

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
DOUTORADO EM MÚSICA

O TROMPETE NOS CHOROS DE HEITOR VILLA-LOBOS  
- POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS NO ÂMBITO  
DA ORQUESTRA SINFÔNICA

ANTONIO MARCOS SOUZA CARDOSO

RIO DE JANEIRO, MARÇO 2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
DOUTORADO EM MÚSICA

O TROMPETE NOS CHOROS DE HEITOR VILLA-LOBOS  
- POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS NO ÂMBITO  
DA ORQUESTRA SINFÔNICA

por

ANTONIO MARCOS SOUZA CARDOSO

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação do Professor Dr. Nailson de Almeida Simões.

RIO DE JANEIRO, MARÇO 2009.

C268 Cardoso, Antonio Marcos Souza.  
O trompete nos choros de Heitor Villa-Lobos – possibilidades interpretativas no âmbito da orquestra sinfônica / Antonio Marcos Souza Cardoso, 2009.  
185f. + CD-ROM

Orientador: Nailson de Almeida Simões.  
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

1. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959 – Crítica e interpretação. 2. Choro (Música). 3. Trompete. 4. Orquestras sinfônicas e filarmônicas.  
I. Simões, Nailson de Almeida. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Música. III. Título.

CDD – 780.92

Autorizo a cópia da minha dissertação/tese "O Trompete nos Choros de Heitor Villa-Lobos – Possibilidades Interpretativas no âmbito da orquestra sinfônica", para fins didáticos



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**

Centro de Letras e Artes – CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM  
Mestrado e Doutorado

**TÍTULO DA TESE**

**“O TROMPETE NOS CHOROS DE HEITOR VILLA-LOBOS: possibilidades interpretativas no âmbito da orquestra sinfônica”**

por

ANTONIO MARCOS SOUZA CARDOSO

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professor Doutor Nailson de Almeida Simões (Orientador)

---

Professor Doutor Ricardo Tacuchian

---

Professor Doutor Radegundis Feitosa Nunes

---

Professor Doutor Sergio Barrenechea

---

Professor Doutor Guilherme Bernstein Seixas

Conceito: APROVADO

MARÇO DE 2009

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240

Tel: (0xx21) 2542-2554

<http://www.unirio.br/cla-ppgm@unirio.br>

Dedicado à memória da Tia Nadja.

A decodificação e a interpretação de um texto musical, em todos os seus níveis, e o preparo técnico para a realização instrumental resultam de profunda elaboração intelectual. O intérprete transita ao natural por esses caminhos como parte integrante de sua atividade; é, portanto, e pela sua própria natureza, um pesquisador, no sentido amplo do termo.

Guerchfeld

## AGRADECIMENTOS

Escrever a página de agradecimentos é um motivo de alegria depois de tantos anos debruçado sobre livros e partituras, ouvindo atentamente a obra de Villa-Lobos e praticando os trechos que o maestro nos deixou em seus *Choros*. Tenho aqui a oportunidade de agradecer aos que me ajudaram nesse longo caminho.

Meu muito obrigado a minha filha Fernanda, que sempre permitiu minha ausência em viagens que pareciam intermináveis, resolvendo sozinha as tarefas de casa, não só escolares, em uma atitude adulta e madura digna das grandes pessoas.

Agradeço aos meus pais pela torcida e preocupação, significado de muito carinho e apoio.

A Jaqueline por tudo.

Meus coordenadores e diretores na Faculdade de Música, Grácia, Heloísa e Raquel; aos maestros da OFES, Helder e Modesto, que compreenderam minhas ausências durante todo o processo de pesquisa.

Agradeço aos meus companheiros de naipe: Marcelo Madureira, Alan, Ricardo, Fernandinho, Fredson e Jorge pela gravação do naipe no *Choros nº10* e ao maestro Modesto por conduzir este trabalho. Músicos e pessoas da mais alta estirpe.

A equipe de professores da UNIRIO: Rosana Lanzelotte, Tom Moore, Laura Ronai, Carole Gubernikoff, Márcia Taborda, Marta Ulhôa, Ricardo Tacuchian e, ao secretário do PPGM, “Seo” Aristides. Agradeço a todos pelos ensinamentos e pelo auxílio nos procedimentos acadêmicos.

Aos meus tradutores preferidos: Emmanuelle e Johnson.

Ao Professor Radegundis Feitosa pela disponibilidade.

Agradeço ao meu Mestre, Nailson Simões, pela confiança, pelo exemplo a ser seguido como trompetista e pela amizade nessas duas décadas de convivência.

A equipe do Museu Villa-Lobos e da Biblioteca Nacional pela colaboração e auxílio.

Finalizando, mas não menos importante, gostaria de agradecer aos amigos e aos anônimos que cruzaram meu caminho nesses anos, muitas vezes com auxílio triviais, mas que proporcionaram uma jornada tranqüila. Aos que em silêncio e na distância simplesmente torceram registro aqui os meus sinceros agradecimentos.



CARDOSO, Antonio Marcos S. *O Trompete nos Choros de Heitor Villa-Lobos – Possibilidades Interpretativas no âmbito da orquestra sinfônica*. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Os *Choros* sinfônicos, em sua orquestração grandiosa e exuberante, oferecem ao trompetista de orquestra desafios de ordem técnica e interpretativa. Discutimos a totalidade das partes destinadas ao trompete e as possibilidades aqui sugeridas são analisadas à luz da partitura, visualizadas através de gráficos e corroboradas através da revisão da literatura, oferecendo ao intérprete ferramentas que situam o trompete na série dos *Choros*.

Palavras-Chave: Villa-Lobos, *Choros*, Trompete, Orquestra Sinfônica, Interpretação.

CARDOSO, Antonio Marcos S. *“The trumpet in the Choros of Heitor Vila-Lobos: Interpretative Possibilities in the sphere of the Symphony Orchestra”*. 2009. *Doctoral Thesis* (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## ABSTRACT

The Symphonic Choros, through their immense and glamorous orchestration, offer to the orchestral trumpet player technical and interpretative challenges. We have discussed the totality of the parts intended for the instrumentalist, as well as the possibilities here suggested as being both exclusively analyzed on the music score itself, and visualized through some graphics. The corroboration through the revision of the literature, also offers to the interpreter indispensable tools which guide the trumpet player in the Choros.

Keywords: Villa-Lobos, Choros, Trumpet, Symphony Orchestra, Musical Interpretation

CARDOSO, Antonio Marcos S. “*Die Trompete in den Choros von Heitor Villa-Lobos - Interpretationsmöglichkeiten im Rahmen des Spielens im Orchester*”. 2009. Dissertation. (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## ÜBERBLICK

Die symphonischen *Choros* in ihrer grandiosen und üppigen Orchestrierung stellen sowohl technische als auch interpretative Herausforderungen für den/die TrompeterIn dar. Die hier dargestellten Stimmen für Trompete, sowie die hier vorgeschlagenen Interpretationsmöglichkeiten ergeben sich durch die Analyse auf Grundlage der Partitur. Sie sind anhand von Graphiken visualisiert und werden auf Grundlage der Literatur zum Thema bestärkt, um dem Interpreten Mittel zu bieten, die Rolle der Trompete im Rahmen der Orchestrierung des *Choros*.

Schlagwörter: Villa-Lobos, Choros, Trompete, Orchester, Interpretation.

## Sumário

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS .....	xiii
INTRODUÇÃO .....	1
DEFINIÇÃO DE TERMOS .....	6
1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA.....	7
2. PROCEDIMENTOS INTERPRETATIVOS PARA O TROMPETE NOS <i>CHOROS</i> .....	24
2.1. <i>Choros n°6</i> .....	24
2.2. <i>Choros n°8</i> .....	47
2.3. <i>Choros n°9</i> .....	70
2.4. <i>Choros n°10</i> .....	86
2.5. <i>Choros n°11</i> .....	102
2.6. <i>Choros n°12</i> .....	135
2.7. Introdução aos <i>Choros</i> .....	170
CONCLUSÃO .....	178
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	181
REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS .....	183
PARTITURAS .....	183
ÍNDICE REMISSIVO.....	184
ANEXOS.....	186
ANEXO I .....	187
Discografia dos <i>Choros</i> .....	187
ANEXO II .....	191
Trechos Orquestrais para Trompete .....	191

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 2.1-1, <i>Choros nº6</i> , c.23 a c.29, trompetes, oboés e trombones. ....	25
Exemplo 2.1-2, <i>Choros nº6</i> , c.23, ritmo violinos. ....	26
Exemplo 2.1-3, <i>Choros nº6</i> , c.26, oboés, clarinetas, fagote, contra-fagote e violinos. ....	26
Exemplo 2.1-4, <i>Choros nº6</i> , c.34, trompetes, harpa e violoncelo. ....	27
Exemplo 2.1-5, <i>Choros nº6</i> , c.35 a c.38, <i>solo</i> trompete 1. ....	27
Exemplo 2.1-6, <i>Choros nº6</i> , c.35, célula do solo e análise gráfica. ....	28
Exemplo 2.1-7, <i>Choros nº6</i> , c.35, detalhamento da análise gráfica. ....	28
Exemplo 2.1-8, <i>Choros nº6</i> , c.42, trompete 3. ....	28
Exemplo 2.1-9, <i>Choros nº6</i> , c.34, trompas. ....	29
Exemplo 2.1-10, <i>Choros nº6</i> , c.44 a c.45, <i>solis</i> trompetes 1 e 2. ....	29
Exemplo 2.1-11, <i>Choros nº6</i> , c.46, trompetes 1 e 2 em oitavas. ....	29
Exemplo 2.1-12, <i>Choros nº6</i> , c.46, análise gráfica comparativa da gravação pela <i>Gran Canaria Orchestra</i> . ....	30
Exemplo 2.1-13, <i>Choros nº6</i> , c.50, trompetes 3 e 4. ....	30
Exemplo 2.1-14, <i>Choros nº6</i> , c.54, crescendo trompetes 1 e 2. ....	31
Exemplo 2.1-15, <i>Choros nº6</i> , c.63, trompetes 1, 2, 3 e 4. ....	31
Exemplo 2.1-16, <i>Choros nº6</i> , c.63, rítmica do trecho. ....	31
Exemplo 2.1-17, <i>Choros nº6</i> , c.67, surdina de metal, acentuação de mínima pontuada. ....	32
Exemplo 2.1-18, <i>Choros nº6</i> , c.83, <i>solo</i> trompete 1 e agrupamento de notas. ....	33
Exemplo 2.1-19, <i>Choros nº6</i> , c.96, <i>solo</i> trompete 1. ....	33
Exemplo 2.1-20, <i>Choros nº6</i> , c.96, orquestração em n.11, <i>solo</i> trompete 1. ....	33
Exemplo 2.1-21, <i>Choros nº6</i> , c.116, trompetes 1 e 2. ....	34
Exemplo 2.1-22, <i>Choros nº6</i> , c.152, <i>solis</i> trompete 1. ....	35
Exemplo 2.1-23, <i>Choros nº6</i> , c.191, trompetes 1 e 2. ....	35
Exemplo 2.1-24, <i>Choros nº6</i> , c.194, <i>solo</i> alternado entre trompetes 1 e 2. ....	36
Exemplo 2.1-25, <i>Choros nº6</i> , c.194, acompanhamento <i>solo</i> . ....	37
Exemplo 2.1-26, <i>Choros nº6</i> , c. 210, <i>stacatto</i> para trompetes 2, 3 e 4. ....	37
Exemplo 2.1-27, <i>Choros nº6</i> , c.253, Vivace, partes de trompetes. ....	38
Exemplo 2.1-28, <i>Choros nº6</i> , c.286, <i>solo</i> trompete 1. ....	38
Exemplo 2.1-29, <i>Choros nº6</i> , c.363, Poco allegretto, trompetes 1 e 2. ....	39
Exemplo 2.1-30, <i>Choros nº6</i> , c.363, análise gráfica do trecho. ....	39
Exemplo 2.1-31, <i>Choros nº6</i> , c.404, trompetes 1, 2, 3 e 4. ....	40
Exemplo 2.1-32, <i>Choros nº6</i> , c.414, alternância trompetes 2 e 1. ....	40
Exemplo 2.1-33, <i>Choros nº6</i> , c.440, trompetes 1, 2, 3 e 4. ....	41
Exemplo 2.1-34, <i>Choros nº6</i> , c.477, <i>solo</i> trompete 1. ....	41
Exemplo 2.1-35, <i>Choros nº6</i> , c.491, trompetes 1, 2 e 3. ....	42
Exemplo 2.1-36, <i>Choros nº6</i> , c.643, articulações variadas para trompetes 1, 2, 3 e 4. ....	42
Exemplo 2.1-37, <i>Choros nº6</i> , c.643, <i>tenutas</i> e agrupamento de notas. ....	43
Exemplo 2.1-38, <i>Choros nº6</i> , c.647, <i>stacatti</i> e <i>tenutas</i> trompete 1. ....	43
Exemplo 2.1-39, <i>Choros nº6</i> , c.677, trompetes 1, 2, 3 e 4. ....	44
Exemplo 2.1-40, <i>Choros nº6</i> , c.695, trompetes 1, 2 e 3. ....	44
Exemplo 2.1-41, <i>Choros nº6</i> , c.708, longos acordes para trompetes 1, 2, 3 e 4. ....	45
Exemplo 2.1-42, <i>Choros nº6</i> , c.708, parte para flautas, trompetes e fagotes. ....	45
Exemplo 2.2-1, <i>Choros nº8</i> , c.15, movimento da melodia trompete vs violinos. ....	48
Exemplo 2.2-2, <i>Choros nº8</i> , c.18, trompetes em oitava. ....	49

Exemplo 2.2-3, <i>Choros nº8</i> , c.19, elemento de destaque no trecho. ....	49
Exemplo 2.2-4, <i>Choros nº8</i> , c.25, trompetes 1 e 2 em uníssono.....	50
Exemplo 2.2-5, <i>Choros nº8</i> , relação entre melodia de trompete (c.25) e violinos (c.26). ....	50
Exemplo 2.2-6, <i>Choros nº8</i> , c. 25, articulação sugerida. ....	50
Exemplo 2.2-7, <i>Choros nº8</i> , c.32, trompetes 1 e 2. ....	51
Exemplo 2.2-8, <i>Choros nº8</i> , c.42 e c.43, trompetes 1, 2 e 3 com sugestão interpretativa.....	51
Exemplo 2.2-9, <i>Choros nº8</i> , c.55, trompetes 1 e 2 em uníssono.....	52
Exemplo 2.2-10, <i>Choros nº8</i> , c.61, trompetes 1 e 2 com temas distintos. ....	53
Exemplo 2.2-11, <i>Choros nº8</i> , c.70, trompete 1. ....	53
Exemplo 2.2-12, <i>Choros nº8</i> , c.84, trompete 1. ....	54
Exemplo 2.2-13, <i>Choros nº8</i> , c.84, sugestão interpretativa baseada na parte de violinos 1. ....	54
Exemplo 2.2-14, <i>Choros nº8</i> , c.11, trompetes 1 e 2. ....	55
Exemplo 2.2-15, <i>Choros nº8</i> , c.110, trompetes 1 e 2 em uníssono.....	55
Exemplo 2.2-16, <i>Choros nº8</i> , c.117, trompetes 1 e 2 com sugestão interpretativa. ....	56
Exemplo 2.2-17, <i>Choros nº8</i> , c. 125, trompetes 1 e 2.....	56
Exemplo 2.2-18, <i>Choros nº8</i> , c.130, trompetes 1 e 2.....	57
Exemplo 2.2-19, <i>Choros nº8</i> , c.139, trompetes 1 e 2, agrupamento de notas. ....	57
Exemplo 2.2-20, <i>Choros nº8</i> , c.139, trompetes 1 e 2, articulação sugerida.....	57
Exemplo 2.2-21, <i>Choros nº8</i> , c.161, <i>solo</i> trompete 1.....	58
Exemplo 2.2-22, <i>Choros nº8</i> , c.171, trompetes 1, 2 e 3.....	58
Exemplo 2.2-23, <i>Choros nº8</i> , c.193, trompetes 1 e 2.....	59
Exemplo 2.2-24, <i>Choros nº8</i> , c.196, terceiro trompete com sugestão interpretativa. ....	59
Exemplo 2.2-25, <i>Choros nº8</i> , c.209, <i>solo</i> trompetes 1 e 2. ....	60
Exemplo 2.2-26, <i>Choros nº8</i> , c.217, trompetes 1, 2 e 3 com agrupamento de notas. ....	60
Exemplo 2.2-27, <i>Choros nº8</i> , c.217, trompetes 1, 2 e 3 com articulação sugerida. ....	60
Exemplo 2.2-28, <i>Choros nº8</i> , c.238, trompetes 1, 2 e 3.....	61
Exemplo 2.2-29, <i>Choros nº8</i> , c.251, <i>Modéré</i> , trompetes 1, 2 e 3.....	61
Exemplo 2.2-30, <i>Choros nº8</i> , c.251, trompetes 1, 2 e 3, articulação sugerida. ....	62
Exemplo 2.2-31, <i>Choros nº8</i> , c.277, trompete 3. ....	62
Exemplo 2.2-32, <i>Choros nº8</i> , c.296, <i>solo</i> trompete 1 com subdivisão.....	63
Exemplo 2.2-33, <i>Choros nº8</i> , c.314, <i>Um peu modere</i> , trompetes 1, 2 e 3. ....	63
Exemplo 2.2-34, <i>Choros nº8</i> , c.314, trompetes 1 e 2, articulação sugerida.....	63
Exemplo 2.2-35, <i>Choros nº8</i> , c.334, trompetes 1 e 2.....	64
Exemplo 2.2-36, <i>Choros nº8</i> , c.338, <i>Presque anime</i> , trompetes 1, 2 e 3.....	64
Exemplo 2.2-37, <i>Choros nº8</i> , c.342, trompetes 1, 2 e 3.....	64
Exemplo 2.2-38, <i>Choros nº8</i> c.345, ritmo “da bateria de escola de samba”. ....	65
Exemplo 2.2-39, <i>Choros nº8</i> , c.345, trompetes 1 e 2 em oitavas com agrupamento de notas....	65
Exemplo 2.2-40, <i>Choros nº8</i> , c.356, trompetes 1, 2 e 3.....	66
Exemplo 2.2-41, <i>Choros nº8</i> , c.385, trompetes 1 e 2 em uníssono.....	66
Exemplo 2.2-42, <i>Choros nº8</i> , c.391, trompetes 2 e 3.....	67
Exemplo 2.2-43, <i>Choros nº8</i> , c.401, trompetes 1 e 2 <i>très sec</i> . ....	67
Exemplo 2.2-44, <i>Choros nº8</i> , c.415, <i>Un peu anime</i> , trompetes 1, 2 e 3.....	68
Exemplo 2.2-45, <i>Choros nº8</i> , c.423, trompetes 1, 2 e 3 com sugestão interpretativa. ....	68
Exemplo 2.2-46, <i>Choros nº8</i> , c.423, síncope no trecho. ....	68
Exemplo 2.3-1, <i>Choros nº9</i> , c.1, <i>Allegro</i> , trompetes 1 e 2.....	71
Exemplo 2.3-2, <i>Choros nº9</i> , c.5, trompetes 3 e 4. ....	71
Exemplo 2.3-3, <i>Choros nº9</i> , c.10, <i>solo</i> trompete 1.....	72
Exemplo 2.3-4, <i>Choros nº9</i> , c.17, <i>Poco meno</i> , trompetes 1, 2 e 3. ....	72

Exemplo 2.3-5, <i>Choros nº9</i> , c.19, marcha apresentada pelas flautas. ....	73
Exemplo 2.3-6, <i>Choros nº9</i> , c.48, trompetes 1 e 2 em uníssono com trombones. ....	73
Exemplo 2.3-7, <i>Choros nº9</i> , c.82, trompetes 1 e 2 com sugestão interpretativa. ....	74
Exemplo 2.3-8, <i>Choros nº9</i> , c.82, trompetes 1 e 2, articulação sugerida. ....	74
Exemplo 2.3-9, <i>Choros nº9</i> , c.91, trompetes 1, 2, 3 e 4. ....	74
Exemplo 2.3-10, <i>Choros nº9</i> , c.91, fagote e cordas. ....	75
Exemplo 2.3-11, <i>Choros nº9</i> , c.96, flautas. ....	75
Exemplo 2.3-12, <i>Choros nº9</i> , c.116, <i>solo</i> trompete 1. ....	76
Exemplo 2.3-13, <i>Choros nº9</i> , c.116, contraponto de clarinetas e madeiras. ....	76
Exemplo 2.3-14, <i>Choros nº9</i> , c.128, trompetes 1 e 2. ....	76
Exemplo 2.3-15, <i>Choros nº9</i> , c.128, oboés, clarinetes e fagotes. ....	77
Exemplo 2.3-16, <i>Choros nº9</i> , c.200, <i>solo</i> trompete 1. ....	77
Exemplo 2.3-17, <i>Choros nº9</i> , c.252, trompetes 1 e 2. ....	78
Exemplo 2.3-18, <i>Choros nº9</i> , c.264, <i>tremolo</i> . ....	78
Exemplo 2.3-19, <i>Choros nº9</i> , digitação. ....	78
Exemplo 2.3-20, <i>Choros nº9</i> , digitação. ....	79
Exemplo 2.3-21, <i>Choros nº9</i> , c.272, trompetes 1 e 2 em uníssono com trombones, tuba e cordas. ....	79
Exemplo 2.3-22, <i>Choros nº9</i> , c.274, trompetes 1, 2 e 3 em uníssono. ....	80
Exemplo 2.3-23, <i>Choros nº9</i> , c.295, <i>solo</i> trompete 1. ....	80
Exemplo 2.3-24, <i>Choros nº9</i> , c.402, trompetes 1 e 2 uníssono com corne-inglês. ....	81
Exemplo 2.3-25, <i>Choros nº9</i> , c.430, <i>solo</i> trompete 1. ....	81
Exemplo 2.3-26, <i>Choros nº9</i> , c.493, trompete com surdina de madeira. ....	82
Exemplo 2.3-27, <i>Choros nº9</i> , c.523, portamentos. ....	82
Exemplo 2.3-28, <i>Choros nº9</i> , c.583, <i>solo</i> trompete 2. ....	83
Exemplo 2.3-29, <i>Choros nº9</i> , c.595, trompetes 1, 2, 3 e 4. ....	83
Exemplo 2.3-30, <i>Choros nº9</i> , c.639, trompetes 1 e 2 em uníssono com fagote. ....	84
Exemplo 2.3-31, <i>Choros nº9</i> , c.727, metais em uníssono finalizando a obra. ....	85
Exemplo 2.4-1, <i>Choros nº10</i> , c.1, metais. ....	88
Exemplo 2.4-2, <i>Choros nº10</i> , c.1, análise gráfica. ....	88
Exemplo 2.4-3, <i>Choros nº10</i> , c.1, análise gráfica. ....	88
Exemplo 2.4-4, <i>Choros nº10</i> , c.1, análise gráfica. ....	89
Exemplo 2.4-5, <i>Choros nº10</i> , c.14 a c.20, metais. ....	90
Exemplo 2.4-6, <i>Choros nº10</i> , c.14 a c.20, análise gráfica. ....	90
Exemplo 2.4-7, <i>Choros nº10</i> , c.14 a c. 20, análise gráfica. ....	90
Exemplo 2.4-8, <i>Choros nº10</i> , c.35, trompas e trompetes. ....	91
Exemplo 2.4-9, <i>Choros nº10</i> , c.35, fagotes e trompas. ....	92
Exemplo 2.4-10, <i>Choros nº10</i> , c.46, trompete, oboé, clarineta, sax-alto e fagotes. ....	92
Exemplo 2.4-11, <i>Choros nº10</i> , c.52, trompetes 1 e 2 em uníssono com violinos 2 e violoncelos. ....	93
Exemplo 2.4-12, <i>Choros nº10</i> , c.53, crescendo trompetes. ....	93
Exemplo 2.4-13, <i>Choros nº10</i> , c.57, articulação sugerida. ....	94
Exemplo 2.4-14, <i>Choros nº10</i> , c.75, trompete 1 e clarinetas em uníssono. ....	94
Exemplo 2.4-15, <i>Choros nº10</i> , c.87, trompete e clarineta em uníssono com sugestão interpretativa. ....	95
Exemplo 2.4-16, <i>Choros nº10</i> , c.95, trompete e sax-alto com sugestão interpretativa. ....	95
Exemplo 2.4-17, <i>Choros nº10</i> , c.117, trompete uníssono com violinos 2 e violas. ....	96
Exemplo 2.4-18, <i>Choros nº10</i> , c.150, trompete. ....	96

Exemplo 2.4-19, <i>Choros nº10</i> , c.149, trompete em <i>fortississimo</i> .....	97
Exemplo 2.4-20, <i>Choros nº10</i> , c.159, Très peu anime et bien rythmé, <i>solo</i> trompete 1.....	97
Exemplo 2.4-21, <i>Choros nº10</i> , c.185, trompetes e coro.....	98
Exemplo 2.4-22, <i>Choros nº10</i> , c.189, metais.....	98
Exemplo 2.4-23, <i>Choros nº10</i> , c.195, <i>glissando</i> .....	99
Exemplo 2.4-24, <i>Choros nº10</i> , c.221, trompete com mão direita do piano.....	99
Exemplo 2.4-25, <i>Choros nº10</i> , c.240, <i>solo</i> trompete 1.....	100
Exemplo 2.4-26, <i>Choros nº10</i> , c.245, <i>solo</i> tercinas com sugestão interpretativa.....	100
Exemplo 2.4-27, <i>Choros nº10</i> , c.263, trompete 2 dobrando coro.....	101
Exemplo 2.4-28, <i>Choros nº10</i> , c.290, trompetes em uníssono no acorde final.....	101
Exemplo 2.5-1, <i>Choros nº11</i> , c.10, trompetes 1, 2, 3 e 4.....	103
Exemplo 2.5-2, <i>Choros nº11</i> , c.60, <i>solo</i> trompete 1.....	104
Exemplo 2.5-3, <i>Choros nº11</i> , c.77, trompete 1 apresenta a melodia do trecho.....	104
Exemplo 2.5-4, <i>Choros nº11</i> , c.95, <i>solo</i> trompete 1.....	105
Exemplo 2.5-5, <i>Choros nº11</i> , c.98, metais.....	105
Exemplo 2.5-6, <i>Choros nº11</i> , c.103 e c.107, síncope em uníssono com trombones.....	105
Exemplo 2.5-7, <i>Choros nº11</i> , c.116, <i>solo</i> trompete 1 em uníssono com clarineta.....	106
Exemplo 2.5-8, <i>Choros nº11</i> , c.128, trompetes 2 e 3.....	106
Exemplo 2.5-9, <i>Choros nº11</i> , c.156, trompete 3.....	107
Exemplo 2.5-10, <i>Choros nº11</i> , c.159, trompetes 1 e 2.....	107
Exemplo 2.5-11, <i>Choros nº11</i> , c.224, trompetes 1 e 2.....	108
Exemplo 2.5-12, <i>Choros nº11</i> , c.236, trompete 1 conduzindo ao novo andamento.....	108
Exemplo 2.5-13, <i>Choros nº11</i> , c.257, trompete 1 em uníssono com sax soprano, violinos 2, viola e violoncelo.....	109
Exemplo 2.5-14, <i>Choros nº11</i> , c.302, surdina copo.....	109
Exemplo 2.5-15, <i>Choros nº11</i> , c.315, trompetes 3 e 4.....	110
Exemplo 2.5-16, <i>Choros nº11</i> , c.315, orquestração.....	110
Exemplo 2.5-17, <i>Choros nº11</i> , c.324, trompetes 2 e 3.....	110
Exemplo 2.5-18, <i>Choros nº11</i> , c.343, trompetes 1 e 2 com notas acentuadas.....	111
Exemplo 2.5-19, <i>Choros nº11</i> , c.396, trompetes 1 e 2.....	111
Exemplo 2.5-20, <i>Choros nº11</i> , c.408, <i>solo</i> trompete 1 com agrupamento de notas.....	112
Exemplo 2.5-21, <i>Choros nº11</i> , c.423, preparação para entrada do piano.....	112
Exemplo 2.5-22, <i>Choros nº11</i> , c.434, trompetes 1 e 2.....	113
Exemplo 2.5-23, <i>Choros nº11</i> , c.511, <i>solo</i> trompete e naipe.....	113
Exemplo 2.5-24, <i>Choros nº11</i> , c.511 e c.512, <i>solo</i> trompete 1.....	114
Exemplo 2.5-25, <i>Choros nº11</i> , c.516, alternância trompetes 1 e 2.....	114
Exemplo 2.5-26, <i>Choros nº11</i> , c.516, sugestão interpretativa.....	115
Exemplo 2.5-27, <i>Choros nº11</i> , c.535, <i>solo</i> trompete 1 seguido por naipe.....	116
Exemplo 2.5-28, <i>Choros nº11</i> , c.666, trompetes 1 e 2 em oitavas.....	116
Exemplo 2.5-29, <i>Choros nº11</i> , c.672, trompetes 1, 2, 3 e 4.....	117
Exemplo 2.5-30, <i>Choros nº11</i> , c.833, Più mosso, trompetes 1, 2, 3 e 4.....	117
Exemplo 2.5-31, <i>Choros nº11</i> , c.850, trompetes 1, 2, 3 e 4.....	118
Exemplo 2.5-32, <i>Choros nº11</i> , c.850, sugestão interpretativa.....	118
Exemplo 2.5-33, <i>Choros nº11</i> , c.855, trompete 1.....	118
Exemplo 2.5-34, <i>Choros nº11</i> , c.895, trompetes 1 e 2 em uníssono com flautas, oboés, corne- inglês, violinos e violas.....	119
Exemplo 2.5-35, <i>Choros nº11</i> , c.910, <i>a tempo giusto</i> , trompetes 1 e 2.....	119
Exemplo 2.5-36, <i>Choros nº11</i> , c.921, trompetes 1 e 2.....	120



Exemplo 2.5-37, <i>Choros nº11</i> , c.931, trompetes 1, 2 e 3 com <i>stacatti</i> .	120
Exemplo 2.5-38, <i>Choros nº11</i> , c.941, trompetes 1 e 2.	121
Exemplo 2.5-39, <i>Choros nº11</i> , c.954, trompetes 1, 2 e 3.	121
Exemplo 2.5-40, <i>Choros nº11</i> , c.969, <i>solo</i> trompete 1.	122
Exemplo 2.5-41, <i>Choros nº11</i> , c.1014, trompetes 1 e 2 em uníssono com trombones.	122
Exemplo 2.5-42, <i>Choros nº11</i> , c.1029, trompetes 1 e 2.	123
Exemplo 2.5-43, <i>Choros nº11</i> , c.1055, trompetes 1 e 2 com fagotes.	123
Exemplo 2.5-44, <i>Choros nº11</i> , c.1063, <i>solo</i> trompete 1 com sugestão interpretativa.	124
Exemplo 2.5-45, <i>Choros nº11</i> , c.1104, trompetes e trompas em uníssono.	124
Exemplo 2.5-46, <i>Choros nº11</i> , c.1128, trompete 1.	125
Exemplo 2.5-47, <i>Choros nº11</i> , c.1168, trompete 1 com sugestão interpretativa.	126
Exemplo 2.5-48, <i>Choros nº11</i> , c.1199, trompete 2, trompas e trombones.	126
Exemplo 2.5-49, <i>Choros nº11</i> , c.1215, fanfarra.	127
Exemplo 2.5-50, <i>Choros nº11</i> , c.1241, <i>Più mosso</i> , trompetes 1, 2, 3 e 4.	127
Exemplo 2.5-51, <i>Choros nº11</i> , c.1274, trompete 2.	128
Exemplo 2.5-52, <i>Choros nº11</i> , c.1322, trompetes com sugestão interpretativa.	128
Exemplo 2.5-53, <i>Choros nº11</i> , c.1331, trompetes 1, 2, 3 e 4 em uníssono com trompas e trombones.	129
Exemplo 2.5-54, <i>Choros nº11</i> , c.1386, trompetes em uníssono com harpa.	129
Exemplo 2.5-55, <i>Choros nº11</i> , c.1417, <i>solo</i> naípe com sugestão interpretativa.	130
Exemplo 2.5-56, <i>Choros nº11</i> , c.1438, trompetes 1, 2 e 3 com sugestão interpretativa.	130
Exemplo 2.5-57, <i>Choros nº11</i> , c.1469, trompetes 1, 2 e 3 com sugestão interpretativa.	131
Exemplo 2.5-58, <i>Choros nº11</i> , c.1489, <i>solo</i> trompete 1 com agrupamento de notas.	131
Exemplo 2.5-59, <i>Choros nº11</i> , c.1524, trompetes com surdina.	132
Exemplo 2.5-60, <i>Choros nº11</i> , c.1538, trompete 2 em uníssono com mão direita do piano.	132
Exemplo 2.5-61, <i>Choros nº11</i> , c.1561, trompetes 1, 2, 3 e 4.	133
Exemplo 2.5-62, <i>Choros nº11</i> , c.1580, trompetes 3 e 4 seguidos por <i>solo</i> trompete 1.	133
Exemplo 2.5-63, <i>Choros nº11</i> , c.1588, trompetes em oitavas e em uníssono com trombones.	134
Exemplo 2.5-64, <i>Choros nº11</i> , c.1592, trompetes no final da obra.	134
Exemplo 2.6-1, <i>Choros nº12</i> , c.11, trompetes 1, 2, 3, e4.	136
Exemplo 2.6-2, <i>Choros nº12</i> , c.30, trompete 1.	136
Exemplo 2.6-3, <i>Choros nº12</i> , c.46, trompete 1 em uníssono com flautins.	137
Exemplo 2.6-4, <i>Choros nº12</i> , c.52, trompetes 3 e 4 em uníssono com trompas.	137
Exemplo 2.6-5, <i>Choros nº12</i> , c.60, trompetes 1 e 2 com sugestão interpretativa.	138
Exemplo 2.6-6, <i>Choros nº12</i> , c.65, trompetes 1 e 2 em uníssono com trombones e intervenção de trompetes 3 e 4.	138
Exemplo 2.6-7, <i>Choros nº12</i> , c.93, trompetes 1, 2 e 3.	139
Exemplo 2.6-8, <i>Choros nº12</i> , c.100, trompetes alternados.	140
Exemplo 2.6-9, <i>Choros nº12</i> , c.150, trompetes 1, 2 e 3 em uníssono com trombones.	140
Exemplo 2.6-10, <i>Choros nº12</i> , c.164, trompetes 1, 2 e 3.	141
Exemplo 2.6-11, <i>Choros nº12</i> , c.198, trompetes 1 e 2 em uníssono com trombones.	141
Exemplo 2.6-12, <i>Choros nº12</i> , c.223, trompete em uníssono com flauta e sax.	141
Exemplo 2.6-13, <i>Choros nº12</i> , c.223, ligação entre graves e agudos.	142
Exemplo 2.6-14, <i>Choros nº12</i> , c.230, trompetes 1, 2, 3 e 4.	142
Exemplo 2.6-15, <i>Choros nº12</i> , c.233, intervenção rítmica dos trompetes.	144
Exemplo 2.6-16, <i>Choros nº12</i> , c.242, trompetes alternando partes.	144
Exemplo 2.6-17, <i>Choros nº12</i> , c.259, trompetes 1 e 2 com divisão de <i>solí</i> .	145
Exemplo 2.6-18, <i>Choros nº12</i> , c.291, fanfarra.	146

Exemplo 2.6-19, <i>Choros nº12</i> , c.305, trompete 1 seguido por naipe de trompetes. ....	146
Exemplo 2.6-20, <i>Choros nº12</i> , c.330, <i>solo</i> trompete 1.....	147
Exemplo 2.6-21, <i>Choros nº12</i> , c.338, trompete 3 com sugestão interpretativa. ....	147
Exemplo 2.6-22, <i>Choros nº12</i> , c.340, trompetes 1 e 2.....	147
Exemplo 2.6-23, <i>Choros nº12</i> , c.330, trompetes 1, 3 e 4, com agrupamento de notas. ....	148
Exemplo 2.6-24, <i>Choros nº12</i> , c.364, trompetes 3 e 4.....	149
Exemplo 2.6-25, <i>Choros nº12</i> , c.390, trompetes em fanfarra. ....	149
Exemplo 2.6-26, <i>Choros nº12</i> , c.403, trompetes 3 e 4 com agrupamento de notas. ....	150
Exemplo 2.6-27, <i>Choros nº12</i> , c.408, trompetes e relação com violinos.....	150
Exemplo 2.6-28, <i>Choros nº12</i> , c.413, trompetes continuando parte dos violinos.....	150
Exemplo 2.6-29, <i>Choros nº12</i> , c.417, trompetes 1 e 2 em uníssono com trompas. ....	151
Exemplo 2.6-30, <i>Choros nº12</i> , c.424, trompetes em breves intervenções. ....	152
Exemplo 2.6-31, <i>Choros nº12</i> , c.425, relação trompete com cordas. ....	152
Exemplo 2.6-32, <i>Choros nº12</i> , c.427, relação trompetes, flautas e cordas. ....	153
Exemplo 2.6-33, <i>Choros nº12</i> , c.453, <i>solo</i> trompete 1.....	153
Exemplo 2.6-34, <i>Choros nº12</i> , c.508, <i>solo</i> trompete 1 com agrupamento de notas.....	154
Exemplo 2.6-35, <i>Choros nº12</i> , c.547, trompetes 1, 2, 3 e 4.....	155
Exemplo 2.6-36, <i>Choros nº12</i> , c.549, trompetes 1, 2 e 3 com sugestão interpretativa. ....	156
Exemplo 2.6-37, <i>Choros nº12</i> , c.587, trompete 1. ....	157
Exemplo 2.6-38, <i>Choros nº12</i> , c.613, trompetes com <i>stacatto</i> . ....	157
Exemplo 2.6-39, <i>Choros nº12</i> , c.661, trompetes alternando o tema. ....	158
Exemplo 2.6-40, <i>Choros nº12</i> , c.672, trompetes 1 e 3.....	158
Exemplo 2.6-41, <i>Choros nº12</i> , c.684, trompetes alternando o tema. ....	159
Exemplo 2.6-42, <i>Choros nº12</i> , c.694, trompetes alternando tema. ....	159
Exemplo 2.6-43, <i>Choros nº12</i> , c.701, trompetes 1 e 3 alternando tema. ....	160
Exemplo 2.6-44, <i>Choros nº12</i> , c.747, trompetes 2, 3 e 4 seguido por <i>solo</i> trompete 1. ....	160
Exemplo 2.6-45, <i>Choros nº12</i> , c.755, trompete1. ....	161
Exemplo 2.6-46, <i>Choros nº12</i> , c.776, trompetes 1 e 2 alternando fragmentos do tema. ....	161
Exemplo 2.6-47, <i>Choros nº12</i> , c.792, trompete 1. ....	162
Exemplo 2.6-48, <i>Choros nº12</i> , c.799, trompetes 1 e 3 alternados em oitavas. ....	162
Exemplo 2.6-49, <i>Choros nº12</i> , c.894, trompetes <i>a2</i> dividindo tema.....	163
Exemplo 2.6-50, <i>Choros nº12</i> , c.916, trompetes alternando tema. ....	163
Exemplo 2.6-51, <i>Choros nº12</i> , c.932, trompetes 1 e 2 apresentam tema principal.....	164
Exemplo 2.6-52, <i>Choros nº12</i> , c.941, trompetes 1, 2, 3 e 4.....	164
Exemplo 2.6-53, <i>Choros nº12</i> , c.951, <i>solo</i> trompete 1.....	165
Exemplo 2.6-54, <i>Choros nº12</i> , c.961, trompetes 3 e 4 continuam frase de trompete 1 em c.951. .....	165
Exemplo 2.6-55, <i>Choros nº12</i> , c.993, trompetes 1 e 2 com trinados. ....	166
Exemplo 2.6-56, <i>Choros nº12</i> , c.993, digitação trinados.....	166
Exemplo 2.6-57, <i>Choros nº12</i> , c.993, digitação trinados.....	166
Exemplo 2.6-58, <i>Choros nº12</i> , c.997, trompetes 1 e 2 alternando tema. ....	167
Exemplo 2.6-59, <i>Choros nº12</i> , c.1013, arpejos e agrupamento de notas. ....	168
Exemplo 2.6-60, <i>Choros nº12</i> , c.1019, trinados com sugestão interpretativa.....	168
Exemplo 2.6-61, <i>Choros nº12</i> , c.1025, trompetes 1 e 2 com agrupamento de notas. ....	168
Exemplo 2.6-62, <i>Choros nº12</i> , c.1026 a c.1028, síncope finalizando a obra em <i>fortississimo</i> . 169	
Exemplo 2.7-1, <i>Introdução aos Choros</i> , c.1, trompete 3. ....	171
Exemplo 2.7-2, <i>Introdução aos Choros</i> , c.1, relação com as madeiras. ....	171
Exemplo 2.7-3, <i>Introdução aos Choros</i> , c.8, trompetes 1 e 2.....	171

Exemplo 2.7-4, <i>Introdução aos Choros</i> , c.43, Allegro, com sugestão interpretativa. ....	172
Exemplo 2.7-5, <i>Introdução aos Choros</i> , c.47, trompetes 3 e 4.....	172
Exemplo 2.7-6, <i>Introdução aos Choros</i> , c.61, desenvolvimento da marcha com agrupamento de notas. ....	173
Exemplo 2.7-7, <i>Introdução aos Choros</i> , c.122, valsa para trompete 1. ....	173
Exemplo 2.7-8, <i>Introdução aos Choros</i> , c.140, <i>solo</i> trompete 1.....	174
Exemplo 2.7-9, <i>Introdução aos Choros</i> , c.160, trompetes <i>a2</i> em oitavas. ....	175
Exemplo 2.7-10, <i>Introdução aos Choros</i> , c.206, trompetes 1, 2, 3 e 4 reforçando parte fraca de tempo. ....	175
Exemplo 2.7-11, <i>Introdução aos Choros</i> , c.215, <i>solo</i> trompete 1.....	175
Exemplo 2.7-12, <i>Introdução aos Choros</i> , c.219, trompete 1. ....	176
Exemplo 2.7-13, <i>Introdução aos Choros</i> , c.253, trompetes 1 e 2 em uníssono com trompa 3. ....	176
Exemplo 2.7-14, <i>Introdução aos Choros</i> , c.245, <i>tutti</i> ao final da obra. ....	177

## INTRODUÇÃO

Os *Choros* constituem o maior conjunto de obras composto por Heitor Villa-Lobos. É um amálgama da estética musical européia de vanguarda e elementos brasileiros apresentados sob o prisma da rítmica, da poesia e dos sons onomatopaicos que remete aos nossos índios, onde “os elementos de suas peças estão conectados à estrutura de forma muito mais livre do que prezava a tradição anterior” (SEIXAS, 2007, p. 5). A série reúne todo o gênio criativo do compositor, partindo do violão solo e chegando ao efetivo orquestral de grandes dimensões, incluindo-se aí as formações camerísticas menores. Nesse universo destacamos nos *Choros* sinfônicos, especificamente o naipe de trompetes.

A orquestração dos *Choros* sinfônicos apresenta uma grande orquestra sinfônica, com instrumentos modernos, como o saxofone, e um naipe de percussão formado por instrumentos tradicionais e instrumentos oriundos da cultura brasileira. Nessa série, o trompete em Si bemol<sup>1</sup> é apresentado em uma extensão confortável para o instrumentista, não justificando a necessidade da utilização de outros tipos de trompete para interpretação das partes. Atualmente, o trompete em Dó é o instrumento mais utilizado nas orquestras sinfônicas no Brasil e no exterior, e a opção pelo uso do mesmo mantém as características da técnica instrumental observadas no trompete para o qual Villa-Lobos escreveu.

Os trechos orquestrais fazem parte da biblioteca de um instrumentista de orquestra, na preparação para ensaios e apresentações, ou para ingresso nas orquestras através de provas práticas. De posse dos manuscritos e das obras editadas pela Max Eschig, realizamos uma edição dos Trechos Orquestrais para Trompete onde constam todas as partes destinadas ao instrumento na versão original e transposta para o trompete em Dó, trabalho que deu origem à primeira edição dos trechos orquestrais para trompete dedicado a um compositor brasileiro, visto que as edições da Boosey,

---

<sup>1</sup> No *Choros n°10* o compositor escreve para trompetes em Si, e Lá.

International, Musica Rara e outras tradicionais, de trechos orquestrais para trompete, não incluem nenhuma repertório nacional.

O levantamento da discografia, conforme arquivo do Museu Villa-Lobos, é uma mostra da repercussão dos *Choros* em todo o mundo. Encontramos gravações realizadas por orquestras internacionais e em menor quantidade, não em qualidade, gravações da Orquestra Sinfônica da Paraíba, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Orquestra Sinfônica Petrobrás Pro-Música, Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e a mais recente gravação do *Choros nº10* no Brasil em CD e DVD realizada pela Orquestra Sinfônica Nacional em 2007. Não poderíamos deixar de mencionar que o Museu Villa-Lobos disponibiliza todo seu acervo discográfico ao público.

