



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM MÚSICA

WALESKA SCARME BELTRAMI

MÚSICA BRASILEIRA PARA TROMPA E PIANO:
UM REPERTÓRIO DESCONHECIDO

CAMPINAS – 2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Bibliotecário: Liliâne Forner – CRB-8 / 6244

B419m	Beltrami, Waleska Scarne. Música brasileira para trompa e piano – um repertório desconhecido. / Waleska Scarne Beltrami. – Campinas, SP: [s.n.], 2006. Orientador: Lenita Waldige Mendes Nogueira. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. 1. Música brasileira. 2. Trompa e Piano (instrumento musical). 3. Música de Câmara. 4. Compositores-Brasil. 5. Século XX e XXI. I. Nogueira, Lenita Waldige Mendes. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.
-------	--

Titulo em inglês: "Brazilian chamber music for horn and piano – an unkown repertoire"

Palavras-chave em inglês (Keywords): Brazilian music – horn and piano – chamber music
brazilian composers – century XX and XXI

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Prof^o Dr^a Lenita Waldige Mendes Nogueira

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco

Prof. Dr. Sérgio Cascapera

Prof. Dr. Mauricy Matos Martin

Prof. Dr. Nailson de Almeida Simões

Data da defesa: 14 de Julho de 2006

WALESKA SCARME BELTRAMI

**MÚSICA BRASILEIRA PARA TROMPA E PIANO:
UM REPERTÓRIO DESCONHECIDO**

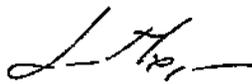
Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música sob a orientação da Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira.

CAMPINAS - 2006

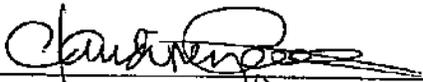
Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

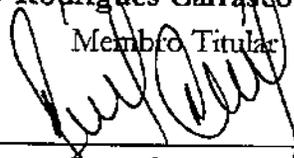
Defesa de **Dissertação de Mestrado em Música**, apresentada pela
Mestranda **Waleska Scarme Beltrami - RA 992573**, como parte dos requisitos para a obtenção
do título de **MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira - DM/IA - UNICAMP
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco - DM/IA - UNICAMP
Membro Titular



Prof. Dr. Sergio Cascapera - DM/IA - USP
Membro Titular

Dedico este trabalho à minha
Família e a todas as pessoas
engajadas na área de pesquisa
musical no país.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira pela orientação e apoio para realização deste trabalho.

Aos compositores Osvaldo Lacerda, Ernst Mahle, Káthia Bonna e Claudiney Carrasco pelo carinho e inestimável atenção para com esta pesquisa.

Ao amigo Antonio José Augusto pela amizade, pelo incentivo e imprescindível ajuda durante a pesquisa do repertório.

Aos Professores e Funcionários do Instituto de Artes e da Biblioteca, meus agradecimentos pelos serviços prestados.

À pianista Káthia Bonna, que contribuiu para a elaboração do CD anexo a esta dissertação, meus sinceros agradecimentos.

Ao técnico de estúdio Eduardo Avellar, pela dedicação durante a gravação do CD que acompanha este trabalho.

Ao Prof. Luiz Garcia, pela excelente orientação e dedicação durante minhas aulas de trompa.

Aos meus avós e familiares pela incansável torcida.

Aos meus pais, pelo carinho, apoio e amor incondicionais.

Ao Thiago, pelo amor, amizade, companheirismo e incentivo.

RESUMO

Esta pesquisa identifica o surgimento e a formação do repertório de obras brasileiras compostas para a formação trompa e piano. Consciente da importância e necessidade de estudos direcionados ao repertório brasileiro de trompa, este trabalho visa a divulgação destas obras e dos respectivos compositores, contribuindo para a bibliografia sobre o assunto. A metodologia englobou o estudo dos compositores e obras, além dos aspectos relacionados à composição dessas obras como caráter, extensão, dinâmica, material e estrutura. Esta dissertação também apresenta a gravação em CD das nove obras estudadas interpretadas pela autora, a editoração das partituras manuscritas, o levantamento de dados biográficos dos compositores, uma entrevista com os mesmos evidenciando sua visão pessoal sobre a obra, além de um catálogo completo das obras encontradas durante a pesquisa.

Palavras-chave: Trompa, Trompa e Piano, Música de câmara, Compositores brasileiros, Século XX e XXI

ABSTRACT

This research intends to identify the sprouting and the formation of the Brazilian repertoire for horn and piano. Aware of need and importance of studies addressed to the horn Brazilian repertoire, this work aims at to the spreading of these works and these composers as a contribution for its bibliography. The methodology unites the study of the history of composers and works, beyond the aspects related to the composition as character, extension, dynamics, material and structure. This essay also includes a compact disc with the nine pieces played by Waleska Beltrami, an edition of the handwritten scores, a study of the composers biographical data, an interview with the composers evidencing their considerations about their own compositions, beyond a complete catalogue with all pieces found in this research.

Key Words: Horn, Horn and Piano, Chamber Music, Brazilian Composers, Century XX and XXI.

SUMÁRIO

Lista de tabelas.....	p 1
Lista de figuras.....	p 3
Introdução.....	p 9

CAPÍTULO 1 – OS COMPOSITORES E O REPERTÓRIO

1.1 - J. Octaviano - “Canto Elegíaco” – 1918.....	p 13
1.2 - Villa-Lobos – “Choros nº4” – 1926.....	p 25
1.3 - Assis Republicano – “Concertino” – 1938.....	p 29
1.4 - Francisco Braga – “Chant d’Autmne” – 1943.....	p 57
1.5 - Carlos Anes – “A Caça” – 1959.....	p 69
1.6 - José Siqueira – “Três Estudos” –1964.....	p 81
1.7 - Ernst Mahle – “Sonatina” – 1972.....	p 105
1.8 - Osvaldo Lacerda – “Ária” – 1983.....	p 121
1.9 - Káthia Bonna – “Imagens” – 1999.....	p 141
1.10 - Claudiney Carrasco – “Bruxas Musicais - I. Waleska” – 2005.....	p 157

CAPÍTULO 2 – ENTREVISTAS

2.1 - Ernst Mahle.....	p 177
2.2 - Osvaldo Lacerda.....	p 181
2.3 - Káthia Bonna.....	p 187
2.4 - Claudiney Carrasco.....	p 193

CONCLUSÃO.....p 201

BIBLIOGRAFIA.....p 205

ANEXOS

Anexo 1 - Catálogo de obras para trompa e piano encontradas na pesquisa.....p 209

Anexo 2 - Partituras originais das obras estudadas na pesquisa.....p 215

Anexo 3 - Partituras das obras mencionadas na pesquisa.....p 269

Anexo 4 - Gravação das obras selecionadas na pesquisa em CD.....p 307

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Composições para trompa de J. Octaviano.....	p 14
Tabela 2 – Composições para trompa de Francisco Braga.....	p 60
Tabela 3 – Composições para trompa de José Siqueira.....	p 83
Tabela 4 – Composições para trompa de Ernst Mahle.....	p 107
Tabela 5 – Composições para trompa de Osvaldo Lacerda.....	p 122

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Scherzo</i> , J. Octaviano, versão para trompa em fã, trompa, compassos 14 a 18.....	p 14
Figura 2 – <i>Scherzo</i> , J. Octaviano, versão para trompa em fã, trompa, compassos 178 a 182.....	p 14
Figura 3 – <i>Canto Elegíaco</i> , J. Octaviano, trompa em fã e piano, compassos 5 a 11.....	p 15
Figura 4 – <i>Canto Elegíaco</i> , J. Octaviano, trompa em fã, extensão.....	p 16
Figura 5 – <i>Canto Elegíaco</i> , J. Octaviano, trompa em fã, compassos 46 a 52.....	p 16
Figura 6 – <i>Canto Elegíaco</i> , J. Octaviano, piano, compassos 27 a 33.....	p 17
Figura 7 – <i>Concertino</i> , Assis Republicano, trompa em fã, compassos 9 a 12.....	p 31
Figura 8 – <i>Concertino</i> , Assis Republicano, trompa em fã, compassos 18 a 19.....	p 31
Figura 9 – <i>Concertino</i> , Assis Republicano, trompa em fã, compassos 54 a 56.....	p 31
Figura 10 – <i>Concertino</i> , Assis Republicano, trompa em fã, compassos 165 a 168.....	p 32
Figura 11 – <i>Concertino</i> , Assis Republicano, trompa em fã, extensão.....	p 32
Figura 12 – <i>Canto de Outono</i> , Francisco Braga, trompa em fã, compassos 1 a 8.....	p 60
Figura 13 – <i>Canto de Outono</i> , Francisco Braga, piano, compassos 24 a 27.....	p 61
Figura 14 – <i>Canto de Outono</i> , Francisco Braga, trompa em fã, extensão.....	p 61
Figura 15 – <i>A Caça</i> , Carlos Anes, trompa em fã, extensão.....	p 70
Figura 16 – <i>A Caça</i> , Carlos Anes, trompa em fã, compassos 1 a 4.....	p 70
Figura 17 – <i>A Caça</i> , Carlos Anes, piano, compassos 1 a 4.....	p 71
Figura 18 – <i>A Caça</i> , Carlos Anes, trompa em fã e piano, compassos 37 a 40.....	p 71
Figura 19 – <i>Três Estudos</i> , José Siqueira, Estudo I, trompa em fã, compassos 1 a 4.....	p 84
Figura 20 – <i>Três Estudos</i> , José Siqueira, Estudo I, piano, compassos 9 a 12.....	p 84
Figura 21 – <i>Três Estudos</i> , José Siqueira, Estudo I, trompa em fã, compassos 19 a 20.....	p 85
Figura 22 – <i>Três Estudos</i> , José Siqueira, Estudo II, trompa em fã, compassos 7 a 12.....	p 85
Figura 23 – <i>Três Estudos</i> , José Siqueira, Estudo II, trompa em fã, compassos 33 a 38.....	p 86

Figura 24 – <i>Três Estudos</i> , José Siqueira, Estudo II, piano, compassos 1 a 6.....	p 86
Figura 25 – <i>Três Estudos</i> , José Siqueira, Estudo III, piano, compassos 1 a 7.....	p 87
Figura 26 – <i>Três Estudos</i> , José Siqueira, Estudo III, trompa em fã, compassos 19 a 26.....	p 87
Figura 27 – <i>Três Estudos</i> , José Siqueira, Estudo I, trompa em fã, primeira edição, compassos 8 a 9.....	p 88
Figura 28 – <i>Três Estudos</i> , José Siqueira, Estudo II, trompa em fã, primeira edição, compassos 66 a 68.....	p 88
Figura 29 – <i>Três Estudos</i> , José Siqueira, Estudo I, trompa em fã, segunda edição, compassos 8 e 9.....	p 88
Figura 30 – <i>Três Estudos</i> , José Siqueira, Estudo II, trompa em fã, segunda edição, compassos 66 a 68.....	p 89
Figura 31 – <i>Sonatina</i> , Ernst Mahle, trompa em fã, compassos 3 a 6.....	p 108
Figura 32 – <i>Sonatina</i> , Ernst Mahle, piano, compassos 1 a 3.....	p 108
Figura 33 – <i>Sonatina</i> , Ernst Mahle, piano, ritmo, compassos 1 e 2.....	p 109
Figura 34 – <i>Sonatina</i> , Ernst Mahle, trompa em fã, ritmo, compassos 3 a 4.....	p 109
Figura 35 – <i>Sonatina</i> , Ernst Mahle, trompa em fã, extensão.....	p 109
Figura 36 – <i>Ária</i> , Osvaldo Lacerda, trompa em fã, compassos 1 a 4.....	p 124
Figura 37 – <i>Ária</i> , Osvaldo Lacerda, piano, compassos 3 a 7.....	p 125
Figura 38 – <i>Ária</i> , Osvaldo Lacerda, trompa em fã e piano, compassos 22 a 24.....	p 125
Figura 39 – <i>Ária</i> , Osvaldo Lacerda, trompa em fã e piano, compassos 42 a 45.....	p 126
Figura 40 – <i>Ária</i> , Osvaldo Lacerda, trompa em fã e piano, compassos 105 a 111.....	p 127
Figura 41 – <i>Imagens</i> , Káthia Bonna, piano, compassos 1 a 4.....	p 142
Figura 42 – <i>Imagens</i> , Káthia Bonna, trompa em fã, compassos 9 a 10.....	p 143
Figura 43 – <i>Imagens</i> , Káthia Bonna, piano, compassos 54 a 55.....	p 144
Figura 44 – <i>Imagens</i> , Káthia Bonna, piano, compassos 92 a 93.....	p 145
Figura 45 – <i>Imagens</i> , Káthia Bonna, trompa em fã, extensão.....	p 145
Figura 46 – <i>Bruixas Musicais</i> , I. Waleska, Claudiney Carrasco, trompa em fã, compassos 2 a 5.....	p 160

- Figura 47 – *Bruxas Musicais*, I. Waleska, Claudiney Carrasco, piano,
mão direita, compassos 6 a 7.....p 160
- Figura 48 – *Bruxas Musicais*, I. Waleska, Claudiney Carrasco, trompa em fá,
extensão.....p 161

Introdução

A trompa, como instrumento musical, surgiu somente no final do século XVII despontando como um dos novos instrumentos do período barroco. No Brasil apenas no século XX é que ela ganha espaço, destacando-se como instrumento solista. Através do levantamento de partituras brasileiras para trompa e piano descobrimos que em cada década do século XX, com exceção da década de 20, há uma peça expressiva para essa formação.

Para situarmos e entendermos melhor a nossa pesquisa, voltemos um pouco na história da música do final do século XIX. Nos últimos dez anos deste século surgia na Europa uma nova corrente musical oposta aos exageros da ópera italiana e à música de Wagner: o nacionalismo musical. Russos, espanhóis, poloneses, tchecos e húngaros coloriam sua música utilizando elementos nacionais e folclóricos através de ritmos ou melodias populares de seus países. No Brasil a valorização das riquezas nacionais e folclóricas encontrou resistência da sociedade, uma vez que o gosto pela música européia tradicional era dominante.

Em 1920, a dois anos da Semana da Arte Moderna, ainda era preciso disfarçar os sambas sob o título de “Tangos” para que tivessem aceitação. Muitos compositores usavam pseudônimos em suas obras de cunho mais popular para não abalar sua reputação como compositor erudito.

Somente em 1922, com o advento da Semana da Arte Moderna realizada no Teatro Municipal de São Paulo, é que inauguramos histórica e simbolicamente o modernismo brasileiro. Segundos os estudiosos, o modernismo no Brasil é caracterizado por duas fases no período de 1922 a 1945. A primeira marcada pela luta contra a música do passado e a segunda, enfatizada pela preocupação com uma produção de música nacional. Sobre este momento musical a autora Elizabeth Travassos (2003, p. 21) comenta:

Essa fase inicial caracteriza-se pela atitude combativa, demolidora, que se compraz com a rejeição da crítica e do público. A segunda fase enfatiza a preocupação com a realidade brasileira e introduz o tema da nação nos debates culturais e estéticos, gerando uma mudança de tom que fará com que, mais tarde, se fale de modernismo nacionalista.

Mário de Andrade foi a grande figura deste movimento no Brasil e em seu livro *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928 nos informa a respeito da estética artística nacionalista do modernismo, que acabou por influenciar e ganhar seguidores como o paulista Camargo Guarnieri e seu aluno Osvaldo Lacerda – compositores relevantes para o repertório brasileiro de trompa.

Já Francisco Braga e seus alunos J. Otaviano, Assis Republicanos e José Siqueira, que também se dedicaram à escrita para trompa, foram músicos respeitados e autores de obras conhecidas pelo meio musical e de concerto do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Vasco Mariz (2005, p.111) insere Francisco Braga no grupo de compositores precursores do nacionalismo musical, já que seu reconhecimento público está diretamente ligado à sua formação européia francesa como aluno de Massenet¹.

J. Otaviano não só se dedicou à ópera e à música de câmara, como foi o primeiro compositor a escrever uma peça para a formação trompa e piano em 1918 com título *Canto Elegiaco*.

Em 1938 o compositor e instrumentista Hans Joachim Koellreutter fundou no Rio de Janeiro o grupo *Música Viva*, cujo objetivo era transformar a vida musical do país através da pesquisa de estéticas e experiências musicais mais universais já realizadas em outros países, como por exemplo, o dodecafonismo. Cláudio Santoro e Guerra-Peixe foram legítimos representantes deste movimento, e apesar de suas obras para trompa *Duo* e *Espaços Sonoros* respectivamente terem sido escritas depois do desligamento de cada um deles do *Música Viva*, podemos notar claramente as influências do grupo nas peças.

¹Jules Massenet (1842 - 1912) – Compositor francês. Sua linguagem musical caracteriza-se pela melodia fluente e pela qualidade cantante dos versos. Sua composição de maior destaque é a ópera *Manon*. In: *Dicionário de Música Zahar*. Zahar Editores. Rio de Janeiro. 1985, p. 230.

Depois de 1960, surgem vários grupos de compositores empenhados para uma mudança radical na estética musical brasileira, o *Música Nova*. Dentre os que compuseram para trompa podemos citar Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes, que tinham como objetivo romper com os ditames nacionalistas e se aventurar pela música aleatória, música microtonal e concreta.

Por fim, devemos destacar Mário Ficarelli, Ernst Mahle, Brenno Blauth, Daniel Havens, Káthia Bonna e Villani-Côrtes, que entre outros, contribuíram efetivamente para o repertório produzido de maneira independente de tendências ou grupos musicais.

Atualmente, não registramos mais a existência de grupos composicionais e nos deparamos com uma grande diversidade de pensamentos, ações, sonoridades e efeitos nas composições, combinados à personalidade e características de cada compositor.

Este trabalho estuda a formação do repertório brasileiro original para o duo trompa e piano. O primeiro passo da autora foi percorrer o seu arquivo pessoal, o arquivo pessoal de professores, trompistas e instituições musicais como a Biblioteca Nacional, Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Biblioteca do Instituto de Artes da Unicamp e a Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Um grande incentivador foi o trompista do Rio de Janeiro, Antonio Augusto, que prontamente abriu as portas de seu arquivo e muito colaborou com esta pesquisa através de seu conhecimento e experiência prévia como autor de um trabalho de mestrado semelhante a este. A pesquisadora também realizou uma pesquisa informal com intérpretes e estudantes de trompa com o objetivo de averiguar o conhecimento dos mesmos em relação ao repertório brasileiro para trompa e piano. Infelizmente, o resultado foi negativo já que a maioria desconhecia grande parte das obras.

Outra fonte de informação foi a realização de entrevistas com intérpretes trompistas e professores que presenciaram a formação deste repertório e/ou incluíram-no em recitais, além da participação dos próprios compositores por meio de entrevistas.

Através do levantamento de peças e das entrevistas, verificou-se que em cada década do século XX há pelo menos uma obra escrita para trompa e piano, com exceção

dos anos vinte, época em que Villa-Lobos compôs *Choros nº4* para três trompas e um trombone.

Como este trabalho de pesquisa verificou o surgimento e a formação do repertório para trompa e piano no Brasil, optou-se por escolher uma obra representante para cada década dos séculos XX e XXI a fim de traçar um panorama de estudo mais interessante e claro. A escolha das obras foi feita de diversas maneiras, como por sugestão dos trompistas entrevistados ou também pela afinidade da autora em relação às peças.

Esta pesquisa editorou as partituras das obras manuscritas, sem interferência musical da autora, e gravou em CD as nove obras que compõem o corpo deste trabalho.

1.1 - J. Octaviano – “Canto Elegíaco” – 1918

* O Compositor

Compositor, pianista, regente e professor natural de Porto Alegre, João Octaviano Gonçalves foi o primeiro brasileiro que se conhece até o término desta pesquisa, que compôs uma obra para trompa e piano. Nasceu em 1892 e ainda muito jovem mudou-se para o Rio de Janeiro onde iniciou seus estudos de piano com Henrique Oswald e composição, harmonia, instrumentação, contraponto e fuga com Francisco Braga em 1911 no Instituto Nacional de Música. Concluiu o curso de piano com medalha de ouro em 1913 e antes mesmo de terminar seu curso de composição, estreou como compositor em 1914 apresentando várias peças para piano, violino e violoncelo além de um trio e um quarteto de cordas. Dedicou-se à música dramática, à música de concerto, música de câmara e à música para piano. Escreveu quatro óperas: *Fernão Dias*, s.d; *Iracema*, 1937; *Sonho de uma noite de luar*, s.d; e a premiada *Poema de vida*, encenada em 1923 no Teatro Lírico do Rio de Janeiro.

Como pianista se apresentou com sucesso em vários palcos brasileiros e latino-americanos tais como Buenos Aires e Montevideú.

Em 1918 concluiu o curso de composição e em 1938 sucedeu Francisco Braga na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil como professor de composição. Nesta mesma instituição lecionou também piano, harmonia superior e instrumentação.

Colaborou em vários periódicos musicais e publicou várias obras didáticas como *Pontos de Teoria Musical*, s.e.; *Curso de análise harmônica e construção musical*, Rio de Janeiro, 1934; entre outros.

J. Octaviano não é um compositor muito citado pelos autores brasileiros, no entanto foi o primeiro que se tem notícia até hoje, a se interessar pela trompa. No seu repertório dedicado ao instrumento encontramos duas obras para trompa e piano: *Scherzo*, s.d., e *Canto Elegíaco*, 1918, como nos mostra a tabela A abaixo.

Tabela A: Composições para Trompa de J. Octaviano

TÍTULO	DATA	INSTRUMENTAÇÃO	EDITORIA
<i>Canto Elegiaco</i>	1918	Trompa e Piano	Manuscrito
<i>Scherzo</i>	Sem data	Trompa e Piano	Manuscrito

Pela falta de informação da data de composição do *Scherzo*, não podemos afirmar com certeza qual delas foi composta primeiro. O *Scherzo* apresenta duas versões – uma para trompa lisa e outra para trompa fá – e é caracteristicamente escrito em estilo de caça em 6/8, fazendo referência à origem do instrumento, como exposto pela figura 1. Isso nos permite questionar se sua data de composição não é anterior a do *Canto Elegiaco*.



Figura 1 - *Scherzo*, J. Octaviano, versão para trompa em fá, trompa, compassos 14 a 18.

Por outro lado, no final da peça o compositor explora uma ampla tessitura - apesar de oferecer também uma segunda opção de registro ao intérprete trompista - podendo demonstrar a visão mais moderna que tinha dos atuais recursos da trompa como nos mostra a figura 2.

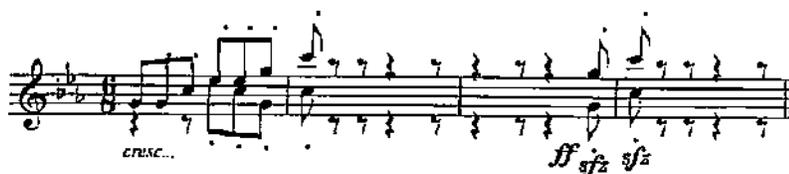


Figura 2 – *Scherzo*, J. Octaviano, versão para trompa em fá, trompa, compassos 178 a 182.

Esses dois fatos não são suficientes para afirmarmos qual das duas obras foi composta primeiro, portanto para melhor entendimento desta pesquisa consideraremos o *Canto Elegiaco*, com data informada pelo manuscrito do próprio compositor, a primeira obra brasileira escrita para trompa e piano .

* A Obra

O *Canto Elegiaco* é uma peça originalmente datada pelo compositor em 20 de novembro de 1918 – ano em que se formou em composição.

É uma obra curta em forma A B A e, como o próprio nome sugere, é uma canção lenta e melancólica. Segundo o dicionário *Aurélio* (1973, p. 461), *elegiaco* é um adjetivo que significa *em que há tristeza*. O material principal escolhido pelo compositor é tonal, Dó menor, condizente também com o caráter de seu título.

Em relação à trompa, percebemos que J. Octaviano explora a linguagem lírica e idiomática do instrumento através de frases longas e bastante melodiosas como uma canção de melodia acompanhada exemplificada pela figura 3.



Figura 3 – *Canto Elegiaco*, J. Octaviano, trompa em fá e piano, compassos 5 a 11.

A extensão para a trompa é de duas oitavas e meio tom - parte do sol 2 e se estende até o sol# 4 - escrito para trompa fá, exemplificada abaixo pela figura 4.



Figura 4 – *Canto Elegiaco*, J. Octaviano, trompa em fá, extensão.

Nesta obra, J. Octaviano lança mão de um efeito sonoro já bastante usado na Europa nesta época – o *bouché* (recurso expressivo que altera a sonoridade do instrumento obtendo como resultado um timbre mais metálico), que para a sua realização podemos utilizar as mãos ou uma surdina apropriada. Este efeito se faz presente na parte central da obra, entre os compassos 46 a 52, como expõe a figura 5. Neste trecho percebemos claramente que o objetivo do compositor era diferenciar o timbre da frase dos compassos 42 a 44 que logo se repetirá integralmente nos compassos 46 a 48.



Figura 5 – *Canto Elegiaco*, J. Octaviano, trompa em fá, compassos 46 a 52.

Ainda devemos evidenciar a relação entre trompa e piano, que se faz bastante clara em toda composição; o piano tem a função de acompanhar a trompa, com uma única exceção no trecho do compasso 27 a 33, onde o compositor lhe confia a melodia principal enquanto utiliza pausa para a trompa. Verificar figura 6.



Figura 6 – *Canto Elegiaco*, J. Octaviano, piano, compassos 27 a 33.

Para o trompista, *Canto Elegiaco* é uma melodia acompanhada leve sem grandes dificuldades técnicas e muito conveniente para a abertura de recitais.

A influência musical de seu professor Francisco Braga é notadamente marcante nesta peça pela escolha de material tonal, acabamento perfeito e estrutura simples, fortes características da escola de composição francesa de Braga – seguida por J. Octaviano que inclusive, não utiliza temas populares do folclore ou ritmos afro-brasileiros. José Maria Neves (1981, p. 23) comenta esta maneira de compor de Braga e Octaviano: “A música de Francisco Braga, sempre elegante e bem acabada, mostra como este compositor estava dividido entre a Europa e o Brasil, mas mostra também com que fineza ele soube solucionar este problema, entregando-se ao nacionalismo sem necessitar de constantes citações de temas populares, sem abuso da rítmica afro-brasileira, sem emprego de instrumentos exóticos. Como constante em *Nepomuceno*, pode-se dizer que há uma presença constante de algo que poderíamos chamar de “sensibilidade nacional”, que é, finalmente, mais eficaz que todo emprego direto do folclore”.

Outra informação importante para a história da trompa desta época encontra-se no trabalho do trompista da Orquestra Sinfônica Brasileira Antonio José Augusto, em sua dissertação de mestrado “*O Repertório brasileiro para trompa: elementos para uma compreensão da expressão brasileira da trompa*”, defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1999. Este trabalho nos mostra que documentos do acervo da Biblioteca Nacional datados de 18 de outubro de 1911 registram uma reforma no Regimento do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, constituindo uma cadeira específica para trompa nesta instituição

e nomeando como professor o alemão Pfefferckorn. Para ilustrar e comprovar que grande professor e trompista foi o Professor Pfefferckorn, citamos Antonio Augusto (1999, p. 12):

Devotado à música, compreendeu sua missão na cátedra oficial da Escola, como artista. A influência do seu ensino foi sempre apreciável na apresentação que fazia de sua classe, em audições onde se exibam seus alunos em solos, trios e quartetos de trompas. Mestre incomparável, não se limitava o Professor Pfefferckorn ao ensino do programa oficial. Seus alunos, ao concluírem o curso não possuíam apenas um diploma; levavam os conhecimentos pátrios e úteis que adquiriram em aulas dadas por ele nas próprias orquestras onde figuravam e onde eram obrigados a permanecer ao seu lado ganhando, com isso, o necessário para estarem aptos a vida profissional.²

Como expõe o fragmento acima, Pfefferckorn era um professor de altíssimo nível musical com vários alunos na sua classe de trompa. Desta, podemos evidenciar Firmino Miranda, músico da Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e Marcos Benzaquém que o sucedeu na cadeira de trompa do Instituto Nacional de Música e foi o primeiro trompista/primeira trompa da Orquestra Sinfônica Brasileira.

Assim, podemos notar que compositores desta época como J. Octaviano podem ter sido diretamente estimulados pelo Professor Pfefferckorn e sua brilhante classe de alunos trompistas para a composição das obras.

J. Octaviano compôs *Canto Elegiaco* aos moldes musicais europeus do romantismo francês reforçando a afirmação de José Maria Neves, já citada anteriormente, sobre este primeiro período nacionalista da música brasileira.

²Augusto, Antonio José. *O desenvolvimento progressivo-técnico da trompa. O Repertório Brasileiro para trompa: elementos para uma compreensão da expressão brasileira da trompa*. Rio de Janeiro: Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999. 137 p. Dissertação de Mestrado em Música. In: Ribeiro, Jayro. *O desenvolvimento progressivo – técnico da trompa*. Rio de Janeiro, 1949. Tese de concurso.

