

**Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes**

MAURO DOMENECH

**MÚSICA DE CÂMARA NA FORMAÇÃO
DO MÚSICO PROFISSIONAL: ASPECTOS PEDAGÓGICOS,
ESCOLHA E ADAPTAÇÃO DE SEU REPERTÓRIO**

**São Paulo
2018**

MAURO DOMENECH

**MÚSICA DE CÂMARA NA FORMAÇÃO
DO MÚSICO PROFISSIONAL: ASPECTOS PEDAGÓGICOS,
ESCOLHA E ADAPTAÇÃO DE SEU REPERTÓRIO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho” como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Música. Linha
de Pesquisa: Epistemologia e práxis do processo
criativo.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Marta Rodrigues
Raymundo

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

D668m	Domenech, Mauro, Música de câmara na formação do músico profissional: aspectos pedagógicos, escolha e adaptação de seu repertório / Mauro Domenech. - São Paulo, 2018. 174 f. : il. color. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sonia Marta Rodrigues Raymundo. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. 1. Música de câmara. 2. Música - Instrução e estudo. 3. Performance musical. I. Raymundo, Sonia Marta Rodrigues. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 785
-------	--

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

MAURO DOMENECH

**MÚSICA DE CÂMARA NA FORMAÇÃO
DO MÚSICO PROFISSIONAL: ASPECTOS PEDAGÓGICOS,
ESCOLHA E ADAPTAÇÃO DE SEU REPERTÓRIO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Linha de Pesquisa: Epistemologia e práxis do processo criativo.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Marta Rodrigues Raymundo

Presidente: _____
Prof^ª. Dr^ª. Sonia Marta Rodrigues Raymundo
UFG/IA-UNESP
Orientadora – Presidente da Banca

Membro: _____
Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi
IAR-UNICAMP

Membro: _____
Prof^ª. Dr^ª. Gisela Gomes Pupo Nogueira
IA-UNESP

São Paulo, SP – 30 de julho de 2018.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente à pessoa que mais colaborou na feitura deste trabalho que foi minha orientadora, prof^a Sonia Ray, pelas suas orientações metodológicas e técnicas, pela paciência e pelas palavras de incentivo.

À prof^a Valerie Albright, que me incentivou a iniciar o mestrado e que colaborou sempre ao longo dele, especialmente no estágio docência.

A todos os professores do curso de mestrado, pois todos colaboraram diretamente nas decisões e estudos que resultaram neste trabalho. Prof^a Sonia Albano, que me introduziu à visão da interdisciplinaridade aplicada ao ensino da música e que me ajudou na escolha do tema e metodologia desta dissertação. Prof^a Yara Caznok, que me possibilitou aprofundar o estudo sobre análise musical. Prof^a Sonia Ray, que na sua disciplina, me possibilitou a oportunidade de discutir e estudar de forma prática suas propostas de pedagogia da performance musical. Prof. Flávio Apro, que me introduziu na discussão da fenomenologia diretamente aplicada à música, especialmente à interpretação musical. Professores Nahim Marum e Ricardo Kubala, com quem tive a oportunidade de estudar e discutir o repertório de câmara na música instrumental dos séculos XX e XXI. E prof. Luiz Amato, que me possibilitou estudar e discutir as práticas interpretativas dos períodos clássico e romântico. Agradeço também aos colegas de todas essas turmas pelo incentivo e as discussões sobre os assuntos deste trabalho.

Ao prof. Henrique Autran Dourado, meu eterno *guru*, que foi muito importante na minha entrada na EMMSP. E nesta instituição, cabe um agradecimento especial aos professores Paulo Porto Alegre, Daniel Murray, Rosana Civile, Fernando Cordella, Miriam Braga Heimann e a todos os outros colegas e colaboradores que agradeço na figura do seu diretor, o compositor e professor Antonio Ribeiro, figura humana singular a quem sou especialmente grato. Ainda na EMMSP, o maior agradecimento de todos aos meus alunos, batalhadores incansáveis na árdua missão de dar continuidade à nossa vida musical, o que eles fazem com grande respeito, sacrifício, dedicação e amor.

À minha família querida, Eliane Ribeiro Malaquias, Cíntia Domenech, Fernanda Domenech, Rafael Freitas e Fernanda Marega. À minha mãe, dona Lourdes. E finalmente ao meu maior e eterno inspirador, diário, na música e na vida, meu saudoso pai Antonio Domenech.

RESUMO

Este trabalho discute a música de câmara na formação do músico profissional, seus aspectos pedagógicos, a escolha e adaptação de seu repertório. Apresenta a prática da música de câmara como parte fundamental na formação do músico (instrumentista/cantor), com suas peculiaridades e características na educação musical, especialmente em relação à interpretação musical, às práticas de conjunto e à preparação para a performance. A metodologia consistiu em um estudo de caso de uma instituição de ensino profissionalizante representativa nacionalmente, situada na cidade de São Paulo, a Escola Municipal de Música de São Paulo – EMMSP, onde o pesquisador é professor de música de câmara. Envolveu coleta de dados de fontes disponíveis *online* e publicações, com aplicação do método teórico-reflexivo, implicando em revisão de literatura e estudo da estrutura pedagógica relacionada à disciplina música de câmara. O trabalho está organizado em três partes. Na primeira, apresenta-se uma revisão de literatura, discutindo o estado atual da questão no meio acadêmico. Na segunda, parte discute-se a função pedagógica da música de câmara enquanto disciplina na escola de formação profissional e faz-se uma proposta de metodologia para esta disciplina. Na terceira, discute-se a escolha e adaptação do repertório didaticamente orientado à disciplina, a disponibilidade de partituras e aplicabilidade da transcrição na adequação deste repertório em função da realidade cotidiana do professor.

Palavras-chave: música de câmara; preparação para a performance musical; escolha e adaptação de repertório; formação profissional do músico.

ABSTRACT

This work discusses chamber music in the development of the professional musician, its pedagogical aspects and the choice and adaptation of its repertoire. The study presents the practice of chamber music as a fundamental part in the musician's training (instrumentalist/singer) as well as its peculiarities and characteristics in musical education, especially as relative to musical interpretation, group practice and the preparation for performance. The methodology consists of a case study of a representative vocational training institution, located in the city of São Paulo, the Municipal School of Music of São Paulo – EMMSP, where the author of this study is a chamber music teacher. The research involved the collection of data from online sources and printed material, with application of the theoretical-reflexive method involving literature review and study of the pedagogical structure as related to the chamber music class. The work is organized in three parts. The first presents a literature review and a discussion of the state of the art in the academic environment. The second discusses the pedagogical function of chamber music as a discipline in the curriculum of the school and the proposed methodology in the class. The third discusses the choice and adaptation of the repertoire for use in the class, the availability of scores and the applicability of transcription for use in the daily routine of the teacher.

Keywords: chamber music; preparation for musical performance; choice and adaptation of repertoire; development of the professional musician.

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo n. 1: Exercício de calibragem de temperamento, página 1.....	61
Exemplo n. 2: Exercício de calibragem de temperamento, página 2.....	62
Exemplo n. 3: Exemplo de melodia de difícil execução – <i>Romanza</i>	80
Exemplo n. 4: Redução original para piano (c.1-10) do acompanhamento – <i>Romanza</i>	82
Exemplo n. 5: Parte do piano na redução para sexteto (c.1-8) – <i>Romanza</i>	82
Exemplo n. 6: Parte da flauta na redução para sexteto (c.1-16) – <i>Romanza</i>	83
Exemplo n. 7: Parte do contrabaixo na redução para sexteto (c.1-17) – <i>Romanza</i>	83
Exemplo n. 8: Parte do trompete na redução para sexteto (c.1-18) – <i>Romanza</i>	84
Exemplo n. 9: Parte da trompa na redução para sexteto (c.1-35) – <i>Romanza</i>	84
Exemplo n. 10: Partitura da redução para sexteto (c. 1-23) – <i>Romanza</i>	86
Exemplos n. 11 e n.12: Manuscritos com erro no compasso 20 – Divertimento.....	92
Exemplo n. 13: Indicação de Lá bemol no Oboé 1 – Divertimento.....	93
Exemplo n. 14: Indicação de Lá natural no Oboé no arranjo de Perry – Divertimento.....	93
Exemplo n. 15: Perry com nota acrescentada no c. 58, segundo acorde – Divertimento.....	94
Exemplo n. 16: Nossa transcrição fiel ao Manuscrito no c. 58 – Divertimento.....	94
Exemplo n. 17: Ligaduras diferentes Oboé 1 compassos 13, 14 e 17 – Divertimento.....	97
Exemplo n. 18: Ligaduras diferentes, compassos 13, 14 e 17 Oboé 2 – Divertimento.....	97
Exemplo n. 19: Ligaduras diferentes nos Oboés no compasso 47 – Divertimento.....	98
Exemplo n. 20: Processo de transcrição do Divertimento, c. 1-30.....	99
Exemplo n. 21: Resultado da transcrição para sexteto, c. 1-30 – Divertimento.....	100
Exemplo n. 22: Simulação de improvisação c.17 – <i>Beale Street Blues</i>	104
Exemplo n. 23: Edição de 1919 – <i>Beale Street Blues</i>	105
Exemplo n. 24: Figura rítmico melódica de Armstrong em Henderson – <i>Beale Street Blues</i> ..	106
Exemplo n. 25: Figura <i>tutti</i> em tercinas de Armstrong em Henderson – <i>Beale Street Blues</i>	106

LISTA DE FIGURAS

Figura n. 1: Sumário do guia bibliográfico de John Baron.....	27
Figura n. 2: Sumário do guia bibliográfico de John Baron, continuação.....	27
Figura n. 3: Notação expressiva de Walter Bianchi, em vermelho (LIMA, 2015, p. 34).....	41
Figura n. 4: Notação expressiva de Walter Bianchi, em vermelho (LIMA, 2015, p. 62).....	42
Figura n. 5: Gráfico de dinâmica expressiva (BADURA-SKODA, 2010, p. 292).....	45
Figura n. 6: Proposta de metodologia para a disciplina música de câmara.....	50
Figura n. 7: Decreto de 2002 que regulamenta o funcionamento da EMMSP.....	66
Figura n. 8: Missão da EMMSP expressa no site da instituição.....	66
Figura n. 9: Cabeçalho da primeira edição, redução para piano e tuba – <i>Romanza</i>	77
Figura n. 10: Indicação de instrumento solista opcional – <i>Romanza</i>	80
Figura n. 11: Autoria indicada no frontispício do manuscrito – Divertimento.....	91
Figura n. 12: Serpentão (fonte: GROVE Music Online).....	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 REVISÃO DE LITERATURA	15
1.1 O conceito de música de câmara	16
1.2 Comunicabilidade e formas de organização na prática em conjunto	19
1.3 A performance em grupo de câmara	22
1.4 Estudos sobre repertório de música de câmara.....	23
1.5 Intersecção da prática música de câmara com o estudo do instrumento	25
CAPÍTULO 2 ASPECTOS PEDAGÓGICOS DA MÚSICA DE CÂMARA	28
2.1 Práticas Interpretativas na Aula de Música de Câmara	31
2.1.1 Escolhas Interpretativas	32
2.1.2 Ferramentas da Interpretação Musical	36
2.2 Questões de Conjunto na Música de Câmara	46
CAPÍTULO 3 ESCOLHA E ADAPTAÇÕES DO REPERTÓRIO APLICADO À DISCIPLINA MÚSICA DE CÂMARA	64
3.1 A reelaboração de repertório	67
3.2 Exemplos de transcrições	76
3.2.1 <i>Romanza</i>	77
3.2.2 <i>Divertimento</i>	87
3.2.3 <i>Beale Street Blues</i>	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	110
ANEXO I SUGESTÃO DE LEITURA	118
ANEXO II TABELA DE RECITAIS PESQUISADOS – REPERTÓRIO	121
ANEXO III PARTITURAS COMPLETAS	128

INTRODUÇÃO

A motivação desta pesquisa nasceu da intenção de investigar mais detalhadamente problemas cotidianos no exercício da minha função de professor de música de câmara. As questões relativas à disciplina música de câmara na escola de formação musical profissionalizante surgiram dentro desta intenção de forma natural e geraram outras, como: qual a função da música de câmara dentro da grade curricular, que problemas outros professores enfrentam na sua prática pedagógica e institucional diária e de que forma poder-se-ia caminhar em direção à solução de eventuais problemas com o repertório da disciplina. O estudo de critérios de escolha e de reelaboração de obras despontaram como um caminho metodológico a ser considerado. Assim, a metodologia incluiu uma breve revisão de literatura, um estudo sobre a estrutura da Escola Municipal de Música de São Paulo – EMMSP e um estudo de caso da minha atuação como professor de música de câmara nesta instituição de ensino, por meio de análise de programas de recitais e identificação e análise de repertório e processos de adaptação instrumental.

O objetivo geral da pesquisa é discutir a função da disciplina música de câmara na formação do músico profissional da área clássica (ou de concerto) e, em função dela, estudar os aspectos pedagógicos da disciplina e os parâmetros técnicos, ético e didáticos envolvidos no processo de escolha e adaptação do repertório de câmara didaticamente orientado.

O trabalho discute de que forma a música de câmara contribui na formação do músico profissional, pois diferentemente do que acontece na aula de instrumento, avalia-se de antemão que a disciplina Música de Câmara não tem, dentro das propostas pedagógicas das escolas de música, o objetivo direto de formar cameristas, mas é uma das ferramentas usadas no processo geral de formação do músico. Esse viés pedagógico da prática da música de câmara tem impacto direto na escolha e aplicação do repertório utilizado na disciplina. Diferentemente da aula de instrumento, onde o estudante (de violino, por exemplo) que tem pretensões de se tornar um músico profissional em uma orquestra sinfônica tem o repertório a ser estudado definido pelas exigências da audição de admissão e pelo repertório executado nas orquestras, na disciplina música de câmara, o repertório é didaticamente escolhido e visa à formação geral do instrumentista. No caso do exemplo do violinista de orquestra, as competências musicais que ele trabalha e desenvolve nas aulas de música de câmara serão diretamente aplicadas na sua atuação na orquestra e no repertório desta. Portanto, o repertório

trabalhado nas aulas de música de câmara tem sua aplicação pedagógica na formação do músico como um todo, não sendo objetivo da disciplina o estudo em si das obras abordadas em aula, as quais o aluno poderá talvez nunca vir a tocar profissionalmente em concertos nem em audições.

Considerando-se essa perspectiva da prática pedagógica da música de câmara e a importância das questões relativas ao seu repertório, o trabalho está estruturado em três capítulos. O primeiro, revisa trabalhos relativos ao assunto música de câmara e aos conceitos envolvidos nela, na intenção de determinar o estado atual da questão e por meio dessa análise determinar o que cabe a esta pesquisa aprofundar e colocar em discussão. São referenciados especialmente os trabalhos de John Baron (1998), Campanhã e Torchia (1978) e Christina Bashford (2001), relativos ao conceito de música de câmara, Elaine Goodman (2002), Davidson e King (2004), Clarke (2002) e Leonardo Kaminski (2017), relativos à comunicabilidade em grupo musical, além de Sonia Ray (2005) e Kaminski (2017), sobre performance e sua preparação. Sobre repertório de câmara, discutem-se os trabalhos de Sylvestre (2007), Mello (2015), Salgado (2015), Borusch (2008), Schmeling (2003), Berger (2001), Keller (2011), Radice (2012), Tovey (1989) e Cobbett (1929 e 1963).

No segundo capítulo, discute-se a aplicação pedagógica da prática de música de câmara. Nele é tratado como a disciplina música de câmara contribui na formação do instrumentista, ou seja, as formas como esta aula contribui na construção do saber e da capacitação de performance do músico em formação. Parte-se da prerrogativa de que, dentro de uma instituição escolar de música, cada disciplina cumpre funções específicas e complementares. Que o desenvolvimento da parte técnica é trabalhada mais diretamente na aula de instrumento, a parte de percepção e leitura é trabalhada na chamada aula de teoria e as outras questões mais teóricas são tratadas na aula de história, harmonia, contraponto, etc. Dentro dessa perspectiva e considerando que a aula de música de câmara consiste da preparação para performance de uma obra musical de forma assistida por um professor, este segundo capítulo se dedica à discussão de assuntos mais fundamentalmente relacionados à disciplina música de câmara, quais sejam, as práticas interpretativas e a adequação destas práticas a cada estilo musical, as questões técnicas, perceptivas e cognitivas da atuação em conjunto de câmara e a performance em grupo de câmara. Neste segundo capítulo, as principais referências são Flávio Apro (2004), Sonia Albano de Lima (2015), Clive Brown (1999) e a dupla Eva e Paul Badura-Skoda (2010) em trabalhos que tratam de interpretação e

das práticas interpretativas e David Waterman (2003) e Sergio Nirenberg (1995) sobre as questões práticas de conjunto.

No terceiro capítulo, discutem-se a escolha e a aplicabilidade prática do repertório camerístico didaticamente orientado. É discutida uma metodologia de escolha e aplicação pedagógica do repertório, considerando-se a realidade da instituição de ensino estudada, procurando-se, no entanto, indicar opções acessíveis ao professor brasileiro em geral. O repertório é discutido por meio da experiência do pesquisador como professor da EMMSP e das discussões traçadas nos dois capítulos anteriores. Este capítulo discute, ainda, como objetivo específico, a necessidade, a oportunidade, os critérios e os processos de adaptação instrumental de obras musicais que se destinam a tal aplicação pedagógica. Todos os exemplos deste capítulo foram trabalhados pelo pesquisador na EMMSP com turmas de música de câmara e foram escolhidos por servirem de exemplo de vários desafios de ordem prática que o professor enfrenta e de discussão das soluções encontradas no estudo de caso.

CAPÍTULO I

REVISÃO DE LITERATURA

A música de câmara proporcionou um meio de compartilhar — reunindo a parte de cada um com o todo e, ao mesmo tempo, mantendo o que precisa ser mantido da identidade individual — e essa era uma parte essencial da democratização da Europa. (BARON, 1998, p. 441) ¹

¹Tradução nossa: “Chamber music has provided a means for sharing — bleeding one’s part with the whole and at the same time retaining how worthwhile identity — and that was an essential part of the democratization of Europe”.

Este capítulo apresenta inicialmente uma revisão de literatura sobre música de câmara, incluindo conceitos, repertório e suas aplicações, de forma a elucidar o atual estado da questão. São discutidos estudos sobre a prática da música de câmara, procurando determinar as formas como essa prática pode contribuir para a formação profissional do músico clássico. Nesta revisão de literatura foram consultados livros, teses, dissertações e artigos que tratam diretamente de música de câmara ou de algum de seus aspectos.

1.1 O CONCEITO DE MÚSICA DE CÂMARA

O termo música de câmara (em alemão *Kammermusik*, em francês *la musique de la chambre*, em italiano *musica da camera* ou *musica per camera*, e em latim moderno *musica cameralis*) foi usado pela primeira vez em meados do século XVI. “Nicola Vicentino, o primeiro a mencionar o termo (em sua *L’Antica Musica* [Roma: 1555]), afirmou que a música de câmara (o *madrigal* italiano e a *chanson* francesa) tinha sutilezas de expressão musical evitadas na música sacra” (BARON, 1998, p. 1).² Mas como é apresentado por Campanhã e Torchia (1978, p. 1), tanto a prática da música em pequenas formações quanto a prática da música em casa, não ligada a rituais na igreja nem à dramaturgia, que são alguns dos parâmetros que vão inicialmente levar a se denominar como música de câmara um evento musical, estiveram anteriormente em uso em outras ocasiões ao que esses autores denominam ‘antecedentes’ dizendo, por exemplo, que na antiguidade, I a.C., a música de câmara em sua forma primitiva já fazia parte das reuniões aristocráticas do império romano, citando que “a esposa de Plínio cantava versos compostos por seu esposo, fazendo-se acompanhar da lira” e que “a música vocal e instrumental fazia parte da educação da juventude”. (CAMPANHÃ e TORCHIA, 1978, p. 1)

Christina Bashford (2001, p. 434), quando define o uso corrente da ideia do que seja música de câmara, estabelece como parâmetros que ela é uma música escrita para um pequeno grupo instrumental, que cada parte é executada por único músico e que ela é destinada à performance em ambiente privado com ou sem público, ou em público em pequenas salas de concerto. Acrescenta que o termo implica essencialmente em intimidade, em uma música composta e tocada como um fim em si mesma. E destaca como elemento mais importante da música de câmara o prazer social e musical dos músicos em tocar juntos.

²Tradução nossa “Nicola Vicentino, the first to mention the term (in his *L’Antica Musica* [Rome: 1555]), stated that chamber music (the Italian madrigal and French chanson) had subtleties of musical expression avoided in church music. [...]”

John Baron (1998, p. 6)³ – salientando que seu estudo é sobre a música que foi composta como música de câmara e também sobre a música que numa situação de performance diferente da original é tocada como música de câmara – circunscreve a discussão à música clássica ocidental Europeia e seus afluentes na América do Norte, excetuando assim a música étnica, e estabelece o que ele chama de os cinco ingredientes básicos que, quando reunidos, constituem a música de câmara: 1) Música de câmara é música instrumental; 2) Música de câmara é música de conjunto, ou seja, música para dois ou mais intérpretes; 3) Música de câmara é solista, ou seja, dois músicos não tocam a mesma música (partes) ao mesmo tempo; 4) O propósito da música é estabelecer um conjunto sério, não a exibição virtuosística de um membro do conjunto (embora este último, muitas vezes, se insira na música de câmara); e 5) A principal característica de qualquer música de câmara é a sua intimidade, explícita ou implícita.

Pode-se extrair do cruzamento dessas análises os elementos norteadores da ideia de música de câmara, que servirá ao presente trabalho, porém limitar a ideia desta à música em grupo e à música instrumental são dois pontos controversos que precisam ser melhor discutidos.

John Baron é enfático em relação à ideia de a música de câmara ser aquela executada por dois ou mais músicos.

Um elemento importante na música de câmara é o compartilhamento da experiência entre dois ou mais músicos. Cada músico preserva sua identidade enquanto contribui para o todo. A música para um intérprete não tem esse elemento, e mesmo que todos os outros ingredientes da música de câmara estejam presentes, ela não pode ser chamada de música de câmara. Assim, uma *partita* para violino solo de Bach ou uma *sonata* para piano de Mozart não é música de câmara. (BARON, 1998, p. 8)⁴

O mesmo autor afirmando que a música de câmara é instrumental detalha, no entanto, seu ponto de vista de que “música de câmara é música instrumental que envolve vozes apenas na medida em que elas são tratadas como instrumentos”⁵ (BARON, 1998, p. 8). Que nos séculos XVII e XVIII existem muitas composições para vozes, acompanhadas ou não por

3 There are five basic ingredients that, taken together, constitute chamber music. 1) Chamber music is instrumental music. 2) chamber music is ensemble music, i.e., music for two or more performances. 3) chamber music is solistic, i.e., no two players play the same music at the same time. 4) The purpose of music is to provide serious ensemble, not the virtuosic display of one member of the ensemble (though the latter often intrudes in chamber music). 5) The core feature of any chamber music is its overt or implied intimacy.

4 Tradução nossa: An important element in chamber music is the sharing of the experience among two or more players. Each player preserves his/her identity while contributing to the whole. Music for one performer alone lacks this element, and even if all the other ingredients are there for chamber music, it cannot be called chamber music. Thus a solo *partita* for violin alone by Bach or a Mozart piano *sonata* is not chamber music.

5 Tradução nossa: Chamber music is instrumental music that involves voices only in so far as they are treated as instruments.

instrumentos (as cantatas de câmara) e que nos XIX e XX os *Lieder* e outras canções são incluídas em música de câmara nos textos de muitos críticos.⁶ (BARON, 1998, p. 6)

Christina Bashford, apesar de também apontar estes dois elementos – grupal e instrumental – como característicos do uso corrente do termo música de câmara, amplia esse limite de compreensão incluindo a música solo e a música que inclui vozes desde que esta esteja dentro das outras características que definem a música de câmara.

Limitar o termo ao repertório instrumental de conjuntos, por exemplo, é excluir trabalhos híbridos como *Der Hirt auf dem Felsen*, de Schubert, e *On Wenlock Edge*, de Vaughan Williams, e ignorar tais gêneros vocais como os madrigais do século XVI e os *lieder* do século XIX que compartilham muitas das características da música de câmara. Da mesma forma, embora a música de câmara seja frequentemente definida como envolvendo dois ou mais músicos, muito do repertório solo, como a música renascentista para alaúde, as sonatas e partitas para violino e as suítes para violoncelo de Bach e várias sonatas para piano de Beethoven preenchem muitas das funções e condições da música de câmara. (BASHFORD, 2001, p. 434)⁷

No ambiente escolar, especialmente se considerado o âmbito da disciplina música de câmara, a característica grupal ganha relevância quando se discute sobre esta, sendo as questões de conjunto uma das mais destacadas nos estudos que tratam do assunto. Enquanto o repertório solo é mais estudado dentro da aula de cada instrumento.

A música de câmara ser uma arte com um fim em si mesma, *per se*, sendo ela mesma sua *raison d'être*, e de natureza íntima, parece ponto pacífico. Outra ressalva importante, no entanto, é que modernamente esta música, sem perder o caráter intimista da composição, tem sua performance, ocasionalmente, também, para grandes públicos, fazendo uso inclusive de meios eletrônicos de amplificação de som. Dessa forma, considerar sua destinação unicamente aos espaços pequenos é uma ideia ultrapassada, passando esta a ser uma opção de performance e não mais a regra.

Os autores citados neste capítulo têm como escopo de estudo a música clássica

⁶No século XX esta abordagem da voz se torna ainda mais presente como ressalta Mestrinho (2007, p. 23) “Várias obras do século XX apresentam a voz em formações de câmara atuando independente de um apoio harmônico e totalmente inserida no contexto do grupo. Pode-se citar como exemplo *Ten Blake Songs* (1957) de R. Vaughan Williams (para voz e oboé), *Le Marteau sans Maître* (1953/55) de Pierre Boulez (para voz, flauta, viola, violão, vibrafone, xilorimba e percussões) e *Madrigals* (1965/69) de George Crumb (para voz em formações variadas com dois ou mais instrumentos).”

⁷ Tradução nossa: To limit the term to instrumental ensemble repertory, for example, is to exclude such hybrid works as Schubert's *Der Hirt auf dem Felsen* and Vaughan Williams's *On Wenlock Edge* and to bypass such vocal genres as 16th-century madrigals and 19th-century lieder which share many of the characteristics of chamber music. Similarly, although chamber music is often defined as involving two or more players, much solo repertory such as Renaissance lute music, Bach's violin sonatas and partitas and cello suites and several of Beethoven's piano sonatas fulfils many of the functions and conditions of chamber music.

ocidental e será considerado neste trabalho quando se fala em repertório, usando esta mesma diretriz, que a prática sistemática envolvendo composição e performance de um repertório de música de câmara se inicia em meados do séc. XVI⁸ e se firma do séc. XVII em diante. Sendo este também o repertório que interessa nesta pesquisa, por ser o repertório que está presente hegemonicamente nas salas de concerto, sendo em razão disso, também, o utilizado preponderantemente na formação profissional dos alunos de música.

Para finalizar este breve estudo do conceito música de câmara é de especial importância para esta pesquisa – por ela tratar das aplicações pedagógicas da música de câmara e das eventuais necessidades de adaptações do seu repertório – como John Baron trata em seu estudo o conceito de música de câmara, englobando tanto o repertório originalmente pensado como música de câmara quanto aquele instado a essa categoria pelas situações de performance posteriores.

O desenvolvimento da música de câmara de meados do século XVI até o presente é contínuo e em curso. Ao longo deste período existe um tipo de música que compartilha elementos comuns que incluem além das notas visíveis no manuscrito ou páginas impressas situações comuns de performance. A performance íntima desta música é uma das suas principais características (alguns diriam *a principal*). Algumas músicas não foram escritas como música de câmara, isto é, foram escritas para a igreja ou a performance ao ar livre, o que não é íntimo, mas ao longo dos anos ela tornou-se música de câmara porque numa performance mais moderna é íntima. Ela pôde tornar-se íntima e música de câmara mais tarde porque a princípio compartilha outras características com a música originalmente concebida como música de câmara: é instrumental, é de conjunto, é solista para cada uma das partes, e é música de arte séria. (BARON, 1998, p. 439-40)⁹

1.2 COMUNICABILIDADE E FORMAS DE ORGANIZAÇÃO DA PRÁTICA EM CONJUNTO

Questões de comunicabilidade e organização na prática em conjuntos pequenos são

⁸Tradução nossa: The term was first used in the middle 16th century to denote soft vocal ensemble music performed in a noble person's private palace, as distinct from full or loud vocal ensemble music performed in church. (BARON, 1998, p. 1)

⁹Tradução nossa: The development of chamber music from the mid-16th century to the present is continuous and on-going. Throughout this period there is a body of music which shares common elements that include, besides the visible notes on the manuscript or printed pages, common performance situations. The intimate performance of this music is one of its primary (some would say *the primary*) characteristics. Some music was not written as chamber music, that is, was written for church or outdoor performance which is anything but intimate, but over the years it has become chamber music because more modern performance is intimate. It can become intimate and chamber music later because from the start it shares other characteristics with music originally intended as chamber music: it is instrumental, it is ensemble, it is solo for each part and it is serious art music. (BARON, 1998, p. 439-40)

tratadas em vários trabalhos, como o de Elaine Goodman (GOODMAN, 2002, p. 152-165), que trata da interação musical e social existente entre os membros de um grupo de câmara na seguinte classificação: a coordenação, a comunicação e o papel de fatores individuais e sociais. Tratando da necessidade de um conjunto musical tocar junto, estabelecendo uma pulsação interna que seja comum aos integrantes do grupo, a autora estabelece dois tipos de ação na coordenação do tempo: as habilidades de antecipação e reação às ações dos outros membros do grupo. Identifica, ainda, dois procedimentos que os indivíduos de um grupo usam para se manter em tempo com os outros integrantes do grupo: o ‘caçar’ que acontece quando o músico segue o outro como um caçador que mira sua presa e a ‘interação’ onde há um ajuste mútuo, ou cooperação, havendo troca constante de papéis na liderança do grupo, trocas estas determinadas pelo texto musical.

O músico em um grupo musical desempenha um papel semelhante ao do ator em um drama. O ator desenvolve seu personagem por conta própria, mas quando o personagem entra em contato com os outros na peça, ele muda, não apenas pelo ritmo e nas deixas das falas. Assim como os atores moldam e ajustam seus personagens um ao outro desempenhando seu papel e assistindo aos personagens dos outros atores, o mesmo acontece com os músicos em performance de grupo. No entanto, os atores nunca perdem de vista seu próprio personagem, de modo que o drama é ao mesmo tempo definido por cada ator, assim como a combinação dos atores. O mesmo é verdadeiro na música de conjunto, pois cada músico imprime no conjunto sua própria identidade, mas também tenta se misturar com o grupo. (GOODMAN, 2002, p. 159)¹⁰

Davidson e King (2004) apontam que os integrantes de um grupo de câmara precisam ter habilidade de decifrar o que acontece, individualmente e no conjunto, durante a execução musical para que haja fluência no discurso. A utilização dos canais de comunicação visual e aural contribui para que essa fluência musical ocorra.

Elaine Goodman salienta que, na prática musical em grupo, a concentração individual do músico é dividida entre o monitoramento do som produzido por si e a atenção ao som produzido pelo restante do grupo. Como resultado disso, ajustes finos são feitos conscientemente e inconscientemente para o equilíbrio sonoro. A autora conclui que “a comunicação aural (ser capaz de ouvir um ao outro) é mais importante do que a comunicação visual (ser capaz de ver um ao outro).

10 Tradução nossa: The performer in a music ensemble plays a role similar to that of the actor in a drama. An actor develops a sense of character on his or her own, but when the character comes into contact with others in the play, it changes, not least through the pacing and delivery of lines. Just as actors mould and adjust their characters to one another by playing up to and playing off each other's parts, so do musicians in ensemble performance. However, actors never lose sight of their own character, so the drama is at once defined by each actor as well as the combination of actors. The same is true in ensemble music, for each musician stamps the ensemble with his or her own identity, but also tries to blend in with the group.

Pelo simples fato de que nós ouvimos a música – nós não a vemos.” (GOODMAN, 2002, p. 156)¹¹.

Autores como Clarke (2002, p. 66) destacam, também, a grande importância da comunicação visual na performance em grupo, afirmando “O movimento e o corpo humano são particularmente significativos para esse conjunto complexo de relações por diversas razões, sendo a mais óbvia o fato de que a música é produzida pelos movimentos do corpo e do instrumento”¹². Corroboram este pensamento Davidson e King (2004) e a própria Elaine Goodman (2002), destacando a importância da comunicação visual como uma forma também importante de interação. Eles consideram que, estabelecidas as diretrizes musicais durante os ensaios, é possível durante a performance que cada membro do grupo transmita e acompanhe intenções interpretativas por meio de gestos, olhares e movimentação corporal. Essa questão já objeto de alguns estudos experimentais, como o citado por Kaminski (2017).

Para explicar a importância da comunicação visual, em Appleton et al. (1997) analisa-se diferentes situações de performances simuladas com um duo de piano. Os integrantes executaram uma obra para piano a quatro mãos com e sem visualização do coperformer. Os sujeitos da pesquisa eram dois pianistas, ambos pós-graduados. Entre os resultados alcançados na pesquisa de Appleton et al. (1997), constatou-se que os músicos durante a execução da obra no mesmo piano apresentaram mais variações de andamento e melhor sincronia. Ao estar sem comunicação visual e em pianos diferentes, os músicos tiveram menos flexibilidade de andamento e constante dessincronização. (KAMINSKI, 2017, p. 30)

Evidencia-se, portanto, a importância que a comunicabilidade tem dentro de um grupo e que ela vai além da comunicação aural, que é obviamente a preponderante. A comunicação se dá pela música que se produz, do som, mas também de uma variada gama de formas, que cada grupo irá estabelecer, de forma mais ou menos consciente. Na música de câmara, pelo fato de cada integrante do grupo ter parte solista, por serem poucos instrumentistas e fisicamente próximos, se configura um ambiente pedagógico excepcional para o estudante desenvolver essas percepções do som produzido por si e seus companheiros de grupo e praticar essas interações de conjunto e comunicabilidade, preparando-o não só para a própria prática de câmara mas também para a atuação em uma orquestra, onde essa percepção e capacidade de interação com o grupo serão definitivas no desempenho de suas funções.

11 Tradução nossa: Aural communication (being able to hear each other) is more importante than visual communication (being able to see each other). The simplest way to relate to this point is that we hear music – we don't see it.

12 Tradução nossa: “Movement and the human body are particularly significant in this complex set of relationships for many reasons – the most obvious being that music is produced by movements of the body and instrument”

1.3 A PERFORMANCE EM GRUPO DE CÂMARA

A performance tem sido fruto de muitos estudos e é um tema que vem sendo discutido no Brasil com maior frequência nos últimos anos. Já conta também com ampla bibliografia internacional e, como indica Kaminski (2017), a performance em grupo, apesar de suas particularidades, parte da performance individual. “Por haver divisão de tarefas entre os músicos, a performance musical em conjunto possui uma diferença significativa em relação a uma apresentação solo. Para cada performance, precisa-se realizar um preparo singular, tornando o estudo individual o passo inicial para o estudo coletivo.” (2017, p. 27).

Sonia Ray (2005), no estudo denominado Elementos da Performance Musical – EPM, que vem sendo utilizado por vários pesquisadores brasileiros, analisa a performance musical, classificando a questão em cinco tópicos: 1) Conhecimento do conteúdo; 2) Aspectos técnicos; 3) Aspectos anato-fisiológicos; 4) Aspectos psicológicos; 5) Aspectos neurológicos e 6) Musicalidade e expressividade. E ainda, segundo o mesmo estudo, a performance pode ser dividida em três fases: 1) Preparação: que compreende técnicas de ensaio e de estudo, preparo físico, preparo psicológico, conhecimento do discurso musical, opções conscientes do processo de cognição e produção da performance; 2) Realização: que compreende preparo físico, domínio do instrumento, preparo psicológico e produção da performance; e 3) Avaliação: que compreende domínio do instrumento, domínio do corpo, opções feitas no processo de cognição, percurso escolhido na preparação e interferências detectadas (origem e destino). Essas etapas ocorrem ciclicamente, em um processo de interferência mútua, como a autora frisa. “Cabe ressaltar que, apesar de estarem sendo aqui abordados individualmente, não se pode perder a noção de que os EPM ocorrem simultaneamente durante a performance musical [...]”. (RAY, 2005, p. 42)

Todos esses elementos estão presentes quando a performance se faz em grupo e, além dos aspectos de comunicabilidade já tratados, alguns estudos como o de Kaminski (2017) frisam questões particulares da performance e sua preparação feitas em grupo.

Quanto aos grupos de música de câmara, ainda há uma pluralidade de situações na qual os membros dos conjuntos estão expostos, tais como o objetivo da performance, experiências dos integrantes e família dos instrumentos. Isso faz com que exista uma grande variedade de formas de preparo, situações de ensaios e preparo prévio, se for necessário. Por razões históricas, alguns instrumentos possuem maior relação com o repertório de música de câmara, fazendo com que as experiências prévias forneçam diferentes dificuldades no processo de preparação para a performance coletiva. (KAMINSKI, 2017, p. 28)

1.4 ESTUDOS SOBRE REPERTÓRIO DE MÚSICA DE CÂMARA

O repertório de música de câmara em geral é tratado, e já há muito tempo, em diversas publicações, especialmente estrangeiras¹³. Estes guias de escuta, guias históricos, etc., são bastante úteis ao professor, no entanto, um repertório de câmara pensado especialmente para o processo de formação do músico (exceto para iniciantes) parece não ter divulgação. O repertório de câmara é tratado em estudos no Brasil, especialmente por instrumentistas. O assunto é tratado quase sempre de forma dirigida a uma formação instrumental e a um estilo específico.¹⁴

Sylvestre (2007) discute o repertório escrito para voz em formações camerísticas sem piano dentro da música de câmara brasileira contemporânea, abordando exclusivamente o repertório de câmara contemporânea em que a voz tem que atuar com outros instrumentos. Apresenta um levantamento das obras deste âmbito para formações instrumentais acústicas, de 2 até 12 instrumentos incluindo a voz, e discute a necessidade de um preparo específico do intérprete cantor para atuar com outros instrumentos, conhecer outros timbres e aprender a lidar com eles, adquirindo maior independência e segurança de afinação. E sugere procedimentos para a preparação do intérprete desse repertório a partir dos já citados EPM - Elementos da Performance Musical (Ray, 2005).

