi observado que a construção do discurso musical é algo fundamental para qualquer músico. O olhar lançado pelo intérprete sobre a partitura gera questões diferentes das que uma análise tradicional formal. Foi demonstrado que estas duas formas de ver uma obra musical devem ser seguidas e observadas, pois as mesmas se complementam e formam a base para a criação do discurso musical que será transmitido ao público.

A construção do questionário através dos quatro elementos: articulação, dinâmica, tempo e fraseado levou a um melhor entendimento de como extrair os questionamentos da partitura utilizando o olhar do intérprete. É necessário não esquecer que a escolha destes elementos não descarta todos os demais elementos que fazem parte da performance. Existem muitas outras perguntas que poderiam ser formuladas se outros parâmetros de elementos fossem abordados, fato este que torna a pesquisa em performance tão diversa e com tantos pontos a serem trabalhados, que em uma dissertação, somente alguns deles podem ser considerados. A escolha destes elementos depende do foco desejado para realizar a pesquisa.

No decorrer do trabalho, é possível perceber que o compositor Alfredo Silveira Dias Filho procurou ser o mais preciso possível ao escrever o Concerto para Trompete e Orquestra de Cordas, respeitando as dificuldades idiomáticas do trompete. Este fato pode ser observado pelas divisões das frases e momentos da obra, onde o compositor utiliza barras duplas para estabelecê-las. Além disso, existe uma grande quantidade e variedade de indicações de dinâmicas e expressões que denotam mudanças de caráter. É necessário lembrar, no entanto, que a escrita musical é imprecisa, sendo apenas uma representação dos sons arquitetados pelo compositor, podendo possuir falhas que vão gerar problemas técnico-interpretativos.

O levantamento realizado com três trompetistas profissionais demonstrou que apesar das diferenças de pensamento e do estudo individual, existe um conhecimento em comum que está vinculado ao ato de tocar trompete. Fica evidente a importância de levar em consideração a visão do intérprete sobre a partitura, já que o mesmo complementa a análise estrutural formal tradicional.

São observadas diferenças e recorrências nos processos de criação do pensamento musical da performance e da criação de nuances entre os sujeitos. Este fato comprova o quanto rico e diferenciado é o pensamento de cada sujeito ao abordar uma obra e estudá-la. Em muitas respostas os sujeitos possuem um modo parecido de pensar, seja nas nuances propostas

ou na diferenciação entre os momentos da obra como sendo fundamental. Apesar da maneira de pensar ser parecido, o modo de executar estas nuances são diferentes.

Além disso, constata-se que apesar de utilizarem diferentes formas de pensar, todos procuram criar nuances para que haja uma maior riqueza e diversidade na obra, tornando-a mais interessante para o ouvinte. Dentre os elementos escolhidos nesta dissertação, articulação e dinâmica são aspectos fundamentais que, utilizados por todos os sujeitos nas construções de seus discursos musicais, demonstram que este pensamento não é somente uma característica pessoal, mas sim do próprio ensino do instrumento.

Outro fato compartilhado por todos é que abordam as frases e trechos formando grupos de notas que facilitem a forma de executar o trecho. Este agrupamento está vinculado a como os sujeitos criam o movimento na obra através da condução de *arsis* e *thesis*. Muitas vezes esta é uma ferramenta vinculada muito mais a um pensamento ou imagem mental do que propriamente à mecânica, pois as notas não mudam, mas sim a maneira de pensar a condução do trecho.

Durante este trabalho destacou-se o uso de expressões pelos sujeitos. Estas denotam um conhecimento implícito que é utilizado até mesmo de forma inconsciente onde o que está escrito na partitura é vinculado com a experiência de cada pessoa. Respostas com palavras como “vir naturalmente” para expressar escolha de andamento de um determinado trecho, “tempero” para conotar uma mudança de caráter e consequentemente de articulação ou não pensar em indicações metronômicas, por exemplo, demonstram que o intérprete vinculou o que está tocando a uma imagem mental ou procedimento já executado anteriormente. A solução encontrada para os problemas técnico-interpretativos pode ser fruto de uma pesquisa ou do conhecimento cognitivo da vivência de cada pessoa, levando em consideração as limitações de cada instrumento, os quais são aprendidos de forma empírica, com outros músicos ou com a experiência profissional de cada intérprete. Esta é uma parte do conhecimento prático que não pode ser medida em números e que vai influenciar qualquer pesquisa que lide com o músico, elemento humano da performance.

O trabalho atingiu o objetivo geral proposto ao levantar como cada intérprete analisa e explica as questões formuladas. Cumpriu-se também o objetivo secundário proposto ao ser realizado, uma editoração eletrônica do manuscrito original da obra. Espera-se que esta dissertação abra caminhos para um melhor entendimento aos trompetistas de como pensar a música e buscar soluções dos problemas técnico-interpretativos.

É sugerido realizar a pesquisa utilizando o registro audiovisual como forma de complementar os questionários e observar na prática como cada sujeito utiliza o que

descreveu no papel. Assim talvez, possa ser traçado um perfil do trompetista brasileiro quanto a pontos em comuns e principais divergências de pensamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENCK FILHO, Ayrton M. Concertino para Trompete e Orquestra ou Sonata para Trompete e Piano de Sérgio Oliveira de Vasconcelos-Corrêa: uma abordagem interpretativa. 2002. 76f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- BERRY, Wallace. *Musical structure and performance*. Yale University Press. Yale, 1989
- BORÉM, Fausto. *Entre a arte e a ciência: reflexões sobre a pesquisa em performance musical*. Em: Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical, 1, Anais 2000. Belo Horizonte: UFMG, 2000. P. 142-148.
- CASEY, Joseph C. *Teaching techniques and insights for instrumental music educators*. GIA Publications Inc. Chicago USA. 1993.
- CASSONE, Gabrielle. *The Trumpet Book*. Zecchini Editore. April 2009.
- CHEW, Geoffrey. “*Articulation marks*”. In SADIE, Stanley (Ed.): *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*. Oxford University Press. Second Edition. London: Macmillan, 2001, vol 01. P. 86-89.
- COOK, Nicholas. *Analysing performance and performing analysis*. Em COOK, Nicholas e EVERIST, Mark (Ed.): *Rethinking Music*. Oxford University Press, New York – USA. 2001. P. 239-261.
- _____. “*Beyond the notes*”. In Nature, 26 de Junho, 2008, v. 453, p. 1186-1187.
- DESCHAUSSÉES, Monique. *El interprete y la musica*. Ediciones RIALP, S.A.. Madrid, España. Quinta Edición, 2009.
- FALLOWS, David. “*Tempo and expression. marks*”. In SADIE, Stanley (Ed.): *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*. Oxford University Press. Second Edition. London: Macmillan, 2001, vol 25. P. 271-279.
- FREDERIKSEN, Brian. *Arnold Jacobs: song and wind*. WindSong Press Limited. 2010.
- FONSECA, Glácio Xavier da. Intertextualidade e Aspectos Técnicos-interpretativos na Sonata para Trompete e Piano, de José Alberto Kaplan. Dissertação (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
- GIL, Antonio C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. Editora Atlas S. A.. São Paulo 1996.
- GOLDMAN, E. F. e SMITH, W. M. *Arban's complete conservatory method for trumpet (cornet)*. Carl Fischer Inc. New York 1936.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico houaiss da língua portuguesa*. 2010.

HOWAT, Roy. "What do we perform?". In RINK, John (Ed.): *The practice of Performance – studies in musical interpretation*. Cambridge University Press, 1995. P. 3-20

LESTER, Joel. "Performance and analysis: interaction and interpretation.". In RINK, John (Ed.): *The practice of Performance – studies in musical interpretation*. Cambridge University Press, 1995. P. 197-216

LIMA, Sonia Albano de. *Uma metodologia de interpretação musical*. Musa Editora, São Paulo, 2005

LONDON, Justin. "Rhythm". In SADIE, Stanley (Ed.): *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*. Oxford University Press. Second Edition. London: Macmillan, 2001, vol 21. P. 277-309.

LOUBRIEL, Luis E. *Regresso a lo básico para trompetistas – la enseñanza de vincent cichowicz*. Scholar Publications. Chicago, USA, 2010.

MARCONI, Marina de Andrade e LAKATOS, Eva Maria. *Técnicas de pesquisa*. Editora Atlas S. A.. São Paulo 2008 7ª Edição.

MEDAGLIA, Julio. *Música, maestro!*. Editora Globo S.A.. São Paulo – SP. 1ª edição, 2008.

PLOG, Anthony. *Method for trumpet*. Balquhidder Music. 2003

RINK, John. "Analysis and (or ?) Performance". In RINK, John (Ed.): *Musical Performance – A Guide to Understanding*. Cambridge University Press, 2002.

ROTHSTEIN, William. "Analysis and the act of performance". In RINK, John (Ed.): *The practice of Performance – studies in musical interpretation*. Cambridge University Press, 1995. P. 217-240.

SACHS, Michael. *Daily fundamentals for the trumpet*. International Music Company. New York, 2002.

SCHLUETER, Charles. *Zen and the art of the trumpet – a Concept*. Manuscrito original não publicado.

SIMÕES, Nailson. "Uma abordagem técnico-interpretativa e histórica da escola de trompete de Boston e sua influência no Brasil". Disponível em: <http://www.projetomusical.com.br/destaques/index.php?pg=des07>. Acessada em 09/04/2013 as 17:24h.

THIEMEL, Matthias. "Dynamics". In SADIE, Stanley (Ed.): *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*. Oxford University Press. Second Edition. London: Macmillan, 2001, v. 7. p. 820-824.

THURMOND, James Morgan. *Note grouping – a method for achieving expression and style in musical performance*. Meredith Music Publications. USA, Florida 1991.

ANEXOS

ANEXO I
Editoração Eletrônica do Manuscrito Original

CONCERTO PARA TROMPETE
e Orquestra de Cordas

Alfredo Dias

I

Trumpet in B♭ Allegro ♩ = 132

12 ① 10 ② 10 Solo
mp

③

39 Solo
mp

49

52 ⑤
p

55 cresc. poco a poco cresc.

2

CONCERTO PARA TROMPETE

59 

64 

68 

79 

82 

89 

93 

96 

CONCERTO PARA TROMPETE

3

99 ff (11) 11 (12) 8 (13) **Moderato** (♩ = c. 100)
Solo mp

121 mf

125 mp (14)

129 mp

134 p Glissando

(15) **Tempo anterior** ♩ = 132 mp 3 3 3

141 p 3 3 mf > mp 3 >

144 f 3 3

146 p crescendo molto f

4

CONCERTO PARA TROMPETE

(17) 4 Solo *mf* *f*

(18) *f*

(19) Cadêncio solo Lento *p*

(176), Presto *pp ritard. mf* Presto *p f dim.*

(179) Lento *f*

(183) Lento *p f* Presto

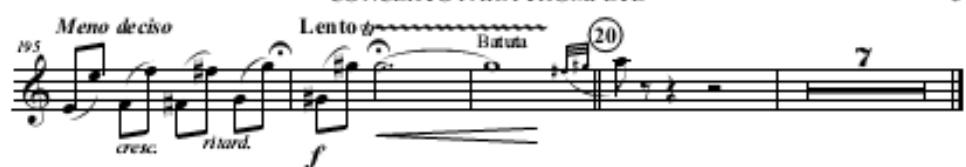
(187)

(189) *V MERO... 3 IER.*

(192) *Presto 3 ritard. p*

CONCERTO PARA TROMPETE

5



CONCERTO PARA TROMPETE

e Orquestra de Cordas

Alfredo Dias

II

Andantino $\text{♩} = 80$

Trumpet in B♭

10 (1) Solo $p - \text{expressivo}$

14 (2) mf $dim.$

24 (3) 4 Mais movido $rall. p$ mf

38 (4) mf

38 (5) 8 (6) Tempo anterior p

50 cresc. mf p $a tempo$

CONCERTO PARA TROMPETE

2

(7) Mais movido (8) Tempo anterior
12

p cresc.

