UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

RICARDO PACHECO

Transcrição para trombone da Suíte *in* A *minor* para *flauto concertato* de G. Ph. Telemann: a construção da *performance* por meio do processo transcritivo

SÃO PAULO
2013

RICARDO PACHECO

Transcrição para trombone da Suíte *in* A *minor* para *flauto concertato* de G. Ph. Telemann: a construção da *performance* por meio do processo transcritivo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração: Processo de Criação Musical, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do Título de Mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Silvia Maria Pires Cabrera Berg

SÃO PAULO

2013

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

Pacheco, Ricardo

Transcrição para trombone da Suíte *in* A *minor* para *flauto concertato* de G. Ph. Telemann: a construção da *performance* por meio do processo transcritivo. Ricardo Pacheco. São Paulo, 2013.

191p.: 64il.; 30 cm

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Orientadora: Berg, Silvia Maria Pires Cabrera

1. Transcrição; 2. Teleman; 3. Trombone; 4. Suíte *in* A *minor* para *flauto concertato;* 5. *Performance*.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Aluno: Ricardo Pacheco

Título: Transcrição para trombone da Suíte *in* A *minor* para *flauto concertato* de G. Ph. Telemann: a construção da *performance* por meio do processo transcritivo.

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do Título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição:_____

Assinatura:_____

Prof.Dr:_____

Instituição:_____

Assinatura:_____

Prof.Dr._____

Instituição:_____

Assinatura:_____

Resumo

PACHECO, R. **Transcrição para trombone da Suíte *in* A *minor* para *flauto concertato* de G. Ph. Telemann: a construção da *performance* por meio do processo transcritivo.** 191p. Dissertação (Mestrado). Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2013.

Concentramo-nos neste trabalho sobre o processo transcritivo da Suíte *in* A *minor* para *flauto concertato,* do compositor G. Ph. Telemann, com o duplo objetivo de possibilitar a ampliação do repertório solista do trombone moderno com a transcrição de uma obra barroca, e também de apresentar a transcrição de uma obra que seja possível de execução, tanto por profissionais como não profissionais. Deve-se salientar que no período barroco, o sacabuxa, antecessor do trombone moderno, embora muito utilizado, não possuía função solística e, portanto, a literatura para o trombone não conta com obras originais para o instrumento como solista durante o período barroco. No primeiro capítulo, consta uma breve historiografia sobre o sacabuxa, suas terminologias, bem como as discussões em torno da afinação em Lá ou Sib, seu registro e repertório. O segundo capítulo discorre, de forma sucinta, sobre o compositor G. Ph. Telemann, sua biografia e produção musical, a forma Suíte e a Suíte *in* A *minor* com suas danças e características. No terceiro capítulo, buscou-se considerar sobre a ornamentação barroca, a fim de se descreverem as práticas correntes no período barroco e seu respectivo emprego ao trombone moderno. No quarto e último capítulo, foram analisados o processo de transcrição e o passo a passo da construção da *performance*, utilizando métodos da técnica do instrumento. Pretendemos poder acrescentar a presente transcrição à literatura do trombone na área de transcrições barrocas para o instrumento.

Palavras chave: G. Ph. Telemann, Transcrição, Trombone, Suíte *in* A *minor* para *flauto concertato*, *Performance.*

Abstract

PACHECO, R. **Transcription for trombone of Suite in A minor for flauto concertato of G. Ph. Telemann: construction performance through transcriptional process.** 191p. Dissertation (Master). Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2013.

The transcriptional process of the Suite in A minor for flauto concertato by the composer G. Ph. Telemann, has in this paper, the dual objective of enabling both the expansion of the repertoire of the modern trombone soloist with the transcription of a Baroque work, and to present a transcription of a Baroque piece that can be played both by professionals and non-professionals. We emphasize that in the Baroque period, the sackbut, predecessor of the modern trombone, although widely used, had no soloist function, and therefore the literature for the trombone does not have original works for the instrument as a soloist during the Baroque period. This paper is divided into four chapters: the first contained a brief historiography about the sackbut, its terminology, as well as discussions around the pitch in A or Bb, register and repertoire. In the second chapter we discus briefly about the composer G. Ph. Telemann, his biography and music production, the Suite form and Suite in A minor with their dances and structures. In the third chapter, we seek to discuss the Baroque ornamentation to describe the current practices in the Baroque period and its performance by a modern trombone. In the fourth and final chapter, we analyzed the transcriptions process and the step by step construction of the performance, the methods using the technique of the instrument. It is our intention to be able to add this transcription for trombone into the Baroque repertoire for the instrument.

Keywords: G. Ph. Telemann, Suite in A minor for flauto concertato, Transcription process, Trombone, Performance.

Lista de Figuras

Figura 1: Tabela descrevendo o registro do *sackbut* 20

Figura 2: Posições do sacabuxa por Virgiliano: *Il Dolcimielo* 23

Figura 3: Extensão do sacabuxa por Praetorius: *Syntagma musicum*. 24

Figura 4: Registro do trombone moderno (Adaptado de Adler, 1982) 25

Figura 5: Registro do Sacabuxa, segundo Virgiliano, Praetorius e Speer (Adaptado de McGowan, 1994) 26

Figura 6: Tabela de Stein (1979 p. 157-158) sobre os movimentos da suíte barroca 38

Figura 7: *Ouverture* (comp. 1-13) 41

Figura 8: *Ouverture* (comp. 19-31) 42

Figura 9: *Les Plaisirs* I 42

Figura 10: *Les Plaisirs* II 44

Figura 11: Air à l'Italien (comp. 1:1-14) 45

Figura 12: *Air à l'Italien - Allegro* (comp. 27-33) 46

Figura 13: *Menuet* I (comp. 1-8) sem a parte solística 47

Figura 14A: *Menuet* II (comp. 19-27) com a presença do solo 48

Figura 14B: *Menuet* II (comp. 19-27) com a presença do solo 48

Figura 15: Réjouissance (comp. 1-7) 49

Figura 16: *Passepied* I 50

Figura 17: *Passepied* II 51

Figura 18: *Polonaise* (comp. 1-17) partes A e B 52

Figura 19: *Polonaise* parte C (comp. 22-30) 54

Figura 20: *Appogiaturas:* breves e longas 59

Figura 21: *Appogiatura* 59

Figura 22: *Acciaccatura* 60

Figura 23: Mordentes 60

Figura 24: Mordente inferior com a realização de *Gottfried Muffat*.....61

Figura 25: Mordente - escrita e execução 61

Figura 26: Exemplos de mordente superior e inferior do método de Rotinas Básicas de *Robert Marsteller* 62

Figura 27: *Gruppetto* superior e as realizações de *Bach* e *Marpurg* 63

Figura 28: *Gruppetto* inferior e as realizações de *Marpurg* 63

Figura 29: *Gruppetto* superior e a realização de *D'Anglebert*.....63

Figura 30: Fragmento do estudo nº 2 do método de estudos melódicos de *Rochut* (1928).....64

Figura 31: O toque (articulação) *portato* no trombone.....65

Figura 32: Tessitura do trombone.....69

Figura 33: Registro característico do trombone.....69

Figura 34: Tessitura original da Suíte *in* A *minor*.....*69*

Figura 35: Tessitura do trombone baseada na tessitura original da obra.....70

Figura 36: Tessitura do Trombone 70

Figura 37: Melodia com o ritmo original.....78

Figura 38: Melodia desmembrada.....78

Figura 39: Trinados 80

Figura 40: Trinado superior 80

Figura 41: Trinado superior com *appogiatura*.....81

Figura 42: Trinado inferior com *appogiatura*.....82

Figura 43: Trinados com variações de terminação.....82

Figura 44: O trinado e as realizações de *Bach* e *D'Anglebert*.....83

Figura 45: Exemplos de trinados barrocos 84

Figura 46: Exercício de trinado em terças 85

Figura 47: Exercício de trinado em tons-inteiros 85

Figura 48: Exercício de trinado na mesma posição da vara 85

Figura 49: Tema da segunda parte da *Ouverture* 86

Figura 50: Exercício de articulação 86

Figura 51: Estilos de articulação 87

Figura 52: Tema da primeira parte variado 87

Figura 53: *Les Plaisirs I* 88

Figura 54: *Les Plaisirs II* 89

Figura 55: Exercícios técnicos 89

Figura 56: Exercício baseado no ritmo do *Les Plaisirs II* 90

Figura 57: Escrita original 91

Figura 58: Trecho do exercício nº 5 do método de estudos melódico de Rochut (1928) 91

Figura 59: *Allegro* da *Air l'Italien* 92

Figura 60: Exercício de intervalo 92

Figura 61: *Menuet II* 93

Figura 62: *Réjouissance* 95

Figura 63: *Passepied* 96

Figura 64: *Polonaise* 97

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO 14

Capítulo I- O trombone empregado no período barroco 18
1.1. Sacabuxa: o trombone do "período de Telemann" 19
1.2. Afinação 21
1.3. Registro 25
1.4. Repertório 27
1.5. Terminologia 29

Capítulo II- G. Ph. Telemann e a Suite *in* A *minor* para Flauta 31
2.1. G. Ph. Telemann 32
2.2. A Suíte 34
2.3. A Suite *in* A *minor* 39

Capítulo III- A Ornamentação no Período Barroco 55
3.1. Ornamentação barroca 56
3.2. A *apogiatura* 57
3.3. *Mordente* 60
3.4. *Gruppetto* 62
3.5. Articulação barroca 64

Capítulo IV- O Processo de Transcrição para o Trombone da Suite *in* A *minor* para Flauta de G. Ph. Telemann 66
4.1. A tessitura do trombone 68
4.2. Construindo a *performance* por meio da transcrição 70
4.2.1. Respiração 72
4.2.2. Embocadura 75
4.3. Passo a passo técnico 76
4.3.1. Construindo a *Ouverture* 77
4.3.1.1. Desmembramento rítmico 77
4.3.1.2. Trinado 80
4.3.1.3. Trinado no barroco 83
4.3.1.4. Trinado labial 84
4.3.2. Construindo o *Les Plaisirs* 88
4.3.3. Construindo a *Air à l'Italien* 90
4.3.4. Construindo o *Menuet* 93
4.3.5. Construindo a *Réjouissance* 94
4.3.6. Construindo o *Passepied* 95
4.3.7. Construindo a *Polonaise* 96

2- CONCLUSÕES 99

3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 102

4. ANEXOS 109

1- Introdução

Devido ao grande desenvolvimento e aprimoramento da técnica do trombone no século XX, novos repertórios para o instrumento fazem-se necessários. Obras contemporâneas como a *Improvisation für* trombone solo, do trombonista e compositor uruguaio Enrique Crespo, *Basta for trombone,* do compositor sueco Folke Rabe, e *Sequenza V for trombone,* do compositor italiano Luciano Berio, exigem grande técnica de execução e atestam sobre o desenvolvimento técnico alcançado pelos trombonistas, principalmente pelas aquisições advindas do uso da técnica estendida aplicada ao instrumento. Por outro lado, transcrições de obras de períodos anteriores, compostas para outros instrumentos, sejam estes de sopro ou cordas, além de promover a expansão do repertório solo para o trombone, contribuem para o desenvolvimento técnico do instrumento, pois apresentam problemas diversos dos comumente encontrados no repertório específico, composto originalmente para este instrumento.

O primeiro capítulo desta dissertação visa discorrer sobre o trombone empregado no período barroco, o sacabuxa. Serão abordadas também as posições do sacabuxa, que diferem das do trombone moderno. Também serão relatadas as observações de Virgiliano (1580?), Praetorius (1619) e Speer (1687) em relação a este tópico, tendo em vista o registro do sacabuxa quando comparado ao do trombone moderno. Será utilizado neste estudo, como referência, o registro proposto por Adler (1982) e o repertório no qual se empregava o sacabuxa em obras de compositores italianos e alemães dos séculos XVI e XVII.

O segundo capítulo discorrerá, de maneira sucinta, sobre o compositor G. Ph. Telemann, relatando sua trajetória, bibliografia e produção musical. Será descrita a forma musical Suíte e Suíte *in* A *minor,* bem como suas danças, realizando se análises sobre a distinção entre estas no que se refere à métrica, ao andamento, às características e origens; situando, assim, a obra em questão no período em que foi composta.

No terceiro capítulo, será evidenciada a ornamentação barroca, a fim de descrever as práticas correntes no período barroco e seu respectivo emprego

ao trombone moderno, assim como os exercícios preparatórios para a execução e preparação da *performance* da transcrição da Suite *in* A *minor* para o trombone.

No quarto capítulo, será utilizado o trombone moderno para a realização do passo a passo do processo da transcrição de um instrumento de sopro de madeira (flauta doce barroca) para outro de metal de diferente tessitura do instrumento original (trombone moderno). No processo da transcrição para o trombone de uma obra para flauta, deparou-se com os problemas de execução em passagens rápidas e com intervalos que, para a flauta são relativamente de fácil execução, mas que ao serem transpostas para o trombone apresentam dificuldades técnicas que necessitam de outras sistematizações de estudo.

No período barroco, os processos de transcrição eram procedimentos comuns, que poderiam ser executados entre instrumentos da mesma família, ou não. Esses procedimentos, especialmente entre instrumentos que não eram da mesma família, acarretaram transcrições de natureza mais complexa. Em uma transcrição de instrumento melódico para harmônico, como o alaúde ou cravo, haveria como mostrar a tradição de transcrições ocorridas desde o período barroco, um processo de preenchimento harmônico de acordes executado juntamente com a linha do baixo contínuo, assim como um processo de ornamentação melódica, escrita ou não. No caso inverso, o procedimento acarretaria um processo de redução, e em ambos os casos faz-se necessário profundo conhecimento da obra, do estilo e da estrutura harmônica para a realização de uma transcrição dessa natureza, além, obviamente, do conhecimento técnico do instrumento e suas possibilidades de execução.

Finalmente, a intenção do presente estudo é contribuir para a ampliação do repertório barroco para o trombone, possibilitando ao intérprete construir a *performance* por meio da obra transcrita, acrescentando a esta, sugestões para um passo a passo didático-pedagógico por meio de exercícios encontrados em métodos para o desenvolvimento técnico do trombone, aqui indicados, para a construção técnico-instrumental da *performance*.

Quadro teórico de referência

No primeiro capítulo serão utilizadas as descrições de Virgiliano (1580?), Praetorius (1619) e Speer (1687), que oferecem embasamento teórico para tratar do registro e posições do sacabuxa, e desse modo, se comparar as possibilidades técnicas do sacabuxa e trombone moderno. Acredita-se, dessa maneira, ser possível contribuir com a presente transcrição para o enriquecimento da literatura do trombone moderno.

No Segundo capítulo, os autores de referência para a construção da parte histórico-social relativa à Telemann e especialmente, no tocante à composição da Suíte em A *minor* são: Elizabeth Ann Du Bois (1982): *A Comparison of Georg Philipp Telemann's Use of the Recorder and the Transverse Flute as Seen in His Chamber Works*; Steven Zohn (2008): *Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*; Nancy Toff (2012): *The Flute Book: A Complete Guide for Studies and Performance*; e Leon Stein (1979): *Structure and Style: The Study of Musical Forms.*

No terceiro capítulo, serão citados como referência os tratados de François Couperin e a ornamentação barroca utilizada na época de Telemann (francesa, italiana, alemã), bem como estudos sobre a ornamentação utilizada nos métodos técnicos de trombone para introduzir o trombonista a esta prática pouco transcrita na literatura.

No quarto capítulo serão descritos os registros e modelos utilizados por Adler (1982), assim como os métodos de trombone: *Arban: Complete Method for Trombone & Euphonium* (ALESSI, BOWMAN, 2002), *Alessi Warm Up And Maintainence Routine* (ALLESI, 2007), *The Singing Trombone* (VERNON, 2009), *"If I only had the time..." warm up* (ELLEFSON, 2004), *Basics Routines* (MARSTELLER, 1966), *Melodious Etudes for Trombone* (ROCHUT, 1928), *The Remington Warm-Up Studies* (HUNSBERGER, 1980).

Capítulo I- O Trombone Empregado no Período Barroco

Este capítulo discorrerá sobre o trombone empregado no período barroco, o sacabuxa, sua importância na época, as posições do instrumento, registro e emprego, que diferem das do trombone moderno, fundamentando o presente estudo com as observações de Virgiliano (1580?), Praetorius (1619) e Speer (1687), comparando, ainda, as possibilidades técnicas e o emprego do sacabuxa em relação ao registro do trombone moderno. Também serão feitas considerações sobre a execução de obras escritas para o sacabuxa em instrumentos modernos e as dificuldades e os desafios encontrados nesse processo de execução.

1.1. Sacabuxa: o trombone do "período de Telemann"

Sacabuxa era um trombone pouco menor que o atual trombone tenor que se conhece. Suas medidas eram bem menores que as atuais, quase semelhantes às do trompete. Segundo McGowan (2012), o sacabuxa também era considerado um instrumento de grande versatilidade, podendo acompanhar solos vocais, violinos e flautas. Serão relatadas aqui algumas questões históricas sobre o sacabuxa, discorrendo sobre esse instrumento tão pouco conhecido entre os trombonistas.

Carter cita que Keith Polk mostra que o sacabuxa evoluiu do trompete natural em várias etapas, de modo que os trompetes retos poderiam ter sido instalados com varas rudimentares tão primitivas como as da 1ª metade do século XIV. Por volta de 1340, um instrumento em forma de S evoluiu, e por volta de 1400 surgiu a forma dobrada. O verdadeiro sacabuxa, com uma vara ramificada dupla apareceu no século XV por volta de 1470, provavelmente tão primitivo como o instrumento surgido por volta de 1430. No século XV o sacabuxa, como o trompete de vara, foi freqüentemente associado ao *charamela,* um instrumento musical de sopro de palheta dupla ou simples (CARTER, 2007 p.126).

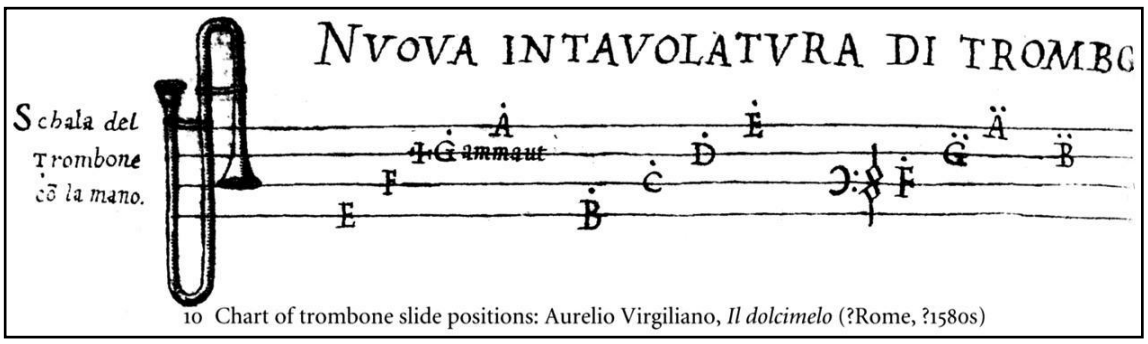
Muitos músicos modernos preferem usar a palavra sacabuxa quando se referem ao trombone barroco, sendo a palavra sacabuxa é apenas a transcrição fonética de *sackbut*, um antigo nome inglês que caiu em desuso quando os ingleses pararam de utilizar esses trombones[1]. (GUION, 1988, p. 3)

Foram encontradas em Galpin, ainda, as seguintes denominações para sacabuxa*: Sambuca; Sacca-buccis; Saccades bouter; Saykebud e Sagbut* (GALPIN, 1906).

O sacabuxa pode ter surgido no final do século XV em resposta a variadas necessidades de execução na época; seu *design* e as dimensões pouco mudaram em mais de 500 anos, fazendo-se crer na eficácia de sua concepção, sendo a sua existência na época comparada, na orquestra moderna, somente ao violino (MCGOWAN, 1994, p. 441-442).

Segundo McGowan (1994, p. 451-452):

> Um levantamento das principais descrições teóricas do *sackbut* em sua história mostra claramente que o instrumento era (afinado) em Lá. Entretanto, o instrumento moderno é um semitom mais alto em Si bemol. A mais antiga descrição do funcionamento do trombone vem de uma das tabelas no manuscrito do tutor instrumental *Il dolcimelo* de Aurelio Virgiliano (Figura 1).



10 Chart of trombone slide positions: Aurelio Virgiliano, *Il dolcimelo* (?Rome, ?1580s)

Figura 1: Tabela descrevendo o registro do *sackbut*.

[1]Tradução do autor.

> A existência desta tabela é particularmente favorável [...] A tabela das posições da vara mostram claramente, no topo da linha, uma série harmônica em Lá, não em Si bemol, e três posições de orientação na vara em vez das sete de hoje (embora haja quatro linhas representando quatro posições, a posição mais baixa, na quarta linha, era considerada um auxiliar para as três básicas) (McGowan, 1994, p. 451-452)

Compositores como Zacconi e Praetorius nominavam as notas mais agudas como lá' ou sol', e não o si bemol', como no instrumento tenor moderno. Sendo o trombone em Lá muito usado no final do século XVII, quando Daniel Speer fez uma descrição mais completa do instrumento desde o *Il dolcimelo*. Tendo Speer trabalhado como um *Stadtpfeifer,* teria tido boa oportunidade para observar o instrumento em funcionamento. (MCGOWAN, 1994, p. 452).

1.2. Afinação

A questão de se estabelecer a afinação do sacabuxa fez com que muitos estudiosos relatassem sobre essa questão. Escritores mencionam que o sacabuxa era construído com a afinação em Si bemol e outros diziam que a afinação era em Lá. Algumas evidências de instrumentos sobreviventes, tratados teóricos e partes do sacabuxa apontam para a conclusão de que o sacabuxa tenor era afinado em Lá. Estudiosos como Anthony Baines, Victor Mahillon e Harry W. Schwartz também escreveram sobre essas evidências (GUION, 1980, p. 24).

Guion (1980, p.25) menciona que com a complexidade da prática da afinação barroca, ao invés de uma afinação padrão, existiam dois sistemas de afinação separados: a afinação para coros, usada para a música da igreja, e a afinação para música de câmara, empregada para a música secular.

As afinações Lá – Si bemol norteiam outros estudiosos que também tratam esta questão com muita importância para melhor entendimento da afinação utilizada no período barroco.

Quick (1986, p. 10-11) relata que:

> A afinação utilizada no período do Barroco tem sido padronizada em A 415 Hz, um semitom abaixo da freqüência utilizada atualmente. Na execução renascentista, ainda não padronizada, ocorre cada vez mais a afinação A 460- 466, até um semitom da freqüência moderna, foi a afinação padrão na Alemanha e na Itália por grande parte dos séculos XVI e XVII[...] A única solução perfeita, que nos prepararia para atuar na área de *performance* da música antiga, seria a desenvolver a capacidade de tocar em qualquer altura a primeira vista, o que requer pouco ou nenhum investimento em equipamentos mas que implica no desenvolvimento de uma nova técnica [...]. A evidência histórica é clara de que até o final do século XVIII, Lá, e não Si bemol era considerada a nota da primeira posição. O instrumento tinha o mesmo comprimento, somente a afinação padrão era diferente [...]. A transposição era a solução habitual. Nas obras de Bach e Telemann, as partes de cornetos e *sackbut* seram copiadas um tom inteiro abaixo da orquestra (QUICK, 1986 p. 10-11).

Arthur Mendel cita que a frequência da música coral era, excepcionalmente, dois ou três semitons mais altos do que a frequência para música de câmara, mas que em algumas cidades a afinação da música de câmara era mais alta e que essas afinações variavam de tempos a tempos e de lugar a lugar (GUION, 1980, p.25).

Para a nota fundamental empregada nos sacabuxas, na prática barroca, devem-se consultar tratados e examinar as partes de sacabuxa nas músicas da época, sendo, assim, citado por Virgiliano em *Il Dolcimielo* (1580?).

Segue, abaixo, a argumentação e fundamentação de Guion (1980, p. 25):

> Uma das fontes mais antigas sobre o trombone, Il Dolcimielo de Aurelio Virgiliano, não está disponível para minha pesquisa, mas uma página, na qual inclui a tabela das posições que graficamente mostram algumas das diferenças entre as concepções barrocas e modernas do trombone e do sacabuxa [...]. As tabelas de posições modernas consistem excepcionalmente de uma escala cromática com as posições da vara impressa abaixo para cada nota e/ou a série harmônica para cada nota das sete posições, com a qual se cria uma escala cromática ocultando o trítono. A tabela de Virgiliano mostra somente quatro posições e sem notas cromáticas [...] para o qual eu tenho acrescentado posições equivalentes modernas para ambos os trombones em Si bemol e em Lá.

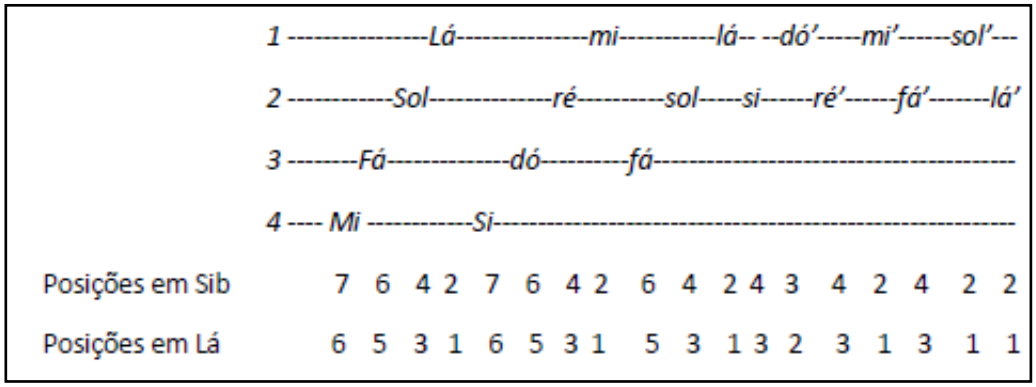


Figura 2: Posições do sacabuxa por Virgiliano: *Il Dolcimielo.*

> Como é o caso com as posições modernas, a nota mais aguda é dada na posição mais curta e a nota mais grave é na mais distante, conforme o sistema Virgiliano. Mas quando o sistema de numeração é substituído, este paralelo não é válido; num trombone em Si bemol, lá já não está na posição mais curta (primeira posição), e num trombone em Lá, Mi não está em uma posição mais distante (sétima) [...]. Por esta razão, é necessário saber se a primeira posição de Virgiliano é a mesma primeira posição do trombone moderno ou a segunda antes, pois assim será possível determinar se ele estava descrevendo um trombone em Lá ou Si bemol.
> A nota fundamental de um trombone é designada pela série harmônica da sua primeira posição, então se a primeira posição de Virgiliano é a mesma do que a do trombone moderno, e se, portanto, ele descreve um trombone em Lá. Mas se sua primeira posição é a segunda posição do trombone moderno, uma série de notas um semitom mais alto está na primeira posição, então o instrumento está em Si bemol. Uma maneira de escolher qual é a afinação mais provável do instrumento é a de examinar ambos os conjuntos de posições para todas as notas na tabela [...]. Optamos pela probabilidade de que o trombone que Virgiliano conhecia era em Lá.

Sobre as anotações de Praetorius (GUION, 1980, p. 25) pelo autor:

> Como mencionado anteriormente, a maioria dos autores afirmam que o trombone barroco era em Si bemol, como citado em *Syntagma musicum* (1619) [...]. Mas outros três autores alegam de que a freqüência era em Lá em Praetorius.
> A razão para esta confusão é que este tratado fornece consideravelmente menos informações do que Virgiliano:
> O trombone comum (tenor): toca naturalmente até fa' e até Mi; com uma boa embocadura, toca um par de tons baixos e altos, sendo assim capaz executar peças de contralto bem.

Além destas informações limitadas, Praetorius acrescenta apenas que certos performers excepcionais foram capazes de tocar Lá', Ré, dó'', ré'', mi'', e sol''. Sua descrição difere de Virgiliano em um detalhe significante; a nota mais alta dada é fá' e não lá'. Desde fá' está na primeira posição num trombone em Si bemol, se esta nota superior for correta. Mas desde que as partes de trombone barroco freqüentemente alcançam alturas mais altas do que fá', e desde que lá' é dada como a nota mais alta não somente por Virgiliano, mas também na própria tabela de Praetorius, conclui-se que o fá deve ser um erro de impressão.

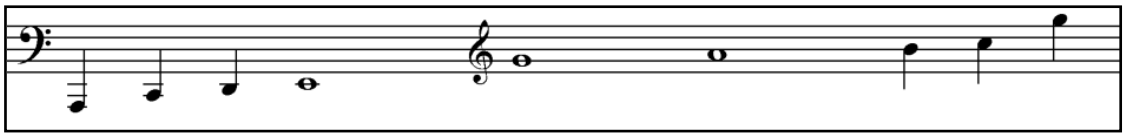


Figura 3: Extensão do sacabuxa de Praetorius: *Syntagma musicum.*

As notas negras na tabela mostram as notas executáveis por trombonistas excepcionais. As notas brancas mostram a extensão normal do instrumento, no qual é idêntico aquele dado por Virgiliano. Mais uma vez, a extensão está também estreita por um semitom de acordo com o sistema moderno de numeração das posições, mas Praetorius não fornece nenhuma outra informação para esclarecer essa ambigüidade.

Um olhar cuidadoso sobre a tabela original de Speer e instruções deixam claro que ele não poderia ter descrito o instrumento como um trombone em Si bemol. Como Virgiliano e Praetorius, possuem uma concepção essencialmente diatônica da musica; apenas duas notas cromáticas são dadas, e uma delas, *sol sustenido'*, é um erro de impressão. É evidente para os trombonistas que nem todas estas notas podem ser tocadas em qualquer uma das posições. Conforme a maneira moderna de numeração, duas posições diferentes são requeridas para tocar as notas que Speer fornece para a primeira posição. A série harmônica para a sua primeira posição é *La´¹, Lá, mi, lá, do sustenido, mi', sol', lá', etc.,* leitores modernos puderam a princípio supor que esta foi a série que Speer supostamente pretendia. Não o é, mas oferece uma explanação para como tocar o *dó'*[2] .

É possível que Speer pretendesse colocar o *fá' sustenido* em sua tabela em vez de *sol' sustenido*, mas parecia mais comum que *sol'* uma vez que se pretendia desde Virgiliano mostrar também o *sol'* na primeira posição[3]. Usando uma primeira posição moderna, com a

[2]Estas notas *Lá¹, Lá, mi, lá, dó', etc.* são todas encontradas na primeira posição, exceto aquela que é o *dó*, deveria ser tocada com a vara estendida a largura de dois dedos afastados, no qual a posição *fá sustenido* também é encontrada.

[3]A tabela de Vigiliano mostra um trombone em Lá.

> vara toda fechada, *sol'* é a sétima menor, sendo muito baixa de afinação para ser usada, mas dada a extensão da primeira posição descrita por Praetorius, pode ser elevada o suficiente para ser tocada em sintonia [...]

1.3. Registro

Mesmo com as aparentemente pequenas mudanças sofridas pelo trombone nesses cinco séculos, algumas alterações como as ocorridas na forma do instrumento tais como na campana e bocal, foram consideravelmente importantes, uma vez que alteraram as possibilidades técnicas do instrumento. Considerado como um instrumento popular no século XVI, o sacabuxa era tocado por instrumentistas contratados por famílias de posses, sendo utilizado em vários tipos de cerimônias e encontros públicos e particulares. Também foi utilizado em óperas antigas, produções dramáticas e regularmente na música litúrgica. O sacabuxa também foi empregado para o acompanhamento de vozes e grupos independentes (NICHOLSON, 1976 p. 20-21).

Os registros do trombone moderno e do sacabuxa apresentam algumas diferenças; seguindo os modelos de Adler para o trombone moderno e os de Virgiliano, Praetorius e Speer para o sacabuxa, demonstradas nas Figuras 4 e 5.

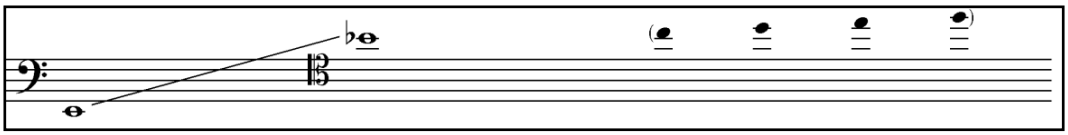


Figura 4: Registro do trombone moderno. (Adaptado de Adler, 1982).

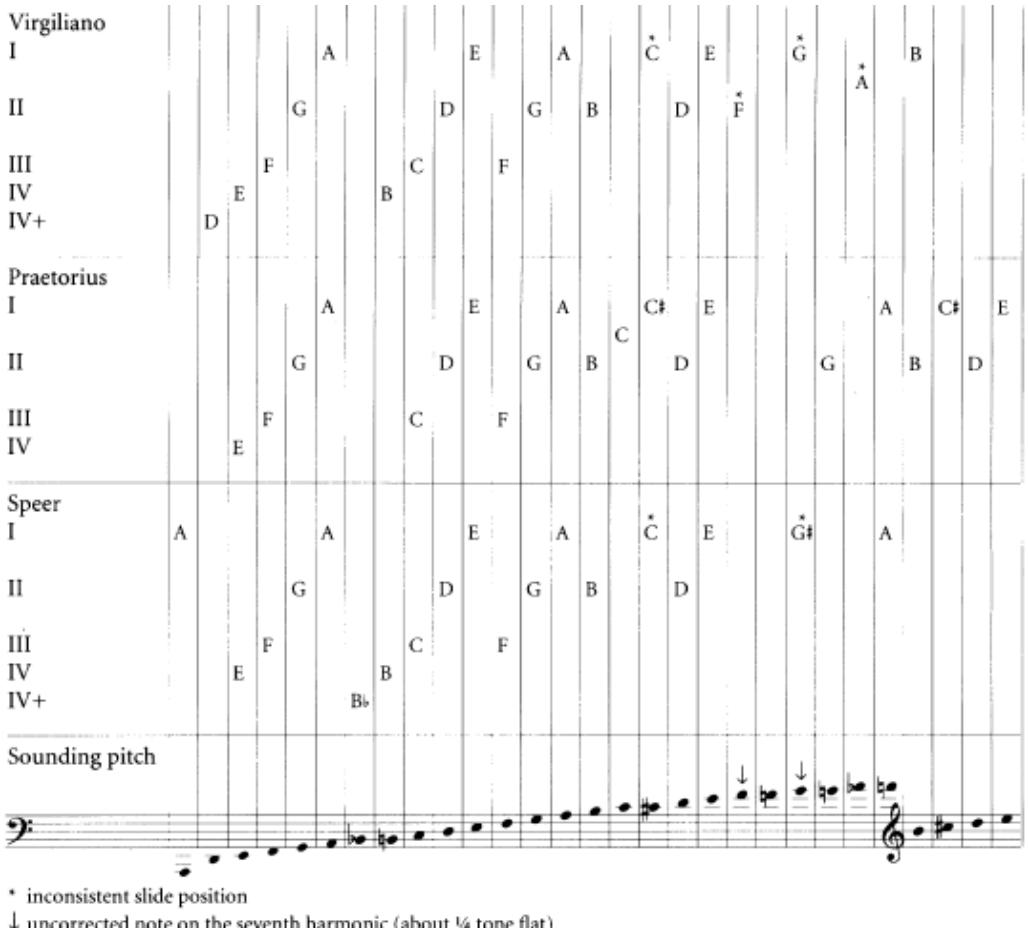


Figura 5: Registro do Sacabuxa, segundo Virgiliano, Praetorius e Speer (Adaptado de McGowan, 1994).

Comparando as duas figuras, nota-se que apenas três das notas arriscadas citadas por Adler para o trombone moderno estão descritas na figura do sacabuxa e mesmo assim, somente Praetorius utilizava estas notas. Levando a supor que as composições para sacabuxa não ultrapassavam a nota *si*. Adler (1989, p. 312) relata que as quatro notas arriscadas são difíceis, mas que muitos profissionais podem tocá-las; as últimas três notas, segundo a tabela de Praetorius, se encaixam na afirmação de que as notas depois do *lá* poderiam ser executadas por trombonistas excepcionais (GUION, 1980, p. 25).

1.4. Repertório

Fonseca (2008, p. 34) descreve que durante o século XVI e início do XVII, foram utilizados instrumentos nas igrejas italianas, porém, com domínio dos metais. Na Itália, o compositor mais importante para os instrumentistas de sopro foi Giovanni Gabrieli (1557-1612), sobrinho de Andrea Gabrielli (1515-1586). Juntos introduziram, de forma consistente, a possibilidade da utilização de instrumentos de sopro, e notadamente os de metais com composição de obras de peso para esses instrumentos, fruto de pesquisa de novos agrupamentos timbrístcos. Gabrieli não foi o primeiro compositor veneziano a acrescentar partes instrumentais aos seus motetos corais ou escrever música puramente instrumental (canzonas); mais foi o primeiro a escrever partes diferentes para instrumentos específicos em larga escala.