“Canto Elegíaco”

A editoração desta obra foi feita com base na partitura manuscrita do próprio compositor e não possui interferência pessoal da pesquisadora. O manuscrito não continha nenhum ponto duvidoso e a partitura original de J. Octaviano encontra-se no Anexo 2 do segundo volume deste trabalho.

Canto Elegiaco

Para Trompa e Piano

J. Octaviano
edit. Waleska Scarme Beltrami

Lento e molto malinconico

The musical score is written for Trompa (F) and Piano. It consists of three systems of music, each with a Trompa (F) staff and a Piano staff. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The tempo and mood are indicated as "Lento e molto malinconico".

System 1 (Measures 1-4): The Trompa (F) part is silent. The Piano part begins with a piano (*p*) dynamic and an *espressivo* marking. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a melodic line with a long slur.

System 2 (Measures 5-9): The Trompa (F) part enters at measure 5 with a melodic line starting on a half note, marked with a piano (*p*) dynamic. The Piano part continues with its accompaniment.

System 3 (Measures 10-14): The Trompa (F) part continues its melodic line, which includes some chromaticism and a final flourish. The Piano part provides harmonic support throughout.

Canto Elegiaco

15

Tpa.

20

Tpa.

25

un poco piu mosso

Tpa.

30

Tpa.

Canto Elegiaco

35

Tpa.

cresc. e asc.

cresc. e asc. poco a poco

41

Un poco piu animato

Tpa.

poco a poco f p

pp

47

Tpa.

rit. pp poco a poco meno pp

53

poco meno mosso

sine

al

Tempo I

Tpa.

p

Canto Elegiaco

59

Tpa.

64

Tpa.

69

Tpa.

74

Tpa.

Canto Elegiaco

79 **Molto espressivo e poco a poco piu lento**

Tra.

The musical score consists of two systems. The upper system is for the Trumpet (Tra.) and is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a common time signature (C). The melody is composed of eighth and quarter notes, with slurs indicating phrasing. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is placed at the end of the line. The lower system is for the Piano accompaniment, featuring a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line. The piano part is written in a grand staff with two bass clefs. The right-hand part uses a simplified chord notation with stems and flags, while the left-hand part uses a similar notation for the bass line.

1.2 -Villa-Lobos – “Choros nº4” - 1926

* Considerações

Até o momento não foi localizada nenhuma obra para trompa e piano que represente esta década. No entanto, através do levantamento de repertório feito para esta pesquisa, encontramos uma peça camerística de Villa-Lobos – o *Choros nº4* – que é de extrema importância para o repertório brasileiro de trompa e por esse motivo merece nossa atenção. Por sua relevância faremos um breve comentário, uma vez que não faz parte do assunto principal deste trabalho de pesquisa.

* A Obra

A série *Choros* começou a ser escrita em 1920 e todo o conjunto foi inspirado nas viagens que Villa-Lobos fez por grande parte do Brasil; na sua convivência com os “chorões” cariocas e pelo seu próprio sentimento nacionalista. A cada uma das figuras intelectuais do modernismo, Villa-Lobos dedicou um dos seus *Choros* em retribuição ao financiamento, benefício ou ajuda que recebeu. O *Choros nº10*, por exemplo, foi dedicado a Paulo Prado que garantiu a apresentação do compositor na Semana da Arte Moderna; já o *Choros nº3* de 1925 foi dedicado a Oswald de Andrade e sua mulher Tarsila do Amaral.

O *Choros nº4* para três trompas e um trombone de 1926 foi considerado pelo próprio compositor o mais característico deles sob o ponto de vista da forma. Foi composto na Europa e estreado mundialmente em Paris a 27 de outubro de 1927.

É uma obra inquieta e de muito efeito, típica da personalidade de Villa-Lobos, que explora compassos alternados, diferentes timbres (através do uso de surdinas), variados tipos de articulação, *glissandos*, mudanças bruscas de dinâmicas além de vários recursos expressivos como *rallentandos* e *allargandos*. Citando a professora Elizabeth Travassos

(2000, p. 32): “A Carlos e Arnaldo Guinle, que ajudaram Villa-Lobos em suas viagens à Europa, são dedicados os *Choros nº4* e *nº7*, respectivamente. Compostos durante a Estada na Europa, contém ecos de músicas indígenas, reais ou imaginárias, citações e alusões indiretas às músicas das populações rurais e urbanas, em peças cuja fluência, espontaneidade e espírito improvisatório os analistas associam ao estilo de performance dos chorões. Estes elementos estão entrelaçados em procedimentos harmônicos característicos do século XX, como as dissonâncias e os ostinatos rítmicos, a ausência de desenvolvimento temático e a preferência pelos encadeamentos rapsódicos de motivos”.

Adhemar Nóbrega é outra pessoa que se dedica a analisar esteticamente esta obra de formação ousada para época:

Do início da obra (um peu moderé) até o número 5 da partitura, a construção musical é assinalada por uma espécie de improvisação ou fantasia individual de cada parte, testando-se mutuamente as possibilidades de um terreno comum no plano temático. A partir daí (o que se poderia considerar o início da seção central), as quatro partes passam a articular-se em torno de alguns motivos incidentais. Embora não seja ainda uma organização convencional da linguagem, já se trata de um território comum a todo quarteto de sopros. Mas eis que chegamos à 3ª e última seção. Três compassos antes do nº15, sobre um pedal de fá da 1ª trompa, a 3ª executa fragmentos de um tema cromático descendente já ouvido na seção central. E a 2ª trompa faz ouvir então, em solo, a evocação de um remoto choro, bem típico da música que se fazia na Cidade Nova (atual Praça 15), bairro onde fermentavam algumas modalidades bem representativas do populário musical carioca. A partir de então, o *Choros 4*, identificado com a sua nova fonte de inspiração urbana, tem um novo sabor... e a grande novidade harmônica de mostrar-se claramente tonal. São quarenta compassos num inconfundível tom de sib, em contraste com os oitenta do início até o Animé (nº15), cuja linguagem harmônica esgarçada, diluída, inapreensível (salvo poucos compassos da seção central) desafia a curiosidade do leitor ou do ouvinte.³

Se compararmos o tratamento que Villa-Lobos emprega à trompa neste *Choros nº4* à obra anterior deste trabalho - *Canto Elegíaco* de J. Octaviano – ou ao repertório brasileiro até então escrito para trompa, notamos uma brusca ruptura em relação aos moldes europeus da música de Francisco Braga, J. Octaviano e seus demais discípulos além da extrema diferença de concepção do próprio instrumento.

³ Nóbrega, Adhemar. *Os choros de câmara de Villa-Lobos*. Kuarup. Rio de Janeiro, 1978. Encarte de disco.

Nesta obra Villa-Lobos usa de maneira inteligente e virtuosa a vasta extensão e a técnica do instrumento. Distribuída entre as três trompas, a peça é incrementada por efeitos de timbre e *glissandos* - também compartilhados pelo trombone - exigindo dos intérpretes grande domínio técnico e musicalidade altamente apuradas.

Assim, *Choros nº4* marca claramente a busca por uma nova expressão musical brasileira rompendo com o limite dos métodos tradicionais de composição até então vigentes no Brasil. Foi editado em Paris em 1928 pela *Editions Max Eschig*.

“Choros nº4”

A partitura desta obra não foi editorada pela pesquisadora por não fazer parte do assunto principal da pesquisa. Porém a partitura de Choros nº4 está inserida no Anexo 3 do segundo volume deste trabalho.

1.3 - Assis Republicano – “Concertino” – 1938

* O Compositor

Antônio de Assis Republicano foi outro aluno de Francisco Braga que deu especial atenção à trompa. Nascido em 15 de novembro de 1897 na cidade de Porto Alegre. Em 1920 concluiu seu curso de fagote com medalha de ouro na classe do Professor Agostinho Gouveia no Instituto Nacional de Música. Nessa ocasião, executou a obra *Concerto* de sua própria autoria. Estudou composição, contraponto, fuga e interpretação com Francisco Braga e harmonia com Agnello França. Em 1924 recebeu seu diploma com grau máximo apresentando a cena lírica *A Cheia da Paraíba*, inspirada na obra *O Guarani* de José de Alencar. Assim como Francisco Braga, Assis Republicano especializou-se na composição de peças sinfônicas. Suas obras mais representativas são os poemas sinfônicos *Ubirajara*, *Navio Negreiro*, *Amazonas* e *O Ermitão da Glória*, além de suas óperas *O Bandeirante* e *A Natividade de Jesus*.

Além da composição, também se dedicou ao ensino musical como professor de contraponto e fuga do Conservatório Mineiro de Música de Belo Horizonte e posteriormente como professor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, onde lecionou análise harmônica. Foi autor de vários livros didáticos e teóricos, de um *Tratado de Composição* e da orquestração do Hino Nacional Brasileiro oficializada por Decreto Federal de 1942.

Embora não seja considerado um expoente para os nossos musicólogos, o fundador da cadeira n.33 da Academia Brasileira de Música fez-se único para os trompistas brasileiros pela sua importante composição denominada *Concertino*.

Villa-Lobos foi um grande admirador de Assis Republicano e certa vez afirmou que Republicano era um dos mais talentosos compositores brasileiros, por ser equipado de fartos recursos técnicos e de um fraseado espontâneo e agradável.

* A Obra

O *Concertino* foi dedicado ao professor e trompista Rodolpho Pfefferckorn e data de 24 de julho de 1938 de acordo com o manuscrito da redução para piano do próprio compositor. Neste ano o professor Pfefferckorn lecionava no Instituto Nacional de Música, porém se aposentaria no ano seguinte.

A obra é muito significativa para o repertório brasileiro de trompa não apenas por ser a primeira peça desta natureza originalmente composta para o instrumento como também por sua grandiosidade e virtuosidade musicais. Sabemos que o *Concertino* é original para trompa e orquestra de cordas, porém essas partituras não foram encontradas e podem estar perdidas, restando-nos os originais para piano manuscrito do próprio compositor.

É uma obra bastante extensa e sua estrutura é semelhante a do *Concertino* op. 45 de 1806 (revisado em 1815) para trompa e orquestra do compositor alemão C.M. von Weber (1786-1826) que possui três partes: *Adágio – Andante, Andante com moto – Adágio* – com cadência, e *Polacca*. O *Concertino* de Assis Republicano, por sua vez também se apresenta em três seções: *Larghetto, Allegro mosso alla caccia* – onde igualmente encontramos uma extensa e virtuosística cadência escrita pelo próprio compositor - e *Allegro mosso alla caccia como prima*.

A primeira seção – *Larghetto* – é bastante lírica, lenta e expressiva evidenciando a sonoridade aveludada característica da trompa. Nela encontramos muitas indicações de caráter, timbre, articulação, expressão e dinâmica mostrando-nos o conhecimento do compositor em relação ao instrumento e a sua preocupação em oferecer uma partitura detalhada ao intérprete. Como exemplo podemos citar a indicação de *vibrato* dos compassos 9 ao 12 exemplificado pela figura 7, o *eco* contido no compasso 18 como mostra a figura 8, além do pedido de uso da surdina no compasso 30 criando uma atmosfera musical muito rica logo nos primeiros compassos da obra.



Figura 7 – *Concertino*, Assis Republicano, trompa em fá, compassos 9 a 12.



Figura 8 – *Concertino*, Assis Republicano, trompa em fá, compassos 18 a 19.

O *Allegro mosso alla caccia*, como o próprio nome sugere, propõe uma segunda seção de caráter mais rítmico e mais rápido escrito em compasso 12/8, explorando de forma bastante ousada as características originais de trompa de caça. Assis Republicano continua indicando claramente os efeitos, dinâmicas e articulações a serem observadas pelo intérprete para enfatizar a mudança de caráter desta parte da obra como indica a figura 9.



Figura 9 – *Concertino*, Assis Republicano, trompa em fá, compassos 54 a 56.

Ainda nesta mesma seção, a partir do compasso 132, no *Piu Lento*, o piano anuncia uma cadência virtuosística bastante rica em recursos expressivos técnicos e efeitos sonoros. Nesta cadência, além de explorar toda a tessitura da trompa, Republicano lança mão do recurso timbrístico do *bouché* e repete o efeito de *eco* já utilizado na primeira seção.

É de extrema importância salientar a intervenção do piano em toda a cadência que, ora apóia harmonicamente a frase da trompa e ora dialoga com ela unificando e enfatizando a estrutura da obra, diferentemente do que seria uma cadência de uma peça de concerto.

Na terceira e última parte, *Allegro mosso alla caccia como prima*, o compositor expõe novamente o caráter de caça utilizado na segunda seção, porém de maneira heróica e muito virtuosa conforme mostra a figura 10. Toda a seção é predominantemente técnica e ágil, explorando intervalos e articulações variadas do intérprete. O *accelerando sino al fine* presente nos cinco últimos compassos contribui e prepara o final grandioso e heróico deste concerto.



Figura 10 – *Concertino*, Assis Republicano, trompa em fá, compassos 165 a 168.

Como já mencionado anteriormente, a tessitura da peça para a trompa é muito extensa, composta por três oitavas como mostra a figura 11, exigindo do intérprete um nível bastante elevado em relação a sua resistência e técnica no momento da performance.



Figura 11 – *Concertino*, Assis Republicano, trompa em fá, extensão.

Embora o *Concertino* seja originalmente escrito para trompa e cordas, a transcrição não faz do piano um mero expectador; ele se apresenta bastante presente, ora interagindo com a trompa ora como solista.

A influência musical de Francisco Braga, seu professor, é notadamente marcante nesta obra pela escolha de material tonal e acabamento perfeito, fortes

características da escola de composição francesa de Braga seguida por Assis Republicano que, inclusive não utiliza temas populares do folclore ou ritmos afro-brasileiros. José Maria Neves (1981, p. 23) comenta esta maneira de compor de Braga e Republicano:

A música de Francisco Braga, sempre elegante e bem acabada, mostra como este compositor estava dividido entre a Europa e o Brasil, mas mostra também com que fineza ele soube solucionar este problema, entregando-se ao nacionalismo sem necessitar de constantes citações de temas populares, sem abuso da rítmica afro-brasileira, sem emprego de instrumentos exóticos. Como constante em Nepomuceno, pode-se dizer que há uma presença constante de algo que poderíamos chamar de “sensibilidade nacional”, que é, finalmente, mais eficaz que todo emprego direto do folclore.

Dentro dessa estrutura formal ABB', Assis Republicano usou nesse *Concertino* um material melódico totalmente tonal. Para a parte A optou pela tonalidade de Dó menor em harmonia com o caráter da seção e, para as partes B e B' conferimos a tonalidade de Mib Maior – a relativa maior – respectivamente condizente com as características das seções. Além da forma, sua textura musical e o caráter lírico da seção A em contraposição ao discurso rítmico e virtuosístico das partes B e B' inserem a obra nos moldes musicais europeus do romantismo francês, reforçando a afirmação de José Maria Neves citada anteriormente.

Embora o *Concertino* seja originalmente escrito para trompa e cordas, a transcrição não faz do piano um mero expectador; ele se apresenta bastante presente, ora interagindo com a trompa ora como solista.

É uma obra que deveria ser mais conhecida, divulgada e apresentada pelos trompistas brasileiros e professores de trompa e deveria, inclusive, figurar no programa de trompa de todos os conservatórios e universidades brasileiras como peça obrigatória do repertório, por ser um grande desafio musical ao intérprete no que diz respeito à técnica, expressividade e performance musicais.

Por fim, *Concertino* confirma não só as palavras de Villa-Lobos sobre Assis Republicano como evidencia as qualidades musicais do Professor Pfefferckorn.

“Concertino”

A editoração da partitura desta obra foi feita com base no manuscrito da versão para piano do próprio compositor e não possui interferência pessoal da pesquisadora. O manuscrito não apresentou nenhum ponto obscuro e a partitura original para piano de Assis Republicano encontra-se no Anexo 2 do segundo volume deste trabalho.

Ao professor Rodolpho Pfefferkorn, grande artista

Concertino para Trompa e Piano

Assis Republicano
Rio, 24 de julho de 1938.
edit. Waleska Scarno Beltrami

Larghetto

Trompa em Fá

Piano

p *sfz* *P* *sfz* *P* *dim.*

4

Tpa.

f vibrato *sfz* *mf*

8

Tpa.

f *sfz*

Concertino - Assis Republicano

12

Tpa. $\geq f$ f ff *marcato*

ff sfz

15

Tpa. *ritardando* *dim.*

p sfz

18

Tpa. *eco* *poco andante* *normale* f pp f

ff *stent.*

Concertino - Assis Republicano

23

Tpa.

f *dim.*

26

Tpa.

acell.

dim. *ff*

affrettando *a tempo* *rit.*

30

Tpa.

colocar a surdina

p

A tempo

Concertino - Assis Republicano

33 rit. molto

Tpa.

sfz

37 quasi lento A tempo

Tpa.

p dim. pp *pp < f*

dim. PP dolce e ritenuto sfz > sfz >

42 rit.

Tpa.

f *P dim. dim. sempre*

fz > fz > P dim. sempre dim. sempre

Concertino - Assis Republicano

47 Allegro mosso, alla caccia

tirar a surd.

Tpa.

Musical score for measures 47-49. The top staff is for Trumpet (Tpa.) and the bottom two staves are for Piano. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/8. The piano part begins with a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. The trumpet part has a rest for the first two measures and then plays a melodic line.

50

Tpa.

Musical score for measures 50-52. The top staff is for Trumpet (Tpa.) and the bottom two staves are for Piano. The piano part has a *molto* marking and a *f* dynamic. The trumpet part has a rest for the first two measures and then plays a melodic line.

53

Tpa.

Musical score for measures 53-55. The top staff is for Trumpet (Tpa.) and the bottom two staves are for Piano. The piano part has *sfz* markings. The trumpet part has a *f* dynamic and plays a melodic line.

Concertino - Assis Republicano

56

Tpa.

ff

sfz

dim.

sfz

59

Tpa.

pp scherzando

62

Tpa.

fp

sfz p sfz p

Concertino - Assis Republicano

65

Tpa.

f

sfz sfz sfz f

68

Tpa.

f

sfz sfz

71

Tpa.

sfz sfz sfz sfz

Concertino - Assis Republicano

74

Tpa.

sfz

77

Tpa.

cantabile

p

legato

81

Tpa.

legato

Concertino - Assis Republicanano

84

Tpa.

cantabile

87

Tpa.

cantabile

90

Tpa.

Concertino - Assis Republicano

93

Tpa.

Musical score for measures 93-95. The trumpet part (Tpa.) has a melodic line with a slur over measures 93-95. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

96

Tpa.

f

Musical score for measures 96-98. The trumpet part (Tpa.) has a melodic line with a slur over measures 96-98 and a forte (*f*) dynamic marking. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

99

Tpa.

f

Musical score for measures 99-101. The trumpet part (Tpa.) has a melodic line with a slur over measures 99-101 and a forte (*f*) dynamic marking. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Concertino - Assis Republicano

102

Tpa.

ff con fuoco

105

Tpa.

ff

sempre ff

108

Tpa.

sfz sfz sfz

dim.

Concertino - Assis Republicano

111

Tpa.

113

Tpa.

Allargando

mf

115

Poco meno mosso

ff

Concertino - Assis Republicano

116

Tpa.

Musical score for measures 116-117. The top staff is for Trumpet (Tpa.) in G major. The bottom two staves are for Piano (P), with the right hand in G major and the left hand in F major. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with a '7' marking in the left hand. The trumpet part has a melodic line with a slur over measures 116-117.

117

Tpa.

Musical score for measures 117-118. The top staff is for Trumpet (Tpa.) in G major. The bottom two staves are for Piano (P), with the right hand in G major and the left hand in F major. The piano accompaniment continues with the rhythmic pattern. The trumpet part has a melodic line with a slur over measures 117-118.

119 Marziale

Tpa.

Musical score for measures 119-120. The top staff is for Trumpet (Tpa.) in G major, marked *f* (forte). The bottom two staves are for Piano (P), with the right hand in G major and the left hand in F major. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with a '7' marking in the left hand. The trumpet part has a melodic line with a slur over measures 119-120.

Concertino - Assis Republicano

122

Tpa.

mf

125

Tpa.

ff

ff

128

Tpa.

ff

Concertino - Assis Republicano

130 *ritard.* **Piu Lento**

Tpa.

pp

133

Tpa.

136 *rit. molto*

Tpa.

p dim.

Concertino - Assis Republicano

140

Cad.

pp *p* *f* *ff*

rit.

Tpa.

143

come prima

ff *ppp* *ff*

Echo

normal

rapido

Tpa.

147

pp

lento

a tempo vivo

ffz

vallio

Tpa.

Concertino - Assis Republicano

149 *molto lento e sostenuto*

Tpa. *accelerando* *molto* *ff*

151 *Allegro mosso, alla caccia, come prima*

Tpa.

sfz *PP scherzando*

ff

154 *stacc.*

Tpa. *mf*

sfz

Concertino - Assis Republicano

157

Tpa.

f

f

sfz *sfz* *sfz*

159

Tpa.

ff

sfz

162

Tpa.

f

sfz *sfz*

Concertino - Assis Republicano

165

Tpa.

Musical score for measures 165-170. The trumpet part (Tpa.) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand.

168

Tpa.

mf

Musical score for measures 168-170. The trumpet part (Tpa.) has a melodic line with a trill and a dynamic marking of *mf*. The piano accompaniment features a *sf* dynamic marking in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand.

171

Tpa.

Musical score for measures 171-173. The trumpet part (Tpa.) features a melodic line with eighth notes and a trill. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand.

Concertino - Assis Republicano

174

Tpa.

Musical score for measures 174-176. The trumpet part (Tpa.) features a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

177

Tpa.

ff

Musical score for measures 177-179. The trumpet part (Tpa.) has a melodic line with accents. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand, some with accents, and a rhythmic pattern in the left hand. A forte (*ff*) dynamic marking is present.

180

Tpa.

Musical score for measures 180-182. The trumpet part (Tpa.) has a melodic line with accents. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand, some with accents, and a rhythmic pattern in the left hand.

Concertino - Assis Republicano

183

Tpa.

mf

186

Tpa.

Accelerando sino al fine

189

Tpa.

ff

1.4 - Francisco Braga – “Chant d’Automne” – 1943

*** O compositor**

Outro compositor carioca que compôs uma peça camerística para trompa é Francisco Braga. Para Vasco Mariz (2005, p. 125) Braga foi um dos grandes responsáveis pelas atividades musicais no Brasil nas primeiras décadas do século XX.

Antônio Francisco Braga nasceu no Rio de Janeiro, no Largo da Glória, em 15 de abril de 1868 e faleceu na mesma cidade em 14 de março de 1945. Apesar da sua origem humilde, sua trajetória artística não foi prejudicada. Logo após a morte de seu pai – aos oito anos – foi internado no Asilo dos Meninos Desvalidos e em 1876 iniciou seus estudos musicais nesta mesma instituição.

Ingressou no Conservatório Imperial de Música onde teve aulas de clarineta sob a orientação do professor Antônio Luis de Moura (? – 1889) e harmonia e contraponto com Carlos Mesquita (1864 – 1953). Em 1886 concluiu seu curso e até esta data já havia composto quase trinta obras destinadas ao piano, música para banda, música para orquestra e um quarteto de clarinetas.

Em 1888 foi nomeado professor de música do Asilo dos Meninos Desvalidos. Nesta época tornou-se responsável pela Banda do Asilo e estreou sua peça *Fantasia Abertura* no primeiro dos concertos da Sociedade de Concertos Populares.

Após a Proclamação da República em 1890, participou do concurso oficial para escolha do Hino da República. Apesar da vitória do compositor carioca Leopoldo Miguéz (1850-1902), a composição de Braga – com 21 anos – fez muito sucesso junto ao público e por essa razão as autoridades brasileiras recompensaram-no com uma bolsa de dois anos para completar e aperfeiçoar seus estudos musicais na Europa. Viajou para Paris em fevereiro de 1890 e lá foi o primeiro colocado entre 25 candidatos para admissão no Conservatório de Música daquela cidade. Na França estudou composição com Jules

Massenet (1842–1912), que o influenciaria por toda a sua carreira como compositor no que diz respeito ao gosto pela perfeição do acabamento de suas obras, nas quais sempre encontramos um toque francês mesmo naquelas mais nacionalizadas. Tinha especial interesse pela música sinfônica e chegou a apresentar suas obras em solo francês.

Após seis anos na França, fixou residência em Dresden no ano de 1886. Esteve duas vezes em Bayreuth onde também recebeu forte influência do universo wagneriano, observado em sua música posteriormente.

Em 1900 volta ao Brasil para a estréia de sua ópera *Jupira* no Teatro Lírico do Rio de Janeiro por uma companhia italiana. De volta à cidade natal, foi muito atuante como regente, diretor de bandas e como professor catedrático de contraponto, fuga e composição do Instituto Nacional de Música.

A pedido do Prefeito Pereira Passos compôs em 1905 um pequeno hino com letra de Olavo Bilac para ser utilizado nas cerimônias de hasteamento da Bandeira Nacional nas escolas públicas do Rio de Janeiro. Aos poucos se espalhou por todo o país e acabou adotado pelas autoridades militares como o *Hino à Bandeira* e justamente por causa das várias marchas e hinos que compôs ganhou o apelido de “Chico dos Hinos”.

Inaugurou em 1912 a *Sociedade de Concertos Sinfônicos* como diretor e prosseguiu regendo frequentemente a orquestra desta Sociedade até 1933. Em 1931 regeu o concerto inaugural do Teatro Municipal do Rio de Janeiro apresentando sua obra sinfônica *Insônia*.

Com um pouco mais de atenção verificamos que os próprios títulos de suas obras nos mostram as duas faces da obra de Braga: uma totalmente distante e independente de influências brasileiras (como por exemplo, a peça *Chant d'Automne*), e outra exibindo tendências nacionalistas moderadas (como a já citada ópera *Jupira*). De acordo com Kiefer (1976, p. 133), a maioria dos historiadores concorda que a música sinfônica é indiscutivelmente o grande centro de gravidade da produção musical de Francisco Braga e que o compositor revela-se um realista romântico por ter sido adepto da música a programa, cuja tendência foi iniciada por Berlioz e desenvolvido por Liszt.

Destacamos ainda, o comentário que o autor José Maria Neves (1981, p. 23) tece sobre as obras do compositor e que anteriormente citamos a respeito de J. Octaviano:

A música de Francisco Braga, sempre elegante e bem acabada, mostra como este compositor estava dividido entre a Europa e o Brasil, mas mostra também com que fineza ele soube solucionar este problema, entregando-se ao nacionalismo sem necessitar de constantes citações de temas populares, sem abuso da rítmica afro-brasileira, sem emprego de instrumentos exóticos. Como constante em *Nepomuceno*, pode-se dizer que há uma presença constante de algo que poderíamos chamar de "sensibilidade nacional", que é, finalmente, mais eficaz que todo emprego direto do folclore.

As obras de mais destaque de sua produção orquestral são os poemas sinfônicos *Cauchemar* (Pesadelo) de 1895, *Marabá* (1898) e *Insônia* (1908) além de numerosas peças sinfônicas menores de mesmo tratamento estético das quais destacamos neste trabalho *Chant d'Automne*.

No que se refere à sua produção camerística, Francisco Braga conta com obras para diversos conjuntos como piano, violino e violoncelo, quarteto de cordas, quarteto de saxofones, quarteto de trompas, flauta, dois oboés e duas clarinetas, flauta e quinteto de cordas e mais uma série de peças para instrumentos solistas e piano. A maioria dessas partituras manuscritas pode ser encontrada na biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Em 1993 teve que abandonar as atividades como regente por problemas cardíacos. Aposentou-se como professor emérito em 1937 e foi escolhido como Patrono da Cadeira número 32 da Academia Brasileira de Música.

Apesar de ter sido professor de J. Otaviano e Assis Republicano, Francisco Braga só contribuiu para o repertório de câmara para trompa no ano de 1943, após as composições de seus alunos.

Chant d'Automne ou *Canto de Outono* é uma transcrição feita pelo próprio compositor em 1943 da obra original composta em 1907 para orquestra. A orquestra da peça de origem é reduzida em instrumentação contando com cordas, flauta, oboé, dois fagotes, duas clarinetas e duas trompas. Foi transcrita numa época em que Francisco Braga, já aposentado, se dedicava ao magistério e à composição.

Ao todo, Braga tem duas composições para a trompa sendo que a *Fantasia Pastoril* de 1908 para quarteto de trompas foi a primeira obra escrita para o instrumento no Brasil, como mostra a tabela B abaixo:

Tabela B: Composições para Trompa de Francisco Braga

TÍTULO	DATA	INSTRUMENTAÇÃO	EDITOR
<i>Fantasia Pastoril</i>	1908	Quatro Trompas	Manuscrito
<i>Chant d'Automne</i>	1943	Trompa e Piano	Manuscrito

* A Obra

De caráter universal e totalmente independente de tendências nacionalistas, o próprio título “Chant d’Automne” nos sugere uma canção francesa marcada pela leveza melódica e pelo acabamento harmônico perfeito da escola de composição de seu professor Jules Massenet.