71 Lento a tempo (9) 8
mf ritard. *mp* ritard.

(10) Lento Animato Lento
p ritard. *mp* ritard. *p*

89

CONCERTO PARA TROMPETE

e Orquestra de Cordas

Alfredo Dias

III

Trumpet in B \flat

Allegro (M.M. $\frac{1}{8}$ = c. 128)

1 8 2 8 3 7 Solo
mf

4

5

6 7

8

9 Solo

2

CONCERTO PARA TROMPETE

81
 81 *mf*
 10
 87 *mp*
 11 *Meno*
 a tempo
 93 *mf*
 12
 crescendo
 f
 dim.
 104
 2
 14 *9 Solo*
 > *mf* >
 15 *a tempo* >
 < *mf*
 125
 16
 136 >
 >
 17 *Meno*
 6
 18
 mp
 141 p
 = p
 mp
 19

CONCERTO PARA TROMPETE

3

146 The musical score consists of eight staves of music for trumpet. Measure 146 starts with a dynamic *mf*. Measures 152-156 show a rhythmic pattern with a bassoon part below, marked *leg.* Measures 157-161 show a melodic line with dynamics *mp* and *p*. Measures 162-166 show a melodic line with dynamics *mf* and *dim.* Measures 167-171 show a melodic line with dynamics *mp* and *f*. Measures 172-176 show a melodic line with dynamics *mf* and *p*. Measures 177-181 show a melodic line with dynamics *p* and *mf*. Measures 182-186 show a melodic line with dynamics *p* and *f*. Measures 187-191 show a melodic line with dynamics *mf* and *p*. Measures 192-196 show a melodic line with dynamics *f* and *p*. Measures 197-201 show a melodic line with dynamics *f* and *p*. Measures 202-206 show a melodic line with dynamics *f* and *p*. Measures 207-211 show a melodic line with dynamics *f* and *p*.

152 *Moderato* ($\text{♩} = \text{c. 80}$) *Largamente Animato* (2) 4 (2) 9
21
22 *Calmo* ($\text{♩} = 60$) 3 3
- expressivo

175 *crescendo* *mf* *dim.* *p*

23 3 *calmo* *accel.* *rall.* 3 *poco afret..*
mp *f*

183 *rit.* 3 *ritard.* *Lento a tempo*
p

24 *Moderato* ($\text{♩} = \text{c. 80}$) (25) 3 *Allegro* (M.M. $\text{♩} = \text{c. 128}$) (26) >
mf

264 (27)

212 *f* > > < > < *f* >

4

CONCERTO PARA TROMPETE

28

225 29

mf crescendo

231 acelerando f

236 7 31 8 32 Meno 2 Presto = 140

255 ceder 33 Meno 2 Presto f

261 34 7 35 3 mf

275 crescendo molto f f

CONCERTO PARA TROMPETE
e Orquestra de Cordas

Alfredo Dias

I

Allegro $\text{♩} = 132$

Trumpet in B \flat

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

2

CONCERTO PARA TROMPETE

1

Bb Tp.L

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

D.R.

f

p

10

(1)

Bb Tp.L

Vln.I

Vln.II

Vla.

Vc.

D.R.

p

mf

f

s

mf

f

f

CONCERTO PARA TROMPETE

3

17

B♭ Tpt.

Vln. I

f

Vln. II

f

Vla.

Vc.

D.B.

mf

p

pp

p

mf

p

mf

p

mf

p

mf

(2)

B♭ Tpt.

Vln. I

pp

Vln. II

mf

Vla.

p

Vc.

p

D.B.

mf

4

CONCERTO PARA TROMPETE

28

B♭ Tpt. I

Vln. I

Vln. II

Vln. III

Vcl.

D.B.

CONCERTO PARA TROMPETE

5

16

B♭ TpL Solo (3) *mp*

Vln. I *p* *pp*

Vln. II *p* *pp*

Vla. *p* *pp*

Vc. *p* *pp*

D.B. *p* *pp*

p *pp*

17

B♭ TpL *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *v*

D.B. *v*

6

CONCERTO PARA TROMPETE

Musical score for Concerto para Trompete, page 6, measures 41-42. The score consists of six staves: B♭ Tpt. (Trumpet), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Cello), Vc. (Double Bass), and D.B. (Double Bass). Measure 41 starts with a dynamic of *f*. The B♭ Tpt. has a melodic line with grace notes and slurs. The strings provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. Measure 42 begins with a dynamic of *p*, followed by *pp*. The B♭ Tpt. continues its melodic line, and the strings provide harmonic support. Measure 43 starts with a dynamic of *f*, followed by *p*. The B♭ Tpt. has a melodic line with grace notes and slurs. The strings provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. Measure 44 starts with a dynamic of *p*, followed by *pp*. The B♭ Tpt. has a melodic line with grace notes and slurs. The strings provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

CONCERTO PARA TROMPETE

7

D

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

D

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

pp

pp

pp

pp

pp

(5)

dec pa pa pa

8

CONCERTO PARA TROMPETE

17

B♭ Tpt.

18

Vln. I *poco anim.*

Vln. II *poco anim.*

Vla. *poco anim.*

Vc. *poco anim.*

D.B. *poco anim.*

19

B♭ Tpt. *mp*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

D.B. *mp*

20

(6)

B♭ Tpt. *mp*

21

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

D.B. *pp*

poco anim.

poco anim.

poco anim.

CONCERTO PARA TROMPETE

9

mf

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

p

p

f

mf crescendo e coda

p

f

f

f

f

(2)

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

f

f

f

f

f

mf

mf

f

mf

2

CONCERTO PARA TROMPETE

(8)

Bb Tpt. I

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

DB.

CONCERTO PARA TROMPETE

2

12

CONCERTO PARA TROMPETE

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

tempo

f

mf

p

p

mf

CONCERTO PARA TROMPETE

13

96

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

crescendo

mf

mf

f

p

f

f

(II)

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p *crescendo*

f *fp*

f

p *cresc.*

f *fp*

p

p *cresc.*

f

p

14

CONCERTO PARA TROMPETE

100

B. Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vln.

Vcl.

DR.

This musical score page shows measures 100 through 104. The top staff, B. Tpt., remains silent throughout. The strings (Vln. I, Vln. II, Vln., Vcl.) play eighth-note patterns in unison, primarily in the lower half of the range. The double bass (DR.) provides harmonic support with sustained notes. Measure 100 starts with dynamic *p*. Measures 101-102 show eighth-note chords. Measures 103-104 feature eighth-note patterns with grace notes and slurs. Measure 104 concludes with a forte dynamic *f*.

107

B♭ Tpt. L.

Vln. I

Vln. II

Vln.

Vcl.

D.B.

CONCERTO PARA TROMPETE

15

(12)

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

(13) *Moderato* ($\text{C} = \text{c. 100}$) *Solo*

B♭ Tpt.

mf

Vln. I

riford. poco a poco

Vln. II

riford.

Vla.

p *riford.*

Vc.

riford.

D.B.

riford.

p

16

CONCERTO PARA TROMPETE

122

Bb Tpt. *p* *pizz.* *acc. v* *p* *pizz.* *acc. v*

Vln. I *p* *pizz.* *acc. v* *p* *v*

Vln. II *v* *p* *pizz.* *acc. v* *p* *v*

Vla. *v* *p* *v* *p* *v*

Vcl. *v* *p* *v* *p* *pizz.*

Dr. *v* *p* *v* *p* *pizz.*

126

Bb Tpt. 14
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Dr.

mp

126

CONCERTO PARA TROMPETE

17

Musical score for Concerto para Trompete, page 17, featuring two staves of music for a brass quintet.

The top staff (measures 170-171) includes:

- Bb Tpt.**: Playing eighth-note patterns.
- Vln. I**: Playing eighth-note patterns.
- Vln. II**: Playing eighth-note patterns.
- Vla.**: Playing eighth-note patterns.
- Vc.**: Playing eighth-note patterns.
- D.B.**: Playing eighth-note patterns.

Measure 170 dynamics: *p*, *pizz.*, *p*. Measure 171 dynamics: *p*.

The bottom staff (measures 172-173) includes:

- Bb Tpt.**: Playing eighth-note patterns.
- Vln. I**: Playing eighth-note patterns.
- Vln. II**: Playing eighth-note patterns.
- Vla.**: Playing eighth-note patterns.
- Vc.**: Playing eighth-note patterns.
- D.B.**: Playing eighth-note patterns.

Measure 172 dynamics: *p*. Measure 173 dynamics: *mf*.

CONCERTO PARA TROMPETE

18 CONCERTO PARA TROMPETE

(15) *Tempo, anterior 4 = 132*

Bb. Tpt. *pizz.*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Dr. *p* *pizz.* *arco*

Bb Tpt. 16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

CONCERTO PARA TROMPETE

19

166

B♭ Tpt. *f* *p* crescendo molto

Vln. I crescendo *p*

Vln. II crescendo *p*

Vla. crescendo *p*

Vc. crescendo *p*

D.B. *p*

167 (17)

B♭ Tpt. *f*

Vln. I *p* *f* *apres*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *p* *f* *apres* *f*

D.B. *p* *apres* *f* *f* *f*

20

CONCERTO PARA TROMPETE

III

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Solo

p

pp

p

pp

This musical score page features six staves of music for orchestra and trumpet. The first staff is for the B-flat Trumpet, which begins with a sustained note and then plays eighth-note patterns. The second staff is for Violin I, the third for Violin II, the fourth for Viola, the fifth for Cello, and the sixth for Double Bass. The violins play eighth-note chords. The double bass provides harmonic support with sustained notes. The dynamic for the trumpet is marked as 'Solo' with 'p' (pianissimo). The other instruments play at 'pp' (pianississimo). The overall dynamic for the ensemble is 'pp'.

III

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

f

cresc.

f

This musical score page continues the section from the previous page. The B-flat Trumpet part consists of eighth-note patterns. The strings play eighth-note chords. The double bass provides harmonic support with sustained notes. The dynamic for the trumpet is marked as 'f'. The other instruments play at 'cresc.' (crescendo) with 'f' (fortissimo) at the end.

CONCERTO PARA TROMPETE

21

118

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

(119)

p

pp

ppp

p

pp

pizz. *p*

p

120

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

f

f

f

ff

f *ff*

f

ff

f

ff

22

CONCERTO PARA TROMPETE

164

Bb Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Drs.

m (m/accordas)

crescendo piano

crescendo forte

p

mp

mf

167 (9)

Bb Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Drs.

m (m/accordas)

ff (accordas)

crescendo ff

ff

CONCERTO PARA TROMPETE

20

24

CONCERTO PARA TROMPETE

B♭ Tpt.

179 Lento Presto

p *f* *diss.* *rall.* *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

B♭ Tpt.

180 Lento Presto

f

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

CONCERTO PARA TROMPETE

25

188

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

189

B♭ Tpt.

Presto

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

26 CONCERTO PARA TROMPETE

B♭ Tpt.

Meno deciso

Lento

f

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

f

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

CONCERTO PARA TROMPETE

27

203

The musical score page 203 shows six staves for the orchestra. The instruments are: Bb Tpt. (top staff), Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Dr. (bottom staff). The Bb Tpt. staff has a single note. The Vln. I staff has a sixteenth-note pattern. The Vln. II, Vla., and Vc. staves have eighth-note patterns. The Dr. staff has a sustained note. Measure numbers 203 and 204 are indicated above the staves. Dynamics include *ff*, *fm*, *f*, and *p*. Articulation marks like dots and dashes are present on several notes.

28

CONCERTO PARA TROMPETE

Andante lento $\frac{3}{4}$ = 30

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.H.

ff

ff p

ff

ff

Allegro $\frac{2}{4}$ = 110

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.H.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

CONCERTO PARA TROMPETE

29

Nr.

B♭ Tpt. (1) Solo
p - espressivo
a tempo

Vln. I

Vln. II
a tempo
p
a tempo

Vla.
p
a tempo
pizz.

Vc.
- espressivo
p
p
a tempo
pizz.