Em outros países da Europa Ocidental alguns compositores contribuíram para o crescimento do trombone em suas épocas. No período barroco, o trombone não era um instrumento solista como os teclados, flautas e cordas, sendo utilizado como mero acompanhante, reforçando as partes que já estavam escritas, principalmente em corais.

Igrejas menores contratavam trombonistas para ocasiões especiais. A bibliografia do italiano Claudio Sartori listava no item música instrumental, pelo menos 102 peças com partes de trombone de pelo menos 46 coleções, a maioria das quais apareceu antes de 1640 (GUION, 1988, p. 4).

Telemann não usou o trombone como instrumento solista, diferentemente do trompete que inspirou um concerto original escrito pelo compositor. Compositores alemães também contribuíram para o repertório do trombone barroco, tais como: Heinrich Schütz, Andreas Hammerschimdt, Matthias Weckmann, Johann Erasmus Kindermann e Johann Rudolph Ahle.[4]

[4]Para melhor abordar a questão de obras com partes de trombone listamos algumas obras de compositores italianos e alemães (GUION, 1980, vol. 8 ed. 1 p. 28):
Ahle, Johann Rudolph. *Neu-geplantzter thuringisher Lustgarten,* Th. II (1658) "**Furchtet euch nicht**"; **Banchieri, Adriano.** *L'Organo suonarino* (1622) Sonatas 1-3; **Belli, Giulio.** *Concertiec clesiastici* (1613) 2 canzons; **Bernardi, Steffano.** *Madrigaletti* (1621) Canzons 1-3, 5-7; **Bertali, Antonio.** *Sonatas 1-2* (metade do século XVII); **Biber, Heinrich.** *"Sonata a tre"* (final do século

Outras obras de Telemann foram transcritas para o trombone como a Sonata em Fá menor (1728), original para fagote, editada por David Ostrander e as 12 Fantasias para flauta solo (1733) editada por Alan Raph; estas duas obras foram as mais significativas transcrições para trombone. As obras de Telemann continuaram a ser transcritas para o trombone como a Suíte de Danças Barrocas em Ré Maior (1730) em quatro movimentos: Prelúdio, Courante, Recitativo com fuga e Minueto editado por Ralph Sauer. O interesse em transcrever obras desse compositor consiste em ampliar o repertório barroco para o trombone mostrando a virtuosidade inerente que suas obras podem proporcionar a um instrumento de sopro de metal, tendo em vista que o declínio do sacabuxa fez com que muito de seu repertório ficasse desconhecido atualmente. Tendo a *Suite in A minor* para flauta, como objeto do presente estudo, descobriu-se que Telemann também tinha conhecimento do trombone, além dos outros instrumentos que ele tocava. Não obstante a falta de informação, até a presente data, sobre obras para o sacabuxa solo nos períodos acima citados e nem constatado conhecimento mais aprofundado do instrumento e seu repertório, por grande parte dos trombonistas contemporâneos, esta é uma área que se acredita, mereça um estudo mais aprofundado em projetos futuros, dada a riqueza do material encontrado sobre o sacabuxa e a importância que assumiu em seu apogeu.

XVII); **Castello, Dario.** *Sonata concertante*... Libro I (1621) Sonatas 5, 6, 12, *Sonata concertante*... Libro II Sonatas 5, 6, 11-14; **Cesare, Giovanni Maria.** *Musicali melodie* (1621)“ La Hyeronima”; **Cima, Giovanni Paolo.** *Concertiec clesiastici* (1610) Sonata a 4; **Gabrieli, Giovanni.** *Sacrae symphoniae* (1597)“ Sonata pian e forte”; “Canzon… quarti Toni”; **Ganassi, Giacomo.** *Vespertina psalmodi* (1637) Canzons 1-3; **Grandi, Alessandro.** *Motetti*... Libro III (1629) “O Beate Benedicte”; **Hammerschmidt, Andreas.** *Dialogi* (1645) Dialogues 3, 5-7, 9, 17-20; **Kinderman, Johannes Erasmus.** *Concentus salomonis* (1642) “Mein Herz”; **Mariani, P. A.** “La Guaralda” (1622); **Marini Biagio.** *Affettimusicali* (1627) “La Marina”, “La Foscarina”; **Massaino, Tiburtio.** “Canzon a ottotromboni” (1608); **Nicolai, Johann Michael.** *Zwolf Sonaten* (1675), Sonatas 1-4; **Pezel, Johann.** *Hora decimal* (1670) *Funff - stimmigte Blassen de musik* (1685); **Picci, Giovanni.** *Canzonida sonar* (1625), Canzons 6, 7, 11, 13-16; **Riccio, Giovanni Battista.** *Il terzo libro delle divinelo di musicali* (1620) 4 canzons**; Rovetta, Giovanni.** *Salmi concertati* (1626) Canzon; **Schmeltzer, Johann Heinrich.** “Sonate (Pastorale)”; **Schutz, Heinrich.** *Psalmen Davids* (1619) Nº 6, 8, 9, 11, 12, Psalm VII-SWV 462 (?), Psalm VIII-SWV 449 (antes de 1625), *Symphoniae sacrae* (1629) Nº 18; **Speer, Daniel.** *Recens Fabricatus Labor* (1685), *Grund-richtiger... Unterricht* (1697); **Storl, Johann G. C.** Sechs Sonaten (1696) Nº 6.

1.5. Terminologia

Serão explicitados, a seguir, os termos e as nomenclaturas do instrumento, utilizados em contextos específicos. Segundo Fonseca (2008, p. 14), a nomenclatura italiana para designar o instrumento deriva-se das definições para trompete: tromba. Nas regiões de língua Alemã, os termos *besouine, buisine* (francês, trompete reto e longo) ou *basuin* eram usados para descrever os instrumentos de metal. *Pousane* (alemão, após o séc. XVI) deriva-se de *buzûne, buzine, busune* (Idade Média) ou *buzaun*. Portanto, a terminologia alemã para trombone - *posaune* - tem em sua raiz em *buisine*.

Até o século XVIII, o nome dado ao instrumento, sistematicamente parecido com o trombone atual era sacabuxa (port. - "Sac", em inglês, refere à ideia de puxar/sacar algo); muito similar ao francês *saqueboute* (documentos relatam a existência de outros termos: *saquebote, saquebute ou sacabuche*) [...] (FONSECA, 2008 p.14).

Outros nomes para o trombone também foram usados como *bazuin* (Holanda), *bassun* (Dinamarca), *puzon* (Polônia), *pozoun* (Tchecoslovaquia) (BESSELER, 2013).

Seguem algumas nomenclaturas para o trombone e seu mecanismo, segundo Fonseca (2008 p. 15):

Inglês - Trombone

Francês - Trombone

Alemão - *Posaune*

Italiano - Trombone

Espanhol - *Trombón*

Português - Trombone

Holandês - *Bazuin* ou *buzain* (tanto para trombone quanto para trompete)

Polonês - *Puzon*

Para o mecanismo:

Inglês - *Slide* trombone

Francês - Trombone à *coulisse*

Alemão - *Zug posaune*

Italiano - Trombone a tiro

Espanhol - *Trombón* de varas

Português (Brasil) - Trombone com mecanismo de êmbolo ou trombone a êmbolo

Capítulo II- G. Ph. Telemann e a Suíte ín A mínor para Flauta

2.1. G. Ph. Telemann

Considerado um dos compositores mais prolíficos do período barroco G. Ph. Telemann aprendeu sozinho a tocar flauta, o violino e a cítara. Em sua autobiografia ele cita:

> Além disso, os excelentes instrumentistas nestas cidades estimularam em mim o desejo de melhorar a capacidade de tocar estes instrumentos. Isto não teria acontecidos se eu não tivesse sido impulsionado pelo ardente entusiasmo de me familiarizar com outros instrumentos, além de violino, teclado e flauta. Agora eu também me voltei para aprender a tocar oboé, flauta transversal, chalameau/chalumeau. Finalmente, eu tinha tido prática suficiente em anos de serviço em uma posição subordinada, com viola da gamba e até mesmo o contrabaixo e trombone baixo (MATTHESON, 2009, p. 5-6).

Atribuía seu talento musical à família de sua mãe Maria Haltmeier[5] (1642-1711), filha de um clérigo protestante de Regensburg, que, depois de servir como diácono em Freistadt, perto de Linz, tornou-se um pároco perto de Magdeburgo em 1625 (ZOHN, 2012). Bois (1982, p. 6) cita que a formação musical de Telemann foi iniciada na antiga escola da cidade, onde teve aulas de canto com o Benedikt Christiani:

> Quando tinha 10 anos, comecei a freqüentar o Gymnasium onde recebi um alto nível de instrução do kantor, Benedicto Christiani, em todo o percurso até os níveis mais altos das classes ministradas pelo reitor, Anton Wener Cuno e, finalmente, também pelo Sr. N. Müller, o reitor da Cathedral [Dom] Gymnasium. Este último foi o responsável por incutir em mim o amor pela poesia e literatura alemãs. Todos os meus professores ficaram muito satisfeitos com meus esforços
> [...] Me deram boas notas pela minha base de latim, mas especialmente pelas minhas habilidades em grego (MATTHESON**,** 2009, p. 2).

Telemann ressalta que durante esse período de sua vida, recebeu somente instrução instrumental. Estudou cravo com um organista que insistia em ensinar-lhe a notação de tablatura:

[5]Maria aos poucos começou a desconfiar das inclinações musicais de Telemann. Ela sabia que o *status* social de um músico era mais inferior do que o desejável e sentia que o interesse musical do filho podia distraí-lo de atividades mais nobres (BOIS, 1982, p.7).

> Antes que eu pudesse atingir tais habilidades musicais, primeiro tinha que aprender algumas instruções de teclado, mas, infelizmente meu primeiro e único professor foi um organista que tentou me aterrorizar com a notação da tablatura alemã para teclado, tal qual e tão rigorosamente como seu avô o fazia, e de quem originalmente herdou esse conhecimento. Em minha cabeça ouvia todos os tipos de melodias mais interessantes do que as que me foram apresentadas. Então decidi, depois de duas semanas de tortura, sair dessas lições. Após esse momento, nunca mais aprendi nada de professores de musica (MATTHESON**,** 2009, p. 2-3).

No ano de 1702, Telemann conseguiu seu primeiro emprego oficial como diretor da Casa de Ópera de Leipzig. Compunha quinzenalmente, a pedido do prefeito, obras para as igrejas *Thomaskirche* e *Nikolaikirche*, o que causou um desconforto em Johann Kuhnau, (1660-1722) então renomado músico, organista, tecladista e teorista musical.

O reconhecimento do talento de Telemann crescia a cada cidade que passava, consolidando uma carreira promissora. Ao longo de sua vida, Telemann ocupou cargos importantes nas cortes e igrejas alemães, como organista e diretor de música da *Neukirche* como *Kapellmeister* do Conde de Erdmann II de Promnitz em Sorau, Concertmaster da orquestra da corte em março de 1707 (BOIS, 1982, p.11) e *Städtische Kapellmeister* das cinco principais igrejas de Hamburgo.

Telemann compôs várias obras, especificamente para a flauta transversal, entre os quais estão os seguintes: seis trio sonatas (1718); duas sonatas e quatro trio sonatas do *Essercizii Musici*; uma sonata e um dueto do *Der getreue Music-meister*; doze sonatas para duas flautas ou dois violinos sem baixo (seis em 1727 e seis sem data); seis sonatas metódicas para violino ou flauta transversal (1737); uma sonata para flauta transversal e baixo contínuo e dois trio sonatas da *Tafelmusik*; doze Fantasias para flauta transversal (1733); seis sonatas em *canon* para duas flautas transversais ou dois violinos (op. 5, 1738) e doze quartetos (1736 e 1738) (BOIS, 1982, p. 39)

2.2. A Suíte

Obra instrumental que se constitui de uma série de peças curtas ou seções, consistindo de um ciclo de peças de dança de métrica e andamentos variados. Essas seções são sempre relacionadas entre si por mudanças distintas de caráter, humor e ritmo (HOFFMAN, 1997, p. 233). Outras definições sobre a forma suíte, como a descrita por Stein (1979, p. 156) retratam a suíte como forma instrumental composta de número opcional de movimentos; enquanto Loreto (2012) descreve a suíte como uma série de pequenas peças de formas variadas executadas nas cortes para serem dançadas após os banquetes.

As suítes de danças, juntamente com a fuga e a forma de variação, foram os modelos de composição instrumental mais importantes do período barroco (Tyers, 2013).

Os franceses desenvolveram uma estrutura para a suíte barroca que viria a ser o modelo dominante no período barroco, baseando em torno de um núcleo de quatro danças, a Allemande, Courante, Sarabande e Gigue, com outras danças muitas vezes adicionadas. Entre as mais populares estão a Gavotte, Bourrée, Passacaglia, Chaconne, Minuet e Passepied.

Por volta de 1700, vários compositores criaram um padrão para a seleção e ordem das danças. A sigla PACSOG[6] é representada especialmente nas obras de Johann Sebastian Bach (1685-1750) (HOFFMAN, 1997, p. 233).

O compositor mais importante no estabelecimento específico das danças foi Johann Jakob Froberger (1614-1667), que em suas obras utilizava a Alemande, Courante e Sarabande, adicionando a Gigue como dança opcional, antes ou depois da Courante[7] (STEIN, 1979, p. 156).

Os movimentos das suítes eram escritos, geralmente, na mesma tonalidade, sendo os contrastes de características e tempo particularmente importantes (HOFFMAN, 1997, p. 233). As particularidades entre os

[6]PACSOG: Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Opcional e Gigue.
[7]Obras de Schein, Scheidt, Krieger e Pachelbel foram também de grande importância no desenvolvimento desta forma.

movimentos da suíte são encontrados também no tempo. Hoffman (1997, p. 233) descreve os tempos dos movimentos da suíte da seguinte maneira:

> A *allemande* tende a ser em tempo moderado, a *courante* rápida, a *sarabande* lenta e a gigue novamente animada. Na seção "opcional" é geralmente utilizado um par de *bourrées* (rápida), *minuets* (moderado, gracioso), ou *gavottes* (moderado, majestoso)... O prelúdio é um caso especial, livremente inventado, não sendo uma dança.

Stein (1979, p. 157), na sua descrição sobre os movimentos de uma suíte relata:

> A maioria dos movimentos é em forma binária, divididas em dois por uma barra dupla, com cada parte sendo repetida. A segunda divisão é geralmente mais longa e modulatória. Um retorno para a tônica é feito de forma rápida o suficiente para que a tonalidade seja firmemente estabelecida até o final. Nos movimentos ternários as modulações ocorrem com menos freqüência do que nos binários.
> Se o movimento está na tonalidade maior, a primeira divisão termina na dominante; e se está na tonalidade menor, esta talvez termine na dominante ou ocasionalmente na relativa maior. A segunda parte freqüentemente inicia com uma versão transposta da primeira parte. Na *allemande, courante, sarabande* e *gigue*, o sujeito é essencialmente mais um motivo rítmico-melódico que define o padrão predominante do movimento. Entretanto, na dança opcional francesa, entre a *sarabande* e a *gigue* (*minuet, bourrée, gavotte* e etc.), uma estrutura de período-frase é frequentemente mais encontrada.

Abaixo as características das danças da suíte barroca segundo Loreto (2012):

Allemande- (1660~-1750~) menos dançante forma binária, métrica 4/4 - 4/2, caráter sério, pouco lento.

Courante- (1630 - ~) dança rápida, homofônica, em forma binária, métrica 3/4 - 3/8.

Sarabande- (1500 - ~) é a dança mais lenta de todas, em 3/4, homofônica, estrutura binária, com melodia ornamentada, quase uma "improvisação" sobre acordes.

Giga- (1650 - ~) é a dança mais rápida de todas, forma binária, em 12/8 ou 9/8 ou 6/8. Frases de quatro compassos. Em Bach começa, por vezes, com imitação canônica.

Acrescenta-se à suíte barroca:
Opcional - prelúdio (abertura ou sinfonia)
Fixo - *Allemande*
Fixo - *Courante*
Fixo - *Sarabande*
Opcional - *Bourrée* ou *Gavotte* ou *Passepied* ou Minueto
Fixo - Giga

Segundo Stein (1979, p. 157):

Allemande: uma dança moderadamente rápida, geralmente em andamento 4/4 ou 2/2, iniciando com uma anacruse, frequentemente caracterizada por uma colcheia ou semicolcheia.

Bourrée: uma dança animada em 4/4 ou 2/2, começando a partir da última semínima do compasso. Quando empregadas em uma suíte, às vezes, duas bourrées eram executadas consequentemente.

Courante: literalmente significa "corrida", a courante é uma dança francesa, geralmente em 6/4 e comumente com compassos de 3/2 adicionados, especialmente para as cadências (criando um efeito obtido pelo uso de hemíola). Às vezes, substituída na suíte por uma versão italiana, conhecida como corrente. É uma dança mais rápida em ternário simples (3/4), no qual tende para texturas mais homofônicas.

Gavotte: de origem francesa, a *gavotte* é uma dança moderadamente rápida em 4/4. Caracteristicamente, se inicia no terceiro tempo do compasso.

Gigue: uma dança de origens inglesas e célticas, geralmente em 6/8, embora os exemplos ocorram em 12/8, 3/8, 6/4 e 4/4 (com as batidas divididas em quiálteras).

Minuet: dança de origem francesa em andamento 3/4. Embora usado com frequência na suíte barroca, que mais tarde se tornou padrão da sinfonia clássica, como no terceiro movimento, em que era executado com um Trio na sequência (antes da reprise do *Minuet*).

Passacaglia ou Chaccone: dança lenta e imponente, sem diferenças discerníveis. Geralmente em andamento triplo, consiste de frases regulares. Muitas vezes tomando forma de tema e variação (ou seja, uma linha de baixo repetida e sequências de acordes).

Passepied: dança rápida em 3/8 ou 6/8 de origem francesa.

Sarabande: embora originalmente seja uma dança de origem latino-americana, o tipo de Sarabande comumente adotado na Europa é lento. A dança é caracterizada por pequena ênfase no segundo tempo do compasso.

Stein (1979 p. 157-158) elaborou melhor sua descrição sobre os movimentos da suíte barroca colocando-os em uma tabela, conforme demonstrado na Figura 6.

Dance	*Meter*	*Tempo*	*Other Characteristics*	*Origin*
Allemande	4/4	Moderato	Flowing movement, generally sixteenth notes, usually beginning with a short upbeat. Most polyphonic of suite movements.	German
Bourrée	2/2	Lively	Each phrase starts on the fourth quarter.	French
Corrente *Italian*	3/4 or 3/8	Lively	Begins with a pickup of eighth or sixteenth note.	French
Courante *French*	3/2	Less lively than the Italian form		
Galliard	3/4	Moderate	Gay.	French
Gavotte	4/4	Fast, but less lively than bourrée	Each phrase starts on the third quarter beat. (The gavotte was often followed by a musette employing a drone bass, which in turn led to a *da capo* repetition.)	French
Gigue *Giga* *Jig*	6/8 or 6/4	Fast	Dotted rhythm, wide skips, imitative treatment. Part II often begins with subject in contrary motion. The Italian type, giga, is non-imitative and is more rapid in tempo.	English or Irish
Hornpipe	3/2	Fast	Cadence on third beat of measure.	English
Loure	6/4	Moderate	Dotted rhythms, emphasis on strong beats.	French
Minuet	3/4 (3/8)	Moderate	Courtly, ceremonious. Frequently followed by a "trio" and a *da capo*.	French
Passepied	3/8 (3/4)	Lively	Gay, spirited.	Breton
Pavan	2/2	Slow	Stately, solemn.	Spanish
Polonaise	3/4	Moderate	Graceful, stately. Cadence on second beat. Repetition of short motives.	Polish
Rigaudon	2/2 or 4/4	Moderately fast	Each phrase begins on fourth quarter.	Provençal
Saltarello	3/4 or 6/8	Fast	Associated with a dance using a jumping or hopping step.	Italian
Sarabande	3/4 or 3/2	Slow	Stately. Starts on downbeat.	Spanish
Siciliano	6/8 or 12/8	Moderate	Lyric melody, pastoral-like, dotted rhythm.	Italian

Figura 6: Tabela de Stein (1979, p. 157-158) sobre os movimentos da suíte barroca.

2.3. A Suite *in* A *minor*

A *Ouverture* (Suite) *in A minor per Flauto concertato* (1725) de G. Ph. Telemann (TWV 55: a2) (Figura 7) foi composta no período em que o compositor residia em Hamburgo[8]. Elucidativo sobre a trajetória do mesmo pode-se citar que após o sucesso da execução do *Sixth Psalm*[9] na *Thomaskirche,* o prefeito de *Leipzig* contratou-o para compor para as duas principais igrejas da cidade, a *Thomaskirche* e a *Nikolaikirche* no ano de 1701 (ZOHN, 2013). Recusou o posto de *Kapellmeister* na corte de São Petersburgo e ocupou o de *Kapellmeister* na corte de *Bayreuth*. Datam desse período as *Ouvetures* TWV 55: D6 para Viola da gamba (ca. 1725?), TWV 55:D14 para Violino (ca. 1725), TWV 55:Es2 para Flauta doce (ca. 1725-30), TWV 55:e10 para Oboé ou Flauta (ca. 1725), TWV 55:F13 para Violino (ca. 1725-35), TWV 55:G6 para Violino (ca. 1725), TWV 55:g7 para Violino (ca. 1725-35). (ZOHN, 2007, p.148).

Segundo *The Classical Performance Podcast*, a composição da *Suite in A Minor* para flauta e cordas foi inspirada pela visita de *Louis Bouffardin*, um flautista virtuoso que excursionava pela Europa. Não há indícios, no entanto, de que o nome desse flautista esteja realmente correto. Foi encontrado o nome de *Pierre-Gabriel Buffardin* que parece ser o instrumentista para o qual Telemann compôs essa suíte. Pierre-Gabriel Buffardin, virtuoso flautista francês, tinha como discípulo o irmão mais novo de Bach, *Johann Jacob*, em Constantinopla, pouco antes de 1712 e posteriormente em 1715. Juntou-se à orquestra da corte de Augustus II, em Dresden, sendo ouvido por Bach. Sua perícia com o instrumento inspirou o próprio Bach em várias composições para flauta (TOFF, 2012, p. 205).

A corte de Dresden, antes de *Buffardin,* contava com dois flautistas: *Jean Baptiste D'Huisse* como primeira flauta e *Le Conte Le Pere* como

[8]Telemann passou os últimos quarenta e seis anos de sua vida em Hamburgo (BOIS, 1982, p. 13).
[9]Obra descoberta por um colega de quarto enquanto era estudante da Universidade de *Leipzig* (BOIS, 1982, p. 8).

segunda. Após a demissão de *D'Huisse,* em 1714, o posto de primeira flauta da *Hofkapelle*[10] foi rapidamente ocupado por *Pierre-Gabriel Buffardin*, que lá permaneceu até 1749, em lugar destacado entre a elite de instrumentistas da corte (OLESKIEWICZ, 2005, p. 160)

A corte de Dresden era a primeira na Alemanha a cultivar a flauta transversal francesa como instrumento virtuoso. Friedrich mencionou seu interesse em lecionar flauta para a filha do Conde Flemming, um influente político saxão enviado a Berlim. Buffardin presenteou Flemming com sua primeira flauta, que já havia sido um presente do rei da Polônia (OWENS, REUL; STOCHIGT, 2011, p. 83).

A *Suite in A minor* foi escrita em homenagem ao Conde quando retornou de Paris em 1704 (TOFF, 2012 p. 207). A suíte não exige do instrumentista uma virtuosidade exuberante, em que se faria necessário domínio técnico impar do instrumento. No entanto, requer alto grau de compreensão musical performática e interpretativa, pressupondo, assim, que o músico haveria de ter conhecimento técnico avançado do instrumento. No início, dá-se a abertura no estilo francês na forma *concertato*[11]; solista e orquestra dividem o tema durante toda a primeira parte da abertura:

[10]Também denominada *Cammer Musicus* (OLESKIEWCZ, 2005, p. 160).
[11]Terminologia italiana, que teve a origem no estilo nos motetos policorais de Andrea e Giovanni Gabrieli, que progrediram por meio de contrastes diferentemente constituídos e fisicamente separados por coros de vozes, que podiam ser dobrados ou substituídos por instrumentos (SADIE, 1990, p. 391).

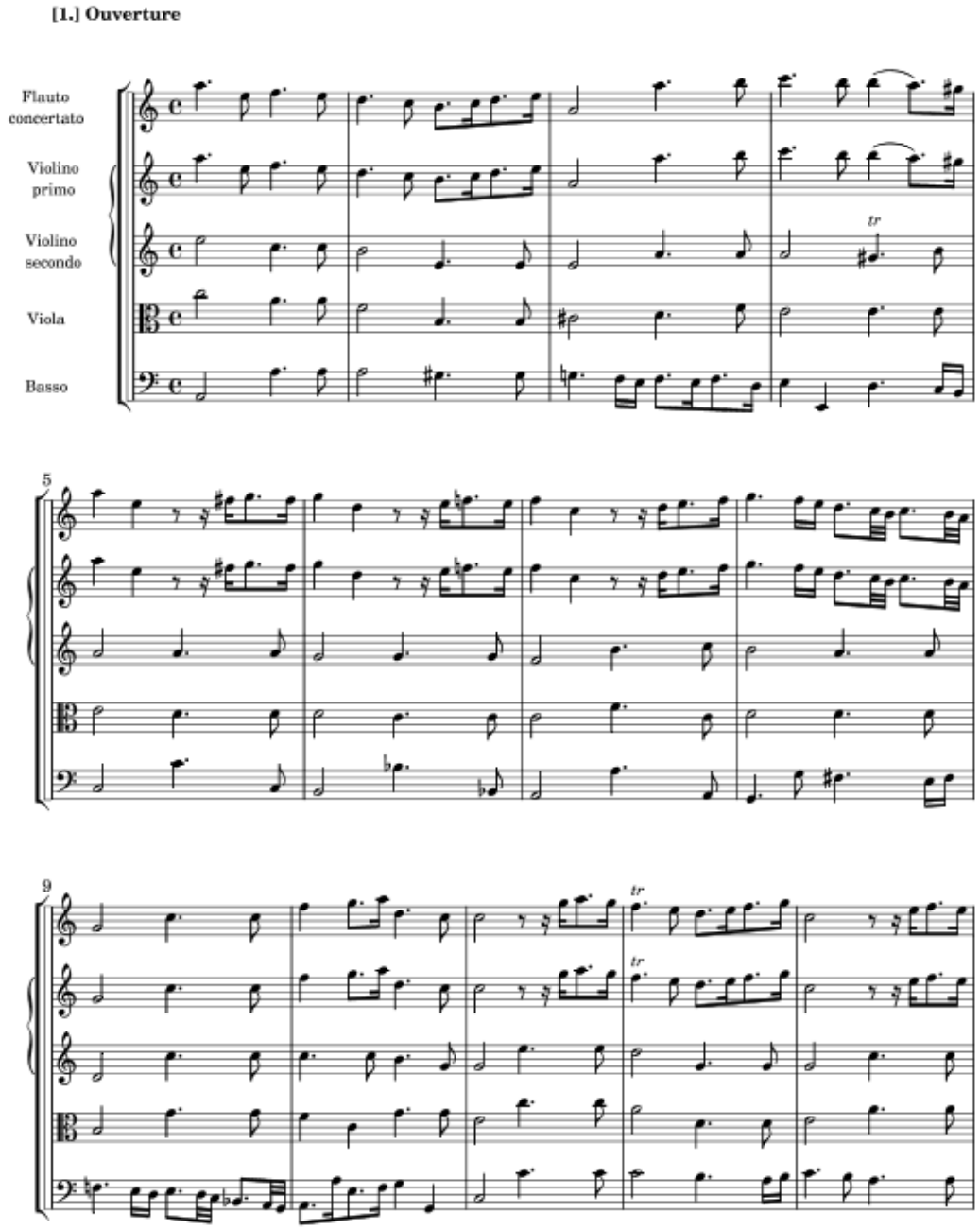


Figura 7: *Ouverture* (comp. 1-13).

A segunda parte da abertura é uma seção mais longa, em andamento mais rápido, introduzida por uma fuga. O solista (concertino) repete o tema da segunda parte. Fragmentos desse tema transcorrem em toda a seção episódica da fuga, ocorrendo alternância da parte solista com pequenos *tuttis*

(ripieno-concertino) e retomando o grande episódio orquestral para a volta da primeira parte da abertura com algumas variações, mas mantendo o estilo *concertato* (Figura 8).

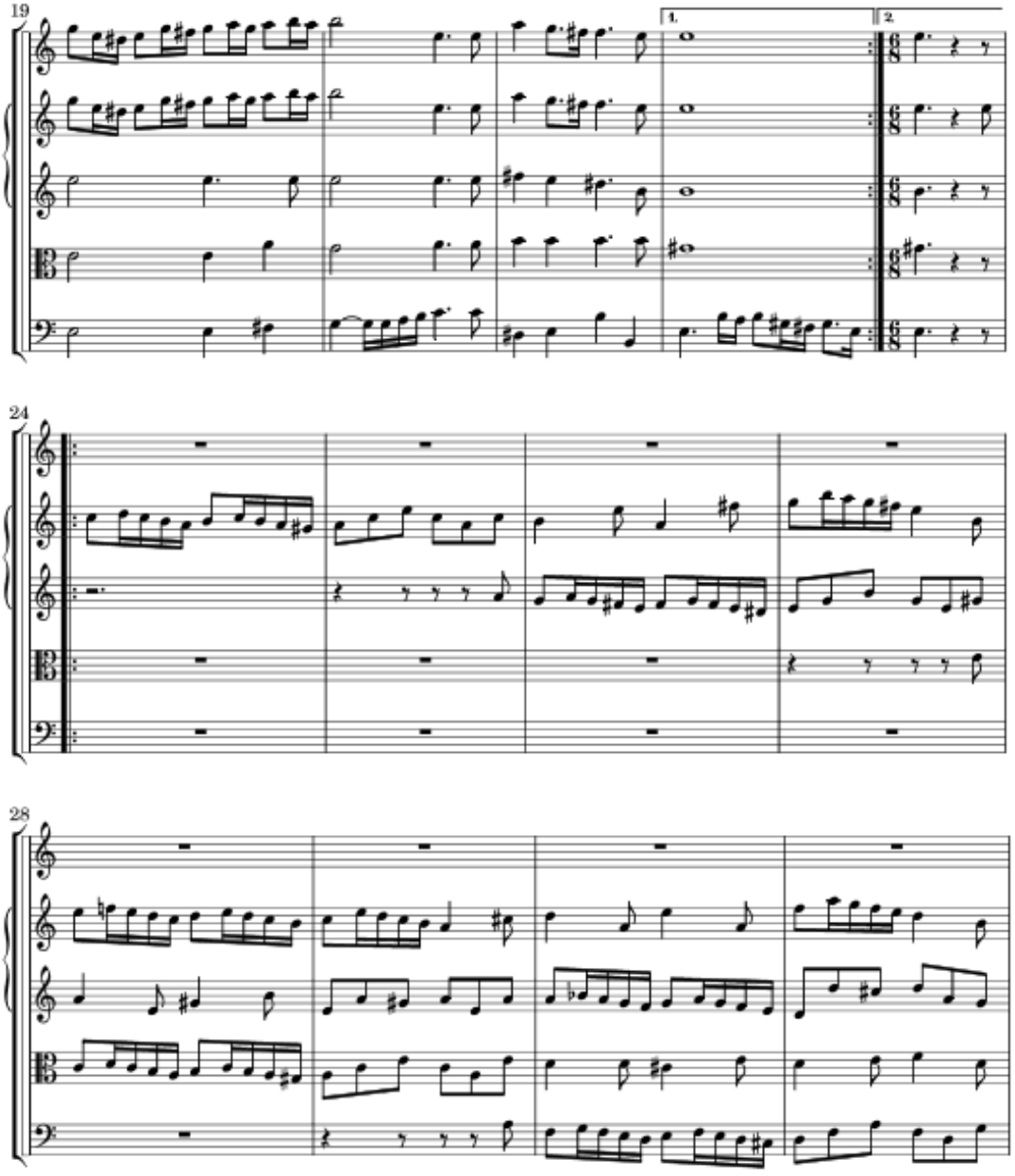


Figura 8: *Ouverture* (comp. 19-31).

O segundo movimento intitulado *Les Plaisirs* está divido em duas partes: *Les Plaisirs I* (Figura 9), composto sem a parte solista como era costume na época, de modo a permitir um pequeno descanso ao solista, contemplando-o, assim, com o prazer de ouvir a orquestra. Telemann possuía a qualidade de incluir enfaticamente danças galantes como *passepied, gavote, enrondeau, rigaudon e marche* e também danças com nomes "caprichosos" como *La Joye, Caprice* e *Les Plaisirs* (STAUFFER, 2008, p. 138). A *Suíte in A minor* possui, ainda, as danças francesas: *Menuet* e *Réjouissance*.

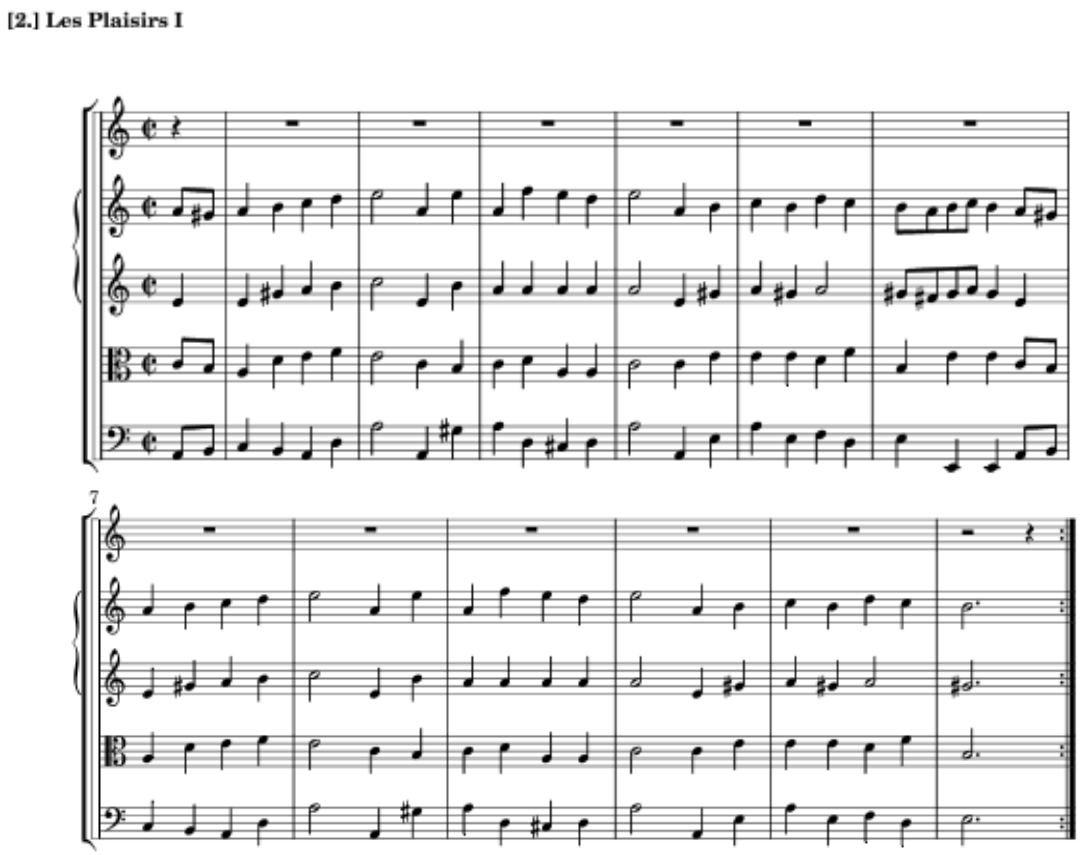


Figura 9: *Les Plaisirs* I.

O Les Plaisirs II inicia expondo a virtuosidade do solista, acompanhado apenas por um cembalo, em uma execução a duas vozes (Figura 10).

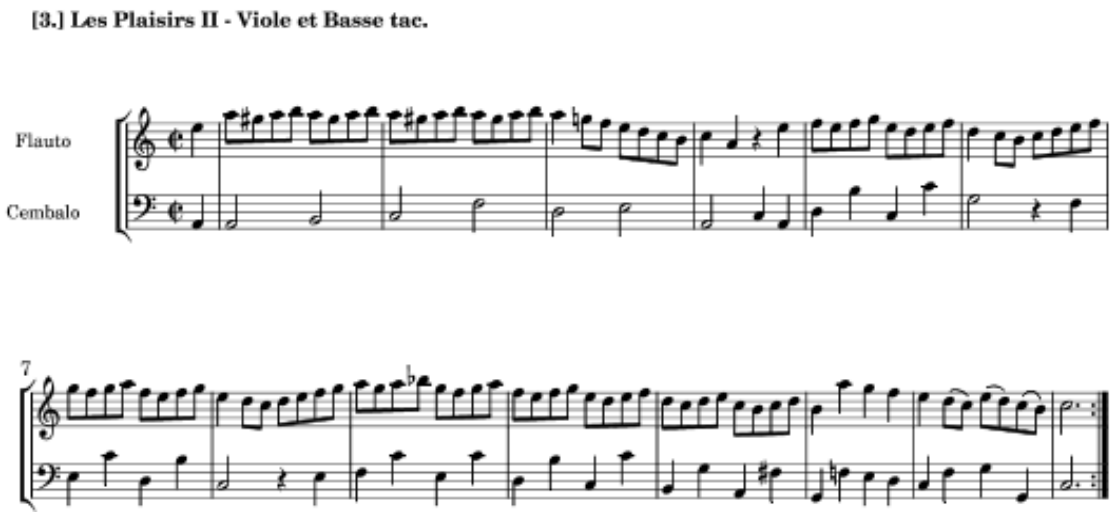


Figura 10: *Les Plaisirs* II.

