

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

A MÚSICA BRASILEIRA PARA QUINTETOS DE METAIS
DO RIO DE JANEIRO A PARTIR DE 1976

MAICO VIEGAS LOPES

RIO DE JANEIRO, 2007

A MÚSICA BRASILEIRA PARA QUINTETOS DE METAIS
DO RIO DE JANEIRO A PARTIR DE 1976

Por

MAICO VIEGAS LOPES

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, sob a Orientação do Prof. Dr. Nailson de Almeida Simões.

RIO DE JANEIRO, 2007

AGRADECIMENTOS

À Deus, pela força e saúde que me foram concedidas para elaborar e finalizar este trabalho.

Ao professor, amigo e orientador Dr. Nailson de Almeida Simões pela total confiança e respeito dedicados à esse trabalho.

À minha família (meus pais, meu irmão e minha noiva) pela paciência e compreensão pelos momentos de ausência.

Aos integrantes dos grupos pesquisados pela colaboração através de entrevistas e disponibilização do acervo de cada grupo.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, que também contribuíram para a finalização deste trabalho.

Aos amigos músicos e instrumentistas que participaram deste trabalho desde o projeto de pesquisa até o resultado final apresentado hoje: os trompetistas Gilson Santos, Nailson Simões e Nicolau Lafetá; os trombonistas Fabiano Segalote, Marcos Botelho, Everson Neves de Moraes e João Luiz Areias; os trompistas Luciano Santana, Marco Aurélio Vilas Boas e Waleska Beltrami; e os tubistas Fernando Zaneti, Márcio Meirelles e Carlos Vega. Todos contribuíram gratuitamente com esta pesquisa realizando apresentações com o repertório pesquisado.

LOPES, Maico V. *A Música Brasileira para Quintetos de Metais do Rio de Janeiro a Partir de 1976*. 2007. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo identificar o repertório de música brasileira para quinteto de metais interpretado pelos quintetos de metais da cidade do Rio de Janeiro a partir de 1976. Através da análise de entrevistas e documentos, um levantamento histórico dos grupos fundados e em atividade na cidade do Rio de Janeiro apresenta o processo de criação dos Quintetos de Metais na cidade, apontando a data da criação do primeiro Quinteto, os principais grupos e seu repertório. Paralelo a este levantamento foi feita a seleção de um repertório baseado na discografia e programas de apresentações dos grupos pesquisados, e composições novas feitas pelo grupo “Cia de Compositores”, às quais foram feitas sugestões interpretativas, além da editoração das partituras do mesmo repertório, apresentado em anexo, como forma de resgate e preservação deste, contribuindo para a divulgação da música brasileira escrita para esta formação.

Palavras-chave: Quinteto de Metais – Rio de Janeiro – Música de Câmara

LOPES, Maico V. *A Música Brasileira para Quintetos de Metais do Rio de Janeiro a Partir de 1976*. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This research intends to identify the Brazilian repertoire for brass quintet interpreted by the brass quintets of the city of Rio de Janeiro from 1976 until today. Through the analysis of interviews and documents, a historical survey of the established groups and in activity in the city of Rio de Janeiro presents the process of creation of the brass quintets in the city, pointing the date of the creation of the first quintet, the main groups and its repertoire. Parallel to this survey was done the election of a repertoire based on the discography and recital programs of the searched groups and new compositions made by the group “Cia de Compositores” which had been made interpretative suggestions, beyond the edition of the same repertoire, presented in annex, as form of rescue and preservation of this, contributing for the spreading of written Brazilian music for this chamber group.

Keywords: Brass Quintet – Rio de Janeiro – Chamber Music

SUMÁRIO

	Página
LISTA DE ANEXOS.....	vii
LISTA DE FIGURAS.....	viii
LISTA DE EXEMPLOS.....	ix
INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO I – A FORMAÇÃO “QUINTETOS DE METAIS”.....	05
I.1 – Breve histórico da formação Quinteto de Metais	
I.2 – Histórico dos quintetos na cidade do Rio de Janeiro.	
I.3 – Considerações	
CAPÍTULO II – REFERENCIAL TEÓRICO INTERPRETATIVO.....	15
II.1 – A repercussão e os efeitos da Escola no Brasil	
II.2 – Conceitos e conselhos técnico-interpretativos da Escola	
II.2.1 – concepção sonora	
II.2.2 – respiração	
II.2.3 – bem-estar físico e emocional do intérprete	
II.2.4 – afinação	
II.2.5 – ritmo	
II.2.6 – interpretação	
II.2.7 – articulação	
II.2.7.1 – tamanho de nota	
II.2.7.2 – conexão	
II.2.7.3 – agrupamento	
II.2.8 – dinâmica	
II.2.8.1 – dinâmica de decibéis	
II.2.8.2 – dinâmica acústica	
II.2.8.3 – dinâmica de intensidade	
II.2.9 - equipamento	
II.3 – Considerações	
CAPÍTULO III – OS QUINTETOS DE METAIS DO RIO DE JANEIRO	33
III.1 – O <i>Quinteto da Escola de Música da UFRJ</i>	
III.2 – O <i>Quinteto Brasileiro de Metais</i>	
III.3 – O <i>Art Metal Quinteto</i>	
III.4 – Outros grupos encontrados	
CAPÍTULO IV – LEVANTAMENTO DE REPERTÓRIO E SUGESTÕES INTERPRETATIVAS DO REPERTÓRIO SELECIONADO.....	47
CONCLUSÃO.....	91
ENTREVISTAS/ENTREVISTAS VIA E-MAIL/ REFERÊNCIA DAS PARTITURAS.....	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97

LISTA DE ANEXOS

Anexo	Página
1. Lista de quintetos: grupos encontrados em pesquisa realizada na internet.....	99
2. Pesquisa de repertório: material coletado durante a pesquisa.....	101
3. Produção fonográfica dos grupos.....	102
4. Lista das partituras de quinteto editoradas em Finale.....	105
5. Programa das Bienais que tem apresentações de quintetos.....	106
6. Partituras das obras apresentadas na dissertação.....	114

LISTA DE FIGURAS

Figura	Página
1. Foto de um concerto didático realizado pelo <i>Quinteto de Metais da Escola de Música da UFRJ</i>	35
2. Capa do LP <i>Arte e Instrução</i> , gravado pelo <i>Quinteto Brasileiro de Metais</i>	37
3. Reportagem da Revista <i>Veja</i> sobre o lançamento do CD <i>da Renascença ao Jazz</i> , gravado pelo quinteto <i>Art Metal</i>	39

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo	Página
1. M. Santos – <i>Música Para Metais</i> – compassos 1-4.....	52
2. M. Santos – <i>Música Para Metais</i> – compassos 3-6.....	52
3. M. Santos – <i>Música Para Metais</i> – compassos 5-8.....	52
4. M. Santos – <i>Música Para Metais</i> – compassos 11/12.....	53
5. M. Santos – <i>Música Para Metais</i> – compassos 21/22.....	53
6. M. Santos – <i>Música Para Metais</i> – compassos 27/28.....	53
7. M. Santos – <i>Música Para Metais</i> – compassos 25-29.....	54
8. M. Santos – <i>Música Para Metais</i> – compassos 38-42.....	54
9. R. Baptista – <i>Divertimento Folclórico No. 2</i> – compassos 2/3.....	55
10. R. Baptista – <i>Divertimento Folclórico No. 2</i> – compassos 31-36.....	56
11. R. Baptista – <i>Divertimento Folclórico No. 2</i> – compassos 34/35.....	56
12. R. Baptista – <i>Divertimento Folclórico No. 2</i> – compassos 46-48.....	56
13. R. Baptista – <i>Divertimento Folclórico No. 2</i> – compassos 54-61.....	56
14. R. Baptista – <i>Divertimento Folclórico No. 2</i> – compassos 63-69.....	57
15. R. Baptista – <i>Divertimento Folclórico No. 2</i> – compassos 82-86.....	57
16. R. Baptista – <i>Divertimento Folclórico No. 2</i> – compassos 87/88.....	57
17. R. Baptista – <i>Divertimento Folclórico No. 2</i> – compassos 91-94.....	57
18. R. Baptista – <i>Divertimento Folclórico No. 2</i> – compassos 97/98.....	58
19. R. Baptista – <i>Divertimento Folclórico No. 2</i> – compassos 110/111.....	58
20. S. Gonçalves – <i>Abandonado</i> – compassos 1-4.....	59
21. S. Gonçalves – <i>Abandonado</i> – compassos 2/3.....	60
22. S. Gonçalves – <i>Abandonado</i> – compassos 5/6.....	60
23. S. Gonçalves – <i>Abandonado</i> – compassos 5/6.....	60
24. S. Gonçalves – <i>Abandonado</i> – compassos 12-14.....	61
25. S. Gonçalves – <i>Abandonado</i> – compassos 12/13.....	61
26. S. Gonçalves – <i>Abandonado</i> – compassos 22-25.....	61
27. S. Gonçalves – <i>Abandonado</i> – compassos 22-25.....	62
28. S. Gonçalves – <i>Abandonado</i> – compassos 34-37.....	62
29. S. Gonçalves – <i>Abandonado</i> – compassos 39-42.....	63
30. S. Gonçalves – <i>Abandonado</i> – compassos 39-42.....	63
31. S. Gonçalves – <i>Abandonado</i> – compassos 47/48.....	63
32. S. Gonçalves – <i>Abandonado</i> – compassos 49/50.....	64
33. S. Gonçalves – <i>Abandonado</i> – compassos 69/70.....	64
34. S. Gonçalves – <i>Abandonado</i> – Coda.....	64
35. S. Gonçalves – <i>Abandonado</i> – Coda.....	64
36. N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 3-5.....	66
37. N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 9/10.....	66
38. N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 22-26.....	67
39. N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 54/55.....	67
40. N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 78-82.....	67
41. N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 91/92.....	68

42.	N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 93-97.....	68
43.	N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 103-105.....	68
44.	N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 107-109.....	69
45.	N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 117/118.....	69
46.	N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 127-137.....	70
47.	N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 241-244.....	70
48.	N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 255-257.....	71
49.	N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 270-273.....	71
50.	N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 311-315.....	72
50 bis.	N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 311-315.....	72
51.	N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 323-324.....	72
52.	N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 325-326.....	72
53.	N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 333-334.....	73
54.	N. Brücher – <i>Germini</i> – compasso 336.....	73
55.	N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 367/368.....	74
56.	N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 374/375.....	74
57.	N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 387-392.....	74
58.	N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 308-401.....	75
59.	N. Brücher – <i>Germini</i> – compassos 453-455.....	75
60.	C. Caldeira – <i>Rio Madeira</i> – compassos 8-13.....	77
61.	C. Caldeira – <i>Rio Madeira</i> – compassos 19-23.....	77
62.	C. Caldeira – <i>Rio Madeira</i> – compassos 23-26.....	77
63.	C. Caldeira – <i>Rio Madeira</i> – compassos 45-49.....	78
64.	C. Caldeira – <i>Rio Madeira</i> – compassos 52-54.....	78
65.	C. Caldeira – <i>Rio Madeira</i> – compassos 74/76.....	78
66.	C. Caldeira – <i>Rio Madeira</i> – compassos 75-81.....	79
67.	C. Caldeira – <i>Rio Madeira</i> – compassos 87-91.....	79
68.	C. Caldeira – <i>Rio Madeira</i> – compassos 93-97.....	79
69.	C. Caldeira – <i>Rio Madeira</i> – compassos 96-99.....	80
70.	C. Caldeira – <i>Rio Madeira</i> – compassos 101-103.....	80
71.	C. Caldeira – <i>Rio Madeira</i> – compassos 133-138.....	80
72.	C. Caldeira – <i>Rio Madeira</i> – compassos 144/145.....	81
73.	C. Caldeira – <i>Rio Madeira</i> – compassos 147/148.....	81
74.	C. Caldeira – <i>Rio Madeira</i> – compassos 160/161.....	81
75.	C. Caldeira – <i>Rio Madeira</i> – compassos 162/163.....	81
76.	C. Caldeira – <i>Rio Madeira</i> – compassos 179-181.....	82
77.	L. Barbosa – <i>Quinteto de Metais No. 1</i> – compassos 1-3.....	84
78.	L. Barbosa – <i>Quinteto de Metais No. 1</i> – compassos 29-32.....	84
79.	L. Barbosa – <i>Quinteto de Metais No. 1</i> – compassos 32/33.....	85
80.	L. Barbosa – <i>Quinteto de Metais No. 1</i> – compassos 34/35.....	85
81.	L. Barbosa – <i>Quinteto de Metais No. 1</i> – compassos 35-37.....	85
82.	L. Barbosa – <i>Quinteto de Metais No. 1</i> – compassos 37/38.....	86
83.	L. Barbosa – <i>Quinteto de Metais No. 1</i> – compasso 41.....	86
83 bis.	L. Barbosa – <i>Quinteto de Metais No. 1</i> – compasso 41.....	86
84.	L. Barbosa – <i>Quinteto de Metais No. 1</i> – compasso 45.....	87
85.	L. Barbosa – <i>Quinteto de Metais No. 1</i> – compassos 65-68.....	87
86.	L. Barbosa – <i>Quinteto de Metais No. 1</i> – compassos 77-79.....	87
87.	L. Barbosa – <i>Quinteto de Metais No. 1</i> – compassos 87/88.....	88
88.	L. Barbosa – <i>Quinteto de Metais No. 1</i> – compassos 102-103.....	88
89.	L. Barbosa – <i>Quinteto de Metais No. 1</i> – compassos 108-111.....	89

INTRODUÇÃO

Desde o século XVII, compositores como Giovanni Gabrielli (1554-1612) e Johann Christoph Pezel (1639-94), utilizavam conjuntos de metais em suas composições, que com o decorrer dos anos, transformaram-se em grupos cada vez menores, ficando estabelecido apenas no fim do século XIX a formação de quinteto, completando assim a família dos grupos clássicos de música de câmara.¹

O quinteto de metais é uma das opções dos instrumentistas da família dos metais praticarem música de câmara. Após seu estabelecimento, a formação quinteto de metais foi se desenvolvendo gradativamente, alcançando sucesso e aceitação demonstrados através do grande número de grupos, composições e peças dedicadas à esta formação.

Esta pesquisa que tem como objetivo apresentar a formação camerística “quinteto de metais” e seu repertório no cenário musical carioca, sob o ponto de vista interpretativo da música brasileira para esta formação, traçando a trajetória dos grupos fundados no Rio de Janeiro. Objetiva ainda, destacar a versatilidade da formação nos estilos musicais, além de expandir e tornar público a música brasileira escrita para esta formação, apresentando sugestões interpretativas para um repertório selecionado, que terão suas partituras editoradas.

Para isso será preciso responder questões como o que são quintetos de metais, como surgiram esses grupos e como os músicos cariocas tomaram conhecimento desta formação. Uma vez respondida estas questões, definir quais os principais grupos no Rio de Janeiro e ainda, como interpretar o repertório de música brasileira para quintetos de metais, baseado no referencial teórico adotado.

Os resultados de pesquisas em bibliotecas, consultas a programas de concertos, ao acervo pessoal de cada grupo, pesquisas na internet e pesquisa de campo, elaborada através de

¹ Os grupos clássicos de música de câmara são oriundos da orquestra sinfônica.

entrevistas a componentes dos grupos existentes, apontam para o ano de 1976 a data da criação do primeiro quinteto de metais da cidade do Rio de Janeiro, fundado pelo trompetista Rubens Brandão.

Para focar a época de maiores transformações ocorridas na música dos metais na cidade do Rio de Janeiro, a pesquisa abordará a música brasileira para quinteto de metais a partir da data mencionada anteriormente, período em que houve a maior contribuição para a formação de um repertório de música brasileira para quinteto de metais.

O referencial teórico para analisar as partituras encontradas realizando as sugestões interpretativas é a concepção da *Escola de Trompete de Boston* do início do século XXI. Esse nome é dado em virtude da intensa atividade de seu maior expoente no campo da música erudita, o trompetista Charles Schlueter. A Escola de Trompete de Boston é herdeira de duas linhagens nobres do trompete tradicional, as Escolas Francesa e Russa (termo referente aos países que pertenciam à antiga União Soviética) e encontra em Schlueter sua congruência.

A pesquisa será baseada em entrevistas, visando mostrar um panorama histórico de como se iniciaram e como desenvolveram as atividades dos quintetos de metais, e consulta a livros e trabalhos acadêmicos referentes aos metais nas bibliotecas e acervos musicais. Serão utilizadas entrevistas não-estruturadas gravadas aos integrantes dos grupos.

Será feito ainda um levantamento do repertório apresentado pelos quintetos com objetivo de selecionar o repertório a ser editorado através da análise qualitativa de programas de concertos e gravações. O repertório total editorado e que será feita sugestões interpretativas contará com obras da pesquisa e obras compostas especialmente para esta dissertação pelo grupo de compositores *Cia de Compositores*.

Para contextualizar o problema apresentado, foram utilizadas obras sobre música de câmara para metais e ainda estudos acadêmicos, entrevistas com instrumentistas e

compositores, revistas e periódicos em outros idiomas, além de obras pertinentes à literatura do trompete.

Dentre elas podemos citar: o *International Trumpet Guild Journal*, periódico da Associação Internacional de Trompetistas; entrevistas com o Professor Rubens Brandão, integrante do primeiro quinteto fundado na cidade do Rio de Janeiro, professor de trompete e música de câmara da EM da UFRJ (Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro) desde 1961 até 1995; o livro *Brass instruments: their history and development*, do autor Anthony Baines; e ainda pesquisas na internet.

Ainda as dissertações de Antonio Marcos S. Cardoso, intitulada *O Grupo Brassil e a musica do maestro Duda para quinteto de metais – uma abordagem interpretativa*, e Paulo A. Ronqui, *Levantamento e abordagens técnico-interpretativas do repertório para solo de trompete escrito por compositores paulistas*.

Das pesquisas mais recentes na área, temos o livro de Charles Schlueter utilizado como referencial teórico desta pesquisa, *Zen and the art of the trumpet*, ainda não publicado e o trabalho organizado por Sonia Albano de Lima, *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar*, publicado em 2006.

No capítulo 1 será apresentado um panorama histórico da formação de câmara “quinteto de metais” através de um breve histórico sobre formação e sobre os Quintetos fundados na cidade do Rio de Janeiro.

No capítulo 2, apresentamos o referencial teórico da pesquisa, a *Escola de Trompete de Boston*, que será a base para as sugestões interpretativas realizadas nas obras selecionadas. A contextualização da Escola e seus efeitos no Brasil, além de uma abordagem detalhada sobre suas principais concepções técnico-interpretativas.

Os grupos investigados encontram-se no capítulo 3. Será abordado um breve histórico de cada grupo, destacado fatos relevantes de sua história, Além destes, a relação de outros grupos encontrados durante a pesquisa.

No quarto e último capítulo são apresentadas as sugestões interpretativas das obras selecionadas dentre o repertório pesquisado nos grupos objetos de estudo e o repertório novas obras originais para quintetos composto pelo grupo *Cia dos Compositores*. Em anexo estão as partituras de todas as obras que fazem parte do capítulo 4.

CAPÍTULO I

A FORMAÇÃO “QUINTETO DE METAIS”

Este capítulo consiste em um breve apanhado histórico que se tornou necessário para entender e identificar os momentos onde ocorreram as transformações musicais referentes aos quintetos de metais. Porém, não é nossa intenção aprofundar questões de cunho histórico neste estudo.

I.1 – Breve Histórico da Formação Quinteto de Metais

O Quinteto de Metais – constituído por dois trompetes, trompa, trombone, tuba ou trombone-baixo – é uma formação camerística em que estão representados os principais instrumentos da família dos metais de uma orquestra sinfônica². Segundo o Dicionário Grove de Música, os *metais* são definidos como:

O termo [metais] é usado para identificar os instrumentos de sopro, vibrados pela ação dos lábios contra um bocal em forma de taça ou funil.

O caráter de um instrumento de sopro é essencialmente determinado pelas particularidades de seu tubo acústico. Um diâmetro interno estreito favorece os harmônicos superiores e, por conseguinte, o registro agudo. Já um diâmetro mais largo privilegia os sons graves e permite um maior volume sonoro. Por outro lado, a forma cônica produz um timbre suave e sombrio, ao passo que o tubo cilíndrico gera um som mais duro e claro.

Segundo essas características, os metais se dividem em três grupos principais: os de tubo longo e cônico, como a trompa, os de tubo cilíndrico e cônico, como o trompete e o trombone, e os de tubo curto e cônico, como o cornet e a tuba. (...) Os metais da orquestra moderna se originam de vários instrumentos, usados desde a antiguidade, para a guerra, para a caça, para as grandes festividades ao ar livre e para emitir sinais de alerta. Aos poucos eles foram sendo aperfeiçoados e incorporados à orquestra. (...) Como esses instrumentos só podem fazer soar os chamados harmônicos naturais, correspondentes à extensão da vibração e à forma da coluna de ar de seu tubo, o executante, para obter um número maior de notas, precisa alterar o comprimento do tubo,

² Referimo-nos à Orquestra Sinfônica atual, constituída segundo os moldes do final do século XIX com instrumentos de cordas friccionadas, madeiras, metais e percussão.

*o que era obtido, até o início do século XIX, acoplando-se extensões a ele e, desde então, por meio de um sistema de válvulas que desvia o fluxo de ar para seções mais ou menos longas do tubo.*³

A característica fundamental dos instrumentos da família dos metais *é que neles o som é produzido pela vibração dos lábios do instrumentista.*⁴ Para produzir tal vibração e, assim, conseguir produzir o som em qualquer instrumento de sopro – pode parecer óbvio, mas é constantemente esquecido pelos instrumentistas – é necessário ar. Somente o ar faz com que haja a vibração. Nailson Simões declara sobre este assunto:

*A Respiração, além de ser indispensável para todos os seres vivos, fornece a matéria-prima na arte de executar um instrumento de sopro. Na ausência de ar não existe vibração; na ausência de vibração não existe som.*⁵

Geralmente, um quinteto de metais surge da necessidade dos instrumentistas da família dos metais de participarem do cenário musical camerístico.

Dadas as restrições burocráticas para a aquisição de grandes salas de concerto para apresentação e a impossibilidade do número das mesmas e de orquestras suprirem à demanda de novos músicos que surgem a cada ano, a música de câmara tem sido uma alternativa dos instrumentistas para manifestar sua arte.

A música religiosa teve fundamental importância durante toda a história para a música vocal e instrumental, principalmente no período Renascentista e Barroco. Nos instrumentos de metais podemos citar representativos compositores, por exemplo, Giovanni Gabrieli (1554-1612) e Johann Christoph Pezel (1639-1694) que já utilizavam grupos de metais em suas formações instrumentais.⁶

O século XIX foi extremamente produtivo na criação de novos instrumentos e na definição de novos grupos instrumentais. O primeiro grupo com a formação de quinteto de

³ SAMPAIO, Luiz Paulo. *A orquestra sinfônica: sua história, seus instrumentos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2001, p.164.

⁴ BAINES, Anthony. *Brass instruments: their history and development*. NY: Dover Publications, 1993, p.19.

⁵ SIMÕES, Nailson de A. *Uma abordagem técnico-interpretativa e histórica da escola de trompete de Boston e sua influência no Brasil*. 1997. Tese apresentada à Universidade do Rio de Janeiro como requisito para a cátedra de Professor Titular. Instituto Villa-Lobos – Centro de Letras e Artes – UNI-RIO – Rio de Janeiro, p.12.

⁶ SMITH, André M. The Four Brass Quintets of Victor Ewald. *ITG Journal*, vol. 18, No. 4, p. 33. May, 1994.

metais constituído e conhecido se apresentou em Paris entre 1849 e 1856. Para este grupo, o compositor francês *Jean-François Bellon* (1795-1869) escreveu 12 Quintetos de Metais ⁷, que representam os primeiros exemplos de peças conhecidas escritas para esta formação camerística. Após isso, em 1890, encontramos a primeira peça do compositor que foi o grande representante e difusor desta formação. ⁸

Victor Ewald (1860-1935) foi um compositor deveras importante na música para quinteto de metais da era romântica. Nascido em São Petersburgo, Rússia, *no período em que a ascensão do nacionalismo em toda Europa conduzia a um despertar das sensibilidades étnicas* ⁹ – que foram expressas em todas as artes, incluindo a música –, Ewald tem na música de câmara sua maior expressão. Estudou *cornet* no Conservatório de São Petersburgo em 1872, aprendendo também, algum tempo mais tarde, trompete, tuba, cello, e piano. Após atuar como cellista em um quarteto de cordas em São Petersburgo no período de 1890 até 1904, adotou a tuba como instrumento de sopro.

Do início do século XIX até o a metade do século XX os grupos de metais eram improvisados, variando os grupos com diferentes formações de instrumentos de metais que poderiam ser reunidos por uma série de razões. Foi Vitor Ewald quem designou e inventou o quinteto de metais moderno determinando um grupo de dois sopranos, alto, tenor, e baixo, considerando-o como *a mistura que melhor servia para transmitir uma plena variedade musical e uma paleta emocional que os instrumentos de metais eram particularmente peritos.*

¹⁰ Ao adotar cinco vozes, consegue-se estabelecer uma distribuição equilibrada de timbre entre todas as partes e, criando-se repertório de suficiente interesse, incentiva-se o

⁷ Entende-se também a expressão *Quinteto de Metais* como uma forma composicional (como um Quarteto de Cordas ou uma Sonata). (n do a)

⁸ MATHEZ, Jean-Pierre. E-mail recebido em 29 de agosto de 2005. Mathez é compositor e colunista do periódico *Brass-Bulletin*.

⁹ SMITH, André M. *op. cit.*, p. 33.

¹⁰ SMITH, André M. *op. cit.*, p. 33.

desenvolvimento das possibilidades artísticas e técnicas dos instrumentos pertencentes aos quintetos de metais.

Ewald fundamentou sua opinião compondo quatro obras para esta combinação de instrumentos. Os primeiros quintetos até então compostos, propriamente ditos foram os de Ewald, intitulados *The Four Brass Quintet*.¹¹ Destes quintetos de metais apenas um foi publicado quando em vida, o *Quintet I*, composto aproximadamente em 1890, chamado também de *Symphony for Brass Choir*.

Mas a real “Era de Ouro” dos Quintetos de Metais iniciou-se após a II Guerra Mundial. Vários grupos foram formados nos Estados Unidos e na Inglaterra no início dos anos 1950, compostos por integrantes das Orquestras Sinfônicas e Filarmônicas das cidades. Os grupos pioneiros e principais forças de estabelecimento dos quintetos de metais como um grupo de câmara foram o *New York Brass Quintet* nos Estados Unidos e o *Philip Jones Brass Ensemble* na Inglaterra.¹²

Em pesquisa na internet, vemos uma reportagem que discorre sobre como isso aconteceu.

No início da década de 1950 a Universidade de Kentucky teve uma faculdade de metais muito desenvolvida, dirigida pelo trompetista Bernard Fitzgerald. Fitzgerald tinha gasto diversos anos experimentando vários pequenos conjuntos de metais e tinha transcrito um número de obras para instrumentos de metais. Em 1950 predisse que o quinteto de metais se transformaria no conjunto padrão da música de câmara para metais por ser de fácil deslocamento, e porque, especialmente para os trompetistas, as questões a respeito da resistência eram mais fáceis de se tratar quando compor e arranjar para quinteto de metais do que para quarteto. Desconhecido por Fitzgerald, o New York Brass Ensemble (posteriormente New York Brass Quintet) tinha se formado na Juilliard School e os músicos desenvolveram o que se tornaria o primeiro Quinteto de Metais profissional no mundo. Por volta de 1960, o New York Brass Quintet tinha literalmente tomado o mundo como uma tempestade, introduzindo o quinteto de metais na Europa (especialmente o Philip Jones Brass Ensemble) e atraindo um número de compositores proeminentes para escrever música para esses grupos. Nos

¹¹ SMITH, André M. The History of the Four Brass Quintets by Victor Ewald. *ITG Journal*, vol. 18, No. 4, p. 5-32, May, 1994.

¹² Antes disso, existiram alguns grupos de câmara de metais que começaram na década de 1930 com formações menores, como quartetos de metais.