D.B.
p

30

CONCERTO PARA TROMPETE

222

B♭ Tpt. (2)

diss. *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

pp

223

B♭ Tpt. *mf*

arco *mf* *riard.*

Vln. I

p

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

CONCERTO PARA TROMPETE

31

2/4 *a tempo*

B♭ Tpt. (3)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.H.

p

vf *- expressivo*

vf

vf

arco *v*

vf *v*

arco *v*

vf *v*

vf *- expressivo*

p

vf

acc. *Solo Mais suave*

B♭ Tpt. *vf*

Vln. I *ponta de arco*

Vln. II *acelerando*

Vla. *acelerando*

Vc. *acelerando*

D.H. *acelerando*

p

vf *ponta de arco*

p *ponta de arco*

vf *- expressivo*

vff

p *vff*

vff

32

CONCERTO PARA TROMPETE

(4)

Bb Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.R.

ff

(5)

Bb Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.R.

con suave

muito expressivo

con suave

con suave

con suave

f

ff

CONCERTO PARA TROMPETE

33

216

Bb Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.R.

216

(6) *Tempo anterior*

Bb Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.R.

34

CONCERTO PARA TROMPETE

214

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

215

a tempo

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

(7) Mais animado

p

animando - cresc.

animando - decresc.

ano

animando - decresc.

ano

animando - decresc.

animando - cresc.

CONCERTO PARA TROMPETE

35

202

Bb Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

203

Bb Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

36

CONCERTO PARA TROMPETE

(8) *Tempo anterior*

270 B♭ Tpt. *p*
 ritard.

270 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 D.B.

274 B♭ Tpt. *mf* ritard.
crec.

274 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 D.B.

CONCERTO PARA TROMPETE

37

276 Lento *a tempo* ⑨

B♭ Tpt. *mp* *rcaud*

Vln. I *p*

Vln. II *pp*

Vla.

Vc. *pp*

D.B. *pp*

282

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla. *p* *s*

Vc. *p*

D.B. *mf* *p*

38

CONCERTO PARA TROMPETE

286 *Solo* (10) **Lento**

B♭ Tpt. *p* *ritard.*

Vln. I *p* *morendo* *pp*

Vln. II *p* *morendo* *pp*

Vla. *p* *morendo* *pp* *p* *ritard.*

Vc. *p* *morendo* *pp* *p* *ritard.*

D.B. *p* *ritard.*

290 **Animate** **Lento**

B♭ Tpt. *mp* *ritard.* *p*

Vln. I *pizz.* *mf* *diss.* *ritard.* *p* *ano* *vibr.* *pp* *ano* *vibr.*

Vln. II *pizz.* *mf* *diss.* *ritard.* *p* *ano* *vibr.* *pp* *ano* *vibr.*

Vla. *pizz.* *ritard.* *p* *vibr.* *pp* *vibr.*

Vc. *pizz.* *ritard.* *p* *pp* *ano* *vibr.*

D.B. *pizz.* *ritard.* *pp*

CONCERTO PARA TROMPETE

39

Musical score page 39. The score consists of six staves, each representing a different instrument. From top to bottom, the instruments are: Bb Tpt. (B-flat Trumpet), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Cello), Vc. (Double Bass), and D.B. (Drums/Bass). The music is in common time (indicated by '2/4' at the beginning of the first staff) and is written in a key signature of one sharp (F#). The Bb Tpt. staff begins with a dynamic instruction 'mf'. The other staves show sustained notes or rests, indicating a harmonic or rhythmic function. The page number '39' is located in the top right corner of the score area.

40

CONCERTO PARA TROMPETE

295 Allegro (M.M. $\frac{2}{4}$ - c. 128)

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

f

302 (II)

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

f

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

CONCERTO PARA TROMPETE

41

sos

B♭ Tpt.

(12)

sos

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf

cresc.

f

mf

cresc.

f

mf

cresc.

f

f

CONCERTO PARA TROMPETE

CONCERTO PARA TROMPETE

43

B♭ Tpt. 557

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

B♭ Tpt. 545 (16)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

CONCERTO PARA TROMPETE

(17)

44

Bb Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

550

mf crescendo

551

pp

552

pp

553

p mp

554

p mp

555

pp

mp

(18)

556

f dim. mf

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Bb Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

556

f dim. mf

557

mf

558

mf

559

mf

560

p mf

561

mf p f

CONCERTO PARA TROMPETE

45

46

CONCERTO PARA TROMPETE

B♭ Tpt. 274 *mf* > < *f*

Vln. I 274 *p* *seco* *f*
Vln. II 274 *p* *seco* *f*
Vla. 274 *p* *seco* *f*
Vc. 274 *p* *seco* *f*
D.B. 274 *p* < *seco* *f*

B♭ Tpt. 280 *f* *mp* *Meno* > *a tempo* >
Vln. I 280 *f* *p* *V* *V* *V* *V* *a tempo* *V*
Vln. II 280 *f* *p* *V* *V* *V* *V* *a tempo* *mp*
Vla. 280 *f* *p* *V* *V* *V* *V* *a tempo* *mp*
Vc. 280 *f* *p* *V* *V* *V* *V* *a tempo* *p*
D.B. 280 > *f* *p* > *a tempo* *p*

CONCERTO PARA TROMPETE

47

586

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

590

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

48

CONCERTO PARA TROMPETE

205

B♭ Tpt.

(24)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

405

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

CONCERTO PARA TROMPETE

49

412

B♭ Tpt. Solo (26) *a tempo*
mf

Vln. I pizz.

Vln. II pizz.

Vla. p

Vc. mp

D.B. V pizz. pp

418 (26)

B♭ Tpt. > >

Vln. I *mezzo* V V *com lenho — não dividi*
p

Vln. II *mezzo* V V *com lenho — não dividi*
p

Vla. *mezzo* o V o f
p V o

Vc. *mezzo* V V f *com lenho — não dividi*
p

D.B. *mezzo* V V p *com lenho — não dividi*
p

50

CONCERTO PARA TROMPETE

424 (27) *Meno*
 B♭ Tpt. *accel.*
 Vln. I *(bem cantado)*
 Vln. II *accelerando.....a tempo*
 Vla. *mf*
 Vc. *mf*
 D.B. *accelerando.....a tempo*
f *mf*

425 (28) *a tempo*
 B♭ Tpt. *mp*
 Vln. I *p* *pp*
 Vln. II *p* *pp*
 Vla. *o* *v*
 Vc. *f*
 D.B. *p* *v* *p*

CONCERTO PARA TROMPETE

51

52

CONCERTO PARA TROMPETE

(38) *Moderato (♩ = c. 80)*

Largamente

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

CONCERTO PARA TROMPETE

53

455 Animate (41)

Bb Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

poco stringendo.....allargando

459 (420)

Bb Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

dim. *mf* *ritard.* *p* *dim.* *p*

dim. poco a poco *mf* *ritard.* *dim.* *p*

mf *ritard.* *dim.* *p*

54

CONCERTO PARA TROMPETE

(32) *Calm e* $\frac{60}{\text{J}}$ *j*

B♭ Tpt. *- expressivo* *crescendo*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

pp

(33)

B♭ Tpt. *mf* *dim.* *p* *mp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

CONCERTO PARA TROMPETE

55

474 *calmo* *accel.* *roll* *s* *poco agit.* *rit.* *s*

B♭ Tpt. *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

475 *Lento* *a tempo* *f* *(34) Moderato* ($\text{♩} = \text{c. 80}$)

B♭ Tpt. *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

56

CONCERTO PARA TROMPETE

465

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf

bico

f

p

mf

div.

466 (35)

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

v

div.

p

pp

spiccato

p

v

mf

pizz.

div.

p

CONCERTO PARA TROMPETE

57

492 Allegro (M.M. $\frac{4}{4}$ = c. 128)

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

(36)

mf

mp

mp

pizz.

mp

dim.

pizz.

pp

dim.

pp

497

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

58

CONCERTO PARA TROMPETE

B♭ Tpt. 502 (37) f

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mp

mf

p

B♭ Tpt. 503 (38) f

Vln. I paco cresc. mf pizz. p

Vln. II paco cresc. mf pizz. p

Vla. paco cresc. arco mf pizz. mp

Vc. paco cresc. arco mf pizz. p

D.B. paco cresc. mf pizz. p

CONCERTO PARA TROMPETE

59

B♭ Tpt. 516 

60

CONCERTO PARA TROMPETE

527 (40) Presto $\text{♩} = 140$

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

534 (41)

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

CONCERTO PARA TROMPETE

61

540 *coda ④2) Meno*

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Presto $\text{♩} = 140$

547 *coda ④3) Meno*

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

62

CONCERTO PARA TROMPETE

555 Presto (44)

Bb Tpt. *f*

Vln. I *fp*

Vln. II *fp*

Vla. *fp*

Vc. *fp*

D.B. *fp*

Bb Tpt. -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *mf* *f*

D.B. *mf* *f*

CONCERTO PARA TROMPETE

63

567 (45)

Bb Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

568

crescendo nando

f f

f f

f f

f f

f f

ANEXO II

Editoração Eletrônica da Versão para Piano feita por Jordelei dos Santos

CONCERTO PARA TROMPETE

A MÚSICA

"Foi a música, em todos os tempos, a melhor irmã dos corações; sua mais dedicada enfermeira; sua mais carinhosa das mães. É que a música fecha os circuitos de fora; abre os de dentro, porque ela chama os olhos para o alto, fala de um destino supremo, surge o afago de um pai, um sorriso de criança e a renovação da perdida esperança. A música é divina porque emite sons de eternidade que aproxima a humanidade num fraternal e sincero abraço de paz e amor."

A José Maria Barrios, solista de Trompete, ofereço este Concerto de minha autoria.

Porto Alegre, 15 de março de 1978.

Alfredo Dias

HISTÓRICO:

“Autor e solista ambos componentes da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, ao final da temporada anterior, trocavam idéias sobre a valorização dos instrumentos e, em contra partida, não raramente a desvalorização através de falhos conceitos emitidos geralmente por desconhecedores da dignidade artístico-musical conferida a todos os instrumentos de uma orquestra sinfônica indiscriminadamente.

O tema convergia rapidamente para o trompete, instrumento marcado pelas indefectíveis “chamadas acornetadas” e assemelhados. Ao final desta palestra houve uma promessa da composição de um concerto para trompete, no qual seria eliminada toda e qualquer idéia de estridência, e que ao contrário, obedeceria a obra, a uma forma violinística aplicada ao trompete. Aqui está a obra composta nas férias de 1977/1978, na qual tenta o autor, imprimir a forma composta, eliminando da orquestração todos os instrumentos de sopro com exceção do solista, ficando então, o acompanhamento restrito a orquestra de cordas completa, ou seja: 16 primeiros violinos; 14 segundos violinos; 12 violas; 10 violoncelos e 8 contrabaixos.”

O Autor

CONCERTO
para Trompete e orquestra de Cordas

Alfredo Dias

Piano { Allegro $\text{♩} = 132$

1

{ f
fp
mp

{ f
fp

{ mp

{ f

{ p

Copista: Jundeki dos Santos 2003

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

2

21

Trompete em Bb

22

23

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

3

The musical score for the Concerto for Trumpet and String Orchestra, page 3, features seven systems of music. The score is divided into two staves: the top staff for the Trompeter and the bottom staff for the String Orchestra. The Trompeter's part includes dynamic markings such as *mp*, *f*, and *mf*. The String Orchestra's part consists of sustained chords.

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

4

11 5

12 p

17 f

37 f

52 6

60 mp

66 mf

74 mf

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

5

The musical score consists of four systems of music, each with two staves: Treble and Bass. The key signature changes between measures, starting at G major (no sharps or flats) and moving through A major, E major, D major, and finally C major (one sharp). Measure 7 begins with a melodic line in the Treble staff, followed by a harmonic section in the Bass staff. Measure 8 shows a transition with dynamic markings *f* and *mf*. Measure 9 continues with a melodic line in the Treble staff, supported by chords in the Bass staff. Measure 10 concludes the section with a melodic line in the Treble staff and a harmonic section in the Bass staff.

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

6

81

82

83

84

85

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

7

Musical score for trumpet and string orchestra, page 7, measures 11-12.

Measure 11: The trumpet part consists of sixteenth-note patterns. The strings provide harmonic support with sustained notes and chords. Dynamics include *mf*, *ff*, and *mp*.