O movimento *Air à l'Italien,* também citado por Toff (2012, p. 207) caracteriza uma ária da capo. Segundo Zohn (2008, p. 51) [...], apesar de nenhum dos outros movimentos da suíte projetar um efeito tão sério como a *Air à l'Italien,* não há, no entanto, a trágica linha do baixo descendente da abertura da *ouverture* [...] (Figura 11).

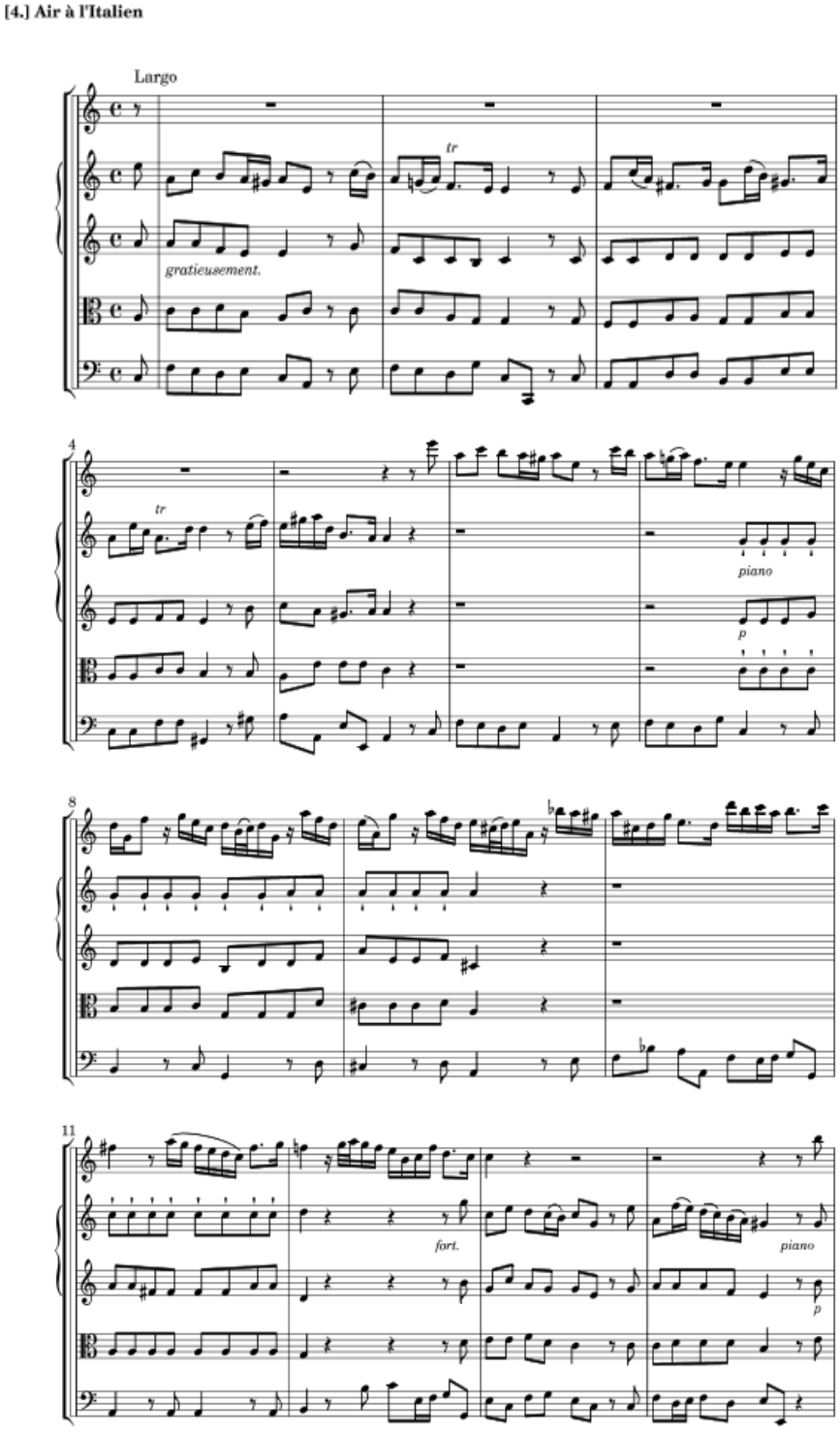


Figura 11: *Air à l'Italien* (comp. 1:1-14).

A segunda seção da ária faz com que a virtuosidade do solista seja sobreposta à orquestra, em andamento *Allegro* (Figura 12). A execução das notas rápidas (semicolcheias) pode ser comparada a um trecho de ária de ópera que exija boa dicção. Esse movimento faz com que o solista evidencie sua habilidade técnico-interpretativa.

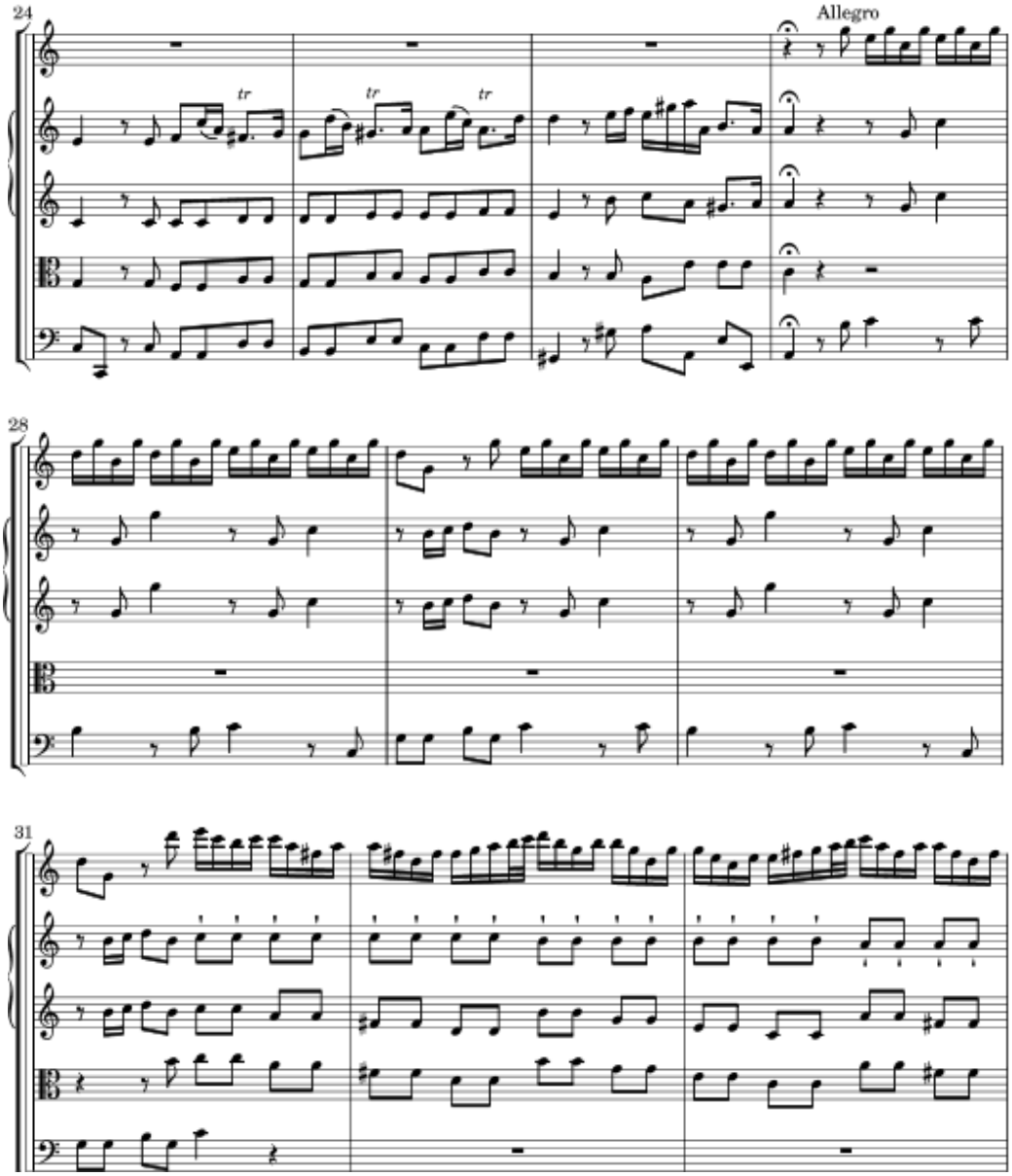


Figura 12: *Air à l'Italien - Allegro* (comp. 27-33).

A partir do quarto movimento, Telemann introduz um conjunto de danças francesas: dois *Menuets, Réjouissance,* dois *Passepied*e e uma *Polonaise.* O quarto movimento, denominado *Menuet,* é dividido em *Menuet I e II.* O primeiro, sem a presença da parte solista, a exemplo do que acontece no *Les Plaisirs I,* permitindo, assim, uma pausa ao solista depois de executar muitas notas em andamento rápido, evidenciando a parte da orquestra (Figura 13).

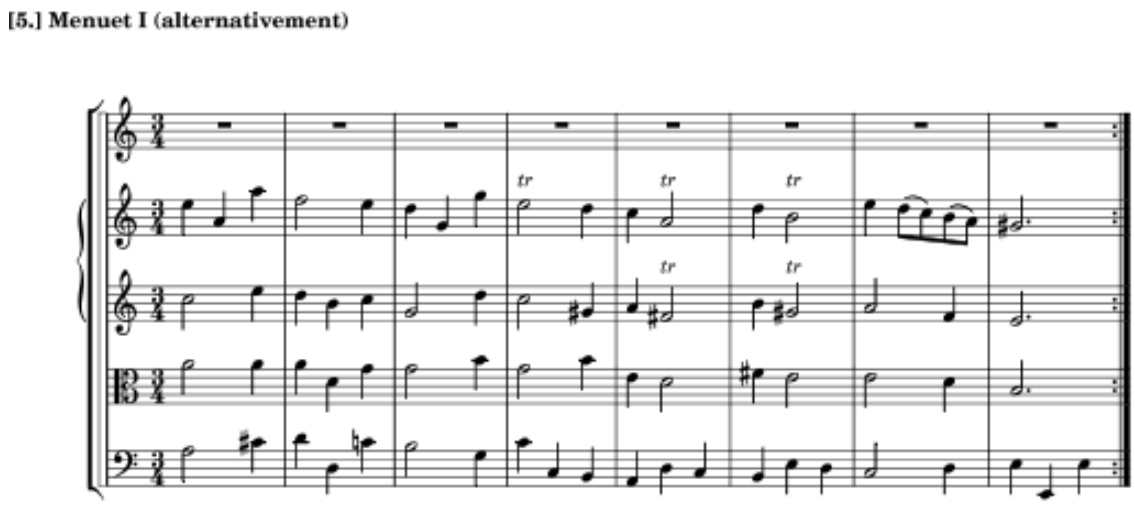


Figura 13: *Menuet* I (comp. 1-8) sem a parte solística.

No *Menuet II*, a linha melódica do solista, de caráter pastoril, e de leve execução, não exige muito do mesmo, apresentando um contorno melódico sobre o acompanhamento orquestral quase estático, retornando ao *Menuet I* (Figuras 14A e 14B).

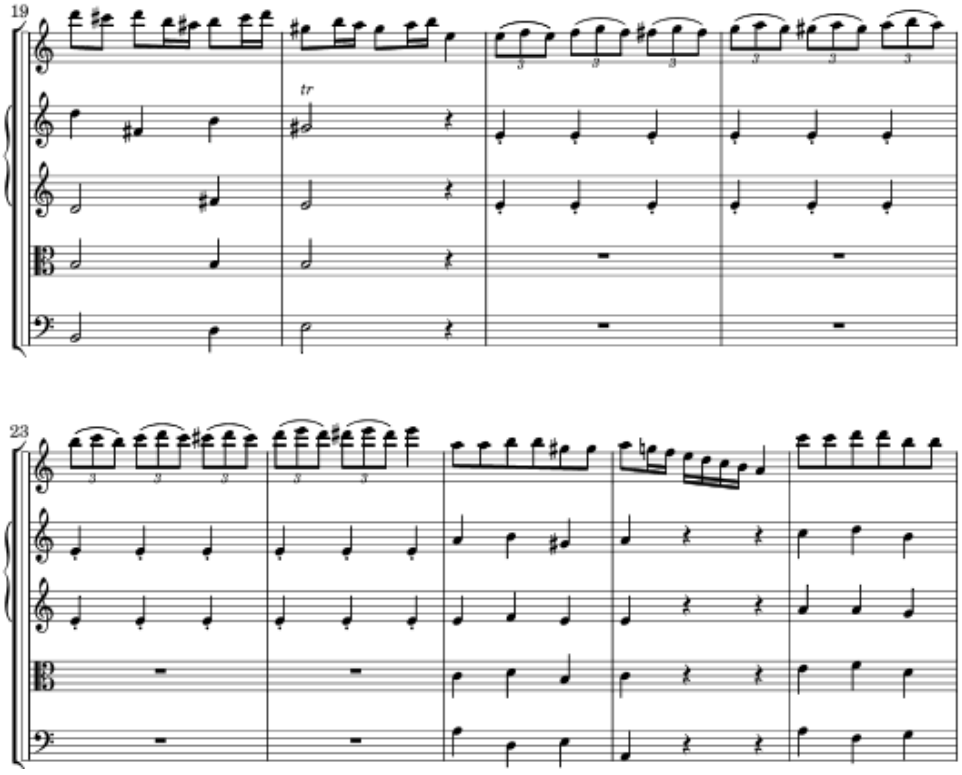


Figura 14A: *Menuet* II (comp. 19-27) com a presença do solo.

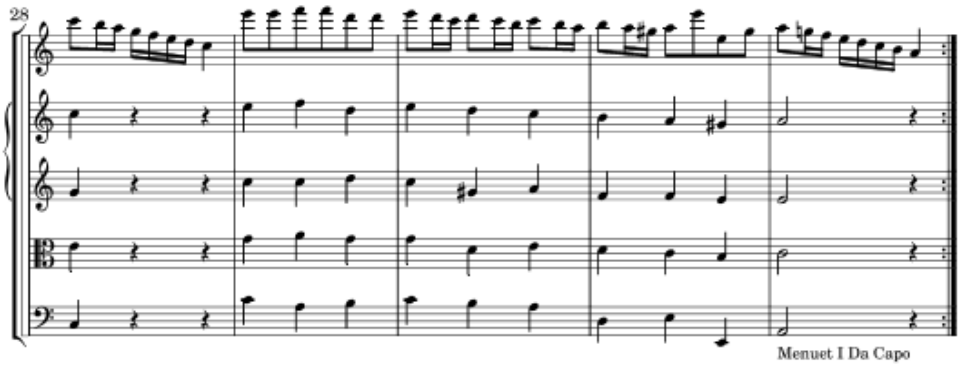


Figura 14B: *Menuet* II (comp. 19-27) com a presença do solo.

Réjouissance, segundo Ledbetter (2013) era um termo do século XVII usado para uma festividade pública para marcar um evento importante como o

nascimento real. O termo mais tarde foi aplicado no século XVIII, nas suítes orquestrais em estilo francês.

Telemann, em suas suítes TWV 55, compôs 18 *réjouissance* com andamentos variados sendo que algumas partes eram em tonalidades menores. O movimento mais rápido da suíte expõe a parte solística mais virtuosisticamente, e a exigência de uma técnica instrumental impecável é recomendada (Figura 15).

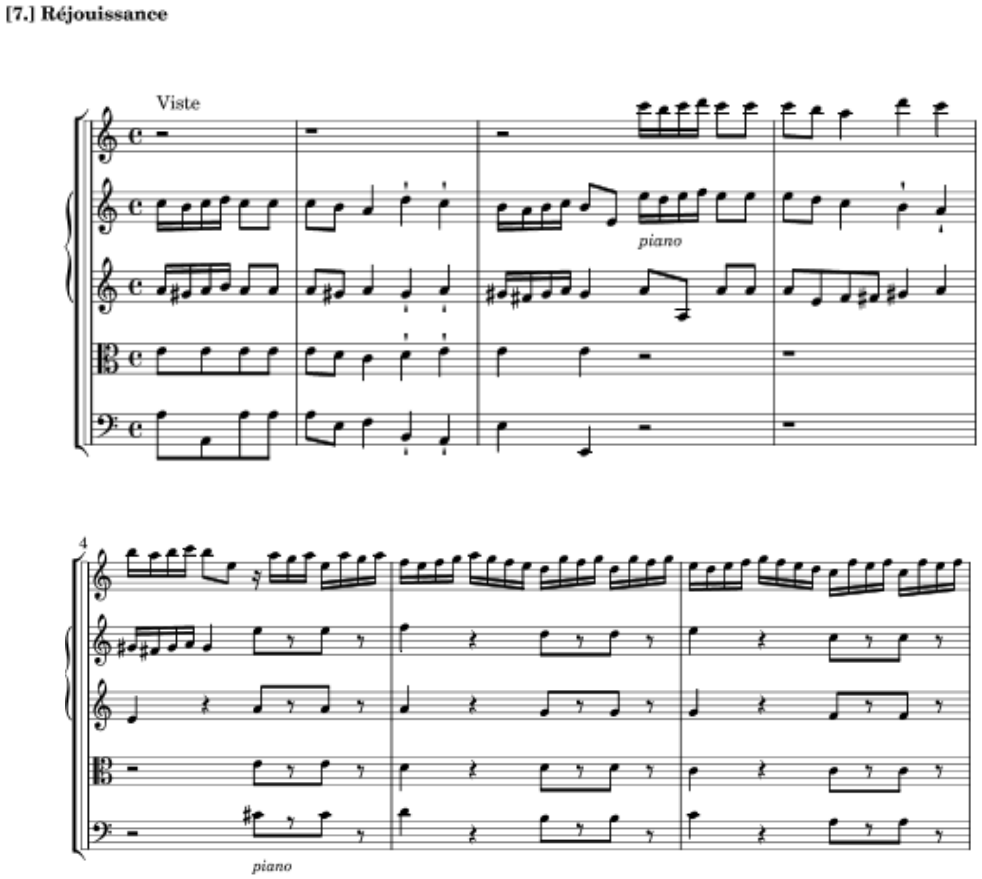


Figura 15: Réjouissance (comp. 1-7).

Em *French Musical Thought, 1600-1800*, Stevens cita que Rosseau define *Passepied* como um movimento mais animado do que o minueto, exceto que neste movimento a sincopa era permitida e no minueto não (STEVENS, 1989, p. 37).

Sexto movimento da suíte e terceira dança francesa, o *Passepied,* assim como os movimentos *Les Plaisirs* e *Menuet*, também está dividido em duas partes. A primeira parte, inteiramente orquestral, funciona como uma introdução à entrada da parte solo, como acontece nos dois movimentos mencionados acima (Figura 16).

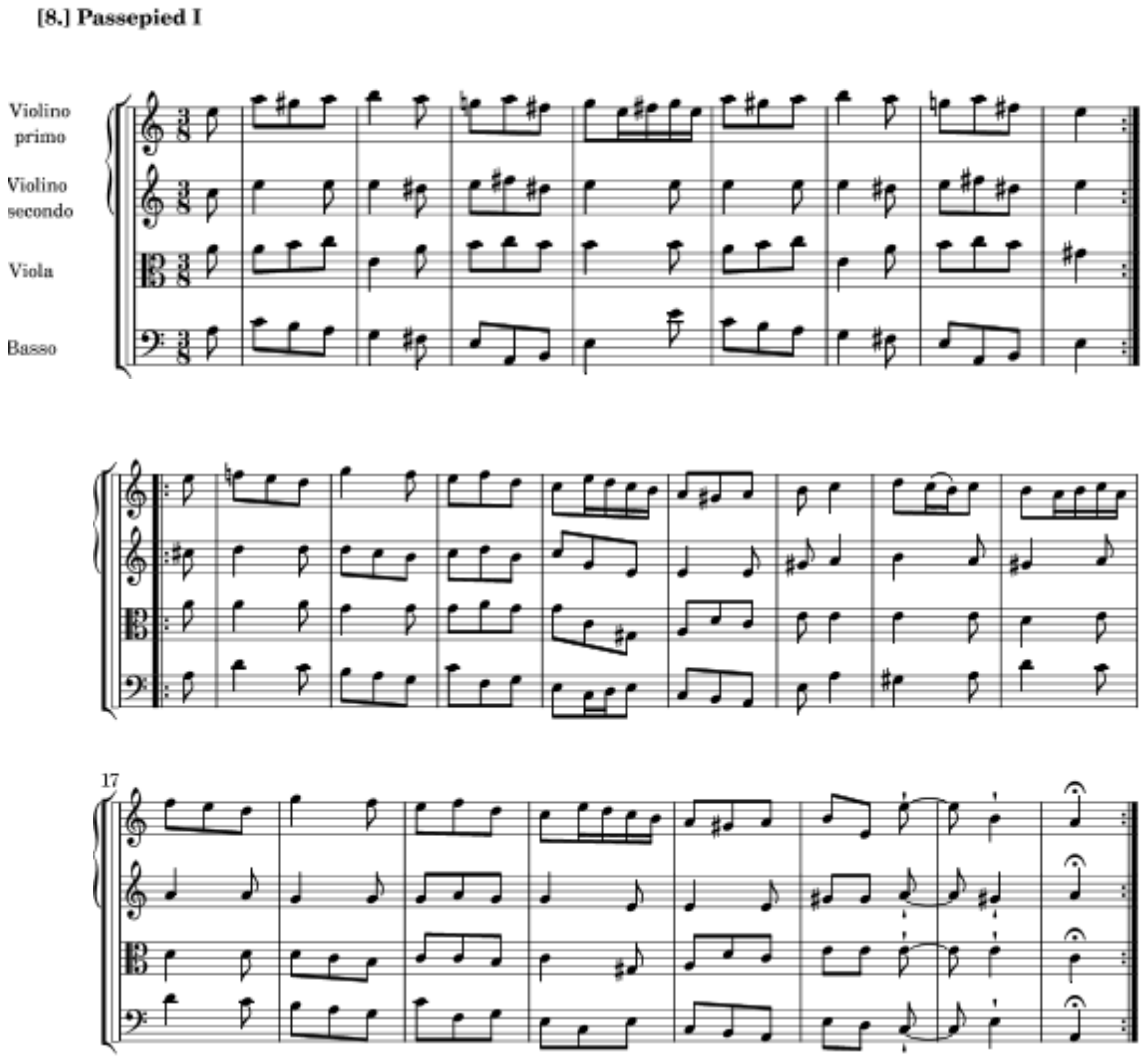


Figura 16: *Passepied* I.

Passepied é frequentemente associado à tradição pastoral, como o eram a *gavotte, bourée* e *menuet*, muito embora os escritores do século XVIII não mencionassem isso (LITTLE; JENNE, 2001, p. 85). Com a entrada da parte solista na segunda seção, evidencia-se o caráter pastoril, também delineado na linha do baixo com motivos rítmicos (colcheia - semínima) (Figura 17).

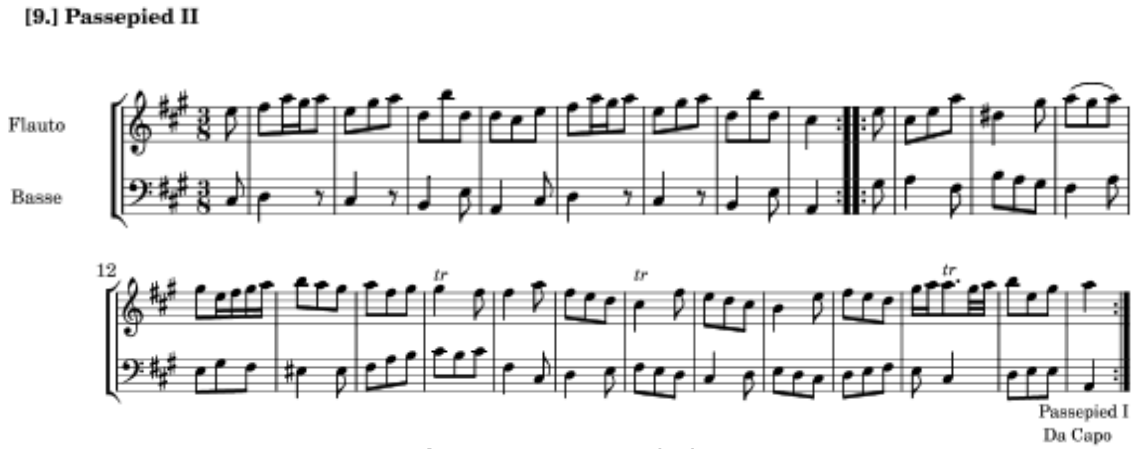


Figura 17: *Passepied* II.

Polonaise, último movimento da *Suite in A minor*, é dividido em três partes (A, B e C), sendo que as partes A e B são uma introdução orquestral, como ocorreu nos movimentos anteriores (Figura 18).

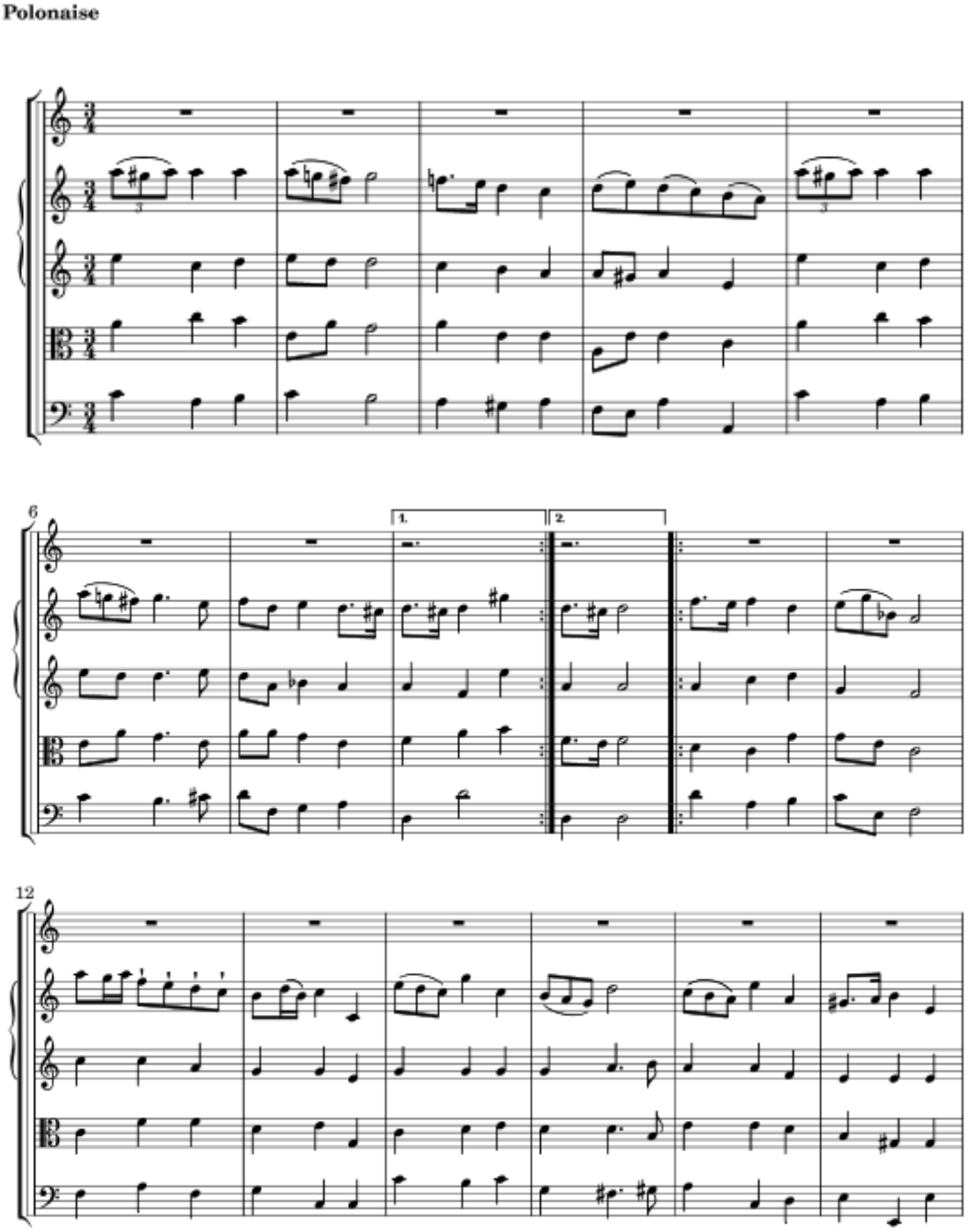


Figura 18: *Polonaise* (comp. 1-17) partes A e B.

Na parte C, a entrada do solista, ocorre um tema de caráter pastoral no primeiro violino, lembrando um minueto, enquanto o solista tece floreios sobre esse tema.

A dança polonesa era um tipo modesto de dança, cuja música se assemelhava, originalmente, à do minueto. Telemann e outros compositores de sua geração foram os primeiros a escrever tais peças. A *Polonaise* poderia ter sido utilizada, em parte, como citado por Schulenberg (2010, p. 96), por razões políticas, mas também para cultivar o interesse público em influências musicais "exóticas" aos ouvidos do oeste europeu, mais familiarizado com os estilos francês, italiano e alemão do barroco tardio (Figura 19).

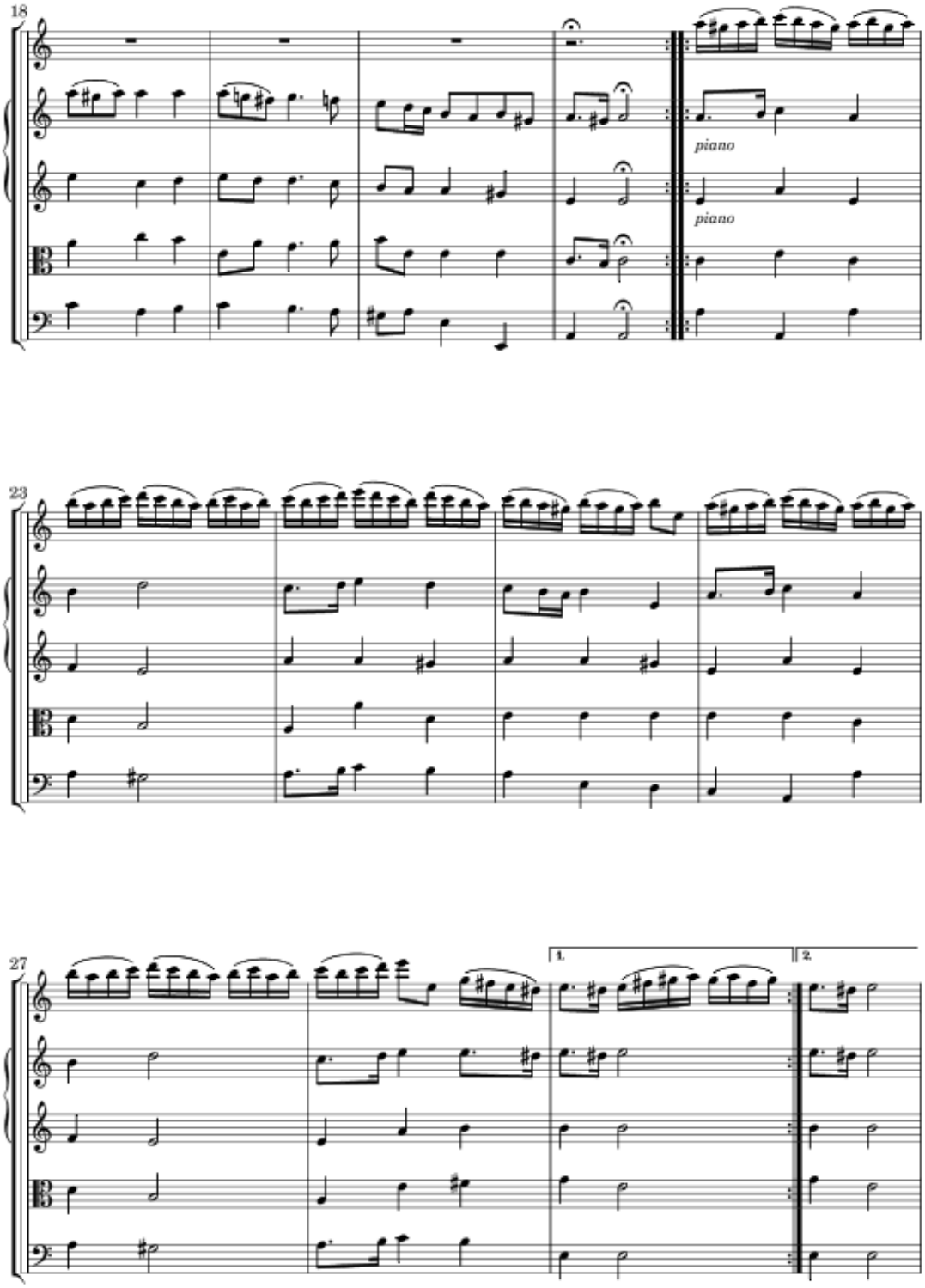


Figura 19: *Polonaise* parte C (comp. 22-30).

Capítulo III- A Ornamentação no Período Barroco

Neste capítulo será descrita a ornamentação barroca, a fim de se demonstrarem as práticas correntes no período barroco e seu respectivo emprego ao trombone moderno, assim como exercícios preparatórios para a execução e preparação da *performance* da transcrição da *Suite in A minor* para o trombone.

3.1. Ornamentação barroca

Segundo Ritchie e Stauffer (2000, p. 316), a construção do órgão, bem como o seu repertório e desenvolvimento de seu registro, era particular às nações[12] e a prática da ornamentação seguia a mesma vertente, ou seja, cada país construía sua própria abordagem sobre ornamentação, descrita da seguinte forma:

> **Itália**
>
> Na Itália, a ornamentação instrumental era uma "produção secundária" do embelezamento vocal e foi rigorosamente ligada a todo o período barroco. Considerações sobre a linha melódica, em oposição à rítmica foram de grande importância, pois determinavam qual o tipo de ornamento mais apropriado e como seria interpretado.
> Compositores italianos abordaram a notação de ornamentos de duas maneiras praticamente opostas. Às vezes, escreviam a ornamentação diretamente na partitura, em notas de tamanho normal. Embora tal embelezamento, "na forma expansiva", fosse notado em ritmos rigorosos, seria tocado livremente, criando o efeito de espontaneidade [...]. Em outros casos, compositores italianos não indicavam nenhum tipo de ornamentação em toda a partitura. Em vez disso, deixavam esta prática a cargo do intérprete e de sua capacidade de improvisação.
> As práticas variavam muito de região para região. Embora a arte de embelezamento fosse frequentemente discutida nos tratados vocais, as coleções de músicas impressas raramente incluíam tabela de ornamentos. (2000, p. 317)
>
> **França**
> Na França, a ornamentação de teclado envolveu as mais sofisticadas formas. Durante o século XVII, um amplo repertório de *graces* (embelezamento) foi desenvolvido para lute, viola, cravo e órgão. [...] Os ornamentos foram cuidadosamente indicados nas partituras por meio de elaborado sistema de símbolos.
> O flautista alemão *Johann Joachim Quantz* descreveu a diferença entre as abordagens francesas e italianas para a ornamentação:

[12]Não foram encontradas informações substanciais nesta pesquisa sobre ornamentação barroca holandesa.