Mello (2015) faz um estudo sobre a preparação corporal para performance de música de câmara com violão no repertório com técnicas estendidas. Discute a preparação para performance de câmara, fazendo considerações sobre o repertório de câmara para violão, sobre técnicas estendidas e estuda o uso do corpo na performance. Analisa técnicas de ensaio relacionando a importância delas, com enfoque na preparação corporal e propõe um roteiro para elaboração da preparação para performance de três obras do repertório de câmara com violão que contém técnicas estendidas.

Salgado (2015) trata de questões similares, discutindo estratégias para a preparação da performance de música de câmara para quarteto de violões, com o objetivo de determinar como quartetos de violões brasileiros profissionais planejam e realizam os ensaios na preparação de suas performances. E sugere estratégias direcionadas para as especificidades dessa formação como formas de otimização da referida preparação.

Em um sentido mais didático, encontram-se pesquisas como a de Borusch (2008), que

13 Exemplos: (BERGER, 2001), (KELLER, 2011), (RADICE, 2012), (TOVEY, 1989), (COBBETT, 1929 e 1963)

14 Outros exemplos, além dos citados aqui: (JUSTI, 1996), (GIFONI, 2007), (POTTHOFF, 1996), (PEREIRA, 2005) e (FREITAS, 1997).

trata da prática de transcrever/arranjar peças para Música de Câmara para serem tocadas em conjunto por jovens estudantes dos Cursos de Formação Musical I, Formação Musical II e Avançado em Música na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Esse uso de transcrições vem no sentido de proporcionar a vivência musical em conjuntos de câmara a jovens estudantes de nível intermediário¹⁵ de instrumento. O estudo indica a dificuldade de encontrar partituras adequadas aos conjuntos formados, discutindo o uso de transcrições e arranjos como solução para esse problema. Foi parte desse estudo uma pesquisa do repertório de música de câmara nas universidades federais e estaduais que possuem no seu currículo o curso de Graduação em Música com ênfase em performance. Também no mesmo sentido, mas contendo uma análise e conceitualização das formas de reelaboração musical (arranjo, transcrição, redução, etc.) encontra-se a tese de doutorado de Flávia Pereira. Este trabalho será utilizado como referência importante quando o assunto transcrição e arranjo forem tratados no capítulo 3.

Outra pesquisa sobre repertório de câmara com direcionamento didático é o intitulado *Escolha e organização de repertório musical para grupos corais e instrumentais* (SCHMELING, 2003), escrito por Cecília Torres, Agnes Schmeling, Lúcia Teixeira e Jusamara Souza e que foi baseado em três relatos de experiências das autoras em diferentes contextos: a orquestra jovem da Escola de Música da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), os corais infanto-juvenis da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS) e da Escola Técnica da UFRGS e aulas particulares de flauta doce ministradas a um grupo de adultos. As autoras, fundamentadas em Gauthier e Tourinho, discutem questões importantes acerca dos critérios de escolha do repertório para grupos heterogêneos. Discutem os elementos que podem influenciar a seleção e o estudo do material a ser trabalhado e do espaço necessário para as histórias musicais pessoais e interesses específicos dos membros do grupo.

Todos esses estudos fornecem de alguma forma material para reflexão e discussão relativa ao assunto tratado nesta dissertação. Eles também sugerem bibliografia relativa ao assunto que pode ser importante na pesquisa. Mas não tratam, diretamente, nem da disciplina música de câmara no nível pré-profissional – que é discutida nesta dissertação, considerando o caso estudado – nem estudam o repertório geral utilizado em um curso completo desta disciplina.

¹⁵ É considerado, na pesquisa citada, como aluno de nível médio, aquele que é capaz de executar uma pequena polifonia, como as existentes no *Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach*.

1.5 INTERSECÇÃO DA PRÁTICA MÚSICA DE CÂMARA COM O ESTUDO DO INSTRUMENTO

Situações diversas relacionadas à técnica instrumental dos indivíduos do grupo surgem na prática da música de câmara de forma peculiar. Nela se unem diferentes instrumentos, muitas vezes de diferentes famílias, propiciando uma oportunidade particular de se tratar a técnica do instrumento. Ray e Carvalho (2006) discutem as possibilidades de aplicações pedagógicas da prática da música de câmara no ensino individual do instrumento musical. Determinando o âmbito do aluno de nível intermediário, analisam dois trechos extraídos do Trio para Flauta, Violoncelo e Piano de Bohuslav Martinu e discutem sua aplicação no ensino do piano. O primeiro exemplo trata do *Staccato* associado ao *Pizzicato*, onde discutem aspectos de articulação, analisando um trecho musical em que o pianista (mão esquerda) tenta imitar um *pizzicato* para chegar mais perto do som produzido pelo violoncelo, som este que não precisa ser tão curto, pois do ponto de vista musical, neste caso, se quer um som mais aveludado do que pontiagudo. O segundo exemplo trata do *legato* no teclado associado ao *legato* nas cordas com arco, quando discutem um trecho em que o pianista procura imitar o *legato* produzido pela flauta e o violoncelo, instrumentos nos quais é mais fácil produzir essa articulação. Para tanto, o pianista deve manter os dedos em contato com as teclas e a mão perfeitamente imóvel na posição correta. Ambos exemplos são referenciados em Richerme (1996).

Com outro enfoque, Areias (2016) reflete sobre as características do Concertino para violino e orquestra de câmara de Guerra Peixe, que justificaria sua inserção no currículo de nossas escolas de formação de violinistas, contribuindo como material pedagógico importante na abordagem de questões técnico-interpretativas, identificando neste concerto um grande diferencial na linguagem musical e na utilização de material simbólico da cultura brasileira em referência à rabeca e a seus recursos idiomáticos, o que influencia estilística e tecnicamente a performance do violinista solista e todo o grupo que o acompanha.

A revisão de literatura sobre música de câmara e seu repertório identificou um vasto material de estudo em edições comerciais e também uma crescente de pesquisas no âmbito acadêmico sobre o assunto. O conceito, depois de estabelecido o âmbito do repertório pertinente a esta dissertação, ou seja, a música clássica ocidental, apesar de não estar unanimemente estabelecido, pôde ser estudado, concluindo em um quadro de elementos que permite estabelecer parâmetros e conceitos que contemplam as pretensões deste trabalho. É importante salientar que o repertório estudado é não só o que foi composto como música de câmara, mas também o que é tocado como tal em situações específicas de performance posteriores. A pesquisa sobre o repertório de câmara, também bastante estudado no meio editorial e acadêmico, mostra, no entanto, haver um espaço grande para pesquisa de um repertório didaticamente escolhido e orientado que contemple os vários períodos históricos e formações instrumentais e que se configure como básico para um curso de música de câmara, especialmente considerando o nível que esta dissertação está estudando.

Ainda sobre a literatura disponível sobre música de câmara, um trabalho que precisa ser destacado de forma especial é o guia bibliográfico escrito por John Baron, *Chamber Music: a research and information guide*. (BARON, 2010). Um trabalho monumental que reúne 2.804 trabalhos sobre o assunto. Tratando do âmbito da música clássica ocidental, o livro lista e faz uma breve resenha de livros, artigos em jornais e revistas, dissertações e teses, ensaios ou capítulos de *Festschriften*¹⁶, tratados e biografias. A maioria das fontes de pesquisa citadas é escrita em inglês e alemão mas também cita trabalhos em outras línguas como francês, italiano, etc., inclusive português. A estrutura do livro divide os assuntos em: Referências Gerais, História da Música de Câmara, Estudos Analíticos, Práticas da Performance de Música de Câmara, Intérpretes de Música de Câmara e Tópicos Variados.

Como define o próprio autor na introdução: “Esta é uma ferramenta de referência para qualquer pessoa interessada em música de câmara. Ela não é a história ou uma enciclopédia mas um guia de onde encontrar respostas para questões sobre música de câmara”. (BARON, 2010, p.xiii)¹⁷

16 Wikipedia, *Festschriften*. Pode ser acessado em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Festschrift>>. Acessado em 3/2/2017.

17 Tradução nossa: “This is a reference tool for anyone interested in chamber music. It is not a history or an encyclopedia but a guide to where to find answers to questions about chamber music”.

Contents	
Acknowledgments	xi
List of Abbreviations	xii
Introduction	xiii
I Basic Reference	1
General Music Reference	1
Chamber Music Reference	4
Periodicals	5
Bibliographies	7
II History of Chamber Music	46
General Studies	46
The String Quartet	60
Sonata	81
Woodwind Ensembles	101
Brass Ensembles	107
Mixed Ensembles of Woodwinds and Brass	112
Other Genres	114
Studies of the Chamber Music of Particular Regions of the World	135
III Analytic Studies	194
Aesthetics and Definitions	194
Analytic Methods	214
Analysis of Specific Works	224
IV Performance Practice of Chamber Music	644
General Advice on Performing Chamber Music	644
Bibliographies of Performance Practice for Chamber Music	649
Performance Advice for the Chamber Music of Specific Periods and Composers	650
Advice on Performing String Quartets	654
Advice on Performing Sonatas	664
	ix

Figura n. 1 Sumário do guia bibliográfico de John Baron.

Figura n. 2 Sumário do guia bibliográfico de John Baron, continuação.

x	Contents
	Advice on Performing Wind Ensembles 670
	Advice on Performance of Other Types of Chamber Music 671
	Advice on Performance of Individual Instruments in Chamber Music 672
	Suggestions on the Use of Conductors for Contemporary Chamber Music 678
	Advice on Ornamentation 679
	Discussion of Tempo 680
	Discussion of Dynamics 682
	Discussion of Scoring 682
	Discussion of Acoustics 683
V	Performers of Chamber Music 684
	General Lists and Discussions of Performance Groups 684
	Discussions of Multiple Chamber Groups, Especially String Quartets 686
	Studies of Individual Performing Groups 690
	Studies of Individual Performers of Chamber Music 704
VI	Miscellaneous Topics 712
	Patronage and Concert Series 712
	Women's Studies 723
	Early Recordings of Chamber Music 723
	Music Therapy 724
	Education 725
	Iconography 729
	Films 731
	Subjects Index 732
	Persons Index 741
	Authors Index 756
	Chamber Music Ensembles Index 778

CAPÍTULO II

ASPECTOS PEDAGÓGICOS DA MÚSICA DE CÂMARA

“Um dos problemas mais graves no ensino da *performance* musical é a tradição dos professores de instrumento, canto e regência de não documentarem suas reflexões sobre a experiência de fazer e ensinar música. No mundo da música de concerto, grandes instrumentistas, cantores e maestros permanecem apenas como uma memória inacessível às gerações posteriores que não tiveram a oportunidade de ouvi-los enquanto eram ativos como intérpretes e professores.” (BORÉM, 2000, p. 143)

Este capítulo trata da música de câmara diretamente como disciplina escolar¹⁸, discutindo sua aplicação pedagógica e definindo seu repertório, considerando a atividade do pesquisador como professor desta disciplina na EMMSP.

A abordagem do repertório de câmara no ambiente escolar, especialmente o de formação profissionalizante de nível pré-vestibular, que é o âmbito específico deste estudo de caso, se dá em ocasiões variadas que dependem das diretrizes pedagógicas e da metodologia da instituição escolar onde ela acontece. A EMMSP, o caso estudado aqui, tem sua missão dirigida à formação profissional do instrumentista de música clássica, a música de concerto, o que define o repertório que ela se propõe a trabalhar. Nela, o aluno tem a oportunidade de trabalhar com o repertório de câmara na própria aula de instrumento com o estudo do repertório solista acompanhado, na aula denominada correpetição¹⁹, na aula de música de câmara e, se for do interesse dele, o aluno pode pleitear uma vaga nos grupos de música antiga e de música contemporânea.

O conceito de música clássica de câmara, com seu repertório específico, passou por um longo processo de transformação. É importante observar quando se estuda esse repertório que houve situações variadas na práxis que levou os compositores a escreverem para essa formação, de um pequeno grupo, em que cada músico tem parte solista. É preciso considerar o ambiente e as ocasiões às quais essas composições se destinaram na sua origem e como essa dinâmica influenciou na escolha dos instrumentos musicais utilizados na composição.

O repertório de música de câmara compreende desde a chamada *bassa musica*, praticada ainda nas cortes medievais e tocada por instrumentos como harpa, cordas dedilhadas e de arco, o órgão portátil e madeiras, destinada a banquetes e ocasiões sociais mais íntimas, em oposição à *alta musica*, tocada por instrumentos como trompetes, trombones e percussão (tímpanos), usada em eventos cerimoniais ou festivos, até trabalhos do século XX como o

18 Obviamente muitos dos conceitos aqui discutidos se aplicam também fora do ambiente escolar, na prática da música de câmara enquanto atividade puramente artística, e não só na área pedagógica.

19 Na EMMSP há alguns professores pianistas que trabalham obras de interesse dos alunos, como sonatas, concertos, árias, canções, etc. “O pianista colaborador, também conhecido como correpetidor, acompanhador e *coach*, é um profissional que vem atuando em diversos contextos, dentre eles, as instituições de ensino musical. [...] A atuação do pianista colaborador consiste em realizar atividades musicais com outros músicos – instrumentistas e cantores – e, dependendo da necessidade, em grupos maiores como corais, orquestras, *big bands*, companhias de ópera e escolas de *ballet* (MUNIZ, 2010; FOLEY, 2006; PORTO, 2004). Segundo Mundim (2009), essas atividades musicais visam à preparação do músico solista para uma *performance* musical (concerto, prova pública, prova de concurso, festival de música), ou apenas ao acompanhamento em aulas de instrumento ou canto. O repertório comumente solicitado ao pianista colaborador são duos (sonatas originais ou concertos para instrumento cuja redução é destinada ao piano; árias de ópera e canções), música coral e orquestral. Por vezes, há demandas para a música de câmara – desde trios a formações de octetos.” (MONTENEGRO, 2013)

quarteto op. 22 de Webern para tenor, saxofone, piano, clarinete e violino, a História do Soldado de Stravinsky para septeto de violino, contrabaixo, clarinete, fagote, trompete, trombone e percussão, ou tantos outros exemplos do pluralismo que se instalaria modernamente. Esse repertório se constitui por composições e formações como os *cosort* instrumentais, ou mistos, do século XVII tocando *canzonas*, *ricercares*, *fantasias* e *suites*, passando pelas *sonatas*, os *trio sonata*, o *concerto grosso* e as diversas formações da música barroca, da música galante e da música clássica. Passando pelo século XIX, já com a música instrumental definida como uma arte *per se*, escrita para as mais diversas formações, e a consolidação definitiva de grupos que seriam utilizados largamente por muitos compositores, até hoje, como o quarteto de cordas e o piano trio, e o surgimento de outros como o quinteto de sopro e o quinteto de metais.

A formação do músico clássico com pretensões profissionais, portanto, precisa incluir o conhecimento das particularidades estilísticas deste vasto repertório, especialmente no que diz respeito às características práticas da sua performance. Todas as disciplinas dentro de uma escola que determina para si a missão de formar um músico com esse perfil contribuem para este propósito, como: as matérias teóricas de percepção, análise, história da música, harmonia e contraponto. A prática musical englobando os variados estilos, dos diferentes períodos, ficam a cargo da aula de instrumento, da prática de coral e de orquestra e da aula de música de câmara. Todas são fundamentais para cumprir esse desafio pedagógico de preparar o aluno para enfrentar esse vasto repertório.

Nesse caso de estudo, a Escola Municipal de Música de São Paulo, ou outra escola com o mesmo perfil pedagógico, é essencial, portanto, que durante o curso, o aluno trabalhe um repertório que inclua as músicas Renascentista, Barroca, Clássica, Romântica, Moderna e Contemporânea, incluída a Música Brasileira, e tenha consciência das diferenças nas suas práticas interpretativas. Isso é determinante na escolha do repertório da disciplina no sentido de que ele precisa abarcar ao longo do curso obras desses variados estilos²⁰.

Neste capítulo verifica-se qual é a função da disciplina música de câmara dentro dessa estrutura pedagógica. Discute-se, portanto, a forma pela qual a aula prática de música de câmara contribui na formação do músico e quais os aspectos pedagógicos específicos da disciplina. Na primeira parte deste capítulo é abordado o trabalho pedagógico relativo às práticas interpretativas, uma das atividades centrais da aula de música de câmara. As

²⁰ No anexo I, apresenta-se uma sugestão de bibliografia de referência que trata mais diretamente das questões das práticas interpretativas desses estilos musicais.

principais referências usadas nesta discussão serão os trabalhos de Flávio Apro (APRO, 2004) relativos às escolhas interpretativas e os de Sonia Albano de Lima (LIMA, 2015), sobre Walter Bianchi como professor de música de câmara e sua abordagem da prática da interpretação, e o de Clive Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*, especificamente na forma como este define os elementos práticos da interpretação (BROWN, 1999).

Em um segundo momento são abordadas as questões relativas às práticas de conjunto, particularmente do conjunto de câmara com a sua característica, já comentada, de ser um grupo pequeno de músicos, onde cada um deles tem uma parte solista. Nessa discussão, a principal referência utilizada é o trabalho de David Waterman para o *The Cambridge Companion to the String Quartet* (WATERMAN, 2003, p. 97-122).

Essas discussões levam a uma proposta de metodologia para a disciplina música de câmara, concluindo o capítulo.

2.1 PRÁTICAS INTERPRETATIVAS NA AULA DE MÚSICA DE CÂMARA

O trabalho pedagógico relativo às questões da interpretação musical é parte fundamental da disciplina música de câmara. Todo o trabalho pedagógico da instituição de ensino musical vai contribuir para a formação do aluno como intérprete, mas a disciplina música de câmara é ocasião peculiar para se tratar do assunto de forma efetiva e na prática²¹.

Davies e Sadie, no verbete *Interpretation* do GROVE, fazem uma distinção entre interpretação e performance. Este capítulo é dividido em duas partes, não no exato sentido indicado por eles, mas também considerando duas fases da interpretação, uma de escolhas interpretativas e outra da realização da interpretação.

Uma interpretação é distinta da performance na qual ela é incorporada. Enquanto uma dada performance é um evento único que pode ser reproduzido (como por uma gravação) mas não pode ser reeditado, uma interpretação resulta de uma série de decisões que podem ser repetidas em diferentes ocasiões de performance: diferentes performances de um determinado músico ou maestro pode incorporar a mesma ou uma interpretação muito semelhante. (DAVIES e SADIE, 2001)²²

21 O trabalho de Sonia Albano de Lima, por exemplo, trata da metodologia utilizada pelo prof. Walter Bianchi nas aulas de música de câmara que este ministrava na Escola Municipal de Música de São Paulo designando-a como “uma metodologia de interpretação musical” e seu ensino. (LIMA, 2015)

22 Tradução nossa: An interpretation is distinct from the performance in which it is embodied. Whereas a given performance is a unique event that might be reproduced (as by a recording) but cannot be re-enacted, an interpretation results from a series of decisions that can be repeated on different occasions of performance: different performances by a given player or conductor might embody the same or a very similar interpretation.

O assunto interpretação tem seu viés filosófico que vem há muito tempo sendo largamente discutido, tanto no âmbito da filosofia como no das diversas artes e encerra um sem-fim de considerações estéticas, éticas, artísticas e históricas²³. Essas questões de enfoque filosófico relativos à interpretação musical são tratadas na primeira parte deste capítulo (Escolhas Interpretativas), em que se faz uma contextualização dessa questão que sirva metodologicamente à disciplina música de câmara sem, no entanto, a intenção de um aprofundamento no assunto que extrapolaria as pretensões desta dissertação.

Em um segundo momento, considerando o estudo de uma metodologia para a aula de música de câmara como objetivo geral desta dissertação, este capítulo concentrará seus maiores esforços, no estudo dos procedimentos de performance que buscam traduzir as opções interpretativas efetivamente em um evento sonoro. Portanto, a segunda parte deste capítulo (Ferramentas da Interpretação Musical) discute as práticas interpretativas, ou seja, o uso efetivo que o músico faz de seu instrumento, explorando as variáveis do som produzido por ele na construção da interpretação.

2.1.1 ESCOLHAS INTERPRETATIVAS

No primeiro momento de estudo, discussão e tomada de decisões sobre as escolhas interpretativas precisa ser apresentado ao aluno a dicotomia fundamental da interpretação musical entre fidelidade e liberdade, entre a intenção de reproduzir as intenções do compositor e a do intérprete se expressar, entre a objetividade do performer reproduzir a partitura e a subjetividade de ele recriar a obra com a sua interpretação pessoal. O músico em formação precisa estar ciente do aspecto estético, filosófico destas escolhas e de como estas escolhas estabelecerão seu perfil como intérprete diante do público. Esta questão é bastante presente no cotidiano do músico contemporâneo e é essencial que o aluno tenha esta consciência.

Flávio Apro no primeiro capítulo de sua dissertação de mestrado (APRO, 2004) discute os fundamentos teóricos sobre interpretação musical, colocando como sua questão fundamental: Recriação ou Reprodução? Ele cita como o estudioso Enrico Fubini aborda essa dicotomia.

23 Sugestão de consulta: (BRELET, 1951), (CONE, 1968), (GOEHR, 1992), (DONNINGTON, 1980), (ECO, 1993 e 1995), (HARNONCOURT, 1988), (LIMA, 2006), (PAREYSON, 1993), (RINK, 2002), (STRAVINSKY, 1996), (RINK, 2006), (ABDO, 2000), (SCHENKER, 2000), (MAGNANI, 1996), (GADAMER, 1997).

O problema era tão antigo como a própria música, ou quase tão antigo; no entanto, somente com o Romantismo ficou patente e de forma nítida, quando a concepção das artes como criação absoluta – por um lado – e a aparição do virtuosismo – por outro – colocaram em cena o contraste latente entre a personalidade do criador e a do executante, entre as pretensões de caráter absoluto no plano criativo do compositor e as pretensões do intérprete, figura esta, a partir de então, indispensável e dotada cada vez mais de relevo social. (FUBINI, 1971, p. 379, Apud. APRO, 2004)

No mesmo sentido, Lydia Goehr atenta para o momento e circunstâncias em que surge a noção de obra musical e a consequente ideia da importância e do comprometimento estético do *performer* como “intérprete” dessa obra.

No final do século XVIII, mudanças na teoria estética, na sociedade e na política levaram os músicos a pensar sobre a música em novos termos e produzir música de novas maneiras. Os músicos começaram a pensar sobre a música como envolvendo a criação, a performance e a recepção não apenas da música em si, mas também de obras de música. O conceito de obra começou, então, a servir à prática musical em sua capacidade reguladora neste momento. (GOEHR, 1992, p. v)²⁴

No mesmo trabalho, Apro (2004) apresenta o momento histórico em que a preocupação com a fidelidade à música do passado se instala na cena musical internacional, citando Joseph Kerman que discute as relações entre a pesquisa musicológica e as práticas interpretativas. “O advento das chamadas ‘performances históricas’ foi impulsionado pelas pesquisas da década de 1950 (especialmente na Inglaterra e Holanda). Os especialistas do pós-guerra, por estarem imersos no positivismo, determinaram regras precisas de execução, ajustando a prática musical à metodologia praticada na época.” (Kerman, 1987. apud. APRO, 2004, p. 17). Destacando que textos críticos publicados nos Estados Unidos impulsionaram essa influência mútua, e a prática de música antiga absorveu o conceito positivista de autenticidade, o que resultou na reconstrução de sistemas de afinações, instrumentos, ornamentação, etc.

Do ponto de vista prático, essa intenção de fidelidade apresenta limites claros que precisam ser discutidos com o aluno. Flávio Apro, ainda no mesmo trabalho, comentando artigo de Salomea Gandelman (GANDELMAN, 1995), aponta os limites dessa intenção de fidelidade absoluta.

A brilhante invenção de Thomas Edison, o fonógrafo, permitiu que, a partir do ano de 1877 em diante, houvesse registros mais acurados sobre as práticas e estilos da performance musical: desde a voz de Brahms até os maneirismos dos instrumentistas. Toda tentativa de se comprovar a prática musical anterior a essa invenção constitui um exercício puramente hipotético, sem possibilidade de verificação empírica. (APRO, 2004, p. 20)

24 Tradução nossa: At the end of the eighteenth century, changes in aesthetic theory, society, and politics prompted musicians to think about music in new terms and to produce music in new ways. Musicians began to think about music as involving the creation, performance, and reception not just of music per se, but of works of such. The concept of a work first began to serve musical practice in its regulative capacity at this time.

Em sentido contrário, há estudiosos e intérpretes, mesmo modernamente após a onda de performances históricas (ou historicamente informadas como vieram a ser chamadas posteriormente), que valorizam a expressão pessoal e a criatividade do *performer* acima da intenção de fidelidade, considerando o ato da performance também como momento de criação e sujeito ao “gênio” do intérprete.

O livro *L'interprétation créatrice* (1951), em dois volumes, da musicóloga francesa Gisèle Brelet é tido como uma das obras de referência em termos de fundamentação teórica para interpretação musical. Baseando-se na fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty, Brelet apresenta um minucioso estudo, no qual apresenta conceitos que induzem a interpretações fortes e marcantes, em vista de sua plena convicção filosófica de que o virtuose é o único músico verdadeiro. (APRO, 2004)

Segundo Brelet, os intérpretes não devem se esforçar para recriar o efeito original de uma obra ou respeitar as intenções do compositor, em vista da diferença entre fidelidade histórica e estética. O pianista francês Alfred Cortot pode ser considerado um exemplo prático da teoria de Brelet. Suas aulas públicas e execuções em disco constituem bons registros da tradição romântica. Para esse artista, a questão mais importante para o intérprete é a busca do sentimento inerente a cada obra, como se ele fosse mensageiro das emoções do compositor, que já conta com essa evocação (CORTOT, 1986, p. 16. Apud. APRO, 2004, p. 34).

Entre essas duas visões, a princípio antagônicas, estão os que optam por uma interpretação musical que conjuga elementos de fidelidade com elementos de criatividade, questões objetivas relativas ao estilo com questões subjetivas do intérprete. E além de existirem intérpretes que fazem essa opção consciente, há os que defendem que essa conjugação está presente mesmo naquelas performances em que os intérpretes pretendem estar em uma postura extremista²⁵, como conclui Apro referenciado em Luigi Pareyson e Humberto Eco.

Mas a liberdade e fidelidade na interpretação musical, conforme a leitura dos textos de Pareyson e Eco, não são excludentes, mas complementares. Tal oposição consiste num falso dilema, afinal a execução musical não pode ser vista parcialmente (tal como as acepções extremas de Schenker e Brelet), e todos os argumentos que justificam essa dualidade apresentam contradições e equívocos. Por tratar-se de um fenômeno único, não-dualista, a interpretação que privilegia uma visão parcial denota incapacidade de se ver o todo. (APRO, 2004, p. 112)²⁶

Flávio Apro cita ainda como exemplo importante dessa linha de pensamento

25 “Ouço muito sobre a subjetiva e objetiva da interpretação; Qual a melhor? Estou totalmente perdido sobre compreender o que se entende pelo objetivo na interpretação. Cada interpretação, se for feita por uma pessoa e não por uma máquina, é *eo ipso*, subjetiva. Fazer justiça ao objeto (ou seja, a composição) é lei e dever de cada intérprete, mas é claro que cada um à sua maneira, ou seja, subjetivamente”. Anton Rubinstein

26 Ver nota 23

conciliatória Frederick Dorian, no seu *The history of music in performance* (DORIAN, 1942), que define Subjetividade como aquela que reflete a individualidade do intérprete, e Objetividade como a atitude de lealdade incondicional ao roteiro musical. Dorian recomenda que as partituras mais modernas, que trazem detalhes suficientes para garantir a autenticidade interpretativa, demandam uma realização mais objetiva, enquanto os textos musicais mais antigos, com menos detalhes, estão inevitavelmente destinados a uma realização mais subjetiva. Explicando que o motivo dessa diferença é que no passado os compositores normalmente eram seus próprios intérpretes e suas partituras continham apenas as informações estritamente necessárias à realização.

Após esta discussão, Apro conclui, referenciado ainda em Luigi Pareyson e seu *Estética: teoria da formatividade*:

A interpretação acontece, portanto, quando subsiste um equilíbrio entre o objeto respeitado e a atividade do intérprete, que interroga, descobre e revela a obra, num processo simultâneo de construção e desenvolvimento. A marca pessoal do intérprete está sempre atrelada à essência da obra, em forma de fidelidade ativa, e não passiva (ou em forma de liberdade respeitosa, e não arbitrária). (APRO, 2004, p. 49)

Independentemente da posição pessoal que o professor ocupa nesta discussão, é importante que ele apresente e discuta com o aluno essa gama de opções interpretativas e os caminhos para construir sua interpretação, seja de qual linha for.

Nesse processo de discussão sobre opções interpretativas é importante observar, ainda, outro elemento presente na prática interpretativa, a intuição, como salienta Sonia Albano de Lima.

As escolhas performáticas, voluntárias ou involuntárias, interagem articuladas umas com as outras, interferindo sobremaneira no resultado interpretativo. Não basta listar as variantes sob uma ótica cartesiana. De certa forma, essas escolhas se mesclam, se integram, se articulam, interferindo diretamente na fruição do objeto artístico como um todo. Sob uma perspectiva bastante genérica, a performance é um *fazer artístico* que integra conhecimento racional e intuitivo, tradição, emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura do executante. (LIMA, 2006)

Considerada mais particularmente a interpretação dentro da aula de música de câmara, é preciso observar suas características peculiares. Essa aula, que se configura na preparação para a performance em grupo de câmara, é situação interpretativa diferente daquela em que o aluno estuda com seu professor de instrumento uma peça em que ele tem função de solista absoluto, como num concerto por exemplo, onde eles constroem sua interpretação de acordo com sua perspectiva particular daquela obra. É diferente também de uma performance do

instrumentista em uma orquestra, em que, a princípio, a interpretação é dirigida pelo maestro e é ele quem interpreta a partitura e define segundo sua visão as escolhas relativas a tempo, dinâmica e nuances de articulação, de acentuação, de balanço, de sonoridade, etc.

Portanto na discussão sobre interpretação entre professor e aluno não se pode perder de vista a futura atuação profissional desse aluno. A carreira desse aluno poderá oferecer situações de performance em que suas intenções interpretativas pessoais não serão ponto fundamental. Na situação citada da atuação em uma orquestra sinfônica, por exemplo, o bom profissional é aquele que tem a capacidade de se adaptar às intenções interpretativas do regente, que é nessa situação de performance quem tem a hegemonia na interpretação. Esse fato aumenta ainda mais a necessidade de que no período de formação esse futuro profissional se confronte com as problemáticas das mais diversas posturas interpretativas.

Na aula de música de câmara, esse processo inclui a assistência do professor que interfere na interpretação por meio de colocações verbais, mas não atua efetivamente na performance. Por essa sua particularidade essa disciplina prática é ocasião peculiar para se tratar do assunto de uma perspectiva única, do músico com parte solista, mas membro de um pequeno grupo, onde ele interage com os poucos membros desse grupo e propõem juntos a construção da interpretação. E nesse ambiente propor uma interpretação não se refere unicamente às discussões verbais, mas às propostas dinâmicas da interpretação que cada membro do grupo faz durante sua performance, usando da comunicação mais puramente musical.

2.1.2 FERRAMENTAS DA INTERPRETAÇÃO MUSICAL

No verbete *interpretation* do *The Oxford Companion of Music*, Brian White define interpretação como uma tradução da partitura e aponta vários aspectos da música que não são traduzíveis na escrita musical.

O processo pelo qual um artista traduz um trabalho de notação em som artisticamente válido. Devido à ambigüidade inerente à notação musical, um intérprete deve tomar decisões importantes sobre o significado e a realização de aspectos de uma obra que o compositor não pode prescrever com clareza. Estes podem incluir escolhas discretas sobre dinâmica, andamento, fraseado e similares, ou julgamentos em larga escala sobre a articulação de divisões formais, o momento dos clímax musicais e assim por diante. Essas determinações refletem a compreensão do intérprete sobre o trabalho, condicionada pelo seu conhecimento musical e pela sua personalidade, e resulta em uma interpretação. (WHITE, 2011)²⁷

27 Tradução nossa: The process by which a performer translates a work from notation into artistically valid sound. Because of the ambiguity inherent in musical notation, a performer must make important decisions about the meaning and realization of aspects of a work which the composer cannot clearly prescribe. These may

Quando se trata de música clássica, de concerto, que concentra muito material de um passado, onde os compositores não se importavam ainda com uma notação detalhada, essa questão se sobressalta cada vez mais conforme a antiguidade da obra. Gandelman (1995) define alguns momentos-chave na notação musical que determinam a evolução gradual da quantidade de informações contidas nas partituras. Aponta que a discussão do papel do intérprete como mero executante ou parceiro criador é relativamente recente na História da Música, tendo como base deste pensamento a oscilação que decorre dessa gradativa evolução da escrita musical, conforme ela delinea: no século IX houve a fixação das alturas em pautas; nos séculos XII e XIII foi introduzida a mensuração das durações; no século XVI, apareceram as primeiras indicações de intensidade, andamento, articulação e fraseado; no Barroco, Claudio Monteverdi (1567-1643) contribuiu delimitando a instrumentação em suas obras; e entre os séculos XVII e XVIII, a Escola de Mannheim inaugurou o conceito de gradações dinâmicas.

Já Peter Hill, independentemente da época de autoria da obra, aponta no seu texto *To score to sound* a enorme distância que existe entre o que é possível ser definido por meio da escrita musical e o evento sonoro em si, salientando o caminho que essa ideia musical percorre desde a imaginação do autor até sua efetiva realização sonora.

Muitos artistas referem-se a partitura como “a música”. Isso é errado, é claro. Partituras definem informações musicais, algumas delas exatas, algumas aproximadas, juntamente com indicações de como essa informação pode ser interpretada. Mas a música em si é algo imaginado, primeiro pelo compositor, depois em parceria com o artista e, finalmente, comunicado em som. (HILL, 2002)

O documento que o instrumentista tem, no entanto, como objeto de interpretação é a partitura. É a partir da leitura e análise dela que o processo de interpretação se dá no ambiente da música clássica. Todo esse processo que se dá a partir da partitura permite, no entanto, uma grande gama de interpretações por parte deste instrumentista, como pode ser reiterado neste pensamento de Howard Mayer Brown.

A notação musical pode ser entendida como um conjunto de instruções indicando ao intérprete como o compositor desejava que a música soasse. [...] Nem todos os elementos de uma performance podem ser registrados por escrito. [...] Mesmo no século XX, quando os compositores tomam mais cuidado do que nunca para indicar exatamente a característica e a duração de cada som, diferentes performances de uma peça (incluindo mesmo aquela feita pelo mesmo músico) variam no tempo, fraseado, articulação, timbre e assim por diante.²⁸ (BROWN, 2001)

include discrete choices about dynamics, tempo, phrasing, and the like, or large-scale judgments concerning the articulation of formal divisions, pacing of musical climaxes, and so on. These determinations reflect the performer's understanding of the work, as conditioned by musical knowledge and personality, and result in an interpretation.

28 Tradução nossa: Musical notation can be understood as a set of instructions indicating to the performer how

Jon Finson, no seu trabalho sobre as práticas interpretativas no século XIX, aponta ainda a mesma precariedade que a notação musical apresenta perante o todo de que a música representa de informação sonora, e também como ela é incapaz de registrar a essência da obra.

É apropriado ler um romance em silêncio, mas nenhum artista e poucos musicólogos sugeririam que a leitura de uma partitura constitui uma realização completa de uma peça. A partitura precisa ser executada e a peça apreciada pelo seu som. Parece mais razoável entender notas [e] texto de maneira uniforme. A notação musical deve ser considerada como um sistema de símbolos que representa todo um contexto sonoro; ela é uma forma abreviada de toda a prática de relações de altura, duração, ornamentação e timbre. Se adotamos este ponto de vista, o texto da notação musical de uma determinada obra não registra tanto o que é essencial para aquela peça quanto o que é peculiar a ela. (FINSON, 1984, p. 459)²⁹

Abordando o assunto sempre do ponto de vista do professor de música de câmara, discute-se a seguir as questões práticas interpretativas, as ferramentas de expressão que o músico tem para dar vida à partitura, a efetiva realização física da interpretação no objeto da música, o som, como definiu Descartes em sua primeira obra editada *Compendium Musicae*.

Sua finalidade é encantar e nos excitar diferentes paixões. As cantilenas (canções) podem ser tristes e alegres, e não deve nos parecer estranho que a música é capaz de diferentes efeitos, como os poetas elegíacos e os autores trágicos agradam-nos mais e melhor quando excitam em nós paixão e dor e maior aflição. Os meios para esta finalidade ou, se se preferir, as principais propriedades do som são duas, ou seja, considerando suas diferenças em relação a duração ou tempo, e em relação a força e intensidade, consideramos a razão da altura relativa ao agudo ou grave. Para o que diz respeito à natureza do som em si, isto é, de que corpo e como ele nasce, para torná-lo mais agradável, é uma questão de física. (DESCARTES, apud CASTRO, 2015)³⁰

As formas como o músico pode manipular as propriedades físicas do evento sonoro musical por meio do seu instrumento receberam ao longo do tempo diversos nomes, mas não há uma nomenclatura referencial única a respeito do assunto. O professor necessita estabelecer uma forma de comunicação imediatamente compreensível sobre eles com seus alunos. Ao mesmo tempo, o professor precisa reforçar nos alunos a noção da enorme variedade de possibilidades expressivas que o músico tem no manuseio desse evento sonoro,

the composer wished the music to sound. [...] Not all the elements of a performance can be fixed in writing. [...] Even in the 20th century, when composers took more care than ever before to state exactly the quality and duration of each sound, different performances of a piece (including sometimes those by the same musician) varied in tempo, phrasing, articulation, timbre and so on.

29 Tradução nossa: It is appropriate to read a novel in silence, but no performer and few musicologists would suggest that reading a score constitutes sufficient realization of a piece. The score must be performed and the piece judged on its sound. It seems more reasonable to understand note texts in a uniform way. Notation should be regarded as a system of symbols representing a whole context of sound; it is a shorthand for the entire practice of pitch relationships, durations, ornamentation, and timbre. If we adopt this point of view, the note text of a given work does not record so much what is essential to that piece as what is peculiar to it.

30 Tradução de Gustavo de Castro (CASTRO, 2015, p.17) do *Compendium Musicae* de René Descartes a partir da edição de L'Abrégé de Musique, edition A. Paris, de 1618

frisando que elas vão muito além de tocar *piano* ou *forte*, *staccato* ou *legato*, e também como esses recursos conferem não só expressão à performance, mas são importantíssimos na definição do estilo.