*meados dos anos 1980 o quinteto de metais tinha se tornado tão firmemente estabelecido como uma séria e obrigatória entidade de música de câmara que a Juilliard School estabeleceu um programa permanente de música de câmara para metais conduzido pelo American Brass Quintet.*¹³

O *Philip Jones Brass Ensemble* foi formado em 1951 e em pouco tempo se consistiu em duas formações básicas: um quinteto (dois trompetes, trompa, trombone e tuba) e um grupo de dez integrantes para grandes salas de concerto. Suas apresentações eram realizadas em vários países, como Alemanha, Estados Unidos e Japão. O grupo, que se dispersou em 1986, ganhou renome mundial, fazendo numerosas gravações e promovendo muitas estréias de peças, destacando-se como principal força de estabelecimento dos quintetos de metais no Reino Unido.¹⁴

Após os anos 1950, o quinteto de metais se desenvolveu progressivamente. Surgiram outros grupos que usavam um trombone baixo em vez da tuba. O *American Brass Quintet* (1960) foi um desses grupos, particularmente responsável pela estréia de peças para quintetos, dentre elas, os quatro *Quintets* de Vitor Ewald, todos no *Carnegie Hall*. Esta formação – quinteto de metais – tornou-se mundialmente conhecida no início dos anos 1970, quando a criação e sucesso do *Canadian Brass* (1971), grupo que tem a maior produção fonográfica e áudio-visual de todos os quintetos e que ainda está em atividade.

Esse desenvolvimento aconteceu também em outros países, originando uma série de novos grupos a cada ano. Encontramos registros fonográficos de aproximadamente ao menos um representante em cada país, como exemplo, o *Budapest Brass Quintet*, da Hungria, o *Munich Brass*, da Alemanha, O *Netherlands Brass Quintet*, da Holanda, o *Quintet Arban*, da França e o *London Brass Quintet*, do Reino Unido.

Em alguns países, como nos Estados Unidos, se proliferou de tal forma que há um grupo formado em cada estado, e até mesmo cidade, que é o caso de *New México Brass*

¹³ NAGEL, Robert. *The Brass Quintet Experience: How It Enlivens Your Large Ensemble Program*. Disponível em <<http://www.music.appstate.edu/faculty/jones/bgexperience.html>> Acesso em: 05 de setembro de 2005.

¹⁴ ENSEMBLE, Philip Jones Brass. *Philip Jones Brass Ensemble Archive*. Disponível em <<http://abel.hive.no/trumpet/pjbe/>> Acesso em: 31 de agosto de 2005.

Quintet, *Manhattam Brass Quintet*, [Chicago Brass Quintet](#), [Annapolis Brass Quintet](#), dentre outros.

No Brasil não foi diferente. Desde grupos existente há décadas como o *Quinteto Brassil* em João Pessoa – PB e o *Quinteto de Metais de São Paulo*, na capital paulista, como grupos mais recentes como o *Quinteto de Metais do Paraná*, o *Quinteto BrassES*, em Vitória – ES e o *Performance Metálica*, em Salvador – BA.

Para exemplificar, em pesquisa realizada no dia 05 de setembro de 2006 através do site “google”¹⁵ foram encontrados aproximadamente 834.000 links para a expressão “brass quintet”. A Lista dos 70 primeiros links encontra-se no Anexo I desta dissertação.

I.2 – Histórico dos Quintetos na Cidade do Rio de Janeiro

Os resultados de uma pesquisa de campo apontam para 1976 a data da criação do *Quinteto de Metais da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro*¹⁶, primeiro quinteto de metais da cidade do Rio de Janeiro, fundado pelo trompetista Rubens Brandão.

Rubens Brandão foi trompetista da Banda Sinfônica do Corpo de Fuzileiros Navais da Marinha durante 16 anos, ingressando em 1950. Iniciou seus estudos na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro¹⁷, em 1954. Foi professor desta instituição desde 1961, efetivando-se em 1966 através de concurso público, permanecendo até 1995. Durante vinte anos, foi músico da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (a partir de 1965) e da Orquestra Sinfônica Nacional.

Em entrevista com Brandão – integrante do referido quinteto – conseguimos levantar parte da situação dos instrumentistas de metais no Rio no início dos anos 1970. O ponto de partida para a adoção e afirmação dos quintetos no Rio de Janeiro foi com o

¹⁵ Pesquisa realizada através do site www.google.com.

¹⁶ Daqui pra frente nos referimos *Quinteto de Metais da EM-UFRJ*.

¹⁷ Daqui pra frente nos referimos EM-UFRJ.

professor Rubens na EM. Nesta instituição, ele foi o precursor da música de câmara para metais. A seguir um trecho da entrevista:

Em 1961 o João Baptista Siqueira escreveu um Canto para Trompete e um Auto Ecumênico que tinha um coral de metais. Eu levei um grupo de metais para tocar a peça junto com uma orquestra de câmara. O José gostou e conversou comigo. Não tinha quinteto, era em 1961 eu estava acabando a graduação. Ele perguntou: mas é um conjunto de metais? Eu disse é, eu gosto de divulgar metais. Eu fazia uns recitais que eu colocava todos os trompetes em uma mesa, tocava e mostrava todos os instrumentos, deixava todo mundo ficar manuseando os instrumentos depois do concerto.¹⁸

Em sua dissertação defendida no concurso para professor titular de trompete da EM-UFRJ em 1978, Brandão declara:

Foi a partir de 1960 que aceleramos a estruturação da prática dos instrumentos de sopro de metal num trabalho-laboratório de conjunto (trompete, trompa, trombone e tuba).

Em 1963, em programa oficial da então Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, realizamos uma audição em vários gêneros camerísticos, conservando sempre a presença de trompetes, tais como, solo com acompanhamento de piano, duos, trios, quartetos, etc.

Nessa apresentação iniciou-se o que chamamos de “pôr em prática nossa jornada de reuniões, na defesa dos instrumentos de sopro de metal trabalhados em conjunto”.

Em 1973, realizamos outra importante apresentação, também na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi uma audição com oito trompetes, oito trombones, quatro trompas e duas tubas, que denominamos de “apoteose dos metais” e para qual usamos a sigla PADEÍNSE – palestra, demonstração dos instrumentos e execução. Para esta apresentação tivemos aprovação do então diretor, Maestro João Baptista Siqueira.¹⁹

Com o PADEINSE, um grande conjunto de metais estava formado, no qual os instrumentistas de metal se reuniam para fazer música de câmara. A partir dele, os músicos se revezavam, algumas vezes, se apresentando com a formação de quinteto, na ocasião ainda sem título e posteriormente chamado de “Quinteto de Metais Rio de Janeiro”. Como vemos na declaração de Jessé Sadoc do Nascimento:

¹⁸ BRANDÃO, Rubens. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, agosto de 2005. MD, (72 min).

¹⁹ BRANDÃO, Rubens G. *A nova concepção da técnica do ensino do trompete*. 1978. Tese apresentada como requisito para concurso para professor titular de trompete. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, p. 36.

*Antes não tinha o nome de Quinteto de Metais Rio de Janeiro, nós tocamos muito antes, sem nome. Depois esse quinteto ficou ligado à Escola de Música, ficou sendo o Quinteto de metais da Escola de Música. Saía no programa: Quinteto de Metais da Escola de Música.*²⁰

Também na entrevista de Brandão, em que declara sobre a ligação entre os dois grupos: *Quinteto de Metais Rio de Janeiro. É o mesmo quinteto, às vezes mudava um integrante.*²¹

O primeiro grupo com a formação quinteto de metais na cidade do Rio de Janeiro foi fundado, oficialmente, em 1976, como podemos constatar em trecho de sua dissertação.

*A partir desta época, já bem mais estruturados, continuamos a prática de formações de conjuntos de metais (de trompetes, trombones, trompas e tubas) e de vários **Quintetos de Metais**, sendo o conjunto modelo, o **Quinteto de Metais da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EM-UFRJ)**. Este fundado em 1976, com apoio da atual diretora da Escola de Música, professora Maria Luíza de Mattos Priolli.*²²

Brandão declarou, ainda, ter tomado conhecimento da formação quinteto de metais através do *New York Brass Quintet*. O grupo veio ao Brasil em 1959, ano este em que Brandão fizera uma viagem aos Estados Unidos com a Banda dos Fuzileiros Navais.

Foi comprovada, desde então, a existência ainda de outros grupos: *Quinteto Brasileiro de Metais, Art Metal Quintet, Quinteto Metal Rio, Quinteto Rio Jovem Metais, Quinta Metálica, Contemporâneo Metal, Quinteto Carioca de Metais, Brasil metal, Metal Carioca e Quinteto UNIRIO Metais.*²³

²⁰ SADO, Jessé. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, agosto de 2006. MD, (72 min).

²¹ Brandão, idem entrevista.

²² Brandão. *op. cit.*, p. 36.

²³ A imprecisão cronológica da formação dos grupos se deve ao fato que os documentos (programas de concertos) fornecem apenas o dia e mês de cada apresentação. A aproximação do ano é feita através das entrevistas aos integrantes dos grupos, que muitas vezes não se recordam exatamente das datas.

I.3 – Considerações

Após os esforços de grupos como o *Philip Jones Brass Ensemble*, o *New York Brass* e o *American Brass*, houve expansão desse tipo de música de câmara com o surgimento de quintetos em todos os países.

No Brasil, quintetos como o *Grupo Brassil*²⁴ e o *Quinteto de Metais da Escola de Música* se destacam no pioneirismo e aquisição de repertório. Esses grupos foram responsáveis pela divulgação do repertório e pela sua própria criação, realizando apresentações e estréias de peças em projetos como o “Projeto Pixinguinha” e a “Bienal de Música Brasileira Contemporânea”, inserindo a formação de quinteto de metais no cenário musical carioca.

Encontrar repertório original de música brasileira para quinteto de metais era extremamente difícil por ser uma formação ainda desconhecida por aqui. Algumas obras estrangeiras foram trazidas por Brandão em suas viagens com a *Banda dos Fuzileiros* e outras encomendadas através de catálogos.

Nesse período inicial de formação dos quintetos na cidade do Rio, no início dos anos 1970, não havia música brasileira para quinteto de metais na Biblioteca Nacional segundo pesquisa feita pelo entrevistado Brandão, apenas para solos com acompanhamento de piano. As peças brasileiras eram encomendadas aos compositores que faziam arranjos e/ou composições próprias. Na época, os compositores brasileiros tinham ouvido falar apenas em música de câmara para sopros através do Quinteto Villa-Lobos (quinteto de Sopros). Apesar de todos os esforços de Brandão, a formação de câmara com metais ainda não era tão conhecida assim.

Como professor da EM-UFRJ, Brandão utilizava-a como laboratório e pedia aos compositores que escrevessem música para trompete e quintetos, com a iniciativa de constituir um repertório de música brasileira para metais. Encomendou um arranjo ao Maestro

²⁴ Atualmente esse é o nome utilizado pelo antigo *Quinteto Brassil*.

Carioca²⁵ que fez um *pou-porri* chamado “Pout-Pourri MPB” com as obras “Garota de Ipanema”, e “Aquarela do Brasil”.

Segundo Brandão, todas as peças deste período de afirmação dos quintetos no Rio foram encomendadas. Após as obras de João Baptista Siqueira, do arranjo do Maestro Carioca e da insistência por parte de Rubens para que os compositores escrevessem música para esta formação, os compositores “reagiram” começando a compor mais e mais obras.

Os compositores Raphael Baptista e Murillo Santos foram alguns dos primeiros a escreverem músicas para quintetos de metais. Rafael Baptista compôs sob encomenda o *Divertimento Folclórico n.º. 1* dedicado ao quinteto de Rubens Brandão em 1977, assim como Murillo Santos, que compôs *Música para Metais* (1978).

O *Quinteto de Metais da EM-UFRJ* foi a alavanca que desencadeou a formação de novos grupos e incentivou os compositores a escrever para metais, divulgando estes instrumentos. Os compositores despertaram, assim, para esta nova formação, até então pouco difundida no Brasil, e uma grande quantidade de arranjos e composições surgiram, quase que na mesma época.

Oswaldo Lacerda foi um dos compositores que dedicou sua atenção aos metais tendo escrito dois quintetos (um deles, a *Fantasia e Rondó*, foi estreado em Washington em 1974) e já na década de 1980, o Maestro Duda, que é um dos compositores brasileiros que mais escreveu para quintetos de metais no Brasil. Para justificar tal afirmação, podemos exemplificar com o CD *Quinteto Brassil Plays Brazil*, lançado pela *Nimbus Records* em 1995, no qual, das 26 faixas, 23 são de autoria do Maestro Duda.

²⁵ Pagando pelo arranjo.

CAPÍTULO II

REFERENCIAL TEÓRICO INTERPRETATIVO

O referencial teórico utilizado para realizar as sugestões interpretativas no repertório selecionado, é a concepção da *Escola de Trompete de Boston*²⁶ do fim do século XX. Esse nome é dado em virtude de seu maior expoente no campo da música erudita, o trompetista Charles Schlueter, ter atuado como Principal²⁷ Trompetista da *Boston Symphony Orchestra* durante exatos 25 anos, desde 1981 até a sua aposentadoria na temporada de 2006.

Além do cargo de Principal Trompetista na *Boston Symphony Orchestra*, leciona no *New England Conservatory*, é membro do *Tanglewood Music Center* e presidente da *Charles Schlueter Foundation Inc*, uma instituição sem fins lucrativos criada por seus ex-alunos que se destina a promover a educação musical pelo prazer da música, oferecendo orientação para jovens instrumentistas da área de metais.²⁸

A *Escola de Trompete de Boston*²⁹ é herdeira de duas linhagens nobres do trompete tradicional, as Escolas Francesa e Russa (termo referente aos países que pertenciam à antiga União Soviética)³⁰ e encontra em Schlueter sua congruência. Para melhor compreensão desta afirmação, vejamos um breve apanhado histórico dos trompetistas atuantes

²⁶ Neste trabalho, sempre que referido à *Escola de Trompete de Boston*, entendam-se as concepções técnico-interpretativas de Charles Schlueter. Isto porque na cidade de Boston existem diferentes correntes interpretativas de outros trompetistas que não compartilham das concepções de Schlueter. Schlueter é conhecedor e complacente com esta denominação.

²⁷ A denominação “Principal” é utilizada como sinônimo de Primeiro Trompete Solo e/ou Chefe de naipe.

²⁸ SCHLUETER, Charles. *Biography*. In: Charles Schlueter Home Page. Disponível em <<http://www.cschlueter.com>> Acesso em: 29 de outubro de 2005.

²⁹ Daqui pra frente nos referimos *Escola*.

³⁰ Simões, *op cit*, p. 6.

como Principal na *Boston Symphony Orchestra* no século XX,³¹ ligados diretamente às duas Escolas mencionadas.

Como representante da Escola Russa, temos o trompetista **Max Schlossberg** (1875-1936). Emigrou para os Estados Unidos após a crise do antigo Império Russo no fim do século XIX, atuando como Principal Trompetista da *New York Symphony* de 1910 a 1936 além de lecionar no *Institute of Musical Art* e na *Juilliard School of Music*, onde formou vários trompetistas, dentre eles **William Vacchiano** (1912-2005). Este foi sucessor de Schlossberg na cadeira de Principal da *New York Symphony* de 1935 a 1973, tornando-se docente da *Juilliard* também em 1935.³²

A representação da Escola Francesa iniciou com **George Mager** (1885-1950), que se graduou no conservatório de Paris, emigrando para os Estados Unidos em 1918 após a I Guerra Mundial. Assumiu a cadeira de Principal da *Boston Symphony Orchestra* em 1919, sendo também professor do *New England Conservatory*. Tendo a sonoridade como fator diferencial favorável, Mager despertou o interesse dos trompetistas contemporâneos. Dentre eles, **Roger Voisin** (1921) tornou-se seu aluno no *New England Conservatory*. De mesma nacionalidade, Voisin foi o sucessor de Mager na cadeira de Principal da *Boston Symphony Orchestra* em 1947 permanecendo até 1964.

O próximo trompetista a ocupar a cadeira de Principal da *Boston Symphony Orchestra* foi **Armando Ghitalla** (1925). Graduado na *Juilliard* sob orientação de Vacchiano, atuou naquela orquestra de 1965 à 1978. Assim como Ghitalla, **Charles Schlueter** (1939) também se graduou na *Juilliard* com Vacchiano e assumiu o posto de Principal da *Boston Symphony Orchestra* em 1981, o qual desempenhou até esta última temporada, pois efetuou sua aposentadoria.

³¹ YEO, Douglas. Trumpet players of the Boston Symphony 1881-1990: a pictorial history. In: *ITG Journal*, vol. 15, No. 2, p. 5-32, Dezembro, 1990.

³² RONQUI, Paulo A. *Levantamento e abordagens técnico-interpretativas do repertório para solo de trompete escrito por compositores paulistas*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto Villa-Lobos – Centro de Letras e Artes – UNI-RIO – Rio de Janeiro, p. 6.

Podemos concluir que Schlueter absorve as influências da Escola Russa, expressa através de Vacchiano, e da Escola Francesa através de Mager, não só pela sua atuação na cadeira de Principal da *Boston Symphony Orchestra*,³³ mas também através de gravações e da busca por instrumentos de calibres maiores, conseqüentemente, conferindo à Schlueter uma concepção interpretativa fundamentada.

Dentre os adeptos da Escola, na música de concerto encontramos trompetistas atuantes em grandes orquestras européias e norte-americanas. No cenário além da música de concerto, temos trompetistas que atuam na área do jazz, em gravações e como *free lance*.

Nailson Simões define a Escola como “o que há de mais inovador e atualizado no ensino contemporâneo de trompete” (Simões, 1997, p. 5). O instrumento trompete foi alvo de grandes transformações durante o século XX e a Escola “propõe um sistema metodológico e didático em sintonia com esta evolução” (Simões, 1997, p. 5).

Entretanto, a Escola não tem como proposta renegar as tradições. Seu objetivo Principal é adquirir uma maneira de tocar trompete que integre o corpo e a mente, proporcionando ao músico o máximo de bem-estar pessoal combinado a um alto nível de desempenho artístico mais abrangente que a mera execução técnica.³⁴

Desta forma, foram estabelecidos elementos característicos e peculiares da Escola que fundamentam suas concepções técnico-interpretativas, as quais serão abordadas posteriormente.

II.1 – A Repercussão e os Efeitos da Escola no Brasil

Schlueter exerce grande influência de sua concepção no Brasil, com vindas freqüentes desde 1988, quando aqui esteve pela primeira vez, tendo como expoentes

³³ Mager foi o trompetista que atuou durante maior tempo na cadeira de Principal da Boston Symphony, de 1919 a 1949.

³⁴ Simões, *op.cit*, p. 5.

trompetistas que foram seus discípulos nas instituições de ensino as quais leciona. Dentre eles podemos destacar: **Nailson de Almeida Simões** – professor titular da Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO, que concluiu o mestrado em 1986 no *New England Conservatory* e o doutorado em 1991 na *The Catholic University Of América*, ambos os cursos orientados pelo professor Charles Schlueter³⁵; **Heinz K. N. Schwebel** – professor de trompete da UFBA e primeiro trompete da Orquestra Sinfônica da Bahia, que concluiu o mestrado no *New England Conservatory* em 1996 e o doutorado na *The Catholic University Of América* em 2000, ambos os cursos orientados pelo professor Charles Schlueter; e **Gláucio Xavier da Fonseca** – professor de trompete da Universidade Federal da Paraíba e membro da Orquestra Filarmônica do Norte e Nordeste e do Grupo *Brassil*, que concluiu o mestrado em 1998 no *New England Conservatory*.

Há outros trompetistas adeptos da Escola que também atuam em instituições de ensino superior e acadêmico, e em orquestras sinfônicas e grupos de câmara. Além destes, podemos destacar os trompetistas que, paralelo às suas carreiras nas orquestras, realizam trabalhos na área de música popular, fazendo gravações e shows com renomados artistas.

Como exemplo: **Joatan Nascimento** – trompetista assistente da Orquestra Sinfônica da Bahia e trompetista das bandas de artistas como Caetano Veloso e Daniela Mercury, tem um CD lançado com repertório de chorinho para trompete e diferentes formações instrumentais; **Moisés Alves** – trompetista assistente da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília Cláudio Santoro e trompetista de música popular, desenvolvendo intenso trabalho na área da improvisação; **Maico Lopes** – autor desta dissertação, professor substituto de trompete da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e integrante da banda da cantora Marisa Monte na turnê 2006/2007.

Tal relato se justifica para enfatizar e dar credibilidade à importância da Escola de Trompete de Boston e vem a comprovar sua relevância no Brasil. Atualmente, a Escola está

³⁵ No Brasil, Simões foi o pioneiro na adesão às concepções da Escola.

integrada ao panorama artístico e universo acadêmico nacional. Seus representantes ocupam lugar de destaque neste cenário, tanto no ramo erudito e popular, quanto nas orquestras sinfônicas, escolas de música, universidades e grupos de música de câmara por todo o país.

II.2 – Conceitos e Conselhos Técnico-Interpretativos da Escola

Segundo a concepção de Schlueter, o bem estar físico e emocional do intérprete, a respiração e a concepção sonora são os alicerces de uma boa performance no trompete.³⁶

De certa forma, podemos afirmar que os mesmos estão interligados. Um som agradável depende da respiração, – que, por sua vez, depende da postura do intérprete – e de seu bem-estar físico e emocional.

II.2.1 – Concepção Sonora

Dentro da concepção sonora estão os elementos ressonância, timbre, intensidade, vibrato e volume de dinâmica. Desde que se tenha um trompete e bocal de boa qualidade, é possível encontrar e produzir o som de acordo com suas concepções.

Podemos classificar o som em dois estágios. O primeiro é o processo mental da produção do som, começando na mente com a concepção do som que você quer ouvir ao tocar, de acordo com suas referências artísticas e gosto. O segundo é o processo técnico, o ato físico, em que entram respiração e em seguida a embocadura. (Simões, 1997, p. 31).

Para Schlueter, o som ideal é conseguido com a relação: máximo de ressonância X mínimo de esforço físico. Para alcançá-lo, devemos tocar no local da nota onde se obtém a maior ressonância, a “base da nota”, e não no centro.

³⁶ Schlueter em entrevista realizada por e-mail no dia 31 de maio de 2003.

Alguns autores como Leuba acreditam que *o músico deve primeiro achar o centro de cada nota que o instrumento está apto a produzir. O “centro” da nota se refere à frequência a qual uma grande ressonância é produzida em uma determinada nota.*³⁷ Porém essa terminologia sugere em acertar o “meio da nota”, onde realmente há uma grande ressonância, mas não é o local onde há a *maior* ressonância.

Devido à construção do trompete e de seu bocal, as frequências agudas são geralmente mais projetadas. Por isso é mais importante para os trompetistas se esforçar em ter o máximo de ressonância, em outras palavras, frequências graves. São elas que vão originar as frequências médias e agudas resultando no máximo de projeção.

Somado a isso, alcançar a máxima ressonância é necessário para ter o mínimo de intensidade, isto é, ar lento (quente). (Schlueter, p. 99-100). Quando se exala o ar lentamente, usa-se o mínimo de força. Uma vez alcançada a relação Máximo de ressonância X Mínimo de intensidade, a paleta mencionada anteriormente estará completa. O interprete, então, terá ao seu dispor uma grande possibilidade de variar timbres e dinâmicas.

A partir de agora, sabemos que o som com o máximo de ressonância contém o maior número de frequências acústicas possível.

II.2.2 – Respiração

Partindo desses princípios, o mais importante e, ironicamente, o mais esquecido pelos trompetistas é a respiração. Para Schlueter, *a respiração é a base para qualquer instrumentista de sopro.*³⁸ Devemos sempre respirar o “máximo possível”, com uma respiração profunda. Além de nos trazer saúde nos tranquiliza porque oxigena nosso cérebro e todas as células de nosso corpo.

³⁷ LEUBA, Christopher. *A study of musical intonation*. Oregon: Prospect Publications. 1962, p. 17.

³⁸ SCHLUETER, Charles. *Zen and the art of the trumpet*. Boston, 1996 – não publicado, p. 23.

Segundo Ronqui, a falta de compreensão, concepção e informação, leva a maioria dos estudantes e professores de instrumentos de sopro a desenvolver equivocados hábitos no processo da respiração³⁹. Isso resulta na criação de “mitos” como o de que a qualidade da execução musical no trompete depende, em primeiro lugar, da potência muscular da embocadura, ou que inalando muito ar, pode-se ficar tenso e tonto, ou que se deve usar todo o ar inalado antes de inalar novamente. Ou ainda, o mais comum, de que se deve usar o diafragma para respirar.

É impossível respirar sem usar o diafragma. Porém, ele é um dos músculos involuntários do corpo, assim como o coração, não sendo possível **controlar** seus movimentos, exceto se pararmos de respirar propositalmente, pois seu funcionamento se dá durante a respiração.

Segundo John Sundeberg em seu artigo “*Comportamento Respiratório Durante o Canto*”, três diferentes forças realizam esse movimento. São elas: a **Força Muscular**, em que estão envolvidos os movimentos dos músculos intercostais externos e do diafragma que se contraem durante a inalação, e dos intercostais internos e a parede abdominal, que se relaxam na exalação.; as **Forças Elásticas**, responsáveis pela elasticidade dos pulmões e da caixa torácica; e por último, as **Forças Gravitacionais**, que atuam de maneira diferente dependendo da postura (sentado ou de pé) que a pessoa estiver.⁴⁰

Muitas vezes, confunde-se um possível “controle” do diafragma com a expansão abdominal provocada pelo movimento dos músculos intercostais, da parede abdominal e das Forças Elásticas da caixa torácica (pulmões e caixa torácica dilatam-se durante a inalação e se fecham na exalação). Schlueter diz que a expansão do abdômen ou do estômago, quando inalamos, não significa que estamos respirando satisfatoriamente.

³⁹ Ronqui, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁰ SUNDEBERG, John. Breathing behavior during the sing. (tradução: A. G. Kayama) In: *Nats Journal*, vol 49, n. 3, 1993, p. 3.

Este movimento pode ser independente porque os únicos órgãos que acumulam ar são os pulmões; os movimentos naturais do diafragma durante a respiração são: a contração para inalar e o relaxamento para exalar.⁴¹

Sendo assim, torna-se obsoleta qualquer tipo de afirmação que leve a crer que seja necessário, e possível, exercitar o diafragma.

Convém ressaltar, ainda, que a respiração é formada por dois estágios: inspiração e expiração. A maioria dos instrumentistas não dá a importância devida à segunda fase da respiração.

Tão importante quanto inalar corretamente é exalar corretamente. A maior preocupação neste processo deve ser em relação à velocidade de saída do ar. Não é preciso pensar em “soprar” o ar para fora dos pulmões. Quando inspiramos ao máximo, naturalmente é criada uma pressão para exalar o ar “em excesso”. A respiração é um processo natural, por conseguinte, toda e qualquer tensão necessária já é exercida naturalmente por si só.

*Há uma grande correlação entre o volume de ar nos pulmões e a rapidez com que o ar é expelido (velocidade do ar). Quanto menos cheios os pulmões, mais rápido o ar irá se mover para produzir um som, pois mais esforço será necessário para expelir o ar. Conseqüentemente, quanto mais completo estiverem os pulmões, mais lenta pode ser a expulsão do ar.*⁴²

O controle da velocidade da saída do ar está diretamente ligado à inalação. Em vez de pensar em soprar o ar, (assim uma tensão excessiva será criada), deve-se enfatizar a inalação. Ao inalar profundamente uma tensão para expelir o ar será criada naturalmente e o ar sairá lentamente. Com isso tem-se mais ar durante um maior tempo, além de trazer benefícios para a resistência, qualidade do som, dentre outros. *A velocidade do ar deve ser usada para produzir diferentes cores no som.*⁴³

⁴¹ Schlueter. *op. cit.*, p. 24.

⁴² Schlueter. *op. cit.*, p. 25. “*There is a high correlation between the volume of air in the lungs and how fast the air is expelled (air velocity). The less filled the lungs, the faster the air will move in order to produce a sound, because more effort will be required to expel the air. Conversely, the more completely filled the lungs, the slower the expulsion of air can be*”.

⁴³ Schlueter. *op. cit.*, p. 37.

Quando se inala insuficientemente o processo da exalação fica debilitado. No momento em que o ar começa a faltar no meio de uma frase, para chegar até o final, o músico acaba compensando a ausência do ar com força física e tensão.⁴⁴ Por isso é recomendado inalar sempre o máximo possível, evitando que seja necessário o uso de tensão exagerada.