> Compositores franceses geralmente escrevem os ornamentos diretamente na partitura e por isso os intérpretes necessitam fazer um pouco mais do que tocar bem as peças. No estilo italiano, nenhuma ornamentação foi absolutamente dada no passado. Preferencialmente, tudo foi deixado a critério do intérprete. (2000, p. 317)
>
> **Alemanha**
> A abordagem alemã para ornamentação foi eclética, com elementos retirados das tradições francesas, italianas, holandesas e inglesas. Os compositores alemães não viam isso como uma lacuna. Ao contrário, acreditavam que a prática derivativa era vantajosa, uma vez que poderiam emprestar o melhor da variedade de estilos estrangeiros. (2000, p. 317 – 18)
>
> **Inglaterra**
> Na Inglaterra, também a prática de ornamentação foi moldada por uma variedade de tradições, muitas vezes, usando sinais únicos e nomes para ornamentação que, na verdade, eram bastante convencionais em outros lugares. (2000, p. 318)

Brian Bowman (solista internacional de Euphonium) e Joseph Alessi (principal trombone da Orquestra Filarmônica de Nova Iorque) afirmam que:

> **Bowman:**
> O desenvolvimento da técnica no uso da ornamentação é essencial para a habilidade de tocar todos os períodos e estilos da música. A ornamentação é frequentemente importante fator na *performance* da literatura emprestada dos períodos barroco e clássico e também é útil em todas as áreas de *performance* [...]
>
> **Alessi:**
> [...] Geralmente, o trombonista não é confrontado com a tradição de ornamentação, mas ocasionalmente ela é escrita: i.e. estudos do Bordogni, solos do Pryor e alguns concertos. Os trombonistas modernos devem adquirir uma boa técnica de trinado labial. [...] Certamente, o *gruppetto* é o ornamento mais comum encontrado pelos trombonistas [...] (ALESSI; BOWMAN, 2002, p. 100).

3.2. A *apogiatura*

"Apogiatura (*apojectura* ou *apojatura*, do italiano *appogiatura*), é a denominação dada à pequena nota (sem valor determinado) que se antecipa

às notas reais, tirando-lhes dois terços, metade ou fração mínima do valor" (FRANÇA, 2000, p. 81).

Ritchie e Stauffer (2000, p. 322) relatam sobre a *appogiatura* no Barroco que:

> ***Appogiatura*** (Francês: *Port-de-voix, Appuy, Cheute, Appogiature;* Alemão: *Accent, Vorschlag;* Italiano: *Accento, Appogiatura;* Inglês antigo: *Forefall, Backfall, Half-fall*)
> A *appogiatura* é uma nota ornamental harmonicamente dissonante que é resolvida na nota principal. É indicada por uma pequena nota auxiliar ou pelo símbolo ou . A *appogiatura* resolvia no pulso e era acrescida a tensão harmônica da melodia. [...]
> Como a variedade de nomes dados era enorme, a *appogiatura* foi uma das mais valorizadas e amplamente usadas para embelezamento do período Barroco. [...] A *appogiatura* pode aproximar a nota principal a partir da nota superior, cujo caso é denominado uma *appogiatura* descendente (Francês: *endescendant;* Alemão: *fallend;* Inglês antigo: *Backfall*) ou, pode aproximar a nota principal a partir da nota inferior, cujo caso é denominado um *appogiatura* ascendente (Francês: *em montant;* Alemão: *steigend;* Inglês antigo: *Forefall*). A *appogiatura* pode aproximar a nota principal por etapa (um tom ou um semitom, dependendo do contexto) ou por salto. [...]
> Em geral, para a *appogiatura* do barroco tardio é dada a metade do valor da nota principal, tão longa quanto à nota principal sem ponto. Se a nota principal for pontuada, para a *appogiatura* é freqüentemente dado o valor de dois terços da nota principal [...] (RITCHIE E STAUFFER 2000, p. 322).

Outros gêneros de *appogiatura* também se destacaram no período Barroco. Segundo França (2000, p. 82), são as seguintes *appogiaturas*: *appogiatura* longa, breve[13], duplas e triplas (Figura 20).

[13]"Representada por uma colcheia com uma barra transversal ·, é executada com rapidez e é também chamada de *acicatura*, do italiano *acciaccatura*" (FRANÇA, 2000, p. 82).

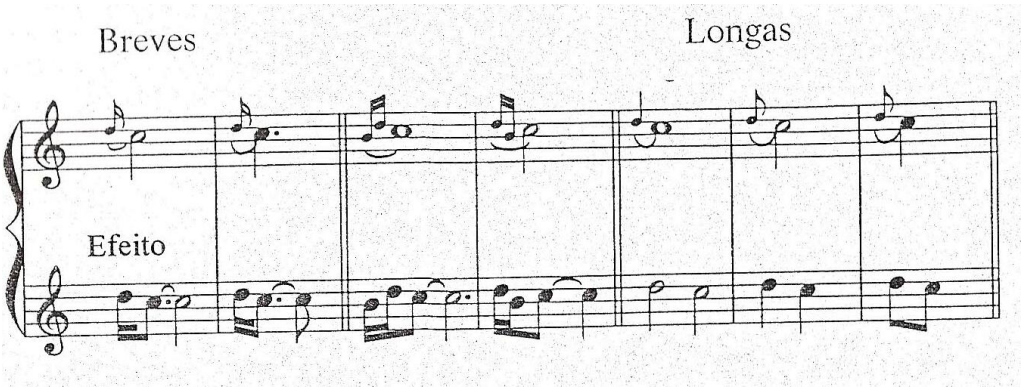


Figura 20: *Appogiaturas:* breves e longas.

A *appogiatura* na ornamentação barroca*,* segundo Couperin (COUPERIN, 1961):

> É uma 'nota apoiada', normalmente um grau conjunto acima (menos frequentemente abaixo) da nota principal. Costuma criar uma dissonância na harmonia e resolve-se por grau conjunto sobre a nota principal, no tempo fraco seguinte. Pode ser representada como uma nota ornamental (tipo pequeno), ou uma notação normal. Em recitativos, nos períodos barroco tardio e clássico [...] havia o entendimento tácito de que uma appoggiatura deveria ser normalmente acrescentada sempre que uma frase terminasse em duas notas repetidas, a primeira em tempo forte. Essa primeira nota deveria, então, ser cantada como uma nota imediatamente acima (ou, muito ocasionalmente, abaixo), ou altura da nota precedente (COUPERIN, 1961)

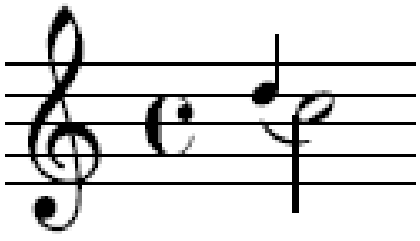


Figura 21: *Appogiatura.*

Legure descreve a *acciaccatura* na ornamentação barroca como (COUPERIN, 1961):

> 'Nota espremida', às vezes chamada de 'appoggiatura breve'; na notação moderna, a haste da nota ornamental é cortada por um traço (na notação mais antiga era normalmente representada como uma nota curta, habitualmente uma semicolcheia). [...] a 'appoggiatura de passagem' ou 'acciaccatura múltipla', em que a nota adicional é interpolada entre duas notas principais, uma terça à parte e (normalmente) descendente; seu tempo pode deduzido pela nota precedente, mais do que pela nota seguinte. (COUPERIN, 1961)

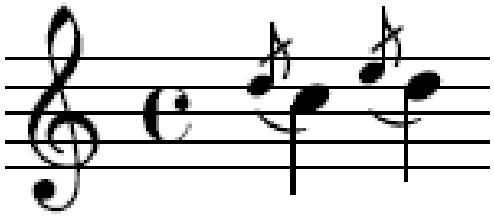


Figura 22: *Acciaccatura.*

3.3. *Mordente*

Ritchie e Stauffer (2000, p. 321) descrevem o mordente como (Figura 22):

> ***Mordent*** (Francês: *Mordant, Pincé, Pincement, Ballement;* Alemão: *Beisser, Mordant* ou *Mordent;* Italiano: *Mordente*)
>
> […] indicado pelo sinal ou denominado por uma curta alternância entre a nota principal e nota inferior vizinha. A velocidade de mover as notas refletiria o tempo de passagem. [...].

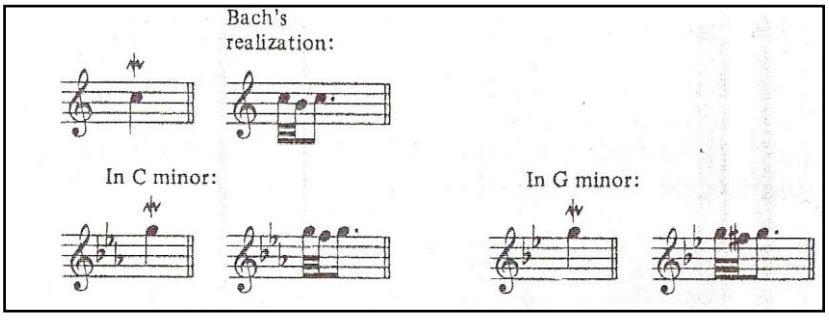


Figura 23: Mordentes.

Mas França (2000, p. 83) afirma que:

> O mordente é formado por duas notas, a primeira igual à nota real e a segunda um grau acima ou abaixo da nota real, e é executado com rapidez e indicado pelo sinal /\/\ quando superior e \/\/ quando inferior, um acidente pode se justapor ao mesmo (*b* ou #).

[...] A palavra *pince* foi um termo frequentemente usado para o mordente no período Barroco [...] era usado para fazer somente uma alternância de notas, podendo, também, envolver mais notas. Os franceses denominaram o mordente longo como duplo mordente, usado em notas longas, devendo o intérprete decidir quando é mais apropriado realizar mais de uma nota (RITCHIE; STAUFFER, 2000 p. 321) (Figura 24).

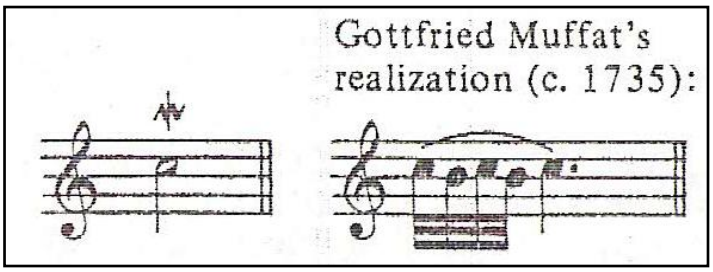


Figura 24: Mordente inferior com a realização de Gottfried Muffat

"O mordente é um trilo rápido colocado diretamente no tempo. Talvez várias repetições ou somente uma, dependendo da velocidade da figura" (BOWMAN, 2002, p134) (Figuras 25 e 26).

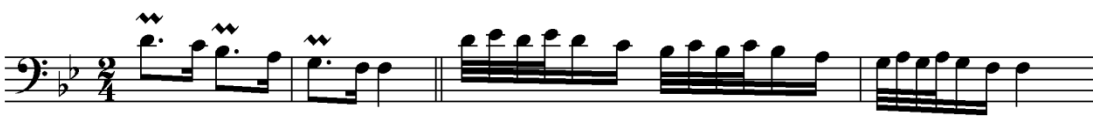


Figura 25: Mordente - escrita e execução.

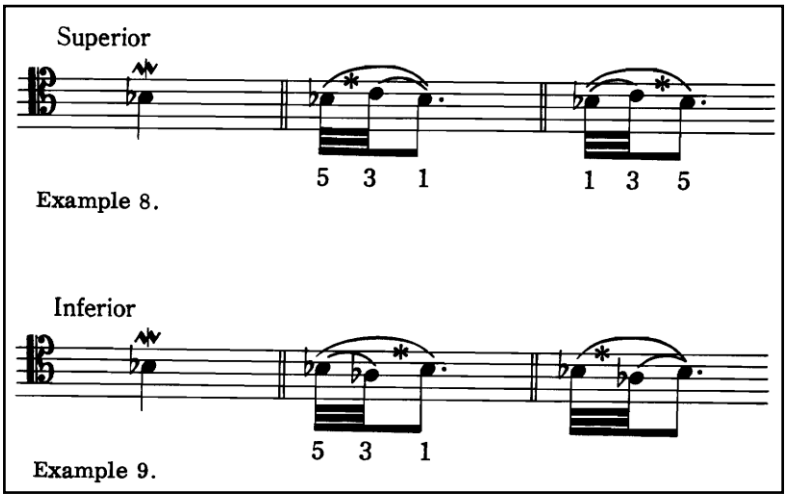


Figura 26: Exemplos de mordente superior e inferior do método de Rotinas Básicas de *Marsteller* (1966).

3.4. *Gruppetto*

Segundo Ritchie e Stauffer (2000, p. 322):

> ***Gruppetto*** (Francês: *Double cadence, Double cadence sans tremblement;* Alemão: *Doppelschlag;* Italiano: *Groppo, Circolomezzo*) O *gruppetto é* indicado pelo símbolo denominado para uma alteração da nota principal com suas notas vizinhas, superiores e inferiores. A velocidade de execução depende do tempo da passagem encontrada, às vezes é tocado com uma leve desaceleração. [...]

Para França (2000, p.84), o *gruppetto*:

> Tem como formação um pequeno grupo de notas ornamentais, podendo ser de duas espécies distintas: *grupetto de ataque* (de três notas) e *gruppetto medial* (de três ou quatro notas, que fica entre duas notas iguais), podendo ambos serem de movimento ascendente ou descendente (se começam com a nota superior ou com a inferior à da melodia que ornamentam).

A realização do *gruppetto* no período barroco está demonstrada nas Figuras 27 a 29.

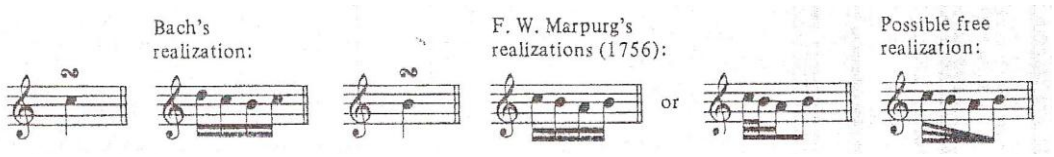


Figura 27: *Gruppetto* superior e as realizações de *Bach* e *Marpurg*

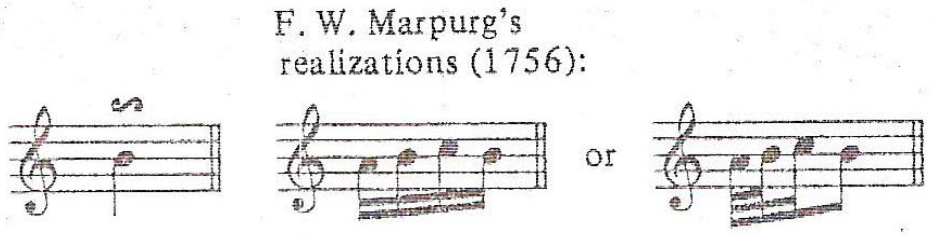


Figura 28: *Gruppetto* inferior e as realizações de *Marpurg*

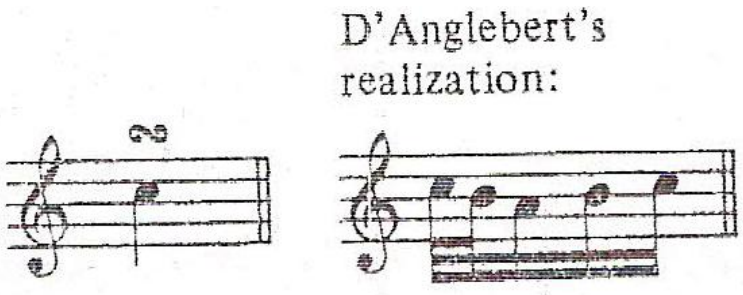


Figura 29: *Gruppetto* superior e a realização de *D'Anglebert*

O *gruppetto* é indicado pelos sinais ∾ ou ∽ (superior ou inferior). Como mencionado anteriormente, o *gruppetto* é o ornamento mais comumente encontrado pelo trombonista (Figura 30).

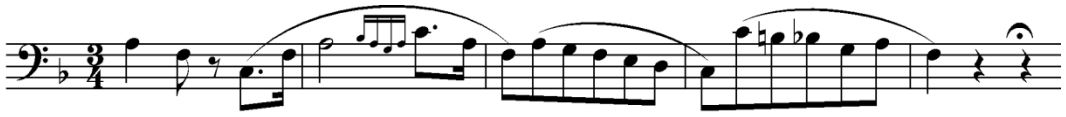


Figura 30: Fragmento do estudo nº 2 do método de estudos melódicos de *Rochut* (1928).

3.5. Articulação barroca

Segundo Harnoncourt:

> Na música barroca o toque (articulação) ou o *toucher* propriamente dito deve ser diferenciado dos outros demais períodos, e é esse *toucher* que possui a maior dificuldade de compreensão pelo intérprete, pois esse tipo de toque está compreendido entre o toque *non legato* e o toque *legato* (HARNONCOURT, 1990)

É possível compreender esse tipo de toque como *portato*. No trombone, o toque (articulação) *portato* pode ser entendido por estas sílabas: *te - le - re* ou *te - re - le,* segundo o *Modo di Dar la lingua al corneto ò altro instrumento di fiato* de Francesco Rognoni (? - 1626) (Figura 31).

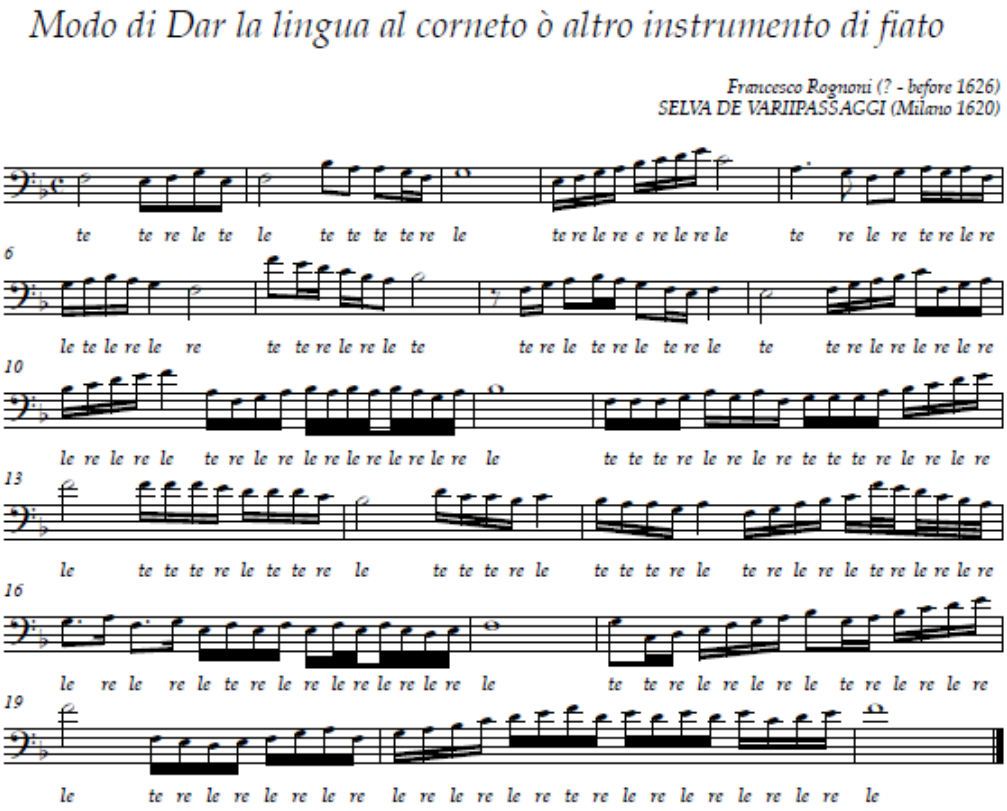


Figura 31: O toque (articulação) *portato* no trombone

Capítulo IV- O Processo de Transcrição para o Trombone da Suíte in A minor para Flauta de G. Ph. Telemann

O primeiro passo para se realizar uma transposição entre instrumentos de famílias diversas, depois de verificadas as possibilidades técnicas exigidas de um instrumento para outro, está centrado na escolha da tonalidade, no caso de transcrições de obras que utilizem o sistema tonal.

Não se pode afirmar que haja uma tonalidade melhor ou pior para a transcrição para o trombone, e sim, que se possa idealizar, a partir da escolha por alguma tonalidade que seja funcional, técnica e musicalmente apropriada, o (bom) efeito sonoro e técnico desejado, assim como a fidelidade à obra original que se deseja transcrita.

Trombonistas como Branimir Slokar[14] e Keith Brown[15] transcrevem obras, tanto na tonalidade original como também um tom acima, abaixo ou até 3as, 4as, 5as e 8as acima ou abaixo, mantendo as características originais o mais fielmente possível. Toda transcrição musical requer um cuidadoso processo e uma delicada relação entre o transcritor e o intérprete. Segundo Barbeitas (2000, p. 89), a prática transcritiva entrou em notório declínio, sobrevivendo, de forma um tanto marginal, basicamente como procedimento para a ampliação de repertório de alguns instrumentos.

Entende-se que a prática da transcrição tenha se tornado menor em relação a períodos anteriores, devido ao maior número de obras escritas para instrumentos que antigamente não se tinham como solistas. Defende-se, no entanto, a ideia de que a transcrição, no caso específico do trombone, além de ampliar o repertório existente, pode contribuir pedagogicamente para o estudo mais aprofundado do instrumento que não vise o exercício puramente técnico, acrescentando obras não especificamente compostas para o instrumento, caso em que a transcrição viria suprir tal lacuna com eficiência.

Algumas transcrições mantêm a mesma tonalidade da obra original como, por exemplo, as *Air on the G string* de Bach, transcritas pelo compositor *Richard Fote,* e a *Sonata in Fm for Bassoon* de Telemann, transcrita pelo compositor e arranjador *John Glenesk Motimer*. No caso da *Suite in A minor*, a tonalidade escolhida para ser transcrita para o trombone foi a *C minor* (Dó

[14]Solista internacional de trombone.
[15]Trombonista aposentado da Orquestra do *Metropolitan Opera* e da Orquestra da Filadelfia.

menor), mantendo a tessitura "padrão" do instrumento[16]. No ensaio Som e música - Questões de uma Antropologia Sonora, Pinto coloca a seguinte situação sobre transcrição musical:

> A transcrição musical vista como fonte de estudo e análise apresenta, no entanto, alguns problemas fundamentais: a escrita musical européia é intrínseca à historia musical do ocidente. Ela se desenvolveu conforme as necessidades e o próprio desenvolvimento desta música desde a renascença até fins do século XIX. Por esta sua história peculiar ela permanece incompatível com muitos sistemas musicais não-ocidentais. A transcrição musical não representa um documento da cultura a ser utilizado como base objetiva para uma análise, pois ela passou pela interpretação daquele que faz a transcrição em pauta. A representação gráfica mais adequada deveria fazer jus àquilo que se pretende demonstrar com a transcrição. O processo de transcrever som para o papel deve iniciar com a pergunta: "o que pretende ser demonstrado? (PINTO, 2001, p 38).

Pretende-se demonstrar, assim, que a transcrição musical é um dos meios para auxiliar o desenvolvimento técnico, sendo utilizada como complemento no ensino instrumental e ampliação de repertório.

4.1. A tessitura do trombone

Segundo a definição de Adler (1982, p. 312), tessitura é o conjunto de notas que melhor convém a cada instrumento ou que se repete numa peça ou trecho e que constitui, por assim dizer, uma espécie de média do registro em que foram compostos. O autor descreve a tessitura do trombone conforme demonstrado na Figura 32.

[16]Tessitura estabelecida por Adler (1982, p. 312).

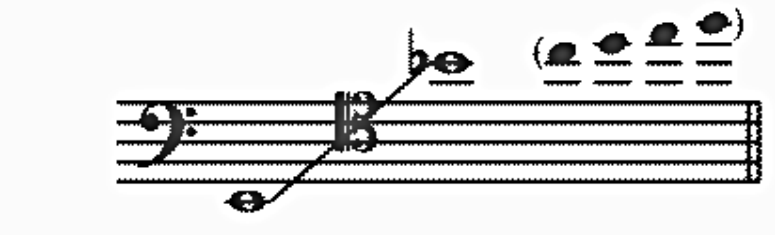


Figura 32: Tessitura do trombone.

O autor cita também que as quatro notas em parênteses são executáveis para músicos profissionais, mais são de arriscada execução. Seguindo sua acepção sobre a tessitura do trombone, Adler (1982) também descreve o registro característico do trombone (Figura 33).

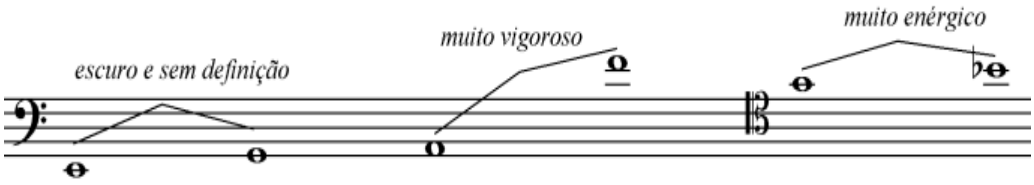


Figura 33: Registro característico do trombone.

Conclui-se que uma obra transcrita para o trombone não possa partir de uma escolha aleatória, em que, por muitas vezes, as obras originais têm que ser reescritas para que se mantenha sua função musical da obra original no trombone.

A *suite in A minor* é considerada uma das obras mais executadas entre os flautistas, sua tessitura está demonstrada na Figura 34.

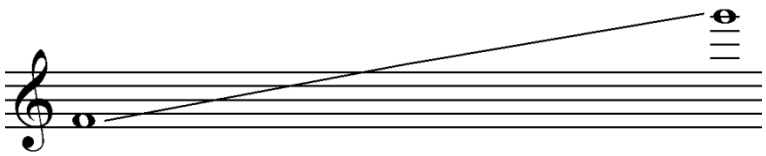


Figura 34: Tessitura original da Suíte *in* A *minor.*

Ao se transcreverem as mesmas notas para o trombone, cujas devidas proporções são observadas e consideradas mediante a definição de Adler (1982), faz-se entender que as notas transcritas na mesma tonalidade da obra original ultrapassam o registro característico do trombone, alcançando as quatro notas de execução arriscada definidas pelo autor (Figuras 35 e 36).

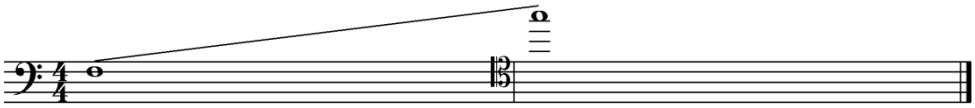


Figura 35: Tessitura do trombone baseada na tessitura original da obra.

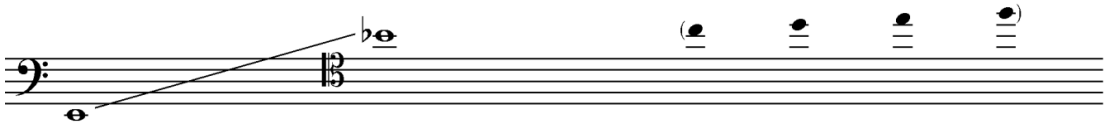


Figura 36: Tessitura do Trombone.

A transcrição para trombone da *Suite in A minor* faz-se importante para a ampliação do repertório barroco para o instrumento por acrescentar aspectos técnicos e performáticos ao repertório do trombone, como improvisação e ornamentação barroca.

4.2. Construindo a *performance* por meio da transcrição

Ao se realizar a transcrição e construir a *performance* de uma obra considera-se necessária a observação dos seguintes pontos:

1) Se a obra é passível de transcrição para o instrumento em questão,
2) Se a escolha da tessitura e tonalidade não virá descaracterizar a obra,
3) Se a transcrição, por exigir em seu processo maior complexidade (prevista, mas não necessariamente realizada na obra original), não perderá a "intenção musical" original,
4) Se a *performance* da obra será realizável ao intérprete,
5) Se o resultado será musicalmente pertinente.

Iniciando pela escolha da tessitura, nota-se que segundo Adler (1982), o trombone tem uma tessitura pré-definida com quatros notas de execução arriscada. Para tornar a transcrição da Suíte no âmbito das notas mais "seguras", propõe-se que ela seja transcrita para o tom de Dó menor. Esta tonalidade possibilita ao trombonista executar as notas dentro do registro proposto pelo autor, propondo ao intérprete uma *performance* segura.

As soluções técnicas e melódicas empregadas na Suíte estão compreendidas nas exigências técnicas que o intérprete precisa dominar ao longo de seus estudos de trombone para poder executá-las. As notas arriscadas, citadas por Adler (1982), não foram relacionadas nesta transcrição, de modo que a execução da Suíte não está circunscrita somente a músicos profissionais, podendo ser executada por estudantes de níveis intermediário e avançado e, desta maneira, também fazer parte do repertório de estudo do instrumento.

Os sete movimentos existentes na Suíte compreendem:

1. Ouverture,

2. Les Plaisirs,

3. Air à l'Italien,

4. Menuet,

5. Réjouissance,

6. Passepied,

7. Polonaise.

Cada um possui particularidades técnico-musicais distintas. Considerando tal questão interpretativa para o processo de construção da *performance* destacam-se os meios técnico-trombonísticos que viabilizaram ao intérprete construir e desenvolver a virtuosidade instrumental e compreensão da *performance*, assim como da multiplicidade de elementos técnicos que o intérprete precisará aplicar durante a execução da obra.

Para a iniciação do processo de estudos é necessário abordar alguns aspectos pertinentes à transcrição para o trombone como: respiração, embocadura e técnica trombonística, fundamentais para a *performance* da Suíte *in A minor*.

4.2.1. Respiração

A respiração é um fundamento básico e essencial para todo e qualquer instrumento de sopro. Nancy Zi escreve sobre a respiração:

> "Respirar é um ato instintivo, o que não significa que respiremos bem instintivamente. É sempre possível aperfeiçoar a respiração" (ZI, 1997 p. 167).

Muitos são os artigos escritos sobre respiração, sendo este um tema que gera muitas discussões e pontos de vista diversos. Não é intuito deste estudo se aprofundar sobre o tema, mais sim elucidar todos os recursos da respiração para o aprimoramento da *performance* nesta obra.

Muitos instrumentistas como Arnold Jacobs (ca. 1960), tubista aposentado da Orquestra Sinfônica de Chicago, Edward Kleinhammer (1963), trombonista baixo aposentado da Orquestra Sinfônica de Chicago e Ralph Sauer (1977), primeiro trombone aposentado da Orquestra Filarmônica de Los Angeles, referem-se ao assunto respiração como fator primordial que norteia trombonistas desde a fase inicial de estudos até a sua profissionalização.

Jackson (1991, p. 14) inicia sua discussão dizendo que o pré-requisito inegável para uma respiração adequada é a postura.

A postura também está em discussão no estudo de Lyon (1976, p. 16), que coloca os três erros mais incidentes e os bons exercícios para uma postura correta.

Sendo a respiração um processo necessário para os instrumentistas de sopro, nota-se que a postura correta é essencial para o bom desenvolvimento da respiração. Lyon (1976, p. 16-17), ainda propõe exercícios para o desenvolvimento do controle dos músculos usados na respiração, sendo estes assim descritos:

1) Inspirar rapidamente e profundamente através do nariz; expirar rapidamente e totalmente através da boca, sucessivamente, por três vezes.

2) Inspirar lentamente através de pequena abertura da sua boca (deve tomar de 25 a 30 segundos para completar a primeira e estender até 60 segundos). Observação: Tenha certeza de que a garganta ficará aberta, sendo a pequena abertura somente na boca. Nota: não “sugar” o ar; leve-o a expandir completamente os músculos que controlam o diafragma.

3) Três rápidas e profundas respirações, o inverso do #1 - expirar e inspirar.

4) Expirar lentamente através de pequena abertura na boca (25 - 6 seg.). (Isto é bom para checar a firmeza da expiração lenta, colocando a palma da mão diretamente na frente e próximo à boca). Ver nota de aviso em #2. Nota: Pare 2 & 4 quando sua respiração vai e vem em empurrões.

5) #1 novamente.

6) Inspirar rapidamente através do nariz e segurar a respiração. Enquanto segura, abra a boca e veja o palato mole e a língua reta (como um grande bocejo). Segure de 25-60 segundos como anteriormente. Depois expire. Nota: os músculos abaixo do peito não devem ser tensionados. Certifique-se de que o ar é mantido completamente pelos músculos abaixo do peito, não fechando a garganta. (Se necessitar de mais oxigênio, faça o #3 novamente antes de seguir).

7) Inspire lentamente através do nariz, levante a mão para cima e para os lados, mas não levante os ombros; mantenha as palmas das mãos voltadas uma para outra no topo; continue inspirando até esticar o corpo (ainda não levante os ombros); leve as mãos até o chão, dobrando a cintura para frente, simultaneamente, expirando vigorosamente.

8) Inspire lentamente com as mãos para cima como em #7; continue com o corpo esticado: traga as mãos para os ombros (ainda inspirando) e baixe os ombros; expire rapidamente através da boca com as mãos nos ombros. Jogue os braços para frente, inspirando muito rápido e vigorosamente, ao mesmo tempo, através da boca; traga seus braços para traz dos ombros e depois expire rapidamente. (Certifique-se de alongar as costas com a segunda respiração). (Relembre: ambas as expirações são realizadas com as mãos sobre os ombros).

9) Fique de costas a um passo da parede. Inspire lentamente através da boca, levante seus braços para frente ao nível dos ombros, com as palmas das mãos voltadas uma para a outra. Em seguida, traga seus braços estendidos ao nível do ombro para o lado e volta para a parede, tocando-a com a parte de trás dos dedos. Expire rapidamente com as mãos na parede. (Certifique-se de que o peito

está estendido). (Não permita que as mãos se movam para baixo e para cima do nível do ombro neste exercício)

Friedman (1973, p. 3) relata que não há um "sistema" especial para respiração, mas sim uma maneira favorita para realizá-lo.

> Eu prefiro manter os músculos abdominais relaxados e firmes (não tensos) para tocar muito sonoro de modo a ter uma base sólida pela qual o ar é empurrado para cima. A coisa mais importante neste conceito não é ter nenhuma percepção de atividades entre o diafragma e a embocadura, somente uma passagem através do qual o ar viaja. Lembre de que a embocadura é a ÚNICA coisa que controla o ar, uma vez que é empurrado a partir do diafragma. (tradução nossa) (FRIEDMAN 1973, p. 3)

O trombonista Ralph Sauer (1977, p.3) menciona que seu sistema de respiração é baseado nos métodos desenvolvidos pela escola de canto Bel Canto. Se o objetivo é tocar com um som de canto, que sistema melhor poderia ser encontrado?[17]

4.2.2. Embocadura

"A formação da embocadura pode ser descrita de muitas formas, a colocação correta do bocal numa embocadura bem-formada é de dois-terços de sua área no lábio superior e um terço no inferior" (FONSECA, 2008 p. 84).

A embocadura é um dos temas técnicos mais discutidos entre os instrumentistas de metal. A busca pela embocadura "perfeita" é incessante, a construção sólida e correta pode acrescentar e viabilizar possibilidades de interpretação, cujo resultado é satisfatório.

Quanto à colocação do bocal pode-se dizer que as medidas citadas por Fonseca (2008) são para os bocais colocados no centro da boca, supondo que a arcada dentária do músico seja correta. A preocupação de como iniciar a formação da embocadura, envolve fatores importantes para compreender o processo interno da boca de cada músico.

[17] Tradução nossa

A arcada dentária é o ponto crucial para se obter um posicionamento correto do bocal, pois qualquer desvio ocorrente na arcada, sendo ele acidental ou genético, influenciará na postura bucal, tornando a colocação do bocal desconfortável.

O termo embocadura "perfeita", é de fato dúbio, porque não é possível aferir que a embocadura bem sucedida seja apenas a posição do bocal na proporção de dois terços na parte superior ou a um terço na parte inferior dos lábios. Ao se iniciar a formação de embocadura observam-se os seguintes fatores:

1. Coluna de ar,
2. Tamanho dos lábios, o que ocasionaria algumas mudanças na proporção labial,
3. Arcada dentária.

Instrumentistas de metal, ao serem iniciados na formação de embocadura, cometem alguns erros que se não corrigidos rapidamente podem se alongar por toda a sua carreira, dificultando a execução de algumas obras. Os erros mais evidentes seriam, a princípio, o uso da bochecha para a emissão das notas, mais necessariamente na dinâmica *f*, para a obtenção de maior volume sonoro.

4.3. Passo a passo técnico

Para que se construa uma *performance* musical sólida, a base de uma boa técnica instrumental faz-se essencial no início da aprendizagem do instrumento, em que integrar fatores teóricos e práticos é de suma importância:

> Ao se pensar em integrar teoria e prática, é necessário considerar o fato de que a *performance* instrumental envolve múltiplos aspectos, ou interfaces, e que sua realização requer a interligação de várias áreas desconhecimento, em intensa conexão interdisciplinar (PAULA, BORGES, 2004, p. 31).

Por ser uma obra um pouco extensa, o preparo físico e mental deve ser desenvolvido de forma gradativa, para que se possa chegar a uma *performance* de qualidade Como citado por Cerqueira (2010, p.53).

> ***Performance***
> É o produto final do trabalho. Como esta teoria utiliza um conceito diferente para este termo, é preciso reforçar que aqui a *performance* é entendida como o ato momentâneo da apresentação musical, enquanto a execução refere-se à segunda etapa do estudo, envolvendo desde o aprimoramento do repertório até a apresentação pública (que contém a *performance*). Chaffin, Imreh e Crawford (2002, p.167) reforçam a complexidade da realização performática, que requer o controle de todos os aspectos musicais preparados, classificados, segundo os autores em básicos (digitações, estruturas musicais, forma) e interpretativos (dinâmicas, tipos de toque, tempo, fraseados).

