



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

Nikola Cunha Locatelli

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

João Pessoa  
2013

Nikola Cunha Locatelli

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

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

Orientador: Ayrton M. Benck Filho

João Pessoa  
2013

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

Amém!”

Romanos 11: 36

## AGRADECIMENTOS

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

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

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

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

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

Aos sujeitos que se disponibilizaram voluntariamente a participar desta pesquisa.

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

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

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

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

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

À CAPES, pela bolsa recebida.

## RESUMO

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

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

## ABSTRACT

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

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

## LISTA DE FIGURAS

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

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



## SUMÁRIO

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

## INTRODUÇÃO

Atualmente o campo em performance<sup>1</sup> musical é tão amplo que sua pesquisa pode ser abordada sob vários aspectos do conhecimento. Podemos encontrar trabalhos que envolvem desde questões ligadas à performance em si e à musicologia, com a análise a partir do texto musical; até pesquisas sobre o aprendizado da performance, com seus inerentes processos psicológicos, sinestésicos e sociais. Isto é evidenciado nas publicações da área, tal como o livro editado por RINK (2006), onde o autor descreve desde situações encontradas na partitura, até o lado físico e psicológico do músico. No entanto, seja qual for o trabalho ou o nível de pesquisa proposta, sempre será realizado algum tipo de análise para determinar uma possível resposta ou solução.

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

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

---

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

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

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

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

## CAPÍTULO 1. SOBRE O ATO DA PERFORMANCE E SEUS ELEMENTOS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **2.1. O Compositor e sua obra**

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



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

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

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



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

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



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



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



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

|  |  |  |
|--|--|--|
| <p><b>DROGABIR</b></p> <p>SERVE BEM</p> <p>PASSO FUNDO</p> <p>LAGOA VERMELHA</p> <p>ERECHIM</p> <p>CARÁZINHO</p> <p>PALMEIRA DAS<br/>MISSÕES</p> <p>SANTO ANGELO</p> <p>IJUI</p> <p>PÓRTO ALEGRE</p> | <p>10.ª Temporada 1.ª Apresentação da temporada</p> <p>RECITAL DE MÚSICA DE CAMERA</p> <p><b>“QUARTETO RICHTER”</b></p> <p>PROGRAMA</p> <p>I PARTE</p> <p>LUIGI BOCCHERINI — Quarteto em ré maior, op. 6 n.º 1<br/>Allegro vivace<br/>Adagio<br/>Minueto em rondó</p> <p>W. A. MOZART — Quarteto em sol maior K. 387<br/>Allegro vivace assai<br/>Minueto allegretto<br/>Andante cantabile<br/>Finale - Molto Allegro</p> <p>II PARTE</p> <p>M. TUPYNAMBA — Segredos de Mãe D'água<br/>F. MIGNONE — VALSA de Esquina n.º 2<br/>Arranjos de Frederico Richter para quarteto</p> <p>A. DVORÁK — Quarteto em fá maior op. 96 (Americano)<br/>Allegro ma non troppo<br/>Lento<br/>Molto vivace<br/>Finale - Vivace ma non troppo.</p> <p>Capas de NYLON<br/>GOOMTEX<br/>para Senhoras e Senhoritas</p> <p><b>CASA EDY</b></p> <p>PROGRAMAS MARAVILHOSOS</p> <p>Festas de mar, Banho-Sol-Solário-Bela Vista-Montevidéu-Ruínas Ayres-Berlín - Campanário Monte de Pádua, excursões turísticas, culturais, esportivas, estadísticas-viagens em geral. Guia livre de condutores credenciados. Itinerários de turismo e hospedamento local de 10 dias de duração. Reserve agora seu programa de férias livres - não deixe para outra ocasião de descanso.</p> <p>TOURISMO ALBERADA — Montevideo, 1963</p> | <p><b>LIVRARIA AMERICANA</b></p> <p>LIVROS de</p> <p>Direito</p> <p>Medicina</p> <p>Economia</p> <p>Odontologia</p> <p>e</p> <p>Agronomia</p> <p>====</p> <p>Livros de</p> <p>Filosofia</p> <p>Pedagogia</p> <p>e Escolares</p> <p>Av. Brasil, 542</p> |
|--|--|--|

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



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

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

Suas composições abrangem as seguintes obras:

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

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

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

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



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

**CONCÊNTO DA  
ORQUESTRA  
DE CÂMARA**  
e do  
**QUINTETO DE  
SÔPRO**  
da  
**DIVISÃO DE CUL-  
TURA DA S. E. C.**

**Regente : J. J. Pagnot**  
**TEATRO SÃO PEDRO**  
Dia 19 de novembro de 1964  
às 20,30 horas

---

**I PARTE**

COMPONENTES DA ORQUESTRA DE CÂMARA

1.ª VIOLINOS  
Nicolau Richter  
Gunnar Skou Larsen  
Lise Dossow  
Frederico Richter

2.ª VIOLINOS  
Irma Jahnke  
Heitor Fraga  
Paulo Roberto Caldas

VIOLAS  
Alfredo Dias Filho  
José Dias Neto

VIOLON CELOS  
Günter Lilienthal  
Roberto André  
Ivo Meyer

CONTRA-BAIXO  
Pedro Bandeira

COMPONENTES DO QUINTETO DE SÔPRO

FLAUTA  
OBOÉ  
CLARINETE  
FAGOTE  
TROMPA

Hans H. HESS  
Orpheu TOMASINI  
Osmar PEDROSO  
Günter KRAMM  
Aristides A. SANTOS

---

**II PARTE**

PROGRAMA

I PARTE

A. TANSMAN  
Variações sobre um tema de G. FRESCOBALDI

A. VIVALDI  
Concerto em Si Maior "A Noite" para fagote  
Largo, Andante molto, Presto, Andante  
molto, Allegro.  
SOLISTA: Günter KRAMM - fagote

J. S. BACH  
Suite n.º 2 em Si menor para flauta e cordas  
Ouverture - Rondeau - Sarabande - Bour-  
rés I e II - Polonaise - Menuet - Badinerie  
SOLISTA: Hans H. HESS - flauta

II PARTE

A. NEPOMUCENO  
PRECE - para cordas  
ALBINONI  
Adagio para Quinteto de sópro e cordas  
SOLISTA: Nicolau RICHTER - violino

BENJAMIM BRITTEN  
Sinfonietta para quinteto de sópro e cordas  
Poco presto e agitato, Variação, Tarantella.

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

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

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

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

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

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

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



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





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

## **2.2. Questões abordadas no Questionário encaminhado aos Sujeitos.**

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

### 2.2.1. Articulação

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

The image shows a musical score for measures 128 and 129. The score is written for six instruments: B♭ Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The key signature has two flats (B♭ and E♭), and the time signature is 4/4. Measure 128 is marked with a dynamic of *mp*. The B♭ Tpt. part has a melodic line with staccato articulation marks (small squares) above the notes, which are connected by a slur. The Vln. I part has a whole rest. The Vln. II part has a half note followed by a half note, with a slur and a staccato mark above the second note. The Vla. part has a half note followed by a half note, with a slur and a staccato mark above the second note. The Vc. part has a half note followed by a half note, with a slur and a staccato mark above the second note. The D.B. part has a whole rest. Measure 129 is marked with a dynamic of *p*. The B♭ Tpt. part has a whole rest. The Vln. I part has a whole rest. The Vln. II part has a half note followed by a half note, with a slur and a staccato mark above the second note. The Vla. part has a half note followed by a half note, with a slur and a staccato mark above the second note. The Vc. part has a half note followed by a half note, with a slur and a staccato mark above the second note. The D.B. part has a whole rest. The word 'arco' is written above the Vc. part in measure 128 and below the D.B. part in measure 129.

Figura 10 – Compassos 128 e 129.

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

The image displays a musical score for measures 131 and 133. The score is arranged in six staves, labeled from top to bottom as B♭ Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The key signature is one flat (B♭) and the time signature is 4/4. Measure 131 shows the B♭ Tpt. and Vln. I parts with triplet markings. Measure 133 shows the Vln. I and Vln. II parts with accents and the Vc. part with a 'pizz.' (pizzicato) marking. A dynamic marking 'p' (piano) is placed below the D.B. staff in measure 133.

Figura 11 - Compassos 131 e 133 do primeiro movimento.



The image displays a musical score for measures 92 to 94, illustrating articulation in triplet chords. The score is written for six instruments: B♭ Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The tempo is marked *a tempo*. The key signature is B-flat major (two flats). The score shows a sequence of triplet chords in measures 92, 93, and 94. The dynamics are marked *f* (forte) in measure 92, *mf* (mezzo-forte) in measure 93, and *p* (piano) in measure 94. The B♭ Tpt. part features a melodic line with triplet eighth notes. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) play a rhythmic accompaniment of triplet chords. The score is marked with a copyright symbol © at the bottom.

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

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

The image displays a musical score for measures 163 and 164, featuring six staves: B♭ Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The score is written in a key signature of two flats (B♭ and E♭) and a common time signature (C). The B♭ Tpt. staff shows a melodic line with accents (>) and a forte dynamic (f). The Vln. I and Vln. II staves show a rhythmic accompaniment with accents (>) and a forte dynamic (f). The Vla., Vc., and D.B. staves show a bass line with accents (>) and a forte dynamic (f). The score is divided into two measures, 163 and 164, with a double bar line between them.

Figura 13 - Compassos 163 e 164.

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

Concerto para Trompete

The musical score for the Concerto for Trumpet, measures 327-342, is presented below. The B♭ Trumpet part begins at measure 327 with a 'Solo' marking and a mezzo-forte (mf) dynamic. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass) are marked piano-pianissimo (pp) and 'sempre pizz.' (pizzicato). The score includes various dynamics and accents throughout the passage, including crescendos and decrescendos.

Measures 327-342:

- B♭ Tpt.:** Solo, mf, accents on notes 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342.
- Vln. I:** pp, accents on notes 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342.
- Vln. II:** pp, accents on notes 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342.
- Vla.:** pp, accents on notes 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342.
- Vc.:** pp, sempre pizz., accents on notes 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342.
- D.B.:** pp, sempre pizz., accents on notes 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342.

Measures 343-348:

- B♭ Tpt.:** mf, cresc., f, p, mf, f, accents on notes 343, 344, 345, 346, 347, 348.
- Vln. I:** mp, mf, p, poco cresc., accents on notes 343, 344, 345, 346, 347, 348.
- Vln. II:** mp, mf, p, poco cresc., accents on notes 343, 344, 345, 346, 347, 348.
- Vla.:** mp, mf, p, poco cresc., accents on notes 343, 344, 345, 346, 347, 348.
- Vc.:** mp, mf, p, pizz., cresc., accents on notes 343, 344, 345, 346, 347, 348.
- D.B.:** mp, mf, p, pizz., cresc., accents on notes 343, 344, 345, 346, 347, 348.