II.2.3 – Bem-estar Físico e Emocional do Intérprete

Promovendo uma interação entre corpo e mente, a mente deve tratar do conceito de qual o som se quer ouvir, a articulação que se deseja fazer, as conexões das notas; o corpo, por sua vez, deve estar relaxado, livre de tensões excessivas, para facilitar a respiração, pois por intermédio dela será fornecida a "matéria prima", o ar, que se transformará em som. Se todo esse sistema estiver funcionando harmoniosamente, será possível tocar de uma forma confortável e satisfatória.

Deve-se manter o foco e a concentração no tempo presente, pois o futuro gera ansiedade; ter em mente a concepção sonora de cada nota ou frase antes da interpretação faz com que o intérprete toque sem tensão excessiva.

II.2.4 – Afinação

Por ser um instrumento não temperado, o trompete enfrenta graves problemas com a afinação. Os instrumentos atuais contam com bombas de afinação que podem ser acionadas durante a execução, o que possibilita realizar as correções necessárias. Porém, existem duas séries harmônicas não podem ser corrigidas manualmente durante a performance, que são as séries referentes à primeira e segunda posições do trompete.

⁴⁴ É o que Schlueter chama de “zona de pânico”.

Para acompanhar o processo sonoro, o instrumento deve ser tocado na sua afinação física natural⁴⁵ para um melhor desempenho (batendo com a palma da mão no bocal posicionado dentro do instrumento, teremos o som da afinação natural) (Simões, 1997, p 31).

Leuba afirma que as notas quando afinadas produzem uma nota resultante por simpatia.

*Quaisquer duas notas, tocadas simultaneamente por dois instrumentos, ou uma corda dupla em um instrumento de cordas, irá produzir uma terceira nota. Esta nota é a resultante.*⁴⁶

Afinar significa que dois ou mais instrumentos estejam na mesma frequência, com o máximo de sua ressonância, para que as “resultantes” possam soar.

II.2.5 – Ritmo

O ritmo é um elemento interpretativo fundamental para esta Escola. É intrínseco à existência humana, conforme se observa no ritmo da Natureza como o dia e a noite, por exemplo, as estações, o ciclo dos fenômenos naturais, todos afetam radicalmente o homem. Schlueter afirma que *o ritmo é uma forma de coordenar a respiração, os lábios, os dedos, a afinação, os olhos e os ouvidos.* (Schlueter, p. 89).

Na concepção de Berry, o ritmo não é só valor de nota, mas cada modificação harmônica, fraseológica, métrica, dinâmica, agógica, energia, movimento, articulação.⁴⁷ Assim, o ritmo torna-se fator decisivo nas decisões interpretativas de cada trecho musical.

Thurmond exemplifica isto:

Para entender a concepção rítmica que sublinha os estudos das expressões musicais, é necessário investigar três facetas da evolução do ritmo: (1) - o desenvolvimento dos motivos que geram os elementos rítmicos da melodia; (2)

⁴⁵ Tal afinação se refere à uma das duas séries harmônicas as quais não se pode corrigir.

⁴⁶ LEUBA, Christopher, p. 3. “Any two notes, played simultaneously by two instruments, or as a double-stop on a stringed instrument, will produce a third note. This note is the resultant tone”.

⁴⁷ BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. Dover Edition, New York 1987. Cap. 3, p. 377-419.

- o desenvolvimento da *arsis* e *thesis*, e sua classificação como tempo forte e tempo fraco; (3) - a genes da barra de compasso.⁴⁸

A barra de compasso muitas vezes impede que o intérprete identifique as frases e os motivos, criando a ilusão de que estes coincidem com aquela. E ainda, nos instrumentos de sopro, a respiração é realizada nas mudanças de compasso, nem sempre respeitando a construção fraseológica.

O fato de a nota estar após a barra de compasso não significa que ela é a nota mais importante do compasso. A *arsis* ou “notas fracas” (anacruse) de um motivo são mais expressivas musicalmente do que a *thesis* (tempo forte) e se houver uma leve ênfase na *arsis*, a performance da música poderá se tornar mais satisfatória e musical. (Thurmond, 1991, p. 29).

II.2.6 – Interpretação

A Escola utiliza uma ferramenta interpretativa denominada *Note Grouping*, apresentada por James Morgan Thurmond⁴⁹ como uma síntese da concepção de movimento em música. É uma proposta de como agrupar ou organizar as notas pelo grau de importância dentro das frases musicais.

Thurmond defende que o movimento na música pode ser medido pela direta proporção em que o intérprete consegue criar suspensão, valorizando as *arsis* e segurando a sensação de impulso. O mais importante não é a *thesis*, mas sim a sua preparação, a *arsis*.

Uma execução musical deve conferir prazer. Só técnica não é suficiente para expressar uma mensagem artística, é necessário também movimento e expressão. Assim, o

⁴⁸ THURMOND, James M. *Note Grouping. A method for achieving expression and style in musical performance*. Lauderdale, Meredith Music Publications, 1991, p. 25. “To understand the basic rhythmic concepts underlying the study of musical expression, it is necessary to investigate three facets of the evolution of rhythm: (1) the development of ‘motives’ as germ elements of rhythm and melody; (2) the development of ‘arsis’ and ‘thesis’, and their classification as upbeat and downbeat; and (3) the genesis of the ‘barline’”.

⁴⁹ Thurmond. *op. cit.*

Note Grouping pode ser um aliado na busca pela expressividade musical, o que gera uma nova concepção, ao enfatizar as anacruses e notas de menor valor, desviando a acentuação excessiva dos tempos téticos, baseando-se sempre no movimento fraseológico.

II.2.7 – Articulação

Para entendermos a importância da articulação na Escola, precisamos definir o que é articulação. Na linguagem verbal, por exemplo, a articulação refere-se ao pronunciamento das palavras, que tem começo, meio e fim. As palavras são conectadas formando orações, alternadas por vírgulas e pontos que inserem o silêncio entre as palavras. E como cada palavra, cada oração tem seu início, meio e final.

Isto acontece também na música. De acordo com Schlueter, o processo que devemos chamar de articulação tem a ver sobre “como as notas são conectadas”.⁵⁰

II.2.7.1 – Tamanho das Notas

Assim como o som das palavras, cada nota ou som musical também tem esses três estágios básicos: começo, meio e fim. Este esclarecimento é necessário para sabermos em que etapa da nota dar maior ênfase, de que maneira e com que finalidade.

a) Começo: o começo da nota é também conhecido como ataque. Porém, deve-se atentar para o fato de não associar a palavra ataque a um som ríspido e agressivo. Ao contrário, deve-se iniciar o som com o mínimo de esforço possível, apenas gerando uma vibração adequada para a nota “começar”. *A agressividade não deve ser uma constante na execução, e sim um recurso estilístico habilmente empregado.*⁵¹ Tendo em mente uma pronúncia natural que não propicie tensão durante o ataque, a proposta da Escola é a sílaba

⁵⁰ Schlueter, *op. cit.*, p. 14.

⁵¹ Simões, *op. cit.*, p. 37.

“**DHOT**”⁵². Com esta, a projeção do som do trompete é imediata, não sendo necessário dar nenhuma ênfase excessiva ao início da nota.

*O ataque deve ser tão natural quanto não complicado; um reflexo como respirar ou caminhar. Quanto menos inquietação e preocupação houver antes de atacar uma nota, aguda ou grave, forte ou piano, mais natural e seguro será o ataque.*⁵³

Segundo Louis Davison, o ataque não deve ser um ato consciente e trabalhoso, evitando assim, como resultado, um som tenso e forçado. Quando se tem em mente “atacar” uma nota, o subconsciente pré estabelece, quase sempre, uma tensão dos lábios além da necessária para tocá-la. “Confie no ar. Inale plenamente e mantenha os lábios relaxados para vibrarem quando o ar passar. A tensão necessária será exercida naturalmente”.⁵⁴

b) Meio: esse é o estágio em que se define o valor ou tamanho de cada nota.

Isto é, semibreve, semicolcheia, mínima, etc.

c) Fim: essa é a etapa mais importante da nota. Através do final de cada nota, determinamos a projeção do som e a conclusão das frases. O “corte” da nota pode clarear o sentido de uma frase, de uma figura rítmica e, ainda, interferir na projeção do som da nota. Além disso, é o final da nota que determina sua articulação, ou seja, se é ligada ou destacada.

A língua é um dos elementos fundamentais na articulação não pelo ataque, mas porque é ela que controla a duração da nota e o direcionamento do fluxo de ar.. O foco deve ser no final das notas. É o corte que determina a duração, o agrupamento, o espaçamento, a intensidade, o estilo, e define a articulação “destacada”.

⁵² A razão da letra “T” no fim da articulação é referente ao corte (final) da nota, que será abordado adiante.

⁵³ DAVISON, Luis. Trumpet Technique. In: *Getzen Gazette*. Agosto de 1977, tradução de Álvaro Mattos Vieira, Recife, março de 1977, p. 11.

⁵⁴ Davison. *op. cit*, p. 11.

II.2.7.2 – Conexão

As notas são conectadas por som, [quando ligadas] ou *por silêncio* [quando há pausas e/ou notas desligadas].⁵⁵ Em uma ligadura, as notas, de diferentes alturas, são conectadas pelo som. Nas notas desligadas, a conexão é feita através do silêncio que há entre elas. Assim, articular uma nota é definir a quantidade de silêncio que há entre as notas desligadas e a continuidade do som entre as notas ligadas.

O silêncio também é música. Uma pausa é uma notação musical que representa silêncio entre as notas em uma determinada frase. Mas todas as notas desligadas, ou não conectadas por som – o *detaché*, *tenuto*, *legato* e *staccato* – também são conectadas por silêncio. Isto porque entre o final da nota, determinado pelo corte, e o início da próxima nota há um espaço de silêncio. “O silêncio entre as notas é tão importante para a expressão como o som delas mesmas; eles são parceiros”.⁵⁶

É um processo trabalhoso alcançar e definir uma boa articulação. Todavia, de acordo com a concepção da Escola, devemos pensar no processo em como as notas são conectadas e buscar a articulação considerando também o contexto das notas e o sentido da música.

II.2.7.3 – Agrupamento

A Escola segue a concepção defendida por Thurmond de agrupar as notas em grupos de *arsis* e *thesis*, estabelecendo uma nova concepção de organização fraseológica independente dos tempos fortes pré-estabelecidos pela barra de compasso.

⁵⁵ Schlueter, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁶ Schlueter, *idem.*

A seguir, temos um exemplo que demonstra a relação entre a articulação das notas desligadas e, ainda, o conceito de agrupamento de *arsis/thesis*, em que as notas *arsis* devem ser encaminhadas até as notas *thesis*.

As figuras musicais escritas desta forma: Devem ser tocadas desta forma:



A semínima e as semicolcheias são longas. Mesmo que não marcadas, as colcheias devem ser curtas, fazendo ainda o encaminhamento de acordo com a concepção *arsis/thesis*. A combinação destes três elementos da articulação criam novos caminhos para a interpretação além de maior clareza e compreensão das frases.

II.2.8 – Dinâmica

Segundo definição do Dicionário Grove de Música, *dinâmica* é um *aspecto da expressão musical resultante de variação na intensidade sonora*.⁵⁷ Schlueter considera a intensidade como o mais importante componente da dinâmica⁵⁸.

Dividimos, então, o conceito de dinâmica em três partes (que podem ser usadas separadamente ou em combinação, dependendo das circunstâncias e do efeito desejado), chegando ao seguinte:

II.2.8.1 – Dinâmica de Decibéis

Esta é a dinâmica propriamente dita, representada por símbolos como *ppp* até *fff*. Apesar de impreciso, a diferença entre eles pode ser fisicamente mensurada.

⁵⁷ DINÂMICA. In: *Dicionário Grove de Música*: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 269.

⁵⁸ Schlueter, *op. cit.*, p. 39.

II.2.8.2 – Dinâmica Acústica

De acordo com a concepção de ressonância já apresentada, as notas graves sofrem uma defasagem de projeção em relação às agudas. Ao se tocar uma linha musical ascendente, com todas as notas tocadas no mesmo nível de decibéis, a percepção humana tende a conceber que elas foram tocadas em *crescendo*, e vice-versa para uma linha descendente.

Para evitar este fenômeno, devemos compensar as notas graves com uma intensidade maior do que as agudas. Com isso, manter um equilíbrio ou equalização da projeção entre as notas graves e agudas que não devem ser forçadas, mas sim um reflexo resultante das frequências graves. Isto é chamado na Escola de “Efeito Trampolim”.

II.2.8.3 – Dinâmica de Intensidade

Podemos variar a intensidade do som através do timbre, da cor, do ritmo e da articulação. Dentro do nível de decibéis – que pode ser mensurado por um aparelho eletrônico – podem ser produzidos diferentes timbres de som.

a) Timbre

Ainda em relação à concepção de ressonância, quando variamos o timbre, tornando-o mais concentrado e brilhante, ou mais amplo e escuro, interferimos diretamente na projeção das ondas sonoras. Consequentemente, aumentando ou diminuindo a projeção das notas, aumentamos ou diminuimos a dinâmica.

Em termos de variação de timbre temos também o *vibrato*. É importante esclarecer que o vibrato afeta o timbre (afetando a projeção – dinâmica) e também a afinação. Portanto, deve ser usado com ressalva, de forma controlada⁵⁹, tornando-se um aliado interpretativo.

⁵⁹ Se produzido de maneira não intencional, o timbre se torna mais estridente, metálico, devido à ansiedade ou insuficiente volume de ar fazendo com que o instrumentista passe a tocar com muita velocidade de ar.

b) Ritmo

As ondas sonoras das notas mais longas, obviamente, propagam-se durante um maior tempo. Para estabelecermos a equalização da projeção do som, as notas de menor valor devem ser tocadas mais fortemente que as de maior valor. Isto ajuda ainda na compreensão das frases com notas mais curtas em um andamento rápido, tornando as frases mais claras e audíveis.

c) Articulação

Como apresentado no tópico “articulação”, os finais de nota, ou o corte delas, interfere bruscamente na sua projeção. “Quanto mais bruscamente uma nota é cortada, mais ela se projetará”.⁶⁰

Concluindo, cada instrumento orquestral tem seu próprio timbre e pode produzir diferentes graus de intensidade de acordo com os níveis de dinâmica apresentados. O que devemos tentar entender é como várias *qualidades de intensidade* podem ser produzidas por cada instrumento.

II.2.9 – Equipamento

Seguindo a concepção de que o trompete é um amplificador do que produzimos com o corpo, consideramos imprescindível a utilização de um instrumento compatível com a concepção da Escola. Desta forma, os representantes da Escola de Trompete de Boston geralmente utilizam os trompetes do fabricante David G. Monette por possuir concepções congruentes com as aspiradas pela Escola, dentre elas, a respiração (velocidade do ar), postura, corpo como instrumento e, ainda, a ênfase dos harmônicos graves.⁶¹

⁶⁰ Simões. *op. cit.*, p. 37.

⁶¹ MONETTE, David G. *The monette musical concept*. Disponível em www.monette.net/. Acesso em 20 de abril de 2006. Cabe registrar que os primeiros “clientes” de Monette no universo da música de concerto foram Charles Schlueter e Adolph Herseth (Principal trompete da *Chicago Symphony Orchestra* durante mais de 50 anos).

Em sua tese de doutorado Frank Hanson realizou um estudo comparativo entre a marca de trompete mais popular e os trompetes Monette. Hanson concluiu que os trompetes Monette possuem um som com mais harmônicos, mais poderoso em amplitude e mais consistente em densidade sonora em relação ao instrumento mais popular.⁶²

Para um total aproveitamento de todas as concepções da Escola, se torna indispensável a utilização dos instrumentos Monette, pois esta potencializa os resultados da aplicação dos conceitos da Escola. É possível utilizar outros instrumentos e aplicar as concepções da Escola, porém, é comprovado que os resultados, principalmente o sonoro, ficam extremamente prejudicados.

II.3 – Considerações

A música é um processo contínuo de interpretação, criação, em que sempre tentamos transparecer as idéias do compositor ou nossas escolhas interpretativas, ultrapassando a idéia de uma pura e simples execução de notas como objetivo final. Se você toca as notas certas sem nenhuma concepção de som, timbre, dinâmica, forma, nuance e estilo, não transmite nada. Em música, seja um estudo ou uma obra do repertório, implica num mínimo necessário de interpretação.⁶³

A Escola tem como um dos objetivos principais a concepção de som, explorando os diferentes timbres e as frequências graves de cada nota; o controle das variações de dinâmicas; princípios e técnicas de articulação baseadas na finalização das notas, permitindo grande clareza na execução de vários ritmos dos mais complexos; a concepção fraseológica do *Note Grouping*.

⁶² Monette, David G., *idem*.

⁶³ Schlueter. *op. cit*, p. 88.

CAPÍTULO III

OS QUINTETOS DE METAIS DO RIO DE JANEIRO

Durante a pesquisa foram encontrados registros de vários quintetos, dos quais alguns ainda em atividade ininterrupta desde sua fundação, alguns já extintos e outros ainda em atividade não tão expressiva (seja pelo número de apresentações, seja pelo tempo de existência). A realização desta pesquisa se deu através de entrevistas, consultas a programas de concertos, ao acervo pessoal de cada grupo, e pesquisas na internet.⁶⁴

Neste capítulo será abordado um breve histórico de cada grupo, uma “biografia”, na qual destacamos fatos relevantes de sua história, como o início de suas trajetórias, bem como a continuidade de suas atividades e de seus integrantes.

Para esta dissertação foram considerados apenas os grupos que foram fundados na cidade do Rio de Janeiro.⁶⁵ Ainda como critérios de seleção, consideraram-se o ano de fundação, o período de atividades, a sua importância no cenário da música de câmara para metais na cidade e a produção fonográfica. De um total de 11 grupos pesquisados, nossa investigação restringiu-se a três, que são os que mantiveram um período constante de atividades e que têm registro fonográfico.

Certamente estes foram os grupos mais importantes para o cenário musical dos quintetos de metais na cidade. São eles: o *Quinteto de Metais da Escola de Música da UFRJ*, o *Quinteto Brasileiro de Metais* e o *Art Metal Quinteto*.

⁶⁴ É comum um ou dois integrantes do grupo serem os responsáveis pela coleta de material de divulgação (programas, notas de jornal e revista, etc.).

⁶⁵ Isto porque também são encontrados grupos de uma só apresentação ou que mantiveram atividade durante um período curto.

III.1 – *Quinteto de Metais Rio de Janeiro / Quinteto de Metais da Escola de Música da UFRJ*

Como apresentado no Capítulo I desta dissertação, o trompetista Rubens Brandão foi o fundador deste grupo. Rubens foi um grande divulgador da música de câmara para metais.

Desde a década de 1960, Brandão demonstrava esforços na tentativa de estruturar um trabalho em conjunto da prática dos instrumentos da família dos metais. Declarou, em entrevista, ter tomado conhecimento da formação quinteto de metais através do *New York Brass Quintet*.⁶⁶ Durante sua permanência na Escola de Música – ocupando os cargos de professor desde 1964, vice-diretor de 1976 a 1980 e chefe de departamento de 1980 até sua aposentadoria em 1995 – sempre organizou apresentações de grupos de metais.

Em 1973, Brandão organizou uma importante apresentação na Escola de Música, que foi uma audição com um grupo de metais denominada PADEINSE, sigla para “palestra, demonstração dos instrumentos e execução”. Estava criado um grupo de metais, com a aprovação do então diretor, Maestro João Baptista Siqueira.⁶⁷

Dentro desse grupo de metais havia o revezamento de alguns músicos de acordo com o repertório ou disponibilidade dos músicos, além de serem realizadas outras formações menores, inclusive a formação de quinteto. Na ocasião, chamado de *Quinteto de Metais Rio de Janeiro*.

A formação inicial do grupo era com Rubens Brandão e Sebastião Gonçalves, trompetes; Carlos Gomes, trompa; Jessé Sadoc, trombone e Zênio de Andrade, tuba. Tempos depois, o trombonista Paulo Lacerda integrou o grupo substituindo Sadoc.

⁶⁶ O *New York Brass Quintet* é um dos grupos de metais mais antigos, se não o mais antigo, iniciando suas atividades em 1950. O grupo realizou apresentações no Brasil em 1959, mesmo ano em que Brandão fez uma viagem aos Estados Unidos com a Banda Sinfônica do Corpo de Fuzileiros Navais.

⁶⁷ Brandão, Rubens G. *op. cit.*, p. 36.

O *Quinteto de Metais da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro* (EM-UFRJ) foi fundado oficialmente em 1976, como uma continuação da prática das formações camerísticas desenvolvidas com o PADEINSE, dentre as quais o quinteto sempre esteve presente. A seguir, uma ilustração dos concertos didáticos realizados pelo grupo.



Figura 1 – apresentação didática do Quinteto de Metais da EM-UFRJ. No sentido horário, Rubens Brandão, Sebastião Gonçalves, Zênio Andrade e Jessé Sadoc.

Os integrantes do *Quinteto de Metais da EM-UFRJ* eram os mesmos do *Quinteto de Metais Rio de Janeiro*, mudando às vezes um integrante.⁶⁸ Grupos como *Metal Rio* e o *Rio Jovem Metais* iniciaram suas carreiras ainda como estudantes, como *Quinteto de Metais da EM-UFRJ*.

⁶⁸ Brandão, idem entrevista.

III.2 – *Quinteto Brasileiro de Metais*

Fundado em outubro de 1974, com atividades iniciais em maio de 1975, participou de diversas programações das salas de concertos e shows do país, com amplo reconhecimento por parte do público e da crítica especializada.

O idealizador do grupo foi o trompetista Sebastião Gonçalves. Conhecido no meio musical como “Tiãozinho”, foi trompetista da Orquestra Sinfônica Brasileira e da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ao fundar o *Quinteto Brasileiro de Metais* tornou-se coordenador do grupo e acumulou, ainda, a função de arranjador.

Sobre a gênese deste novo grupo, há uma curiosidade. No início da pesquisa, chegou a nosso conhecimento rumores de uma possível briga entre Rubens Brandão e Sebastião Gonçalves. Este era integrante do *Quinteto de Metais da EM-UFRJ* e ausentou-se do grupo para formar um novo. Através do depoimento de Sadoc, que foi integrante dos dois grupos, concluímos que o boato era infundado. Não houve briga, mas talvez uma competição sadia entre os músicos que tocam o mesmo instrumento.

*Mas isso é verdade, o Tião saiu e montou o quinteto dele. Copiou algumas partes do Rubens, xerocou. Eles tinham certa rixa, tocavam o mesmo instrumento... Tinham uma rixa sim, isso é muito comum...*⁶⁹

Independente do motivo, Rubens declara que os dois permaneceram amigos e os frutos foram colhidos pelo cenário musical, que ganhou mais um grupo de fundamental desempenho no desenvolvimento e na divulgação da música de câmara para metais.

No período inicial, o objetivo principal do grupo eram os concertos didáticos. Suas apresentações musicais eram intercaladas com palestras sobre cada instrumento e demonstrações individuais, realizadas, em sua maioria, em escolas municipais, estaduais e faculdades, com repertório abrangendo tanto músicas eruditas como populares.

⁶⁹ Sadoc, idem entrevista.

A formação inicial contava com Paulinho Trompete e Sebastião Gonçalves, trompetes; José Cândido, trompa; Roberto Marques, trombone; e Cláudio Pereira da Silva, tuba.

O Quinteto Brasileiro de Metais tem dois LPs gravados, *Arte e Instrução*, de 1981 e *Quinteto Brasileiro de Metais Vol. 2*, de 1988. Neles constam obras originais para quinteto compostas por “Tiãozinho”, além de muitos arranjos próprios.⁷⁰



Figura 2 – um recorte da capa do LP *Arte e Instrução*.

Até o início da gravação do primeiro LP, a formação permaneceu a mesma, mas para o segundo LP algumas mudanças de integrantes já havia ocorrido. Entrou Kenneth Aubuchon, Daniel de Paula e Juliano Ferreira no lugar de Paulinho Trompete, José Cândido e Cláudio Pereira da Silva, respectivamente. Esta formação permaneceu a mesma até a entrada do trombonista Jessé Sadoc.

Eu toquei no Brasileiro também, com o Sebastião. Lá tocou muita gente também, tem gravações e tudo. Quem tocava era o Roberto Marques, mas eu

⁷⁰ A referência das gravações encontra-se no Anexo III desta Dissertação.

*cheguei a tocar com eles também. Teve uma época que nós viajamos, fomos à Vitória, Florianópolis. Tinha um programa da Funarte que selecionava grupos para viajar pelo Brasil. Então, nós fomos.*⁷¹

Ao lado do *Quinteto de Metais da EM-UFRJ*, o *Quinteto Brasileiro de Metais* é um conjunto pioneiro no gênero, principalmente pelo registro fonográfico, sendo que após o lançamento de seu primeiro LP, os compositores brasileiros “despertaram” para esta formação camerística e passaram a escrever para esta formação instrumental.

III.3 – *Art Metal Quinteto*

Criado com o intuito de divulgar a música brasileira para metais, o *Art Metal* iniciou suas atividades com o nome de *Quinteto de Metais da OSB*. *A idéia da formação do quinteto partiu de uma iniciativa minha, eu fui convidando cada integrante*⁷², declara o trompista Antonio Augusto, principal membro e organizador do Art Metal.

Formado por músicos da *Orquestra Sinfônica Brasileira* que atuavam como solistas do naipe de metais, sua estréia para o público ocorreu no dia 25 de agosto de 1994, como podemos comprovar na reportagem de Débora Ghivelder publicada na Revista Veja.

*Neste recital de estréia para o grande público, na quarta 25, que integra a série Fashion Warner Classics no São Conrado Fashion Mall, o grupo, apesar da formação clássica, mostra um repertório variado, que vai do barroco ao jazz contemporâneo.*⁷³

O grupo era formado por David Alves e Nelson Oliveira, trompetes; Antonio Augusto, trompa; Marco Della Fávera, trombone e Eliezer Rodrigues, tuba.

Um fato incomum aconteceu com o Art Metal. Logo em seu primeiro ano de atividades, recebeu um convite do Selo Velas, de São Paulo, para a gravação de um CD.

Augusto descreve esse fato:

⁷¹ Sadoc, idem entrevista.

⁷² AUGUSTO, Antonio. E-mail recebido dia 09 de agosto de 2006.

⁷³ Revista Veja – Veja Rio, pág. 37. Dia 24 de agosto de 1994.

“Quando realizamos o primeiro concerto no Art Fashion Mall foi feito um trabalho bem legal de divulgação, que ocasionou uma matéria na coluna registro do JB, com direito a foto. Essa matéria foi vista em São Paulo por um produtor que estava associado à gravadora Velas para a organização de um braço erudito do selo. (...) Quando ele ligou para mim, nós estávamos exatamente ensaiando na minha casa. A princípio, achei que era algum tipo de trote de um amigo infeliz, mas com o decorrer da conversa fui vendo que o negócio era sério. Acabamos fechando com a Velas e tivemos a grande chance de logo no início da carreira do quinteto ter um disco lançado e com uma boa distribuição. A crítica foi generosa, chegando até a ser comentado como o melhor lançamento de música instrumental do ano, pelo crítico do Estado de S. Paulo.”⁷⁴

Augusto se refere ao primeiro disco gravado pelo Art Metal, o CD “*Da Renascença ao Jazz*”, lançado pelo Selo Velas em 1995. Na seqüência, um recorte da coluna A SEMANA, assinada por Fábio Rodrigues, publicada no dia 12 de julho de 1995 na Revista Veja Rio.



Art Metal: disco

METAIS

■ Antônio Augusto (trompa), Marco Della Favera (trombone), Eliezer Rodrigues (tuba), David Alves e Néelson de Oliveira (trompetes), todos da OSB, formaram o Art Metal Quinteto há um ano e comemoram o aniversário lançando o CD *Da Renascença ao Jazz*. Com direito a concerto, sexta (14), às 18h30, na Sala Cecília Meirelles (☎ 232-4779). A R\$ 5,00.

Figura 3 – da esquerda para a direita, David, Eliezer, Marco, Antonio e Nelson.

⁷⁴ Augusto, idem.

O concerto do lançamento oficial do CD foi dia 14 de julho de 1995, na Sala Cecília Meirelles. Outros recitais também de lançamento ocorreram em outras salas de espetáculo, como o recital no Museu Villa-Lobos no dia 11 de agosto de 1995.