A obra está escrita em Sib Maior e é claramente dividida em três partes – A, B e Coda. A melodia principal evidenciada pela figura 12 está contida na parte da trompa nos oito primeiros compassos da peça e é a célula geradora de toda obra.



Figura 12 – *Canto de Outono*, Francisco Braga, trompa em fá, compassos 1 a 8.

Logo, verificamos a clara relação de melodia acompanhada entre as partes do piano e da trompa, uma vez que é reservado ao piano a função de acompanhar os solos da trompa em todas as seções da peça com única exceção de quatro compassos, do 24 ao 27, quando lhe é confiado parte da melodia principal, conforme demonstra a figura 13.



Figura 13 - *Canto de Outono*, Francisco Braga, piano, compassos 24 a 27.

Canto de Outono é uma canção bastante expressiva, sonora e delicada. A tonalidade de Sib Maior combinada à melodia principal enfatiza todo o colorido sonoro da obra correspondendo ao título empregado pelo compositor.

Sua extensão abrange duas oitavas como nos mostra a figura 14 e trabalha na região mais clara e rica em sonoridade da trompa, a médio-aguda, que por sua vez favorece o trompista em sua interpretação por explorar uma região confortável do instrumento.



Figura 14 - *Canto de Outono*, Francisco Braga, trompa em fá, extensão.

Na Coda, o compositor diminui gradativamente a textura e a dinâmica musicais até os compassos finais da obra, onde reafirma a tonalidade de Sib maior e encerra a mesma, de maneira bastante leve com um delicado *pianissimo*.

Francisco Braga, além de grande divulgador da música brasileira contemporânea de seu tempo e em especial da música brasileira, se destacou pela longa e excelente carreira de professor.

Pela sua sala de aula passaram alunos como J. Otaviano, Assis Republicanos, José Siqueira, Newton Pádua e muitos outros compositores que contribuíram e tiveram papel singular para a música brasileira para trompa e para a história da música brasileira em geral.

“Chant d’Automne”

A editoração da partitura desta obra não foi feita com base no manuscrito do próprio compositor, mas no manuscrito do trompista Jairo Ribeiro com data de 1943. Esta partitura faz parte do acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Esta editoração não possui interferência pessoal da pesquisadora e encontra-se no Anexo 2 do segundo volume deste trabalho.

Chant d'automne*

Pour Cor ou Hautbois avec accompagnement de piano

Francisco Braga
edit. Waleska Scarne Beltrami

Andante espressivo

Cor (F)

p

Piano

Cor

Cor

Cor

* Cópia feita por Isiro Ribeiro em 6 de setembro de 1943 - RJ - para o arquivo da Escola Nacional.

Chant D'automne

13 poco rit.

Cor

16 a tempo

Cor

p

20 poco ritard.

Cor

p

24 a tempo

Cor

p

Chant D'automne

27

Cor

trill

3

29

Cor

ritard.

trill

trill

3

3

32

Cor

dolce

dolce

pp

pp

35

Cor

p

pp

pp

Chant D'automne

allargando

38

Cor

pp

a tempo

41

Cor

pp

44

Cor

pp

47

Cor

pp

A Caça, Op. 97

63

Тра.

67

Тра.

71

Тра.

75

Тра.

1.5 - Carlos Anes – “A Caça” – 1959

* O Compositor

Infelizmente, muito pouco se sabe a respeito do compositor Carlos Anes Martins Teixeira. Dentre as poucas informações encontradas, sabemos que nasceu no Rio de Janeiro no dia 10 de Agosto de 1911 e faleceu na mesma cidade a 18 de janeiro de 1959. Violinista e compositor dileitante aprendeu violino com Adalgisa Neiva e estudou teoria e solfejo com Adelino Sinimbá e Mamede da Costa respectivamente na Escola de Artes e Ofícios Venceslau Brás. Viajou pela Europa e fixou-se em Portugal onde se tornou membro da Orquestra Estudantil Almeida Garret e estudou no Conservatório de Música do Porto, aperfeiçoando-se com Alberto Pimenta (violino) e Renée Bóie, (harmonia) alcançando a condição de spalla da Orquestra Sinfônica local. Em 1940 retornou ao Brasil e formou-se em engenharia civil. Apesar do pouco prestígio como compositor na história da música brasileira, compôs muitas obras – em sua maioria para piano - como os destaques *Porcelária: estudo de concerto op.2 n°1* para piano, *Moto Perpétuo op.10 n°1* para piano, *Capricho Espanhol op.6 n°1* para violino e piano, além de *A Caça op.97* para trompa e piano escrita no ano de sua morte – com revisão de sua esposa Joanídia Sodré.

A maioria das suas obras pode ser encontrada na Biblioteca Nacional – que cataloga vinte e sete delas - e na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, porém suas informações biográficas estão em poder desta última instituição e encontraram-se inacessíveis até os momentos finais desta pesquisa.

* A Obra

A Caça é uma composição bastante simples em forma ternária ABA e estilo de caça 6/8 remetendo à origem do instrumento. Seu material principal é tonal em Mib Maior com extensão de uma oitava e uma sétima menor do Dó central ao Sib 4, escrita para trompa fá conforme exposto pela figura 15.



Figura 15 – *A Caça*, Carlos Anes, trompa em fá, extensão.

A primeira parte – *Allegro Moderato*, ainda que escrito em 6/8 é mais lírica e com velocidade moderada indicada pelo próprio compositor; a melodia principal apresentada pela trompa tem acompanhamento harmônico-melódico do piano com algumas poucas intervenções e diálogos entre os dois instrumentos.

Abaixo, na figura 16 conferimos o caráter da melodia principal da peça apresentada pela trompa e na figura 17, o acompanhamento harmônico-melódico escrito para o piano.



Figura 16 – *A Caça*, Carlos Anes, trompa em fá, compassos 1 a 4.



Figura 17 – *A Caça*, Carlos Anes, piano, compassos 1 a 4.

A segunda seção – *Allegro ala Caça* (sic) – em contraste com a primeira, caracteriza-se essencialmente pelo estilo rítmico da caça fazendo referência às origens da trompa. Nesta parte, o andamento passa a ser um *Allegro* e o acompanhamento do piano se diferencia agora de natureza rítmica e harmônica, raras vezes interage melodicamente com a trompa como mostra a figura 18.



Figura 18 – *A Caça*, Carlos Anes, trompa em fá e piano, compassos 37 a 40.

A terceira e última seção – *Allegro Moderato* – é a reapresentação integral da primeira parte da obra. A única exceção está nos quatro últimos compassos, quando Carlos Anes afirma a tonalidade principal da peça – Mib Maior – numa espécie de codeta, encerrando a peça com uma cadência perfeita.

Apesar de sua simplicidade musical, esta obra foi a única obra para trompa representante da década de 50 encontrada nesta pesquisa. Infelizmente é uma obra inexpressiva e ainda que escrita no registro médio-agudo do instrumento, não apresenta grande dificuldade técnica ou musical específica para os intérpretes.

“A Caca”

A editoração da partitura desta obra foi feita com base num manuscrito encontrado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro revisado pela esposa do compositor Joanídia Sodré. Esta editoração não possui interferência pessoal da pesquisadora e a partitura original manuscrita encontra-se no Anexo 2 do segundo volume deste trabalho.

A Caça

Op. 97

Carlos Anes
edit. Waleska Scarne Beltrami

Para Trompa e Piano

Alegro Moderato

Tromps (F)

Piano

Measures 1-4 of the score. The Tromps (F) part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The music features a melodic line in the Tromps and a rhythmic accompaniment in the Piano.

5

Tpa.

Measures 5-8 of the score. The Tpa. part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The music continues with the same melodic and rhythmic themes.

9

Tpa.

Measures 9-12 of the score. The Tpa. part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The music concludes with a final cadence.

A Caça, Op. 97

13

Tpa.

17

Tpa.

21

Tpa.

Alegro ala Caça

25

Tpa.

A Caça, Op. 97

30

Тра.

35

Тра.

39

Тра.

43

Тра.

A Caça, Op. 97

47
Tpa.

51
Tpa.

55
Tpa.

59
Tpa.

A Caça, Op. 97

79

Tpa.

Allegro Moderato

83

Tpa.

88

9

Tpa.

92

Tpa.

A Caça, Op. 97

97

Тра.

101

Тра.

105

Тра.

109

Тра.

1.6 - José Siqueira – “Três Estudos” – 1964

*** O Compositor**

José de Lima Siqueira nasceu em Conceição/Paraíba no dia 24 de junho de 1907. Filho de uma família de músicos, logo se envolveu com o meio musical. Seu pai, João Batista de Siqueira Cavalcanti era mestre da Banda Cordão Encarnado e por essa influência atuou em bandas musicais de várias cidades do interior da Paraíba durante a sua juventude. Inicialmente experimentou o saxofone, o bombardino ou eufônio e a tuba, porém optou pelo trompete como seu instrumento principal.

Em 1927 foi para o Rio de Janeiro e no ano seguinte foi admitido por concurso como trompetista da Banda Sinfônica da Escola Militar, onde conheceu Francisco de Paula Gomes, seu primeiro professor de teoria e solfejo. Entre 1928 e 1930 estudou no antigo Instituto Nacional de Música completando os cursos de teoria e solfejo, harmonia, contraponto e fuga. Posteriormente estudou composição e regência com Francisco Braga e Walter Burle-Marx formando-se em 1933, ano em que se apresentou pela primeira vez em concerto público como compositor. Paralelamente à carreira de compositor e regente, foi também professor catedrático de composição e regência da então Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil – atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Participou da criação de várias entidades culturais e de classe como a Ordem dos Músicos do Brasil. Seu importante papel de educador e sua extrema importância como líder musical o tornaram uma figura ímpar na história da música brasileira do século XX. Foi José Siqueira quem fundou a Orquestra Sinfônica Brasileira em 1940, a Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro (de efêmera existência de 2 anos) em 1949, a Orquestra Sinfônica Nacional em 1961 e em 1967, a Orquestra de Câmara do Brasil.

Participou também da criação de várias entidades culturais e de classe como a Ordem dos Músicos do Brasil. Escreveu e publicou vários livros didáticos, dos quais podemos citar *Canto Dado em XIV Lições*; *Música para a Juventude* (em quatro volumes), *Sistema Trimodal Brasileiro*, *Curso de Instrumentação*, entre outros.

Em 1969 foi forçado pela ditadura militar a se aposentar devido ao seu discurso e pregação democráticos. Por esse motivo, viveu muitos anos isolado e desgostoso até que adoeceu gravemente e morreu quase esquecido e pobre em 22 de abril de 1985, aos 78 anos na cidade do Rio de Janeiro.

Como regente excursionou pelos Estados Unidos, Canadá, Europa e até mesmo pela então União Soviética e dirigiu conceituadas orquestras da França, Portugal e da Itália. Ocupou a cadeira número 8 da Academia Brasileira de Música como co-fundador.

Seu catálogo de composições é vasto e eclético, contendo óperas, oratórios, sinfonias, música de câmara, repertório solo e vocal. Porém, a que mais se destaca é a música orquestral. Enquanto compositor orquestral revela-se programático, criando sempre a partir de um roteiro literário ou folclórico.

De acordo com Vasco Mariz, (2005, p. 273) Siqueira é representante da Terceira Geração Nacionalista da música brasileira e divide a sua produção em três períodos:

A produção do compositor paraibano pode ser dividida em três períodos bem distintos: o primeiro, universalista, até 1943; o segundo nacionalista talvez demasiadamente direto, de 1943 a 1950; e o terceiro, nordestino essencial, pela aplicação do sistema a que deu o nome de *trimodal*. Essa teoria *trimodal* consiste no aproveitamento sistemático do nordestino, com o emprego sistemático de seus ritmos, harmonias, melodias e até rítmica das palavras. Focalizando os gêneros ameríndio, negro e cabloco, pôde Siqueira, a mercê de seus conhecimentos formais e de vivas reminiscências folclóricas, construir obra meritória valorizada por uma instrumentação colorida e eficaz, embora por vezes demasiado esfuziante.

O sistema *trimodal* criado por Siqueira é composto de três modos denominados Reais e três outros modos derivados dos reais, os Derivados. O modo Real I corresponde ao modo mixolídio; o Real II ao modo lídio e o Real III é um modo artificial, misto de lídio e

mixolídio. O Derivado I corresponde ao frígio, o Derivado II ao dórico e por fim o Derivado III caracteriza-se como um modo artificial também misturando frígio e dórico.

José Siqueira foi outro discípulo de Francisco Braga que escreveu obras para trompa. São elas: *Três Estudos* para trompa e piano (1964) editado em 1969, *Concertino* para trompa e orquestra de câmara (1971) versão reduzida para trompa e piano de 1974, *Três Invenções* para trompa, trompete e trombone (1974), além de *Cinco Invenções* para duas trompas (1974) expostas na tabela abaixo. Todas elas escritas entre a década de 60 e 70, são espelhos da terceira fase composicional de Siqueira, essencialmente nordestina.

Siqueira também se dedicou à formação tradicional de quinteto de sopros que inclui a trompa (clarineta, flauta, fagote, oboé e trompa) e tem um extenso repertório para essa formação, porém nesta tabela só enfatizaremos as formações camerísticas menores.

Tabela C: Composições para Trompa de José Siqueira

TÍTULO	DATA	INSTRUMENTAÇÃO	EDITOR
<i>Três Estudos</i>	1964	Trompa e piano	VFB Deutscher Verlag für Musik Leipzig
<i>Concertino</i>	1971	Trompa e orquestra de cordas	Manuscrito
<i>Cinco Invenções</i>	1974	Duas trompas	Manuscrito
<i>Três Invenções</i>	1974	Trompa, trompete e trombone	Manuscrito

* A Obra

Três Estudos (1964) é uma peça estruturada neste sistema de modos nordestinos criado pelo compositor e apresenta destacado caráter regional da música nordestina. Na capa de um exemplar da primeira edição em posse da pesquisadora, encontramos uma

dedicatória informal, feita à mão no ano de 1972 na qual o compositor oferece a obra a um sobrinho chamado Edmilson Siqueira. É bem provável que Siqueira tenha sido estimulado a escrever para instrumento por causa deste sobrinho que possivelmente era trompista.

O primeiro estudo é lento, introspectivo e lamentoso em forma ternária ABA'. Nele, o compositor pede o uso da *sordina* para obter efeito de *eco* nas frases repetidas das partes A e A' parecendo um reponsório do folclore nordestino. A seguir, a figura 19 expõe a melodia principal da trompa que receberá o efeito de *eco*.



Figura 19 – *Três Estudos*, José Siqueira, Estudo I, trompa em fá, compassos 1 a 4.

O material modal escolhido é o modo dórico ou Derivado II com início na nota lá 3 para a trompa como mostra a figura 19. O piano é acompanhador na maior parte deste estudo e recebe tratamento harmônico quartal¹, enfatizando ainda mais o ambiente sonoro do nordeste, evidenciado abaixo pela figura 20.



Figura 20 – *Três Estudos*, José Siqueira, Estudo I, piano, compassos 9 a 12.

¹ Acordes sem função tonal formados por sobreposição de intervalos de 4ª.

A seção A' é praticamente uma reexposição A, porém José Siqueira opta por modificar o ritmo da melodia principal para uma estrutura rítmica com base em tercinas, como mostra a figura 21.



Figura 21 – Três Estudos, José Siqueira, Estudo I, trompa, compassos 19 a 20.

Para o trompista é um estudo bastante lamentoso e expressivo escrito na região média-aguda da trompa. As várias indicações musicais de dinâmica contidas na partitura marcam a expressividade e o caráter deste estudo que explora *pianos* e *fortes* além de amplos *crescendos* e *decrescendos* auxiliando os intérpretes na execução.

O segundo estudo é bastante contrastante em relação ao primeiro: é um *Vivace* que prioriza e explora a capacidade técnica e flexível do instrumentista. A melodia acéfala e o uso constante de acentos deslocados fazem alusão ao estilo de baião, como evidenciado abaixo pela figura 22.



Figura 22 – Três Estudos, José Siqueira, Estudo II, trompa em fá, compassos 7 a 12.

Desta vez, o modo escolhido como principal é o mixolídio ou Real I (evidenciado também pela figura 22), no entanto o compositor também utiliza outros modos de seu sistema de modos na melodia principal em várias passagens deste estudo. Um

exemplo disso é o trecho da trompa no modo Derivado III (dórico com frígio) nos compassos 33 a 38, como expõe a figura 23.



Figura 23 – *Três Estudos*, José Siqueira, Estudo II, trompa em fá, compassos 33 a 38.

A forma deste estudo é semelhante a do cânone. Sua principal característica é estar sempre exibindo a melodia principal num jogo de timbres entre trompa e piano. Nele, José Siqueira opta pelo diálogo camerístico entre trompa e piano em oposição ao caráter de melodia acompanhada do primeiro estudo. Isso fica claro logo nos primeiros compassos da obra já que a trompa tem pausas em sua partitura, enquanto o piano a responsabilidade de apresentar a melodia principal na mão esquerda, como pode ser verificado na figura 24.



Figura 24 – *Três Estudos*, José Siqueira, Estudo II, piano, compassos 1 a 6.

O terceiro e último é denominado *Allegro Brillhante*. Neste encontramos dois temas principais e dois materiais modais diferentes - um para cada tema respectivamente. O primeiro tema é anunciado pelo piano no começo da peça e em seguida é rerepresentado pela trompa, a presença das síncopas e da indicação de *marcatos* para a articulação valorizam ainda mais o seu caráter heróico como nos mostra a figura 25. Para esse tema Siqueira utilizou o modo Real III ou misto de mixolídio e lídio.



Figura 25 – *Três Estudos*, José Siqueira, Estudo III, piano, compassos 1 a 7.

Para o tema II – que agora é apresentado pela trompa no compasso 19 – conferimos o modo Derivado III ou artificial, misto de dórico e frígio já nos apresentado levemente no Estudo II.

A melodia deste tema é uma valsa, sempre acompanhada pelo piano. Mais adiante os dois temas - tema I e II - serão reapresentados e ao fim é dado um caráter vivo e heróico em harmonia com o início deste estudo. Em geral, é o menos nordestino dos três. Abaixo, a figura 26 expõe o tema II.



Figura 26 – *Três Estudos*, José Siqueira, Estudo III, trompa em fá, compassos 19 a 26.

Esta obra foi editada pela *Deutscher Verlag für Musik Leipzig* em 1969, mas infelizmente contém informações divergentes entre as partes do piano e da trompa na primeira edição. Na partitura da trompa do primeiro e segundo estudos nos deparamos com a impressão integral da música no registro agudo e super agudo do instrumento, em contradição à natureza da trompa, ao estilo e andamento indicados na partitura do piano como mostram as figuras 27 (exemplo do primeiro estudo) e 28 (exemplo do estudo II).



Figura 27 – *Três Estudos*, José Siqueira, Estudo I, trompa em fá, primeira edição, compassos 8 a 9.



Figura 28 – *Três Estudos*, José Siqueira, Estudo II, trompa em fá, primeira edição, compassos 66 a 68.

Outra informação contraditória é a indicação do andamento do segundo estudo novamente na partitura da trompa. Para o piano verificamos a indicação *Vivace* com colcheia = 168 e para trompa, *Vivace* com semínima = 168.

Comparando as duas edições encontradas, o que nos parece ter ocorrido em relação à tessitura da trompa nos dois primeiros estudos é somente uma confusão de registros, já que uma edição posterior encontrada na Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro nos confirma e desfaz as dúvidas da primeira como mostra a figura 29 e a figura 30 exemplificadas com os mesmos compassos das figuras 27 e 28.



Figura 29 – *Três Estudos*, José Siqueira, Estudo I, trompa em fá, segunda edição, compassos 8 e 9.



Figura 30 – *Três Estudos*, José Siqueira, Estudo II, trompa em fá, segunda edição, compassos 66 a 68.

Obviamente essa ressalva só foi possível devido à coerência e harmonia de informações entre as partituras de piano e trompa da segunda edição desta obra. Seria de extrema importância comparar o original manuscrito com esta edição alemã para que não haja dúvidas para nenhum intérprete, porém o manuscrito se encontra em poder da editora dificultando o acesso a tal informação.

É bastante provável que a obra não seja tão apreciada e tocada em recitais de música pelos trompistas por causa das divergências de informações entre as duas edições já que a primeira continua sendo comercializada.

Felizmente, o grande acervo deste compositor está sendo recuperado pela Academia Brasileira de Música.

“Três Estudos”

Esta obra está editada pela editora alemã VEB Deutscher Verlag für Musik e por esse motivo não foi editorada. A cópia da partitura anexada a este trabalho foi fornecida pelo Professor e trompista do Rio de Janeiro Carlos Gomes de Oliveira.

Drei Etüden für Horn und Klavier

Three Etudes for French Horn with Piano Accompaniment

I

José Siqueira (geb. 1907)

Lento (♩ = 50)

a) Die Hornstimme ist in Klangnotation wiedergegeben.
The French horn part is written in its actual sound.

19

f *a piacere*

can sord.

a piacere

f trem. a tempo

trem.

24

senza sord.

poco rit.

a tempo

trem.

p

poco rit.

p

II

Vivace (♩ = 168)

p

8

REPENTENCE A
CARLOS GOMES

14

Musical score for measures 14-19. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the upper treble and a more rhythmic accompaniment in the grand staff. Measure 14 is marked with a '14' above the staff.

20

Musical score for measures 20-26. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues with similar melodic and accompanimental patterns. Measure 20 is marked with a '20' above the staff. A 'cresc.' marking is present in the lower right of the grand staff.

27

Musical score for measures 27-32. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues with similar melodic and accompanimental patterns. Measure 27 is marked with a '27' above the staff.

33

Musical score for measures 33-38. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues with similar melodic and accompanimental patterns. Measure 33 is marked with a '33' above the staff. A 'f' marking is present in the lower left of the grand staff.

39

45

50

cresc. poco a poco

54

PERTENCE A
CARLOS GOMES

58

Musical score for measures 58-63. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the upper treble and a more rhythmic accompaniment in the grand staff. A dynamic marking of *mf* is present in the first measure of the grand staff.

64

Musical score for measures 64-67. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues with a melodic line in the upper treble and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

68

Musical score for measures 68-72. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues with a melodic line in the upper treble and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

73

Musical score for measures 73-78. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues with a melodic line in the upper treble and a rhythmic accompaniment in the grand staff. Dynamic markings include *cresc. poco a poco* and *f* in both the upper and lower staves.

80

Musical score for measures 80-84. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the grand staff. There are various articulations and slurs throughout the passage.

85

Musical score for measures 85-89. The system consists of three staves. The upper staff has a melodic line with a *cresc.* marking and ends with a *ff* dynamic. The grand staff below has a more complex accompaniment, also marked *cresc.* and ending with *ff trem.* dynamics.

90

Musical score for measures 90-94. The system consists of three staves. The upper staff has a melodic line with many slurs. The grand staff below has a rhythmic accompaniment with many slurs and accents.

95

Musical score for measures 95-99. The system consists of three staves. The upper staff has a melodic line with many slurs and accents. The grand staff below has a rhythmic accompaniment with many slurs and accents, starting with a *p* dynamic.

101

Musical score for measures 101-106. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. Measure 101 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the top staff is marked with accents and slurs. The piano accompaniment in the grand staff features chords and moving lines in both hands.

107

Musical score for measures 107-112. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music continues in the same key and time signature. The melody in the top staff is marked with accents and slurs. The piano accompaniment in the grand staff features chords and moving lines in both hands.

113

Musical score for measures 113-118. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music continues in the same key and time signature. The melody in the top staff is marked with accents and slurs. The piano accompaniment in the grand staff features chords and moving lines in both hands. A dynamic marking of *cr'sc.* (crescendo) is present in measure 116.

119

Musical score for measures 119-124. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music continues in the same key and time signature. The melody in the top staff is marked with accents and slurs. The piano accompaniment in the grand staff features chords and moving lines in both hands.

PERTENCE A

125

130

134

139

III

PERTENCE A
CARLOS GOMES

Allegro brillante (♩ = 104)

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of staves. The first system (measures 1-4) shows the piano accompaniment with a complex rhythmic pattern in the right hand and a more rhythmic bass line. The second system (measures 5-8) introduces the vocal line with a melodic phrase. The third system (measures 9-12) continues the piano accompaniment with intricate chordal textures. The fourth system (measures 13-16) features the vocal line with a descending melodic line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

18

p espressivo

poco rit.

fp a tempo

22

26

31

36

ff

p

41

45

51

57

Musical score for measures 57-60. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 2/4 time. Measure 57 starts with a treble clef staff containing a melodic line with slurs and accents. The grand staff provides harmonic support with chords and moving lines. Measure 58 continues the melodic development. Measure 59 features a more complex rhythmic pattern in the treble staff. Measure 60 concludes the system with a final chord in the grand staff.

61

Musical score for measures 61-64. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 2/4 time. Measure 61 begins with a treble clef staff showing a melodic line with slurs. The grand staff provides harmonic accompaniment. Measure 62 continues the melodic line. Measure 63 features a more complex rhythmic pattern in the treble staff. Measure 64 concludes the system with a final chord in the grand staff.

65

Musical score for measures 65-68. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 2/4 time. Measure 65 begins with a treble clef staff showing a melodic line with slurs. The grand staff provides harmonic accompaniment. Measure 66 continues the melodic line. Measure 67 features a more complex rhythmic pattern in the treble staff. Measure 68 concludes the system with a final chord in the grand staff.

69

Musical score for measures 69-72. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 2/4 time. Measure 69 begins with a treble clef staff showing a melodic line with slurs. The grand staff provides harmonic accompaniment. Measure 70 continues the melodic line. Measure 71 features a more complex rhythmic pattern in the treble staff. Measure 72 concludes the system with a final chord in the grand staff. The instruction *poco rit.* is written in the grand staff at the end of the system.

74

p espressivo

fp a tempo

79

mf

84

cresc.

cresc.

f

cresc.

90

ff

ff

1.7 - Ernst Mahle -- "Sonatina" -- 1972

*** O Compositor**

Nasceu em Stuttgart Alemanha no dia 03 de janeiro de 1929 e ainda em seu país natal estudou composição com Nepomuk David na Escola Superior de Música de Stuttgart. Transferiu-se para o Brasil em 1951 e em São Paulo prosseguiu seus estudos musicais com Hans Joachim Koellreuter na Escola Livre de Música Pró-Arte. Foi aluno de Olivier Messiaen, Wolfgang Fortner e Ernst Krenek em cursos internacionais de férias, nos quais também se dedicou ao estudo de regência com L. von Maticic, Rafael Kubelik e Hans Müller Kray.

Em nove de março de 1953 funda a Escola de Música de Piracicaba "Maestro Ernst Mahle" juntamente com o diretor da Pró-Arte de São Paulo, Prof. H. J. Koellreuter, e Maria Aparecida Romera Pinto. Denominada inicialmente "Escola Livre de Musica Pró-Arte" devido a suas ligações com a Instituição Pró-Arte do Brasil, a escola conservou este nome até o ano de 1961 quando, para obter o reconhecimento de seu curso profissionalizante de 2º grau pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) e melhor atender às exigências legais referentes à certificação oficial de diplomas, teve seu nome alterado para "Escola de Música de Piracicaba" (EMP). Nesta instituição Mahle exerce até hoje as funções de diretor-artístico, professor e de maestro das Orquestras de Câmara e Sinfônica e do Coral Misto, além de ser o idealizador do bienal "Concurso Jovem Instrumentista" que se realiza desde 1971.

Ernst Mahle naturalizou-se brasileiro em 1962 e em 1965 recebeu o título de "Cidadão Piracicabano" pelo grande trabalho musical desenvolvido junto aos jovens. Foi vice-presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea por vários períodos e é membro da Academia Brasileira de Música.

Foi premiado diversas vezes como compositor - em 1995 recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) - e é internacionalmente conhecido tanto pelo trabalho como compositor quanto pelo de educador musical.

Mahle é um compositor que tem uma linha de composição individual e independente, apesar de ter participado do processo inicial de formação do grupo *Música Viva* e ter sido aluno de Koellreuter numa época em que efervesciam novas tendências estilísticas, grupos e movimentos musicais. José Maria Neves (1981, p. 142) comenta sobre a música de Mahle em seu livro *Música Brasileira Contemporânea*: “Ernst Mahle é um caso especial no neo-classicismo brasileiro de orientação nacionalista. Sua formação orientada por figuras importantes da nova música (Koellreuter, Frenck, Fertner) não o afasta do gosto da sobriedade e da medida e da subordinação aos cânones construtivos e formais do classicismo”.

Sua obra é numerosa, eclética, sempre acessível ao grande público e direcionada – quase em sua totalidade - para os conjuntos instrumentais de sua escola. Destaca-se pela obra *Sinfonieta* para orquestra completa de 1957, a série de *Concertinos* para solistas e orquestra, a ópera *Marroquinhas FruFru*, seus doze *Prelúdios* para órgão além da abundante produção de música de câmara.