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

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

Concerto para Trompete

The musical score for 'Concerto para Trompete' spans measures 335 to 351. It is written for six instruments: B♭ Trompete, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The score is divided into two systems. The first system (measures 335-343) features a complex rhythmic texture with many accents and dynamic markings. The second system (measures 344-351) continues this texture, with some instruments playing pizzicato (pizz.) and others arco. The key signature is one flat (B♭) and the time signature is 4/4.

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

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

The image shows a musical score for measures 382 to 384. The score is written for six instruments: B♭ Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The key signature is two flats (B♭ and E♭), and the time signature is 2/4. The tempo marking is 'Meno'. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) for the B♭ Tpt. part, *p* (piano) for the strings, and *f* (forte) for the B♭ Tpt. part. The articulation marks include *tenuto* (indicated by a horizontal line above the note) and *staccato* (indicated by a vertical line above the note). The B♭ Tpt. part starts with a *mp* dynamic and ends with a *f* dynamic. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B.) start with a *p* dynamic and end with an *a tempo* marking. The B♭ Tpt. part has a *tenuto* mark over the first note of each measure, and the string parts have *staccato* marks over the first note of each measure.

Figura 16 - Compassos 382 a 384.

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

The image shows a musical score for measures 472 to 474. The instruments are B♭ Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. Measure 472 starts with a *p* dynamic. Measure 473 begins with a *mp* dynamic and includes performance instructions: *calmo*, *accel.*, *rall.*, and *poco afret...*. Measure 474 continues with a *pp* dynamic. The score includes various articulation marks such as slurs, accents, and tenuto marks, as well as dynamic hairpins.

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

### 2.2.2. Dinâmica

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

The image displays a musical score for measures 82 to 95. The score is arranged in a system with six staves: B♭ Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The key signature is one flat (B♭ major or D minor). Measure 82 is marked with a forte (*f*) dynamic. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) play a rhythmic accompaniment, with dynamics ranging from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*). The woodwinds (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) have melodic lines. Measure 95 is marked with a tempo change to '10<sup>a</sup> tempo' and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various dynamic markings such as *f*, *p*, *poco cresc.*, and *mf*, as well as performance instructions like *pizz.* and *arco*.

Figura 18 - Trecho entre os compassos 82 e 95.

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

## 2.2.3. Tempo

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

The image shows a musical score for measures 90, 91, and 92. The instruments listed on the left are B♭ Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and performance instructions like *ten.*, *a tempo*, *arco*, and *ceder*. The *ceder* instruction appears in the final measure of each instrument's part in measure 91. The B♭ Tpt. part features a triplet in measure 92. The Vln. I and II parts have a *mf* marking in measure 92. The Vc. part has an *arco* marking in measure 91 and a *mf* marking in measure 92. The D.B. part has a *mf* marking in measure 92.

Figura 19 - *ceder* no compasso 91.



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

The image shows a musical score for measures 134 to 136. The score is arranged in six staves, labeled from top to bottom: B♭ Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The key signature is one flat (B♭). Measure 134 begins with a *p* (piano) dynamic marking. The B♭ Tpt. part features a melodic line with a fermata over the final note. The Vln. I part has a short melodic phrase with a fermata. The Vln. II part has a short melodic phrase with a fermata. The Vla. part has a short melodic phrase with a fermata and a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The Vc. part has a short melodic phrase with a fermata and a *mf* dynamic marking. The D.B. part has a short melodic phrase with a fermata and a *mf* dynamic marking. The score concludes with a *Crescendo* marking and a final melodic line in the B♭ Tpt. part.

Figura 20 - Fermatas nos compassos 134 – 136.

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

The image shows a musical score for measures 235 and 236. The score is for a B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

- Measure 235:**
  - B♭ Tpt.:** Starts with a rest, then a half note G4. Dynamics: *mf*.
  - Vln. I:** Starts with a half note G4, then a series of eighth notes. Dynamics: *p*.
  - Vln. II:** Starts with a half note G4, then a series of eighth notes. Dynamics: *p*.
  - Vla.:** Starts with a half note G4, then a series of eighth notes. Dynamics: *p*.
  - Vc.:** Starts with a half note G4, then a series of eighth notes. Dynamics: *p*.
  - D.B.:** Starts with a half note G4, then a series of eighth notes. Dynamics: *p*.
- Measure 236:**
  - B♭ Tpt.:** Solo. Starts with a half note G4, then a series of eighth notes. Dynamics: *mf*.
  - Vln. I:** Starts with a half note G4, then a series of eighth notes. Dynamics: *p*.
  - Vln. II:** Starts with a half note G4, then a series of eighth notes. Dynamics: *p*.
  - Vla.:** Starts with a half note G4, then a series of eighth notes. Dynamics: *mp* - *expressivo*.
  - Vc.:** Starts with a half note G4, then a series of eighth notes. Dynamics: *pizz.*
  - D.B.:** Starts with a half note G4, then a series of eighth notes. Dynamics: *pizz.*

Performance instructions include *accel.* (accelerando) and *Solo* for the B♭ Tpt. in measure 236. The instruction *Mais movido* is written above the B♭ Tpt. staff in measure 236.

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

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

The image shows a musical score for measures 464, 465, and 466. The score is for a B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo marking 'Calmo' with a quarter note equal to 60 (♩ = 60) is placed above the B♭ Tpt. staff at the beginning of measure 465. The score includes various dynamics such as *loco*, *mp*, *pp*, and *p*, as well as performance instructions like *expressivo* and *pp*. The B♭ Tpt. staff shows a melodic line with a triplet in measure 465. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) provide harmonic support with various articulations and dynamics.

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

## 2.2.4. Fraseado

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

Figure 23 shows the musical score for measures 39-41, marking the end of the first phrase. The score is arranged for six instruments: B♭ Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The music is in a minor key. The trumpet part (B♭ Tpt.) has a melodic line starting at measure 39 with a *mf* dynamic. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B.) provide a rhythmic accompaniment. The first phrase concludes with a fermata on the trumpet and a final chord in the strings.

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

Figure 24 shows the musical score for measures 49-50, marking the end of the second phrase. The score is arranged for the same six instruments as Figure 23. The music is in a minor key. The trumpet part (B♭ Tpt.) has a melodic line starting at measure 49 with a *mf* dynamic. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B.) provide a rhythmic accompaniment. The second phrase concludes with a fermata on the trumpet and a final chord in the strings.

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

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

The image displays a musical score for measures 58 through 62. The instruments listed are B♭ Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. Measure 58 begins with a forte (*f*) dynamic for the B♭ Tpt. part. A fermata is placed over the final note of measure 59 for the B♭ Tpt. part, indicating a comma. The dynamics for the other instruments are mezzo-piano (*mp*) in measure 58 and piano (*pp*) in measure 59. In measure 60, the B♭ Tpt. part returns with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, while the other instruments remain at mezzo-piano (*mp*). In measure 61, the B♭ Tpt. part is at mezzo-piano (*mp*), and the other instruments are at piano (*pp*). In measure 62, the B♭ Tpt. part is at mezzo-piano (*mp*), and the other instruments are at piano (*pp*). The score concludes with a double bar line at the end of measure 62.

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

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

The image shows a musical score for a symphony orchestra. The top staff is for the B♭ Trumpet (B♭ Tpt.). In measure 136, there is a glissando marking over a chromatic scale. The dynamic is piano (p). The tempo is marked 'Tempo anterior' with a quarter note equal to 132. The score continues with various dynamics and articulations for the other instruments: Vln. I and Vln. II (piano, p), Vla. (piano, p), Vc. (piano, p), and D.B. (piano, p, pizz.).

Figura 26 – *Glissando* no compasso 136.

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

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

The image shows a musical score for measures 276 and 277. The staves are labeled B♭ Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. Measure 276 starts with a *mf* dynamic and a *ritard.* marking. Measure 277 features a fermata on the final note of each staff. The dynamics for measure 277 are *pp* for Vln. I, *p* for Vln. II, *p* for Vla., *p* for Vc., and *p* for D.B. The word 'arco' is written above the Vc. and D.B. staves in measure 277.

Figura 27 - Fermata no compasso 277.

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

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

The image shows a musical score for measures 424 to 426. The score is written for a B♭ Trompete (B♭ Tpt.) and a string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The B♭ Tpt. part features a glissando in measure 424, marked with a greater-than sign (>) and the word "Glissando". In measure 425, there is another glissando marked "Gliss. v". In measure 426, there is a first ending bracket labeled "1" and the instruction "Meno". The string section consists of five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. Each staff has "arco" written above it. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There is a marking "(bem cantado)" in the Vln. I staff in measure 426. A copyright symbol (©) is located at the bottom center of the score.

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

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



## CAPÍTULO 3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS, APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

### 3.1. Metodologia

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

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

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

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

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

### 3.2. Análise dos dados coletados

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

#### 3.2.1. Articulação

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3.2.2. Dinâmica

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

Apesar da discordância de opiniões entre os três sujeitos, é possível perceber que existe um elemento em que todos se fundamentam que é a dinâmica rítmica e de articulação, anteriormente explicadas (SIMÕES). A sugestão para este trecho é que as semicolcheias ligadas dos compassos 82 e 83 sejam feitas na dinâmica forte, conforme indicado pelo compositor. Esta dinâmica vai até a nota F<sub>4</sub> do compasso 84 e a partir deste ponto é sugerida uma dinâmica “*p*” conforme as cordas estão fazendo no acompanhamento. Nas quiálteras de tercina nos compassos 84-86 é recomendado fazer um crescendo gradual, cujo ponto culminante seria os compassos 87 e 88. No compasso 89, deve-se retomar em uma dinâmica “*mf*” que deve ser levada até o compasso 91, onde existe uma pausa seguida de uma indicação de *ceder* conforme mostra a Figura 19. Como todos os instrumentos possuem uma pausa de semicolcheia escrita antes do cedendo, faria o cedendo na colcheia, retomando a tempo no compasso 92. Neste mesmo compasso, seria adotada uma dinâmica “*mf*” ao invés do “*f*”

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

The image shows a musical score for measures 91 to 95. The instruments listed are B♭ Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*. A circled number '10' is placed above the first measure, with the text 'ten. 10 a tempo' next to it. Red annotations are present: a red 'X' over the *mf* marking in the B♭ Tpt. part, and another red 'X' over the *f* marking in the B♭ Tpt. part, with a *p* marking below it. The word 'ceder' is written below the notes in several staves. The score shows a crescendo in the B♭ Tpt. part, with a *f* marking at the end of measure 94, which is crossed out and replaced with a *p* marking.