As causas geradoras da expressão, que residem na frase musical, devem evidentemente revelar formas materiais mais puras, passíveis de serem observadas e submetidas à análise e síntese. Um Tratado de Expressão Musical é, portanto, possível como um Tratado de Harmonia ou Melodia. (RAMEAU, 1760, p. 3)

São bastante empíricas as visões sobre as ferramentas objetivas que o músico tem para construir sua interpretação, moldando efetivamente o evento sonoro que seu instrumento produz. O assunto, na maioria das vezes, tratado por instrumentistas (e cantores), sofre influência das características particulares de construção e de emissão sonora de cada instrumento. São aqui estudadas e comparadas algumas dessas visões na busca de uma plataforma de entendimento prático e de uma terminologia direcionada ao exercício pedagógico das questões das práticas interpretativas³¹.

Aplicado à música ocidental, o assunto envolve todos os aspectos do modo como a música é e tem sido executada, e seu estudo é de particular importância para o artista moderno preocupado com a performance historicamente informada. Os tópicos que podem ser considerados como aspectos das práticas interpretativas incluem os notacionais (isto é, a relação entre notas escritas e os sons que eles simbolizam, especialmente assuntos como ritmo, andamento e articulação); improvisação e ornamentos; instrumentos, sua história e estrutura física e a maneira como são tocados; a produção de voz; questões de afinação, intonação e temperamento; e conjuntos, seu tamanho, disposição e os modos em que são organizados. (BROWN, 2001)³²

Uma primeira visão sobre a prática da performance discutida aqui consta do trabalho de Sonia Albano de Lima: *Uma metodologia de interpretação musical* (LIMA, 2015), que relaciona a prática da música de câmara, e seu ensino, à interpretação musical. O livro trata do trabalho de Walter Bianchi como professor de música de câmara na Escola Municipal de Música de São Paulo e aqui se destaca a abordagem que o prof. Bianchi faz das ferramentas objetivas que o músico pode usar para construir a interpretação. A autora descreve a metodologia de Bianchi como voltada para a resolução de problemas estritamente musicais,

31 Em inglês *Performing Practice* que Latham (2011) define como: Um termo emprestado da *Aufführungspraxis* alemã do século XIX para descrever a mecânica de uma performance que define seu estilo.

32 Tradução nossa: As applied to Western music, the subject involves all aspects of the way in which music is and has been performed, and its study is of particular importance to the modern performer concerned with historically informed performance. Topics that may be considered aspects of performing practice include notational ones (i.e. the relationship between written notes and the sounds they symbolize, especially such matters as rhythm, tempo and articulation); improvisation and ornaments; instruments, their history and physical structure and the ways in which they are played; voice production; matters of tuning, pitch and temperament; and ensembles, their size, disposition, and the modes in which they are directed.

quais sejam: articulação, dinâmica, pontuação, andamento e fraseado.

Para o professor, a articulação compreenderia o *legato*, *staccato*, *portato*, *non legato*, sem esquecer as matizes que a voz humana e os diversos instrumentos podem fazer.

A dinâmica seria a arte de graduar a intensidade sonora, *crescendos* e *decrescendos*, apontada como um dos fatores mais importantes para atingir a sensibilidade do ouvinte, provocando variações no som, podendo levar o discurso musical a produzir sensações análogas às do discurso literário, com suas ondas de tensão e repouso.

Já quanto à pontuação, Bianchi estabelece uma relação de similaridade entre o discurso musical e a língua falada com suas perguntas e respostas, suas interrogações, suas exclamações, suas vírgulas, seus pontos e vírgulas, suas reticências, seus acentos e seus pontos-finais.

O andamento ideal é descrito pelo professor Bianchi como aquele que busca o equilíbrio perfeito entre a fluidez da ideia musical e o temperamento do intérprete, utilizando um vocabulário concentrado nas palavras *rallentando*, *accelerando*, *rubato*, *ritenuto*, *stringendo*, *affretando*, que acolhe *Kairos*³³.

Por fim, o professor Bianchi aponta como quinto elemento da expressão o fraseado. O fraseado mantém, também, uma relação profunda com a linguagem verbal, procurando dar ao texto musical a mesma discursividade e lógica semântica contida no texto literário. Bianchi descreve o fraseado como a utilização de técnicas estritamente musicais como recursos de pontuação, ondulação natural da frase musical, graduação expressiva, clareza, precisão rítmica, melódica e estrutural, no intuito de fazer o intérprete expressar o mais atentamente possível o bem dizer musical.

Como recurso didático, o professor Bianchi utilizava uma notação gráfica e numérica para indicar e registrar com clareza esses 5 elementos da expressão musical — articulação, dinâmica, pontuação, andamento e fraseado — indicando em cada um deles uma graduação que observa a lógica e a organicidade.

A indicação numérica foi a maneira mais lógica que o professor encontrou para graduar os procedimentos interpretativos. Ela está presente não só na dinâmica, mas também nas alterações de tempo, nas alterações rítmicas, na execução das cadências, nos ornamentos, nos grupos irregulares e até nas frases musicais. (LIMA, 2015, p. 35)

33³³ “*Kairos* descreve uma noção peculiar de tempo [...] simboliza o instante singular que guarda a melhor oportunidade; é o momento crítico para agir, a ocasião certa, a estação apropriada, não reflete o passado nem o futuro. É um tempo não-absoluto, contínuo ou linear, uma noção distinta daquela proposta pela concepção newtoniana de tempo cronológico [...] Dessa maneira, podemos dizer que *Kairos* é o tempo do intérprete musical, porque envolve uma visão de totalidade fundada nas condições que as circunstâncias se apresentam” (LIMA, 2015, p. 42-43)

Concerto in D minor
for the Pianoforte

W. A. Mozart

movimentar notas
ligar repetidas

Solo.

Exemplo musical nº 7
Concerto em DMinor para piano de W. A. Mozart. K 466, cp. 95-100

Figura n. 3: Notação expressiva de Walter Bianchi, em vermelho (LIMA, 2015, p. 34).

25 *dol. e legato* ① ② ① ②

31 *una corda* 8va *sem tensão* *accelerand* ① ② *accelerand* ③

37 *accelerand* ③ 41 *dolce*

43 8va 48

na 2a. vez, mais piano

Exemplo musical nº 15

Valsa nº 14. Mi menor. F. Chopin, cp. 25 a 56.

Figura n. 4: Notação expressiva de prof. Walter Bianchi, em vermelho (LIMA, 2015, p. 62).

A segunda visão sobre as ferramentas da interpretação musical é extraída do livro *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*, em que Clive Brown (BROWN, 1999) investiga as práticas interpretativas dos períodos clássico e romântico. O livro apresenta, detalha e contrapõe as visões, muitas vezes contraditórias, de vários estudiosos ao longo do tempo, em extensa pesquisa em métodos de instrumento e guias de execução instrumental³⁴. Para fazer essa análise, Brown subdivide os elementos da performance musical e é a forma como esses elementos são elencados e definidos que interessa aqui apresentar.

O sumário divide o livro em 16 capítulos que são aqui agrupados por elemento musical para melhor comparação com a visão de Bianchi.

Acentuação: 1. acentuação na teoria, 2. acentuação na prática, 3. a notação de acentos e dinâmicas.

Articulação e Fraseado: 4. articulação e fraseado, 5. articulação e expressão, 6. a notação de articulação e fraseado.

7. Arcadas.

Tempo: 8. tempo, 9. Alla Breve, 10. designações de tempo, 11. modificações no tempo.

Embelezamentos: 12. Embelezamento, ornamentação e improvisação, 13. *Appogiaturas*, Trilos, *Gruppettos* e Ornamentos da mesma espécie, 14. Vibrato, 15. Portamento; e 16. Paralipomena.

Segundo Brown, a acentuação é talvez o mais básico dos determinantes principais de estilo em uma execução musical. Em um nível fundamental, quase subliminar, a acentuação está ligada à estrutura métrica da música, à qual se integra a relação entre a figura melódica e a progressão harmônica e a contraposição entre dissonância e resolução. Esta é designada como acento métrico. Sobreposto a esta moldura básica do acento métrico está outro nível de acentuação que ele chama de acento de expressão, de retórica, de oratória ou simplesmente de ênfase. A acentuação métrica ordena o compasso e a de expressão ressalta e dá textura diferenciada a elementos específicos na construção da articulação e do fraseado musical. Brown citando vários autores indica algumas possíveis ocorrências da acentuação expressiva: na primeira nota de um pequeno grupo de notas em uma ligadura, em uma dissonância à tonalidade, em um salto com grande intervalo de altura, em notas que se distinguem das anteriores por serem notas longas, em síncopas, contrariando a regra métrica, em agrupamentos

34 A partir de pesquisa em textos de inúmeros autores, como por exemplo: Quantz (1752), C. P. E. Bach (1753), Leopold Mozart (1756), Türk (1789), Koch (1802), Asioli (1809), Corri (1810), Hummel (1828), Spohr (1832), Kalkbrenner (1835), Riemann (1884), Garcia (1894) e outros.

de hastes similarmente às ligaduras, em notas finais (o que alguns autores pesquisados por Brown indicam e outros condenam) e outros fatores, como por exemplo, a primeira de um grupo de notas repetidas. Em relação às formas de realização dos acentos indica o acento agógico relacionado ao tempo, quando a nota acentuada é ligeiramente alongada em relação às outras e o acento percussivo relacionado à dinâmica, em que a nota acentuada é mais forte que as outras.

Sobre articulação, em relação ao fraseado, o autor diz que sua função é bastante similar à acentuação e que elas estão fortemente ligadas, especialmente na definição da estrutura da obra musical, e que a articulação pode ser observada atuando em dois níveis: o estrutural e o expressivo. No nível estrutural está a articulação da frase musical e das seções, enquanto na questão da expressão, a articulação apropriada de notas individuais e figuras musicais é necessária para dar vida à ideia musical. Brown diz que a música era predominantemente percebida ao longo do período (clássico e romântico) como uma linguagem, embora uma linguagem que, como a poesia, apelasse mais para os sentimentos do que para o intelecto. Nesse entendimento das frases musicais como estruturas, os músicos estabeleciam uma analogia com a linguagem falada e escrita, e o discurso musical com a retórica, comparando, por exemplo, uma sessão musical com uma sentença na língua escrita/falada que finalizaria com um ponto (.), e unidades menores por (:) (;) e as frases que seriam separadas por vírgula (,). Já sobre a articulação no nível expressivo trata dos *staccato*, *legato*, *non-legato*, *sciolto* e vários tipos de ligaduras. Brown dedica ainda um capítulo para falar de técnicas específicas do arco (cordas friccionadas) relacionadas diretamente à articulação.

Nas escolhas em relação ao tempo, Clive Brown trata historicamente da determinação do andamento geral da peça. Fala sobre como as interpretações das nomenclaturas de andamento são, até certo ponto, imprecisas, pessoais e subjetivas. Discute sobre a forma inevitável como a música não adere à pulsação mecanicamente constante, detalhando a forma como os “desvios”, as modificações no tempo musical, fazem parte das intenções expressivas do músico intérprete. Fala sobre a opção de se tocar absolutamente “a tempo” ou fazer uso do *rubato*, das modificações na pulsação básica da música, *ritardando* (ou *rallentando*) e *accelerando* e das suas implicações quando se toca em grupo. Fala da ideia presente no século XVIII e início do XIX da modificação do tempo de uma nota, ou de um pequeno grupo delas, sem alteração do tempo base, e da gradual aceitação durante o século XIX das mudanças no

tempo base como demanda da expressão musical.

Brown dedica ainda quatro capítulos, sempre tratando do período clássico-romântico, de “embelezamentos” e improvisações como ornamentos, *vibrato* e *portamento*.

Um terceiro trabalho de onde podemos extrair uma classificação dos elementos práticos da performance é o de Eva e Paul Badura-Skoda (BADURA-SKODA, 2010). O livro tem capítulos dedicados diretamente aos elementos práticos da performance, que tratam de dinâmica, das questões de tempo e ritmo e da articulação. No capítulo 8, os autores tratam da expressão com uso da dinâmica, da expressão com uso da articulação, de nuances rítmicas expressivas e da expressão harmônica. Na discussão sobre o uso expressivo da dinâmica, eles usam um gráfico que expressa bem a complexidade do uso expressivo da dinâmica e como esta vai muito além do que a grafia musical permite indicar na partitura, mesmo quando o compositor a detalha.

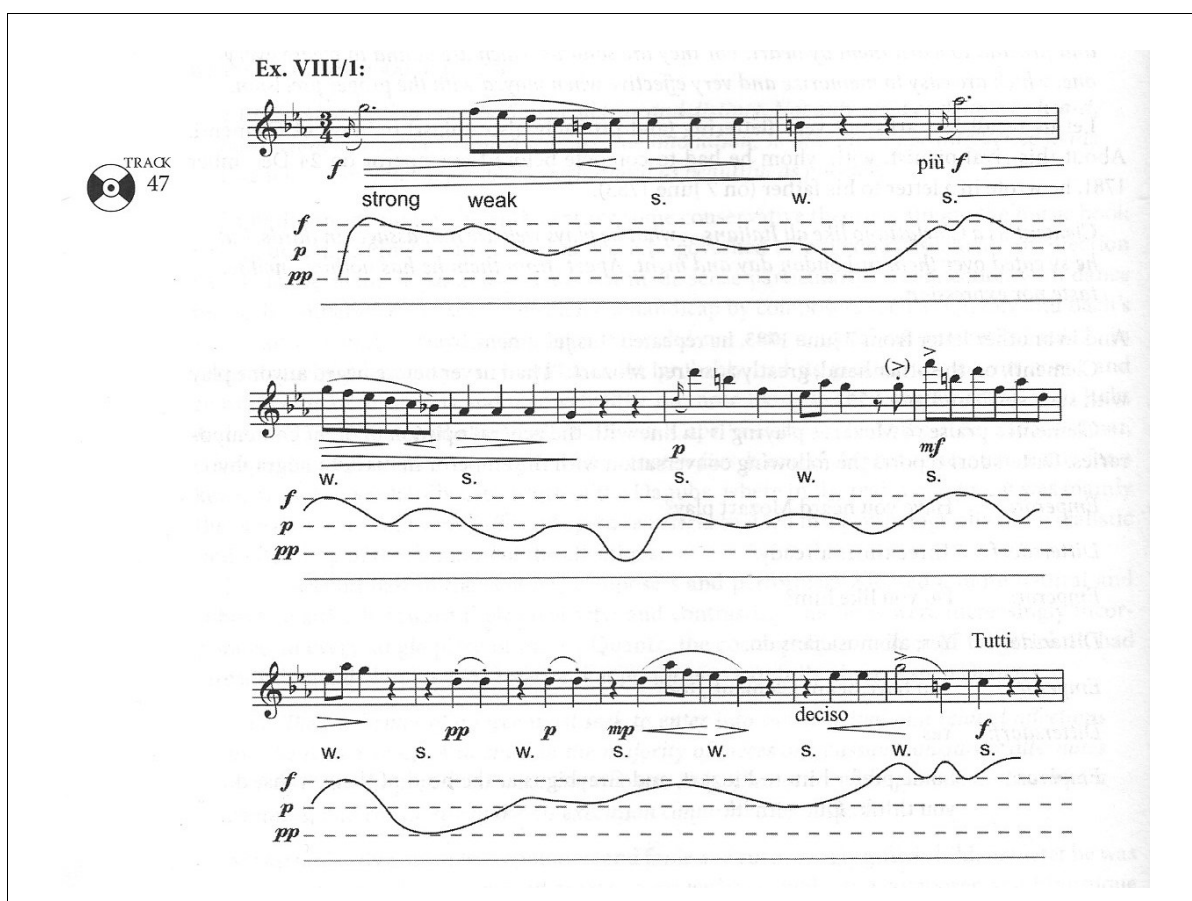


Figura n. 5: Gráfico de dinâmica expressiva (BADURA-SKODA, 2010, p. 292).

Fica evidenciado na contraposição dessas três visões, como aconteceria com muitas

outras similares, que não há uma definição e terminologia unívoca a respeito do assunto. Não há uma norma de conceitos nem de nomenclatura sobre as diversas formas que o músico pode manipular o evento sonoro na intenção de materializar suas intenções interpretativas. Bianchi não lista, por exemplo, o termo acentuação entre os cinco elementos de sua visão, estando ela incorporada no elemento articulação. Brown, quando fala de articulação e fraseado no item articulação estrutural, trata da questão que Bianchi chamaria de pontuação, usando ambos inclusive a analogia com a comunicação verbal. É indiscutível, porém, que o músico utiliza, de forma mais ou menos consciente, essas ferramentas em cada uma das notas que toca e que, dentro do universo da pedagogia musical, o professor necessariamente estabelecerá uma plataforma de comunicação com seus alunos sobre esse assunto, que é central na sua aula. Mesmo que o professor não estabeleça formalmente com seus alunos os conceitos e nomenclaturas particulares que ele utilizará, ele tratará do assunto sempre que este for de práticas interpretativas. Lucas Robatto, no texto a seguir, faz uma colocação importante sobre a terminologia dos procedimentos práticos musicais.

No âmbito das práticas interpretativas (em contextos culturais diversos), os músicos simplesmente “sabem” os limites do seu campo de atuação, “sabem” o que um intérprete/performer deve fazer, mesmo que não sejam capazes de verbalizar estes saberes. Ou seja, a prática interpretativa prescinde de uma terminologia clara, até mesmo para nomear o que ela é. Daí depreende-se que a necessidade de conceituação não é uma demanda da prática, mas sim da geração de discursos estruturados sobre esta prática, tal como são os discursos acadêmicos ou a institucionalização destas práticas (ou do estudo sobre estas) no meio acadêmico universitário. (ROBATTO, 2013, p. 6)

2.2 QUESTÕES DE CONJUNTO NA MÚSICA DE CÂMARA

Tecnicamente, a particularidade da aula de música de câmara está na oportunidade que o músico em formação tem de, em uma função solista, ou seja, tocando sua parte individualmente sem nenhum outro músico dobrando sua parte como nos naipes de orquestra, interagir com outros instrumentistas, muitas vezes, de instrumentos de outras famílias com suas características sonoras próprias. Todas as intenções interpretativas e sua realização (tempo, dinâmica, articulação, acentuação, etc.) como foi estudado acima, se fará em conjunto e buscando uma unidade. O termo *ensemble*, deriva do francês, significando juntos, e define grupos musicais envolvendo mais de uma pessoa (de uma dupla até uma orquestra) e ao mesmo tempo refere-se à precisão com que os músicos atuam juntos.

A situação social da aula de música de câmara também é peculiar e um aprendizado.

Nela, os alunos estarão em uma situação singular de performance “pública”, tocando uns para os outros, com todas as implicações psicológicas que esta experiência traz.

“Nirenberg (1995, p. 158) recomenda a prática de música em conjunto na área da educação musical, pois ele não concebe uma boa formação musical sem a vivência camerística. Ele considera que a música de câmara, enquanto prática de vivência e convivência, faz crescer o músico.” *apud* (BORUSCH, 2008, p. 18). “Para Koellreutter valores como: autodisciplina, concentração, subordinação de interesses pessoais aos interesses do grupo, autocrítica, criatividade e desenvolvimento da sensibilidade são adquiridos com a prática musical em conjunto.” *apud* (FURLANETTO, 2004, p. 2).

O violoncelista e professor David Waterman no seu livro *Playing quartets: a view from the inside* no *The Cambridge Companion to the String Quartet* (WATERMAN, 2003, p. 97-122) apresenta um ponto de vista técnico particular quando trata de questões de conjunto. Ele refere-se ao trabalho de um quarteto de cordas, na preparação de seu repertório de concerto, mas suas colocações podem se aplicar quando se pensa nas questões de conjunto que precisam ser tratadas em uma sala de aula de música de câmara, ou nos grupos de câmara em geral.

Waterman aborda inicialmente a concepção de interpretação e interpretação coletiva, que trata da busca de unidade na diversidade, ampliando as decisões interpretativas, que foram discutidas acima, para todo o grupo, ressaltando a possibilidade da presença de um eventual líder nesse grupo para catalisar as decisões³⁵. Apresenta ainda a ideia de que o compositor quando escreve uma obra de câmara o faz levando em conta que esta terá na sua performance a dinâmica da diversidade e da unidade. Argumentando que em uma peça solo para piano, por exemplo, também há a diversidade nas várias vozes que o pianista deve executar mesmo sendo um só intérprete. Cita ainda, para ilustrar este pensamento, as transcrições de Beethoven de sua Piano Sonata em E maior op. 14 n. 1 para quarteto de cordas, e seu Piano Trio em C menor para quinteto de cordas.³⁶

Em seguida, Waterman apresenta as questões de conjunto que precisam ser trabalhados em um quarteto que serve aqui de referência na discussão sobre o trabalho de conjunto na aula de música de câmara. O balanço (ou *voicing*) que é a questão da hierarquia dos instrumentos em termos de dinâmica em cada trecho musical, como cada músico deve estar consciente na sua dosagem dinâmica, ou seja, em que momentos tem a voz principal, uma voz de importância secundária ou acompanhamento.

³⁵ O que em um ambiente de sala de aula poderia ser função do professor.

³⁶ Ponto de vista importante de ser frisado por ser adaptações de repertório um objetivo geral desta pesquisa

A mistura sonora, sonoridade, (ou *blend*) que trata da necessidade do grupo buscar uma sonoridade comum, um matiz sonoro unificado a partir das sonoridades individuais.

Quanto à afinação, esta só será excelente no grupo a partir de uma boa afinação individual, mas observa, no entanto, a questão de como instrumentos de cordas (como também acontece com os de sopros) são sensíveis em relação ao temperamento, enquanto um teclado está restrito a uma afinação fixa, o que é uma vantagem expressiva para as cordas, mas que exige que o grupo desenvolva uma unidade em relação a este temperamento.

O ritmo e conjunto, que o autor classifica como questões das mais cruciais a serem observadas por quem está na função de acompanhamento. Argumenta que os acompanhadores podem dar à voz principal alguma liberdade, mesmo que isso implique em não estarem absolutamente com ele o tempo todo, mas somente em pontos cruciais da frase, argumentando que o acompanhamento ficará instável e ondulante, caso tente seguir cada mínima nuance rítmica de interpretação da voz principal e, por outro lado, a voz principal perderá em expressão se não usar dos recursos de expressão agógica. Em relação à consciência do tempo, trata do andamento e como sua percepção é afetada pelo temperamento de cada indivíduo do grupo, argumentando que a percepção de tempo pode mudar se um músico se concentra em uma figura rítmica pequena ou no compasso todo ou em dois compassos e que a escolha do tempo não é uma decisão isolada, mas a culminação de uma inter-relação com outros detalhes da execução, como tamanho da frase, articulação, *rubato*, sonoridade, textura, ritmo e, acima de tudo, emoção. Destaca, também, que é uma decisão importante qual o grau de variação de tempo que o grupo deseja imprimir à determinada peça, considerando o estilo.

Descreve a articulação como a forma como a nota é atacada, qual sua duração, o que acontece durante sua duração e como ela termina, ponderando que isso raramente está indicado na partitura.

Apresenta finalmente as questões de conjunto relativas ao fraseado, argumentando que a frase é construída individualmente e que quando ela é repetida por outro instrumento, deve-se buscar coerência. Comenta ainda como as questões de estrutura se expressam no fraseado, afirmando que os indivíduos do grupo podem ter percepções diferentes da estrutura da obra, precisando equacionar essa questão.

A performance musical em grupo de câmara tem características próprias que vão muito além do estudo do instrumento e trabalha questões de conjunto que não estão presentes na performance individual. Essas questões podem ser trabalhadas teoricamente pelo professor

na aula de instrumento mas não podem ser praticadas e, assim, desenvolvidas nessa aula. A performance em grupo de câmara difere também de uma participação em uma grande orquestra, onde muitas decisões interpretativas se concentram no maestro, a percepção que o músico tem do seu próprio som está diluída na massa sonora da orquestra, especialmente nos instrumentos que trabalham em naipe. Na orquestra, apesar dessas diferenças, a realização prática da interpretação, ou seja, a realização do tempo, dinâmica, articulação e acentuação, construindo o fraseado e a pontuação são as mesmas do grupo de câmara. Também são semelhantes na orquestra e no grupo de câmara os mecanismos de percepção do que acontece musicalmente ao seu redor e o ato de cada músico colocar sua performance em função do grupo, trabalhando o balanço, sonoridade, afinação e o ritmo. Todos esses processos dependem de capacidades de percepção e de execução que precisam ser trabalhadas na formação educacional do músico profissional. Por isso, a prática em grupos de câmara se configura em um laboratório para a performance em conjunto, mesmo aquela que se dará nos grandes grupos. Esse fato ressalta a importância da sua prática no período de formação, especialmente da sua prática assistida por um músico experiente, um observador externo ao grupo, guiando o aprendizado e potencializando o desenvolvimento do aluno em todas as questões práticas interpretativas e de conjunto tratadas aqui.

Uma síntese do que foi tratado neste capítulo pode ser usado na construção de uma sugestão de passos a seguir na aula de música de câmara³⁷, uma proposta pedagógica e metodológica para a disciplina.

³⁷ Obviamente numa escola com o perfil pedagógico semelhante ao do caso estudado, de formação profissional de música clássica, música de concerto.

PROPOSTA DE METODOLOGIA PARA A DISCIPLINA MÚSICA DE CÂMARA

1. Formação da turma
2. Escolha do repertório de acordo com a proposta pedagógica da escola
3. Escolha da edição e eventual transcrição, arranjo ou adaptação
4. Análise da peça e definição de escolhas interpretativas
5. Interpretação: expressão e estilo
 - 5.1 Tempo: Andamento. Agogia em função da expressão (*rubato*, *acel.*, *rall.*)
 - 5.2 Dinâmica: A indicada (*p f* etc) e aquela em função da expressão
 - 5.3 Acentuação: A indicada (*<*, *>*, *^*, *sf* or *marcato*, *sf* or *fz*, etc) e aquela em função da expressão. Métrica e retórica (ou de expressão). Dinâmica ou agógica.
 - 5.4 Articulação: A indicada (*stacatto*, *legato*, ligado, *portato* etc) e aquela em função do fraseado. O desenho da nota, como ela começa, como e quanto dura, como ela termina.
 - 5.5 Fraseado: construído com os 4 elementos anteriores, construindo o discurso.
 - 5.6 Embelezamentos: Ornamentos, *Glissando*, *Portamento* e *Vibrato*
6. Conjunto (Técnicas de condução da aula específica ao grupo)
 - 6.1 Interpretação ampliada ao coletivo, busca de unidade nos elementos do item 5
 - 6.2 Balanço
 - 6.3 Sonoridade
 - 6.4 Afinação e Temperamento
 - 6.5 Ritmo: precisão e conjunto
7. Performance: preparação e avaliação

Figura n. 6: Proposta de metodologia para a disciplina música de câmara.

A formação da turma, escolha do repertório de acordo com a proposta pedagógica da escola e escolha da edição³⁸, itens 1, 2 e 3, são assuntos discutidos mais profundamente na prática no capítulo III.

Em relação ao item 4 (Análise da peça e definição de escolhas interpretativas), é preciso frisar que a análise da peça a ser executada pode se dar em vários níveis e precisa ser considerado que cada professor pode ter sua visão e usar o processo de análise que acredite servir melhor à sua proposta pedagógica e a um grupo específico de alunos. Ian Bent e

³⁸ Sobre edição ver também nota de rodapé 23.

Anthony Pople, nas suas definições de análise do GROVE, determinam sua natureza comparativa e a variedade de abordagens de análise musical desenvolvidas ao longo do tempo. Indicam também que as diferentes formas de análise não são excludentes, podendo ser usadas vários tipos de análise de forma conjugada, ou complementar, segundo o interesse do *performer* e a natureza da composição.

A análise é o meio de responder diretamente à pergunta “Como isso funciona?”. Sua atividade central é a comparação. Por comparação, determina os elementos estruturais e descobre as funções desses elementos. A comparação é comum a todos os tipos de análise musical – análise de recursos, análise formal, análise funcional, análise de Schenker, análise de conjuntos de classes, análise de estilo e assim por diante: comparação de unidade com unidade, seja dentro de um único trabalho ou entre dois trabalhos, ou entre o trabalho e um “modelo” abstrato, como forma sonata ou forma de arco. O ato analítico central é, portanto, o teste da identidade. E daí surge a medida da quantidade de diferença ou grau de similaridade. Essas duas operações servem juntas para iluminar os três processos fundamentais de construção da forma: recorrência, contraste e variação. [...] Sobre abordagens acerca da substância da música poderíamos classificar que uma peça de música é (a) uma “estrutura”, uma rede fechada de relações, mais do que a soma de suas partes; (b) uma concatenação de unidades estruturais; (c) um campo de dados em que os padrões podem ser procurados; (d) um processo linear; e (e) uma série de símbolos ou valores emocionais. Essas cinco categorias abrangem as abordagens de analistas formais como Leichtentritt e Tovey, estruturalistas e semiologistas, Schenker, Kurth e Westphal, Riemann, hermenêutica, análise estilística e análise computacional, análise da teoria da informação, teoria das proporções, *reti* e análise funcional, e muito mais. E, ainda, essas categorias não são excludentes. Por exemplo, (a) e (c) não são totalmente incompatíveis nessa abordagem (c), podendo levar à abordagem (a). Portanto, duas abordagens podem coexistir em dois níveis diferentes de construção: talvez (a) ou (b) para formas em grande escala e (d) para desenvolvimentos temáticos de pequena escala. (BENT e POPLE)³⁹

Além das propostas de interpretação conscientes, decorrentes de análise racional, estão presentes na performance uma série de decisões intuitivas motivadas por uma percepção não

39 Tradução nossa: Analysis is the means of answering directly the question ‘How does it work?’. Its central activity is comparison. By comparison it determines the structural elements and discovers the functions of those elements. Comparison is common to all kinds of musical analysis – feature analysis, formal analysis, functional analysis, Schenkerian analysis, pitch-class set analysis, style analysis and so on: comparison of unit with unit, whether within a single work, or between two works, or between the work and an abstract ‘model’ such as sonata form or arch form. The central analytical act is thus the test for identity. And out of this arises the measurement of amount of difference, or degree of similarity. These two operations serve together to illuminate the three fundamental form-building processes: recurrence, contrast and variation. [...] Under approaches to the substance of music would be categories such as that a piece of music is (a) a ‘structure’, a closed network of relationships, more than the sum of its parts; (b) a concatenation of structural units; (c) a field of data in which patterns may be sought; (d) a linear process; and (e) a string of symbols or emotional values. These five categories embrace the approaches of formal analysts such as Leichtentritt and Tovey, structuralists and semiologists, Schenker, Kurth and Westphal, Riemann, hermeneutics, stylistic analysis and computational analysis, information theory analysis, proportion theory, *Réti* and functional analysis, and much else. The categories are still not exclusive. For example, (a) and (c) are not wholly incompatible in that approach (c) may lead to approach (a). Then again, two approaches may co-exist at two different levels of construction: perhaps (a) or (b) for large-scale form and (d) for small-scale thematic development.

racional, ou até não consciente, das estruturas da composição. Decisões interpretativas evocadas diretamente pela sensação despertada pela estrutura no *performer*, refletindo não uma análise racional mas uma musicalidade intuitiva inerente ao intérprete, como observa Eric Clarke.

Se a expressão é baseada em uma compreensão da estrutura musical, então os aspectos expressivos podem ser considerados como “sintomas” desse entendimento. Essa relação pode ser entendida de duas maneiras: como consequência inevitável e insuperável de uma concepção particular da estrutura musical; e como uma tentativa consciente e deliberada do intérprete de tornar audível sua interpretação da estrutura. [...] A expressão da performance sob essas condições está relacionada às características estruturais básicas do material, como estrutura de frase e métrica, e pode ser vista como a consequência da compreensão espontânea e inconsciente dos artistas sobre a estrutura musical. (CLARKE, 2011)⁴⁰

Portanto, no documento que registra a obra musical, a partitura⁴¹, já se tem duas classes de indicações do compositor. A notação em si explicitando alturas, durações, andamentos, dinâmicas, articulações, acentos e as instruções verbais do autor. E uma segunda classe, que são aquelas que se revelam somente pela análise da obra, a qual cada intérprete faz de forma particular.

Além dessas duas classes de informação disponíveis na partitura, o professor pode, considerando a dinâmica da aula e avaliando o nível do aluno, indicar um aprofundamento no entendimento da obra que guie sua interpretação, levando em conta fatores externos à partitura em si, como: o estudo mais aprofundado sobre como o estilo da época se reflete naquela obra específica, o estudo do estilo do compositor no período específico daquela obra, a ocasião para a qual a peça foi escrita, se foi escrita para um músico em particular, o instrumento original para o qual a obra foi escrita e se isso impacta na sonoridade, articulação, etc., quando é transposta para uma versão moderna do instrumento (ou até um instrumento totalmente diferente), ou seja, qualquer informação que ajude a caminhar no sentido do entendimento da essência da obra, uma visão, portanto, mais fenomenológica, abrangente e informada.

Em relação às escolhas interpretativas, já comentadas em termos estético-filosóficos

40 Tradução nossa: If expression is based on an understanding of musical structure, then expressive features can be regarded as ‘symptoms’ of that understanding. This relationship can be understood in two ways: as the inevitable and insuppressible consequence of a particular conception of the musical structure; and as a conscious and deliberate attempt by the performer to make audible his or her interpretation of the structure. [...] Performance expression under these conditions is related to basic structural features of the material, such as phrase structure and metre, and can be seen as the consequence of the performers’ spontaneous and unconscious understanding of the musical structure.

41 Considerando obviamente o nível de originalidade das informações de acordo com o tipo de edição da partitura. Sobre tipos de edição, ver FIGUEIREDO (2004) ou GRIER (2001).

na primeira parte deste segundo capítulo, o professor se vê diante de uma discussão inicial com seus alunos sobre que classe de performance irão buscar. Que posicionamento interpretativo irão assumir em relação à liberdade e à fidelidade. Nesse sentido, em relação à opção por um estilo de interpretação mais historicamente informado, além da sua orientação pessoal, o professor pode fomentar uma pesquisa mais específica em referências bibliográficas⁴² e também recomendar a audição de gravações de intérpretes que julgue gabaritados como referência de estilo.

Seguindo adiante, no item 5 da proposta metodológica, a realização da interpretação, é preciso salientar mais uma vez que este é um trabalho pedagógico em duas linhas. Uma primeira linha, a expressão, que dirige o aluno a dar vida à partitura, a construir um discurso que contenha além das indicações do compositor toda a gama de recursos expressivos. A segunda linha, o estilo, que cuida para que esse discurso esteja de acordo com o estilo da obra, cabendo aqui obviamente a discussão já mencionada sobre as opções interpretativas mais rigorosas historicamente ou não.

Importante frisar ainda que é a partir das propriedades físicas do som musical: altura, intensidade, duração e timbre que se constroem as ferramentas interpretativas discutidas aqui. O trabalho com a altura está presente não só na óbvia definição das notas, mas no temperamento da afinação, no *portamento*, no *glissando* e no vibrato. A intensidade além da presença óbvia na dinâmica geral e na dinâmica do fraseado está presente também na acentuação e na articulação se esta é compreendida como o desenho da nota, ou seja, não só quanto ela dura (*staccato*, *legato*, *portato*, etc.), mas também como a nota inicia, o que acontece durante sua duração e como ela termina.

A articulação é um dos elementos que mais se diferenciam entre os instrumentos, especialmente por essa característica de que ela não se restringe à duração da nota e à separação entre notas, como mais comumente é definido, mas também por como esta nota se inicia (o que se pode chamar de articulação inicial), que desenho dinâmico e timbrístico esta nota tem durante sua duração (neste ponto os instrumentos de sopro, os de cordas friccionadas, a voz tem total controle e outros não) e como esta nota termina (o que também acontece de formas diferentes, conforme o instrumento). Ou seja, duas notas da mesma duração e separadas de suas notas vizinhas pelo mesmo intervalo de tempo podem ter um efeito diferente em relação à articulação, isso precisa ser ressaltado e estudado com os alunos

42 Nesse sentido foi feito o Anexo I desta dissertação.

em formação e a aula de música de câmara, por reunir instrumentos diferentes oferece oportunidade particular para fazê-lo.

Sobre o item 5.1 Tempo, é preciso indicar inicialmente como ele é um elemento que define uma obra musical.

Ritmo e altura são os dois principais parâmetros da estrutura musical (Meyer, E1973). Pois, ao especificar a organização tonal e rítmica de um trabalho, acreditamos ter capturado sua estrutura essencial. Mudanças na instrumentação, orquestração ou dinâmica (isto é, mudanças nos parâmetros secundários) são entendidas como arranjos diferentes de um mesmo trabalho musical, ao passo que alterações no tom ou no ritmo podem resultar em um trabalho novo e diferente. (LONDON, 2001)⁴³

A primeira escolha relativa ao tempo é a escolha do andamento geral da peça, ou de cada secção da peça. Apesar de o andamento ser uma das determinantes mais importantes de uma obra musical, é um dos fatores mais difíceis de se definir, especialmente quando a intenção é aproximar-se da concepção do compositor, como indica Clive Brown.

Para o intérprete moderno, que deseja aproximar-se o máximo possível das intenções do compositor, é importante não entender mal o funcionamento das convenções e, por simples desconhecimento, escolher um tempo radicalmente diferente daquele pretendido pelo compositor. Isso pode muito facilmente acontecer quando um termo como “andante molto” é usado por alguns compositores para significar um andamento mais rápido do que o andante normal e por outros um mais lento [...]. É sem dúvida mais fundamental para a integridade de uma composição que o intérprete deva considerar o pensamento que está por trás dos métodos do compositor de indicar andamento, do que tentar alcançar tempos cronométricos específicos (embora autênticos) em casos particulares; de fato, se esse fim mais abrangente for atingido, a probabilidade de escolher velocidades radicalmente inadequadas é muito diminuída. Mas, como fica aparente em uma investigação mais detalhada, em muitos casos não é fácil ter confiabilidade nem mesmo na relação de um tempo com o outro, especialmente porque o tempo é indicado não apenas pelo termo italiano prefixado na peça, mas um grupo de outros fatores e convenções relacionados que diferem de compositor para compositor, lugar para lugar e período para período. (BROWN, 1999, p. 282)⁴⁴

43 Tradução nossa: Rhythm and pitch are the two primary parameters of musical structure (Meyer, E1973). For in specifying the tonal and rhythmic organization of a work we believe we have captured its essential structure. Changes in instrumentation, orchestration or dynamics (i.e. changes to the secondary parameters) are understood as different arrangements of the same musical work, whereas alterations in pitch or rhythm may result in a new, different work.

44 Tradução nossa: This can all too easily happen when a term such as ‘andante molto’ is used by some composers to mean a faster pace than their normal andante and by others a slower one [...]. It is arguably more fundamental to the integrity of a composition that the performer should appreciate the thinking that lay behind the composer's methods of indicating tempo than that he should attempt to achieve specific chronometric tempos (however authentic) in particular cases; indeed, if this more limited end is attained the likelihood of choosing radically inappropriate speeds is greatly lessened. But, as becomes apparent on closer investigation, it is by no means easy to be confident even about the relationship of one tempo to another in many instances, especially since the tempo is indicated not merely by the Italian term prefixed to the piece, but by a complex of other related factors and conventions that differ from composer to composer, place to place, and period to period.