Suas composições destinadas à trompa são *As Melodias da Cecilia* para trompa e piano (1972), *Concertino* para trompa e orquestra de cordas (1960), *Concertino* para trompa e orquestra de cordas (1974), *Duetos Modais* para duas trompas (1977) e *Sonatina* para trompa e piano (1972) que será objeto deste estudo. Mahle também escreveu para outras formações camerísticas envolvendo a trompa, como trios, quintetos, sextetos, septetos e até mesmo nonetos, mas na tabela D a seguir destacaremos apenas formações mais específicas.

Tabela D: Composições para Trompa de Ernst Mahle

TÍTULO	DATA	INSTRUMENTAÇÃO	EDITOR
<i>As Melodias da Cecília</i>	1972	Trompa e piano	Irmãos Vitale
<i>Sonatina</i>	1972	Trompa e piano	EMPEM
<i>Duetos Modais</i>	1977	Duas trompas	EMPEM
<i>Concertino</i>	1960	Trompa e orquestra de cordas	EMPEM
<i>Concertino</i>	1974	Trompa e orquestra de cordas	EMPEM

As Melodias da Cecília é uma coleção de dez melodias “criadas” por sua filha Cecília. Segundo o compositor, sua filha inventou cerca de 1.300 melodias entre os dois e seis anos de idade que ele fez questão de registrar, arranjando-as posteriormente para piano, violino, oboé, clarineta, violoncelo, conjuntos de flautas, orquestra de crianças e para trompa e piano. Este conjunto de peças, direcionado aos iniciantes no instrumento, é a única do gênero no Brasil.

O *Concertino* (1960) foi composto para a primeira mulher trompista do Brasil, Astrid Moraes Salles, que era aluna da Escola de Música de Piracicaba na época. Apresenta-se caracteristicamente didático em suas cinco seções: *Calmo*, *Alla Marcia*, *Largo* (fuga), *Alla Marcia* e *Presto – Alla Marcia*. É uma obra bastante simples, mesmo explorando efeitos sonoros e timbrísticos como o uso de *glissandos* e do *bouché*.

* A Obra

Essencialmente rítmica, a *Sonatina* é uma das peças mais conhecidas e apresentadas em concertos, audições e concursos pelos trompistas brasileiros. Divide-se claramente em quatro partes: A B A' e Coda. Para as seções A, A' e Coda, Mahle utiliza o modo dórico iniciado em Sib como material principal. Logo no terceiro compasso o compositor nos apresenta na parte da trompa a melodia que percorrerá toda a obra, ora

modificada pelo ritmo ou pelo material, ora reapresentada integralmente como expõe a figura 31.



Figura 31 – *Sonatina*, Ernst Mahle, trompa em fá, compassos 3 a 6.

Já na seção B o compositor opta por um material cromático com começo na nota Mi estabelecendo uma significativa relação de tritono com o material dórico em Sib das seções A, A' e Coda.

Independente dos materiais apresentados verificamos em toda a peça a predileção de Mahle pela sobreposição de intervalos de 4ª (invertidos, justos ou diminutos) sem função tonal na parte do piano, caracterizando dessa maneira um tratamento harmônico quartal⁵ comumente presente também na música brasileira nordestina como podemos conferir na figura 32.



Figura 32 – *Sonatina*, Ernst Mahle, piano, compassos 1 a 3.

O aspecto rítmico da *Sonatina* é o coração de toda a obra. É a partir de duas células principais que o compositor desenvolve todo o contexto musical; a primeira é apresentada pelo piano logo nos dois primeiros compassos como mostra a figura 33 e a segunda se encontra no terceiro compasso na parte da trompa exposto pela figura 34. As

⁵ Acordes sem função tonal formados por sobreposição de intervalos de 4ª.

duas células são evidenciadas pela presença de sincopa e pausas nos tempos fortes dos compassos, elementos fortes e típicos da rítmica folclórica do país.



Figura 33 – *Sonatina*, Ernst Mahle, piano, ritmo, compassos 1 a 2.



Figura 34 – *Sonatina*, Ernst Mahle, trompa em fá, ritmo, compassos 3 a 4.

As diversas indicações de dinâmica, articulação, andamento e expressão devem ser rigorosamente observadas pelos intérpretes para manter a expectativa do ouvinte em relação à essência rítmica repetitiva da obra.

Não é uma peça difícil tecnicamente para o trompista e, segundo o compositor, o próprio nome *Sonatina* sugere uma peça de fácil execução, a tessitura é de uma oitava e uma 5ª justa, na região média-aguda como mostra a figura 35, porém o grande desafio da *Sonatina* é interpretá-la de maneira diferente em relação à repetição rítmica e às articulações, dinâmicas e expressões musicais escritas pelo compositor.



Figura 35 – *Sonatina*, Ernst Mahle, trompa em fá, extensão.

Ainda que Mahle tenha escolhido a estrutura da *forma sonata* tradicional (ABA) para compor esta obra, ela pode ser considerada nacionalista não só pelo uso do material modal como também pelo ritmo afro-brasileiro.

É de extrema importância notar que até a década de 1960 o repertório para a formação trompa e piano cresceu timidamente com uma peça em cada década, porém nos anos 70 verificamos um aumento no número de obras.

Além da *Sonatina* de Mahle, nós temos outros três compositores que se dedicaram à trompa e ao piano. No ano de 1974 o compositor gaúcho Brenno Blauth (1931-1993) escreveu *Sonatina*, peça escrita em três movimentos bastante distintos, que foi editada pela editora Novas Metas.

Vicente Greco também compôs uma *Sonata* em 1975, ano em que temos a primeira obra brasileira para trompa piano composta por uma mulher – *Para...e piano n°1* – de Maria Helena da Costa (1939). É uma obra concebida em três movimentos; *Tranquilo*, *Lento misterioso* e *Agitado* e o tema principal do instrumento solista foi criado a partir de uma escala cigana. Esta peça foi dedicada ao professor de trompa do Departamento de Artes da Universidade de Brasília, Prof. Bohumil Med e a estréia ocorreu nesta mesma universidade, no Concerto de Abertura do Concurso Nacional de Música de Câmara no dia 01 de junho de 1976 com interpretação do próprio Bohumil Med e da professora Elza K. Gushiken ao piano.

“Sonatina”

A editoração da partitura desta obra foi feita com base no manuscrito do próprio compositor e não possui interferência pessoal da pesquisadora. A partitura original manuscrita de Ernst Mahle encontra-se no Anexo 2 do segundo volume deste trabalho.

Sonatina (1972)

E. Mahle

Allegro Moderato

Para Trompa (Fá) ou Corne-inglês

edit. Waleska Scarme Beltrami

Trompa (F)

Piano

f

f *mf*

Measures 1-5 of the score. The Trompa part starts with a rest, then enters with a melodic line marked *f*. The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand, also marked *f* and *mf*.

6

Tpa.

Measures 6-10. The Tpa. part continues with a melodic line. The Piano accompaniment maintains the rhythmic pattern, with some changes in chord voicing.

11

Tpa.

Measures 11-15. The Tpa. part continues with a melodic line. The Piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand. The dynamic marking *mf* is present.

16

Tpa.

Measures 16-20. The Tpa. part continues with a melodic line. The Piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand. The dynamic markings *p* and *dim.* are present.

Sonatina (1972)

21

Tpa. *pp* *cresc.* *f*

pp *f*

26

Tpa. *f* *p* *pp*

f *p* *pp*

33

Tpa. *cresc.*

cresc. *cresc.*

38

Tpa. *f* *rit.*

f *rit.* *f*

Sonatina (1972)

44

Tpa. *pp*

pp

50

Tpa. *mf* *cresc.*

mf *cresc.*

sfz *mf*

55

Tpa. *f cresc. sempre*

f cresc. sempre

f cresc. sempre

59

Tpa. *dim.*

dim.

ff *dim.*

Sonatina (1972)

64

Tpa.

f

69

Tpa.

mf cresc. molto *ff* *ff*

74

Tpa.

p *p* *ff*

79

Tpa.

f *ff* *f* *f* *dim.*

ff *f* *ff* *dim.*

Sonatina (1972)

84

Tpa.

p

f

p

88

Tpa.

rit.

f

f

93

Tpa.

f

f

98

Tpa.

f

Sonatina (1972)

102

Tpa.

ff

106

Tpa.

mf

110

Tpa.

p *dim.* *pp* *f*

dim. *pp*

115

Tpa.

f *f*

Sonatina (1972)

120

Тра.

p *pp*

p *pp*

126

Тра.

f

cresc.

f

131

Тра.

p *pp*

p *pp*

137

Тра.

Sonatina (1972)

142

Tpa. *P*

mf

148

Tpa.

f

153

Tpa.

f

157

Tpa. *ff*

ff

Sonatina (1972)

162

Tpa. *f* *cresc.*



166

Tpa. *ff* *strepitoso*

sfz



171

Tpa. *p* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

p *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*



1.8 - Osvaldo Lacerda – “Ária” – 1983

*** O Compositor**

Paulista, nascido em 23 de março de 1927 iniciou ao piano com a professora Ana Veloso de Resende aos 9 anos de idade, aperfeiçoando-se com Maria dos Anjos Oliveira Rocha e José Kliass. Por volta dos 18 anos se interessou por composição através das aulas de harmonia com Ernesto Kierski, porém foi autodidata até o ano de 1952, quando iniciou suas aulas com Camargo Guarnieri. No ano seguinte, 1953, estreou como compositor numa audição de alunos deste mesmo professor.

Em 1963 foi o primeiro brasileiro estagiário nos Estados Unidos com bolsa da *John Simon Guggenheim Memorial Foundation* de Nova Iorque e lá teve aulas de composição com Vittorio Giannini e Aaron Copland em Tanglewood, Massachusetts.

Em 1961 formou-se em Direito pela Universidade de São Paulo, porém se dedicou ao ensino da composição e matérias teóricas tanto a alunos particulares quanto em escolas. Trabalhou na Escola Municipal de Música em São Paulo e se aposentou em 1992. Atualmente, dedica-se à composição e a aulas particulares. Publicou vários livros como: *Curso Preparatório de Solfejo e Ditado Musical*, São Paulo, 1959; *Compêndio de Teoria Elementar da Música*, São Paulo, 1967; *Constâncias Harmônicas e Polifônicas da Música Popular Brasileira*, *Aproveitamento na Música Sacra*, além de *A Criação do Recitativo Brasileiro in Música Brasileira na Liturgia*, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1969; e *Exercícios de Teoria Elementar da Música e Regras da grafia musical*.

Foi um dos fundadores de organizações musicais como a Mobilização Musical da Juventude Brasileira (1945) ocupando o cargo de diretor do Departamento de Divulgação da Música Brasileira entre 1951 e 1955, fundador e diretor artístico da Sociedade Pró-Música Brasileira de São Paulo (1984) além de ser membro da Academia Brasileira de Música, titular da cadeira nº. 9.

Oswaldo Lacerda destaca-se pela sua versatilidade composicional como importante compositor de canções, de música para piano além de ter uma produção camerística bastante farta. Dentre os inúmeros prêmios que recebeu, destacamos o de 1994 oferecido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) por sua composição CROMOS para piano e orquestra dedicada à esposa Eudóxia de Barros que a executou em primeira audição.

Hoje em dia sua obra é executada com frequência no exterior, principalmente nos Estados Unidos e América Espanhola.

Foi um dos compositores brasileiros que mais deu atenção à trompa, tendo escrito até esse momento sete peças envolvendo o instrumento em diversas formações: *Invenção* para trompa e clarineta (1954), *Invenção* para trompa, flauta e fagote (1954), *Invenção* para trompa, trompete e trombone (1954), *Três Peças* para trompa e piano (1983), *Melodia* para trompa solo (1974), *Canção e Dança* para trompa e piano (1984) e *Ária* para trompa e piano (1983). Verificar tabela E.

Tabela E: Composições para Trompa de Oswaldo Lacerda

TÍTULO	DATA	INSTRUMENTAÇÃO	EDITOR
<i>Aria</i>	1983	Trompa e piano	Novas Metas
<i>Canção e Dança</i>	1984	Trompa e piano	Novas Metas
<i>Três Peças</i>	1983	Trompa e piano	Novas Metas
<i>Invenção</i>	1954	Trompa e clarineta	Novas Metas
<i>Invenção</i>	1954	Trompa, flauta e fagote	Novas Metas
<i>Invenção</i>	1954	Trompa, trompete e trombone	Novas Metas
<i>Melodia</i>	1974	Trompa solo	Novas Metas

Lacerda foi um dos compositores mais influenciados por Camargo Guarnieri – seu professor de composição dez anos antes de estudar com Aaron Copland nos Estados Unidos – portanto seguiu as orientações composicionais nacionalistas de Mário de Andrade contidas no livro *Ensaio sobre a música brasileira*, assim como fez seu professor. Esta

nova estética nacionalista de composição sugerida por Mário de Andrade é descrita por Arnaldo Contier (1985, p. 27):

1. O compositor deve fundamentar suas obras na folc música brasileira. (...) As músicas folclóricas revelam os anseios do povo, pois ilustram as reais necessidades humanas, inconscientes e de conotações essencialmente coletivistas... 2. Como o compositor nacionalista deve sentir esse inconsciente coletivo? Deve seguir três processos: a) empregar integralmente melodias folclóricas em suas peças (Luciano Gallet por exemplo); b) modificar um ou outro trecho de uma música folclórica (*Variações sobre um Tema de Cana-Fita*, de Sérgio Vasconcellos Corrêa); c) inventar uma melodia folclórica própria (...) o *nacionalismo inconsciente*. 3. Quanto à técnica de composição, o compositor deve empregar Contraponto (neoclassicismo) (...). 4. O compositor deve incluir em suas peças alguns instrumentos folclóricos (...). 5. O compositor deve redefinir a estrutura das formas de composição, procurando substituí-las, na medida do possível pelas formas existentes no folclore brasileiro; assim por exemplo, substituir a giga ou a sarabanda das suítes tradicionais pelo samba ou pela seresta. (...)

Camargo Guarnieri é a figura que mais se destaca da geração de compositores nacionalistas modernistas. Sua formação musical foi orientada por professores preocupados com um caminho e produção nacionalistas como o regente e diretor da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo na época, Lamberto Baldi, além de Mário de Andrade no papel de seu orientador cultural e estético. O próprio Guarnieri conta a experiência que obteve da convivência com Andrade em artigo da *Revista Brasileira de Música*, IX (1943, p. 15):

Passei a frequentar a sua residência assiduamente. Jantava em casa dele todas as quartas - feiras. Essa convivência ofereceu-me a oportunidade para aprender muita coisa. A casinha da Rua Lopes Chaves se agitava como se fora uma colméia. Discutia-se literatura, sociologia, filosofia, arte, o diabo! Aquilo, para mim, era o mesmo que estar assistindo a aulas numa universidade.

Em 1953, Guarnieri contribuiu com o repertório de trompa compondo *Étude*, primeira obra solo brasileira. É uma peça curta criada a partir da técnica nacionalista de invenção de melodias folclóricas, explora ritmos sincopados e efeitos sonoros de *glissandos* e *bouché*.

Não tardou para que Osvaldo Lacerda se identificasse com a maneira de compor de seu professor e em 1954 compôs as suas três *Invenções* - para trompa em três formações diferentes - por meio da transformação de melodias folclóricas e populares. Vinte anos mais tarde Lacerda se dedicou à escrita de uma peça solo, *Melodia*, e finalmente entre 1983 e 1984 compôs mais três peças para a formação trompa e piano - *Três Peças*, *Ária* e *Canção e Dança*. Dentre as três, daremos especial atenção à *Ária*.

* A Obra

Ária é uma obra estruturada em três partes: *Andantino com moto*, *Moderato* e *Andantino com moto*. A primeira seção - *Andantino com moto* - recebe um tratamento modal em mixolídio como podemos notar logo nos primeiros compassos pela melodia da trompa como mostra a figura 36. Nesta primeira parte, de caráter mais lírico verificamos que Lacerda escolhe para a linha do piano um tratamento harmônico formado por acordes formados por intervalos sobrepostos de 3ª, 4ª e 5ª sem função tonal como exemplificado pela figura 37, que acaba por realçar ainda mais a atmosfera nacional das frases da trompa uma vez que causa imprevisibilidade e surpresa harmônicas.



Figura 36 - *Ária*, Osvaldo Lacerda, trompa em fã, compassos 1 a 4.



Figura 37 – *Ária*, Osvaldo Lacerda, piano, compassos 3 a 7.

Mais adiante, ainda nesta mesma seção nos deparamos com uma nova proposta de material nos dois instrumentos a partir do compasso 19, trata-se de uma exposição cromática de caráter tenso e incisivo que se estenderá até o compasso 27 quando o compositor retoma o tema principal nos primeiros compassos da obra exposta abaixo pela figura 38.

Figura 38 – *Ária*, Osvaldo Lacerda, trompa em fá e piano, compassos 22 a 24.

O elemento musical que caracteriza a seção *Moderato* é o ritmo. Piano e trompa exploram alternadamente síncopas, contratempos, tercinas e ritmos deslocados típicos da

música popular afro-brasileira, estabelecendo contraposição de caráter entre essa seção e a primeira. Além do ritmo, Lacerda também opta por mudar o material modal mixolídio do *Andantino com moto* pelo jônio reforçando a oposição de caráter já citada, conforme indicado na figura 39.



Figura 39 – *Ária*, Osvaldo Lacerda, trompa em fá e piano, compassos 42 a 45.

Na seção 3 – *Andantino com moto* – o compositor sugere claramente uma recapitulação da primeira seção. Desta vez a melodia principal é confiada ao piano e entrega à trompa a responsabilidade de continuar o discurso, porém pedindo o uso da surdina para diferenciar o timbre do instrumento, alcançando um efeito abafado e distante até o final da peça, trazendo dessa maneira uma lembrança da primeira seção.

No final da obra, o compositor propõe, a partir do compasso 105, um efeito de *eco* entre os dois instrumentos através da presença insistente do intervalo de 5ª justa que curiosamente é a diferença de afinação entre trompa e piano evidenciado pela figura 40.

Figura 40 – *Ária*, Osvaldo Lacerda, trompa em fá e piano, compassos 105 a 111.

Diante de todos os elementos e recursos musicais utilizados por Lacerda na *Ária* – modalismo, ritmos sincopados, compassos alternados criando uma sensação rítmica inconstante, exploração de timbres e indicações de andamento e expressão musicais, podemos afirmar que ela é uma legítima representante da música nacional tão discutida por Mário de Andrade. Vale a pena citar as palavras de Antonio José Augusto (1999, p. 52) sobre as obras de Guarneri e Lacerda:

Ouvindo estas peças, não temos dúvidas de sua procedência e identificamos claramente as características básicas de seus compositores e sua busca do idioma nacional e, sobretudo, a afinidade de Guarneri e Lacerda com a estética proposta por Mário de Andrade em sua publicação de 1928, lançando mão de todas as propostas técnicas indicadas pelo musicólogo.

Ária é concebida com extensão de duas oitavas e um semitom, abrangendo tanto o registro grave quanto o agudo da trompa. Requer uma atenção especial por parte do intérprete devido às suas extensas e líricas frases ligadas das seções *Andantino com moto* e à precisão rítmica exigida na seção *Moderato*. Por apresentar caráter diferenciado entre as seções, o trompista deve observar cuidadosamente as indicações de *rallentando*, *affrettando*, dinâmicas e articulações em geral para criar sua própria interpretação sem descaracterizar a proposta estilística e musical do compositor.

É uma obra muito importante para o repertório e permite ao intérprete mostrar sua capacidade de expressão, técnica e desenvoltura musicais.

Se na década anterior nós pudemos notar um pequeno aumento na produção de obras desta natureza, é nos anos 80 que se concentra o maior número de composições para esta formação. Além das peças de Lacerda, outras treze obras foram encontradas nesta pesquisa. Em 1980 já temos uma peça do paulista Mário Ficarelli, *Interlúdio*, que foi editada pela Novas Metas em 1985. De caráter universal, esta obra é um grande desafio aos intérpretes e em especial ao trompista. Dois anos mais tarde Cláudio Santoro compôs *Duo para trompa e piano*, com edição da Savart Editora. Em 1982 Santoro já havia se desligado do grupo *Música Viva*, no entanto podemos perceber claramente os traços da escola de Koellreuter nesta composição.

Mais tarde, em 1984 temos *Concertino Fantasia* de Lycia de Biase, *Ethereal Impression* de Odemar Brígido, *Balada* de Almeida Prado, *Fantasieta* de Andersen Viana e *Três Instantâneos* de Roberto Victorio.

O ano de 1985 também foi muito significativo: contamos com *Redundantiae* de Jorge Antunes, *A flor e o cristal* do trompista e compositor Sílvio Ferraz, *Espaços Sonoros* de Guerra-Peixe e *Windows* de Daniel Havens. *Espaços Sonoros*, que foi dedicada ao trompista tcheco radicado no Rio de Janeiro, Zdenek Svab, é uma obra-prima em dois movimentos – *Estático* e *Dinâmico* - que mistura a técnica de doze sons do primeiro com uma atmosfera brasileira do ritmo folclórico do segundo.

O norte-americano Daniel Havens escreveu a suíte *Windows*. Este compositor chegou ao Brasil e instalou-se em São Paulo há quarenta anos e, desde então se destacou como excelente instrumentista; como professor formou vários dos trompistas de destaque da atualidade. Hoje, se dedica ao magistério, à regência e à composição, tendo escrito o *Sexteto n^o 1* – para seis trompas- além desta suíte para a formação trompa e piano. Segundo o próprio compositor, *Windows* é uma peça que descreve um quarto com quatro janelas que se abrem em diferentes direções – Norte, Sul, Leste e Oeste. Assim como cada janela tem uma vista diferente, também possui caráter musical ímpar. O primeiro – que é uma homenagem a Claude Debussy - começa com uma atmosfera árida e fria revelando um único tema para mais adiante se transformar em uma tempestade, com uma seqüência de

ventos rodopiantes, quando finalmente retorna à calma desolação do norte. Em contraste, Sul é um movimento rápido e movido escrito em estilo de tarantela; Leste é caracteristicamente místico e Oeste representa uma chamada para a felicidade e a alegria. É uma obra virtuosística que reúne criatividade, expressão e pleno conhecimento do instrumento resultando num trabalho musical extraordinário que somente um compositor na qualidade de Daniel Havens poderia alcançar. A primeira gravação desta obra foi feita em 1989 em LP e tem como intérpretes Mário Sérgio Rocha (trompa) e a esposa do compositor, Terão Chebl ao piano. O LP intitulado *Havens* foi produzido pela empresa Artefacto Móveis e Tecidos e conta somente com composições de Daniel Havens.

Caminhando um pouco mais no tempo, ainda temos registro de trabalhos expressivos para trompa e piano como o *Desafio XIII* de Marlos Nobre de 1987; *Suite* de 1988, composta por Marcos Nogueira e finalmente em 1989 temos o *Noturno* do paulista Amaral Vieira.

Até o presente momento, a década de 80 foi a que mais contribuiu para a formação do repertório estudado nesta pesquisa. Sua relevância não se dá somente pela quantidade de obras e compositores envolvidos com a música de câmara para trompa, mas em especial pela diversidade musical de cada uma dessas obras.

“Ária”

Esta obra está editada pela editora brasileira Novas Metas e por esse motivo não foi editorada. A cópia da partitura anexada a este trabalho foi fornecida pelo próprio compositor.

"ÁRIA" (TROMPA E PIANO)

OSVALDO LACERDA
(1983)

ANDANTINO CON MOTO (♩ = 92)

TROMPA EM FA
(FRENCH HORN IN F)

cantabile
p, dolce

PIANO

5

mf

Pedal

p.

f

⑩

p, ma marcato

⑮

⑳

mf

poco accelerando

f

Handwritten musical score for the first system. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature. The vocal line features a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands. Dynamics include *f* and *poco accelerando*.

poco accelerando

ga un poco affretato

f, un poco affretato

25

ga

poco rall.

Handwritten musical score for the second system. It includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a prominent triplet in the right hand. Dynamics include *mf subito*, *a tempo*, *mf subito*, and *quasi F*. The tempo marking *2a tempo* is also present. The system concludes with a fermata over the final notes.

30

mf

poco rall.

poco rall.

35

mf subito

a tempo

p a tempo

mf

rall.

ff a tempo

ff

a tempo

p

ff

40

ff

a poco a poco

p

a poco a poco

MODERATO (♩ = 80) - 5-

subito ritenuato
a tempo
poco f
subito ritenuato
poco f
a tempo

45

quasi rall.

50

p *poco f* *subito a tempo* *quasi rall. p* *mf sub. a tempo*
a tempo *poco f* *quasi rall. tempo* *a mf*

55

fp subito accet. poco a poco
p subito
sem pedal

un poco affretato

(60)

poco rall.

Musical score for measures 58-60. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features triplets and slurs. The piano accompaniment has a steady eighth-note bass line and chords. Dynamics include 'f' and 'poco rall.'

Musical score for measures 61-64. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has slurs and triplets. The piano accompaniment features a more active bass line. Dynamics include 'mf' and 'a tempo'.

Musical score for measures 65-69. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has slurs and triplets. The piano accompaniment has a steady bass line. Dynamics include 'poco rall.', 'p', 'mf', and 'a tempo'.

Musical score for measures 70-73. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has slurs and triplets. The piano accompaniment has a steady bass line. Dynamics include 'mf'.

Handwritten musical score system 1. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *p* and *mp*. The tempo marking *poco rall.* is written above the vocal line.

Handwritten musical score system 2. It begins with a circled number 75. The tempo is marked **ANDANTINO CON MOTO** with a quarter note equal to 92 (♩=92). The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *pp*, *p*, and *pp*. The tempo marking *come un sos* is written at the bottom right. The word *sempre* is written above the piano part, and *distante* is written below it.

Handwritten musical score system 3. It starts with a circled number 80. The system contains a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a final chord in the piano part.

Handwritten musical score system 4. This system is primarily for the piano accompaniment, featuring several triplet figures in both the right and left hands. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment.

(ad libitum: con sordino) 85 a tempo

Handwritten musical score for measures 85-90. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a *rall.* marking and a *p* dynamic. The piano accompaniment also begins with *rall.* and *p*, then transitions to *a tempo* and *sempre*. Measure 90 is circled.

Handwritten musical score for measures 91-94. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a triplet in measure 92. The tempo remains *a tempo*.

Handwritten musical score for measures 95-98. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a triplet in measure 96. The tempo is *a tempo*. A *poco accel.* marking appears in measure 97.

Handwritten musical score for measures 99-102. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a triplet in measure 100. The tempo is *a tempo*. A *poco rall.* marking appears in measure 101, followed by a return to *a tempo* in measure 102.

Handwritten musical score for piano and voice, measures 100-110. The score includes vocal lines and piano accompaniment with various performance instructions such as "poco rall.", "a tempo", "pp", "ppp", "rall.", "dim. e rall. poco a poco", and "marcato p; dim. e rall. poco a poco". Measure numbers 100, 105, and 110 are circled. The piece concludes with a 4/5 time signature.

S. Paulo, dezembro de 1982

1.9 - Káthia Bonna – “Imagens” – 1999

*** A Compositora**

Natural de São Paulo, Káthia Bonna nasceu em 30 de dezembro 1962 e começou a estudar piano aos 5 anos de idade, portanto aprendeu a ler música antes mesmo de ler as palavras. Estudou na Escola Municipal de Música sob a orientação das pianistas Sônia Muniz e Sônia Albano, além de Osvaldo Lacerda em matérias teóricas. Posteriormente foi aluna de Gilberto Tinetti, se formou Bacharel em Composição e Regência pela Universidade Estadual de São Paulo – UNESP e Bacharel em piano pela Faculdade Marcelo Tupinambá de São Paulo. Além da dedicação a recitais solo, Káthia se interessou pela música de câmara e se especializou na área acompanhando instrumentistas de sopro. Entre os músicos que acompanhava estava o trompista Marcus Bonna, hoje seu marido.

Compôs obras de câmara para instrumentos em geral, contando com peças muito expressivas e bem-sucedidas aos olhos da crítica musical. A maior parte de suas obras é destinada à formação trombone e piano, pois manteve por quinze anos um trabalho camerístico com Wagner Polistchuk - primeiro trombonista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo - com quem gravou em 1999 o CD *Collectanea* com obras para trombone e piano, incluindo sua composição *Improviso* (1996) para trombone solo. Hoje em dia ainda trabalha como camerista, porém sua principal profissão é de empresária.

*** A Obra**

Imagens foi escrita em 1999 a pedido do trompista Luiz Garcia Júnior para a apresentação no Prêmio Eldorado de Música deste mesmo ano. Káthia afirmou que pediu ajuda a seu marido - e por esse motivo a obra é dedicada a ele - pois sua idéia era compor

algo diferente do que já havia sido feito pelos compositores brasileiros. Então, em *Imagens* encontramos a utilização de dois elementos musicais principais: o primeiro é a utilização da sonoridade aveludada e lírica característica da trompa dentro de uma proposta arrojada de escrita e o segundo é o efeito de vibração das cordas do piano por simpatia ao som da trompa – quando o trompista toca em direção às cordas do piano que se encontra com o tampo aberto e o pedal abaixado.