Measure 12: The trumpet continues with sixteenth-note patterns. The strings play eighth-note chords. Dynamics include *ff*, *mp*, *mf*, and *ff*.

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

8

111

Moderato *l. viv.*
mp

Moderato *l. viv.*
mp

122

123

124

125

The musical score consists of five staves of music for trumpet and string orchestra. The first staff shows a melodic line with eighth-note patterns, followed by a dynamic instruction 'Attardando'. The second staff continues with eighth-note patterns. The third staff begins with a dynamic 'Moderato' and 'l. viv.', followed by 'mp'. The fourth staff continues with eighth-note patterns. The fifth staff begins with a dynamic 'Moderato' and 'l. viv.', followed by 'mp'. Measures 122 through 125 show rhythmic patterns primarily consisting of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'mf' and 'f'.

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

9

Musical score for Concerto for Trumpet and String Orchestra, page 9. The score consists of two systems of music.

System 1 (Measures 13-14):

- Trompete (Top Staff):** Measures 13-14. Dynamics: p , f . Articulation: *ad libitum*.
- Orquestra de Cordas (Bottom Staff):** Measures 13-14. Dynamics: p , f . Articulation: *ad libitum*.

System 2 (Measures 15-16):

- Trompete (Top Staff):** Measures 15-16. Dynamics: p , mf . Articulation: *tempo primo*.
- Orquestra de Cordas (Bottom Staff):** Measures 15-16. Dynamics: p , mf . Articulation: *tempo primo*.

System 3 (Measures 17-18):

- Trompete (Top Staff):** Measures 17-18. Dynamics: p , mf . Articulation: *mf*.
- Orquestra de Cordas (Bottom Staff):** Measures 17-18. Dynamics: p , mf .

System 4 (Measures 19-20):

- Trompete (Top Staff):** Measures 19-20. Dynamics: f .
- Orquestra de Cordas (Bottom Staff):** Measures 19-20. Dynamics: f .

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

10

Musical score for Concerto for Trumpet and String Orchestra, page 10, showing four staves of music:

- Staff 1 (Trumpet):** Dynamics *p*, *mf*; Articulation *staccato*. Measure 146: eighth-note pattern. Measure 147: sixteenth-note pattern. Measure 148: eighth-note pattern. Measure 149: sixteenth-note pattern. Measure 150: eighth-note pattern.
- Staff 2 (String Section):** Measure 146: eighth-note chords. Measure 147: eighth-note chords. Measure 148: eighth-note chords. Measure 149: eighth-note chords. Measure 150: eighth-note chords.
- Staff 3 (String Section):** Measure 146: eighth-note chords. Measure 147: eighth-note chords. Measure 148: eighth-note chords. Measure 149: eighth-note chords. Measure 150: eighth-note chords.
- Staff 4 (Bassoon):** Measure 146: eighth-note chords. Measure 147: eighth-note chords. Measure 148: eighth-note chords. Measure 149: eighth-note chords. Measure 150: eighth-note chords.

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

11

18

This musical score page contains five systems of music for trumpet and string orchestra. The top system starts at measure 18 with a dynamic of *f*. It features a melodic line in the trumpet with eighth-note patterns. The second system begins at measure 19 with a dynamic of *ff*, showing sixteenth-note patterns in the trumpet. The third system continues the sixteenth-note patterns. The fourth system starts at measure 19 with a dynamic of *f*, featuring eighth-note patterns. The fifth system starts at measure 19 with a dynamic of *ff*, showing sixteenth-note patterns.

19

19

19

19

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

12

172 Cadenza Lento, Presto

174 Cadenza
f.M.

176 Lento, Presto

178 Presto

180 Mesto

182 Presto

184 Mesto

186 Mesto

188 Mesto

190 Mesto

192 Mesto

194 Mesto

196 Mesto

198 Mesto

200 Mesto

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

13



CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

14

II

Balada $\text{♩} = 80$

Trompete em Bb

p

p

p

p

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

15

16 2

17

mf rit. a tempo

20

mf ff

21

ff ff

acc.

Pio Mossa

mf

22

Pio Mossa

ff ff

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

16

Musical score for trumpet and string orchestra, page 16, measures 11-15.

The score consists of four systems of music, each with three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F# major). The time signature varies between common time and 2/4.

- Measure 11:** The trumpet plays eighth-note patterns. The strings provide harmonic support with sustained notes and chords.
- Measure 12:** The trumpet continues its eighth-note patterns. The strings play eighth-note chords.
- Measure 13:** The trumpet has a melodic line with sixteenth-note patterns. The strings play eighth-note chords.
- Measure 14:** The trumpet plays eighth-note patterns. The strings play eighth-note chords.
- Measure 15:** The trumpet has a melodic line with sixteenth-note patterns. The strings play eighth-note chords.

Measure numbers 11, 12, 13, and 14 are indicated by small boxes above the staves. Measure 15 is indicated by a box above the first staff.

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

17

51 Poco Mosso

52 *acc* **f**

53 **mf**

54 **f**

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

18

The image shows a page from a musical score, likely for orchestra and piano. It consists of four staves of music. The top staff is for the piano, showing a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The second staff is for the first violin, the third for the second violin, and the fourth for the cello. The music includes dynamic markings such as *f*, *p*, *mp*, *mf*, *ff*, *ff*, *Lento*, and *a tempo*. There are also various performance instructions like "rit.", "rit.", and "rit.".

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

III

Allegro $\text{♩} = 120$

1

2

3

4

5

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

20

Musical score for trumpet and string orchestra, page 20, measures 31-41.

Measure 31: Trumpet part shows eighth-note patterns. String orchestra part shows eighth-note chords.

Measure 32: Trumpet part shows eighth-note patterns. String orchestra part shows eighth-note chords.

Measure 33: Trumpet part shows eighth-note patterns. String orchestra part shows eighth-note chords.

Measure 34: Trumpet part shows eighth-note patterns. String orchestra part shows eighth-note chords.

Measure 35: Trumpet part shows eighth-note patterns. String orchestra part shows eighth-note chords.

Measure 36: Trumpet part shows eighth-note patterns. String orchestra part shows eighth-note chords.

Measure 37: Trumpet part shows eighth-note patterns. String orchestra part shows eighth-note chords. Dynamics: *f*.

Measure 38: Trumpet part shows eighth-note patterns. String orchestra part shows eighth-note chords.

Measure 39: Trumpet part shows eighth-note patterns. String orchestra part shows eighth-note chords.

Measure 40: Trumpet part shows eighth-note patterns. String orchestra part shows eighth-note chords.

Measure 41: Trumpet part shows eighth-note patterns. String orchestra part shows eighth-note chords. Dynamics: *mp*.

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

21

The musical score consists of four systems of music, each containing three staves: Treble, Bass, and Double Bass. The key signature is one sharp (F# major). Measure 1: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note chords. Double Bass staff has eighth-note pairs. Measure 2: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note chords. Double Bass staff has eighth-note pairs. Measure 3: Treble staff has sixteenth-note pairs. Bass staff has eighth-note chords. Double Bass staff has eighth-note pairs. Measure 4: Treble staff has sixteenth-note pairs. Bass staff has eighth-note chords. Double Bass staff has eighth-note pairs. Measure 5: Treble staff has sixteenth-note pairs. Bass staff has eighth-note chords. Double Bass staff has eighth-note pairs.

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

22

Musical score for trumpet and string orchestra, page 22, measures 76-12.

The score consists of four systems of music, each with three staves: Treble, Bass, and Cello/Bassoon. The key signature changes from G major (measures 76-79) to E major (measures 80-83), then to D major (measures 84-87), and back to G major (measures 88-91).

- Measure 76:** Trumpet plays eighth-note patterns. Trombones play eighth-note chords. Bassoon and Cello provide harmonic support.
- Measure 77:** Trombones play eighth-note chords. Bassoon and Cello provide harmonic support.
- Measure 78:** Trombones play eighth-note chords. Bassoon and Cello provide harmonic support.
- Measure 79:** Trombones play eighth-note chords. Bassoon and Cello provide harmonic support.
- Measure 80:** Trombones play eighth-note chords. Bassoon and Cello provide harmonic support.
- Measure 81:** Trombones play eighth-note chords. Bassoon and Cello provide harmonic support.
- Measure 82:** Trombones play eighth-note chords. Bassoon and Cello provide harmonic support.
- Measure 83:** Trombones play eighth-note chords. Bassoon and Cello provide harmonic support.
- Measure 84:** Trombones play eighth-note chords. Bassoon and Cello provide harmonic support.
- Measure 85:** Trombones play eighth-note chords. Bassoon and Cello provide harmonic support.
- Measure 86:** Trombones play eighth-note chords. Bassoon and Cello provide harmonic support.
- Measure 87:** Trombones play eighth-note chords. Bassoon and Cello provide harmonic support.
- Measure 88:** Trombones play eighth-note chords. Bassoon and Cello provide harmonic support.
- Measure 89:** Trombones play eighth-note chords. Bassoon and Cello provide harmonic support.
- Measure 90:** Trombones play eighth-note chords. Bassoon and Cello provide harmonic support.
- Measure 91:** Trombones play eighth-note chords. Bassoon and Cello provide harmonic support.

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

23

The musical score consists of four systems of music for trumpet and string orchestra. The top system (measures 12-13) shows the trumpet playing eighth-note patterns with dynamic markings *mf* and *sf*. The strings provide harmonic support with sustained notes and chords. The second system (measures 14-15) features the trumpet in a melodic line with eighth-note groups, supported by the strings. Measure 16 begins with a dynamic *f* and continues the melodic line. The third system (measures 17-18) shows the trumpet playing eighth-note patterns with dynamic markings *f* and *mf*. The fourth system (measures 19-20) concludes the section with eighth-note patterns and dynamic markings *f* and *mf*.

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

24

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

mp

f

mp

f

mp

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

25

Moderato 1. Ad

121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

26

21 *Cadence I. 66*

22 *Moderato I. 88*

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

27

161

25

mf

accel.

162 Allegro vivace

ff

mp

p

26

ff

27

28

29

30

31

32

27

28

29

30

31

32

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

28

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

Presto L. 108

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

29

239

240

ff

241

f

242

ff

243

f

244

ff

245

f

251

Presto L. 168

252

f

253

ff

254

ff

255

ff

256

f

257

Presto L. 168

258

ff

259

ff

260

ff

261

ff

262

ff

263

f

264

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

30



30

265

fff

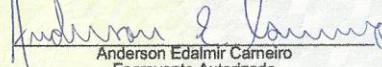
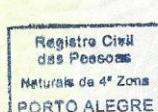
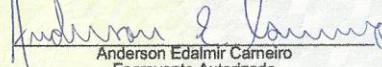
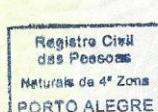
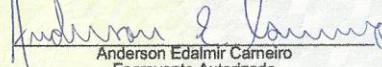
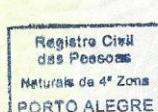
267