Esse trabalho aborda a interpretação musical, ou melhor, as possibilidades interpretativas do naipe de trompete no universo da orquestra sinfônica. Para o instrumentista de orquestra, a música sinfônica apresenta possibilidades interpretativas e desafios, a começar pela concepção musical do maestro, pela orquestração, pelo tamanho da orquestra e pelas características acústicas da sala.

#### Segundo Magnani:

Interpretar – ou interpetrar (do latim *inter petras* = entre as pedrinhas) – denota o ato de descobrir e comunicar os significados que podem estar ocultados por detrás de uma série de significantes fundamentais (...). Atividade, portanto, de intuição e de técnica, baseada no reconhecimento dos símbolos (...), em nosso caso, sonoros (MAGNANI, 1989, p. 61).

As decisões interpretativas, técnicas ou intuitivas, visam transformar em sons os símbolos grafados na partitura e/ou nas partes individuais. Na interpretação de suas partes cada instrumentista se utiliza de técnicas e intuições aplicadas ao mesmo som, articulação, dinâmica e ritmos. As diferenças estéticas e filosóficas das diferentes escolas precisam conviver sob o mesmo teto, ou melhor, sobre o mesmo palco diante de uma única batuta.

O maestro tem a função de extrair o melhor da interpretação de cada instrumentista. Karajan, por exemplo diz: “*Eu posso aceitar uma nota errada da orquestra, mas quando qualquer coisa é mais lenta ou mais rápida em não posso aceitar*” (OSBORNE, 1989, p. 96). Da mesma forma como o maestro exige a uniformidade rítmica da obra, exige muitas vezes uma sonoridade que está fora das características físicas dos instrumentos. Os desafios para o instrumentista de orquestra ultrapassam os limites da técnica instrumental e da capacidade de trabalhar em equipe. O músico na orquestra deve negociar, sem palavras, a verdade da sua concepção interpretativa e ter a noção exata do momento de ceder, aceitando uma sugestão interpretativa e por conseqüência evitando conflitos pessoais. Sobre o assunto, Michael Tree, violista do Quarteto Guarneri afirma:

(...) deve ser lembrado que um quarteto é baseado em quatro vozes individuais. O fato que temos que coordenar e procurar um equilíbrio próprio não significa que cada um de nós deve contribuir menos. Ao contrário; a “re-criação” da obra de arte necessita do todo, da participação vital de cada um de nós<sup>2</sup> (BLUM, 1986, p. 3)

Na citação de Blum (1986), podemos substituir por orquestra a palavra quarteto sem comprometimento do texto, pois a idéia permanece independente do tamanho do grupo. Nesse trabalho oferecemos sugestões interpretativas para as partes do trompete nos *Choros* baseadas na análise da partitura, reflexões baseadas em princípios técnico-interpretativos da escola de trompete de Boston propagada pelo Prof. Charles Schlueter durante sua permanência como principal trompetista da Orquestra Sinfônica de Boston, análises gráficas e revisão da bibliografia sobre interpretação musical e sobre os *Choros*.

As sugestões interpretativas são de caráter pessoal, representando nossa concepção do tocar trompete em uma orquestra sinfônica. Podemos afirmar, pela experiência pessoal e pela pesquisa, que em nenhum momento modificamos a criação do compositor, muito menos deixamos de atender às solicitações dos maestros. As alterações impostas à partitura visam proporcionar mais

---

<sup>2</sup> “(...) it should be remembered that a quartet is based on four individual voices. The fact that we have to coordinate and find a proper balance doesn’t mean that any one of us should become faceless. On the contrary; the re-creation of a masterpiece needs the full, vital participation of each of us.”

personalidade ao trompete e adequá-la ao formato de um instrumento do século XXI, com mais de meio século de modificações com referência aos instrumentos conhecidos por Villa-Lobos.

O trompete recebeu diversas alterações em sua estrutura nos últimos trinta anos – diâmetro dos tubos, aumento do peso e incorporação do bocal ao corpo do instrumento, em um processo de evolução que transformou o desenho e a sonoridade do mesmo. Destacamos o trabalho do artesão americano David Monette no desenvolvimento e na fabricação desse novo trompete.

Para atender ao novo formato, mudanças nas concepções técnica, estética e filosófica do fazer musical através do instrumento foram desenvolvidas e estão sendo aplicadas por toda uma geração de novos trompetistas que ocupam espaços acadêmicos e nas orquestras sinfônicas do Brasil e do exterior.

Aderir ao novo, não significa renegar o passado, mas partir dos conhecimentos musicais amplamente difundidos para apresentar uma nova sonoridade e novas soluções musicais aos maestros, compositores e ao público em geral.

Os gráficos que apresentamos são resultados de gravações dos trechos destinados aos trompetes e de gravações integrais dos *Choros*, processados através do programa *Cool Edit 2000* e visualizado através do *Corel Draw X3*. A função do gráfico é proporcionar a “visualização” do objeto, em termos de energia sonora, ou seja, podemos observar o comportamento das articulações e das dinâmicas como variação da intensidade do som. Concentramos a utilização dos gráficos no *Choros n° 10* por ser a obra da série mais interpretada e que inclui o solo mais tocado para trompete em toda a obra de Villa-Lobos. A utilização da análise gráfica no *Choros n° 6* inclui observações não realizadas no *Choros n° 10*.

No Capítulo Definição dos termos, apresentamos o forma adotada para a localização do trecho analisado em relação aos números de compassos e de ensaio. A abreviação para a extensão do instrumento também foi incluída.

O Capítulo destinado às Considerações Históricas situa o leitor no momento da vida de Villa-Lobos em que surgiram os *Choros*, chamando a atenção para a cronologia da série, as influências sofridas, as viagens e o reconhecimento internacional. O capítulo focaliza a produção dos *Choros* e descreve as obras da série que não tem o trompete em sua orquestração.

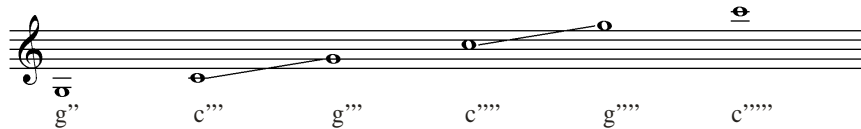
O Capítulo Procedimentos Interpretativos para o Trompete nos Choros, descreve a instrumentação utilizada e a descrição técnica e psicológica da obra pelas palavras do próprio compositor e de outros estudiosos do assunto, apresentando um quadro teórico que contextualiza aspectos formais das obras citadas. A análise interpretativa aborda as partes dos trompetes e sua relação com a orquestração, em aspectos pertinentes ao timbre, articulação, dinâmica e ritmo, incluindo sugestões de pontos de respiração, e agrupamento de notas.

Esse trabalho, ligado diretamente às práticas musicais, destina-se aos instrumentistas de orquestra. A edição dos Trechos Orquestrais para Trompete nos Choros, a discografia recomendada e as sugestões interpretativas oferecidas proporcionam material teórico e prático para o trompetista. Porém, por se tratar de uma série de obras ouvidas e gravadas em todo o mundo, acreditamos que maestros, ouvintes, estudantes de composição e compositores, poderão observar a utilização do trompete na orquestração dos *Choros* por Villa-Lobos.



## DEFINIÇÃO DE TERMOS

Para localização das notas e definição da extensão utilizada pelo compositor para o trompete, adotaremos o seguinte esquema:



Onde: g'' corresponde ao Sol 2, c''' ao Dó 3, sucessivamente até o c''''', o Dó 5.

A localização dos trechos é definida pelas abreviaturas: c. (número de compasso) e n. (número de ensaio). Para trechos que não coincidem com números de ensaio, definimos a expressão (n. ± x), onde “+” são os compassos após n. e “-” são os compassos anteriores à n.. O “x” representa a quantidade de compassos anteriores ou posteriores ao número de ensaio de referência. No *Choros nº10* observamos letras de ensaio e para manter o procedimento representamos por (n. ± Letra).

No corpo do texto os Exemplos mostram trechos extraídos da parte original. As alterações decorrentes das sugestões interpretativas encontram-se no Anexo II – Trechos Orquestrais para Trompete.

## 1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

A série dos *Choros*<sup>3</sup> nos remete ao nome de Heitor Villa-Lobos. Porém, em seu catálogo de obras encontramos as formas tradicionais: concertos, missas, óperas, sinfonias, suítes, música para cinema e composições para banda de música. A grande série dos *Choros* percorre o caminho entre a música instrumental solo - *Choros n<sup>o</sup> 1*, para violão, e a massa sonora de uma grande orquestra sinfônica, banda de música e coros: “o maior conjunto utilizado por Villa-Lobos (NEVES, 1977, p. 83)”.

Villa-Lobos compôs com a consciência de ser um compositor brasileiro. Sempre disposto a criar baseado em elementos rítmicos, melódicos e harmônicos da cultura brasileira. Sobre a sua arte, Villa-Lobos diz:

(...) Há três espécies de compositores: os que escrevem música-papel, seguindo as regras ou moda, os que escrevem para ser originais e realizar algo que outras não realizaram, e os que escrevem música porque não podem viver sem ela. (...) Só desta última maneira pode ele compreender a alma do povo (VILLA-LOBOS, 1966).

Compor uma música que represente a alma do povo brasileiro. Esta é a estética que norteará sua produção. Villa-Lobos foi um nacionalista ao seu modo: não buscou na música nacional de sua época, em Alberto Nepomuceno, por exemplo, os modelos que serviriam de inspiração para suas composições. Segundo Guerios, “(...) o objeto música nacional, mais que um resultado de um trabalho artístico (...) se legitimava como uma substância reveladora da essência de um povo que devia ser descoberta e construída (GUÉRIOS, 2003, p. 98).”

Convidado a se apresentar durante a Semana de Arte de 1922, realizou três audições. Villa-Lobos não foi influenciado pela estética proposta pelos organizadores da mostra de arte contemporânea: “direito à pesquisa estética, à atualização da inteligência artística brasileira e à estabilização de uma consciência criadora nacional, (...) banindo para sempre os pastiches da arte européia (MARIZ, 2005a, p. 145).” As reivindicações do grupo já haviam encontrado espaço em sua obra, que desde os primeiros trabalhos era inspirada pelos elementos culturais brasileiros. “(...) [Ele]

---

<sup>3</sup> Constam nos registros do Museu Villa-Lobos duzentos e noventa e oito gravações dos *Choros*. (atualização até abril de 2007).

não precisou esperar pelos manifestos estéticos para que sua música brotasse e crescesse (FRANÇA, Villa-Lobos. Síntese crítica e biográfica, 1978, p. 6).” Segundo Neves:

Sua vinculação com o nacionalismo musical independe, ao menos diretamente, da grande voga dessa escola no início de sua carreira de compositor, do mesmo modo como não encontraremos em sua produção posterior nenhuma ligação servil com as novas correntes harmônicas (NEVES, 1977, p. 12).

Villa-Lobos nasce em um final de séc. XIX de importantes mudanças no campo da música. Com a proclamação da república houve uma diminuição de verbas para atividades religiosas e conseqüente extinção dos efetivos orquestrais vinculados a Capela Imperial e a Catedral de Rio de Janeiro.

Na primeira metade do séc. XIX a vida musical carioca, segundo Heitor: "acompanhava cada vez mais de perto a vida européia (...). Companhias de óperas estrangeiras, com músicos e solistas, apresentavam “as principais óperas de Rossini, Bellini, (...). O Niccolò dei Lapi, de Pacini, (...) teve sua estréia mundial no Rio de Janeiro, em 1855 ([AZEVEDO], 1956, p. 60).” A capital federal era uma “Paris imaginada (GUÉRIOS, 2003, p. 49).”

Os compositores brasileiros, diante da efervescência da audiência nos teatros, começaram a escrever óperas nacionais, fazendo com que, segundo Cardoso: “[Saíssem] de cena os principais representantes das correntes estéticas musicais ligadas à ópera italiana, capitaneadas por Carlos Gomes (CARDOSO A. , 2005, p. 105).”

Na segunda metade do século, a ópera deu lugar ao concerto. Incentivado pelas sociedades organizadas diversos solistas internacionais desembarcavam no Rio de Janeiro para apresentar recitais, com apoio das sociedades e clubes que promoviam as apresentações e trabalhavam para a divulgação da obra dos grandes compositores europeus. O pai de Villa-Lobos, Raul Villa-Lobos foi um dos fundadores da Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro.

Nos primeiros anos da república o Instituto Nacional de Música estabeleceu a “República Musical (...) defensora dos princípios estéticos da escola alemã de Liszt e Wagner, [que] toma de assalto as instituições de ensino musical da capital (CARDOSO A. , 2005, p. 105).”

Leopoldo Miguez, seu diretor, desejava implantar um ensino da música inspirado nos modelos alemães e franceses.

No séc. XX surgem as suas primeiras composições do jovem Heitor Villa-Lobos. Obras, que segundo Mariz: “limitavam-se a (...) música popular sem quaisquer pretensões (MARIZ, 2005b, p. 56).” Seus instrumentos eram o violoncelo para o trabalho e o violão para a boemia dos chorões.

Após uma viagem ao nordeste do Brasil somente citada por Mariz: “Visitou os estados do Espírito Santo, Bahia e Pernambuco (...) tudo interessou-o vivamente e despertou-lhe o sentido de brasilidade que trazia no sangue (MARIZ, 2005b, pp. 56-57).” França escreve: “acreditam os biógrafos que foi na Bahia (...) que Villa-Lobos ouviu Debussy. Não repeliu. Absorvia tudo que ouvia, da música dos homens e da música da natureza (FRANÇA, 1979, p. 9).”

A partir da inauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 14 de julho de 1909, a prefeitura passou a financiar as temporadas de óperas com a presença de cantores e maestros mundialmente conhecidos. Esse novo momento da ópera financiada pelo poder público difere das óperas apresentadas na primeira metade do Séc. XIX, que eram promovidas por companhias e empresários estrangeiros.

A cada ano o número de obras aumentava. Nessa época Villa-Lobos já era um compositor a frente de seu tempo. A experiência com a música de Debussy trouxe elementos para a sua obra que o colocaram-no como um compositor de vanguarda.

As obras escritas por Villa-Lobos até o momento são composições que privilegiam os instrumentos tocados pelo compositor e instrumentos que fazem parte de seu convívio social e profissional; possuem o caráter popular e peças curtas, com pouca duração. Porém, no decorrer dos anos ele se distancia das composições populares, passando a utilizar os elementos de origem popular em trabalhos mais elaborados.

Em 1912 Villa-Lobos conhece Lucília Guimarães, jovem pianista e professora, com quem se casaria no ano seguinte. Lucília realizou a primeira audição de muitas obras e, nas composições para piano, influenciou o compositor com seu conhecimento do instrumento como

professora e instrumentista. A *Sonata Fantasia nº 1*, segundo França, “[mostra] uma imagem do Villa-Lobos jovem, antes de encontrar o caminho definitivo imposto pela sua personalidade de músico brasileiro (FRANÇA, 1979, p. 9).” Fortemente influenciada por Debussy, a obra marca o início da transição estética do compositor. Segundo Guérios:

A aplicação de elementos estéticos de Debussy surge em diversas obras de Villa-Lobos. O principal elemento presente é a escala de tons inteiros, (...) a escala já está presente, por exemplo, nas *Danças características Africanas* (...). O uso da estética de Debussy destacava Villa-Lobos dos compositores eruditos da geração anterior que atuavam no Rio de Janeiro (GUÉRIOS, 2003, p. 106).

Peças curtas de características populares passaram a ceder espaço às obras mais elaboradas e com maior duração. As obras para música de câmara demonstram o amadurecimento de Villa-Lobos como compositor na busca por uma linguagem própria.

Em 1915 aconteceu a primeira audição de suas obras na cidade do Rio de Janeiro, realizada em 13 de novembro no Salão do *Jornal do Commercio*. Para o programa foram escolhidas obras de música de câmara. Participaram do evento músicos, que tocaram gratuitamente, e familiares que ajudavam na venda de ingressos. Guérios escreve: “ele convidou jornalistas e artistas para ouvirem algumas de suas composições na intimidade (GUÉRIOS, 2003, p. 110).” O convite destinado à formadores de opinião tinha um único objetivo: torná-lo conhecido como compositor. O evento foi um fracasso de renda e de público. Porém, Villa-Lobos foi persistente em seus objetivos e realizou, nos anos seguintes, eventos semelhantes com obras sinfônicas incluídas no programa.

Depois da estréia no Rio de Janeiro, Villa-Lobos concentra suas composições em produção de música para orquestra. Porém, a primeira apresentação de suas obras para música sinfônica só aconteceria em 15 de abril de 1918 e foi comentado pelo jornal *O Paiz*:

Sabemos que o compositor patricio organizou um concerto variadíssimo de suas produções sinfônicas (...) dará, espontaneamente, todo o lucro de sua festa artística a uma das nossas instituições para os pobres (...). Como se vê, é uma idéia profundamente simpática e altruísta, que a nossa filantrópica alta sociedade não deixará, por certo, de patrocinar.

A intenção de Villa-Lobos, mais do que altruísmo, era se fazer notado como compositor. Mais uma vez o concerto fracassou, transformando em um desastre sua estréia como compositor no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Estratégia semelhante ele utilizou para

promoção de seu concerto em agosto do mesmo ano: a renda seria destinada ao Retiro dos Jornalistas Inválidos. Certamente Villa-Lobos imaginava que a imprensa daria a cobertura merecida, mas aconteceu o contrário: os jornais pouco divulgaram o evento. A Associação Brasileira de Imprensa sofreu diversas críticas pela falta de envolvimento com o concerto e se defendeu afirmando que o evento seria uma produção do compositor e a ABI só participaria com as despesas de aluguel do teatro.

#### Segundo Guerios:

O resultado do primeiro grande concerto não foi, pois, a consagração esperada por Villa-Lobos, mas um grande desastre financeiro. (...) Mesmo assim, o concerto ajudou a divulgar seu nome. As críticas (...) foram em geral positivas e animadoras. (...) (GUÉRIOS, 2003, p. 114).

Apesar dos insucessos, em 1919, Villa-Lobos foi convidado oficialmente para participar de um concerto em homenagem ao representante brasileiro na Conferência de Paris ao final da I Guerra Mundial. O programa de concerto seria dividido entre Otaviano Gonçalves, Francisco Braga e Villa-Lobos, que foi incumbido de compor *A guerra*, a obra que mais impressionou o público. O jornal *Correio da Manhã* publicado em 31 de julho do mesmo ano relata que “o trabalho de Villa-Lobos, cheio de vida, rico de idéias, enérgico, movimentado, com caráter descritivos dos horrores e das sangueiras que enlutaram a humanidade (...) provocou indescritível entusiasmo no auditório.(...)”

Em 1920 Villa-Lobos encontra o pianista Arthur Rubinstein, que se tornaria um admirador das obras do compositor, incluindo-as em seu repertório. Em entrevista Rubinstein disse: “(...) Ficou-me a convicção de que seu país tem nesse compositor um artista eminente, em nada inferior aos maiores compositores modernos da Europa.<sup>4</sup>” Também contribuíram para a divulgação do nome e da obra de Villa-Lobos a cantora brasileira Vera Janacopoulos, que na época vivia na Europa e era a cantora preferida de Manuel de Falla e, o Maestro alemão Weingartner, regente da Orquestra Filarmônica de Viena, que em suas apresentações no Brasil sempre incluía no programa uma obra de Villa-Lobos.

---

<sup>4</sup> Entrevista concedida ao *Jornal A Notícia* publicada em 24 de junho de 1920.

A forma, o gênero e a instrumentação da cada obra escrita até aqui, nos colocam diante de um compositor em crescimento, ampliando sua capacidade criadora a cada nova obra. Até a composição do *Choros n° 1*, em 1920, Villa-Lobos escreveu cinco sinfonias, a sexta sinfonia foi composta vinte e quatro anos depois. Compôs até 1917 quatro quartetos de cordas. O quinto quarteto foi escrito em 1931. O intervalo entre os quartetos e as sinfonias demonstra como o compositor dedicou atenção à série *Choros* e aos novos desafios na busca pelo reconhecimento internacional de suas obras. Segundo Nóbrega:

A composição dos Choros representa a primeira grande afirmação de Villa-Lobos como criador. Não que fossem, cronologicamente, suas primeiras grandes obras. Datam de antes de 1924, quando começou a grande floração do ciclo com o [Choros] n° 2 (o [Choros] n° 1, de 1920, é de feitio genuinamente popular), as **Danças Africanas**, e as **Proles do Bebê** n° 1 e 2 para piano; os bailados **Amazonas** e **Uirapurú**, o **Quatuor com vozes femininas** e o **Noneto**, (...) (NÓBREGA, 1974, p. 23).

Os *Choros* não obedecem à ordem cronológica da composição. Exemplificamos: o *Choros n° 7* foi composto no mesmo ano do *Choros n° 2*. Villa-Lobos numerou os choros pela complexidade estrutural da obra. Mas o que são os *Choros*? O Próprio Villa-Lobos define a série como:

Choros – expressão popular que define as tocatas típicas de pequenos conjuntos de cantores rurais, solistas ou de instrumentos, executados, geralmente, ao ar livre. Foi o título encontrado para denominar uma nova forma de composição musical, em que se acham sintetizadas várias modalidades da música indígena brasileira primitiva, civilizada ou popular, tendo como principais elementos, o ritmo e qualquer melodia típica popularizada, que aparece de quando em quando, incidentalmente. Os processos harmônicos e contrapontísticos são quase uma estilização do próprio original. Esses “Choros” em número de 14 são escritos para violão, piano, coros, orquestra, piano e orquestra, instrumentos de sopro, etc.<sup>5</sup>

Villa-Lobos contou com apenas cinco anos após sua estréia em Friburgo (RJ), e apenas um ano depois de ser convidado oficialmente para uma apresentação pública no Theatro Municipal do Rio de Janeiro para apresentar sua série *Choros*. Os *Choros* se diferenciam por ser uma forma inédita na música brasileira. Segundo Nóbrega: “As obras musicais de autores brasileiros, até a década dos vinte, se chamavam canções, valsas, *schottiches*, *polkas*, prelúdios, suítes, sinfonias, etc. (...) (NÓBREGA, 1974, p. 9).” Como compositor, “os Choros representa[m] a primeira grande

<sup>5</sup> Texto de capa do *Choros n° 11*.

afirmação de Villa-Lobos como criador (NÓBREGA, 1974, p. 23).” Com exceção do *Choros nº 5*, todos os outros foram compostos no Rio de Janeiro, dois foram estreados em Paris, seis no Rio de Janeiro, dois em São Paulo e dois nos Estados Unidos<sup>6</sup>. A série marca a fase de reconhecimento nacional e internacional de sua obra.

Sobre os *Choros*, Villa-Lobos escreveu o *Estudo Técnico, Estético e Psicológico*.

Fonte de enorme valor que utilizaremos para descrever cada obra. Segundo o autor:

Sendo os Choros construídos segundo uma forma técnica especial, baseada nas manifestações sonoras dos hábitos e costumes dos nativos brasileiros, assim como, nas impressões psicológicas que trazem certos tipos populares, extremamente marcantes e originais, foi o Choros N° 1 escrito propositadamente como se fosse uma produção instintiva da ingênua imaginação desses tipos musicais populares, para servir de simples ponto de partida e alargar-se proporcionalmente, mais tarde, na forma, na técnica, na estrutura, na classe e nos casos psicológicos que encerram todos esses gêneros de música. O tema principal, as harmonias e modulações, apesar de pura criação, são moldados em frequências rítmicas e fragmentos celulares melódicos dos cantores e tocadores populares de violão e piano, como Sátiro Bilhar, Ernesto Nazareth e outros (VILLA-LOBOS, 1950).

O *Choros nº 1* não mantém relação com a estética do restante dos *Choros*. É uma peça genuinamente popular, dedicada ao instrumento que Villa-Lobos tocava junto aos chorões: o violão. Obra que segundo Nóbrega: “[é] página modesta de pretensões (e de conteúdo irrelevante na sua produção), mas auspiciosa como pórtico de um ciclo tão importante (NÓBREGA, 1974, p. 27).” “ (...) é o retrato de um situação. Realça a atmosfera cheia de saudade dos músicos populares do Rio de Janeiro (CARVALHO, 1987, p. 61)”.

Em 1921 Villa-Lobos apresenta o segundo concerto com suas obras. Depois do fracasso de público no evento anterior, este evento contou com a colaboração da Senhora Laurinda Santos Lobo, integrante da alta sociedade carioca, cuja influência junto ao seu círculo social proporcionou sucesso de público no concerto. A repercussão junto à imprensa foi positiva conforme trecho da nota publicada pelo jornal *O Paiz*:

O Maestro Villa-Lobos deve estar contentíssimo. A sua festa ontem no São Pedro foi um acontecimento, se não refinadamente artístico, pelo menos autenticamente mundano. Destacou-se (...) o

---

<sup>6</sup> Não consta no Catálogo de suas obras a data e local da estréia do *Choros nº 1*.



eixo da alta elegância carioca, (...) e, à frente dessa brilhantíssima assistência, sua exa., o presidente Epiácio Pessoa. (...) A época é de nacionalismo...<sup>7</sup>

Na medida do crescimento de sua popularidade, Villa-Lobos passa a ser alvo da imprensa carioca. O artigo de *O Paiz* mostra a oposição crítica sofrida por Villa-Lobos. A expressão “*não refinadamente artístico*” inicia o embate entre a estética do “novo” compositor brasileiro e a imprensa brasileira. A oposição pode ser confirmada pelo artigo de Oscar Guanabara publicado no *Jornal do Commercio* neste mesmo dia 14: “a música moderna não era para ele apenas um problema de escolha estética, era um atentado à alma humana e até mesmo à própria natureza.”<sup>8</sup>

Em 21 de outubro deste ano, no Salão Nobre do *Jornal do Commercio*, Villa-Lobos realizou mais uma apresentação de suas composições. Estreou *A Fiandeira* e “*Historiettes*”. “As obras eram muito ousadas esteticamente e utilizavam intensamente elementos da estética de Debussy (GUÉRIOS, 2003, p. 119).”

Segundo Guerios:

Em 20 de outubro de 1921, o trem-leito noturno de São Paulo para o Rio de Janeiro trouxe Mário e Oswald de Andrade (...). Era o dia anterior ao concerto de Villa-Lobos. (...) é provável que o programa (...) tenha agradado aos dois escritores. (...) Algum tempo depois, foi Graça Aranha quem veio ao Rio convidar Villa-Lobos para participar da Semana de Arte Moderna de São Paulo (GUÉRIOS, 2003, p. 121).

Aceito o convite, Villa-Lobos se apresentou durante a mostra no Teatro Municipal de São Paulo. Segundo Guerios: “Para representar a música erudita em um festival de arte com tal objetivo, o nome de Villa-Lobos era a única opção existente (GUÉRIOS, 2003, p. 121).” O sucesso crescente no Rio de Janeiro fez com que a fama do novo compositor carioca de vanguarda alcançasse a cidade de São Paulo.

<sup>7</sup> *Jornal O Paiz* publicado em 14/06/21.

<sup>8</sup> *Jornal do Commercio* publicado em 14/06/21.

A Semana de Arte Moderna de São Paulo foi importante para Villa-Lobos por proporcionar a oportunidade de apresentar suas obras fora do Rio de Janeiro. Segundo Guerios: “(...) Villa-Lobos foi convidado a apresentar suas obras em um concerto sinfônico patrocinado pela Sociedade de Cultura Artística” (GUÉRIOS, 2003, p. 123), convite fruto de sua apresentação na mostra de arte paulista.

No Rio de Janeiro, em 22 de julho, a Câmara dos Deputados aprovou o financiamento de uma viagem à Europa para realização de concertos de divulgação da música brasileira. A partir dessa viagem surge o Villa-Lobos compositor brasileiro. Em julho de 1923, Villa-Lobos chega à França. Segundo Guerios:

Villa-Lobos saiu do Rio de Janeiro como um compositor de vanguarda. (...) Era um dos poucos a ousar compor de acordo com as revolucionárias idéias de Debussy. Em Paris, porém, Debussy já não era mais sinônimo de vanguarda (GUÉRIOS, 2003, p. 128).

Paris estava movimentada musicalmente. O sucesso de *A Sagração da Primavera* transformou um jovem compositor russo, Igor Stravinsky, em uma celebridade. Para honrar o compromisso da subvenção oficial à viagem, apresentou concertos em Lisboa e Bruxelas, além da capital francesa onde apresentou o *Noneto* pouco antes de sua volta ao Brasil. Peppicorn (PEPPECORN, 2000, p. 63) cita a “*Revue Musicale*” de julho de 1924 comentando a obra:

(...) a simples escolha dos instrumentos já mostra que a preocupação com o colorido dos tons tem um papel importante na arte do compositor; é, na verdade, uma música de cores e também de ritmos. O elemento melódico não é muito proeminente, e a maioria dos temas se reduz, na realidade, a fórmulas rítmicas ou combinações e contrastes de sonoridades. Mas a diversidade métrica e a complexidade dessas obras são extraordinárias (...). O talento e a criatividade de Villa-Lobos me parecem inegáveis; ninguém pode amar esta arte mais ou menos. Independente do gosto e das idéias pessoais do crítico, é impossível não se deixar impressionar e fascinar com esta força e exuberâncias fantásticas.

Tranchefort descreve a obra do compositor russo:

Deve-se o impacto auditivo produzido pela Sagração da Primavera a uma condensação sem precedentes de todos os elementos da escrita musical. As harmonias ásperas resultam (...) de uma superposição de movimentos melódicos, de acordes e tonalidades diferentes. As associações de timbres produzem efeitos acústicos violentos (...). Quanto aos temas, a maioria possui um caráter popular bem reconhecível; o folclore (...). (TRANCHEFORT, 1990, p. 832)

Se ocultarmos o nome das obras e dos compositores, as transcrições descrevem características comuns à obra de Villa-Lobos e Stravinsky. O comentário sobre o *Noneto* se confunde com o comentário sobre a *Sagração da Primavera*. A viagem a Paris e, principalmente o contato com o compositor russo redefiniu o compositor Villa-Lobos. Heitor confirma nossa hipótese: “era, sobretudo do Stravinsky daquele tempo que as suas obras se aproximavam (...). Villa-Lobos antes de embarcar para a Europa ignorava totalmente as partituras do autor de Petruschka ([AZEVEDO], 1956, p. 255).” Segundo Mariz: “(...) uma coisa o abalou bastante: o *Sacre du Printemps*, de Stravinsky. Confessou-me ele, foi a maior emoção musical de sua vida (MARIZ, 2005b, p. 98).”

Se não encontrou o sucesso na Europa, Villa-Lobos encontrou-se como compositor na visita à Paris. Segundo Guerios: “Até sua ida para a Europa, ele buscava demonstrar aos outros e a si próprio que era um artista (GUÉRIOS, 2003, p. 141).” No Brasil ele buscava o reconhecimento público, no entanto sua estética de vanguarda o transformava em um estranho em seu próprio país. Até a partida para Paris Villa-Lobos era visto como uma promessa, um talento que precisava se aperfeiçoar seguindo a trajetória de outros compositores brasileiros que foram à Europa.

O ano de 1924 foi dedicado a continuação dos *Choros* com a composição do *Choros n° 2* e do *Choros n° 7*. A partir da composição desses *Choros* na fase “pós-Paris”, Villa-Lobos estabelece a série como a possibilidade de síntese da música brasileira. A transcrição do trecho da palestra proferida por Villa-Lobos em 1958, em Paris, define a relação do compositor com sua criação:

O que é uma sinfonia, em meu ponto de vista, no ponto de vista de todas as pessoas que escrevem sinfonias? É uma música pela música. Música superior, música intelectual, não é música para ser assobiada por todo mundo. Bem, quando há uma sinfonia, se alguém tenta empregar efeitos especiais, de tipo exótico, folclore ou algo parecido, eu não acho correto chamá-la de sinfonia (...). Mas e os Choros? Eu tenho a pretensão de crer que criei uma forma de fato especial quando estudei como eles deveriam ser construídos. Então, para chegar a uma dimensão muito grande, eu comecei pelo princípio. Isso quer dizer que comecei por algo que era a razão de ser dos Choros. O que eram esses choros? Esses choros eram a música popular (GUÉRIOS, 2003, p. 142).

O *Choros n° 2*, para flauta e clarinete e foi dedicado a Mário de Andrade. Segundo o catálogo das obras de Villa-Lobos, foi composto no Rio de Janeiro. Estreado em São Paulo no dia 18 de fevereiro de 1925<sup>9</sup> e, em segunda apresentação, na *Salle Gaveau*, Paris, em 24 de outubro de 1927, durante um concerto dedicado às obras do compositor.

Segundo Nóbrega:

(...) de um salto, passa o autor, no ciclo dos Choros, daquela ingênua peça popular para o pleno domínio da grande música, na qual há todos os ingredientes da maestria consumada: arrojo de concepção, economia de meios, condensação da linguagem, probidade e finura de acabamento (NÓBREGA, 1974, p. 31).

O *Choros n° 2* é a essência da música de câmara. “*Souvenirs* reminiscentes dos aborígenes de Mato Grosso e Goiás (...) aí o ritmo está para o timbre como a flauta está para a clarineta (CARVALHO, 1987, p. 62).” A combinação de flauta e clarineta – instrumentos típicos do choro – é inédita na obra de Villa-Lobos. Apesar dos timbres brilhantes dos dois instrumentos, o compositor utiliza a clarineta no registro médio e grave para proporcionar densidade à obra. Destacam-se na obra as surpresas das funções harmônicas não completadas e os grandes saltos de intervalo.

O próprio compositor descreve a obra:

(...) Os temas e os ritmos obstinados que aparecem nos compassos a cargo do clarinete em lá são considerados como uma essência refinada do ritmo popular em embrião. Curioso observar-se as duplas ligaduras. O *Choros n° 2* é escrito pra flauta e clarinete no gênero de música de câmara (VILLA-LOBOS, 1950).

Quanto ao *Choros n° 7*, com o subtítulo de “*Settimino*”, foi composto nesse mesmo ano de 1924, para flauta, oboé, clarineta, sax-alto, fagote, violino, violoncelo e tam-tam. Foi dedicado a Arnaldo Guinle e estreou em 17 de setembro de 1925<sup>10</sup>. Segundo Villa-Lobos:

<sup>9</sup> Conforme catálogo “Villa-Lobos – Sua obra”, publicado pelo Museu Villa-Lobos, 3ª ed., 1989, p.45.

<sup>10</sup> Conforme catálogo “Villa-Lobos – Sua obra”, publicado pelo Museu Villa-Lobos, 3ª ed., 1989, p.47.

Neste número da série voltam à evidência os elementos que constituíram a principal finalidade da forma estética e técnica do plano da estrutura arquitetônica dos Choros, que é a síntese das sínteses. Também no gênero de música de câmara, está distribuído pelos seguintes instrumentos: flauta, oboé, clarinete, saxofone alto em mib, fagote, violino e violoncelo. De sabor ameríndio é o tema que, de aspecto primitivo, ameríndio, se vai transformando à maneira civilizada e preparando-se para um outro curto tema de valsa lenta (VILLA-LOBOS, 1950).

Neves complementa a definição da obra:

(...) é sem dúvida, uma das sínteses mais bem realizadas por Villa-Lobos. O exame do material temático nos permite ver o reduzido número de elementos de que dispôs o compositor e a análise da partitura demonstra sua maestria no uso deste material temático (...) (NEVES, 1977, p. 52).

Após retornar da Europa, Villa-Lobos não se apresentou no Rio de Janeiro. Procurou a cidade de São Paulo para suas primeiras apresentações evitando a indiferença e a hostilidade da capital federal. Nos dois concertos realizados na capital paulista apresentou apenas composições próprias. Na volta ao Rio de Janeiro, em seu concerto Villa-Lobos se apresentou em 22 de setembro de 1925, no Salão do Instituto Nacional de Música.

O *Choros nº 3*, para coro masculino, clarineta, fagote, sax-alto, três trompas e trombone foi composto em São Paulo com o subtítulo de “Picapau”. É a primeira experiência de Villa-Lobos na utilização da voz para a reprodução de sons da natureza. Segundo Carvalho:

“(...) é um retrato do devaneio musical dos índios de Mato Grosso e Goiás, como o é o *Choros nº 2* (...) O coro recebeu, nesta obra, um tratamento muito especial para que os efeitos onomatopaicos desejados pelo autor se fizessem com a mais flexível possibilidade (CARVALHO, 1987, p. 63).”

Estreou no Teatro Municipal de São Paulo, em 30 de novembro de 1925 e segunda audição na “*Salle Gaveau*”, Paris, em 05 de dezembro de 1927. Esclarece o compositor:

Este Choros é consagrado ao ambiente sonoro da música primitiva dos aborígenes dos Estados de Mato Grosso e Goiás. O tema Nozani-ná é autêntico dos índios Parecis, recolhido pelo cientista brasileiro E. Roquette Pinto [em 1911], tema este que se transformou para servir em forma de imitações a quatro partes. O ambiente, a atmosfera rítmica e harmônica deste Choros, são formados de um material técnico conscientemente processado, de elementos musicais estranhos absorvidos meticulosamente das curtas e irregulares células rítmicas e melódicas oriundas, de um modo geral, das várias raças aborígenes de todo o Brasil. Os temas, como o que aparece no coro, a palavra Brasil se refere à árvore Pau-Brasil, que deu o nome ao país. Papi-pau, Papi-pau Brasil são baseados nas características gerais da música dos negros nascidos no Brasil e dos mamelucos do Brasil. A polifonia desses temas é amalgamada pelos três aspectos: etnológico e sincrético, ameríndio e negro e mameluco, sem perder as linhas essenciais de

uma estrutura lógica, quer quanto à forma, à técnica e à estética. (...) O texto do coro é formado, em parte, do idioma dos índios Parecis e, em parte, de uma palavra em português insistentemente repetida e várias sílabas sem nexos, de efeito onomatopaico. A parte que se refere aos índios representa uma canção báquica, enquanto que a parte em português, com sílabas soltas, traduz a apologia do pássaro pica-pau como um elemento estimulante à persistência da dança (VILLA-LOBOS, 1950).

O *Choros nº 5* foi dedicado a Arnaldo Guinle, o financiador de sua segunda viagem à Europa. Com o subtítulo de “Alma Brasileira”, é escrito para piano solo e foi estreado em Nova Iorque no dia 16 de outubro de 1940 durante o Festival de Música Brasileira no Museu de Arte Moderna.

Segundo Villa-Lobos:

O que há de mais interessante neste *Choros* são as cadências rítmicas e melódicas, irregulares, postas em um compasso quadrado, dando uma disfarçada impressão de rubato, ou da execução melódica se retardando, que é justamente a característica mais interessante dos seresteiros (piano vago e bem distinto). Para este *Choros Nº 5* foi composta uma espécie de moldura sinfônica para enquadrá-lo, quando for executada a série de todos os *Choros* em concertos (VILLA-LOBOS, 1950).

Nóbrega comenta:

(...) ocorre [no *Choros nº 5*] um exemplo marcante da transfiguração dos elementos melódicos populares. Muito a propósito, o autor faz ouvir, simultaneamente, o implacável recorte rítmico do acompanhamento e o canto livre e descontraído, dando uma disfarçada impressão de rubato ou da expressão melódica se retardando, que é característica dos seresteiros (...) (NÓBREGA, 1974, p. 52).

Esta obra faz parte das grandes peças para piano solo, gravada por sessenta e seis instrumentistas de todas as nacionalidades.

No ano de 1926, ano em que partiu novamente à Paris, Villa-Lobos continuou a composição a série dos *Choros* com o *Choros nº 4*, o *Choros nº 6* e *Choros nº 10*.

Villa-Lobos foi patrocinado pela família Guinle nesta segunda viagem à capital francesa. Na bagagem levou os *Choros* e o projeto de “(...) conquistar espaço para sua nova música brasileira (GUÉRIOS, 2003, p. 147).” Segundo Peppercorn, “Ele estava bastante consciente de que era o colorido nacional que interessava aos parisienses (PEPPECORN, 2000, p. 90).” Seus novos

objetivos exigiam uma nova postura como compositor. Guérios relata a mudança na atitude do compositor:

Na entrevista para *A Noite*, publicada em novembro de 1922, afirmara que suas músicas eram influenciadas por toda a herança clássica européia. No segundo artigo, escrito para *O Paiz* e publicado no dia 9 de janeiro, diz o oposto: “É na formação das artes de um país a cega e imprescindível necessidade de colher os principais motivos na sua própria natureza (...)” (GUÉRIOS, 2003, p. 148).

O *Choros nº 4*, dedicado a Carlos Guinle e interpretado pela primeira vez em um concerto dedicado às obras do compositor em 24 de outubro de 1927, na *Salle Gaveau*, Paris. Segundo Carvalho, “O *Choros nº 4* é um poder camerístico na representação das músicas e danças de uma sociedade: exemplo típico de um Choro autêntico (CARVALHO, 1987, p. 66).” Segundo o próprio compositor:

Este Choros, para três trompas e um trombone, no gênero de música de câmara, é voltado para a vida musical popular e suburbana das grandes cidades, cujas melodias possuem um lirismo irônico, baseado na forma tradicional das músicas populares de danças da sociedade, oriundas do estrangeiro. É, talvez, o mais significativo dos Choros na sua forma e significação elevadas (VILLA-LOBOS, 1950).

No ano de 1927 o compositor dos *Choros* não acrescentou nenhuma obra à série. A negociação com a editora francesa Max Eschig para publicação de suas obras, a revisão das mesmas e o trabalho para captação de recursos para a realização dos concertos na capital francesa exigiram tempo e dedicação de Villa-Lobos.

Enquanto em Paris Villa-Lobos contava a história de sua captura por índios antropofágicos, seduzindo o público francês e dando significação à sua obra, no Brasil tais histórias causavam indignação. Guérios transcreve as críticas dos franceses: “(...) inspirara-se na estranha polifonia do colorido tonal dos índios (...) instrumentos nativos representam um papel importante na parte da percussão (...)” (GUÉRIOS, 2003, p. 91); e dos brasileiros: “Lá temos nós Villa-Lobos, que nos faz parecer ridículos em Paris. Ele faz de conta que xilofones, chocalhos e outros instrumentos usados apenas no carnaval são instrumentos de nativos (GUÉRIOS, 2003, p. 92).”

Em 1928 compôs os *Choros nº 11 e nº 14*; o *Choros Bis* e *Introdução aos Choros*. [O Choros nº 14]“está escrito para grande orquestra, banda e coros, o maior conjunto utilizado por Villa-Lobos (...) (NEVES, 1977, p. 83)”, descreve Neves. A partitura se perdeu e não constam registros de apresentações da obra. O compositor define a obra como:

É, talvez, o mais perigoso de toda a série de Choros. Diante da análise das obras desta série, percebe-se nele a preocupação de sintetizar todos os Choros. Seria de esperar que ele se apresentasse o mais simples e apurado na técnica e na forma, em relação aos demais. Entretanto, este Choros nos surpreende pela sua complexidade harmônica e temática, quase beirando uma completa e calculada cacofonia. Suas harmonias, no apogeu do desenvolvimento arquitetônico, dão a impressão de blocos sonoros superpostos a se quebrarem em meio a cruzamento e ondas de arabescos melódicos, num contraponto cerrado entre os violinos, madeiras e a polifonia atonal e as politônicas melodias das vozes dos coros, cujas sílabas e palavras sem nexos servem apenas para emprestar ao conjunto um colorido de timbres onomatopáicos, como se as vozes fossem instrumentos. Trata-se de um efeito difícilíssimo de realizar. Se se pretender buscar nesta obra alguma razão ou lógica que se relacione com a tradição e os cânones clássicos, sem se preocupar com os aspectos descritivos, patéticos, românticos, líricos, clássicos, etc. que, naturalmente, nela não persistem um só momento, encontrar-se-á uma sólida base da forma, com elementos de técnica e estética que poderão resistir a qualquer análise de julgamento num plano elevado, sem a preocupação medíocre dos argumentos rotineiros da técnica escolástica. (...) O mais notável nesta obra é a maneira como é terminada: depois de um desenvolvimento do último stretto executado por quase todos os instrumentos, uma espécie de rondó canônico aparece e, pouco a pouco, cada executante vai deixando de tocá-lo, ficando apenas o primeiro violino (solista), com duas notas prolongadas em cordas dobradas, num intervalo de 2ª menor, morrendo lentamente até desaparecer (VILLA-LOBOS, 1950).