É fato que esse problema vai ser amenizado com a invenção do metrônomo em torno de 1812 por Diederich Winkel, depois desenvolvido e patenteado por Johann Maelzel em 1815. Até a disseminação no uso das indicações de metrônomo, no entanto, as atribuições de tempo ficavam a cargo da sensibilidade e conhecimento direto dos intérpretes sobre as danças e gêneros propostos pelo compositor, quando este não era o próprio o *performer*, o que era o mais frequente. A própria fórmula de compasso usada pelo compositor era um indicativo de sua opção de andamento, mas obviamente de forma muito aproximada. Isso dificulta muito para se ter hoje uma concepção acertada dos andamentos que eram efetivamente utilizados. Tentativas anteriores ao metrônomo de Maelzel, como a de Loulié, não alcançaram repercussão, especialmente pela pouca utilidade que tinham na concepção dos músicos da época, que até ironizavam seu uso.

Quase todos os principais desenvolvimentos foram conduzidos pela necessidade de compositores e editores fixarem o tempo que consideravam apropriado para uma obra em particular [...]. Isso começou a parecer necessário pela primeira vez no final do século XVII, quando a música de diferentes nacionalidades desenvolveu estilos e convenções de performance marcadamente diferentes, mas internacionalmente acessível. Assim, Etienne Loulié (1696) justificou seu *chronomètre* – o primeiro pêndulo calibrado para a música – afirmando com grande sarcasmo que não era útil para aqueles que conheciam a música francesa e estrangeira intimamente, para aqueles que consideravam apenas a música no estilo de Lully válida de ser executada, ou para aqueles que acham que não importa a que velocidade uma obra é tocada; e ele afirmou que um compositor havia conseguido enviar trabalhos para a Itália com considerável sucesso, anexando-lhes tais indicações aritméticas de tempo. A necessidade foi sentida ainda mais intensamente no final do século XVIII, quando a música se afastou do *tempo giusto* que até então havia governado a maioria das músicas em qualquer tradição particular. Os anos em torno de 1700 até pouco depois de 1800, portanto, produziram os principais avanços na história dos guardiões do tempo da música. Mas pode ser verdade que o metrônomo nunca teria se tornado onipresente sem o breve flerte de Beethoven, resultante de sua amizade relativamente curta com Maelzel, embora as marcas de Beethoven para suas próprias obras tenham sido freqüentemente ignoradas ou consideradas erradas. Muitos ainda concordam com a visão de Rousseau (1768) de que o melhor metrônomo para esses propósitos é um músico suficientemente sensível que estudou a música cuidadosamente. (FALLOWS, 2001)⁴⁵

45 Tradução nossa: Nearly all the main developments have been driven by the need for composers and editors to fix the tempo they considered appropriate for a particular work [...]. This began to seem necessary for the first time in the late 17th century, when the music of different nationalities evolved markedly different styles and performance conventions but was internationally available. Thus Etienne Loulié (1696) justified his *chronomètre* – the earliest calibrated pendulum for music – by stating with heavy sarcasm that it was of no use to those who knew both French and foreign music intimately, to those who considered only music in the style of Lully to be worth performing, or to those who felt that it did not matter at what speed a work was performed; and he asserted that a composer had managed to send works to Italy with considerable success by attaching such arithmetical tempo indications to them. The need was felt even more strongly at the end of the 18th century when music moved away from the *Tempo giusto* that had hitherto governed most music in any particular tradition. The years around 1700 and shortly after 1800 therefore produced the main advances in the history of musical time-keepers. But it may well be true that the metronome would never have become ubiquitous without Beethoven's brief flirtation with it, resulting from his relatively short friendship with

E mesmo quando o uso de indicações de metrônomo se faz disseminado, ainda persiste a concepção, mesmo por parte de vários compositores, de que a escolha precisa do andamento envolve prerrogativas do *performer*.

Mesmo onde um metrônomo ou outro método de especificação exata do tempo tivesse sido usado para fixar o ritmo de uma determinada peça musical, poucos teóricos ou compositores teriam discordado da afirmação de Weber, em uma carta que acompanhava as marcas de metrônomo para Euryanthe, que tais meios melhor servem para evitar “erros grosseiros”, mas são de valor limitado, a menos que os artistas sintam a exatidão do tempo dentro de si. (BROWN, 1999, p. 284)⁴⁶

O segundo aspecto do tempo a ser discutido com o aluno é ainda mais diretamente ligado à expressão. Aquele que envolve as decisões acerca do uso de variações no tempo da música. Onde, como e em quais estilos e situações usar *rallentando* para pontuar a música, evidenciando sua estrutura, construindo a pontuação. Como e em quais estilos incorporar o *rubato* e os recursos agógicos no discurso musical.

Um grau de desvio na aderência absolutamente mecânica à uma batida constante é inevitável em uma performance musicalmente eficiente de qualquer peça, mesmo que a intenção principal do intérprete seja aderir estritamente ao tempo inicial. Desvios de uma observância inflexível da pulsação, quando elas não surgem meramente da falta de habilidade ou negligência, serão o resultado natural da resposta deliberada ou subconsciente de um músico ao conteúdo expressivo da música. Durante os períodos Clássicos e Românticos, houve um reconhecimento geral (como também havia no Barroco) de que, desde que certas fronteiras estéticas não fossem cruzadas, reter algumas notas e apressar outras não era apenas permissível, mas era um componente indispensável de uma performance sensível. Como C. P. E. Bach comentou: “qualquer um que não use essas coisas, ou as use na hora errada, tem um mau estilo interpretativo”. (BROWN, 1999, p. 375)⁴⁷

O item 5.2, Dinâmica, é diretamente ligado à expressão e à construção do discurso

Maelzel; this is so even though Beethoven's markings for his own works have often been ignored or assumed to be wrong. Many would still subscribe to Rousseau's view (1768) that the best metronome for these purposes is a sufficiently sensitive musician who has studied the music carefully.

46 Tradução nossa: Even where a metronome or another method of exact tempo specification had been used to fix the tempo of a particular piece of music, few theorists or composers would have disagreed with Weber's assertion, in a letter accompanying metronome marks for Euryanthe, that such means would at best serve to avoid 'gross blunders' but are of limited value unless performers feel the Tightness of the tempo within themselves.

47 Tradução nossa: A degree of deviation from absolutely mechanical adherence to a constant beat is inevitable in a musically effective performance of any reasonably extended piece, even if the performer's primary intention is to adhere strictly to the initial tempo. Departures from an unyielding observation of the beat, when they do not merely arise from lack of skill or negligence, will be the natural outcome of a musician's deliberate or subconscious response to the expressive content of the music. Throughout the Classical and Romantic periods there was a general recognition (as there had also been in the Baroque) that, as long as certain aesthetic borderlines were not crossed, holding back some notes and hurrying others was not merely permissible but was an indispensable adjunct of sensitive performance. As C. P. E. Bach commented: 'whoever either does not use these things at all, or uses them at the wrong time, has a bad performance style'.

musical, como já tivemos oportunidade de discutir anteriormente com Bianchi, Brown e no gráfico de Badura-Skoda. Há inicialmente as indicações do compositor (*p*, *mf*, *f*, *cresc.*, *dim.*, indicações gráficas em cunha, etc.) e em um segundo plano toda a gama de variações que constroem o discurso. Didaticamente é importante observar (em todos os elementos da performance, mas especialmente nestes dois itens: tempo e dinâmica) como o aluno tem problemas em identificar os resultados efetivos de suas intenções. Em relação à amplitude de variação dinâmica e de tempo é extremamente comum uma diferença de percepção entre o que o aluno acha que fez, e o que ele realmente fez, o que é audível. Um recurso recomendável nesses casos é a gravação. O aluno gravar a si mesmo tocando e ouvir-se depois, preferivelmente depois de um tempo, o que lhe dará uma ideia, muitas vezes, surpreendente, dessa diferença. Ele usando essa comparação poderá trabalhar e aperfeiçoar-se, procurando aproximar o fraseado que ele idealizou realizar ao que efetivamente realizou.

A atenção à acentuação, item 5.3, parece ser uma das deficiências mais observáveis nos alunos menos experientes. A prática da música de concerto, sempre ligada à partitura e à notação musical possivelmente induz o aluno iniciante a se restringir ao que está grafado, e a acentuação é, por sua própria natureza, o elemento menos expresso na partitura, mesmo modernamente. O uso da grafia de acentuação se restringe às ocasiões em que o contraste entre a nota acentuada e o contexto é muito exacerbado, como por exemplo, em um *sforzando*. A definição da “acentuação métrica” da obra estudada, como um dos passos iniciais do trabalho de um professor de música de câmara, pode ser bastante útil e definitivo para conferir expressividade à obra, especialmente quando o aluno é um *performer* que ainda não sente essa acentuação instintivamente. Obviamente, a acentuação métrica é mais preponderante em composições que têm ligação com a dança ou mantêm resquícios e referências desta ligação. A “acentuação retórica” por sua vez vai ser definitiva na construção do fraseado e da pontuação. E ambas na definição do estilo. Clive Brown, por exemplo, aponta as mudanças de procedimentos de acentuação como uma importante transformação no estilo interpretativo do período Romantismo em relação ao Clássico.

A acentuação é talvez o mais básico dos principais determinantes do estilo na performance, no entanto, está entre os aspectos menos investigados e compreendidos pela prática histórica. Aqui, como em outros lugares, os equívocos sobre o ponto de vista dos teóricos e a prática dos performers são abundantes. Há uma noção amplamente difundida de que a performance no período Clássico foi caracterizada por uma observância mais rígida da acentuação métrica hierárquica do que no Barroco ou no Romântico. [...] No decorrer do século XIX, vários compositores importantes esforçaram-se por produzir música em que a acentuação fosse libertada

do que consideravam restrições da métrica; Nessa música, a acentuação estrutural e expressiva ocorre com frequência cada vez maior em tempos que eram metricamente fracos, e a distinção entre melodia livre e acompanhamento metricamente mais regular tornou-se muito menos comum. (BROWN, 1999, p. 7 e p. 27)⁴⁸

Em relação à articulação, no item 5.4, parece mais didático o uso da definição de Bianchi, que usa o termo em relação ao desenho da nota (se curta, longa, ligada, *detaché*, etc.). Sendo preferível relacionar o que Brown denomina “articulação estrutural” à pontuação, como faz Bianchi. Na prática, o que Brown chama de articulação, obedecendo à concepção histórica que ele investigou, refere-se a dois elementos distintos da performance, especialmente em relação à sua prática, parecendo evidente que o uso do termo articulação com esses dois sentidos diversos tem muito mais um fundo teórico, histórico, do que empírico. Essa situação se evidencia no enunciado do verbete *Articulation and Phrasing* do Grove.

O termo “articulação” refere-se principalmente ao grau em que um intérprete destaca notas individuais umas das outras na prática (por exemplo, em staccato e legato). Essa distinção entre os dois termos foi recomendada por Keller (1955); mas a articulação em um sentido mais amplo é às vezes tomada como significando as maneiras pelas quais seções de uma obra – de quaisquer dimensões – são divididas (ou, de outro ponto de vista, unidas) uma à outra. (CHEW, 2001)⁴⁹

Parece também mais didático definir o fraseado como a construção do discurso, e considerar que essa construção se faz, efetivamente, com o uso do tempo, da dinâmica, da articulação e da acentuação.

Parece importante ainda discutir com os alunos como os elementos da expressão estão presentes nas diversas frações da música. O tempo tem no andamento sua forma grande, em um movimento pode haver diferenças delimitando seções menores, os *rall.* e *accel.* marcam uma estrutura ainda menor e o uso do *rubato* e da agogia podem incidir sobre um pequeno

48 Tradução nossa: Accentuation is perhaps the most basic of the principal determinants of style in performance, yet it is among the least thoroughly investigated and understood aspects of historical performing practice. Here, as elsewhere, misconceptions about the standpoint of theorists and the practice of performers abound. There is a widely held notion that performance in the Classical period was characterized by a more rigid observance of hierarchical metrical accentuation than in either the Baroque or the Romantic. [...] During the course of the nineteenth century a number of important composers strove to produce music in which accentuation was liberated from what they saw as the restrictions of metre; in such music, structural and expressive accentuation occurred with increasing frequency on beats that were metrically weak, and the distinction between free melody and metrically more regular accompaniment became far less common.

49 Tradução nossa: the term ‘articulation’ refers primarily to the degree to which a performer detaches individual notes from one another in practice (e.g. in staccato and legato). This distinction between the two terms was recommended by Keller (1955); but articulation in a broader sense is sometimes taken to mean the ways in which sections of a work – of whatever dimensions – are divided from (or, from another point of view, joined to) one another.

grupo ou até uma única nota, estando o tempo presente, ainda, na articulação enquanto duração da nota. A dinâmica, da mesma forma, tem um plano em estruturas maiores, um trecho da música todo *piano*, por exemplo, mas dentro deste *piano* a dinâmica tem pequenas oscilações, e até em relação a uma única nota a dinâmica vai estar presente na sua articulação, no seu desenho. A acentuação tem em um plano maior a acentuação métrica, constante em grandes estruturas, e a acentuação de expressão mais pontual.

Em relação às questões de conjunto, item 6, é preciso destacar que o ambiente da música de câmara potencializa seu estudo e o desenvolvimento da percepção dessas questões de conjunto por serem poucos os músicos e todos em função solista, como já foi várias vezes salientado. O fato das questões de conjunto presentes na música de câmara e na orquestra serem muito similares e o fato da transparência da interpretação individual na música de câmara ser total é que fazem dela uma ocasião de treinamento tão importante e valorizado na escola profissionalizante, tanto pela direção pedagógica quanto pelos professores de instrumento. A disciplina música de câmara vem complementar a formação do músico de forma única e imprescindível, mesmo que este músico não venha a ser um camerista.

O professor de música de câmara está em uma situação pedagógica em que ele precisa empregar uma metodologia que contemple as dificuldades específicas do grupo e também as de cada membro deste. Todos os elementos expressivos discutidos no item 5 precisam ser observados e discutidos com os alunos no sentido de construir uma interpretação que expresse unidade a partir da diversidade dos instrumentos, e instrumentistas, do grupo (item 6.1). Que todos tenham e expressem a mesma compreensão da pontuação e que o fraseado das vozes individuais construam o fraseado da música como um todo, com especial atenção aos temas iguais ou imitativos. É muito sensível a questão da articulação quando se tratam de instrumentos diferentes, como já comentado, mas também no trato com a dinâmica merece sempre uma atenção particular do professor, que deve procurar conduzir o aluno a uma percepção mais apurada da relação da dinâmica individual com o contexto grupal.

No mesmo sentido, o balanço das vozes, item 6.2, precisa ser discutido, no sentido de observar qual o papel de cada voz em cada momento específico da obra, qual voz tem a melodia principal, quem tem uma melodia secundária, quem tem acompanhamento, etc. Em que momentos a movimentação melódica de cada instrumento precisa ser ressaltada e quando se deve assumir um segundo plano.

Trabalho similar se dá com o trato da sonoridade, item 6.3. A observância de como os

timbres individuais se inserem na construção da sonoridade do grupo. Como equalizar a sonoridade dos instrumentos de forma a construir uma unidade no conjunto. E também como trabalhar a sonoridade mais indicada para cada trecho específico da obra, um timbre mais fechado ou mais brilhante, usando esse recurso como mais um meio expressivo.

O trabalho da afinação em grupo, item 6.4, exige um trabalho de equalização em relação ao temperamento. Além da boa afinação do grupo depender de uma boa afinação individual, a questão particular do temperamento precisa ser trabalhada e equalizada. O comentário de Douglas Leedy e Bruce Haynes, para o verbete *Intonation* do Grove, explicita esta questão.

O tratamento da altura musical na performance. Geralmente é pensada como a precisão acústica e artística da altura da nota cantada ou tocada, mas tem um papel indispensável na expressão musical através da inflexão deliberada da altura para sombrear e colorir a melodia, para criar excitação ou tensão, ou como um meio de caracterizar um repertório ou estilo particular de performance. Ao contrastar a afinação dos virtuosos do violino Joachim e Sarasate (bem diferentes, como se pode ouvir nas gravações), Bernard Shaw (1893)⁵⁰ poderia estar descrevendo a arte da afinação de grande parte da música mundial: “Os modos em que nos expressamos musicalmente ... apesar de, em teoria, numa série de sons com uma relação fixa entre si sejam, na prática, temperadas por todos os músicos, assim como as proporções da figura humana são temperadas por um escultor. O som de uma série específica de intervalos musicais está sujeito às leis da acústica, mas também está sujeita à uma, mais ou menos sutil, calibragem (“temperamento” de Shaw), não muito diferente da definição de valores rítmicos precisos em relação ao tempo rubato.

A percepção da afinação é influenciada por um conjunto de fatores relacionados além do mais óbvio, a altura relativa de uma nota musical no contexto. Estes incluem a acústica do ambiente, volume e tempo; o timbre desempenha um papel particularmente crítico (ver Sethares⁵¹). Mas talvez a influência mais forte seja a expectativa do ouvido, que é criada pelas normas de afinação prevalecentes e culturalmente determinadas. (LEEDY e HAYNES, 2001)⁵²

A proposição de alguns exercícios de afinação dentro do tom da peça a ser trabalhada, como introdução da prática pode ser útil nesta calibragem do temperamento do grupo. Por

50 G. B. Shaw: *Music in London 1890–94* (London, 1932/R), 2, 276–7.

51 W.A. Sethares: *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale* (London, 1998).

52 Tradução nossa: The treatment of musical pitch in performance. It is usually thought of as the acoustical and artistic accuracy of pitch in singing or playing, but it has an indispensable role in musical expression through the deliberate inflection of pitch to shade and colour melody, to create excitement or tension, or as a means of characterizing a particular repertory or style of performance. In contrasting the intonation of the violin virtuosos Joachim and Sarasate (quite different, as one may hear on recordings), Bernard Shaw (1893) could have been describing the intonational art of much of the world’s music: ‘[T]he modes in which we express ourselves musically ..., though in theory series of sounds bearing a fixed pitch relation to one another, are in practice tempered by every musician just as the proportions of the human figure are tempered by a sculptor’. The sounding of a given series of musical intervals is subject to the laws of acoustics, but undergoes also an elusive, more or less subtle shaping (Shaw’s ‘tempering’) not unlike the shaping of precise rhythmic values by *tempo rubato*. The perception of intonation is influenced by a number of often inseparable factors besides the most obvious one, the relative pitch of a musical note in context. These include ambient acoustics, loudness and tempo; timbre plays a particularly critical role (see Sethares), but perhaps the strongest influence is the ear’s expectation, which is created by prevailing, culturally determined intonational norms.

exemplo: a escala em uníssono, o campo harmônico grau por grau com cada instrumento tocando uma nota do acorde, uma progressão harmônica, etc. Segue um exemplo desse exercício de calibragem de temperamento dirigido a um quinteto de sopros na aula onde seria trabalhado o Allegro do Divertimento em Si Bemol Hob. II: 46 de Haydn (exemplo 2 do próximo capítulo).

Exercício de Calibragem de Temperamento

Para o Allegro do Divertimento de Haydn (exemplo 3.2.2)

Escala de Bb

The musical score is for a quintet of woodwinds: Flute, Oboe, Bb Clarinet, Horn in F, and Bassoon. The key signature is Bb (two flats) and the time signature is 4/4. The exercise is titled 'Escala de Bb' (Bb Scale). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system, starting at measure 5, contains measures 5 through 8. Each instrument has a staff with a treble clef (except for the Bassoon, which has a bass clef). The notation shows a stepwise scale in Bb, with each instrument playing a different part of the scale in unison or harmony. The score ends with a double bar line and repeat dots.

9 Campo harmônico de Bb

A musical score for a five-part setting of the B-flat major harmonic field. The score is written for five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb). The music consists of a series of eighth and quarter notes across five measures, with repeat signs at the beginning and end of the sequence.

13 Progressão harmônica relacionada ao repertório

A musical score for a five-part setting of a harmonic progression related to the repertoire. The score is written for five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb). The music consists of a series of eighth and quarter notes across five measures, with repeat signs at the beginning and end of the sequence.

buscar equalizar e tornar grupal toda a concepção de tempo, já discutida no item 5.1. O trabalho consiste, na prática, em construir uma pulsação interna que seja comum e percebida de forma igual por todo o grupo, a construção do *ensemble* em relação ao tempo. Como já comentado por Waterman (p. 48).

Em relação ao item 7, o que é mais específico na performance de música de câmara, e consequentemente na sua preparação, são suas características solistas na atuação de cada músico do grupo e seu teor intimista e transparente como grupo, como já comentado. Ela demanda, além da preparação técnica e artística cuidadosa de tudo o que trata os itens 5 e 6 desta proposta de metodologia, um trabalho específico da condição psicológica dos alunos, que serão solistas no palco na ocasião do recital. Essa preparação vai não só treinar o estudante em sua performance enquanto camerista, mas também para situações de igual responsabilidade, em ocasiões importantes da sua carreira, como audições ou performances como solista. Marcar com antecedência um recital público, providenciar sua gravação em vídeo, trabalhar o relacionamento artístico e pessoal dos alunos de cada grupo e atender a demandas artísticas e psicológicas individuais dos alunos são ainda algumas das questões que demandam atenção do professor. Essa gravação, que irá conferir um aspecto público maior ao recital, pode servir para aumentar o grau de responsabilidade em relação à busca da qualidade da performance, servindo como um incentivo ao estudo, poderá ser depois assistida em um processo de autoavaliação, ou mesmo usada em aula para uma discussão conjunta de avaliação.

CAPÍTULO III
ESCOLHA, OFERTA E ADAPTAÇÕES DO REPERTÓRIO
APLICADO À DISCIPLINA MÚSICA DE CÂMARA

Já tendo sido estudados nos capítulos anteriores o conceito de música de câmara e a estrutura e aplicabilidade da disciplina na formação do músico, este capítulo trata diretamente do seu repertório. Discute-se neste capítulo o processo de escolha das obras, a oferta de partituras e a eventual necessidade de adaptação destas obras, especialmente a grupos de formação instrumental diferentes da originalmente concebida pelo seu autor. Esta discussão se faz por meio do estudo de alguns casos de necessidade de adaptação de repertório acontecidos com o pesquisador enquanto professor da disciplina música de câmara na EMMSP. São analisadas as razões que levaram à escolha do procedimento de adaptação e os processos de adaptação em si. São discutidos dois exemplos de transcrições⁵³ de música clássica e um de arranjo⁴⁰ de música popular, que são analisados neste capítulo através de excertos e que estão disponíveis na íntegra para consulta no Anexo III.

A escolha de um repertório didaticamente orientado, diferentemente da escolha de um repertório de concerto, serve diretamente à proposta pedagógica do professor. Esta proposta se alinha com a missão da escola, com que tipo de músico ela se propõe a formar, em qual nível, para tocar qual tipo de música e em quais grupos profissionais. Esses fatores definem, consequentemente, qual repertório precisa ser trabalhado em sala de aula.

No caso estudado, a EMMSP, a escolha do repertório se faz em função de uma equação em que o professor tem que montar uma turma considerando: quantos alunos têm disponibilidade para fazer aula naquele horário, quais instrumentos eles tocam e qual o nível técnico de cada um. Consideradas estas questões práticas ainda é preciso analisar a situação atual do aluno dentro da proposta pedagógica do curso de cobrir os vários estilos de música clássica: barroco, clássico, romântico, moderno e contemporâneo. Dentro deste quadro de variantes o professor precisa selecionar obras relevantes dentro deste repertório que mereçam ser trabalhadas por sua qualidade, que sejam capazes de cativar os alunos, significando um estímulo à prática e que ainda contemplem um grupo que seja possível formar, considerando toda a equação de variantes citadas acima. Na EMMSP, Música de Câmara é uma disciplina obrigatória e se estende por seis semestres, sendo suas aulas semanais e com duração de uma hora. A escola não tem um Plano Político-Pedagógico registrado no MEC e sua missão está formalmente expressa unicamente no Decreto No 41.826 de 2002, que regulamenta seu

53 A discussão sobre o conceito e a aceção dos termos transcrição musical, arranjo e outros procedimentos adaptativos, seja no Brasil ou em línguas estrangeiras, hoje ou ao longo da história da música podem ser consultados nas obras de referência, especialmente em Pereira (2011), não cabendo ser re-discutida em profundidade aqui esta questão sendo o uso dos termos definidos e explicados ao longo do capítulo.

funcionamento e no site⁵⁴ da instituição, conforme os quadros abaixo.

DECRETO No 41.826, 21 DE MARÇO DE 2002

Institui o novo Regimento Interno da Escola Municipal de Música - EMM, e dá outras providências.

Parágrafo único - A sigla EMM designa oficialmente a Escola Municipal de Música.
Art. 2o - A Escola Municipal de Música é pública e gratuita e se destina à formação de músicos profissionais, com ênfase para os instrumentos de orquestra sinfônica.

Figura n. 7: Decreto de 2002 que regulamenta o funcionamento da EMMSP.

Uma das mais renomadas instituições de ensino musical da América Latina, a Escola Municipal de Música de São Paulo é responsável pela formação de diversas gerações de músicos em atividade profissional no Brasil e em outras partes do mundo. Fundada em 1969 pelo maestro e compositor Olivier Toni, desde o início de 2013 ela passou a integrar a Fundação Theatro Municipal de São Paulo e atualmente é coordenada pelo compositor Antonio Ribeiro. Marco da cultura e educação musical paulistana e nacional, seu corpo docente é constituído por professores doutores, mestres e especialistas de renome em âmbito nacional e internacional, muitos deles ex-alunos da própria Escola.

O objetivo da Escola Municipal de Música de São Paulo é prover uma profunda e diferenciada formação musical, de modo que os alunos estejam aptos a atuar como instrumentistas ou cantores profissionais em orquestras, coros, grupos camerísticos, na área de correpetição ou na carreira solista.

Figura n. 8: Missão da EMMSP expressa no site da instituição.

No sentido de solucionar esses problemas práticos e buscando melhor atender à sua proposta pedagógica, o professor de música de câmara se vê diante da necessidade eventual de reconfigurar em alguma medida uma obra musical, especialmente em relação à sua instrumentação, considerando o grupo específico de alunos que tem em mãos. A reconfiguração que é proposta aqui, nos casos de música clássica, é a que procura interferir o menos possível na obra, que é a transcrição. Não está sendo proposto aqui, porém, o uso da transcrição como norma, muito pelo contrário, o objetivo é procurar discutir um uso criterioso

⁵⁴ Pode ser acessado em: <<http://theatromunicipal.org.br/formacao/escola-municipal-de-musica/>>. Acessado em 20/7/2018

deste procedimento no sentido de utilizá-lo sem ferir eticamente a obra original, fazendo uso dele nos momentos específicos em que o uso, ou elaboração, da transcrição se apresenta como preferível didaticamente no sentido de atender melhor a este grupo específico de alunos na necessidade pedagógica do momento, considerando ainda a necessidade de que esteja dentro das possibilidades técnicas atuais de toda turma à qual se destina.

Faz parte também das eventuais necessidades pedagógicas que interferem na obra musical uma segunda questão prática que está presente no dia a dia do professor, que é tocar-se somente um dos movimentos de uma obra multimovimentos ou escolher-se alguns deles. Esta opção, eventual, também segue o mesmo raciocínio de atender melhor à função pedagógica do repertório, ampliando as possibilidades de sua escolha, especialmente em relação às dificuldades técnicas que a obra completa apresentaria. Este procedimento pode também ser considerado uma interferência na obra, apesar de não envolver quaisquer modificações na partitura original, além da seleção de parte dela.

3.1 A REELABORAÇÃO DE REPERTÓRIO

Não há uma conceitualização clara e unanimemente aceita sobre os diferentes tipos de reelaboração instrumental de obra musical. Este procedimento tem sido chamado de arranjo, transcrição, redução, adaptação, etc. sem, no entanto, ter na prática diária nem nas obras de referência uma delimitação claramente determinada, e em várias situações diferentes termos serem empregados como sinônimos. A pesquisadora Flávia Vieira Pereira desenvolveu em seu trabalho de doutorado (PEREIRA, 2011) uma pesquisa que busca estabelecer os diferenciais que permitem nomear com mais clareza a variedade que existe dentro dessa prática, que ela denominou genericamente de reelaboração musical. Seu estudo considera a trajetória da prática da reelaboração musical ao longo da história, e analisa a diversidade de entendimento na sua classificação. Discute ainda os limites entre um e outro procedimento, descrevendo inclusive o uso de diferentes termos para classificar o mesmo procedimento e vice-versa. Conclui seu trabalho com uma possibilidade de classificação, elencando: transcrição, orquestração, redução, arranjo, adaptação e paráfrase como as diferentes formas de reelaboração musical.

Não interessa aqui rediscutir esta questão, mas definir uma prática que auxilie o professor no enfrentamento das questões de repertório quanto à adequação deste às suas

propostas e necessidades pedagógicas. A transcrição, englobando redução e aumento de grupo, parece ser o conceito mais adequado e será o conceito utilizado neste trabalho. Será considerada a transcrição como o procedimento que altera o meio instrumental de uma peça, mas procura seguir o mais fielmente possível a obra original, restringindo qualquer alteração que vá além da mudança de meio e de alguma exigência técnica e idiomática do novo meio, do novo instrumento, como definido, por Alfred Blater⁵⁵.

Com o propósito de organização do material, uma distinção deve ser feita entre transcrição e arranjo. O processo de transcrição é mais elementar: pegar uma composição escrita em um meio e reescrevê-la praticamente nota por nota, em outro meio. As alterações somente serão feitas se houver necessidade por diferenças idiomáticas entre os dois meios. (BLATER, 1980, p. 256).

Dentro do universo das transcrições, pode-se identificar uma variedade de procedimentos, e a transcrição pode ser aplicada em diversas situações pedagógicas. O uso da transcrição, que implica preservar os aspectos estruturais, ou seja, o aspecto formal, o rítmico, o melódico e o harmônico, é a que mais interessa a este trabalho, onde o professor recorre a reelaboração por mera questão funcional.

A orquestração, como prática de reelaboração de uma obra já existente, Flavia Pereira define no mesmo trabalho como “uma prática de reelaboração na qual se busca assim como na transcrição, um equilíbrio entre a ideia do compositor e as inúmeras possibilidades de readaptação instrumental, além das diversas possibilidades de novas arquiteturas sonoras a partir da manipulação do timbre.” (PEREIRA, 2011, p. 91), o que neste trabalho será tratado como transcrição para um grupo maior que o original, e que nunca será propriamente uma orquestra que fuge do âmbito da música de câmara.

Outra reelaboração instrumental que procura ser fiel ao original e é de uso corrente e importante nas escolas e, portanto, para esta dissertação, é a redução, também analisada por Flavia Pereira.

Como o próprio nome já diz, designa especificamente um trabalho que será reduzido de um meio instrumental maior para outro menor, ou para um único instrumento. [...] Podemos dizer então que a redução é uma prática de reelaboração que busca o desafio de ser o mais fiel possível à partitura original e que demanda conhecimentos técnicos do instrumento ou dos instrumentos com os quais se irá trabalhar, no sentido de que a obra seja executável tanto do ponto de vista técnico quanto interpretativo. (PEREIRA, 2011, p. 125 e 127)

Na prática se trata também de uma transcrição, e pode ser chamada assim, só que com

⁵⁵ Uma única ressalva a se fazer é quando se trata da utilização de música popular por esta ter como regra no seu próprio processo de performance a prática do arranjo por parte do intérprete, como se discutirá mais adiante.

a peculiaridade de ser de um grupo maior para menor, ou para um único instrumento. As reduções usadas com mais frequência, especialmente no meio acadêmico, são as de orquestra com solista para piano com solista, ocasionalmente para violão com solista, e quase sempre por questão meramente funcional⁵⁶, ou seja, pela impossibilidade do uso da orquestra.

Nesse trabalho, estamos considerando as reduções como categorias independentes da transcrição, embora algumas obras de referência englobem as reduções como subdivisão da prática de transcrição, porém podemos observar que ambas apresentam características comuns como, por exemplo, quando buscam “fidelidade” em relação ao original. (PEREIRA, 2011, p. 127)

Concluindo, de todas as formas de reelaboração musical, aquela que interessa a este trabalho é a transcrição, por ser o procedimento que serve às necessidades da disciplina música de câmara em relação ao seu repertório que é a de, eventualmente, adequar uma obra a uma formação instrumental diferente da indicada pelo compositor, ou seja, uma adaptação utilitária, feita única e exclusivamente por necessidade premente e que busca reproduzir o mais fielmente possível a obra original, preservando ao máximo seus aspectos estruturais⁵⁷.

Transcrição – Deve ocorrer mudança de meio. Deve ser fiel ao original preservando ao máximo os aspectos estruturais como melodia, ritmo, harmonia, forma. Em geral irá explorar os aspectos ferramentais⁴¹. A mudança de meio irá refletir em outros aspectos como timbre, sonoridade e articulação, por exemplo. O instrumento deve adaptar-se à obra e não ao contrário, a obra adequar-se ao instrumento. (PEREIRA, 2011, p. 227)

As práticas de reelaboração musical, particularmente a transcrição, sempre estiveram presentes na história da música, sendo praticada inclusive por grandes mestres da composição usando suas próprias obras ou de outros compositores. Desde seu início a música de câmara faz uso de transcrições, ou mais do que isso, a música de câmara instrumental nasce como transcrição da música vocal.

Uma grande parte do repertório ouvido em contextos das cortes e domésticos no final do século XV e no século XVI foi a música vocal polifônica, em particular os madrigais. Nas ocasiões em que essa música era executada apenas por vozes, em salas pequenas ou médias, era normal ter um cantor por parte; no entanto numa prática mais flexível onde se utilizavam instrumentos, como alaúdes e violas, estes frequentemente substituíam ou duplicavam algumas das vozes, provavelmente de

56 A discussão sobre a redução e seu uso na música de câmara será aprofundada no primeiro exemplo musical deste capítulo (cap. 3.2.1).

57 “Aspectos estruturais (estrutura melódica, harmônica, rítmica, formal,) aqueles que se tirados, acrescentados ou modificados numa reelaboração acabam provocando uma transformação mais imediata, apresentando diferenças mais claras, em relação ao original. Aspectos ferramentais (meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento, dinâmica), aqueles que ao passarem por modificações, embora estas possam provocar mudanças, as obras reelaboradas podem ainda manter-se próximas ao original.” (PEREIRA, 2011, p. 45)

acordo com as capacidades e habilidades disponíveis, configurando o que foram chamados de consortes ‘mistos’ ou ‘quebrados’. Os editores costumavam descrever essa prática nas páginas de rosto: *Canzoni Francese*, de Antonio Gardano (1539), era ‘*buone da cantare et sonare*’, e as 26 *Chansons* de Susato (1543) eram ‘*convenables tant a la voix comme aussi propices a jouer de divers instruments*’. Alguns madrigais tinham tablatura para alaúde ou teclado, permitindo assim mais uma possibilidade de performance como canto solo acompanhado, por outro lado a canção inglesa indicava o uso de acompanhamento de um *consort* instrumental para um ou mais cantores. (BASHFORD, 2001)⁵⁸

Esta questão, atrelada ao pouco valor dado ainda à instrumentação nessa época, vai definir a utilização indistinta de um ou outro instrumento na performance da música de todo o período.

A orquestração é um conceito difícil de aplicar à música medieval e renascentista, mesmo porque não havia um conjunto que correspondesse à orquestra moderna e porque os compositores quase nunca (exceto no caso de notações especializadas como tablaturas de alaúde) especificaram suas instrumentações pretendidas. O sentido moderno usual do termo, para significar a exploração de diferentes cores instrumentais por seus significados simbólicos e efeitos estéticos, parece ter sido ignorado na maior parte do período.⁵⁹ (KREITNER, 2001)

Ao longo do período Barroco, lentamente o idioma e características de cada instrumento musical vão sendo cada vez mais valorizados, com o compositor estabelecendo uma instrumentação mais específica para suas obras. A prática deliberada do que já se poderia chamar de transcrição instrumental efetivamente se inicia, no sentido da prática de transferir uma obra de um meio instrumental inicialmente indicado para outra opção de instrumentação, uma transferência da composição para outro meio instrumental.⁶⁰

Um exemplo dessa flexibilidade na instrumentação é *Amore e Gratitude*, de

58 Tradução nossa: A large proportion of the repertory heard in courtly and domestic contexts in the late 15th and 16th centuries was polyphonic vocal music, in particular madrigals. Where such music was performed by voices alone in small or medium-size rooms, it was normal to have one singer per part; however, flexible performing practices meant that instruments, such as lutes and viols, often replaced or doubled some of the voices, probably in accordance with the forces and skills that were available, producing what are commonly called ‘mixed’ or ‘broken’ consorts. Publishers often described this practice on title-pages: Antonio Gardano’s *Canzoni francese* (1539) were ‘*buone da cantare et sonare*’, and Susato’s 26 *chansons* (1543) were ‘*convenables tant a la voix comme aussi propices a jouer de divers instruments*’. Some madrigals were intabulated for lute or keyboard, making accompanied solo singing a further performance possibility, while the distinctively English consort song provided an instrumental ensemble accompaniment for one or more singers.

59 Tradução nossa: Orchestration is a difficult concept to apply to medieval and Renaissance music, if only because there was no ensemble that corresponded to the modern orchestra, and because composers almost never (except in the case of specialized notations such as lute tablatures) specified their intended instrumentations. The usual modern sense of the term, to mean the exploitation of different instrumental colours for their symbolic meanings and aesthetic effects, seems to have been foreign to most of the period.

60 Não se trata aqui do procedimento de compor uma nova música usando algum material de uma obra anterior, procedimento que se pratica desde a monofonia medieval até hoje e que é denominado de paráfrase, empréstimo, alusão, recomposição, paródia, variações, fantasia, etc. Para referência sobre a história do uso de material pre-existente na composição de um novo trabalho musical, inclusive na música popular, jazz e música de cinema, ver o artigo *Borrowing* de J. Peter Burkholder no *The new Grove dictionary of music and musicians*. (BURKHOLDER, 2001).