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

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

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

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

The image shows a musical score for measures 336 and 340. The instruments listed are B♭ Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, and *p*, along with articulation marks like *mp*, *mf*, *f*, *p*, *pizz.*, and *arco*. A crescendo marking is also present in the B♭ Tpt. part. The score is written in 2/4 time and features various rhythmic patterns and articulation marks across the measures.

Figura 30 - Compassos 336 e 340.

### 3.2.3. Tempo

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



The image displays a musical score for six instruments: B♭ Trumpet, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is divided into two systems. The first system covers measures 85 to 88. In measure 85, the dynamic is *p*. In measure 88, there is a *ceder* instruction and a *ten.* (tenuto) marking. The second system covers measures 89 to 92. In measure 89, the dynamic is *mf*. In measure 90, there is a *rit. poco* marking. In measure 91, the dynamic is *p*. In measure 92, there is a *mf* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### 3.2.4. Fraseado

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

The image shows a musical score for measures 229 to 231. The score is written for six instruments: B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is one flat (B♭) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 228. The B♭ Tpt. part starts with a dynamic of *mf* and includes a *ritard.* (ritardando) leading to a *p* (piano) dynamic. The Vln. I part starts with a dynamic of *p* and includes a *ritard.* leading to a *p* dynamic. The Vln. II part starts with a dynamic of *mf* and includes a *ritard.* leading to a *p* dynamic. The Vla. part starts with a dynamic of *mf* and includes a *ritard.* leading to a *p* dynamic. The Vc. part starts with a dynamic of *p* and includes a *ritard.* leading to a *p* dynamic. The D.B. part starts with a dynamic of *p* and includes a *ritard.* leading to a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 32 - Compassos 229 a 231.

The image shows a musical score for measures 278 and 279. The score is written for six instruments: B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo markings are *Lento* for measure 278 and *a tempo* for measure 279. The dynamics are *mp* for the Trumpet, *p* for Violin I, and *pp* for Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and a *ritard.* marking in the Trumpet part.

Figura 33 - Compasso 278 e 279.

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

The image shows a musical score for measures 340-342. The instruments are B♭ Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The score is in 2/4 time and B-flat major. The B♭ Tpt. staff has a red 'X' over the first note of measure 341. Dynamics are indicated by *p*, *mf*, and *f* for the trumpet, and *p* and *poco cresc.* for the strings. The woodwinds and basses also have *p* and *cresc.* markings.

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

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

Pensando nisto, ficam sugeridos alguns cortes, tais como:

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



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

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

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

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

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

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

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

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

- HOWAT, Roy. "What do we perform?". In RINK, John (Ed.): *The practice of Performance – studies in musical interpretation*. Crambridge University Press, 1995.P. 3-20
- LESTER, Joel. "Performance and analysis: interaction and interpretation.". In RINK, John (Ed.): *The practice of Performance – studies in musical interpretation*. Crambridge University Press, 1995. P. 197-216
- LIMA, Sonia Albano de. *Uma metodologia de interpretação musical*. Musa Editora, São Paulo, 2005
- LONDON, Justin. "Rhythn". In SADIE, Stanley (Ed.): *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*. Oxford University Press. Second Edition. London: Macmillan, 2001, vol 21. P. 277-309.
- LOUBRIEL, Luis E. *Regresso a lo básico para trompetistas – la enseñanza de vincent cichowicz*. Scholar Publications. Chicago, USA, 2010.
- MARCONI, Marina de Andrade e LAKATOS, Eva Maria. *Técnicas de pesquisa*. Editora Atlas S. A.. São Paulo 2008 7ª Edição.
- MEDAGLIA, Julio. *Música, maestro!*. Editora Globo S.A.. São Paulo – SP. 1ª edição, 2008.
- PLOG, Anthony. *Method for trumpet*. Balquhidder Music. 2003
- RINK, John. "Analysis and (or ?) Performance". In RINK, John (Ed.): *Musical Performance – A Guide to Understanding*. Cambrdge University Press, 2002.
- ROTHSTEIN, William. "Analysis and the act of performance". In RINK, John (Ed.): *The practice of Performance – studies in musical interpretation*. Crambridge University Press, 1995. P. 217-240.
- SACHS, Michael. *Daily fundamentals for the trumpet*. International Music Company. New York, 2002.
- SCHLUETER, Charles. *Zen and the art of the trumpet – a Concept*. Manuscrito original não publicado.
- SIMÕES, Nailson. "Uma abordagem técnico-interpretativa e histórica da escola de trompete de Boston e sua influência no Brasil". Disponível em: <http://www.projetomusical.com.br/destaques/index.php?pg=des07>. Acessada em 09/04/2013 as 17:24h.
- THIEMEL, Matthias. "Dynamics". In SADIE, Stanley (Ed.): *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*. Oxford University Press. Second Edition. London: Macmillan, 2001, v. 7. p. 820-824.
- THURMOND, James Morgan. *Note grouping – a method for achieving expression and style in musical performance*. Meredith Music Publications. USA, Florida 1991.

**ANEXOS**



## ANEXO I

## Edição Eletrônica do Manuscrito Original

## CONCERTO PARA TROMPETE

e Orquestra de Cordas

Alfredo Dias

## I

Trumpet in B $\flat$

*Alegro*  $\text{♩} = 132$

12 ① 10 ② 10 Solo *mp*

③

39 *mf* ④ Solo *mp*

44

49 *mf*

52 ⑤ *p*

55 *cresc. poco a poco* *cresc.*

2

## CONCERTO PARA TROMPETE

59 *f* *mp* 6

64 *cresc.* *mf*

68 7 8 8 *f*

79 *f* *p* *cresc.*

82 *f*

9 3

89 *ten. tempo* *ceder* *f* 10

93 *mf*

96 *crescendo*

## CONCERTO PARA TROMPETE

3

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

121 *mf*

125 *mp* **14**

129

134 *p* *Grazioso*

**15** Tempo, anterior ♩ = 132 *mf*

141 *p* *mf* **16** *mf*

144 *f*

146 *p* *crescendo molto* *f*

4

## CONCERTO PARA TROMPETE

Musical score for Trompete, page 4, measures 17-192. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The piece is marked "Solo" and includes various dynamics and articulations.

Measures 17-192 are divided into systems:

- System 1 (Measures 17-157):** Starts at measure 17 with a circled measure number. The tempo is 4/4. Dynamics include *mf* and *f*. A "Solo" marking is present.
- System 2 (Measures 158-162):** Starts at measure 158 with a circled measure number. Dynamics include *f*.
- System 3 (Measures 163-175):** Starts at measure 163 with a circled measure number. Dynamics include *f* and *p*. A "Cadência solo Lento" marking is present.
- System 4 (Measures 176-178):** Starts at measure 176. Dynamics include *pp*, *ritard.*, and *mf*. The tempo is marked "Presto".
- System 5 (Measures 179-182):** Starts at measure 179. Dynamics include *p* and *f*. The tempo is marked "Lento".
- System 6 (Measures 183-186):** Starts at measure 183. Dynamics include *p* and *f*. The tempo is marked "Lento" and "Presto".
- System 7 (Measures 187-188):** Starts at measure 187.
- System 8 (Measures 189-191):** Starts at measure 189. Dynamics include *meno...* and *ten.*. The tempo is marked "Presto".
- System 9 (Measures 192-192):** Starts at measure 192. Dynamics include *ritard.* and *p*. The tempo is marked "Presto".

CONCERTO PARA TROMPETE

5

195 *Meno deciso* *cresc.* *ritard.* *f* *Lento g* *Batuta* (20) 7

# CONCERTO PARA TROMPETE

e Orquestra de Cordas

Alfredo Dias

## II

Trumpet in B $\flat$

Andantino  $\text{♩} = 80$

10 ① Solo *p* - *espressivo*

14 *mf* *dim.*

② *p* *cresc.* *mf*

24 *a tempo* *ritard. p* ③ 4 *Mais movido* *mf*

④

35 ⑤ 8 ⑥ *Tempo anterior* *p*

50 *cresc.* *mf* *p* *a tempo*

CONCERTO PARA TROMPETE

2

7 Mais movido 12 8 Tempo anterior

71 Lento a tempo 9 8

10 Lento Animato Lento

89

# CONCERTO PARA TROMPETE

e Orquestra de Cordas

Alfredo Dias

## III

Trumpet in B $\flat$

*Allegro* (M.M.  $\text{♩} = c. 128$ )

① 8 ② 8 ③ 7 Solo *mf*

④

⑤ *mf cresc. f p mf*

48 ⑥ *f mf f*

55 ⑦ *mf*

61 *crescendo f dim. mf* ⑧

67 ⑨ Solo *p*





## CONCERTO PARA TROMPETE

3

146 *mf*

152 *ten.* *mp*

21 *Moderato* ( $\text{♩} = \text{c. } 80$ ) *Largamente* *Animato*

22 *Calmo*  $\text{♩} = 60$  *- espressivo*

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

23 *mp* *f* *calmo* *accel.* *roll.* *poco afret..*

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

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

204 27

212 *f*

CONCERTO PARA TROMPETE

228 *f*

225 *mf* 29 *crescendo*

231 *accelerando* 30 *Presto* ♩ = 140 *f*

236 7 31 8 32 *Meno* 2 *Presto* ♩ = 140 *f*

255 *ceder* 33 *Meno* 2 *Presto* *f*

261 34 7 35 3 *mf*

275 *crescendo molto* *f* *f*

Detailed description: This page of a musical score for Trompete (Trumpet) contains measures 228 through 275. The music is written in a single staff with a treble clef. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *crescendo*, *accelerando*, *ceder* (decelerate), *Meno* 2 (half speed), and *crescendo molto*. Performance instructions include *Presto* with a tempo marking of ♩ = 140. Measure numbers 228, 225, 231, 236, 255, 261, and 275 are indicated at the start of their respective lines. Circled measure numbers 29, 30, 31, 32, 33, 34, and 35 are placed above specific notes. Some measures contain fingerings (7, 8, 3) and articulation marks like slurs and accents.

# CONCERTO PARA TROMPETE e Orquestra de Cordas

Alfredo Dias

## I

Allegro  $\text{♩} = 152$ 

Trumpet in B $\flat$

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

2

CONCERTO PARA TROMPETE

Musical score for measures 1-4. The score includes parts for B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The music is in 2/4 time and begins with a dynamic marking of *f*. The Violin I and II parts feature intricate melodic lines with slurs and accents. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Double Bass part has a steady bass line. Dynamic markings include *f*, *mf*, *f*, *pp*, and *p*. A first ending bracket is present in the Violin I part at the end of measure 4.