A mistura dos dois materiais utilizados pela compositora confere à peça um caráter bastante inovador, atual e universal diferenciando-a das outras peças desta pesquisa.

A idéia dos efeitos desta obra surgiu quando a compositora e seu marido assistiam a um recital programado por uma edição do Simpósio Internacional de Verão da International Horn Society, durante o recital Káthia ouviu uma obra que chamou sua atenção por utilizar o efeito de vibração das cordas do piano por simpatia ao som da trompa e posteriormente quando decidiu escrever a peça, pôs em prática esse recurso que a agradara muito.

Imagens é formada por três grandes partes: *Calmo*, *Movido e Cantabile* e *Tempo I*. O *Calmo* começa com uma introdução do piano já nos mostrando o material escolhido pela compositora para toda a seção – modo frígio com início em Si bemol como nos mostra a figura 41.

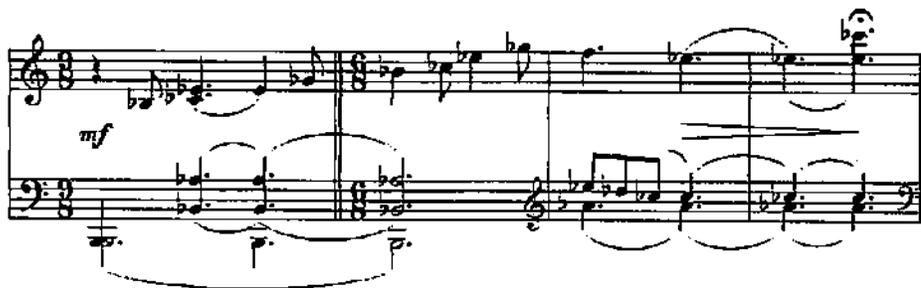


Figura 41 – *Imagens*, Káthia Bonna, piano, compassos 1 a 4.

Dentro desta grande seção encontramos partes musicais menores como o *Recitativo* e o *Lento*. É justamente no *Recitativo* que Bonna escreveu o efeito de vibração das cordas do piano por simpatia ao som da trompa e utilizou também o *bouché* para a

realização de *ecos*. O resultado dessa mistura de efeitos é uma grande massa de sons e timbres soando simultaneamente a série harmônica referente a cada uma das notas tocadas pelo trompista. Esta escrita é muito favorável e interessante para trompa uma vez que é o instrumento que possui maior número de harmônicos devido a sua natureza física.

O *Recitativo* se apresenta muito expressivo e livre e a linha melódica da trompa nos lembra uma fanfarra estilizada. É de extrema importância notar que esta melodia da trompa polariza as notas fá, si bemol e mi bemol (respectivamente: do fá, si bemol escrito para trompa em fá) que são o quinto, primeiro e quarto grau do material frígio em si bemol desta seção como expõe abaixo a figura 42.



Figura 42 – *Imagens*, Káthia Bonna, trompa em fá, compassos 9 a 10.

No *Lento*, verificamos a repetição intervalar de 3ª Maior (sol bemol – si bemol) e a repetição rítmica na parte da trompa e novamente a polarização das notas fá, si bemol, mi bemol e lá bemol, só que desta vez encontrada na linha do piano representada mais energicamente em *clusters*.

Em toda esta seção verificamos o uso alternado de compassos como 6/8, 9/8 e 4/8 e a forte presença de fermatas que são os elementos responsáveis pela expectativa e surpresa musicais para os ouvintes.

O *Movido e Cantabile* é mais regular no que diz respeito ao ritmo. Neste momento da peça a melodia é essencialmente fluente, envolvendo os dois instrumentos. Num primeiro momento a melodia principal da trompa é acompanhada pelo piano até chegarmos ao “*a Tempo*”, quando o piano recebe tratamento solista, enquanto temos pausas para a trompa.

Concebida num universo tonal menor, é por sua vez, uma parte mais fluída e melodiosa que mostra a expressividade e o lirismo do conjunto em contraposição à seção

anterior. Nesta seção Bonna explora o registro médio-agudo da trompa, exigindo bastante precisão e controle técnico do instrumentista para que a melodia principal, apesar da dinâmica *forte*, não seja descaracterizada em estilo.

Ainda neste momento da obra, convém chamarmos atenção ao elemento rítmico proposto pela compositora. Em entrevista, Káthia nos revelou que quis fazer uma composição diferente das já existentes no catálogo de obras para essa formação; afirmou que sua opção foi utilizar os efeitos e inovar ritmicamente. Isso se confirma com bastante evidência nesta seção, *Movido e Cantabile*, quando na melodia principal – ora na parte da trompa, ora na parte do piano – observamos um ritmo contrastante ao do acompanhamento obtendo como resultado sonoro a oposição de duas colcheias (da melodia) contra três do acompanhamento, como ilustra a figura 43.



Figura 43 – *Imagens*, Káthia Bonna, piano, compassos 54 a 55.

Por fim, chegamos ao *Tempo I* que é uma recapitulação do *Calmo*. A introdução feita para o piano é reescrita integralmente anunciando uma volta à primeira seção. No entanto, o *Recitativo* recebe algumas modificações rítmicas e também melódicas que nos encaminham para o final da obra. O final é uma misteriosa surpresa sonora: Káthia opta por continuar utilizando o material frígio em si bemol, porém encerra a peça evidenciando o quarto grau deste modo – o mi bemol – como mostra os últimos dois compassos de *Imagens* exemplificados pela figura 44.

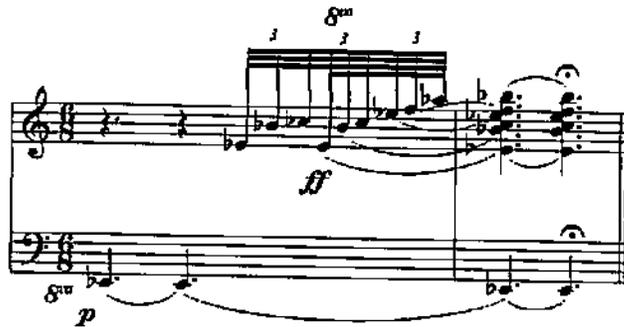


Figura 44 – *Imagens*, Kátia Bonna, piano, compassos 92 a 93.

Imagens é uma peça que impressiona muito os ouvintes não somente pela novidade dos efeitos como pela oposição de caráter entre as suas partes. É um grande desafio aos trompistas por exigir uma técnica bastante refinada e precisa, grande controle de toda extensão do instrumento – já que a compositora explorou quase três oitavas, de acordo com a figura 45 - e inclusive por exigir maturidade musical para a concepção da obra.

De extrema importância para o repertório brasileiro e para os instrumentistas, *Imagens* infelizmente é uma obra desconhecida para a classe dos trompistas e até o momento não foi editada.



Figura 45 – *Imagens*, Kátia Bonna, trompa em fá, extensão.

De acordo com Kátia Bonna, a peça foi batizada somente depois de terminada a composição, e a sua audição nos leva a uma viagem que sugere várias imagens. A compositora, em entrevista concedida em 2005, completa dizendo que, apesar de ter sido aluna de Osvaldo Lacerda, prefere não seguir o estilo nacionalista para evitar que suas

obras sejam lembranças das composições de Guarnieri. Acredita que ao usar o nacionalismo como um “tempero” e explorar mais efeitos e ritmos diferentes haja mais possibilidades para se criar algo novo e original.

Além da peça de Bonna, temos mais duas composições representantes da década de 90. Uma delas é anterior a *Imagens*, ainda em manuscrito foi composta por Antonio Guerreiro em 1991 leva o nome de *Divertimento* e foi dedicada ao trompista carioca Antonio José Augusto.

Em 1992 o compositor mineiro radicado há muitos anos em São Paulo, Edmundo Villani-Côrtes, fez uma transcrição para trompa e piano de sua obra *Introdução e/ao Desafio*, escrita originalmente para trombone e piano. Neste ano, Villani fazia parte do quadro de professores do Festival de Inverno de Campos do Jordão – núcleo Tatuí, juntamente com a trompista paulista Graziela Bortz. Durante o festival, numa noite de recital de professores a peça teve sua primeira audição executada pela professora Bortz, por esse motivo o compositor dedicou a obra a ela.

Mais adiante, também no ano de 1999, Nestor de Hollanda Cavalcanti contribuiu com o repertório camerístico para trompa e piano. Compôs *Banco da Praça - Suíte em três partes para trompa e piano* - dividido em movimentos bastante sugestivos à interpretação como: I-*Águas de um chafariz*; II-*Canto do Pedinte* e III-*Coro do silêncio*.

“Imagens”

A editoração da partitura desta obra foi feita com base no manuscrito da compositora emprestado por ela e não possui interferência pessoal da pesquisadora. Esta editoração e o manuscrito da obra não estão presentes no Anexo 2 do segundo volume deste trabalho.

a Marcus Bonna

Imagens

Para Trompa e Piano

Kathia Bonna
edit. Waleska Scarne Beltrami

Calmo

Horn in F

Piano

mf

5 **Recitativo**

Hn.

ff (tocar em direção às cordas do piano) *pp* (Echo) *lunga*

Da sempre

9 *lunga*

Hn.

ff *pp*

Da

Imagens

13

Hn.

molto cresc. - - - - -

pp

16

Hn.

accelerando e crescendo.

rit. - - - - -

lunga Lento

(afastar-se das cordas)

22

Hn.

2

3

5

Imagens

24

Hn.

pp (Echo)

lunga

28 Movo e Cantabile

Hn.

f

32

Hn.

Imagens

36

Hn.

40

Hn.

44

Hn.

Imagens

47

Hn.

52

Hn.

poco rall. ----- a Tempo

56

Hn.

Imagens

60

Hn.

2

2

64

Hn.

(m.e.)

b7.

b7.

68

Hn.

rallentando

b7.

b7.

b7.

Imagens

71 **Tempo I**

Hn.

ff

76 **Recitativo**

Hn.

ff (tocar em direção às cordas do piano) *pp* (Echo) *lunga*

2 2

8^{va}...

Pn.

Da sempre

8^{va}...

80

Hn.

ff *pp*

3

Pn.

(6)

(6)

Imagens

84

Hn.

f *cresc.* *ff* *Pia.*

88

Hn.

pp *Pia.*

92

Hn.

ff *Pia.*

1.10 - Claudiney Carrasco – “Bruxas Musicais”

I. Waleska – 2005

* O Compositor

O compositor Claudiney Rodrigues Carrasco nasceu em Marília, São Paulo, no dia 01 de março de 1964. Iniciou seus estudos musicais na cidade de São Paulo aos dez anos de idade como integrante de um coral infantil e posteriormente como instrumentista do grupo de flautas doce “Guiomar Novaes” do Conservatório Musical do Brooklin, com o qual ganhou diversos prêmios. Mais tarde, na época em que cursava o colegial, se interessou pelo piano, pelo violão, tendo aulas com Vital Erreiros, e pela flauta transversal estudando na classe de João Dias Carrasqueira. Nesse momento, Claudiney Carrasco já havia se decidido pela carreira musical e em 1982 se tornou aluno do curso de bacharelado em composição da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Mesmo se dedicando à flauta, Carrasco já havia escolhido a área de composição como principal atividade profissional. Curiosamente, quando ingressou no curso de graduação, não tinha como meta principal se tornar um compositor de concerto, embora tivesse prazer em escrever para orquestra. O seu objetivo era se projetar compondo para a televisão, para o teatro e para o cinema. Após a sua formatura em 1987 começou a trabalhar no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), Sala Arte de São Paulo.

Neste período o TBC era muito ativo e Carrasco chegou a ter suas músicas em todos os espetáculos apresentados nas cinco salas do teatro. Nesta época compôs muitas obras para desenho animado, publicidade e trabalhou como diretor musical em várias peças de teatro profissional como *Grita Paixão* com Fúlvio Stefanini e Cléo Ventura, sob a direção de Maurice Vaneau; *A garota do Gangster* sob direção de Manuel Paiva; *Allegro Debum* com direção de Silney Siqueira e *Peter Pan*, premiado pela APETESP (Associação dos Produtores Teatrais de São Paulo) como Melhor Música Composta. Podemos citar ainda o espetáculo *O Coelho Engenheiro* que foi montado em Atlanta/USA pelo diretor

Steve Bickley, além de três apresentações da epopéia *A Fundação da Vila de São Vicente* nos anos de 1999, 2000 e 2003 sob direção de Neyde Veneziano.

Como compositor de cinema, compôs música para o curta-metragem *Çuikiri* de 1991, que recebeu diversos prêmios como o da Associação Paulista de Propaganda, da XIX Jornada de Cinema da Bahia como Melhor Vídeo de Animação e Medalha de Ouro na 35th Annual No Broadcast Awards Competition. *Molecagem* de 1994 recebeu em 1995 o Tatu de Ouro na XXII Jornada Internacional de Cinema da Bahia, o Prêmio Especial do Júri como Melhor Filme de Animação no V Cine Ceará e Mejor Pelicula de Animación do IV Festival de Cine Infantil de Ciudad Guayana/Venezuela.

Durante seu curso universitário, foi aluno de composição de Almeida Prado e Damiano Cozella (que pertenceu à corrente de música contemporânea dos anos 60, o Grupo Música Nova) em matérias como contraponto e fuga e harmonia. Segundo o compositor, outros professores que também o influenciaram muito durante a trajetória de sua graduação foram José Eduardo Gramani, Elizabete Souza, que também lecionava harmonia e contraponto, Rafael dos Santos, Ricardo Goldemberg e Walter Krausche.

Ainda dentro da universidade, Carrasco integrou a comissão que organizou e criou o curso de música popular da UNICAMP como representante dos alunos juntamente com os professores Ricardo Goldemberg, Rafael dos Santos, Paulo Pugliese, Walter Krausche e Eduardo Andrade (como professor convidado). O convite surgiu justamente pela sua vivência composicional em trilhas, já que não havia ninguém no departamento com essa especialidade e em 1989 quando o curso foi aberto, Claudiney Carrasco foi contratado pela universidade para trabalhar na área de trilhas.

De 1991 a 1993 desenvolveu sua dissertação de mestrado *Trilha Musical – Música e Articulação Filmica* sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Leone na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) e entre 1994 e 1999 escreveu sua tese de doutorado *Sygekronos – A Formação da Poética Musical do Cinema* também com a orientação do Prof. Dr. Eduardo Leone no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Em sua carreira acadêmica como professor da UNICAMP percorreu uma importante trajetória: de 1989 a 2000 foi professor do curso de Graduação em música

lecionando as matérias de composição, regência, instrumento e música popular; de 1999 a 2000 foi também professor dos programas de Pós-graduação em Artes e Multimeios e atualmente ocupa o cargo de Professor Assistente Doutor do Departamento de Música.

Claudiney Carrasco voltou a escrever música de concerto no ano de 2002 quando se dedicou a uma peça para o GRUPU (Grupo de Percussão da UNICAMP) liderado pelo professor de Percussão Fernando Hashimoto. Foi exatamente nesta época que o compositor teve a idéia de compor uma série de peças para solistas mulheres (especificamente determinadas) com algum tipo de “acompanhamento” que se intitularia *Bruxas Musicais*.

* A Obra

Bruxas Musicais não é uma coleção de obras genéricas, mas sim específicas para uma solista determinada escolhida pelo compositor. Como são peças isoladas, podem ser tocadas separadamente. Outra idéia do compositor é que a série não tenha fim e esteja sempre aberta para que possa ganhar novas composições ao longo dos anos. A primeira delas, escrita neste ano de 2005 para a formação trompa e piano foi dedicada a trompista Waleska Beltrami e por esse motivo leva o seu nome.

A composição da primeira peça começou num trabalho em atelier quando o compositor e a intérprete se encontraram para experimentar as inúmeras possibilidades musicais do instrumento. Segundo o próprio compositor a escolha pela formação trompa e piano foi justificada por ser uma formação camerística clássica e pela vontade particular do compositor em escrever para o piano numa concepção de concerto.

Em *Bruxas Musicais - I. Waleska*, o piano em momento algum é tratado como um mero espectador; ora dialoga com a trompa e ora é independente, com momentos melódicos próprios mesmo na presença de uma linha musical da trompa.

De acordo com Carrasco, só depois de ter composto aproximadamente nove ou dez minutos é que montou a composição definitiva trabalhando os pontos que considerou

mais interessantes. Ao final deste trabalho, a peça ficou com total aproximado de seis minutos e somente depois de ter o material sonoro definido é que elaborou a partitura.

Nos sete compassos iniciais verificamos os dois materiais principais que vão percorrer a peça inteira. São eles: a melodia da trompa (que tem como ponto de partida o intervalo de 5ª Justa, característico do instrumento) do segundo compasso e, o desenho da mão direita do piano, marcado pelo inconstante e misterioso intervalo de 2ª menor, presente nos compassos 6 e 7 como mostram as figuras 46 e 47.

Toda a obra vai ser gerada a partir destas duas pequenas unidades, que serão trabalhadas até que suas possibilidades musicais sejam esgotadas.



Figura 46 – *Brujas Musicais, I. Waleska*, Claudiney Carrasco, trompa em fá, compassos 2 a 5.



Figura 47 – *Brujas Musicais, I. Waleska*, Claudiney Carrasco, piano, mão direita, compassos 6 a 7.

O intervalo de 5ª é um intervalo bastante característico da natureza da trompa, é uma herança da origem de trompa de caça do instrumento. Este intervalo exerce duas funções importantes e diferentes nesta obra, a primeira é criar um clima de mistério próprio de sua qualidade sonora e, a segunda é referir-se à trompa de caça com função de comunicar, anunciar ou chamar. Tal afirmação é possível verificando a maneira como o compositor trata o instrumento. Apesar de bastante exigente com a região aguda do instrumento, de delicado desempenho para o trompista, Carrasco nunca trai a natureza ou desrespeita a linguagem idiomática da trompa. É por esse motivo que apesar de difícil, a obra soa natural e tipicamente trompística.

Para o compositor, o nome desta série não é um elemento menor. Segundo ele, todas as intérpretes que são e serão escolhidas por ele são “bruxas”, porque executam seu instrumento muito bem e enfeitiçam a platéia durante o momento mágico da performance musical.

Além do nome, também é de vontade de Carrasco que o material sonoro envolvido em toda a série se caracterize misteriosamente e concorde com o nome *Bruxas Musicais*. Nesse sentido, a insistência em relação ao intervalo de 5ª na parte da trompa e o evidente intervalo de 2ª presente na parte do piano são os recursos musicais utilizados por ele para causar a atmosfera de mistério de todo o contexto musical.

A proposta musical do compositor em harmonia com a maneira como a obra foi concebida, *Bruxas Musicais – I. Waleska* não apresenta uma forma tradicional. As duas células melódicas que deram origem a todo contexto musical foram desenvolvidas de várias maneiras e utilizadas amplamente no decorrer da peça, o que garante ao ouvinte a surpresa do discurso musical ao mesmo tempo em que mantém o caráter misterioso idealizado pelo compositor.

Carrasco opta por encerrar a peça misteriosamente, diminuindo a dinâmica dos dois instrumentos gradativamente até o grau *pp* (pianíssimo), como se as sonoridades de trompa e piano fossem desaparecendo lentamente.

É uma peça complexa e difícil para os dois intérpretes: ao trompista devido aos saltos intervalares de suas linhas melódicas e principalmente no que diz respeito à resistência, já que a peça explora predominantemente a região aguda da trompa e exige a extensão de duas oitavas e uma quinta justa - como exemplificada pela figura 48; e ao pianista por exigir uma grande maturidade e experiência camerísticas para a melhor interpretação e desempenho da obra.



Figura 48 – *Bruxas Musicais, I. Waleska*, Claudiney Carrasco, trompa em fá, extensão.

Além de Claudíney Carrasco, João Victor Bota (1981), Edmundo Villani-Côrtes (1930), José Orlando Alves (1970) e José Ursicino da Silva (Duda) (1935) também se dedicaram à trompa na década de 2000. Bota nasceu em 1981 e iniciou seus estudos musicais em 1992. Em 2000 ingressou no curso de graduação em Composição, da Universidade de Campinas (Unicamp), formando-se bacharel em 2005. Atualmente realiza pesquisas de mestrado em processos criativos na área de tecnologia multimídia e orquestração. Dentre os intérpretes de suas obras destacam-se os maestros Abel Rocha (Banda Sinfônica do Estado de São Paulo), Dario Sotelo (Orquestra de Sopros de Tatuí), Mônica Giardini (Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo), Roberto Farias (Banda Sinfônica do 27º Curso Internacional de Música em Brasília) e Roberto Sion (Orquestra Jovem Tom Jobim).

Bota escreveu uma composição para trompa e piano em 2001, que foi dedicada às amigas Waleska Beltrami e Rita Yansen (piano). Na época, ambas mantinham um grupo de câmara bastante ativo que se apresentava regularmente nos espaços culturais de Campinas e região. As duas instrumentistas fizeram a estréia de *Duo para trompa e piano* que ocorreu no mesmo ano, numa mostra de trabalhos dos alunos da classe de composição da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. A obra recebeu revisão do próprio compositor em 2004.

Já Villani-Côrtes escreveu uma peça original para trompa e orquestra de câmara denominada *Concertino*. Esta composição foi uma encomenda da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo para ser apresentada durante programação de concertos camerísticos realizados aos domingos no Teatro Municipal. André Ficarelli, trompista da referida orquestra, foi o responsável pela performance de estréia que ocorreu no mesmo ano de sua composição – 2004. Sem demora, Villani transcreveu *Concertino* para a formação trompa e piano para que sua execução, segundo ele, fosse mais acessível a qualquer trompista.

José Orlando Alves, professor adjunto da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), é natural de Lavras – MG e bacharelou-se em composição pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ em 1998. Recebeu o título de Mestre em Composição pela UFRJ em 2001 sob a orientação da professora Mariza Rezende e o de Doutor em

Composição em 2005 pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP sob a orientação do professor Jônatas Manzolli. Suas obras *Pantomimas* para clarineta e fagote e *Quinctus* para quinteto de sopros foram premiadas em 2001 no Concurso Nacional FUNARTE de Composição recebendo respectivamente o 1º prêmio na categoria II – Duos e o 2º prêmio na categoria IV – Quintetos. Infelizmente o contato com o compositor não foi respondido até o término desta pesquisa e por esse motivo não temos maiores informações musicais sobre sua obra *Fantasia* para trompa e piano de 2000.

José Ursicino da Silva (Duda) nasceu em dezembro de 1935 em Goiânia interior de Pernambuco. Começou a estudar música aos oito anos e aos dez já era integrante da lendária Sociedade 12 de Outubro, a Banda Saboeira. Passou pela Jazz Band Acadêmica, trabalhou para a TV Jornal do Comercio (atual TV Jornal) e em 1962 integrava a Orquestra Sinfônica do Recife. Transferiu-se para São Paulo em 1967 para trabalhar na TV Bandeirantes. Como maestro, compositor e arranjador se destacou em festivais de jazz, nos Estados Unidos e Europa. É considerado um dos maiores arranjadores brasileiros e sua obra é vasta, sobretudo nos frevos-de-rua, como o clássico *Nino, o Pernambuquinho*. Sua obra *Concertino* para trompa e piano de 2004 foi escrita para o jovem trompista pernambucano Radegundis Feitosa Aranha. De acordo com o próprio compositor, o primeiro movimento é um côco bem cadenciado em 4/4, ritmo bem oriundo da região Nordeste, o segundo é um típico bolero de melodia caracteristicamente sentimental, e finalmente o último movimento é um frevo – marca registrada de Duda – ritmo que não poderia faltar nesta obra já que é um elemento tradicional em todos os seus concertinos.

“Bruxas Musicais - I. Waleska”

A partitura desta obra foi feita e cedida pelo próprio compositor. Esta obra não está inserida no Anexo 2 do segundo volume deste trabalho.

Bruxas Musicais

(Musical Witches)

I. Waleska

Ney Carrasco

System 1 (Measures 1-8):
Trompa (French Horn) (F): *mf*
Piano: *ff* (bass), *mf* (treble), *p* (treble)

System 2 (Measures 9-16):
Trompa (French Horn) (F): *mf*
Piano: *mp* (treble), *f p* (treble), *p* (treble), *ff* (bass), *f p* (bass), *mf* (bass)

System 3 (Measures 17-24):
Trompa (French Horn) (F): *mf*
Piano: *mp* (treble), *p* (treble), *mp* (treble), *ff* (bass), *mf* (bass), *mf* (bass)

25

Tpa.
F. H.

f

Pno.

mp

f

35

Tpa.
F. II

mf

Pno.

mp

p

ff

40

Tpa.
F. II

Pno.

mf

f

waleska

64

Tpa.
F. H.

f

Pno.

69

Tpa.
F. H.

Pno.

mf

73

Tpa.
F. H.

f

Pno.

mf

78 Tpa. F. H.

Measures 78-82 of the trumpet part. The key signature has one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. A slur covers measures 79-82, ending with a triplet of eighth notes: B4, A4, G4.

78 Pno.

Measures 78-82 of the piano accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs and a *mf* dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. A *f* dynamic is indicated at the end of measure 82. A dashed line with a star symbol is below the staff.

83 Tpa. F. H.

Measures 83-87 of the trumpet part. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A *mp* dynamic is indicated.

83 Pno.

Measures 83-87 of the piano accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs and a *mf* dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. A dashed line with a star symbol is below the staff.

88 Tpa. F. H.

Measures 88-92 of the trumpet part. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A *mf* dynamic is indicated.

88 Pno.

Measures 88-92 of the piano accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs and a *mp* dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. A *mf* dynamic is indicated in the left hand. A dashed line with a star symbol is below the staff.

6

waleska

Tpa. F. H.

Pno.

Tpa. F. II

Pno.

Tpa. F. H.

Pno.

105
Tpa.
F. H.

105
Pno.

106

mp

mp

* Tea *

Tea

Detailed description: This system covers measures 105 to 108. The Tuba part (Tpa. F. H.) is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The Piano part (Pno.) consists of two staves, treble and bass clefs. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass line. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). A rehearsal mark with an asterisk and the word 'Tea' is placed below the piano part at measure 106.

111
Tpa.
F. H.

111
Pno.

113

mp

f

f Tea *

Detailed description: This system covers measures 111 to 114. The Tuba part (Tpa. F. H.) is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The Piano part (Pno.) consists of two staves, treble and bass clefs. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass line. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). A rehearsal mark with an asterisk and the word 'Tea' is placed below the piano part at measure 113.

116
Tpa.
F. H.

116
Pno.

116

f

p

Detailed description: This system covers measures 116 to 119. The Tuba part (Tpa. F. H.) is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The Piano part (Pno.) consists of two staves, treble and bass clefs. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass line. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). A rehearsal mark with an asterisk and the word 'Tea' is placed below the piano part at measure 116.

120

Tpa.
F. H.

Pno.

mf

f

mp

tea

124

Tpa.
F. H.

Pno.

mf

tea

128

Tpa.
F. H.

Pno.

mf

p

mf

p

tea

132

Tpa.
F. H.

Pno.

f

mf

mf

137

Tpa.
F. H.

Pno.

f subito

140

Tpa.
F. H.

Pno.

f subito

mf

mf subito

Tpa. F. H. 144

Pno. 144

Tpa. F. H. 148

mf

Pno. 148

f

Tpa. F. H. 154

mp

Pno. 154

159

Tpa.
F. H.

mf

Pno.

mp

mp

163

Tpa.
F. H.

(8^{va})

Pno.

163

163

167

Tpa.
F. H.

(8^{va})

ppp

Pno.

167

167

ppp

ppp

CAPÍTULO II - ENTREVISTAS

Entrevista: Ernst Mahle

Waleska Beltrami: Como surgiu o seu interesse pela trompa e pela formação camerística Trompa e Piano?

Ernst Mahle: Desde 1955 existia na nossa escola uma orquestra de alunos, e a maioria estudava comigo. Também cheguei a dar aula de trompa, depois de trazer alguns instrumentos de São Paulo e da Europa. Nas aulas eu acompanhava os alunos ao piano para obrigá-los a afinar melhor.

Waleska Beltrami: Como compositor, há uma característica especial no tratamento da trompa em suas composições? E combinado com o piano?

Ernst Mahle: Quis criar umas peças fáceis, adequadas ao desempenho dos nossos alunos.

Waleska Beltrami: Quantas peças compôs para essa formação? Quais?

Ernst Mahle: Há para trompa e piano, as seguintes obras: Melodias da Cecília, Concertino (1960), Sonatina (1972) e Concertino (1974).

Waleska Beltrami: As peças foram dedicadas a alguém?

Ernst Mahle: O Concertino (1960) foi dedicado a Astrid Moraes Salles.

Waleska Beltrami: O título das obras tem uma razão especial?

Ernst Mahle: Os títulos sugerem peças de fácil execução.

Waleska Beltrami: Há um caráter nacionalista nas obras?

Ernst Mahle: Há caráter nacional em Melodias da Cecília e na Sonatina.