Lanciani (1690-91), que foi apresentada dez vezes no palácio; destas, oito apresentações usaram a orquestra de câmara regular, mas os dois restantes foram apoiados pela banda de ‘festival’ de 40 membros sem alterações básicas na música. [...] As últimas três décadas do século XVII assistiram à rápida disseminação das novas formas vocais e instrumentais italianas em todos os principais centros musicais europeus. Um número crescente de compositores italianos recebeu oferta de cargos em cortes estrangeiras; lá eles ou re-arranjaram obras anteriores ou compuseram novas peças para se adequar às condições locais. Inevitavelmente, a necessidade de diversidade criou um espectro muito mais amplo de orquestração do que o que eles utilizavam anteriormente na Itália. (TÉREY-SMITH, 2001)⁶¹

A transcrição segue sendo utilizada ao longo da história da música clássica, inclusive por vários compositores consagrados a partir de obras suas e de outros compositores, o que se faz questão de salientar como uma indicação ética importante da correção da sua utilização também no meio acadêmico. São exemplos célebres de transcrições as feitas por J. S. Bach para teclado.

J.S. Bach adaptou concertos de Albinoni, Torelli, Telemann, Vivaldi e outros para o órgão e para o cravo, presumivelmente a pedido de seu patrono, o príncipe Johann Ernst. Em muitos casos, Bach fez uma transcrição quase literal do original, mas com frequência ele alterou sutilmente a harmonia ou preencheu a textura com novos contrapontos. (BOYD, 2001)⁶²

As três versões da obra *Sete últimas palavras de nosso salvador na cruz* de Haydn é outro exemplo. Composta em 1785-86 para orquestra, em 1787, recebe sua versão para quarteto de cordas (as Hob. XX/1B) e piano (as Hob.XX/1C), e em 1796 é reescrita em forma de oratório para coro e orquestra, versão que é hoje parte constante do repertório das grandes orquestras⁶³.

61 Tradução nossa: An example of this flexibility in scoring is Lanciani's *Amore e Gratitudine* (1690–91) which was given ten times at the palace; of these, eight performances used the regular chamber orchestra, but the remaining two were supported by the 40-member ‘festival’ band without basic alterations in the music. [...] The last three decades of the 17th century saw the rapid spread of the new Italian vocal and instrumental forms to all the major European musical centres. An increasing number of Italian composers were offered positions in foreign courts; there they either rearranged earlier works or composed new pieces to suit the local conditions. Inevitably, the need for diversity created a much broader spectrum in orchestration than the one they had left behind in Italy.

62 Tradução nossa: J.S. Bach adapted concertos by Albinoni, Torelli, Telemann, Vivaldi and others for the organ and for the harpsichord, almost certainly at the behest of their patron Prince Johann Ernst. In many cases Bach made an almost literal transcription of the original, but often he subtly altered the harmony or filled out the texture with new counterpoints.

63 Em 1785 ou 1786, Haydn, um católico devoto, recebeu como encomenda da catedral em Cádiz interlúdios orquestrais instrumentais descritivos entre as partes faladas do serviço na grande igreja barroca espanhola durante a Semana Santa, presumivelmente na Sexta-feira Santa. Em 1787, o ano em que foi apresentado pela primeira vez, ele transcreveu o trabalho para quarteto de cordas. Durante sua segunda viagem a Londres (1794-1795), Haydn ouviu uma versão revisada de seu trabalho, ampliada para incluir um coro, preparado pelo Mestre de Capela de Passau Joseph Frieber. O texto não era a poesia latina original, mas escrita em alemão. Haydn ficou impressionado com o novo trabalho e decidiu aperfeiçoá-lo, preparando sua própria versão coral que foi estreada privadamente em Viena, em 26 de março de 1796, perante uma audiência da nobreza. A estreia pública foi em 1798 e foi publicada em 1801 pela Breitkopf. A parte original para orquestra e a versão coral se diferenciam muito pouco, sendo a diferença mais significativa a interpolação de uma introdução vocal em cada

O *opus 56* de Brahms, *Variações sobre um tema de Haydn*, é outro exemplo, tendo como tema uma transcrição totalmente fiel do segundo movimento, o Coral de Santo Antônio, de um Divertimento para sopros⁶⁴. E o próprio Brahms escreve sua composição em duas versões, inicialmente para dois pianos, em 1873, e para orquestra em 1874. Do mesmo período são célebres as muitas transcrições feitas por Liszt de obras de Beethoven, Berlioz, Wagner, etc, que ele fez questão de diferenciar claramente de suas “paráfrases”, em que a peça original dava origem a outra obra bastante modificada.

Esses termos foram cunhados pelo próprio Liszt (ele reivindicou a eles, juntamente com o termo ‘*Réminiscence*’⁶⁵, em sua cópia anotada da biografia de Ramann) e seus significados são distintos. Numa paráfrase, o arranjador fica livre para modificar o original e tecer sua própria fantasia em torno dele. Uma transcrição, por outro lado, deve ser uma recriação fiel do original. As paráfrases de óperas de Liszt, de Mozart, Bellini, Donizetti e Verdi, às vezes encapsulam um ato inteiro em uma peça de concerto de 15 minutos, justapondo e combinando os temas no caminho. [...] As transcrições de Liszt, em contraste, são geralmente tão literais que foram chamadas de registros de gramofone do século XIX. (ECKART, MUELLER e WALKER, 2001)

Já no século XX pode ser citada a versão que o próprio Stravinsky escreveu da *Sagração da Primavera* para dois pianos e que foi estreada em Paris por ele e Debussy, antes mesmo da estreia do balé com orquestra. Um exemplo de utilização de obra de outro compositor é uma transcrição muito conhecida e executada frequentemente, que é a versão orquestral da *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky, escrita por Ravel em 1922. No sentido de ampliar o repertório de seu instrumento são também célebres as transcrições feitas por Segóvia para violão.

Dentro do âmbito da transcrição existem algumas diferenças de procedimento, todos eles interessam a esta pesquisa e serão discutidos aqui e analisados na prática por meio dos exemplos da segunda parte deste capítulo. Um tipo de transcrição que não demanda análise, já que é feita pelo próprio compositor. Seria, por exemplo, o caso das *Cinco Miniaturas Brasileiras* de Villani Cortes, escrita e reescrita por ele para diversas formações e da *Cantilena da Bachiana No 5* de Villa-Lobos, que tem versão dele para orquestra de violoncelos e também para violão. Nestes casos de transcrição do próprio autor, ela passa a ser considerada como uma obra original. Um segundo caso, similar, é quando o próprio compositor indica uma segunda opção de instrumento, com mínimas indicações de adaptação na própria parte, como por exemplo, a *Romanza* para tuba de Vaughan Williams⁶⁶, que indica

seção. (Notas da edição urtext de Alan Bonds. Ed. Arcodoro Publications).

64 Nosso segundo exemplo de transcrição tratado no capítulo 3.2.2.

65 No Brasil comumente chamada de citação.

66 Será o primeiro exemplo de transcrição tratado no capítulo 3.2.1.

a possibilidade de troca do solista para violoncelo ou fagote com indicações de mudança de oitava em alguns trechos para adequação a tessitura do novo instrumento. Outro exemplo semelhante é o Trio *opus* 40 de Brahms que indica a alternativa de substituição da trompa por violoncelo, com alguns trechos acrescidos à parte do violoncelo em relação à da trompa. Outra situação de substituição de instrumento, que não exige alterações nas partes, é a substituição de instrumento por similar moderno como, por exemplo, substituir o cravo por piano, o que implica em termos de timbre e possibilidades de variação dinâmica e articulação, uma alteração bastante significativa, mais significativa do que reduzir uma orquestra de cordas para quinteto de cordas, por exemplo.

Outra situação é onde o intérprete, sem qualquer indicação do autor, faz a troca do instrumento solista sem que isso implique em qualquer mudança nas partes originais ou no máximo exija a transposição total ou parcial de oitava. Muitos são os exemplos dessa situação e muito frequentes. Por exemplo, uma substituição de violino por flauta, viola ou trompete que muitas vezes acontece no sentido de ampliar o repertório desses segundos instrumentos.

Situação bastante similar, mas que exige edição de novas partituras, acontece quando a troca do instrumento, ou tessitura do cantor, impõe como mudança nas partes originais a necessidade de transposição de tom, o que acontece com bastante frequência no caso de cantores e alguns instrumentistas que pretendem ampliar o repertório de seu instrumento, como por exemplo, a substituição do violoncelo por contrabaixo, ou como no ciclo de canções *Winterreise* de Schubert⁶⁷, escrita para tenor e que teve uma de suas mais consagradas interpretações na voz do barítono Dietrich Fischer-Dieskau, que além de muitas célebres apresentações ao vivo a gravou 7 vezes em parcerias importantes com os pianistas Gerald Moore, Jörg Demus, Daniel Barenboim, Alfred Brendel e Murray Perahia.

Outras situações, analisadas nos exemplos deste capítulo, já exigem uma reelaboração mais trabalhosa, com uma verdadeira transcrição da partitura original para outros instrumentos, como: a redução do acompanhamento de orquestra para piano, a redução ou ampliação do grupo, ou mesmo mudanças de meio instrumental sem alterar o tamanho do grupo. Inclui-se neste grupo a redução para piano, um procedimento que é muito utilizado para acompanhar solista de concertos, porque na essência segue o mesmo procedimento de qualquer transcrição, que é a reprodução fiel, na medida do possível, da obra original. A redução para piano tem as particularidades de sua utilização na aula de música de câmara

⁶⁷ Todos os exemplos citados aqui fazem parte da lista de obras trabalhadas pelo pesquisador na EMMSP que constam da listagem no anexo II.

discutidas no exemplo do cap. 3.2.1.

Uma reelaboração também presente neste trabalho, mas que segue parâmetros completamente diferentes, é o arranjo. Neste trabalho é discutida sua aplicação somente no âmbito da música popular, por nesta, via de regra, o autor originalmente não definir instrumentação e ser, também, um tipo de música maleável quanto a elementos estruturais como forma, harmonia e até melodia, resultando que na prática toda performance de música popular envolve em certa medida um arranjo. A maioria das performances de música popular envolvem, ainda, algum nível de improvisação e decisões que são tomadas pelos próprios intérpretes no momento da performance.

A escolha do repertório também depende da disponibilidade do material, das partituras. O professor tem essa preocupação de ordem prática quando da escolha do repertório de sua aula. Até há alguns anos esse era um empecilho bastante expressivo e limitante em relação às escolhas de repertório. No entanto, o desenvolvimento da informática e a “revolução da informação” veio facilitar muito o acesso a partituras, especialmente no âmbito da música clássica. Um número enorme de partituras, especialmente as compostas até meados do XX, e que por isso têm direitos livres de uso, estão disponíveis para *download* gratuito facilitando muito a organização prática da aula. Em relação a essa oferta de partituras *online* merece destaque o site de acesso livre IMSLP (imslp.org). O *International Music Score Library Project* (Projeto Biblioteca Internacional de Partituras Musicais) começou a funcionar em 16 de fevereiro de 2006 e hoje inclui mais de 436.000 partituras e 51.000 gravações de mais de 133.000 obras de mais de 16.360 compositores, números que crescem constantemente, pelo que é uma das maiores coleções de música de domínio público na Internet.

Também conhecido como *Petrucci Music Library* (petruccilibrary.org), a biblioteca é composta principalmente de arquivos digitalizados de antigas edições musicais sem direitos de autor, mas admite partituras de compositores contemporâneos, que queiram partilhar a sua música sob licença *Creative Commons*.

O IMSLP é oficialmente recomendado pelo MIT, (*Massachusetts Institute of Technology*), que também o utiliza amplamente em alguns dos seus cursos *OpenCourseWare*. Foi também sugerido como recurso de pesquisa pelo *Sibley Music Library* e por várias bibliotecas de universidades como a de Stanford, Califórnia, Los Angeles, Brown, Pensilvânia, Wisconsin-Madison, Maryland, Washington, Cincinnati, Wisconsin-Milwaukee,

Appalachian State, do Oberlin Conservatory of Music e do Manhattan School of Music, nos Estados Unidos, a da universidade McGill no Canadá e de Oxford, Cambridge, Edinburgh e Bristol no Reino Unido, a da universidade de Melbourne na Austrália e outras.

Além de disponibilizar o repositório digital das partituras, o IMSLP serve como uma enciclopédia musicológica, visto que disponibiliza várias edições históricas de uma única composição e as páginas das edições fornecem informações valiosas sobre elas. As páginas de trabalho contêm, geralmente, uma grande quantidade de informações sobre a obra.

No mesmo sentido, da intenção de salientar a possibilidade desta experiência estudada nos casos a seguir, de ser replicada por qualquer professor de música de câmara, foi pesquisado também um programa de edição musical de uso livre para ser utilizado em todo o trabalho, especialmente o anexo de partituras. Utilizou-se o *MuseScore*, que é um programa que foi idealizado para compor, arranjar, lecionar e compartilhar música e tem versões livres, sem nenhum custo, para os sistemas operacionais *Windows*, *Linux* e *Mac OS* e também aplicativos (*Apps*) para visualização e execução das partituras para as plataformas *IOS*, *Android* e *Kindle*. Os arquivos produzidos nele podem também ser exportados para outros programas de edição musical. O *MuseScore*⁶⁸ é um *software* já bastante difundido, tendo inclusive uma enorme comunidade internacional *online* de compartilhamento de composições, transcrições e arranjos. Aqui foi utilizado somente como editor de partituras, tendo sido com ele escrito todo o material musical deste trabalho que necessitou de edição.

68 Para referência de programas de editoração musical e avaliação do *MuseScore* aplicado à educação musical ver o artigo “Software de edição de partituras na educação musical” de Juliana Cristiane Farias da Cruz no XII Encontro Regional Nordeste da ABEM de 2014.

3.2 EXEMPLOS DE TRANSCRIÇÕES

Esta parte do trabalho aborda três exemplos musicais, nos quais se aplicam na prática os conceitos discutidos nesta dissertação. Discute-se a escolha, reelaboração e aplicação pedagógica do repertório de música de câmara. Este material faz parte do material utilizado em minhas aulas na EMMSP nos anos de 2016 a 2018, concomitantes, portanto, ao curso do mestrado e ao desenvolvimento desta dissertação. Estas peças foram escolhidas como exemplos que permitem observar na prática como podem ser aplicados os conceitos estudados, possibilitando a discussão e reflexão sobre os problemas abordados e apresentando sugestões práticas de seu encaminhamento. Todos foram trabalhados na EMMSP e são exemplos escolhidos no sentido de oferecer material objetivo para reflexões e análise, explorando a atividade do autor como docente de música de câmara.

Os desafios do professor são discutidos por meio do estudo de casos que exemplificam processos. São oriundos da prática docente e tiveram suas propostas de solução também implementadas na prática. São três os exemplos musicais apresentados e analisados: *Romanza* de Vaughan Williams, *Divertimento em Bb* de Haydn, e a popular *Beale Street Blues* de W.C. Handy⁶⁹. O uso destes exemplos se propõe a oferecer oportunidade de reflexão sobre: as questões do processo de formação de uma turma de música de câmara, a escolha das obras levando em conta os anseios e necessidades dos alunos, a funcionalidade da utilização de somente um movimento de uma obra, a redução para piano de acompanhamento orquestral, o processo de transcrição de peça orquestral para grupo de câmara, as diferentes edições de uma mesma peça, a substituição de instrumentos antigos por modernos, a pertinência de se abordar uma formação instrumental original levando em conta condições históricas das escolhas do compositor, as formações instrumentais consagradas (quarteto de cordas, piano trio, quinteto de sopros, quinteto de metais, etc.) e questões da performance de música popular seguindo os procedimentos de performance da música clássica.

69 Gravações de performances destas transcrições disponíveis no canal de Youtube Mauro Domenech: <https://www.youtube.com/channel/UC3TV5QKapGkuniAMpB4VhdQ?view_as=subscriber>

3.2.1 ROMANZA – SEGUNDO MOVIMENTO DO CONCERTO PARA TUBA E ORQUESTRA DE RALPH VAUGHAN WILLIAMS (IRV 92)

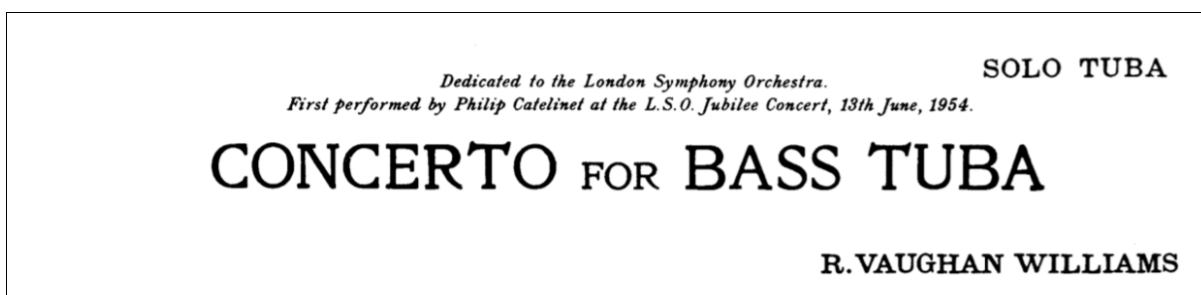


Figura n. 9: Cabeçalho da primeira edição, redução para piano e tuba – *Romanza*

O primeiro exemplo estudado é o segundo movimento, *Romanza* – Andante sostenuto (D major), do Concerto em Fá menor para Tuba e Orquestra de Ralph Vaughan Williams (IRV 92). Ele foi composto e teve sua estreia, em 1954 tendo como solista Philip Catelinet, tubista principal da London Symphony Orchestra, a quem a obra é dedicada. Teve sua primeira edição em redução para piano (Oxford University Press, 1955) e somente 24 anos depois foi editada a partitura da orquestra (Oxford University Press, 1979). O concerto é uma das mais importantes obras do repertório do tubista clássico profissional, e também do estudante em processo de profissionalização, sendo peça exigida nas audições para ingressar nas principais orquestras paulistas, OSM e OSESP, a exemplo do que acontece na maioria das grandes orquestras ao redor do mundo.

A utilização da tuba como instrumento solista, acompanhada por orquestra é bastante recente e é contemplada em um pequeno número de obras, comparativamente aos outros instrumentos da orquestra. Este concerto data de somente 16 anos depois da primeira composição para tuba solo com acompanhamento orquestral que foi a *Fantasy on a Negro Theme* de Arkady Dubensky, que teve sua estreia em 1938, com Arnold Jacobs e a Orquestra Sinfônica de Indianápolis⁷⁰.

Uma questão de ordem prática, que se considera conveniente ser comentada, foi o processo de formação da turma que permitiu ter esse grupo heterogêneo reunido no mesmo horário. Esta transcrição foi escrita especialmente para uma turma que foi formada com a flexibilização do horário de três turmas diferentes. Em uma mesma tarde eu tinha um dueto de flauta e violão, em seguida, um quinteto de metais e mais tarde um dueto de piano e canto.

⁷⁰ Fonte: Clifford Bevan, Grove Music Online, no verbete Tuba. Acessado em 23 de maio de 2018.

Organizou-se então o sexteto utilizado nesta transcrição para ter aula depois do quinteto, sendo ele formado da seguinte forma: a flauta da primeira turma, que retornava mais tarde, o trompete, a trompa e a tuba do quinteto de metais, o pianista do dueto seguinte, a quem foi pedido para chegar mais cedo. Completando o sexteto, o autor deste trabalho tocando o contrabaixo. Esse procedimento de flexibilizar o tempo de aula de alguns alunos, “compartilhando-o” com outro grupo, tem me permitido formar grupos maiores, com uma instrumentação variada, com um número reduzido de instrumentistas.

O estudo do processo de transcrição desta obra cria a oportunidade de discutir alguns assuntos importantes relativos ao repertório de música de câmara didaticamente escolhido e sua eventual necessidade de adaptação, quais sejam: a escolha da obra de acordo com o anseio e necessidade dos alunos, a utilização de somente um movimento de uma obra maior, a utilização de redução para piano de acompanhamento orquestral e o processo de transcrição de peça orquestral para grupo de câmara.

O primeiro ponto a discutir é, inserido no processo pedagógico, a escolha das peças que contemplem as principais demandas dos alunos. Os alunos em processo de profissionalização têm como um de seus focos o estudo do repertório solo pedido em concursos e testes. Ao mesmo tempo em que o estudo de concertos contribui para seu crescente desenvolvimento técnico e musical. É uma necessidade premente do aluno deste nível estudar estes concertos, porém a oportunidade de executá-los na sua forma original com acompanhamento de orquestra é raríssima. Essa realidade leva ao segundo ponto a se discutir neste exemplo que é a redução de orquestra para piano, que é o procedimento que ocorre normalmente no ambiente acadêmico neste caso. A redução de orquestra para piano, no entanto, muitas vezes representa ter uma parte de piano pouco pianística e de difícil execução, que em muitos casos exige inclusive uma revisão por parte do pianista. Pensada dentro do ambiente de música de câmara, a redução para piano tem também o inconveniente de ter a riqueza timbrística bastante reduzida em relação ao original, como observa Pereira (2011).

Poderíamos dizer que as reduções possuem um paradoxo intrínseco. Ao mesmo tempo em que reduzem para uma quantidade menor o número de instrumentos, timbre, ou até mesmo de determinados elementos musicais, amplia consideravelmente a complexidade tanto no momento da confecção da redução, quanto aumenta a complexidade de execução técnica, pois passagens antes realizadas por vários ficarão destinadas a um único instrumento. (PEREIRA, 2011, p. 127)

A redução de solo com orquestra para dueto com piano implica em uma experiência de

conjunto mais pobre e limitada, em certo aspecto, em relação ao que seria possível trabalhar em um grupo variado de instrumentos, onde o estudante tem a oportunidade de tocar com instrumentos de outras famílias, que produzem o som por meios físicos diferentes, o que implica diretamente em um aprofundamento do trabalho referente ao controle da articulação, da dinâmica, da sonoridade, da afinação e demais questões ligadas às peculiaridades físicas e idiomáticas de cada instrumento.

O pianista produz seu som e controla sua articulação com a percussão da corda por um martelo, enquanto o músico de cordas o faz pela fricção com arco, implicando isso diretamente no controle da articulação e no trato do som durante sua duração. O instrumentista de sopros e os cantores têm a questão da respiração envolvida diretamente na construção do seu fraseado. As possibilidades dinâmicas dos instrumentos são enormemente diferentes e enquanto um pianíssimo possível a um clarinete dificilmente será reproduzido por um trombone, o fortíssimo deste não se compara ao dos instrumentos de cordas e madeiras. Alguns instrumentos têm a possibilidade do *vibrato* e do *portamento*, outros não, etc. Por esses motivos, a experiência de câmara pode se enriquecer quando da reunião de diferentes instrumentos, de diferentes famílias. Isso somado a um número maior de músicos potencializa também o trabalho de conjunto, envolvendo não só variadas técnicas, mas também variados pontos de vista interpretativos.

Poderíamos dizer que as reduções são como as orquestrações, só que no percurso inverso. Não existe transcrição de orquestra para piano, assim como não existe transcrição de piano para orquestra. Ambas são respectivamente redução e orquestração, por serem bem específicas quanto ao meio instrumental para o qual uma obra pode ser transportada. Assim, o que Liszt chama de transcrição das sinfonias de Beethoven, estamos tendendo a chamar de reduções. (PEREIRA, 2011, p. 174)

A redução para piano⁷¹ de acompanhamento orquestral, consistindo em uma transcrição o mais fielmente possível do acompanhamento orquestral da obra para um piano mantendo a parte do solista intacta, também chamada correpetição⁷², é de grande utilidade pedagógica e é também utilizado para aulas e para ensaios de óperas, peças corais com orquestra e ballet, sendo um procedimento bastante comum e de função utilitária inegável.

71 A redução para piano e outras formas de transcrição já tiveram também seu viés mais artístico, a exemplo das célebres transcrições de Liszt já comentadas anteriormente. Em muitos momentos houve seus exageros movidos mais por razões mercadológicas do que artísticas contestados. Mas aprofundar essa discussão não interessa a este trabalho, que só procura discutir sua utilização na aula de música de câmara.

72 A EMMSP, assim como outras instituições com a mesma vocação, tem disciplina de correpetição, em que professores pianistas acompanham instrumentistas solistas em suas preparações de peças originalmente acompanhadas por orquestra, como concertos e árias.

Este exemplo (3.2.1) também implica executar somente um dos movimentos de um concerto como peça autônoma, o que consiste um segundo ponto a discutir. Este concerto de tuba é um caso em que a própria edição sugere esse procedimento (ver figura n.2), então não cabe qualquer julgamento acerca desse procedimento, que já se entende aqui aprovado pelo compositor. No entanto, o professor muitas vezes se vê diante dessa questão de ter uma peça que é perfeita para o momento de uma turma, mas que não seria possível de ser trabalhada integralmente, seja por falta de tempo hábil ou por dificuldade técnica em algum trecho da peça. Ele se vê diante do dilema ético de dividir uma obra, o que poderia ser entendido como uma mutilação desta. É o tipo de consideração imponderável e subjetiva e que varia caso a caso, mas é fato que é uma opção que pode oferecer a peça perfeita para aquele turma, e o professor, no sentido de contemplar o objetivo didático de sua escolha de repertório, tem que considerar essa opção. É fato também que a performance de um movimento único de peça não se restringe ao âmbito acadêmico.

Este concerto, especificamente, tem neste segundo movimento uma peça que pode ser tocada individualmente, separada do concerto todo, conforme indicado na edição de 1955. Tem inclusive a indicação de algumas mudanças de oitava, se for tocada opcionalmente por violoncelo ou fagote.

* This movement may also be played by Violoncello or Bassoon. In this case certain passages must be played an 8^{ve} higher as indicated.
† 8^{ve} for Violoncello or Bassoon only. 4

Figura n. 10: Indicação de instrumento solista opcional – *Romanza*

A oportunidade de o estudante tocá-la com orquestra é rara, levando os tubistas a optarem pela redução da orquestra para piano. A redução para piano apresenta dificuldades com grandes aberturas de mão e melodias internas de difícil execução, e perde o grande colorido timbrístico que a obra na versão orquestral original tem.



Exemplo n. 3: Exemplo de melodia de difícil execução – *Romanza*.

A transcrição proposta aqui como redução de um grupo grande, a orquestra, para um

sexteto não modifica em nenhum momento aspectos estruturais da obra, como forma, harmonia e melodia, não acrescentando nem eliminando notas da partitura original da orquestra. Facilita enormemente a parte do piano, se comparada à redução de orquestra para piano e acrescenta um colorido timbrístico que se aproxima muito mais da orquestração original do que a redução desta para piano. Este exemplo se apresenta, portanto, como uma alternativa à redução para piano e solista de concertos, ou obras no mesmo formato. Neste tipo de transcrição, a sensibilidade na escolha de qual obra serve ou não e este procedimento, qual formação instrumental usar, qual instrumento substituir aos originais, etc., guarda semelhança com habilidades do arranjador, do orquestrador, no sentido da necessidade de conhecer as características timbrísticas, técnicas e idiomáticas dos instrumentos envolvidos, tanto do instrumento original quanto do novo, mas o procedimento em si é objetivamente bastante simples.

Nesta transcrição, o acompanhamento em substituição à orquestra é feito por: uma Flauta, que, por afinidade timbrística, toca as melodias das madeiras, exceto o fagote; uma Trompa, que toca as partes mais melódicas e importantes de cada uma das duas trompas, com exceção ao fato de tocar uma frase de fagote; um Trompete em Bb, que usa uma surdina (*straight*) buscando na execução leveza sonora e articulações que se aproximem o máximo possível da sonoridade de um naipe de cordas agudas (violinos e violas) toca as melodias originalmente endereçadas a esses naipes e toca também, neste caso sem surdina, dois trechos rítmicos de trompa e trompete; um Contrabaixo, que toca toda a parte original do contrabaixo e uma frase de violoncelo; e o Piano, que preenche toda a harmonia original tocando segundas vozes melódicas e eventuais dobras em oitava do baixo que seriam originalmente do violoncelo.

Segue um pequeno trecho, do inicial da peça, como exemplo da ideia do processo de transcrição do acompanhamento orquestral do concerto para o quinteto proposto. A partitura completa com as indicações detalhadas encontra-se no ANEXO II, onde imagens e texto detalham todo o processo de transcrição usando cores para definir o material de origem de cada instrumento utilizado no quinteto (flauta, trompete, trompa, contrabaixo e piano), a partir da partitura original da orquestra.

Este trabalho foi uma necessidade real utilizada na Escola Municipal de Música na turma do segundo semestre de 2017, com resultado bastante satisfatório, dando a oportunidade de um tubista, aluno bastante dedicado, tocar como solista.

ROMANZA *

Andante sostenuto (♩ = 60)

Exemplo n. 4: Redução original para piano (c. 1-10) do acompanhamento – *Romanza*.

Piano **Romanza**

Arranjo Mauro Domenech Concerto para Tuba Vaughan Williams

Andante Sostenuto ♩ = 50

Exemplo n. 5: Parte do piano na redução para sexteto – *Romanza*.

Neste pequeno trecho de 8 compassos já se pode observar a transformação e redução

de dificuldades na parte do piano que teve no c.1-2 e no c.7 a linha do baixo transferida para o contrabaixo e a melodia, originalmente do clarinete (c. 1-10), transferida para a flauta.

Flauta

Romanza

Arranjo Mauro Domenech Concerto para Tuba Vaughan Williams

Andante Sustenuto ♩ = 50

p cantabile

Solo

Exemplo n. 6: Parte da flauta na redução para sexteto – *Romanza*.

A flauta substitui o clarinete (c.1-9) e o oboé (c. 14-16), voltando ao clarinete no c.16, a exemplo do que fará em toda a redução tocando as linhas melódicas originalmente escritas para flauta, clarinete e oboé.

Contrabaixo

Romanza

Arranjo Mauro Domenech Concerto para Tuba Vaughan Williams

Andante Sustenuto ♩ = 50

pizz.

arco

Exemplo n. 7: Parte do contrabaixo na redução para sexteto – *Romanza*.

O contrabaixo toca sua parte original. Exceto, neste trecho do exemplo n. 6, no c.9-13, onde estaria em pausa, e na transcrição completa o coral de cordas e madeiras tocando a parte do violoncelo, a exemplo do que fará em outros pequenos trechos.

Trompete Bb **Romanza**
 Arranjo Mauro Domenech Concerto para Tuba Vaughan Williams
Andante Sustenuto ♩ = 50/60

p cantabile

p

pp

Exemplo n. 8: Parte do trompete na redução para sexteto – *Romanza*.

O trompete toca o solo do violino 1 (c.1-4), uma frase da viola no c.9 e uma importante frase do fagote no c.7-8. No trompete está a mudança de instrumentação mais radical desta transcrição, em que ele é usado, especialmente, substituindo as cordas agudas, exigindo um procedimento muito particular que é o uso da surdina *straight* para buscar uma sonoridade mais próxima de um naipe de cordas agudas. Será usado também numa voz intermediária do clarinete nos c. 31-33. Toca também a parte rítmica da trompa 1 no c.35-37 e trompete no c.38 e no c.51-52, nesses casos de substituição a metais, não usa a surdina.

Trompa em F **Romanza**
 Arranjo Mauro Domenech Concerto para Tuba Vaughan Williams
Andante Sustenuto ♩ = 50

pp

p

Poco agitato

p

Exemplo n. 9: Parte da trompa na redução para sexteto (c. 1-35) – *Romanza*.

A trompa alterna entre trompa 1 e 2, tocando as partes mais melódicas de cada, evitando nessa escolha as dobras com outros instrumentos (8-10, 14-26). Toca uma figura

rítmica original nos c.34-35. Como exceção, no c. 27-30 toca uma importante frase do fagote.

A aplicação prática desta transcrição se deu de forma bastante satisfatória, cumprindo todas as suas proposições. Sob o ponto de vista psicológico, pôde-se observar que o tubista solista se sentiu agraciado com uma oportunidade especial e bastante estimulado a empreender o maior esforço em fazer seu melhor. Ainda na perspectiva motivacional, foi observada uma solidarização dos colegas, resultando em um empenho extra, inclusive em relação aos horários. Esse aspecto motivacional parece ter tido efeito tanto em relação ao colega quanto em relação a imaginar-se na mesma situação de solista no futuro. Do ponto de vista técnico didático, a obra, de natureza bastante polifônica, se prestou muito bem a muitas observações em relação ao trabalho com o tempo e na função de um acompanhamento que procura dar liberdade ao solista de estabelecer nuances agógicas que enriquecessem a interpretação e que ajudassem na solução musical de algumas passagens mais exigentes tecnicamente. O trompetista teve um trabalho bastante proveitoso de controle de dinâmica, de articulação e sonoridade, no sentido de se aproximar do som das cordas agudas. O grupo desenvolveu um trabalho bastante proveitoso de balanço sonoro, inclusive o solista que teve que reduzir a amplitude sonora em relação ao que ele faria se estivesse tocando com orquestra, o que implicou em mudanças de respiração, ou seja, ele teve que respirar menos vezes, o que proporcionou, também, uma construção mais livre e rica do fraseado.

Romanza
(Concerto para Tuba)

Transcrição: Mauro Domenech Vaughan Williams

Andante Sustenuto

Flauta

Trompete Bb

Trompa F

Contrabaixo

Piano

Fl.

Tpt. Bb

Trom. F

Cb.

Pno

Romanza - Vaughan Williams Transcrição - Mauro Domenech

Exemplo n. 10: Partitura da redução para sexteto (c. 1-23) – *Romanza*.

3.2.2 DIVERTIMENTO (*FELDPARTITA*) EM SI BEMOL MAIOR PARA GRUPO DE SOPROS DE FRANZ JOSEPH HAYDN HOB⁷³. II: 46

O Divertimento HOB. II: 46 de Haydn tem no seu segundo movimento o Coral de Santo Antonio, que é baseado em um antigo tema da região de Burgenland, leste da Áustria, e que se notabilizou e muito possivelmente atraiu uma atenção especial dentre os muitos divertimentos do mesmo ciclo, após ser utilizado por Brahms no seu *opus* 56, *Variações sobre um tema de Haydn*, como tema para o qual compôs 9 variações, que ele escreveu inicialmente para dois pianos, no ano seguinte, orquestrou e que faz, a partir de então, parte do repertório das grandes orquestras sinfônicas.

Esta obra de Haydn figura frequentemente no repertório dos quintetos de sopros modernos⁷⁴, grupo formado por flauta, oboé, clarineta, trompa e fagote, que é uma formação que vem sendo utilizada por uma vasta gama de compositores desde o início do século XIX. A instrumentação original deste Divertimento, porém, era bastante distinta. Abordar esta obra sob a perspectiva histórica serve de exemplo de como as informações históricas podem contribuir no trabalho a ser desenvolvido em aula, inclusive, no caso, em relação às suas transcrições. Ele foi escrito originalmente para um octeto de sopros formado por dois oboés, duas trompas, três fagotes e tendo como instrumento contrabaixo um serpentão.

O príncipe Paul Anton Esterházy manteve um sexteto *Feldmusik* desde 1761, e os divertimentos para pares de oboés, trompas e fagotes recentemente escritos pelo novo Kapellmeister Haydn fizeram provavelmente parte de seu repertório.⁷⁵ (HELLYER, 2001)

A transcrição para o quinteto de sopros moderno, usada largamente, é de Harrold Perry e sua edição data de 1942 com *copyright* do arranjo do Hawkers & Son e edição da

73 Entre 1934 e 1971, Anthony von Hoboken compilou um diretório das obras de Haydn de acordo com as formas musicais. Seus resultados foram publicados pela empresa Schott sob o título *Joseph Haydn – Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (J. Haydn – Listagem Temático-bibliográfica de suas obras). Hoboken atribuiu um número a cada trabalho, e essa ideia foi tão útil que a maioria das obras de Haydn agora são conhecidas não apenas pelo título, mas também pelo número de Hoboken (H ou Hob).

74 Uma rápida pesquisa revela registro de apresentação dos quintetos brasileiros: Guarnieri da OSESP, da Banda Sinfônica da Escola de Música de Piracicaba, Experimental de Sopros formado por alunos da UFRJ, Novos Ventos de São Paulo, da Orquestra Experimental de Repertório, do Instituto Baccarelli, da Filarmônica de Minas Gerais, da Banda da Armada da Marinha Portuguesa, da Orq. Sinfônica da UNICAMP, do ConClave da OSM, Vazante de Goiás, da Orq. Filarmônica de Goiás, Quinteto Villa-Lobos, etc. Consta também do repertório de quintetos internacionais como: Da Capo da Escola Superior de Música de Lisboa, da Orq. Classica do Sul, Amsterdam Wind Quintet, Bergen Wind Quintet, Wood Wein de Viena, Ansen Ensemble, Azul Quinteto de Vientos, DUAM Quinteto de Vientos, Ventus Quintett Salzburg, Les Bois Quintet, Quinteto da Robert Schumann Musikhochschule, Cream Quintet da Polônia, Azure Winds, etc.

75 Tradução nossa: Prince Paul Anton Esterházy retained a sextet *Feldmusik* from 1761, and the divertimentos for pairs of oboes, horns and bassoons recently written by the new Kapellmeister Haydn probably formed part of its repertory.

Boosey & Hawkers Music Publishers, ambas de Londres. Há outra edição com a instrumentação original assinada por Dr. Karl Geireinger e editada em 1932, por Fritz Schuberth Jr, em Leipzig. Essa edição indica um contrafagote em substituição ao serpentão e faz acréscimos e alteração de algumas indicações de dinâmica e articulações, mas é, evidentemente, baseada nas partes individuais manuscritas depositadas nos Arquivos da Sociedade dos Amigos da Música de Viena, sendo bastante fiel a elas. O site IMSLP, que disponibiliza estes manuscritos⁷⁶, indica que eles foram copiados de uma partitura, provavelmente perdida, publicada em 1782 por Breikopf & Härtel em um caderno que continha seis Divertimentos (todos disponibilizados no imslp.org). O site ainda indica uma dúvida sobre a real autoria da obra, dizendo que poderia pertencer não a Haydn, mas a seu aluno Ignaz Pleyel, fato que ainda divide os estudiosos.

O quinteto de sopros moderno é um desenvolvimento de grupos de sopros formados nas cortes europeias em meados do século XVIII, que eram chamados de Harmonie⁷⁷.

Uma composição para cinco instrumentos de sopro. Embora haja muitas exceções, a combinação usual, que se estabeleceu por volta de 1800, é flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa. Este agrupamento evoluiu do Harmoniemusik imperial como o usado na corte de Viena de Joseph II de 1782 (dois oboés, dois clarinetes, duas trompas e dois fagotes. (SUPPAN, 2001)⁷⁸

O primeiro ponto a discutir neste segundo exemplo musical é sobre as formações *standard* que se consolidam e atravessam o tempo e estilos de composição variados. No período barroco, o trio sonata, apesar de não ter uma formação instrumental específica, já tinha esse perfil de “popularidade” entre os compositores e de servir como um modelo de estrutura instrumental a muitos deles.