Musical score for measures 5-8. The score includes parts for B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The music continues from the previous system. The B♭ Trumpet part has a rest in measure 5 and then enters in measure 6. The Violin I and II parts continue with their melodic lines. The Viola and Violoncello parts maintain their harmonic support. The Double Bass part has a steady bass line. Dynamic markings include *p*, *mf*, *f*, and *f*. A first ending bracket is present in the Violin I part at the end of measure 8.





CONCERTO PARA TROMPETE

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the B♭ Trumpet part, which begins with a *pp* dynamic and a *Solo* marking. A circled number '3' is placed above the first measure of the trumpet part. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass) are marked with *p* and *pp* dynamics. The second system continues the trumpet part, which reaches a *sf* dynamic. The string parts continue with their respective dynamics and include some articulation marks like *v* and *V*.



6

CONCERTO PARA TROMPETE

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for B♭ Trumpet, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The B♭ Trumpet part features a circled number '4' and a 'Solo' marking. Dynamic markings include *f*, *mp*, *pp*, and *p*. The second system continues the orchestral parts, with the B♭ Trumpet part reaching a *sf* dynamic. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

CONCERTO PARA TROMPETE

Musical score for measures 10-12. The score includes parts for B♭ Trumpet (B♭ Trpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The key signature has one flat (B♭) and the time signature is 3/4. A large slur covers measures 10-12. Dynamics are marked *p* (piano) for all instruments. The B♭ Trpt. part features a melodic line with eighth-note patterns.

Musical score for measures 13-16. The score includes parts for B♭ Trumpet (B♭ Trpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The key signature has one flat (B♭) and the time signature is 3/4. A circled number 5 is above the B♭ Trpt. staff in measure 13. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The B♭ Trpt. part has a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (cresc. poco a poco) section. The string parts have a *pp* dynamic. The B♭ Trpt. part ends with the instruction *cresc. poco a poco*.

8

CONCERTO PARA TROMPETE

Musical score for measures 17-20. The score includes parts for B♭ Trompete (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.).

- B♭ Tpt.:** Measure 17 starts with *cresc.* and *f*. Measure 18 has *f*. Measure 19 has *mp*. Measure 20 has *mp*.
- Vln. I:** Measure 17 starts with *poco cresc.*. Measure 18 has *mp*. Measure 19 has *mp*. Measure 20 has *mp*.
- Vln. II:** Measure 17 starts with *poco cresc.*. Measure 18 has *mp*. Measure 19 has *mp*. Measure 20 has *mp*.
- Vla.:** Measure 17 starts with *poco cresc.*. Measure 18 has *mp*. Measure 19 has *mp*. Measure 20 has *mp*.
- Vcl.:** Measure 17 starts with *poco cresc.*. Measure 18 has *mp*. Measure 19 has *mp*. Measure 20 has *mp*.
- D.B.:** Measure 17 starts with *poco cresc.*. Measure 18 has *mp*. Measure 19 has *mp*. Measure 20 has *mp*.

Musical score for measures 21-24. The score includes parts for B♭ Trompete (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.).

- B♭ Tpt.:** Measure 21 starts with *mp*. Measure 22 has *mp*. Measure 23 has *cresc.*. Measure 24 has *cresc.*. A circled number 8 is above measure 22.
- Vln. I:** Measure 21 starts with *pp*. Measure 22 has *pp*. Measure 23 has *pp*. Measure 24 has *poco cresc.*.
- Vln. II:** Measure 21 starts with *pp*. Measure 22 has *pp*. Measure 23 has *pp*. Measure 24 has *poco cresc.*.
- Vla.:** Measure 21 starts with *pp*. Measure 22 has *pp*. Measure 23 has *pp*. Measure 24 has *pp*.
- Vcl.:** Measure 21 starts with *pp*. Measure 22 has *pp*. Measure 23 has *pp*. Measure 24 has *pp*.
- D.B.:** Measure 21 starts with *pp*. Measure 22 has *pp*. Measure 23 has *pp*. Measure 24 has *pp*.

CONCERTO PARA TROMPETE

Musical score for measures 61-64. The score includes parts for B♭ Trompete (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). Measure 61 starts with a *mf* dynamic. Measures 62 and 63 feature a *p* dynamic. Measure 64 features a *f* dynamic and includes the instruction *mf crescendo solo* for the Violin I and II parts.

Musical score for measures 65-68. The score includes parts for B♭ Trompete (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). Measure 65 is marked with a circled 7. Measure 66 includes the instruction *arco* for the strings. Measure 67 includes the instruction *loco* for the Violin I part. Dynamics include *mf*, *arco*, *f*, and *mf*.

10

CONCERTO PARA TROMPETE

Score for measures 1-4. The instruments are B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. The first measure is marked *pp*. The second measure has a *loco* marking above the Violin I staff. Dynamics range from *f* to *pp*. The bottom of the page shows dynamic markings *f*, *mf*, *sf*, and *pp* with hairpins.

Score for measures 5-8. The instruments are B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. Measure 5 is marked with a circled 8 and *f*. Measure 6 has a *pizz* marking above the Violoncello staff. Measure 7 has a *pizz* marking above the Double Bass staff. Measure 8 has a *pizz* marking above the Double Bass staff. Dynamics range from *f* to *p*. The bottom of the page shows dynamic markings *p* and *pizz* with hairpins.

CONCERTO PARA TROMPETE

Musical score for measures 81-83. The score includes parts for B♭ Trombone (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.).  
Measure 81: B♭ Tpt. has a dynamic of *f* and a marking of *cruc.*. Vln. I and Vln. II have a dynamic of *pp*. Vcl. and D.B. have a dynamic of *p*.  
Measure 82: B♭ Tpt. has a dynamic of *f*. Vln. I and Vln. II have a dynamic of *p*. Vcl. and D.B. have a dynamic of *p*.  
Measure 83: B♭ Tpt. has a dynamic of *f*. Vln. I and Vln. II have a dynamic of *p*. Vcl. and D.B. have a dynamic of *p*.

Musical score for measures 84-87. The score includes parts for B♭ Trombone (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.).  
Measure 84: B♭ Tpt. has a circled number 9. Vln. I and Vln. II have a dynamic of *p*. Vcl. and D.B. have a dynamic of *p*.  
Measure 85: Vln. I and Vln. II have a dynamic of *p*. Vcl. and D.B. have a dynamic of *p*.  
Measure 86: Vln. I and Vln. II have a dynamic of *mf* and a marking of *post cruc.*. Vcl. and D.B. have a dynamic of *mf* and a marking of *post cruc.*.  
Measure 87: Vln. I and Vln. II have a dynamic of *mf* and a marking of *post cruc.*. Vcl. and D.B. have a dynamic of *mf* and a marking of *post cruc.*.

12

CONCERTO PARA TROMPETE

Musical score for measures 1-4. The score includes parts for B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked *lento*. Dynamics include *pp* and *p*. Performance instructions include *arco* and *arco V*. A fermata is present over the final notes of the first system.

Musical score for measures 5-8. The score includes parts for B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The tempo is marked *al tempo*. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. Performance instructions include *arco* and *arco V*. A circled measure number '11' is at the beginning of the first staff.

CONCERTO PARA TROMPETE

Musical score for measures 100-102. The score includes parts for B♭ Trombone (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). Measure 100 features a *crescendo* marking. Measure 101 includes a *mf* dynamic. Measure 102 includes a *f* dynamic. The B♭ Trombone part has a *mf* dynamic. The Violin I and II parts have a *mf* dynamic. The Viola part has a *f* dynamic. The Violoncello part has a *f* dynamic. The Double Bass part has a *p* dynamic.

Musical score for measures 103-105. The score includes parts for B♭ Trombone (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). Measure 103 features a *ff* dynamic. Measure 104 includes a *fp* dynamic. Measure 105 includes a *p* dynamic. The B♭ Trombone part has a *ff* dynamic. The Violin I and II parts have a *p* dynamic. The Viola part has a *p* dynamic. The Violoncello part has a *p* dynamic. The Double Bass part has a *p* dynamic. A circled Roman numeral (II) is present above the B♭ Trombone staff in measure 103.



14

CONCERTO PARA TROMPETE

101

B♭ Trpt.

Vln. I

Vln. II

Vcllo

Vcllo

DB.

105

B♭ Trpt.

Vln. I

Vln. II

Vcllo

Vcllo

DB.

CONCERTO PARA TROMPETE

(12)

Br Tpt.

Vln. I *mf*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vcl. *mf*

DB. *mf*

(13) Moderato (♩ = c. 100) Solo

Br Tpt. *mp*

Vln. I *ritard. poco a poco*

Vln. II *ritard.*

Vla. *p ritard.*

Vcl. *ritard.*

DB. *ritard.*



CONCERTO PARA TROMPETE

The first system of the musical score includes the following parts and markings:

- B♭ Trp.:** Starts with a *pp* dynamic marking.
- Vln. I:** Starts with a *p* dynamic marking and includes a *tr* (trill) marking.
- Vln. II:** Continues the melodic line.
- Vla.:** Continues the melodic line.
- Vc.:** Includes a *pizz.* (pizzicato) marking and a *p* dynamic marking.
- DB.:** Includes a *pp* dynamic marking and a *pizz.* marking.

The second system of the musical score includes the following parts and markings:

- B♭ Trp.:** Continues with a *p* dynamic marking and includes a *glissando* marking.
- Vln. I:** Continues with a *p* dynamic marking and includes a *tr* marking.
- Vln. II:** Continues with a *p* dynamic marking.
- Vla.:** Continues with a *mf* dynamic marking.
- Vc.:** Continues with a *mf* dynamic marking.
- DB.:** Continues with a *mf* dynamic marking.

18

CONCERTO PARA TROMPETE

Tempo, anterior  $\text{♩} = 132$

15

Br. Tpt. *mf*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vcl. *p*

DB. *pizz.* *p*

arco

Detailed description: This system contains measures 15 through 18. The trumpet part (Br. Tpt.) features a melodic line with slurs and accents, starting at measure 15. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and DB.) provide harmonic support with sustained notes and some movement. The double bass part (DB.) includes a pizzicato section in measure 15 and returns to arco in measure 18. Dynamics are marked as *mf* for the trumpet and *p* for the strings.

16

Br. Tpt. *mf*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vcl. *pp*

DB. *pp*

Detailed description: This system contains measures 19 through 22. The trumpet part (Br. Tpt.) continues its melodic line, marked with *mf*. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and DB.) are marked with *pp* and play sustained notes. Dynamics are marked as *mf* for the trumpet and *pp* for the strings.