O *Choros Bis*, para violino e violoncelo, dedicado a Tony Close e Maurice Raskin, estreou no dia 14 de março de 1930, na “*Salle Chopin*”, em Paris. Villa-Lobos define sua obra como:

(...) Julga o autor que esse duo poderá ser dado como bis, quando executada a série dos Choros em vários concertos. As particularidades inéditas que assinalam os Dois Choros (Bis) são as novidades de técnica e o brilhantismo e pitoresco de sonoridade. Quanto à disposição da estrutura harmônica e rítmica é quase a mesma dos processos adotados nos Choros anteriormente estudados. Esta obra, que também pertence ao gênero de música de câmara, (...) apresenta uma curiosa articulação rítmica de acentos desencontrados, acompanhando uma melodia exótica, à maneira dos cânticos indígenas brasileiros. (VILLA-LOBOS, 1950).

Ao deixar Paris Villa-Lobos ansiava pela realização de concertos no Rio de Janeiro, São Paulo, Manaus e no nordeste brasileiro. Segundo Guérios, “Querida ganhar passagens, ter apoio do presidente e dos governadores (...) (GUÉRIOS, 2003, p. 159)”. Mais uma vez os concertos do compositor não obtiveram sucesso. A crítica de Oscar Guanabara revela o desgosto com a estética “vilalobiana”:



Se formos expor aos olhos estrangeiros todas as nossas vergonhas – ai de nós. Basta o que acaba de fazer em Paris o “Barulhista” Villa-Lobos com sua música carnavalesca. Esse brasileiro que se proclama propagandista do que é nosso, em matéria de arte nacional, publicou o *Choros n° 10*, composição cujo ritmo é africano e a letra tola ou africana, não sabemos de que nação, mas que o célebre introdutor do reco-reco brasileiro em Paris nos dirá se é cabinda ou nagô. E é por essa forma que o propagandista nos desmoraliza em Paris, procurando fazer crer que somos um povo de negros e que a nossa arte não vai além da borracheira africana.<sup>11</sup>

Finalizou a série com a composição dos *Choros n° 9, n° 12 e n° 13 e Introdução aos Choros*.

A partitura do *Choros n° 13* para duas orquestras e banda não foi localizada, assim como o *Choros n° 14*. O fato torna impossível elaborar qualquer análise sobre a obra. Porém, Villa-Lobos explica sua obra:

Seguindo as mesmas normas de técnica e forma e alcançando, em sua realização, um notável grau de clareza dos episódios rítmicos, melódicos e harmônicos, este Choros nos apresenta várias novidades em relação aos já mencionados. (...) constitui um ineditismo para as formas da construção estética contemporânea. Trata-se, ademais, de um trabalho de composição absolutamente atonal, com tendências ao classicismo. (...) (VILLA-LOBOS, 1950).

Terminamos aqui a descrição da série *Choros*, pudemos concluir que a criação dos *Choros*, mais que uma série, foi a criação de uma forma. Mais uma vez vamos nos apropriar das palavras de Heitor Villa-Lobos:

Conforme já foi mencionado no início deste estudo, a forma técnica e estética e o ambiente psicológico dos *Choros* vão se ampliando, de um modo geral, em toda a sua estrutura arquitetônica. Como concepção de forma, e para melhor definição, em face dos interessados na lógica escolar das obras musicais, na construção dos *Choros* são aproveitadas as formas universais do poema sinfônico, da sinfonia, da rapsódia, da serenata clássica, do concerto e da fantasia. Não possuem eles nenhum modelo absoluto e rígido de forma. Alguns *Choros* são constituídos da clássica introdução, exposição, 1° e 2° temas, desenvolvimento, stretto, coda, reexposição, etc., sendo que tratados em disposições diferentes do sistema escolástico, e quase segundo a construção normal da fantasia (VILLA-LOBOS, 1950).

Não foram os *Choros* que projetaram o reconhecimento até aqui alcançado por Villa-Lobos. O compositor foi reconhecido primeiramente por suas obras de música de câmara e pelas

<sup>11</sup> *Jornal do Commercio*, 26 de junho de 1929.

composições para piano. Entretanto, se os *Choros* não foram o impulso inicial, garantiram a sustentabilidade do gênio criativo do Mestre.

## 2. PROCEDIMENTOS INTERPRETATIVOS PARA O TROMPETE NOS *CHOROS*<sup>12</sup>

### 2.1. *Choros n°6*

O *Choros n° 6* foi escrito no “*Rio de Janeiro em 1926 e dedicado a Arminda Neves de Almeida* (1989, p. 47)”. Estreou em 18 de julho de 1942, no Rio de Janeiro, com a Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sob regência do autor. Fez parte do programa do último concerto de Villa-Lobos como regente, em Nova Iorque, no dia 12 de julho de 1959 durante o *Empire State Music Festival* com a *Symphony of the air*<sup>13</sup>.

Segundo o próprio compositor:

(...) este *Choros* já representa o aproveitamento dos recursos de todos os elementos técnicos e psicológicos, inéditos, empregados nos anteriores. Ele pode ser considerado a poesia dos sons, por possuir, na maior parte de sua construção, ambientes de doçura e melancolia. Sua atmosfera harmônica, na maior parte das vezes, possui uma espécie de ficção do ambiente sertanejo do nordeste brasileiro. O clima, a cor, a temperatura, a luz, os pios dos pássaros, o perfume de capim melado entre as capoeiras, e todos os elementos da natureza de um sertão serviram de motivos de inspiração nesta obra que, no entanto, não representa nenhum aspecto objetivo, nem tem sabor descritivo. (...) (VILLA-LOBOS, 1950).

Carvalho afirma: “No *Choros n° 6*, timbres exóticos, soltando assobios, fazem aparecer novos episódios musicais no final da obra. Acontece um alargamento na cor e nos ruídos. (...) um sinal de independência (...) que Villa-Lobos chama de “*synthèses des synthèses*” (CARVALHO, 1987, p. 71).”

Segundo Nóbrega: “(...) o autor aproveita mais, em extensão e intensidade, os elementos técnicos e substrato psicológico de que se nutriam os [*Choros*] anteriores” (NÓBREGA,

<sup>12</sup> A Academia Brasileira de Música, legatária dos direitos autorais de VILLA-LOBOS, autorizou as citações musicais de trechos de suas obras, contidas na presente tese.

<sup>13</sup> Durante o período, o catálogo de suas obras registra mais três apresentações da obra sob regência de autor:

- 26/11/42. Em Los Angeles, no *Philharmonic Auditorium*, com a *Janssen Symphony of Los Angeles*, sob regência de autor;

- 18/05/51. Na cidade de Helsink, com a *Helsingfors Stadsorkester*;

- 11/12/53. Na cidade de Havana, Cuba, no *Teatro Auditorium*. Com a *Orquestra Filarmônica de La Habana*.

1974, p. 55). O efetivo orquestral empregado: duas flautas e flautim, dois oboés, dois clarinetes, clarinete baixo (clarone), sax-soprano, dois fagotes, contra-fagote, quatro trompas, quatro trompetes, quatro trombones, tuba, percussão (tímpano, tam-tam, xilofone, glockenspiel, pratos, bombo, tartaruga, camisão grande, cuíca, roncador, reco-reco, tambú e tambí, tambores, chocalho e tamborim), celesta, duas harpas e cordas.

Utiliza quatro trompetes afinados em Si bemol com extensão do  $b_2$  até o  $b_4$ .

O trompete aparece pela primeira vez em c.23 (n.3+2). O segundo trompete e primeiro trombone, ambos com indicação de *solo*, apresentam semibreves acentuadas ( > ) em uníssono com os oboés, em *mezzo-forte* (Exemplo 2.1-1).

Sobre o trecho Nóbrega comenta: “os violinos iniciam uma figuração rítmica [em *pianissimo*] , (...) um novo e longo episódio com caráter de dança, no qual se engaja, muito breve, toda a orquestra” (NÓBREGA, 1974, p. 57) (Exemplo 2.1-2). A indicação de *solo* para o segundo trompete não afeta o equilíbrio do bloco, pois a dinâmica *pianissimo* dos violinos induz aos metais permanecerem com seu *mezzo-forte* próximo ao *pianissimo* das cordas, o que se justifica pela importância da “dança” exposta pelos violinos.

3 Allegro ♩ = 132

trp

oboés

tbn

mf

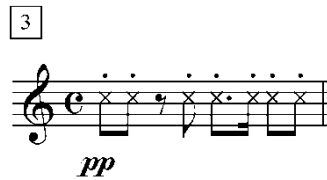
sax

mf

tpa

mf

Exemplo 2.1-1, *Choros n°6*, c.23 a c.29, trompetes, oboés e trombones.



Exemplo 2.1-2, *Choros nº6*, c.23, ritmo violinos.

A partir de c.25 (n.3+4), o segundo trompete *solo* acompanha em mínimas acentuadas o sax, a trompa, primeiro trombone e tímpanos. A partir deste trecho a orquestração apresenta novo elemento rítmico em c.26: as colcheias (Exemplo 2.1-3). Segundo Seixas, “[A partir desse ponto] *O conjunto harmônico é sustentado por pedais na 3ª trompa, 1º trompete, saxofone e tímpanos, todos articulando a nota LÁ em diferentes oitavas*” (SEIXAS, 2007, p. 76). A função harmônica do trompete nesse trecho estabelece que o *mezzo-forte* deve ser na medida de permitir que as colcheias destaquem-se em primeiro plano. Para isso o trompetista deve atentar para o acento (>), como o próprio símbolo indica, um decrescendo depois do início da nota.

Three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Ob. Clar' and contains a series of chords. The middle staff is labeled 'Fag. C. Fag' and contains a melodic line with a forte 'f' dynamic marking and an accent (>) over the first note. The bottom staff is labeled 'Violinos' and contains a series of chords.

Exemplo 2.1-3, *Choros nº6*, c.26, oboés, clarinetas, fagote, contra-fagote e violinos.

Em c.34 (n.5-4) todos os trompetes tocam em uníssono, uma semínima prolongada por uma ligadura com *rff* decrescendo súbito (Exemplo 2.1-4).

Example 2.1-4 shows three staves of music. The top staff is for trumpet (tpt a 2) in treble clef, starting with a dynamic marking of *fff* and then decrescendo to *p*. The middle staff is for harp (harpa) in grand staff, starting with *mf* and then *fff*. The bottom staff is for cello (vcllo) in bass clef, starting with *fff*. A box with the number 5 is placed above the first measure of the trumpet part.

Exemplo 2.1-4, *Choros n°6*, c.34, trompetes, harpa e violoncelo.

Nessas semínimas cabe aos trompetistas observarem a dinâmica *fortissimo* e o decrescendo quase súbito para *piano* com uma finalidade rítmica. A utilização de todos os trompetes em uníssono corrobora a intenção de dinâmica *fortissima*, que nesse ponto não mantém relação com a melodia sem contribuir para o tema exposto pelos primeiros violinos, oboés, sax e *solo* de primeiro trompete a partir do número 5 (Exemplo 2.1-5).

Example 2.1-5 shows a single staff of music in treble clef, starting with a dynamic marking of *1. solo*. The music consists of a series of eighth notes and quarter notes, with a box containing the number 5 above the first measure.

Exemplo 2.1-5, *Choros n°6*, c.35 a c.38, *solo* trompete 1.

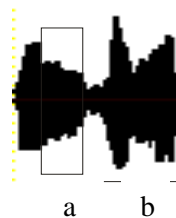
A célula apresentada pelo primeiro trompete deve ser interpretada com um corte na colcheia e reforço nas semicolcheias, como anacruzes da colcheia que se segue. O efeito resultante projeta o som da nota maior: a colcheia, e incrementa a intensidade das semicolcheias conforme Exemplo 2.1-6<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Nessa primeira utilização dos gráficos observamos que os vales marcam a separação entre as notas, o ângulo negativo (>) denota o decrescendo ou diminuição da energia sonora da nota e a altura mostra a intensidade de cada uma das mesmas. A partir desse ponto a inclusão da análise gráfica oferece a visualização do som em sua relação intensidade vs tempo.



Exemplo 2.1-6, *Choros n°6*, c.35, célula do solo e análise gráfica.

Onde ‘a’ representa a reverberação da colcheia e ‘b’ a maior intensidade e densidade das semicolcheias. Observamos a segunda semicolcheia, o Ré, mais presente que o Si, realçando o sentido anacrústico das menores notas (Exemplo 2.1-7).



Exemplo 2.1-7, *Choros n°6*, c.35, detalhamento da análise gráfica.

O terceiro trompete toca pela primeira vez em c.42 (n.6-4) com mesmo ritmo dos fagotes, terceira e quarta trompas, harpas e viola, em *mezzo-forte*. Sugerimos que o trompetista acentue (>) as semínimas destacando a síncope na orquestração. (Exemplo 2.1-8).



Exemplo 2.1-8, *Choros n°6*, c.42, trompete 3.

A terceira e quarta trompas apresentam esse mesmo motivo em c.34 sem indicação de dinâmicas. Porém, a partir desse ponto os instrumentos que tocam semínimas têm marcado *forte*, permitindo ao terceiro trompetista que toque um *mezzo-forte* mais sonoro, acentuando a polirritmia do trecho (Exemplo 2.1-9).



Exemplo 2.1-9, *Choros n°6*, c.34, trompas.

O primeiro e segundo trompetes retornam em c.44 (n.6-2) em uníssono com indicação de *forte*. Os dois compassos apresentados finalizam um crescendo iniciado nos primeiros compassos da obra com as cordas em *pianississimo*. Segundo Neves: “*Um grande crescente é conseguido nas repetições dessa idéia musical (...)*” (NEVES, 1977, p. 50). Ao final, todos os instrumentos encontram-se em *forte*, e para ressaltar o grande volume sonoro da orquestra os trompetistas devem se manter em um *forte* equilibrado com a intensidade do grupo (Exemplo 2.1-10). As sugestões interpretativas são semelhantes às comentadas no Exemplo 2.1-6.



Exemplo 2.1-10, *Choros n°6*, c.44 a c.45, *solí* trompetes 1 e 2.

O trecho que se segue, no número 6, traz os trompetes em oitavas, em uníssono com a terceira trompa. Não temos indicação de dinâmicas, somente um *forte* para fagote, contra-fagote e harpas em c. 46 (Exemplo 2.1-11), os demais instrumentos de sopro não tocam.

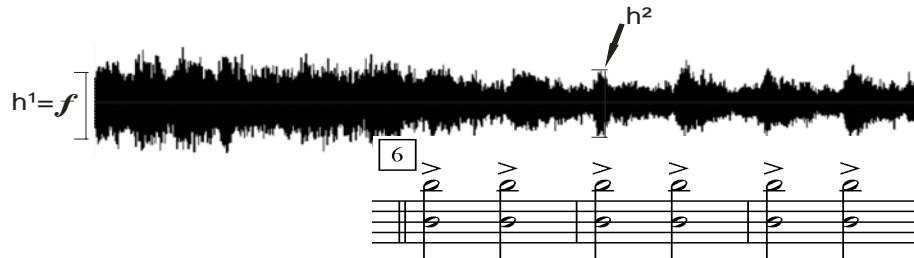


Exemplo 2.1-11, *Choros n°6*, c.46, trompetes 1 e 2 em oitavas.

A falta de indicação de dinâmica levanta dúvidas sobre a intensidade adequada para os trompetes. Naturalmente, a última dinâmica escrita prevalece e para confirmar nossa hipótese, vamos



analisar o gráfico da gravação do *Choros n° 6* realizada pela *Gran Canaria Philharmonic Orchestra*, sob regência de Adrian Leaper (Villa-Lobos, 2003) demonstrando que a dinâmica anterior permanece (Exemplo 2.1-12)<sup>15</sup>.



Exemplo 2.1-12, *Choros n°6*, c.46, análise gráfica comparativa da gravação pela *Gran Canaria Orchestra*.

A partir de c.50, especificamente a partir de n.7-4, os trompetes devem obedecer ao *mezzo-forte*, pois os metais possuem o mesmo ritmo enquanto as madeiras apresentam escalas cromáticas em tercinas, um elemento novo que deve ser ouvido (Exemplo 2.1-13).



Exemplo 2.1-13, *Choros n°6*, c.50, trompetes 3 e 4.

Os compassos entre os números 7 (c.54) e 8 possuem um padrão de dinâmica repetido em todos os instrumentos: *mezzo-forte* crescendo em cada compasso (Exemplo 2.1-14). O primeiro e segundo trompetes devem crescer partindo de um *mezzo-piano* até atingir um *forte* para realçar o efeito desejado pelo compositor.

<sup>15</sup> Gráfico de intensidade sonora, onde  $h$  – intensidade sonora. Como  $h^1 = h^2$  e  $h^1 = f$ , logo  $h^2 = f$ . Portanto a dinâmica para os trompetes no trecho é a última dinâmica escrita: *f*.

7

Exemplo 2.1-14, *Choros n°6*, c.54, crescendo trompetes 1 e 2.

O número 8 (c.63), em *fortissimo*, apresenta os quatro trompetes com duas colcheias separadas por uma pausa (Exemplo 2.1-15).

8

Exemplo 2.1-15, *Choros n°6*, c.63, trompetes 1, 2, 3 e 4.

As pausas são preenchidas por colcheias tocadas pelos outros metais, contra-fagote, violas, violoncelos e contrabaixos em *fortissimo*. A articulação dos trompetes deve ser um acento mais curto ( >> ), tornando o trecho mais percussivo fazendo um acompanhamento à melodia que se encontra nas madeiras (Exemplo 2.1-16).

8

Exemplo 2.1-16, *Choros n°6*, c.63, rítmica do trecho.

Em c.67 (n.8+4) encontramos o primeiro trecho, nesse *Choros n° 6*, em *fortissimo* com (>), em que Villa-Lobos pede a utilização de surdina de metal. Porém devemos sugerir que as notas de maior duração (mínimas) sejam decrescidas, decisão corroborada por Pablo Casals, transcrito por Blum: “(...) vai sair da nota permanecendo em seu valor, não somente por causa de sua intensidade especial, mas principalmente por causa do que se segue<sup>16</sup>” (BLUM, 1977, p. 51). Nesse exemplo, as notas acentuadas devem ser decrescidas. Caso a colcheia pontuada seja sustentada, o acento perde a característica e a semicolcheia acentuada se perde entre as notas longas (Exemplo 2.1-17).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score starts with a tempo marking 'rall. a tempo' and a quarter note equal to 132. There are performance instructions 'surd. metal' and dynamics 'ff'. The music consists of chords and single notes with accents (>). A box with the number '9' is placed above the second staff, indicating a 9-measure rest.

Exemplo 2.1-17, *Choros n°6*, c.67, surdina de metal, acentuação de mínima pontuada.

O número 10 (c.83) traz um uníssonos - descrito por Villa-Lobos como *solo*, para primeiro trompete em uníssonos com primeira trompa e primeiros violinos. O compositor buscou o equilíbrio entre os instrumentos: o trompete em *mezzo-forte* e os primeiros violinos em *forte*, todos com acentos (>) (Exemplo 2.1-18). Sugerimos ao trompetista se manter em uma dinâmica que permita ouvir os violinos e as escalas em semicolcheias nas flautas e oboés, assim como as semínimas em tercinas nas harpas, segundos violinos, viola e violoncelo, agrupando<sup>17</sup> as notas conforme as setas.

<sup>16</sup> “(...) will stand out and keep its value, not so much because of its special intensity but principally because of the shade which follows.”

<sup>17</sup> James Thurmond em seu livro “*Note Grouping – A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*” busca nas origens da música grega e judaica as primeiras manifestações de movimento na música e a importância do conceito *arsis-thesis*. Através da análise e comparação de gravações de diversos intérpretes comprova que ao aplicar o agrupamento de notas a música torna-se mais fluente, com um sentido de movimentação e ritmo mais definido.

Exemplo 2.1-18, *Choros nº6*, c.83, *solo* trompete 1 e agrupamento de notas.

No número 11 (c.96) encontramos o primeiro *solo* para trompete em um *Choros*. O primeiro trompete toca uma parte distinta das demais (Exemplo 2.1-19), um trecho em notas longas, em *mezzo-forte*, contrastante com o restante da orquestração (Exemplo 2.1-20).

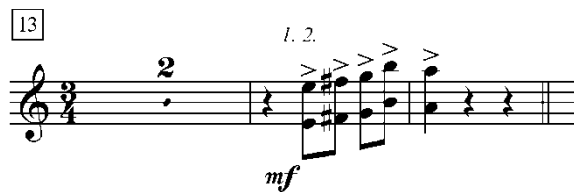
Exemplo 2.1-19, *Choros nº6*, c.96, *solo* trompete 1.

Exemplo 2.1-20, *Choros nº6*, c.96, orquestração em n.11, *solo* trompete 1.

Em c.97 (n.11+2) as cordas apresentam um movimento ascendente em semínimas, ao contrário dos oboés e clarinetas, com um movimento descendente também em semínimas. Tercinas no flautim, flautas e sax reforçam o movimento descendente, onde, segundo Nóbrega: “(...) começa novo episódio, cujo ambiente é formado por um desenho ondulante de tercinas, que se distribui pelos

*instrumentos (...)*” (NÓBREGA, 1974, p. 57). O trompete *solo* deve tocar dentro da dinâmica sugerida pelo compositor para permitir que se ouça todo o movimento rítmico e harmônico do trecho, atentando para o crescendo na mudança de nota e após o salto, sugerimos voltar à dinâmica *mezzo-forte* aplicando essas sugestões em todo o trecho até o número 13 (Exemplo 2.1-21).

A pequena intervenção do primeiro e segundo trompetes, em c.116 (n.13+2), acontece simultaneamente ao tema exposto pelos primeiros violinos. Tema que segundo Neves: “[é] interrompido de quando em quando por ‘exclamações orquestrais’” (NEVES, 1977, p. 50). A interrupção escrita para os trompetes pode ser *forte*, preparando a volta do tema com os trombones e a tuba, assim como uma escala em semicolcheias nas madeiras com dinâmica *forte*. A intensidade da orquestra permite ao trompetista tocar mais forte sem se distanciar do contexto.



Exemplo 2.1-21, *Choros n°6*, c.116, trompetes 1 e 2.

No número 15 (c.152) começa a segunda seção da obra, em Adagio. Segundo Neves: “[...] um adágio romântico confiado às madeiras. (...) Partindo das madeiras, o tema vai tomar a orquestra inteira (...)” (NEVES, 1977, p. 50) no número 16. O trompete em uníssono com flautas, oboés, requinta, sax, primeira trompa e primeiros violinos apresenta o tema principal (Exemplo 2.1-22) em *mezzo-forte*.

Exemplo 2.1-22, *Choros nº6*, c.152, soli trompete 1.

Sugerimos ao trompetista que se mantenha no *mezzo-forte* indicado, pois a parte do trompete tem a função de incremento da intensidade, não devendo se destacar na instrumentação. Sugerimos ainda que o trompetista reforce o som nas notas inferiores dos saltos de intervalo ( ↓ ) e agrupe as tercinas na forma de anacruze partindo da segunda nota do motivo ( → ). O movimento criado com esses reforços projeta o som do instrumento na polirritmia do trecho. A respiração deve ser realizada antes da semicolcheia no compasso  $\frac{3}{4}$ .

No número 19 (c.191) os trompetes tocam uma escala ascendente em *forte*, finalizada pelas flautas e violinos, que conduz ao novo tema onde entra o *tambourim* e o tambor surdo (Exemplo 2.1-23). A dinâmica *forte*, vai ser alcançada através da articulação das notas ( . ) mais que pelo volume de som. Buscando equilibrar a intensidade sonora entre as notas da escala. Simões afirma:

Existe um problema acústico inerente ao funcionamento dos instrumentos que se refere à melhor projeção das notas agudas, as quais soam mais que as notas graves. Para equilibrar o som, a fim de neutralizar este problema, principalmente na família dos metais, geralmente devemos dar ênfase às notas mais graves (SIMÕES, 2001, p. 40).

Exemplo 2.1-23, *Choros nº6*, c.191, trompetes 1 e 2.

No trecho seguinte, em c.194 (n.19+4), encontramos um *solo* que se alterna entre o primeiro e o segundo trompetes (Exemplo 2.1-24). Os violinos apresentam um tema em contraponto aos trompetes com dinâmica *mezzo-forte*. Sugerimos aos trompetistas que se sobressaiam na dinâmica, pois o tema dos violinos está em segundo plano, e respirem conforme indicação das vírgulas.

Exemplo 2.1-24, *Choros n°6*, c.194, *solo* alternado entre trompetes 1 e 2.

O acompanhamento do *solo* é constituído de notas curtas separadas por pausas nos metais. As cordas apresentam colcheias em *stacatto* ( . ) (Exemplo 2.1-25). A característica rítmica do trecho contrasta com a fluidez da melodia do trompete. Deste modo, nossa sugestão interpretativa é para que o trompetista interprete o trecho com *tenutas* ( - ) em todas as notas para não se criar pausas ou silêncios. Em todo o trecho a mesma concepção de formato de nota deve ser observada para se manter uma coerência no discurso musical.

The image shows a musical score for three parts: trumpet solo, trombones, and strings. The trumpet solo part is in the treble clef and features a melodic line with several triplet markings. The dynamic marking is *mf*. The trombones part is in the bass clef and consists of a rhythmic accompaniment of chords. The dynamic marking is *f*. The strings part is also in the bass clef and features a rhythmic accompaniment of chords. The dynamic marking is *f*.

Exemplo 2.1-25, *Choros n°6*, c.194, acompanhamento *solo*.

O *solo* se repete a partir do número 21 (c.210) com mesmo caráter para o tema e o acompanhamento. Porém, em c.206, quatro compassos antes o primeiro trompete finaliza o *solo* e o segundo, terceiro e quarto trompetes, utilizando surdinas e sem indicação de dinâmicas, apresentam as colcheias que estiveram com as cordas em todo o **Meno mosso**, e que nesse momento são repetidas por toda a orquestra. O trompetista deve estabelecer sua intensidade de acordo com a intensidade da orquestra. Para o êxito na interpretação do trecho é preciso integrar-se na seqüência das colcheias com um *stacatto* ( . ) que projete a nota sem aumento da intensidade sonora (Exemplo 2.1-26).

The image shows a musical score for trumpets 2, 3, and 4. The score is in the treble clef and features a rhythmic accompaniment of chords. The dynamic marking is *p*. The score includes a *surd.* marking and a box containing the number 21.

Exemplo 2.1-26, *Choros n°6*, c. 210, *stacatto* para trompetes 2, 3 e 4.

No **Vivace**, número 26 (c.253), os quatro trompetes tocam duas vezes em um motivo finalizado pelo trombone. Seis compassos depois os quatro trompetes tocam em uníssono até o final do trecho no número 28 (c.286). Outros instrumentos de metal são adicionados ao trecho mantendo a articulação e a dinâmica do trompete. Os instrumentos neste bloco possuem a indicação de dinâmica *forte*, e neste caso, os trompetes vão estabelecer a dinâmica final do trecho (Exemplo 2.1-27).



Exemplo 2.1-27, *Choros n°6*, c.253, Vivace, partes de trompetes.

O *solo* para primeiro trompete (Exemplo 2.1-28) faz parte de uma valsa iniciada no número 28 (c.286), onde segundo Neves: “A *orquestração lembra ainda uma vez a sonoridade das bandas das cidades do interior. As cordas fazem os acordes, enquanto os floreios e ornamentos passam das flautas aos clarinetes (...)*” (NEVES, 1977, p. 51). Nesse ambiente que o trompete desenvolve sua parte junto aos violoncelos e baixos fornecendo o baixo melódico da valsa. Sugerimos que o trompetista observe o *mezzo-forte* permanecendo na função harmônica no trecho, que mesmo repetido quatro vezes com diferentes variações na orquestração não altera a função do *solo*.

Exemplo 2.1-28, *Choros n°6*, c.286, *solo* trompete 1.

Após a valsa em andamento lento, o primeiro e segundo trompetes apresentam uma célula rítmica em compasso binário que contrasta com o *solo* do trecho anterior em n.34 (c.363) (Exemplo 2.1-28). Segundo Neves: “(...) *Nesta obra mais que em outras, encontramos o confronto entre elementos opostos: ao tema lírico segue o furioso, ao meditativo, a dança*” (NEVES, 1977, p. 51) (Exemplo 2.1-29). O caráter do novo ambiente musical em *mezzo-forte* e uníssono com trombones permite aos trompetistas liberdade na dinâmica nos sete primeiros compassos. O elemento apresentado pelo primeiro e segundo trompetes é descrito por Seixas: “*Como introdução, seu caráter*

"perturbador" atua para criar expectativa" (SEIXAS, 2007, p. 135). Perturbação que deve ser finalizada no início das escalas (c.370), quando trompetista deve diminuir a dinâmica e o valor da cada nota.

34 **Poco allegretto** ♩ = 112

The image shows a musical staff in treble clef with a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Poco allegretto' with a quarter note equal to 112. The dynamic is marked 'mf'. The melody consists of eighth notes with accents (>) above them. There are two first endings indicated by '1. 2.' at the beginning of the staff.

Exemplo 2.1-29, *Choros n°6*, c.363, *Poco allegretto*, trompetes 1 e 2.

Sugerimos que os trompetistas observem o gráfico do Exemplo 2.1-30, comprovando de que forma a mudança da articulação proposta pelo compositor pode influenciar positivamente o discurso musical<sup>18</sup>. Ao optarmos pela articulação observada nas caixas n°2, n°5, n°6, n°7 e n°9, a colcheia, devido ao acento com *stacatto*, permanece soando mesmo com a emissão do som interrompida, ou seja, a projeção da nota não mantém relação com o início da nota, mas se relaciona diretamente com a forma como o som é interrompido.

Nas caixas n°4 e n°8 as notas de menor duração (semicolcheias) são explicitadas através do incremento da intensidade<sup>19</sup> proporcionando balanço ao trecho e reforçando as notas que se seguem com *stacatto*.

The image shows a musical staff in treble clef with a 2/4 time signature. The dynamic is marked 'mf'. The melody consists of eighth notes with accents (>) above them. A waveform graph labeled 'h' is overlaid on the notes, showing intensity changes. The notes are numbered 1 through 9 above the staff.

Exemplo 2.1-30, *Choros n°6*, c.363, análise gráfica do trecho.

<sup>18</sup> As sugestões interpretativas que exigem alterações, em relação ao original, estão demonstradas no Anexo I.

<sup>19</sup> Intensidade observada pela altura vertical do gráfico (h).

Todos os trompetes tocam no compasso 404 (n.37+4) em *mezzo-forte* decrescendo até *piano* (Exemplo 2.1-31). Os trompetes dobram as cordas no trecho. As madeiras se dividem entre mínimas e semicolcheias com *stacatto*. Aos trompetistas sugerimos que decresçam após cada acento para proporcionar equilíbrio com a escala em semicolcheias das madeiras.

Exemplo 2.1-31, *Choros n°6*, c.404, trompetes 1, 2, 3 e 4.

No número 38 (c.412) primeiro e segundo trompetes se alternam em uma mesma melodia destinada aos metais (Exemplo 2.1-32). A dinâmica para todos os instrumentos é *piano*, com exceção da indicação para o trompete: *mezzo-forte*. Diante da dinâmica da maioria, os trompetistas devem iniciar o trecho em dinâmica *piano*, acompanhando as variações de dinâmica da orquestra, até o número 40 (c.438).

Exemplo 2.1-32, *Choros n°6*, c.414, alternância trompetes 2 e 1.

Um novo ambiente em compasso ternário em c.440 (n.40+2) apresenta os metais com surdinas – trompas com *bouché* - e dinâmica *forte* (Exemplo 2.1-33). Os metais tocam a mesma parte dos oboés, clarinetas e sax, instrumentos cujo timbre se assemelha ao timbre dos metais com surdina. Segundo Seixas, “(...) o elemento melódico, a cargo dos trompetes, aparece em evidência, em termos

de dinâmica e timbre. No entanto, é o *ostinato* [como forma, nas flautas e violoncelos] em *mezzo-forte* que caracteriza o trecho (...)” (SEIXAS, 2007, p. 128). Apesar da importância atribuída por Seixas ao *ostinato*, a dinâmica *forte* destinada aos metais permite que os instrumentistas toquem *forte*. Porém, devem diminuir a partir de c.445 para que a nova melodia do primeiro oboé, requinta e sax seja ouvida. Segundo Nóbrega, neste ponto “a orquestra prepara um novo episódio” (NÓBREGA, 1974, p. 59).

Exemplo 2.1-33, *Choros n°6*, c.440, trompetes 1, 2, 3 e 4.

Um compasso antes do número 44 (c.477) o primeiro trompete apresenta fragmento do tema destinado às requintas e sax (Exemplo 2.1-34). Como na intervenção anterior (Exemplo 2.1-33), o trompete encontra-se com surdina e uníssonos com instrumentos de timbre agudo.

O tema nas madeiras começa dezoito compassos antes da entrada do trompete, em dinâmica *piano*, crescendo progressivamente o *mezzo-forte*. O trompetista, em *mezzo-forte*, deve estar atento à progressão do crescendo, definindo a intensidade da sua entrada no contexto do volume sonoro que chega.

Exemplo 2.1-34, *Choros n°6*, c.477, *solo* trompete 1.

No compasso 491 (n.46-2), com exceção do primeiro trompete, os trompetes com surdina apresentam em *mezzo-forte* melodia que, desde o número 44, é tocada pelas madeiras e trompas. O primeiro trompete toca, dobrando o quarto trompete oitava acima, nove compassos depois (Exemplo 2.1-35) até o número 49.

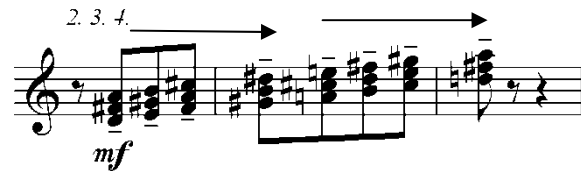
Os trompetes tocam em uníssono com a mão direita da harpa, e devido à diferença de intensidade entre os dois instrumentos, não poderíamos sugerir aos instrumentistas que tentassem equilibrar a dinâmica, restando aos trompetistas tocar a sua parte integrando-se a dinâmica que vem desde o número 44 (c.478).

Exemplo 2.1-35, *Choros n°6*, c.491, trompetes 1, 2 e 3.

O próximo trecho (Exemplo 2.1-36) é parte, segundo Neves, “[de] *um breve divertimento, atingindo pouco a pouco toda a orquestra (...)*” (NEVES, 1977, p. 51). Chamamos a atenção para os diversos tipos de acentos encontrados nos motivos. Em n.61+2 (c.643) e n.61+9 (c.650) encontramos *tenutas* ( - ) e acentos ( > ) grafados, ao mesmo tempo que observamos *staccati* para o restante dos instrumentos.

Exemplo 2.1-36, *Choros n°6*, c.643, articulações variadas para trompetes 1, 2, 3 e 4.

Dividimos o tema em dois fragmentos: o primeiro formado pelas colcheias (Exemplo 2.1-37) é apresentado pela primeira vez e se contrapõe em caráter ao motivo encontrado no Exemplo 2.1-38. Nesse caso, sugerimos ao trompetista que toque ( - ) para realçar a diferença entre os motivos agrupando o motivo conforme demonstrado pelas setas.



Exemplo 2.1-37, *Choros nº6*, c.643, *tenutas* e agrupamento de notas.

O segundo, um motivo anteriormente tocado pelas cordas e madeiras (Exemplo 2.1-38). Nesse ponto, o trompetista deve ser fiel às articulações escritas, pois todas as aparições anteriores desse motivo seguem o mesmo padrão de articulações.



Exemplo 2.1-38, *Choros nº6*, c.647, *stacatti* e *tenutas* trompete 1.

O motivo apresentado no Exemplo 2.1-38 continua sendo tocado pelos trombones, tuba e cordas em dinâmica *forte*. No Exemplo 2.1-39, em c.677 (n.65-6), os trompetes apresentam um bloco de acordes com trompas. A inclusão de mais trompetes acompanha o adensamento da orquestração, com a inclusão das madeiras arpejando em semicolcheias e as cordas em colcheias com *stacatto* ( . ).

Exemplo 2.1-39, *Choros nº6*, c.677, trompetes 1, 2, 3 e 4.

A partir do número 66 (c.689) os trompetes assumem um motivo único na orquestração. As mínimas vão se desfazendo em semínimas, depois em colcheias, progressivamente até o ritmo encontrado no número 67 (c.697), onde dois compassos antes os trompetes apresentam motivo distinto do restante da orquestração (Exemplo 2.1-40). Sugerimos aos trompetistas que toquem o *stacatto* ( . ) curto o suficiente para destacar-se no trecho e ampliar o crescendo orquestral.

Exemplo 2.1-40, *Choros nº6*, c.695, trompetes 1, 2 e 3.

No final da obra, os quatro trompetes fazem parte do que Neves descreve como sendo “a descrição do tema inicial, (...) [tocando] longos acordes no acompanhamento, (...) enquanto as madeiras executam caprichosos floreios” (NEVES, 1977, p. 52) (Exemplo 2.1-41). Reiteramos a sugestão para que, nas notas longas com acento ( > ), a articulação seja caracterizada pelo decrescendo rápido, neste caso, para que se ouça as semi-colcheias (flautas, oboés e clarinetas) e as colcheias (fagotes, contra-fagote, tuba, violoncelo e contrabaixos) (Exemplo 2.1-42).

A última nota da obra, um Ré $\sharp$  em uníssono para toda a orquestra, em *fortississimo*, traz a maior indicação de intensidade sonora.

Exemplo 2.1-41, *Choros n°6*, c.708, longos acordes para trompetes 1, 2, 3 e 4.

Exemplo 2.1-42, *Choros n°6*, c.708, parte para flautas, trompetes e fagotes.

A afinação dessa nota seja no trompete em Si, bemol (nota Ré $\sharp$  sustenido – pistons 2-3) ou no trompete em Dó (nota Dó $\sharp$  sustenido - pistons 1-2-3) deve ser corrigida através da abertura da bomba de afinação do terceiro piston.

Os trompetistas têm liberdade para tocar forte, mas sugerimos que a nota comece em *fortississimo*, decresça para *forte* e pouco antes do fim, os trompetes retornem à dinâmica *fortississimo*. Ao começar na intensidade marcada, o trompete se faz ouvir. Ao decrescer permite que



os outros instrumentos sejam ouvidos e, ao crescer, volta a se apresentar liderando a intensidade do *fortississimo*.

## 2.2. Choros nº8

O *Choros nº 8* foi escrito em “1925, no Rio de Janeiro, e dedicado a Tomás Terán” (Museu Villa-Lobos, 1989, p. 48), pianista que o interpretou em sua primeira audição juntamente com a pianista Aline van Barentzen, no dia 24 de outubro de 1927, na *Salle Gaveau* – Paris. A segunda apresentação, a primeira na América Latina, aconteceu no Theatro Municipal de Rio de Janeiro, em 23 de novembro de 1963, pelos pianistas Luiz Carlos de Moura Castro e Luiz Medalha.

Segundo Villa-Lobos:

Este Choros traz um outro panorama técnico e estético na sua estrutura. Pode-se considerá-lo como o Choros da dança. É principalmente inspirado na vida folgazã dos cariocas, os bem humorados e alegres filhos da capital do Brasil, através dos seus festejos carnavalescos, e na recordação das danças pitorescas, bárbaras e religiosas dos índios do continente sul-americano. São empregados nesta obra dois pianos que desempenham duas funções importantes: o primeiro, a da virtuosidade do instrumento e o segundo, a de um simples instrumento de percussão. Esse Choros se inicia com o caracaxá – instrumento de percussão predileto das tribos aborígenes, (...) com ritmo obstinado. Segue-se um tema molengo, manhoso e característico, à maneira do choro popular, a cargo do contrafagote, sendo respondido por um outro tema pelo saxofone alto em mi bemol (...) O contraponto dos vários temas que vêm se entrelaçando no desenvolvimento da obra é sensivelmente complexo e atonal, a fim de dar, propositadamente, a sensação de nervosismo de uma multidão que se aglomera para a dança. (...) Ela [a obra] conclui com um curioso efeito do prolongamento de um acorde fortíssimo e crescendo sempre, a cargo dos metais, como afirmação de que o espírito da dança continuará eternamente no universo (VILLA-LOBOS, 1950).

Carvalho afirma: “No *Choros nº 8* existe um espaço psico-cênico interno, através de uma dança. Dança que plastifica a vida folgazã do carioca com seu humor hilariante e seu carnaval (CARVALHO, 1987, p. 73).” Formalmente, Seixas define: “O *Choros n.8* é das obras mais dissonantes do compositor. Entretanto, isso é resultado de um politonalismo radical, mais do que de qualquer tentativa de atonalismo” (SEIXAS, 2007, p. 134).

A cronologia dos *Choros* não obedece à data da composição de cada obra. O *Choros nº 8*, por exemplo, tem como antecessores os *Choros nº 1* e *nº 7*, compostos em 1920 e 1924 respectivamente. Segundo Nóbrega, “Em termos de complexidade e audácia de concepção, o avanço foi considerável e diante dele compreende-se facilmente como o autor, pretendendo escrever um ciclo, lhe destinasse número mais elevado (...)” (NÓBREGA, 1974, p. 71).

É o primeiro *Choro* escrito por Villa-Lobos para grande orquestra. O efetivo instrumental conta com *piccolo*, duas flautas, dois oboés, corne-inglês, dois clarinetes, clarone (clarinete-baixo), dois fagotes, contra-fagote, quatro trompas, três trompetes, quatro trombones, tuba, tímpano, bombo, tam-tam, *tambourin de campagne*, tamborim, caixa-clara, triângulo, pratos, chocalho de metal (pequeno e grande), instrumentos de percussão africanos e indígenas como o reco-reco, caracaxá, caraxá, puíta e matraca, xilofone, celesta, duas harpas e dois pianos. Uma obra densa e complexa onde a introdução de uma folha de papel entre as cordas do piano, antecipando-se ao piano preparado de Jonh Cage.

O trompete aparece pela primeira vez em um *Choros*. Os três trompetes, em Si bemol, são utilizados dentro de uma extensão entre o  $g_{\sharp}''$  até  $c''''$ .

A primeira intervenção do trompete acontece em c.15 (n.2-3) com um *solo* de primeiro trompete em *mezzo-forte*, *solo*, que na orquestra “quando encontrado em partituras pode significar que a parte é para ser trazida acima e deve chamar mais atenção neste ponto (...)” (FULLER, 2007). Porém, este pequeno trecho é uma antecipação invertida do solo de primeiros violinos em c.17 (n.2+2) (Exemplo 2.2-1), indicada pelos movimentos contrários nas setas observadas no exemplo.

The image shows a musical score snippet in 3/4 time. The first staff is for the trumpet, labeled 'Solo' and 'mf'. It features a melodic line with a dynamic curve that starts at *mf*, rises to *rf* (ritardando forte), and then falls to *p* (piano). The second staff is for the first violins, labeled 'I violinos' and 'f'. It features a more complex melodic line with a dynamic curve that starts at *f* and then rises. A box with the number '2' is placed above the violin staff. Arrows above the staves indicate the direction of dynamic movement: an upward arrow for the trumpet and a downward arrow for the violins.

Exemplo 2.2-1, *Choros n°8*, c.15, movimento da melodia trompete vs violinos.

A relação entre os temas foi mencionada somente para sugerir ao trompetista que toque as dinâmicas com mais intensidade, como uma forma de introdução ao tema das flautas, oboés, corne-inglês e primeiros violinos. Na contraposição de motivos curtos encontrados nos primeiros compassos da obra, é importante que o trompetista destaque seu solo independente da dinâmica determinada pelo compositor.

Em n.2 (c.18) o primeiro e segundo trompetes, em oitavas, apresentam variação do motivo encontrado no compasso 15, agora com dinâmica que atinge *fortissimo* (Exemplo 2.2-2).



Exemplo 2.2-2, *Choros n°8*, c.18, trompetes em oitava.

Villa-Lobos ao determinar um *decrescendo* em c.18 pretende que a quiáltera de cinco, seguida pelas semicolcheias (Exemplo 2.2-3), seja ouvida (n.2+2).



Exemplo 2.2-3, *Choros n°8*, c.19, elemento de destaque no trecho.

Portanto, os trompetistas devem realizar um *decrescendo* efetivo nesse compasso e, em n.2+4, tocar um *fortissimo* sem restrições de intensidade devido ao *crescendo* em toda a orquestra e, nesse momento, os trompetes são os únicos instrumentos a movimentar notas longas, pois fagotes, trompas, trombones, tuba apresentam seqüência de semicolcheias com pausas nos tempos fortes, é a dança, motivo recorrente propulsor de toda a obra desde o caracaxá.

Os trompetes seguem em uníssono no compasso 25 (n.3+1) em *solí* conforme Exemplo 2.2-4.

Exemplo 2.2-4, *Choros n°8*, c.25, trompetes 1 e 2 em uníssono.

O motivo apresentado não mantém relação melódica com o restante da orquestração, salvo pelo motivo exposto pelos primeiros violinos em n.3+3, semelhança obtida por aproximação (Exemplo 2.2-5). Ao estabelecermos uma relação entre os trompetes e os violinos, definimos que os trompetes antecipam o tema, e a partir dessa decisão os trompetistas podem tocar um *forte* sem restrições da orquestração.