76 A partir da digitalização da SLUD – Die Sächsische Landesbibliothek Staats und Universitätsbibliothek, que pode ser acessada também em <digital.slub-dresden.de/id445174293/2>. Acessado em 12 de junho de 2018.

77 É notável aqui a semelhança, não só no nome, mas na formação instrumental, ao grupo de instrumentos usado na maçonaria, na época, especialmente porque cortes que criaram e mantiveram esses grupos eram dirigidas por nobres hoje sabidamente maçons, como Luís XV, Joseph II e o próprio Nikolaus Esterházy, patrão de Haydn na época da composição do exemplo estudado. “A designação de ‘Coluna de Harmonia’ aparece no final do reinado de Luís XV para se referir ao conjunto de instrumentos que tocavam nas cerimônias, que contava com um máximo de sete instrumentistas: 2 clarinetes, 2 trompas, 2 fagotes e 1 tambor. Logo, a competência entre as lojas por contar com os mais virtuosos instrumentistas originou que se admitisse nas mesmas músicos, que isentos de cotizações, prestavam estes serviços (ainda que só podiam aspirar ao grau de Mestre), e compunham obras para as diferentes cerimônias maçônicas (sessão, banquetes, fúnebres, iniciações, etc.); estes irmãos artistas tinham o mesmo direito a voto que o resto dos irmãos e nas grandes cerimônias, celebrações e banquetes estavam obrigados a contribuir com sua arte.” Antonio Díez. Fonte: Revista Hermética No 5. Tradução livre feita por: Juarez de Oliveira Castro. Que pode ser acessado em <<http://omalhete.blogspot.com>>. Acessado em 12 de junho de 2018.

78 Tradução nossa: A composition for five instruments. Although there are many exceptions the usual combination, which became established around 1800, is flute, oboe, clarinet, bassoon and horn. This grouping evolved from the imperial Harmoniemusik as used at the Vienna court of Joseph II from 1782 (two oboes, two clarinets, two horns and two bassoons).

Um termo aplicado a sonatas barrocas para dois ou três instrumentos de melodia e contínuo. Muitas trio sonatas são para cordas, mas instrumentos de sopro (*cornetto*, oboé, flauta, flauta doce, fagote) também são encontrados. As partes melódicas são geralmente de igual importância, enquanto o baixo era constantemente menos ativo. As trio sonatas foram talvez a música instrumental mais popular do período, escrita por compositores por toda a Europa e consumida avidamente, especialmente por amadores.⁷⁹ (MANGSEN, 2001)

O trio para cordas também atravessa vários períodos e, em uma derivação do trio sonata, tem no período clássico seu auge de popularidade entre os compositores.

Uma composição para três instrumentos de cordas. O termo é geralmente usado para se referir a obras do período Clássico até o presente, escrito para dois violinos e violoncelo ou para violino, viola e violoncelo; muitas peças do *consort* renascentista e sonatas barrocas, no entanto, também foram escritas para três instrumentos de cordas, violas ou violinos, com ou sem contínuo [...] O trio para dois violinos e violoncelo foi uma consequência do trio sonata barroco, e muitos desses trabalhos em meados do século XVIII tinham o título de 'sonata', incluindo trios de J.G. Schwanenberger, J.F. Reichardt e C.A. Campioni⁸⁰. (TILMOUTH e SMALLMAN, 2001)

O Piano Trio, formado especialmente por violino, violoncelo e piano, também pode ser visto como um desenvolvimento do trio sonata (após o instrumento grave ganhar mais independência do contínuo e o desenvolvimento técnico do teclado, que culminou no piano moderno, dando maior importância e independência à parte do teclado) se perpetua tendo inúmeras composições endereçadas a ele por um grande e variado número de compositores importantes.

Uma composição para piano e dois outros instrumentos, geralmente violino e violoncelo; são variantes da mesma formação com flauta e violoncelo (Weber J259), clarinete e viola (Mozart K498, Schumann op.88), clarinete e violoncelo (Beethoven op.11 e Brahms op.114), e violino e trompa (Brahms op.40). O gênero surgiu em meados do século XVIII, do duo barroco e das sonatas, e da sonata para teclado, através de uma mudança de ênfase das partes das cordas para o teclado. (TILMOUTH e SMALLMAN, 2001)⁸¹

79 Tradução nossa: A term applied to Baroque sonatas for two or three melody instruments and continuo. Many trio sonatas are for strings, but wind instruments (cornetto, oboe, flute, recorder, bassoon) are also found. The melodic parts are usually of equal importance, although the bass may be less active. Trio sonatas were perhaps the most popular instrumental music of the period, written by composers throughout Europe and eagerly consumed, especially by amateurs.

80 Tradução nossa: A composition for three string instruments. The term is generally used to refer to works from the Classical period to the present, scored either for two violins and cello or for violin, viola and cello; many Renaissance consort pieces and Baroque sonatas, however, were also written for three string instruments, either viols or violins, with or without continuo [...] The trio for two violins and cello was an outgrowth of the Baroque trio sonata, and many such works in the mid-18th century bore the title 'sonata', including trios by J.G. Schwanenberger, J.F. Reichardt and C.A. Campioni (*Six Sonatas or Trio's*, c1764).

81 Tradução nossa: A composition for piano and two other instruments, usually violin and cello; standard variants include with flute and cello (Weber J259), clarinet and viola (Mozart K498, Schumann op.88), clarinet and cello (Beethoven op.11 and Brahms op.114), and violin and horn (Brahms op.40). The genre emerged in the mid-18th century from the Baroque duo and sonatas and the keyboard sonata through a shift of emphasis from the string parts to the keyboard.

A relevância histórica e a qualidade das composições escritas para esses grupos *standard* merecem ser levadas em conta quando o professor determina o repertório de um curso de música de câmara, em função de dar ao aluno a oportunidade de conhecê-los e de se exercitar na prática dentro desses grupos, que contam com vasto e prestigiado repertório. Possivelmente, a formação instrumental de câmara com o maior e mais variado grupo de composições destinados a ela é o quarteto de cordas, formação que está sempre nas pretensões dos alunos de cordas no processo de formação das turmas. “Uma composição para instrumentos de cordas solistas, geralmente dois violinos, viola e violoncelo; é amplamente considerado como a forma suprema de música de câmara.”⁸² (EISEN, BALDASSARRE e GRIFFITHS, 2001). Já o quinteto de metais na formação atual (2 trompetes, trompa, trombone e tuba ou trombone baixo) tem uma história bem mais recente, mas também é alvo do anseio dos alunos de metais.

Uma composição para dois trompetes, trompa, trombone e tuba ou trombone baixo, ou um grupo que executa tal composição. Durante os séculos XVI e XVII, numerosos compositores europeus escreveram músicas de concertos de cinco partes tocadas por dois cornettos e três sacabuchas; [...] Peças para metais em cinco partes no século XIX e início do século XX incluem composições de Ludwig Maurer, Alexander Aliabev, Victor Ewald e Anton Simon. Embora estes tenham sido escritos para instrumentos cônicos (cornetto, trompas em Eb, trompas em Bb, tuba), eles são valorizados pelos quintetos de metais modernos por seu valor musical e histórico, recebendo frequentes performances.⁸³ (JONES, 2001)

O quinteto de sopros, que é a formação *standard* discutida neste exemplo, com flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa foi utilizado por muitos compositores nos séculos XIX e XX, e ainda hoje. É mais um exemplo de formação de câmara que merece atenção do professor na formação de seu repertório, por ser uma formação estabelecida e contemplada com composições de muitos compositores de estilos diferentes. Antonio Rosetti (c.1750–1792), Nikolaus Schmitt e G.M. Cambini (1764–1825) foram dos primeiros a compor para essa nova combinação. Mas ela tornou-se um gênero musical firmemente estabelecido apenas com os 24 quintetos de Antoine Reicha, escritos a partir de 1811, e os nove de Franz Danzi, escritos entre 1820 e 1824. Durante o restante do século XIX, com poucas exceções, houve menos interesse por ele. No entanto, com Paul Hindemith (op. 24 No 2, 1922), Carl Nielsen (op. 43, 1922) e Arnold Schoenberg (op. 26,

⁸²Tradução nossa: A composition for solo instruments, usually two violins, viola and cello; it is widely regarded as the supreme form of chamber music.

⁸³ Tradução nossa: A composition for two trumpets, horn, trombone and tuba or bass trombone, or a group performing such a composition. During the 16th and 17th centuries numerous European composers wrote five-part consort music played by two cornetts and three sackbuts; [...] Five-part works for brass instruments in the 19th century and the early 20th include compositions by Ludwig Maurer, Alexander Aliabev, Victor Ewald and Anton Simon. Although these were written for conical bore instruments (cornets, E♭ horns, B♭ horns, tuba), they are treasured by modern brass quintet ensembles for their musical and historical value, receiving frequent performances.

1923-4), as possibilidades tonais e contrapontísticas de escrever para o quinteto de sopros foram redescobertos. Outros compositores importantes do século XX que escreveram para esse quinteto são: Jacques Ibert, Florent Schmitt, Jean Françaix, Darius Milhaud, Eugène Bozza, Samuel Barber, Henk Badings, Malcolm Arnold, Karlheinz Stockhausen e György Ligeti.⁸⁴

O segundo tema de discussão que o exemplo proporciona, este usando mais diretamente seu material, envolve duas questões: sobre edições e sua “originalidade” e sobre substituição de instrumentos antigos por modernos. Foram encontradas três edições deste Divertimento (HOB II: 46): Perry (1942), Geireinger (1932) e o Manuscrito (1782?). Há ainda a transcrição do segundo movimento, o Coral de Santo Antonio, que Brahms escreveu para dois pianos (*opus* 56b, novembro de 1873) e depois orquestrou (*opus* 53a, janeiro de 1874). A comparação destas quatro edições permite observar que as diferenças estruturais são mínimas.

Sobre a originalidade da edição, precisa ser considerado que, como indicado pelo IMSLP, o manuscrito já é uma cópia da única edição da obra, edição esta que teria sido publicada em 1782 e da qual provavelmente não há nenhuma cópia. O catálogo Hoboken⁸⁵, que foi elaborado durante 44 anos, de 1934 a 1978, a classifica, mas assinalando “autoria duvidosa” apesar da autoria constar no frontispício desse manuscrito. (Del Sigr. Gius. Haydn – Do Senhor Giuseppe Haydn).

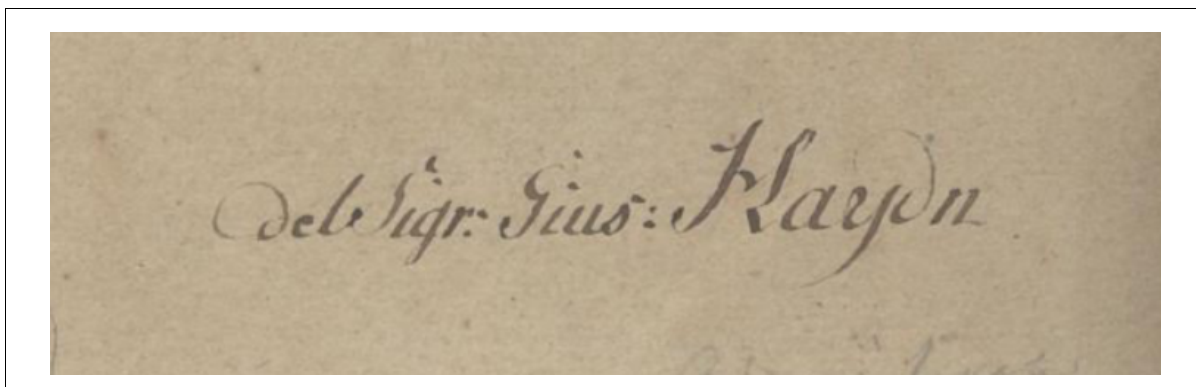


Figura n. 11: Autoria indicada no frontispício do manuscrito – Divertimento.

Uma discussão para se fazer com os alunos usando esta peça é que a autoria é indicada no manuscrito, apesar disso foi contestada por alguns musicólogos, o que não significa de fato que não seja de Haydn. O fato é que esse Divertimento tem sido executado e gravado⁸⁶ por

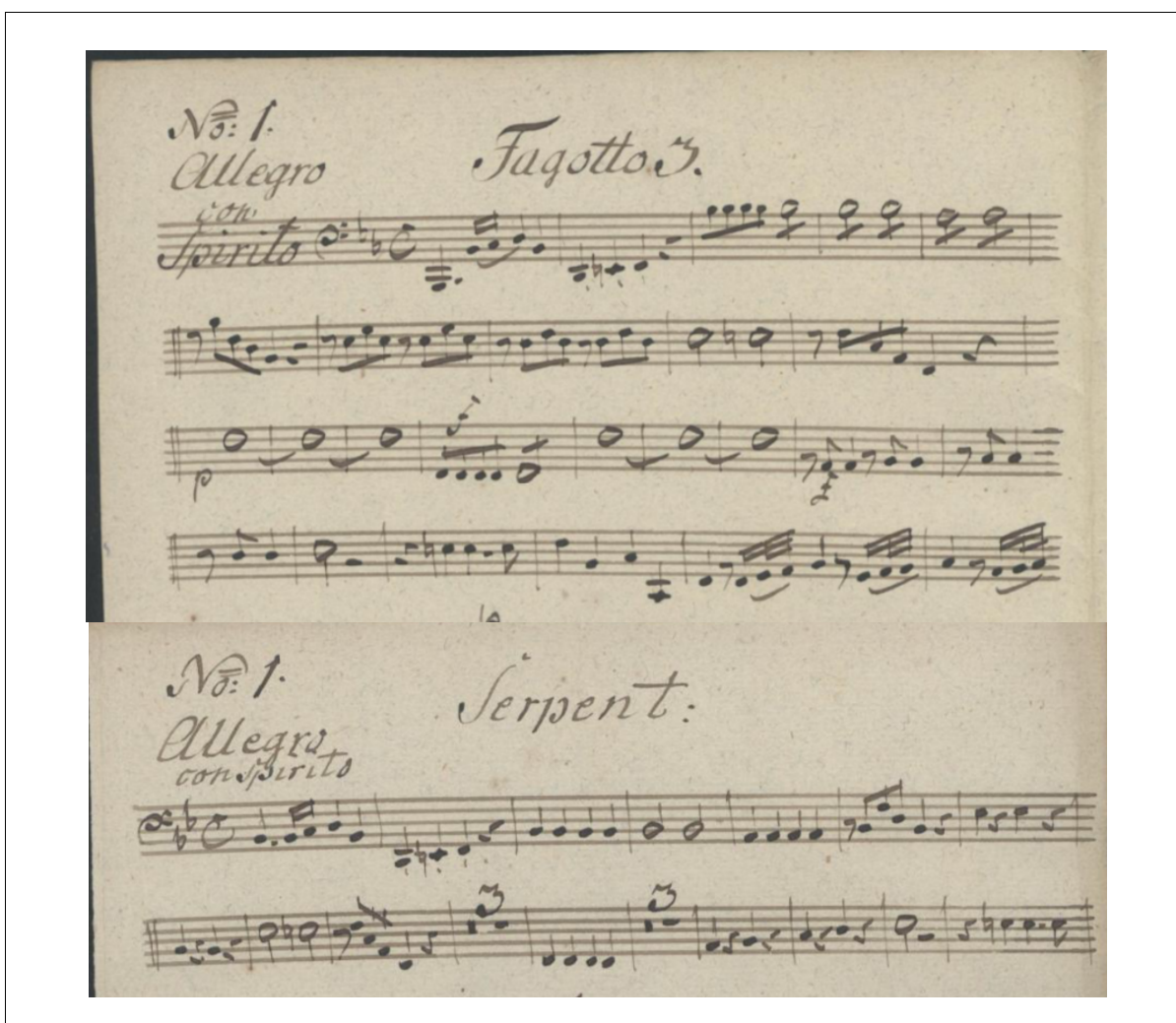
⁸⁴ Fonte: SUPPAN, 2001.

⁸⁵ Disponível em < <http://www.musiqueorguequebec.ca/catal/haydn/hayfj.html> > Acessado em 12 de junho de 2018. Em *Musique instrumentale II. Divertissements pour 4 instruments et plus* 1 - 47.

⁸⁶ Exemplos de gravações: The Eichendorff Windgroup, Linus Ensemble, Consortium Classicum, Afflatus Wind Quintet, The Custom Wind Quintet, Arcis Quintett, Quintett Wien.

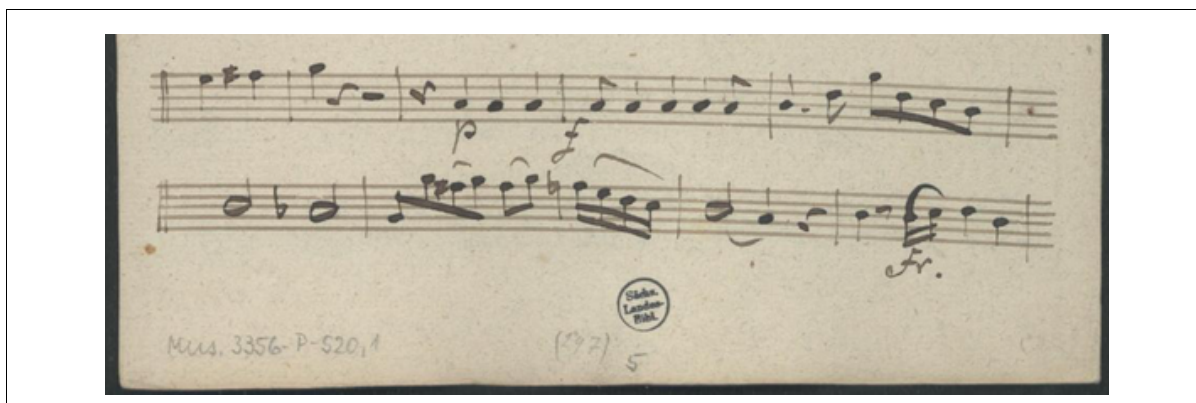
muitos grupos importantes, além de ter servido de tema para Brahms no passado. A confrontação entre as edições e o manuscrito e suas diferenças também são materiais importantes de discussão, especialmente em relação à instrumentação e a indicações de interpretação como dinâmica e articulação, o que é discutido aqui, a seguir.

Da observação do manuscrito em comparação com as duas transcrições, podem ser identificadas muitas diferenças de ligadura, *staccatos* e principalmente dinâmica, mas pouquíssimas alterações de notas. Essas alterações de notas acontecem no c. 20 do *Allegro con Spirito* inicial, onde no Manuscrito o Fagote 3 e o Serpentão não têm indicação nenhuma de acidente, portanto mantém-se o Mi bemol da armadura, mas tanto Perry quanto Geiringer indicam Mi bequadro, como é no mesmo compasso indicado no Oboé 1 e no Fagote 1 *obligato*, configurando uma harmonia de Dó Maior que parece o correto, o que indica um erro no Manuscrito. Na nossa transcrição, será usado Mi Natural.



Exemplos n.11 e n.12: Manuscritos com erro no compasso 20 – Divertimento.

Também no primeiro movimento, no compasso 46, há no Manuscrito um Lá bemol claramente marcado no segundo acorde, tanto na parte do Oboé 1, quando do Fagote 1 *obbligato*, onde Perry e Geiringer transformaram em Natural. Na nossa transcrição será também Lá Natural, a quinta do Ré Maior que se encaminha para a terça do Mi bemol maior seguinte.



Exemplo n. 13: Indicação de Lá bemol no Oboé 1 – Divertimento.

Exemplo n. 14: Indicação de Lá natural no Oboé no arranjo de Perry – Divertimento.

Ainda no primeiro movimento, outro conflito de notas está no compasso 58, em que no Manuscrito e Geiringer montam o segundo acorde com Eb – F – A, mas Perry acrescenta um C no clarinete. Na nossa versão será o acorde original Fá dominante com 7ª no Baixo, mas sem a quinta.

Exemplo n. 15: Perry com nota acrescentada no c. 58, segundo acorde – Divertimento.

Exemplo n. 16: Nossa transcrição fiel ao Manuscrito no c. 58 – Divertimento.

Em relação à instrumentação, as edições indicam três instrumentações diferentes. O manuscrito indica: Oboé 1, Oboé 2, Fagote 1 *obbligato*⁸⁷, Fagote 2, Fagote 3, Serpentão, Trompa em Bb 1 e Trompa em Bb. 2. A instrumentação de Geiringer é a mesma, substituindo o Serpentão por Contrafagote. O Serpentão é o instrumento baixo ou contrabaixo⁸⁸ da família

⁸⁷ Um adjetivo ou substantivo que se refere a uma parte instrumental essencial. O termo é frequentemente usado para uma parte classificada como importante logo abaixo da melodia principal e que não deve ser omitida. (FULLER, 2001). Tradução nossa: An adjective or noun referring to an essential instrumental part. The term is often used for a part ranking in importance just below the principal melody and not to be omitted.

⁸⁸ [...] (2) Um prefixo que significa “oitava inferior”, provavelmente derivado da prática inicial de indicar as notas abaixo da grande oitava (C a B) por traços escritos abaixo (C̣, Ḍ, Ẹ etc, isto é, C', D', E'): os traços estão na posição oposta àqueles usados para as oitavas superiores (c̣, ḍ, ẹ, etc.). Por isso, a contra-oitava é a que está abaixo da grande oitava e os instrumentos com essa faixa são descritos como instrumentos de contrabaixo, por exemplo, contrabaixo de clarinete (it. clarinetto contrabaixo ou contraclarone), contrafagote (it. contrafagotto), tuba contrabaixo e assim por diante. (3) No órgão, o prefixo “contra” significa 16' nos manuais e 32' nos pedais.

do *Cornetto*, ou seja, um instrumento cônico feito de madeira com bocal semelhante ao da trompa, trompete e trombone.



Figura n. 12: Serpentão (fonte: GROVE Music Online).

Porém, aqui há que se considerar, também, que os instrumentos da época, mesmo os que se mantiveram em uso constante até hoje, eram bastante diferentes dos modernos. O Oboé tinha somente duas ou três chaves, a Trompa não tinha válvulas. Mas possivelmente a diferença maior entre os instrumentos de sopro usados no tempo de Haydn, em relação aos usados hoje, quanto à sua sonoridade, estava no Fagote, que teve um desenvolvimento que modificou muito sua sonoridade a partir do sistema desenvolvido por Heckel, já na terceira década do século XIX. Esse desenvolvimento de Heckel dividiu o instrumento em dois sistemas, o dele chamado alemão, que hoje é o usado quase que exclusivamente, e o chamado francês. Portanto, não só a troca do Serpentão para algum instrumento moderno representa mudança de sonoridade do grupo original para o atual.

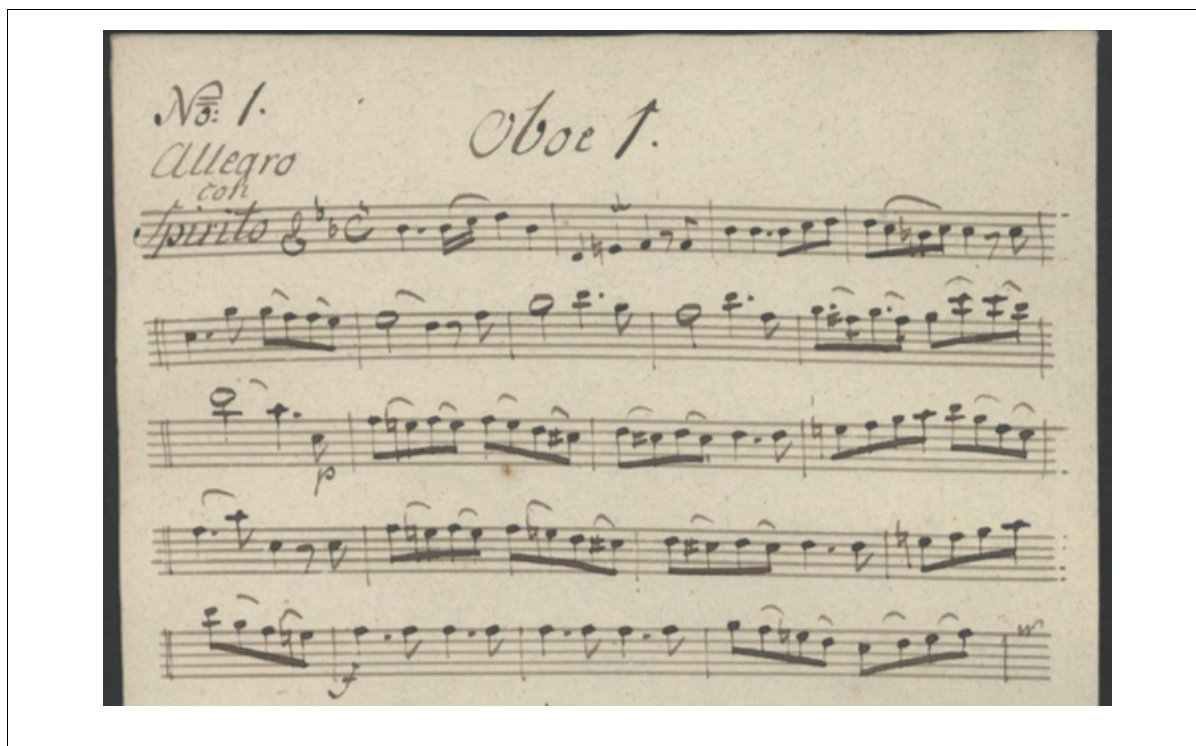
No Manuscrito, reproduzido em Geiringer, o Serpentão/Contrafagote e o Fagote 3 têm partes complementares. Quando não estão em oitavas, têm as mesmas notas com alguma

diferenciação rítmica, sendo em trechos mais *piano* o Serpentão excluído. Há então baixo e contrabaixo, respectivamente, no Fagote 3 e Serpentão, e na nossa transcrição será usado o quinteto de metais moderno (fl,ob,cl,tpa e fg), acrescido também de um contrabaixo, no caso o da família das cordas.

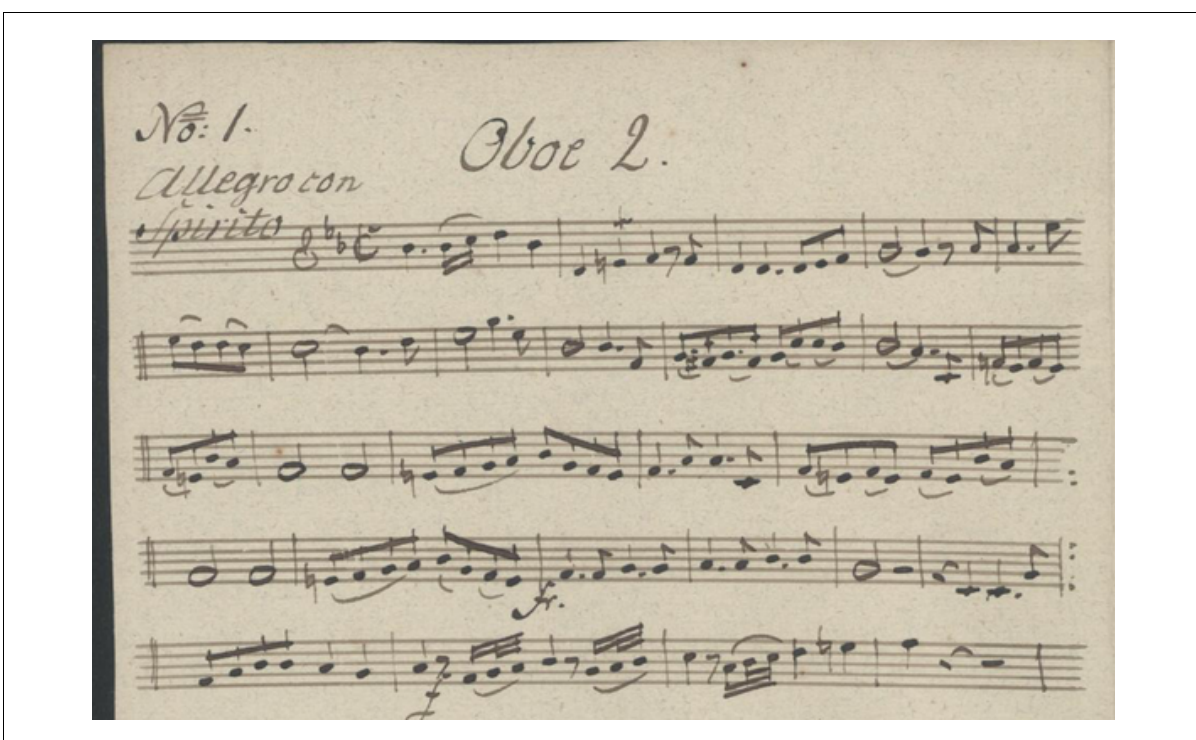
Em relação às dinâmicas, as diferenças são muitas, e tanto Perry quanto Geirenger acrescentam uma interpretação pessoal do fraseado com *pianos* que crescem para *fortes*, alguns *mezzofortes* e *pianissimos*, vários *hairpin* de 2 e 4 compassos, um *fortissimo* nos Fagotes 1 e 2 a partir do oitavo compasso antes do final no Coral, enquanto indica *forte* para o baixo, com uma diferenciação de dinâmica por instrumento que veio ser usada por compositores só muito posteriormente.

As indicações de dinâmica no Manuscrito se limitam à indicação de *f* no tema c. 18 e na repetição do tema inicial no c. 49 no *Allegro com Spirito*, um *decresc. smorzando* nos 4 compassos finais do Coral de Sto. Antonio e uma indicação de *p dolce* no compasso 51. E também há no Manuscrito vários *pianos* seguidos de *forte* no compasso seguinte, indicando contraste no *Allegro* inicial e no *Rondo* final, mas tanto Perry quanto Geirenger os ignoraram quase que completamente. No *Allegro com Spirito*, há este contraste nos compassos 26 *p* e 27 *f*, 43 *p* e 44 *f*, no *Rondo* compassos 1 *p* e 2 *f*, 5 *p* e 6 *f*, 9 *p* e 10 *f* e este contraste se repete a seguir mais nove vezes. As indicações de dinâmica da nossa transcrição seguirá inicialmente o Manuscrito, mas serão revistas, com as outras dinâmicas de fraseado durante a aula e como, não deixando de fazer, no entanto, essas citadas dinâmicas contrastantes indicadas no Manuscrito.

Em relação às ligaduras e *staccati*, o Manuscrito é bastante incongruente, tendo marcações diferentes em frases idênticas em dois instrumentos. Nos exemplos, que mostram somente o trecho inicial da peça, pode-se ver no compasso 13 que o Oboé tem 4 colcheias desligadas seguidas de 2 ligadas + 2 ligadas, enquanto o Oboé 2, que toca exatamente a mesma frase oitava abaixo, tem 4 colcheias ligadas seguidas de 4 desligadas. Tem-se além de articulação diferente em cada instrumento para a mesma frase, três formas diferentes de ligadura para o grupo de 4 colcheias.



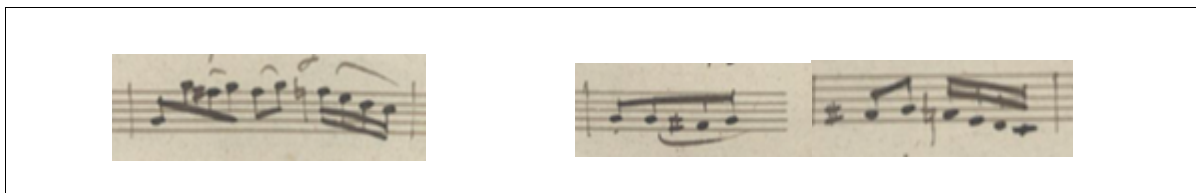
Exemplo n. 17: Exemplo de ligaduras diferentes Oboé 1 compassos 13, 14 e 17 – Divertimento.



Exemplo n. 18: Exemplos de ligaduras diferentes, compassos 13, 14 e 17 Oboé 2 – Divertimento.

Na nossa transcrição, as ligaduras serão revistas e neste caso do exemplo será sempre de 2 colcheias ligadas + 2 desligadas, como fizeram Perry e Geiringer.

Nos exemplos seguintes, a mesma frase em oitava, exceto pela primeira nota que tem um salto de oitava no início, também tem ligaduras diferentes nos oboés 1 e 2 no manuscrito.



Exemplo n. 19: Ligaduras diferentes nos Oboés no compasso 47 – Divertimento.

Determinados esses parâmetros, a transcrição foi feita por processo similar ao do primeiro exemplo (cap. 3.2.1) e destinada a quinteto de sopros, acrescido de um contrabaixo. Partindo da edição de Geiringer, que em relação às notas é cópia do Manuscrito, usando cores diferentes para cada instrumento, foi determinado o que caberia a cada instrumento. Ao Fagote coube tocar a parte original do Fagote 3 e ao Contrabaixo a parte original do Serpentão. A Trompa, também diferentemente do que acontece na versão de Perry, na nossa transcrição toca quase que exclusivamente partes originalmente destinadas às Trompas.

O acréscimo do Contrabaixo também veio no sentido de aproximar mais a transcrição à textura original, dando o reforço que ela tinha nas linhas de baixo, mesmo ele sendo de outra família, o que, aliás, era bastante comum na época, e também foi recurso usado por alguns grupos que gravaram esses Divertimentos no arranjo original. Na turma em que foi utilizada essa transcrição, a adição do contrabaixo ao quinteto veio ajudar na performance porque o fagotista era o mais iniciante do grupo, e ele e todo o grupo sentiram como benéfico esse reforço nos baixos.

A próxima imagem demonstra o processo da transcrição, em que flauta (laranja) e oboé (rosa), principalmente, e eventualmente o clarinete (verde) se revezam tocando as partes originalmente dos dois oboés. O clarinete, além dessa participação na “primeira voz” e “segunda voz”, toca partes originalmente destinadas ao fagote 1, quando este complementa a harmonia. A trompa (roxo) toca partes originalmente das trompas e quando necessário completam a harmonia, tocando partes originalmente de fagote. O fagote (amarelo) e o contrabaixo (azul) tocam integralmente as partes originalmente destinadas ao fagote 3 e ao serpentão/contrafagote.

— fl
— ob
— cl
— hn
— fg
— cb

DIVERTIMENTO

〈Feldpartita〉 B dur

Josef Haydn
Herausgegeben von Dr. Karl Geiringer

Allegro con spirito

1.u.2. Oboe
 1.u.2. Corni in B
 1.u.2. Fagotti
 3.
 Contrafagott

Copyright 1932 by Fritz Schuberth jr. Leipzig

3420

Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Exemplo n. 20: Processo de transcrição do Divertimento, c. 1-30.

Divertimento (Feldpartita) HOB II: 46

Transcrição: Mauro Domenech

Josef Haydn (1732-1809)

Allegro con spirito

Flute

Oboe

B♭ Clarinet

Horn in F

Bassoon

Contrabaixo

11

20

Cb.

Divertimento (Feldpartita) HOB.II:46 - Josef Haydn - Transcrição: Mauro Domenech

Exemplo n. 21: Resultado da transcrição para sexteto, c. 1-30 – Divertimento.

Esta transcrição foi utilizada na EMMSP com uma turma do primeiro semestre de 2018, que iniciou o trabalho com a versão de Perry e acompanhou sua elaboração, a comparação entre as edições de Perry, Geiringer e o Manuscrito, e o processo de análise das indicações de dinâmica e articulação do Manuscrito. O procedimento e a transcrição completa encontram-se no ANEXO III.

3.2.3 *BEALE STREET BLUES* DE W.C. HANDY

Este exemplo se difere dos anteriores, sendo uma exceção dentro do repertório, e dos procedimentos de reelaboração estudados, por se tratar de música popular e um arranjo. No âmbito da música popular, composição e instrumentação (ou arranjo) estão dissociados desde a origem, cada intérprete tem sempre a iniciativa de ter seu próprio arranjo. Parece existir na verdade uma inversão em relação à ideia de arranjo em um gênero e outro. Enquanto na música clássica qualquer modificação em relação aos elementos estruturais determinados pelo compositor é considerada hoje como interferência na obra, na música popular repetir um arranjo integralmente é que seria mal visto. Pereira (2011) também indica esse dualismo em seu trabalho.

Assim, parece que o termo arranjo possui dois procedimentos distintos, um para a música erudita e outro para a música popular. Na música popular podemos comentar que o arranjo é tão importante que parece que esse gênero se apropriou deste termo, fazendo do arranjo a “própria composição”. E na música erudita, por uma série de fatores já comentados anteriormente, essa prática tornou-se tão popular no séc. XIX que acabou transformando-a numa prática desvalorizada e discriminada. Ou seja, o arranjo ao mesmo tempo em que exerce um papel fundamental na música popular, sofre preconceitos na música erudita se revestindo de outros termos (orquestração, redução, etc.). (PEREIRA, 2011, p. 176)

Este terceiro exemplo trata-se, portanto, de um arranjo de música popular e nele há todo tipo de liberdades. É um processo totalmente diferente das transcrições tratadas anteriormente, e tanto os aspectos ferramentais quanto os estruturais (ver nota 38) são passíveis de diversas formas de reelaboração, conforme conceitualiza Nascimento (2011).

O arranjo também é abordado como processo indispensável à constituição da obra musical no campo popular. Ele apresenta a ideia de que no processo de criação o(s) compositor(es) geralmente é responsável pelo o que ele chama de Enunciado Simples (melodia com ou sem letra e, talvez, indicação de harmonia por meio de cifra). Comumente o(s) compositor(es) relega ao arranjador e ao intérprete a criação do que ele chama de Enunciado Ampliado (com complementos estruturais e definições formais). (NASCIMENTO, 2011 apud MENEZES JUNIOR, 2014, p. 7)

Uma particularidade que se manifesta na aplicação pedagógica desta obra e motivou sua escolha é o próprio idioma da música. A forma diferenciada como se apresentam os elementos da prática interpretativa estudados anteriormente neste trabalho, em relação a tempo, acentuação, articulação e também embelezamento e sonoridade. Para o aluno, a oportunidade de ter contato com uma música composta no passado muito próximo, com gravações da época e com gravações de artistas de estética muito próxima aos compositores,

permite traçar um paralelo entre as questões idiomáticas de estilo desta música do passado recente e da música do passado distante. Dá ao aluno a oportunidade concreta de confrontar a partitura e a realização sonora dela por artistas que conhecem profundamente o estilo, que são os criadores e desenvolvedores do estilo. A experiência a partir desta sua realidade presente pode levar o educando a entender mais profundamente os conceitos relativos às práticas interpretativas dos diferentes estilos, e a limitação que a escrita musical tem em registrá-las. Pode dar-lhe uma maior consciência sobre a importância e o enorme detalhamento de um estilo musical, e essa consciência pode ser transportada para todo o repertório. Entender as características de articulação, de ritmo, de acentuação, de ornamentação, de sonoridade, etc. de um estilo por meio da escuta da música tocada pelos criadores e especialistas naquele estilo – neste caso o jazz – pode se estender a todo o repertório, traçando-se um paralelo com a música do século XVIII, por exemplo, aprofundando o entendimento de quanto os elementos da prática interpretativa são peculiares a cada música, a cada estilo, e o quanto a partitura é relativa em revelá-lo.