CONCERTO PARA TROMPETE

164

B♭ Tpt. *f* *p* *crecendo molto*

Vln. I *crecendo* *mf*

Vln. II *crecendo* *mf*

Vla. *crecendo* *mf*

Vcl. *mf*

DB. *mf*

167

B♭ Tpt. *f* ⑰

Vln. I *trac* *f* *apenas*

Vln. II *trac* *f*

Vla. *trac* *f*

Vcl. *p* *trac* *f* *apenas*

DB. *p* *trac* *f* *(rit.)*

20

CONCERTO PARA TROMPETE

Musical score for measures 1-4. The score includes parts for B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The B♭ Trumpet part features a solo in measure 4. Dynamics include *sf* and *pp*. A *legno* marking is present above the Violin I staff in measure 3.

Musical score for measures 5-8. The score includes parts for B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). Dynamics include *f*. *trinc.* markings are present in measures 6-8 for the Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts.

CONCERTO PARA TROMPETE

118

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

D.B.

*ppp*

*p*

*ppp*

*pizz.*

*p*

121

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

D.B.

*f*

*ff*

*f*

*f*

*arco*

*f*



22

CONCERTO PARA TROMPETE

Musical score for measures 164-167. The score includes parts for B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). Measure 164 features a B♭ Trumpet entry with a trill and a dynamic of *f*. Violin I has a *f* dynamic and a *trinc.* marking. Measures 165-167 show a dynamic progression from *f* to *p*, *mp*, and *mf*. A *trinc. (no corda)* marking is present in measure 165. A *ritardando molto* marking is present in measure 167.

19

Musical score for measures 168-171. The score includes parts for B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). Measure 168 features a B♭ Trumpet entry with a trill and a dynamic of *f*. Violin I has a *f* dynamic and a *trinc.* marking. Measures 169-171 show a dynamic progression from *f* to *ff*. A *trinc. (no corda)* marking is present in measure 169. A *ritardando molto* marking is present in measure 171.

CONCERTO PARA TROMPETE

171

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

DB.

171

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

DB.

*Calma*  
*ndo Lento*

*pp*

*pp ritard. mf*

*Presto*

24

CONCERTO PARA TROMPETE

179 *Lento* *Presto*

B♭ Tpt. *p* *f* *dim.* *ritard.* *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

DB.

184 *Lento* *Presto*

B♭ Tpt. *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

DB.

CONCERTO PARA TROMPETE

188

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

DB.

191

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

DB.

Presto

26 **CONCERTO PARA TROMPETE**

*Meno deciso* *Lento*

199 *ritard.* *p* *trac.* *ritard.* *f* *ritard.* **20**

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

DB.

199

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

DB.



28

## CONCERTO PARA TROMPETE

208 *Andantino*  $\text{♩} = 80$

B+Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

DB.

*pp* *p* *mp*

*pp* *p* *mp*

*pp* *p* *mp*

*pp* *mp - cresc.* *mf*

*f* *p* *f*

210

B+Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

DB.

*cresc.* *mf*

*p* *mf*

*mp* *mf*

*mf*

## CONCERTO PARA TROMPETE

29

214

B♭ Tpt. *1* *pp* *esprantato*  
*a tempo*

Vln. I *pp*  
*a tempo*

Vln. II *pp*  
*a tempo*

Vla. *pp*  
*a tempo a pizz.*

Vc. *pp*  
*a tempo a pizz.*

DB. *pp*

215

B♭ Tpt. *mf*

Vln. I *pp*

Vln. II

Vla.

Vc.

DB.



30

## CONCERTO PARA TROMPETE

222

B♭ Tpt. *div.* *p* ②

Vln. I *p*

Vln. II *pp*

Vcl. *arco* *p* *pp* *pizz.*

Vc. *p* *pp* *pizz.*

DB. *pp*

226

B♭ Tpt. *arco* *mf* *ritard.*

Vln. I *p*

Vln. II

Vcl.

Vc.

DB.

## CONCERTO PARA TROMPETA

31

219 *a tempo* **3**

B♭ Tpt. *p*

Vln. I *mf* *espressivo*

Vln. II *mf* *mf*

Vla. *mf* *mf*

Vc. *arco* *p* *mf* *espressivo*

DB. *arco* *p* *mf*

---

219 *accol.* *Solo* *Molto mosso*

B♭ Tpt. *mf*

Vln. I *p* *arco*

Vln. II *p* *arco*

Vla. *accelerando* *p*

Vc. *accelerando* *mp* *espressivo* *stacc.*

DB. *accelerando* *p* *stacc.*

32

## CONCERTO PARA TROMPETA

④

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

DB.

*f*

⑤

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

DB.

*f*

*cruc.*

*arco*

*solo*

*apreciato*

## CONCERTO PARA TROMPETA

33

296

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

DB.

299

6 Tempo anterior

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

DB.

*ritard.*

*p*

*pp*

*ppp*

*pp*

*ppp*

*pp*

*ppp*

*pp*

34

## CONCERTO PARA TROMPETE

214

B+Tpt. *cruc.* *mf*

Vln. I *p*

Vln. II

Vla.

Vcl.

DB.

214

B+Tpt. *a tempo* **7** *Mais en ovato*

Vln. I *p* *accelerando - cruc.* *f* *molto espressivo*

Vln. II *accelerando - cruc.* *f* *molto espressivo*

Vla. *accelerando - cruc.* *f* *molto espressivo*

Vcl. *arco* *accelerando - cruc.* *f* *molto espressivo*

DB. *arco* *accelerando - cruc.* *f* *molto espressivo*

CONCERTO PARA TROMPETE

262

Musical score for measures 262-265. The score includes staves for B♭ Trompete (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. The B♭ Trompete part is mostly rests. The Violin I part features a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a more rhythmic accompaniment. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with chords and moving lines. The Double Bass part has a steady bass line.

266

Musical score for measures 266-269. The score includes staves for B♭ Trompete (B♭ Tpt.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. The B♭ Trompete part is mostly rests. The Violin I part features a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a more rhythmic accompaniment. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with chords and moving lines. The Double Bass part has a steady bass line. A dynamic marking of *mf* is present in measures 267 and 268.

36

## CONCERTO PARA TROMPETE

270 8 Tempo anterior

B♭ Tpt. *ritard.* *p*

Vln. I *v.* *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pizz.* *pp*

Vc. *pizz.* *pp*

D.B. *pizz.* *pp*

274 *cresc.* *mf* *ritard.*

B♭ Tpt. *p*

Vln. I *pp*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *pizz.* *p*

D.B. *pizz.* *p*

## CONCERTO PARA TROMPETA

37

275 *Lento* *a tempo* ⑨

B♭ Tpt. *mp* *ritard*

Vln. I *p* *f*

Vln. II *pp* *f* *p*

Vla. *pp* *f* *p*

Vc. *pp* *mf*

D.B. *pp* *f*

282

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II *p*

Vla. *p* *f* *p*

Vc. *p*

D.B. *mf* *p*



38

## CONCERTO PARA TROMPETE

286 Solo (10) Lento

B♭ Tpt. *p* *ritard.*

Vln. I *p* *accelerando* *pp*

Vln. II *p* *accelerando* *pp*

Vla. *p* *accelerando* *pp* *p* *ritard.*

Vc. *p* *accelerando* *pp* *p* *ritard.*

D.B. *p* *ritard.*

290 Animato Lento

B♭ Tpt. *mp* *ritard.* *p*

Vln. I *mf* *div. ritard.* *p* *pp*

Vln. II *mf* *div. ritard.* *p* *pp*

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

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

D.B. *ritard.* *pp*

## CONCERTO PARA TROMPETE

39

294

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

40

## CONCERTO PARA TROMPETA

295 Allegro (M.M. ♩ = c. 128)

295

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*f* *mf*

302

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

II

*f* *mf* *cresc.*



42

## CONCERTO PARA TROMPETE

13 Solo 14  
 B♭ Tpt. *mf*  
 Vln. I *mf* *div.* *p* *siccato* *pp*  
 Vln. II *mf* *div.* *p* *siccato* *pp*  
 Vla. *mf* *div.* *p* *siccato* *pp*  
 Vc. *mf* *div.* *p* *pp* *sempre più*  
 D.B. *mf* *div.* *p* *pp* *sempre più*  
 529  
 B♭ Tpt. 15  
 Vln. I *mp*  
 Vln. II *mp*  
 Vla. *mp*  
 Vc. *mp*  
 D.B. *mp*  
*mp*

## CONCERTO PARA TROMPETE

43

537

B♭ Tpt. *mf* *cresc.* *f* *p* *mf* *f*

Vln. I *mf* *p* *poco cresc.*

Vln. II *mf* *p* *poco cresc.*

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

Vc. *mf* *p* *cresc.*

D.B. *mf* *p* *cresc.*

545 (16)

B♭ Tpt. *mf* *f*

Vln. I *mf* *pizz.* *p*

Vln. II *mf* *pizz.* *p*

Vla. *mf* *mf*

Vc. *arco* *mf* *pizz.* *mf*

D.B. *arco* *mf* *pizz.* *mf*

44

## CONCERTO PARA TROMPETE

(17)

550

B♭ Tpt. *mf* *crescendo*

Vln. I *pp* *mp*

Vln. II *pp* *mp*

Vla. *p* *mp* *p* *mp*

Vc. *pp* *mp*

D.B. *pp* *mp*

(18)

556

B♭ Tpt. *f* *dim.* *mf*

Vln. I *mf* *p* *mf*

Vln. II *mf* *p* *mf*

Vla. *mf* *p*

Vc. *mf* *p* *f*

D.B. *mf* *p* *f*





46

## CONCERTO PARA TROMPETE

574

B♭ Tpt. *mf* *f* (20)

Vln. I *p* *f* arco

Vln. II *p* *f* arco

Vla. *p* *f* arco

Vc. *p* *f* arco

D.B. *p* *f* arco

580

B♭ Tpt. *f* *mp* *f* (21) *Meno* *a tempo*

Vln. I *f* *p* *a tempo* *mp*

Vln. II *f* *p* *a tempo* *mp*

Vla. *f* *p* *a tempo* *mp*

Vc. *f* *p* *a tempo* *p*

D.B. *f* *p* *a tempo*



48

## CONCERTO PARA TROMPETE

395

B. Tpt.

24

*mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*p* *f* *f* *f*

405

B. Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*f* *f* *f* *f* *mp* *mp*

## CONCERTO PARA TROMPETE

49

412 Solo  $\text{mf}$  *a tempo* >

B<sup>+</sup>Tpt.

Vln. I *pizz.* *p*

Vln. II *pizz.* *p*

Vla. *mp*

Vc. *pizz.* *pp*

D.B. *pp*

415  $\text{mf}$  *arco* *p* *con lento — não divisi*

B<sup>+</sup>Tpt.