Estudos sobre como construir a *performance* dos movimentos serão abordados como o passo a passo técnico, cujo intuito é auxiliar o intérprete a solucionar algumas questões técnicas, trabalhando esses processos de maneira muito específicas e minuciosas. Materiais técnico-trombonísticos serão utilizados para melhor elucidar esta transcrição.

4.3.1. Construindo a *Ouverture*

Neste processo de construção, foi necessária uma visão geral de toda a *Ouverture*, e de como resolver questões interpretativas que venham ocorrer durante a execução como a ansiedade, que pode influenciar tanto positiva quanto negativamente na *performance* musical (SINICO, WINTER, 2012, p. 41).

Para que se possa reduzir a ansiedade da *performance,* foram levados em conta os seguintes aspectos:

4.3.1.1. Desmembramento rítmico

Ao transcrever a *Ouverture,* observou-se que seria possível desmembrar ritmos a fim de fazer com que o cérebro captasse melhor as informações musicais a ele enviadas (Figura 37).

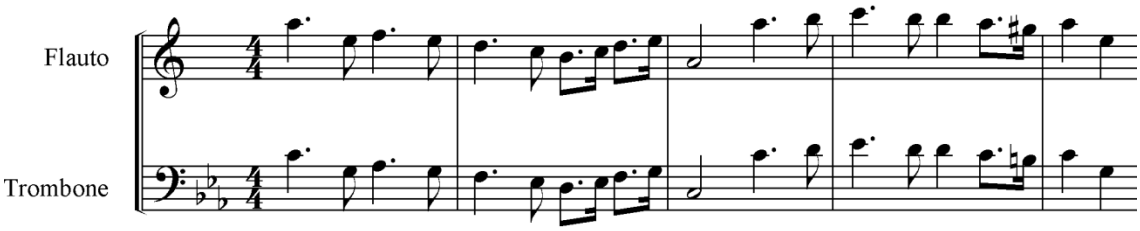


Figura 37: Melodia com o ritmo original.

Com o desmembramento da melodia é possível fazer com que o cérebro assimile melhor as informações, diminuindo a ansiedade performática, transformando por meio do *buzzing*[18] a melodia em um exercício de aquecimento e, assim, ser facilmente entoado no bocal (Figura 38).

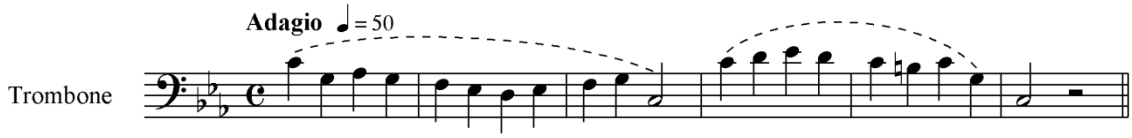


Figura 38: Melodia desmembrada.

Esse exercício pode ser iniciado uma 8ª abaixo até atingir a altura desejada pela transcrição. Segundo Charles Vernon, trombonista baixo da Orquestra Sinfônica de Chicago:

> O *buzzing* no bocal é uma parte muito importante do tocar o trombone, ou algum outro instrumento de metal. Permite produzir música com os lábios (cantando com os lábios como se eles fossem cordas vocais) sem ter que lidar com nenhum problema técnico associado com o próprio trombone. Depois de praticar com o bocal o suficiente para que o *buzzing* saia razoavelmente fácil, é importante que você gaste a maior parte do seu tempo fazendo *buzzing* com as músicas atuais - Bordogni (ROCHUT, 1928).

[18]Efeito sonoro emitido pelo bocal quando se toca sem o instrumento.

> Para começar a prática com o bocal, *buzz* primeiro na região média, e estenda em ambas as direções. Realize os exercícios nos registros agudo e grave de maneira livre e fácil como no registro médio. Lembre que o *buzzing* é uma ressonância como a voz humana. Não force os lábios para o *buzz* também nos agudos ou no forte, controle o *buzz* com a velocidade do ar. Sempre se esforce ao máximo por um som de *buzz* livre, focado, centrado em todos os registros. O *vibrato* labial ajuda a focar o som. Assim que o bocal é colocado no instrumento, a resistência do *buzz* mudará. Isto não é uma grande preocupação e certamente o suficiente para não fazer *buzz* no bocal. Lembre – a abordagem que é importante (VERNON, 2009, p. 6).

Peter Ellefeson também cita o *buzzing* como um dos exercícios iniciais para *performance*:

> Para restabelecer a conexão entre o cérebro e a embocadura e para ajudar a eliminar "o medo da primeira nota", lembre-se de zumbir como se os seus lábios fossem cordas vocais. Cante uma música com sua boca! Faça deste o primeiro exemplo de melodia memorizada ou o seguinte conjunto de exercícios feitos por Arnold Jacobs.
> Melodias memorizadas de A a Z
> - America, Battle Hymn of the Republic, *Carmen,* Deck the Halls, Eine Kleine Nachtmusik, For He's a Jolly Good Fellow etc. (ELLEFESON, 2004, p. 1).

O *buzzing* dará, inicialmente, o suporte necessário para que o intérprete comece a construir, de forma sólida, sua *performance*. No entanto, a ânsia pela *performance* desejada e por resultados positivos, de maneira imediata, não pode estar à frente das habilidades técnicas necessárias.

Após a primeira etapa de construção atingida, em que ocorre o desmembramento da melodia e sua execução por meio do *buzzing*, o processo de reconhecimento da obra se inicia.

Sobre o trinado[19] (*tr*) (Figura 39).

[19]Segundo França (2000, p. 84-85), consiste em acrescentar à nota real da melodia uma nota que lhe seja imediatamente superior ou inferior, num intervalo de 2ª. Aparentemente simples, a realização dos trilos tem, entretanto, complicações de ordem técnica, difícil de se sujeitar a uma regra fixa.

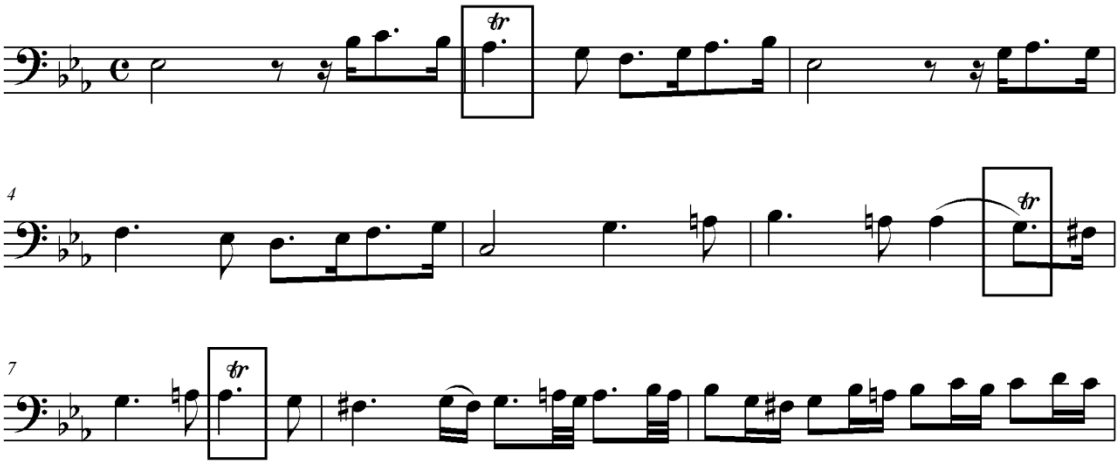


Figura 39: Trinados

4.3.1.2. Trinado

Segundo França (2000), os sinais de triplo foram sempre muito variáveis, e que poderia ser iniciado com a nota que está sobreposta a abreviatura *tr* ou ~~ e alternar com a nota imediatamente anterior (a) (Figura 40).

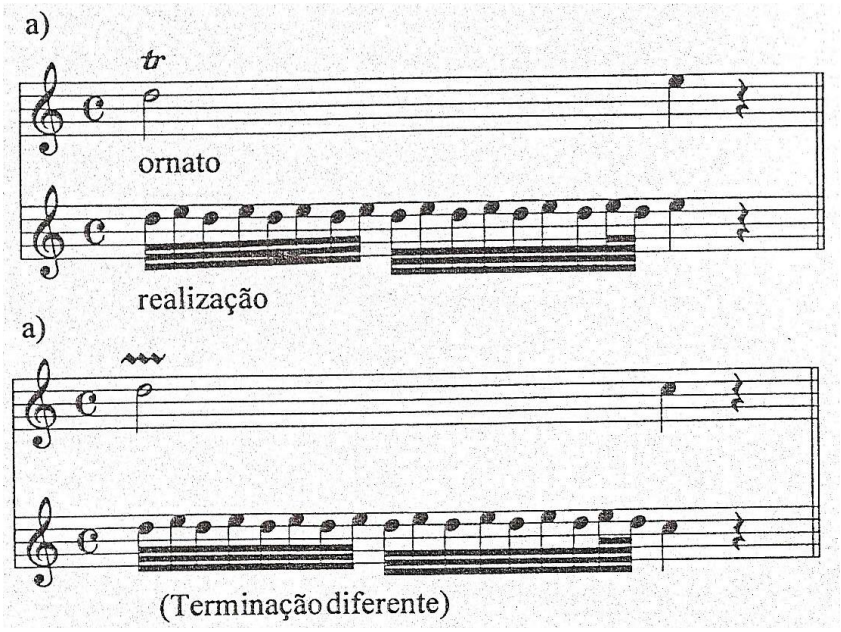


Figura 40: Trinado superior

A autora também cita que “o trilo pode começar com a nota superior à nota real se indicar uma pequena nota em forma de *apogiatura* (b)” (Figura 41).

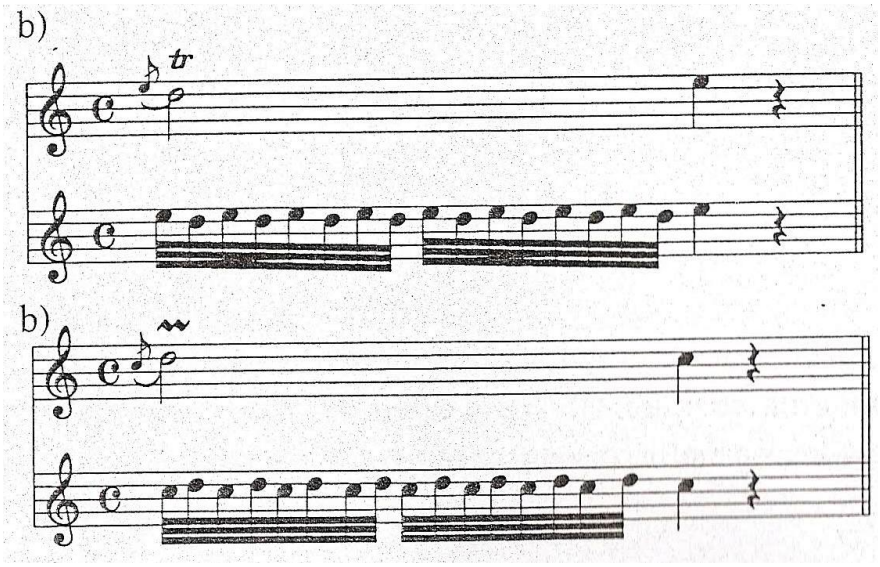


Figura 41: Trinado superior com *appogiatura*

Neste terceiro exemplo é descrito que “o trilo pode iniciar com a nota inferior, caso igualmente indicar a pequena nota ou a *apogiatura* (c)” (Figura 42).

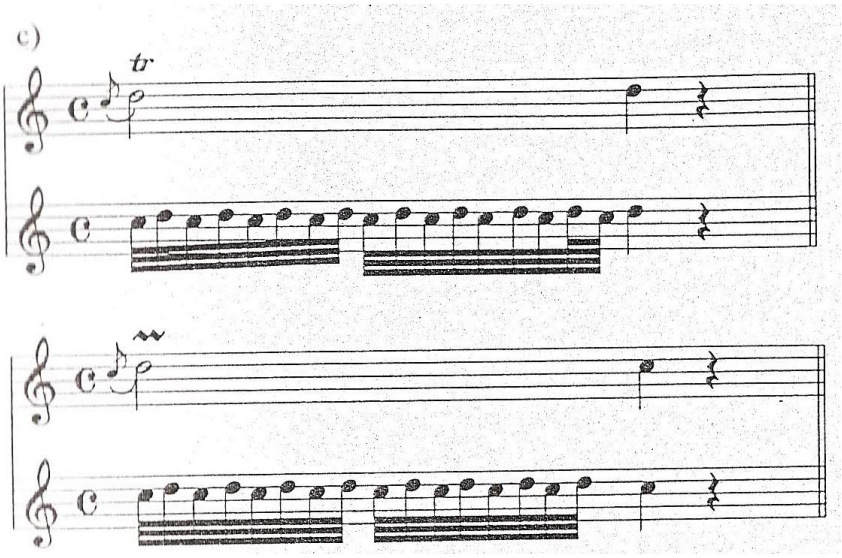


Figura 42: Trinado inferior com *appogiatura*

A terminação do trilo também está sujeita a algumas variantes, como observado nos exemplos (d) e (e) (Figura 43).

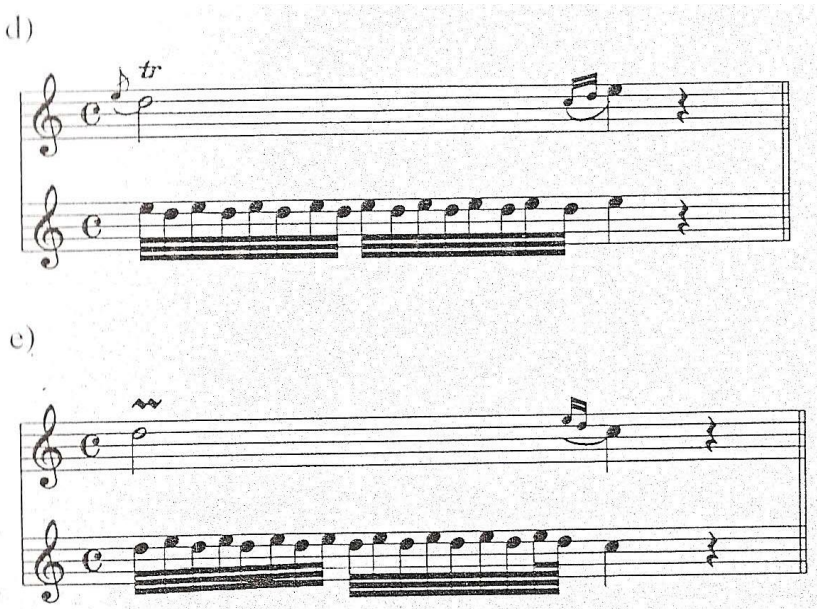


Figura 43: Trinados com variações de terminação

Sobre o trinado, Fonseca (2008) descreve:

> Os exemplos e a necessidade de execução desta técnica são em número reduzido na literatura musical para o trombone. [...] sua correta execução (e com estilo) requer uma embocadura bem formada, livre de tensões na faringe, língua e palato. O ar flui livre sobre os lábios e os músculos da embocadura devem ser ágeis. O desenvolvimento desse ornamento musical pode levar muito tempo, mas vale o investimento por conta do seu valor técnico. [...] Em execução solo, o trinado, normalmente, terminará com um *gruppetto* ou *mordente*. [...] O trinado (toca-se na mesma posição do êmbolo) é limitado no trombone, pois só ocorre em intervalos de tom-inteiro ou mais. Extrema paciência é exigida para se desenvolver um bom trinado [...] (FONSECA, 2008, p. 106-107).

4.3.1.3. Trinado no barroco

Segundo Ritchie e Stauffer (1992, p. 319):

> **Trinado** (Francês: *Cadence, Tremblement, Pincérenversé;* Alemão: *Triller;* Italiano: *Groppo, Trillo,* Inglês: *Shake, Trill*)
> [...] definido por uma alternância entre a nota principal e sua próxima nota superior. A alternância é geralmente curta, envolvendo um número limitado de "tremolo" [...] podendo ser rápido ou lento, estrito ou livre, dependendo do contexto musical (Figura 44).

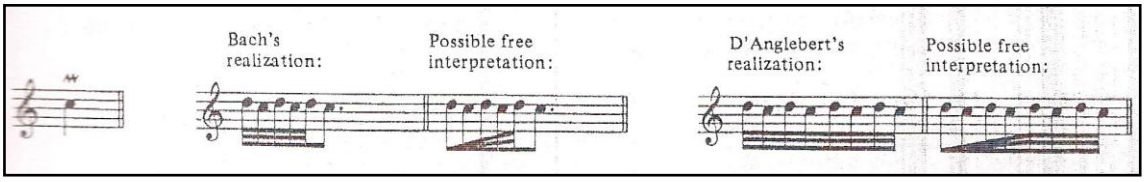


Figura 44: O trinado e as realizações de *Bach* e *D'Anglebert*

Outros exemplos de trinado no Barroco (Figura 45).

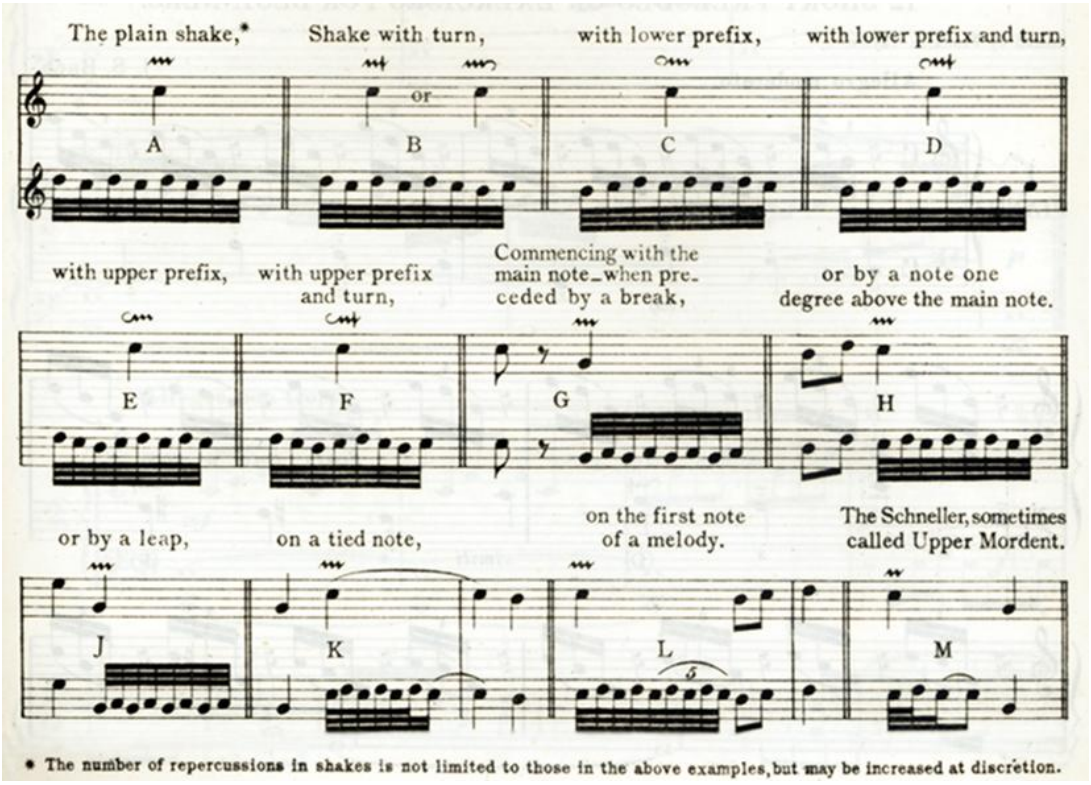


Figura 45: Exemplos de trinados barrocos

Como a execução do trinado consiste em acrescentar uma nota superior ou inferior à nota real da melodia, num intervalo de 2ª (FRANÇA, 2000, p. 84), ornamento este que no trombone de vara possui uma execução muito peculiar, pois possibilita a execução de forma labial.

4.3.1.4. Trinado labial

Como o trinado "ocorre em intervalos de tom-inteiro ou mais" (FONSECA, 2008, p. 107), o intérprete terá que ter em mente bons exercícios de preparação de trinado (Figura 46-48).

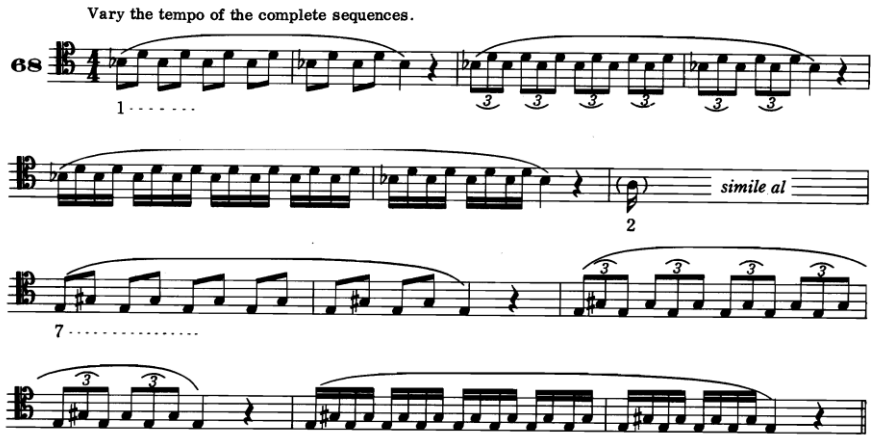


Figura 46: Exercício de trinado em terças de Robert Marsteller (1966, p.59)

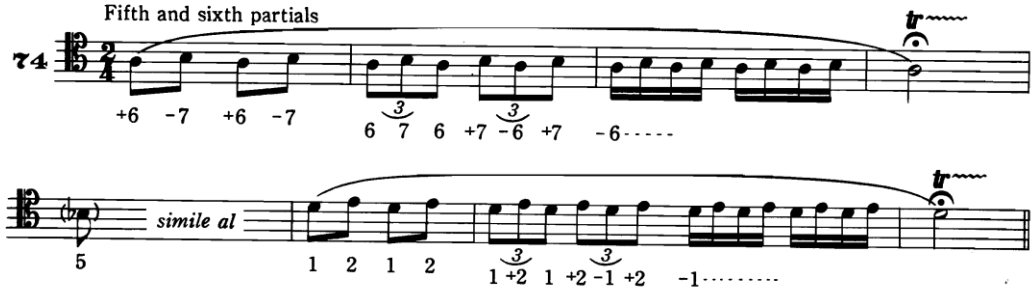


Figura 47: Exercício de trinado em tons-inteiros de Robert Marsteller (1966, p.61)

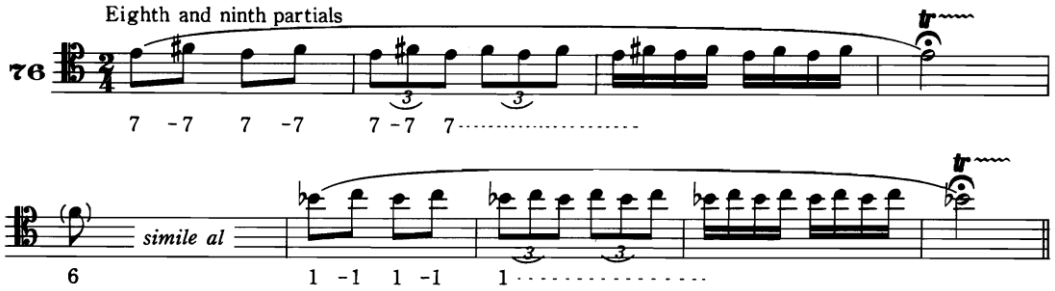


Figura 48: Exercício de trinado na mesma posição da vara de Robert Marsteller (1966, p.62)

Para a segunda parte da *Ouverture*, será colocado em prática um recurso que será padrão para todos os movimentos da Suíte, a execução de trechos em andamento mais lento do que o desejado [...] e, assim, aprimorar as habilidades motoras por meio da observação crítica e atenta (CERQUEIRA, 2010, p. 55). Sendo esta parte da *Ouverture* ritmicamente mais rápida, o intérprete pode ser tomado pela ansiedade, que o levaria a execuções enganosas sobre o ritmo escrito na partitura (Figura 49).

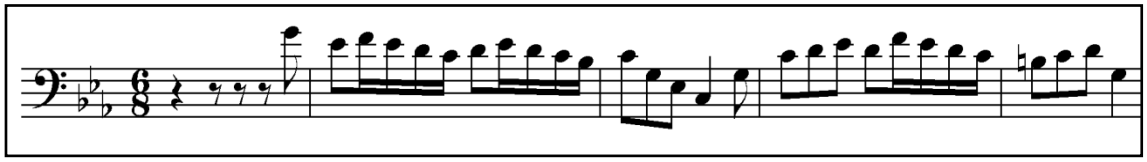


Figura 49: Tema da segunda parte da *Ouverture.*

A memorização poderia ser mais demorada, porque qualquer vício adquirido com a má leitura rítmica tornaria os movimentos da vara do trombone errôneos e prejudiciais. Para orientar o intérprete nessas execuções, será transcrita a parte do solista como mostrado na Figura 50.

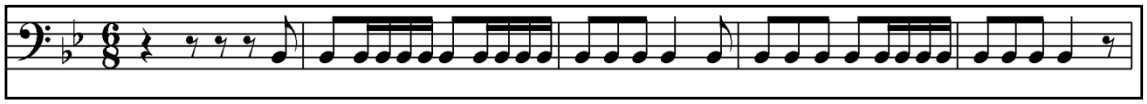


Figura 50: Exercício de articulação.

Dessa forma, pode-se fixar o ritmo na memória de maneira correta, sem vícios, podendo também transpor as notas para outras posições da vara, de

modo que o estudo de articulação das notas comece a ser processado e exercitado pelo intérprete gradativamente utilizando todos os estilos num mesmo exercício (Figura 51).

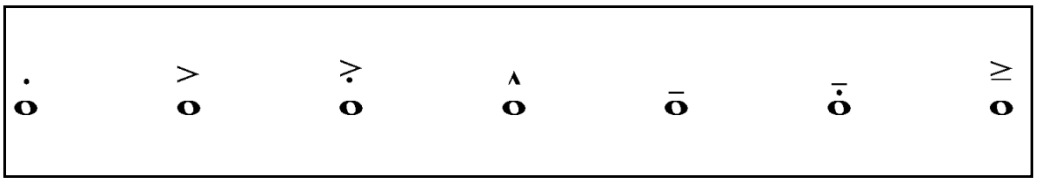


Figura 51: Estilos de articulação.

Após esta etapa de [...] aprimoramento das habilidades motoras [...], Cerqueira (2010, p. 55), por meio do estudo de articulação, propôs que o intérprete poderá executar a segunda parte da *Ouverture* escrita em 6/8 com segurança. A reexposição da primeira parte da *Ouverture* acontece com algumas variações rítmicas e melódicas (Figura 52).

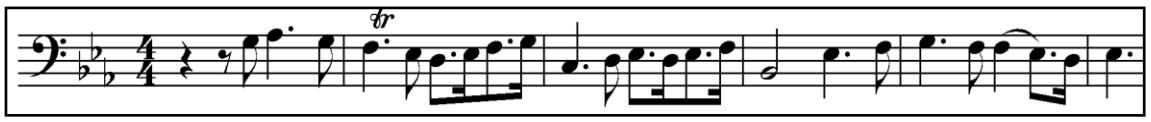


Figura 52: Tema da primeira parte variado.

O intérprete, familiarizado com a primeira parte da *Ouverture*, não terá muita dificuldade para executar os ritmos e ornamentos ocorrentes, podendo ser a *Ouverture* tocada na íntegra.

4.3.2. Construindo o *Les Plaisirs*

Este é o segundo movimento da Suíte, e está dividido em duas partes, *Les Plaisirs I* e *Les Plaisirs II*, sendo o primeiro sem a presença do solista (Figura 53).

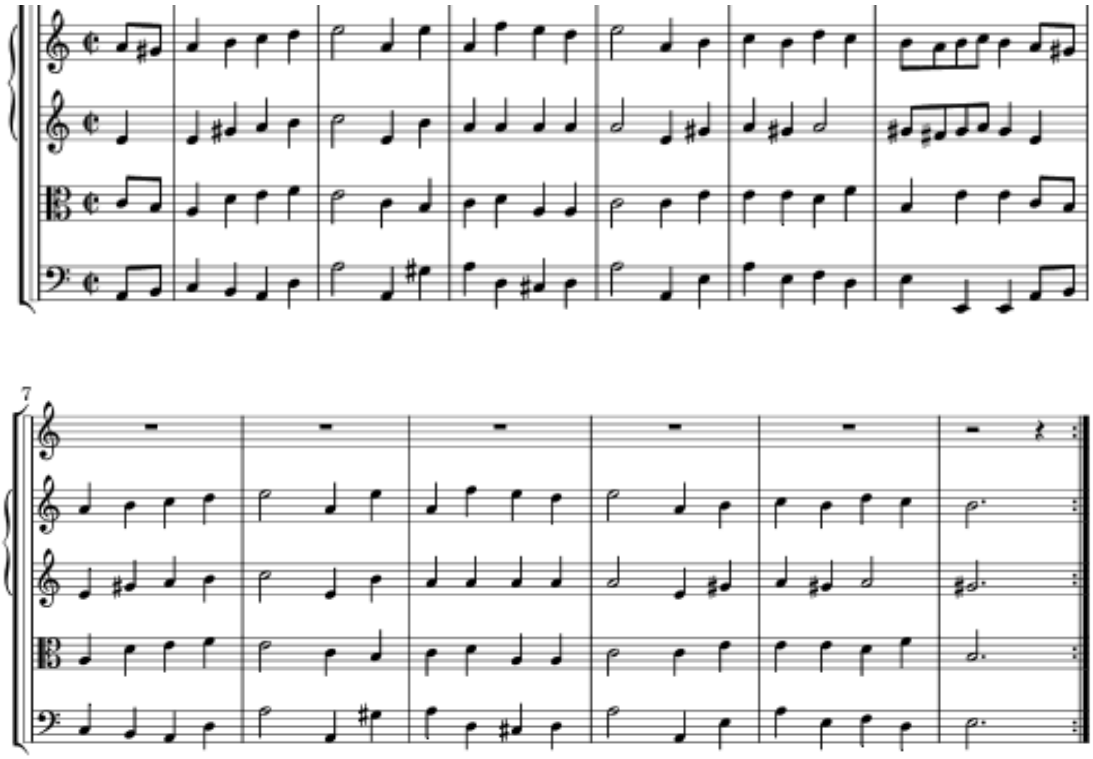


Figura 53: *Les Plaisirs I.*

O *Les Plaisirs II* é executado apenas pelo solista e o cembalo (Figura 54).

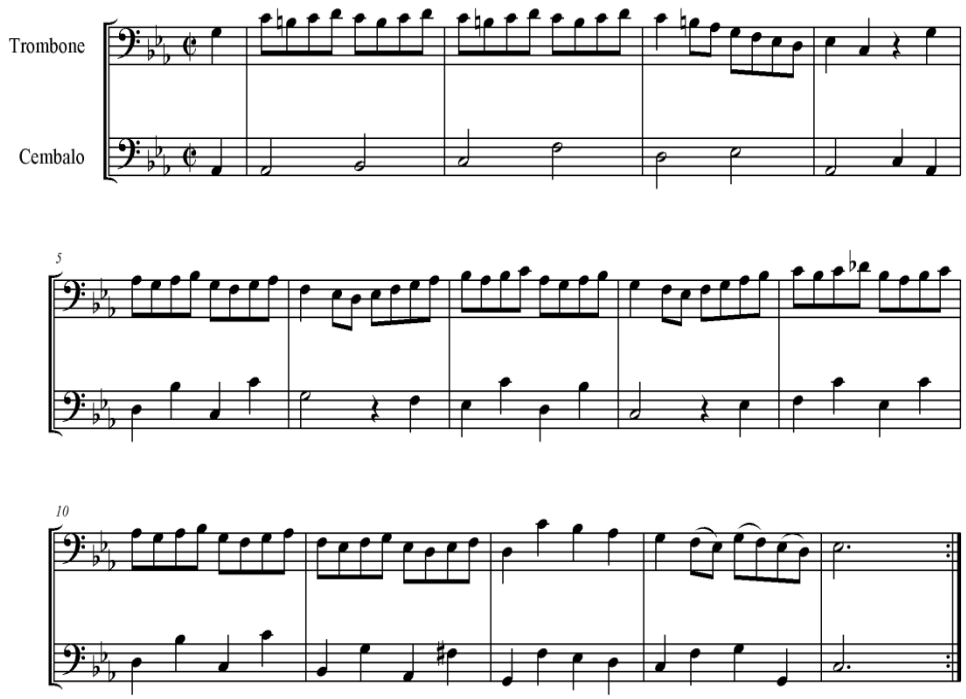


Figura 54: *Les Plaisirs II.*

Este mesmo desenho rítmico foi encontrado na forma inversa no exercício nº 15 do método *The Remington Warm-Up Studies* (Figura 55).

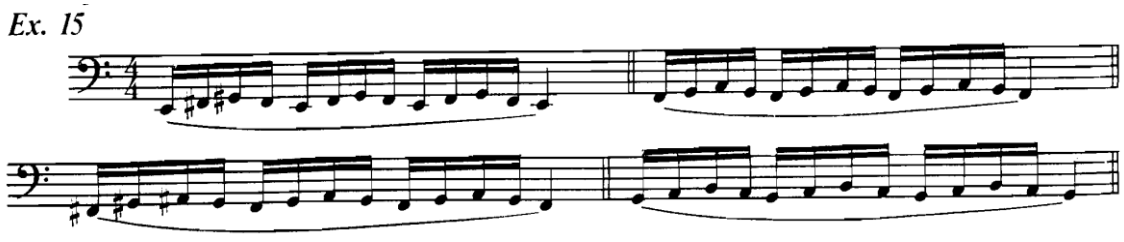


Figura 55: Exercícios técnicos.

Remington cita sobre este exercício:

> Articule suavemente e depois articule T nas três notas diatônicas da escala. Novamente, comece na sétima posição *Mi*, toque até completar a oitava ou cromaticamente, ou como em variação do exercício, mantendo em padrão diatônico. Isto treina o intérprete a

> manter uma cavidade oral e usar um golpe de língua curto e leve com apenas uma respiração convencional. Com isso ocorrerá uma maior facilidade de produção e de fluxo ou continuidade da produção de som e controle ao longo das oitavas (HUNSBERGER, 1980, p. 113).

Para construir e executar este movimento deve-se transcrever a linha melódica do solista em forma de exercício, seguindo o exemplo de Remington (1980, p. 113) (Figura 56).

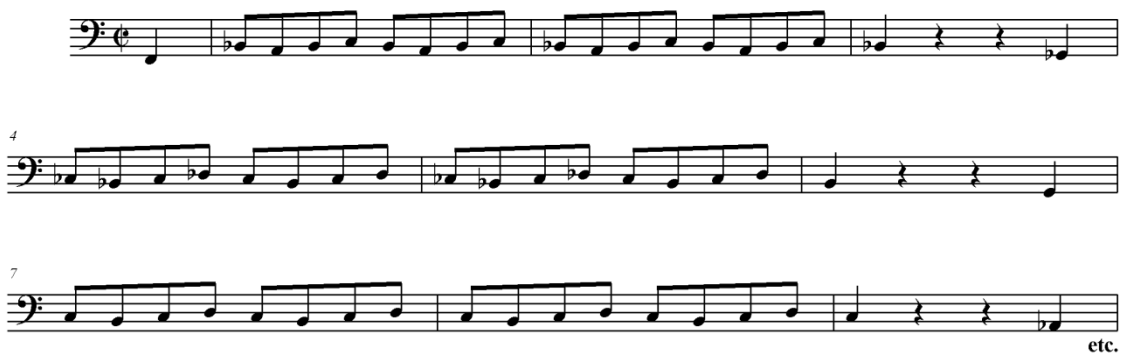


Figura 56: Exercício baseado no ritmo do *Les Plaisirs II.*

Novamente o intérprete, por meio da prática repetitiva do exercício, terá [...] "um enfoque melhor direcionado da concentração devido ao menor fluxo de informações" (CERQUEIRA, 2010, p. 8).

4.3.3. Construindo a *Air à l'Italien*

A característica da primeira parte deste movimento propicia uma expressiva linha melódica (Figura 57).

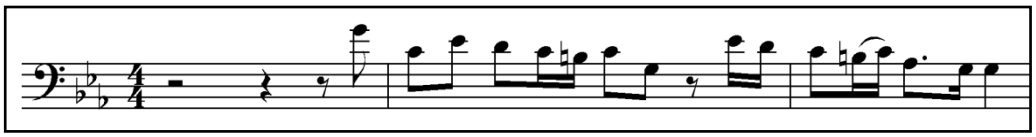


Figura 57: Escrita original.