Exemplo 2.2-5, *Choros n°8*, relação entre melodia de trompete (c.25) e violinos (c.26).

Sugerimos não somente atenção com a dinâmica, mas o formato das notas do motivo e a forma como são agrupadas, colaboram para a projeção do som. As semicolcheias mais *tenutas*, e as colcheias em tercinas mais curtas, agrupadas conforme Exemplo 2.2-6.

Exemplo 2.2-6, *Choros n°8*, c. 25, articulação sugerida.

Sobre o trecho seguinte, Exemplo 2.2-7, Neves observa:

Três trompetes iniciam uma breve frase que em nada difere do gênero de material musical geralmente confiado a estes instrumentos e que tem como função principal a contribuição para maior brilho orquestral (...) (NEVES, 1977, p. 57).

Segundo Nóbrega, “A partir do nº 4 [c.32], uma figuração rítmica (...) é ostentada pelas cordas, a seguir pelas trompas e trompetes (...)” (NÓBREGA, 1974, p. 72). Essa figuração rítmica é apresentada pelos segundos violinos, violas, terceira e quarta trompas e pelos três trompetes (Exemplo 2.2-7). Diante dessa orquestração, sugerimos aos trompetistas que valorizem a pausa de semicolcheia e as articulações indicadas, *stacatti* e acentos. As sugestões visam tornar as células com *stacatto* percussivas e as notas acentuadas, principalmente as que se localizam em contratempo, com caráter de dança.

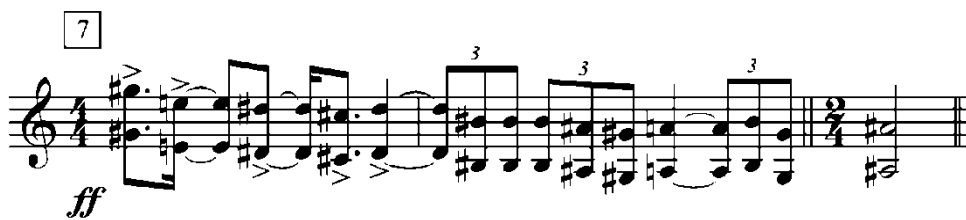
4

Exemplo 2.2-7, *Choros n°8*, c.32, trompetes 1 e 2.

No *acelerando*, a partir do número 5 até o número 6, destacamos os compassos 42 e 43, para os três trompetes (Exemplo 2.2-8). Cabe ao primeiro trompete decrescer no compasso 43 para que se ouça o segundo e terceiro trompetes.

Exemplo 2.2-8, *Choros n°8*, c.42 e c.43, trompetes 1, 2 e 3 com sugestão interpretativa.

No número 7, c.55, os trompetes, em uníssono com flautas, corne-inglês e sax, em dinâmica *fortissimo* com acentos ( > ) (Exemplo 2.2-9). Mais uma vez Villa-Lobos utiliza um elemento nos trompetes que vai ser repetido, não necessariamente desenvolvido, por outro instrumento. Neste ponto, os violinos (c.58) repetem o compasso 55 dos trompetes e, devido à polirritmia do trecho, sugerimos aos trompetistas toquem um *fortissimo* com menos intensidade para equilibrar todos os temas do trecho, mas que os acentos sejam interpretados conforme o próprio desenho indica: um decrescendo rápido.



Exemplo 2.2-9, *Choros n°8*, c.55, trompetes 1 e 2 em uníssono.

No número 8 (c.61) os trompetes apresentam duas partes distintas. A primeira, para o primeiro trompete, um motivo binário com todas as notas acentuadas ( > ) em uníssono com violinos, primeira e segunda trompas, sax e corne-inglês em dinâmica *fortissimo*. O segundo trompete apresenta um motivo ternário uníssono com flautim, flautas, oboés, clarinetas, fagotes e contra-fagote, trombones, violas, violoncelos e baixos, em dinâmica *forte* (Exemplo 2.2-10).

Observando a orquestração utilizada por Villa-Lobos, encontramos o tema binário exposto por cinco instrumentos e o tema ternário por onze instrumentos. Ambos se equilibram, ou seja, são divididos por instrumentos agudos e graves na mesma proporção. Por aproximação podemos considerar que as dinâmicas se equilibram na proporção da quantidade de instrumentos: cinco em *fortissimo* equivalem a onze em *forte*.

Segundo Cardoso: “Os acentos têm a função de diferenciar a sonoridade de uma nota em relação às demais. (...) são utilizados para marcar as inflexões e grafar musicalmente o movimento na música” (CARDOSO A. M., 2002, p. 26). Acrescentamos à definição de Cardoso que os acentos também têm a função de destacar, realçar e projetar as notas sem incremento da dinâmica

em decibéis. Neste aspecto o equilíbrio entre os trompetes não será possível devido à função de cada um dos acentos, logo, os trompetistas devem se fixar na dinâmica escrita.

Exemplo 2.2-10, *Choros n°8*, c.61, trompetes 1 e 2 com temas distintos.

Villa-Lobos atribui à parte do primeiro trompete localizada em c.70 (n.9+2) a designação de *solo* (Exemplo 2.2-11). Porém, o trecho é uníssono com flauta e segunda trompa, com indicação de surdina para os metais. A recomendação é para que o trompetista se mantenha em *piano* para não interferir no solo do primeiro oboé.

Exemplo 2.2-11, *Choros n°8*, c.70, trompete 1.

Em c.84 (n.10+9) o primeiro trompete apresenta um *solo* com surdina, em *forte*, uníssono com corne-inglês (Exemplo 2.2-12). Nas três primeiras notas do trecho o trompetista pode manter-se em dinâmica *forte*. Na última nota, um Fá#, encontramos um ritmo em sextinas nos primeiros violinos que coincide com o Fá# do trompete (Exemplo 2.2-13).



10 **Andante moderato** ♩ = 76

Exemplo 2.2-12, *Choros n°8*, c.84, trompete 1.

Exemplo 2.2-13, *Choros n°8*, c.84, sugestão interpretativa baseada na parte de violinos 1.

Poderíamos sugerir que o trompetista decrescesse no F $\sharp$ , porém a parte do violino está em *piano* desde c.78 tocado em harmônicos.

A dinâmica desses harmônicos tem volume sonoro reduzido, o que implica em que o trompetista toque o F $\sharp$  sustentado com um decrescendo parte do fraseado, não como imposição da orquestração.

No compasso 91 (n.11+3) os trompetes apresentam um motivo, em uníssono, que foi apresentado nesta seção primeiramente pelos violinos, seguido por clarinetes, sax e fagotes, logo após pelos trombones e nesse ponto pelos trompetes (Exemplo 2.2-14). Para entendermos o caráter desse número 11, *Un peu animé*, recorreremos à Nóbrega: “[é] *um jovial motivo (...) que é o conhecido ‘sapo jururu’, aqui transfigurado*” (NÓBREGA, 1974, p. 73). Na opinião de Neves, “*Não temos aqui uma citação [literal] do tema folclórico, mas que segue de perto seu esquema harmônico e seus intervalos básicos*” (NEVES, 1977, p. 58).

O primeiro motivo (violinos) está em *mezzo-forte*, as entradas seguintes estão em *forte* seguindo um padrão de crescendo na orquestração pela inclusão de mais instrumentos. A parte dos trompetes deve priorizar o crescendo orquestral, tendo como base a intensidade anterior.

11 Un peu animé  $\text{♩} = 96$   
uniss. *f*

12 Moins  
surd. 2. *f p pp*

Exemplo 2.2-14, *Choros n°8*, c.11, trompetes 1 e 2.

No número 14, segundo Neves, “*Temos aí um trecho enigmático, (...) como o diálogo que se estabelece (...) entre a flauta e o violoncelo, antes da sinuosa frase dos dois trompetes*” (NEVES, 1977, p. 58). Nóbrega complementa: “*essas aparências são planetas tonais de um sistema complexo*” (NÓBREGA, 1974, p. 73).

Nesse contexto, encontramos os trompetes em c.110 (n.15-7) com um uníssonos *forte*, com surdina e notas acentuadas ( > ) que se contrapõem ao ostinato dos fagotes (Exemplo 2.2-15). Sugerimos aos trompetistas que igualem os acentos, não cresçam no decorrer do trecho, principalmente nas síncopes agudas, e agrupem as notas em parte fraca de tempo com as notas em parte forte de tempo ( → ), sem aumentar a intensidade dessa parte forte.

surd. 1. 2.

*mf f*

15

Exemplo 2.2-15, *Choros n°8*, c.110, trompetes 1 e 2 em uníssonos.

A partir do número 15 (c.117) segundo Neves, “*cessa a instabilidade harmônica que marcou o trecho anterior*” (NEVES, 1977, p. 58) primeiro e segundo trompetes fazem parte de um bloco sonoro dos metais. Conforme grafado na partitura, Villa-Lobos pretende que o 7/8 seja o resultado de  $2/4+3/8$ . Além dos acentos, os trompetistas devem ressaltar a quiáltera de 2 ( ↓ ) com incremento da intensidade e do agrupamento de notas ( → ), agrupamento esse que reforça o *rff* no compasso subsequente (Exemplo 2.2-16). Nos dois últimos compasso do trecho, em  $3/4$ , encontramos o *rull.*, uma das abreviaturas de *frulatto*, efeito obtido pela vibração da língua durante a emissão da nota.

Exemplo 2.2-16, *Choros n°8*, c.117, trompetes 1 e 2 com sugestão interpretativa.

Em n.16 (c.125) observamos o primeiro e segundo trompetes em uníssono com as violas. Chama-nos a atenção para a dinâmica *mezzo-forte* para os trompetes e a dinâmica *piano* para as violas e diante de tal diferença concluímos que o timbre resulta da sonoridade do trompete dentro dos limites subjetivos do *mezzo-forte* (Exemplo 2.2-17).

Exemplo 2.2-17, *Choros n°8*, c. 125, trompetes 1 e 2.

Os trompetes continuam em todo o trecho compreendido entre os números 16 e 17. Nesse número 17 (c.130) os trompetes apresentam semibreves acentuadas. Mesmo com a dinâmica

estabelecida em *mezzo-forte*, a cada compasso deve-se decrescer mais que o compasso anterior, sempre começando em *mezzo-forte*, para que se perceba o adensamento da orquestração com adição de novos elementos rítmicos e melódicos, além de mais instrumentos (Exemplo 2.2-18).

17 Moins ♩ = 88 à 92

*mf*

Exemplo 2.2-18, *Choros n°8*, c.130, trompetes 1 e 2.

O trecho que se segue vai do compasso 139 (n.18-1) até o número 21 (c.154). Neste ponto, segundo Neves, “*Toda a orquestra está presente, em movimentos melódicos independentes, cada qual com sua formação rítmica (...)*” (NEVES, 1977, p. 59). Os trompetes participam com o motivo exposto no Exemplo 2.2-19, em uníssono com trombones e tuba, em dinâmica *mezzo-forte*, com *stacatto* escrito para todas as notas, independente da sua duração. Ao trompetista, sugerimos utilizar o agrupamento de notas como ferramenta interpretativa conforme indicado pelas setas (→), valorizando as semicolcheias, adicionando *tenuta* e diminuindo o valor das colcheias com *stacatti* segundo Exemplo 4.2.20.

18

*mf*

Exemplo 2.2-19, *Choros n°8*, c.139, trompetes 1 e 2, agrupamento de notas.

18

*mf*

Exemplo 2.2-20, *Choros n°8*, c.139, trompetes 1 e 2, articulação sugerida.

Em n.21 (c.155) dois pianos são incorporados à orquestração. Segundo Neves: “*Em contraste com o trecho precedente, há uma mudança completa de registro orquestral: predominância da região aguda no agitado movimento anterior (...) [Esta seção] se apresenta como uma única célula que se repete*” (NEVES, 1977, p. 59).

O primeiro trompete, em *forte*, apresenta uma apojatura ligada à colcheia Sol. Dentro do caráter rítmico do trecho o sinal de *stacatto* é significativo, pois define a colcheia como uma nota curta, com uma função mais percussiva que melódica. Para ressaltar o efeito percussivo a apojatura deve ser tocada com acento e mais intensidade sonora que a colcheia que se segue (Exemplo 2.2-21).

21 **Largo e pesado**  $\text{♩} = 52$   
6 *l. solo*  
*f*

Exemplo 2.2-21, *Choros n°8*, c.161, *solo trompete 1*.

O número 23 (c.171) apresenta um uníssonos em *fortissimo*, com surdina para os três trompetes. Em n.23+3 os trompetes dobram o piano A com mesma dinâmica e articulação. Sugerimos ao trompetista decresça no compasso 172 (n.23+2), permitindo que se ouça a parte dos dois pianos e antecipando a dinâmica *mezzo-forte* no compasso 173 (Exemplo 2.2-22).

23 *surd.*  
*ff* *mf*

Exemplo 2.2-22, *Choros n°8*, c.171, *trompetes 1, 2 e 3*.

No número 26 (c.193) encontramos um bloco sonoro com os metais e fagotes. O *pianississimo* deve se integrar à sonoridade resultante da orquestração. Porém, o crescendo para o *fff*

deve ser atrasado em relação aos demais instrumentos, crescendo por último, para sobressair a sonoridade do trompete e liderar a maior dinâmica do trecho (Exemplo 2.2-23).

Exemplo 2.2-23, *Choros n°8*, c.193, trompetes 1 e 2.

Segundo Nóbrega, “quando [a] marcha, iniciada no N° 21 [c.196], atinge um andamento bastante animado surge, em segundo plano (...) o tema do tango ‘Turuna’ de Ernesto Nazareth [no piano A]” (NÓBREGA, 1974, p. 75). O terceiro trompete, em *piano*, deve permanecer na dinâmica determinada e após a entrada do segundo trompete sugerimos que ambos situem o *mezzo-forte* e cresçam juntamente com as cordas em c.202 (  ), atingindo o *forte* nas semibreves decrescendo em cada uma delas (Exemplo 2.2-24).

Exemplo 2.2-24, *Choros n°8*, c.196, terceiro trompete com sugestão interpretativa.

A intervenção dos trompetes em c.209 (n.27+4) é um reforço aos *glissandi*<sup>20</sup> de flauta, clarineta e harpa. Para os instrumentos que “glissam” a dinâmica é *fortissimo* e, Villa-Lobos ao optar pelo *tremolo* reforça a escala dos instrumentos citados (Exemplo 2.2-25).

<sup>20</sup> A escala apresentada por flauta, clarineta e harpa não está definida com *glissando* para todos os instrumentos, somente para a harpa, mas por semelhança, estenderemos a definição para os outros instrumentos que tocam a mesma escala.

27 M' de marche modéré ♩ = 72

*f* *rff* *p*

Exemplo 2.2-25, *Choros n°8*, c.209, *solo* trompetes 1 e 2.

Em n.28+4 (c.217) os trompetes estão em uníssono com oboé e clarinetas (Exemplo 2.2-26). As notas com *stacatto* e surdina, em *pianissimo*, devem se adequar ao formato das notas apresentado pelos demais instrumentos. O bloco de semicolcheias deve ser valorizado a partir da pausa como anacruze ( —> ). O *stacatto* adicionado na última semicolcheia antes da pausa visa valorizar o silêncio proposto pela mesma conforme Exemplo 2.2-27.

28

*pp*

Exemplo 2.2-26, *Choros n°8*, c.217, trompetes 1, 2 e 3 com agrupamento de notas.

28

*pp*

Exemplo 2.2-27, *Choros n°8*, c.217, trompetes 1, 2 e 3 com articulação sugerida.

No compasso 238 (n.30+3) a orquestração apresenta um bloco sonoro com flautas, oboé, corne-inglês, clarineta, trompas, trombones e primeiro violino (Exemplo 2.2-28). Vale notar a diferente acentuação nas partes de flauta, clarineta e violinos que está acentuada (>) na partitura

editada. Consideramos a acentuação muito importante pela anacruze e pela síncope, logo sugerimos aos trompetistas que incluam o acento em todas as notas anacrústicas.

30 *poco rall.* Un peu moins ♩ = 104

Exemplo 2.2-28, *Choros n°8*, c.238, trompetes 1, 2 e 3.

Segundo Neves, em n.32:

[A obra] volta ao ambiente sonoro característico da obra, aos blocos de sons, ao jogo rítmico, à utilização de pequenas células melódicas emprestadas aos temas principais, enquanto os metais lançam uma nova idéia, forte e incisiva (...) (NEVES, 1977, p. 61).

Os trompetes e as madeiras apresentam os fragmentos rítmicos que caracterizaram o início da obra, neste local em uníssono com oboé, corne-inglês, violinos e viola. Sugerimos aos trompetistas que toquem os *staccati* e interpretem o grupo de três ou quatro notas como anacruze da nota do primeiro tempo do compasso quaternário que se segue (Exemplo 2.2-29). Graficamente o resultado pode ser visto no Exemplo 2.2-30.

32 *Modère* ♩ = 60

Exemplo 2.2-29, *Choros n°8*, c.251, *Modère*, trompetes 1, 2 e 3.



32 Modère ♩ = 60

The image shows a musical staff for a trumpet. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Modère' with a metronome marking of ♩ = 60. Above the staff, the word 'surd.' is written with a line underneath, indicating the use of a mute. Below the staff, a forte dynamic 'f' is written. The music consists of a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a quarter rest, and then a quarter note in the second measure.

Exemplo 2.2-30, *Choros n°8*, c.251, trompetes 1, 2 e 3, articulação sugerida.

No compasso 277 (n.35+4) terceiro trompete, com surdina, e trombone tocam em uníssonos (Exemplo 2.2-31). O motivo apresentado não apresenta uma relação com o restante da orquestração nesse compasso, mas o trecho é a terceira repetição do tema exposto pelo trombone, a seguir pelo fagote e agora pelo trompete e trombone com contraponto de oboé e clarineta. O caráter de tema permite ao intérprete tocar dentro de um *fortissimo* com liberdade responsável, cuidando mais da articulação que da intensidade, o que é responsável pela projeção do som sem incremento da intensidade.

34 35 3. solo surd.

The image shows two musical staves. The first staff is in 3/4 time and contains a triplet of eighth notes. The second staff is in 4/4 time and contains a quarter note followed by a quarter rest, and then a quarter note. Above the second staff, the text '3. solo surd.' is written. Below the second staff, a fortissimo dynamic 'ff' is written. The music consists of a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a quarter rest, and then a quarter note in the second measure.

Exemplo 2.2-31, *Choros n°8*, c.277, trompete 3.

Em n.39-3 (c.296) encontramos um solo para primeiro trompete com surdina. A indicação metronômica anterior mais próxima encontra-se em c.262 (n.34-3) como *Très animé*, com semínima igual a 138. O caráter do solo no Exemplo 2.2-32 é definido pela expressão *Un peu Moins*, em n.37 e, para precisão rítmica, sugerimos ao intérprete que subdivida com colcheia como unidade ( | ), dinâmica em *fortissimo* e ênfase nas apojeturas.

1. solo *surd.*

Exemplo 2.2-32, *Choros n°8*, c.296, *solo* trompete 1 com subdivisão.

Segundo Nóbrega, no número 40 (c.314) “começa o último episódio desta terceira seção, o qual se nutre da oposição e contraste da larga melodia exposta pelos violinos e flautas ao ritmo obstinado da caixa clara” (NÓBREGA, 1974, p. 77). Em meio aos opostos os trompetes apresentam arpejos em *fortissimo* com *staccati* e acento na nota de chegada (Exemplo 2.2-33). Como nos outros exemplos, o acento ( > ) deve ser decrescido rapidamente para que se ouça a “larga melodia” das cordas em dinâmica *pianissississimo* para contra-baixo (Exemplo 2.2-34).

40 Un peu modéré ♩ = 84

Exemplo 2.2-33, *Choros n°8*, c.314, Un peu modere, trompetes 1, 2 e 3.

40 Un peu modéré ♩ = 84

Exemplo 2.2-34, *Choros n°8*, c.314, trompetes 1 e 2, articulação sugerida.

Segundo Villa-Lobos:

O número (43) [c.334] esclarece a fantasia de imaginação do autor, voltando aos moldes da construção estética inicial, baseada na obstinação da dança. Ao mesmo tempo, esta parte representa o último movimento da obra, quer seja como Poema Sinfônico, Sinfonia, Rapsódia ou Serenata (VILLA-LOBOS, 1950).

A edição da obra traz a indicação que o compasso 11/16 deve ser entendido como a soma de 6/16 + 5/16 e com observação aos intérpretes que tenham a semicolcheia como unidade.

O trompete está em *pianissimo* como parte de um bloco juntamente com terceira e quarta trompas e primeiro trombone. Com exceção dos trompetes, o restante dos metais está em *piano*, razão pela qual acreditamos que Villa-Lobos escreveu *pianíssimo* para o trompete para manter a resultante das dinâmicas com a menor intensidade possível, caráter que se mantém até o número 44 (Exemplo 2.2-35).

Exemplo 2.2-35, *Choros n°8*, c.334, trompetes 1 e 2.

No compasso 338 (n.44-4), com andamento *Presque animé*, os três trompetes tocam juntamente com os metais em tercinas de semínimas. Com a repetição do ritmo, e com as semicolcheias ascendentes nas cordas, sugerimos aos trompetistas que cresçam encaminhando para a nova dinâmica no número 44 (c.342) seguindo a fluência natural do aumento da intensidade causado pelo movimento das cordas em direção ascendente (Exemplo 2.2-36), atingindo o *forte* em n.44 (Exemplo 2.2-37).

Exemplo 2.2-36, *Choros n°8*, c.338, *Presque anime*, trompetes 1, 2 e 3.

Exemplo 2.2-37, *Choros n°8*, c.342, trompetes 1, 2 e 3.

Segundo Nóbrega, em n.45, “*Os violinos*”<sup>21</sup> (sic) *iniciam um tema cujas células projetam com insistência (...) como se integrasse[m] a bateria de uma escola de samba (...) que vai ser ouvida (...) ao longo de 18 compassos*” (NÓBREGA, 1974, p. 78) (Exemplo 2.2-38).



Exemplo 2.2-38, *Choros n°8* c.345, ritmo “da bateria de escola de samba”.

Em contraponto ao tema “*très rythmé*” os metais apresentam um tema em quiálteras com dinâmica *mezzo-forte*, com exceção dos trompetes, em *forte*. A indicação de maior intensidade sonora permite aos trompetes que toquem com um volume sonoro superior aos demais, mas com atenção aos acentos conforme grafados no Exemplo 2.2-39 e ao agrupamento de nota sugerido.

Exemplo 2.2-39, *Choros n°8*, c.345, trompetes 1 e 2 em oitavas com agrupamento de notas.

No compasso 356 (n.47-5) os três trompetes com surdina tocam dois grupos de tercinas em *fortississimo* com *decrecendo*. A orquestração nesse momento apresenta para violas e violoncelos o ritmo descrito no Exemplo 2.2-38. Em n.46 (c.351), três compassos antes da entrada dos trompetes, oboés e clarinetas apresentam fragmento semelhante, que segundo Nóbrega, “*se fazem sentir, combinad[os] a outros ritmos e motivos secundários que se superpõem, emprestando ao discurso musical o caráter de ruidosa quermesse*” (NÓBREGA, 1974, p. 79). A contribuição dos

<sup>21</sup> Na partitura original manuscrita depositada no Museu Villa-Lobos, o trecho é destinado aos oboés, corne-inglês, clarinetes e piano, na página 104.

trompetes para a “ruidosa quermesse” está nos *stacatti* e na dinâmica *fortississimo* para os três instrumentistas, igualando as articulações e intensidades (Exemplo 2.2-40).

Exemplo 2.2-40, *Choros n°8*, c.356, trompetes 1, 2 e 3.

Em n.50 (c.385) primeiro e segundo trompetes, em *fortíssimo*, continuam a idéia apresentada desde n.45. Além de observar as dinâmicas e acentuações ( > ) sugerimos aos trompetistas que adicionem um *stacatto* ( . ) à colcheia localizada entre as duas semicolcheias. O *stacatto* vai permitir que as notas de menor valor se equilibrem com a nota de maior valor (Exemplo 2.2-41).

Exemplo 2.2-41, *Choros n°8*, c.385, trompetes 1 e 2 em uníssono.

No número 51 (c.391) encontramos o tema do início da obra. O segundo e terceiro trompetes apresentam um bloco sonoro com os metais, exceção da terceira e quarta trompas, que dentre os metais, apresenta um tema. Faz-se necessário que os trompetistas se mantenham na dinâmica determinada (*mezzo-forte*) permitindo que se ouça o conjunto dos diversos ritmos presentes nesse trecho. (Exemplo 2.2-42).

Exemplo 2.2-42, *Choros n°8*, c.391, trompetes 2 e 3.

Em n.52 (c.401) os trompetes apresentam o trecho abaixo (Exemplo 2.2-43) juntamente com clarone, sax, fagote, contra-fagote, tímpanos, violas, violoncelos e contrabaixo. A dinâmica para os instrumentos é *fortissimo*, exceção para os trompetes, que possuem grafado *rf*> nas tercinas. Porém, no mesmo ponto encontramos a expressão *très sec* para trompetes e cordas. As informações são conflitantes, pois uma nota *très sec* é muito curta e a indicação de *rf* exige uma nota com maior duração para que se reforce a nota.

Exemplo 2.2-43, *Choros n°8*, c.401, trompetes 1 e 2 *très sec*.

Em n.53 (c. 415) encontramos os trompetes em uníssono com primeiros violinos. Dinâmica e articulação são idênticas, devendo os trompetistas observar o *fortissimo* independente do volume do naipe, pois o motivo (Exemplo 2.2-44) se contrapõe ao ostinato do fagote, contra-fagote, trombone, pianos e o restante das cordas. Para que a superposição destes planos tenha efeito, os trompetes devem chamar para si a responsabilidade de expor sua melodia.

Exemplo 2.2-44, *Choros n°8*, c.415, Un peu anime, trompetes 1, 2 e 3.

As últimas notas dos trompetes são acordes, em uníssonos com trompas, que segundo Villa-Lobos: “conclui com um curioso efeito do prolongamento de um acorde fortíssimo e crescendo sempre, a cargo dos metais, como afirmação de que o espírito da dança continuará eternamente no universo” (VILLA-LOBOS, 1950) (Exemplo 2.2-45). Em n.54-4 (c.423), os trompetes devem diminuir a intensidade obedecendo ao ( $>$ ) para que se ouça a síncope nos fagotes, contra-fagote, trombones, tuba, pianos, segundos violinos, violas, violoncelos e baixos (Exemplo 2.2-46).

Exemplo 2.2-45, *Choros n°8*, c.423, trompetes 1, 2 e 3 com sugestão interpretativa.

Exemplo 2.2-46, *Choros n°8*, c.423, síncope no trecho.

Nos três últimos compassos da obra Villa-Lobos mantém os trompetes em *fortissississimo*, uníssonos com trompas sustentados pelos trombones e tuba. Sugerimos que os trompetistas utilizem *vibrato* em todo o trecho, crescendo progressivamente sem diminuir a

dinâmica, lembrando sempre do *crescendo* até o momento final, ao comando do maestro, onde os trompetes devem crescer rapidamente elevando o nível geral da dinâmica.

A dinâmica se situa entre o *pianississimo* e o *fortississimo*, com articulações em todas essas intensidades.



### 2.3. Choros nº9

O *Choros nº 9*, dedicado a Arminda Neves d’Almeida, estreou no Rio de Janeiro em 15 de julho de 1942 com a Orquestra do Theatro Municipal de Rio de Janeiro, sob regência do autor. A segunda apresentação aconteceu em 12 de novembro de 1946 no Teatro Rivera Indarte com a Orquestra Sinfônica de Córdoba regido pelo compositor. Sobre sua obra Villa-Lobos comenta:

Ao contrário do Choros número 8, este é construído, exclusivamente, com os recursos dos sons musicais para fazer música pura. Naturalmente, a obra é inspirada nos elementos da natureza do Brasil. Não existem, entretanto, ficção, nem fatores temáticos transfigurados. Nenhuma preocupação impressionista ou expressionista, apenas ritmo e sons mecânicos físicos, e sentidos dentro de uma lógica estrutural e através da fantasia e visão do autor (VILLA-LOBOS, 1950).

O efetivo orquestral conta com *piccolo*, duas flautas, dois oboés, corne-inglês, dois clarinetes, clarinete-baixo, dois fagotes, contra-fagote, quatro trompas, quatro trompetes em Si bemol, quatro trombones, tuba, tímpanos, bombo, tam-tam, surdo, tamborim de samba, camisa (grande e pequeno), pio, triângulo, reco-reco, tartaruga, caxambú, chocalho de metal e de madeira, xilofone, celesta, vibrafone, duas harpas e cordas.

Os trompetes são utilizados dentro de uma extensão que percorre do sol $\sharp$ ” até o si $\flat$ ,”” com dinâmica percorrendo do *piano* ao *fortissississimo*.

A série dos *Choros* se completa com o número nove, escrito um ano após o *Choros nº 11* e dois anos após o *Choros nº 10*. Neste mesmo ano de 1929, compôs o *Choros nº 12*, *Choros nº 13*, *Choros nº 14* e a *Introdução aos Choros*. Segundo Nóbrega, “um precioso legado à música do mundo ocidental” (NÓBREGA, 1974, p. 81).

Sobre os primeiros compassos da obra Nóbrega afirma que “*Sobre um fundo harmônico proporcionado pelas cordas, [piccolo, oboés e clarinete-baixo] os trompetes projetam o primeiro tema (Exemplo 2.3-1) completado pelas trompas, terceiro e quarto trompetes (Exemplo 2.3-2)*” (NÓBREGA, 1974, p. 82).

Dos *Choros* analisados até agora, esse é o primeiro em que o trompete inicia a obra. Toda a orquestra toca um *fortissimo* e como o elemento melódico é apresentado pelo primeiro e segundo trompetes, a intensidade sonora desses instrumentos deve ser superior aos outros instrumentos, com atenção aos acentos (>) para favorecer o sincopado do trecho que se contrapõe às semicolcheias do fundo harmônico.



Exemplo 2.3-1, *Choros n°9*, c.1, Allegro, trompetes 1 e 2.

Em c.5 (n.1-4) terceiro e quarto trompetes encontram-se em uníssono com trompas (Exemplo 2.3-2). Cabe aos trompetistas que mantenham a mesma atitude da primeira parte do solo, com mesma intensidade e articulação.



Exemplo 2.3-2, *Choros n°9*, c.5, trompetes 3 e 4.

Segundo Nóbrega, “*Em solo, e sublinhado pelos violinos acrescenta um apêndice* (Exemplo 2.3-3) *àquele tema, à guisa de conclusão desse episódio inicial(...)*” (NÓBREGA, 1974, p. 82). Esse solo, uníssono com oboés e violinos não deve aparecer com destaque para o trompete. Ao optar por instrumentos agudos Villa-Lobos pensa em termos de textura, sem explicitar um determinado instrumento. Sugerimos ao instrumentista que procure uma intensidade e cor no som que se some à sonoridade dos instrumentos em uníssono.

Os temas curtos, que observaremos em toda a obra, segundo Seixas, “*impulsiona[m] o fluxo musical adiante*” (SEIXAS, 2007, p. 169), devem estar presentes na concepção da interpretação, pois temas curtos podem funcionar como elemento de ligação entre subseções ou seções, cabendo ao intérprete determinar a função do trecho e concebê-lo como um elemento de transição.

Exemplo 2.3-3, *Choros n°9*, c.10, *solo trompete 1*.

Em n.2+1 (c.17) os trompetes, em uníssono com trombones, utilizam surdinas de metal em dinâmica *forte* (Exemplo 2.3-4). Os trompetes anunciam, em forma de fanfarra, a marcha apresentada por todas as flautas no compasso 20 (Exemplo 2.3-5). Sugerimos aos trompetistas que reforcem a semicolcheia e a colcheia acentuada ( ↓ ) para diferenciar o ritmo binário do primeiro tempo do compasso com o ritmo ternário da segunda metade do mesmo compasso, independente da concepção interpretativa dos trombones.

Exemplo 2.3-4, *Choros n°9*, c.17, *Poco meno*, trompetes 1, 2 e 3.

② Poco meno

Exemplo 2.3-5, *Choros n°9*, c.19, marcha apresentada pelas flautas.

No compasso 48 (n.5) primeiro, segundo trompete e trombones encontram-se em uníssono em colcheias com a indicação de *tenuta* (Exemplo 2.3-6). A melodia principal do trecho está com flauta, oboés, violinos e violoncelos, assim como celesta e clarinetes apresentam escalas em semicolcheias. Com exceção da celesta, em *forte*, os demais instrumentos estão em *mezzo-forte*, e nesse caso a parte dos trompetes estão em segundo plano na orquestração.

Os trompetistas devem se manter em um *mezzo-forte* que permita ouvir o tema principal, pois a intensidade adotada além de contribuir para a textura do trecho, possibilita que os instrumentistas respirem somente na pausa em n.5+6.

5 1. 2.

Exemplo 2.3-6, *Choros n°9*, c.48, trompetes 1 e 2 em uníssono com trombones.

No número 9 (c.82), em anacruze, os trompetes encontram-se em uníssono com oboé, clarineta e fagote (Exemplo 2.3-7). A utilização da surdina aproxima o timbre dos instrumentos envolvidos. O acento ( > ) na segunda parte de cada tempo, para os trompetes, deve ser reforçado pela inclusão de um *stacatto* na última nota da ligadura, ou seja, a nota situada na primeira parte do tempo (Exemplo 2.3-8).

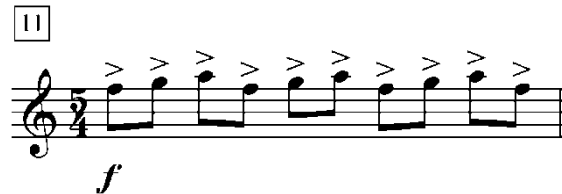
Exemplo 2.3-7, *Choros n°9*, c.82, trompetes 1 e 2 com sugestão interpretativa.

Exemplo 2.3-8, *Choros n°9*, c.82, trompetes 1 e 2, articulação sugerida.

O número 11 (c.91) pode ser dividido em duas partes. A primeira, onde terceiro e quarto trompetes tocam em uníssono entre si como parte de um bloco com trompas e a segunda, a partir do compasso 93 (n.11+2), um acorde em quatro vozes. (Exemplo 2.3-9).

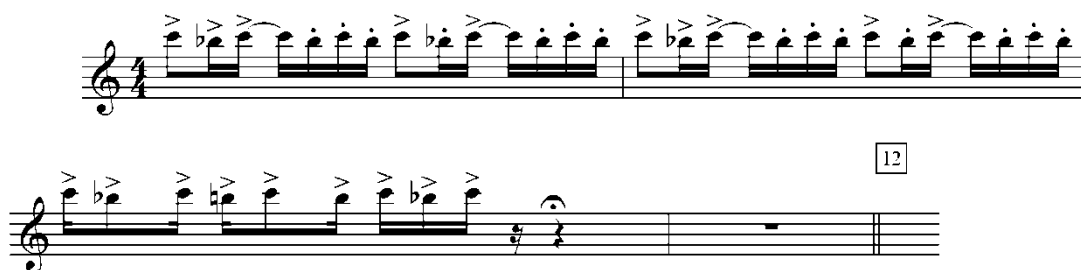
Exemplo 2.3-9, *Choros n°9*, c.91, trompetes 1, 2, 3 e 4.

Cada uma das partes necessita de um tratamento diferenciado. Na primeira parte, um sol grave escrito, faz parte de uma pirâmide - entradas sucessivas dos instrumentos, e a nota longa deve se inserir no contexto das dinâmicas dos outros instrumentos. A dinâmica *forte* e o acento (>), revelam que a nota deve ser decrescida após o início, permitindo que se ouça além da entrada dos outros instrumentos, as colcheias no fagote e cordas (Exemplo 2.3-10).



Exemplo 2.3-10, *Choros n°9*, c.91, fagote e cordas.

Na segunda parte (n.11+2), a pirâmide continua nas madeiras. Porém, as trompas também se juntaram às colcheias reforçando o caráter temático do motivo justificando as decisões interpretativas tomadas na primeira parte do trecho. Em n.11+5, as tercinas finalizam o trecho, onde as notas longas que se seguem devem decrescer para *mezzo-forte* permitindo que o tema gracioso nas flautas e nas cordas termine a seção (Exemplo 2.3-11).



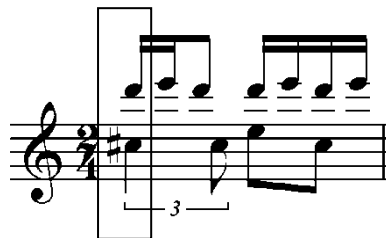
Exemplo 2.3-11, *Choros n°9*, c.96, flautas.

Em n.14-2 (c.116) encontramos o primeiro trecho em forma de *solo* para trompete no *Choros n° 9* (Exemplo 2.3-12).



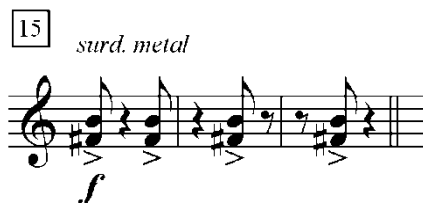
Exemplo 2.3-12, *Choros n°9*, c.116, *solo trompete 1*.

Ao trompete solista, sugerimos que atente para as *tenutas* reforçando as colcheias dentro do ritmo ternário na primeira parte dos dois primeiros compassos, realçando o contraponto com o ritmo binário das clarinetas, violas, violoncelos e baixos com a inclusão de um acento ( > ) nas referidas colcheias (Exemplo 2.3-13).



Exemplo 2.3-13, *Choros n°9*, c.116, *contraponto de clarinetas e madeiras*.

No compasso 128 (n.15) os trompetes com surdina de metal e, em *stacatto*, tocam em uníssono com todos os metais, violinos e viola (Exemplo 2.3-14). O trecho é um reforço rítmico das partes de oboés, clarinetes e fagotes, que apresentam uma linha melódica em colcheias, das quais são acentuadas as mesmas notas mostradas no Exemplo 2.3-15.



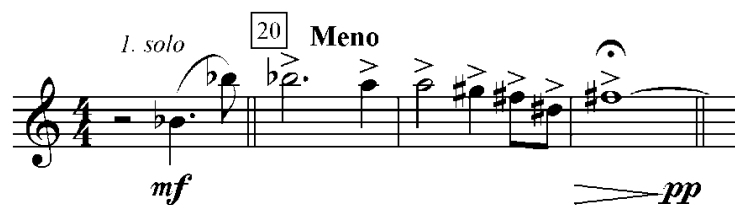
Exemplo 2.3-14, *Choros n°9*, c.128, *trompetes 1 e 2*.



Exemplo 2.3-15, *Choros n.º9*, c.128, oboés, clarinetes e fagotes.

Em n.20-1 (c.200) observamos o primeiro trompete em uníssono com flauta, oboé e primeiros violinos (Exemplo 2.3-16). A diferença entre as partes reside na dinâmica *forte* para as madeiras e *mezzo-forte* para trompetes e cordas e na falta de um *crescendo* no primeiro compasso na parte de trompete.

Duas hipóteses para a falta do crescendo: a primeira, falha na cópia e, a segunda, o conhecimento de orquestração fez com que Villa-Lobos evitasse escrever o *crescendo* para o trompete visto que naturalmente, em direção ao agudo há incremento na intensidade sonora. Segundo Simões: “*Existe um problema acústico inerente ao funcionamento dos instrumentos que se refere à melhor projeção das notas agudas, as quais soam mais que as notas graves*” (SIMÕES, 2001, p. 40).



Exemplo 2.3-16, *Choros n.º9*, c.200, *solo* trompete 1.

Em c.252 (n.26) primeiro e segundo trompetes apresentam notas longas, em oitavas, precedidas no compasso 250 por uma tercina em semicolcheia (Exemplo 2.3-17). Sugerimos aos trompetistas que realcem a tercina e decresçam nos compassos que se seguem até encontrar um acento (>), permitindo que se ouça oboé e clarinete e se fazendo ouvir a cada nota acentuada.





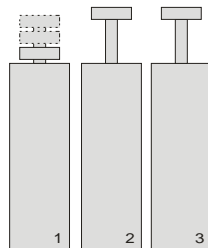
Exemplo 2.3-17, *Choros n°9*, c.252, trompetes 1 e 2.

No compasso 264 (n.27) os trompetes, juntamente com oboés, clarinetes, corne-inglês e celesta, apresentam semicolcheias em dinâmica *forte* (Exemplo 2.3-18). O primeiro trompete toca Mi e Fa.

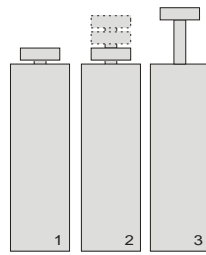


Exemplo 2.3-18, *Choros n°9*, c.264, tremolo.

A nota Mi, do último espaço na clave de sol, pode ser tocada sem auxílio dos pistons, pois faz parte da série harmônica do tubo simples. Porém, a distância entre o Mi e o Fá, conectados através do piston 1 (Exemplo 2.3-19), faz com que o comprimento do tubo sofra uma alteração duas vezes maior que quando tocamos o Mi com primeiro e segundo pistons acionados, cuja variação no comprimento do tubo é a menor possível: um semitom (Exemplo 2.3-20). Em relação ao tubo primário, o segundo piston abaixa  $\frac{1}{2}$  tom e o primeiro piston 1 tom. Portanto, sugerimos a utilização dos pistons 1 e 2 para a interpretação do trecho.



Exemplo 2.3-19, *Choros n°9*, digitação.



Exemplo 2.3-20, *Choros n°9*, digitação.

No compasso 272 (n.29+2) os trompetes em uníssono com trombones, tuba e cordas, apresentam uma escala em tercinas, com a indicação de *stringendo* que anuncia, segundo Nóbrega: “*um brilhante tutti*” (NÓBREGA, 1974, p. 86) que finaliza a seção (Exemplo 2.3-21).



Exemplo 2.3-21, *Choros n°9*, c.272, trompetes 1 e 2 em uníssono com trombones, tuba e cordas.

O *tutti*, em c.274, apresenta os três trompetes em uníssono com segundos violinos. Os trompetes encontram-se em *forte*, enquanto os violinos e todos os outros instrumentos em *piano* com *crescendo poco a poco*. A entrada dos trombones em c.276 não tem interferência na parte dos trompetes, que pela prioridade estabelecida na intensidade sonora, lidera o trecho cuja entrada dos trombones incrementa o crescendo total.

Aos trompetistas sugerimos atentar para o *stacatto* e agrupar as notas com base na célula a partir da segunda parte do compasso, ou seja, as três notas do início de cada compasso são repetidas na orquestra e não fazem parte do tema e o tema deve ser tocado com caráter acéfalo conforme marcado no Exemplo 2.3-22.

Exemplo 2.3-22, *Choros n°9*, c.274, trompetes 1, 2 e 3 em uníssono.

Novamente, em c.295, Villa-Lobos adota a expressão *solo* para primeiro trompete, em uníssono com flautas, oboés e primeiros violinos. Porém a indicação de *solo* aparece somente para o trompete, especificamente para induzir ao intérprete o destaque de sua parte (Exemplo 2.3-23). Nóbrega define essa linha melódica, iniciada em n.32, como “*típica do gênio melódico de Villa-Lobos*” (NÓBREGA, 1974, p. 86).

Exemplo 2.3-23, *Choros n°9*, c.295, *solo* trompete 1.

Definido o caráter de liderança musical do trecho, recomendamos ao trompetista que diminua a intensidade sonora nas notas de maior duração, principalmente nas notas agudas. Nas síncopes, um acento ( > ) nas semicolcheias e um *stacatto* nas colcheias torna mais percussivo o motivo. A transcrição do trecho com as sugestões interpretativas se encontra no Anexo II.

Em n.43 (c.402) primeiro e segundo trompetes, com surdina, encontram-se em uníssono com corne-inglês (Exemplo 2.3-24). O trecho é apresentado alternadamente, desde c.387, pelas madeiras. Com exceção dos trompetes, metais e cordas não tocam a frase, que destinada ao

naípe das madeiras, pela articulação empregada e pela sugestão de surdina para os trompetes, possui um caráter de leveza, de graciosidade, que deve ser o princípio norteador da concepção interpretativa.

Definida a concepção interpretativa, os intérpretes devem igualar o tamanho e formato das notas, soando como um só instrumento. Sugerimos que as colcheias marcadas com uma *tenuta* ( - ) tenham seu tamanho diminuído para não desviar a atenção das semicolcheias, assim como na semicolcheia que se segue à *apoggiatura*, cujo valor deve ser menor para ressaltar o ornamento.

Exemplo 2.3-24, *Choros nº9*, c.402, trompetes 1 e 2 uníssono com corne-inglês.