A declaração de Augusto dada ao Jornal do Brasil de 22 de julho de 1995 sobre o CD “da Renascença ao Jazz” já nos dava indícios do que representaria o *Art Metal* para a música brasileira. “*Esse disco é uma amostragem do que fazemos. O próximo será inteiramente dedicado à música brasileira*”.

A partir daí, o grupo esteve sempre envolvido em trabalhos de pesquisa e divulgação da música brasileira. Participou e produziu projetos como “Ernesto Nazareth – Revelações” (1996), “Cantorias Amazônicas” (2002), “Frevendo o Frevo” (2003 – com participação dos artistas Claudionor Germano, Antônio Nóbrega e Maestro Duda), além do CD “Sempre Anacleto” (2000) dedicado à obra de Anacleto de Medeiros.

O Art Metal Quinteto ganhou destaque não só no meio erudito, como entre os grupos de música instrumental e na imprensa, chegando a ser reconhecido como um dos melhores quintetos de metais da América do Sul. Atualmente, seu repertório privilegia compositores brasileiros e inclui desde compositores do final do século XIX, como Anacleto Medeiros, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth ao contemporâneo pernambucano Maestro Duda.

No ano de 1999, o trompetista Nelson Oliveira se afastou do grupo. Para sua vaga, o *Art Metal* convidou o trompetista Nailson Simões. Sobre esse assunto, Augusto declara:

*“Após tantos anos trabalhando juntos, a saída do Nelson foi um processo muito triste para todos nós. O Nelson tinha um peso importante na organização artística do quinteto, sugerindo repertório e mesmo fazendo arranjos e adaptações para o grupo. O motivo da saída dele foi uma simples incompatibilidade de agendas. (...) A decisão de saída foi dele (...). Por coincidência, neste mesmo período, o Nailson chegava ao Rio de Janeiro e, após algumas conversas internas, o grupo decidiu que seria uma boa opção convidá-lo para integrar o grupo, por sua ampla experiência nesta formação e seu inegável entusiasmo artístico.”*⁷⁵

⁷⁵ Augusto, idem.

O Art Metal Quinteto celebrou em 2004 dez anos de atividades, e conta hoje com a participação dos músicos Nailson Simões e David Alves (trompete); Antonio Augusto (trompa); Marco Della Fávera (trombone) e Eliezer Rodrigues (tuba).

O primeiro Cd do grupo, *Da Renascença ao Jazz* foi lançado pelo selo *Velas* no ano de 1995. Em janeiro de 2000, em parceria com a Banda Anacleto de Medeiros, lançou pelo selo Kuarup o CD *Sempre Anacleto*, inteiramente dedicado à obra de Anacleto de Medeiros, um dos pilares da música brasileira.

O Art Metal Quinteto pode ser considerado hoje como um dos principais quintetos de metais brasileiro, por estar em atividade ininterrupta desde sua fundação, e ainda está em período preparatório para a gravação de um novo CD em um projeto patrocinado pela Petrobrás.

Os demais grupos, em ordem cronológica de surgimento, são:

Quinteto Carioca de Metais

Formado em 1975, contava com três norte-americanos e dois brasileiros, todos músicos da Orquestra Sinfônica Brasileira. Foi criado com o objetivo de divulgar a literatura para esta formação. Os integrantes eram os trompetistas Kenneth Aubuchon e Paulo Roberto Mendonça, o trompista Thomas Tritle, o trombonista Jessé Sadoc e o trombonista baixo Michael Fellinginger.

Sadoc comenta o início da trajetória do grupo:

*Era em 1975, 76, por aí. O Aubuchon tinha chegado. Eles me convidaram. O trompista falava português muito mal. Queria fazer um grupo e me convidaram. Isso deve ter sido em 75. Aí nós começamos a ensaiar. E aí que eu vi que os caras trabalhavam sério.*⁷⁶

Com uma rotina de ensaio semanal⁷⁷, o grupo fez algumas apresentações, como em evento da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), na “Noite dos Sopros”, e no

⁷⁶ Sadoc, idem entrevista.

⁷⁷ Segundo Sadoc, o grupo ensaiava uma vez por semana no estúdio da Rádio MEC de 19 às 23 horas.

Planetário, mas durou apenas dois anos. *Ficou durante dois anos porque o Michael foi embora para os EUA. Aí entrou o Jeff [Jeff Macomber, que foi trombonista da Orquestra Sinfônica Brasileira] no lugar dele, mas o Jeff não tocava trombone baixo, tocava tenor. Mas aí começou a ficar estranho e acho que nós desanimamos.*⁷⁸

Contemporâneo Metal

O trombonista Lulu Pereira dispunha renome na área da música popular. Para usar isto como auxílio na divulgação, o grupo se apresentava como *Lulu Pereira e Contemporâneo Metal*. Após algumas apresentações, o grupo decidiu seguir carreira sem vincular o grupo a um só músico, adotando o nome de *Contemporâneo Metal*.

Grupo já extinto, contava com Jessé Sadoc Jr. e Paulo Roberto Mendonça, trompetes; Antonio Augusto, trompa; Jessé Sadoc, trombone e Lulu Pereira, trombone baixo. Logo após os primeiros concertos, entrou o trompista Philip Doyle.

A última formação da qual se tem conhecimento foi no ano de 1989, quando, ao lado do *Quinteto Brasileiro de Metais*, eram os únicos grupos com esta formação em atividade.

Metal Rio

Fundado em 1986, iniciou suas atividades ainda como *Quinteto de Metais da EM-UFRJ*. O grupo passou por inúmeras mudanças de integrantes. A primeira formação contava com Nelson Oliveira e Delton Martins – trompetes; Ismael Oliveira – trompa; Dalmário Oliveira – trombone e orientação, e Carlos Vega – tuba. No mesmo ano, ocorreu o ingresso de Sérgio de Jesus como novo trombonista e a substituição do prof. Dalmário pelo prof. Rubens Brandão, na função de orientador e coordenador. Sob sua orientação, aconteciam os ensaios, as decisões interpretativas, estéticas e estilísticas das obras, do repertório.

⁷⁸ Sadoc, idem entrevista.

Até o início das gravações do CD do grupo, com repertório só de música brasileira e previsão de lançamento para 2007, o grupo contava com duas mudanças nos integrantes, com Vinícius Lugon no lugar de Delton Martins e Josué de Assis na trompa. Durante o processo de gravação, o trompetista Lugon saiu para a entrada de Raphael Souza.

Quinta Metálica

O grupo atualmente não dispõe nenhum concerto agendado, mas permanece na ativa. O trompista Zdenec Svab discorre sobre isso.

“... a gente tinha uma tentativa já há muitos e muitos anos, de tentar fazer um quinteto de metais. (...) quando eu entrei no Teatro Municipal, isso foi em 80, 81, por aí, essa idéia já existia (...) de vez em quando a gente até juntou um quinteto de metais pra tocar ocasionalmente em algum lugar e tal. Mas pra fixar um conjunto como uma proposta de ensaiar permanentemente e tocar concertos e se apresentar e até gravar, isso só veio em 98 mais ou menos...”⁷⁹

Como forma de divulgação do repertório e dos instrumentos da família dos metais, o grupo realiza vários concertos didáticos. No ano de 2000 participou das comemorações do aniversário de 91 anos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Porém, o maior destaque do grupo foi a participação na XIV Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em que apresentou a obra *Das Esferas* do compositor Alexandre Schubert. Esta obra recebeu o primeiro prêmio no concurso de composição na categoria música para quintetos, realizado durante a Bienal.

Os músicos integrantes permanecem os mesmos: Zdenek Svab, trompa; Paulo Mendonça e José Sadoc Filho, trompetes; João Luiz Areias, trombone; Carlos Vega, tuba. Segundo Svab, o trompetista Carlos Soares, da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro atua como substituto eventualmente.

⁷⁹ SVAB, Zdenec. Entrevista realizada na UNIRIO. Rio de Janeiro, agosto de 2006. MD, (72 min).

Rio Jovem Metais

O Grupo foi formado na classe do Curso Técnico de Música na Escola Nacional de Música da UFRJ, realizando sua estréia no salão Leopoldo Miguêz, na própria EM-UFRJ, no projeto “Música Feliz”, em dezembro de 1995.

Sua formação inicial contava com Gilson Santos e Nilson Coelho (trompete), Fabiano Segalote (trombone), Tatiana Segalote (trompa) e Bruno Medeiros (tuba). Durante esse período, era intitulado *Quinteto de Metais da Escola de Música*. Em 1999 os membros do grupo passaram a integrar a Orquestra Sinfônica Brasileira Jovem (OSB Jovem). Neste período, o grupo passa a adotar o nome de *Quinteto de Metais da OSB Jovem*.

Em seus principais concertos, destacam-se a apresentação no Teatro Trianon em Campos dos Goytacazes, estado do Rio de Janeiro, por ocasião do Festival de Música de Campos – FEMUSICA –, eventos de música instrumental da cidade, como a “Mostra PUC” e a constante participação na programação do Museu Villa-Lobos na série de “Concertos Didáticos”. Esta última rendeu-lhe um convite para participar de duas edições do “Festival Villa-Lobos”. Da formação original apenas Gilson Santos e Fabiano Segalote permanecem, somados ao autor desta, trompete; Marco Aurélio Villas Boas – trompa e Fernando Zanetti – tuba.

Quinteto de Metais

Um grupo de músicos se reuniu para se apresentar em uma comemoração de Bodas de Prata no dia 19 de março de 2000. Os músicos foram Jailson Varelo e Vander Nascimento, trompetes; Eliézer Gomes, trompa; Jessé Sadoc, trombone e Vasconcelos na tuba.

Metal Carioca

Este grupo é uma reedição do extinto *Quinteto Carioca de Metais*. Os remanescentes Jessé Sadoc e Paulo Roberto Mendonça, respectivamente trombone e trompete, aliaram-se a Jessé Sadoc Jr., trompete; Eliezer Gomes, trompa e Fábio de Lima, tuba. O grupo realizou apenas dois concertos, um em Juiz de Fora e outro em Rio das Ostras, ambos em eventos patrocinados pela Petrobrás no ano de 2004.⁸⁰

Brasil Metal

Com um concerto no mês de julho do ano de 2006 na Escola de Música da UFRJ, intitulado “Tributo a Gilberto Gagliardi”, o grupo formado no mesmo ano por Nilson Coelho e Flávio Melo (trompetes), Leandro Lobo (trompa), Élber Ramos (trombone) e Fernando Zanetti (tuba) é a promessa da continuidade e existência desta formação.

III.4 – Considerações

Os grupos investigados nesta dissertação foram formados por integrantes de orquestras ou bandas sinfônicas ou ainda docentes e discentes universitários. No Brasil, não há notícia de grupos como esses que sobrevivam economicamente apenas com a atividade de música de câmara.

A logística de organização de concertos e da inserção do grupo em projetos culturais muitas vezes fica por responsabilidade dos integrantes do grupo, que por sua vez têm as obrigações artísticas, não só as do grupo como as da orquestra, ou banda, ou universidade. A ausência de tempo é a alegação dos integrantes. Essa questão evoluiu até uma necessidade de uma preocupação maior com a produção. O *Art Metal* foi o pioneiro nesse aspecto.

Por ocasião do lançamento do 1º CD do *Art Metal*, o Maestro Henrique Morelenbaum deu a seguinte declaração:

⁸⁰ Sadoc Jr. Em e-mail recebido dia 10 de agosto de 2006.

A existência de um conjunto de altíssimo nível como é o caso deste Quinteto proprietará inestimáveis estímulos à formação de platéias, à criação de novas composições para este tipo de formação instrumental, além das pesquisas que fatalmente resultarão num enriquecimento ainda maior do repertório com o aparecimento de transcrições, adaptações e arranjos específicos.⁸¹

Esses, dentre outros, são fatos que comprovam a vital importância da existência e divulgação dos quintetos de metais.

⁸¹ Fornecido por Antonio Augusto, integrante do Art Metal.

CAPÍTULO IV

LEVANTAMENTO DE REPERTÓRIO E SUGESTÕES INTERPRETATIVAS DO REPERTÓRIO SELECIONADO

Durante os últimos anos, a interpretação tem sido objeto de discussões e pesquisas, com diferentes visões analíticas apresentadas, seja pelo enfoque musicológico, etnomusicológico, historiográfico, seja pelo enfoque performático. *No meio acadêmico a palavra performance é empregada com um significado similar ao das palavras interpretação, execução e prática.*⁸² Porém, o grande questionamento é qual a contribuição do intérprete para o meio acadêmico.

Os trabalhos apresentados na área de musicologia e etnomusicologia, por exemplo, são considerados pesquisas científicas, pois são fundamentados com pesquisas consistentes e aprofundadas, apresentando relatórios com seus resultados. Mas, não seria a atividade do intérprete uma pesquisa científica?

Considerando que o conhecimento humano é projetado através de representações, enquanto linguagem, a música é uma manifestação desse conhecimento, e, para isso, necessita de uma pesquisa que alcance a compreensão dos fenômenos musicais em todos os níveis de atuação.⁸³ As “conclusões” sobre esta pesquisa, realizada para compreender uma determinada obra, serão os subsídios para a *performance*, o momento em que o intérprete apresenta-nos as suas concepções.

⁸² LIMA, Sonia Albano de (org.). *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006, p. 12.

⁸³ Lima, op. cit. p. 20.

Para exemplificar essa afirmação, vejamos a declaração de Donnington:

“Temos na interpretação a idéia da mediação, a tradução, a expressão de um pensamento. Portanto, a interpretação musical pressupõe por parte do executante a escolha das possibilidades musicais contidas nos limites formais do texto e a avaliação dessas possibilidades. A mensagem musical lançada no texto não tem viabilidade própria, se não for traduzida pelo sujeito interpretante. A execução musical torna explícita a obra. Entretanto, a interpretação musical revela o valor expressivo da musica, seu estilo e concepção, levando em conta a diferença existente entre a notação musical que preserva o registro da musica e a execução, que transforma a própria experiência musical numa existência renovada.” (Lima, apud Donnington, 1980), p. 13.

Interpretar, tocar uma obra musical em um instrumento é um processo que pode ser considerado de natureza interdisciplinar e extremamente complexo, pois é constituído de várias etapas. Ao fazer a leitura de um texto musical o intérprete deve tomar inúmeras decisões relacionadas a questões como estilo, articulação, dinâmica, fraseado, andamentos, além das questões técnicas de seu instrumento. Essas decisões requerem intensa pesquisa, cujo resultado é a sua interpretação. Portanto, um processo de elaboração intelectual.

Desta forma, podemos dizer que durante a *performance*, o intérprete nos apresenta suas *concepções interpretativas* de uma determinada obra.

Interpretar uma obra requer um período de preparação. O dever do intérprete é buscar na literatura e na discografia, respostas para seus questionamentos. Expandir seu repertório, ampliar conhecimentos, permanecer em um processo de aprendizado contínuo, baseando-se em técnicas interpretativas já existentes ou elaborando a sua.⁸⁴

Além destes aspectos, devemos considerar ainda os fatores externos que podem surgir e afetar diretamente a *performance*. A situação emocional do intérprete, problemas técnicos no instrumento, a acústica, e ainda outros fatores os quais o intérprete não tem a capacidade de controlar, como um erro ocorrente, por exemplo.

⁸⁴ GUERCHFELD, Marcelo. A pesquisa em música na universidade brasileira: práticas interpretativas. In: X Encontro Anual da ANPPOM, Goiânia, agosto de 1997.

*A performance é um fazer artístico que integra conhecimento racional e intuitivo, tradição emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura do executante.*⁸⁵

É importante ressaltar que a partitura é um guia que deve fornecer subsídios iniciais para a interpretação de uma obra. Cada intérprete tem como papel dar sua contribuição, acrescentando às idéias do compositor, de acordo com o seu amadurecimento musical, e outros fatores. E ainda que nem sempre seja da intenção do intérprete reproduzir as idéias musicais do compositor.

O objetivo principal deste capítulo é sugerir uma interpretação de trechos de cada obra que apresentam dificuldade técnica para os intérpretes, ou ainda problemas relacionados à divisão de ritmos, baseada nas concepções interpretativas apresentadas no capítulo II desta dissertação.

Durante a pesquisa, foram encontrados quintetos de metais pioneiros na cidade, que adquiriram repertório através da encomenda de obras aos compositores próximos, que compuseram obras originais e arranjos de obras já existentes. Esse repertório inicial foi de extrema importância para a afirmação e divulgação dos quintetos de metais na cidade do Rio de Janeiro.

No decorrer do curso das matérias teóricas da Pós-Graduação houve a necessidade de realizar apresentações com o repertório pesquisado. Para isso foi criado o quinteto *UNIRIO Metais*, constituído pelo autor desta e Nailson Simões – trompetes, Marco Aurélio Vilas Boas – trompa, Marcos Botelho, trombone e Márcio Meirelles – tuba. Posteriormente a formação sofreu mudanças que permanecem até hoje, que foram a entrada de Waleska Beltrami – trompa, João Luiz Areias – Trombone e Carlos Vega – tuba.

Nesse mesmo período, tive a oportunidade de presenciar a criação do grupo de compositores *Cia. Dos Compositores*. Em uma conversa informal com um integrante do

⁸⁵ Lima, op. cit. p. 15.

Grupo, Nikolai Brücher – amigo pessoal do autor – foi demonstrado interesse de ambas as partes em um projeto de composição de obras para quinteto de metais.

O grupo, formado pelos compositores Bruno Martagão, Cláudia Caldeira, Luciano Leite, Pablo Panaro e Nikolai Brücher, comprometeu-se de forma que cada integrante compusesse uma peça para este projeto, tendo como resultado, novas peças originais para quintetos de metais.

Assim sendo, foram selecionadas apenas obras originais para a formação de quinteto. Três obras do período inicial dos quintetos no Rio de Janeiro, compostas sob encomenda e dedicadas aos primeiros grupos, e três obras do grupo *Cia. Dos Compositores*⁸⁶, que foram compostas e dedicadas ao quinteto *UNIRIO Metais* e para fazer parte desta Dissertação.

São elas: “*Música Para Metais*” (1978) de Murillo Santos; “*Divertimento Folclórico No. 2*” (1978) de Raphael Baptista; “*Abandonado*” (1978) de Sebastião Gonçalves; “*Germini*” (2006) de Nikolai Brücher; “*Rio Madeira*” (2006) de Cláudia Caldeira Simões; e “*Quinteto de Metais No. 1, Op. 7*” (2006) de Luciano Leite Barbosa.

Para cada obra será apresentada uma breve biografia de cada compositor, seguida das propostas interpretativas referentes à parte de Trompete 1. A ênfase será na concepção fraseológica, nas melodias, a fim de identificar e classificar os temas e frases principais, onde serão realizadas as sugestões interpretativas.⁸⁷ Observando e estudando as obras desta forma, podemos verificar e discutir elementos que podem contribuir para uma interpretação significativa, fornecendo subsídios teóricos para que outros grupos possam fundamentar uma concepção interpretativa.

⁸⁶ Este grupo de compositores é formado por estudantes da UNI-RIO, e conta com integrantes já premiados em concursos e com intensa atividade nas bienais brasileiras de música contemporânea e nos panoramas brasileiros da música atual, além de experiências com trilhas sonoras para cinema e teatro.

⁸⁷ A superioridade de sugestões referentes à articulação justifica-se pelo fato desta ser a principal mudança sugerida nas concepções interpretativas apresentadas no capítulo do referencial teórico.

III.1 – “*Música Para Metais*” – Murillo Santos

Carioca da capital nascido em 1931, estudo no Conservatório Brasileiro de Música a partir dos seis anos de idade, na classe de iniciação musical de Liddy Chiaffarelli Mignone, com quem permaneceu a estudar piano até os 15 anos. Sob orientação de Arnaldo Estrela, conclui pós-graduação em piano com bolsa de estudos na atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EM-UFRJ).

Atuou como pianista profissional durante anos e posteriormente, em 1965 iniciou o curso composição e regência na mesma instituição, nas classes de José Siqueira, Henrique Morelembaum e Eleazar de Carvalho. Detentor de várias premiações em concursos de composição e menções honrosas, suas obras foram executadas internacionalmente. É professor aposentado da classe de composição na EM-UFRJ.⁸⁸

Sugestões Interpretativas

Esta é uma das primeiras obras brasileiras escritas originalmente para quinteto de metais. A obra foi encomendada pelo trompetista Rubens Brandão, como podem ver no trecho da entrevista:

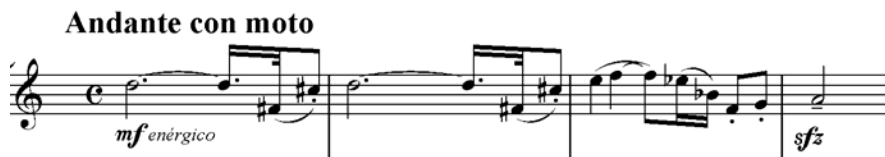
Música para Metais do Murillo Santos eu pedi a ele. Ele fez duas partituras pra mim. Eu falava, faz pra quinteto de metais, mas ele perguntava: o que é isso? O máximo que eles tinham ouvido falar era do quinteto Villa Lobos. Depois eu pedi: faz mais uma...⁸⁹

Durante muito tempo os temas para metais de certa forma sempre foram influenciados pelas fanfarras. A introdução desta obra é uma fanfarras em que o tema é apresentado no Trompete 1.

⁸⁸ SANTOS Murillo. In: *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica* 2ª edição – Art Editora; Publifolha – São Paulo, 1998, pág. 716.

⁸⁹ Entrevista com Brandão em sua residência no rio. As peças referidas são *Música Para Metais* e *Crepúsculo*.

A sugestão é tocar a articulação proposta, para conferir clareza às notas de menor figura rítmica. A colcheia será curta, nos compassos um e dois, para definir o final e um membro de frase e o início do próximo.



Exemplo 1 compassos 1-4.

Para conferir clareza às figuras rítmicas, a sugestão para este trecho é valorizar as semicolcheias e tocar as colcheias curtas, com isso manter o equilíbrio de projeção entre as notas de menor valor rítmico. A articulação sugerida está grafada na parte abaixo, que corresponde ao solo da trompa que começa na anacruse para o compasso 4. Esse motivo também é apresentado no trompete 2 no compasso 63.



Exemplo 2 compassos 3-6.

Para enfatizar a anacruse, sugerimos cortar a primeira colcheia do quarto tempo. Nos compassos seguintes, a sugestão é fazer os encaminhamentos propostos, com a intenção de tornar a compreensão da frase mais clara. O exemplo se refere à parte do trompete 1.



Exemplo 3 compassos 5-8.

Ainda na parte do trompete 1, neste exemplo a primeira colcheia do último tempo, neste caso, deve ser curta para enfatizar a anacruse para o compasso seguinte.



Exemplo 4 compassos 11/12.


No próximo exemplo a atenção deve estar voltada para as semicolcheias. Por serem as notas de menor valor rítmico deste trecho, a fim de estabelecer o equilíbrio de projeção entre as notas, as semicolcheias devem ser tocadas com uma intensidade maior.



Exemplo 5 compassos 21/22.

Para dar maior clareza à frase, as colcheias entre grupos de semicolcheias devem ser sempre tocadas curtas, como mostra a articulação proposta. Este acompanhamento se repete durante outros trechos da obra. Aqui corresponde ao trompete 2, trompa e trombone.

Exemplo 6 compassos 27/28.

O primeiro compasso deste trecho apresentado pela tuba é um bom exemplo para aplicar o conceito de Thurmond sobre as ênfases nas anacruses, pois valoriza o ritmo sincopado, deslocando o tempo para a anacruse. A sugestão é enfatizá-las, fazendo o encaminhamento fraseológico para o próximo tempo. Além disso, este é o único trecho de toda a obra em que aparece a figura rítmica . A articulação para esta figura deve ser a colcheia tocada curta e a segunda semicolcheia enfatizada, pois é a anacruse para o próximo tempo.



Exemplo 7 compassos 25-29.

Este trecho é semelhante ao início do solo de tuba apresentado no exemplo anterior. Este solo de trombone, com uma melodia sincopada, reforça a idéia de ênfase nas anacruses.



Exemplo 8 compassos 38-42.

III.2 – “*Divertimento Folclórico No. 2*” – Raphael Baptista

Seus primeiros estudos musicais foram realizados em Petrópolis (RJ), cidade onde nasceu em 1909, prosseguindo posteriormente como aluno do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro como aluno de Francisco Braga, Francisco Mignone e Paulo Silva. Em 1945 foi nomeado professor de prática de orquestra e regência do mesmo Instituto e em 1971 assumiu o posto de regente titular da ORSEM. Como convidado regeu ainda a Orquestra Sinfônica Brasileira e a Orquestra Sinfônica Nacional.

Foi um experiente professor de orquestra. Suas composições são baseadas em música folclórica com um tratamento erudito. Como compositor deixou diversas obras, entre as quais se destacam as obras sinfônicas para orquestra, os *Instantâneos Folclóricos nos 1 e 2* (1963) para quinteto de sopros e os *Divertimentos Folclóricos nos 1 e 2* (1978) para quinteto de metais.⁹⁰

Sugestões Interpretativas

Por se tratar de uma frase anacrústica, as duas colcheias que iniciam a frase devem ser enfatizadas. Nas frases com notas repetidas torna-se indispensável o encaminhamento fraseológico, evitando que as mesmas sejam tocadas todas iguais, o que torna a frase musicalmente monótona. O trecho, que se referente à parte de trombone, é apresentado por outros instrumentos nos compassos seguintes e deve manter a mesma idéia interpretativa. A sugestão é fazer o agrupamento abaixo.



Exemplo 9 - compassos 2/3.

Para evitar que a frase fique “mecânica” sugerimos fazer o agrupamento abaixo, direcionando e encaminhando a frase até a primeira colcheia do compasso 36. Apesar da dinâmica em *piano*, deve-se ter atenção ao equilíbrio de projeção e enfatizar as notas graves para que sejam projetadas igualmente às agudas. Trecho semelhante é apresentado no trombone no compasso 40 e no trompete 2 no compasso 87 e deve-se manter o mesmo encaminhamento.

⁹⁰ Disponível em www.ufjf.br/orsem/regentes.html. Acesso em 27 de junho de 2006.



Exemplo 10 - compassos 31-36.

Para conferir clareza e definir bem a diferença de articulação à frase da tuba, sugerimos articular com um ponto a primeira colcheia do compasso, reforçando assim a anacruse interna do compasso.



Exemplo 11 compassos 34/35.

A sugestão no próximo exemplo, na parte do trompete 1, se refere à articulação. A primeira colcheia do compasso deve ser tocada curta, com isso a frase seguinte fica mais clara e definida, além de evitar possíveis problemas com atraso em relação ao tempo.



Exemplo 12 - compassos 46-48.

No exemplo seguinte, as frases do trompete 1 são anacrústicas, o que naturalmente se adequa aos conceitos de Thurmond. A atenção deve ser voltada aos agrupamentos que ajudarão a definir melhor ainda as anacruses das frases.



Exemplo 13 - compasso 54-61.

No exemplo abaixo um trecho semelhante, agora apresentado pelo trombone.



Exemplo 14 compassos 63-69.

Devido ao andamento, este trecho pode ser considerado tecnicamente difícil. Aqui, o agrupamento além de clarear a concepção fraseológica é um aliado para solucionar problemas de técnica, pois tendo estabelecido cada frase, isto é, seu tamanho, de onde vem e pra onde vai, ela se torna menos complexa para se tocar.



Exemplo 15 - compassos 82-86.

Seguindo a articulação sugerida abaixo para o trecho apresentado no trombone, além de manter o equilíbrio de projeção entre as notas de figuras rítmicas diferentes, o corte da colcheia ajuda a evitar problemas com o tempo.



Exemplo 16 compassos 87/88.

A próxima sugestão se refere também à articulação. As colcheias que precedem as semicolcheias devem ser tocadas curtas para fazer o equilíbrio entre as notas de menor e maior valor rítmico.



Exemplo 17 - compassos 91-94.

Semelhante ao exemplo anterior, mantendo a idéia de equilíbrio entre a colcheia e a semicolcheia, a diferença aqui é a articulação da semicolcheia. Agora a sugestão é tocar as semicolcheias em *tenuto* por estar ligada a próxima nota do compasso. As colcheias precedentes permanecem com ponto.



Exemplo 18 - compassos 97/98.

No próximo exemplo, a semicolcheia do grupo deverá ser tocada com ponto, definido a frase e auxiliando também na manutenção do andamento. O trecho também aparece no trompete 2.