Waleska Beltrami: Porque não compôs mais obras para o instrumento e para essa formação?

Ernst Mahle: Depois de escrever alguns Concertinos (para os nossos concursos) comecei uma série de Concertos para instrumento solista e orquestra sinfônica que parou no meio quando foi fundada a Orquestra de Campinas (!). Os melhores alunos nossos foram para lá e a nossa orquestra continuou somente com cordas.

Waleska Beltrami: As peças são editadas ou não? Por quê?

Ernst Mahle: Nunca corri atrás de editores, mas hoje em dia, minhas obras podem ser adquiridas através da EMPEM (veja meu catálogo no site da Escola: www.empem.org.br). Uma boa parte eu mesmo copieei no computador.

Waleska Beltrami: A data da composição das peças é um elemento importante?

Ernst Mahle: Para sua pesquisa talvez seja. Cada obra minha tem a data de composição no fim.

Waleska Beltrami: Perguntei ao senhor se em suas obras para trompa e piano encontraríamos características nacionalistas e o senhor respondeu que havia nas peças “Melodias da Cecília” e “Sonatina”. Depois de uma breve análise da “Sonatina” percebi que o senhor utiliza material modal na maior parte da obra. Além dessa escolha por material modal, para quais outras características nacionais da “Sonatina” o senhor chama atenção? Porque escolheu esse material modal?

Ernst Mahle: Evidentemente o ritmo com suas sincopas, etc. também é característica nacional. Quando comecei a estudar música, um dos impactos mais fortes para mim foi a obra de Bartok, grande pesquisador do folclore do sudeste europeu. Quando comecei a lecionar achei a técnica modal um interessante “intermediário” entre o tonalismo clássico e o atonalismo moderno. Comecei a usar esta técnica no ensino e entrou no sangue.

Waleska Beltrami: Perguntei se o senhor dava à formação trompa e piano um tratamento musical específico e se o título das obras era um elemento relevante. O senhor então respondeu: “Quis criar peças fáceis, adequadas ao desempenho dos nossos alunos”. “Os títulos sugerem peças de fácil execução.”. Ainda, segundo *Dicionário Grove de Música* (1994, página 887) *sonatina* é “*uma peça breve, fácil ou ainda “ligeira”. A sonatina floresceu na era clássica tardia tendo sido revivida no séc.XX por Ravel, Busoni e outros.*” Já o *Dicionário de Música Zahar* (1985, página 362) afirma: “*sonatina: Composição relativamente curta e fácil de executar, na forma sonata, usualmente para piano.[Italiano: sonata pequena].*”. No entanto, a sua obra “Sonatina” é uma obra muito respeitada e apresentada por grandes profissionais que, ressaltam passagens e trechos que merecem atenção especial por parte dos dois intérpretes. Por favor, comente.

Ernst Mahle: Acho o título de uma peça musical mais ou menos irrelevante, às vezes não corresponde à realidade musical: veja, por exemplo, a Sonatina de Pierre Boulez para flauta e piano, é uma das peças mais difíceis (e compridas) do repertório! Quando escolhi o título Sonatina, antes de iniciar a composição (já tinha escrito sonatinas para diversos instrumentos) pensei numa parte mais fácil da trompa e um pouco mais difícil do piano (já que no Brasil tinha pianistas muito bons). Quiçá a peça, quando pronta, ficou mais difícil do que planejada! Pelo menos é curta.

Waleska Beltrami: A “Sonatina” é uma peça com forte essência rítmica; marcada – quase em sua totalidade - pelo diálogo rítmico entre trompa e piano. Essa maneira de tratamento

do ritmo também faz parte do conceito nacionalista da obra ou foi uma escolha pessoal de compor?

Ernst Mahle: Como já expliquei, achei ótimo o emprego do folclore no ensino e minha evolução começou nesta base (fazendo arranjos). Somente mais tarde percebi que minhas despreziosas obras didáticas eram composições. Quando componho hoje, não penso em nacionalismo ou não, deixo fluir a música.

Waleska Beltrami: O senhor recomenda, ou tem alguma sugestão interpretativa especial para a apresentação da "Sonatina" além das indicações já contidas na partitura?

Ernst Mahle: Sempre achei mais ou menos desnecessárias indicações de andamento etc., porque um bom intérprete em três instantes descobre a maneira de fazer uma peça render o máximo. No Barroco as indicações eram mínimas, o Romantismo sobrecarregou as partituras com elas, quem sabe o meio termo é o ideal. Creio que não preciso acrescentar nada, no caso da Sonatina.

Waleska Beltrami: Há mais alguma informação pertinente que deva ser acrescentada?

Ernst Mahle: Hoje em dia o naipe das trompas de nossa sinfônica funciona a contento. Assim mesmo eu ainda gostaria de escrever um Concerto para trompa e sinfônica, para completar a série. Não sei se chegarei lá, com tantos compromissos e pedidos, mas se eu conseguir, você será avisada!

Entrevista: Osvaldo Lacerda

Waleska Beltrami: Como surgiu o seu interesse pela trompa e pela formação camerística Trompa e Piano?

Osvaldo Lacerda: O meu interesse pela trompa surgiu simplesmente e pelo fato de esse instrumento possuir um belíssimo timbre. Além do mais ele é multifacético, isto é, pode ser lírico, poético, heróico, dramático, metafísico, sugerir a natureza, etc. A combinação com o piano é de ordem prática, porque é muito mais fácil conseguir-se a execução de uma peça para trompa e piano do que, por exemplo, para trompa e quarteto de cordas.

Waleska Beltrami: Como compositor, há uma característica especial no tratamento da trompa em suas composições? E combinado com o piano?

Osvaldo Lacerda: Nada de especial. Esse tipo de dueto pertence à música de câmara, e a norma fundamental desse gênero de música é a de tratar ambas as partes por igual, mesmo que se dê preponderância à trompa. É muito importante respeitar o caráter do instrumento para não forçar para uma característica que não é a dele.

Waleska Beltrami: Quantas peças compôs para essa formação? Quais?

Osvaldo Lacerda: Para essa formação eu tenho três: a Ária (1982/83), Três Peças (1983) e Canção e Dança (1984).

Waleska Beltrami: As peças foram dedicadas a alguém?

Osvaldo Lacerda: Eu costumava dedicar minhas composições a pessoas que eu julgava merecedoras dessa homenagem. Acontece que a maioria delas era constituída por intérpretes, que recebiam a dedicatória com o maior pouco caso e não tocavam a obra que

lhes fora dedicada. Então, não dedico mais a ninguém, com exceção de minha mulher, Eudóxia, que sempre se esmera em dar a conhecer as composições que lhe dedico.

Waleska Beltrami: O título das obras tem uma razão especial?

Oswaldo Lacerda: Não, nenhuma. A Três Peças são três peças: cantiga, seresteira e dança ritual; a Canção e Dança é uma canção e uma dança e a Ária porque é uma ária.

Waleska Beltrami: Há um caráter nacionalista nas obras?

Oswaldo Lacerda: Bom, esse caráter todas elas têm porque eu sou brasileiro e escrevo música brasileira, simples. Eu não acredito em música universal, isso não existe.

Waleska Beltrami: Porque não compôs mais obras para o instrumento e para essa formação?

Oswaldo Lacerda: Não, não tem razão especial. É que eu tenho que me dedicar a outros conjuntos, não é só escrever para um determinado instrumento. Mas eu pretendo, um dia eventualmente escrever uma Sonata, quem sabe até um Concerto.

Waleska Beltrami: As peças são editadas ou não? Por quê?

Oswaldo Lacerda: A questão da edição é a seguinte. Os editores aqui no Brasil só editavam – era uma praxe – música para canto. Isso, tempos atrás quando havia muita gente estudando canto. Fala-se muito também da pianolatria no Brasil, uma época em que havia muitos estudantes de piano e muito poucos estudando outros instrumentos. Todo lar tinha um piano. E também existiu a cantolatria, porque era de praxe senhoras da sociedade, da burguesia estudar tanto canto como piano. Eu me lembro do tempo da minha infância, tinha dúzias de senhoras e senhoritas estudando canto. Então, os editores só editavam música para canto, continuaram editando música para piano e posteriormente surgiu a moda da

sanfona e a da flauta doce. Houve esses modismos. Por que só editavam para esses instrumentos? Porque tinha saída comercial. Eu sou muito respeitoso dos editores porque a história da música deve muito a eles. A música não teria tido a divulgação que teve se não fosse os editores. Agora, precisa saber que antes de mais nada, o editor é um comerciante. Ele pode até ser músico profissional, mas o intuito dele é ter uma recompensa financeira pelo trabalho que tem. Teve somente uma editora aqui em São Paulo – a editora Novas Metas – que se propôs a editar também músicas de outros instrumentos além do piano, canto. Isso foi uma grande abertura e, o Sígrido Levental que era diretor do Conservatório Musical do Brooklin foi o promotor de tudo isso. Depois devido a circunstâncias financeiras, especialmente com o governo Collor, ele foi obrigado a fechar e nós compositores perdemos essa grande válvula. Muitas peças minhas foram editadas pela Novas Metas, inclusive as três para formação trompa e piano.

Waleska Beltrami: A data da composição das peças é um elemento importante?

Oswaldo Lacerda: Não. Foi uma época em que decidi me dedicar ao instrumento.

Waleska Beltrami: Vasco Mariz, no seu livro *História da Música no Brasil*, página 375 afirma o seguinte: “*Oswaldo Lacerda domina as constantes melódicas do povo brasileiro e julga que pode dar-lhes a roupagem harmônica que desejar, persistindo em seus trabalhos o caráter nacional.*”. Analisando sua obra “Ária” para trompa e piano observei que o senhor utilizou um material modal para compor esta peça. Considerando o uso de modos uma característica da música nacionalista, podemos afirmar que esta escolha é uma característica da sua maneira de compor ou uma opção particular para “Ária”? Porque escolheu esse material?

Oswaldo Lacerda: O nacionalismo também envolve uma técnica especial, que consiste em estudar tanto o folclore musical, como também a música popular de raízes. O compositor assimila a maneira de ser de ambos esses ramos, e os transfunde em um plano erudito, artístico. Ao compor a *Ária*, simplesmente usei linguagem que me é própria.

Waleska Beltrami: Na ocasião de nossa primeira entrevista, perguntei ao senhor se as suas peças para trompa apresentavam caráter nacional e o senhor respondeu: *“Bom, esse caráter nacional todas elas têm porque eu sou brasileiro e escrevo música brasileira, simples. Eu não acredito em música universal, isso não existe.”* Em relação ao aspecto rítmico, o que representa o caráter nacional na sua obra “Ária”?

Oswaldo Lacerda: Encontro definição do nacional muito mais na melodia do que no ritmo. Insisto em dizer que, ao compor, o que escrevo é toda uma resultante de vivência, estudo e assimilação de muitos anos.

Waleska Beltrami: A obra “Ária” é claramente dividida em três seções. Segundo Mário de Andrade no *Dicionário Musical Brasileiro*, página 24, há várias definições para *Ária*: *“1. Ária(s.f) – Qualquer peça instrumental ou vocal, monódica ou acompanhada, na qual a melodia é dominante. Várias formas de ária coexistiam, entre as quais se destacou, tornando-se a mais comum no período barroco, a “ária da capo”, presente também na cantata e no oratório. Neste tipo de ária, de forma A – B – A’, o cantor deveria ornamentar a repetição de A (A’) segundo seu gosto e possibilidades vocais. Tal princípio chegou, algumas vezes, a acarretar certos abusos. 2. A palavra ária aplica-se também às peças instrumentais melódicas, como se encontram, por exemplo, nas suítes: uma peça lenta e expressiva, em meio a um conjunto de trechos rápidos.(OA).”* De acordo com a forma de sua “Ária” para trompa e piano, podemos afirmar que sua estrutura está relacionada aos conceitos de Mário de Andrade?

Oswaldo Lacerda: *Ária*, para mim, nada mais é do que uma melodia a mais possível bonita. Em solo, é claro, vocal ou instrumental, acompanhada ou não.

Waleska Beltrami: O senhor recomenda, ou tem alguma sugestão interpretativa especial para a apresentação da “Ária” além das indicações contidas na partitura?

Oswaldo Lacerda: Obedeça à partitura, especialmente o andamento. Beethoven já dizia que um andamento correto é a base, o fundamento de uma boa execução e interpretação.

Waleska Beltrami: Há mais alguma informação pertinente que deva ser acrescentada?

Oswaldo Lacerda: Sim. Retorno ao assunto da edição porque é muito importante em minha opinião. Bem, o Sígrido inteligentemente editava um pequeno número em vez de editar quinhentos, mil, dois mil exemplares. Editava um número experimental de cinquenta exemplares para ver a receptividade por parte dos intérpretes; e se obtivesse sucesso continuava editando. Ele usava o manuscrito do compositor – por exemplo, eu mesmo fazia os manuscritos o mais caprichado possível e entregava a ele a matriz para edição. Facilitava não só a parte técnica como também a parte econômica para essa edição Novas Metas. Agora, com a entrada do xérox os editores não querem mais saber de editar música. Tornou-se impossível, quase impossível editar música. É possível fazer agora por meio de computador, mas aí não existe um fator muito importante que é a distribuição. Agora, eu tenho uma saída para isso que, infelizmente também apresenta um problema. O compositor argentino Eduardo Escalante, montou um site na internet que se chama Correio Musical. Se eu fornecer exemplares copiados para ele ou feitos por meio de computador, ele revende. Isso é uma solução, mas nesse caso eu tenho que fazer os intérpretes saberem da existência dessa via de acesso, tenho que copiar e fazer chegar às mãos dele e, não é sempre que disponho de tempo para fazer isso tudo. Facilita por um lado, mas cria problemas por outro. Pelo menos existe essa válvula de escape e a questão é só de achar tempo para fazer tudo isso. É a única saída que tenho.

Entrevista: Káthia Bonna

Waleska Beltrami: Como surgiu o seu interesse pela trompa e pela formação camerística Trompa e Piano?

Káthia Bonna: Eu sou casada há vinte anos com o trompista Marcus Bonna e isso me ajudou muito. Inclusive, na época em que namorávamos eu o acompanhava ao piano nas aulas de trompa com o professor Daniel Havens. Foi muito importante para mim porque aprendi muito nessas aulas e aprendi a me tornar uma camerista. Eu sempre gostei de trompa, de música de câmara e já tocava com trompistas antes mesmo de namorar e me casar com o Marcus.

Waleska Beltrami: Como compositor, há uma característica especial no tratamento da trompa em suas composições? E combinado com o piano?

Káthia Bonna: Eu quis fazer algo diferente na minha peça, explorando alguns efeitos. Optei pelo efeito de vibração das cordas do piano por simpatia ao som da trompa. Nele, a trompa toca em direção às cordas do piano, que se encontra aberto e com o pedal abaixado. É muito interessante em minha opinião. Explorei a trompa um pouco tecnicamente e também utilizei o efeito *bouché* para eco. Foi escrita em 1999 para o Prêmio Eldorado de Música e quem estreou foi o trompista Luiz Garcia Junior.

Waleska Beltrami: Quantas peças compôs para essa formação? Quais?

Káthia Bonna: Para trompa e piano, somente essa.

Waleska Beltrami: A peça foi dedicada a alguém?

Káthia Bonna: Foi dedicada ao meu marido Marcus Bonna porque eu o consultei para fazê-la e ele me ajudou muito. Eu queria saber o que soava, extensão e ele me mostrou muita coisa, muitos efeitos. Por mais que se estude composição e regência, acho importante conversar com quem toca o instrumento para saber o que funciona realmente. A técnica é diferente. Eu sei tocar piano, sei o que soa bem, o que é pianístico e o que não é. Toda vez que eu escrevo alguma coisa para outro instrumento, procuro pedir ajuda do instrumentista.

Waleska Beltrami: O título das obras tem uma razão especial?

Káthia Bonna: A própria peça sugeriu esse nome. Não sei bem, mas os efeitos sugerem imagens. Todo mundo que a ouviu, concordou com o título. A audição dessa peça nos leva a uma viagem, deixando a imaginação ir para onde quiser. Inclusive, o CD com repertório brasileiro que gravei com o Luiz Garcia vai se chamar “Imagens”. Ele gostou tanto da peça, achou tão interessante que batizou o CD com esse nome. A palavra imagens é muito parecida em várias línguas; em inglês e em alemão é quase a mesma palavra.

Waleska Beltrami: Há um caráter nacionalista nas obras?

Káthia Bonna: Eu sou aluna da Escola Nacionalista, afinal tive aulas com Osvaldo Lacerda e Sérgio Vasconcellos Corrêa – alunos de Guarnieri. Nas minhas composições procuro fugir dessa característica. Eu uso o nacionalismo como um tempero, como algo sugestivo no meio. Pensei mesmo em fazer algo diferente. Muitas pessoas que a escutam dizem, por exemplo: “nesse trecho o caráter da melodia do piano lembra uma melodia nordestina” – ou – “aqui lembra Tom Jobim” – mas não foi proposital. Apesar de ter tido os professores que tive, não sigo o nacionalismo. Não sigo porque senão fica tudo muito igual, tudo muito parecido com Guarnieri, com Villa-Lobos e perde o caráter do compositor. Acredito que explorar efeitos e ritmo ainda é uma boa saída para se compor algo original. Nessa peça de trompa eu procurei utilizar bastante a expressividade própria do instrumento e também pensei em cores.

Waleska Beltrami: Porque não compôs mais obras para o instrumento e para essa formação?

Káthia Bonna: Composição não é a minha principal atividade, nem mesmo o piano. Atualmente sou uma empresária que tem trinta funcionários para administrar. Compor exige muito tempo e eu não tenho esse tempo para sentar, pesquisar, me dedicar e fazer trabalho em ateliê. Como eu estudei composição e gosto muito de escrever, as pessoas me pedem. Essa peça foi o Luiz quem me pediu.

Dizer a você que eu sou disciplinada e escrevo alguma coisa todos os dias, infelizmente não é verdade. Gostaria muito, mas não tenho tempo.

Waleska Beltrami: A peça é editada ou não? Por quê?

Káthia Bonna: Não. Essa cópia foi feita por um amigo no Encore. Houve interesse de um americano, mas não foi editada.

Waleska Beltrami: A data da composição das peças é um elemento importante?

Káthia Bonna: Sim. Eu era muito cobrada, inclusive anteriormente pelo meu marido. Já tinha escrito muita coisa para trombone porque trabalhei durante quinze anos como camerista de um amigo trombonista. Na época, em 1999 o Luiz tinha recém chegado dos Estados Unidos, recém ingressado na Osesp, se inscreveu no Prêmio Eldorado e me ligou pedindo uma peça. Comecei então a me dedicar na composição, ele gostou muito da idéia dos efeitos e no concurso soou muito bem. Houve uma crítica muito boa no jornal A Folha de São Paulo sobre a aceitação do público.

Waleska Beltrami: Perguntei anteriormente se havia características nacionalistas em sua obra *Imagens* e você disse que apesar de ter sido aluna da Escola Nacionalista de Osvaldo Lacerda e Sérgio Vasconcellos Corrêa, nas suas composições procura fugir dessa

característica inovando ritmicamente e utilizando efeitos. Além dos efeitos destacados, para quais tratamentos rítmicos você chama atenção nesta obra?

Káthia Bonna: Especificamente, em *Imagens*, eu sinceramente não explorei muitos aspectos rítmicos. Em outras composições minhas sim, como o Improviso 1996 p/ trombone solo. Neste caso, além dos efeitos, houve uma preocupação em explorar aspectos rítmicos. *Imagens* é uma peça mais introspectiva, com explorações, eu diria que, mais melódicas do que rítmicas. Minha preocupação foi, em especial, escrever algo que soasse trompístico. A trompa é um instrumento muito especial cuja riqueza sonora é simplesmente fascinante.

Waleska Beltrami: Analisando a sua obra *Imagens*, reconheci que sua estrutura apresenta três grandes partes (Recitativo, Movido e Cantabile, Recitativo) sempre anunciadas por seções menores (Calmo, Lento, Tempo I) até encontrarmos a Coda, localizada por mim no compasso 87; caracterizando uma forma estrutural tradicional - A B A' Coda. Por qual razão optou por essa estrutura? Não seria interessante inovar também na estrutura?

Káthia Bonna: Quando eu escrevi *Imagens*, estruturalmente falando, eu pensei em aspectos contrastantes. Não pensei em inovar, sinceramente. Não tenho pretensões inovadoras, essa é que é a verdade. Nem ao menos, me sinto uma compositora. Aliás, na verdade, atualmente exerço a profissão de empresária, que toca piano nas horas vagas e que eventualmente escreve alguma coisinha.

Waleska Beltrami: Anteriormente você mencionou que em *Imagens* explorou bastante a expressividade própria da trompa, que também pensou em cores durante a composição e, que a audição da obra é um convite para uma viagem de nossa imaginação. A quais elementos ou recursos musicais contidos na peça você atribui essas impressões?

Káthia Bonna: Eu acho muito interessante a resposta das cordas do piano ao "chamado" da trompa, logo no início da peça. Os sons da trompa se misturando com as cordas do piano é o tipo de efeito que, por si só, faz a gente "viajar". É algo que não sei explicar, algo diferente, que desperta um sentido novo na gente. Nesse momento, você sente que o público presta a atenção, fica interessado em descobrir de onde vem este som que se envolve e se mescla com a trompa, já que o trompista está solando e o pianista está imóvel. Esta reação imediata do público é o que realmente torna este efeito interessante provocando uma maior integração entre público e artista.

Waleska Beltrami: Você recomenda, ou tem alguma sugestão interpretativa especial para a apresentação de "Imagens" além das indicações contidas na partitura?

Káthia Bonna: Eu costumo dizer que a Imagens representa um caso de amor entre a trompa e o piano. O início representa o despertar, a busca, o chamado e a resposta a este chamado. O meio representa a concretização deste amor, o romantismo em si. O final, quem sabe, a retomada do encantamento inicial, um pouco modificado, da mesma forma como os relacionamentos, que, com o tempo, acabam se modificando. Experimente ter estas "Imagens" na cabeça enquanto estiver tocando esta peça.

Waleska Beltrami: Há mais alguma informação pertinente que deva ser acrescentada?

Káthia Bonna: Não, não tenho não.

Entrevista: Claudiney Carrasco

Waleska Beltrami: Como surgiu o seu interesse pela trompa e pela formação camerística Trompa e Piano?

Claudiney Carrasco: Quando eu entrei aqui na UNICAMP para fazer o curso de composição, curiosamente não tinha a meta de ser um compositor de concerto. Eu sempre gostei de compor música com a técnica erudita, sempre escrevi e sempre gostei muito de escrever para orquestra, mas eu não tinha como objetivo ser um compositor de concerto. Nem nunca fui ligado a nenhuma corrente específica de música contemporânea. Eu já tinha, na época, a meta de ir para esses veículos onde a música é uma coisa mais subsidiária como a televisão, o teatro e o cinema e, foi um pouco nesse sentido que direcionei minha carreira. Quando me formei em 1987, comecei a trabalhar no teatro profissional em São Paulo. Fiz várias trilhas para peças teatrais e nessa mesma época virei diretor musical do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). Bom, nesse período ainda e, ainda ligado à UNICAMP fiz umas peças de concerto para a Orquestra Jovem que tinha na universidade, para amigos, para a Mostra de Composição dos alunos de composição mas, o concerto nunca foi uma atividade regular para mim. Eu voltei a escrever música de concerto recentemente em 2002, quando escrevi uma peça para o GRUPU (Grupo de Percussão da UNICAMP) liderado pelo professor de percussão Fernando Hashimoto; e foi nesse momento também que eu tive a idéia de fazer a série *Bruzas Musicais* que começou com a tua peça. A princípio, eu tive várias idéias, mas não coloquei nada no papel; comecei a planejar e aí a primeira que fiz foi a tua peça. A idéia da série *Bruzas Musicais* era escrever peças para solistas com algum tipo de acompanhamento; solistas mulheres e especificamente uma determinada instrumentista que por meu julgamento tocasse muito bem. Não é uma peça genérica e sim específica para uma determinada solista e por essa razão pedi para você vir e tocar para mim, afinal era uma peça feita para você, para a Waleska, com o seu jeito e não uma peça para uma trompista muito boa. São peças isoladas e que podem ser tocadas separadamente.

Quantas eu vou fazer eu não sei, mas tenho já umas seis idealizadas, que gostaria de escrever sendo que duas já estão começadas. A idéia é que seja uma série mais ou menos sem fim, porque se eu deixar em aberto posso escrever para outra instrumentista que eu venha a conhecer. Não será uma série fechada e amarrada por cinco peças; ela ficará meio aberta para que ao longo dos anos eu vá inserindo outras peças.

Waleska Beltrami: Como compositor, há uma característica especial no tratamento da trompa em suas composições? E combinado com o piano?

Claudiney Carrasco: Em relação à formação, acho que a escolhi esta por ser uma formação clássica e por minha vontade de escrever para piano – fazia tempo que eu não escrevia para piano como composição de concerto. Não é fácil escrever para piano, e eu sempre uso o piano em outros contextos. Para mim, nesta peça o piano não é acompanhador, ele dialoga com a trompa o tempo todo. Talvez, por isso os pianistas achem a peça difícil, afinal ele tem momentos próprios, passagens melódicas próprias em que a trompa pára de tocar. A idéia é a de um diálogo mesmo; a trompa está à frente, mas para ela poder aparecer, falar e se expressar tem a contrapartida da expressão do piano que acaba revelando ela também. E, por ser uma formação clássica, por não haver muita contestação nem muito mistério, é uma combinação que dá certo. Os nossos ouvidos estão acostumados a ouvir o piano como solista e isso facilita quando se quer mostrar um outro instrumento; o piano entra com uma certa neutralidade na composição, deixando o outro instrumento aparecer. Escrevi à vontade para o piano e não quis fazer uma peça difícil. Escrevi o que tinha que escrever e sempre procurei ver se era possível ou não era. Como eu não sou bom pianista, via se eu conseguia fazer o movimento para a música, então se eu conseguia o pianista certamente faria. Poderia ser até difícil, mas faria. E por não ser uma peça fechada, se realmente determinado pianista dissesse que não conseguiria realizar determinado trecho, seria possível arranjarmos uma solução para que ele tocasse sem perder nada da peça. Isso porque ela não tem nada de hermético, nada que não possa ser mexido senão a peça desmonta. Dá para mexer em qualquer parte dela. Isso é uma característica que eu carrego como trilhista. O trilhista não tem tantos pudores com a sua

música; ele está acostumado a fazer música de encomenda, para uma determinada função, para um determinado instrumentista e se não der muito certo na cena, por exemplo, você troca ou faz modificações sem pudor! Se o diretor disser que está exagerado, muito rápido, chamando muito a atenção, você muda a música sem o menor pudor. Não existe esse apego a sua composição como os compositores em geral têm que é uma herança que trazemos do século XIX, do artista iluminado cuja obra é intocável. Eu sou muito aberto nesse sentido, tenho uma visão da música mais aberta e isso também é um pouco característica da música popular. A música popular tem uma outra relação com a música; o músico popular tem outra relação com a música que também não é tão imaculada assim. Eu brinco muito com o pessoal em defesa de tese sobre esse assunto e digo que é difícil definir esse limite entre música popular e música erudita, há muita discussão sobre isso. Mas, ele existe, assim como os médicos têm sua especialidade a música também tem. Por causa dessas especialidades eu faço uma comparação e digo que o músico erudito é aquele que pede a mão à partitura e o músico popular é o que a agarra e beija. O músico erudito respeita a partitura, o que está escrito nela ele toca. Ele vai colocar sua interpretação, mas toca o que está escrito; e o músico popular em princípio usa a partitura como uma referência e a transforma, nunca toca exatamente igual ao que está escrito. Isso é aceito, inclusive a mudança de ritmos e notas. Eu trago essa falta de pudor do músico popular, acho que é possível mexer, trocar se não está funcionando. Porque a música se transforma, ela pode ficar melhor, coisas novas – que eu não tinha pensado anteriormente – podem surgir; então por isso eu sou realmente muito aberto.

Waleska Beltrami: Quantas peças compôs para essa formação? Quais?

Claudiney Carrasco: Para essa formação, somente essa.

Waleska Beltrami: A peça foi dedicada a alguém?

Claudiney Carrasco: Esta peça foi dedicada a você, como já disse anteriormente. Eu sei que você é uma trompista especial e isso é claro para mim. Eu sei que você é uma pessoa

que tem um ataque muito limpo, que não tem os vícios da maioria dos trompistas profissionais, que articula muito bem. Você tem uma sonoridade muito bonita e tem essa capacidade de ir pro agudo – inclusive por formação física – que se confirmou naquele dia em que trabalhamos em ateliê. Eu tive como princípio, fazer o que me desse na telha mesmo, confiando que você iria tocar. Eu não me preocupei muito em saber se você conseguiria tocar o que eu tinha escrito, eu deixei para me preocupar depois quando tudo estava pronto. O impulso inicial foi fazer uma coisa à vontade e procurar explorar algumas dificuldades sim. Não teria cabimento escrever para você uma peça que fosse muito simples, uma peça que qualquer trompista tocasse facilmente. E também acho que não teria essa característica tua de explorar coisas mais complicadas mesmo. Eu fui ousado propositalmente abusando do agudo para você, tanto que o professor Sílvio Ferraz disse que nenhum trompista tocaria alguns dos trechos da minha peça e eu respondi que não importava porque se você – a Waleska – tocasse já estaria bom. Disse ainda que não precisaria que outra pessoa tocasse porque foi feita para você e se você dissesse que estava muito agudo, eu abaixaria. Ou se determinado trecho é muito longo no agudo, eu diminuiria sem problema! E o piano segue também essa linha. Não faria sentido eu fazer uma peça dessa maneira para você e tratar o piano de forma elementar, que qualquer pianista conseguisse ler de primeira vista. Na verdade, é colocar os dois em guerra mesmo.