Vln. I *arco* *p* *con lento — não divisi*

Vln. II *arco* *p* *con lento — não divisi*

Vla. *arco* *f* *con lento — não divisi*

Vc. *arco* *p* *con lento — não divisi*

D.B. *arco* *p* *con lento — não divisi*

*p* *p*

50

## CONCERTO PARA TROMPETE

424

B♭ Tpt. *Meno* *accel.*

Vln. I *arco* *f* *(ben cantato)* *accelerando.....a tempo*

Vln. II *arco* *f* *mf* *accelerando.....a tempo*

Vla. *arco* *f* *mf*

Vc. *arco* *f* *mf* *accelerando.....a tempo*

D.B. *f* *mf* *accelerando.....a tempo*

431 *a tempo* 28

B♭ Tpt. *mp*

Vln. I *mp* *pp*

Vln. II *p* *pp*

Vla. *p* *f*

Vc. *p* *f*

D.B. *p*

CONCERTO PARA TROMPETE

435

29

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

441

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*p* *mp* *mf* *f* *acc.*

*p* *f* *mf* *f* *acc.*

*p* *f* *mf* *f* *acc.*

*p* *f* *mf* *f* *acc.*

*p* *f* *mf* *f* *acc.*

52

## CONCERTO PARA TROMPETE

160 Moderato (♩ = c. 80) Largamente

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

450

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*mf*

*f*

*molto espressivo*

*mf*

*mf*

*f*

*sempre*





54

## CONCERTO PARA TROMPETE

32 *Calm o*  $\text{♩} = 60$   
- *espressivo* *crescendo*

B♯ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

465

33

470

*mf* *dim.* *p* *mp*

V

*pp* *pp* *pp* *pp*

## CONCERTO PARA TROMPETA

55

474 *cresc.* *accel.* *rall.* *f* *poco sfret.* *rit.* *f*

B♯ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*f* *pp* *pp* *pp* *pp*

475 *ritard.* *Lento* *a tempo* *f* *p* *pp* **34** *Moderato* (♩ = c. 80)

B♯ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*p* *f* *mf* *mf* *f* *- espressivo* *f*



CONCERTO PARA TROMPETE

492 Allegro (M.M. ♩ = c. 128) 36

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

497



## CONCERTO PARA TROMPETA

59

516

B♭ Tpt. *f* *mf* 59

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *p*

Vc. *pp*

D.B. *pp*

522

B♭ Tpt. *arco* *arco* *accelerando*

Vln. I *mp* *mf* *dim.*

Vln. II *mp* *mf* *dim.*

Vla. *mp* *mf* *dim.*

Vc. *mp* *mf* *dim.*

D.B. *mp* *mf* *dim.*







62

## CONCERTO PARA TROMPETE

553 Presto

44

B♭ Tpt. *f*

Vln. I *fp*

Vln. II *fp*

Vla. *fp*

Vc. *fp*

D.B. *fp*

554

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *mf*

D.B. *mf*

*f*

CONCERTO PARA TROMPETE

585 45

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*fp* *cresc.* *f*

*fp* *cresc.* *f*

*fp* *cresc.* *f*

*fp* *cresc.* *f*

*fp* *cresc.* *f*

589

B♭ Tpt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*crescendo molto* *f* *f*

**ANEXO II****Editoração Eletrônica da Versão para Piano feita por Jordelei dos Santos**

---

**CONCERTO PARA TROMPETE****A MÚSICA**

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

Porto Alegre, 15 de março de 1978.

Alfredo Dias

### HISTÓRICO:

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

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

O Autor

# CONCERTO

para Trompete e orquestra de Cordas

Alfredo Dias

Allegro  $\text{♩} = 152$

Piano

The musical score is written for Piano and consists of five systems of staves. The first system is marked 'Allegro' with a tempo of quarter note = 152. The score includes dynamic markings such as *f*, *fp*, and *mp*. The music is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

Copyright: Jurdicei dos Santos 2003

## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

2

Musical score for piano and strings, measures 22-25. The piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A second ending bracket is shown above measures 23-25. Dynamics include *mf* and *f*. The string part provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Musical score for piano and strings, measures 26-29. The piano part continues with melodic and rhythmic development. Dynamics include *f*, *mf*, and *f*. The string part maintains its accompaniment with some melodic movement.

Musical score for trumpet and piano, measures 30-33. The trumpet part (labeled "Trompete em Eb") has a melodic line starting in measure 31. Dynamics include *mp*, *p*, *f*, and *mp*. The piano part provides accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Musical score for piano and strings, measures 34-37. The piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The string part provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

3

First system of the musical score. It features a single melodic line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The piano part includes a dynamic marking of *mp* and a *f* marking. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Second system of the musical score. It features a single melodic line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The piano part includes a dynamic marking of *mp*. A first ending bracket is present above the first measure of the upper staff.

Third system of the musical score. It features a single melodic line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The piano part includes a dynamic marking of *mf*. The music continues with a melodic line in the upper staff.

Fourth system of the musical score. It features a single melodic line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The piano part includes a dynamic marking of *mf*. The music continues with a melodic line in the upper staff.



## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

4

First system of the musical score. The top staff is for the Trumpet, starting with a measure marked with a circled '5'. The piano accompaniment consists of two staves. Dynamics include *p* (piano) for both the trumpet and the piano accompaniment.

Second system of the musical score. The top staff continues the trumpet line. The piano accompaniment features a more active texture. Dynamics include *f* (forte) for both the trumpet and the piano accompaniment.

Third system of the musical score. The top staff has a measure marked with a circled '5'. The piano accompaniment is characterized by dense chordal textures. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) for both the trumpet and the piano accompaniment.

Fourth system of the musical score. The top staff continues the trumpet line. The piano accompaniment maintains its active texture. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) for both the trumpet and the piano accompaniment.



## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

5

First system of the musical score. It features a single treble clef staff at the top with a measure rest and a box containing the number 7. Below it is a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. The piano part includes a *mf* dynamic marking and a crescendo hairpin.

Second system of the musical score. It features a grand staff with piano accompaniment. The piano part includes *f* and *mf* dynamic markings.

Third system of the musical score. It features a single treble clef staff at the top with a measure rest and a box containing the number 8. Below it is a grand staff with piano accompaniment. The piano part includes *f* and *p* dynamic markings.

Fourth system of the musical score. It features a grand staff with piano accompaniment. The piano part includes *f* and *p* dynamic markings.

## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

6

First system of the musical score. The top staff is for the Trompete (Trumpet), starting at measure 25. The bottom two staves are for the Orquestra de Cordas (String Orchestra). The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the trumpet and a rhythmic accompaniment in the strings. Dynamics include *sf* and *p*.

Second system of the musical score. The top staff continues the trumpet part, and the bottom two staves continue the string accompaniment. Dynamics include *f*.

Third system of the musical score. The top staff continues the trumpet part, and the bottom two staves continue the string accompaniment. Dynamics include *f*.

Fourth system of the musical score. The top staff continues the trumpet part, and the bottom two staves continue the string accompaniment. Dynamics include *f a tempo*. Measure numbers 26, 27, and 28 are indicated at the beginning of the system.

## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

7

First system of the musical score. The top staff is for the Trompete (Trumpet) and the bottom two staves are for the Orquestra de Cordas (String Orchestra). The music is in 2/4 time and features a melodic line in the trumpet and a rhythmic accompaniment in the strings. Dynamics include *mf* and *mf*.

Second system of the musical score. The top staff is for the Trompete and the bottom two staves are for the Orquestra de Cordas. The music continues with a melodic line in the trumpet and a rhythmic accompaniment in the strings. Dynamics include *ff* and *ff*. A measure number '11' is indicated above the trumpet staff.

Third system of the musical score. The top staff is for the Trompete and the bottom two staves are for the Orquestra de Cordas. The music continues with a melodic line in the trumpet and a rhythmic accompaniment in the strings. Dynamics include *mp* and *mp*.

Fourth system of the musical score. The top staff is for the Trompete and the bottom two staves are for the Orquestra de Cordas. The music continues with a melodic line in the trumpet and a rhythmic accompaniment in the strings. Dynamics include *f*, *fp*, and *mp*.

Fifth system of the musical score. The top staff is for the Trompete and the bottom two staves are for the Orquestra de Cordas. The music continues with a melodic line in the trumpet and a rhythmic accompaniment in the strings. Dynamics include *mf* and *mf*. A measure number '12' is indicated above the trumpet staff.

## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

8

Musical score for Trompete and Orquestra de Cordas, measures 117-121. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The trumpet part (top staff) begins with a melodic line, and the string orchestra (bottom staff) provides harmonic support. A dynamic marking of *ritardando* is present above the string staff in measure 119.

Musical score for Trompete and Orquestra de Cordas, measures 122-129. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The trumpet part (top staff) begins with a melodic line, and the string orchestra (bottom staff) provides harmonic support. The tempo is marked *Moderato* with a metronome marking of  $\text{♩} = 112$ . Dynamic markings of *mp* are present in measures 122 and 123.

Musical score for Trompete and Orquestra de Cordas, measures 130-133. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The trumpet part (top staff) continues with a melodic line, and the string orchestra (bottom staff) provides harmonic support. A dynamic marking of *mf* is present in measure 130.

Musical score for Trompete and Orquestra de Cordas, measures 134-137. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The trumpet part (top staff) continues with a melodic line, and the string orchestra (bottom staff) provides harmonic support. A dynamic marking of *mf* is present in measure 134.



## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

9

117

ad libitum

118

ad libitum

119

120

121

tempo primo

mf

122

tempo primo

mf

123

124

125

p

mf

126

127

128

129

f

130

131

132

## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

10

Measures 146-150. The trumpet part (top staff) begins with a dynamic marking of *mf* and a slur over the first six notes. The tempo marking *ritardando* is placed below the staff, and the dynamic changes to *f* at measure 150. The piano accompaniment (bottom staves) starts with a *mf* dynamic and a slur over the first six notes. The tempo marking *acelerando* is placed below the piano part, and the dynamic changes to *f* at measure 150. A box containing the number 17 is positioned above the trumpet staff at the end of measure 150.

Measures 151-155. The piano part consists of two staves. The right hand features a series of sixteenth-note runs with slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Measures 156-160. The piano part continues with two staves. The right hand has a melodic line with slurs and dynamic markings of *mf* and *f*. The left hand has a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *mf* and *f*.

Measures 161-165. The piano part continues with two staves. The right hand has a melodic line with slurs and dynamic markings of *f* and *mf*. The left hand has a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* and *mf*.

## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

11

The image displays a page of a musical score for a concerto. The score is written for a trumpet and a string orchestra. It consists of five systems of music, each with a trumpet staff and a grand staff (piano and bass staves). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *f* (forte) and *ff* (fortissimo). Measure numbers 18, 19, 20, 21, and 22 are indicated at the beginning of their respective systems. The trumpet part features melodic lines with slurs and accents, while the piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The bass part often plays a steady rhythmic accompaniment.

## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

12

Musical score for Trompete and Orquestra de Cordas, page 12. The score is divided into two main systems. The first system (measures 173-182) features the Trompete part with a **Cadenza** section marked *Lento* and *Presto*. The String Orchestra part includes a **Cadenza** section. The second system (measures 183-195) continues the Trompete part with *Lento* and *Presto* markings, and the String Orchestra part with *Molto* and *f* markings. A measure number **20** is indicated in a box above the Trompete staff at measure 195.



## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

13

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some eighth-note movement. The lower staff is in bass clef and features a melodic line with eighth-note patterns and some longer notes, including a half note. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

The second system of the musical score also consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, some beamed together. A large slur covers the entire upper staff. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, mostly triads, with some eighth-note movement. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present. The tempo marking *Larghetto* is also present. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

## CONCERTO para Trompeire e Orquestra de Cordas

14

## II

Balada  $\text{♩} = \infty$ 

mp

*f*

*mp*

Musical score for the beginning of the Ballade, measures 1-4. The score is in 3/4 time and B-flat major. The piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *mp*, *f*, and *mp*.

*mf*

Musical score for the Ballade, measures 5-8. The piano part continues with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *mf*.

Trompe em Bb

*p*

*p*

Musical score for the Trombone part, measures 1-4. The score is in 3/4 time and B-flat major. The trombone part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *p* and *p*. A first ending bracket is present over measures 2-4.

Musical score for the Ballade, measures 9-12. The piano part continues with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

Pio Mosso

31

32

33

## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

16

First system of the musical score. It features a single melodic line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Second system of the musical score. The upper staff contains a melodic line with a fermata over the first measure, marked with a '3' in a box. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Third system of the musical score. The upper staff has a melodic line with a fermata over the first measure, marked with a '5' in a box. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand.

Fourth system of the musical score. The upper staff contains a melodic line with a fermata over the first measure, marked with a '4' in a box. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and features a more active bass line.

## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

17

31 32 33 34 35 36 37 38

7 *Pio Mosso*

*poco* *f*

*mf*

*p*



## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

18

72

Lento a tempo

mf f mp

73

f mf

74

Lento

p

p

75

p

p

## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

19

## III

Allegro  $\text{♩} = 120$

*f*

1

10

2

20





## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

21

First system of the musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff for the trumpet and a grand staff (treble and bass clefs) for the string orchestra. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. A square box containing the number '4' is positioned above the first measure of the trumpet staff. The trumpet part begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a half note D5. The string orchestra accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the trumpet staff in the second measure.

Second system of the musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff for the trumpet and a grand staff for the string orchestra. A square box containing the number '7' is positioned above the fifth measure of the trumpet staff. The trumpet part continues with quarter notes D5, C5, Bb4, and A4, followed by eighth notes G4, F4, E4, and D4. The string orchestra accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed below the trumpet staff in the second measure.

Third system of the musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff for the trumpet and a grand staff for the string orchestra. A square box containing the number '8' is positioned above the eighth measure of the trumpet staff. The trumpet part features a complex melodic line with sixteenth notes and a half note. The string orchestra accompaniment includes a prominent sixteenth-note figure in the bass clef. Dynamic markings of *f* and *mf* are present throughout the system.

Fourth system of the musical score. It consists of two staves: a single treble clef staff for the trumpet and a grand staff for the string orchestra. The trumpet part continues with a melodic line of quarter notes. The string orchestra accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef.

## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

22

7

10

11

12

*p*

*f*

*mp*

*f*

*p*

*f*

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

First system of musical notation, measures 115-120. It features a trumpet line with a box containing the number 115 above the first measure. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *mf* and *f*.

Second system of musical notation, measures 121-126. It features a trumpet line with a box containing the number 121 above the first measure. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f*.

Third system of musical notation, measures 127-132. It features a piano accompaniment with dynamic markings such as *f*.

Fourth system of musical notation, measures 133-138. It features a trumpet line with a box containing the number 133 above the first measure. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *mf*.

## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

24



System 1: Measures 121-126. The top staff (Trompete) features a melodic line with a dynamic marking of *mp* and a first ending bracket labeled '16' over measures 125-126. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand.



System 2: Measures 127-132. The top staff (Trompete) continues the melodic line with a dynamic marking of *mp* and a first ending bracket labeled '17' over measures 131-132. The piano accompaniment features chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand.



System 3: Measures 133-138. The top staff (Trompete) is mostly silent, with a dynamic marking of *mp* and a first ending bracket labeled '18' over measures 137-138. The piano accompaniment continues with chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand.



System 4: Measures 139-144. The top staff (Trompete) features a melodic line with a dynamic marking of *mp* and a first ending bracket labeled '19' over measures 143-144. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand.



## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

25

Musical score for Trompete and Orquestra de Cordas, measures 13-18. The score is in 4/4 time and G major. The trumpet part (top staff) features a melodic line with dynamics *mf*, *f*, and *ff*. The piano accompaniment (bottom staves) consists of chords and a bass line with dynamics *f*, *mf*, and *f*.

Musical score for Trompete and Orquestra de Cordas, measures 19-24. The tempo is marked *Moderato*. Measure 20 is marked with a box containing the number 20. The trumpet part (top staff) has a melodic line. The piano accompaniment (bottom staves) features a complex texture with chords and a bass line, including a *ff* dynamic marking.

Musical score for Trompete and Orquestra de Cordas, measures 25-30. The piano accompaniment (bottom staves) features a complex texture with chords and a bass line, including a *ff* dynamic marking. Measure 29 is marked with a box containing the number 21.

Musical score for Trompete and Orquestra de Cordas, measures 31-36. The piano accompaniment (bottom staves) features a complex texture with chords and a bass line.

## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

26

21 *Cadente*  $\text{♩} = 66$

*mp*

22 *mf* *p* *mp*

23 *f* *p*

24 *Moderato*  $\text{♩} = 90$

*a piacere*

## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

27

Musical score for measures 23-25. The score is written for a trumpet and a string orchestra. The trumpet part (top staff) begins at measure 23 with a melodic line. The string orchestra part (bottom staff) provides harmonic support. Dynamics include *mf* and *accel*. A box containing the number 25 is placed above the trumpet staff at the start of measure 25.

Musical score for measures 26-30. The score is written for a trumpet and a string orchestra. The tempo is marked *Allegro moderato*. The trumpet part (top staff) has a melodic line. The string orchestra part (bottom staff) features a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*. A box containing the number 26 is placed above the trumpet staff at the start of measure 26.

Musical score for measures 31-35. The score is written for a trumpet and a string orchestra. The trumpet part (top staff) has a melodic line. The string orchestra part (bottom staff) features a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 36-40. The score is written for a trumpet and a string orchestra. The trumpet part (top staff) has a melodic line. The string orchestra part (bottom staff) features a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mp* and *p*. A box containing the number 27 is placed above the trumpet staff at the start of measure 36.





## CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

29

Musical score for measures 232-238. The top staff is a single melodic line with a box containing the number 31 above it. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and some melodic fragments. A dynamic marking *f* is present.

Musical score for measures 239-245. The top staff is mostly empty, with a box containing the number 31 and the text *Meno - Meno* above it. The bottom staff continues the piano accompaniment from the previous system, with a dynamic marking *f*.

Musical score for measures 246-251. The top staff begins with the tempo marking *Presto 1.100* and contains a melodic line with a box containing the number 31 and the text *Meno - Meno* above it. The bottom staff is a piano accompaniment with a dynamic marking *f*.

Musical score for measures 252-257. The top staff begins with the tempo marking *Presto 1.100* and contains a melodic line. The bottom staff is a piano accompaniment with a dynamic marking *f*.

CONCERTO para Trompete e Orquestra de Cordas

System 1: Musical score for measures 23-28. The upper staff is a treble clef with a melodic line of eighth notes. The lower staff is a bass clef with a harmonic accompaniment of chords.

System 2: Musical score for measures 29-34. Measure 29 is marked with a circled '30'. The upper staff has a melodic line starting in measure 30. The lower staff has a harmonic accompaniment. Dynamics include *fp* and *mf*.

System 3: Musical score for measures 35-38. The upper staff has a melodic line with a slur and crescendo hairpins. The lower staff has a harmonic accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*.



## ANEXO III

## Documentos sobre Alfredo Silveira Dias Filho

| SEXO   |  |  | COR                        |  |  | ESTADO CIVIL E IDADE   |     |      |
|--|--|--|----------------------------|--|--|--|-----|------|
| Masculino  |  |  | Branca                     |  |  | Casado, com 63 anos de idade   |     |      |
| NATALIDADE   |  |  | DOCUMENTO DE IDENTIFICAÇÃO |  |  | ELEITOR  |     |      |
| Porto Alegre-RS  |  |  | X.X.X.X.X.X.X.X.           |  |  | Sim  |     |      |
| FILIAÇÃO E RESIDÊNCIA  |  |  |                            |  |  |  |     |      |
| Filho de Alfredo Silveira Dias e Lucia Oliveira Dias e era residente na(o) Rs-040, Km 37, Nº 23. 356, Viamão-RS.   |  |  |                            |  |  |  |     |      |
| DATA E HORA DE FALECIMENTO   |  |  |                            |  |  | DIA  | MÊS | ANO  |
| Vinte e cinco de março de um mil e novecentos e noventa e quatro, às onze horas e quinze minutos   |  |  |                            |  |  | 25   | 03  | 1994 |
| LOCAL DE FALECIMENTO   |  |  |                            |  |  |  |     |      |
| Hospital Ernesto Dornelles, Porto Alegre, Rio Grande do Sul  |  |  |                            |  |  |  |     |      |
| CAUSA DA MORTE   |  |  |                            |  |  |  |     |      |
| Insuficiência respiratória, carcinoma de pulmão. Tipo de morte: natural.   |  |  |                            |  |  |  |     |      |
| SEPULTAMENTO/CREMAÇÃO (MUNICÍPIO E CEMITÉRIO, SE CONHECIDO)  |  |  |                            |  |  | DECLARANTE   |     |      |
| Cemitério da Irmandade São Miguel e Almas em Porto Alegre-RS   |  |  |                            |  |  | Ester Perfeito Goularte  |     |      |
| NOME E NÚMERO DE DOCUMENTO DO MÉDICO QUE ATESTOU O ÓBITO   |  |  |                            |  |  |  |     |      |
| Cyro Alfredo Pinto Soares Leães, CRM nº 5.229  |  |  |                            |  |  |  |     |      |
| OBSERVAÇÕES AVERBAÇÕES   |  |  |                            |  |  |  |     |      |
| Era casado com Ester Perfeito Goularte. Óbito registrado em vinte e cinco de março de um mil e novecentos e noventa e quatro (25/03/1994). Era funcionário público estadual inativo. Não deixou bens. Não deixou testamento. Deixou os filhos(as) Tatiana e Mariele, com 18 e 13 anos de idade, respectivamente. |  |  |                            |  |  |  |     |      |
| Registro Civil das Pessoas Naturais da 4ª Zona<br>Titular do Ofício: Edair José Carneiro<br>Comarca: Porto Alegre<br>Porto Alegre - RS<br>Av. Osvaldo Aranha, 374 - Bairro Bom Fim<br>Fone: (51) 3227-2217   |  |  |                            |  |  | O conteúdo da certidão é verdadeiro. Dou fé.<br>Porto Alegre, 11 de abril de 2013. |     |      |
| Selo Digital de Fiscalização Notarial e Registral<br>(Lei Estadual n.12.692/2006):<br>Certidão: R\$ 18,10 - Processamento eletrônico: R\$ 3,10 - Selos: R\$ 0,85 - Nota nº 174564<br>A validade dos selos digitais poderá ser consultada no site do Tribunal de Justiça: www.tjrs.jus.br                         |  |  |                            |  |  | 0466.00.1200001.22024<br>Anderson Edalmir Carneiro<br>Escrevente Autorizado        |     |      |
| Selo Digital de Fiscalização Notarial e Registral<br>(Lei Estadual n.12.692/2006):<br>Certidão: R\$ 18,10 - Processamento eletrônico: R\$ 3,10 - Selos: R\$ 0,85 - Nota nº 174564<br>A validade dos selos digitais poderá ser consultada no site do Tribunal de Justiça: www.tjrs.jus.br                         |  |  |                            |  |  | Registro Civil das Pessoas Naturais da 4ª Zona<br>PORTO ALEGRE                     |     |      |