Nos compassos seguintes Villa-Lobos apresenta motivos de pequena duração alternando-se nos diversos instrumentos, até que no compasso 430 (n.46-3), observamos um *solo* para primeiro trompete e violinos (sem indicação de solo e de dinâmica na partitura manuscrita) (Exemplo 2.3-25). A designação de *solo* pelo compositor permite ao instrumentista liderar os violinos, ou melhor, que seja ouvido sem extrapolar a dinâmica determinada. Nesse mesmo momento trompas e trombones estão tocando, o que apóia nossa decisão de sobressair a sonoridade do trompete, também, para reforçar os violinos.

Exemplo 2.3-25, *Choros nº9*, c.430, *solo* trompete 1.

Villa-Lobos continua apresentando pequenos motivos que percorrem os instrumentos. Desde o compasso 477 (n.50) flautas e oboés apresentam o motivo cujo ritmo é o mesmo encontrado no Exemplo 2.3-26. Porém, para a flauta existe mudança de nota, ou seja, uma anacruze, não realizada pelo oboé que permanece na mesma nota. A partir do compasso 493 (n.51-6) o trompete, com surdina de madeira, assume o lugar do oboé, que toca nesse ponto a parte da flauta.

Ao trompetista sugerimos seguir o oboé, sem superá-lo em intensidade, decrescendo na semínima com duplo ponto preservando o caráter anacrústico do trecho.

Exemplo 2.3-26, *Choros n°9*, c.493, trompete com surdina de madeira.

Em n.53+5 (c.523) o primeiro trompete apresenta mínimas precedidas de portamento (Exemplo 2.3-27). O trecho não mantém relação direta com as melodias dos outros instrumentos. Ao trompetista sugerimos reforçar a nota do portamento e decrescer na mínima acentuada que se segue.

Exemplo 2.3-27, *Choros n°9*, c.523, portamentos.

Segundo Nóbrega:

(...) chega[mos] ao N.º 57, onde parte da bateria retoma a dança (...) que, por sua vez, os instrumentos e madeiras sublinham. E nesse ponto, retomando um tema lançado pelos trombones, pouco antes, os violinos depõem sobre aquele animado fundo rítmico a melodia (NÓBREGA, 1974, pp. 86-87).

A referida melodia apresentada pelos violinos, em n.58+7 (c.583), continua nos mesmos instrumentos com a inclusão do segundo trompete conforme o Exemplo 2.3-28. A indicação de *forte* deve ser observada devido ao efetivo orquestral neste trecho conforme descrito por Nóbrega.

Exemplo 2.3-28, *Choros n°9*, c.583, *solo trompete 2*.

A partir do compasso 595 (n.59) a massa orquestral se desfaz permanecendo a melodia com os trombones (Exemplo 2.3-29). Os quatro trompetes assumem o papel da percussão, e para lograr êxito é necessário que a dinâmica *mezzo-forte* e as colcheias com *stacatto* sejam concebidas como um instrumento de percussão.

Exemplo 2.3-29, *Choros n°9*, c.595, *trompetes 1, 2, 3 e 4*.

O número 63 apresenta “*um trecho animado*” (NÓBREGA, 1974, p. 87). Em meio à *glissandi* e percussão (c.639), segundo e primeiro trompetes, em uníssono com fagote, utilizam a *surdina copo* com dinâmica *forte* e articulações conforme o Exemplo 2.3-30.

A utilização da surdina e a dinâmica *fortissimo* para o fagote propõe aos intérpretes que o resultado final seja a soma de timbres, integrando trompetes e fagotes em um único instrumento.

The image shows three staves of musical notation. The first staff begins with the instruction 'surd. copo a 2' and a dynamic marking 'f'. It contains several measures of music with accents and dynamic markings. A box labeled '64' is placed above the staff. The second staff continues the musical line, with a box labeled '65' above it. The third staff shows further musical notation, including a double bar line at the end.

Exemplo 2.3-30, *Choros n°9*, c.639, trompetes 1 e 2 em uníssono com fagote.

No final da obra (n.72), Villa-Lobos apresenta os metais em uníssono, em tercinas acentuadas. Fragmentos do início da obra aparecem em n.75+6, cuja utilização do motivo, segundo Nóbrega, “*Não se pode falar em reprise (...)[é] o sentido de alicerçar a unidade da partitura*” (NÓBREGA, 1974, p. 87).

Aos trompetistas sugerimos obedecer à dinâmica proposta, enfatizando os acentos e empregando o *vibrato* para projeção sem incremento de intensidade sonora. A partir do n.76, crescer para o *fortissississimo* dois compassos antes, economizando energia para o *crescendo* e para o final em uníssono para toda a orquestra, onde os trompetes devem tocar o *fortissississimo* decrescer e, ao sinal de corte do maestro, retornar à dinâmica estabelecida (Exemplo 2.3-31).

72 73

*f*

74

75

76 *allarg.*

*cresc.*

*ffff*

Exemplo 2.3-31, *Choros nº9*, c.727, metais em uníssono finalizando a obra.



## 2.4. *Choros n°10*

O *Choros n° 10* foi escrito no Rio de Janeiro em 1926 com o subtítulo “Rasga o Coração” e dedicado a Paulo Prado, dentre todos os *Choros* da série é o mais gravado, conforme registro do Museu Villa-Lobos. Utiliza dois trompetes, com trechos para trompete em Lá e Si<sub>b</sub>.

Segundo Nóbrega:

Vedete incontestável da série, (...) há motivos justos para tal celebridade: a concisão e caráter impressionante dos temas; a ambientação sugestiva, para qual concorrem alusões melódicas a cantos de pássaros e motivos carregados da representatividade de verdadeiros símbolos da nossa psiquê musical; (...) a rítmica aliciadora (...); a participação coral, (...) tal é o elenco de fatores conjugados para fazer do *Choros n° 10* uma obra genial. (NÓBREGA, 1974, p. 89)

“Existe sempre um filho querido. Poderíamos dizer que o *Choros n° 10*, o qual Villa-Lobos chamou de Rasga Coração, seja, entre todos o mais amado (CARVALHO, 1987, p. 77).” Neste *Choros n° 10* encontra-se o solo mais famoso para trompete na obra de Villa-Lobos que será objeto de análise em uma próxima etapa da pesquisa. Segundo o próprio compositor:

A variedade de pássaros – rica em número e gênero – que existem em todo o Brasil, sobretudo os que vivem nos bosques e florestas e os que cantam à madrugada e ao entardecer nos infinitos sertões do Nordeste, serviram para alguns motivos do *Choros N° 10*. (...) O coro misto que se adapta à estrutura desta obra está colocado no mesmo plano de valor e distinção da arquitetura orquestral. O texto é constituído de sílabas e vocalizes, sem nenhum sentido literário, nem coordenação de idéias, apenas servindo de efeitos onomatopaicos, para formar ambiente fonético característico da linguagem dos aborígenes. Entretanto, quando o crescendo das vozes atinge o seu clímax, aparece, incidentalmente e já em terceiro plano, confundindo-se com a intrincada teia de um contraponto cerrado em pleno *stretto*, uma melodia lírica e sentimental, à maneira da modinha suburbana, extraída de uma canção popular, com letra do poeta seresteiro Catulo Cearense, denominada *Rasga o Coração*. (...) (VILLA-LOBOS, 1950).

A primeira audição integral dos *Choros n° 10* aconteceu no Theatro Municipal do Rio de Janeiro no dia 08 de maio de 1933, pela Orquestra Villa-Lobos sob regência do autor, segundo

programa de concerto que se encontra no acervo da Biblioteca Nacional, na DIMAS (Divisão de Música e Arquivo Sonoro)<sup>22</sup>.

O efetivo orquestral consta de *piccolo*, duas flautas, dois oboés, dois clarinetes em Lá, dois fagotes, contra-fagote, sax-alto, três trompas, dois trompetes em Lá e Si bemol, dois trombones, tímpanos, tam-tam, gongo, dois bombos, tamborim, caixa-clara, tambor, caxambu, caixa de madeira, duas puítas, reco-reco (grande e pequeno), chocalho de metal e de madeira, piano, harpa e cordas.

Os trompetes, independente de sua afinação, são utilizados em uma extensão que percorre do b<sup>2</sup> ao c<sup>3</sup>. Com dinâmicas que variam do *piano* ao *fortississimo*.

Nos primeiros compassos do *Choros nº 10* encontramos o primeiro problema de escrita e/ou edição. Observamos um bloco sonoro, em *fortissimo*, com exceção da dinâmica *forte* escrita para pistons (trompetes)<sup>23</sup>, fagotes e baixos. Essa diferença poderia determinar um erro de grafia? Para sugerirmos interpretações para a parte do trompete vamos analisar o áudio do trecho (Exemplo 2.4-1) para os metais.

---

<sup>22</sup> No catálogo das obras do autor dos *Choros*, sob o título *Villa-Lobos, sua obra*, publicado pelo Museu Villa-Lobos, encontramos as seguintes apresentações da obra:

- 1<sup>a</sup>. 11/11/26, Rio de Janeiro – Teatro Lírico. Grande Orquestra da Empresa Viggiani; Coro de artistas brasileiros e o Deutscher Mannerchor; A., reg.
- 03/12/27, Paris – Salle Gaveau. Orchestre des Concerts Colonne e L'art Choral; A., reg. (1<sup>a</sup> audição na França)
- 20/09/34, Rio de Janeiro – Theatro Municipal. Balé Russo de Serge Lifar; Serge Lifar, cor. e bailarino; H. Spedini, reg.. Intitulada “Jupari”.
- 17/03/36, Paris. Orquestre Symphonique Padeloup; Serge Lifar, Suria Magito, M. Lebecher e Corpo de Baile da ópera de Paris; Serge Lifar, cor.; J. E. Szyfer, reg.
- 10/04/42, Boston – Symphony Hall. Boston Symphony Orchestra; Cecilia Society Chorus; Serge Koussevitsky, reg.
- 07/12/52, Bruxelas. Orchestre National de Belgique; Chorus de la Société Philharmonique et des Jeuneusses Musicales de Bruxelles; Leon Fleisher, pf; Eleazar de Carvalho, reg. (1<sup>a</sup> audição na Bélgica).

Chamamos a atenção para a divergência entre as datas da primeira apresentação.

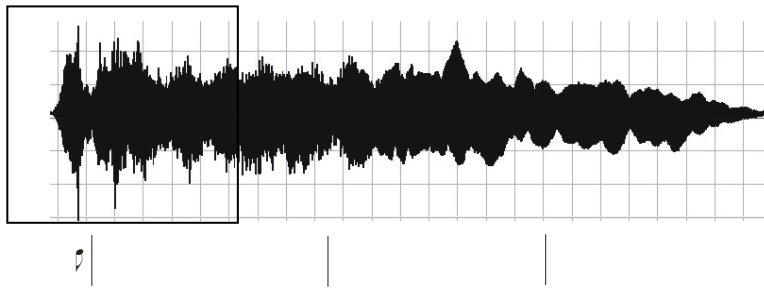
<sup>23</sup> Villa-Lobos escreveu para pistons em Lá e Si bemol que, doravante denominaremos de trompete(s).

trompa 1 e 2 in Fá  
 trompa 3 in Fá *ff*  
 2 pistons in Lá  
 2 tboas *ff*

Exemplo 2.4-1, *Choros n°10*, c.1, metais.

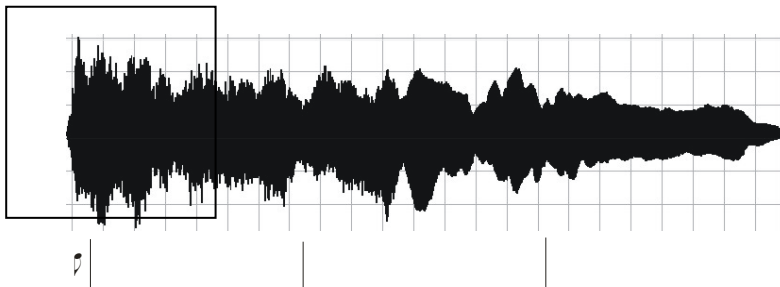
A gravação do Exemplo 2.4-1 com três possibilidades interpretativas nos apresenta as seguintes situações:

- a) Os trompetes em dinâmica *forte* - Exemplo 2.4-2;



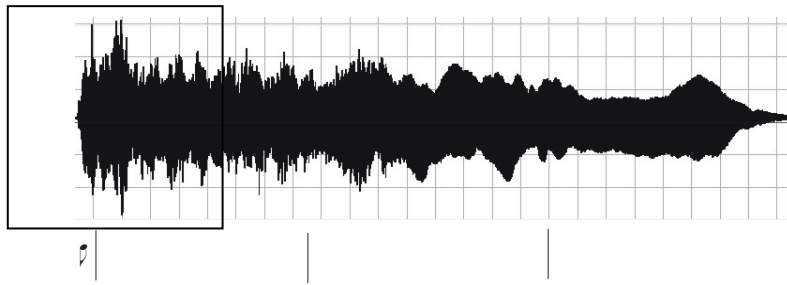
Exemplo 2.4-2, *Choros n°10*, c.1, análise gráfica.

- b) Os trompetes em dinâmica *fortissimo* – Exemplo 2.4-3;



Exemplo 2.4-3, *Choros n°10*, c.1, análise gráfica.

c) Os trompetes utilizando *vibrato* e dinâmica *forte* – Exemplo 2.4-4.



Exemplo 2.4-4, *Choros nº10*, c.1, análise gráfica.

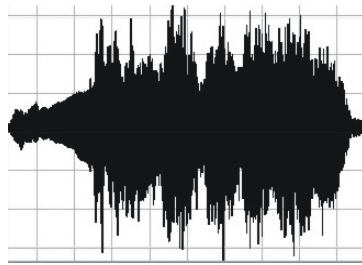
Observando os Exemplos 2.4-2, 2.4-3 e 2.4-4, notamos que a presença do trompete no trecho não influencia a intensidade do todo, pois a partir do segundo compasso, sem os trompetes, não acontece diminuição da intensidade. Ao trompetista cabe não sobressair-se aos outros metais, opções por *fortissimo* ou *forte* não afetariam o resultado desejado pelo compositor. É importante notar que a utilização do *vibrato* iguala as intensidades *forte* e *fortissimo*.

O Exemplo 2.4-5 apresenta os metais, a partir da letra A (c.14), em um bloco com diferenças na grafia das acentuações. Simultaneamente, oboés, clarinetes e todas as cordas tocam superposição de semicolcheias em ritmos ternários e quaternários em *piano*, *mezzo-piano* e *mezzo-forte* com crescendo<sup>24</sup>, que pela dinâmica escrita não influenciam a parte de trompete. No primeiro compasso da letra A, a 3ª trompa e trombones têm um *rf*, com acento, a articulação nos trombones, *tenutas* ( - ) difere dos trompetes em Si bemol e trompas com acentos ( > ). Alves sugere: “Essa intervenção dos metais tem a função principal, assim então se recomenda tocar em uma dinâmica um pouco mais acima dos demais naipes” (ALVES, 2003, p. 45).

<sup>24</sup> Segundo Villa-Lobos em seu “Estudo Técnico, Estético e Psicológico”, define o trecho: “(...) representa uma célula melódica transfigurada do canto característico de um pássaro raro das florestas brasileiras, denominado, em alguns lugares, de azulão da mata.”

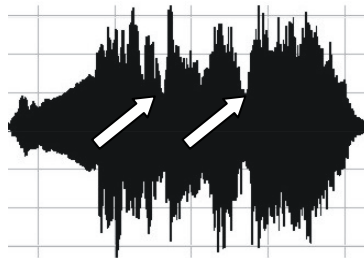
Exemplo 2.4-5, *Choros nº10*, c.14 a c.20, metais.

O Exemplo 2.4-6 mostra o trecho conforme o compositor escreveu, com trombones com *tenutas* (-):



Exemplo 2.4-6, *Choros nº10*, c.14 a c.20, análise gráfica.

No Exemplo 2.4-7 igualamos as articulações de trombones, trompas e trompetes. Deste modo, as notas ficam mais definidas, representadas pelos sulcos (setas) que representam o “tamanho do silêncio” entre as notas.



Exemplo 2.4-7, *Choros nº10*, c.14 a c. 20, análise gráfica.

O gráfico (Exemplo 2.4-6) nos mostra que diferentes articulações tocadas ao mesmo tempo não proporcionam clareza. As notas de maior duração não permitem que as notas menores sejam ouvidas como sugere a partitura, assim sendo, uma nota com *tenuta* ( - ) se sobrepõe a uma nota com ( > ).

Com o objetivo de clareza no discurso musical, e após análise de toda a partitura nesse trecho, não haveria motivos para “copiar” as articulações de trombones e 3ª trompa, ou seja, o trompetista pode confiar na articulação escrita.

No trecho seguinte, n.C+10<sup>25</sup> (c.35), encontramos articulações e dinâmicas diferentes dentro de um mesmo motivo. Nos dois primeiros compassos (Exemplo 2.4-8), a 3ª trompa se encontra em *piano* com ( . ) e trompetes em *Si*, em *forte* com acento ( > ).

The image shows a musical score for three parts: tpa 1 2, tpa 3, and ptns. The tpa 1 2 staff has a dynamic marking of *mf* and a slur over the first two measures. The tpa 3 staff has dynamic markings of *p* and *rf* with accents (>) on the notes. The ptns staff has dynamic markings of *f* and *rf* with accents (>) on the notes, and a dynamic change to *p* at the end.

Exemplo 2.4-8, *Choros n°10*, c.35, trompas e trompetes.

A parte da terceira trompa, poderia sugerir a mudança de articulação do trompete para *stacatto* ( . ). Porém, se observarmos dois compassos antes da entrada do trompete (Exemplo 2.4-9), os acentos ( > ) corroboram a decisão por manter a articulação escrita na Exemplo 8, ou seja, a parte do trompete é uma continuação e/ou imitação da parte da trompa em n.C+8 (c.33).

<sup>25</sup> Segundo Villa-Lobos em seu “Estudo Técnico, Estético e Psicológico”, o trecho:

(...) letra (C), *Plus animé*, os flautins e clarinetes, em *flutterzunge*, iniciam um pitoresco ambiente de passareda que serve de *pedal superior*, ondulante, em bordaduras melódicas de segundas menores, combinadas em terças menores entres estes dois instrumentos para uma marcha harmônica de oito acordes bitonais que descrevem a exposição de um dos principais temas por aumentação, de caráter incaico.

Example 2.4-9 shows a musical score for three brass instruments: Fagotes (Bassoon), Trompas 1 e 2 in F (Trumpets 1 & 2), and Trompa 3 in F (Trumpet 3). The score is in 3/8 time and features a 7-measure rest followed by a 2-measure rest. The dynamics are marked *mf*, *rf*, and *p*. Articulation marks (>) are present on many notes.

Exemplo 2.4-9, *Choros n°10*, c.35, fagotes e trompas.

Na letra D (c.46) (Exemplo 2.4-10), os dois trompetes (em Si bemol) aparecem com indicação de surdina. Como demonstrado, notas com maior duração, anulam a articulação de notas menores e, neste caso, com oboé, clarineta e sax tocando notas acentuadas (>) enquanto trompetes e fagotes tem *stacatti* (.), a opção interpretativa que iguala as articulações é o trompete acentuando as suas notas (>):

Example 2.4-10 shows a musical score for five instruments: Oboé, Clarineta in Bb, Sax Alto, Fagotes (1° solo), and Pistons in Bb (surdina). The score is in 3/8 time and features a 7-measure rest followed by a 2-measure rest. The dynamics are marked *mf* and *rf*. Articulation marks (>) are present on many notes.

Exemplo 2.4-10, *Choros n°10*, c.46, trompete, oboé, clarineta, sax-alto e fagotes.

Na letra E (c.52), Villa-Lobos escreve um uníssonos para trompetes (em Si bemol), segundos violinos e violoncelo (Exemplo 2.4-11). Segundo Neves: “(...) *elemento novo, uma bellíssima frase musical confiada aos trompetes, de leve gosto impressionista* (...)” (NEVES, 1977, p. 68):

Exemplo 2.4-11, *Choros n°10*, c.52, trompetes 1 e 2 em uníssonos com violinos 2 e violoncelos.

A parte de segundos violinos e violoncelo encontra-se com dinâmica *forte*, enquanto a parte do trompete em *mezzo-forte*. A sugestão interpretativa é para que o trompetista mantenha-se dentro da dinâmica marcada, adiando o crescendo para que se ouça o crescendo das cordas, que começará na primeira nota das tercinas (Fa#).

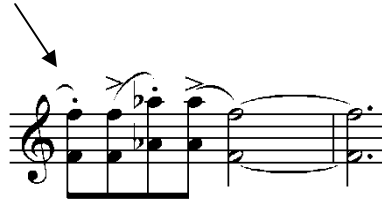
O trompete deve liderar o trecho enfatizando o agrupamento de notas<sup>26</sup> (colchetes pontilhados) conforme o Exemplo 2.4-12:

Exemplo 2.4-12, *Choros n°10*, c.53, crescendo trompetes.

No quinto compasso da letra E (c.52) igualamos a articulação das colcheias deste compasso com a articulação do mesmo motivo encontrado dois compassos depois (ver Exemplo 2.4-11), adicionando o acento (>) no segundo Fá conforme Exemplo 2.4-13:

<sup>26</sup> Para esclarecimentos sobre o agrupamento de notas sugerimos leitura de: THURMOND, James M. *Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Meredith Music Publications, Fourth Printing, Florida, July, 1991. Pp. 144.





Exemplo 2.4-13, *Choros nº10*, c.57, articulação sugerida.

Para conseguir o efeito escrito pelo compositor é necessário que o intérprete faça o *stacatto* ( . ) curto o suficiente para separar as notas. Caso esta articulação *stacatto* ( . ) seja branda, com uma maior duração, o acento ( > ) da nota seguinte perde a força devido à diminuição da distância entre as notas.

Na letra H<sup>27</sup> (c.75) encontramos o primeiro trompete e as clarinetas em um uníssono com articulações e dinâmicas diferentes, mas neste caso, as diferenças são justificáveis: clarinetas em *fortissimo* podem se equiparar em intensidade ao trompete em *mezzo-forte*, e utilização de surdina aproxima os timbres dos dois instrumentos (Exemplo 2.4-14).

 Musical notation for Example 2.4-14, showing two staves. The top staff is Clarineta in A, marked with a box 'H' and an octave sign '8va'. The bottom staff is Trompete in Bb, marked 'surd' and '1º solo'. Both parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The clarinet part is marked *ff* and the trumpet part is marked *mf*.

Exemplo 2.4-14, *Choros nº10*, c.75, trompete 1 e clarinetas em uníssono.

No terceiro compasso após a letra I<sup>28</sup> (c.85) o trompete em Lá e clarineta apresentam um mesmo motivo (Exemplo 2.4-15). Como no Exemplo 2.4-14, o trompete utiliza surdina, mas agora com a mesma dinâmica e articulações com mesma função da clarineta. A pausa de

<sup>27</sup> Segundo o compositor: “Na letra (H), em compasso quadrado, observa-se uma cadência rítmica de marcha, com acentos exagerados na segunda parte do quarto tempo de cada compasso, o que aparece durante um pequeno período para desaparecer num pianíssimo.”

<sup>28</sup> Segundo Villa-Lobos: “destaca-se um tema cromático, à maneira dos cânticos de rede que os índios Parecis entoam em quarto de tom, em Mato Grosso.”

semicolcheia no segundo compasso nos sugere uma respiração, não apenas um silêncio. O *stacatto* na primeira colcheia da tercina destaca os acentos que se seguem ( ^ ).

Exemplo 2.4-15, *Choros nº10*, c.87, trompete e clarineta em uníssono com sugestão interpretativa.

Na letra K (c.95), para trompete em Lá, observamos o mesmo motivo, incluindo agora o sax-alto e com *stacatto* ( . ). A presença de *stacatti* neste motivo faz com que a articulação receba um tratamento mais cuidadoso para que a intenção do compositor seja realçada. A segunda nota - a última da ligadura - deve ser interpretada como se houvesse um sinal de *stacatto* ( . ), para que a separação entre as duas notas ligadas e as que estão destacadas seja percebida. As dinâmicas escritas devem ser observadas (Exemplo 2.4-16).

Exemplo 2.4-16, *Choros nº10*, c.95, trompete e sax-alto com sugestão interpretativa.

O solo uníssono com segundos violinos e viola em *mezzo-forte* faz parte de um “*estranho colorido orquestral*” (NEVES, 1977, p. 69). As ligaduras na partitura impressa (aqui substituídas por colchetes) fazem parte do desenho das tercinas e não ligaduras de expressão devido à *tenuta* ( - ) nas semínimas. Os desenhos de tercinas encontradas anteriormente, quando ligadas estão dentro de uma ligadura de expressão. A dinâmica para o trompete deve ser um *mezzo-forte* que destaque o solo, como parte de um único som, e devido às características sonoras do instrumento,

cabe ao trompetista equilibrar a intensidade para favorecer a textura do trecho (Exemplo 2.4-17). No número 2 (c.117), o trompete em Si<sub>1</sub>, volta a ser empregado.

Exemplo 2.4-17, *Choros nº10*, c.117, trompete uníssono com violinos 2 e violas.

Nos cinco compassos antes do número 4 (c.150) o trompete entra em *fortississimo* com um motivo anteriormente utilizado por Villa-Lobos, que segundo Neves “*consiste num jogo imitativo a partir de uma curta melodia, (...) numa lenta marcha para o agudo e com considerável aumento de intensidade* (NEVES, 1977, p. 69).” É nesse contexto que o trompete inicia sua parte, incrementando a intensidade do diálogo entre madeiras e metais. As articulações escritas para os trompetes coincidem com as articulações escritas para os outros metais nesse trecho (Exemplo 2.4-18).

Exemplo 2.4-18, *Choros nº10*, c.150, trompete.

O uníssono que se segue em *fortississimo* crescendo para *fortissississimo*, com acento ( > ), finaliza a seção intermediária da obra. Trompas e trombones estão em dinâmica

*fortississimo* e neste caso é importante que o trompetista toque os acentos (>) com clareza para que a massa orquestral não cubra sua parte (Exemplo 2.4-19).



Exemplo 2.4-19, *Choros nº10*, c.149, trompete em *fortississimo*.

Na parte final da obra o trompete, em Si bemol, apresenta-se em uníssono com sax e segundos violinos. Villa-Lobos equilibra a dinâmica entre os três instrumentos. Os violinos têm dinâmica *fortissimo* enquanto trompetes e sax estão em *forte*. Ao trompetista cabe atentar para a expressão “*bien rythmé*”, Explicitando as acentuações (>). As mínimas e semibreves acentuadas (>) devem ser diminuídas de volume, ou seja, devem ser sutilmente decrescidas, conforme palavras de Pablo Casals em transcrição de Blum: “*Se você continuar com o forte não ouvirá o acento*”<sup>29</sup>. *Um acento forte precisa ter um diminuendo: isto é mais poderoso e natural.*” (BLUM, 1977, p. 51). A dinâmica *fortissimo* dos violinos permite uma intensidade moderada do trompete igualando a intensidade do sax (Exemplo 2.4-20).

Exemplo 2.4-20, *Choros nº10*, c.159, *Très peu anime et bien rythmé*, *solo* trompete 1.

<sup>29</sup> “If you continue the forte you don’t hear the accent. A strong accent must have a diminuendo: then it is more powerful and more natural”.

Um compasso antes do número 7 (c.185), os trompetes em Lá, estão marcando a sílaba forte da melodia do coro e, como o coro canta em semicolcheias o trompetista não deve alongar o tamanho da nota possibilitando mais clareza na letra do coro (Exemplo 2.4-21), especialmente os tenores que cantam o mesmo ritmo dos trompetes.

The image shows a musical score for three parts: pistons, contralto, and Tenor I. The pistons part is in treble clef with a dynamic marking 'f' and a circled '7' above the final measure. The contralto part has lyrics: 'jó. Ta ya pó kí ma ra jó. ka ma ra jó. ka ma ra'. The Tenor I part has lyrics: 'Ká. Tú. ly. kaou'. All parts are in 2/4 time and feature eighth notes.

Exemplo 2.4-21, *Choros nº10*, c.185, trompetes e coro.

O motivo apresentado no Exemplo 2.4-22 (n.7+4) é a repetição (ver Exemplo 2.4-16) do motivo apresentado na primeira parte da obra, porém, agora com dinâmica em *fortissimo* formando um bloco com metais (trompetes e trompas) e madeiras (oboé, clarineta e sax).

O trompetista não necessita tocar o *rff* com demasiada intensidade, pois o bloco já está com intensidade suficiente se destacando na orquestração. Para que o trompete em Lá seja ouvido dentro do contexto é necessário que as notas sejam encurtadas, ou seja, os *stacatti* muito curtos.

The image shows a musical score for a single part, likely for a trumpet. It features a dynamic marking 'rff' and a circled '7' above the final measure. The staff contains a sequence of notes with a fermata over the first note and a circled '7' above the final note.

Exemplo 2.4-22, *Choros nº10*, c.189, metais.

O mesmo vale para o motivo em c.195 (n.8-5) (Exemplo 2.4-23) que deve ser tocado como um *glissando*, uma imitação de trompas e trombones, em meio à arpejos polirrítmicos nos oboés, clarinetas e fagotes.



Exemplo 2.4-23, *Choros nº10*, c.195, *glissando*.

O trecho, para trompete em Lá, apresentado no Exemplo 2.4-24 possui caráter rítmico e é observado simultaneamente pela mão direita do piano e pelos trombones (*fortissimo*). O trompetista deve interpretar as pausas escritas como valores de silêncio para distanciar uma nota tocada da outra, ou seja, encurtá-las.



Exemplo 2.4-24, *Choros nº10*, c.221, trompete com mão direita do piano.

No número 12 (c.240) Villa-Lobos escreve o solo mais conhecido para trompete em Lá. O solo começa com uma escala ascendente, seguido por arpejos em semicolcheias acentuadas e ligadas a cada três notas iguais. Um arpejo, quase um *glissando*, conduz ao b''', seguido por síncopes até a escala em fusas que retorna à região grave do instrumento com as tercinas em triplo *stacatto*. As setas indicam as respirações (Exemplo 2.4-25).

Exemplo 2.4-25, *Choros nº10*, c.240, *solo trompete 1*.

As tercinas devem ser tocadas em duplo *stacatto*, e não em triplo *stacatto* como escrito no original (Exemplo 2.4-26). Todas as gravações realizadas da obra apresentam as notas em duplo *stacatto*, inclusive a gravação conduzida pelo próprio compositor à frente da Orquestra da Radio Difusão Francesa. Em tercinas, ou seja, com triplo *stacatto*, seriam trinta e seis notas articuladas por compasso, uma impossibilidade técnica até agora.

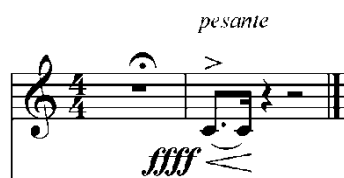
Exemplo 2.4-26, *Choros nº10*, c.245, *solo tercinas com sugestão interpretativa*.

O Exemplo 2.4-27 (c.263) mostra os trompetes em partes distintas. Enquanto o primeiro trompete, nos dois primeiros compassos toca notas longas, o segundo dobra a melodia do coro. O primeiro trompete ao iniciar sua nota (Lá sustenido) deve diminuir rapidamente a intensidade para que a melodia do segundo trompete se destaque. No final deste compasso, o primeiro trompetista realiza um crescendo voltando à dinâmica *forte*. Pois, segundo Blum: “A primeira função do diminuendo certamente é trazer a atenção para ouvir as notas pequenas (...) diminuendo fornece uma ponte para clareza (...)”<sup>30</sup> (BLUM, 1977, p. 58).



Exemplo 2.4-27, *Choros nº10*, c.263, trompete 2 dobrando coro.

O final da obra é um *tutti* orquestral em *fortissississimo* com um pequeno crescendo e grande intensidade sonora (Exemplo 2.4-28).



Exemplo 2.4-28, *Choros nº10*, c.290, trompetes em uníssono no acorde final.

<sup>30</sup> “A prime function of the diminuendo is indeed to bring the attention of the ear to the little notes (...) diminuendo provides the bridge to clarification (...)”.



## 2.5. *Choros nº11*

O *Choros nº 11* (1928), escrito para piano e orquestra, foi dedicado ao pianista Arthur Rubenstein. Estreou em 18 de julho de 1942 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo com solista José Vieira Brandão. A regência da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal foi do próprio compositor: Villa-Lobos, que define sua obra:

O *Choros Nº 11* está mais próximo da forma do concerto grosso pela importante atuação do piano solo, justificada até por uma difícil cadência, cuja virtuosidade de técnica sobre a curiosa fantasia dos temas reincididos confirma plenamente a tendência do seu gênero. (...) a obra poderá, perfeitamente, ser dividida em três ou quatro partes com interrupções em cada uma delas. (...) Os recursos técnicos e de expressão são extraídos dos mesmos processos que já foram empregados nos *Choros* anteriores. As intenções, as causas, os motivos psicológicos, porém, são diferentes e quase ausentes em toda esta obra. Sente-se nela mais música pura do que idéias musicais para efeitos impressionistas. É genuinamente subjetiva. Não se inspira diretamente nos elementos sonoros da natureza. É mecânica e física. É emotiva e profundamente sentida sem ser, todavia, romântica e lírica. Todos estes estados psíquicos, (...) foram usados com consciência e sinceridade, de pleno acordo com o seu temperamento de um puro descendente do cruzamento da vigorosa raça latina e da indígena brasileira, cujo resultado significa a exuberância de um tipo mestiço de sensibilidade rítmico-mecânica, em contraste com o sentimentalismo vago e profundo dos sons musicais. Em nenhum dos *Choros* observa-se a menor tendência de seguir a moda técnica e estética da época. Tudo é original (Museu Villa-Lobos, 1989).

Para Neves o *Choros nº 11*:

(...) é o mais complexo de todos, o mais rico e o mais trabalhado. (...) um grande concerto para piano e orquestra (...). um magnífico Concerto Grosso, no diálogo que se estabelece entre o solista e a orquestra, jogo entre duas massas e dois pesos sonoros que se avizinham, se contrastam e se completam. (...) mostra-se puro como música. (...) tanto em sua busca de originalidade formal quanto à sua pesquisa, a nível composicional, de elementos e combinações que vão revelar a força interior do compositor (NEVES, 1977, p. 72).

Nóbrega afirma que na obra “*A onipresença do piano solista ao longo da partitura e a eloqüência de sua participação, (...) sugere um paralelo com a concepção original que Strawinsky teve de uma obra marcante em sua carreira (...)* *Petrushka*” (NÓBREGA, 1974, p. 110).

O efetivo orquestral é formado por: piano solista, dois *piccoli*, duas flautas, dois oboés, corne-inglês, requinta, dois clarinetes, dois fagotes, contra-fagote, sax-soprano, sax-alto, quatro

trompas, quatro trompetes em Si bemol, quatro trombones, tuba, tímpanos, bombo, tam-tam, pratos, reco-reco, chocalho, caixa-clara, tambourim, tambor, coco, cabacinhas, caxambu, cuíca, xilofone, vibrafone, celesta, harpas e cordas.

Nesse *Choros n° 11* Villa-Lobos utiliza quatro trompetes afinados em Si bemol, em uma extensão que percorre do a'' até o c'''''. A dinâmica se situa entre o *pianissimo* e o *fortississimo*, com articulações em todas essas intensidades e utilização de surdinas de metal, madeira e copo.

A obra inicia com um **Allegro preciso ma non troppo**. No compasso 10 (n.1-4) os quatro trompetes, em uníssono com clarinetas e saxes, fazem a primeira intervenção na obra: colcheias em *forte*, *stacatto* e surdina. Os trompetistas devem encurtar as notas e não se sobrepor às escalas em semicolcheias apresentadas pela celesta, flautins, flautas, oboés, clarinetas e pelas cordas (Exemplo 2.5-1).

A forma pirâmide adotada por Villa-Lobos para os fragmentos das escalas faz o ouvinte perceber o encaminhamento do trecho que finaliza no número 1. Ao sugerirmos notas curtas, estamos propondo que a escala fragmentada seja o elemento mais importante do trecho.

Exemplo 2.5-1, *Choros n° 11*, c.10, trompetes 1, 2, 3 e 4.

O breve *solo* para primeiro trompete, com surdina, em n.7-1 (c.60) encontra-se em uníssono com segunda flauta e segundo oboé. Com exceção do trompete, os outros instrumentos têm

o trecho ligado e, devido a esse fato, sugerimos ao trompetista que toque as notas com *tenuta* se aproximando do caráter *legato* do trecho (Exemplo 2.5-2).

Exemplo 2.5-2, *Choros nº11*, c.60, *solo* trompete 1.

As mesmas observações podem ser feitas em relação ao compasso 77 (n.9) (Exemplo 2.5-3). O *solo* é uníssono com clarinetes e melodia principal do trecho, o que permite ao trompetista conduzir o solo em intensidade. Interpretativamente, sugerimos ao intérprete decrescer nas mínimas, principalmente na semibreve (c.82) onde o piano solo e as cordas se destacam. Destaque que é apresentado por “*uma progressão cromática em acordes diretos nas cordas e o movimento diatônico por graus conjuntos no piano (...)*” (NEVES, 1977, p. 73).

Exemplo 2.5-3, *Choros nº11*, c.77, trompete 1 apresenta a melodia do trecho.

No compasso 95 Villa-Lobos escreve a primeira indicação de *solo* para trompete nesse *Choros nº 11* (Exemplo 2.5-4). Apesar do tratamento dado ao instrumento nos primeiros três compassos, em n.11 trompas, trombones e tuba completam um bloco sonoro (Exemplo 2.5-5). O trompete *solo* é o instrumento que lidera todo o trecho. Necessariamente, os outros instrumentistas, a partir de n.11, não adotarão as mesmas concepções interpretativas do trompetista. Em virtude dessa possibilidade sugerimos que o solista seja enfático nos acentos ( > ) e nas anacruzes até n.12+3 mantendo o mesmo caráter, dinâmicas e concepção interpretativa dos primeiros compassos.

Exemplo 2.5-4, *Choros nº11*, c.95, *solo* trompete 1.

Exemplo 2.5-5, *Choros nº11*, c.98, metais.

Nos compassos 103 e 107 observamos uma síncope em uníssono com trombones (Exemplo 2.5-6). Esse elemento rítmico deve ser diferenciado do restante da melodia por ser um elemento contrastante e para obter êxito, os instrumentistas devem aumentar a dinâmica para *fortissimo* e decrescer na semínima prolongada ressaltando a nota sincopada.

Exemplo 2.5-6, *Choros nº11*, c.103 e c.107, síncope em uníssono com trombones.

No compasso 116 (n.13-4), em uníssono com clarinetes, Villa-Lobos escreve mais um breve *solo* para o primeiro trompete. Esse *solo* se contrapõe às semínimas com *tenuto* e a fusas para o piano solo. Consideramos que o trecho escrito tem destaque na orquestração pelos saltos de

intervalos e pela movimentação das notas de pequeno valor (colcheias). Sugerimos ao trompetista que se mantenha em *mezzo-forte* para não desviar a atenção do piano solo (Exemplo 2.5-7).

Exemplo 2.5-7, *Choros nº11*, c.116, *solo* trompete 1 em uníssono com clarineta.

No compasso 128 (n.15-3) encontramos segundo e terceiro trompetes em uníssono com segundo trombone. A dinâmica para ambos os instrumentos é *mezzo-forte*, superior ao *piano* dos fagotes e dos violinos (Exemplo 2.5-8). O piano solo apresenta colcheias acentuadas (>) com indicação de *pianississimo*, o que coloca os metais nesse trecho como a melodia mais importante. Mesmo diante dos fatos, sugeriremos aos trompetistas que se mantenham dentro de um *mezzo-forte quasi mezzo-piano* equilibrando a sonoridade com os outros elementos melódicos do trecho.

Exemplo 2.5-8, *Choros nº11*, c.128, trompetes 2 e 3.

No compasso 156 observamos o terceiro trompete, em uníssono com oboé, clarinete, fagote, violoncelo e baixo (Exemplo 2.5-9). Sugerimos ao trompetista que estabeleça uma dinâmica que busque o equilíbrio com os demais instrumentos, com um ligeiro *crescendo* no final do terceiro compasso preparando a retomada do tema principal do trecho.



Exemplo 2.5-9, *Choros nº11*, c.156, trompete 3.

O Exemplo 2.5-10 apresenta a continuação dos trechos analisados nos Exemplos 2.5-8 e 2.5-9. As observações interpretativas continuam válidas até o número 20.

Exemplo 2.5-10, *Choros nº11*, c.159, trompetes 1 e 2.

Em n.26+3 (c.226) observamos um uníssono entre flautim, flauta, oboé e primeiro e segundo trompetes em dinâmica *forte*. Todos os instrumentos envolvidos no trecho possuem timbre brilhante, incorporando uma linha melódica presente no resultado final da orquestração. Para equilibrar com o piano solista, Villa-Lobos destinou ao piano, seqüências de tercinas e semicolcheias na região aguda do instrumento.

Devemos levar em consideração os dois trompetes em uníssono, em *forte*, que podem se sobressair no grupo sem comprometimento do resultado final, caso não seja extrapolada a indicação do compositor (Exemplo 2.5-11).



Exemplo 2.5-11, *Choros n°11*, c.224, trompetes 1 e 2.

Em n.27-1 (c.236) o primeiro trompete em uníssono com violas, ambos com surdina, apresentam um arpejo, que devido ao *rallentando*, conduz ao novo andamento: **Lento**. Interpretativamente, o trompetista deve atentar para a colcheia binária em relação às colcheias em tercinas, enfatizando o agrupamento do Sol sustenido para o Lá conforme indicação da seta (Exemplo 2.5-12).



Exemplo 2.5-12, *Choros n°11*, c.236, trompete 1 conduzindo ao novo andamento.

Em c.257 (n.28) observamos um uníssono entre trompete, sax-soprano, segundos violinos, viola e violoncelo. Melodia que Nóbrega define como “*um canto plangente*” (NÓBREGA, 1974, p. 111), no qual o trompete deve se integrar à orquestração sem predominância sonora (Exemplo 2.5-13).



Exemplo 2.5-13, *Choros nº11*, c.257, trompete 1 em uníssono com sax soprano, violinos 2, viola e violoncelo.

### Segundo Neves:

O número 29 nos coloca face a outro clima musical. É o saxofone (...) como na música primitiva, com efeitos gerados pela maneira de utilizar os instrumentos. (...) um de cada vez, os outros instrumentos vem juntar-se ao saxofone com as mesmas sonoridades estranhas (NEVES, 1977, p. 73)

Nesse ambiente, no compasso 302 (n. 30-3), o primeiro trompete apresenta um *solo*, em uníssono com o sax-alto, utilizando um copo como surdina (Exemplo 2.5-14). Na cronologia dos *Choros* é a primeira vez que Villa-Lobos utiliza um acessório diferente das surdinas comuns na época – de madeira e metal. Porém, não obtivemos informações sobre o material do qual era feita tal surdina. Sugerimos que o trompetista toque as notas curtas para que a nota marcada pelo *sffz* se destaque no motivo.



Exemplo 2.5-14, *Choros nº11*, c.302, surdina copo.

No compasso 315 (n.31-4) observamos uma pequena intervenção do terceiro e quarto trompetes (Exemplo 2.5-15).



3. 4. surd. madeira

31

*sfz*

Exemplo 2.5-15, *Choros nº11*, c.315, trompetes 3 e 4.

O compasso 315 prepara a segunda parte do trecho iniciado em n.29. O trompete deve tocar o Fa sustenido acentuado com um *sfz* com inclinação para *fortissimo* (Exemplo 2.5-16).

315

Oboe

Sax-soprano

Fagote

315

Trompa em F

Trompete em B

*sfz*

Exemplo 2.5-16, *Choros nº11*, c.315, orquestração.

No compasso 324 (n.31+6) segundo e terceiro trompetes, em uníssono com trombones e violoncelos, apresentam um fragmento da melodia exposta pelos trombones e violoncelos. Ao iniciar a melodia que se prolonga em outros instrumentos, os trompetistas devem se incorporar à sonoridade dos trombones que lideram interpretativamente o trecho (Exemplo 2.5-17).

31

via sord. 2. 3.

5

3

*f*

Exemplo 2.5-17, *Choros nº11*, c.324, trompetes 2 e 3.

Em n.33 (c.343) primeiro e segundo trompetes apresentam uma melodia em contraponto com primeiro trombone e violoncelos (Exemplo 2.5-18). Os trompetistas devem atentar para os acentos ( > ), articulação que imprime um caráter de leveza ao trecho, que “*serve de fundo aos arpejos cruzados*” (NÓBREGA, 1974, p. 112) nas madeiras.

Exemplo 2.5-18, *Choros nº11*, c.343, trompetes 1 e 2 com notas acentuadas.