Waleska Beltrami: O título das obras tem uma razão especial?

Claudiney Carrasco: O título não é uma coisa à toa, tem um sentido. A série chama-se Bruxas porque todas as musicistas para quais as peças serão dedicadas são bruxas afinal todas elas tocam muito bem e tocar é uma coisa meio mágica, é um enfeitiçar e você tem essa coisa bruxesca ao tocar.

Waleska Beltrami: Porque não compôs mais obras para o instrumento e para essa formação?

Claudiney Carrasco: Foi a primeira vez que pensei em escrever para trompa. Eu sempre escrevi para trompa dentro da orquestra, mas nunca tinha sentido a trompa assim tão perto; sozinha é diferente. Não se tem muita intimidade quando se escreve para o naipe mesmo quando há um solinho e você precisa buscar a essência, a natureza do instrumento e o que ele é capaz de dizer e o que não é. Foi também uma intenção minha de aprender a trompa, sobre a trompa num contato mais íntimo. Não é muito incentivado escrever para trompa; é um instrumento pouco conhecido, pouco dominado e difícil de escrever. Uma coisa é fato; eu poderia ter tido o impulso de escrever para este instrumento se você não estivesse aqui, mas com certeza não teria escrito essa peça. É difícil dizer o que mudou, mas agora me sinto mais íntimo do instrumento, mais próximo afinal eu tive que pensar em coisas da trompa que não tive que pensar antes porque escrevia em outras situações. Nesse momento tive que pensar em detalhes, é um conjunto de coisas que vão surgindo.

Waleska Beltrami: Como você escolheu o material sonoro para a composição de *Bruixas Musicais – I. Waleska*?

Claudiney Carrasco: Trabalhei com dois materiais que vão se desenvolvendo; o primeiro é a frase inicial da trompa que começa com o intervalo de 5ª e reitera o mesmo intervalo no seu final e o segundo, é essa frase que aparece pela primeira vez no contracanto do piano destacando o intervalo de 2ª. Esses dois materiais vão percorrer a peça inteira e tudo é praticamente gerado a partir deles. Bom, aí vem minha cabeça e mecânica de escrita de trilhista. Todos os compositores que comentam as minhas peças dizem que eu escrevo como trilhista, que eu pego uma idéia e a espremo até não ter mais nada para tirar dela, até esgotar, e eu sou assim mesmo. No caso desta peça o ponto de partida foi o intervalo de 5ª. Por que a 5ª? Porque a 5ª é trompística, é a trompa, é um intervalo muito natural do instrumento; eu diria que é a voz da trompa, o que ela sabe falar. Aí, vem um outro universo que também é bastante próprio do meu jeito de compor. Além disso, eu queria também que o material sonoro fosse meio bruxesco e a 5ª é um intervalo misterioso e muito interessante harmonicamente. Tem uma outra coisa que é a trompa de caça, que anuncia, com função de comunicação mesmo. Tem um pouco essa conotação da trompa como

instrumento de comunicação, que chama. A idéia é manter a naturalidade do instrumento e, isso é uma coisa que eu tenho quando escrevo. Por mais difícil que escreva, tento sempre respeitar o que é a natureza do instrumento, elementos que são próprios dele. Nunca fazer algo que traia a sua natureza porque em minha opinião, tudo soa melhor e mais natural além do instrumentista ficar mais à vontade. É como um cantor, que tem que cantar como se estivesse falando, sem pensar muito, espontaneamente; mas para isso acontecer tem que ter uma linha natural e para os instrumentos vale a mesma coisa. Eu não quis fazer uma peça de efeitos porque não tinha a intenção de fazer uma peça contemporânea de vanguarda no sentido estrito do termo. Eu queria fazer um contemporâneo light que pairasse entre o universo modal e o atonal, que ficasse no linear dessas coisas. Que não perdesse a conexão com o mundo mais primitivo da música; que é onde está o mistério da *Bruxa*. E o outro motivo é a minha vontade de explorar a trompa falando a língua da trompa tradicional, da nota, do *forte* e do *piano*. Não utilizei nem mesmo efeito de *bouché* que é um recurso expressivo que permite mudar o colorido sonoro e é bastante tradicional. Definitivamente não queria uma peça de ruidagem da trompa.

Waleska Beltrami: Você enfatizou bastante durante a entrevista a sua característica como compositor de trilhas. Como é que ocorreu o processo de composição desta peça?

Claudiney Carrasco: Outra coisa muito interessante desta peça foi o fato de ter sido a primeira vez que utilizei em música de concerto a técnica que uso para compor trilhas. Eu a compus com material sonoro mesmo, tocando e ouvindo e não escrevendo a partitura. Compus mais ou menos uns nove, dez minutos de peça; então voltei para eles e fui trabalhando os pontos mais interessantes. Aqueles que julguei não tão bons eu cortei, eliminei muita coisa e então montei a peça que acabou ficando com seis minutos, portanto cerca de quatro minutos foram jogados fora. Só depois que tinha todo esse material sonoro resolvido é que fui fazer a partitura e transcrever aquilo que eu já tinha composto.

Waleska Beltrami: Você se interessa em editar essa série? Por quê?

Claudiney Carrasco: Sim, com quem se interessar. Não me importaria em editar essa série separadamente afinal não sei se será uma série muito longa já que ela é aberta como mencionei anteriormente. Não ficarei esperando ela ficar pronta para editar, isso pode demorar anos.

Waleska Beltrami: A data da composição da peça é um elemento importante?

Claudiney Carrasco: É importante sim porque é o momento que voltei a me dedicar à composição para concerto depois de muito tempo compondo trilhas.

Waleska Beltrami: Você recomenda, ou tem alguma sugestão interpretativa especial para a apresentação de *Bruxas Musicais – I. Waleska* além das indicações contidas na partitura?

Claudiney Carrasco: Como já foi dito, o intérprete deve ter uma postura diferente ao olhar para essa peça. Ele não precisa ser tão rígido no que diz respeito às relações verticais, mas deve buscar a fluência e o encontro dos dois instrumentos. O bacana é que os músicos podem interpretá-la de maneira diferente em cada apresentação.

Waleska Beltrami: Há mais alguma informação pertinente que deva ser acrescentada?

Claudiney Carrasco: Não, não há não.

CONCLUSÃO

Este trabalho se propôs a levantar e estudar a formação do repertório brasileiro original para o duo trompa e piano. Para tal finalidade, além de seu arquivo pessoal a autora recorreu aos arquivos de amigos, professores, trompistas e instituições musicais como a Biblioteca Nacional, Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Biblioteca do Instituto de Artes da Unicamp e a Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Outra fonte importante de informação foram as entrevistas com trompistas, professores e com os próprios compositores destacados nesta pesquisa. Através do levantamento de peças e das entrevistas, verificou-se que em cada década do século XX há pelo menos uma obra escrita para trompa e piano, com exceção dos anos vinte, época em que Villa-Lobos compôs *Choros nº4* para três trompas e um trombone. Obteve-se um total de quarenta e duas obras catalogadas dentro do período de 1908 a 2005, escritas por trinta e cinco compositores. Deste total foram selecionadas nove obras, que traçam o panorama da formação do repertório, representando respectivamente uma determinada década dos séculos XX e XXI. A escolha destas obras foi feita de duas maneiras, como pela afinidade da autora em relação às peças e também por sugestão dos trompistas e professores entrevistados. São elas: *Canto Elegiaco* – representando a década de 1910; *Concertino* – representando a década de 1930; *Chant d'Automne* – como representante da década de 1940; *A Caça* – década de 1950; *Três Estudos* – representando a década de 1960; *Sonatina* – como representante da década de 1970; *Ária* – década de 1980; *Imagens* – representando a década de 1990 e *Bruxas Musicais – I. Waleska* – representando a década de 2000.

Verifica-se que todo o repertório pesquisado é formado por obras que representam todos os momentos da história da música brasileira do início do século XX ao início do século XXI, refletindo todas as tendências, correntes, manifestações e pensamentos musicais que surgiram durante este período. É um repertório essencialmente eclético, pois inclui compositores como Francisco Braga, José Siqueira, Guerra-Peixe, Osvaldo Lacerda, Jmary Oliveira, Jorge Antunes, Gilberto Mendes, Mário Ficarelli,

Amaral Vieira, Marlos Nobre, Ernst Mahle, Villani-Côrtes, José Ursicino da Silva (Duda), entre outros, todos grandes expoentes do cenário musical do país.

Este repertório começou a se formar timidamente, contando com uma peça escrita por década até 1960, só se fortalecendo a partir da década de 1970 marcada pela composição de seis peças. A década de 1980 é a que mais se destaca por contribuir com maior número de composições para o repertório, somando dezoito exemplares. A década de 1990 conta com cinco composições e finalmente a década de 2000 apresenta quatro obras até o período final desta dissertação, conforme a tabela abaixo. Estão presentes nesta tabela somente as obras com data de composição precisa.

As entrevistas realizadas com os compositores foram de grande importância, pois lhes permitiu comentar a respeito de suas próprias concepções do instrumento, da maneira como escrevem para ele e também conhecer a história e particularidades de cada obra.

Período	Número de composições
1910 - 1920	1
1920 - 1930	0
1930 - 1940	1
1940 - 1950	1
1950 - 1960	1
1960 - 1970	1
1970 - 1980	6
1980 - 1990	18
1990 - 2000	5
2000	6

Por fim, esta pesquisa oferece quatro produtos finais aos leitores: o levantamento do repertório estudado, a edição das partituras manuscritas (grande parte delas se encontrava em precário estado de conservação, o que tornava difícil a sua leitura, causando desinteresse dos intérpretes), a informação sobre o repertório, sua história e características e o registro sonoro das obras em CD.

Como esta pesquisa nasceu da necessidade de se conhecer e explorar o repertório camerístico brasileiro para trompa e piano espera-se que outras pesquisas a tomem como referência e busquem explorar o repertório em outras formações.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1989.
- _____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- _____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- _____. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.
- _____. *Pequena História da Música*. 6ª ed., São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.
- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Co. Editores, 1942.
- AUGUSTO, Antonio José. *O Repertório Brasileiro para trompa: elementos para uma compreensão da expressão brasileira da trompa*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 1999. Dissertação de Mestrado.
- BAINES, Antony. *Brass Instruments – Their History and Development*. New York: Dover, 1980.
- BENZAQUEM, Marcos. *Elementos essenciais ao trompista*. Tese de concurso. Rio de Janeiro, 1941.
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- _____. *Memória, História e poder: A sacralização do nacional e do popular na música (1920 – 50)*. *REVISTAMÚSICA*, São Paulo: USP, v.2, nº1, pág.1-80, 1991.
- DAVIE, Cedric Thorpe. *Musical structure and design*. New York: Dover, 1966.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art. Ed. Publifolha, 1998.

FARKAS, Philip. *The Legacy of a Master*. Edited and Collected by M. Dee Stewart. Illinois, 1992.

GONÇALVES, J. Octaviano. *Scherzo para trompa e piano: metais*. Rio de Janeiro, s.d. 1 partitura (9 p.). Trompa e piano.

GRIFFTHIS, Paul. *Enciclopédia da música do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GROUI, Donald. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1988.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2005.

MORAES, J. Jota de. *Música da modernidade: Origens da música de nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984.

OLIVEIRA, Carlos Gomes. *O ensino da trompa na Escola de Música da UFRJ*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 1991. Dissertação de Mestrado.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

- RIBEIRO, Jayro. *O desenvolvimento progressivo – técnico da trompa*. Rio de Janeiro, 1949. Tese de Concurso.
- SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. 6ª Ed. London: Macmillan, 1980.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses/O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- SIMMS, Bryan R. *Music of the twentieth-century*. Schirmer Books, 1986.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- TUREK, Ralph. *The elements of music: concepts and applications*. New York: The McGraw-Hill Companies Inc., 1996.
- TUCKWELL, Barry. *Horn*. London & Sydney: Yehudi Menuhin Music Guides, 1983.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros nº4 para três trompas e um trombone: metais*. Paris: Editions Max Eschig, 1928. 1 partitura (8 p.). Trompa e trombone.
- WISNICK, José Miguel. *O coro dos contrários*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANEXO 1

CATÁLOGO DE OBRAS PARA TROMPA E PIANO
ENCONTRADAS NA PESQUISA

CATÁLOGO DE OBRAS BRASILEIRAS PARA TROMPA E PIANO

Neste catálogo estão incluídas todas as obras brasileiras escritas para trompa e piano encontradas durante esta pesquisa. Este catálogo contém informações cruciais sobre as peças como data de composição, compositor e edição, como também tem por objetivo informar os leitores onde cada uma delas foi encontrada. Para tanto, abaixo há uma lista de referência dos locais com uma legenda de números para simplificar a leitura do catálogo a seguir que se encontra em forma de tabela.

Número	Onde Encontrar Partituras
1	Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro/ Divisão de Música
2	Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da USP
3	Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ
4	Robert King Music Sales, Inc.
5	Arquivo particular de Antonio José Augusto
6	Compositor
7	Musimed Editora e Distribuidora Ltda.
8	Arquivo particular de Waleska Scarne Beltrami
9	Editora Música Nova do Brasil
10	Centro de Documentação de Música Contemporânea da UNICAMP
11	Savart Editora
12	Deutscher Verlag für Musik Leipzig
13	Editora Ponteio
14	Biblioteca da Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle
15	Arquivo particular de Carlos Gomes
16	Arquivo particular de Radegundis Feitosa Aranha
17	Arquivo particular de Cisneiro Andrade
18	Arquivo da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo

CATÁLOGO DE OBRAS BRASILEIRAS PARA TROMPA E PIANO

Compositor	Título	Ano	Editor	Localização
01. Alves, José Orlando	Fantasia para Trompa e piano	2000	sem informação	6
02. Anes, Carlos	A Caça	1959	manuscrito	1/3/5/8
03. Antunes, Jorge	Redundanciae	1985	Sistrum	5/7/8
04. Bidart, Lycia de Biase	Concertino Fantasia	1984	manuscrito	2/5/8
05. Bidart, Lycia de Biase	Eco	1987	manuscrito	2/5/8
06. Blauth, Breno	Sonatina	1974	Novas Metas	2/5/8
07. Borna, Kátia	Imagens	1999	edição da compositora	5/6/8
08. Bota, João Victor	Duo	2001	edição do compositor	6/8
09. Braga, Francisco	Chant d'Automne	1943	manuscrito	3/5/8
10. Brigido, Odegar	Ethereal Impression	1984	sem informação	sem informação
11. Carrasco, Claudiney	Bruxas Musicais – I Waleska	2005	edição do compositor	6/8
12. Cavalcanti, Nestor de Hollanda	Suíte em três partes	1999	edição do compositor	5/6/8
13. Costa, Maria Helena da	Para...e piano	1975	SDP - ECA	2/5/8/10
14. Escalante, Eduardo	Melodia	2004	edição do compositor	6/8
15. Ferraz, Sílvia	A flor e o cristal	1985	manuscrito	5/6/8
16. Ficarella, Mário	Interlúdio	1980	Novas Metas	2/5/7/8
17. Greco, Vicente	Sonata	1975	SDP - ECA	2/5/8
18. Guerra-Peixe, César	Espaços Sonoros	1985	manuscrito	1/3/5/8
19. Guerreiro, Antonio	Diversimento	1991	manuscrito	5/6/8
20. Havens, Daniel	Windows	1985	edição do compositor	5/6/8
21. Lacerda, Osvaldo	Ária	1983	Novas Metas	5/6/8
22. Lacerda, Osvaldo	Três Peças	1983	Novas Metas	5/6/8
23. Lacerda, Osvaldo	Canção e Dança	1984	Novas Metas	5/6/8
24. Laranja, Gustavo	Canção e Dança	1997	manuscrito	6/8
25. Mahle, Ernst	Sonatina	1972	edição da EMPEM	5/6/8/14

Compositor	Título	Ano	Editor	Localização
26. Mahle, Ernst	As Melodias da Cecília	1972	Irmãos Vitale	5/6/8/14
27. Nobre, Marlos	Desafio XIII	1987	Música Nova do Brasil	6/8/9
28. Nogueira, Marcos	Suíte	1988	manuscrito	5/6/8
29. Octaviano, J.	Canto Elegíaco	1918	manuscrito	1/3/5/8
30. Octaviano, J.	Scherzo	sem data	manuscrito	1/3/5/8
31. Picchi, Achille	Suíte	sem data	manuscrito	5/6/8
32. Prado, Almeida	Balada	1984	manuscrito	5/6/8/10
33. Republicano, Assis	Concertino	1938	manuscrito	1/3/5/8
34. Santoro, Cláudio	Duo	1982	Savart	5/8/11
35. Silva, José Ursicino da	Concertino	2004	manuscrito	6/8/16/17
36. Siqueira, José	Três Estudos	1964	Deutscher Verlag	1/5/8/15
37. Terraza, Emilio	Peça Improviso	1970	sem informação	6
38. Viana, Andersen	Fantasia	1984	manuscrito	6
39. Victório, Roberto	Três Instantâneos	1984	manuscrito	5/6/8
40. Vieira, Amaral	Noturno	1989	Ponteio	5/6/8
41. Villani – Côrtes, Edmundo	Introdução c/ao Desafio	1992	manuscrito	5/6/8
42. Villani – Côrtes, Edmundo	Fonte Eterna	sem data	manuscrito	6
43. Villani – Côrtes, Edmundo	Concertino	2005	manuscrito	6/8/18

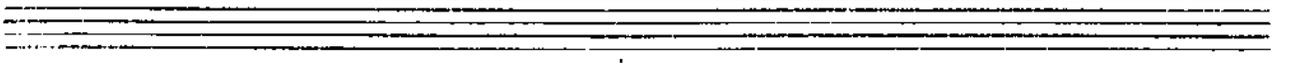
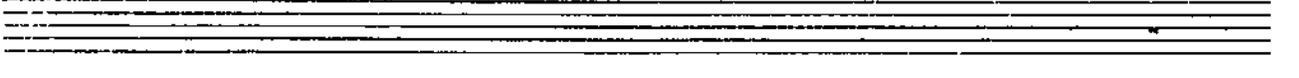
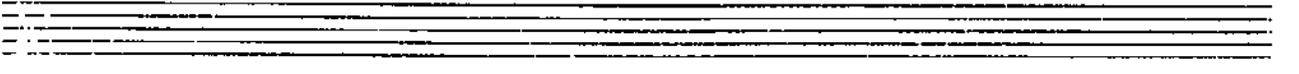
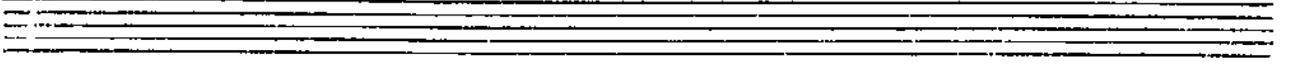
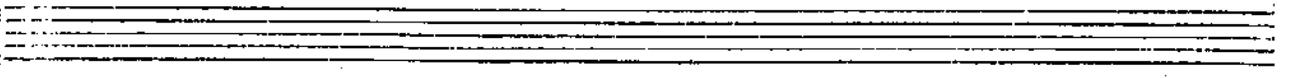
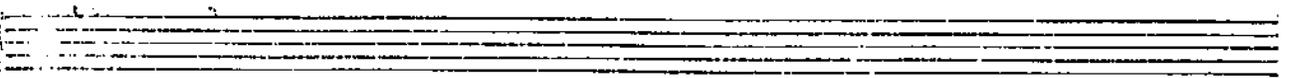
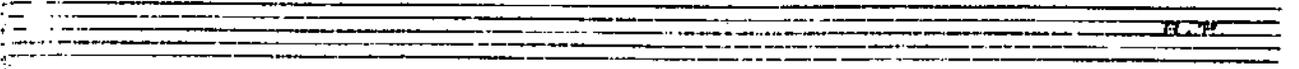
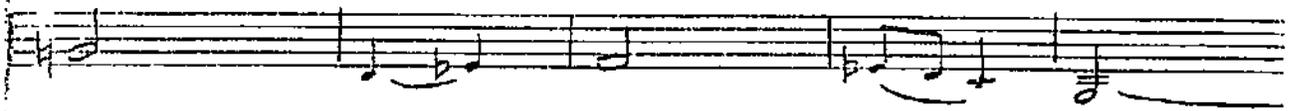
ANEXO 2

**PARTITURAS ORIGINAIS DAS OBRAS ESTUDADAS NA
PESQUISA**

Canto Elegiaco per il *Violoncello* e *Piano*

Lento e molto malinconico

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music is characterized by long, flowing lines with many slurs and ties. Dynamic markings include *mp*, *f*, *pp*, *rit.*, *pp*, *f*, and *pp*. Performance instructions such as *un poco più animato*, *meno poco più mosso*, *meno e acc. poco a poco*, *Tempo 1^o*, and *al* are interspersed throughout the piece. The notation includes various note values, rests, and articulation marks like accents and slurs.



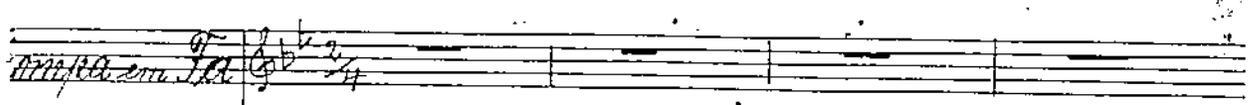
Autore
27/9/50

Adagio

Part II

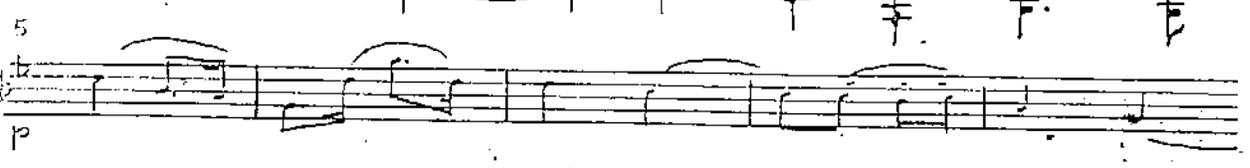
Trompa e Piano

de S. Octaviana
comp. em 1911-12-13
RIO.

Trompa em Fa 

Lento e molto malinconico
espressivo

Piano 

5 



30 



15

Handwritten musical score for measures 15-19. The upper staff features a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a complex accompaniment with many beamed notes and rests.

20

Handwritten musical score for measures 20-22. The upper staff has a melodic line. The lower staff has a complex accompaniment with many beamed notes and rests. There are some markings like 'p' and 'f' in the lower staff.

23

Handwritten musical score for measures 23-27. The upper staff has a melodic line. The lower staff has a complex accompaniment with many beamed notes and rests. There are markings like 'poco più mosso', 'm.g.', and 'p'.

Handwritten musical score for measures 28-32. The upper staff has a melodic line. The lower staff has a complex accompaniment with many beamed notes and rests.

resc. e acc. poco a poco

3

Handwritten musical score system 1, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various notes and rests. The lower staff contains a bass line with chords and notes. The tempo marking *resc. e acc. poco a poco* is written above the lower staff.

Handwritten musical score system 2, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line with chords. Pedal markings *Ped.* are present on both staves. Dynamic markings *f* and *p* are visible.

Handwritten musical score system 3, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line with chords. Dynamic markings *pp*, *rit.*, and *pp poco* are present.

Handwritten musical score system 4, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line with chords. Tempo marking *Tempo 1°* is present. Dynamic markings *rit* and *poco* are present.

Handwritten musical score system 5, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line with chords. Tempo marking *Tempo 1°* is present. Dynamic markings *meno mosso*, *sine*, and *al* are present.

A handwritten musical score consisting of seven systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score is written in a style that suggests it is a working draft or a composer's sketch. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. The second system has a bass clef and a key signature of one flat. The third system has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth system has a bass clef and a key signature of one flat. The fifth system has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth system has a bass clef and a key signature of one flat. The seventh system has a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes many accidentals, particularly sharps and naturals, and some notes are beamed together. There are also some markings that look like 'p' for piano. The overall impression is that of a complex, multi-measure piece of music.

V.5

poco a poco piu lento

poco a poco

piu lento

poco a poco

17
V 340
Ao professor Rodolpho Jefferkorn,
grande artista, a

Essis Republicanos

PIANO

CONCERTINO

para Trompa em Fa

com acompanhamento de Piano

de H. Leo

Essis Republicanos

Rio, 8 de julho de 1938

Larghetto

Andante Fl.

Larghetto

2210

p

sfz

dim.

p

sfz

dim.

solo

vibrato

sfz

mf

Musical staff with notes and dynamics. Includes a *f* dynamic marking.

Musical staff with notes and dynamics. Includes a *f* dynamic marking.

Musical staff with notes and dynamics. Includes a *f* dynamic marking.

Musical staff with notes and dynamics. Includes a *f* dynamic marking and a *marcato* marking.

Musical staff with notes and dynamics. Includes a *sf* dynamic marking.

Musical staff with notes and dynamics. Includes a *ritardando* marking and a *dim.* marking.

Musical staff with notes and dynamics. Includes a *ritardando* marking, a *8va* marking, and a *V.S.* marking.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *f* and *ff*. Above the staff, there are markings for *eco* and *poco andante*.

Handwritten musical notation on two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature remains one flat. Dynamic markings include *p* and *sfz*. Above the upper staff, there is a marking for *8va* with a dashed line. The tempo marking *poco andante* is present.

Handwritten musical notation on a single staff. It starts with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo marking *normale* is at the beginning, and *a tempo* appears later. A dynamic marking of *f* is also present.

Handwritten musical notation on two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature is one flat. The tempo marking *a tempo* is used. Dynamic markings include *pp* and *sfz*. A *stent.* marking is also visible.

Handwritten musical notation on a single staff. It features a treble clef and a key signature of one flat. A *dim.* (diminuendo) marking is present below the staff.

Handwritten musical notation on two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature is one flat. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings.

6 *molto a sordina*

affrettando

dim.

a tempo

molto espressivo

a tempo

ritardando

fr a tempo

a tempo

The musical score consists of six systems of staves. The first system has a treble clef and a 2/4 time signature. The second system has a treble clef and a 2/4 time signature. The third system has a bass clef and a 2/4 time signature. The fourth system has a treble clef and a 2/4 time signature. The fifth system has a bass clef and a 2/4 time signature. The sixth system has a bass clef and a 2/4 time signature. The score includes various performance markings such as *molto a sordina*, *affrettando*, *dim.*, *a tempo*, *molto espressivo*, *ritardando*, and *fr a tempo*. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

rit. molto 1^o quasi lento

sfz rit. molto *dim.* dolce e ritenuto 12^o

a tempo

a tempo *sfz.* *sfz.* *sfz.*

dim. sempre *rit.*

sfz. *dim. sempre* *ritardando*

Sirax a surdina

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and 12/8 time signature. It contains a few notes and rests.

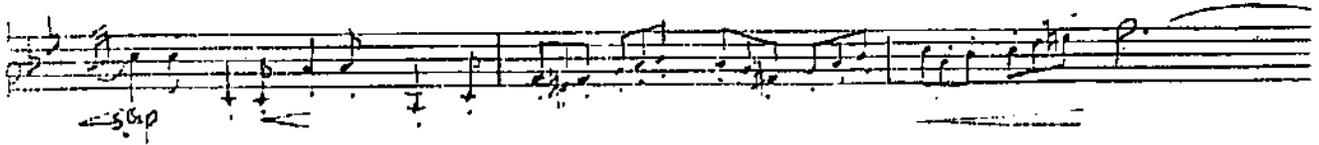
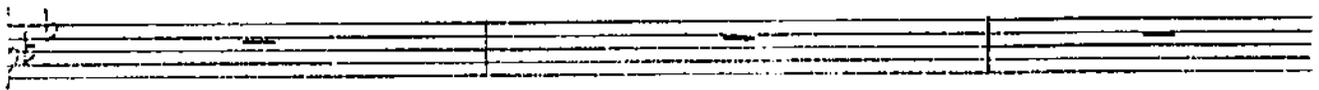
Allegro mosso, alla caccia.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and 12/8 time signature. It features a melody with dynamic markings *pp*, *cresc*, and *con*.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and 12/8 time signature. It features a melody with dynamic markings *do molto* and *f*.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and 12/8 time signature. It features a melody with dynamic markings *Solo* and *f*.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and 12/8 time signature. It features a melody with dynamic markings *sfz*.