Exemplo 19 - compassos 110/111.

III.3 – “Abandonado” – Sebastião Gonçalves

Sebastião Gonçalves, conhecido no meio musical como “Tiãozinho”, foi trompetista da Orquestra Sinfônica Brasileira e da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ao fundar o *Quinteto Brasileiro de Metais* tornou-se coordenador do grupo acumulando ainda a função de arranjador. Nos LP’s do *Quinteto Brasileiro de Metais* constam obras originais para quinteto compostas por Tiãozinho além de muitos arranjos próprios.

O mapeamento específico sobre a carreira deste integrante não foi possível ser realizado em virtude de “Tiãozinho” ter sofrido um AVC⁹¹ e ainda não estar completamente restabelecido ao ponto de conceder entrevistas e informações que exigem a memória.

⁹¹ Acidente vascular cerebral.

Sugestões Interpretativas

O chorinho *Abandonado* mantém as características originais do choro. A forma clássica do choro do início do século XX conta com um ou mais instrumentos solista (nesta obra é o trompete), um ou mais instrumentos fazendo o “centro” (o outro trompete, o trombone e a trompa) e um instrumento na “baixaria” (aqui representado pela tuba).⁹² Outra característica fundamental mantida é a de instrumentos de contracanto (ou “centro”) e da “baixaria” assumirem funções de solista em determinados trechos.

Nesta obra o compositor demonstra em vários trechos a intenção de introduzir acompanhamentos característicos da música clássica no choro. O primeiro exemplo disso ocorre logo na introdução com o solo da trompa. A textura é de melodia acompanhada e a melodia do solo apresenta uma figura rítmica que remete ao barroco, grupos de quatro semicolcheias em forma de ornamentos. A sugestão aqui é referente à articulação, fazendo a última semicolcheia de cada grupo ornamentado curta, e alternando semicolcheias de duas em duas, ligado e stacato.



Exemplo 20 compassos 1-4.

O acompanhamento apresenta figuras rítmicas sincopadas, características do choro. O trompete 2, a trompa e o trombone são os instrumentos que desempenham o papel de acompanhamento na maior parte da obra. Salvo os trechos que a trompa assume a posição de solista, estes três instrumentos desempenham esta função durante toda a obra. O trombone tem destaque especial quanto a versatilidade. Ora formando naipe com a tuba, ora com o trompete 2 e a trompa, porém, as figuras rítmicas são as mesmas para ambos os grupos de instrumentos.

⁹² CHORO. In: *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica* 2ª edição – Art Editora; Publifolha – São Paulo, 1998, p. 200.

O exemplo abaixo apresenta a parte do trompete 1 em um trecho que desempenha a função de acompanhador. A sugestão é aplicar o conceito arsis thesis e articular a colcheia da thesis de cada compasso com um ponto, com isso, enfatizar o ritmo sincopado.



Exemplo 21 – compassos 2/3.

A sugestão para o solo é manter o fraseado do choro. Como música regional, não cabe sugestões que modifiquem a essência fraseológica e estilística. A atenção deve ser relacionada à articulação. Deve-se ter cuidado para que não fique *stacato* e agressivo, porém a articulação deve ficar livre.



Exemplo 22 compassos 5/6.

O acompanhamento para o solo é composto por uma figura rítmica que está presente em toda a obra. Este ritmo sincopado é a base do acompanhamento da peça e sugerimos que ele seja tocado sempre com a colcheia curta, com isso a síncope ficará bem definida. A seguir o exemplo apresenta as partes de trompete 2 e trompa.



Exemplo 23 compassos 5/6.

De maneira geral, a colcheia entre semicolcheias sempre será tocada curta. Os grupos de três semicolcheias, como no exemplo seguinte, devem ser tocadas as duas primeiras com articulação de *tenuto* e a última curta. Neste exemplo são apresentadas as partes de trompete 2, trompa e trombone.

Exemplo 24 compassos 12-14.

A seguir temos um exemplo da tuba agindo como um instrumento da baixaria do choro, apresentando uma frase característica de um violão 7 cordas. A sugestão neste trecho é de enfatizar as semicolcheias para dar equilíbrio de projeção do som.

Exemplo 25 compasso 12/13.

Seguindo o princípio de que as notas de menor valor devem ser enfatizadas para alcançarem equilíbrio de projeção em relação às notas de maior valor, a solução proposta para a interpretação das sincopas do exemplo seguinte é tocar as colcheias mais curtas, com a articulação sugerida.

Exemplo 26 - compassos 22-25.

Neste mesmo trecho a trompa apresenta um contraponto que deve ser enfatizado. A preocupação deve ser em manter o equilíbrio de projeção entre as notas graves e agudas e entre as notas de menor valor rítmico, tocando as notas graves com uma dinâmica maior que as agudas, e as semicolcheias com uma dinâmica maior que as semínimas.



Exemplo 27 compassos 22-25.

Este trecho do exemplo seguinte é composto por notas de mesmo tamanho e compreende notas das regiões grave e média. A preocupação deve ser com o equilíbrio sonoro entre as notas graves e agudas e o encaminhamento fraseológico, conferindo ênfase às anacruses.



Exemplo 28 - compasso 34-37.

Durante todo o trecho que vai do compasso 39 até o 54, o trompete apresenta um contraponto ao solo da tuba. Na parte encontrada durante a pesquisa há uma indicação para que este trecho seja tocado com “trompete piccolo e surdina *cup*”. Porém, na gravação feita pelo *Quinteto Brasileiro de Metais* no LP *Quinteto Brasileiro de Metais Vol. 2* esse trecho é tocado com trompete em si bemol e surdina *cup*. É importante relatar que nesta gravação o trompete foi tocado pelo próprio compositor da peça, Sebastião Gonçalves.

Por questões estilísticas e seguindo a gravação original realizada pelo próprio compositor como intérprete, a sugestão é que seja adotada a utilização do trompete em si

bemol e surdina *cup*, ficando opcional a utilização do trompete piccolo, também com surdina *cup*.

A seguir temos o exemplo com o solo de tuba. O solo corresponde ao tema A apresentado pelo trompete 1 do compasso 5 ao compasso 20. Por equivalência, as sugestões interpretativas serão as mesmas realizadas para o trompete, manter o fraseado de choro e, apesar da articulação livre, ter cuidado para não tocar de forma agressiva.



Exemplo 29 compassos 39-42.

O próximo exemplo, mas uma questão de equilíbrio de projeção. A sugestão é fazer os encaminhamentos de acordo com as anacruses e manter o equilíbrio entre as notas de menor e maior valor, tocando as colcheias curtas.



Exemplo 30 - compassos 39-42.

Neste exemplo as notas em intervalo de oitava permitem a utilização do “efeito trampolim”, visto no Capítulo II desta dissertação.



Exemplo 31 - compassos 47/48.

A articulação sugerida é baseada no movimento de grau conjuntos, utilizando a ligadura, e destacando o salda da anacruse.



Exemplo 32 - compassos 49/50.

Em mais um trecho com figuras de mesmo valor rítmico, nossa sugestão é respeitar a proposta de articulação do compositor.



Exemplo 33 - compassos 69/70.

Assim como na introdução, o acompanhamento sincopado pode ser enfatizado ao se tocar as colcheias téticas com ponto, as semínimas com *tenuto* e fazer o encaminhamento das colcheias anacrústicas. Propõe-se ainda um *ritardando* a partir do penúltimo compasso para enfatizar o movimento das semicolcheias na anacruse, e da *apogiatura* apresentada no Trompete 2.



Exemplo 34 – Coda.

A trompa repete a melodia da introdução, mantendo a mesma sugestão de articulação.



Exemplo 35 – Coda.

III.4 – “*Germini*” – Nikolai Brücher

Nikolai Almeida Brücher (Rio de Janeiro, 1979) iniciou seus estudos de composição na UNIRIO em 1999. Lá estudou com H. Dawid Korenschender, Antônio Guerreiro, Carole Gubernikoff, Vânia Dantas Leite e Estela Caldi entre outros. Paralelamente concluiu os cursos de análise musical e de regência coral com o professor Carlos Alberto Figueiredo na Pro-Arte.

Durante seus estudos na universidade teve a estréia de algumas de suas obras, sobretudo música de câmara. Em outubro de 2003, ao concluir sua graduação na UNIRIO, a obra “*Paisagem de uma alma ao contrário*” para soprano, coro e orquestra sobre textos de Fernando Pessoa foi estreada pela orquestra da universidade.

Em maio de 2005, com a obra sinfônica “*Tri Kartina*”, foi o primeiro colocado do *1º Concurso Cláudio Santoro* organizado pela Academia Brasileira de Música e a Orquestra Petrobrás Sinfônica. No mesmo ano teve ainda obras de câmara selecionadas para a *XVI Bienal de Música Brasileira Contemporânea* e o *XXII Panorama da Música Brasileira atual* da UFRJ. Atualmente cursa o mestrado em composição na UNIRIO, onde desenvolve uma pesquisa sobre as tendências da música sinfônica contemporânea no Brasil.

Sugestões Interpretativas

“*Germini*” apresenta uma estrutura formal em quatro movimentos – “*Prelúdio*”, “*Divertimento I*”, “*Reflexão*” e “*Divertimento II*” – onde o 1º está ligado ao 2º e o 3º, ao 4º. Ao início do “*Prelúdio*”, as quatro notas do primeiro acorde são reaproveitadas na criação de um curto motivo exposto pelo 1º trompete: dó – sol – sib – fá. Este motivo estabelece-se como elemento fundamental de toda a obra, sendo retomado nos quatro movimentos, trabalhado de diferentes maneiras.

O curto “*Prelúdio*” assume o papel de introdução da obra adotando um caráter semelhante ao de uma de fanfarra festiva. O motivo principal ocorre alternadamente em todas as vozes, sempre apresentando novas variantes rítmicas. É ele também que serve como ligação entre o 1º e 2º movimentos.

O “Divertimento I” continua explorando aspectos rítmicos a partir do motivo principal e incorpora uma subseção central – Andante – onde o mesmo motivo é empregado na formação de uma textura coral.

A “Reflexão” apresenta uma nova idéia melódica no 1º trompete que passa a alternar com solos de tuba e novas variantes do motivo principal. Num momento climático, a linha melódica inicial do “Prelúdio” é retomada como uma fanfarra brilhante. Mais uma vez é o motivo principal que realiza a ligação com o último movimento.

O “Divertimento II” apresenta como segundo elemento importante uma linha cromática que ocorre alternadamente nas vozes superiores e inferiores, enquanto o motivo principal permanece na voz central da trompa. A melodia da “Reflexão” também é reaproveitada aqui em uma nova variante rítmica. Ao final a linha melódica inicial do “Prelúdio” retorna como um coral sob as linhas cromáticas dos trompetes.⁹³

Aplicamos o conceito de arsis thesis nas tercinas do motivo que é o elemento fundamental de toda a obra, fazendo o encaminhamento fraseológico. O exemplo abaixo se refere ao trompete 1, porém o tema aparece nos outros instrumentos também.



Exemplo 36 - compassos 3-5

Para enfatizar as notas de maior duração, a sugestão é articular com um ponto a colcheia na thesis do terceiro tempo. Neste exemplo, referente ao trompete 1, a segunda colcheia torna-se anacruse para o quarto tempo do compasso, portanto a sugestão é fazer o encaminhamento. Deve-se ter atenção ainda à diferença rítmica entre as tercinas e as colcheias.



Exemplo 37 - compassos 9/10.

⁹³ Brücher, Nikolai. E-mail recebido dia 22 de fevereiro de 2007.

A preocupação neste trecho da trompa deve ser com o equilíbrio de projeção entre as notas. Deve-se ter atenção para que as notas agudas não sejam mais projetadas do que as graves, além de fazer os encaminhamentos fraseológicos. O trompete 1 apresenta o mesmo motivo no compasso 26.



Exemplo 38 - compassos 22-26.

No início do *Allegro*, trombone e tuba apresentam o motivo que será utilizado no desenvolvimento de toda esta seção. Nesse caso, a semínima deverá ser curta para realçar o movimento anacrústico provocado pela colcheia, que deve ser enfatizada.



Exemplo 39 compassos 54/55.

Nos trechos onde há figuras rítmicas repetidas, como nas colcheias do compasso composto, é essencial a movimentação no sentido anacrústico, desviando sempre a ênfase do tempo forte para o tempo fraco. Este motivo, aqui no trompete 1, aparece também em outros instrumentos, devendo prevalecer a mesma idéia interpretativa.



Exemplo 40 - compassos 78-82.

O acompanhamento realizado pelos trompetes deve ser preciso para estabelecer com clareza o ritmo do compasso composto. Alcançamos este objetivo fazendo as colcheias curtas e encaminhando as semicolcheias, como sugerido a baixo.



Exemplo 41 compassos 91/92.

O acompanhamento acima é a base rítmica para o tema da fuga apresentada no trecho que compreende os compassos 93 e 102. O tema é apresentado pelo trombone, e na seqüência pela trompa e tuba. Com a articulação proposta, a frase torna-se mais leve e clara. As semínimas devem ser curtas e as colcheias valorizadas por serem as notas de menor valor rítmico do trecho.



Exemplo 42 compassos 93-97.

A fuga termina com o início de um novo motivo apresentado pelo trompete 1. Com a intenção de conferir maior movimentação à frase, a sugestão é fazer o encaminhamento proposto, sempre na direção das anacruses.



Exemplo 43 - compassos 103-105.

Neste trecho deve-se ter atenção ao intervalo de quinta justa entre as notas ré bemol e lá bemol. É imprescindível a afinação da nota base, o ré bemol, para que o intervalo saia perfeito. O encaminhamento proposto e utilizando do “efeito trampolim” também auxilia a execução do intervalo.



Exemplo 44 - compassos 107-109.

Por ser a nota mais grave da frase, a ênfase deve ser dada na ultima colcheia do compasso para manter o equilíbrio de projeção entre as notas. Este trecho apresentado pelo trompete 2 é apresentado ainda pelo trompete 1, trombone e trompa.



Exemplo 45 compassos 117/118.

Com o coral apresentado pela trompa, trombone e tuba, posteriormente reexposto por trompetes e trombone, temos um exemplo de frase longa. Sugerimos os encaminhamentos grafados⁹⁴, sempre baseados no movimento anacrústico interno dos compassos, com a intenção de conferir mais movimentação às frases.

⁹⁴ Os encaminhamentos são grafados apenas na parte da trompa, mas se aplicam aos outros instrumentos da mesma forma.

Exemplo 46 - compassos 127-137.

O trecho a baixo se refere ao tema do movimento *Lento*, apresentado pelo trompete 1. Aqui as sugestões interpretativas são direcionadas à dois pontos. O primeiro seria a colcheia anacruse para o compasso 242: a articulação de *tenuto* confere a ênfase necessária. O segundo ponto é a segunda semicolcheia do mesmo compasso. Por ser a nota de menor valor rítmico de toda a frase, deve ser tocada com mais intensidade que as outras, com isso, mantendo o equilíbrio de projeção entre as notas. Para resolver isso, a sugestão é tocá-la também com a articulação *tenuto*. Esta frase é apresentada por todos os instrumentos, conseqüentemente, a sugestão interpretativa será a mesma.

Exemplo 47 - compassos 241-244.

O exemplo a seguir apresenta o acompanhamento dos trompetes onde se inicia uma transição até o *Brilhante*. Deve-se ter atenção à este ostinato sincopado, pois ele tem um efeito “hipnótico”. Conseguimos evitar esse fenômeno com um simples gesto que é enfatizar última colcheia do compasso, a anacruse, sempre direcionando a frase para o compasso seguinte.



Exemplo 48 compassos 255/257.

O *Brilhante* apresenta uma fanfarra como acompanhamento para o solo do trompete 1. Trompete 2, trompa e trombone têm uma frase bastante rítmica, baseada em figuras de subdivisão ternária. Desta forma, a maior atenção deve ser voltada para as tercinas. A preocupação é torná-las claras e precisas ritmicamente. A sugestão é fazer os encaminhamentos grafados⁹⁵, direcionando as frases sempre no sentido anacrústico.

Outra sugestão é tocar a colcheia que precede as tercinas de fusas com articulação de ponto. Esta articulação serve ainda como pausa para respiração, além de ajudar na precisão rítmica, pois após a respiração, todos os instrumentos retomam a frase simultaneamente.

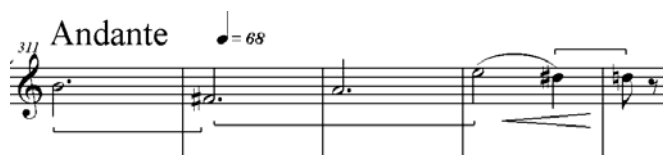


Exemplo 49 compassos 270-273.

Temos aqui um exemplo de que é possível realizar o agrupamento mesmo em frases longas e andamentos lentos. O trecho corresponde à frase do trompete 1 no início do *Andante*. Se pensarmos nos compassos 311 a 313 como um compasso 9/4, as notas fá

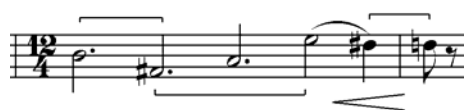
⁹⁵ Os encaminhamentos são grafados apenas na parte do trompete 2, mas se aplicam aos outros instrumentos da mesma forma.

sustenido e lá seriam os tempos fracos, por sua vez, encaminhando-se para o próximo compasso.



Exemplo 50 - compassos 311-315.

Ou ainda, se pensarmos no trecho todo como um compasso 12/4.



Exemplo 50 bis – compassos 311-315.

Nesta frase do trompete 2, o agrupamento ajuda na conexão das notas das frases que aparecem nos trompetes. Devido ao andamento, aparentemente seria impossível pensar neste agrupamento, mas com a prática e familiaridade com o *Note Grouping*, isto se torna perfeitamente viável.



Exemplo 51 - compassos 323/324.

Pensando de maneira menos fragmentada, esta seria uma outra opção de agrupar esse mesmo trecho.



Exemplo 52 - compassos 325/326.

É possível ainda pensar em trechos maiores, como no exemplo seguinte. O movimento da escala ajuda no agrupamento, porém deve-se ter atenção à dinâmica. Apesar do *crescendo* e *decrescendo* escritos, devemos ter atenção ao equilíbrio de projeção entre as notas graves e agudas.



Exemplo 53 - compassos 333/334.

As figuras de subdivisões binárias e ternárias quando alternadas em um trecho de uma obra sempre geram imprecisões na execução no que se refere ao ritmo. Este é o ponto principal de atenção deste trecho. A sugestão é ter claro na mente as subdivisões de cada tempo do compasso e, para auxiliar, as colcheias devem ser curtas, a não ser as pertencentes ao grupo de tercinas. A semínima da tercina deve ser tocada curta e a nota ré sustenido deve ser enfatizada, pois é a anacruse interna para o próximo tempo. Este exemplo se refere ao trompete 1, porém ele é apresentado também pelo trompete 2 e trompa.



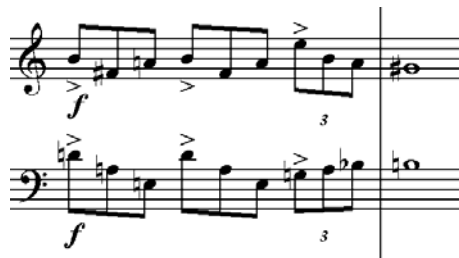
Exemplo 54 - compasso 336.

No exemplo seguinte encontramos um longo trecho dos trompetes de acompanhamento em tercinas. Ao realizar o agrupamento sugerido, conseguimos deixar a frase mais leve e com movimento, quebrando a ênfase do tempo tético para o anacrústico. Semelhante ao exemplo anterior, deve-se dar ênfase à última colcheia de cada grupo de tercinas, pois elas são as anacruses internas para o próximo tempo.



Exemplo 55 - compassos 367/368.

Mais uma vez subdivisões binárias e ternárias juntas. Neste caso, as colcheias devem ser curtas para realçarem as ternas, pois são as figuras de menor valor rítmico desta frase. Além de trompa e trombone, como no exemplo a baixo, os trompetes também apresentam esta figura.



Exemplo 56 - compassos 374/375.

Na fuga apresentada no *Poco meno mosso*, iniciada pelo trombone, a sugestão é fazer o encaminhamento grafado, conferindo maior movimentação à frase. Os outros instrumentos devem manter a mesma idéia interpretativa.



Exemplo 57 compassos 387-392.

Para auxiliar no *afrettando*, as colcheias que são ligadas à notas anteriores devem ser tocadas com a articulação de “ponto”. Esta articulação somada ao encaminhamento proposto auxilia na condução do *afrettando* e do *crescendo*, evitando retardos no tempo e, além disso, as frases ficam mais definidas.



Exemplo 58 - compassos 398-401.

Esta é uma frase que compreende boa parte da extensão do trompete. Por isso, a maior preocupação deve ser com o equilíbrio entre as notas graves e agudas. Mesmo obedecendo a dinâmica crescente devemos lembrar de manter o equilíbrio de projeção entre as notas. Para dar movimento à frase, sugerimos o encaminhamento grafado.



Exemplo 59 - compassos 453-455.

III.5 – “Rio Madeira” – Cláudia Caldeira Simões

Iniciou seus estudos musicais em 1986, aos doze anos de idade, em Porto Velho, RO, sua cidade natal. Em 1990, já na capital carioca, ingressou no Conservatório Brasileiro de Música, no curso técnico de piano e teoria musical. Em 1997 reingressou no curso de Música, habilitação em Composição, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, concluindo-o em 2001. Nesta mesma instituição realizou o Mestrado em Composição, e atualmente cursa o Doutorado em Música, sempre sob orientação do Prof. Ricardo Tacuchian.

Em 2000 teve sua composição *Mata Verde Cor de Cinza Mata* lançada no CD *Estúdio de Música Eletroacústica*, produzido pelo Estúdio de Música Eletroacústica do Instituto Villa-Lobos, sob a responsabilidade da professora e compositora Vânia Dantas Leite. Lançado em outubro de 2001, o CD do grupo *Trompetando*, de São Paulo, incluiu sua peça

para quarteto de trompetes, intitulada *Meraca*, composta para o Grupo de Trompetes da UNIRIO.

Suas composições abrangem, entre outras, peças para piano solo, canto e piano, trompete e piano, grupo de trompetes e orquestra de cordas. A primeira audição de seu concerto para trompete e orquestra foi realizada pelo ícone do trompete o Prof. Charles Schlueter, por 25 anos primeiro trompetista da Orquestra Sinfônica de Boston.

Um dos mais relevantes produtos de sua pesquisa acadêmica foi a realização da *Versão para dois pianos e barítono da Sinfonia nº10 “Amazonas”*, de Cláudio Santoro.

Sugestões Interpretativas

A peça *Rio Madeira*, para Quinteto de Metais, foi composta a convite do compositor Nikolai Brücher, a fim de integrar o repertório desta Dissertação de Mestrado.⁹⁶ A peça é dedicada ao autor desta, o trompetista Maico Lopes.

*Rio Madeira é o nome de um dos principais afluentes do Rio Amazonas, e banha Porto Velho/RO, cidade onde nasci, sendo um patrimônio afetivo de todo portovelhense, com um significado incontestável para nossa cultura.*⁹⁷

Apresentando uma grande variedade de timbres e efeitos como multifônicos, trêmulos e frulatos, a idéia da compositora é retratar os sons e ruídos das embarcações que passam pelo Rio Madeira, em Porto Velho.

*A peça traz alguns efeitos, logo na introdução, que fazem alusão ao burburinho do porto: os bares flutuantes tocando brega, os barcos animados saindo para passeios, o fim da tarde e o pôr-do-sol sempre imperdível. No mais, ela é um retrato dos meus sentimentos, da alegria e da nostalgia que mora no rio que mora dentro de mim.*⁹⁸

⁹⁶ A compositora efetuou modificações na peça que não constam neste trabalho por terem sido realizadas após sua conclusão.

⁹⁷ CALDEIRA, Cláudia. E-mail recebido dia 18 de março de 2007

⁹⁸ Caldeira, idem.

Dividida em três seções, tem presença rítmica marcante. Após uma introdução livre, quase improvisatória, apresenta uma seção baseada em sincopas. A segunda seção é lenta e então outra seção rítmica, desta vez com compassos compostos. A seguir, um exemplo da introdução, trecho onde se encontram apenas o trombone e a tuba.

Musical score for trombone and tuba, measures 8-13. The score is in bass clef with a 2/4 time signature. It features a 'Glissando' instruction and dynamic markings of 'f' (forte).

Exemplo 60 compassos 8-13

Para seguir a indicação expressiva da compositora “ao longe, distante”, a sugestão é utilizar a surdina *cup*, uma vez que não foi estabelecido previamente o tipo de surdina (há somente a indicação de surdina). A articulação escrita valoriza as sincopas e os agrupamentos sugeridos enfatizam as anacruses.

Musical score for trumpet, measures 19-23. The score is in treble clef with a 2/4 time signature. It includes instructions for 'surd.' (cup mute), 'mp' (mezzo-piano), and 'ao longe, distante' (far, distant).

Exemplo 61 compasso 19-23.

O trompete 2 deve seguir a mesma idéia e encaminhamento apresentado pelo trompete 1, pois, do ponto de vista estrutural, o trecho se trata da repetição do motivo em movimento inverso.

Musical score for trumpet 2, measures 23-26. The score is in treble clef with a 2/4 time signature. It starts with a dynamic marking of 'p' (piano).

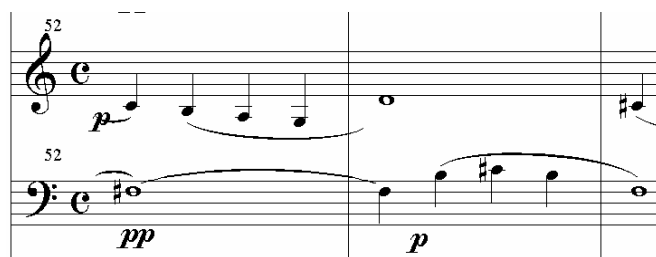
Exemplo 62 compassos 23-26

O corte da colcheia ajuda a quebrar a gênese da barra de compasso e clareia a frase, além de reforçar as anacruses internas de cada compasso e também as sincopas.



Exemplo 63 compassos 45-49.

Neste exemplo que se encontra no início da seção lenta, trompa e trombone apresentam frases anacrústicas onde o encaminhamento, de acordo com Thurmond, já é sugerido pelas ligaduras na partitura.



Exemplo 64 compassos 52-54.

Nesta frase a sugestão é enfatizar as semicolcheias que, além de serem anacrústicas, são as notas de menor valor rítmico deste trecho. Ainda, deve-se ter atenção às figuras de subdivisão binária (colcheia pontuada e semicolcheia) e ternária (tercinas), definindo bem esta diferença. A primeira colcheia do compasso 75 deve ser cortada, porém em virtude do andamento lento o corte não deve ser brusco, mas o suficiente para demarcar o início de um novo membro de frase.



Exemplo 65 compassos 74-76.

O trecho a seguir, apresentado pelo trombone, apresenta figuras de subdivisões binárias e ternárias. Com a intenção de clarear as frases, já definidas pela articulação grafada (ligaduras) sugerimos que cada colcheia ao fim da ligadura seja curta, isto é, com a articulação de ponto. Além disto, esta articulação ajuda na manutenção do andamento, evitando atrasos. Sugerimos ainda fazer os encaminhamentos grafados no exemplo.



Exemplo 66 compassos 75-81.

A tuba inicia a transição para a última seção da peça apresentando a figura rítmica que será a base estrutural desta seção, aparecendo em todos os instrumentos. De maneira geral, essa figura sempre será tocada com a articulação sugerida para definir bem a diferença de articulação. As semicolcheias enfatizadas e as colcheias curtas.



Exemplo 67 compassos 87-91.

Na anacruse para o compasso 93 começa a terceira seção da peça. Como esta frase tem um caráter percussivo, sugerimos tocar todas as notas curtas, todas com ponto, fazendo apenas o acento nas colcheias para enfatizar o ritmo sincopado.



Exemplo 68 compassos 93-97.

No trecho que compreende os compassos 96 e 105 há um solo de tuba. A sugestão remete ao exemplo anterior, onde as colcheias devem ser tocadas com ponto e as semicolcheias enfatizadas. A seguir, os quatro primeiros compassos do solo.



Exemplo 69 compassos 96-99.