Outra utilidade pedagógica desta obra é o próprio entendimento do seu estilo específico, do jazz, que faz parte do repertório das grandes orquestras, como na música de Gershwin, por exemplo. Da mesma forma como a música brasileira, e suas características de estilo, especialmente em relação a seus ritmos sincopados e acentuações características, estão presentes no trabalho de muitos dos compositores nacionais, como Guarnieri, por exemplo, e faz parte da formação do músico profissional conhecer e ter competência na sua execução.

A canção tratada neste exemplo é *Beale Street Blues*, composta em 1916 e que teve sua primeira edição em 1917 por Pace & Handy Music Co. Inc, mas se popularizou em 1919 ao ser cantada por Gilda Gray no musical *Schubert's Gaieties* na Broadway, tendo sido a partir de então interpretado por inúmeros artistas em gravações, no cinema e em shows.

O arranjo para quinteto de metais utilizado é o de Luther Henderson, editado em 1992 pela Brassworks Music, mas que teve sua primeira gravação em 1991, pelo Canadian Brass Quintet no álbum *The Essencial Canadian Brass*. Este arranjo foi utilizado na EMMSP com uma turma do primeiro semestre de 2018 e teve no seu recital o acréscimo de contrabaixo e bateria. Uma sugestão de parte de contrabaixo encontra-se integralmente no ANEXO III, mas na sua performance no recital houve improvisação. A parte da bateria foi totalmente improvisada, e aqui cabe uma consideração sobre a diferença de procedimento genuíno de performance de música popular e a performance de música popular feita única e

exclusivamente da leitura de uma partitura. Além da questão idiomática e de estilo já discutidos, a performance de música popular não necessariamente se restringe ao texto escrito, e na maioria dos casos nem tem texto escrito. Quando o músico de formação exclusivamente clássica se propõe a tocar música popular e segue o mesmo procedimento do seu repertório tradicional, restrito à leitura da partitura, está configurado um outro procedimento de performance diferente do originalmente usado pelo músico popular. Neste arranjo, por exemplo, nos 12 primeiros compassos a partir de A, a trompa apresenta o tema da canção e na sua repetição (c. 17), a música escrita é uma “simulação” de improvisação sobre este tema.



Exemplo n. 22: Simulação de improvisação c. 17 – *Beale Street Blues*.

Este procedimento, de simulação de improvisos, segue por todo o arranjo. Se considerarmos a forma original, apresentada na edição para piano e voz de 1919 do próprio compositor, a obra tem a seguinte estrutura: Introdução – *Vamp*⁸⁹ (*Till ready*) – Tema A: (*Voice*) 12 compassos, Repetição Tema A 12 compassos, Tema B 8 compassos, Repetição Tema B 8 compassos – Tema C (*Beale Street Blues*) 12 compassos, Repetição Tema C 12 compassos.

⁸⁹ *Vamp* é um artifício usado em musicais para esperar a entrada do cantor, ou seja, alguns compassos que se repetem indefinidamente até o cantor (ou a cena) estar no ponto exato de início, o que é o maestro que comunica à orquestra, que segue para o próximo compasso. Ver detalhes em (KIDSON e ROOT, 2001).

Words and Music by
W. C. HANDY

Introdução

Piano

Vamp 5

Till ready

lights of sea

Strout down by

4 Copyright MCMXVII by Pace & Handy Music Co. Inc., 1547 Broadway, New York City
All Rights Reserved International Copyright Secured
The Publisher reserves the right to the use of this Copyrighted work upon the parts of Instruments serving to reproduce it mechanically

Deale Street, A

Pra - do.

I've gambled on the Bonzo

Rep. A

The sev-en won-ders of the world I've seen

and ma - ny ar

be here—

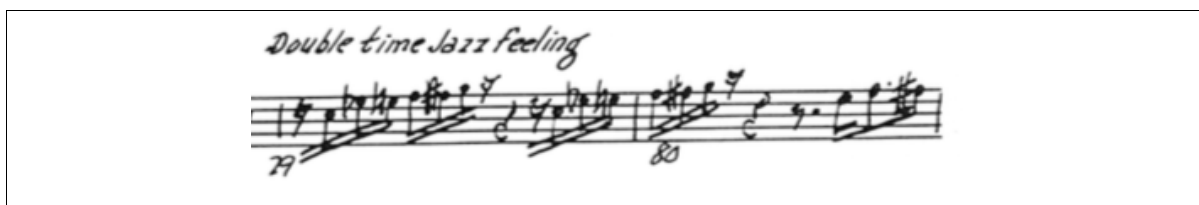
Boyle Street A

Dodge Street &

O arranjo de Henderson, depois da introdução de 4 compassos, apresenta o Tema A na trompa e o repete também na trompa com variações “simulando” improvisação. O Tema B é apresentado por Trompa e Trombone também com “simulação” de improvisação na repetição.

O Tema C (*Beale Street Blues*) é apresentado pelos Trompetes com a Trompa, e o Trombone “simulando” improvisação em contraponto típica do jazz clássico. A repetição do Tema C se faz com trechos *Tutti* e uma improvisação coletiva em contraponto, procedimentos também típicos do estilo.

Nas suas “improvisações” no trecho final (repetição do Tema C), Henderson usou uma figura rítmica sincopada em semicolcheias usada por Louis Armstrong em seu improviso na gravação de 1954 pela Columbia Records, no álbum *Louis Armstrong Plays W. C. Handy*, que já havia sido usada na versão orquestral de Duke Ellington de 1947, e antes, em 1927, por Jelly Roll Morton e os Red Hot Peppers, num cruzamento de ideias entre as várias versões, e esta figura se inspira certamente em similar contida na música, em forma expandida em colcheias, na edição de 1919 de W. C. Handy (destaque circulado em azul na figura n. 21) na introdução, no *Vamp* e no final do Tema B.



Exemplo n. 24: Figura rítmico melódica de Armstrong em Henderson.

Também na gravação de Louis Armstrong tem origem a figura rítmica em tercinas que Henderson usa no *Tutti* final (repetição do Tema C) que na gravação de Armstrong está no trio de acompanhamento, piano, baixo e bateria e no mesmo trecho, repetição do Tema C, o que indica que seu arranjo se inspira especialmente nesta gravação, mas possivelmente também nas anteriores. Na gravação de Armstrong, no entanto, o Tema A, a primeira parte, foi suprimido e a música começa com a “mesma” introdução da edição de Handy, mas passa diretamente para o Tema B, que, aliás, é de onde sai o material da introdução.



Exemplo n. 25: Figura *tutti* em tercina de Armstrong em Henderson.

A discussão desenvolvida neste capítulo permitiu estudar e apresentar sugestões de encaminhamento para questões práticas que o professor de música de câmara enfrenta cotidianamente. A união da pesquisa ao estudo de caso, da atividade do pesquisador como docente, permitiu discutir os processos de escolha e adaptação instrumental de um repertório didaticamente orientado à disciplina música de câmara. Permitiu também determinar e buscar solução para a equação de montagem de uma turma com repertório, que contemple a proposta pedagógica da escola e ao mesmo tempo tenha papel estimulante ao empenho do aluno.

O estudo permitiu também a discussão da necessidade eventual de reconfigurar em alguma medida uma obra musical, as diversas formas desta adaptação e a definição da transcrição como procedimento que melhor serviu ao professor da EMMSP. A escolha da transcrição atende ao perfil do repertório e à proposta pedagógica da escola, e a pesquisa demonstrou que essa prática sempre esteve presente na história da música, tendo sido inclusive praticada por grandes compositores. Foram ainda estabelecidos alguns critérios para o procedimento dessa transcrição usada em aula, no sentido de utilizá-la sem ferir eticamente a obra original, e a condição de seu uso sempre vir no sentido de atender melhor à função pedagógica do repertório. No mesmo sentido, foi discutida a possibilidade de se ampliar o campo de escolha de repertório escolhendo somente um dos movimentos de uma obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Marconi e Lakatos (2009, p. 240), em sua conceitualização da dissertação de mestrado, afirmam que ela “se constitui em um treinamento ou iniciação à investigação”. Foi o que aconteceu com este trabalho, no qual seu processo de elaboração suscitou a dedicação de um *performer* eminentemente prático à pesquisa e à discussão teórica da sua atividade como camerista e professor de música de câmara, propiciando a discussão sobre algumas questões de interesse prático também a outros professores de música de câmara e interessados no assunto. A discussão feita sobre os trabalhos de outros estudiosos da área e as proposições de processos que possam ter sequência em novas pesquisas, e experiências pedagógicas, têm a intenção de contribuir com a construção de uma pedagogia que contemple teoricamente as especificidades desta disciplina, que é eminentemente prática. Em alguns ambientes escolares, a preparação para a performance em um grupo pequeno é chamada de prática de conjunto, mas a música de câmara é muito mais do que isso, como foi discutido aqui. Este foi o objetivo principal deste trabalho, o estudo de ações técnicas, artísticas e pedagógicas que possam se configurar em material de apoio ao artista-docente, e a apresentação de material teórico e prático que possa servir a novas pesquisas e ações didáticas que contribuam com o processo de estabelecimento de referência para uma prática pedagógica da música de câmara que contemple toda a gama de contribuições que ela pode desempenhar na formação do músico.

A revisão de literatura definiu um conceito de música de câmara, discutiu a questão da comunicabilidade aural e visual, a organização da prática musical em conjunto e as questões da performance implicadas na sua prática de música de câmara e estudou trabalhos que tratam diretamente do seu repertório. Foram discutidos também trabalhos mais diretamente ligados ao ambiente pedagógico, especialmente em relação a seu repertório mas também em relação à intersecção da prática de música de câmara com o estudo do instrumento.

No segundo capítulo, se procurou discutir e demonstrar a importância da disciplina música de câmara e sua aplicação pedagógica geral na formação do músico. Foi discutido e referenciado como ela colabora no estudo da interpretação musical, no desenvolvimento das percepções e habilidades de conjunto e na preparação para a performance, resultando deste estudo uma sugestão de metodologia pedagógica para a disciplina.

O terceiro capítulo tratou diretamente do repertório. Foram discutidos parâmetros para

sua escolha e sobre eventuais processos de adaptação que possam ser úteis na solução de problemas práticos que o professor enfrenta quando trata de repertório didaticamente orientado. A pesquisa possibilitou o contato com o trabalho da pesquisadora Flávia Vieira Pereira, que estudou os diferenciais entre as várias formas de reelaboração musical, que era inicialmente um dos objetivos do projeto desta pesquisa. Foi pesquisado ainda sobre a atual situação da oferta de partituras, que sempre foi um problema de ordem prática do professor, e sobre a reedição de partituras, quando isso se mostrar necessário e útil no cumprimento dos objetivos pedagógicos. Abordou também, no mesmo sentido de atualidade, a grande oferta de gravações e o acesso facilitado a elas pelos meios digitais.

Foram ainda estudados por meio de exemplos o processo de formação de uma turma de música de câmara, a escolha das obras levando em conta os anseios e necessidades dos alunos, sobre diferentes edições de uma mesma peça, a substituição de instrumentos antigos por modernos, a pertinência de se abordar uma formação instrumental original, levando em conta condições históricas das escolhas do compositor, as formações instrumentais mais consagradas, a análise da estrutura da música na definição da transcrição, o estímulo que representa o uso de obras importantes no repertório, a performance de música popular pelos métodos da música clássica e a experiência de estilo usando a música popular.

Para o pesquisador foi um trabalho muito elucidativo e espera-se que ele possa servir também a outros pesquisadores e professores que estejam trabalhando na formação das futuras gerações de artistas, tanto contribuindo com sua prática didática quanto servindo de alguma forma a futuras pesquisas que busquem aprofundar algumas de suas discussões.

REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. In: Per Musi. Belo Horizonte, v.1, p. 16-24, 2000.
- APPLETON, Lucy J.; WINDSOR, W. LUKE, and CLARKE, Eric F. Cooperation in piano duet performance. In: GABRIELSSON, Alf. PROCEEDINGS OF THE 3RD ESCOM CONFERENCE. Uppsala: 1997. Anais. 1997. p. 471- 474.
- APRO, Flávio. Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 estudos pra violão de Francisco Mignone. Dissertação (Mestrado em música) Instituto de Artes da UNESP. UNESP, São Paulo. 2004.
- AREIAS, Angelica Alves Pereira. O concertino para violino e orquestra de câmara de César Guerra Peixe: uma ferramenta de aprendizado do violino. 2016 (Mestrado Profissional em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- ASIOLI, Bonifazio, Principi elementari di musica (Milan, 1809); trans. and ed. John Jousse as A Compendious Musical Grammar in which the Theory of Music is Completely Developed, in a Series of familiar Dialogues written by Bonifacio Asioli (London, [1825]).
- BACH, Carl Philipp Emanuel, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, vol. i (Berlin, 1753, rev. 2nd edn. 1787), vol. ii (Berlin, 1762, rev. 2nd edn. 1797); fac. repr. of 1st edns., incl. revs. of 1787 as a separate section (Leipzig, 1787); trans. and ed. William J. Mitchell as Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments (New York, 1949).
- BADURA-SKODA, Eva & Paul. *Interpreting Mozart: the performance of his piano pieces and other compositions*. 2^a ed., New York: Routledge, 2010.
- BARON, John Herschel. *Chamber Music: a research and information guide*. 3^a ed., New York, NY: Routledge, 2010.
- BARON, John Herschel. *Intimate Music: a history of the idea of chamber music*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, c1998.
- BASHFORD, Christina. Chamber music. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. v. 5.
- BERGER, Melvin. *Guide to Chamber Music*. New York: Dover Book on Music, 2001.
- BLATTER, Alfred - *Intrumentation/Orchestration* , New York, Ed. Longman Inc. 1980.
- BORE M, Fausto. *Entre a Arte e a Cien cia: reflexo es sobre a pesquisa em performance musical*. In: I SNPPM, 2000, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Semina rio Nacional de Pesquisa em Performance Musical, 2000, p. 142-148.
- BORUSCH, Denise Silvia. Da leitura de partituras musicais à transcrição/arranjo para conjunto de câmara. 2008. 234f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da

Bahia, Salvador, 2008.

BOYD, Malcolm. Arrangement. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Published in print: 20 January 2001, Published online: 2001. updated bibliography, 31 October 2001.

BRELET, Gisèle. *L'interprétation créatrice: essai sur l'exécution musicale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

BROWN, Clive. *Classical & romantic performing practice: 1750 - 1900*. New York: Oxford University Press, 1999.

BROWN, Howard Mayer. Performing Practice. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Published in print: 20 January 2001, Published online: 2001.

BURKHOLDER, J. Peter. Borrowing. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Published in print: 20 January 2001, Published online: 2001.

CAMPANHÃ, Odette Ferreira; e TORCHIA, Antonio. *Música e conjunto de câmara*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978.

CASTRO, Gustavo de. O compêndio de música de René Descartes: entendimento e anotações sobre a tradução. 2015. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

CHEW, Geoffrey. Articulation and phrasing. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Published in print: 20 January 2001, Published online: 2001.

CLARKE, Eric F. Understanding the psychology of performance. In: RINK, John. (Ed.). *Musical performance: a guide to understand*. New York, Cambridge University Press, 2002.

_____: Psychology of music (IV. Performance, 3. Theories of performance expression) In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Published in print: 20 January 2001, Published online: 2001.

COBBETT, Walter Willson. *Cyclopedic Survey of Chamber Music*. London: Oxford University Press, 1929. 2 vols.

_____, Walter Willson. *Cyclopedic Survey of Chamber Music*. London: Oxford University Press, 1963. Vol. III.

CONE, Edward T. *Musical form and musical performance*. New York: W. W. Norton, 1968.

CORRI, Domenico, A Select Collection, 3 vols. (Edinburgh, [c.1782]). *The Singer's Preceptor* (London, 1810).

DAVIDSON, Jane W; KING, Elaine C. Strategies for Ensemble Practice. In: WILLIAMON, Aaron (Org.) *Musical Excellence*. New York: Oxford University Press, 2004. p. 105 - 122.

DAVIES, Stephen; e SADIE, Stanley. Interpretation. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Published in print: 20 January 2001, Published online: 2001.

DONINGTON, Robert. Interpretation. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan Publishing, 1980, p. 276.

ECKARDT, Maria; MUELLER, Rena Charnin e WALKER; Alan. Liszt, Franz [Ferenc]. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Published in print: 20 January 2001, Published online: 2001.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Martins Fontes: São Paulo, 1993.

_____: *Os limites da interpretação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

EISEN, Cliff, BALDASSARRE, Antonio e GRIFFITHS, Paul. String Quartet. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Published in print: 20 January 2001, Published online: 2001.

FALLOWS, David. Metronome (i). In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Published in print: 20 January 2001, Published online: 2001.

FIGUEIREDO, Carlo Alberto. Tipos de Edição. DEBATES – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, n. 7, 2004, p. 39. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4034/3595>>. Acessado em: 2 de maio de 2018.

FINSON, Jon W. *Performing Practice in the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the Music of Brahms*. The Musical Quarterly, Vol. 70, No. 4 (Autumn, 1984), p. 457-475. Publicado por: Oxford University Press. Acesso: <<http://www.jstor.org/stable/741892>>. Acessado em: 13/6/2018.

FREITAS, Elaine Thomazi. As formações não-usuais na música de câmara brasileira – nos 1960. 1997. (Mestrado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 1997. Trabalho anterior à Plataforma Sucupira.

FULLER, David. Obbligato. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. No Published in print: 20 January 2001, Published online: 2001.

FURLANETTO, Beatriz Helena. *Apostila sobre o Repertório de Prática Musical em Conjunto para Sopros e Cordas do Curso de Formação Musical I da EMBAP*. (Pós-Graduação), EMBAP, 2004.

GADAMER, Hans-Georg. Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

GANDELMAN, Salomea. Uniformidade e Diversidade em Execução Musical. In: VIII Encontro anual da ANPPOM, 1995 – Anais.

GARCÍA, Manuel Patricio Rodriguez, *Traité complet de l'art du chant* i, (Paris, 1840) and ii (1847), rev. & trans. as *Garcia's New Treatise on the Art of Singing* (London, 1894).

GIFONI, Luciana Rodrigues. Música de Câmara e Pós-modernismo: os grupos Syntagma (CE) e Anima (SP). (Mestrado em música) Instituto de Artes da UNESP. UNESP, São Paulo. 2007.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York, Oxford University Press, 1992.

GOODMAN, Elaine. Ensemble Performance. In: RINK, John. (Ed.). *Musical performance: a guide to understand*. New York, Cambridge University Press, 2002.

GRIER, James. Editing. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Published in print: 20 January 2001, Published online: 2001.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HELLYER, Roger. Harmoniemusik. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Published in print: 20 January 2001, Published online: 2001.

HILL, Peter. From score to sound. In: RINK, John. (Ed.). *Musical performance: a guide to understand*. New York, Cambridge University Press, 2002.

HUMMEL, Johann Nepomuk, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, 3 vols. (Vienna, 1828); trans. as *A Complete Theoretical and Practical Course of Instructions, on the Art of Playing the Piano Forte*, 3 vols. (London, [1828]).

JONES, Bill. Brass Quintet. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Published in print: 20 January 2001, Published online: 2001.

JUSTI, Lilia do Amaral Manfrenato. A prática de música de câmara com piano no Rio de Janeiro (1850 a 1925), 1996 (Mestrado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 1996. Trabalho anterior à Plataforma Sucupira.

KALKBRENNER, Frédéri. *Méthode pour apprendre le piano forte à l'aide du guide mains* op. 108 (Paris, 1831); trans. as *Complete Course of Instruction for the Piano Forte* (London, [c. 1835]).

KAMINSKI, Leonardo Casarin. Preparação, realização e avaliação da performance musical:

enfrentamento do estresse e da ansiedade entre músicos cameristas. Tese (Doutorado em música). Instituto de Artes da UNESP. UNESP, São Paulo. 2017.

KELLER, James. *Chamber Music: a listener's guide*. New York: Oxford University Press, 2011.

KIDSON, Frank e ROOT, Deane L. Vamp In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Published in print: 20 January 2001. Published on line: 2001.

KOCH, Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt-am-Main, 1802).

KREITNER, Kenneth. Instrumentation and orchestration: 1. Middle Ages and Renaissance. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Published in print: 20 January 2001, Published online: 2001

LATHAM, Alison (Ed.). Performance Practice. *The Oxford Companion of Music*. Oxford University Press, 2011. Publicação online: 2011. Acessado em 5 de junho de 2018.

LIMA, Sonia Albano de (red.), APRO, Flávio (col.) e CARVALHO, Márcio (col.). Performance, prática e interpretação musical: significados e abrangências. In: LIMA, Sonia Albano de (org.). Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa Editora, 2006.

LIMA, Sonia Albano de. *Uma metodologia da interpretação musical*. São Paulo: Musa Editora, 2015.

LONDON, Justin. Rhythm. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Published in print: 20 January 2001. Published on line: 2001.

MAGNANI, Sergio. Expressão e comunicação na linguagem da música. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

MAGSEN, Sandra. Trio Sonata. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Published in print: 20 January 2001. Published on line: 2001.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. Fundamentos da Metodologia Científica. São Paulo: Editora Atlas, 2009.

MELLO, Felipe Marques de. Preparação para performance de música de câmara com violão: o uso do corpo no repertório com técnicas estendidas. Instituto de Artes da UNESP. 2015. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular a partir do estudo sobre o “conceito de obra” proposto por Lydia Goehr (1992). In.: *Anais ... XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, São Paulo, 2014.

MONTENEGRO, Guilherme Farias de Castro. Os modos de ser e agir do pianista colaborador: um estudo de entrevistas com profissionais do Centro de Educação Profissional – Escola de Brasília. 2013. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

MOZART, Leopold, Versuch einer gründlichen Violinschule (Augsburg, 1756); 3rd edn. (Augsburg, 1787); trans. Editha Knocker as A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing, 2nd edn. (Oxford, 1951): incl. the additions and changes in the 1787 edn. as well as the whole of the original text. See also Anon.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia. Recriatura de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular. Campinas, 2011. 239f. Tese (Doutorado em música). UNICAMP, 2011.

NIRENBERG, Ivan Sérgio. *Música de Câmara*. Música de conjunto ou música em conjunto? Abordagem interdisciplinar do fenômeno camerístico: aspectos psico-filosóficos e a questão conceitual de sua definição. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Rio de Janeiro, Conservatório Brasileiro de Música, 1995.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Tradução de Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PEREIRA, Flavia. As práticas de reelaboração instrumental. 2011 (Doutorado em Música) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PEREIRA, Valdenor Maria de Souza. Três peças de câmara para voz solista de Lindembergue Cardoso: Uma abordagem histórico-analítica. 2005. (Mestrado em música) Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2005.

POTTHOFF, Ayres Estema. Música de câmara com flauta composta por Cláudio Santoro entre 1946 e 1947: uma abordagem fenomenológica. 1997 (Mestrado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 1996.

QUANTZ, Johann Joachim, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen (Berlin, 1752); trans. Edward R. Reilly as On Playing the Flute (London, 1966).

RADICE, Mark. *Chamber Music: an essencial history*. Michigan: The University of Michigan Press, 2012.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Code de musique pratique ou Méthodes pour apprendre la musique, même à des aveugles, pour former la voix, l'oreille... ; Nouvelles réflexions sur le principe sonore / par M. Rameau*. 1760. Acessado em Gallica Bibliothèque Numérique.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. O ensino da regência coral – ECA 2003. (Habilitação à Livre-docência) – Universidade de São Paulo, 2003.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. O ensino da regência coral. 2003. Tese (Livre-docência) – ECA-USP, São Paulo, 2003.

RAY, Sonia; CARVALHO, Vivian Deotti. Intersecção da prática camerística com o ensino do instrumento musical. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16, 2006, *Anais...* Brasília: ANPPOM, 2006. p. 1027-1030.

RAY, Sonia. Os conceitos EPM, Potencial e Interferência inseridos numa proposta de mapeamento de Estudos sobre Performance Musical. In: _____. *Performance Musical e suas Interfaces*. Goiânia: Vieira/Irokun, 2005. p. 39-65.

RICHERME, Cláudio. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista: AIR Musical Editora, 1996.

RIEMANN, CARL WILHELM JULIUS HUGO, *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalische Phrasierung* (Hamburg, 1884).

RINK, John. *La interpretación musical*. Tradução de Barbara Zintman. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

_____. *Musical performance: a guide to understand*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

ROBATTO, L. A Interpretação Musical: o trânsito entre prática e academia mediado pela ideologia. In: Lia Braga Vieira; Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho; Lucas Robatto. (Org.). *Trânsito entre Fronteiras na Música*. 1a ed. Belém: PPGArte/UFGA, 2013, p. 6.

SADIE, Stanley (Ed.). *Instrumentation and orchestration. The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Published in print: 20 January 2001, Published online: 2001.

SALGADO, Rafael Pedrosa. *A preparação para performance musical de quarteto de violões*. Instituto de Artes da UNESP. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

SCHENKER, Heinrich. *The art of performance*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

SCHMELING Agnes; et al. Escolha e Organização de Repertório Musical para Grupos Corais e Instrumentais. In: HENTSCHKE, Liane; DEL BEM, Luciana. *Ensino de Música: propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003. p. 62-76.

SPOHR, Louis, *Violinschule* (Vienna, [1832]); trans. John Bishop as Louis Spohr's *Celebrated Violin School* (London, [1843]).

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Tradução de Luiz P. Horta. Rio de Janeiro, 1996.

SUPPAN, Wolfgang. Wind Quintet. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Published in print: 20 January 2001. Published online: 2001

SYLVESTRE, Maria Luiza Mestrinho. Música de câmara brasileira contemporânea: a voz em formações sem piano. Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. 2007. (produção artística e artigo) apresentado ao Curso de Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiás. 2007.

TÉREY-SMITH, Mary. Instrumentation and orchestration: 2. Baroque. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Published in print: 20 January 2001, Published online: 2001.

TILMOUTH, Michael; SMALLMAN, Basil. String Trio. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. Published in print: 20 January 2001, Published online: 2001.

TOVEY, Donald Francis. *Chamber Music*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

TÜRK, Daniel Gottlob, Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen (Leipzig and Halle, 1789); 2nd enlarged edn. (Leipzig and Halle, 1802).

WATERMAN, David. Playing quartets: a view from the inside. In: STOWELL, Robin (Ed.) *The Cambridge companion to the string quartet*. New York: Cambridge University Press, 2003.

WHITE, Brian. Interpretation. In: *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alisson Nathan. Oxford University Press. Publicação online: 2011.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

ANEXO I – SUGESTÃO LEITURA

A seguinte lista de sugestões de referências tem o objetivo de elencar obras que possam constituir uma bibliografia básica relacionada às práticas interpretativas nos diversos estilos da música clássica ocidental.

ALDRICH, P. 'The "Authentic" Performance of Baroque Music', *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison* (Cambridge, MA, 1957), 161–71.

_____: *Ornamentation in J.S. Bach's Organ Works* (New York, 1950/R).

ARNOLD, F.T. *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practiced in the XVIIth and XVIIIth Centuries* (London 1931/R).

BADURA-SKODA, P. and E. : *Mozart-Interpretation* (Vienna, 1957; Eng. trans., 1962/R as *Interpreting Mozart on the Keyboard*).

BEECHEY, G. Rhythmic Interpretation, *MR*, 33 (1972), 233-48.

BORCIANI, Paolo. *Il Quartetto*. Milan: Ricordi, 1973.

BOZARTH, George S. Fanny Davies and Brahms's Late Chamber Music, in *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, Michael Musgrave and Bernard D. Sherman, eds, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performing Practices, 1750 - 1900*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1999.

_____. Joaquim's Violin Playing and the Performance of Brahms's String Music, in *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, Michael Musgrave and Bernard D. Sherman, eds, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BROWN, H. M. and SADIE, S. (eds.), *Performance Practice*, 2 vols. (London, 1989).

_____. *Embellishing Sixteenth-Century Music* (London, 1976).

_____. *Sixteenth-Century Instrumentation: the Music of the Florentine Intermedii* (Dallas, 1973).

BRUNOLD, P. : *Traité des signes et agréments employés par les clavecinistes français des XVIIe et XVIIIe siècles* (Lyons, 1925/R)

DART, T.: *The Interpretation of Music* (London, 1954, 4/1967/R).

DOLMETSCH, A. *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries Revealed by Contemporary Evidence* (London, 1915, 2/1946/R).

DONINGTON, R. : *A Performer's Guide to Baroque Music* (London, 1973).

_____ : *The Interpretation of Early Music* (London, 1963, 4/1989/R).

_____ : *The interpretation of early music*. New York: W. W. Norton, 1992.

FINK, I. And MERRIELL, C., eds. *String Quartet Playing: With the Guarneri String Quartet*. Neptune City (NJ): Paganiniana Publications, 1985.

FROTSCHER, G. *Aufführungspraxis alter Musik* (Wilhelmshaven, 1963, 8/1997; Eng. Trans., 1981).

GROUT, D.J. On Historical Authenticity in the Performance of Old Music, *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison* (Cambridge, MA, 1957), 341-7.

Hamilton, V. *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance* (Oxford and New York, 2008).

HUDSON, R.: *Stolen Time: the History of Tempo rubato* (Oxford, 1994).

JACKSON, R.: *Performance Practice, Medieval to Contemporary: a Bibliographical Guide* (New York, 1988).

KELLER, H. *Die musikalische Artikulation, insbesondere bei Joh. Seb. Bach* (Stuttgart, 1925).

_____. *Phrasing and Articulation: a contributin to a Rhetoric of Music*. New York: W. W. Norton & Company Inc, 1973.

KIVY, P. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance* (Ithaca and London, 1995).

LAWSON C. and STOWELL R. *The Historical Performance of Music: an Introduction* (Cambridge, 1999).

LE HURRAY, Peter. *Authenticity in Performance: Eighteenth-Century Case Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

LOCKWOOD, Lewis. *Inside Beethoven's Quartets: History, Interpretation, Performance*. Cambridge (MA)/London: Harvard University Press, 2008.

NEUMANN, F. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: with Special Emphasis on J.S. Bach* (Princeton, NJ, 1978/R).

NEWMAN, A. *Bach and the Baroque: a Performing Guide to Baroque Music with Special Emphasis on the Music of J.S. Bach* (New York, 1985).

NEWMAN, W.S.: *Performance Practices in Beethoven's Piano Sonatas* (New York, 1971).

PHILIP, R. *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental*

Performance, 1900 -1950 (New York, 1992).

ROSENBLUM, S.P. *Performance Practices in Classic Piano Music: their Principles and Applications* (Bloomington, In, 1988).

ROSTAL, Max. *Beethoven: The Sonatas for Piano and Violin: Thoughts on their Interpretation*. Trad. Horace and Anna Rosenberg, New York/London: Toccata, 1985.

SACHS, C. *Rhythm and Tempo* (New York, 1953).

STOWELL, R. ed.: *Performing Beethoven* (Cambridge, 1994).

STOWELL, Robin, ed. *The Cambridge Companion of the String Quartet*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2003.

TARUSKIN R. and others. The Limits of Authenticity: a Discussion, *EMc*, 12 (1984), 3-26.

_____. *Text and Act: Essays on Music and Performance* (New York, 1995).

WEBSTER, J. Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and his Viennese Contemporaries, *JAMS*, 29 (1976), 413-38.

ZASLAW, V. ed.: *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation* (Ann Arbor, 1996).

ANEXO II – TABELA DE RECITAIS PESQUISADOS – REPERTÓRIO

Este anexo apresenta uma análise da lista do repertório trabalhado pelo pesquisador, como professor durante o período de elaboração desta dissertação. Esta análise se apresenta como uma observação da aplicação prática dos conceitos estudados. Todos estes recitais se deram com turmas semestrais da disciplina Música de Câmara da EMMSP e se realizaram na Sala do Conservatório ou no Auditório da EMMSP, na Praça das Artes, em São Paulo, Capital. A primeira tabela lista o repertório, indicando também os vários períodos históricos e estilos em que se enquadra cada obra. Indica se a obra foi executada integralmente ou somente algum, ou alguns, de seus movimentos, indica a instrumentação original e a utilizada e se a peça foi objeto de transcrição. O quadro seguinte, “observações em relação à transcrição”, discute detalhes das transcrições. Em seguida, são apresentados os números e comparações percentuais relacionados também a estilo, execução de somente parte da obra e uso de transcrição.

Abreviações e indicações da tabela:

O símbolo **O**, indica a obra executada com sua instrumentação e partitura original.

O símbolo **Ø**, indica a obra executada com sua instrumentação alternativa indicada pelo compositor; quando a própria situação histórica da obra permite substituição pelo instrumento indicado; quando a partitura não indica instrumento; e outras situações comentadas no quadro OBSERVAÇÕES EM RELAÇÃO À TRANSCRIÇÃO. Configuram-se, portanto, situações muito próximas à indicação original de instrumentação, não exigindo nenhuma reelaboração das partituras.

O símbolo **M**, indica que a obra foi executada com instrumentos modernos similares aos indicados originalmente, usando sua partitura original.

O símbolo **TC**, indica que foi feita ou utilizada uma transcrição da obra.

O símbolo **tp**, indica que foi utilizada partitura original, mas com transposição de tom para adaptar-se ao solista.

O símbolo **P**, indica que a obra é música popular e que não tem na sua origem indicação de instrumentação nem de arranjo do autor.

O símbolo **C**, indica a obra executada completa.

O símbolo **COL**, indica que a peça é parte de uma coleção. Apesar desta coleção não ter sido toda inteira, considera-se um caso diferente de se tocar um movimento de um concerto em 4 movimentos ou de uma suite.

Os nomes dos instrumentos estão abreviados da seguinte forma: vn violino, va viola, vc violoncelo, db contrabaixo, fl flauta, ob oboé, cl clarinete, bs fagote, tpt trompete, hn trompa, tbn trombone, tba tuba, tptp trompete piccolo, gtr violão, pn piano, cra cravo, kbd teclado, hp harpa, org órgão, rec flauta doce, mar marimba, sop voz soprano, ten voz tenor, bass voz baixo, voz voz não determinada e orch orquestra.