No compasso 396 (n.39-3), encontramos primeiro e segundo trompetes em uníssono com clarinete e sax-soprano (Exemplo 2.5-19). O trecho é a parte final do desenvolvimento da seção iniciada em n.29. A utilização de surdina aproxima os timbres dos instrumentos citados no exemplo. A sugestão interpretativa diz respeito ao tamanho das notas, semicolcheias com *stacatto*, e não aumentar a intensidade sonora ao ir em direção ao agudo.

Exemplo 2.5-19, *Choros nº11*, c.396, trompetes 1 e 2.

No compasso 408 (n.40) Villa-Lobos escreve um *solo* para primeiro trompete (Exemplo 2.5-20). Ao observarmos a partitura o trompete é o único instrumento a tocar todo o trecho, pois os outros tocam fragmentos da parte de trompete em diferentes momentos. Consideramos que Villa-Lobos ao determinar *solo* para a parte do trompete, estaria determinando que a liderança musical do trecho devesse ser exercida pelo instrumento que apresentasse toda a melodia.

O *solo* consta de seqüências de arpejos e como no Exemplo 2.5-19, a relação de intensidade sonora entre as notas agudas e graves devem ser equilibradas através do agrupamento marcado no Exemplo 2.5-20.

Exemplo 2.5-20, *Choros nº11*, c.408, *solo* trompete 1 com agrupamento de notas.

Em n.41 (c.423), o motivo do Exemplo 2.5-21 antecipa a entrada do piano, um uníssono entre trompetes, trompas, violinos e viola. Do ponto de vista interpretativo, o *crescendo* ao *forte* é a característica que mais nos chama a atenção. Mais uma vez vamos sugerir que se busque equilíbrio sonoro entre as notas. O desenho ascendente do motivo faz que aconteça um crescendo naturalmente e, para que não se acentue a última nota, a semicolcheia que precede o *forte* deve estar na dinâmica final.

Exemplo 2.5-21, *Choros nº11*, c.423, preparação para entrada do piano.

Em n.42+3 (c.434) observamos os trompetes em uníssono com clarineta, requinta, clarone, sax-alto, sax-soprano e fagote (Exemplo 2.5-22). A diferença entre esse exemplo e o

exemplo descrito no Exemplo 2.5-21 é a instrumentação: agora com mais instrumentos e acentuações que a descrita anteriormente.

Pela própria semelhança entre os trechos, as sugestões interpretativas serão mantidas, exceto pelas acentuações ( > ), especificamente no Sol sustenido, com *vibrato* até o final da nota, preparando o Dó natural, que deve ser mais longo para ser ouvido com acento.

Exemplo 2.5-22, *Choros nº11*, c.434, trompetes 1 e 2.

Segundo Neves, “*Segue o desenvolvimento baseado nas gamas e nos motivos rítmicos, com retomada dos temas principais, culminando pela entrada, nas madeiras e trompete solo, do tema em terças*” (NEVES, 1977, p. 74). O trecho encontrado no compasso 511 (n.52-5) pode ser dividido em duas partes: a primeira diz respeito ao *solo* para primeiro trompete e, a segunda ao bloco com todos os trompetes, em terças conforme descrito por Neves (Exemplo 2.5-23).

Exemplo 2.5-23, *Choros nº11*, c.511, solo trompete e naípe.

Os dois compassos de *solo* para primeiro trompete em uníssono com flautas, oboés, sax-soprano, sax-alto, violino e viola (Exemplo 2.5-24). Na dinâmica *forte*, para a tessitura aguda na extensão do instrumento, sugerimos ao intérprete que, no Sol sustenido e no Fá sustenido em c.511, assim como no Lá sustenido e no Sol natural em c.512, que são notas de menor valor e cromáticas em relação às notas vizinhas, e devem ser explicitadas com um ligeiro acento ( > ). As tercinas que finalizam cada um dos compassos também devem ser tocadas como anacruze do compasso que se segue, até quando a seqüência não exista (c.512).



Exemplo 2.5-24, *Choros nº11*, c.511 e c.512, *solo* trompete 1.

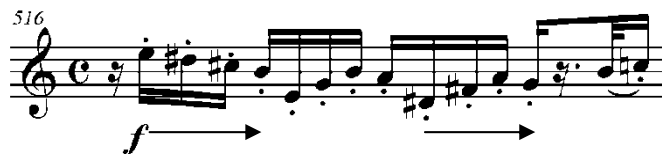
No restante do trecho (Exemplo 2.5-24), primeiramente com terceiro e quarto trompetes e a seguir com todo o naipe, Villa-Lobos determina um *crescendo poco a poco e stringendo* que, em c.511 e c.512 permite a liberdade do solista e, nos compassos até n.52, destaca a síncope que se contrapõe ao ritmo ternário em parte da orquestra.

No compasso 516 (n.54+5) primeiro e segundo trompetes, com surdina de metal, em uníssono com clarinete (Exemplo 2.5-25). O trecho alterna os dois trompetes. Interpretativamente, o êxito vai ser alcançado quando os instrumentistas conseguirem o mesmo formato de cada uma das semicolcheias, sendo percebido como um só instrumento tocando.



Exemplo 2.5-25, *Choros nº11*, c.516, alternância trompetes 1 e 2.

A seqüência melódica do trecho pode resumida pelo Exemplo 2.6-26. O agrupamento, conforme as setas indicam, torna-se complicado, pois o segundo trompete toca uma célula sem ponto de repouso, ou resolução, permitindo somente ao primeiro trompete o agrupamento de sua parte.



Exemplo 2.5-26, *Choros n°11*, c.516, sugestão interpretativa.

No número 53 (c.535) Villa-Lobos escreve um *solo* para primeiro trompete em uníssono com oboés e clarinetes. A dinâmica para os respectivos instrumentos é *mezzo-forte*. Como descrito anteriormente, a expressão *solo* para trompete, sem surdina, permite ao trompetista que lidere o trecho não só no aspecto intensidade, mas na proposição do formato das notas nas diversas articulações marcadas pelo compositor (Exemplo 2.5-27).

Em n.53 as semínimas encontram-se ligadas com *tenuta*. Na seqüência, as colcheias aparecem com acento ( > ) e as semínimas pontuadas com *tenuta*. Nossa sugestão se baseia no equilíbrio entre notas de menor e maior valor. Nesse caso, as colcheias – notas menores, foram acentuadas pelo compositor. Porém, o intérprete deve pensar as mesmas colcheias como um impulsionador da melodia, repousando na nota de maior duração – nota maior.

Os demais trompetes ao se integrarem ao trecho devem trabalhar na dinâmica estabelecida pelo primeiro trompete, que devido ao novo tratamento orquestral, está em uníssono com flautas e trombones.

*via surd.* 53 **Andante quasi moderato**

Exemplo 2.5-27, *Choros nº11*, c.535, *solo* trompete 1 seguido por naipe.

Em n.64-4 (c.666) primeiro e segundo trompetes encontram-se em uníssono com o piano solista. O piano apresenta o trecho em três oitavas, o que proporciona uma sonoridade densa do instrumento, se equiparando ao *fortississimo*, com surdina, dos trompetes (Exemplo 2.5-28). Sugerimos ao trompetista que a *apoggiatura* seja tocada com um acento ( > ) e uma duração um pouco maior para não soar como uma nota falhada.

*surd.* 64

Exemplo 2.5-28, *Choros nº11*, c.666, trompetes 1 e 2 em oitavas.

No compasso 672 (n.64+3) observamos os quatro trompetes em *forte*, com surdina. O primeiro acorde acompanha o piano solista, segundos violinos e viola; o segundo acorde acompanha somente segundos violinos e violas. A parte do trompete não mantém relação direta com a melodia principal, a cargo dos primeiros violinos, logo os trompetes reforçam a harmonia e devem interpretar os acordes com ênfase no acento ( > ) (Exemplo 2.5-29).

64

Exemplo 2.5-29, *Choros n°11*, c.672, trompetes 1, 2, 3 e 4.

No compasso 833, **più mosso**, o primeiro trompete apresenta uma escala ascendente que se repete com pequena variação dois compassos depois (Exemplo 2.5-30). A segunda escala, c. 837, em movimento contrário com primeiro e segundo violinos deve ter o formato de cada nota igual ao dos violinos.

Na segunda parte do trecho, com os quatro trompetes, o primeiro movimentava colcheias enquanto os demais semínimas, que devem ser tocadas em função do primeiro trompete que tem notas diferentes. Na seqüência, a escala em oitavas seguida pelos acordes devem obedecer a articulação e ao primeiro trompete.

Più mosso

Exemplo 2.5-30, *Choros n°11*, c.833, Più mosso, trompetes 1, 2, 3 e 4.

Em c.850, diante do solo de oboé, os trompetes tocam acordes que reforçam a melodia do corne-inglês, clarinetes e saxofones (Exemplo 2.5-31). O Exemplo 2.5-32 apresenta a nossa



sugestão interpretativa, onde a semínima deve ser acentuada e decrescida rapidamente para que na pausa se ouça a semicolcheia.

Exemplo 2.5-31, *Choros n°11*, c.850, trompetes 1, 2, 3 e 4.

Exemplo 2.5-32, *Choros n°11*, c.850, sugestão interpretativa.

No compasso 855 (n.75) o primeiro trompete apresenta um breve trecho em uníssono com violinos (Exemplo 2.5-33). Essa parte citada estabelece uma polirritmia com o ritmo ternário, em tercinas ligadas, na requinta e no clarinete-baixo. O trompete deve agrupar suas notas conforme as setas decrescendo no final juntamente com toda a orquestra. O trompete, pela suas características de intensidade sonora, pode liderar um trecho determinando a intensidade máxima e, nesse exemplo, pelo decrescendo rápido, que no resultado final da massa sonora, diminui a intensidade de toda a orquestra começando a cadência do piano solista.

Exemplo 2.5-33, *Choros n°11*, c.855, trompete 1.

Nóbrega define o trecho após a cadência: “*O tom bárbaro e agreste que assinalou o início da partitura volta a fazer-se sentir em episódios de corte rítmico bem marcado* (NÓBREGA, 1974, p. 115). Nesse ambiente, em n.79-2 (c.895), primeiro e segundo trompetes em uníssono com flautas, oboés, corne-inglês, violinos e viola, apresentam motivo semelhante ao analisado nos Exemplos 2.5-31 e 2.5-32.



Exemplo 2.5-34, *Choros n°11*, c.895, trompetes 1 e 2 em uníssono com flautas, oboés, corne-inglês, violinos e violas.

Segundo Neves, “*Recomeça ao número 80 [c.910] o movimento de marcha tal como aparecera ao número 24*” (NEVES, 1977, p. 75). Primeiro e segundo trompetes iniciam o *a tempo justo* determinando o caráter da marcha cujo ritmo é observado nas cordas (Exemplo 2.5-35). Aos trompetistas sugerimos que toquem *forte* e diferenciem os acentos imprimindo energia ao novo caráter.



Exemplo 2.5-35, *Choros n°11*, c.910, *a tempo justo*, trompetes 1 e 2.

No número 81 (c.921) observamos primeiro e segundo trompetes em uníssono com trombones. A melodia apresenta fragmentos da marcha – colcheias e semicolcheias, e elementos ternários – tercinas, nas clarinetas (Exemplo 2.5-36). Os trompetistas devem atentar para o caráter marcial de todo o trecho. Para que o intérprete não se esqueça dessa marcialidade, Villa-Lobos acentuou (>) todas as notas. As notas com ligaduras de valor devem ser decrescidas para enfatizar as

figuras musicais de menor valor, assim como as semicolcheias que antecedem colcheias devem ser ressaltadas com uma intenção anacrústica.

81 *mf*

1. 2.

82 *Molto animato* *pp* *surd. metal*

82 *Molto animato* *pp*

Exemplo 2.5-36, *Choros n°11*, c.921, trompetes 1 e 2.

No compasso 931 (n.82) primeiro, segundo e terceiro trompetes apresentam notas com *stacatto* em uníssono com trombones, todos com surdina de metal. A indicação de *rfz* torna-se nula quando a nota é muito curta, por isso recomendamos que o intérprete toque a nota *forte* (Exemplo 2.5-37).

82 *Molto animato* *pp* *rfz rfz rfz*

82 *Molto animato* *pp* *rfz rfz rfz*

Exemplo 2.5-37, *Choros n°11*, c.931, trompetes 1, 2 e 3 com *stacatti*.

No compasso 941, observamos primeiro e segundo trompetes em uníssono com fagote e trombones (Exemplo 2.5-38). Recomendamos que os intérpretes sigam as indicações do compositor, suficientes para a construção da parte dos trompetes.



Exemplo 2.5-38, *Choros n°11*, c.941, trompetes 1 e 2.

O trecho que se segue, a partir do compasso 943, é semelhante ao exemplo comentado no Exemplo 2.5-37.

No compasso 954, observamos primeiro, segundo e terceiro trompetes em uníssono com oboés e clarinetes (Exemplo 2.5-39). O efeito percussivo dos acentos e dos *rfz* deve ser realçado através das notas com *stacatto* em *piano*. Na medida em que o andamento sofre um *allargando*, as notas devem ficar maiores para equilibrar com a diminuição do andamento.

Two staves of music in treble clef. The first staff has notes with dynamic markings *mf p*, *rfz p*, *rfz p*, *rfz p*, *rfz p*, *rfz p*, *rfz p*, *rfz p*, *rfz p*, *rfz p*. Above the first staff is the marking *via surd.*. The second staff has notes with dynamic markings *mf p*, *rfz p*, *rfz p*, *rfz p*, *rfz p*, *rfz p*, *rfz p*, *rfz p*, *rfz p*, *rfz p*. Above the second staff is the marking *via surd.*. Below the first staff is the marking *cresc. molto e allarg.* and below the second staff is the marking *cresc. molto e allarg.*. At the end of each staff, there is a double bar line and the marking *ff*.

Exemplo 2.5-39, *Choros n°11*, c.954, trompetes 1, 2 e 3.

No compasso 969 o primeiro trompete está em uníssono com o clarinete, em dinâmica *mezzo-forte* para ambos (Exemplo 2.5-40). Sugerimos que o intérprete se mantenha na intensidade determinada para não desviar a atenção do solo do piano. A utilização de surdina, como em outros exemplos, aproxima os timbres dos instrumentos que apresentam essa melodia. Essa aproximação determina a necessidade de equilíbrio com a intensidade do clarinete.



Exemplo 2.5-40, *Choros nº11*, c.969, *solo* trompete 1.

Em n.86+6 (c.1014), observamos primeiro e segundo trompetes em uníssono com trombones, em *forte*, com surdina de madeira (Exemplo 2.5-41). A sugestão para a concepção interpretativa desses dois compassos é oposta à ilustração do Exemplo 2.5-40.

Nesse ponto, a melodia do piano solo, em ambas as mãos, encontra-se em oitavas e como a parte dos trompetes é uma breve intervenção, repetida pelas flautas e clarinetes no compasso 1006, em *mezzo-forte*, os trompetes podem devem tocar o trecho com uma intensidade menor que a recomendada pelo compositor permitindo a continuação do motivo sem alterações bruscas de intensidade.



Exemplo 2.5-41, *Choros nº11*, c.1014, trompetes 1 e 2 em uníssono com trombones.

No número 87 (c.1029) observamos primeiro e segundo trompetes, com surdina, em uníssono com flautim, flautas, corne-inglês, requinta e trompas (Exemplo 2.5-42). A indicação de

*tremollo* no trompete deve ser tocado como *frulatto*, a vibração da língua ou da garganta durante a emissão da nota.

87 **Allegro**

1. 2. *surd.*

*f*

Exemplo 2.5-42, *Choros nº11*, c.1029, trompetes 1 e 2.

Em c.1055 (n.89-2) primeiro e segundo trompetes estão em uníssono com oboés e trombones. Nesse ponto, fagote, contra-fagote, trombone e tuba apresentam (Exemplo 2.5-43). Sugerimos que os trompetistas decresçam na mínima com acentos decrescidos rapidamente em cada uma das semínimas, permitindo aos instrumentos graves citados que suas partes soem com clareza.

1. 2. 89

*mf* *p* *ff*

Exemplo 2.5-43, *Choros nº11*, c.1055, trompetes 1 e 2 com fagotes.

No compasso 1063 (n.90-9) primeiro trompete apresenta um *solo* em uníssono com sax-alto. Observamos a mesma acentuação em ambos os instrumentos, mas sax-alto encontra-se em *forte* e o trompete em *mezzo-forte* (Exemplo 2.5-44). Mais uma vez analisando o restante da orquestração, nesse mesmo ponto, o piano solo toca semicolcheias na mão direita com algumas notas dobradas em *oitavas*.

A melodia do piano é sublinhada por uma frase sob uma ligadura e *tenutas* que reforçam a mão esquerda do pianista, que Nóbrega denomina de “*traços cristalinos*” (NÓBREGA,

1974, p. 116). Sugerimos ao trompetista que permaneça em um *mezzo-forte* abaixo do idealizado, permitindo que o piano se destaque no trecho. Interpretativamente, reforçamos a importância dos acentos (>) e da síncope, em n.1063, que deve ser destacada. Nas semibreves ligadas deve-se incluir um decrescendo para permitir a liberdade de sobressair as síncopes no piano e as semicolcheias nos violinos.

Exemplo 2.5-44, *Choros nº11*, c.1063, *solo* trompete 1 com sugestão interpretativa.

Em n.1104, trompas e trompetes, com *bouchet* e surdinas respectivamente, tocam em uníssono (Exemplo 2.5-45). Sugerimos ao primeiro trompete que se destaque através da acentuação da notas, da maior intensidade sonora na escala ascendente, assim como decrescendo nas notas agudas e longas.

Exemplo 2.5-45, *Choros nº11*, c.1104, trompetes e trompas em uníssono.

No compasso n.1128 encontramos o primeiro trompete em uníssonos com clarinete, primeiro violino e violoncelo (Exemplo 2.5-46). Em primeira observação, concluímos que devido à instrumentação utilizada, o trompetista deve ocupar uma posição de equilíbrio dentro do uníssonos, mesmo com a entrada do segundo trompete, a soma das intensidades não faz necessário um *forte* de cada um dos trompetistas, mas um forte dos dois trompetistas.

O trecho possui pontos de respiração nas notas pontuadas ou prolongadas, que devem ser decrescidas para clareza do restante da instrumentação. Em alguns pontos (↓) a retomada, após a respiração, coincide com a anacruze do motivo seguinte, devendo essa ser reforçada trazendo movimento à melodia.

Exemplo 2.5-46, *Choros nº11*, c.1128, trompete 1.

Em c. 1168 (n.95-2) o primeiro trompete encontra-se em uníssonos com trompa e primeiros violinos (Exemplo 2.5-47). Visando o equilíbrio com as linhas melódicas simultâneas, sugerimos ao trompetista que inicie o trecho com *fortissimo*, decresça no mesmo compasso, atingindo o *forte* no Sol até o final do trecho.



95

Exemplo 2.5-47, *Choros nº11*, c.1168, trompete 1 com sugestão interpretativa.

Em n.96+3 (c.1199) um bloco em uníssono formado por trompas, trombones e segundo trompete, apresentam uma melodia que segundo Neves, faz parte “*da superposição de temas contrastantes*” (NEVES, 1977, p. 76) (Exemplo 2.5-48). A melodia do piano solo é uma seqüência de tercinas em oitavas, o trompetista deve se manter na dinâmica determinada pelo compositor diminuindo a intensidade se trombones e trompas estiverem demasiadamente *forte* comprometendo o solo do piano.

96 **Più mosso** 2. solo

97 **Meno**

Exemplo 2.5-48, *Choros nº11*, c.1199, trompete 2, trompas e trombones.

No compasso 1215 (n.98-8) os trompetes apresentam uma fanfarra respondida por fagote, contra-fagote, violoncelos e baixos na mínima após as tercinas (Exemplo 2.5-49). Sugerimos aos trompetistas que cresçam progressivamente nas tercinas e decresçam na mínima, ressaltando a reposta dos instrumentos graves citados.

Exemplo 2.5-49, *Choros nº11*, c.1215, fanfarra.

A partir de n.98 (c. 1241), **Più mosso**, os trompetes apresentam colcheias acentuadas (>) em *forte* (Exemplo 2.5-50) em uníssonos com segundo violinos e violas. A utilização da surdina de metal, associada à indicação de *forte* permite aos intérpretes que toquem com liberdade a dinâmica determinada pelo compositor liderando interpretativamente o trecho.

Exemplo 2.5-50, *Choros nº11*, c.1241, **Più mosso**, trompetes 1, 2, 3 e 4.

Em n.99+8 (c.1274) observamos o segundo trompete, em uníssono com trompas (Exemplo 2.5-51). Interpretativamente, a mínima prolongada pela ligadura, ou seja, invadindo a pausa, determina que o intérprete finalize a nota no tempo certo, sem antecipar a pausa.

Exemplo 2.5-51, *Choros nº11*, c.1274, trompete 2.

No compasso 1322 (n.100-11) os quatro trompetes, com surdina, em uníssono com clarinetas, sax-alto e sax-soprano (Exemplo 2.5-52). Sugerimos que os intérpretes façam um crescendo nas colcheias que antecipam o próximo compasso ( □

Exemplo 2.5-52, *Choros nº11*, c.1322, trompetes com sugestão interpretativa.

No compasso 1331 (n.100) os trompetes, em uníssono com sax-soprano, trompas e trombones, apresentam um bloco de acordes (Exemplo 2.5-53). Nesse ponto, somente primeiros violinos tocam uma escala ascendente. Diante de tal fato, sugerimos que os trompetistas mantenham suas notas acentuadas, respirando somente ao final do quarto compasso, sem decrescer na nota nos quatro compassos finais do trecho.

Exemplo 2.5-53, *Choros n°11*, c.1331, trompetes 1, 2, 3 e 4 em uníssono com trompas e trombones.

A partir de c.1386 (n.103+5) os trompetes encontram-se em uníssono com a harpa (Exemplo 2.5-54). Em todo o trecho, que se prolonga até n.1406 (n.105-1), os trompetes devem acentuar a última nota de cada compasso com um *rfz* decrescendo para tocar as notas com *stacatto* em *mezzo-forte*.

Exemplo 2.5-54, *Choros n°11*, c.1386, trompetes em uníssono com harpa.

Em c.1417, sem o quarto trompete, o naipe apresenta um solo (Exemplo 2.5-55) com caráter rítmico. Nos compassos com pausas, os intérpretes devem valorizar as mesmas diminuindo a duração das colcheias para contrastar com os compassos em 5/8 em que não existem pausas.

*sem surd.*  
*mf*

*sem surd.*  
3.  
*mf*

Exemplo 2.5-55, *Choros nº11*, c.1417, *solo naipes* com sugestão interpretativa.

As sugestões interpretativas no exemplo ilustrado pelo Exemplo 2.5-56 valem para o Exemplo 2.5-56 e Exemplo 2.5-57 sem alterações devido à utilização de surdinas de madeira e ao uníssono com trompas.

106 No mesmo mov. *surd. madeira* *via sord.*  
5  
*mf*

106 No mesmo mov. *surd. madeirã* *via sord.*  
5  
*mf*

Exemplo 2.5-56, *Choros nº11*, c.1438, *trompetes 1, 2 e 3* com sugestão interpretativa.

Exemplo 2.5-57, *Choros nº11*, c.1469, trompetes 1, 2 e 3 com sugestão interpretativa.

No compasso 1489 observamos o primeiro trompete em um *solo* uníssono com flautim, requinta e sax-soprano (Exemplo 2.5-58). O trompete devido a dinâmica determinada pelo compositor deve liderar o trecho agrupando as tercinas conforme as setas, decrescendo na nota longa.

Exemplo 2.5-58, *Choros nº11*, c.1489, *solo* trompete 1 com agrupamento de notas.

Em n.110 (c.1524) os trompetes, com surdina, apresentam um solo cuja característica principal é reforçar a melodia da trompa e a apojetura do sax-soprano e das violas com a indicação de *rfz* na semicolcheia após a pausa (Exemplo 2.5-59). Sugerimos que os trompetistas enfatizem essa semicolcheia conforme a indicação do compositor.

Exemplo 2.5-59, *Choros nº11*, c.1524, trompetes com surdina.

Em n.112-6 (c.1538) o segundo trompete apresenta uma melodia em uníssono com a mão esquerda do piano (Exemplo 2.5-60). O intérprete deve ficar atento com a interpretação do pianista, desconsiderando o *forte* caso seja necessário, pois a mão direita do piano toca sextinas que não devem ser cobertas pela sonoridade do trompete. As mesmas observações, por semelhança, valem para o trecho em c.1544.

Exemplo 2.5-60, *Choros nº11*, c.1538, trompete 2 em uníssono com mão direita do piano.

No compasso 1561, os trompetes encontram-se em uníssono com os violinos (Exemplo 2.5-61). Trompas apresentam uma melodia em *forte*. Podemos acreditar que Villa-Lobos ao dobrar violinos e trompetes em *piano*, pretende que essa melodia esteja em segundo plano em relação às trompas. Sugerimos que os trompetistas somente reforcem os violinos sem se sobressair ao grupo.

Exemplo 2.5-61, *Choros nº11*, c.1561, trompetes 1, 2, 3 e 4.

Em c.1580, terceiro e quarto trompetes apresentam um fragmento que é continuado pelos trombones (Exemplo 2.5-62). A primeira nota do terceiro trombone, *forte*, coincide com a última nota dos trompetes. A seqüência pode ser resumida em um crescendo, em uníssono com oboé, clarone e violoncelos. Nesse caso os trompetistas devem crescer sua parte até o *forte* do trombone.

No restante do trecho, os fragmentos de escalas ascendentes e descendentes, em tercinas, sugerimos a mesma abordagem interpretativa adequando às intensidades aos instrumentos envolvidos na orquestração, não esquecendo que o piano está tocando e deve ser ouvido.

Exemplo 2.5-62, *Choros nº11*, c.1580, trompetes 3 e 4 seguidos por *solo* trompete 1.

Em n.114-4 (c.1588) os trompetes, divididos em dois grupos, encontram-se em oitavas, uníssono com trombones (Exemplo 2.5-63). Sugerimos que os trompetistas decidam por um *mezzo-forte* com menos intensidade induzindo aos trombones a permanecerem na dinâmica proposta pelo compositor.



Exemplo 2.5-63, *Choros nº11*, c.1588, trompetes em oitavas e em uníssono com trombones.

Nos últimos compassos da obra Villa-Lobos utiliza toda a orquestra, a partir de n.114 (c.1592), os trompetistas têm liberdade para tocar *forte* acompanhando a massa orquestral até o uníssono final (Exemplo 2.5-64).

Exemplo 2.5-64, *Choros nº11*, c.1592, trompetes no final da obra.

Finalizamos citando Neves: “Esta é, sem dúvida, uma das obras mestras de Villa-Lobos, desde que a partitura seja respeitada (...). Assim poderá ser notada a grande força que a domina (...). Esta é uma obra de gênio” (NEVES, 1977, p. 77).

## 2.6. Choros n°12

O *Choros n° 12* (1929), escrito para grande orquestra, foi dedicado a José Cândido de Andrade Muricy. Estreou em 21 de outubro de 1945 na Universidade Harvard pela Orquestra Sinfônica de Boston sob regência do próprio compositor<sup>31</sup>.

Segundo Villa-Lobos:

Para grande orquestra – quase do mesmo estilo técnico do *Choros N° 9* –, a forma deste *Choros* ausenta-se cada vez mais das influências que sofreram os *Choros* anteriores, enquanto se confirmam e precisam o amadurecimento e progresso do emprego das técnicas e processos anteriores, quer na utilização da técnica instrumental, como no sabor do tempero dos timbres e contrastes harmônicos. É obra absolutamente temática e de consciente equilíbrio construtivo. Nada é temerário, nem redundante. É forte, grande e robusto como um elefante. Há quem prefira um ratinho branco. Estes, naturalmente, nunca poderão sentir, nem compreender um *Choros N° 12*. Não importa, porém. No mundo há sempre lugar para elefantes, assim como para ratinhos brancos (VILLA-LOBOS, 1950).

Segundo Nóbrega: “(...) *Ao encerrar-se o período dos venturosos anos vinte, o ciclo monumental estava completo (...). O Choros n° 12 pertence, pois, a essa fase da maturidade ainda impregnada dos ressaibos dos anos de luta pela sua conquista*” (NÓBREGA, 1974, p. 120).

No aspecto formal Seixas afirma:

(...) o *Choros n.12* caracteriza-se por suas várias seções claramente demarcadas. (...) as seções se sucedem de maneira a alternar momentos mais típicos dos choros – ritmos insistentes, gestos “desgarrados” e harmonia mais complexa – com seções em tudo semelhantes às bachianas – valsas, trechos de inspiração folclórica (o “esquinado” que compõe a seção final) e harmonia mais simples. Mesmo com essa alternância, a sonoridade geral é francamente tonal, quase funcional (ainda que de um tonalismo mais livre), uma vez que os trechos “a maneira dos choros” são construídos bastante esquematicamente (SEIXAS, 2007, pp. 172-173).

Segundo Neves, “É uma obra do mais fino acabamento, onde a busca de novas sonoridades, (...), parece se colocar em absoluto primeiro plano. (...) Às grandes massas sonoras (...) vêm juntar-se, por oposição, [à] trechos de coloração camerística (NEVES, 1977, p. 78).”

A orquestra é composta por dois flautins, três flautas, três oboés, corne-ingles, requinta, três clarinetes, clarone, três fagotes, contra-fagote, dois sax-altos, oito trompas, quatro

<sup>31</sup> O Museu Villa-Lobos tem registrado apenas uma gravação da obra, com a Orquestra Filarmônica de Liège, sob regência de Pierre Bartholomé.

trompetes em Si bemol, quatro trombones, tuba, tímpanos, tam-tam, bombo, tambor (grave e agudo), pratos, cuíca, camisão (grande e pequeno), chocalhos, reco-reco, coco, pandeiro, xilofone, celesta, vibrafone, duas harpas, piano e cordas.

A primeira intervenção do trompete na obra ocorre no compasso 11 (n.1-1) (Exemplo 2.6-1). A colcheia escrita para os quatro trompetes está em uníssono com flautim, flautas, oboés, fagotes, contra-fagote, trombones, tuba e tímpanos, o que permite aos trompetistas que toquem a nota com um *stacatto* para maior projeção do som.

Allegro non troppo ♩ = 100 1

Allegro non troppo ♩ = 100 1

Exemplo 2.6-1, *Choros n°12*, c.11, trompetes 1, 2, 3, e4.

Em c.30 (n.3-3) o primeiro trompete apresenta um fragmento em uníssono com trompas (Exemplo 2.6-2). Sugerimos ao intérprete que atente para o tamanho real da semicolcheia não permitindo que ela se transforme em tercina, assim como a pausa, é um lembrete para que a semicolcheia tenha tamanho real.

3

*f* *rfz*

Exemplo 2.6-2, *Choros n°12*, c.30, trompete 1.

No compasso 46 (n.4), o primeiro trompete apresenta breve tema em uníssono com flautins (Exemplo 2.6-3). Até esse ponto, o fragmento agora apresentado é parte da melodia dos

oboés, corne-inglês, sax-alto e violas. Diante desse fato, o trompete deve conceber um *forte* compatível com a intensidade resultante dos instrumentos que tocavam a melodia, não causando uma variação abrupta da dinâmica.



Exemplo 2.6-3, *Choros nº12*, c.46, trompete 1 em uníssono com flautins.

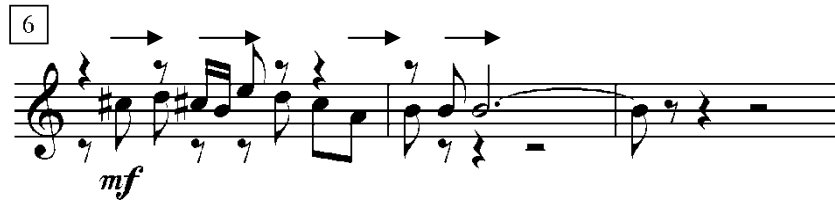
Em n.5 (c.52), terceiro e quarto trompetes apresentam uma breve melodia em uníssono com trompas (Exemplo 2.6-4). Interpretativamente sugerimos que os trompetistas encurtem as colcheias, conforme sugerido no compasso 56, e realcem as semicolcheias agrupando-as conforme as setas.

Na continuação do trecho, no compasso 56, o segundo trompete repete o fragmento analisado, para o qual sugerimos a mesma concepção interpretativa, enquanto o primeiro trompete toca semibreves ligadas que devem ser decrescidas após o começo da primeira nota da ligadura.



Exemplo 2.6-4, *Choros nº12*, c.52, trompetes 3 e 4 em uníssono com trompas.

No compasso 60 (n.6) observamos o primeiro e segundo trompetes em uníssono com oboés e corne-inglês (Exemplo 2.6-5). A parte dos trompetes pode ser tocada integralmente por um dos instrumentistas, visto que a divisão não acontece nos outros instrumentos e é um complicador para a interpretação pois fragmenta o motivo. O trecho quando realizado por um único instrumento, pode ser agrupado conforme a indicação.



Exemplo 2.6-5, *Choros nº12*, c.60, trompetes 1 e 2 com sugestão interpretativa.

Na seqüência, compasso 65, em uníssono com primeiro e segundo trombones, os dois primeiros trompetes em *forte*, apresentam um grupo de semicolcheias em anacruze com relação à nota Sol sustenido (mínima ligada com semibreves). Para equilibrar o trecho e permitir que se ouça os outros trompetes e trombones, em uníssono, e flautas, oboés, violinos e violas, os intérpretes devem decrescer na nota longa, pois “*Se você continuar com o forte não ouvirá o[s] acento[s]*”<sup>32</sup> (BLUM, 1977, p. 51) (Exemplo 2.6-6).

Exemplo 2.6-6, *Choros nº12*, c.65, trompetes 1 e 2 em uníssono com trombones e intervenção de trompetes 3 e 4.

Em n.9 (c.93) primeiro, segundo e terceiro trompetes, com indicação de surdina copo<sup>33</sup>, encontram-se em uníssono com flautim e flautas nos primeiros quatro compassos (Exemplo 2.6-7). Ao final do uníssono, o compositor determina um *pianíssimo* súbito. Analisando toda a orquestração no trecho, todos os outros instrumentos mantêm a indicação de *mezzo-forte*. Sugerimos que os trompetistas façam um decrescendo na metade do quarto compasso, diminuindo então para *pianíssimo*.

<sup>32</sup> “If you continue the forte you don’t hear the accent”.

<sup>33</sup> Indicação do compositor. Atualmente sugerimos a utilização da surdina *cup*.

9 **Poco meno**  
*surd. copo*

*mf*  
*surd. copo*

*mf*

*pp*

*pp*

*via sord.*

*via sord.*

Exemplo 2.6-7, *Choros n°12*, c.93, trompetes 1, 2 e 3.

Em n.10-6 (c.100) observamos na parte dos trompetes dois elementos para discussão (Exemplo 2.6-8): o primeiro, diz respeito às semicolcheias que iniciam no quarto trompete passando, em seguida, para o primeiro trompete. Sugerimos ao quarto trompetista que, dentro do grupo de semicolcheias, cresça e decresça enfatizando o semitom nas últimas duas notas. Para o primeiro trompete, reiteramos a sugestão chamando a atenção para a tercina, cujas notas devem ser encurtadas para se contrapor às semicolcheias ligadas.

No restante do trecho a situação se inverte, os elementos distintos são as colcheias binárias nos compassos 101 e 103 que devem ser ressaltadas com um incremento de dinâmica e intenção anacrústica (Exemplo 2.6-8).

Exemplo 2.6-8, *Choros nº12*, c.100, trompetes alternados.

No compasso 150 (n.15-3) três trompetes, com surdina, encontram-se em uníssono com trombones e mão esquerda da harpa, sem indicação de dinâmica (Exemplo 2.6-9). A decisão da intensidade sonora cabe ao maestro, porém, a sugestão é dever do instrumentista da orquestra e, nesse caso, clarinetes e clarone continuam o tema em *piano*. Ressaltamos duas sugestões interpretativas: na primeira os trompetes antecipam o *piano*, e na segunda, os trompetes sugerem um decrescendo, começando o trecho com *mezzo-forte*.

Exemplo 2.6-9, *Choros nº12*, c.150, trompetes 1, 2 e 3 em uníssono com trombones.

Em n.16 (c.164) uma breve intervenção dos trompetes deve ser tocada com ênfase nos acentos marcados ( > ) e na dinâmica marcada (Exemplo 2.6-10). Villa-Lobos demonstra conhecimento das possibilidades do trompete ao não acentuar a nota em *pianissimo*.

16

*f* *pp*

16

*f* *pp*

Exemplo 2.6-10, *Choros n°12*, c.164, trompetes 1, 2 e 3.

Em c.198 (n.21-4) observamos primeiro e segundo trompetes em uníssono com trombones (Exemplo 2.6-11). O êxito na interpretação depende do pequeno decrescendo nas notas de maior duração e na ênfase das colcheias e tercinas que finalizam os compassos.

*a* 2

3

21

*mf*

Exemplo 2.6-11, *Choros n°12*, c.198, trompetes 1 e 2 em uníssono com trombones.

No número 24 (c.223), sem indicação de quantos instrumentos tocam a parte, encontra-se em uníssono com flautas e sax (Exemplo 2.6-12).

24

*f*

Exemplo 2.6-12, *Choros n°12*, c.223, trompete em uníssono com flauta e sax.

A parte do trompete é uma ligação entre graves e agudos de uma seqüência com a repetição do mesmo fragmento, na ordem representada no Exemplo 2.6-13. Sugerimos ao intérprete que defina sua intensidade no contexto da transição dos fragmentos. O trecho destinado aos



trombones, em uníssono com trompas, é apresentado por oito instrumentos, seguido pelo(s) trompete(s) e por último, flautas e oboés.

The image shows a musical score for Example 2.6-13, starting at measure 223. The score is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). It features three parts: trombones, trumpets, and flutes. The trombones and trumpets play a melodic line that starts in a lower register and moves to a higher register. The flutes play a similar melodic line in a higher register. The score is marked with a box containing the number 24 and the measure number 223.

Exemplo 2.6-13, *Choros n°12*, c.223, ligação entre graves e agudos.

A relação de intensidades entre o primeiro fragmento e o último, mostra uma diminuição da intensidade sonora, a qual o trompete é o elemento de equilíbrio e transição entre as duas pontas do trecho. A dinâmica sugerida pelo compositor é *forte* para os metais, *fortissimo* para flautas e oboés.

Em n.25 (c.230) primeiro e segundo trompetes, em uníssono com flautim, flautas e oboés (Exemplo 2.6-14). Nesse ponto o trecho citado apresenta a melodia principal com suporte harmônico do restante das madeiras e das cordas. Villa-Lobos determina um *crescendo* em c.231 preparando o *forte* dos quatro trompetes em uníssono dois compassos depois.

A melodia apresenta variações com as notas Mi-Dó sustenido-Si. No *allargando* as colcheias são dobradas para manter os espaços preenchidos, ou seja, as semicolcheias dentro da tercina mantêm a subdivisão no *allargando*. Sugerimos aos trompetistas que enfatizem as notas Dó sustenido-Si, independente do ritmo, no sentido de anacruze do Mi, nas tercinas.

The image shows a musical score for Example 2.6-14, starting at measure 25. The score is written on two staves in treble clef with a common time signature (C). It features two parts: trumpets 1 and 2, and trumpets 3 and 4. The trumpets 1 and 2 part starts with a dynamic marking of *f* and a *cresc.* marking. The trumpets 3 and 4 part starts with a dynamic marking of *f* and an *allarg.* marking. The score includes first and second endings for both parts, with dynamic markings of *f* and *ff*. The score is marked with a box containing the number 25 and the measure number 25.

Exemplo 2.6-14, *Choros n°12*, c.230, trompetes 1, 2, 3 e 4.

Em n.26 (c.233) observamos os trompetes em uma breve intervenção rítmica em uníssono com trombones (Exemplo 2.6-15). Somente as colcheias tocadas não fornecem elementos suficientes para a construção da interpretação. Porém, a observação do contexto da orquestração nesse ponto fornece indicações de uma possibilidade de interpretação. Nóbrega nos chama a atenção para esse ponto da obra:

[a] quadratura rítmica insistentemente alterada com as sucessivas mudanças de compasso. Iniciado em 7/8, como resultado da soma de um 3/8 mais um 2/4, logo é substituído por um quaternário, é restabelecido, trocado por 3/4, 2/4, novamente quaternário, 7/8. (...) dentro desse verdadeiro mostruário de compassos, os valores se combinam (...) produzindo ritmos surpreendentes (NÓBREGA, 1974, pp. 122-123).

O tema principal está com os violinos e violas, em seguida exposto pelas flautas. A parte dos trompetes mantém relação direta com a parte dos fagotes (*mezzo-forte*), contra-fagote (*forte*), piano (*forte*), violoncelo (*mezzo-forte*) e baixos (*piano*). Villa-Lobos determinou *forte* para os trompetes. Ao observar as dinâmicas podemos concluir que a parte do trompete, reforçada pelo piano e conforme a observação de Nóbrega, é responsável pela afirmação das alterações rítmicas a partir desse número 26.

Diante do exposto, sugerimos aos trompetistas que adicionem um *stacatto* à sua parte projetando sua nota independente da dinâmica atribuída aos outros instrumentos.

26 Allegretto  
233

Fagote  
Contra-fagote  
Trompete em B $\flat$   
Piano

8 $\flat$

Exemplo 2.6-15, *Choros nº12*, c.233, intervenção rítmica dos trompetes.

O tema iniciado em n.26 (c.233) chega ao primeiro e segundo trompetes, em uníssono com flautim, oboés e corne-inglês (Exemplo 2.6-16). Nossa sugestão se restringe ao âmbito da dinâmica, pois terceiro e quarto trompetes tocam as semicolcheias conforme o exemplo ilustrado pelo Exemplo 2.6-15, e o tema aparece marcado com *tenuta*, determinando assim seu caráter *cantabile*.

27

1. 2.  
f  
mf  
3. 4.  
f  
1. solo  
f  
28  
f  
mf

Exemplo 2.6-16, *Choros nº12*, c.242, trompetes alternando partes.

Em n.29 (c.259) primeiro e segundo trompetes dividem um *solo*, em uníssono com violinos, conforme ilustrado no Exemplo 2.6-17. O motivo semicolcheia-colcheia-semicolcheia

aparece novamente, para o qual sugerimos que os trompetistas alonguem as semicolcheias e encurtem a colcheia, tornando mais definido o ritmo. A divisão das partes não prejudica o fraseado pela divisão conter o motivo completo, o que não impede que os trompetistas decidam pela unificação das partes. Nos compassos 266 e 267 o segundo trompete, com surdina copo, deve atentar para as *tenutas* marcadas pelo compositor.

29 **Quasi adagio (como antes)**

Exemplo 2.6-17, *Choros nº12*, c.259, trompetes 1 e 2 com divisão de *solí*.

No compasso 291 (n.32) Neves afirma que o **Allegro** “*se caracteriza pela alternância de passagens de predominância rítmica (com o piano e os metais) (...) é uma ponte que leva ao trecho seguinte*” (NEVES, 1977, p. 80). Nesse aspecto, os trompetes em *forte*, com surdina de metal, e em uníssono com trompas e trombones, apresentam uma melodia típica das fanfarras (Exemplo 2.6-18).

Diferente do sugerido pelo compositor, sugerimos a troca da acentuação na célula colcheia pontuada-semicolcheia: o acento deve ser substituído pelo acento com ponto e o com *stacatto* substituído por uma *tenuta*. As alterações visam tornar mais explícita a diferença entre os ritmos binários e ternários. No aspecto intensidade, os trompetes devem liderar o trecho sobressaindo-se ao restante dos metais.

Exemplo 2.6-18, *Choros nº12*, c.291, fanfarra.

Em n.33+2 (c.305) o primeiro trompete apresenta breve elemento em uníssono com clarinetes e violinos (Exemplo 2.6-19). Dois compassos depois, n.305, os quatro trompetes completam o trecho em uníssono com trombones, tuba e cordas.

Sugerimos ao primeiro trompete que enfatize as semicolcheias em c.307 e c.308, no sentido de anacruze do Si, síncope no segundo e terceiro tempos do compasso. A nota Si, que inicia a síncope deve ser tocada com um *stacatto*, seguida por uma semínima acentuada (>), diferenciando esse ritmo binário do ternário que o antecede.

Exemplo 2.6-19, *Choros nº12*, c.305, trompete 1 seguido por naipe de trompetes.

No compasso 330 (n.36-8), Villa-Lobos escreve uma breve melodia para primeiro trompete, com surdina copo, em uníssono com oboés (Ex. 2.6-20). O solo se desenvolve sobre a base harmônica de fagotes e trompas. O tema continua até o **Grandeoso** apresentado pelas madeiras. Sugerimos que o intérprete mantenha a dinâmica sugerida até o final do seu trecho, com pouco decrescendo, até o sax ocupar seu espaço junto ao oboé.