Foi proposto o estudo da ária em *cantábile*e e para isso se deve dispor de alguns exercícios ou estudos para que se possam praticar essas passagens, sendo possível introduzir também os exercícios de vocalise de Marco Bordogni[20], transcritos para trombone por Rochut (1928)[21] (Figura 58).

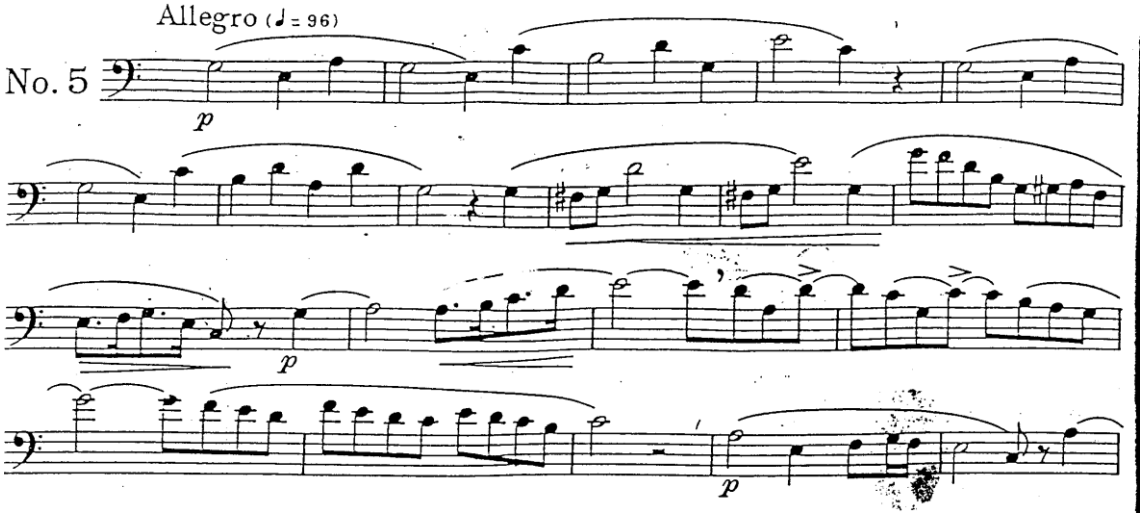


Figura 58: Trecho do exercício nº 5 do método de estudos melódicos de Rochut (1928).

O *Allegro* deste movimento poderia ser considerado "o mais valioso para o desenvolvimento da flexibilidade e controle da embocadura" (BOWMAN, 2002, p. 138) (Figura 59).

[20]Tenor operístico italiano. Publicou um método de canto e várias coleções de exercícios (FORBES, 2013).
[21]Foi o principal trombone da Orquestra Sinfônica de Boston (KIMBALL, 2013).

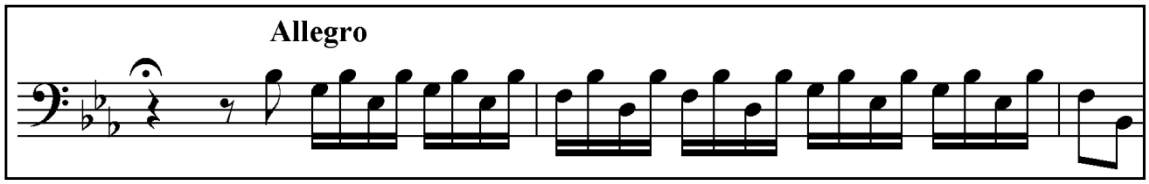


Figura 59: *Allegro* da *Air l'Italien.*

No Método Completo para Trombone e Euphonium do Arban, foram encontrados exercícios semelhantes para complementar esta prática (Figura 60).

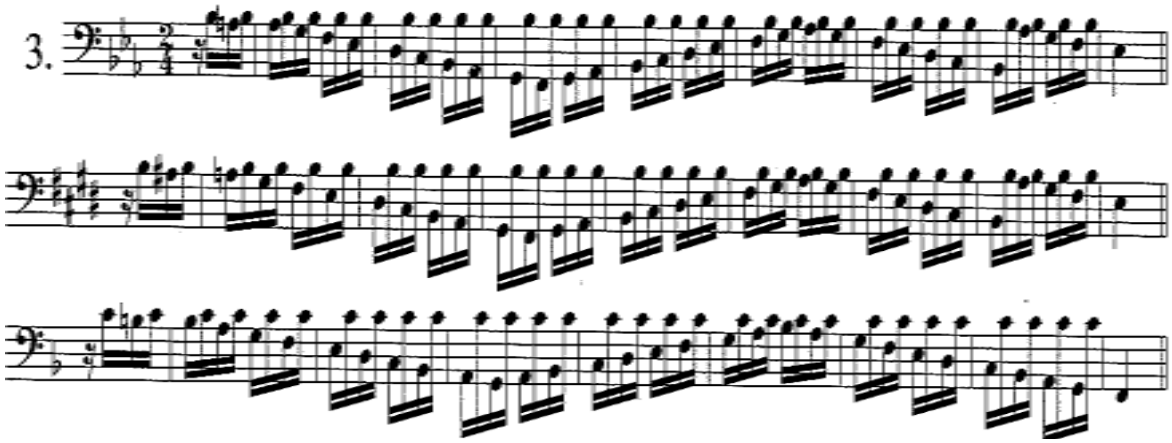


Figura 60: Exercício de intervalo.

Uma observação de Bowman sobre os estudos de intervalo:

> [...] Trabalhe para exatidão e qualidade do som antes de aumentar a velocidade em cada exercício. Todos os exercícios devem ser tocados com diferentes articulações incluindo ligaduras em duas notas e ligadura em todo exercício. Depois de todas as linhas dominadas em um exercício específico, uma boa maneira de avaliar é tocar rodas as tonalidades em sustenidos em um dia e todas em bemois em outro (ALESSI; BOWMAN, 2002, p. 138).

Concluiu-se que os exercícios de intervalos para os instrumentistas de metal requerem mais atenção, pois pode ocorrer a perda da flexibilidade e do controle da embocadura se executados erroneamente.

4.3.4. Construindo o *Menuet*

Como no *Les Plaisirs,* o minueto também é dividido em duas partes, sendo um dos movimentos mais simples da Suíte. O *Menuet II* traz o solista executando uma variação da linha melódica do primeiro violino (Figura 61).

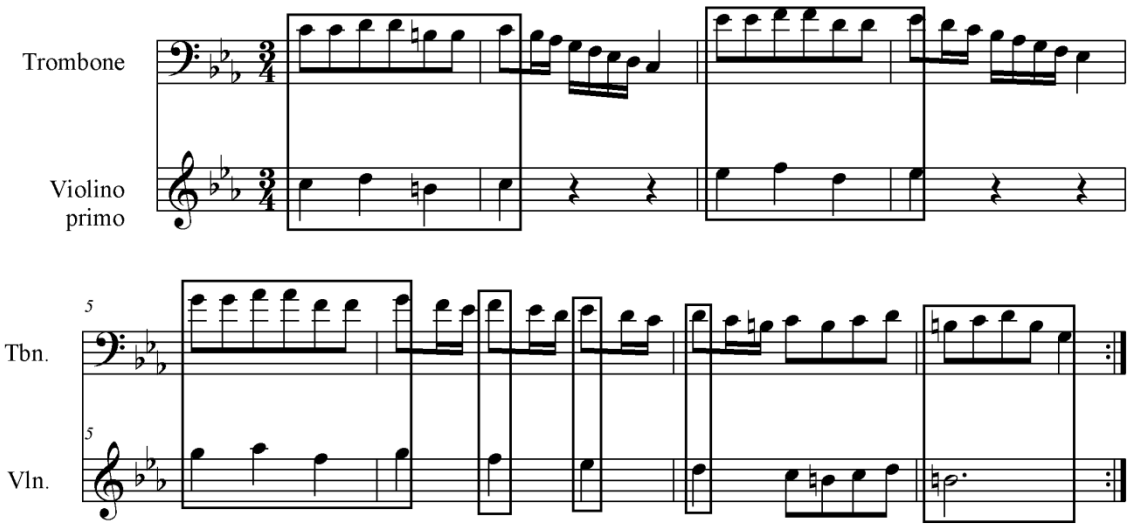


Figura 61: *Menuet II.*

O intérprete, neste caso, não terá muitas dificuldades técnicas, pois será auxiliado pela melodia do violino em boa parte do minueto. Entretanto, a variação segundo Cerqueira (2010, p. 55) seria a "modificação de elementos musicais do trecho estudado, sendo aplicada para aquisição de novas habilidades motoras, tendo em vista a compreensão musical da peça estudada". Desse modo, este minueto servirá de exemplo para estudos

posteriores de outros movimentos ou que o intérprete venha a desenvolver para aprimorar a sua técnica trombonística.

4.3.5. Construindo a *Réjouissance*

Este movimento exigirá maior atenção do intérprete. Sendo o mais rápido da Suíte, todas as informações técnicas devem ser aplicadas como:

- Fragmentar trechos,
- Desmembrar ritmos,
- Estudar lentamente,
- Estudar com o metrônomo,
- Trabalhar o fraseado estudando lentamente e no andamento correto.

Para se manter a fluência musical, optou-se por se "suprimirem" algumas notas para que o intérprete pudesse ter um momento de respiração entre tantas notas semicolcheias (Figura 62).

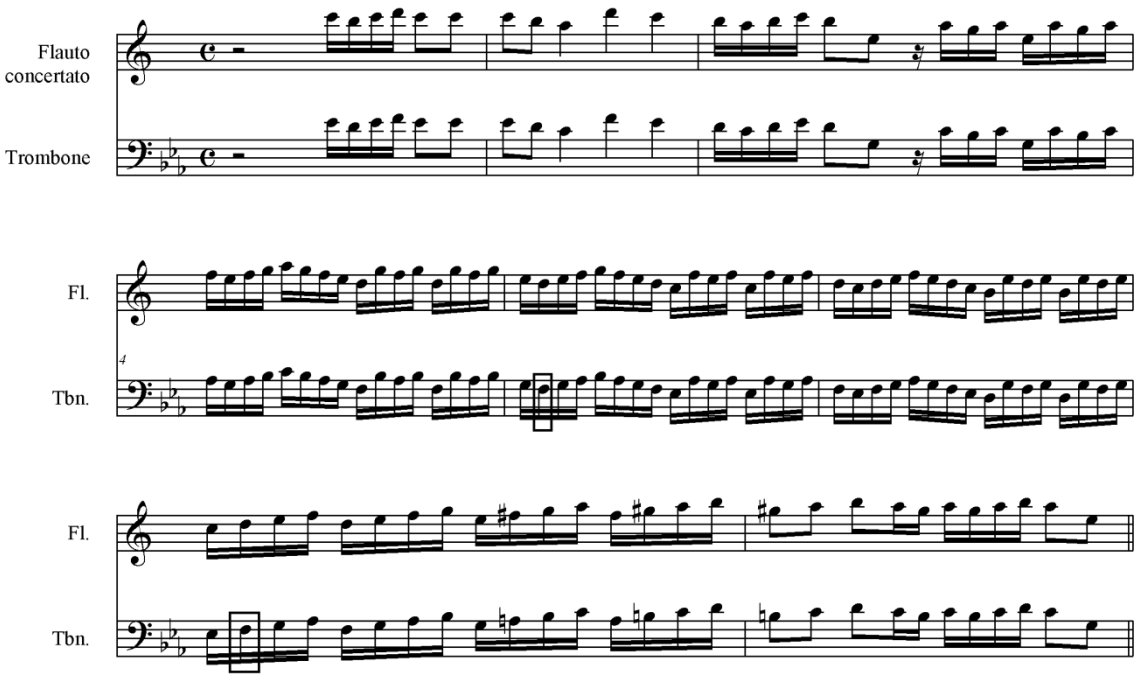


Figura 62: *Réjouissance.*

As notas grifadas para o trombone seriam notas omitidas[22] para o intérprete poder respirar, não correndo o risco de o ar acabar durante a *performance* desse trecho.

Como há diferença entre o tamanho dos instrumentos e a quantidade de ar necessária, para o trombone é fundamental respirar mais vezes do que a flauta em trechos mais extensos e ágeis. Essas omissões de notas ocorrem também em outros momentos desse movimento.

4.3.6. Construindo o *Passepied*

O *Passepied* é outro movimento dividido em duas partes. A primeira parte é executada somente pelas cordas, como ocorre no *Les Plaisirs* I e *Menuet* I. A segunda parte é executada pelo solista e o baixo (Figura 63).

[22] O intérprete pode ter a liberdade de substituir as notas assinaladas para melhorar a execução.

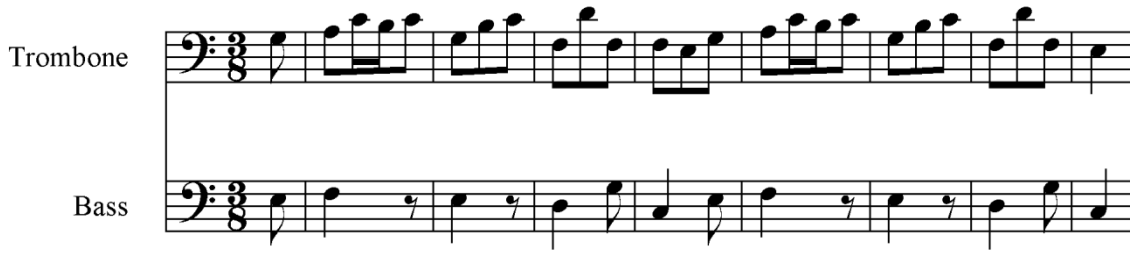


Figura 63: *Passepied.*

Esse movimento não demonstra dificuldade para o intérprete, sendo que os ritmos já foram estudados nos movimentos anteriores. O *Passepied* II é o único entre todos os outros movimentos a ser escrito em tonalidade maior.

4.3.7. Construindo a *Polonaise*

Movimento cujo solista executa variações sobre o tema do violino nas duas últimas sessões da *Polonaise* (Figura 64).

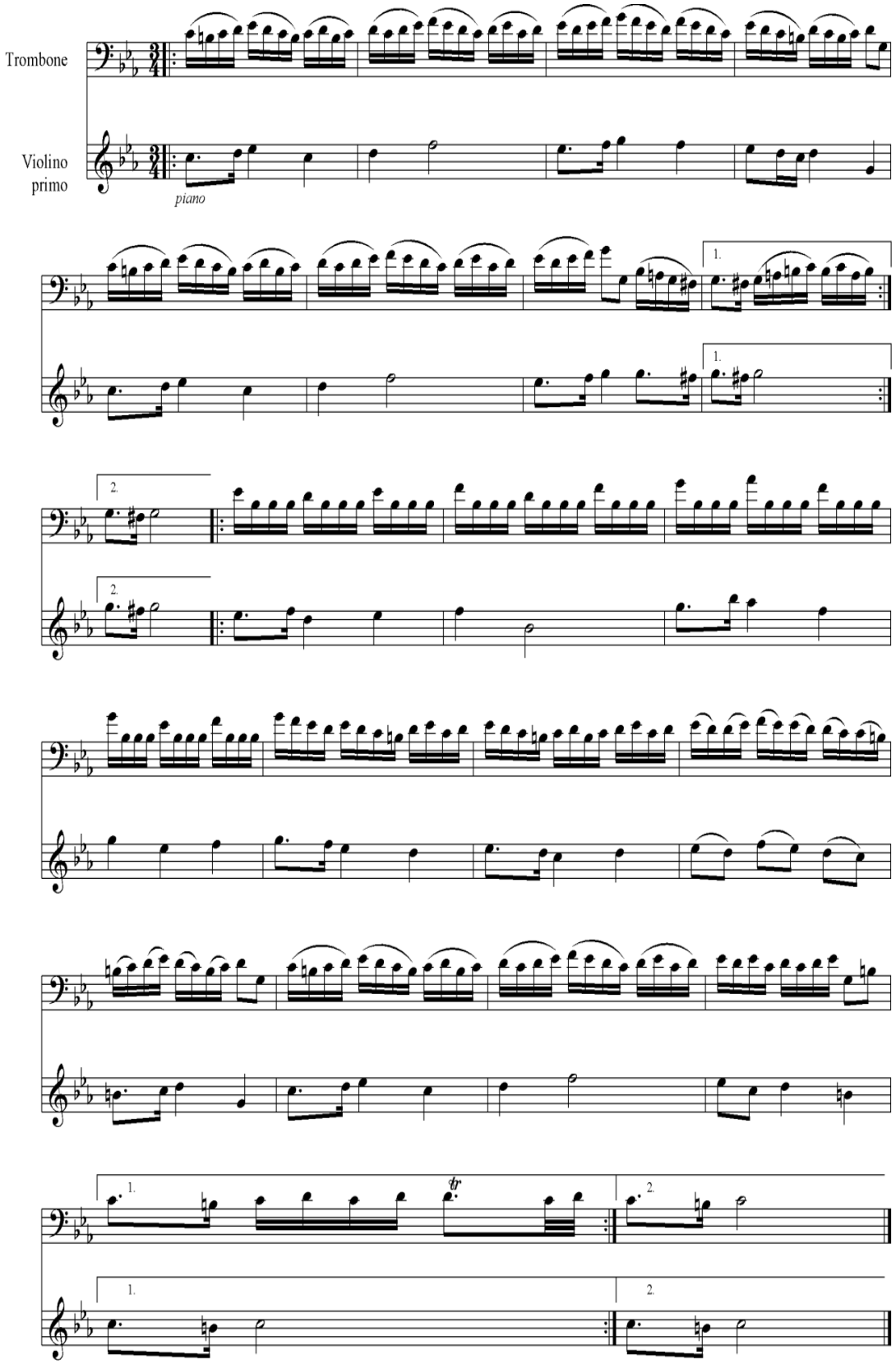


Figura 64: *Polonaise.*

A primeira nota de cada grupo de semicolcheias da variação do solista coincide com as notas que compõem o tema, que se encontra no primeiro violino. O intérprete pode executar em andamento mais lento apenas as notas que compõe o tema, mas mantendo a movimentação (por mímica) da vara para sincronizar com o andamento no qual o movimento será executado.

2. Conclusões

Concluiu-se, neste estudo, que obras transcritas para trombone, cujas composições originais foram intencionadas para outros instrumentos, incluindo os de famílias instrumentais diversas, poderão vir a alcançar a função musical intrínseca às obras originais. Para isso, e no caso específico da transcrição aqui proposta, faz-se necessário o conhecimento sobre a técnica trombonística, o registro do instrumento, bem como de suas notas mais “expressivas”.

No capítulo 1, discorreu-se sobre o sacabuxa descrevendo seu surgimento e sua nomenclatura. A discussão sobre a afinação em Lá ou Si bemol do sacabuxa foi relatada, remetendo as observações de três compositores: *Virgiliano, Praetorius* e *Speer*, bem como as quatro posições do sacabuxa descritas por eles, uma vez que o trombone moderno é afinado em Si bemol e possui sete posições.

Comparou-se o registro do sacabuxa com o do trombone moderno, evitando as notas “arriscadas” definidas por Adler (1982) como restritas a profissionais. Foi possível relacionar as obras de compositores italianos e alemães dos séculos XVI e XVII que utilizaram o sacabuxa em muitas das suas obras litúrgicas, sonatas e canzonas, dentre outras obras de Telemann, transcritas por outros trombonistas.

No capítulo 2, foi analisada a forma Suíte e a *Suíte in A minor*, suas danças dominantes e adicionais, concluindo que a transcrição dessa obra para o trombone moderno pode contribuir para o conhecimento das obras e das práticas musicais do período barroco, pouco comuns na literatura do trombone moderno.

Por fim, no capítulo 4, foi possível realizar todo o processo de transcrição da suíte para o trombone moderno comparando a tessitura da obra original à do trombone moderno, discorrendo sobre a técnica de execução do instrumento moderno como respiração e embocadura. Analisou-se tecnicamente as sete danças da Suíte, com o auxílio de métodos de técnica do trombone, e (re)criados alguns exercícios para que fossem utilizados na construção da *performance* de maneira simples e compreensiva.

Defende-se, neste estudo, a ideia de que a transcrição, no caso específico do trombone, amplia o repertório existente, contribui pedagogicamente para o estudo mais aprofundado do instrumento, que não visa o exercício puramente técnico, acrescentando obras não especificamente compostas para o instrumento, caso em que a transcrição supra tal lacuna com eficiência.

Foi demonstrado que a transcrição musical é um dos meios para auxiliar o desenvolvimento técnico, sendo utilizada como complemento no ensino instrumental e na ampliação de repertório.

Concluiu-se, também, que a transcrição da presente obra pode contribuir para o aperfeiçoamento do domínio técnico do instrumento, acrescentando ao repertório do trombone moderno uma transcrição acessível a instrumentistas profissionais e (ainda) não profissionais.

3. Referências Bibliográficas

ADLER, S. **The Study of Orchestration**. 2ª Ed., New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1989. Cap. 10. p. 312 – 13.

ALESSI, J.; BOWMAN, B. ***Arban:*** **Complete Method for Trombone & Euphonium**. Encore Music Publishing, 2002. p. 100; 134; 138

ALESSI, J. **Alessi Warm Up And Maintainence Routine: Compiled the summer of 2007 for the Alessi Seminar**. Disponível em: <http://www.dentonlt.com/sites/default/files/webfm/Warmups,%20Routines/Warmups,%20Routines%20-%20Alessi%20(2).pdf> Acessado em 13 de abr. 2013

BARBEITAS, F. T. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. **Revista Per Musi.** v. 1, p. 89-97, 2000.

BESSELER, H. **The Origin of the Trombone**. Trad. Bob Gillespie. Disponível em: <http://www.brasstechacademy.com/articles.htm> Acessado em 3/6/2013.

BOIS, E. A. D. **A Comparison of Georg Philipp Telemann's Use of the Recorder and the Transverse Flute as Seen in His Chamber Works.** Emporia: Emporia State University, 1982, v. 30, nº 3, p. 6-8; 11; 13; 39

CARTER, S. **Sackbut**. In: KITE-POWEL, J. T. Ed. 2. A Performance's Guide to Renaissance Music. Bloomington: Indiana University Press, 2007. p.126

CERQUEIRA, D. L. **Teoria da Performance Musical. Maceió**. v. 2, p. 53, 2010. Disponível em: <http://www.academia.edu/241075/Teoria_da_Performance_Musical> Acessado em 15 de mai. 2013

COUPERIN, François. **L'art de toucher le Clavecin.** Breitkopf & Härtel. Wiesbaden. Edition Breitkopf Nr. 5560

ELLEFSON, P. (2004). **"If I only had the time..." warm up**. Nyack. 2004. Disponível em: <http://www.peterellefson.com/resources/EllefsonWarmup1.pdf> Acessado em 3 de set. 2012

FONSECA, D. A. L. **O Trombone e suas atualizações**: Sua história, técnica e programas universitários. 2008. 228 f. Tese (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008. p. 14 – 15; 34; 84

FORBES, E. **Bordogni, Giulio (Marco)**. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03571?q=BORDOGNI&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit> Acessado em: 15 de jun. 2013

FRANÇA, N. **O Piano em Pauta**. Brasília: Thesaurus, 2000, p. 81 – 85.

FRIEDMAN, J. Random Thoughts on the Trombone. **ITA Journal***,* v. 2, ed. 1, p. 3, jan. 1973

GALPIN, F. W. **The Sackbut, Its evolution and history. illustrated by an instrument of the sixteenth century.** Proceedings of the Musical Association, 33rd Sess. 1906-1907. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/765633> Acessado em 01/5/2013.

GUION, D. **Performing on the Trombone:** a Chronological Survey. 1988. Disponível em: < http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1180&context=ppr&sei-redir=1&referer=http%3A%2F%2Fwww.google.com%2Furl%3Fsa%3Dt%26rct%3Dj%26q%3Dguion%25201988%2520baroque%2520trombone%26source%3Dweb%26cd%3D5%26ved%3D0CDsQFjAE%26url%3Dhttp%253A%252F%252Fscholarship.claremont.edu%252Fcgi%252Fviewcontent.cgi%253Farticle%253D1180%2526context%253Dppr%26ei%3DzZT6UcfOHtW84AOw3YGQAg%26usg%3DAFQjCNHn4BQL82m4RKZXC1wORipLFrd3Yw%26bvm%3Dbv.50165853%2Cd.dmg#search=%22guion%201988%20baroque%20trombone%22> Acessado em 3 de mar. 2013.

GUION, D. The Pitch of Baroque Trombones. **ITA Journal**, v.8 ed.1 p.24 – 25; 28, jan. 1980

HARNONCOURT, N. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

HOFFMAN, M. (1997). **The Npr Classical Music Companion**: **Terms and Concepts from A to Z**. New York, 1997, p. 233

HUNSBERGER, D. (1980). **The Remington Warm-Up Studies**. North Greece: Accura Music Inc, 1980.

JACKSSON, P. The Breathing Process*.* **ITA Journal***.* Tucson. v. 9, ed. 1, p. 14, jan. 1981.

JACOBS, A. **Arnold Jacobs Almost Live**: A live presentation featuring video clips of Mr. Jacobs. Disponível em: <http://www.windsongpress.com/almost%20live/almost%20live.htm> Acessado em 13 de set. 2013

KIMBALL, W. **Trombone History***:* 20th Century. Disponível em: <http://kimballtrombone.com/?s=johannes+rochut> Acessado em 20 de mai. 2013.

KLEINHAMMER, E. **The Art of Trombone Playing**. Atlantic Books, 1963.

LEDBETTER, D. **Réjouissance**. Disponível em:< http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23172?q=rejouissance&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit> Acessado em 13 de jun. 2013

LITTLE M.; JENNE, N. **Dances and the music of J. S. Bach***.* Bloomington, Indiana University Press, 2001, p. 85

LYON, E. E. Workshop Notes on Trombone. **ITA Journal***.* Nashville. v. 4, ed. 1, p. 16 – 17. jan. 1976.

LORETO, F. **Formas estruturais do Barroco.** Disponível em: <http://www.franciscoloreto.net/formasestruturaisdobarroco.pdf> Acessado em 12/10/2012.

MARSTELLER, R. (1966). **Basics Routines for Trombone**. San Antonio. Southern Music Company, 1966. p. 57; 59; 61 – 62.

MATTHESON, J. **Georg Philipp Telemann: His Autobiography**. Trad. Thomas Braatz. 2009. Disponível em: <http://www.bach-cantatas.com/Other/TelemannEPMattheson.pdf> Acessado em 21 de Nov. 2012

MCGOWAN, K. **The Sackbut.** 2008 Disponível em: <http://www.britishtrombonesociety.org/archived-articles/friends-and-relations-the-sackbut.html> Acessado em 20/1/2012.
MCGOWAN, K. **The World of the Early Sackbut Player**: Flat or Round? Early Music, v 22, nº 3. ago. 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3128088> Acessado em 01 de mai. 2013

NICHOLSON, J. M. **Performance Considerations of Early Music for the Trombone with Other Instruments. ITA Journal. Nashville.** v. 4 ed. 1 p. 20 – 21, jan. 1976

MATTHESON, J. **Georg Philipp Telemann: His Autobiography**. Trad. Thomas Braatz. 2009. p. 2-3; 5-6.

MCGOWAN, K. **The Sackbut.** mai. 2008. Disponível em: <http://www.britishtrombonesociety.org/archived-articles/friends-and-relations-the-sackbut.html> Acessado em 20/1/2012.

MCGOWAN, K. The World of the Early Sackbut Player: Flat or Round? Early Music, v 22, nº 3. ago. 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3128088> Acessado em 01 de mai. 2013

NICHOLSON, J. M. Performance Considerations of Early Music for the Trombone with Other Instruments. **ITA Journal**. Nashville**.** v. 4, nº 1 p. 20-21, jan. 1976.

OLESKIEWICZ, M. The Flute at Dresden: Ramifications for Eighteenth-Century Woodwind Performance in German. In: WAINWRIGHT, J.; HOLMAN, P. (Eds.). **From Renaissance to Baroque: Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century.** Burlington: Ashgate Publishing Limited, 2005. p. 160.

OWENS, S.; REUL, B. M.; STOCKIGT, J. B. **Music at German Courts, 1715 – 1760:** Changing, Artistic Priorities. Rochester: The Boydell Press 2011, p. 83.

PAULA, L.; BORGES, M. H. J. O Ensino da Performance Musical: Uma Abordagem Teórica sobre o Desenvolvimento dos Eventos Mentais Relacionados às Ações e Emoções Presentes no Fazer Musical. ***Musica Hodie***. v. 4, nº 1, p. 31. 2004. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/viewFile/19779/11425> Acessado em 3 de mar. 2013.

PINTO, T. O. Som e musica: Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2001 v. 44. nº 1. p. 38

QUICK, J. Which Pitch?. **ITA Journal**. Dallas. V. 14, 1 ed. p. 10-11, jan. 1986

RANDEL, D. M. (1986). **The Harvard Dictionary of Music**. 4 ed. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2003

RITCHIE, G. H.; STAUFFER, G. B. **Organ Technique**: Modern and Early. New York: Oxford University Press, 2000. p. 316; 321 – 22.

ROCHUT, J. **Melodious Etudes for Trombone**. New York: Carl Fisher, 1928, p. 3; 6.

SADIE, J. A. **Companion to Baroque Music**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990, p. 391.

SAUER, R. Trombone Basics. **ITA Journal**. Normal. v. 5, 1 ed. p. 3, jan. 1977.

SINICO, A.; WINTER, L. L. Ansiedade na Performance Musical: definições, causas, sintomas, estratégias e tratamentos. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, nº 5, 2012, p. 41.

SCHULENBERG, D. **The Music of Wilhelm Friedemann Bach**. Rochester: University of Rochester Press, 2010 p. 96

STAUFFER, G. B. Bach and the Repertoire of His Collegium Musicum. In:

BUTLER. G. G.; STAUFFER, G. B.; GREER, M. D. **About Bach**. 2008. p. 138.

STEIN, L. **Structure and Style**: The Study of Musical Forms. Miami: Summy-Bichard Music, 1979, p. 156 -158.

STEVENS, J. R. The Meaning and Uses of *Caractère* in Eighteenth-Century France. In: COWART, G. J. (Ed.). **French Musical Thought**: 1600 – 1800. Ann Arbor: UMI Research Press, 1989. p. 37

THE CLASSICAL PERFORMANCE PODCAST. Disponível em: <http://www.wgbh.org/includes/playerPop.cfm?featureid=10635> Acessado em 10 de out. 2012

TOFF, N. **The Flute Book**: A Complete Guide for Studies and Performance. New York. Oxford University Press, 2012. Cap. 14. p. 205 – 207.

TYERS, B. **The Development of the Baroque Suite**. Disponível em: <http://www.guitardownunder.com/baroque.html> Acessado em 01 de mai. 2013

VERNON, C. (2009). **The Singing Trombone***.* Atlanta. Atlanta Brass Society Press. 2009. p. 6

WALTON, C. W. (1974). **Basic Forms in Music**. Van Nuys. Alfred Publishing Co. 1974. p. 195

ZI, N. **A Arte de Respirar**. Pensamento, 1997. p. 167

ZOHN, S. Bach and the Concert en Ouverture. In: BUTLER. G. **Bach Perspective**: J. S. Bach's Concerted ensemble Music, The Ouverture. 2007 p. 148

ZOHN, S. **Telemann, Georg Philipp:** Magdeburg, Zellerfeld, Hidesheim. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27635pg1#S27635.1> Acessado em 6 de set. 2012.

ZOHN, S. **Music for a Mixed Taste**: Style, Genre, And Meaning in Telemann's Instrumental Works. New York. Oxford University Press, 2008. p. 51

ZOHN, S. **Telemann, Georg Philipp, §2**: Leipzig, Sorau. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27635pg2?q=telemann&search=quick&source=omo_gmo&pos=3&_start=1#firsthit> Acessado em 20 de jul. 2013.