TABELA DO REPERTÓRIO, SUA FORMAÇÃO INSTRUMENTAL E ADAPTAÇÃO INSTRUMENTAL

COMPOSITOR	OBRA	MOVTS	ESTILO	INSTRUMENTAÇÃO ORIGINAL	INSTRUMENTAÇÃO REALIZADA	REELABORAÇÃO
Recital 28/6/15						
1. Victor Ewald	Quinteto de Metais No 2	I M	Romântico	2tp, hn, tbn, tba	2tp, hn, tbn, tba	Ø M
2. Tchaikovsky	Andante Cantabile	C (II)	Romântico	2vn, va, vc / vc, orch	db, pn	TC
3. Waldemar Pereira	Uirapuru	Único C	Moderno	sop, pn	sop, pn	O
4. Haydn	London Trio No 2	I, II C	Clássico	2vc ou 2fl, vc	2vn, vc	Ø
5. Glière	Suite	I M	Romântico	2 vn	va, db	TC
6. Haydn	Divertimento No 1	I, II, III, IV C	Clássico	2ob, 2hn, 3bs, Serpentão	ob, fl, cl, hn, bn	TC
7. Villa-Lobos	Quart. Cordas No 1	I, II, III M	Moderno	2vn, va, vc	2vn, va, vc	O
8. Telemann	Sonata em A	I II M	Barroco	?	Ob, gtr	Ø
9. Jaques Ibert	Entr'act	Único C	Moderno	fl, hp ou fl, gtr	fl, gtr	Ø
10. Lorenzo Galardinovic	Cambia	Único C	Moderno	fl, gtr	fl, gtr	O
11. Händel	Lascia ch'io pianga	Único C	Barroco	sop, orch	sop, gtr, 2vn, va, vc, db	Ø
12. Michiru Oshima	Bratja	Único C	Moderno	sop, orch	sop, fl, gtr, 2vn, va, vc, db	TC
Recital 14/12/15						
13. Telemann	Sonata em Am	I, II, III C	Barroco	?	ob, gtr	Ø
14. J. S. Bach	15 Inv. BWV772-786	I e IX COL	Barroco	cra (kbd)	ob, bs, cra	TC
15. Koussevitzky	Chanson Triste	Único C	Moderno	cb, pn	cb, pn	O
16. Anônimo	Cantigas Medievais	Único C	Medieval	voz e acomp. indefinido	sop, gtr	Ø
17. Nepomuceno	Trovas op. 29, No 1	Único C	Romântico	voz, pn	sop, pn	O
18. J. S. Bach	Var. Goldberg BWV 988	Aria, 1, 21, 25, 30 Da capo COL	Barroco	cra (kbd)	vn, va, db	TC
19. J. M. Defaye	Deux Dances	I M	Moderno	tbn, pn	tbn, pn	O
20. Elgar	Serenata op. 20	II M	Romântico	orch. de cordas	2vn, va, vc, db	Ø
21. Villa-Lobos	Quart. Cordas No 1	I, II, III, IV, V, VI C	Moderno	2vn, va, vc	2vn, va, vc	O
22. Brahms	Die Sonne scheint nicht mehr – 49	Único C	Romântico	sop, pn	sop, pn	O
23. Brahms	Deutsche Volkslieder, WoO 33	Único C	Romântico	sop, pn	sop, pn	O
24. Jaques Ibert	Aria	Único C	Moderno	sop, pn	sop, fl, pn	TC
25. G. Gagliardi	Cantiga Brasileira	Único C	Moderno	2tp, hn, tbn, tba	2tp, hn, tbn, tba	O
26. Victor Ewald	Quinteto de Metais No 1	I, II, III C	Romântico	2tp, hn, tbn, tba	2tp, hn, tbn, tba	Ø M
27. A. Barroso	Aquarela Brasileira	Único C	Popular	Popular	2tp, hn, tbn, tba	P
Recital 28/6/16						
28. Schostakovich	Cinco peças para 2 violinos e piano	I, II, III, IV, V C	Moderno	2vn, pn	2vn, pn	O
29. Brahms	Trio No 2 op. 40	II M	Romântico	vn, hn, pn (vn, vc, pn)	vn, tbn, pn	Ø

30. Philip Bramwell Catelinet	Suite In Miniature	I,II,III C	Moderno	2tba	2tba	O
31. Henry Mancini	Elephant Walk	Único C	Popular	popular	2tba	P
32. Domenico Gallo	Trio sonata No 1 do livro 12 sonatas	I,II,III C	Barroco	2vn/fl e continuo	fl,va,pn	ØM
33. Jean-Marie Le Clair	Sonata No 1 para 2vn sem baixo op. 3	I,II,III C	Clássico	2vn	2vn	O
34. Händel	Concerto ob e orch	I,II,III,IV C	Barroco	ob, orch	ob, 3vn, 2va, 1vc	Ø
35. Vivaldi	Concerto em Fá para vn, cordas e órgão (ou cembalo) op. VIII No 3	I,II,III,IV C	Barroco	vn, orch cordas, org/cra	1vn solista, 2vn, 2va, 1vc	Ø
36. Gilberto Mendes	Seis canções	I-VI C	Moderno	sop e ten, pn	bass,pn	Ø tp
37. Rachmaninoff	Quarteto No 2	II M	Romântico	2vn,va,vc	2vn,va,vc	O
38. Debussy	Quatre chansons de Jeunesse, Clair de Lune	II COL	Moderno	sop,pn	bass,pn	Ø tp
39. Gilberto Mendes	O meu amigo Köllreuter	Único C	Moderno	sop,pn,mar	bass,pn,mar	Ø tp
40. Francis Poulenc	Sonata para hn,tpt,tbn	I,II,III C	Moderno	hn,tpt,tbn	hn,tpt,tbn	O
Recital 10/12/16						
41. Oskar Böhme	Preludio e Fuga para trio de metais	I,II C	Romântico	hn,tpt,tbn	hn,tpt,tbn	O
42. Friedrich Kulau	Duetos de Flautas	I COL	Clássico	2fl	2fl	O
43. Telemann	Dueto em G maior TWV 40:101	I COL	Barroco	?	2ob	Ø
44. Schubert	Die Winterreise – A Viajem de Inverno	I,II,III COL	Romântico	ten,pn	bass,pn	O tp
45. W. Ostijn	Interlúdio para oboé e cordas	I C	Moderno	ob,orch cordas	ob,2vn,va,db	Ø
46. Händel	O Messias HWV 56 – The trumpet shall sound	I COL	Barroco	bass, tpt, 2vn, va, continuo	bass,tpt,cra,2vn,va,db	Ø
47. J. S. Bach	Cantata BWV196 – Duetto	I COL	Barroco	ten,bass,2vn, va, continuo	ten,bass,cra,2tpt,2vn, 2va,db	Ø
48. F. Rzewski	Les Moutons de Panurge	I C	Moderno	Indefinido	Ob,2tpt,hn,2tbn,3va,2ob,2tba,2vn,bass,ten,2fl,pn	Ø
Recital 24/6/17						
49. Debussy	La Fille aux Cheveux de Lin	I COL	Moderno	pn	2tpt,hn,tbn,tba	TC
50. V. Ewald	Quinteto No 1: mvt I	I M	Romântico	2tpt,hn,tbn,tba	2tpt,hn,tbn,tba	Ø
51. Ari Barroso	Aquarela do Brasil (arranjo Maestro Duda)	I C	Popular	2tpt,hn,tbn,tba arranjo	2tpt,hn,tbn,tba	P
52. J. S. Bach	Ei, wie schmeckt der Coffe sübe (Cantata do Café BWV 211)	I COL	Barroco	bass,fl, continuo	bass,fl,vc,cra	Ø
53. Vivaldi	Concerto para alaúde em Ré maior RV93	C	Barroco	gtr, 2vn, continuo	gtr,2fl,vc,cra	Ø
54. Cacini	Le Nuove Musique: Sfogava com le stelle, Amarilli mia bella (livro I de 1601); Oh, che felice giorno Tu ch'ia le penne amore (livro II de 1614)	I,II COL	Barroco	bass, continuo	bass, cra	Ø
55. Villa- Lobos	Distribuição de Flores	I C	Moderno	fl,gtr	fl,gtr	O

56. Villa-Lobos	Bachianas Brasileiras No 5: Aria-Cantilena (arranjo do autor)	I (C)	Moderno	sop,orch sop,gtr do autor	sop,gtr	Ø
57. Piazzolla	História do Tango: Café 1930	I COL	Popular	fl,gtr (vn opcional)	fl,gtr	Ø
58. F. Burgmüller	3 Noturnos	I,II,III C	Romântico	vc,gtr	vc,gtr	O
59. Brahms	In Waldeseinsamkeit (opus 85, No 6) e Von Ewiger (opus 43 No 1)	I,II C	Romântico	ten,pn	ten,pn	O
60. Brahms	Trio opus 40: I Andante	I M	Romântico	vn,hn(vc),pn	vn,vc,pn	Ø
61. E. Villani Cortes	Cinco Miniaturas Brasileiras: 1, Prelúdio e 5. Baão	I,V M	Moderno	vn,vc,pn	vn,vc,pn	Ø
Recital 11/12/17						
62. Schubert	Winterreise, op. 89, 1 a 12	I a XII COL	Romântico	ten,pn	bass,pn	O tp
63. Camargo Guarnieri	Valsa No 9 (arranjo Edelson Gloeden)	I C	Moderno	fl,gtr	fl,gtr	TC
64. Ralph Vaughan Williams	Concerto para tuba – Movt II Romanza	I M	Moderno	tba,orch	tba,pn,fl,tpt,hn,db	TC
65. Piazzolla	Estaciones Portefias, Otoño (arranjo: Mauro Domenech)	I M	Popular		vn,db,gtr	P
66. Jacques Ibert	Aria (arranjo: Mauro Domenech)	I C	Moderno	sop,pn	fl,vn,gtr,db	TC
67. Domenico Gallo	12 Trio Sonatas, No 1 em G maior	I,II,III COL	Barroco	2 melodias (fl/vn) e continuo	2fl,cra,db	Ø
68. Villa-Lobos	Bachianas Brasileiras No 5: Aria-Cantilena (arranjo do violão do compositor)	I (C)	Moderno	sop, orch sop,gtr do autor	db,gtr	Ø
69. Friedrich Kulau	Três duos concertantes op. 10, No 1, Movt II	I M	Clássico	2fl	2fl	O
70. Richard Strauss	Ruhe, meine Seele op. 27 No 1 (Poesia: Karl Henckell)	COL	Romântico	voz,pn	ten,pn	Ø
71. Richard Strauss	Zueignung op. 10, No 1 (poesia: Hermann von Gilm)	COL	Romântico	voz,pn	ten,pn	Ø
72. Debussy	La Fille aux Cheveux de Lin	I COL	Moderno	pn	2tpt,hn.tbn,tba	TC
73. Ari Barroso	Aquarela do Brasil (arranjo Maestro Duda)	I C	Popular	2tpt,hn.tbn,tba arranjo	2tpt,hn.tbn,tba	Ø
74. V. Ewald	Quinteto No 1	I,II,III C	Romântico	2tpt,hn.tbn,tba	2tpt,hn.tbn,tba	O M
Recital 29/6/18						
75. Vaughan Williams	3 songs by Walt Whitman	I,II,III C	Moderno	voz, pn	rec, hp, db	TC
76. Jules Massenet	Méditation – da ópera Thaïs	I COL	Romântico	Orquestra	fl,pn	TC
77. Patapio Silva	Evocação – Romance Elegiaco op. 1	I C	Popular	fl, pn	fl, pn	O
78. Jacques Ibert	Entr'acte	I C	Moderno	fl, hp	fl, hp	O
79. Haydn	Divertimento No1	I,II,III,IV C	Clássico	2ob,2hn, 3bn, Serpentão	ob,fl,cl,hn,bn,db	TC
80. Desconhecido	Amazing Grace	I C	Popular	Grupo popular	2tpt,hn.tbn,tba	P
81. W.C. Handy	Beale Street Blues	I C	Popular	Grupo popular	tpt,tptp,hn.tbn,tba,db	P
82. Händel	And the Glory of the Lord - Messiah	I COL	Barroco	Orquestra	tpt,tptp,hn,tbn,tba	TC

OBSERVAÇÕES EM RELAÇÃO À TRANSCRIÇÃO

1. Victor Ewald: Este quinteto de metais é originalmente escrito para 2 Cornets em Bb, instrumentos cônicos e não cilíndricos como os Trompetes, Althorn em Eb, Tenorhorn ou Bariton em Bb (similares ao Eufonio moderno) e Tuba, conforme indica a edição de 1912, possivelmente sua primeira edição (2 Kornette B, Althorn Es, Tenorhorn oder Bariton in B und Tuba).



Trata-se, portanto, teoricamente de uma transcrição para um instrumento moderno similar ao original que só exigiu a transposição de tom em alguns instrumentos. Por isso, optou-se de considerar estatisticamente como $\emptyset$ M.

2. Tchaikovsky: Originalmente a peça é um movimento de um quarteto de cordas, é transcrito posteriormente como peça individual para orquestra e violoncelo pelo autor e aqui tem redução para piano e o solista é um contrabaixo.

5. Glière: Partes dos dois violinos transcritas integralmente, tendo como alteração a mudança de tom transposição de oitavas na parte do contrabaixo.

6. Haydn: Exemplo 3.2.2

8. Telemann: Indicação de instrumento solista original desconhecida.

11. Handel: Apesar do grupo reduzido de músicos, não existe alteração alguma nas partes e não há indicação nelas do número de instrumentistas, sendo comum na época grupos pequenos. Por isso optou-se considerar estatisticamente como $\emptyset$.

14. J. S. Bach: Invenção a duas vozes que, usando a partitura original, foi tocada por oboé e fagote, tendo no entanto que serem inseridos momentos de pausa em ambos para respiração e descanso da embocadura. Foram escolhidos momentos em que a primeira voz era protagonista para as pausas do fagote e da mesma forma momentos em que a segunda voz era protagonista para as pausas do oboé. Nesses momentos essas vozes em pausa em um dos solistas ficaram unicamente com o cravo, que tocou integralmente a partitura original.

20. Elgar: Obra escrita originalmente para orquestra de cordas e não existe indicação do compositor para redução para quinteto de cordas, mas essa redução não implica mudança significativa nas partes. Por isso, optou-se de considerar estatisticamente como $\emptyset$.

26. Victor Ewald: Mesmo caso de 1.

34. Händel: Apesar do grupo reduzido de músicos, não existe alteração alguma nas partes e não há indicação nelas do número de instrumentistas, sendo comum na época grupos pequenos. Por isso, optou-se considerar estatisticamente como $\emptyset$.

43. Telemann: Indicação de instrumento solista original desconhecida. Por isso, optou-se considerar estatisticamente como $\emptyset$.

61. E. Villani Cortes: O próprio autor tem várias transcrições desta mesma obra.

64. Ralph Vaughan Williams: Exemplo 3.2.1.

81. W.C. Handy: Exemplo 3.2.3.

Nestes recitais pesquisados foram apresentadas 82 obras, uma do período medieval, 16 barrocas, 6 clássicas, 21 românticas, 29 modernas e 9 populares, ou seja, 1,2% período medieval, 19,5% barrocas, 7,3% clássicas, 25,6% românticas, 35,4 modernas e 11% populares.

Em relação ao uso de transcrição, as nove músicas populares foram tratadas

como exceção por terem na sua origem o arranjo como prática corrente a cargo do intérprete. Das outras 76 obras, 60, o que representa 79% não usam transcrição e 16, o que representa 21%, usam transcrição em alguma medida. Do total de 82 obras, 20 são parte de uma coleção e 48 foram tocadas integralmente, o que representa 24,4% e 58,6%, respectivamente, o que representa 83% do total. Das outras 14 obras restantes, foi tocado somente um ou alguns dos movimentos, o que representa 17% do total.

ANEXO III PARTITURAS

Partitura n. 1: <i>Romanza</i> - Arranjo original para orquestra	129
Partitura n. 2: <i>Romanza</i> - Partitura da transcrição para sexteto	145
Partitura n. 3: <i>Romanza</i> - Parte de flauta na transcrição para sexteto	149
Partitura n. 4: <i>Romanza</i> - Parte de trompete na transcrição para sexteto	151
Partitura n. 5: <i>Romanza</i> - Parte de trompa na transcrição para sexteto	153
Partitura n. 6: <i>Romanza</i> - Parte de contrabaixo na transcrição para sexteto	154
Partitura n. 7: <u><i>Romanza</i></u> - Parte de piano na transcrição para sexteto	156
Partitura n. 8: Divertimento - Edição de Geiringer com as indicações da transcrição para sexteto	160
Partitura n. 9: Divertimento - Partitura da transcrição para quinteto de sopros com contrabaixo	166
Partitura n. 10: <i>Beale Street Blues</i> - Parte de contrabaixo	173

ROMANZA - ANDANTE SOSTENUTO (D MAIOR)
SEGUNDO MOVIMENTO DO CONCERTO EM FÁ MENOR PARA TUBA E
ORQUESTRA (1954) DE RAUPH VAUGHAN WILLIAMS (IRV 92)

As imagens e o texto a seguir detalham o processo de transcrição. Usa-se cores para definir a origem do material que foi transcrito para cada instrumento – flauta, trompete, trompa e contrabaixo.

A tuba, mantém sua condição de solista do concerto e toca sua parte original.

A flauta – **grifo laranja** – inicia no c.4¹ tocando a melodia do clarinete 1 até o início do c.10, deixa o acorde das madeiras para o piano, segue tocando no c.14 a parte do oboé e no fim do c.16 passa a tocar o clarinete 1. No c.18 toca a parte da flauta 1 até o c.35 retornando no c.39 na tônica do acorde de madeiras no oboé passando no c.40 à flauta1, para não dobrar a trompa. Passa então ao clarinete1, no início do c.41, voltando à melodia do oboé¹ no terceiro tempo do c. 41, passando para clarinete 2 (fl 2) no c.43 e fl.1 no solo do c. 46. No c. 48 toca a figura rítmica do ob.1, passando ao solo de fl.1 no c.52, para a fl.2 no c.40, para não dobrar o trompete desnecessariamente nesses 2 compassos, voltando a fl.2 no c.61 e depois ao solo de fl.1 c.70 e do ob. no c.73. Toca a quinta do acorde final.

O trompete com surdina – **grifo amarelo** – toca o solo inicial do violino1, uma frase importante de fagote no c.7-8, uma voz intermediária no clarinete nos c. 31-33. Toca, sem surdina, a parte rítmica de trompa 1 no c.35-37, trompete 1 no c.38. Retorna ao solo de vn.1 no c.39, com surdina, depois vn.2 e vn.1 novamente, retornando aos violinos em dueto e depois uníssono com a flauta. Volta ao solo temático inicial no c.67. Toca a terça no acorde final.

A trompa – **grifo em verde** – alterna entre trompa 1 e 2 tocando as partes mais melódicas de cada uma, evitando as dobras com outros instrumentos. Como exceção, no c. 27-30 toca uma importante frase do fagote.

O contrabaixo – **grifo em azul** – toca sua parte original, com exceção dos c.27-29, 38-41, 58-60 onde toca frases importantes do violoncelo que não tem dobra. Toca a tônica no acorde final. O piano complementa a transcrição, com especial atenção ao preenchimento das harmonias, porém, sem as melodias e a oitava dobrada do baixo, que agora estão com os instrumentos acima, o que torna sua parte de muito mais fácil execução e mais pianística.

¹ c. = compasso

Partitura n. 1 - Arranjo original para orquestra
(2 flautas, oboé, 2 clarinetes, fagote, 2 trompas, 2 trompetes, 2 trombones e cordas)

28

II. Romanza

Andante sostenuto $\text{♩} = 60$

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Horn in F

Trumpet in B $\flat$

Trombone

Solo Tuba

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

Solo

p cantabile

p cantabile

p

p cantabile

p

Solo

p cantabile

gli altri

p

pizz.

p

6

1

Fl. 1

2

Ob.

Cl. (Bb) 1

2

Bsn.

Hn. (F) 1

2

Tpt. 1 (Bb) 2

Tbn.

Solo Tuba

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Db.

pp

pp

pp

pp

p

pp

pp

Solo

pp

p cantabile

pp

pizz., div.

pp

pizz.

pp

pizz.

pp

div.

unis.

arco

pp

1

1

*In this movement the slurs printed in normal style are as originally published; the dotted slurs are as originally written. See p. iv.

30

12

Fl.

Ob.

Cl.
(Bb)

Ban.

Hn.
(F)

Tpt. 1
(Bb)

Tbn. 1

Solo
Tuba

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Db.

unis. arco

unis.

6

p

p

17 2

Fl. 1 *pp*

Fl. 2 *pp*

Ob. *pp*

Cl. (Bb) 1 *pp*

Cl. (Bb) 2

Ban. (*pp*)

Hn. (F) 1

Hn. (F) 2 *pp*

Tpt. 1 (Bb) 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Solo Tuba *pp*

Vln. I 2 *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vcl. pizz. arco *pp*

Db. pizz. arco

32

22 **Poco agitato**

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob.

Cl. (B♭) 1

Cl. (B♭) 2

Bsn.

Hr. (F)

Tpt. 1 (B♭) 2

Tbn. 1 2

Solo Tuba

Vln. I *mf* **Poco agitato**

Vln. II *mf*

Vla.

Vcl. *div.*

Db. *pizz.* *arco*

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, and strings. The staves are arranged in a system, with each instrument or section having its own staff. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. The score is divided into measures, and there are dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The instruments listed on the left include Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Bsn. (Bassoon), Hrn. (Horn), Tpt. (Trumpet), Tbn. (Trombone), Solo Tuba, Vln. (Violin), Vla. (Viola), Vcl. (Cello), and Db. (Double Bass). The score is written in a standard musical notation, with notes, rests, and various musical symbols. The page is numbered 31 at the top left.

This page of the musical score covers measures 35 through 40. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (Bb)), Bassoon (Bsn.), Horn in F (Hn. (F)), Trumpet in B-flat (Tpt. (Bb)), Trombone (Tbn.), Solo Tuba, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Db.).

Measure 35 is marked with a rehearsal mark '4'. The Flute and Oboe parts have orange highlights. The Clarinet and Bassoon parts have yellow highlights. The Horn in F part has a green highlight. The Trumpet and Trombone parts have yellow highlights. The Solo Tuba part has a green highlight. The Violin I and Violin II parts have yellow highlights. The Viola part has a green highlight. The Violoncello and Double Bass parts have blue highlights.

Measure 36 features a rehearsal mark '4' and a 'p' (piano) dynamic marking. The Flute and Oboe parts have orange highlights. The Clarinet and Bassoon parts have yellow highlights. The Horn in F part has a green highlight. The Trumpet and Trombone parts have yellow highlights. The Solo Tuba part has a green highlight. The Violin I and Violin II parts have yellow highlights. The Viola part has a green highlight. The Violoncello and Double Bass parts have blue highlights.

Measure 37 features a rehearsal mark '4' and a 'p' (piano) dynamic marking. The Flute and Oboe parts have orange highlights. The Clarinet and Bassoon parts have yellow highlights. The Horn in F part has a green highlight. The Trumpet and Trombone parts have yellow highlights. The Solo Tuba part has a green highlight. The Violin I and Violin II parts have yellow highlights. The Viola part has a green highlight. The Violoncello and Double Bass parts have blue highlights.

Measure 38 features a rehearsal mark '4' and a 'p' (piano) dynamic marking. The Flute and Oboe parts have orange highlights. The Clarinet and Bassoon parts have yellow highlights. The Horn in F part has a green highlight. The Trumpet and Trombone parts have yellow highlights. The Solo Tuba part has a green highlight. The Violin I and Violin II parts have yellow highlights. The Viola part has a green highlight. The Violoncello and Double Bass parts have blue highlights.

Measure 39 features a rehearsal mark '4' and a 'p' (piano) dynamic marking. The Flute and Oboe parts have orange highlights. The Clarinet and Bassoon parts have yellow highlights. The Horn in F part has a green highlight. The Trumpet and Trombone parts have yellow highlights. The Solo Tuba part has a green highlight. The Violin I and Violin II parts have yellow highlights. The Viola part has a green highlight. The Violoncello and Double Bass parts have blue highlights.

Measure 40 features a rehearsal mark '4' and a 'p' (piano) dynamic marking. The Flute and Oboe parts have orange highlights. The Clarinet and Bassoon parts have yellow highlights. The Horn in F part has a green highlight. The Trumpet and Trombone parts have yellow highlights. The Solo Tuba part has a green highlight. The Violin I and Violin II parts have yellow highlights. The Viola part has a green highlight. The Violoncello and Double Bass parts have blue highlights.

43

Fl. 1 *p* *pp*

Fl. 2 *p* *pp*

Ob. *p* *pp*

Cl. (Bb) 1 *p* *pp*

Cl. (Bb) 2 *p* *pp*

Bsn. *p* *pp*

Hn. (F) 1 *p* *pp*

Hn. (F) 2 *p* *pp*

Tpt. (Bb) 1 *p* *pp*

Tpt. (Bb) 2 *p* *pp*

Tbn. 1 *p* *pp*

Tbn. 2 *p* *pp*

Solo Tuba *pp*

Vln. I *p* *pp*

Vln. II *p* *pp*

Vla. *p* *pp*

Vcl. *p* *pp*

Db. *p* *pp*

38

47

5

Fl.

Ob.

Cl. (Bb)

Bsn.

Hn. (F)

Tpt. (Bb)

Tbn.

Solo Tuba

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Db.

f

pp

sf

51

a tempo

Fl.

Ob.

Cl.
(Bb)

Ban.

Hn.
(F)

Tpt.
(Bb)

Tbn.

Solo
Tuba

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Db.

p

f

p

a tempo

p

div.

unis.

pizz.

arco

40

56

6

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. (Bo) 1

Cl. (Bo) 2

Ban.

Hn. (F) 1

Hn. (F) 2

Tpt. 1 (Bo) 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Solo Tuba

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Db.

pizz.

arco

p

cresc.

p cresc.

f

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left include Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Bb) (Clarinet in B-flat), Bsn. (Bassoon), Hn. (F) (Horn in F), Tpt. (Bb) (Trumpet in B-flat), Tbn. (Trombone), Solo Tuba, Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vcl. (Violoncello), and Db. (Double Bass). The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It includes dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *pp* (pianissimo), along with crescendo and decrescendo hairpins. The music is divided into measures by vertical bar lines, and some sections are highlighted with colored backgrounds (orange, green, yellow, blue). The page number '51' is visible in the top left corner.

42

66 7

1 Fl. *pp*

2 Fl. *pp*

Ob. *pp*

1 Cl. (B $\flat$) *pp*

2 Cl. (B $\flat$) *pp*

Bsn. *pp*

1 Hn. (F) *pp*

2 Hn. (F) *pp*

Tpt. 1 (B $\flat$)

2 Tpt. 1 (B $\flat$)

1 Tbn. *pp*

2 Tbn. *pp*

Solo Tuba *pp*

7

Vln. I *pp* (*pp*)

Vln. II *pp* (*pp*)

Vla. *pp* (*pp*)

Vcl. *pp* (*pp*)

Db. *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* (*pp*)

72 8

Fl. 1

Fl. 2 to Picc.

Ob.

Cl. (Bb) 1

Cl. (Bb) 2

Bsn.

Hn. (F) 1

Hn. (F) 2

Tpt. 1 (Bb) 2

Tbn. 1 2

Solo Tuba *pp* *ppp*

Vln. I 8 *div.* *pp* *unis.* *pp*

Vln. II *pp* *pp* *unis.* *pp*

Vla. *pp*

Vcl. *div.* *non div.* *pp* *pp*

Db. *pizz.* *arco* *pp*

Partitura n. 2: *Romanza* - Partitura da transcrição para sexteto²

Transcrição: Mauro Domenech

Romanza

(Concerto para Tuba)

Vaughan Williams

Andante Sustenuto

Flauta

Trompete Bb

Trompa F

Contrabaixo

Piano

Fl.

Tpt. Bb

Trom. F

Cb.

Pno.

Fl.

Tpt. Bb

Trom. F

Cb.

Pno.

Romanza - Vaughan Williams

Transcrição - Mauro Domenech

² A Tuba, obviamente, mantém sua parte original

24 25 26 27 28 29 6

Fl.

24 25 26 27 28 29

Tpt. Bb

24 25 26 27 28 29

Trom. F

24 25 26 27 28 29

Cb.

24 25 26 27 28 29

Pno

30 31 32 33 34 loco

Fl.

30 31 32 33 34 sem Surdina

Tpt. Bb

30 31 32 33 34

Trom. F

30 31 32 33 34

Cb.

30 31 32 33 34

Pno

35 36 37 38 39 40

Fl.

35 36 37 38 39 40 Surdina

Tpt. Bb

35 36 37 38 39 40

Trom. F

35 36 37 38 39 40

Cb.

35 36 37 38 39 40

Pno

Fl.

Tpt. Bb

Trom. F

Cb.

Pno

41 42 43 44 45

46 47 48 49 50

51 52 53 54 55 56

pp *f* *p* *a tempo* *pizz.* *arco*

6

Fl. 57 58 59 60 61 62

Tpt. Bb 57 58 59 60 61 62

Trom. F 57 58 59 60 61 62

Cb. 57 58 59 60 61 62

Pno 57 58 59 60 61 62

7

Fl. 63 64 65 66 67 68 69

Tpt. Bb 63 64 65 66 67 68 69

Trom. F 63 64 65 66 67 68 69

Cb. 63 64 65 66 67 68 69

Pno 63 64 65 66 67 68 69

8

Fl. 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79

Tpt. Bb 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79

Trom. F 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79

Cb. 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79

Pno 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79

Partitura n. 3: *Romanza* - Parte de flauta na transcrição para sexteto

Flauta

Romanza
(Concerto para Tuba)

Transcrição: Mauro Domenech

Vaughan Williams

Andante Sustainuto

Solo

p cantabile

3

1

3

2

pp

21

26

mf

3

8

6

8

loco

4

2

42

45

47

51

55

58

62

64

71

f

p

a tempo

p

cresc.

ff

p

pp

pp

Partitura n. 4: *Romanza* - Parte de trompete na transcrição para sexteto

Trompete Bb

Romanza
(Concerto para Tuba)

Transcrição: Mauro Domenech

Vaughan Williams

Andante Sustenuto

Surdina

p cantabile

2

7

p

1

7

18

2

pp

22

26

mf

3

29

6

32

sem Surdina

pp

4

35

39 *Surdina*

43 *p* *pp*

48 **5** *f*

52 *p*

56 **6** *p* *cresc.*

60 *f* *ff*

64 **7** *p* *pp* *pp*

68 *(pp)*

73 **8** *pp* *pp*

Partitura n. 5: *Romanza* - Parte de trompa na transcrição para sexteto

Trompa em F

Romanza
(Concerto para Tuba)

Transcrição: Mauro Domenech

Vaughan Williams

Andante Sustenuto 1

pp *Solo* *p*

19 *pp*

27 **Poco agitato** 3 *p* *pp*

35 4

40

48 5 *f* *f* *p*

56 6 *p* *cresc.* *f*

65 7 *p* *pp* 8 *3*

Partitura n. 6: *Romanza* - Parte de contrabaixo na transcrição para sexteto

Contrabaixo

Romanza
(Concerto para Tuba)

Transcrição: Mauro Domenech

Vaughan Williams

Andante Sustainuto

The musical score for the Contrabass part of *Romanza* by Vaughan Williams is written in 3/4 time, key of D major. The tempo is marked **Andante Sustainuto**. The score consists of 50 measures, divided into five systems of ten measures each. The notation includes various musical symbols such as pizzicato (pizz.), arco, dynamics (p, pp, f), and fingerings (1-5). The score is transcribed by Mauro Domenech.

Measures 1-8: *pizz.* *p* *arco* *pp*

Measures 9-16: *pp*

Measures 17-24: *pizz.* *arco* *pizz.*

Measures 25-31: *arco* *pizz.* *p*

Measures 32-37: *arco*

Measures 38-44: *pizz.* *arco* *f*

Measures 45-50: *pizz.* *arco*

55 pizz. arco 6

62 7 pizz. arco

73 8 pizz. arco

p cresc.

p

pp

pp

Partitura n. 7: *Romanza* - Parte de piano na transcrição para sexteto

Piano

Transcrição: Mauro Domenech

Romanza
(Concerto para Tuba)

Vaughan Williams

Andante Sustainuto

1

p

6

1

pp

12

18

2

pp

24

30 3

35 4

41

45 5

49

a tempo

53

57

62

67

72

6

7

8

p

cresc.

f *ff* *p* *pp*

pp

ppp

DIVERTIMENTO (FELDPARTITA) EM SI BEMOL – HOB. II: 46
DE FRANZ JOSEPH HAYDN

I. ALLEGRO COM SPIRITO, II. CHORALE ST. ANTONI ANDANTE QUASI
ALLEGRETTO, III. MENUETTO, IV. RONDO ALLEGRETTO

Esta transcrição segue a mesma metodologia do exemplo anterior. As imagens e o texto a seguir detalham esse processo de transcrição. Usa-se cores para definir a origem do material, que foi destinado à cada instrumento do quinteto de sopros com adição de contrabaixo – flauta, oboé, clarinete Bb, trompa F, fagote e contrabaixo – a partir do octeto original.

A flauta – **grifo laranja** –, o oboé – **grifo rosa** – principalmente e eventualmente o clarinete – **grifo verde** – se revezam tocando as partes originalmente destinadas aos dois oboés. O clarinete, além desta participação na “primeira voz” e “segunda voz”, toca partes originalmente destinadas ao fagote 1 e completam as harmonias tocando fagotes e trompas.

A trompa – **grifo roxo** – toca as partes de trompa, especialmente nas figuras rítmicas exclusivas das trompas e também completam as harmonias tocando partes do fagotes.

O fagote – **grifo amarelo** – e o contrabaixo – **grifo azul** – tocam respectivamente fagote 3 e contrafagote (no manuscrito, serpentão)

Partitura n. 8: Divertimento - Edição de Geiringer com
as indicações da transcrição para sexteto

DIVERTIMENTO
〈Feldpartita〉 B dur

Josef Haydn
Herausgegeben von Dr. Karl Geiringer

Allegro con spirito

1. u. 2. Oboe
1. u. 2. Corn in B
1. u. 2. Fagotti
3.
Contrafagott

Copyright 1932 by Fritz Schubert jr., Leipzig

3420

Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Handwritten musical score for five systems, featuring various instruments and dynamic markings. The score is written on five staves per system, with the following instrument labels on the left:

- 1. Ob.
- 2. Cor. in B
- 1. 2. Fg.
- 3. C. Fg.

The score includes several dynamic markings and performance instructions:

- System 1:** *zu 2* (written above the first staff), *f* (below the first staff).
- System 2:** *4* (written above the first staff), *zu 2* (written above the first staff), *p* (below the first staff), *cresc.* (below the first staff), *f* (below the first staff).
- System 3:** *5* (written above the first staff), *mf dolce* (below the first staff), *tr* (below the first staff), *mf* (below the first staff), *mf dolce* (below the first staff), *mf dolce* (below the first staff).
- System 4:** *6* (written above the first staff), *zu 2* (written above the first staff), *f* (below the first staff).

The score is marked with various colors (pink, green, yellow, blue) and includes a large orange arrow pointing upwards at the beginning of the first system and another orange arrow pointing upwards at the end of the fourth system.

First system of the musical score for Chorale St. Antoni. It features five staves: Oboe 1 & 2, Corin B 1 & 2, Fag 1 & 2, 3, and C.Fag. The music is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *tr*. Handwritten annotations include "su 2" above the Oboe staff and a large number "7" above the Corin B staff.

Chorale St. Antoni
Andante quasi Allegretto

Second system of the musical score. It continues the five-staff arrangement. Dynamic markings include *p* and *f*. Handwritten annotations include "su 2" above the Oboe staff and "7" above the Corin B staff.

Third system of the musical score. It continues the five-staff arrangement. Dynamic markings include *p* and *pp*. Handwritten annotations include "8va" with an upward arrow above the Oboe staff and "1" above the Corin B staff.

Fourth system of the musical score, concluding the piece. It features the same five-staff arrangement. Dynamic markings include *decresc.* and *smorz.*. Handwritten annotations include "4" at the bottom right of the page.

Menuetto

First system of the Menuetto. The score is for five parts: Oboe 1 & 2, Cor Anglais 1 & 2, Flute 1 & 2, Flute 3, and C. Flute. The key signature is one flat (B-flat). The first measure is marked with a forte (f) dynamic. The Oboe 1 & 2 part has pink highlights. The Cor Anglais 1 & 2 part has green highlights. The Flute 1 & 2 part has green highlights. The Flute 3 part has yellow highlights. The C. Flute part has blue highlights. The system ends with a double bar line.

Second system of the Menuetto. The score continues with the same five parts. The first measure is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Oboe 1 & 2 part has pink highlights. The Cor Anglais 1 & 2 part has green highlights. The Flute 1 & 2 part has green highlights. The Flute 3 part has yellow highlights. The C. Flute part has blue highlights. The system ends with a double bar line.

Trio

First system of the Trio. The score is for five parts: Oboe 1 & 2, Cor Anglais 1 & 2, Flute 1 & 2, Flute 3, and C. Flute. The key signature is one flat (B-flat). The first measure is marked with a piano (p) dynamic. The Oboe 1 & 2 part has pink highlights. The Cor Anglais 1 & 2 part has green highlights. The Flute 1 & 2 part has green highlights. The Flute 3 part has yellow highlights. The C. Flute part has blue highlights. The system ends with a double bar line.

Second system of the Trio. The score continues with the same five parts. The first measure is marked with a piano (p) dynamic. The Oboe 1 & 2 part has pink highlights. The Cor Anglais 1 & 2 part has green highlights. The Flute 1 & 2 part has green highlights. The Flute 3 part has yellow highlights. The C. Flute part has blue highlights. The system ends with a double bar line.

Rondo
Allegretto

The musical score is written for a woodwind and string ensemble. The woodwind parts include Oboe (1, 2), Cor Anglais (1, 2), Flute (1, 2), and Clarinet in F (3). The string parts are Violins (1, 2), Violas (1, 2), Cellos (1, 2), and Double Basses (1, 2). The score is divided into four systems, each containing five staves. The first system is marked with a first ending bracket. The second system is marked with a first ending bracket. The third system is marked with a first ending bracket. The fourth system is marked with a first ending bracket. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, p, p dolce). The woodwind parts are color-coded with pink and green highlights, and the string parts are color-coded with yellow and blue highlights.

1. Ob.
2.
1. CorinB
2.
1.2.
Fg.
3.
C.Fg.
C.Fg.

1. Ob.
2.
1. CorinB
2.
1.2.
Fg.
3.
C.Fg.
C.Fg.

1. Ob.
2.
1. CorinB
2.
1.2.
Fg.
3.
C.Fg.
C.Fg.

1. Ob.
2.
1. CorinB
2.
1.2.
Fg.
3.
C.Fg.
C.Fg.

First system of musical notation, measures 1-4. The score includes parts for Oboe (1, 2), Cor Anglais (1, 2), Flute (1, 2), Clarinet (3), and C. Flute. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. The first measure is marked with a *p* (piano) dynamic. The Oboe and Cor Anglais parts feature melodic lines with some notes highlighted in pink. The Flute and Clarinet parts have some notes highlighted in green. The C. Flute part has some notes highlighted in blue.

Second system of musical notation, measures 5-8. The score continues with the same instruments. The music is marked with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The Oboe and Cor Anglais parts feature melodic lines with some notes highlighted in pink. The Flute and Clarinet parts have some notes highlighted in green. The C. Flute part has some notes highlighted in blue.

Third system of musical notation, measures 9-12. The score continues with the same instruments. The music is marked with a *p* (piano) dynamic. The Oboe and Cor Anglais parts feature melodic lines with some notes highlighted in pink. The Flute and Clarinet parts have some notes highlighted in green. The C. Flute part has some notes highlighted in blue.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The score continues with the same instruments. The music is marked with a *f* (forte) dynamic. The Oboe and Cor Anglais parts feature melodic lines with some notes highlighted in pink. The Flute and Clarinet parts have some notes highlighted in green. The C. Flute part has some notes highlighted in blue. The system concludes with the word "Fine" written at the bottom right.

Partitura n. 9: Divertimento - Partitura da transcrição
para quinteto de sopros com contrabaixo

Divertimento (Feldpartita) HOB II: 46

Transcrição: Mauro Domenech

Josef Haydn (1732-1809)

Allegro con spirito

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-10) features the Flute, Oboe, Bb Clarinet, Horn in F, Bassoon, and Contrabaixo. The second system (measures 11-20) continues the woodwind parts with the Contrabaixo. The third system (measures 21-30) concludes the piece with the Contrabaixo. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills, and dynamic markings like *p*, *f*, *mf*, and *p*.

Divertimento (Feldpatita) HOB.II:46 - Josef Haydn - Transcrição: Mauro Domenech

Chorale St. Antoni

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' features six staves. The Flute, Oboe, and B♭ Clarinet parts begin with a piano (*p*) dynamic. The Horn in F part has a rest in the first measure. The Bassoon and Contrabassoon parts begin with a piano (*p*) dynamic and a pizzicato (*Pizz.*) instruction. The Oboe and Bassoon parts have a 'ten.' (tenth) instruction above the staff in the seventh measure. The music is in 2/4 time and ends with a repeat sign.

11 solo

pp

pp

pp

p

pp

pp

ten.

ten.

f

f

Cb.

p

pp

21. *tr*

ff

ff

ff

f

f

decresc. il smorzando

1. 2.

Cb.

1 Menuetto

Flute

Oboe

B♭ Clarinet

Horn in F

Bassoon

Contrabaixo

8

Cb.

p

14

Cb.

22 Fine Trio

Cb. (Opcional)

30

Cb.

36 D.C. al Fine

Cb.

Rondo
Allegretto

1

Flute

Oboe

Bb Clarinet

Horn in F

Bassoon

Contrabaixo

10

Cb.

21

mineur

Cb.

32

Cb.

46

Cb.

57

Cb.

BEALE STREET BLUES – de W. C. HANDY

Este exemplo usa o arranjo para quinteto de metais de Luther Henderson, editado em 1992 pela Brassworks Music. Segue, também, uma sugestão de parte para um contrabaixo (5 cordas) adicionado a este arranjo. Nele as colcheias são sempre tercinadas, como de hábito nas partituras de jazz.

Partitura n. 10: *Beale Street Blues* - Parte de contrabaixo

Beale Street Blues

The musical score is written for a contrabass in 4/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into seven sections labeled A through G, each enclosed in a box. Section A (measures 1-13) begins with a 4-measure rest followed by a series of eighth and quarter notes. Section B (measures 14-20) includes a triplet of eighth notes. Section C (measures 21-27) continues the melodic line. Section D (measures 28-38) features a triplet of eighth notes. Section E (measures 39-48) includes a triplet of eighth notes. Section F (measures 49-57) includes a triplet of eighth notes. Section G (measures 58-81) is the final section, featuring multiple triplet markings over eighth notes. The score concludes with a double bar line at measure 81.