Seguindo as ligaduras escritas pela compositora naturalmente será feito o encaminhamento fraseológico sugerido por Thurmond. Para auxiliar, sugerimos articular a primeira semicolcheia com ponto, com isso, a frase torna-se mais clara.



Exemplo 70 compassos 101-103.

A ênfase nesse trecho deve ser dada às pequenas notas. A trompa apresenta uma melodia lírica que é a transição para o trecho de compassos compostos da peça. Atenção ao ritmo das fusas e ao ritmo sincopado provocado pelas ligaduras.



Exemplo 71 compassos 133-138.

Neste trecho apresentado aqui pelo trombone, e em outros trechos pelos outros instrumentos, é imprescindível diferenciar claramente a articulação ligada para a desligada. Para isso, a sugestão é tocar curtas as semicolcheias que não forem ligadas. Esta articulação também faz com que a frase seja tocada mais leve, menos agressiva.



Exemplo 72 compassos 144/145.

A mesma sugestão se aplica na figura rítmica do exemplo abaixo, na parte do trompete 1.



Exemplo 73 compassos 147/148.

E também na seqüência, onde são utilizadas as duas figuras rítmicas, agora nos trompetes 1 e 2.



Exemplo 74 compassos 160/161.

A sugestão para este exemplo é tocar a primeira semicolcheia de cada grupo curta para definir com clareza a nota staccato em relação às ligadas. O ostinato inicia com a trompa e segue em conjunto com o trombone.



Exemplo 75 compassos 162/163.

No fim da peça é apresentada novamente a figura percussiva que inicia a terceira seção. Além da articulação para priorizar a síncope, os agrupamentos de notas devem ser explorados, enfatizando as anacruses internas.

Exemplo 76 compassos 179-181.

III.6 – “*Quinteto de Metais No. 1, Op. 7*” – Luciano Leite Barbosa

Luciano Leite Barbosa é bacharelando do curso de Música - Habilitação Composição, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO. Como compositor, fez peças para quarteto de cordas, quinteto de sopros e piano. Além dessas, destacam-se peças para coral, como o “*1º Motivo da Rosa*” (com texto de Cecília Meireles). Esta mesma obra foi selecionada pelo *XXII Panorama Brasileiro da Música Atual*, sendo executada pelo coro *Brasil Ensemble*.

Fez a trilha sonora do espetáculo “*Vagina Dentata*”, de Roberto Alvim, no ano de 2003. Como autor de música original para teatro, vem desenvolvendo desde 2003 uma parceria com a dramaturga Camila Diehl. Entre os resultados estão as peças cênicas *Lilith* (2004); *Ecos*

da Alma (2004/2005); *Reflexos e ressonâncias* (2005); *Nas profundezas do Olhar* (2005) - estas três últimas foram reunidas, tornando-se a tríade *Aeternitatis* (2005) - e *Sistema Quântico* (2005). No campo cinematográfico, realizou a trilha sonora do curta-metragem *O Nosso Livro* (Rio, julho de 2005), dirigido por Cláudia Rabelo Lopes e Luciana Alcaraz.

Sugestões Interpretativas

*O Quinteto de Metais No.1*⁹⁹ é uma peça em “Forma Sonata”, e seu desenvolvimento se dá através da exploração do contraste de suas duas principais idéias. A primeira seção que se apresenta em andamento *Grave* soa como introdução, porém já expõe o material harmônico que será usado ao longo da composição. A segunda, *Andante*, um momento mais movido onde o clima que se instala é de tensão, provocado principalmente pelas semicolcheias presentes na trompa. Entre esses temas há uma pequena transição, onde aparece um tema curto no trompete II que ganhará mais importância no desenvolvimento.

Quanto ao material harmônico, foi utilizada uma linguagem tonal expandida, que possui como base as tonalidades de F#m e C#m, tendo momentos modais e atonais, além de acordes em condução paralela, entre outras técnicas da harmonia do século XX. A textura é variada, mas predominantemente contrapontística. O segundo tema alterna melodia acompanhada com momentos corais homofônicos, fazendo contraste a textura horizontal do primeiro tema. O tratamento harmônico e textural e a clareza da forma são as características marcantes desta obra, somado ao clima predominantemente tenso e dramático.

Idealizado a princípio para ser uma peça em um único movimento, o *Quinteto de Metais No.1* vem sendo ampliado recentemente, com o objetivo de transformar-se numa composição em três partes. O segundo movimento já foi concluído, sendo este uma forma ternária, e o terceiro encontra-se em andamento, tendo como esboço a forma “Tema com Variações” .¹⁰⁰

O início da peça é em andamento *Grave*. A preocupação deve ser em fazer os encaminhamentos para evitar a inércia das frases. Sugerimos então o encaminhamento seguinte, sempre baseado nos movimentos anacrústicos.

⁹⁹ O compositor efetuou modificações na peça que não constam neste trabalho por terem sido realizadas após sua conclusão. Foram acrescentados mais 2 movimentos, além de mudanças na peça original que passou a ser o primeiro movimento.

¹⁰⁰ BARBOSA, Luciano L. E-mail recebido no dia 12 de março de 2007.

Exemplo 77 compassos 1-3.

O trecho, que inicia com a trompa e a tuba, segue com a entrada do trombone no compasso 16. Como são mantidas as características rítmicas e fraseológicas, conseqüentemente, deve permanecer a mesma idéia interpretativa.

No trecho onde inicia a transição para o *Andante*, há a introdução de figuras rítmicas de menor valor, como semicolcheias e tercinas. A figura que aparece na trompa e no trombone é anacrústica e o encaminhamento deve direcioná-las para a semínima do compasso seguinte. As tercinas do trompete 2 devem ser enfatizadas porque são graves e figuras de menor valor e o acompanhamento da tuba em ostinato rítmico deve ser curto, exatamente com a articulação grafada pelo compositor.

Exemplo 78 compassos 29-32.

Com a intenção de valorizar as notas de menor valor, sugerimos que a “apogiatura” apresentada no trompete 1 seja tocada com mais intensidade que as outras notas do compasso.



Exemplo 79 compasso 32/33.

No exemplo abaixo, a frase do trompete 2 deve estabelecer o novo andamento. Além disso, apesar da dinâmica *diminuendo*, deve-se realçar as notas mais graves para manter o equilíbrio de projeção, e ainda fazer o encaminhamento sugerido.



Exemplo 80 compassos 34/35.

O compasso 35 tem um membro de frase que deve ser dado ênfase por três razões: tem a nota mais grave da frase, a de menor valor rítmico (fusa), além de ser a anacruse. Esta anacruse deve ser enfatizada para manter o equilíbrio entre as notas graves e agudas, o equilíbrio de projeção entre notas de menor valor rítmico, e também deve ser feito o encaminhamento, conferindo assim maior movimento à frase.



Exemplo 81 compassos 35-37.

Na frase da tuba exposta no exemplo seguinte, a sugestão é enfatizar a fusa, nota de menor valor e anacruse do compasso.



Exemplo 82 compassos 37/38.

A seguir temos um ótimo exemplo para ilustrar o conceito de articulação da Escola. O compositor demonstra preocupação com a grafia da articulação para deixar claramente as suas intenções a respeito da separação das notas, utilizando-se não só dos sinais de articulação, mas também as notações de silêncio (pausas).



Exemplo 83 compasso 41.

Um trompetista adepto à Escola compreenderia a intenção do compositor e reproduziria o efeito desejado se o mesmo trecho fosse gravado da seguinte maneira:



Exemplo 83 bis compasso 41.

As colcheias devem ser curtas, pois são as notas de maior valor rítmico deste trecho. Ainda, a fusa deve ser enfatizada por ser a nota de menor valor rítmico. Esta figura rítmica se encontra em outros instrumentos como no compasso 48 na trompa e no compasso 50

no trombone e no trompete 2 no compasso 54, devendo então seguir a mesma idéia interpretativa.



Exemplo 84 compasso 45.

No exemplo seguinte, o trombone inicia um cânone que vai do compasso 65 até o compasso 79. Durante todo este trecho, que culmina com o desenvolvimento do *Andante*, a sugestão é enfatizar as tercinas. Além de serem as notas de menor valor rítmico, deve-se ter atenção ao tocá-las para realçar a diferença entre as figuras de subdivisões binárias e ternárias, executando as tercinas com clareza rítmica.



Exemplo 85 compassos 65-68.

O próximo instrumento a apresentar a figura rítmica do exemplo anterior é a trompa no compasso 67, seguido do trompete 2 no compasso 69. No compasso 73 é a vez do trompete 1 e por fim, a tuba no compasso 75.

A colcheia do compasso 78 deve ser tocada com ponto para enfatizar a síncope. Isso auxilia também a execução do acento escrito na semínima seguinte.



Exemplo 86 compassos 77/79.

Uma das questões principais propostas por Thurmond é não reforçar o óbvio, como por exemplo, os tempos fortes, que já o são por si só, e com isso fugir da “rotina”. No exemplo seguinte a sugestão é fugir à regra da Escola de ênfase nas anacruses, justamente para não cair na rotina de enfatizar todas as anacruses. Devemos então seguir a articulação proposta pelo compositor para a parte dos trompetes.

Exemplo 87 compassos 87/88

Seguindo o movimento sugerido pelas ligaduras, transformaremos os grupos de semicolcheias téticas em grupos anacrústicos. Para alcançar esse encaminhamento, “quebrando” a barra de compasso, devemos tocar as semicolcheias téticas com a articulação de ponto.

Exemplo 88 compassos 102-103.

No desenvolvimento do *Grave*, o trecho mais lento da peça a preocupação deve ser em fazer os encaminhamentos para evitar a inércia das frases. Sugerimos então o encaminhamento seguinte, sempre baseado nos movimentos anacrústicos.



Exemplo 89 compassos 108-111.

Considerações

Durante a pesquisa foi constatado que o repertório da era inicial dos quintetos de metais na cidade do Rio de Janeiro era, em sua grande maioria, encomendado. As peças originais existentes para a formação eram de compositores estrangeiros. As peças de compositores brasileiros surgiram a partir das encomendas por arranjos e pedidos feitos diretamente aos compositores para que escrevessem obras originais para a formação.

O passo seguinte foi a ação dos próprios integrantes dos grupos começarem a fazer arranjos e composições, como vimos acontecer com o *Quinteto Brasileiro de Metais*, na figura de “Tiãozinho”. Esta foi uma das ações que contribuíram para a aquisição de repertório, seguindo os passos de grupos internacionais como o grupo *Canadian Brass* que adaptava clássicos do repertório Mundial para a formação de quinteto, ora adicionando alguns instrumentos, como por exemplo, “*As Quatro Estações*” de Vivaldi, com adaptação feita por Arthur Frankenpol, e “*Quadros de Uma Exposição*” de Mussorgsky e Ravel.

Outros grupos realizavam o mesmo procedimento como o *Empire Brass*. À pedido do grupo, o compositor *Timothy J. Gale* fez a adaptação das suítes “*West Side History*” e “*Porg and Bess*” de Bernstein.

Em contra partida, o LP *Quinteto Brasileiro de Metais vol. 2* lançado em 1988, conta com um repertório inteiro de músicas de autores brasileiros, incluindo clássicos da música popular, mesclados com composições de integrantes do grupo. Esta foi outra parcela de contribuição, os próprios integrantes compõem peças para quinteto.

Outro fato marcante, em todos os grupos há uma ou duas pessoas que são responsáveis diretamente pela definição e aquisição do repertório. Por exemplo, no *Quinteto de Metais da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro* era o trompetista Rubens Brandão que conseguia o repertório e era responsável pela injeção de ânimo. No *Quinteto Brasileiro de Metais* temos a figura do *Tiãozinho* que, além da continuação do trabalho de Brandão, solicitando peças aos compositores, fazia arranjos e composições para o grupo.

Outros grupos mais recentes colheram os frutos do pioneirismo de Brandão e *Tiãozinho*. A função de encomendar peças já não era tão necessária, pois já havia algum repertório de música brasileira e o processo de compor para quintetos de metais já fora instituído. Ainda assim, alguns músicos como o trompetista Nelson Oliveira, do *Metal Rio*, o trompista Antonio Augusto, no *Art Metal*, assumem a responsabilidade e liderança dos grupos cuidando da aquisição de repertório, fazendo transcrições, arranjos ou adaptações, e organizando as informações, como material para divulgação e programas de concertos.

CONCLUSÃO

Apesar do crescente número de pesquisas destinadas à interpretação musical, a realização de levantamentos de repertório musical brasileiro e de propostas interpretativas destinadas a este repertório é um tema deveras importante para a comunidade musical. Entretanto, é extremamente difícil encontrar trabalhos que identifiquem a produção musical brasileira para quinteto de metais.

Paralelo a essa imprecisão, a escassa divulgação e apresentação destes grupos contribuem para a falta de interesse, seja por parte dos compositores ou de instrumentistas, neste tipo de formação.

Esta pesquisa se propôs a identificar o repertório de quinteto apresentado pelos quintetos da cidade do Rio de Janeiro a partir de 1976. Além disso, a editoração do repertório encontrado durante a pesquisa foi realizada e assim, as peças passaram a ter grades, além dos benefícios da leitura e divulgação – que, desta forma, pode ser feita por e-mail, por exemplo – dando origem a lista de repertório que se encontra no Anexo II desta dissertação.

Não seguimos à risca alguns critérios da metodologia instituída para trabalhos acadêmicos pelo fato de não encararmos a Música como uma ciência e sim como Arte. Desta forma, o correto seria adaptar a metodologia à pesquisa, e não o inverso, que ocorre constantemente. Com o aumento da produção de trabalhos acadêmicos na área da música será possível uma reformulação da metodologia uma vez que esta apresenta lacunas quando se trata da área de artes.

Do total de obras levantadas, seis representam o conteúdo desta pesquisa, através das sugestões interpretativas presentes no Capítulo IV. O relatório final conta com 20 peças

editoradas, além de cinco novas peças originais para a formação de quinteto que foram compostas pelo grupo *Cia de Compositores*.

No decorrer da pesquisa foi criado mais um quinteto de metais, o *UNIRIO Metais*, com o objetivo inicial de apresentar os resultados da pesquisa. Devido à satisfação com o grupo e identificação com o trabalho por parte de todos os integrantes, o grupo manteve suas atividades, com ensaios freqüentes e apresentação no X Panorama de Música Brasileira Atual.

O grupo contou ainda com mais uma apresentação, um concerto com repertório do grupo “Prelúdio XXI” realizado no dia 25 de junho, com peças inéditas e originais, compostas e dedicadas ao grupo *UNIRIO Metais*. Para o segundo semestre uma peça do compositor Caio Senna será estreada pelo *UNIRIO Metais* na XVII Bienal de Música Brasileira Contemporânea.

Paralelo à isto, existe um projeto em andamento para a publicação do repertório editorado durante a pesquisa e a gravação de um CD com o repertório produzido pelo grupo *Cia de Compositores*, pelo grupo *Prelúdio XXI*. O possível CD será abrilhantado com uma peça, também inédita, do compositor Ricardo Tacuchian.

Esta é uma forma de demonstrar a aplicabilidade da produção acadêmica no mercado de trabalho e garantir que a pesquisa torne-se viva, que tenha seguimento. As pesquisas da área de *performance* têm essa propriedade e devem usufruir dela.

Através das entrevistas realizadas com os integrantes dos grupos foi possível constatar o panorama da comunidade musical referente aos instrumentos da família dos metais, assim como perceber como foi o processo de afirmação dos quintetos de metais na cidade do Rio de Janeiro. Foi realizado ainda um catálogo com a produção fonográfica dos grupos, embora esta seja ainda muito restrita.

Fica o reconhecimento dos esforços e da contribuição prestada pelos integrantes dos grupos na insistente luta para a permanência e divulgação dos quintetos. Luta esta que

rende frutos, comprovados como as participações constantes nas Bienais de Música Contemporânea.

Independente do repertório adquirido com essa pesquisa é importante a permanência de pesquisas nesta área para continuar despertando o interesse de instrumentistas e compositores para esta formação camerística para que surjam mais grupos e mais peças originais. Demonstramos ainda nossa esperança de reafirmar um mercado de trabalho, a música de câmara para metais.

Esta pesquisa está vinculada ao *Laboratório de Criação, Investigação e Apresentação Musical*, conveniado com o CT-INFRA, FINEP/FNDCT, como resultados da pesquisa de música de câmara para metais, desenvolvido pela UNIRIO.

A pesquisa foi realizada no âmbito da cidade do Rio de Janeiro. É pretensão nossa que outras pesquisas busquem explorar o repertório para quinteto de metais das diferentes regiões do Brasil.

As sugestões interpretativas apresentadas correspondem à concepção da *Escola de Trompete de Boston*, o que não significa que não sejam possíveis outras interpretações, nem que esta seja qualificada como absoluta. Porém, ao estabelecermos uma concepção interpretativa damos subsídios para toda a comunidade acadêmica concordar ou não com esta. A existência desta concepção por si só representa o início de uma discussão em torno do tema interpretação. Mesmo que esta concepção seja descartada pelo leitor ao menos ele terá um ponto de partida para novas pesquisas.

Além dos resultados palpáveis da pesquisa temos questões conceituais que podem ser apontadas. Dentre elas, desfrutarem de todos os benefícios da relação entre intérprete e compositor. Para o intérprete fica mais clara a compreensão da obra e para o compositor uma certeza maior de que suas concepções ao conceber a obra serão interpretadas, de certa forma, de maneira mais fiel.

Os compositores podem utilizar as sugestões interpretativas apresentadas como uma ferramenta de auxílio na escrita para instrumentos de metais, adquirindo não só o idiomatismo dos instrumentos, mas também entendendo como adaptar a escrita às concepções interpretativas dos instrumentistas.

Com isso, o objetivo de contribuir com o repertório de música brasileira para quinteto de metais é alcançado, visto que, além do repertório resgatado, novas peças originais para a formação de quinteto foram compostas. Fica comprovada ainda a versatilidade da formação, podendo alcançar obras de vários períodos e estilos, tanto o popular ao clássico.

ENTREVISTAS

BRANDÃO, Rubens – Rio de Janeiro, 2005. Entrevista concedida ao autor em 25 de maio de 2005.

BRANDÃO, Rubens – Rio de Janeiro, 2005. Entrevista concedida ao autor em 03 de agosto de 2005.

SIMÕES, Nailson – Rio de Janeiro, 2005. Entrevista concedida ao autor em 18 de maio de 2005.

OLIVEIRA, Nelson – Rio de Janeiro, 2005. Entrevista concedida ao autor em 23 de agosto de 2005.

ENTREVISTAS VIA E-MAIL:

SCHLUETER, Charles. E-mail enviado em 02 de agosto de 2005.

ITG web site. E-mail enviado em 03 de agosto de 2005.

The Canadian Brass web site. E-mail enviado em 03 de agosto de 2005.

Brass Buletin web site. E-mail enviado em 03 de agosto de 2005.

Historic Brass Society web site. E-mail enviado em 08 de agosto de 2005.

REFERÊNCIA DAS PARTITURAS

ABANDONADO, Sebastião Gonçalves. Rio de Janeiro, 1978. Partitura original manuscrita, editorada pelo autor através do programa *Finale 2005*.

MÚSICA PARA METAIS, Murillo Santos. Rio de Janeiro, 1978. Partitura original publicada pela Editora da Universidade Federal de Brasília.

RIO MADEIRA, Cláudia Caldeira Simões. Rio de Janeiro, 2006. Partitura editorada pela compositora através do programa *Finale 2006*.

GERMINI, Nikolai Brücher. Rio de Janeiro, 2006. Partitura editorada pelo compositor através do programa *Finale 2006*.

QUINTETO DE METAIS No. 1, Op. 7, Luciano Leite Barbosa. Rio de Janeiro, 2006. Partitura editorada pelo compositor através do programa *Sibelius* e re-editorada pelo autor através do programa *Finale 2006*.

DIVERTIMENTOS FOLCLÓRICOS No. 2, Raphael Baptista. Rio de Janeiro, 1978. Partitura original manuscrita, editorada pelo autor através do programa *Finale 2005*.

BIBLIOGRAFIA

- BAINES, Anthony. *Brass instruments: their history and development*. Dover Publications, NY, 1993.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. Dover Edition, New York 1987. Cap. 3, p. 377-419.
- BRANDÃO, Rubens G. *A nova concepção da técnica do ensino do trompete*. Tese apresentada como requisito para concurso para professor titular de trompete. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, 1978.
- GUERCHFELD, Marcelo. A pesquisa em música na universidade brasileira: práticas interpretativas. In: X Encontro Anual da ANPPOM, Goiânia, agosto de 1997.
- LIMA, Sonia Albano de (org.). *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006.
- LEUBA, Christopher. *A study of musical intonation*. Oregon: Prospect Publications, 1962.
- MARCONDES, Marcos. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica* 2ª edição – São Paulo: Art Editora; Publifolha, 1998.
- RONQUI, Paulo A. *Levantamento e abordagens técnico-interpretativas do repertório para solo de trompete escrito por compositores paulistas*. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto Villa-Lobos – Centro de Letras e Artes – UNIRIO – Rio de Janeiro, 2002.
- SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.
- SAMPAIO, Luiz Paulo. *A orquestra sinfônica, sua história e seus instrumentos*. São Paulo, GMT Editores Ltda., 2000.
- SCHLUETER, Charles. *Zen and the art of the trumpet*. Boston, 1996 – não publicado.
- SIMÕES, Nailson de A. *Uma abordagem técnico-interpretativa e histórica da escola de trompete de Boston e sua influência no Brasil*. Tese apresentada à Universidade do Rio de Janeiro como requisito para a cátedra de Professor Titular. Instituto Villa-Lobos – Centro de Letras e Artes – UNI-RIO – Rio de Janeiro, 1997.
- SUNDEBERG, John. Breathing behavior during the sing. Tradução de A. G. Kayama. In: *Nats Journal*, vol 49, n. 3, 1993.
- THURMOND, James M. *Note Grouping*. Lauderdale: Meredith, 1991.

_____. *International Trumpet Guild Journal*, Manhattan, USA: Mortenson, v. 25, n. 4, June 2001.

BIBLIOGRAFIA SUPLEMENTAR

CARDOSO, Antonio Marcos S. *O Grupo Brassil e a musica do maestro Duda para quinteto de metais – uma abordagem interpretativa*. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto Villa-Lobos – Centro de Letras e Artes – UNIRIO – Rio de Janeiro, 2002.

CASCAPERA, Sérgio. *O trompete: Fundamentos básicos, intermediários e avançados* – Dissertação (Mestrado em Música), Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 1992.

DALE, Dalbert A. *Trumpet technique*. London: Oxford University Press, 1977.

DAVIDSON, Louis. *Trumpet profiles*. Bloomington, Indiana: [s.n.], 1975.

DUNSBY, Jonathan. Performers on performance. In: RINK, J. *Musical Performance: A guide to Understanding*. Edited by John Rick : Cambridge University Press, 2002.

FARKAS, Philip. *The art of brass playing*. Chicago: Wind Music, 1970.

MARSALIS, Winton. *Marsalis on music. The companion to the public television series*. W.W. Norton & Company – New York, London – by Marsalis and Sony Classical USA, 1995.

TARR, Edward H. *The trumpet*. B.T. Bass Ford, 1988.

ANEXO I

LISTA DE QUINTETOS

A seguinte lista foi realizada com intenção de exemplificar a representatividade dos quintetos de metais no cenário musical. A pesquisa foi feita no dia 05 de setembro de 2006 através do site google. Foram encontrados aproximadamente 834.000 links para a expressão “brass quintet”. Dentre os 70 primeiros, encontramos um site para promover quintetos de metais - [Brass Quintet WebRing](#).

1. Empire Brass
2. Manhattan Brass Quintet
3. Synergy Brass Quintet- 1996
4. Triton Brass Quintet
5. Americ Brass Quintet
6. The Lyric Brass Quintet - Baltimore-Washington DC area
7. [The Florida State Brass Quintet](#)
8. [Foothills Brass Quintet](#)
9. Aries Brass Quintet - Denver Colorado
10. [Monumental Brass Quintet](#)
11. [Saint Louis Brass Quintet](#)
12. [The Blue Hill Brass Quintet](#)
13. [Chicago Brass Quintet](#)
14. [Tower Brass Quintet](#)
15. [Atlanta Symphony Brass Quintet](#)
16. [London City Brass Quintet Homepage](#)
17. [The Menlo Brass Quintet](#) – San Francisco Bay
18. [The Regal Brass Quintet](#)
19. [Academy Brass Quintet](#) – Toledo, Ohio
20. [Clarion Brass Quintet](#) – Cincinnati
21. [The Atlantic Brass Quintet: Summer Seminar](#)
22. [Whitewater Brass Quintet](#)
23. [St Pauls Brass Quintet - Carlisle, Pennsylvania](#)
24. [The Coupland Brass Quintet](#)
25. [The Trillium Brass Quintet Home Page - Information and music](#)
26. [Brass Act Brass Quintet](#)
27. [The Celebration Brass Quintet - Chicago & Denver/Boulder](#)
28. [Lanier Brass Quintet](#)
29. [The Mosaic Brass Quintet | Seattle, Washington](#)
30. [Summit Hill Brass Quintet](#)
31. [Constitution Brass Quintet of Vermont](#)
32. [Legend Brass Quintet](#)
33. [UGA Hugh Hodgson School of Music](#) – University of Georgia
34. [Naters Brass Quintet NBQ](#)
35. [• Brass Quintet • The Five Strengths](#) – Boston, MA
36. [Sonoran Brass Quintet - Home](#)

37. [Majestic Brass Quintet - Boston, Massachusetts](#)
38. [The Middlesex Brass Quintet - Groton, Massachusetts](#)
39. [Downeast Brass Quintet](#)
40. [Annapolis Brass Quintet](#)
41. [Woodstock Brass Quintet – New York](#)
42. [Potsdam Brass Quintet index.htm](#)
43. [Caduceus Brass Quintet](#)
44. [Prism Brass Quintet](#)
45. [Italian Brass Quintet - FIRENZE, ITALY](#)
46. [DOWNEAST BRASS QUINTET](#)
47. [Honolulu Brass Quintet - Oahu, Hawaii](#)
48. [Gomalan Brass Quintet – itália](#)
49. [Faculty Brass Quintet - University of Nebraska-Lincoln](#)
50. [Arkansas Brass Quintet Home Page](#)
51. [Delta Brass Quintet](#)
52. [Motor City Brass Quintet](#)
53. [Brass Roots Brass Quintet](#)
54. [Mosaic Brass Quintet](#)
55. [Saturday Brass Quintet](#)
56. [Chicago Brass Quintet](#)
57. [HEAVY METAL Brass Quintet](#)
58. [Austin City Brass – TX, USA](#)
59. [Huntington Brass Quintet](#)
60. [Xira Brass Quintet](#)
61. [STPETERSBRASS.COM](#)
62. [Flagstaff Brass Quintet – Denver, Colorado](#)
63. [Emerald Street Brass Quintet](#)
64. [Polished Brass - Cincinnati, OH Brass Quintet](#)
65. [Cool Springs Brass Quintet – DC area's](#)
66. [Today's Brass Quintet - Michigan](#)
67. [The US Army Brass Quintet](#)
68. [The Wyndham Brass Quintet Website](#)
69. [Valve Job Home Page - Boston](#)
70. [American Brass Quintet](#)

ANEXO II

PESQUISA DE REPERTÓRIO

Aqui é apresentado o material recolhido durante a pesquisa no arquivo de cada grupo. Esta lista contém as peças fornecidas pelos integrantes de cada grupo, além de cinco obras compostas para integrar esta dissertação.