4. Anexos

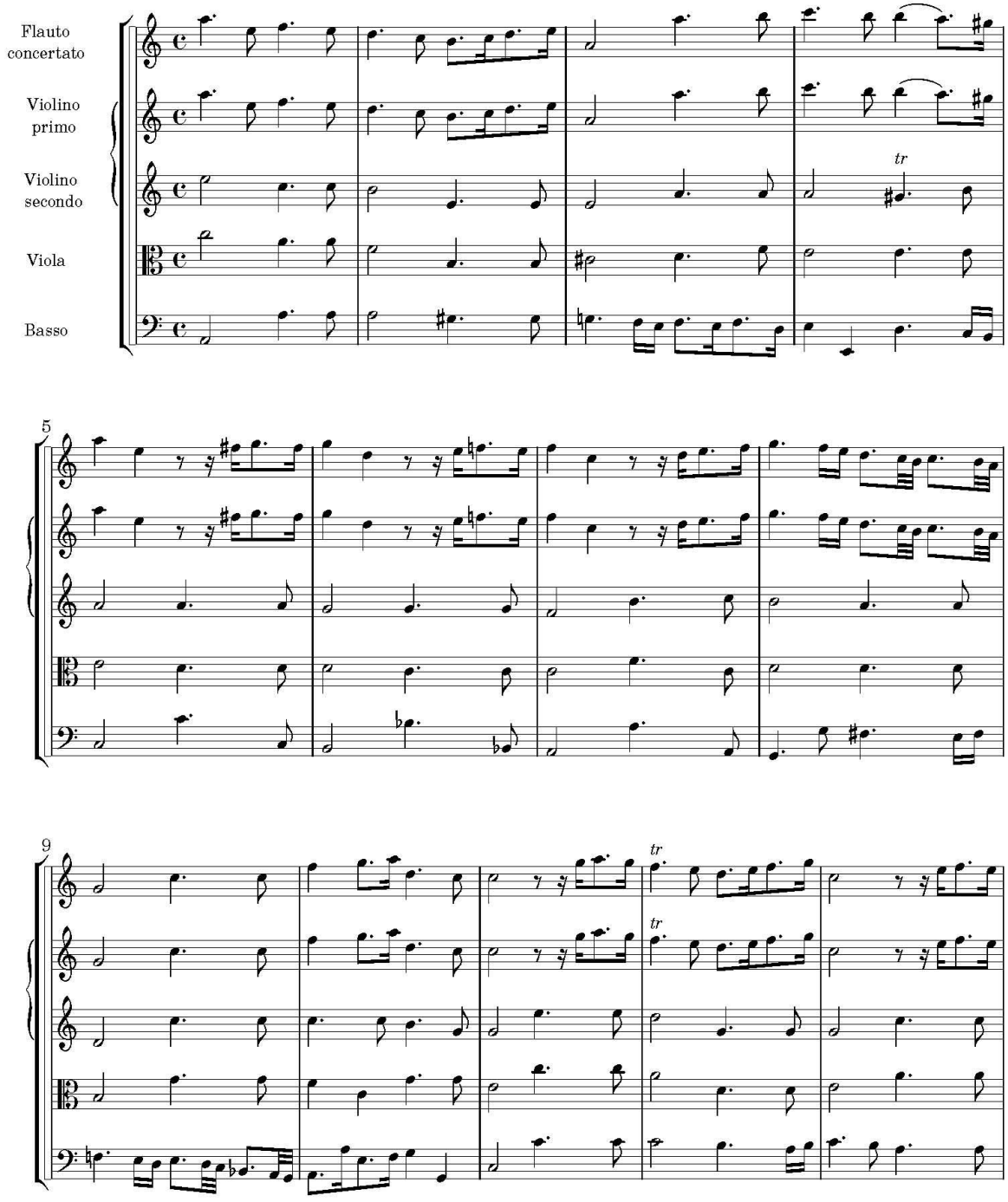
ANEXO 1

Ouverture TWV 55:a2

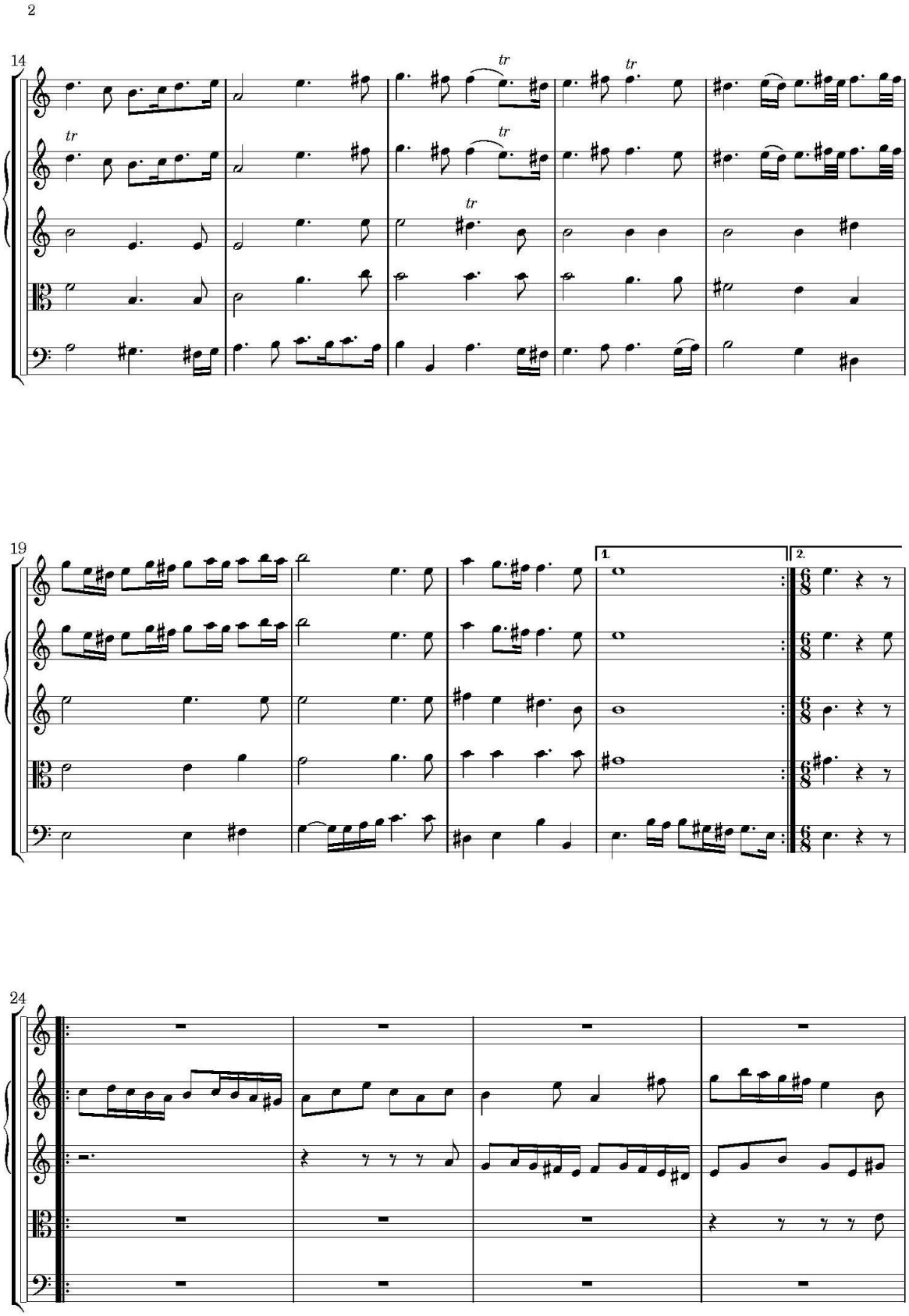
per Flauto concertato, 2 Violini, Viola e Basso

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

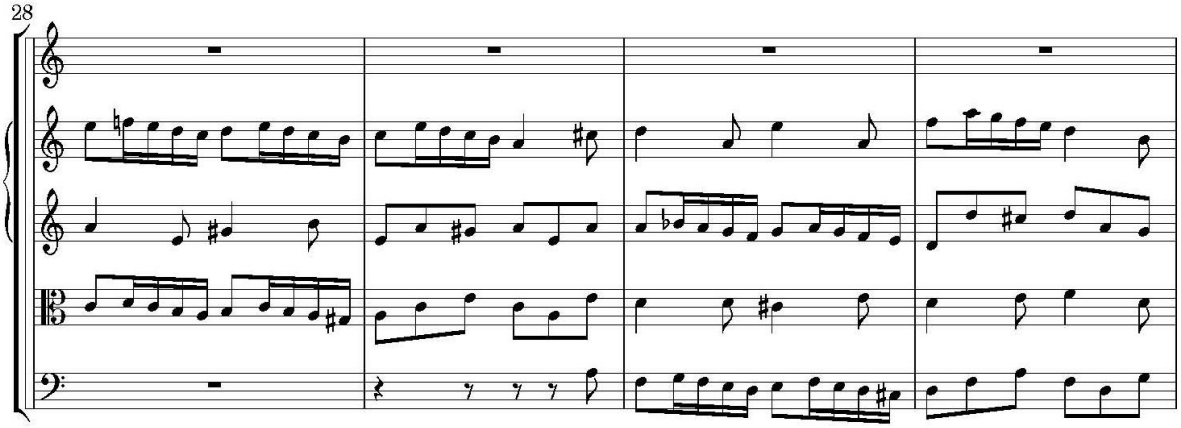
[1.] Ouverture

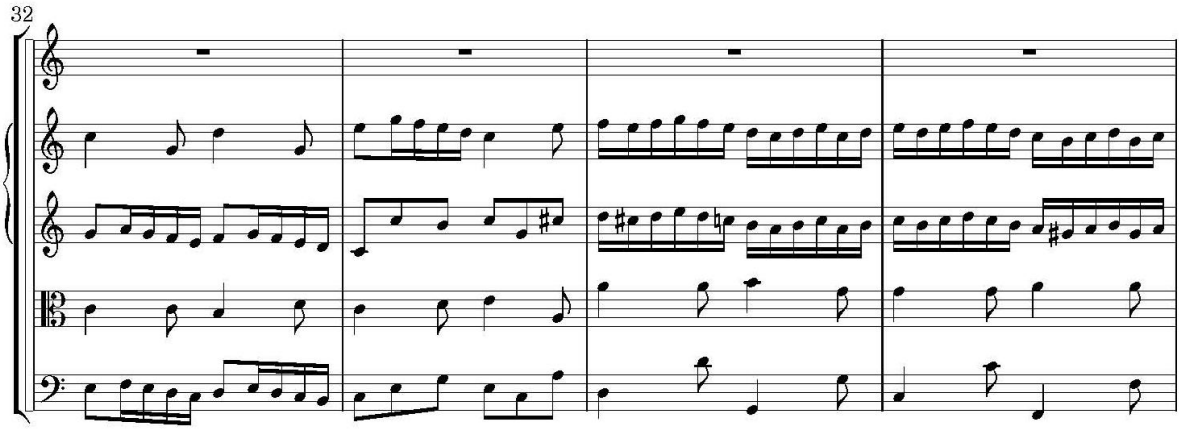


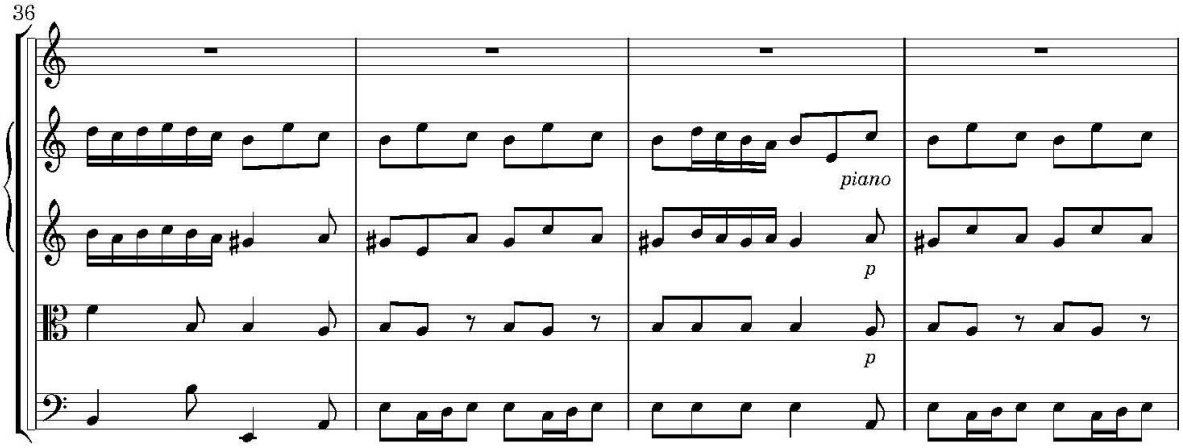
 Creative Commons License BY-NC-ND



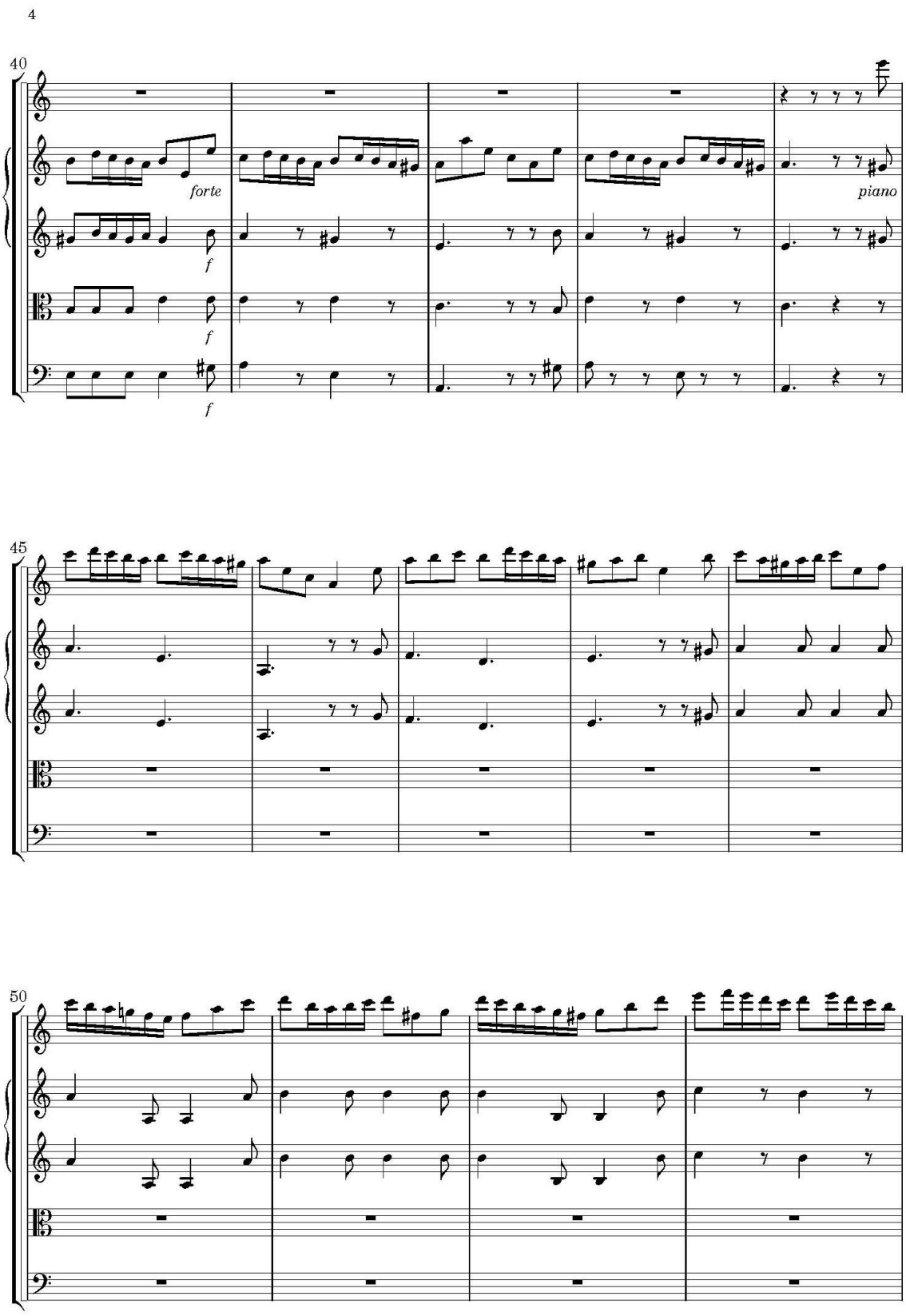
2008 Mario Bolognani - baroquemusic.it Telemann - Ouverture TWV 55:a2 - Rev: 1.0 Creative Commons License BY-NC-ND



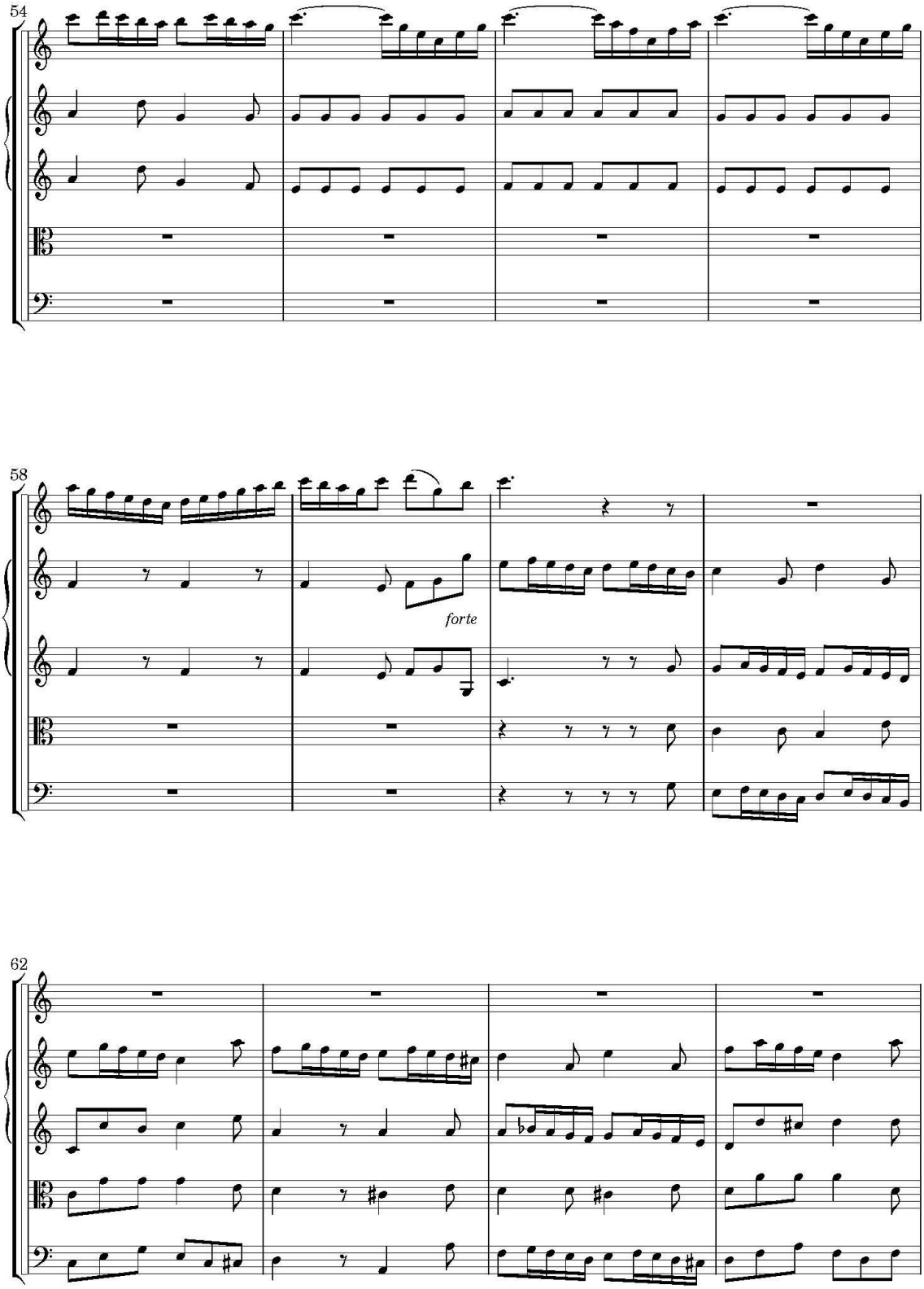




2008 Mario Bolognani - baroquemusic.it Telemann - Ouverture TWV 55:a2 - Rev: 1.0 Creative Commons License BY-NC-ND



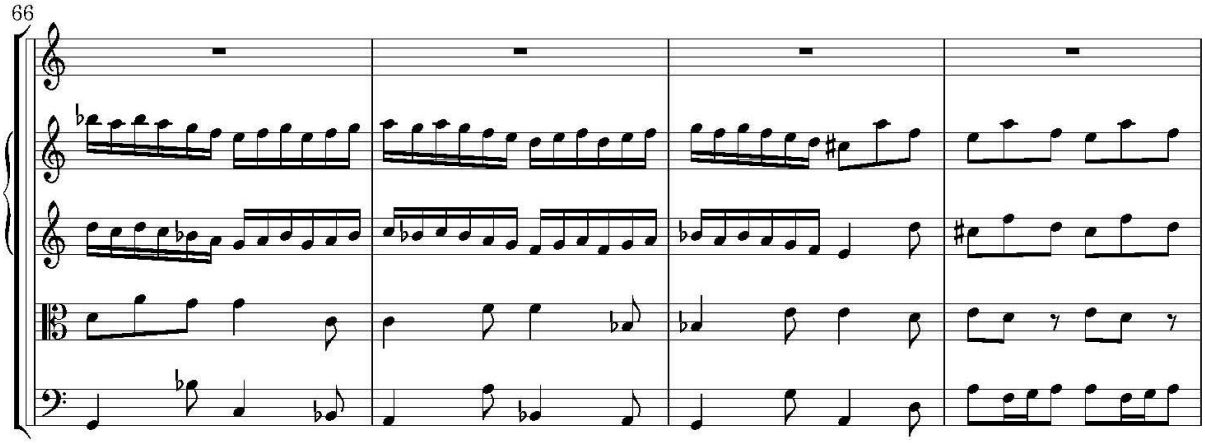
 Creative Commons License BY-NC-ND



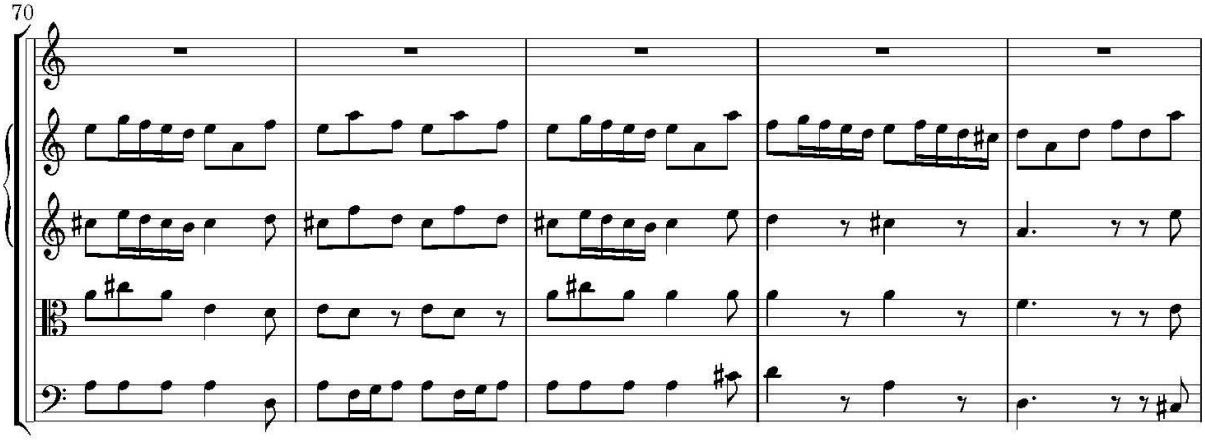
2008 Mario Bolognani - baroquemusic.it Telemann - Ouverture TWV 55:a2 - Rev: 1.0 Creative Commons License BY-NC-ND

6

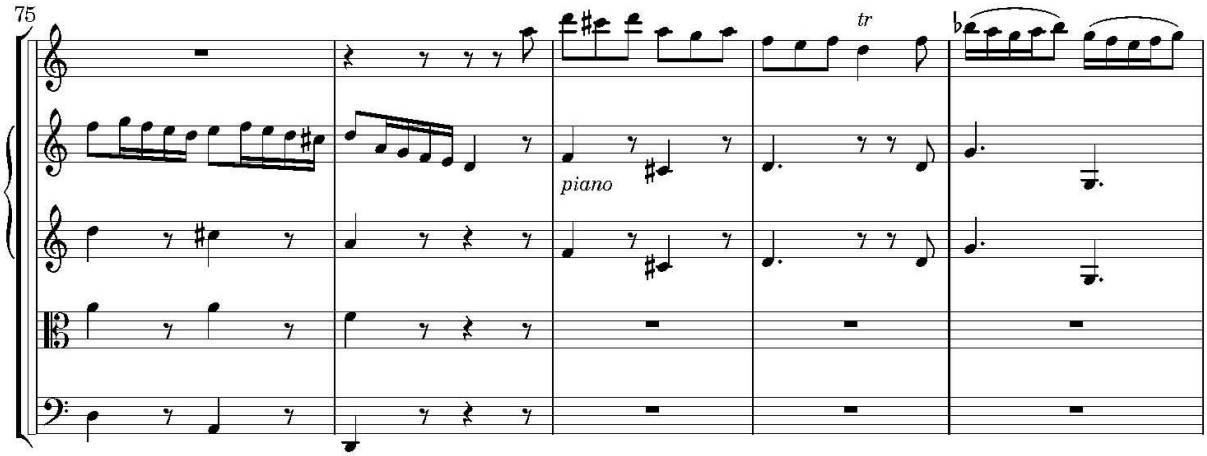
66



70

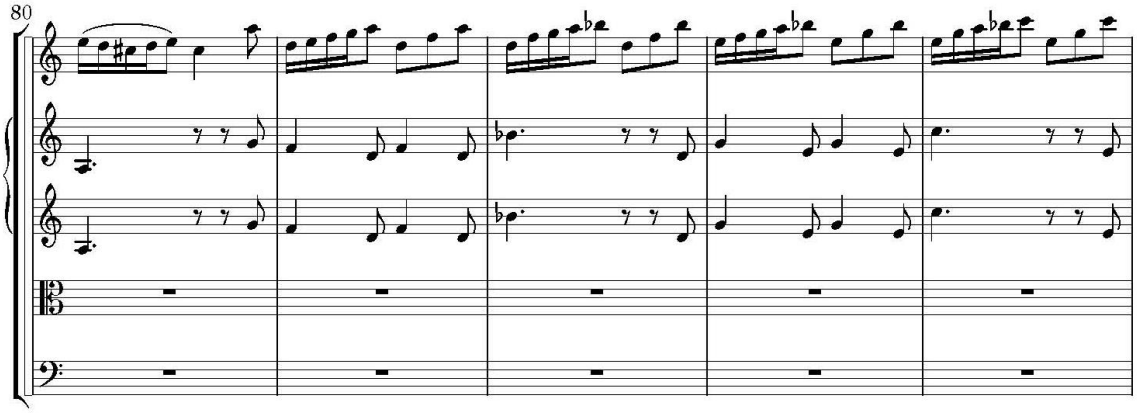


75

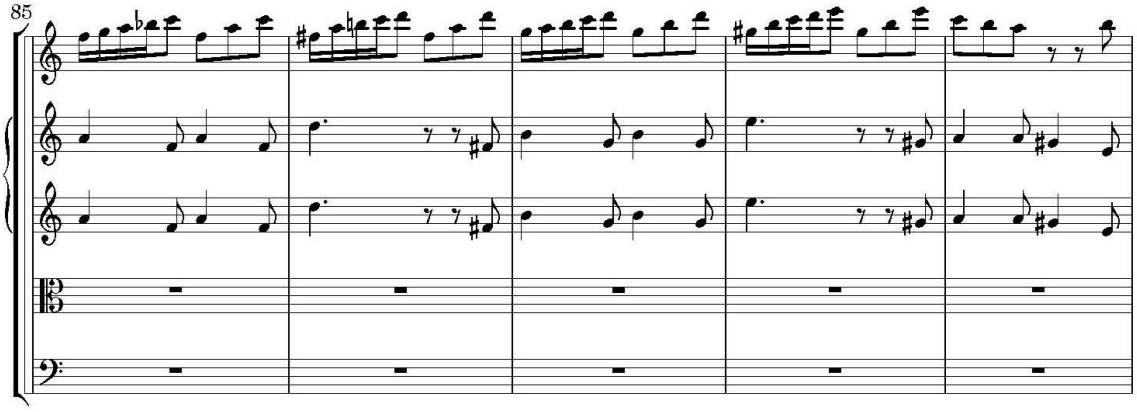


 Creative Commons License BY-NC-ND

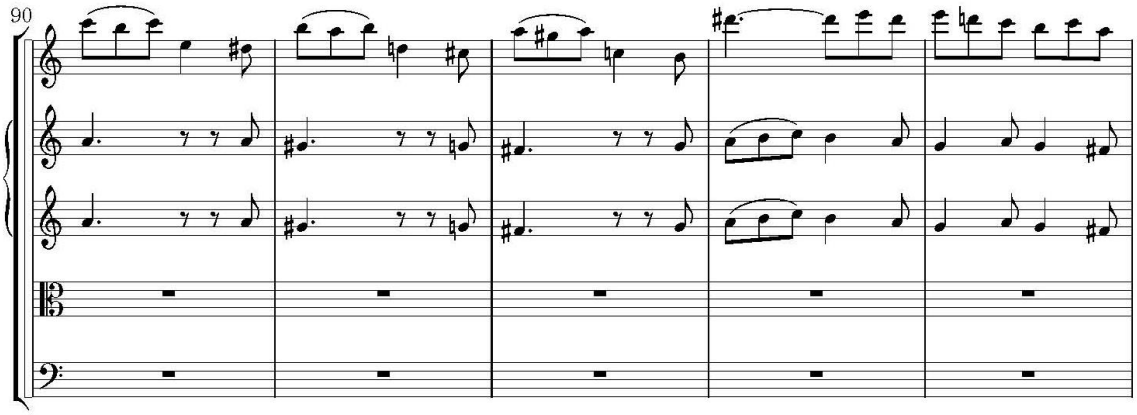
80



85



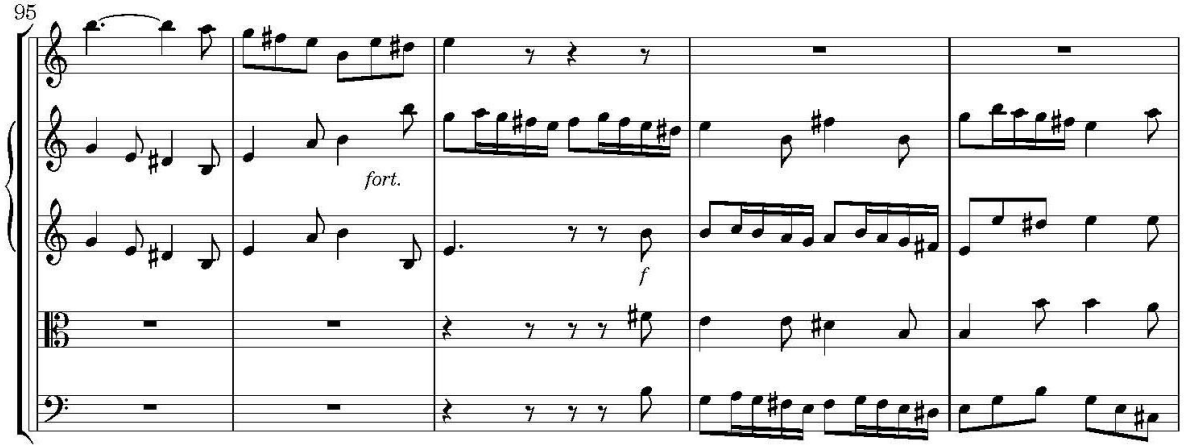
90



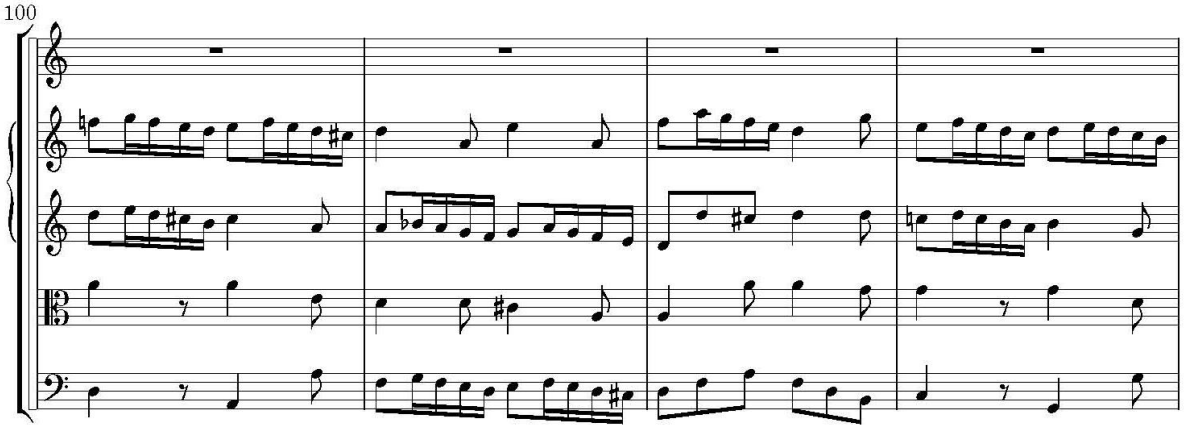
2008 Mario Bolognani - baroquemusic.it Telemann - Ouverture TWV 55:a2 - Rev: 1.0 Creative Commons License BY-NC-ND

8

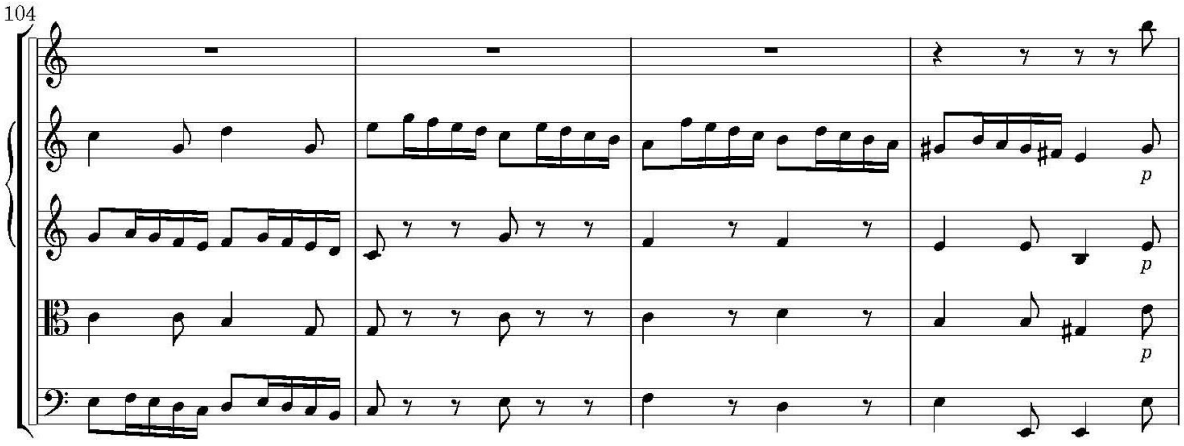
95

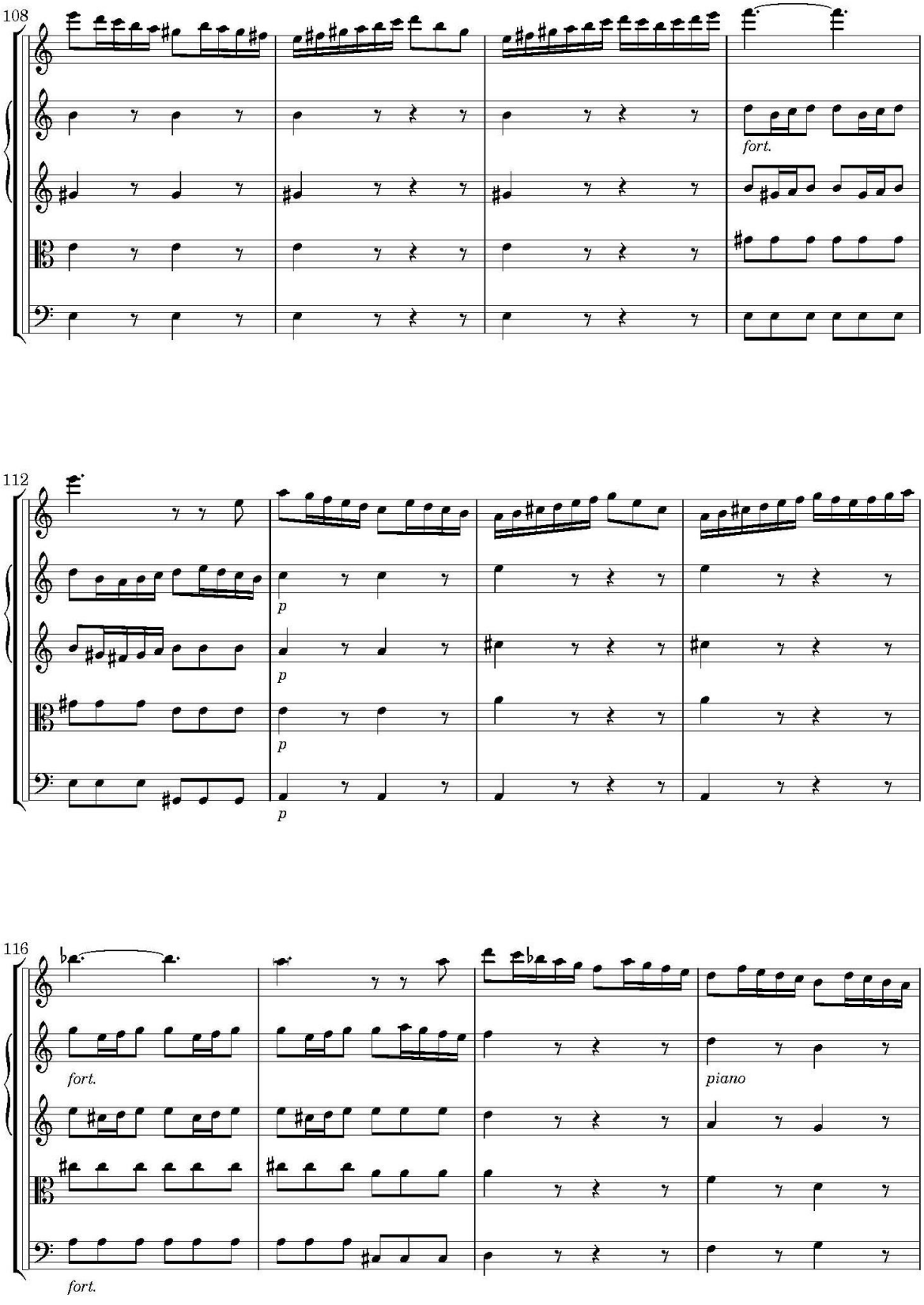


100

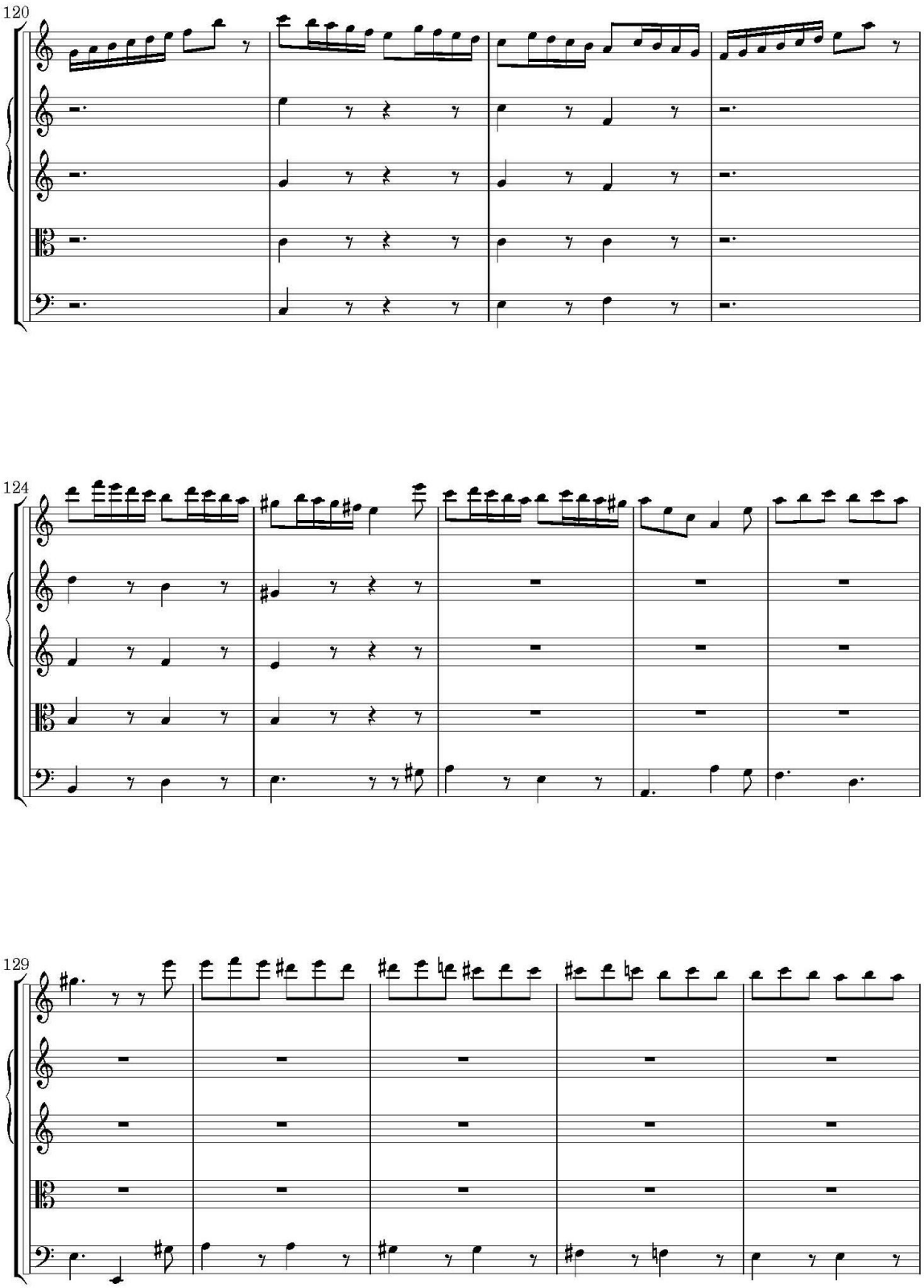


104



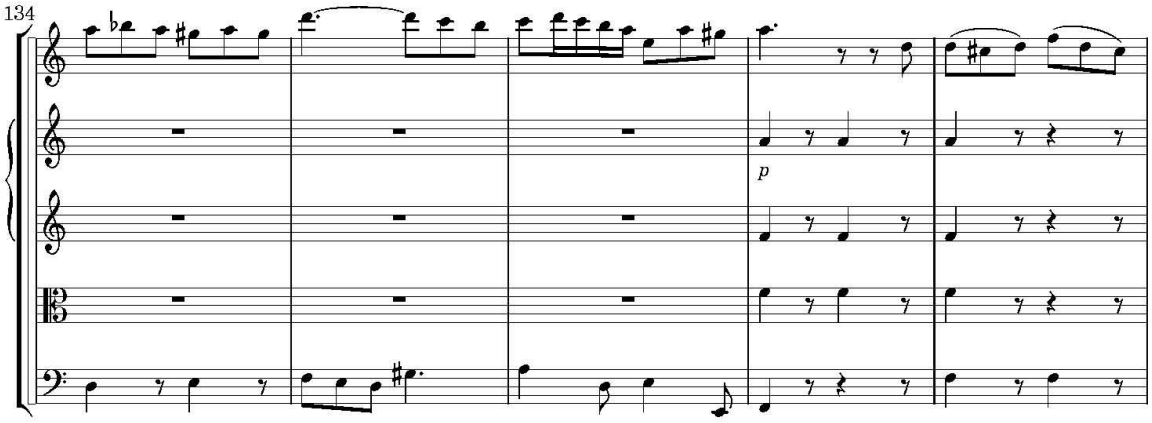

108
fort.
112
p
p
p
p
116
fort.
piano
fort.