This image shows a handwritten musical score for Op. 10, No. 11-A. The score is written on ten staves, organized into four systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *sfz* (sforzando) and *f* (forte). The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system includes a *mfz* marking and a crescendo hairpin. The third system features a *f* marking. The fourth system contains several *sfz* markings. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The word *cantabile* is written in the upper right corner. A dynamic marking *p* is located below the staff.

Handwritten musical notation on two staves. The upper staff features a melodic line with accents and dynamic markings *ff* and *p*. The lower staff contains a rhythmic accompaniment. A dynamic marking *p* is present in the middle of the upper staff.

Handwritten musical notation on a single staff, showing a melodic line with a long slur over several measures.

Handwritten musical notation on two staves. The upper staff contains three measures of rests, each marked with *olo*. The lower staff features a rhythmic accompaniment. A dynamic marking *leg. m* is written above the first measure of the lower staff.

Handwritten musical notation on a single staff, showing a melodic line with a long slur over several measures.

Handwritten musical notation on two staves. The upper staff contains three measures of rests, each marked with *olo*. The lower staff features a rhythmic accompaniment.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a long melodic line with a slur.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and the word *cantabile* written below the staff.

Musical staff with bass clef, key signature of one flat, and a rhythmic accompaniment.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a melodic line with a slur.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and the word *cresc.* written below the staff.

Musical staff with bass clef, key signature of one flat, and a rhythmic accompaniment.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a melodic line with a slur.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and the word *cresc.* written below the staff.

Musical staff with bass clef, key signature of one flat, and a rhythmic accompaniment.

A handwritten musical score for piano, consisting of ten staves. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *f* (forte) and *pp* (pianissimo). A specific instruction *Appaz.* is written above a staff. The score concludes with the instruction *ff con fuoco* (fortissimo con fuoco), indicating a very loud and fiery ending. The notation is dense and characteristic of a personal manuscript.

Musical staff with notes and dynamics. The staff contains a few notes with a dynamic marking of *f* below it.

Musical staff with piano accompaniment. The staff contains a series of chords and notes. Dynamics include *f* and *sempre f*. There are also some markings above the notes, possibly indicating accents or slurs.

Musical staff with piano accompaniment. The staff contains a series of chords and notes. Dynamics include *sfz* and *dim.*. There are also some markings above the notes, possibly indicating accents or slurs.

Musical staff with piano accompaniment. The staff contains a series of chords and notes. Dynamics include *mf*. There are also some markings above the notes, possibly indicating accents or slurs.

allargando *poco meno mosso*

mf *ff*

allargando *f* *poco meno mosso*

marziale

marziale

A handwritten musical score consisting of several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 4/4. The score features a variety of musical elements: melodic lines with slurs and accents, complex chordal textures with many beamed notes, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The notation is dense and appears to be a working draft or a composer's sketch. The first system shows a melodic line in the treble clef and a complex chordal texture in the bass clef. The second system continues this texture. The third system has a mostly empty treble clef staff and a melodic line in the bass clef. The fourth system has a melodic line in the treble clef and a complex chordal texture in the bass clef. The fifth system has a mostly empty treble clef staff and a melodic line in the bass clef. The sixth system has a complex chordal texture in the treble clef and a melodic line in the bass clef. The seventh system has a melodic line in the treble clef and a complex chordal texture in the bass clef.

ritard.

ritard

piu. lento

pp

p

Handwritten musical score for a horn instrument, consisting of several systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and annotations include:

- dim.* (diminuendo)
- rit. molto* (ritardando molto)
- Cresc.* (crescendo)
- pp* (pianissimo)
- f* (forte)
- ppp* (pianississimo)
- echo* (echo effect)
- Corno prima* (Horn I)
- Corno* (Horn)

The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics range from very soft (*ppp*) to soft (*pp*), and there are sections marked *rit. molto* and *echo*.

normal *rapido* *pp* *lento* *accelerando*

a tempo vivo *accelerando*

a tempo vivo *ped.*

molto *molto lento e sostenuto*

Allegro mosso, alla caccia, come prima.

Allegro mosso, alla caccia, come prima.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a time signature of 8/8. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music begins with a dynamic marking of *sfz* (sforzando) and a hairpin crescendo. A section of the music is marked *ppp scherzando* (pianissimo scherzando). The system concludes with a double bar line.

The second system features a single treble staff. The music is marked *stacc.* (staccato) and begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The system ends with a double bar line.

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef, both in the same key signature and time signature. The music starts with a dynamic marking of *sfz* and includes a hairpin crescendo. The system concludes with a double bar line.

The fourth system is a single treble staff showing a hairpin crescendo leading to a double bar line.

The fifth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music begins with a dynamic marking of *f* (forte) and includes three instances of *sfz* (sforzando) on the upper staff. A hairpin crescendo is present. The system concludes with a double bar line.

Musical staff with notes and a dynamic marking *f*.

Musical staff with notes and dynamic markings *sfz*.

Musical staff with notes.

Musical staff with notes.

Musical staff with notes and dynamic markings *sfz*.

Musical staff with notes.

Musical staff with notes and dynamic markings *sfz* and *f*.

Musical staff with notes.

Handwritten musical score for piano, consisting of ten staves of music. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "mf" and "cresc.".

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a circled 'b' at the end. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one flat, with the instruction *accelerando sino al fine* written below it. The eighth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with the instruction *accelerando sino al fine* written below it. The ninth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The tenth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score is written in a cursive, handwritten style.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat), 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a fermata over the first measure.

Musical staffs 2 and 3: Staff 2 is the treble clef continuation of the melody from staff 1. Staff 3 is the bass clef accompaniment, featuring chords and rhythmic patterns. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure of staff 3.

Musical staff 4: Treble clef, containing a few notes and a fermata. A dynamic marking of *f* is present. A double bar line with a repeat sign is located at the end of the staff.

Musical staff 5: Treble clef, containing a few notes and a fermata. A dynamic marking of *f* is present. A double bar line with a repeat sign is located at the end of the staff.

Musical staff 6: Bass clef, containing a few notes and a fermata. A dynamic marking of *f* is present. A double bar line with a repeat sign is located at the end of the staff.

Empty musical staff 7: A set of five horizontal lines for musical notation.

Empty musical staff 8: A set of five horizontal lines for musical notation.

Empty musical staff 9: A set of five horizontal lines for musical notation.

Francisco Braga
Chant d'automne
pour Cor ou Hautbois avec accompagnement de piano.

Andante espressivo

The musical score is written in a single system with five systems of staves. The first system contains the vocal line (treble clef) and the beginning of the piano accompaniment (grand staff). The second and third systems are primarily piano accompaniment, featuring dense chordal textures with many notes beamed together. The fourth system shows the vocal line and piano accompaniment. The fifth system concludes the piece with a 'Rit.' (ritardando) and 'à tempo' marking. The score is handwritten and includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score. The page is filled with several systems of staves, each containing multiple lines of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key markings include "Ritard." (Ritardando) and "a tempo". The handwriting is somewhat sketchy and appears to be a working draft or a composer's manuscript. The page is numbered "250" at the bottom center.

3

This page contains a handwritten musical score for piano and voice. It consists of five systems of staves. The first system shows a vocal line with the marking 'dolce'. The second system includes piano accompaniment with the marking 'allargando'. The third system features a vocal line with the marking 'rit' and piano accompaniment. The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system shows the final part of the piano accompaniment. The score is written in black ink on aged paper.

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a long melisma. The middle staff is the right hand of a piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The bottom staff is the left hand of the piano accompaniment, with a bass line. Dynamics include *pp* and *mf*. There are also some markings like *mf* and *mf* above the vocal line.

Ten empty musical staves, arranged vertically, occupying the middle section of the page.

Escuela Nacional de Musica (Rio de Janeiro) 6 de setembro de 1943
José de Figueiredo

A Caça

Op. 97

Para Trompa e Piano

BIBLIOTECA
ESCOLA NACIONAL DE MUSICA
Número N. 28008

Música de

Carlos Anes

Revisão de

Joanidia Soares

Doação n.
Joanidia Soares

All.^o modto



All.^o modto



The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

1^a VEZ ✓ | 2^a VEZ

The second system continues the musical piece. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes some complex chordal structures and arpeggiated figures. The system concludes with a double bar line.

The third system of music shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a more active bass line with frequent eighth-note patterns. The system ends with a double bar line.

All^o alla Casa

The fourth and final system on the page. It contains the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady bass line with some harmonic support. The system concludes with a double bar line.

A handwritten musical score for piano, consisting of eight systems of staves. Each system includes a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a separate bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The score is enclosed in a rectangular border.

A handwritten musical score for piano, consisting of 12 staves of music. The score is arranged in pairs of three staves each, with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff of each pair. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of an 8-measure rest indicated by a dashed line and the number '8'. The notation is somewhat dense and appears to be a student or working draft score.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves are grand piano staves, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. They contain accompaniment for the piano, including chords and moving lines.

The second system of musical notation consists of three staves, continuing the piece from the first system. It features the same treble, piano, and bass staves, with the melodic line and piano accompaniment progressing through several measures.

The third system of musical notation consists of three staves, continuing the piece. The melodic line in the top staff shows some rhythmic variation, while the piano accompaniment in the bottom two staves provides harmonic support.

The fourth system of musical notation consists of three staves, continuing the piece. The melodic line in the top staff continues with eighth and sixteenth notes, and the piano accompaniment in the bottom two staves concludes the system.

A handwritten musical score for voice and piano, consisting of seven systems of staves. The score is written in a minor key, indicated by one flat in the key signature. The tempo is marked "Allegro moderato". The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as "v" (forte) and "8b" (piano). The piano accompaniment features complex chordal textures and arpeggiated figures. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

This image shows a handwritten musical score for piano and voice. The score is organized into several systems, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line is in a single staff with a treble clef. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *pp*. A section of the score is marked with "1^a VEZ" and "2^a VEZ", indicating first and second endings. The handwriting is clear and legible.

SONATINA (1972)

PARA TROMPA (FA) OU CÔRNO INGLÊS

MAHLE

1

ALLEGRO MODERATO

5

First system of the musical score, measures 1-5. The trumpet part is on a single staff, and the piano accompaniment is on two staves. The tempo is marked 'ALLEGRO MODERATO'. Dynamics include 'f' and 'mf'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

10

Second system of the musical score, measures 6-10. It continues the trumpet and piano parts. Dynamics include 'f'. The key signature remains two flats.

15

Third system of the musical score, measures 11-15. It continues the trumpet and piano parts. Dynamics include 'mf' and 'pizzicato'. The key signature remains two flats.

20

Fourth system of the musical score, measures 16-20. It continues the trumpet and piano parts. Dynamics include 'p dim.' and 'pp dim.'. The key signature changes to one flat (B-flat).

c. 60

(25)

2

Musical score system 1, measures 25-30. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with notes and rests. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *pp*, *cresc.*, and *f*. A circled measure number '30' is located above the top staff.

Musical score system 2, measures 30-35. Similar to system 1, it features a single treble clef staff and a grand staff. The piano accompaniment is more active with sixteenth-note patterns. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*. A circled measure number '35' is located above the top staff.

Musical score system 3, measures 35-40. The top staff has a more sparse melodic line with longer note values. The piano accompaniment continues with complex textures. Dynamics include *cresc.*. A circled measure number '40' is located above the top staff.

Musical score system 4, measures 40-45. The piano accompaniment features dense chordal textures and moving lines. Dynamics include *f*. The system concludes with the instruction *RIT.* (Ritardando). A circled measure number '40' is located above the top staff.

A TEMPO

pp

mf

cresc

sacred

54

mf

cresc

ff

mf

cresc

poco sempre

poco meno

f poco meno

55

ff

poco meno

p

60

p

f

60

70

mf cresc molto *ff*

70 71 72 73 74

75

p *ff*

75 76 77 78 79

80

f *ff* *f* *ff* *f*

80 81 82 83 84

85

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

85 86 87 88 89

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The score includes measures 95, 100, 105, and 110, marked in circles at the top of each system. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures, and dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, *pp*, and *ff*. The piece features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent changes in key signature, indicated by flat and sharp symbols. The manuscript shows signs of being a working draft, with some ink bleed-through and handwritten annotations.

715

Musical score for measures 715-719. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes in both hands. Dynamics include *pp* and *f*. The key signature has one flat.

720

Musical score for measures 720-724. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with dense sixteenth-note patterns. Dynamics include *f* and *p*. The key signature has one flat.

725

Musical score for measures 725-729. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a more rhythmic accompaniment with some rests. Dynamics include *pp*. The key signature has one flat.

730

Musical score for measures 730-734. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic accompaniment with some rests. Dynamics include *f* and *p*. The key signature has one flat.

(735) (7)

Handwritten musical score for measures 735-740. The score is written on three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 735 starts with a *pp* dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 740 ends with a *p* dynamic.

(740)

Handwritten musical score for measures 740-745. The score continues on three staves. The right hand has a melodic line with some slurs and ties. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Measure 745 ends with a *p* dynamic.

(745)

Handwritten musical score for measures 745-750. The score continues on three staves. The right hand has a melodic line with some slurs and ties. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Measure 750 ends with a *mf* dynamic.

(750)

Handwritten musical score for measures 750-755. The score continues on three staves. The right hand has a melodic line with some slurs and ties. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Measure 755 ends with a *f* dynamic.

C. 60

755

Musical score for measures 755-760. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many accidentals. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). There are some handwritten notes like "trmm" above the piano part.

760

Musical score for measures 760-765. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with complex accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The word "aer" is written above the piano part.

765

Musical score for measures 765-770. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many accidentals. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *strepitosa* (strepitously). There are some handwritten notes like "765" above the piano part.

770

Musical score for measures 770-775. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many accidentals. Dynamics include *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *RT* (ritardando). There are some handwritten notes like "gliss (sic)" above the piano part.

Mahlc. 25-3

ANEXO 3

PARTITURAS DAS OBRAS MENCIONADAS NA PESQUISA

Scherzo para Trompa e Piano de J. Octaviano

Molto Allegro

leggiero

TROMBA

PIANO

un poco marcato

leggiero sempre

This image shows a handwritten musical score for piano, consisting of 12 systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The piece concludes with a double bar line and a treble clef.

42

50

62

63

82

Stesso movimento

Stesso movimento
sempre f

f

mf

98

f cresc.

no.

Handwritten musical score system 1, measures 1-4. It consists of three staves. The top staff is a single treble clef line with a melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some slurs and dynamic markings like 'p'.

Handwritten musical score system 2, measures 5-8. It consists of three staves, continuing the notation from the previous system. The piano accompaniment in the bottom staff shows a steady eighth-note pattern.

Handwritten musical score system 3, measures 9-12. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with some rests. The piano accompaniment continues with eighth notes. A measure number '10' is written above the top staff in the second measure of this system.

Handwritten musical score system 4, measures 13-16. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with some slurs. The piano accompaniment in the bottom staff features chords and eighth notes. The time signature changes to 6/8.

Handwritten musical score system 5, measures 17-20. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with some slurs and dynamic markings like 'cresc.' and 'poco'. The piano accompaniment in the bottom staff features chords and eighth notes. The time signature changes to 4/4.

Handwritten musical score on a page numbered 276. The score is organized into systems of staves. The first system (measures 1-4) includes a treble clef staff with a tempo marking of *ritocco* and a bass clef staff with a *ppp* dynamic marking. The second system (measures 5-8) features a treble clef staff with a *mf* dynamic marking and a bass clef staff. The third system (measures 9-12) has a treble clef staff with a *mf* dynamic marking and a bass clef staff. The fourth system (measures 13-16) consists of a single treble clef staff. The fifth system (measures 17-20) includes a treble clef staff with a *mf* dynamic marking and a bass clef staff. The sixth system (measures 21-24) has a treble clef staff with a *mf* dynamic marking and a bass clef staff. The seventh system (measures 25-28) features a treble clef staff with a *mf* dynamic marking and a bass clef staff. The eighth system (measures 29-32) includes a treble clef staff with a *mf* dynamic marking and a bass clef staff. The score contains various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Handwritten musical score for piano, consisting of eight systems of staves. Each system includes a treble clef staff with a key signature of two flats and a 3/4 time signature, and a grand staff (left and right hand) with a key signature of two flats. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'f'.

150

Handwritten musical score system 1, measures 150-153. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. It contains melodic lines with various note values and rests. The second staff is in alto clef with a key signature of two flats and contains chordal accompaniment. The third staff is in bass clef with a key signature of two flats and contains chordal accompaniment. The fourth staff is in bass clef with a key signature of two flats and contains a bass line. Dynamics include *pp* and *p*.

Handwritten musical score system 2, measures 154-157. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains melodic lines with various note values and rests. The second staff is in alto clef with a key signature of two flats and contains chordal accompaniment. The third staff is in bass clef with a key signature of two flats and contains chordal accompaniment. The fourth staff is in bass clef with a key signature of two flats and contains a bass line. Dynamics include *p*.

Handwritten musical score system 3, measures 158-161. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains melodic lines with various note values and rests. The second staff is in alto clef with a key signature of two flats and contains chordal accompaniment. The third staff is in bass clef with a key signature of two flats and contains chordal accompaniment. The fourth staff is in bass clef with a key signature of two flats and contains a bass line. Dynamics include *p*.

Handwritten musical score system 4, measures 162-165. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains melodic lines with various note values and rests. The second staff is in alto clef with a key signature of two flats and contains chordal accompaniment. The third staff is in bass clef with a key signature of two flats and contains chordal accompaniment. The fourth staff is in bass clef with a key signature of two flats and contains a bass line. Dynamics include *p*.

162

Handwritten musical score system 5, measures 166-169. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains melodic lines with various note values and rests. The second staff is in alto clef with a key signature of two flats and contains chordal accompaniment. The third staff is in bass clef with a key signature of two flats and contains chordal accompaniment. The fourth staff is in bass clef with a key signature of two flats and contains a bass line. Dynamics include *p*.

Handwritten musical score for piano, measures 1-12. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of a treble and bass staff system. The first system (measures 1-4) features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system (measures 5-8) continues the melodic and accompanimental patterns. The third system (measures 9-12) concludes the piece with a final cadence. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

TOUTE REPRODUCTION
PAR L'AUTRE QUE LE
LA ZONE EST AMERICAIN
EST ILLICITE.

Arr. D^r CARLOS GUINLE

MUSEU VILLA-LOBOS

Choros (N^o 4)

Material de Consulta

POUR TROIS CORs & UN TROMBONE

H. Villa Lobos

Rio 1926

Un peu modéré (♩ = 78)

1^o COR en FA
2^o COR en FA
3^o COR en FA
TROMBONE

The first system of the score shows the initial entries for the three horns and the trombone. The horns play a melodic line starting with a half note, while the trombone provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*.

1

The second system continues the musical development. It features a first ending bracket labeled '1' over the final measures. The horn parts have more complex rhythmic patterns, and the trombone continues its accompaniment.

2

The third system concludes the piece with a second ending bracket labeled '2'. The music features intricate rhythmic figures and dynamic markings such as *mf* and *f*.

Copyright 1928 by
EDITIONS MAX ENCLIC
48, rue de Nune, Paris

M.E. 2066

TOUS DROITS RESERVES ET DE REPRODUCTION

3



Musical score system 3, featuring four staves (treble and bass clefs). The music includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as *p* and *f*. A circled number '3' is positioned at the beginning of the first staff.

4



Musical score system 4, featuring four staves. The music continues with complex rhythmic structures and dynamic markings. A circled number '4' is positioned at the beginning of the first staff.

5



Musical score system 5, featuring four staves. This system includes more complex rhythmic patterns and dynamic markings. A circled number '5' is positioned at the beginning of the first staff.



Musical score system 6, featuring four staves. The music concludes with various rhythmic patterns and dynamic markings.

M.F. 2086

First system of musical notation, consisting of four staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*.

6 *Sordina*

Second system of musical notation, consisting of four staves. It begins with a box containing the number 6 and the word *Sordina*. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*.

7

Third system of musical notation, consisting of four staves. It begins with a box containing the number 7. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*.

8 *Via sordina*

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. It begins with a box containing the number 8 and the phrase *Via sordina*. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp*.

4

9

sf p *p* *sf p* *p* *sf p* *p*

echo

sordina

10

p *sf p* *p* *sf p*

Via sordina

11

p *f* *p* *f*

12

p *f* *p* *f*

M.E. 2044

First system of musical notation, consisting of four staves. It includes various musical notations such as slurs, dynamics, and 'rall.' markings.

13 Moderé (♩ = 58)
Sordina

Second system of musical notation, starting with the title '13 Moderé (♩ = 58) Sordina'. It features four staves with dynamics like 'p', 'pp', and 'Solo' markings.

Third system of musical notation, continuing the piece with four staves of notation.

Fourth system of musical notation, starting with the title '14 a tempo'. It features four staves with 'rall.' and 'a tempo' markings.

M.E. 2066 MUSEU VII I A. LOBOS

First system of musical notation with four staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "rall" and "Sola".

15 Andine (♩ = 80 à 76)
Via sordina

Second system of musical notation, titled "Andine". It features four staves with musical notation and dynamic markings like "f" and "dim".

16

Third system of musical notation, starting with a boxed number "16". It features four staves with musical notation and dynamic markings like "p" and "mf".

Fourth system of musical notation, featuring four staves with musical notation and the instruction "Allarg." repeated in the right margin.

M.E. 7086

17 a tempo

a tempo *f* *p* *s*

a tempo

a tempo

f *p* *f* *p*

allarg. ----- 18 a tempo

allarg. *f* *p*

a tempo *f* *p*

a tempo

a tempo

Très animé (♩.96) 19

f *p* *f* *p*

First system of musical notation, consisting of four staves. It features various musical notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *fp*.

20

Second system of musical notation, consisting of four staves. It includes dynamic markings such as *fp* and *f*.

Third system of musical notation, consisting of four staves. It includes dynamic markings such as *fp* and *f*.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. It includes dynamic markings such as *f* and *allarg. cresc.*, and contains a measure with a fermata and the number 5 above it.

MUSEU VILLA-LOBOS
Material de Consulta

M.E. 2066

Imp. LES PROCÉDES DOREL - Paris

Drei Etüden für Horn und Klavier

Three Etudes for French Horn with Piano Accompaniment

Horn
French Horn

MARIO ROCHA
VII. 840005 - G. S. M.

I

José Siqueira (geb. 1907)

Lento (♩ = 50)



VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

DVfM 31011

Horn
French Horn

II

Vivace (♩ = 168)

6 *p*

13 1

21 *b* *b*

28 *p < f* *p < f*

35

42 ^o *p*

48 *cresc. poco a poco*

53 *mf*

61

^o) Die im Kleinstich angegebenen Noten sind leichter spielbar.
The notes in small print are easier to be performed.

Horn
French Horn

68

74

cresc. poco a poco

f

80

cresc.

86

ff

93

p

105

111

p < f

f

122

p < f

f

130

ff

139

poco a poco rit.

Detailed description: This is a page of musical notation for a French Horn. It contains ten staves of music, numbered 68 through 139. The music is written in a single treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). Performance instructions include 'cresc. poco a poco' (crescendo little by little), 'cresc.' (crescendo), and 'poco a poco rit.' (rhythm little by little slower). There are also some numerical markings above the notes, possibly indicating fingerings or breath marks.

DVIM 31011

Horn
French Horn

III

Allegro brillante (♩ = 112)

2 4 4 f

11 2 1 poco rit.

19 a tempo p espress.

30 f p

38 ff p

45 4

53 2 3 f

60 1 4

70 2 1 a tempo poco rit. p espressivo

81 1 mf cresc.

88 ff

DVIM 31011

Drei Etüden für Horn und Klavier

Three Etudes for French Horn with Piano Accompaniment

MARJO ROCHA
D119480065 - C. S. M.

I

José Siqueira (geb. 1907)

Lento (♩ = 50)

con sord.
p

6 senza sord.
p trem.

11 ossia: 8to basso
p

15 loco
poco rit. f

*) Die Hornstimme ist in Klangnotation wiedergegeben.
The French horn part is written in its actual sound.

VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig

DVfM 31011

19 *f* *a piacere* *con sord.* *a piacere*

24 *a tempo* *trem.* *senza sord.* *poco rit.* *poco rit.* *p*

II

Vivace (♩ - 168)

8

DVfM 31011

14

20

27

33

DVÍNI 31011

39

Musical score for measures 39-44. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. Measure numbers 39, 40, 41, 42, 43, and 44 are indicated above the first staff.

45

Musical score for measures 45-49. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues with a melodic line and accompaniment. Measure numbers 45, 46, 47, 48, and 49 are indicated above the first staff. A dynamic marking 'p' is present in the first measure.

50

cresc. poco a poco

Musical score for measures 50-53. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues with a melodic line and accompaniment. Measure numbers 50, 51, 52, and 53 are indicated above the first staff. The instruction *cresc. poco a poco* is written below the first staff.

54

Musical score for measures 54-57. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues with a melodic line and accompaniment. Measure numbers 54, 55, 56, and 57 are indicated above the first staff.

DVFM 31011

58

mf

Musical score for measures 58-63. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the upper treble and a more rhythmic accompaniment in the grand staff. A dynamic marking of *mf* is present in the first measure of the grand staff.

64

Musical score for measures 64-67. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues with similar melodic and accompanimental patterns.

68

Musical score for measures 68-72. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music continues with similar melodic and accompanimental patterns.

73

cresc. poco a poco *f*

cresc. poco a poco *f*

Musical score for measures 73-77. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a crescendo marked *cresc. poco a poco* and a dynamic marking of *f* in the final measure of both the upper and lower systems.

DVFM 31011

80

Musical score for measures 80-84. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the grand staff. There are various articulation marks such as accents and slurs throughout the passage.

85

Musical score for measures 85-89. The system consists of three staves. The upper staff has a melodic line with a *cresc.* marking above it. The grand staff below has a more complex accompaniment with a *cresc.* marking in the bass line and a *ff trem.* marking in the treble line towards the end of the system.

90

Musical score for measures 90-94. The system consists of three staves. The upper staff has a melodic line with many slurs. The grand staff below has a rhythmic accompaniment with many slurs and accents. The music is highly detailed with many articulation marks.

95

Musical score for measures 95-99. The system consists of three staves. The upper staff has a melodic line with a *p* marking. The grand staff below has a rhythmic accompaniment with a *p* marking. The music is highly detailed with many articulation marks.

DVIM 31011

101

Musical score for measures 101-106. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music is in 7/8 time and features a melodic line in the upper treble and a complex accompaniment in the grand staff. A dynamic marking of *p* is present at the beginning.

107

Musical score for measures 107-112. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music continues with a melodic line in the upper treble and a complex accompaniment in the grand staff.

113

Musical score for measures 113-118. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music continues with a melodic line in the upper treble and a complex accompaniment in the grand staff. A dynamic marking of *cresc.* is present.

119

Musical score for measures 119-124. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music continues with a melodic line in the upper treble and a complex accompaniment in the grand staff.

DVIM 31011

125

130

134

139

DVIM 31011

Allegro brillante (♩ = 104)

The musical score is written for piano in 2/4 time, marked 'Allegro brillante' with a tempo of 104 quarter notes per minute. It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs).
- The first system (measures 1-4) features a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment of chords and eighth notes. Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated.
- The second system (measures 5-8) continues the melody with a triplet in measure 6. Measure numbers 5, 6, 7, and 8 are indicated.
- The third system (measures 9-12) shows the right hand playing a more active eighth-note line. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are indicated.
- The fourth system (measures 13-16) features a right-hand melody with eighth notes and a left-hand accompaniment of chords. Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated.
Throughout the score, there are numerous dynamic markings such as 'v' (piano) and 'f' (forte), and articulation marks like accents and slurs.

DVIM 31011

18



p
poco rit.
p
p
fp a tempo

22



26.



31



f

DVJM 31011

36

ff

p

41

p

45

p

51

p

sf

DVFM 31011

57

61

65

69

DVIM 3101

74

p espressivo

fp a tempo

79

mf

84

cresc.

cresc.

f

cresc.

90

ff

ff

DVfM 31011

ANEXO 4

GRAVAÇÃO DAS OBRAS SELECIONADAS NA PESQUISA
EM CD

Esta gravação foi realizada no período de 06 a 12/06/2006 no estúdio da Faculdade Santa Marcelina em São Paulo pelo técnico de gravação Eduardo Avellar. As faixas deste disco acompanham a ordem das obras estudadas nesta pesquisa: 01) *Canto Elegíaco* - J. Octaviano, 02) *Concertino* - Assis Republicano, 03) *Chant d'Automne* - Francisco Braga, 04) *A Caça* - Carlos Anes, 05) *Três Estudos* - José Siqueira, 08) *Sonatina* - Ernst Mahle, 09) *Ária* - Osvaldo Lacerda, 10) *Imagens* - Káthia Bonna, 11) *Bruixas Musicais* - I. Waleska - Claudiney Carrasco.

Intérpretes: Waleska Scarne Beltrami (Trompa) e Káthia Bonna (Piano).

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)