f

268

ff

ANEXO III
Documentos sobre Alfredo Silveira Dias Filho

 REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS																																																																		
CERTIDÃO DE ÓBITO NOME: ALFREDO SILVEIRA DIAS FILHO MATRÍCULA: 099804 01 55 1994 4 00246 022 0098041 78																																																																		
<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 15%;">SEXO</td> <td style="width: 15%;">COR</td> <td style="width: 70%;">ESTADO CIVIL E IDADE</td> </tr> <tr> <td>Masculino</td> <td>Branca</td> <td>Casado, com 63 anos de idade</td> </tr> <tr> <td colspan="2">NATURALIDADE</td> <td>DOCUMENTO DE IDENTIFICAÇÃO</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Porto Alegre-RS</td> <td>X.X.X.X.X.X.X.</td> </tr> <tr> <td colspan="2"></td> <td>ELEITOR</td> </tr> <tr> <td colspan="2"></td> <td>Sim</td> </tr> <tr> <td colspan="3">FILIAÇÃO E RESIDÊNCIA</td> </tr> <tr> <td colspan="3">Filho de Alfredo Silveira Dias e Lucia Oliveira Dias e era residente na(o) Rs-040, Km 37, Nº 23. 356, Viamão-RS.</td> </tr> <tr> <td colspan="2">DATA E HORA DE FALECIMENTO</td> <td>DIA MÊS ANO</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Vinte e cinco de março de um mil e novecentos e noventa e quatro, às onze horas e quinze minutos</td> <td>25 03 1994</td> </tr> <tr> <td colspan="3">LOCAL DE FALECIMENTO</td> </tr> <tr> <td colspan="3">Hospital Ernesto Dornelles , Porto Alegre, Rio Grande do Sul</td> </tr> <tr> <td colspan="3">CAUSA DA MORTE</td> </tr> <tr> <td colspan="3">Insuficiência respiratória, carcinoma de pulmão. Tipo de morte: natural.</td> </tr> <tr> <td colspan="2">SEPULTAMENTO/CREMAÇÃO (MUNICÍPIO E CEMITÉRIO, SE CONHECIDO)</td> <td>DECLARANTE</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Cemitério da Irmandade São Miguel e Almas em Porto Alegre-RS</td> <td>Ester Perfeito Goularte</td> </tr> <tr> <td colspan="3">NOME E NÚMERO DE DOCUMENTO DO MÉDICO QUE ATESTOU O ÓBITO</td> </tr> <tr> <td colspan="3">Cyro Alfredo Pinto Soares Leães, CRM nº 5.229</td> </tr> <tr> <td colspan="3">OBSERVAÇÕES AVERBAÇÕES</td> </tr> <tr> <td colspan="3">Era casado com Ester Perfeito Goularte. Óbito registrado em vinte e cinco de março de um mil e novecentos e noventa e quatro (25/03/1994). Era funcionário público estadual inativo. Não deixou bens. Não deixou testamento. Deixou os filhos(as) Tatiana e Mariele, com 18 e 13 anos de idade, respectivamente.</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: left; vertical-align: top;"> Registro Civil das Pessoas Naturais da 4ª Zona Titular do Ofício: Edair José Carneiro Comarca: Porto Alegre Porto Alegre - RS Av. Osvaldo Aranha, 374 - Bairro Bom Fim Fone: (51) 3227-2217 </td> <td style="text-align: right; vertical-align: top;"> O conteúdo da certidão é verdadeiro. Dou fé. Porto Alegre, 11 de abril de 2013.  Anderson Edalmir Carneiro Escrivente Autorizado </td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: left; vertical-align: top;"> Selo Digital de Fiscalização Notarial e Registral (Lei Estadual n.12.692/2006): Certidão: R\$ 18,10 - Processamento eletrônico: R\$ 3,10 - Selos: R\$ 0,85 - Nota nº 174564 A validade dos selos digitais poderá ser consultada no site do Tribunal de Justiça: www.tjrs.jus.br </td> <td style="text-align: right; vertical-align: top;">  </td> </tr> </table>	SEXO	COR	ESTADO CIVIL E IDADE	Masculino	Branca	Casado, com 63 anos de idade	NATURALIDADE		DOCUMENTO DE IDENTIFICAÇÃO	Porto Alegre-RS		X.X.X.X.X.X.X.			ELEITOR			Sim	FILIAÇÃO E RESIDÊNCIA			Filho de Alfredo Silveira Dias e Lucia Oliveira Dias e era residente na(o) Rs-040, Km 37, Nº 23. 356, Viamão-RS.			DATA E HORA DE FALECIMENTO		DIA MÊS ANO	Vinte e cinco de março de um mil e novecentos e noventa e quatro, às onze horas e quinze minutos		25 03 1994	LOCAL DE FALECIMENTO			Hospital Ernesto Dornelles , Porto Alegre, Rio Grande do Sul			CAUSA DA MORTE			Insuficiência respiratória, carcinoma de pulmão. Tipo de morte: natural.			SEPULTAMENTO/CREMAÇÃO (MUNICÍPIO E CEMITÉRIO, SE CONHECIDO)		DECLARANTE	Cemitério da Irmandade São Miguel e Almas em Porto Alegre-RS		Ester Perfeito Goularte	NOME E NÚMERO DE DOCUMENTO DO MÉDICO QUE ATESTOU O ÓBITO			Cyro Alfredo Pinto Soares Leães, CRM nº 5.229			OBSERVAÇÕES AVERBAÇÕES			Era casado com Ester Perfeito Goularte. Óbito registrado em vinte e cinco de março de um mil e novecentos e noventa e quatro (25/03/1994). Era funcionário público estadual inativo. Não deixou bens. Não deixou testamento. Deixou os filhos(as) Tatiana e Mariele, com 18 e 13 anos de idade, respectivamente.			Registro Civil das Pessoas Naturais da 4ª Zona Titular do Ofício: Edair José Carneiro Comarca: Porto Alegre Porto Alegre - RS Av. Osvaldo Aranha, 374 - Bairro Bom Fim Fone: (51) 3227-2217		O conteúdo da certidão é verdadeiro. Dou fé. Porto Alegre, 11 de abril de 2013.  Anderson Edalmir Carneiro Escrivente Autorizado	Selo Digital de Fiscalização Notarial e Registral (Lei Estadual n.12.692/2006): Certidão: R\$ 18,10 - Processamento eletrônico: R\$ 3,10 - Selos: R\$ 0,85 - Nota nº 174564 A validade dos selos digitais poderá ser consultada no site do Tribunal de Justiça: www.tjrs.jus.br		
SEXO	COR	ESTADO CIVIL E IDADE																																																																
Masculino	Branca	Casado, com 63 anos de idade																																																																
NATURALIDADE		DOCUMENTO DE IDENTIFICAÇÃO																																																																
Porto Alegre-RS		X.X.X.X.X.X.X.																																																																
		ELEITOR																																																																
		Sim																																																																
FILIAÇÃO E RESIDÊNCIA																																																																		
Filho de Alfredo Silveira Dias e Lucia Oliveira Dias e era residente na(o) Rs-040, Km 37, Nº 23. 356, Viamão-RS.																																																																		
DATA E HORA DE FALECIMENTO		DIA MÊS ANO																																																																
Vinte e cinco de março de um mil e novecentos e noventa e quatro, às onze horas e quinze minutos		25 03 1994																																																																
LOCAL DE FALECIMENTO																																																																		
Hospital Ernesto Dornelles , Porto Alegre, Rio Grande do Sul																																																																		
CAUSA DA MORTE																																																																		
Insuficiência respiratória, carcinoma de pulmão. Tipo de morte: natural.																																																																		
SEPULTAMENTO/CREMAÇÃO (MUNICÍPIO E CEMITÉRIO, SE CONHECIDO)		DECLARANTE																																																																
Cemitério da Irmandade São Miguel e Almas em Porto Alegre-RS		Ester Perfeito Goularte																																																																
NOME E NÚMERO DE DOCUMENTO DO MÉDICO QUE ATESTOU O ÓBITO																																																																		
Cyro Alfredo Pinto Soares Leães, CRM nº 5.229																																																																		
OBSERVAÇÕES AVERBAÇÕES																																																																		
Era casado com Ester Perfeito Goularte. Óbito registrado em vinte e cinco de março de um mil e novecentos e noventa e quatro (25/03/1994). Era funcionário público estadual inativo. Não deixou bens. Não deixou testamento. Deixou os filhos(as) Tatiana e Mariele, com 18 e 13 anos de idade, respectivamente.																																																																		
Registro Civil das Pessoas Naturais da 4ª Zona Titular do Ofício: Edair José Carneiro Comarca: Porto Alegre Porto Alegre - RS Av. Osvaldo Aranha, 374 - Bairro Bom Fim Fone: (51) 3227-2217		O conteúdo da certidão é verdadeiro. Dou fé. Porto Alegre, 11 de abril de 2013.  Anderson Edalmir Carneiro Escrivente Autorizado																																																																
Selo Digital de Fiscalização Notarial e Registral (Lei Estadual n.12.692/2006): Certidão: R\$ 18,10 - Processamento eletrônico: R\$ 3,10 - Selos: R\$ 0,85 - Nota nº 174564 A validade dos selos digitais poderá ser consultada no site do Tribunal de Justiça: www.tjrs.jus.br																																																																		



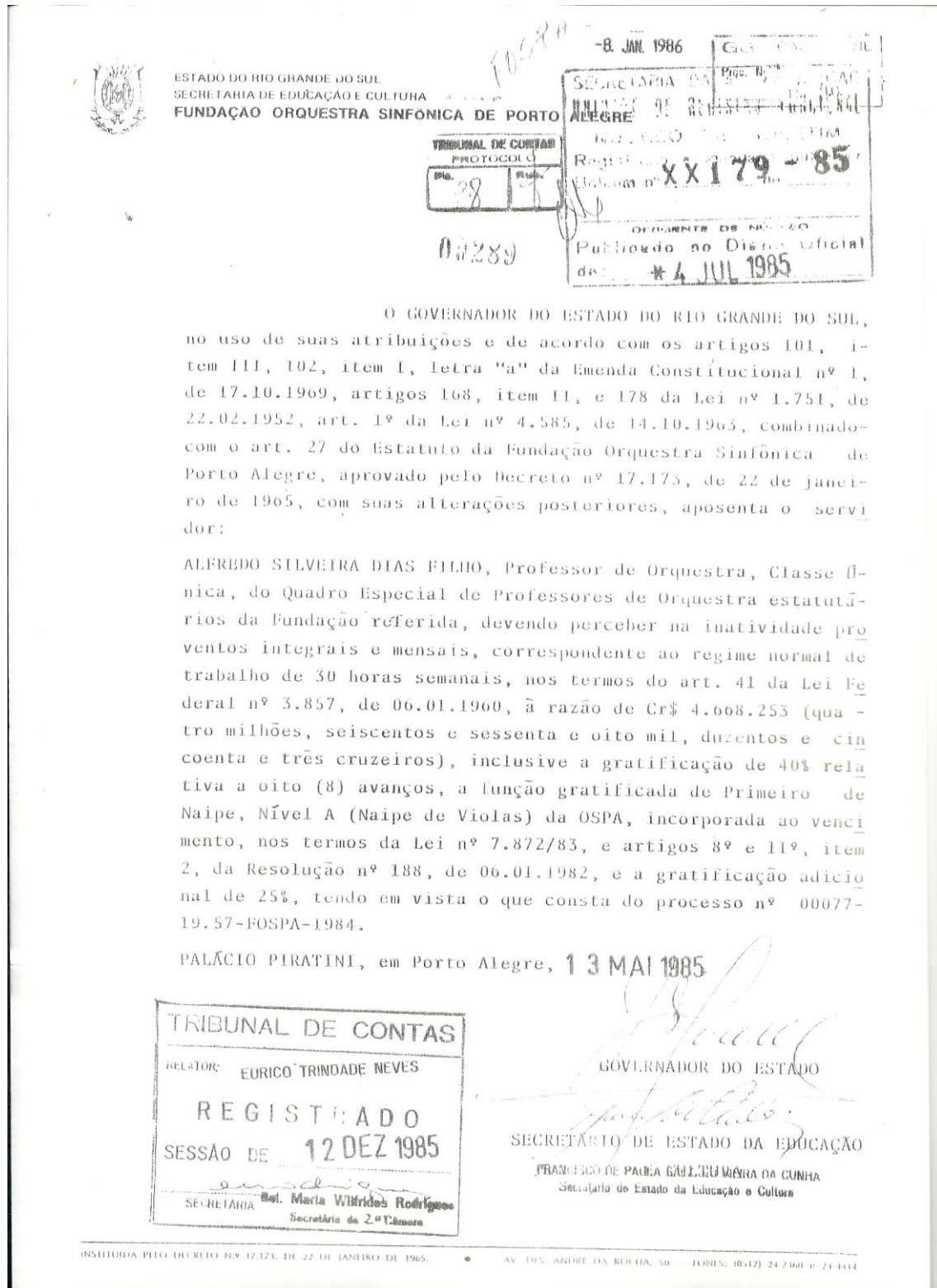
ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DA CULTURA
FUNDAÇÃO ORQUESTRA SINFÔNICA DE PORTO ALEGRE

DECLARAÇÃO

Declaramos, a pedido e para os devidos fins que,
ALFREDO SILVEIRA DIAS FILHO, foi servidor da Fundação Orquestra Sinfônica de Porto Alegre - FOSPA, inscrita no CNPJ sob nº 92.954.874/0001-04, estabelecida à Rua 24 de Outubro, 850 – Conj. 305, em Porto Alegre (RS), onde exerceu o cargo de Professor de Orquestra, Classe Única, do Quadro Especial de Professores de Orquestra Estatutários, nos períodos compreendidos entre 1º de julho de 1953 a 30 de abril de 1956 (exoneração, a pedido), readmitido em 1º de maio de 1959 a 31 de dezembro de 1959 (exoneração, a pedido), e readmitido em 1º de julho de 1960 até 25 de março de 1985.