COMPOSITOR	OBRA	ANO
Alechandre Schubert	Coral para Quinteto de Metais	1990
Alechandre Schubert	Das Esferas	2001
Amaral Vieira	Suíte para Metais	1983
Bruno Martagão	Música Para Jardins	2006
Cláudia Caldeira Simões	Rio Madeira	2006
Djalma Merlin	Música para uma Avenida	1980
Egberto Gismonti	Karatê	1979 / Arr. 1995
Egberto Gismonti	Palhaço	1979 / Arr. 1995
Ernesto Nazareth	Brejeiro	1893
Ernesto Nazareth	Odeon	
Ernesto Nazareth	Escorregando	Arr. 1993
Gilberto Gagliardi	Cantos Nordestinos	
Guilherme Bernstein	Quinteto em Sib	1991
Lourival Silvestre	A Invasão	1983
Luciano Leite Barbosa	Quinteto de Metais No. 1, Opus 7	2006
Maestro Carioca	Pout-Pourrit MPB	1976
Murillo Santos	Música para Metais 1	1978
Murillo Santos	Crepúsculo	1975
Nestor Cavalcanti	Quinteto Urbano	1988
Nikolai Brücher	Germiini	2006
Osvaldo Lacerda	Fantasia e Rondó	1974
Pablo Panaro	Pequena Fanfarra	2006
Raphael Baptista	Divertimento Folclórico No. 1	1978
Raphael Baptista	Divertimento Folclórico No. 2	1978
Roberto Victório	Atrium	1996
Sebastião Gonçalves	Abandonado	1978
Vitor Ewald	Symphony for Brass Choir (Quinteto 1)	1890

ANEXO III

PRODUÇÃO FONOGRAFICA DOS GRUPOS

Artista: Art Metal Quinteto

Título: Da Renascença ao Jazz

Tipo: CD

Selo: Velas

Ano de Lançamento: 1995

Formação: David Alves – trompete
Nelson Oliveira – trompete
Antonio Augusto – trompa
Marco della Favera – trombone
Eliezer Rodrigues - tuba

Repertório:

1. J. J. Mouret – Rondeau (From Suíte de Symphonues)
2. J. Clarke e Peter Martin – Trumpet Voluntary
3. Giovanni. Gabrielli – Canzona per Sonare N.4
4. Johan Sebastian Bach – My Spirit be Joyfull (From Cantata BWM 146)
5. Raphael Baptista – Divertimentos Folclóricos N.1
6. Ernesto Nazareth – Brejeiro e Odeon – versão Hubaldo
7. Gilberto Gagliardi – Cantos Nordestinos
8. Villa-Lobos – Choros N.1
9. Amaral Vieira – Suíte Para Metais – Preâmbulo/Tocata/Canzone/Finale
10. Harold Emert – Snap
11. Daniel Heavens – Introdução e Fanfarra
12. Dimitri Shostakovich – Polka (From The Golden Age)
13. Paul Sberson e Mark McDunn – Suíte For Brass – Fanfare/Chorale/Pot-pourri/Aria/Finale
14. Duke Ellington, Albany Bigard e Irvin Mills – Mood Indigo
15. Scott Joplin e Gunthers Schuller – The Easy Winners
16. H. Haezel – Another Cat: Kraken

Artista: Art Metal Quinteto e Banda de Câmara Anacleto de Medeiros

Título: Sempre Anacleto – Art Metal Quinteto e Convidados

Tipo: CD

Selo: Kuarup

Ano de Lançamento: 2000 – gravado em junho/julho de 1999.

Formação: David Alves – trompete
Nailson Simões – trompete
Marco della Favera – trombone
Eliezer Rodrigues – tuba
Andréia Ernest Dias – flauta e flautim
Cristiano Alves – clarineta, requinta e clarone.

Fernando Silveira – clarineta e saxofone alto
 Carlos Alberto Soares – saxofone tenor e clarineta
 Ronaldo Silva – saxofones tenor e barítono
 Leandro Lobo – trompa
 Oscar Bolão - bateria
 Antonio Augusto – direção musical e regência

Repertório: todas as músicas são de Anacleto com exceção de *Cecy* que foi composta por Chiquinha Gonzaga em homenagem a Anacleto.

Todos os arranjos são de Vicente Ribeiro

1. Jubileu
2. Yara
3. No Baile
4. Terna Saudade
5. Cabeça de Porco
6. Santinha
7. Implorando
8. Medrosa
9. Três Estrelinhas
10. Pavilhão Brasileiro
11. Cecy
12. Avenida
13. Os Boêmios

Artista: Quinteto Brasileiro de Metais

Título: Quinteto Brasileiro de Metais Volume 2

Tipo: LP

Selo:

Ano de Lançamento: 1988 – gravado em 21,24 e 25 de outubro de 1988.

Formação: Kenneth Aubuchon – trompete
 Sebastião Gonçalves – trompete
 Daniel de Paula – trompa
 Roberto Marques – trombone
 Juliano Ferreira – tuba

Músicos convidados especiais:

Jorge Martinho – bateria
 Gabriel Bezerra – contra baixo acústico
 Chachachá – percussão
 Damazio Filho – violão

Repertório:

Lado A

1. Sebastião Gonçalves – Vamo Nessa – Arr. Sebastião Gonçalves
2. Tom Jobim – Corcovado – Arr. S. Gonçalves
3. Tom Jobim – Águas de Março – Arr. Marko Rupe
4. S. Gonçalves – Porquê – Arr. S. Gonçalves
5. S. Gonçalves – Pra Vocês – Arr. S. Gonçalves

Lado B

1. S. Gonçalves – Abandonado – Arr. S. Gonçalves
2. Cartola – As Rosas Não Falam – Arr. S. Gonçalves
3. S. Gonçalves – Rala Côco – Arr. S. Gonçalves
4. Roberto Marques – Tema de Amor – Arr. Roberto Marques
5. S. Gonçalves – Kilombo dos Palmares – Arr. S. Gonçalves.

ANEXO IV

PARTITURAS EDITORADAS

Para a editoração das partituras foi utilizado o software *Finale 2005*.

COMPOSITOR	OBRA
Amaral Vieira	Suíte Para Metais
Antonio Manoel do Espírito Santo	220
Arr. Duda	Bossa Nova
Arr. Duda	Sucessos da Bossa Nova
Bruno Martagão	Música Para Jardins
Cláudia Caldeira	Rio Madeira
Duda	Tema para um Trompetista
Duda - Arr. Maico Lopes	Suíte Nordestina
Ernesto Nazareth - Arr. Duda	Brejeiro
Ernesto Nazareth - Arr. Duda	Escorregando
Gilberto Gagliardi	Cantiga Brasileira
Luciano Leite Barbosa	Quinteto de Metais No 1, Op 7.
Murillo Santos	Música Para Metais
Murillo Santos	Crepúsculo
Nikolai Brücher	Germini
Pablo Panaro	Pequena Fanfarra
Raphael Baptista	Divertimentos Folclóricos No 1
Raphael Baptista	Divertimentos Folclóricos No 2
Sebastião Gonçalves	Abandonado
Villa-Lobos - Arr. Nelson Oliveira	Choros 1

ANEXO V
PROGRAMAS

Programas das Bienais de Música Contemporânea em que houve apresentação de quintetos de metais.

VI Bienal de Música Brasileira Contemporânea



9º CONCERTO

Sábado, 16 de novembro de 1985, 21h

GILBERTO MENDES

Longhorn trio (estréia)
Sônia Maria Vieira, piano
Sebastião Gonçalves, trompete
Roberto Marques, trombone

TERESA FAGUNDES LIMA

Cinco miniaturas para piano (estréia)
Sônia Maria Vieira, piano

CIRLEI DE HOLLANDA

Projeto de carta (estréia)
Texto de Carlos Drummond de Andrade
Inácio de Nonno, barítono

GUERRA-PEIXE

Sumidouro
Texto de Olga Savary

- I — Noite-dia*
- II — Itinerante*
- III — Interlúdio*
- IV — Ciclos*
- V — Sumidouro*

Maria da Glória Capanema Guerra, soprano
Guerra-Peixe, violino
Laís Figueiró, piano
Anna Devos, violoncelo

RAUL DO VALLE

Cravo em escultura sonora (Estrias VIII) (estréia)
Escultura sonora: Marco do Valle
Helena Jank, cravo
João Carlos Dalgalarondo, percussão

JOSÉ PENALVA

Diálogo
Sônia Maria Vieira, piano

LINDEMBERGUE CARDOSO

Xaxandô (estréia)
Quinteto Brasileiro de Metais
Kenneth Aubouchon, trompete
Sebastião Gonçalves, trompete
Luís Cândido, trompa
Roberto Marques, trombone
Cláudio Silva, tuba

MÁRIO FICARELLI

Liturgia (para sopros) (primeira audição no Rio de Janeiro)
Banda Sinfônica do Conservatório de Tatuí

Regente: José Antônio Pereira

VII Bienal de Música Brasileira Contemporânea

MINISTÉRIO DA CULTURA FUNARTE/Instituto Nacional de Música

VII
BIENAL
DE
MÚSICA
BRASILEIRA

C
O
N
T
E
M
P
O
R
N
E
A

5 A 14 DE NOVEMBRO DE 1987

1: CONCERTO
quinta-feira 5 de novembro 21h

GUILHERME BAUER

Trio para piano, violino e violoncelo

ALMEIDA PRADO

Trio Marítimo (para piano, violino e violoncelo)

Prólogo: horizonte
Oceano Atlântico: a viagem
Interlúdio
As ilhas afortunadas
Os titãs (fuga a 3 partes)

Trio Brasileiro:

Gilberto Tinetti, piano
 Erich Lehninger, violino
 Watson Clis, violoncelo

CAMARGO GUARNIERI

Sonata n.º 2 para violoncelo e piano

(1.ª audição no Rio de Janeiro)

Allegro moderato
Melancólico
Festivo

Antonio del Claro, violoncelo
 Laís de Souza Brasil, piano

JOSÉ ALBERTO KAPLAN

Burlesca

(1.ª audição no Rio de Janeiro)

José Henrique Martins, piano

Quinteto Brass'il da Universidade Federal da Paraíba:

Náilson de Almeida Simões, trompete
 Gláucio Xavier da Fonseca, trompete
 Carlos Moreira, trompa
 Rade Gundis Feitosa Nunes, trombone
 Valnir Vieira da Silva, tuba

FERNANDO CERQUEIRA

A Chegada de Lampião no Inferno

(1.ª audição no Rio de Janeiro)

Quinteto Brass'il da Universidade Federal da Paraíba

PAULO COSTA LIMA

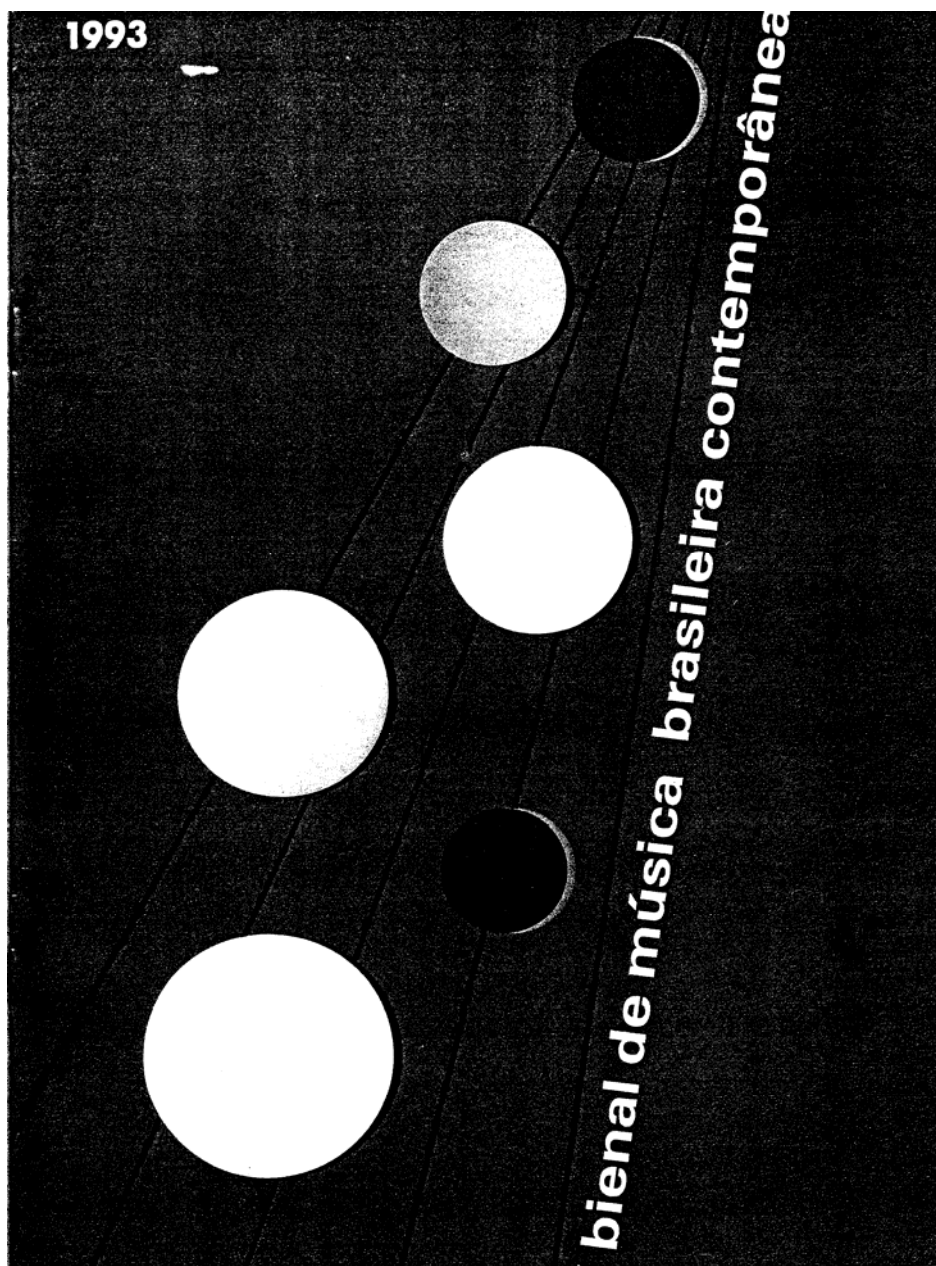
Atotô balzare, si, si, como no!

(1.ª audição no Rio de Janeiro)

Conjunto de Percussão da Universidade Federal da Bahia:

Fernando Santos
 Fernando Mascarenhas
 Oscar Mauchle
 Vanildo Marinho
 Ivan Huol
 Paulo Gondim, piano
 regente: Ernst Widmer

X Bienal de Música Brasileira Contemporânea



AUTOMÓVEL CLUB DO BRASIL - SALÃO NOBRE
Terça-feira, 19 de outubro de 1993 - 17h

I

- Nestor de H. Cavalcanti *Canções populares, quase eruditas*
fagote: Noel Devos
violão: Márcia Taborda
- Estércio Marquez Cunha *Variações para quatro clarinetes **
clarinetes: André Goes, Fernando José da Silveira,
Daniel Máximo, Cristiano Neves
- Cirlei de Holanda *Amar*
salista: Paulo Sérgio Santos

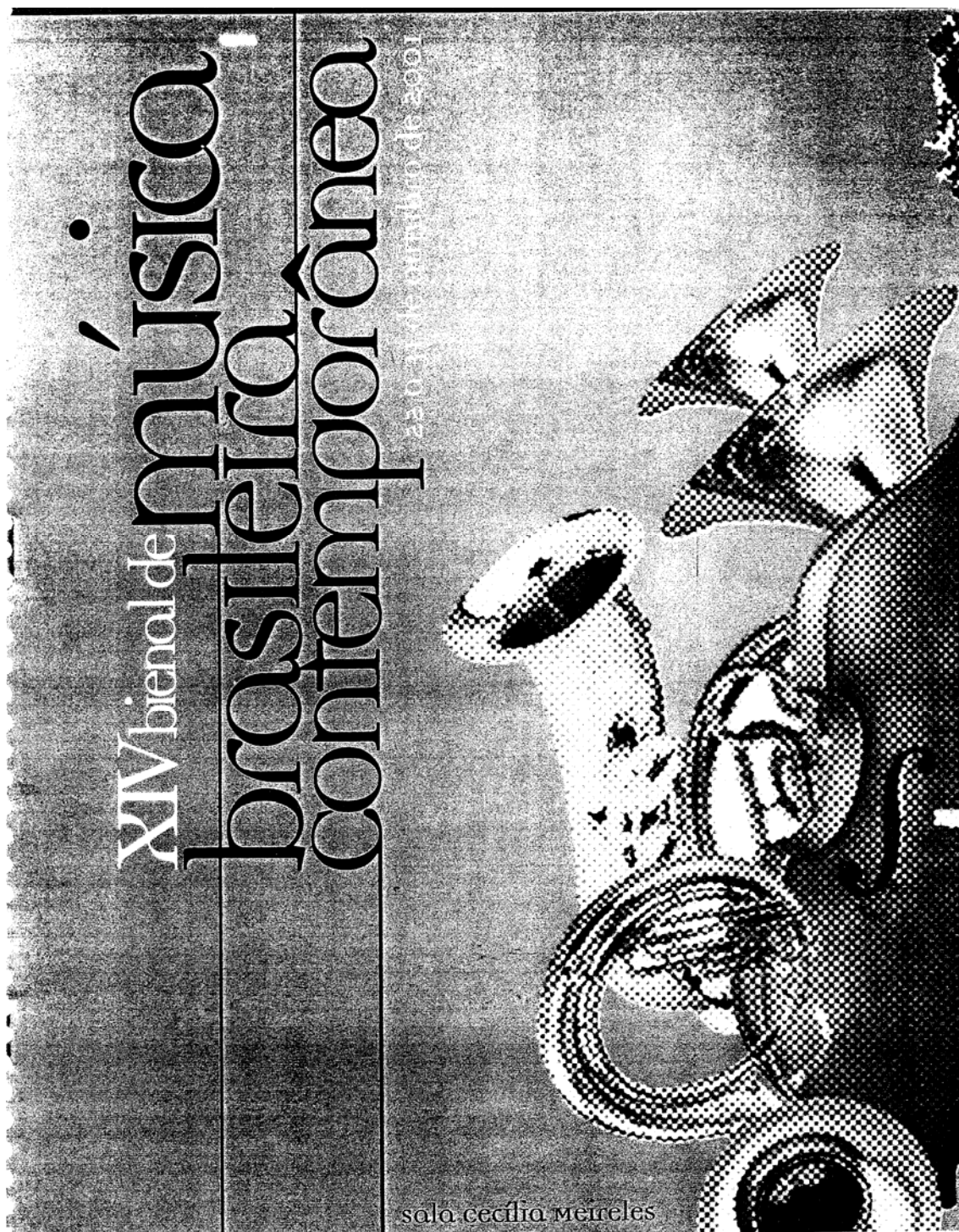
II

- José Alberto Kaplan *Quinteto para metais **
Allegro
Cabocolinhos
Candomblé
trompetes: Paulo Roberto Mendonça
Nelson Oliveira
trompa: Ismael de Oliveira
trombone: Sérgio de Jesus
tuba: Carlos Vega
- Roberto Victorio *Archaeus ****
Grupo Metal Transformação
trompetes: Paulo Roberto Mendonça
Jessé Sadoç Nascimento
Nelson Oliveira
Flavio Ferreira de Melo
trompas: Philip Doyle
Antonio Augusto
Ismael de Oliveira
Francisco de Assis
trombones: Sérgio de Jesus
Marco della Favera
Dalmário de Oliveira
Gilberto Conceição
tuba: Carlos Vega
regente: Zdenek Svab

*** estréia mundial

* estréia no Rio de Janeiro

XIV Bienal de Música Brasileira Contemporânea



XIV Bienal de música brasileira contemporânea

Concurso Nacional Funarte de Composição – Provas Finais

Parte I

Categoria I – Solos

Alexandre Schubert	<i>Tocata para harpa</i> Wanda Eichbauer, harpa
Heber Ricardo Stach Schünemann	<i>0,3103</i> Luís Carlos Justi, oboé
Luiz Eduardo Castelões Pereira da Silva	<i>Estudo de onomatopéias para piano solo</i> Maria Alice de Mendonça, piano

Categoria II – Duos

Frederick de Jesus Carrilho	<i>O despertar do anjo</i> Paulo Pedrassoli e Gaetano Galifi, violões
José Orlando Alves	<i>Pantomimas</i> Paulo Sérgio Santos, clarineta; Aloísio Fagerlande, fagote
Liduño Pitombeira	<i>Sonata para violino e piano nº 3:</i> Frevo— Baião; Quarta-feira; Rotina Jerzy Milewski, violino; Aleida Schweitzer, piano

Parte II

Categoria III – Trios e Quartetos

Andersen Viana	<i>Quarteto de cordas nº 2: Allegro semplice;</i> Adagio sostenuto; Allegro com fuoco Andersen Quartet: Eliseu Martins de Barros e William Martins de Barros, violinos; José Aristóteles de Medeiros, viola; Antônio Maria Pompeu Viola, violoncelo
César de Macedo Haddad	<i>Im-pressão</i> Jerzy Milewsky, violino; Jorge Armando, violoncelo; Aleida Schweitzer, piano
Marcus Barroso de Siqueira	<i>Dodici contrappunti</i> Odete Ernst Dias, Andréa Ernst Dias e Marcelo Bonfim, flautas

Categoria IV – Quintetos de Sopros e de Metais

Alexandre Schubert	<i>... das esferas</i> Paulo Roberto Mendonça e Jessé Sadoe Filho, trompetes; João Luís Areias, trombone; Zdenek Svab, trompa; Carlos Vega, tuba
José Orlando Alves	<i>Quinctus</i>
Márcio Bartallini Conrad	<i>Suíte para quinteto de sopros:</i> Prelúdio; Canção; Estudo; Coda

Quinteto Villa-Lobos

SALA CECÍLIA MEIRELES

2 de outubro, segundo-feira, 19h

ANEXO VI

PARTITURAS

Partituras das peças apresentadas no Capítulo IV:

Murillo Santos – *Música Para Metais*

Raphael Baptista – *Divertimentos Folclóricos No. 2*

Sebastião Gonçalves – *Abandonado*

Nikolai Brücher – *Germini*

Cláudia Caldeira – *Rio Madeira*

Luciano Leite Barbosa – *Quinteto de Metais No. 1*

Música para Metais

ao Quinteto Brasileiro de Metais

MURILLO SANTOS
(1978)

Andante con moto

Trumpet in C 1

mf *enérgico*

sfz

Trumpet in C 2

Horn in F

Trombone

Tuba

This system contains the first four measures of the piece. The Trumpet in C 1 part begins with a melodic line marked *mf* *enérgico*. The other instruments (Trumpet in C 2, Horn in F, Trombone, and Tuba) provide harmonic support with sustained notes and chords. The Trumpet in C 1 part features a dynamic shift to *sfz* in the fourth measure.

5

C Tpt. 1

sfz

sfz

p

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

This system contains measures 5 through 8. The C Tpt. 1 part has a melodic line with dynamics *sfz*, *sfz*, and *p*. The C Tpt. 2, Horn, Trombone, and Tuba parts provide harmonic support. The Horn part has a melodic line in measure 5. The C Tpt. 1 part has a dynamic shift to *p* in measure 8.

9

C Tpt. 1

f

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

This system contains measures 9 through 12. The C Tpt. 1 part has a melodic line with dynamics *f* and *f*. The C Tpt. 2, Horn, Trombone, and Tuba parts provide harmonic support. The C Tpt. 1 part has a dynamic shift to *f* in measure 9.

13

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

17

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

mf *tranquilo*

21

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

Poco rit.

p

25 **a Tempo**

C Tpt. 1 *f*

C Tpt. 2 *f*

Hn. *f*

Tbn. *f*

Tuba *f* *bem cantado*

Detailed description: This system contains measures 25 through 28. The music is in 2/4 time and marked 'a Tempo'. The key signature has one sharp (F#). The first four staves are for C Tpt. 1, C Tpt. 2, Horns, and Trombones, all playing a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*. The Tuba part is in the fifth staff, playing a melodic line with a dynamic marking of *f* and the instruction *bem cantado*. The music concludes with a double bar line at the end of measure 28.

29

C Tpt. 1 *cresc.*

C Tpt. 2

Hn.

Tbn. *bem cantado*

Tuba

Detailed description: This system contains measures 29 through 32. The C Tpt. 1 part has a dynamic marking of *cresc.* and a melodic line. The C Tpt. 2, Horns, and Trombones parts continue with rhythmic patterns. The Tuba part continues with a melodic line. The music concludes with a double bar line at the end of measure 32.

33 *Poco rit.*

C Tpt. 1 *ff*

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

Detailed description: This system contains measures 33 through 36. The music is marked *Poco rit.*. The C Tpt. 1 part has a dynamic marking of *ff* and a melodic line. The C Tpt. 2, Horns, and Trombones parts continue with rhythmic patterns. The Tuba part continues with a melodic line. The music concludes with a double bar line at the end of measure 36.

37

C Tpt. 1 *mf* *sfp* *sfp*

C Tpt. 2 *sfp* *sfp*

Hn. *sfp* *sfp*

Tbn. *mp* *f*

Tuba *sfp* *sfp*

bem cantado

43

C Tpt. 1 *sffz* *mf* *f*

C Tpt. 2 *sffz*

Hn. *sffz*

Tbn. *sffz*

Tuba *sffz*

Poco rit. *a Tempo*

47

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

51

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

ff pesante

56

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

Tempo I

60

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

mf sfz

64

C Tpt. 1 *sfz* *f* *subito p*

C Tpt. 2 *p*

Hn. *subito p*

Tbn. *p*

Tuba *p*

69

C Tpt. 1 *mf* *cresc. molto* *f*

C Tpt. 2 *mf*

Hn. *mf*

Tbn. *mf*

Tuba *mf*

74

C Tpt. 1 *mf*

C Tpt. 2

Hn. *mf*

Tbn.

Tuba *mf*

mf *tranquillo*

78 Pesante

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

mf

f

ff marcatisimo

82 a Tempo

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

pp

fff

Divertimento Folclórico N° 2

Raphael Baptista

Trumpet in C 1

Trumpet in C 2

Horn in F

Trombone

Tuba

p

rit.

ff

rit.

rit.

rit.

rit.

6 **a Tempo**

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

solo

mf

f

p

f

p

f

p

14 **A** *surdina*

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

sf

mf

sf

sf

sf

tira surdina

22

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

solo

30

B

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

p

mf

p

mf

mf

37

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

solo

44

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

ff

rit.

51

C

♩ = 168

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

mf

mf

mf

61

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

solo

f

72

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

Detailed description: This system contains measures 72 through 78. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The C Tpt. 1 part begins with a melodic line in measure 72. The C Tpt. 2 part has rests until measure 74, then enters with a melodic line. The Horns play a rhythmic pattern of eighth notes. The Trombones play a rhythmic pattern of eighth notes. The Tuba part has a melodic line starting in measure 72. A brace underlines the Tuba part from measure 76 to 78.

79

D

♩ = 168

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

solo
f
sf
sf
sf

Detailed description: This system contains measures 79 through 85. The key signature is two flats, and the time signature is 2/4. A tempo marking of quarter note = 168 is present. A rehearsal mark 'D' is in a box above measure 79. The C Tpt. 1 part has rests until measure 81, then enters with a melodic line marked *f*. The C Tpt. 2 part has rests until measure 81, then enters with a melodic line marked *f*. The Horns have rests until measure 81, then enter with a melodic line marked *f*. The Trombones play a rhythmic pattern of eighth notes marked *f* and *solo*. The Tuba part has rests until measure 81, then enters with a melodic line marked *sf*. There are three *sf* markings in the Tuba part.

86

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

mf sf sf
f
mf sf sf
mf sf sf
solo f
mf

Detailed description: This system contains measures 86 through 92. The key signature is two flats, and the time signature is 2/4. The C Tpt. 1 part has rests until measure 88, then enters with a melodic line marked *mf sf sf*. The C Tpt. 2 part has rests until measure 88, then enters with a melodic line marked *f*. The Horns have rests until measure 88, then enter with a melodic line marked *mf sf sf*. The Trombones play a rhythmic pattern of eighth notes marked *solo f*. The Tuba part has rests until measure 88, then enters with a melodic line marked *mf*. There are three *mf* markings in the Tuba part.

93

C Tpt. 1 *sf* *subito p*

C Tpt. 2 *sf* *p*

Hn. *sf* *subito p*

Tbn. *subito p*

Tuba *p*

99

C Tpt. 1 *f* *accel. até o fim* **E**

C Tpt. 2 *f*

Hn. *f*

Tbn. *f*

Tuba *f*

105

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

111

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

ff

ff

ff

118

menos

mf

Trpt. 1

Hn.

Tbn.

Tuba

mf

mf

f

ff

Abandonado

SEBASTIÃO GONÇALVES

Tempo de Chôro

§
solo

Musical score for the first system, measures 1-5. The score is for a brass section with five parts: Trumpet in B \flat 1, Trumpet in B \flat 2, Horn in F, Trombone, and Tuba. The key signature is B \flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The music features a melodic line in the trumpets and a rhythmic accompaniment in the trombone and tuba. A repeat sign with first and second endings is present at the end of the system, with the word "solo" above the second ending.