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

## DECLARAÇÃO

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

Porto Alegre, 10 de abril de 2013.

  
João Gastão Teller Flores  
Superintendente Administrativo e Financeiro.



FUNDAÇÃO  
DEC. Nº 17.173  
DE 22/01/1965  
RS - PORTO ALEGRE





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

TRIBUNAL DE CONTAS  
PROTOCOLADO  
Dia 28

07289

-8. JAN. 1986

SECRETARIA DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
ALLEGRE

Registro nº **XXI 179 - 85**

DECRETO DE N.º 40  
Publicado no Diário Oficial  
de: **4 JUL 1985**

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

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

PALÁCIO PIRATINI, em Porto Alegre, 13 MAI 1985

TRIBUNAL DE CONTAS

RELATOR: EURICO TRINDADE NEVES

REGISTRADO

SESSÃO DE 12 DEZ 1985

SECRETARIA: *María Wilfrides Rodríguez*  
Secretária da 2ª Câmara

*Francisco de Paula Galzoni Mena da Cunha*  
GOVERNADOR DO ESTADO  
SECRETÁRIO DE ESTADO DA EDUCAÇÃO  
FRANCISCO DE PAULA GALZONI MENA DA CUNHA  
Secretário de Estado da Educação e Cultura



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

C E R T I D ã O

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



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

.....

fls. 2

efetivo em dezembro (305) dias; - Ano de 1967 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de dezembro, todo o período (365) dias; - Ano de 1968 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de março; efetivo 20 dias em abril, com dez (10) dias em licença saúde; efetivo de 1º de maio a 31 de julho; efetivo 30 dias em agosto, com uma (1) falta não justificada; efetivo de 1º de setembro a 31 de dezembro (365) dias; - Ano de 1969 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de dezembro, todo o período (365) dias; - Ano de 1970 -efetivo de 1º de janeiro a 30 de junho; efetivo 28 dias em julho, com três(3) faltas justificadas; efetivo de 1º de agosto a 31 de dezembro, (365) dias; - Ano de 1971 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de março; efetivo 29 dias em abril, com uma (1) falta justificada; efetivo em maio; efetivo 29 dias em junho, com uma (1) falta justificada; efetivo de 1º de julho a 30 de setembro; efetivo 30 dias em outubro, com uma (1) falta justificada; efetivo 28 dias em novembro, com duas (2) faltas justificadas; efetivo em dezembro (365) dias; - Ano de 1972 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de dezembro, todo o período (366) dias; - Ano de 1973 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de dezembro, todo o período (365) dias; - Ano de 1974 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de março; efetivo 27 dias em abril, com uma (1) falta não justificada e duas (2) justificadas; efetivo em maio; efetivo 29 dias em junho, com uma (1) falta não justificada; efetivo 29 dias em julho, com duas (2) faltas não justificadas; efetivo 29 dias em agosto, com três, diggo, duas (2) faltas não justificadas; efetivo 28 dias em setembro, com duas (2) faltas não justificadas; efetivo 28 dias em outubro, com três (3) faltas não justificadas; efetivo 27 dias em novembro, com três (3) faltas não justificadas; efetivo 29 dias em dezembro, com duas (2) faltas não justificadas (337) dias; - Ano de 1975 -efetivo de 1º de janeiro a 30 de abril; efetivo 28 dias em maio, com três (3) faltas justificadas; efetivo de 1º de junho a 31 de dezembro (365) dias; - Ano de 1976 -efetivo de 1º de janeiro a 30 de novembro; efetivo 17 dias em dezembro, em licença saúde de catorze dias (14), (366) dias; - Ano de 1977 -efetivo de 1º de janeiro a 31 de agosto; efetivo 29 dias em setembro, com uma (1) falta justificada; efetivo de 1º de outubro a 31 de dezembro (365) dias; - Ano de 1978 - efetivo de

.....





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

..... fls. 3

1º de janeiro a 31 de maio; efetivo 5 dias em junho, em licença saúde de vinte e cinco (25) dias; efetivo em julho; efetivo 30 dias em agosto, com uma (1) falta não justificada; efetivo de 1º de setembro a 31 de dezembro (364) dias; - Ano de 1979 - efetivo de 1º de janeiro a 31 de julho; efetivo 28 dias em agosto, com três (3) faltas não justificadas; efetivo de 1º de setembro a 31 de dezembro (362) dias; - Ano de 1980 - efetivo de 1º de janeiro a 30 de setembro; efetivo 28 dias em outubro, com três faltas não justificadas, digo, justificadas; efetivo 25 dias em novembro, em licença saúde de cinco (5) dias; efetivo em dezembro (366) dias; - Ano de 1981 - efetivo de 1º de janeiro a 31 de dezembro (365) dias; - Ano de 1982 - efetivo de 1º de janeiro a 31 de março; efetivo 29 dias em abril, com uma (1) falta justificada; efetivo de 1º de maio a 30 de novembro; efetivo 16 dias em dezembro, com quinze (15) dias em licença saúde e uma (1) falta justificada (365) dias; - Ano de 1983 - efetivo de 1º de janeiro a 31 de agosto; efetivo 5 dias em setembro; em licença saúde de 06 de setembro a 14 de novembro, com efetividade de 14 dias no mês; efetivo 30 dias em dezembro, com uma (1) falta justificada (365) dias; - Ano de 1984 - efetivo de 1º de janeiro a 30 de setembro; efetivo 17 dias em outubro, em licença saúde de catorze (14) dias; efetivo de 1º de novembro a 31 de dezembro (366) dias; - Ano de 1985 - efetivo de 1º de janeiro a 32 de março (81) dias. O tempo de serviço público estadual, até esta data, é de 10.197 (dez mil cento e noventa e sete) dias, somados a 2.513 (dois mil quinhentos e treze) dias de serviço público - federal, prestados ao Ministério do Exército, devidamente averbado (processo nº 00169/71-OSPA), e 598 (quinhentos e noventa e oito) dias, ou seja: 1/6 do tempo de serviço estadual, na conformidade do disposto na Lei nº 4.585, de 14.10.1963, face as disposições constantes na Ordem de Serviço nº 15/82, publicada no Diário Oficial de 29.10.1963, perfazendo o total de 13.308 (treze mil, trezentos e oito) dias, ou: 36 anos, 05 meses e 18 dias, descontadas as faltas não justificadas e os períodos para cômputo de 1/6 da Lei Suely. Por tempo de serviço público estadual, foram-lhe concedidos oito (8) avanços, gratificação adicional - de 15%, posteriormente, a de 25%, previstas no art. 110 da Lei

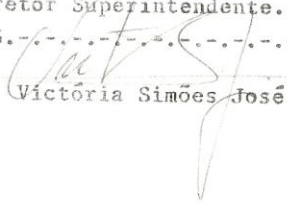




ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL  
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA  
**FUNDAÇÃO ORQUESTRA SINFÔNICA DE PORTO ALEGRE**

..... fls. 4

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

  
Victória Simões José

Visto :

Diretor Superintendente

## ANEXO IV

### Questionário Técnico-interpretativo e resposta dos Sujeitos

#### Questões Pessoais.

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

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

### Primeiro Movimento

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

B♭ Tpt. *cresc. poco a poco* *cresc.* *f*

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

B♭ Tpt. *ten.* *ceder*

Vln. I *ceder*

Vln. II *ceder*

Vla. *ceder*

Vc. *p* *ceder*

Cb. *arco* *ceder*

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

The image shows a musical score for measures 127 to 136. The instruments are B♭ Tpt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, and *pp*, and performance instructions like *arco* and *pizz.* A circled number '14' is placed above the first measure of the B♭ Tpt. staff.

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

## Segundo Movimento

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

The image shows a musical score for three instruments: B♭ Trumpet, Violin I, and Violin II, covering measures 277 to 282. The B♭ Trumpet part begins in measure 277 with a melodic line, marked with a *cresc.* (crescendo) and *mf* (mezzo-forte) dynamic. It features a fermata in measure 280 and a *ritard.* (ritardando) in measure 282. Violin I has a *pp* (pianissimo) dynamic in measure 277 and a fermata in measure 280. Violin II has a *p* (piano) dynamic in measure 282.

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

### Terceiro Movimento

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

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

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

### Primeiro Movimento

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

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

### **Segundo Movimento**

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

### **Terceiro Movimento**

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



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

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

### **Primeiro Movimento**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Segundo Movimento

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

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

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

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

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

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

### Terceiro Movimento

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

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

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

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

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

Sempre pensar em variações de dinâmicas. É o tempero.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Primeiro Movimento

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Segundo Movimento**

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

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

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

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

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

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

### **Terceiro Movimento**

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

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

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



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

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

**Seguiria as indicações originais de dinâmica.**

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

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

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

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

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

**Neste caso, utilizando meio pistão.**

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

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

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

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