Porto Alegre, 10 de abril de 2013.


João Gastão Tellier Flores
Superintendente Administrativo-Financeiro.



ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA
FUNDAÇÃO ORQUESTRA SINFÔNICA DE PORTO ALEGRE

TRIBUNAL DE CORTES		REQUERIMIENTO
PROTOCOLO		REGISTRO
BIG.	FECHA	
28		
		XX 179 - 85
DESPACHO DE NÚMERO		
Publicado no Diário Oficial		
data: 4 JUL 1985		

O GOVERNADOR DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL, no uso de suas atribuições e de acordo com os artigos 101, item III, 102, item I, letra "a" da Emenda Constitucional nº 1, de 17.10.1969, artigos 168, item II, e 178 da Lei nº 1.751, de 22.02.1952, art. 1º da Lei nº 4.585, de 14.10.1965, combinado com o art. 27 do Estatuto da Fundação Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, aprovado pelo Decreto nº 17.173, de 22 de janeiro de 1965, com suas alterações posteriores, aposenta o servidor;

ALFRIBDO SILVEIRA DIAS FILHO, Professor de Orquestra, Classe Única, do Quadro Especial de Professores de Orquestra estatutários da Fundação referida, devendo perceber na inatividade prventos integrais e mensais, correspondente ao regime normal de trabalho de 30 horas semanais, nos termos do art. 41 da Lei Federal nº 3.857, de 06.01.1960, à razão de Cr\$ 4.668.253 (quatro milhões, seiscentos e sessenta e oito mil, duzentos e cincocentas e três cruzeiros), inclusive a gratificação de 40% relativa a oito (8) avângos, a função gratificada de Primeiro de Naipe, Nível A (Naipe de Violas) da OSPA, incorporada ao vencimento, nos termos da Lei nº 7.872/83, e artigos 8º e 11º, item 2, da Resolução nº 188, de 06.01.1982, e a gratificação adicional de 25%, tendo em vista o que consta do processo nº 00077-19.57-FOSPA-1984.

PALÁCIO PIRATINI, em Porto Alegre, 13 MAI 1985.

TRIBUNAL DE CONTAS
RELATOR: EURICO TRINDADE NEVES
REGISTRADO
SESSÃO DE 12 DEZ 1985

GOVERNADOR DO ESTADO

SECRETÁRIO DE ESTADO DA EDUCAÇÃO

FRANCISCO DE PAULA GALLARDO MORAES DA CUNHA

Secretaria de Estado da Educação e Cultura



ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA
FUNDAÇÃO ORQUESTRA SINFÔNICA DE PORTO ALEGRE

C E R T I D Ã O

CERTIFICO, para fins de instruir processo de aposentadoria, que o servidor desta Fundação - ALFREDO SILVEIRA - DIAS FILHO, Professor de Orquestra, Classe Única, do Quadro Especial de Professores de Orquestra estatutários, admitido em 1º de julho de 1953, exonerado, a pedido, em 30.04.1956, readmitido em 1º.05.1959, exonerado, a pedido, em 31.12.1959, e readmitido em 1º.07.1960, teve a seguinte efetividade: - Ano de 1953 - efetivo de 1º de julho a 31 de dezembro, todo o período (184) dias; - Ano de 1954 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de dezembro, todo o período (365) dias; - Ano de 1955 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de dezembro, todo o período (365) dias; - Ano de 1956 -efetivo de 1º de janeiro a 30 de abril, todo o período (121) dias; - Ano de 1959 -efetivo de 1º de maio a 31 de dezembro, todo o período (245) dias; - Ano de 1960 -efetivo de 1º de julho a 31 de dezembro, todo o período (184) dias; - Ano de 1961 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de dezembro, todo o período (365) dias; - Ano de 1962 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de dezembro, todo o período (365) dias; - Ano de 1963 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de dezembro, todo o período (365) dias; - Ano de 1964 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de dezembro, todo o período (366) dias; - Ano de 1965 -efetivo de 1º de janeiro a 30 de abril; efetivo 28 dias em maio, com três (3) faltas justificadas; efetivo 27 dias em junho com três (3) faltas justificadas; efetivo de 1º de julho a 31 de agosto; efetivo 27 dias em setembro, com três (3) faltas justificadas; efetivo 15 dias em outubro, com dezesseis (16) faltas não justificadas; efetivo 15 dias em novembro, com quinze (15) faltas não justificadas; efetivo em dezembro (334) dias; - Ano de 1966 efetivo de 1º de janeiro a 28 de fevereiro; efetivo 17 dias em março, com treze (13) faltas não justificadas e uma (1) justificada; efetivo 16 dias em abril, com catorze (14) faltas não justificadas; efetivo em maio; efetivo 15 dias em junho, com quinze (15) faltas não justificadas; efetivo de 1º de julho a 31 de agosto; efetivo 12 dias em setembro, com dezessete (17) faltas não justificadas e uma (1) justificada; efetivo em setembro; efetivo 29 dias em novembro, com uma (1) falta não justificada; efe



ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA
FUNDAÇÃO ORQUESTRA SINFÔNICA DE PORTO ALEGRE

fls. 2

efetivo em dezembro (305) dias; - Ano de 1967 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de dezembro, todo o período (365) dias; - Ano de 1968 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de março; efetivo 20 dias em abril, com dez (10) dias em licença saúde; efetivo de 1º de maio a 31 de julho; efetivo 30 dias em agosto, com uma (1) falta não justificada; efetivo de 1º de setembro a 31 de dezembro (365) dias; - Ano de 1969 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de dezembro, todo o período (365) dias; - Ano de 1970 -efetivo de 1º de janeiro a 30 de junho; efetivo 28 dias em julho, com três(3) faltas justificadas; efetivo de 1º de agosto a 31 de dezembro, (365) dias; - Ano de 1971 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de março; efetivo 29 dias em abril, com uma (1) falta justificada; efetivo em maio; efetivo 29 dias em junho, com uma (1) falta justificada; efetivo de 1º de julho a 30 de setembro; efetivo 30 dias em outubro, com uma (1) falta justificada; efetivo 28 dias em novembro, com duas (2) faltas justificadas; efetivo em dezembro (365) dias; - Ano de 1972 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de dezembro, todo o período (366) dias; - Ano de 1973 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de dezembro, todo o período (365) dias; - Ano de 1974 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de março; efetivo 27 dias em abril, com uma (1) falta não justificada e duas (2) justificadas; efetivo em maio; efetivo 29 dias em junho, com uma (1) falta não justificada; efetivo 29 dias em julho, com duas (2) faltas não justificadas; efetivo 29 dias em agosto, com três dias, duas (2) faltas não justificadas; efetivo 28 dias em setembro, com duas (2) faltas não justificadas; efetivo 28 dias em outubro, com três (3) faltas não justificadas; efetivo 27 dias em novembro, com três (3) faltas não justificadas; efetivo 29 dias em dezembro, com duas (2) faltas não justificadas (367) dias; - Ano de 1975 -efetivo de 1º de janeiro a 30 de abril; efetivo 28 dias em maio, com três (3) faltas justificadas; efetivo de 1º de junho a 31 de dezembro (365) dias; - Ano de 1976 -efetivo de 1º de janeiro a 30 de novembro; efetivo 17 dias em dezembro, em licença saúde de catorze dias (14), (366) dias; - Ano de 1977 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de agosto; efetivo 29 dias em setembro, com uma (1) falta justificada; efetivo de 1º de outubro a 31 de dezembro (365) dias; - Ano de 1978 - efetivo de



ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA
FUNDAÇÃO ORQUESTRA SINFÔNICA DE PORTO ALEGRE

fls. 3

1º de janeiro a 31 de maio; efetivo 5 dias em junho, em licença saúde de vinte e cinco (25) dias; efetivo em julho; efetivo 30 dias em agosto, com uma (1) falta não justificada; efetivo de - 1º de setembro a 31 de dezembro (364) dias; - Ano de 1979 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de julho; efetivo 28 dias em agosto, com três (3) faltas não justificadas; efetivo de 1º de setembro a 31 de dezembro (362) dias; - Ano de 1980 - efetivo de 1º de janeiro a 30 de setembro; efetivo 28 dias em outubro, com três faltas não justificadas, digo, justificadas; efetivo 25 dias em novembro, em licença saúde de cinco (5) dias; efetivo em dezembro (366) dias; - Ano de 1981 - efetivo de 1º de janeiro a 31 de dezembro (365) dias; - Ano de 1982 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de março; efetivo 29 dias em abril, com uma (1) falta justificada; efetivo de 1º de maio a 30 de novembro; efetivo 16 dias em dezembro, com quinze (15) dias em licença saúde e uma (1) falta justificada (365) dias; - Ano de 1983 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de agosto; efetivo 5 dias em setembro; em licença saúde de 06 de setembro a 16 de novembro, com efetividade de 14 dias no mês; efetivo 30 dias em dezembro, com uma (1) falta justificada (365) dias; - Ano de 1984 -efetivo de 1º de janeiro a 30 de setembro; efetivo 17 dias em outubro, em licença saúde de catorze (14) dias; efetivo de 1º de novembro a 31 de dezembro (366) dias; - Ano de 1985 -efetivo de 1º de janeiro a 22 de março (81) dias. O tempo de serviço público estadual, até esta data, é de 10.197 (dez mil cento e noventa e sete) dias, somados a 2.513 (dois mil quinhentos e treze) dias de serviço público - federal, prestados ao Ministério do Exército, devidamente averbado (processo nº 00169/71-OSPA), e 598 (quinhentos e noventa e oito) dias, ou seja: 1/6 do tempo de serviço estadual, na conformidade do disposto na Lei nº 4.585, de 14.10.1963, face as disposições constantes na Ordem de Serviço nº 15/82, publicada no Diário Oficial de 29.10.1963, perfazendo o total de 13.308 (treze mil, trezentos e oito) dias, ou: 36 anos, 05 meses e 18 dias, descontadas as faltas não justificadas e os períodos para cômputo de 1/6 da Lei Suely. Por tempo de serviço público estadual, foram-lhe concedidos oito (8) avanços, gratificação adicional - de 15%, posteriormente, a de 25%, previstas no art. 110 da Lei



ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA
FUNDAÇÃO ORQUESTRA SINFÔNICA DE PORTO ALEGRE

fls. 4

nº 1.751/52, devidamente averbadas no Tribunal de Contas do Estado, um (1) período de Licença prêmio, decênio compreendido entre 1º.01.1975 e 31.12.1984. As férias pertinentes aos Quadros da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, Orquestra de Câmara OSPA e Escola de Música, são coletivas, concedidas no mês de janeiro de cada ano. Nada mais havendo a constar, foi lavrada a presente certidão, que vai assinada pela Assessora Administrativa, levando o visto do Senhor Diretor Superintendente. OSPA, em Porto Alegre, 22 de março de 1985.

Victória Simões José

V i s t o :

Diretor Superintendente

ANEXO IV
Questionário Técnico-interpretativo e resposta dos Sujeitos

Questões Pessoais.