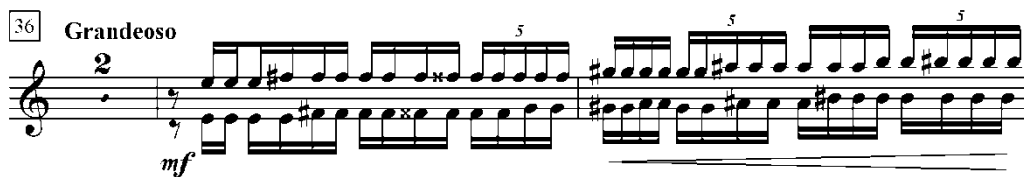
Exemplo 2.6-20, *Choros nº12*, c.330, solo trompete 1.

Segundo Nóbrega, no número 36 (c.338), “A melodia do oboé é retomada pelos violinos [terceiro trompete] e flautas, enquanto a articulação dos ritmos sincopados passa para os metais” (NÓBREGA, 1974, p. 123) (Exemplo 2.6-21). Neves completa afirmando que “este tema tem a particularidade de ser quase perpétuo (...). Nesse contexto do perpétuo, sugerimos ao intérprete que realize o fraseado independente das ligaduras, em grupos de quatro notas, com um crescendo ao final de cada grupo.



Exemplo 2.6-21, *Choros nº12*, c.338, trompete 3 com sugestão interpretativa.

Observamos, em n.36+3 (c.340), primeiro e segundo trompetes em uma escala em oitavas com semicolcheias e quiálteras de cinco notas (Exemplo 2.6-22). Essa é a única linha melódica que tem a indicação de crescendo. Porem sugerimos que a medida e a intensidade do mesmo seja referenciada pela melodia do Exemplo 2.6-21, cuja melodia tem um crescendo natural ao “caminhar” para o agudo que deve ser acompanhada pelos intérpretes das semicolcheias.



Exemplo 2.6-22, *Choros nº12*, c.340, trompetes 1 e 2.

A continuação da seqüência apresenta a segunda frase do tema iniciado em n.36 repetindo a melodia do compasso 330, em uníssono com flautim e violinos. O primeiro trompete dobra com terceira e quarta trompas a partir do compasso 348 (Exemplo 2.6-23). Interpretativamente o intérprete deve agrupar as tercinas com a segunda nota de cada grupo como anacruze do tempo seguinte, conforme a indicação com setas. Nas colcheias seguintes, agrupadas da mais grave para nota seguinte mais aguda, com exceção do último grupo com três colcheias.

Exemplo 2.6-23, *Choros n.º12*, c.330, trompetes 1, 3 e 4, com agrupamento de notas.

Em c.364 (n.38-5) terceiro e quarto trompetes em uníssono com primeiros violinos em dinâmica *forte* (Exemplo 2.6-24). O trecho é parte da melodia apresentada pelos mesmos violinos e cabe aos trompetistas se situar dentro de um *forte* no compasso 364 e em c.365 decrescer para que a escala dos violinos permaneça como começou, em intensidade no compasso 362.

Dentro do mesmo trecho, primeiro e segundo trompetes encontram-se em uníssono com trompas e trombones (Figura 2.6-24). No número 38 (c.369) os trompetes devem acentuar a nota Fá sustenido decrescendo em seguida para que se ouça a melodia nas madeiras e primeiros violinos.

O trecho termina com um fragmento em semicolcheias, determinado como *solo* pelo compositor, finalizando a melodia das madeiras e primeiros violinos. O intérprete tem liberdade para tocar a dinâmica indicada *forte*, chamando a atenção para o fim da seção e o início do Divertimento conforme Seixas (SEIXAS, 2007, p. 172).

3. 4. *f* *f* *a 2*

38 *f* *1. solo*

Exemplo 2.6-24, *Choros n°12*, c.364, trompetes 3 e 4.

No compasso 397 (n.40-2) encontramos todo o naipe de trompetes com surdina copo e dinâmica *mezzo-forte*, com o quarto trompete em unísono com o primeiro trombone (Exemplo 2.6-25). O trecho tem caráter de fanfarra, a indicação de *stacatto* projeta o som das notas mesmo em dinâmica *mezzo-forte* e surdina. Os intérpretes devem encurtar as notas com o *stacatto*, exceto as semicolcheias, que devem ser tocadas com *tenuta* para destacar as notas de menor valor.

*surd. copo* *mf* *ff*

3 3 3 3

40 40

*surd. copo* *mf* *ff*

3 3 3 3

Exemplo 2.6-25, *Choros n°12*, c.390, trompetes em fanfarra.

No compasso 403 (n.41-3) observamos terceiro e quarto trompetes em unísono com terceiro trombone e contrabaixos. O trecho, em *mezzo-forte*, deve ser liderado pelos trompetes pelas suas características de intensidade sonora. Interpretativamente, o agrupamento deve ser realizado dentro da soma  $2/4+3/8$  conforme grafado no Exemplo 2.6-26.

Em n.41+3 (c.408) todo o naipe de trompetes, em unísono com flautim e flautas, apresenta colcheias com *stacatto* que coincidem com as notas acentuadas nos violinos. Novamente



sugerimos que as notas com *stacatto* sejam encurtadas para maior projeção do som reforçando a parte dos violinos conforme Exemplo 2.6-27.

41 Allegro vivace

41 Allegro vivace

*mf*

*mf*

Exemplo 2.6-26, *Choros n°12*, c.403, trompetes 3 e 4 com agrupamento de notas.

408

Trompete em B,

*mf*

408

Violino I

*mf* *rfz* *rfz* *rfz*

Exemplo 2.6-27, *Choros n°12*, c.408, trompetes e relação com violinos.

Em n.42 (c.413) os trompetes repetem o motivo apresentado pelos violinos no compasso 408, que conforme concluímos, a parte dos trompetes reforça a acentuação dos violinos. Villa-Lobos ao repetir no trompete, já determinou aos trompetistas como interpretar o trecho, alternado com as trompas. Os mesmos devem atentar para o acento ( > ) e a indicação de *rfz* (Exemplo 2.6-28).

42

*mf* *rfz* *rfz* *rfz* *mf* *rfz* *rfz* *rfz*

42

*mf* *rfz* *rfz* *rfz* *mf* *rfz* *rfz* *rfz*

Exemplo 2.6-28, *Choros n°12*, c.413, trompetes continuando parte dos violinos.

Em uníssono com trompas, observamos primeiro e segundo trompetes, em c.417 (n.43-6), apresentando uma melodia conforme Exemplo 2.6-29. Primeiramente sugerimos adicionar o sinal de articulação encontrada no restante do trecho. Interpretativamente sempre agrupar as colcheias dentro de um mesmo grupo resolvendo na mínima. Na síncope, trocar a articulação para ( > ) chamando a atenção para o novo elemento rítmico. Uma visão geral nos permite sugerir um caráter *legato* com as articulações escritas e as sugeridas.

Exemplo 2.6-29, *Choros n°12*, c.417, trompetes 1 e 2 em uníssono com trompas.

No compasso 424 (n.44-10) os trompetes apresentam breves intervenções com diferentes abordagens (Exemplo 2.6-30). A primeira diz respeito ao terceiro trompete *solo* em c.425, em uníssono com oboés e corne-ingles. A dinâmica *mezzo-forte* determinada para o trompete contrasta com o *forte* para os outros instrumentos em uníssono. A indicação de uma intensidade inferior coloca o trompete em uma posição de composição do timbre, sem destacar sua sonoridade no trecho (1).

Exemplo 2.6-30, *Choros n°12*, c.424, trompetes em breves intervenções.

No mesmo compasso 425 observamos o primeiro trompete com um solo, não determinado pelo compositor como tal (2). O motivo possui ligação com a parte da celesta e segunda harpa e com as cordas, diferenciado pelas *apoggiaturas*, conforme esquema rítmico no Exemplo 2.6-31, que devem ser tocadas com mais intensidade para reforçar os acentos (>) e os *sfz*.

Exemplo 2.6-31, *Choros n°12*, c.425, relação trompete com cordas.

Nos compassos 427, os trompetes, em uníssono com trombones, se alternam tocando colcheias que reforçam a parte dos clarinetes, sax e das cordas, e proporcionam apoio para as semicolcheias das flautas, oboés e corne-inglês (3) (Exemplo 2.6-32). No compasso 428, na repetição do compasso anterior, primeiro e segundo trompetes não mantêm relação com o restante da orquestração.

Musical score for Trompete, Flautas, and Cordas, measures 427-432. The Trompete part has two first endings (1. 2. and 3. 4.) with accents and a forte (*f*) dynamic. The Flautas part has a forte (*f*) dynamic. The Cordas part has sforzando (*sfz*) dynamics.

Exemplo 2.6-32, *Choros nº12*, c.427, relação trompetes, flautas e cordas.

Em n.46+1 (c.453) primeiro trompete apresenta um *solo* em *mezzo-forte* (Exemplo 2.6-33). A base harmônica da orquestra encontra-se em *piano*, o que permite ao trompetista se situar na dinâmica indicada. A melodia é formada por saltos de intervalo de terças, quartas, quintas e sextas e, diante desse fato, sugerimos ao intérprete que quanto maior o salto, maior seja o impulso da nota mais grave à aguda, trazendo equilíbrio à melodia.

Musical score for Trompete 1, measures 453-460. The score shows a solo for the first trumpet with dynamics ranging from mezzo-forte (*mf*) to forte (*f*) and crescendo markings. The accompaniment includes triplets and first/second endings.

Exemplo 2.6-33, *Choros nº12*, c.453, *solo* trompete 1.

Em n.50 (c.508) Villa-Lobos escreve um *solo* para primeiro trompete (Exemplo 2.6-34). Sugerimos ao intérprete que se mantenha em *mezzo-forte*, pois a melodia dos primeiros violinos não compromete a intensidade do solo. O trecho possui características anacrústicas (conforme as setas) que devem ser ressaltadas para movimentação da melodia. O trecho possui características anacrústicas (conforme as setas) que devem ser ressaltadas para movimentação da melodia. As notas longas devem ser decrescidas, independente da orquestração, pois sua sustentação não traz elementos que contribuam para a fruição do tema. As notas do *glissando* podem ser tocadas como uma escala ou, a partir da primeira nota, abaixando os pistons até a metade do percurso, em seguida voltando à posição original na última nota.

Exemplo 2.6-34, *Choros n.º12*, c.508, *solo* trompete 1 com agrupamento de notas.

Em n.52-2 (c.547) o naipe de trompete apresenta um Do em uníssono seguido por uma semínima no quarto tempo do compasso em uníssono com flautas. As semínimas mencionadas são as únicas notas que se movem, preparando a cadência na fermata. Sugerimos que os intérpretes sigam as sugestões do compositor: *mezzo-forte* na mínima pontuada e *forte*, com acento ( > ), na semínima, realçando a preparação do final da seção.

The image shows a musical score for trumpets 1, 2, 3, and 4, measures 52 and 53. The score is in 4/4 time. Measure 52 (top staff) shows a first ending (1. 2.) with dynamics *mf* and *f*. Measure 53 (bottom staff) shows a second ending (3. 4.) with dynamics *mf* and *f*. Both staves have a box labeled '52' at the end.

Exemplo 2.6-35, *Choros nº12*, c.547, trompetes 1, 2, 3 e 4.

Segundo Neves, “Ao número 52 inicia o ‘Allegro Animato’, com o tema incisivo citado antes, que desaparecerá em seguida deixando seu esquema rítmico: acordes no segundo e quarto tempos, depois síncofes nas partes de tempo” (NEVES, 1977, p. 81). A citação de Neves diz respeito aos compassos situados entre n.52 (c.549) e n.53 (c.560) e, conforme Exemplo 2.6-36, o primeiro, segundo e terceiro trompetes apresentam partes de acordo com Neves, sendo a semínima no segundo tempo substituída pela mínima, o que não compromete a intenção do compositor, visto que nas cordas a semínima é acompanhada por uma ligadura que invade a pausa no terceiro tempo.

Sugerimos aos intérpretes que atentem para a articulação do primeiro trompete, tentando se aproximar da concepção interpretativa desse instrumentista, objetivando a coerência do discurso musical, independente da utilização de surdinas copo e de metal.

A partir do compasso 556 o quarto trompete, em unísono com trompa, mantém a base para o solo do fagote. Sugerimos que o intérprete prolongue as notas proporcionando continuidade do acompanhamento para o solo, através da manutenção da dinâmica em *mezzo-forte*.

52 Allegretto animato 2 *l. solo*

52 Allegretto animato 2 *3. solo surd. metal*

*rfz rfz rfz rfz rfz rfz p*

*1. solo surd. copo*

*rfz p rfz p rfz rfz rfz rfz p rfz p rfz p*

*rfz rfz rfz rfz*

*rfz rfz rfz rfz p rfz p rfz p rfz rfz rfz p rfz p rfz p*

53

54

Exemplo 2.6-36, *Choros nº12*, c.549, trompetes 1, 2 e 3 com sugestão interpretativa.

No compasso 587 (n.55-3), o primeiro trompete apresenta um breve solo (Exemplo 2.6-37) em uníssono com flautas e corne-ingles. A dinâmica *mezzo-forte* determinada pelo compositor, mais uma vez alerta ao intérprete para estabelecer uma intensidade inferior ao *fortissimo* das flautas e ao *forte* do corne-ingles, objetivando a textura do trecho, sem destaque do trompete.

Nesse compasso 587 o primeiro trombone e os violoncelos apresentam a melodia. Segundo, terceiro e quarto trompetes, em uníssono com oboés, clarinetes, sax, fagotes e trompas tocam semicolcheia seguida de colcheia em *stacatto*. Os trompetistas devem encurtar a nota de maior valor, e dar o valor exato da semicolcheia reforçando seu sentido anacrústico. Pelas características de

potência sonora, os trompetistas podem sugerir o formato da colcheia em um primeiro momento, que deverá ser ajustado conforme a interpretação dos outros instrumentos no trecho.

Exemplo 2.6-37, *Choros n°12*, c.587, trompete 1.

Em c.613 (n.57+3) o naipe de trompetes apresenta uma semínima com *stacatto* em *forte*, uníssono com violinos (Exemplo 2.6-38). O caráter das semínimas obedece à mesma sugestão interpretativa que realizamos no Exemplo 2.6-37.

Exemplo 2.6-38, *Choros n°12*, c.613, trompetes com *stacatto*.

Em c.661 (n.61) o primeiro, segundo e terceiro trompetes apresentam temas distintos que se completam. Sugerimos aos intérpretes que atentem para a continuidade nas intervenções e, para o terceiro trompete em c.663 a nota longa deve ser decrescida (2.6-39).



Exemplo 2.6-39, *Choros nº12*, c.661, trompetes alternando o tema.

No número 62 (c.672) primeiro e terceiro trompetes apresentam uma linha melódica dividida entre os dois instrumentos (Exemplo 2.6-40). A divisão se justifica pelas diferenças entre as partes. Ambas possuem um caráter *gracioso*, seja nas notas com *stacatto*, seja nas notas ligadas acentuadas, cuja contraposição deve ser interpretada com humor, com ênfase nos *stacatti* e no acento na primeira nota da ligadura.

Exemplo 2.6-40, *Choros nº12*, c.672, trompetes 1 e 3.

Na continuação do trecho, no compasso 684 (n.63-8) a proposta do compositor de dividir a melodia se torna sem sentido musical, pois as articulações são idênticas, cabendo ao primeiro trompete finalizar o trecho (Exemplo 2.6-41).

Exemplo 2.6-41, *Choros n°12*, c.684, trompetes alternando o tema.

No compasso 694 (n.64-7) observamos o quarto trompete em uníssono com trompas (Exemplo 2.6-42). No compasso seguinte, c.695, primeiro e segundo trompetes em uníssono com flautim, flautas, corne-inglês, primeiro trombone e primeiros violinos até n.64-1. Sugerimos aos intérpretes que, dentro do *fortissimo*, decresçam na semibreve para permitir que melodia do terceiro trompete, em uníssono com as madeiras graves e trompas apareçam, e também para explicitar a escala que leva ao final da seção em *fortissimo*, nesse ponto é importante citar Blum mais uma vez: “A primeira função do diminuendo certamente é trazer a atenção para ouvir as notas pequenas (...) diminuendo fornece uma ponte para clareza (...)”<sup>34</sup> (BLUM, 1977, p. 58).

Exemplo 2.6-42, *Choros n°12*, c.694, trompetes alternando tema.

Em n.63 (c.701) primeiro e terceiro trompetes alternam a melodia, em uníssono com clarinetes e sax (Exemplo 2.6-43). Nesse *Choros n°12* Villa-Lobos se utiliza da divisão da linha melódica em fragmentos apresentados por mais de um trompetes. A simplicidade técnica do trecho

<sup>34</sup> “A prime function of the diminuendo is indeed to bring the attention of the ear to the little notes (...) diminuendo provides the bridge to clarification (...)”.

esconde o desafio de igualar o formato, intensidade e cor das notas, logo o efeito resultante vai ser obtido se a concepção interpretativa dos envolvidos for idêntica, ou seja, um naipe.

Exemplo 2.6-43, *Choros nº12*, c.701, trompetes 1 e 3 alternando tema.

No compasso 747 (n.68-2) o segundo, terceiro e quarto trompetes, com surdina copo, em uníssono com violinos e viola, apresentam uma variação da melodia encontrada na primeira seção da obra. Sugerimos aos intérpretes que atentem para o *tenuto* marcado em cada nota. A articulação sugerida pelo compositor é o limite entre uma frase articulada e uma frase ligada, e para êxito no trecho, recomendamos que, a frase não seja ligada tecnicamente, mas interpretada com um caráter lírico, prolongando a articulação no compasso 748 (Exemplo 2.6-44).

Em n.68 (c.749) o primeiro trompete assume a liderança do trecho que, neste ponto, inclui o violoncelo no bloco. Sugerimos ao primeiro trompete que se integre ao bloco na mesma concepção interpretativa predominante nos dois compassos anteriores à sua entrada preservando a fluência musical do trecho.

Exemplo 2.6-44, *Choros nº12*, c.747, trompetes 2, 3 e 4 seguido por *solo* trompete 1.

Em c.755 o primeiro trompete, em uníssono com primeira e segunda trompas, primeiros violinos e violoncelo, apresenta a melodia deste **Animato** iniciado em n.69 (Exemplo 2.6-45). Sugerimos ao intérprete que se mantenha dentro do *mezzo-forte* sem crescendo nas notas longas e nas notas agudas (Exemplo 2.6-45).

Exemplo 2.6-45, *Choros nº12*, c.755, trompete1.

No número 71 (c.776) primeiro e segundo trompetes encontram-se em uníssono com oboés, requinta e clarinetas (Exemplo 2.6-46). Observamos que a requinta é o único instrumento sem divisão da melodia, enquanto nos oboés e trompetes a melodia é dividida entre primeiro e segundo instrumentistas. Como citado nesse mesmo *Choros nº12*, a alternância da melodia apresenta o desafio de igualar a intensidade e o formato das notas.

Exemplo 2.6-46, *Choros nº12*, c.776, trompetes 1 e 2 alternando fragmentos do tema.

Em n.72-1 (c.792) observamos o primeiro trompete em uníssono com segundo violino (Exemplo 2.6-47). A intervenção do trompete é a ligação entre frases, que ressalta o *rall.* no

compasso 793. O intérprete para se manter na dinâmica *mezzo-forte* e projetar o som no *forte* dos segundos violinos, deve encurtar as semicolcheias em toda a escala.



Exemplo 2.6-47, *Choros nº12*, c.792, trompete 1.

Em n.73-5 (c.799) o terceiro e o primeiro trompetes são adicionados às “*cambiantes agógicas*” (NÓBREGA, 1974, p. 124) que levam ao número 74. No trecho específico, o motivo é apresentado em oitavas (Exemplo 2.6-48). O terceiro trompete deve tocar um *forte* com mais intensidade proporcionando uma base para que o primeiro trompete toque sua parte. Os intérpretes devem manter o caráter acéfalo da primeira célula de cada motivo em toda a frase, independente das alternâncias.

Exemplo 2.6-48, *Choros nº12*, c.799, trompetes 1 e 3 alternados em oitavas.

A partir de n.80 (c.894) observamos os trompetes divididos em duas vozes (Exemplo 2.6-49). A igualdade na concepção do trecho é responsabilidades dos quatro intérpretes, que devem

buscar a mesma cor de som, formato da nota e dinâmica inclusive em n.81, onde a parte dos trompetes passa a ser uníssono entre trompetes, clarinetes e violinos. Interpretativamente, como os trompetes apresentam o tema no número 80, deve permanecer em sua concepção independente da entrada dos novos instrumentos, mantendo a coerência no discurso musical.

Exemplo 2.6-49, *Choros n°12*, c.894, trompetes a2 dividindo tema.

Em n.82 (c.916) os trompetes alternam um uníssono com trompas e trombones (Exemplo 2.6-50). O trecho, que se prolonga até o número 84, deve ressaltar as síncopes através de acentos (>) nas referidas notas, pois ao reforçar a nota sincopada os intérpretes destacam o ritmo da frase enfatizando a contraposição de ritmos sobrepostos.

Exemplo 2.6-50, *Choros n°12*, c.916, trompetes alternando tema.

Segundo Neves: “[O] *fugato* que [dominou] *literalmente* este trecho [n.83], passando aos diferentes instrumentos da orquestra e (ao número 84) [c.932] voltando ao piano, enquanto os solistas de cada naipe reexpoem fragmentos de temas anteriores” (NEVES, 1977, p. 75). Nesse aspecto descrito por Neves primeiro e segundo trompetes apresentam o tema em uníssono com corne inglês, trompas, violinos, violas e violoncelos (Exemplo 2.6-51). O caráter **Allegro vivace** implica em notas mais curtas e acentuadas conforme a sugestão do compositor, notas acentuadas que serão reforçadas pelo terceiro e quarto trompetes com mesma concepção interpretativa.

84 **Allegro vivace**  
*f*

84 **Allegro vivace**  
*f*

Exemplo 2.6-51, *Choros n°12*, c.932, trompetes 1 e 2 apresentam tema principal.

Em c.941 (n.85-6) o naipe de trompetes, com surdina copo, apresentam tercinas, em forma de solo, conforme Exemplo 2.6-52. A dinâmica *forte* é contrabalanceada pelo uso da surdina, visto que a melodia principal encontra-se nas cordas e clarinetes apresentam arpejos em fusas. Os intérpretes devem atentar para as diversas articulações recomendadas pelo compositor, como a *tenuta* em c.946, que antecipa o **Allegro meno mosso** em n.85.

*surd. copo*  
*f*

*surd. copo*  
*f*

85

85

Exemplo 2.6-52, *Choros n°12*, c.941, trompetes 1, 2, 3 e 4.

Em n.85+5 (c.951) o primeiro trompete apresenta um *solo* apresentado a partir de n.85 por oboés e requinta, seguidos pelo primeiro violino (Exemplo 2.6-53). Podemos fazer a seguinte leitura das articulações proposta por Villa-Lobos: as *tenutas* atenuam o caráter rítmico do trecho, determinado pelos acentos nas três primeiras notas e pelos *staccati* nas semicolcheias em graus conjuntos, logo, o intérprete deve ressaltar as notas de menor valor responsáveis pelo encaminhamento da melodia.

Exemplo 2.6-53, *Choros n°12*, c.951, *solo* trompete 1.

Em n.87-2 (c.961) a frase apresentada pelo primeiro trompete em c.951, encontra-se destinada aos quatro trompetes (Exemplo 2.6-54). As sugestões apresentadas no Exemplo 2.6-53 estendem-se ao trecho em questão, inclusive nas notas sem indicação de articulação e dinâmicas. A continuação da proposição interpretativa feita pelo primeiro trompete deve ser mantida para assegurar continuidade da idéia musical e afirmação de coerência em todo o naipe.

Exemplo 2.6-54, *Choros n°12*, c.961, trompetes 3 e 4 continuam frase de trompete 1 em c.951.

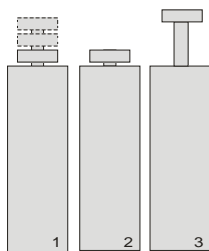
Em n.90-4 (c.993) primeiro e segundo trompetes, em uníssono com flautas, requinta e celesta (Exemplo 2.6-55). Os trompetistas devem se manter na dinâmica *mezzo-forte*, determinada



pelo compositor, em uma intensidade que se equilibre com o *forte* dos outros instrumentos no uníssono.

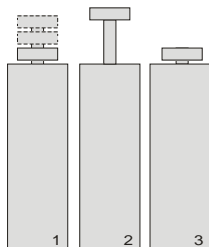
Exemplo 2.6-55, *Choros n°12*, c.993, trompetes 1 e 2 com trinados.

A sugestão interpretativa diz respeito à digitação: para utilização do trompete em Si bemol os trinados devem ser tocados com a combinação de pistons 12-2 nas duas oitavas conforme o Exemplo 2.6-56.



Exemplo 2.6-56, *Choros n°12*, c.993, digitação trinados.

Caso o trompete utilizado seja o instrumento afinado em Dó, a digitação deverá ser a combinação dos pistons 13-3 (Exemplo 2.6-57).



Exemplo 2.6-57, *Choros n°12*, c.993, digitação trinados.

No compasso 997 (n.90) primeiro e segundo trompetes, em uníssono com trompas e cordas, alternam a exposição da melodia (Exemplo 2.6-58). Villa-Lobos equilibra as partes dos trompetes ao determinar uma dinâmica inferior ao proposto aos demais instrumentos e nesse caso, o *mezzo-forte* deve ser equilibrado internamente, entre os dois trompetes, e dentro da textura que resulta da instrumentação escrita pelo compositor. Os intérpretes devem seguir a concepção do primeiro trompete, incluindo-se aqui o terceiro e quarto trompetes que participam do trecho a partir do compasso 1004.

The image shows a musical score for two trumpets and a saxophone. The top staff is for the first trumpet, the middle for the second, and the bottom for the saxophone. The score is in 3/8 time and features various rhythmic patterns and dynamics. The first trumpet part starts with a *mf* dynamic and alternates between two melodic lines. The second trumpet part is mostly silent, with some notes in the later measures. The saxophone part starts with a *mf* dynamic and features a melodic line with various rhythmic patterns. The score is marked with dynamics *mf* and *f*.

Exemplo 2.6-58, *Choros n.º 12*, c.997, trompetes 1 e 2 alternando tema.

No número 91 (c.1013) primeiro trompete apresenta um arpejo em uníssono com clarinetes, sax e fagotes (Exemplo 2.6-58). Interpretativamente, sugerimos que as notas sejam agrupadas em duas conforme a linha na partitura.

Em c.1015 os trompetes completam os fragmentos em semicolcheias no sax e nas violas e as colcheias apresentadas pelos trombones em cada um dos tempos desses dois compassos, notas que devem estar na mesma intensidade e formato sugeridos pelos trombones.

91 No mesmo mov de (♩)

Exemplo 2.6-59, *Choros nº12*, c.1013, arpejos e agrupamento de notas.

No número de ensaio 92 (c.1020) os trinados para terceiro e quarto trompetes (Exemplo 2.6-60) devem se tocados como se estivessem dentro de uma ligadura em cada um dos compassos, pois ao ligar as notas com trinados, o intérprete mantém a mesma velocidade do trino e não separa as notas com silêncio, tornando o trecho mais fluente.

92

Exemplo 2.6-60, *Choros nº12*, c.1019, trinados com sugestão interpretativa.

No compasso 1025, primeiro e segundo trompetes apresentam arpejos em uníssono com o piano (Exemplo 2.6-61). Pelas características sonoras dos dois instrumentos, o trompete se destaca em relação ao piano, permitindo que o trompetista lidere o trecho agrupando as notas em grupos de três semicolcheias descendentes.

allarg

1. 2.

Exemplo 2.6-61, *Choros nº12*, c.1025, trompetes 1 e 2 com agrupamento de notas.

Nos três últimos compassos o naipe de trompete está dividido em dois grupos. A melodia apresentada pelo primeiro e segundo trompetes encontra-se em uníssono com as madeiras e

as trompas, um grande bloco sonoro que pode ser liderado, em intensidade pelos trompetes sem comprometimento do equilíbrio sonoro da orquestração.

O terceiro e quarto trompetes em uníssono com trombones, tímpanos, celesta, harpa e cordas, apresentam semínimas sincopadas, que devem ser tocadas com caráter de liderança desse grupo para destacar a polirritimia do trecho. Como nos outros *Choros* sinfônicos da série, Villa-Lobos termina com um grande uníssono para toda a orquestra antecipado por um *glissando*. O trompete toca a nota mais aguda escrita pelo compositor em todos os seus *Choros*, o Ré5 em *fortississimo*.

The image shows a musical score for two staves. Both staves are marked 'Vivo'. The top staff features a melodic line with a final note marked 'fff'. The bottom staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes, also ending with a 'fff' dynamic marking.

Exemplo 2.6-62, *Choros n°12*, c.1026 a c.1028, síncope finalizando a obra em *fortississimo*.

Nesse *Choros n° 12* Villa-Lobos utiliza quatro trompetes afinados em Si bemol, em uma extensão que percorre do Lá#'' até o Re'''''. A dinâmica se situa entre o *pianissimo* e o *fortississimo*, com articulações em todas essas intensidades e utilização de surdinas de metal, madeira e copo. Característica predominante da orquestração é a divisão da melodia entre dois trompetes, seja entre primeiro e segundo ou entre terceiro e quarto trompetes.

## 2.7. Introdução aos Choros

A *Introdução aos Choros* composta em 1929 e dedicada a Arminda Neves d'Almeida.

Estreou no Rio de Janeiro com a Orquestra da Rádio Nacional, sob a regência de Léo Perachi. Villa-

Lobos a define:

É uma espécie de antiga abertura sinfônica que antecipa os temas e aspectos da obra musical. Sua forma é concebida quase como a da tradicional *ouverture* e sua execução dura aproximadamente quinze minutos. Seus principais temas, quer melódicos, harmônicos, rítmicos ou contrapontísticos, são consequência do aproveitamento dos elementos mais característicos dos Choros números 3, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13 e 14. Na sua estrutura orquestra são utilizados todos os instrumentos empregados na série destas obras. No final, em meio a um ambiente piano e suave, aparece em destaque o violão (guitarra), com uma cadência livre *ad libitum* que prepara, justamente, a entrada imediata para o Choros N° 1 (típico), o qual representa como que a essência, o embrião, o modelo psicológico que vai ser desenvolvido, tecnicamente, na concepção de todos os Choros (VILLA-LOBOS, 1950).

Segundo Nóbrega, “*sua forma é concebida como a tradicional ‘ouverture’*” (NÓBREGA, Os Choros de Villa-Lobos, 1974, p. 137). A orquestração da obra conta com todos os instrumentos utilizados na série: dois *piccolli*, duas flautas, dois oboés, corne-inglês, dois clarinetes, clarone, dois fagotes, contra-fagote, sax-alto, quatro trompas, quatro trompetes, quatro trombones, tuba, tímpano, tam-tam, prato, xilofone, celesta, duas harpas, piano e cordas.

Na última obra da série *Choros*, o compositor apresenta quatro trompetes em Si bemol dentro de uma extensão que percorre do La<sub>2</sub>” ao Dó<sub>4</sub>””, com dinâmicas que variam entre o *mezzo-forte* e o *forte*.

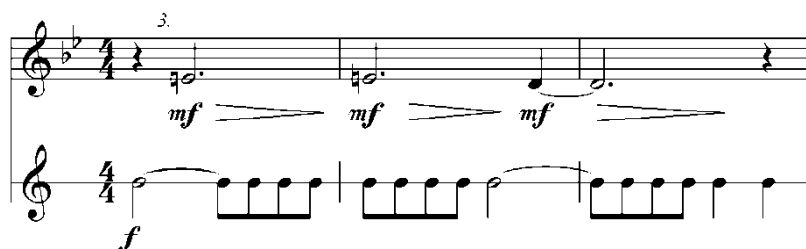
Villa-Lobos utilizou quatro trompetes em Si bemol, cuja primeira intervenção acontece no primeiro compasso da obra. O terceiro trompete faz parte de um bloco com os fagotes, contra fagotes e metais (Exemplo 2.7-1). É importante que todos os metais realizem um pequeno decrescendo nas mínimas pontuadas para que as colcheias apresentadas pelas madeiras e cordas durante a referida nota (Exemplo 2.7-2).

**Andante quasi lento**

Pistons 1. 2.  
3. 4. in B $\flat$



Exemplo 2.7-1, *Introdução aos Choros*, c.1, trompete 3.



Exemplo 2.7-2, *Introdução aos Choros*, c.1, relação com as madeiras.

Em n.1-1 (c.8) primeiro e segundo trompetes apresentam um *solí* respondido pelas madeiras na terceira parte do compasso 9 (Exemplo 2.7-3). Sugerimos que os intérpretes se mantenham em *forte*, como determinado pelo compositor, passando ao *mezzo-forte* em todas as mínimas e semibreves, retornando ao *forte* nas semicolcheias, mesmo não estando escrito na partitura original.



Exemplo 2.7-3, *Introdução aos Choros*, c.8, trompetes 1 e 2.

Em n.5 (c.43) o naipe de trompete, em uníssono com os violinos apresenta motivo cujo ritmo que caracteriza o **Allegro**. Interpretativamente, sugerimos que os intérpretes reforcem as

semicolcheias e encurtem as colcheias (Exemplo 2.7-4). Neves define o trecho como “*uma marcha nos metais, (...) que será repetida*<sup>35</sup> (...), *sempre mais forte...*” (NEVES, 1977, p. 35)

5 Allegro *mf* *rfz* *rfz*

5 Allegro *mf* *rfz* *rfz*

Exemplo 2.7-4, *Introdução aos Choros*, c.43, Allegro, com sugestão interpretativa.

No compasso 47 (n.6-4) terceiro e quarto trompetes apresentam uma melodia em uníssono com clarone, fagotes, contra-fagote, trompas, trombones, violas, violoncelos e baixos conforme Exemplo 2.7-5. A melodia se situa dentro de uma oitava, com exceção de uma nota Sol no compasso 55, e possui uma forma de onda que possibilita ao intérprete buscar uma mesma sonoridade em toda a frase, nesse caso, um som escuro de acordo com os instrumentos que fazem parte do uníssono.

3. 4. *f*

6

3

Exemplo 2.7-5, *Introdução aos Choros*, c.47, trompetes 3 e 4.

<sup>35</sup> O trecho é encontrado em n.5 e n.7.

No compasso 61 (n.7+3) os trompetes desenvolvem o tema da marcha conforme analisado no Exemplo 2.7-4. O trecho é uníssono com flautas, oboés e violinos (Exemplo 2.7-6). O elemento novo que aparece é a tercina, que deverá ser agrupada na seqüência ‘23 para 1’<sup>36</sup>, grafado pelas setas. Os intérpretes não devem crescer ao tomar a direção da nota aguda, mas equilibrar a frase através do incremento de intensidade nas notas mais graves da frase.

Exemplo 2.7-6, *Introdução aos Choros*, c.61, desenvolvimento da marcha com agrupamento de notas.

Em n.15 (c.122) o primeiro trompete, com surdina copo, apresenta, segundo Neves, “uma citação do *Choros nº12*, valsa lenta de gosto neoclássico, levemente satírica (...)” (NEVES, 1977, p. 36). Para a valsa, em uníssono com os clarinetes, sugerimos que o intérprete se mantenha dentro da dinâmica *mezzo-forte*, equilibrando a intensidade entre os intervalos através do reforço das notas graves, com respirações definidas conforme as ligaduras.

Exemplo 2.7-7, *Introdução aos Choros*, c.122, valsa para trompete 1.

<sup>36</sup> Onde ‘2-3’ significa a segunda e terceira parte da tercina e ‘1’, a primeira parte de tempo da próxima célula rítmica.



Em n.16 (c.140) Villa-Lobos determina um *solo* para primeiro trompete (Exemplo 2.7-8). Recomendamos ao intérprete que permaneça em *mezzo-forte*, pois a melodia observada nos primeiros violinos não compromete a intensidade do solo. Encontramos características anacrústicas no trecho (conforme as setas) que devem ser explicitadas através da movimentação da melodia, com *decrescendo* nas notas longas, independente da orquestração, pois as referidas notas não trazem elementos que contribuam para a fruição do tema. Os *glissandi* podem ser tocados em forma de escala ou, a partir da primeira nota, através do movimento incompleto dos pistons: até a metade do percurso, em seguida voltando à posição original na última nota.

The image shows a musical score for a trumpet solo. It consists of three staves. The first staff starts at measure 16, marked 'a tempo'. It features a melodic line with a glissando indicated by a wavy line and the word 'Glissando'. Above the notes, there are markings for fingerings: '5' and '3'. The second staff continues the melody, with a '5' marking below a note. The third staff shows a bass line starting at measure 17, with a '3. 4.' marking above the first two notes and a dynamic marking 'f' below the first note. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Exemplo 2.7-8, *Introdução aos Choros*, c.140, *solo* trompete 1.

No compasso 160 (n.18) observamos os trompetes em oitavas (Exemplo 2.7-9). Sugerimos para que os intérpretes façam o *crescendo* em n.18+3, para que se ouça as colcheias nas madeiras e nas cordas. A seguir, as colcheias com intervalo de semitom devem ser interpretadas como anacruze da nota seguinte, reforçando-as em relação às mínimas pontuadas.

Exemplo 2.7-9, *Introdução aos Choros*, c.160, trompetes a2 em oitavas.

Segundo Neves, no número 23 (c.206) (**Molto allegro**), “A orquestra volta a atacar, com a utilização de um ritmo insistente (com acentuação na parte fraca de tempo) (...)” (NEVES, 1977, p. 36) (Exemplo 2.7-10). Os trompetes reforçam a acentuação na parte fraca de tempo e, cumprir seu objetivo, os trompetistas podem incluir um *stacatto* junto ao acento ( > ), projetando as notas sem comprometimento da intensidade.

Exemplo 2.7-10, *Introdução aos Choros*, c.206, trompetes 1, 2, 3 e 4 reforçando parte fraca de tempo.

Em n.24-4 (c.215) o primeiro trompete apresenta um *solo* em uníssono com flautim, flautas e sax (Exemplo 2.7-11). A dinâmica *forte* pode ser mantida devido à região aguda em que se encontram flautim e flautas, que ao tomar tal decisão interpretativa, proporciona mais densidade ao trecho.

Exemplo 2.7-11, *Introdução aos Choros*, c.215, *solo* trompete 1.

No compasso 219 (n.24) manteremos a mesma sugestão interpretativa observada no Exemplo 2.7-12. Nesse caso, as trompas estão em uníssono com o primeiro trompete, o que não influencia a dinâmica estabelecida pelo compositor e pelo intérprete. A mudança de timbre estabelecida pelo compositor vem naturalmente pela troca das flautas pela trompa, pela mudança do agudo pelo grave (Exemplo 2.7-12).



Exemplo 2.7-12, *Introdução aos Choros*, c.219, trompete 1.

Em c.253 (n.26-6) primeiro e segundo trompetes apresentam uma melodia em uníssono com terceira trompa (Exemplo 2.7-13). Interpretativamente, a dinâmica *forte* dos compassos anteriores à exposição do tema citado deve ser mantida. A síncope em c.256 deve ser ressaltada com ênfase nas colcheias, que acompanham a acentuação do piano e das cordas.

Na seqüência, em n.26, todas as colcheias devem continuar com o mesmo formato observado a partir de c.253. A dinâmica *mezzo-forte* deve ser observada para permitir que se ouça com clareza os arpejos dos clarinetes.

Exemplo 2.7-13, *Introdução aos Choros*, c.253, trompetes 1 e 2 em uníssono com trompa 3.

Nos últimos compassos da obra o naipe de trompete apresenta a continuação do tema. O grupo de semicolcheias deve ser ressaltado e as notas acentuadas conforme o tema do **Molto allegro** em n.23 (Exemplo 2.7-14).

The image displays a musical score for Example 2.7-14, consisting of two systems of staves. The first system has two staves, and the second system has two staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *rfz* (ritardando for *ritardando*). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The second system shows a more regular rhythmic pattern with eighth notes and rests. The dynamic marking *rfz* is placed below the notes in several places, indicating a change in dynamics.

Exemplo 2.7-14, *Introdução aos Choros*, c.245, *tutti* ao final da obra.

## CONCLUSÃO

Ao final do trabalho concluímos que a escrita para o trompete, ou qualquer outro instrumento, nos *Choros* de Villa-Lobos oferece material para realização de pesquisa na Área de Teoria e Prática da Interpretação. A abordagem prática do trabalho foi precedida de uma Contextualização Histórica situando os *Choros* na vida e na obra de Villa-Lobos, onde as citações proporcionaram referências bibliográficas sobre vários aspectos do compositor, inclusive com citações próprias de seu Estudo Técnico e Psicológico sobre os *Choros*.

Desconstruir as partes dos trompetes e dos seus relacionamentos dentro da orquestração permitiu que observássemos o tratamento dado ao instrumento, um tratamento coerente com as possibilidades técnicas do instrumento, desde o lirismo do *Choros n° 6* em n.16+1 ou no *Choros n° 12* em n.29, contrasta com o brilho e articulação do *Choros n° 8* em n.8. O *Choros n°6* se caracteriza por apresentar *solí* para trompetes 1, 2 e 3, com o trompete 4 complementando os blocos harmônicos. Nessa obra Villa-Lobos utiliza a indicação de *solo* para realçar o trecho, dentro de uma parte destinada à vários instrumentos.

O *Choro n°8* em um naipe formado por três trompetes é uma obra com caráter rítmico para o naipe. Não observamos trechos com grandes linhas melódicas e exposições temáticas, mas motivos curtos, recorrentes, com articulações destacadas e acentuadas. O *Choros n°9* tem características semelhantes ao seu antecessor. Os quatro trompetes apresentam motivos onde a articulação é o elemento musical que promove a diferença entre os diversos ambientes da obra. No *Choros n°10* o destaque é o *solo* virtuosístico onde as tercinas devem ser tocadas em notas duplas – semicolcheias. Para a resolução das escalas e arpejos presentes no trecho, indicamos a utilização de *glissandi* e sugerimos pontos para respiração em que a continuidade da linha melódica.

O *Choros n°11* e o *Choros n°12* têm aspectos musicais em que a orquestração, através da alternância entre trompetes em uma mesma melodia (*Choros n°11*) e a utilização do naipe em blocos (*Choros n°12*) altera a densidade do timbre dos trompetes na obra.

No conjunto dos *Choros* observamos um Villa-Lobos fiel à característica da escrita para os trompetes em cada uma das obras da série, ou seja, as semelhanças obedecem a um padrão estabelecido para cada obra, mesmo que repetido em outra composição.

Através de um posicionamento crítico diante das partes destinadas ao trompete, nos posicionamos como um intérprete-pesquisador, entendendo que nossa pesquisa é fruto, antes de tudo, de experiência profissional. O resultado demonstra que a orquestra é um laboratório dinâmico de experimentações musicais para um instrumentista e a consciência do questionamento sobre a interpretação da obra contribui para uma apresentação muito mais convincente.

Nos *Choros* o trompete foi utilizado em uma extensão confortável para o trompetista, sem a necessidade da utilização de instrumentos menores (trompete em Ré e Mi bemol) para interpretação das partes. As notas entre o  $g_{\sharp}''$  e o  $d''''$  possibilitam que o instrumentista tenha controle do timbre do instrumento, passando do som escuro às sonoridades brilhantes da região com notas mais agudas sem a necessidade da troca de equipamento.

Devido ao material disponível nos *Choros*, observamos que o intérprete – independente do instrumento, possui objetos de análise diferenciados dentro de uma mesma obra, e que devem ser observados além das determinações do compositor e do maestro, dentro de um limite subjetivo que não interfira na obra, e não descaracterize a estrutura sonora da obra.

Na série analisada Villa-Lobos se mostra um compositor que utiliza o trompete em associações com instrumentos e naves em todas as possibilidades de intensidade sonora e articulação, desmistificando o compositor sem “*adequado preparo musical. Muito pelo contrário,*

(...) [Os *Choros*] revelam a afinidade de um grande artista com a complexa estrutura de suas obras. (FAGERLANDE, 2008)”.

Os desafios musicais para o intérprete de orquestra nos *Choros* são os mesmos encontrados no repertório geral escrito para as grandes orquestras pelos compositores contemporâneos ou que se seguiram a Villa-Lobos. O diferencial, para nós brasileiros, é imprimir um “balanço” brasileiro em uma obra sinfônica sem extrapolar os limites do caráter do compositor implícito em cada um dos *Choros*. “Balanço” que se define através da articulação, ou seja, o formato de cada nota.