Musical score for the second system, measures 6-9. The score continues with the same five brass parts. The melodic line in the trumpets becomes more active, with sixteenth-note patterns. The trombone and tuba provide a steady rhythmic accompaniment. The system concludes with a repeat sign and first/second endings.

Musical score for the third system, measures 10-14. The score continues with the same five brass parts. The melodic line in the trumpets features a prominent sixteenth-note figure. The trombone and tuba maintain the rhythmic accompaniment. The system concludes with a repeat sign and first/second endings.

15

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

21

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

27

Tacet 2x

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

32

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

38

Tpt. Piccolo c/ cup

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

45

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

53

Musical score for measures 53-58. The score is for five instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. A double bar line is present at the beginning of measure 54. The key signature is B-flat major. The time signature is 2/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

59

Musical score for measures 59-65. The score is for five instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The key signature is B-flat major. The time signature is 2/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are triplets marked with a '3' in measures 61 and 62.

66

Musical score for measures 66-72. The score is for five instruments: B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The key signature is B-flat major. The time signature is 2/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are first and second endings marked with '1' and '2' in measures 70 and 71. The instruction *D.S. al Coda* is written at the end of each staff. There are also triplets marked with a '3' in measures 68 and 69.

72

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

Detailed description: This is a musical score for five instruments: B \flat Tpt. 1, B \flat Tpt. 2, Horn (Hn.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The score covers measures 72 through 75. The key signature is one flat (B \flat), and the time signature is common time (C). The music is written in a 4/4 time signature. The B \flat Tpt. 1 and B \flat Tpt. 2 parts play a melodic line of quarter notes. The Horn part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Trombone part plays a bass line of quarter notes. The Tuba part plays a bass line of quarter notes. The score ends with a double bar line at the end of measure 75.

GERMINI

para Quinteto de Metais
(2006)

Nikolai Brücher

Allegro con brio $\text{♩} = 130$

Musical score for the first system of 'GERMINI'. It features five staves: Trumpet in C 1, Trumpet in C 2, Horn in F, Trombone, and Tuba. The music is in 4/4 time and begins with a forte (*f*) dynamic. The first two staves (Trumpets) play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Horn and Trombone parts play a similar pattern. The Tuba part is mostly rests, with some notes in the later measures. Triplet markings (3) are present above several notes in the Trumpet and Horn parts.

Musical score for the second system of 'GERMINI'. It features five staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The music continues from the first system. The C Trumpets and Horn parts play a melodic line with triplet markings (3) above several notes. The Trombone and Tuba parts play a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings (3) below several notes. The music concludes with a final accented eighth-note pattern in the C Trumpets and Horn parts.

Nikolai Brucher - GERMINI

2
11

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

p *mf* *f*

Detailed description: This system covers measures 11 to 16. It features five staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. Measures 11-12 are in 3/4 time, and measures 13-16 are in 4/4 time. The brass instruments play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte). A *mf* (mezzo-forte) dynamic is also present. A triplet of eighth notes is marked in measure 16.

17

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

mf *mf* *mf*

Detailed description: This system covers measures 17 to 22. It features five staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. Measures 17-21 are in 3/4 time, and measure 22 is in 4/4 time. The brass instruments continue with eighth-note patterns. Dynamics are primarily *mf* (mezzo-forte). Triplet markings are present in measures 18, 19, and 20.

23

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

Detailed description: This system covers measures 23 to 28. It features five staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. Measures 23-28 are in 4/4 time. The brass instruments play eighth-note patterns. Triplet markings are present in measures 24, 25, 26, 27, and 28.

Nikolai Brucher - GERMINI

29

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

34

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

f

39

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

Nikolai Brucher - GERMINI

44

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

p *f* *f* *f*

Allegro ♩ = 84

50

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

mp *f* *mp* *mp*

bouchée +
mf

f

58

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

mp *mp* *mf* *mf*

bouchée +
mf

f

66

C Tpt. 1 *mp*

C Tpt. 2 *mp*

Hn. *mp* aberto

Tbn. *f* *mf*

Tuba *f*

Measures 66-71: This system contains six staves. Measures 66-67 are in 3/4 time. At measure 68, the time signature changes to 6/8. The music features various dynamics including *mp*, *f*, and *mf*. The tuba part includes triplets and a decrescendo. The horn part has a marking 'aberto' above the staff.

72

C Tpt. 1 *f* *p* *fp*

C Tpt. 2 *f* *mp* *f*

Hn. *f* *fp* *f*

Tbn. *f* *p* *f*

Tuba *f* *mf* *f*

Measures 72-78: This system contains six staves. Measures 72-74 are in 7/8 time. At measure 75, the time signature changes to 6/8. The music features various dynamics including *f*, *p*, *fp*, *mp*, and *mf*. The tuba part includes a decrescendo and an accent.

79

C Tpt. 1 *f* *f*

C Tpt. 2 *p* *f* *f* *f* *f*

Hn. *p* *f* *f*

Tbn. *mp* *ff* *f* *f*

Tuba *mf* *f*

Measures 79-84: This system contains six staves. Measures 79-81 are in 6/8 time. At measure 82, the time signature changes to 3/4. The music features various dynamics including *p*, *f*, *mp*, and *ff*. The tuba part includes a decrescendo.

Nikolai Brucher - GERMINI

6
86

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

mp
mp
p
p
p

93

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

mf
mf
mf
p

99

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

mf
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f
f
f

Nikolai Brucher - GERMINI

105

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

f

f

112

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

mf

p

f

mf

f

mf

poco rit.

sord.

119

Andante $\text{♩} = 70$

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

mp

mp

mp

mp

mp

Nikolai Brucher - GERMINI

8
128

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

136

senza sord.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

145

Allegro

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

157 = 84

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

sord.

mp

mp

mp

mp

162

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

f

senza sord.

bouchée

f

bouchée

+mf

+mf

f

f

f

171

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

mf

f

f

mf

mf

3

3

3

3

mf

Nikolai Brucher - GERMINI

10
179

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

mp
f
f
fp
mf
f
p

186

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

mp
fp
f
p
f
f
f
mf
f
mf
f
f

194

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

f
p
p
f
f
mp
f
mp

201

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

207

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

213

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

Nikolai Brucher - GERMINI

12
220

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

226

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

lunga

lunga

lunga

lunga

lunga

f

p

f

ff

p

f

ff

p

f

ff

231

Lento ♩ = 54 sord.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

mf

sord.

mf

mf

p

mf

p

mf

mp

239 senza sord.

239 *senza sord.*
C Tpt. 1 *fp* *f* *mp*
C Tpt. 2 *fp* *f* *p*
Hn. *fp* *f* *p*
Tbn. *fp* *f* *p*
Tuba *fp* *f* *p*

Detailed description: This system covers measures 239 to 245. It features five staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The music is in 3/4 time, with a key signature of one flat. The first measure (239) is marked 'senza sord.' and features a dynamic of *fp*. The second measure (240) has dynamics of *f* and *mp*. The third measure (241) has dynamics of *f* and *p*. The fourth measure (242) has dynamics of *f* and *p*. The fifth measure (243) has dynamics of *f* and *p*. The sixth measure (244) has dynamics of *f* and *p*. The seventh measure (245) has dynamics of *f* and *p*. The music is characterized by a melodic line in the trumpets and horns, with a supporting bass line in the trombones and tubas.

246

246
C Tpt. 1 *fp* *f* *mp*
C Tpt. 2 *fp* *f* *p*
Hn. *fp* *f* *p*
Tbn. *fp* *f* *p*
Tuba *fp* *f* *p* *mp*

Detailed description: This system covers measures 246 to 252. It features five staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The music is in 3/4 time, with a key signature of one flat. The first measure (246) is marked *fp*. The second measure (247) has dynamics of *f* and *mp*. The third measure (248) has dynamics of *f* and *p*. The fourth measure (249) has dynamics of *f* and *p*. The fifth measure (250) has dynamics of *f* and *p*. The sixth measure (251) has dynamics of *f* and *p*. The seventh measure (252) has dynamics of *f* and *p*. The music is characterized by a melodic line in the trumpets and horns, with a supporting bass line in the trombones and tubas.

253

253
C Tpt. 1 *p*
C Tpt. 2 *p*
Hn. *mp* *mp*
Tbn. *mp*
Tuba *mp*

Detailed description: This system covers measures 253 to 259. It features five staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The music is in 3/4 time, with a key signature of one flat. The first measure (253) is marked *p*. The second measure (254) has a dynamic of *p*. The third measure (255) has a dynamic of *p*. The fourth measure (256) has a dynamic of *p*. The fifth measure (257) has a dynamic of *p*. The sixth measure (258) has a dynamic of *p*. The seventh measure (259) has a dynamic of *p*. The music is characterized by a melodic line in the trumpets and horns, with a supporting bass line in the trombones and tubas.

Nikolai Brucher - GERMINI

14
260

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

cresc. *ff*
cresc. *ff*
cresc. *ff*
mp *cresc.* *ff* *mf*

266

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

mf *cresc.*
cresc.
cresc.
cresc.

270

Brillante

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

ff 3
ff 3 3
ff 3 3
ff 3 3
ff 3

277

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

p *fp* *f* *p*
p *fp* *f* *p*
p *fp* *f* *p*
p *fp* *f* *mp*
mp *fp* *f* *p*

Detailed description: This system covers measures 277 to 284. It features five staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The music is in 4/4 time. Measures 277-280 are in 4/4, and measures 281-284 are in 3/4. Dynamics include *p*, *fp*, *f*, and *mp*. The Tuba part has a triplet of eighth notes in measure 283.

285

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

fp *p*
f *fp* *p*
f *fp* *p*
f *fp* *mp*
f *fp* *p*

Detailed description: This system covers measures 285 to 291. It features five staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The music is in 4/4 time. Measures 285-290 are in 4/4, and measure 291 is in 3/4. Dynamics include *fp*, *p*, *f*, and *mp*. The Tuba part has a triplet of eighth notes in measure 290.

292

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

f
mp
mp

Detailed description: This system covers measures 292 to 298. It features five staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The music is in 4/4 time. Measures 292-297 are in 4/4, and measure 298 is in 3/4. Dynamics include *f* and *mp*. The Tuba part has a triplet of eighth notes in measure 297.

Nikolai Brucher - GERMINI

16
300

sord.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

mf *mf* *p* *p*

p *mf* *p* *mf* *p*

p *mf* *p* *mf* *p*

Andante $\text{♩} = 68$ *p*

307

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

p *p* *p* *mf*

p

Andante $\text{♩} = 68$ *p*

316

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

mp *mp* *mp* *mp* *mf*

senza sord.

senza sord.

mf

Allegro assai $\bullet = 150$

322

Score for measures 322-325. The score is in 4/4 time and features five parts: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The key signature has two flats. Measure 322: C Tpt. 1 (f), C Tpt. 2 (fp), Hn. (f), Tbn. (f), Tuba (f). Measure 323: C Tpt. 1 (fp), C Tpt. 2 (f), Hn. (mf), Tbn. (mf), Tuba (mf). Measure 324: C Tpt. 1 (fp), C Tpt. 2 (fp), Hn. (mf), Tbn. (mf), Tuba (mf). Measure 325: C Tpt. 1 (fp), C Tpt. 2 (f), Hn. (mf), Tbn. (mf), Tuba (mf).

326

Score for measures 326-329. The score is in 4/4 time and features five parts: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The key signature has two flats. Measure 326: C Tpt. 1 (f), C Tpt. 2 (fp), Hn. (mf), Tbn. (mf), Tuba (mf). Measure 327: C Tpt. 1 (fp), C Tpt. 2 (f), Hn. (mf), Tbn. (mf), Tuba (mf). Measure 328: C Tpt. 1 (f), C Tpt. 2 (fp), Hn. (mf), Tbn. (mf), Tuba (mf). Measure 329: C Tpt. 1 (fp), C Tpt. 2 (f), Hn. (mf), Tbn. (mf), Tuba (mf). Triplet markings are present in measures 328 and 329 for the Hn., Tbn., and Tuba parts.

330

Score for measures 330-333. The score is in 4/4 time and features five parts: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The key signature has two sharps. Measure 330: C Tpt. 1 (f), C Tpt. 2 (mf), Hn. (mf), Tbn. (mf), Tuba (mf). Measure 331: C Tpt. 1 (mf), C Tpt. 2 (mf), Hn. (mf), Tbn. (mf), Tuba (mf). Measure 332: C Tpt. 1 (mf), C Tpt. 2 (mf), Hn. (mf), Tbn. (mf), Tuba (mf). Measure 333: C Tpt. 1 (mf), C Tpt. 2 (mf), Hn. (mf), Tbn. (mf), Tuba (mf).

Nikolai Brucher - GERMINI

18
333

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

336

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

340

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

Nikolai Brucher - GERMINI

344

C Tpt. 1 *f* *fp* *f* *mf*

C Tpt. 2 *fp* *f* *mf*

Hn.

Tbn.

Tuba

347

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

350

C Tpt. 1 *f*

C Tpt. 2 *mf* *f*

Hn. *f*

Tbn. *f*

Tuba *f*

Nikolai Brucher - GERMINI

20
354

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

358

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

362

frull.

frull.

sord.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

368

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

sord.

p

mp

p

372

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

cresc.

f

senza sord.

f

f

f

f

376

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

sord.

p

f

p

Nikolai Brucher - GERMINI

22
382

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

385

poco rit. Poco meno mosso ♩ = 135

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

cresc.

f

mf

390

senza sord.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

mf

Nikolai Brucher - GERMINI

396 senza sord. afrett. -----

C Tpt. 1 *f* *mf cresc.*

C Tpt. 2 *mf cresc.*

Hn. *mf cresc.*

Tbn. *mf cresc.*

Tuba *mf cresc.*

401 Allegro assai ♩ = 150

C Tpt. 1 *ff* *fp* *f* *fp*

C Tpt. 2 *fp* *f* *fp* *f*

Hn. *ff* *mf*

Tbn. *ff* *mf*

Tuba *ff* *mf*

405

C Tpt. 1 *f* *fp* *f* *fp*

C Tpt. 2 *fp* *f* *fp*

Hn. *f* *f* *f* *f*

Tbn. *f* *f* *f* *f*

Tuba *f* *f* *f* *f*

Nikolai Brucher - GERMINI

24
409

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

412

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

415

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

419

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

fp *f* *f* *fp*

mf *mf*

Detailed description: This system covers measures 419 to 422. The C Tpt. 1 part has rests in measures 419 and 421, with sixteenth-note patterns in 420 and 422. The C Tpt. 2 part has sixteenth-note patterns in 419 and 421, and rests in 420 and 422. The Hn., Tbn., and Tuba parts have eighth-note patterns in 419 and 421, and sixteenth-note patterns in 420 and 422. Dynamics include *fp*, *f*, and *mf*.

423

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

f *fp* *f* *mf*

fp *f* *mf*

Detailed description: This system covers measures 423 to 425. The C Tpt. 1 part has rests in 423 and 425, with sixteenth-note patterns in 424 and 425. The C Tpt. 2 part has sixteenth-note patterns in 423 and 425, and rests in 424 and 425. The Hn., Tbn., and Tuba parts have eighth-note patterns in 423 and 425, and sixteenth-note patterns in 424 and 425. Dynamics include *f*, *fp*, and *mf*.

426

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

Detailed description: This system covers measures 426 to 428. The C Tpt. 1 part has sixteenth-note patterns in 426 and 428, and rests in 427. The C Tpt. 2 part has sixteenth-note patterns in 426 and 428, and rests in 427. The Hn., Tbn., and Tuba parts have eighth-note patterns in 426 and 428, and sixteenth-note patterns in 427. Dynamics are not explicitly marked in this system.

Nikolai Brucher - GERMINI

26
429

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

433

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

438

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

Nikolai Brucher - GERMINI

442

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

446

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

450

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

Nikolai Brucher - GERMINI

28
454

frull.

Pesante

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

f *ff* *fp* *ff*

f *ff* *fp* *ff*

f *ff* *fp* *ff*

f *ff* *fp* *ff*

f *ff* *fp* *ff*

ao Maico

Rio Madeira

Quinteto de Metais

Partitura em C

Claudia Caldeira Simões (2006)

Tranquilo com exuberância ♩ ca 60

Musical score for the first system, measures 1-9. The score is for a brass quintet in C major, 3/4 time. The instruments are Trumpet in C 1, Trumpet in C 2, Trumpet in C, Trombone, and Tuba. The tempo is marked 'Tranquilo com exuberância' with a quarter note equal to ca 60. The Tuba part starts with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with accents. The Trombone part has a rest for the first 8 measures, then enters in measure 9 with a melodic line marked *f* and a hairpin crescendo leading to a *ff* dynamic. The trumpet parts have rests throughout this system.

Musical score for the second system, measures 10-14. The score continues for the same instruments. Measures 10-11 show the Tuba and Trombone parts with melodic lines and accents. The Tuba part is marked *f*. The Trombone part has a melodic line with a hairpin crescendo from *f* to *p* in measure 12, followed by a hairpin crescendo back to *f* in measure 13. The trumpet parts have rests throughout this system. The system concludes with a double bar line and a 3/4 time signature.

19 *surd.* *ca 72*

C Tpt. 1 *mp* *ao longe, distante* *f*

C Tpt. 2 *p*

C Tpt.

Tbn. *mp* *mf*

Tba. *mp*

27

C Tpt. 1 *p* *mf*

C Tpt. 2 *mf* *p* *mf*

C Tpt. *frull.* *frull.* *frull.* *mf*

Tbn. *frull. frull.* *p* *mf*

Tba. *mf* *mf*

35

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt. *35*

Tbn. *35* *p*

Tba. *p*

42

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt.

Tbn.

Tba.

cresc. pouco a pouco

cresc. pouco a pouco

p

cresc. pouco a pouco

cresc. pouco a pouco

cresc. pouco a pouco

49

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt.

Tbn.

Tba.

Lento

ff *p súbrit.* *pp*

ff *p súbrit.* *pp*

ff *p súbrit.* *pp*

ff *p súbrit.* *pp*

ff *p súbrit.* *pp*

pp

p

56

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt.

Tbn.

Tba.

p

p

p

pp

p

p

64

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt.

Tbn.

Tba.

70

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt.

Tbn.

Tba.

mp

mp

mp

mf

Solo

mp

78

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt.

Tbn.

Tba.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

86

C Tpt. 1 *f* *pp* *mf*

C Tpt. 2 *f* *pp* *mf* *guia*

C Tpt. *f* *pp* *mf* *guia*

Tbn. *f* *pp* *mf* *guia*

Tba. *f* *pp* *mf* *guia*

93 *ca* 80

C Tpt. 1 *mf* *>*

C Tpt. 2 *mf* *>*

C Tpt. *mf* *>*

Tbn. *mf*

Tba. *f* *Solo* *>*

101

C Tpt. 1 *f* *>*

C Tpt. 2 *f* *>*

C Tpt. *f* *>*

Tbn. *f* *>*

Tba. *f* *>*

109

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt.

Tbn.

Tba.

f

ff

ff

ff

ff

117

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt.

Tbn.

Tba.

f

f

f

f

f

124

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt.

Tbn.

Tba.

mf

mf

mf

mf

mf

p

mf

133 *ca 66*

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt. *Solo*

Tbn.

Tba.

p

141

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt.

Tbn.

Tba.

p

148

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt.

Tbn.

Tba.

*f*súb

*p*súb

*f*súb

*f*súb

*p*súb

*f*súb

*p*súb

154

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt.

Tbn.

Tba.

f

f

f

f

f

160

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt.

Tbn.

Tba.

p^{sub}

p

p

165

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt.

Tbn.

Tba.

f

171

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt.

Tbn.

Tba.

f

f

f

f

176

C Tpt. 1

C Tpt. 2

C Tpt.

Tbn.

Tba.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

cresc. pouco a pouco

fff

fff

fff

fff

fff

cresc. pouco a pouco

cresc. pouco a pouco

cresc. pouco a pouco

fff

Quinteto de Metais No. 1, Op. 7

Luciano Leite Barbosa

Grave ♩ = 42

Trumpet in C 1

Trumpet in C 2

Horn in F

Trombone

Tuba

ppp *p* *mf*

ppp *pp* *mp* *mf*

7

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

f *pp* *p* *mp cresc.*

f *pp* *p* *mp cresc.*

14

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

f *f*

21 *accel.*

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

p cresc. molto

p cresc. molto

p cresc. molto

Piu Mosso (♩ = c. 63)

28

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

con sord.

ff f sfz p f sfz p f

ff f sfz p sfz p

ff f sfz p sfz p

Andante (♩ = c. 76)

34 *rit.*

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

ff senza sord. mf mf

ff mp mf

ff mf

39

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

44

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

49

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

54 *con sord.*

C Tpt. 1 *sfz p* *ff* *mf* *ff*

C Tpt. 2 *mf* *ff* *p* *sfz p* *f p*

Hn. *ff* *p* *sfz p* *f p*

Tbn. *ff* *p* *sfz p* *f p*

Tuba *ff* *sfz p* *mp* *sfz p*

60 *senza sord.* *rit.* *meno mosso* ♩ = 63 *senza sord.*

C Tpt. 1 *mf* *ff* *sfz p* *f* *p*

C Tpt. 2 *sfz p* *f* *f* *p*

Hn. *sfz p* *f* *mf* *p*

Tbn. *sfz p* *f* *f* *p* *f* *sfz p*

Tuba *mp* *f* *f* *p*

66

C Tpt. 1

C Tpt. 2 *f* *sfz p* *f* *mf*

Hn. *f* *sfz p* *f* *mf*

Tbn. *f* *mf*

Tuba

72

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

f *sfz* *p* *f* *mf*

f *sfz* *p* *f*

f *sfz* *p* *f*

f *sfz* *p* *f*

f *sfz* *p* *f*

3 3 3 3 3

Detailed description: This system contains measures 72 through 76. It features five staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The music is in 3/4 time. Measures 72-74 show a melodic line in the trumpets and horns with dynamic markings of *f*, *sfz*, *p*, and *f*. The tuba has a triplet of eighth notes in measures 74-76. Measure 75 has a dynamic marking of *mf*. Measure 76 has dynamic markings of *f*, *sfz*, *p*, and *f*. There are various articulations like accents and slurs throughout.

77

Andante (♩ = c. 76)

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

f *sfz* *p* *f* *ff*

sfz *p* *f* *mf* *f* *ff*

f *sfz* *p* *f*

mf *f*

f *sfz* *p* *f*

6 6 6 6 6 6

Detailed description: This system contains measures 77 through 82. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to approximately 76 beats per minute. The music is in 3/4 time. Measures 77-80 show a melodic line in the trumpets and horns with dynamic markings of *f*, *sfz*, *p*, and *f*. The horn part has sixteenth-note patterns in measures 78-82. The tuba has a melodic line with dynamic markings of *mf* and *f*. Measure 81 has dynamic markings of *ff*. Measure 82 has dynamic markings of *ff*. There are various articulations like accents and slurs throughout.

83

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

f *ff* *ff* *ff*

f *ff* *ff* *ff*

f *ff* *ff* *ff*

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

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

6 6 3 6 3 6

Detailed description: This system contains measures 83 through 86. The music is in 3/4 time. Measures 83-86 show a melodic line in the trumpets and horns with dynamic markings of *f* and *ff*. The horn part has sixteenth-note patterns in measures 83-86. The tuba has a melodic line with dynamic markings of *ff* and *f*. Measure 84 has dynamic markings of *ff*. Measure 85 has dynamic markings of *f* and *ff*. Measure 86 has dynamic markings of *ff*. There are various articulations like accents and slurs throughout.

87

C Tpt. 1 *ff* *mf* *p* *f*

C Tpt. 2 *ff* *f*

Hn. 3 *f*

Tbn. *f*

Tuba *f*

92

C Tpt. 1 *sfz p* *f* *sfz p* *f*

C Tpt. 2 *sfz p* *f* *sfz p* *f*

Hn. 3

Tbn.

Tuba

97

meno mosso ♩ = 63

C Tpt. 1 *sfz p* *f*

C Tpt. 2 *sfz p* *f*

Hn. con sord. 3 *sfz p* *f*

Tbn.

Tuba

rit.

Grave ♩ = 42

102

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

sfz p *ff* *ppp*
sfz p *ff*
sfz p *f* *sfz p* *ff* *ppp*
sfz p *ff*
f *p*

senza sord.
ppp

Detailed description: This system contains measures 102 through 106. It features five staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The music is in 2/4 time and marked 'Grave' with a tempo of ♩ = 42. A 'rit.' (ritardando) instruction is present above the staff. Dynamics include *sfz p*, *ff*, *ppp*, *f*, and *p*. The Horn part includes the instruction 'senza sord.' (without mutes). Measure 102 has a '3' above a triplet of notes in the Horn part.

107

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

p *mf* *f*
pp *mp* *mf* *f* *pp*

Detailed description: This system contains measures 107 through 113. It features five staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The music is in 2/4 time. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, *pp*, and *mp*. The Horn part has a crescendo leading to *f* and then a decrescendo to *pp*.

114

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

pp *p* *mp cresc.*
p *mp cresc.*

Detailed description: This system contains measures 114 through 119. It features five staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The music is in 2/4 time. Dynamics include *pp*, *p*, and *mp cresc.* (mezzo-piano crescendo). The Horn part has a crescendo leading to *mp cresc.*

120 *accel.*

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

127

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

133 $\text{♩} = 63$ *con sord.* *rit.*

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

Andante (♩ = c. 76)

138 *senza sord.*

C Tpt. 1 *mf* *6*

C Tpt. 2 *mf* *6*

Hn. *mf*

Tbn. *mf*

Tuba *mf*

142

C Tpt. 1 *f* *6* *mp* *f* *ff*

C Tpt. 2 *f* *mf* *mp* *f* *ff*

Hn. *f* *mf* *mp* *f*

Tbn. *mp* *mf* *f* *ff*

Tuba *f* *mf* *f* *ff*

147

C Tpt. 1 *ff*

C Tpt. 2 *ff* *ff*

Hn. *ff* *ff*

Tbn. *ff* *ff*

Tuba *sfz p* *ff* *sfz p* *ff*

151

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

sfz p *ff* *sfz p* *ff* *sfz p*

ff *mf* *ff* *mf* *ff*

Measures 151-155. The score features five staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The music is in 2/4 time and consists of five measures. The key signature has one sharp (F#). The first measure starts with a dynamic of *sfz p*. The second measure has a dynamic of *ff*. The third measure returns to *sfz p*. The fourth measure has a dynamic of *ff*. The fifth measure has a dynamic of *sfz p*. The Tuba part has dynamics of *mf* and *ff* in the fourth and fifth measures respectively.

156

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

ff *sfz p* *ff* *mf* *ff*

mf *ff* *p* *sfz p* *f p*

ff *p* *sfz p* *f p*

ff *p* *sfz p* *f p*

ff *sfz p* *mp* *sfz p*

con sord.

Measures 156-161. The score features five staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The music is in 2/4 time and consists of six measures. The key signature has one sharp (F#). The first measure starts with a dynamic of *ff*. The second measure has a dynamic of *sfz p*. The third measure has a dynamic of *ff*. The fourth measure has a dynamic of *mf*. The fifth measure has a dynamic of *ff*. The sixth measure has a dynamic of *ff*. The Tuba part has dynamics of *ff*, *p*, *sfz p*, *f p*, and *sfz p* in measures 156-161 respectively. The instruction "con sord." is written above the C Tpt. 1 staff in measure 156.

162

C Tpt. 1
C Tpt. 2
Hn.
Tbn.
Tuba

mf *ff* *f* *sfz p* *fff*

sfz p *ff* *sfz p* *fff*

sfz p *ff* *sfz p* *fff*

sfz p *ff* *sfz p* *fff*

mp *ff* *mp* *fff*

senza sord.

Measures 162-167. The score features five staves: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The music is in 2/4 time and consists of six measures. The key signature has one sharp (F#). The first measure starts with a dynamic of *mf*. The second measure has a dynamic of *ff*. The third measure has a dynamic of *f*. The fourth measure has a dynamic of *sfz p*. The fifth measure has a dynamic of *fff*. The sixth measure has a dynamic of *fff*. The Tuba part has dynamics of *mp*, *ff*, *mp*, and *fff* in measures 162-167 respectively. The instruction "senza sord." is written above the C Tpt. 1 staff in measure 162.