- Há quanto tempo o senhor toca trompete?
- Com quem o senhor estudou?
- Qual o seu nível de formação acadêmica?
- Em quais instituições foram realizados bacharelado, mestrado e doutorado?
- Qual a sua linha de pesquisa atual?
- Onde o senhor trabalha atualmente?
- Há quanto tempo está nele?
- E antes, onde o senhor trabalhou e qual a função?
- O que o senhor considera suas principais atividades como trompetista?
-professor, recitalista, músico de orquestra, camerista ou solista
- O senhor já ouviu falar do Concerto para Trompete e Orquestra de Cordas de Alfredo Dias?
- O senhor já tocou a obra?
- Já assistiu alguém executar a obra?
- Por acaso o senhor conhece alguma gravação da obra?
- O senhor não possui nenhuma partitura da mesma não é?
- O senhor utiliza algum método para agrupar as frases?
- Se sim qual?

Questões sobre o Concerto para Trompete e Orquestra de Cordas de Alfredo Dias.

Primeiro Movimento

- Comparando as frases dos compassos 33-42 e 43-49, como o senhor consideraria a relação entre estas duas frases e como as executaria?
- Qual o caráter da vírgula no compasso 59: de respiração, cesura ou você não a realizaria?

B♭ Tpt.

cresc. poco a poco cresc.

56

59

f

- O trecho entre os compassos 82-95 possui apenas indicação de dinâmica “forte”. Como o senhor pensaria a relação de dinâmicas possíveis neste trecho que possui inclusive uma indicação de cedendo? Como o senhor pensaria as dinâmicas, já que o trecho todo está marcado para ser forte?
- No compasso 91 existe a indicação de um cedendo. Como o senhor pensaria este cedendo em relação à frase em que ele está inserido e a frase posterior?

B♭ Tpt.

ten.

ceder

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

Cb.

89

91

- No compasso 128 existem notas pontuadas e ligadas. Como o senhor descreveria a articulação a ser utilizada para estas notas?

- Nas quiáleras dos compassos 131 e 132 não existe uma indicação de articulação. Dentro do contexto musical que estas quiáleras aparecem, qual tipo de articulação o senhor escolheria?
- Há fermatas nos compassos 134 a 135. Como você interpreta este trecho em termos de respiração, conexão de notas e agógica?
- Existe um *glissando* indicado no compasso 136, mas ao mesmo tempo o autor colocou uma escala cromática rápida. Como o senhor sugeriria a execução? Alguma alteração na agógica seria sugerida?
- Existem acentos nos compassos 163 e 164. Como o senhor interpretaria o significado dos mesmos e como pensaria a sua execução?
- Em quanto à execução da cadência, o senhor poderia descrever como a interpretaria enquanto as indicações de dinâmica, andamento, respiração e articulação?

Segundo Movimento

- A que velocidade do metrônomo que o senhor faria o trecho “Mais movido” que começa no compasso 239?
- A frase dos compassos 227-234 repete-se mais duas vezes nos compassos 255-262 e 274-282 (desta vez com uma fermata). Como o senhor pensaria a relação entre estas repetições de uma mesma frase?

The musical score excerpt shows three staves. The top staff is for B♭ Trumpet (Bb Tpt.), the middle for Violin I (Vln. I), and the bottom for Violin II (Vln. II). Measure 277 starts with a dynamic 'cresc.' over a series of eighth-note chords. Measure 278 begins with a dynamic 'mf' followed by a 'ritard.'. The Vln. I part features a sustained note with a fermata. The Vln. II part consists of eighth-note chords.

- Como o senhor pensaria a fermata do compasso 280? Por exemplo: como uma separação para a próxima nota ou como uma nota longa que se liga à próxima?

Terceiro Movimento

- Na primeira frase do trompete neste movimento, que vai da anacruse do compasso 331 até o compasso 363, existem indicações de acento em notas específicas. Pensando nestas notas acentuadas dentro do contexto da frase, o senhor concorda com essa acentuação ou a mudaria?
- No trecho entre a anacruse do compasso 339 até o compasso 366 existe um trecho muito longo sem pausas. Como o senhor pensaria e onde colocarias as respirações e por quê?
- Neste mesmo trecho, o senhor pensaria as variações de dinâmicas como estão escritas ou algo diferentes?
- Ainda este mesmo trecho, como o senhor pensaria as acentuações indicadas?
- O trecho entre os compassos 385 -387 possui um padrão de intervalos em oitavas com indicação de *tenuto* e *staccato* em algumas notas. O senhor concorda com as indicações ou sugeriria uma articulação diferente? Por quê?

- Entre os compassos 427-429 existem indicações de *glissando*. O senhor pensaria em fazer estes *glissandi* como uma escala cromática ou pressionando meio pistão?
- No compasso 468 (o numero de ensaio 22) existe uma mudança de tempo. O senhor considera que existe uma mudança de caráter e consequentemente de articulação?
- No compasso 477 existe uma marcação de dinâmica específica onde num grupo de 4 semicolcheias a primeira é *tenuta*, segunda e terceira são ligadas e a quarta é *staccato*. O senhor concorda com estas indicações ou pensaria em fazer diferente?

Respostas do Sujeito 1 para as questões sobre o Concerto para Trompete e Orquestra de Cordas de Alfredo Dias.

Primeiro Movimento

- Comparando as frases dos compassos 33-42 e 43-49, como o senhor consideraria a relação entre estas duas frases e como as executaria? A frase é virtualmente a mesma, a não ser pelo complemento que se segue, eu tentaria criar alguma tensão a mais na segunda vez dando uma idéia de reforçar o que foi dito anteriormente.
- Qual o caráter da vírgula no compasso 59: de respiração, cesura ou você não a realizaria? Eu usaria para respirar!
- O trecho entre os compassos 82-95 possui apenas indicação de dinâmica “forte”. Como o senhor pensaria a relação de dinâmicas possíveis neste trecho que possui inclusive uma indicação de cedendo? Como o senhor pensaria as dinâmicas, já que o trecho todo está marcado para ser forte? Forte, pouco menos forte nas tercinas para potencializar o crescendo que se segue
- No compasso 91 existe a indicação de um cedendo. Como o senhor pensaria este cedendo em relação à frase em que ele está inserido e a frase posterior? Eu faria um cedendo, simplesmente isso!
- No compasso 128 existem notas pontuadas e ligadas. Como o senhor descreveria a articulação a ser utilizada para estas notas? Me parece que o compositor quer algo intermediário entre o notas curtas demais e ligadas. Em outras palavras, eu tocaria tenuto!
- Nas quiáleras dos compassos 131 e 132 não existe uma indicação de articulação. Dentro do contexto musical que estas quiáleras aparecem, qual tipo de articulação o senhor escolheria? Tenuto
- Há fermatas nos compassos 134 a 135. Como você interpreta este trecho em termos de respiração, conexão de notas e agógica? Não respiro entre as fermatas e as faço com pouca duração. Uso-as quase como que para fazer um ralentando gradual.
- Existe um *glissando* indicado no compasso 136, mas ao mesmo tempo o autor colocou uma escala cromática rápida. Como o senhor sugeriria a execução? Alguma alteração na agógica seria sugerida? Toco uma escala cromática.

- Existem acentos nos compassos 163 e 164. Como o senhor interpretaria o significado dos mesmos e como pensaria a sua execução? Vigor!
- Em quanto a execução da cadência, o senhor poderia descrever como a interpretaria enquanto as indicações de dinâmica, andamento, respiração e articulação? Seria diferente cada vez que tocasse!

Segundo Movimento

- A que velocidade do metrônomo que o senhor faria o trecho “Mais movido” que começa no compasso 239? Não sei que velocidade usei. Acho que o intérprete deve tocar na velocidade que se sente bem sem ferir o caráter da música
- A frase dos compassos 227-234 repete-se mais duas vezes nos compassos 255-262 e 274-282 (desta vez com uma fermata). Como o senhor pensaria a relação entre estas repetições de uma mesma frase? Acho que pequenas nuances de diferenças podem ser apropriadas, mas o caráter, a essência é a mesma
- Como o senhor pensaria a fermata do compasso 280? Por exemplo: como uma separação para a próxima nota ou como uma nota longa que se liga à próxima? Separação

Terceiro Movimento

- Na primeira frase do trompete neste movimento, que vai da anacruse do compasso 331 até o compasso 363, existem indicações de acento em notas específicas. Pensando nestas notas acentuadas dentro do contexto da frase, o senhor concorda com essa acentuação ou a mudaria? Não é uma questão de concordar. É o que o compositor escreveu!
- No trecho entre a anacruse do compasso 339 até o compasso 366 existe um trecho muito longo sem pausas. Como o senhor pensaria e onde colocarias as respirações e por quê? Nas notas pontuadas (no lugar do ponto) ou nas notas ligadas a notas iguais (a mesma coisa do ponto)

- Neste mesmo trecho, o senhor pensaria as variações de dinâmicas como estão escritas ou algo diferentes? Como está escrito
 - Ainda este mesmo trecho, como o senhor pensaria as acentuações indicadas? Como está escrito
 - O trecho entre os compassos 385 -387 possui um padrão de intervalos em oitavas com indicação de *tenuto* e *staccato* em algumas notas. O senhor concorda com as indicações ou sugeriria uma articulação diferente? Concordo! Por quê?
 - Entre os compassos 427-429 existem indicações de *glissando*. O senhor pensaria em fazer estes *glissandi* como uma escala cromática ou pressionando meio pistão? Meio piston
-
- No compasso 468 (o numero de ensaio 22) existe uma mudança de tempo. O senhor considera que existe uma mudança de caráter e consequentemente de articulação? Sim!
 - No compasso 477 existe uma marcação de dinâmica específica onde num grupo de 4 semicolcheias a primeira é *tenuta*, segunda e terceira são ligadas e a quarta é *staccato*. O senhor concorda com estas indicações ou pensaria em fazer diferente? Concordo!

Respostas do Sujeito 2 para as questões sobre o Concerto para Trompete e Orquestra de Cordas de Alfredo Dias.

Primeiro Movimento

- Comparando as frases dos compassos 33-42 e 43-49, como o senhor consideraria a relação entre estas duas frases e como as executaria?

São frases idênticas, inclusive o acompanhamento. Minha sugestão é que as frases sejam tocadas inteiramente ligadas, independente do fraseado proposto pelo compositor.

- Qual o caráter da vírgula no compasso 59: de respiração, cesura ou você não a realizaria?

É uma respiração, que anuncia uma nova melodia reafirmada pelo novo acompanhamento.

- O trecho entre os compassos 82-95 possui apenas indicação de dinâmica “forte”. Como o senhor pensaria a relação de dinâmicas possíveis neste trecho que possui inclusive uma indicação de cedendo? Como o senhor pensaria as dinâmicas, já que o trecho todo está marcado para ser forte?

Nesse caso, as articulações imprimirão a diferenciação de dinâmicas no trecho. Os compassos com notas ligadas sempre soarão menos sonoros que os trechos com articulação, ou seja, podemos seguir a sugestão do compositor. A diferenciação necessária será obtida naturalmente.

- No compasso 91 existe a indicação de um cedendo. Como o senhor pensaria este cedendo em relação à frase em que ele está inserido e a frase posterior?

Não é um cedendo, apesar da indicação do compositor. Ela tem uma função anacrústica em relação à frase que se segue, ela define uma divisão clara entre as frases.

- No compasso 128 existem notas pontuadas e ligadas. Como o senhor descreveria a articulação a ser utilizada para estas notas?

Minha decisão seria baseada na parte do Violino 1. Nota-se que as notas estão separadas com movimentação de arco e violoncelos com pizz. Logo, faria a opção por ignorar a ligadura, destacando todas as notas.

- Nas quiáteras dos compassos 131 e 132 não existe uma indicação de articulação. Dentro do contexto musical que estas quiáteras aparecem, qual tipo de articulação o senhor escolheria?

Pensaria em uma articulação “normal”. A importância maior seria ao agrupamento de notas e na ênfase da tercina para contrabalançar com o ritmo binário no acompanhamento.

- Há fermatas nos compassos 134 a 135. Como você interpreta este trecho em termos de respiração, conexão de notas e agógica?

O trecho é pequeno, não necessitamos respirar, nem por motivos fraseológicos nem técnicos/musicais. As semicolcheias são anacruses do tempo seguinte, todos em intervalos de semitom.