Abordamos alguns trechos com análises gráficas para corroborar nossas sugestões, e concluímos ser essa uma ferramenta para “visualização” do som. Assim como nas disciplinas teóricas como Harmonia e Estruturação onde a informática já se faz presente, nas práticas interpretativas a tecnologia oferece programas capazes de observação do som e mostrar seus detalhes pertinentes ao intérprete.

Finalizamos o trabalho com a certeza de que a metodologia adotada e o tratamento dado às questões interpretativas proporcionam material de apoio às futuras pesquisas em interpretação musical e fomentam o debate sobre o tema. Como resultado final, editamos as partes para trompetes nos *Choros*, resultando na primeira coletânea de trechos orquestrais brasileiros. Gravamos alguns desses para utilizar na análise gráfica e para corroborar nossas sugestões, o que transforma essas gravações em um esboço de um registro dos trechos mais importantes para os trompetes com finalidade didática. Por último, fica registrado o primeiro fruto colhido após esta pesquisa: a inclusão do *Choros nº6* na programação da Temporada 2009 da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo, grupo musical do qual fiz parte nos últimos vinte anos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Marcelo Eterno (2003). *Os instrumentos de metal no Choros nº10 de Villa-Lobos - Uma visão analítico-interpretativa*. Brasil: Dissertação de Mestrado - UFG.

BLUM, David. (1977). *Casals and the Art of Interpretation*. Los Angeles, University of California Press.

\_\_\_\_\_ (1986). *The Art of Quartet Playing*. New York, Alfred A. Knopf, Inc.

CARDOSO, André. (2005). *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro* (1ª ed.). Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música.

CARDOSO, Antonio Marcos (2002). *O BRASSIL e a música do Maestro DUDA para quinteto de Metais - Uma abordagem interpretativa*. Rio de Janeiro, UNIRIO, Dissertação de Mestrado.

CARVALHO, Piedade (1987). *Villa-Lobos - Do Crepúsculo à Alvorada*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

FAGERLANDE, Aloysio (2008). *O Fagote na Música de Câmara para Sopros de Heitor Villa-Lobos*, Rio de Janeiro, UNIRIO, Dissertação de Mestrado.

FRANÇA, Eurico Nogueira (1979). *A evolução de Villa-Lobos na Música de Câmara*. Rio de Janeiro, MEC/Museu Villa-Lobos.

\_\_\_\_\_. (1978). *Villa-Lobos. Síntese crítica e biográfica* (3ª ed.). Rio de Janeiro, MEC/DAC/Museu Villa-Lobos.

FULLER, David (2007). *Solo*. (L. Macy, Ed.) Acesso em 19 de setembro de 2007, disponível em Grove Music Online:

[http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session\\_search\\_id=1098036504&hitnum=1&section=music.26159](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=1098036504&hitnum=1&section=music.26159)

GUÉRIOS, Paulo Renato (2003). *Heitor Villa-Lobos* (1ª ed.). Rio de Janeiro, FGV.

HEITOR, Luiz (1956). *150 anos de música no Brasil (1800 - 1950)* (1ª ed.). Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.

HICKMAN, David (Maio de 1978). The Development of the Cornet. *International Trumpet Guild*, 19.

MAGNANI, Sérgio. (1989). *Comunicação e Expressão na Linguagem da Música*. Belo Horizonte, UFMG.

MARIZ, Vasco. (2005a). *História da Música no Brasil* (6ª ampl. e atual. ed.). Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

\_\_\_\_\_. (2005b). *Villa-Lobos - O Homem e a Obra* (12ª ed.). Rio de Janeiro, Francisco Alves.



- MORGAN, Robert. (1991). *Twentieth-century music; a history of a musical style in modern Europe and America*. New York, W. W. Norton.
- Museu Villa-Lobos. (1989). *Villa-Lobos, sua obra* (3ª rev. atual. e aum. ed.). Rio de Janeiro, MinC - SPHAN/Pró-Memória/Museu Villa-Lobos.
- NEVES, José. Maria. (1977). *Villa-Lobos, o Choro e os Choros* (1ª ed.). São Paulo, Ricordi.
- NÓBREGA, Adhemar. (1976). *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos* (2ª ed.). Rio de Janeiro, MEC.
- \_\_\_\_\_. (1974). *Os Choros de Villa-Lobos* (2ª ed.). Rio de Janeiro, MinC/Fundação Nacional Pró-Memória/Museu Villa-Lobos.
- OSBORNE, Richard. (1989). *Conversations with Von Karajan*. New York, Oxford University Press.
- PALMA, Enos da Costa, & CHAVES JR., Edgard de Brito (1971). *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos* (1ª ed.). Rio de Janeiro, Companhia Editora Americana.
- PEPPECORN, Lisa. (2000). *Villa-Lobos - Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. (A. Sampson, Ed., & T. M. Rodrigues, Trad.) Rio de Janeiro, Ediouro.
- \_\_\_\_\_. (1991). *Villa-Lobos - The Music* (1ª ed.). White Plains, New York: Pro/Am Music Resources Inc.
- PILAGALLO, Oscar. (2002). *A História do Brasil no século 20 (1920-1940)*. São Paulo, Publifolha.
- PINTO, Alexandre. (1936). *O Choro - Reminiscências dos Chorões Antigos* (1ª edição ed.). Rio de Janeiro.
- SEIXAS, Guilherme Bernstein (2007). *Procedimentos composicionais nos Choros orquestrais de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado - UNIRIO.
- SIMÕES, Nailson de Almeida (Novembro de 2001). Uma abordagem Técnico-Interpretativa e Histórica da Escola de trompete de Boston e sua influência no Brasil. *Debates - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música UNIRIO*, V, p. 111.
- TRANCHEFORT, François-René (1990). *Guia da Música Sinfônica* (1ª ed.). Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- VILLA-LOBOS, Heitor (1947). *Bachianas Brasileiras*. Rio de Janeiro.
- \_\_\_\_\_. (1950). *Estudo Técnico Estético e Psicológico*.
- \_\_\_\_\_. (1966). *Presença de Villa-Lobos* (2ª ed., Vol. 2º). Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos/Fundação Pró-Memória.
- Villa-Lobos, sua obra* (3ª rev. atual. e aum. ed.). (1989). Rio de Janeiro, MinC - SPHAN/Pró-Memória/Museu Villa-Lobos.

## REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

Villa-Lobos, Heitor (Compositor). (2003). Villa-Lobos Choros 1 -7. [Gran Canaria Philharmonic Orchestra, Artista, & A. Leaper, Regente] ASV Living Area.

## PARTITURAS

VILLA-LOBOS, H. *Choros nº6 pour Orchestre*, Editions Max Eschig, 1987, 1 partitura (179 p.) Orquestra.

\_\_\_\_\_. *Choros nº8*, Editions Max Eschig, 1928, 1 partitura (126 p.) Orquestra.

\_\_\_\_\_. *Choros nº9*, Manuscrito, 1 partitura (147 p.) Orquestra.

\_\_\_\_\_. *Choros nº10 pour Orchestre et Choeur mixte*, Editions Max Eschig, 1928, 1 partitura (92 p.) Orquestra e còro.

\_\_\_\_\_. *Choros nº11 para piano e Orquestra*, Manuscrito, 1 partitura (291 p.) Orquestra e piano.

\_\_\_\_\_. *Choros nº12*, Manuscrito, 1 partitura (230 p.) Orquestra.

\_\_\_\_\_. *Introdução aos Choros*, Manuscrito, 1 partitura (52 p.) Orquestra.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

A Fiandeira, 14  
 A guerra, 11  
 A Sagração da Primavera, 15  
 Amazonas, 12

### Ch

Choro nº8, 178  
 Choros Bis, 21  
 Choros nº 2, 17  
 Choros nº 1, 170  
 Choros nº 1, 12, 13, 47  
 Choros nº 10, 4, 19, 70, 86  
 Choros nº 11, 12, 21, 70, 102, 103, 104, 135, 169  
 Choros nº 12, 22, 70, 135, 159, 161  
 Choros nº 13, 22, 70  
 Choros nº 14, 21, 22, 70  
 Choros nº 2, 12, 16, 17, 18  
 Choros nº 3, 18  
 Choros nº 4, 19, 20  
 Choros nº 5, 13, 19  
 Choros nº 6, 4, 19, 24, 32  
 Choros nº 7, 12, 16, 17, 47  
 Choros nº 8, 47, 70, 103, 169  
 Choros nº 9, 22, 70, 75, 135  
 Choros nº10, 179  
 Choros nº12, 173  
 Choros nº9, 178

### D

Danças Africanas, 12  
 Danças características Africanas, 10

### H

Historiettes, 14

### I

Introdução aos Choros, 21, 22, 70, 170

### N

Noneto, 12, 16

### P

Petruschka, 16  
 Prole de Bebê nº 2, 12  
 Prole do Bebê nº 1, 12

**Q**

Quatuor com vozes femininas, 12

**S**

Sagração da Primavera, 16

Sonata Fantasia nº 1, 10

Surdina, 37, 40, 55, 62, 74, 94, 103, 108, 111, 116, 122, 124, 128, 131, 140

Surdina copo, 83, 103, 109, 138, 145, 146, 149, 155, 160, 164, 169, 173

Surdina de madeira, 82, 103, 122, 130, 169

Surdina de metal, 32, 72, 76, 103, 114, 120, 127, 145, 155, 169

**T**

trompete, 175

Trompetes em Lá, 87, 94, 95, 98, 99

Trompetes em Si bemol, 25, 48, 70, 87, 89, 91, 95, 97, 103, 136, 169

**U**

Uirapurú, 12

**ANEXOS**

## ANEXO I

Discografia dos *Choros*

Título:	NºRegistro(novo):	INTÉRPRETES >> Solo:	Coro:	Orquestra:	Regente:	Gravadora:	Número de Série:
	CD138		Coral das Juventudes Musicais da França	Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa	VILLA-LOBOS, Heitor	EMI	7243 5552242 9
	CD080.4		Coral das Juventudes Musicais da França	Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa	VILLA-LOBOS, Heitor	EMI	CDZ 7 67233 2
	LP415.1		Coral das Juventudes Musicais da França	Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa	VILLA-LOBOS, Heitor	Columbia	FCX.603
	CD160		Schola Cantorum de Caracas e Orfeón... (1)	Orquestra Sinfônica Simón Bolívar	MATA, Eduardo	Dorian	DIS-80101
	CD168		BBC Singers	New World Symphony	THOMAS, Michael Tilson	BMG	09026-68538-2
	LP414.1		Coral das Juventudes Musicais da França	Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa	VILLA-LOBOS, Heitor	Angel	3.CBX-241/242
			Coral das Juventudes Musicais da França	Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa	VILLA-LOBOS, Heitor	??	??
	LP437		Coro do Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro	WENGLER, Marcel	Tapecar	MEC/DAC/MVL 023
	D10-08		Los Angeles Oratorio Society	Janssen Symphony Orchestra	JANSSEN, Werner	Capitol	L-8043
	LP428		Coro do Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro	VERBITSKI, Vladimir	Tapecar	MEC/MVL/PAC-014
	LP257			Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo	CARVALHO, Eleazar de	Eldorado	94840444
	CD266.2		Coro da Orquestra Filarmônica do México	Orquestra Filarmônica do México	LOZANO, Fernando	Forlane	UCD 16688
	LP255			Orquestra Sinfônica da Radio de Moscou	ANTICHI, Enrique Gonzales	M	014563 - 64
	LP411.5		Coral das Juventudes Musicais da França	Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa	VILLA-LOBOS, Heitor	EMI	2C 153-14.090 M
	LP410.5		Coral das Juventudes Musicais da França	Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa	VILLA-LOBOS, Heitor	Angel	S3ABX 05
	CD240					GM Recording	GM 3029 CD

Choros nº  
10

	CD394		Europa Choir Akademie	Sinfônica de Bamberg	ROCHA, Ricardo	-1	
	CD339					POP CORN RECORDS	PCR 100006
<b>Título:</b>	<b>NºRegistro(novo):</b>	<b>INTÉRPRETES &gt;&gt; Solo:</b>	<b>Orquestra:</b>	<b>Regente:</b>	<b>Gravadora:</b>	<b>Número de Série:</b>	
Choros nº 11	CD080.5	BARENTZEN, Aline Van (piano)	Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa	VILLA-LOBOS, Heitor	EMI	CDZ 7 67234 2	
	LP412.1	BARENTZEN, Aline Van (piano)	Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa	VILLA-LOBOS, Heitor	Angel	3-CBX- 440	
	CD242	GOTHONI, Ralf (piano)	Finnish Radio Symphony Orchestra	ORAMO, Sakari	Ondine	ODE 916- 2	
	LP240.1	BARENTZEN, Aline Van (piano)	Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa	VILLA-LOBOS, Heitor	Voix de Son Maitre	FALP 596	
	LP410.5	BARENTZEN, Aline Van (piano)	Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa	VILLA-LOBOS, Heitor	Angel	S3ABX 05	
	LP411.5	BARENTZEN, Aline Van (piano)	Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa	VILLA-LOBOS, Heitor	EMI	2C 153- 14.090 M	
Choros nº 12	CD025		Orquestra Filarmônica de Liège	BARTHOLOMÉE, Pierre	Ricercar	RIC 007010	
	LP256		Orquestra Filarmônica de Liège	BARTHOLOMÉE, Pierre	Ricercar	RIC 007	
	PRCD17		Orquestra Sinfônica de Boston	VILLA-LOBOS, Heitor	não especificada		
Choros nº 6	CD023		Orquestra Sinfônica da Rádio de Berlim	VILLA-LOBOS, Heitor	Varèse Sarabande	VCD 47257	
	LP253		Orquestra Sinfônica Brasileira	KARABTCHEVSKY, Isaac	Philips	9500 120	
	PRCD03		Orquestra de Concertos Sinfônicos de Montreal	VILLA-LOBOS, Heitor	Visom		
	LP251		Rias Symphony Orchestra	VILLA-LOBOS, Heitor	Musirama Remington	R.199-207	
	LP241		Orquestra Sinfônica Brasileira	KARABTCHEVSKY, Isaac	Som Livre	4.036.126	
	LP252		World Philharmonic Orchestra, The	MAAZEL, Lorin	Auvidis	AV4844	
	LP242		Rias Symphony Orchestra, The	VILLA-LOBOS, Heitor	Vox Turnabout	THS 65002	
	CD428		Orquestra Filarmônica de Gran Canaria	LEAPER, Adrian	ASV	CD DCA 1150	
	CD411		Orquestra Sinfônica Petrobras Pró Música	TIBIRIÇÁ, Roberto	Independente	---	
	PRCD18		Symphony of the Air	VILLA-LOBOS, Heitor	não especificada		
	PRCD13.2		Janssen Symphony of Los Angeles	VILLA-LOBOS, Heitor	não especificada		
	LP250.2		Rias Symphony Orchestra	VILLA-LOBOS, Heitor	Amadeo	12094	
	PRCD04		Orquestra Filarmônica de Nova York	VILLA-LOBOS, Heitor	Visom		
	PRCD15		Orquestra Filarmônica de Nova York	VILLA-LOBOS, Heitor	não especificada		
Introdução aos Choros	CD428		Orquestra Filarmônica de Gran Canaria	LEAPER, Adrian	ASV	CD DCA 1150	
	CD185	KORHONEN, Timo (violão)	Finnish Radio Symphony Orchestra	ORAMO, Sakari	Ondine	ODE 837- 2	



<b>Título:</b>	<b>NºRegistro(novo):</b>	<b>INTÉRPRETES &gt;&gt; Solo:</b>	<b>Orquestra:</b>	<b>Regente:</b>	<b>Gravadora:</b>	<b>Número de Série:</b>
Choros nº 8	CD024		Orquestra Filarmônica de Hong Kong	SCHERMERHORN, Kenneth	Marco Polo	8.220.322
	CD033		Orquestra Sinfônica da Paraíba	CARVALHO, Eleazar de	Delos	DE 1017
	PRCD04		Orquestra Filarmônica de Nova York	VILLA-LOBOS, Heitor	Visom	
	PRCD15	SPIVAK, Raoul e STRASFOLGEL, Ignace (pianos)	Orquestra Filarmônica de Nova York	VILLA-LOBOS, Heitor	não especificada	
Choros nº 9	CD024		Orquestra Filarmônica de Hong Kong	SCHERMERHORN, Kenneth	Marco Polo	8.220.322
	PRCD04		Orquestra Filarmônica de Nova York	VILLA-LOBOS, Heitor	Visom	
	PRCD15		Orquestra Filarmônica de Nova York	VILLA-LOBOS, Heitor	não especificada	

## ANEXO II

### Trechos Orquestrais para Trompete

# Chôros n° 6

**3** Allegro ♩ = 132

Pistons 1. 2.  
3. 4. in B $\flat$

2. solo  
mf

tutti  
rff > p

**5**

1. solo  
rff > p

3. solo

mf

1. 2.

**6**

f

mf

**7**

1. 2.

mf

mf

mf

mf

mf

surd. metal

1. 2.

mf

ff

surd. metal

3. 4.

ff

*rall. a tempo* ♩ = 132

*rall. ff*

9

10 *1. solo* *mf*

11 *1. solo* *mf*

12 *mf*

13 *1. 2.* *mf*

16 *rall. a tempo Adagio* ♩ = 54 *mf*

17 *Allegro* ♩ = 120

19 *Meno mosso* ♩ = 100 *f* *sfz* *p* *mf*

Musical notation for measures 18 and 19. Measure 18 contains a series of eighth-note triplets. Measure 19 continues with triplets and includes a boxed measure number '20' above the staff.

Musical notation for measures 20 and 21. Measure 20 features a first ending (1.) and a second ending (2.) with a repeat sign. Measure 21 includes a first ending (1.) and a second ending (2. 3. 4. *surd.*) with a *p* dynamic marking.

Musical notation for measure 21, starting with a boxed measure number '21' and the tempo marking *a tempo*. The measure contains eighth-note triplets with *mf* and *f* dynamic markings.

Musical notation for measure 26, starting with a boxed measure number '26' and the tempo marking *Vivace* with a metronome marking of 138. The measure contains eighth-note triplets with a *mf* dynamic marking and a 6/8 time signature.

Musical notation for measures 27 and 28. Measure 27 includes first and second endings (1. 2. and 3. 4.) with a *f* dynamic marking. Measure 28 continues with eighth-note triplets.

Musical notation for measure 27, starting with a boxed measure number '27'. The measure contains eighth-note triplets with accents and a *f* dynamic marking.

Musical notation for measure 27, starting with a boxed measure number '27'. The measure contains eighth-note triplets with accents and a *f* dynamic marking.

Musical notation for measure 27, starting with a boxed measure number '27'. The measure contains eighth-note triplets with accents and a *f* dynamic marking.



28 ♩ = 144

31



32

rall.

a tempo



33



rall. poco a poco



34

Poco allegretto ♩ = 112



rall.

rit.



35  $\text{♩} = 80$  37

*mf* *p*

38 2. solo *cresc.* 1.

*mf*

rall. 39 *a tempo* 2. solo 1. *cresc.*

*p*

40

*p*

Andantino  $\text{♩} = 100$  *surd.* 1. 2. *f*

*f*

Andantino  $\text{♩} = 100$  *f* *surd.* 3. 4.

*f*

1. solo *surd.* 44 *surd.* 2. 3. 4. *mf*

*mf* *mf*

46

*mf*

*surd. 1.*

*mf*

47

2

2

48

5

*mf*

1.

61

2. 3. 4.

*mf*

2/4

2/4

8

The image shows a page of musical notation for a piece titled "surd. 1.". The score is written for two staves, likely representing a piano and a violin or flute. The music is in 2/4 time. The first staff contains a melodic line with slurs and accents, starting with a fermata. The second staff contains a harmonic accompaniment with chords and slurs. The score is divided into measures, with measure numbers 47, 48, and 61 indicated in boxes. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is used throughout. The piece concludes with a double bar line and a 2/4 time signature.



2. 3. 4. *mf* 1. *mf*

2. 3. 4.

62 2. solo *f*

1. 2. 63 *f* 2.

2. 3. 4. 64 1. 2. *f*

1. 6 *mf*

65 2. 3. 4. *p*

66 *f* *f*

67 *1. solo*

67

68

68

*1. 2.*

*2. 4.* *3. solo* *f*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 67 and 68. Measure 67 begins with a piano solo in the right hand, marked '1. solo'. The left hand plays a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and triplets. Measure 68 continues the piano solo in the right hand, with the left hand providing harmonic support through chords and triplets. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' (forte). The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

### Chôros n° 8

Un peu modéré ♩ = 63 1. solo

Pistons 1. 2.  
3. in B<sup>♭</sup>

5) Pressez un peu

6) Plus animé ♩ = 104

7

*f*

8

*ff*

8

*f*

9

*surd. 1. solo*

10

*p* Andante moderato  $\text{♩} = 76$

7 1. *surd.* 3

11 Un peu animé  $\text{♩} = 96$   
*uniss.*

12 Moins

*f* *f* *p* *pp*

*surd. 1. 2.*

*mf* *f*

15 1. 2.

*ff*

*rff* *rff* *rff*

12

*cresc.* *rull* *rull* *cresc.* 16 *surd.* 1. 2.

*fff* *mf*  
*poco rall.*

17 **Moins** ♩ = 88 à 92 *via surd.*

*a 2. surd.*

*mf* > *mf* > *mf* > *mf* > *mf* > *mf* > *mf* > *mf* > *mf* >

1. 2. 18 3.

19

20

21 **Largo e pesado**  $\text{♩} = 52$

6 *1. solo* **f**

23 *surd.* **ff** *3* **mf** *3*

*via surd.* *uniss.* 26 *uniss.* **ppp** **rfff** **p** **ppp**

*3. solo* **p** *3* *2. solo* **mf**

*a 3* **f** **f**

27 **M' de marche modéré**  $\text{♩} = 72$  *1. 2. solo* **f** **rff** **p**

28 *surd.* **pp** **3**

*dim.* **3** **3** **3** **3**

29  $\text{♩} = 144$

*p*  $\text{Animé } \text{♩} = 126$

30 *poco rall.* **Un peu moins**  $\text{♩} = 104$

*f* *rall.* **Lento**

31 **Quasi lento**  $\text{♩} = 66$  *rit.* *a tempo* *rit.*

32 **Modéré**  $\text{♩} = 60$

*surd.* *f* *f* *rall.* **Très animé**  $\text{♩} = 138$

34 35 *3. solo surd.*

*ff* *ff*

36 37 *1. solo surd.* 39

*ff* *ff* *ff*

40 **Un peu modéré**  $\text{♩} = 84$

*ff* *ff* *ff*

*rall.* 41

43 Dans le meme mouv'(de ) *p* *cresc.* *ppp*

Presque animé ♩ = 112

44 Moins ♩ = 92

45 Meme mouv'

*surd.* *fff* 48 ♩ = 96 *via sord.* *fff* 50

51 *mf*

52 *très sec*



*l. solo*

*cresc.* *cresc.*

*rf rf rf* *p* **53** Un peu animé ♩ = 96 *p*

**53** Un peu animé ♩ = 96

*fff* *ff* **54**

*f* *cresc.*

*ffff*

### Chôros nº 9

**Allegro** ♩ = 132

Pistons 1. 2.  
3. 4. in B<sub>♭</sub>

*ff*

*3. 4.*

**1** *l. solo*

*mf*

*dim.* **2** **Poco meno**

*surd. metal*

*p* *f*

5 1. 2.

*mf*

6

*dim.*

7

9

*surd.*

*f*

*string. poco a poco*

10 Più mosso *via surd.* 3. 4. 11

*f*

12

Poco andantino ♩ = 92

*surd. madeira*

14

*rfz*

15 *surd. metal* 20 **Meno**

*f*

*1. solo*

*mf*

*pp*

1. 2. *surd.* 26

*mf* *mf*

27 Poco più mosso

*f* *mf*

28 29 *string.* *a tempo*

*f* *f*

*miss. a 3* *cresc. poco a poco*

*f*

30 Lento ♩ = 69 *1. solo*

*mf* *mf*

33 Più mosso

*mf* *mf*

43

*f*

44

*f*

*1. solo* 46 *surd. madeira*

*mf* *rfz*

51

*rfz rfz rfz rfz rfz rfz rfz rfz rfz rfz*  
*dim.*

*rfz rfz p*

53 Allegro non troppo ♩ = 112

3 1. solo *surd.*

*mf*

54 Più mosso 58

*f*

59

*mf*

60

*surd. copo a 2*

64

*f*

65

72 *uniss.*  
*f*

73

74

75

76 *allarg.*

*cresc.*  
*fff*

### Chôros nº 10

Animé  $\text{♩} = 88$   
in B $\flat$

Pistons 1. 2.  
in B $\flat$  e La

A *a 2*  
*f* *ff* *mf*

B *uniss.*  
*ff* *fff*

**C Plus animé**

Musical notation for section C, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The first measure is marked *ff*. The second measure is marked *rf*. A box labeled **D** is placed above the second measure.

Musical notation for section C, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The first measure is marked *rf > p*. The second measure is marked *cresc.*. The third measure is marked *mf*. The fourth measure is marked *rf*. The fifth measure is marked *rf*. A box labeled **E** is placed above the fifth measure. Above the second measure, the number **6** is written. Above the fourth measure, the text *2. surd.* is written.

Musical notation for section C, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The first measure is marked *rf*. The second measure is marked *rf*. The third measure is marked *rf*. The fourth measure is marked *rf > mf*. Above the first measure, the text *via sord. - 3 -* is written. Above the second measure, the text *cresc.* is written.

Musical notation for section C, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The first measure is marked *div.*. The second measure is marked *cresc.*. A box labeled **F** is placed above the second measure. Above the first measure, the number **3** is written. Above the second measure, the number **3** is written. Above the third measure, the number **3** is written.

Musical notation for section C, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The first measure is marked *cresc.*. A box labeled **G** is placed above the first measure. A box labeled **H** is placed above the second measure.

Musical notation for section C, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *surd.*. The third measure is marked *mf*. The fourth measure is marked *2 in A*. The fifth measure is marked *5*. A box labeled **I** is placed above the first measure.

Musical notation for section C, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *rff*. The third measure is marked *pp*. The fourth measure is marked *rff*. The fifth measure is marked *p*. The sixth measure is marked *pp*. A box labeled **J** is placed above the first measure. A box labeled **K** is placed above the second measure.

Musical notation for section C, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The first measure is marked *rff*. The second measure is marked *p*. A box labeled **L** is placed above the first measure.

Musical notation for section C, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The first measure is marked *rf >*. The second measure is marked *rf >*. The third measure is marked *rff*. The fourth measure is marked *p*. A box labeled **L** is placed above the first measure.

2 Un peu plus encore ♩ = 100

in B<sup>b</sup> solo

*mf* *rf* > *p*

3 Animé ♩ = 92

3

in B<sup>b</sup>

*mf*

in A via surd. uniss.

*fff*

4

*fff* *cresc. anim.*

5 Très peu animé et bien rythmé ♩ = 96

4 solo

*fff* *f* *cresc.*

*fff* *dim.*

6

2

*ff* *fff* *pp*

7

*f*

2

solo >

*fff* >

3

uniss.

*ff*

2

8 *gliss.* *3* *uniss. surd.* *3*  
*p* *f* *fff* *f rf>* *10* *rf>*

*1.*  
*ff* *12* *f>*

*solo*  
*f* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>* *rf>*

*rf>*

*mf* *9* *9* *9* *9*

*cresc.* *9* *9* *9* *9*

*9* *9* *9* *3* *3*

*in B* *f* *13* *2*

*in A uniss.* *uniss.* *ff* *ff*

Detailed description: The musical score consists of ten staves. The first staff begins with a *p* dynamic, followed by *f* and *fff*. It includes a *gliss.* marking, a triplet of eighth notes, and a *3* marking. The second staff has a first ending bracket and a *ff* dynamic. The third staff is marked *solo* and *f*. The fourth staff continues with *rf>* dynamics. The fifth and sixth staves feature repeated eighth-note patterns with *mf* dynamics and *9* markings. The seventh staff includes triplet markings. The eighth staff is in B major and features a *f* dynamic and a *13* marking. The ninth and tenth staves are in A major, marked *uniss.*, and feature *ff* dynamics.



14

*solo* *solo*

*fff* *f* *fff* *fff*

*Largo* *rall.* *pesante*

# Chôros nº 11

**Allegro preciso ma non troppo**

Pistons 1. 2.  
3. 4. in B $\flat$

*surd.* *f* *surd.* *f*

1

1

7

*surd. 1. solo*

*mf*

9 **Allegro moderato**

*surd. 1. solo*

3 3

3

2. 3. sem surd.

1. solo

*f*

11 *1. 2. miss.*

*f*

12

*f*

13

1. solo *mf*

*poco allarg.* 15 *a tempo*

2. 3. *mf*

16

17

18

3.

3.

3.

3.

1. 2.

3.

19 *l. solo*

20 26 *2. solo*

1. 2.

*f* *1. surd. rall.* 27 **Lento** *rall. 1. solo* 28 *a tempo*

*f* *mf* *1. solo*

*surd. (abafada com um copo na campana)* 30 *f* *3. 4. surd. madeira*

*sffz mf* *sffz*

31 *via surd. 2. 3.* 33 *1. 2.*

*f* *mf*

34 *p*

39 40 *1. solo*

*f*

3 3

rall. 41 Moderato

mf < f 41 Moderato

3 mf < f

42

Meno 2

42

Meno 2

mf ————— sffz

1. solo

f 3 3

cresc. poco a poco e string. 1. 2.

3. 4. 3

cresc. poco a poco e string. 3

52 Mov. de marcha surd. metal

4 1. 2. f

4

via surd. 53 Andante quasi moderato

1. solo

mf 3

1. 2. 3. > 1. 2. 3.

surd. [64]

*ff*

surd. > 2 > via surd.

*f* *f*

Più mosso

l. solo *mf*

*mf* *p* *f* *mf* *p*

*p*

1. 2. *mf*

3. 4. *mf*

*mf* *mf*

[75] *mf* *allarg.*

l. solo

cadências **Meno** 79

*pp* *mp* *ff* *mp* *ff* 79

**Meno**

*mp* *ff* *mp* *ff*

**Allegro moderato** 80 *a tempo justo*

*pp* *f* *pp* *sfz* *f*

**Allegro moderato** 80 *a tempo justo*

*pp* *f* *pp* *sfz* *f*

81 *l. 2.*

*mf*

*allarg.*

*allarg.*

82 *Molto animato*

*pp* *rfz* *rfz* *rfz*

82 *Molto animato*

*pp* *rfz* *rfz* *rfz*

6

*f* *rfz* *>* *mf* *rfz*

*f*

3. *f*

*via surd.*



*mf p rfz p rfz p rfz p rfz p rfz p rfz p*

*via surd.*



*mf p rfz p rfz p rfz p rfz p rfz p rfz p*

*cresc. molto e allarg.*




*cresc. molto e allarg. ff*



*ff*

*1. solo surd.*



*mf*

*allarg.* 84 86 **Poco più animato** *1. 2. surd. madeira*



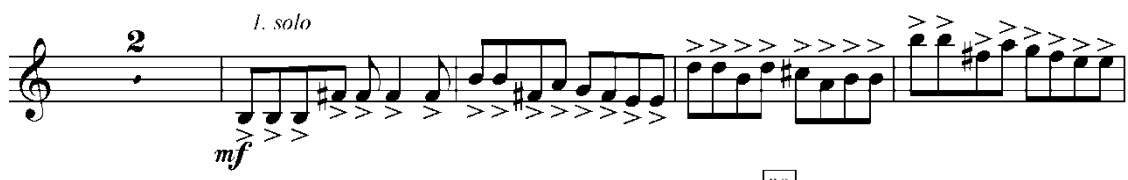
*f*

87 **Allegro** *1. 2. surd.* 89 **Poco meno** *rit.*



*f mf p*

*1. solo*



*mf*

90





*surd.* *mf* *rfz*  
*surd.* *mf* *rfz*

*via sord.* *1. solo*  
*mf*

**Più mosso**

*1. 2.*  
*f*

*div.*

*uniss.* **94 Animado**  $\text{♩} = 112$   
*mf* *mf*

*1. solo*  
*f*

**96 Più mosso** *2. solo*  
*mf*

97 **Meno**

98 **Poco animato**

**Più mosso** *surd. metal*

99 Più mosso

7 2.

*rfz > pp*      *rfz > pp*      *rfz > pp*      *rfz > pp*

*rfz > pp*      *rfz > pp*      *rfz > pp*      *rfz > pp*

*rfz > pp*      *rfz > pp*      *rfz > pp*      *rfz > pp*      *rfz > pp*

*surd.*

*mf*

*surd.*

*mf*

100

6

*mf*

100

6

*mf*

*1. solo*

103

3 1. 2.

*rfz >*

103

3

*rfz >*

The musical score consists of two systems of staves. The first system has four staves: two for the piano (treble and bass clefs) and two for the violin (treble and bass clefs). The piano part features a sequence of chords with dynamic markings: *>mf*, *rfz > p*, *rfz >*, *rfz >*, and *rfz >*. The violin part mirrors this with *>mf*, *rfz > p*, *rfz >*, *rfz >*, and *rfz >*. A double bar line with a '2' above it indicates a second ending. The second system also has four staves. The piano part continues with *rfz > p*, *rfz >*, *p*, *rfz >*, and *rfz*. The violin part continues with *rfz > p*, *rfz >*, *p*, *rfz >*, and *rfz*. A box labeled '104 Più mosso' is placed above the piano staff. The third system has two staves. The piano part has *rfz*, *rfz*, *rfz*, *rfz*, and *rfz*. The violin part has *rfz*, *rfz*, *rfz*, *rfz*, and *rfz*. A box labeled '104 Più mosso' is placed above the piano staff. The fourth system has two staves. The piano part has *ff* and *ff*. The violin part has *ff* and *ff*. The fifth system has two staves. The piano part has *sem surd.*, *mf*, and *mf*. The violin part has *sem surd.*, *mf*, and *mf*. The sixth system has two staves. The piano part has *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, and *mf*. The violin part has *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, and *mf*. The seventh system has two staves. The piano part has *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, and *mf*. The violin part has *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, and *mf*.

106 No mesmo mov. *surd. madeira* *via sord.*

5

106 No mesmo mov. *surd. madeira* 3. *via sord.*

5

108

*mf*

108

*mf*

3

*f*

3

*f*

3 *surd. metal* *via sord.* 2

*ff*

3 *surd. metal* *via sord.* 2

*ff*

1. solo

*f*

110 *surd.*

110 *rfz*

110 *surd.*

*rfz*

*rfz*

*f*

*rfz*

112

112

*mf* *p*

*mf* *p*

*via surd.*

*via surd.*

*via surd.*

3. 4.

*mf*

*1. solo*

*mf* *mf* *mf*

*allarg.* 114 *uniss. a tempo*

*allarg.* *f* *uniss. a tempo*

*f*

*poco allarg.*

*poco allarg.* *f* *f*

# Chôros n° 12

Pistons 1. 2.  
3. 4. in B $\flat$

Allegro non troppo  $\text{♩} = 100$  [1] *f*

Allegro non troppo  $\text{♩} = 100$  [1] *f*

[3] *f*

[4] *f*

[5] Più mosso *ff*

[5] Più mosso *f*

[6] *mf*

[6] *mf*

[9] Poco meno *rall.* *surd. copo* *f*

[9] *mf* *surd. copo*

*mf*

The score is written for two staves of pistons. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is 'Allegro non troppo' with a metronome marking of 100. The score is divided into measures, with some measures containing multiple time signatures (e.g., 2/4, 3/4, 4/4, 7/8). Dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). Performance markings include 'rall.' (rallentando), 'surd. copo' (surdulato coperto), and '1.' (first ending). The score concludes with a *mf* dynamic.



Two staves of music. The top staff contains a series of chords, each marked with a triplet bracket and the number '3'. The bottom staff contains a series of eighth notes, also marked with triplet brackets and the number '3'. Both staves end with a piano (*pp*) dynamic marking.

Two staves of music. Both staves begin with a *via sord.* marking. The top staff has a first ending (*1.*) marked *mf* with a triplet bracket. The bottom staff has a fourth ending (*4.*) marked *mf* with a triplet bracket, followed by a third ending (*3.*) marked *mf* with a triplet bracket.

Two staves of music. The top staff has a first ending (*1.*) and a second ending (*2.*) marked *mf*. The bottom staff has a first ending (*1.*) and a second ending (*2.*) marked *mf*. To the right of the staves are two staves labeled *surd.* with a triplet bracket and the number '3'.

Two staves of music. Both staves begin with a *via sord.* marking. The top staff has a first ending (*15*) and a dynamic marking of *f* followed by *pp*. The bottom staff has a first ending (*15*) and a dynamic marking of *f* followed by *pp*. Boxed numbers 10, 15, and 16 are present.

Two staves of music. The top staff has a first ending (*21*) and a second ending (*2*) marked *mf*. The bottom staff has a first ending (*21*) marked *mf*. A measure marker '41' is located at the bottom left.

24 *f*

25 *f* *cresc.* 1. 2.

26 *f* *allarg.* 1. 2. **Allegretto**

26 *f* *allarg.* 3. 4. **Allegretto** *ff*

27 *f* 3

28 *f* 1. solo 3

29 *allarg.* **Quasi adagio (como antes)** 1. solo *f*

1.

2. *surd. copo*

*f* *p*

32 **Allegro**

*surd. metal*

*f*

32 **Allegro**

*surd. metal*

33

1.

*a 4*

*rfz* *rfz* *rfz*

1.

1. *solo surd. copo*

*f*

36 **Grandeoso**

5

*mf*

36 **Grandeoso**

5

*mf*

5

5

*1. solo*

*f*

*mf*

*f*

38

*f*

*surd. copo*

40

*mf*

*3*

*surd. copo*

*3*

*3*

*ff*

*via sord.*

*3*

40

*mf*

*3*

*3*

*ff*

*via sord.*

*3*

41 Allegro vivace

41 Allegro vivace

*mf*

*mf*

Musical score for measures 42-43. The first two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 42 starts with a *mf* dynamic and features a series of chords with accents and *rfz* markings. Measure 43 continues with similar chords and dynamics. The third staff, in bass clef, provides a bass line starting at measure 42 with a *mf* dynamic and includes first and second endings (1. 2.).

Musical score for the continuation of measure 43. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp. It features a melodic line with various dynamics including *mf* and *fz*, and includes first and second endings (1. 2.).

**Allegro moderato**

Musical score for measures 44-45. The tempo is **Allegro moderato**. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp, starting with a *fz fz* dynamic. The second staff is in bass clef with a key signature of one sharp, starting with a *mf* dynamic and includes first and second endings (1. 2., 3. solo, 3. 4.).

Musical score for the continuation of measures 44-45. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp, starting with a *mf* dynamic and includes first and second endings (1. solo, 3). The second staff is in bass clef with a key signature of one sharp, starting with a *mf* dynamic and includes first and second endings (3, 44).

Musical score for measures 46-47. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp, starting with a *mf* dynamic and includes first and second endings (1. solo, 3). The second staff is in bass clef with a key signature of one sharp, starting with a *mf* dynamic and includes first and second endings (3).

47 **Molto allegro**

50 *a tempo*

52 **Allegretto animato**

52 **Allegretto animato**

1. solo *surd. copo* 2. *surd. copo*

rfzp rfp rfz rfz rfp rfp rfz rfp rfp  
rfz rfz rfz rfz rfz rfz  
rfz rfz rfp rfp rfp rfp rfz rfz rfp rfp rfp rfp rfp rfp rfp rfp  
53

54

54

via *sord.* 1. solo

mf 55 2. 55 f

Musical score for piano, measures 57-62. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings such as *f* (forte) and first, second, and third endings. Measure numbers 57, 61, and 62 are indicated in boxes. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses a key signature of one sharp (F#).

Measures 57-60: Two systems of music. The first system shows measures 57 and 58 with a forte (*f*) dynamic. The second system shows measures 59 and 60, also with a forte (*f*) dynamic. Measure 59 includes a first ending bracket.

Measures 61-62: Two systems of music. The first system shows measures 61 and 62 with a forte (*f*) dynamic. The second system shows measures 61 and 62 with a forte (*f*) dynamic. Measure 61 includes a first ending bracket. Measure 62 includes a first ending bracket and a forte (*f*) dynamic.



Two staves of musical notation. The top staff contains chords and a melodic line with some accidentals. The bottom staff contains chords and a melodic line. Both staves are marked with 'a 2' above the final measure.

Two staves of musical notation. Both staves feature continuous eighth-note patterns, likely representing a rhythmic accompaniment or a specific melodic texture.

Two staves of musical notation. The top staff has a dynamic marking of *ff* and contains triplets marked with '3'. The bottom staff has a dynamic marking of *f* and contains a triplet marked with '3' and a series of accents marked with '>>>'. Boxed numbers '63' are present in both staves.

Two staves of musical notation. The top staff has dynamic markings of *ff* and *mf*, and includes first and second endings. The bottom staff has dynamic markings of *ff* and *f*, and includes a third ending. Boxed numbers '64' are present in both staves.

Two staves of musical notation. The top staff has a dynamic marking of *f* and includes first, second, and third endings. The bottom staff has a dynamic marking of *f* and includes a third ending. Boxed numbers '1.', '2.', and '3.' are present in both staves.

1. 2. *f* *f*  
3. 4. *f* *f*  
via sord. 68 1. solo  
via sord. 68  
69 *mf*  
*mf*  
71 *f*  
1. solo *mf* poco rall. 72 a tempo 5  
poco rall. 72 a tempo 5  
3. *f*

1. *f* 73

73

80 *a 2* *mf*

80 *a 2* *mf*

1. *solo* 81

81 *3. solo* *f*

The first system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. It contains several measures of music, including rests and dense sixteenth-note passages. The lower staff continues the piece with similar rhythmic complexity and accidentals.

The second system continues the musical piece with two staves. It features a mix of rests and active rhythmic patterns, maintaining the 7/8 time signature and key signature.

82

The third system consists of two staves. The upper staff has a measure with a box around the number 82. The lower staff contains a measure with a box around the number 82, followed by a measure with a dynamic marking *f* and a triplet of eighth notes.

The fourth system consists of two staves. The upper staff includes a dynamic marking *f* and a measure with a first ending bracket labeled '1.'. The lower staff features a triplet of eighth notes and a dynamic marking *f*.

The fifth system consists of two staves. The upper staff includes a dynamic marking *f* and a measure with a first ending bracket labeled '1.'. The lower staff features a triplet of eighth notes and a dynamic marking *f*.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) and slurs. The lower staff contains a bass line with a long note followed by a triplet.

Second system of musical notation, consisting of two staves. It includes tempo markings: *rall.* and **84 Allegro vivace**. Dynamic markings include *f*. The notation features triplet markings and slurs.

Third system of musical notation, consisting of two staves. It includes the tempo marking **Poco meno**. The notation shows various rhythmic patterns and rests.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. It includes the instruction *surd. copo* and dynamic marking *f*. The notation features complex rhythmic patterns with triplet markings.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. It includes tempo markings: **85 Allegretto meno mosso** and *via surd.*. Dynamic markings include *f* and *l. solo*. The notation features triplet markings and slurs.

3. 4.  
*mf*

87

87

88

1. 2.  
*mf* *f*

90

1. 2. *mf* *mf* *mf* *mf*

1. 2. *f*

91 No mesmo mov de (♩)

1. 2. *f* *mf*

*f*

92

*tr* *mf* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *f* *allarg.* *1. 2.*

Vivo *fff*

Vivo *fff*

### Introdução aos Chôros

Andante quasi lento

Pistons *1. 2.*  
*3. 4. in B $\flat$*

*3.* *mf* *3.* *mf*

*1.* *1. 2.* *f* *mf* *1*

*2.* *surd.* *rfz, p*

*2.* *3. 4. tr tr* *f*

5 Allegro

*rfz p*

*mf* *rfz* *rfz*

*mf* *rfz* *rfz*

3. 4.

*f*

6

6

7

7

*mf* *rfz* *rfz*

*mf* *rfz* *rfz*

*mf*

*mf*



15 *1. solo surd. copo*

16 *via sord. a tempo*

17

18 *f cresc.*

18 *mf cresc.*

3. 4.

3. 4.

*f*

*mf*

*cresc.*

*mf*

23 **Molto allegro**

*rfz rfz rfz rfz rfz rfz*

23 **Molto allegro**

*rfz rfz rfz rfz rfz rfz*

24

*f f*

*f*

1. 2.

*f*

26

*mf*

26

*mf*

*rfz*

*rfz*

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and contains four measures of music. Each measure consists of a pair of eighth notes beamed together, with an accent (>) above the first note. The notes are: G4 (sharp), A4; G4, B4; G4, A4; G4, B4. The bottom staff is also in treble clef and contains four measures. Each measure consists of a pair of eighth notes beamed together, with an accent (>) below the first note. The notes are: G4 (sharp), A4; G4, B4; G4, A4; G4, B4. The dynamic marking 'rfz' is placed below each pair of notes in both staves. To the right of each staff, there are two empty staves, suggesting a continuation of the piece or a specific performance instruction.