- Existe um *glissando* indicado no compasso 136, mas ao mesmo tempo o autor colocou uma escala cromática rápida. Como o senhor sugeriria a execução? Alguma alteração na agógica seria sugerida?

Penso o trecho como notas cromáticas, sem *glissandi*. Partindo e chegando mais lentamente. A velocidade seria máxima no meio do grupo.

- Existem acentos nos compassos 163 e 164. Como o senhor interpretaria o significado dos mesmos e como pensaria a sua execução?

A força do acento está na semínima. Penso que o compositor deseja induzir o intérprete a imprimir mais ênfase às semicolcheias, pois o tempo é muito curto para que uma diferenciação nos acentos seja percebida pelo ouvinte.

- Em quanto a execução da cadência, o senhor poderia descrever como a interpretaria enquanto as indicações de dinâmica, andamento, respiração e articulação?

Respirações nas cesuras, no compasso 185, após o Fá no compasso 190 e após o Sol no compasso 191. Articulações conforme a indicação do autor e acelerando e desacelerando em notas de um mesmo ritmo.

Segundo Movimento

- A que velocidade do metrônomo que o senhor faria o trecho “Mais movido” que começa no compasso 239?

Não pensaria em indicações metronômicas. **Mais movido** é uma indicação de caráter. Ele deve vir naturalmente de cada intérprete, sua contribuição pessoal para a obra.

- A frase dos compassos 227-234 repete-se mais duas vezes nos compassos 255-262 e 274-282 (desta vez com uma fermata). Como o senhor pensaria a relação entre estas repetições de uma mesma frase?

Tecnicamente não é necessário pensar uma relação entre as frases. Porém, penso que diferenciações de dinâmicas e agógicas poderiam enriquecer a obra.

- Como o senhor pensaria a fermata do compasso 280? Por exemplo: como uma separação para a próxima nota ou como uma nota longa que se liga à próxima?

Como uma separação entre as notas. A dinâmica corrobora minha decisão.

Terceiro Movimento

- Na primeira frase do trompete neste movimento, que vai da anacruse do compasso 331 até o compasso 363, existem indicações de acento em notas específicas. Pensando nestas notas acentuadas dentro do contexto da frase, o senhor concorda com essa acentuação ou a mudaria?

Concordo com a sugestão do autor. Acentuações são articulações e imprimem o caráter necessário ao movimento.

- No trecho entre a anacruse do compasso 339 até o compasso 366 existe um trecho muito longo sem pausas. Como o senhor pensaria e onde colocarias as respirações e por quê?

Respiração nas mínimas e/ou nas notas pontuadas. Pensando na ressonância, o ponto não faz falta.

- Neste mesmo trecho, o senhor pensaria as variações de dinâmicas como estão escritas ou algo diferentes?

Sempre pensar em variações de dinâmicas. É o tempero.

- Ainda este mesmo trecho, como o senhor pensaria as acentuações indicadas?

Nota-se uma indicação de ênfase nas síncopes. Eu obedeceria à sugestão do compositor.

- O trecho entre os compassos 385 -387 possui um padrão de intervalos em oitavas com indicação de *tenuto* e *staccato* em algumas notas. O senhor concorda com as indicações ou sugeriria uma articulação diferente? Por quê?

Não concordo. Penso que as colcheias devem ser mais curtas, criando mais energia para os saltos de oitavas.

- Entre os compassos 427-429 existem indicações de *glissando*. O senhor pensaria em fazer estes *glissandi* como uma escala cromática ou pressionando meio pistão?

Meio pistão. Opinião pessoal, sem reflexão *a priori*.

- No compasso 468 (o numero de ensaio 22) existe uma mudança de tempo. O senhor considera que existe uma mudança de caráter e consequentemente de articulação?

Sim. O *expressivo* domina o trecho em termos de articulação. Todas as notas com *tenuto*.

- No compasso 477 existe uma marcação de dinâmica específica onde num grupo de 4 semicolcheias a primeira é *tenuta*, segunda e terceira são ligadas e a quarta é *staccato*. O senhor concorda com estas indicações ou pensaria em fazer diferente?

Sim, mas entendendo que o compositor pode estar sugerindo ênfase nessa primeira semicolcheia como reforço da harmonia.

Respostas do Sujeito 3 para as questões sobre o Concerto para Trompete e Orquestra de Cordas de Alfredo Dias.

Primeiro Movimento

- Comparando as frases dos compassos 33-42 e 43-49, como o senhor consideraria a relação entre estas duas frases e como as executaria?

Como são frases praticamente idênticas, interpretaria com diferentes nuances em cada vez, utilizando diferentes níveis de dinâmica e de fraseado.

- Qual o caráter da vírgula no compasso 59: de respiração, cesura ou você não a realizaria?

Para mim é uma respiração e a realizaria sim, já que foi apontada pelo compositor.

- O trecho entre os compassos 82-95 possui apenas indicação de dinâmica “forte”. Como o senhor pensaria a relação de dinâmicas possíveis neste trecho que possui inclusive uma indicação de cedendo? Como o senhor pensaria as dinâmicas, já que o trecho todo está marcado para ser forte?

Embora esteja escrito forte, o acompanhamento está todo em piano. Desta forma, não tocaria o trecho forte, mas utilizaria do conceito de dinâmica Rítmica (Schlueter), ou seja, intensificaria as notas de menor valor rítmico.

- No compasso 91 existe a indicação de um cedendo. Como o senhor pensaria este cedendo em relação à frase em que ele está inserido e a frase posterior?

Eu faria um pequeno *ritenuto* no compasso inteiro. No próximo compasso, retomaria o tempo da peça.

- No compasso 128 existem notas pontuadas e ligadas. Como o senhor descreveria a articulação a ser utilizada para estas notas?

Em casos como este, geralmente utilizo uma articulação semelhante ao *tenuto* com ponto, ou seja, a nota não é separada, mas possui um valor maior que o *staccato*. Como é apresentada pela primeira vez na obra tal articulação, acho bastante importante apresentá-la de forma homogênea ao longo da peça.

- Nas quiáleras dos compassos 131 e 132 não existe uma indicação de articulação.

Dentro do contexto musical que estas quiáleras aparecem, qual tipo de articulação o senhor escolheria?

Certamente *Tenuto*, uma vez que o compositor sempre se preocupou em indicar as articulações das frases apresentadas anteriormente.

- Há fermatas nos compassos 134 a 135. Como você interpreta este trecho em termos de respiração, conexão de notas e agógica?

No compasso 134, simplesmente tocaria uma nota de 1 tempo e $\frac{1}{2}$ na nota Mi, seguindo para o próximo compasso em tempo.

Como há também uma fermata no C.B. no segundo e no quarto tempo, eu faria, na linha melódica do trompete, a fermata nesses mesmos tempos no compasso 135. Ou seja, tocaria 1 tempo e $\frac{1}{2}$ nas notas si e sol#, realizando um pequeno ritenuto neste compasso.

- Existe um *glissando* indicado no compasso 136, mas ao mesmo tempo o autor colocou uma escala cromática rápida. Como o senhor sugeriria a execução? Alguma alteração na agógica seria sugerida?

Como a estrutura melódica da obra não sugere mudanças brusacas e utilização de efeitos no trompete, acredito que usar m *glissando* seria pouco adequado. Eu optaria em tocar esta escala cromática, iniciando-a de forma lenta e acelerando. Ademais, poderia subdividi-la em 3 grupos de 4 semicolcheias, o que proporcionaria maior precisão rítmica.

- Existem acentos nos compassos 163 e 164. Como o senhor interpretaria o significado dos mesmos e como pensaria a sua execução?

Como há um silêncio no acompanhamento, tal trecho pode ser interpretado com uma dinâmica forte, mas confortável, sem forçar a sonoridade. Como se trata de *marcados*, é importante tocá-los de forma homogênea e com as características dessa articulação.

- Em quanto a execução da cadência, o senhor poderia descrever como a interpretaria enquanto as indicações de dinâmica, andamento, respiração e articulação?

O compositor sempre procurou descrever o caráter que desejava em cada frase, período etc da obra. Na cadência há também essa descrição de caráter. Sinceramente, pouquíssimas alterações eu realizaria em suas indicações. As alterações que eu faria seriam:

1 – Tocar os andamentos indicados como *Presto* de forma mais lenta do que *Presto*, ou seja, utilizando o conceito de Acústica Rítmica;

2 – Não realizaria a respiração indicada pelo compositor no compasso 180, pois certamente atrapalharia a condução da frase;

3 – No compasso 195, certamente utilizaria do conceito de Dinâmica de Acústica, ou seja, interpretaria as notas graves com uma leve inflexão, conduzindo-as para as agudas.

Segundo Movimento

- A que velocidade do metrônomo que o senhor faria o trecho “Mais movido” que começa no compasso 239?

Devido a indicação de 80 (Andantino) expressada no início do movimento, a velocidade do trecho Mais movido deve ser no máximo de 95, devido ao caráter do movimento.

- A frase dos compassos 227-234 repete-se mais duas vezes nos compassos 255-262 e 274-282 (desta vez com uma fermata). Como o senhor pensaria a relação entre estas repetições de uma mesma frase?

No caso de obras deste período, acredito ter a liberdade de realizar pequenas variações de dinâmica e fraseado, pois, com essas variações, pode-se alcançar diferenciadas “cores” sonoras utilizando o mesmo material temático.

- Como o senhor pensaria a fermata do compasso 280? Por exemplo: como uma separação para a próxima nota ou como uma nota longa que se liga à próxima?

Certamente tocaria as duas notas separadas, pois tratam-se de dois climas que se complementam.

Terceiro Movimento

- Na primeira frase do trompete neste movimento, que vai da anacruse do compasso 331 até o compasso 363, existem indicações de acento em notas específicas. Pensando nestas notas acentuadas dentro do contexto da frase, o senhor concorda com essa acentuação ou a mudaria?

Não mudaria, pois as indicações do compositor parecem estar bem claras.

- No trecho entre a anacruse do compasso 339 até o compasso 366 existe um trecho muito longo sem pausas. Como o senhor pensaria e onde colocarias as respirações e por quê?

Como regra geral, em lugares onde não há pausas, sempre procuro respirar nos finais das frases. Há também ocasiões como ligaduras de notas longas que podem-se suprimir o final da ligadura, colocando uma respiração. Tal procedimento pode ser realizado entre os compassos 343 e 344, onde a primeira semicolcheia do 344 pode ser interpretada como uma pausa, o que possibilitará uma respiração.

- Neste mesmo trecho, o senhor pensaria as variações de dinâmicas como estão escritas ou algo diferentes?

Seguiria as indicações originais de dinâmica.

- Ainda este mesmo trecho, como o senhor pensaria as acentuações indicadas?

Como eu não toquei a peça com cordas, talvez eu tocassem os marcados de forma mais leve.

- O trecho entre os compassos 385 -387 possui um padrão de intervalos em oitavas com indicação de *tenuto* e *staccato* em algumas notas. O senhor concorda com as indicações ou sugeriria uma articulação diferente? Por quê?

Nesse trecho específico eu não tocaria exatamente com a articulação indicada pelo compositor, mas tocaria as colcheias com um *Tenuto/Staccato* e as semicolcheias com um *Tenuto*. Justifico minha alteração por acreditar que a articulação sugerida oferecerá uma caráter mais dolce ao trecho.

- Entre os compassos 427-429 existem indicações de *glissando*. O senhor pensaria em fazer estes *glissandi* como uma escala cromática ou pressionando meio pistão?

Neste caso, utilizando meio pistão.

- No compasso 468 (o numero de ensaio 22) existe uma mudança de tempo. O senhor considera que existe uma mudança de caráter e consequentemente de articulação?

Certamente há uma mudança de articulação, pois pode ser verificada nas expressões colocadas pelo compositor.

- No compasso 477 existe uma marcação de dinâmica específica onde num grupo de 4 semicolcheias a primeira é *tenuta*, segunda e terceira são ligadas e a quarta é *staccato*. O senhor concorda com estas indicações ou pensaria em fazer diferente?

Eu concordo com a articulação indicada pelo compositor. Apenas colocaria um ponto na segunda nota da ligadura, para que haja maior destaque da nota em *staccato* subsequente.