10

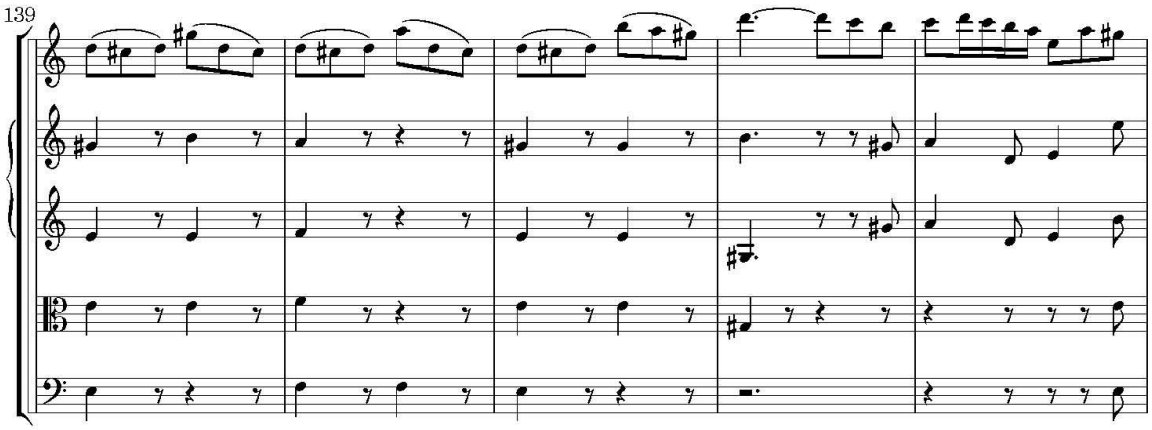


 Creative Commons License BY-NC-ND

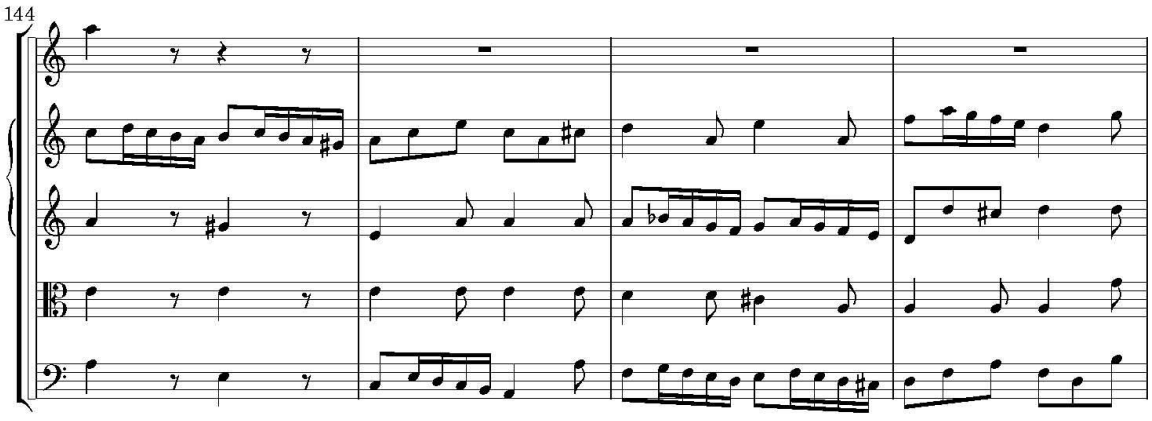
134



139



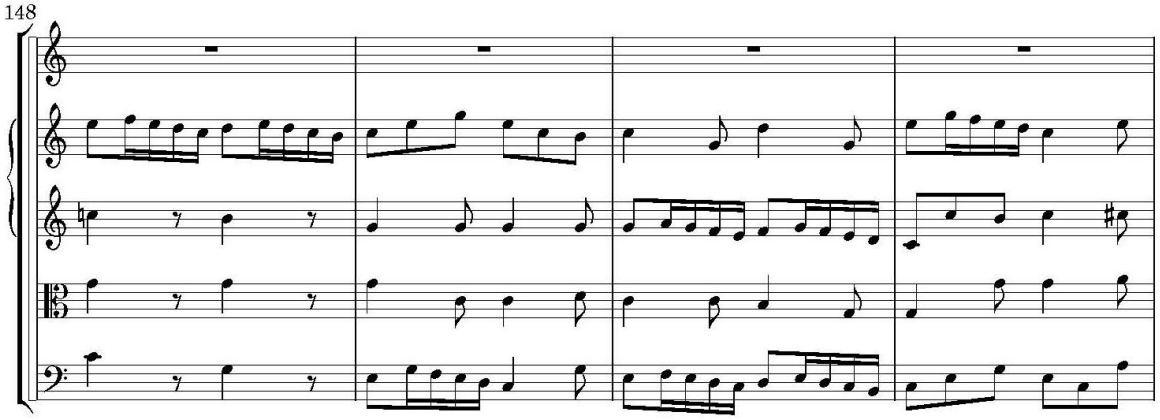
144



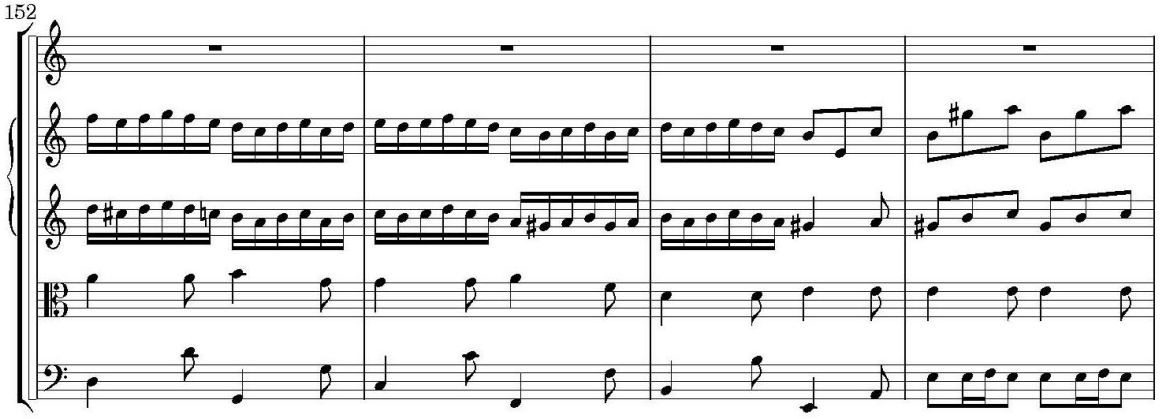
 Creative Commons License BY-NC-ND

12

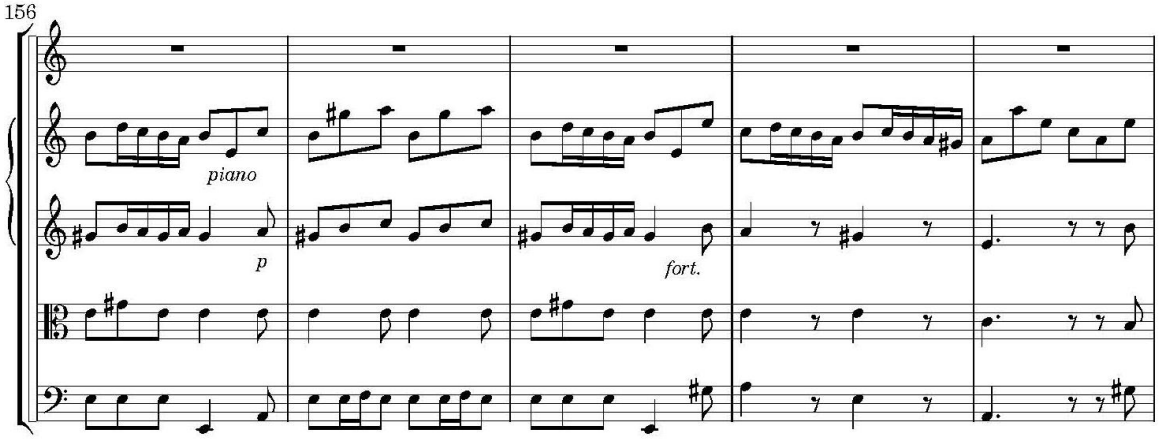
148



152

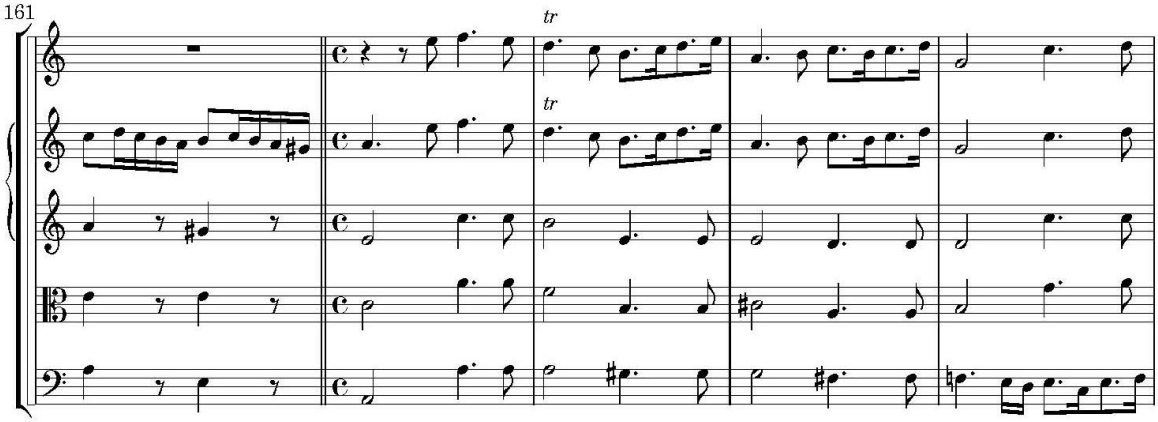


156

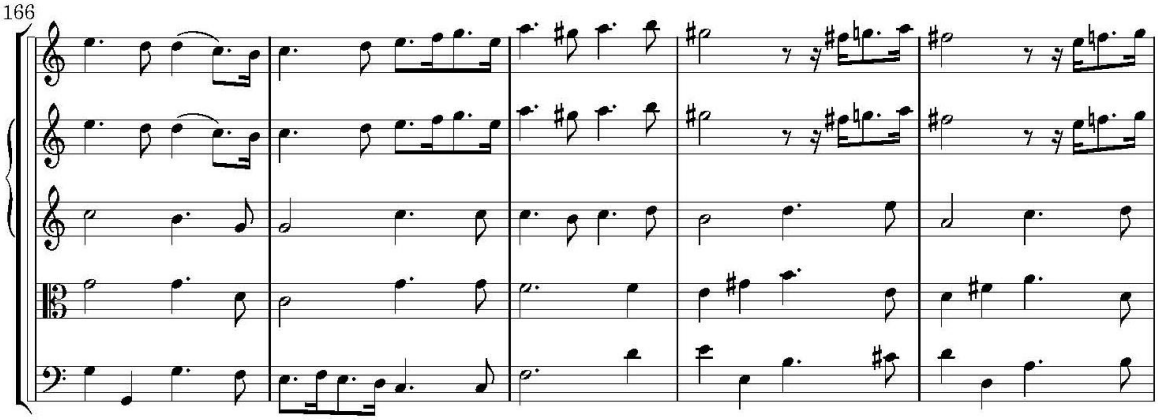


 Creative Commons License BY-NC-ND

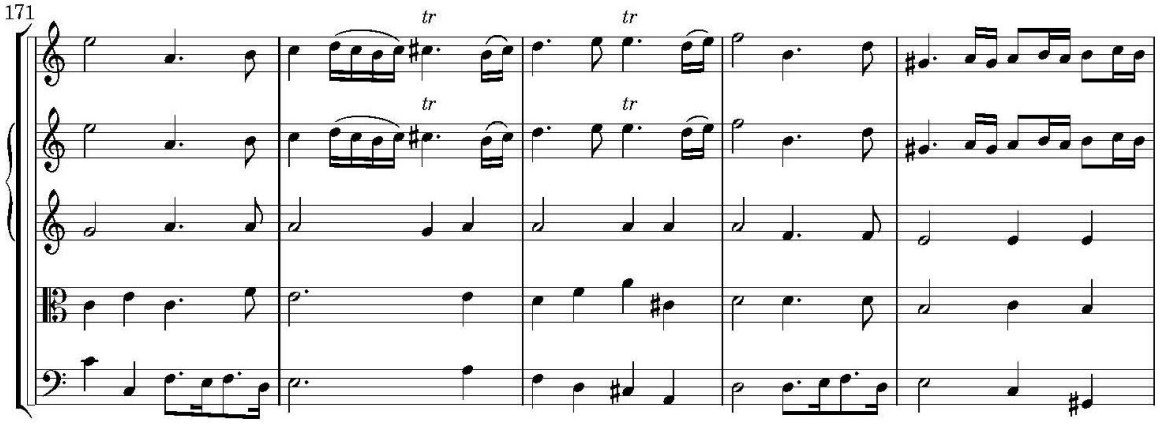
161



166

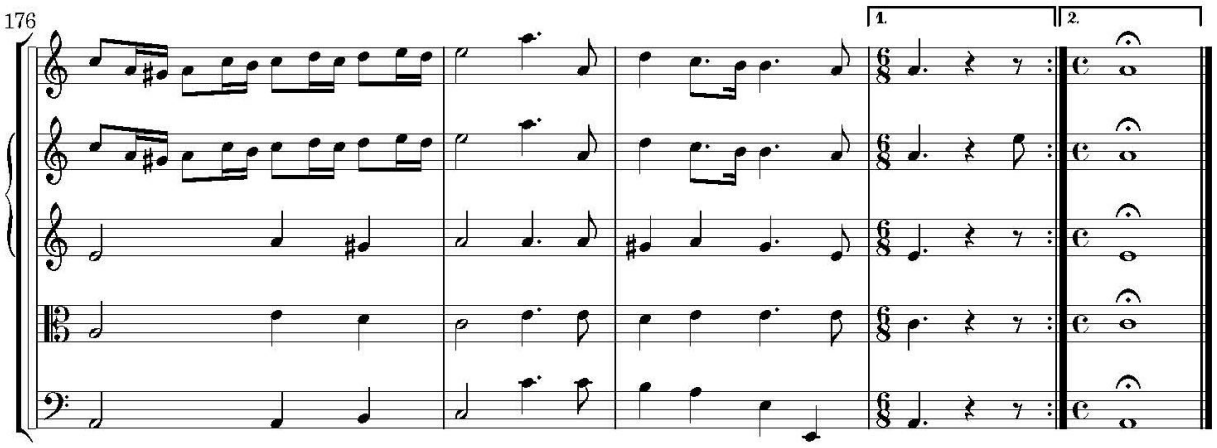


171

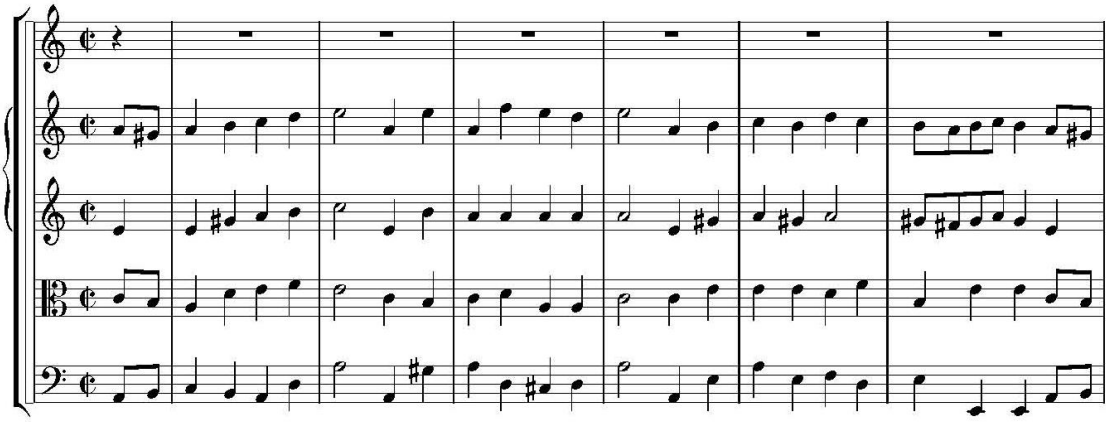


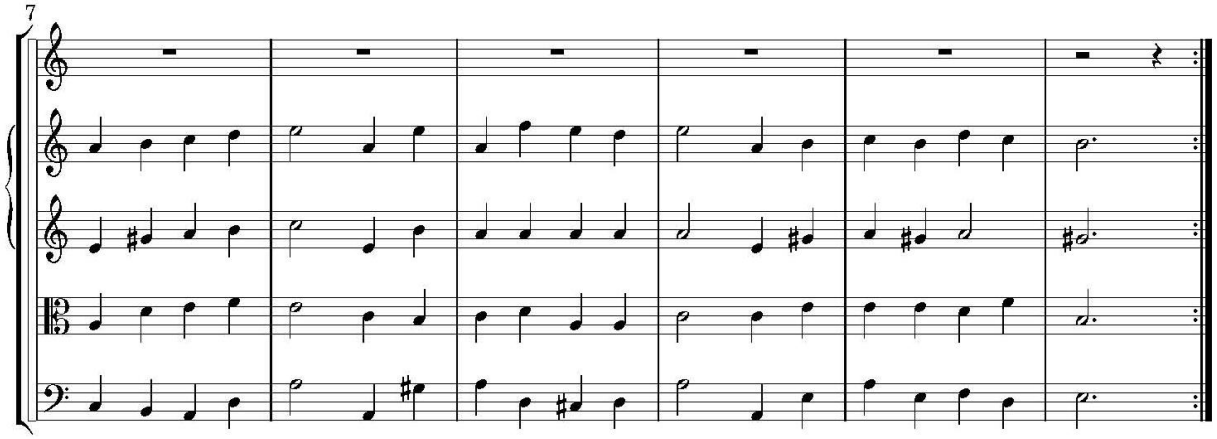
2008 Mario Bolognani - baroquemusic.it Telemann - Ouverture TWV 55:a2 - Rev: 1.0 Creative Commons License BY-NC-ND

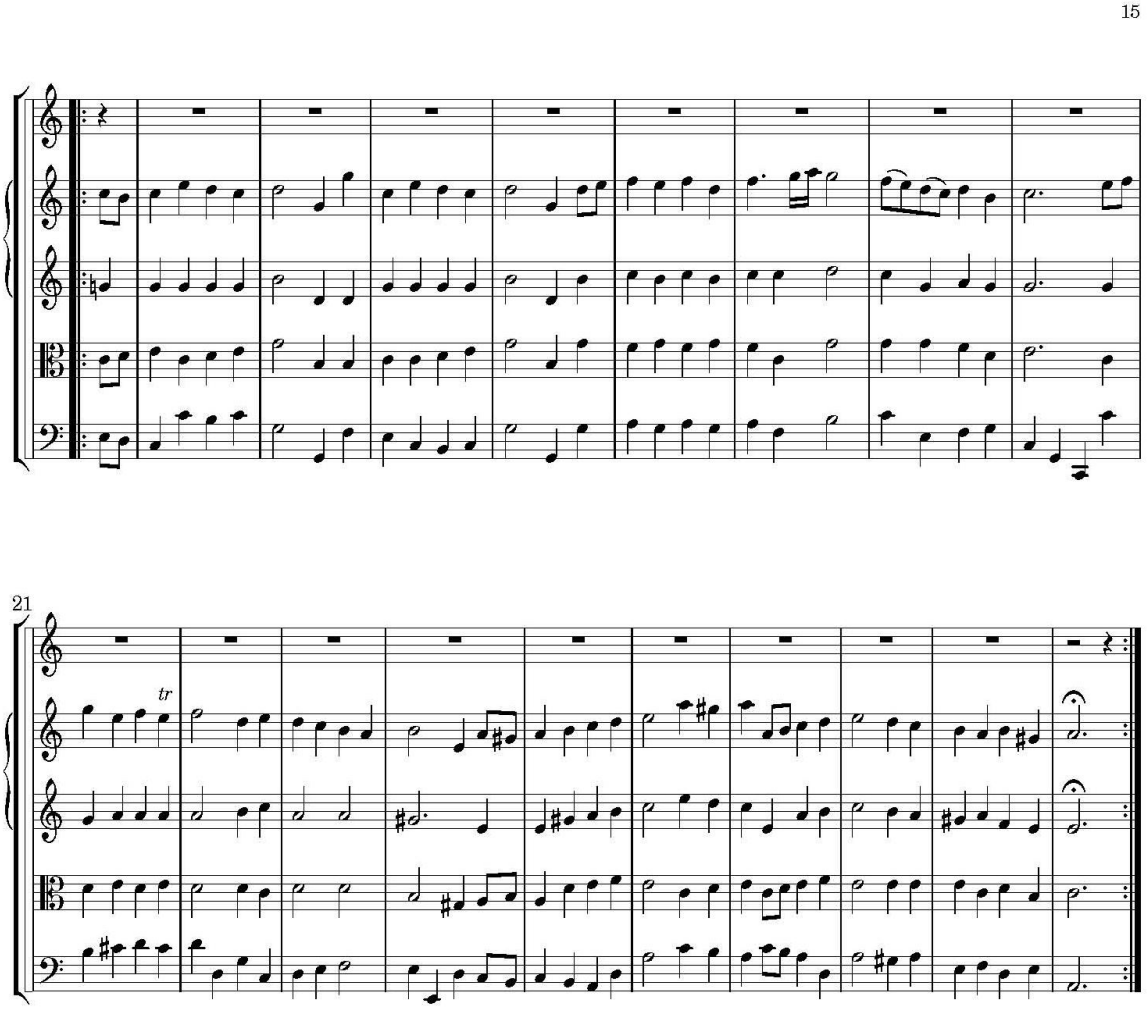
14



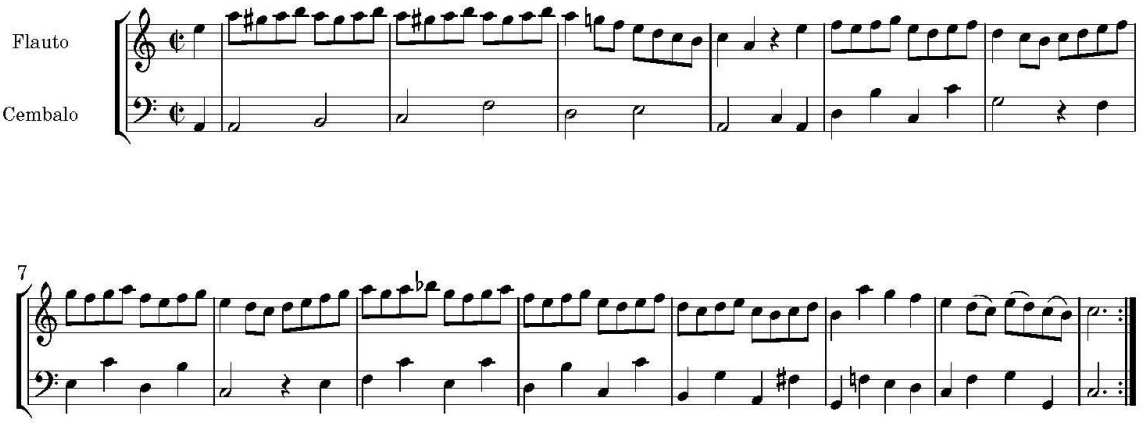
[2.] Les Plaisirs I





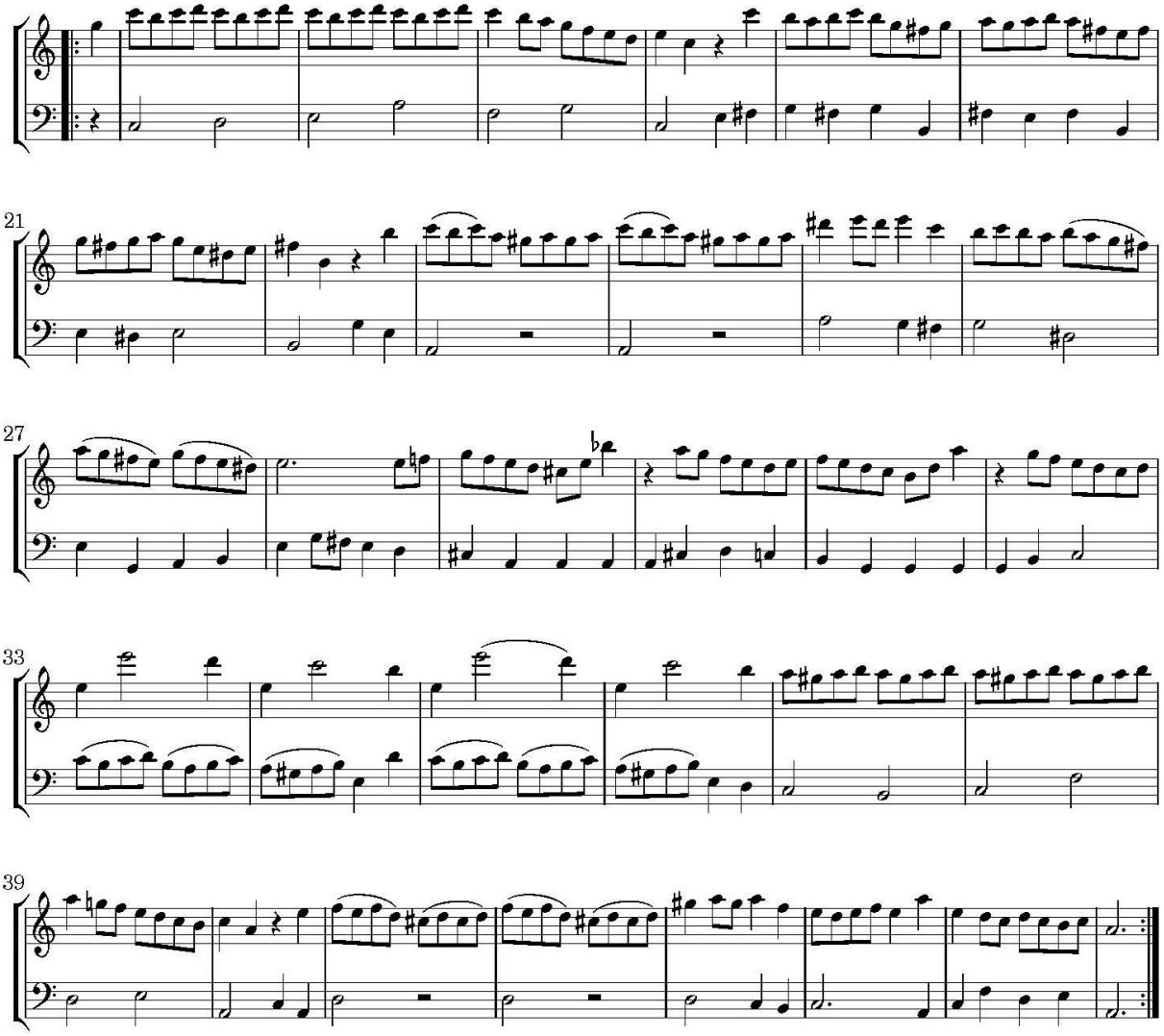


[3.] Les Plaisirs II - Viole et Basse tac.

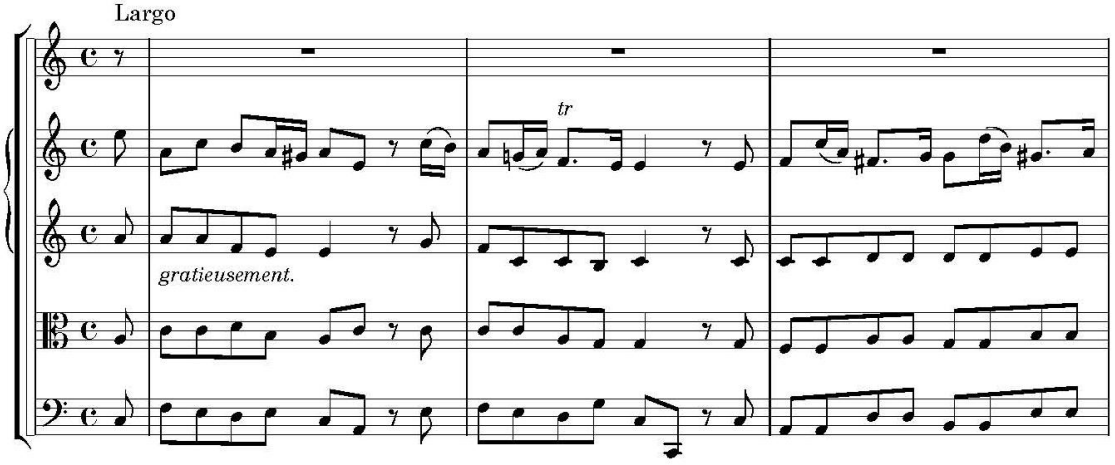


2008 Mario Bolognani - baroquemusic.it Telemann - Ouverture TWV 55:a2 - Rev: 1.0 Creative Commons License BY-NC-ND

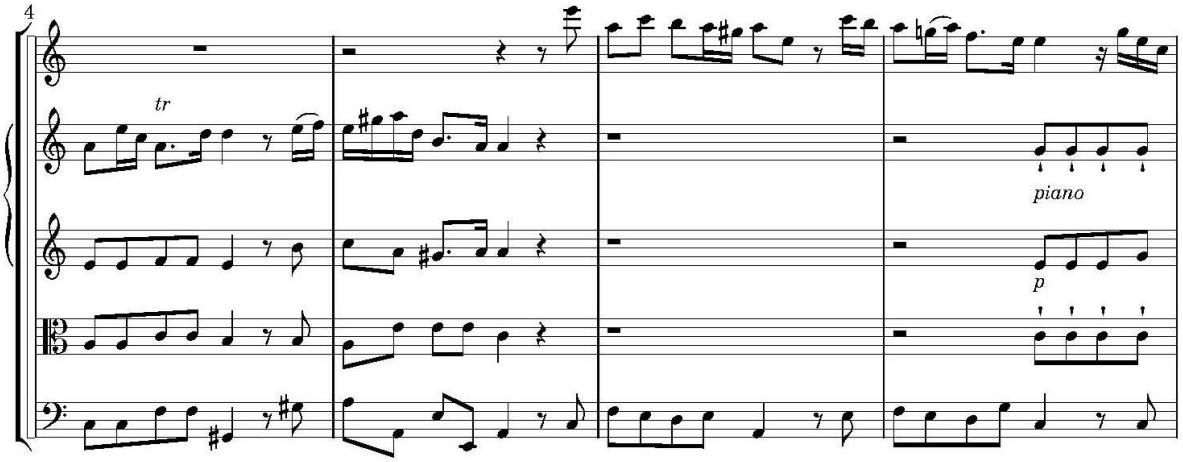
16

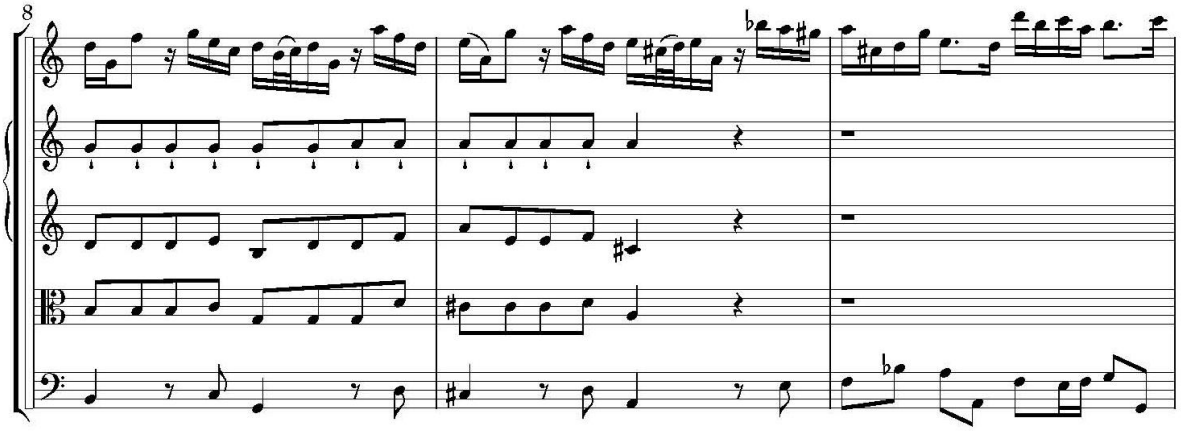


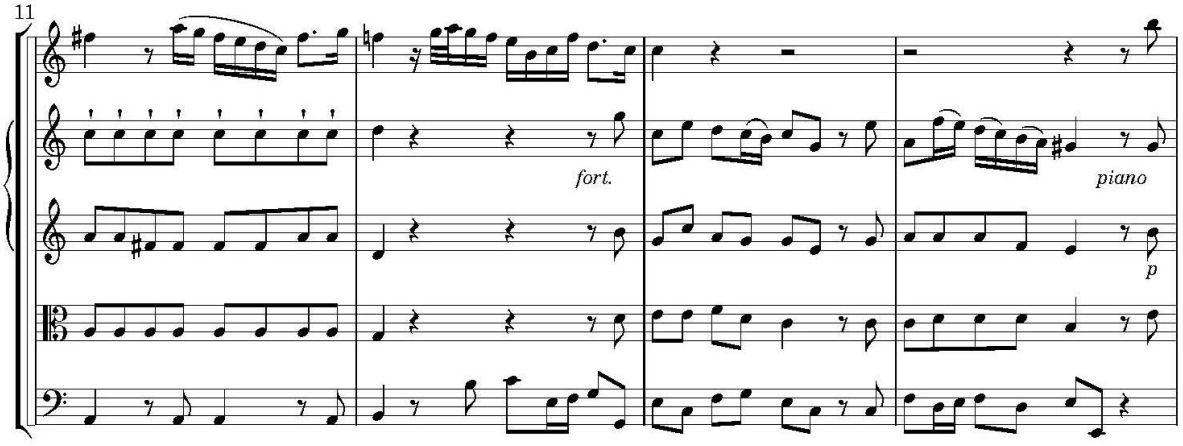
[4.] Air à l'Italien



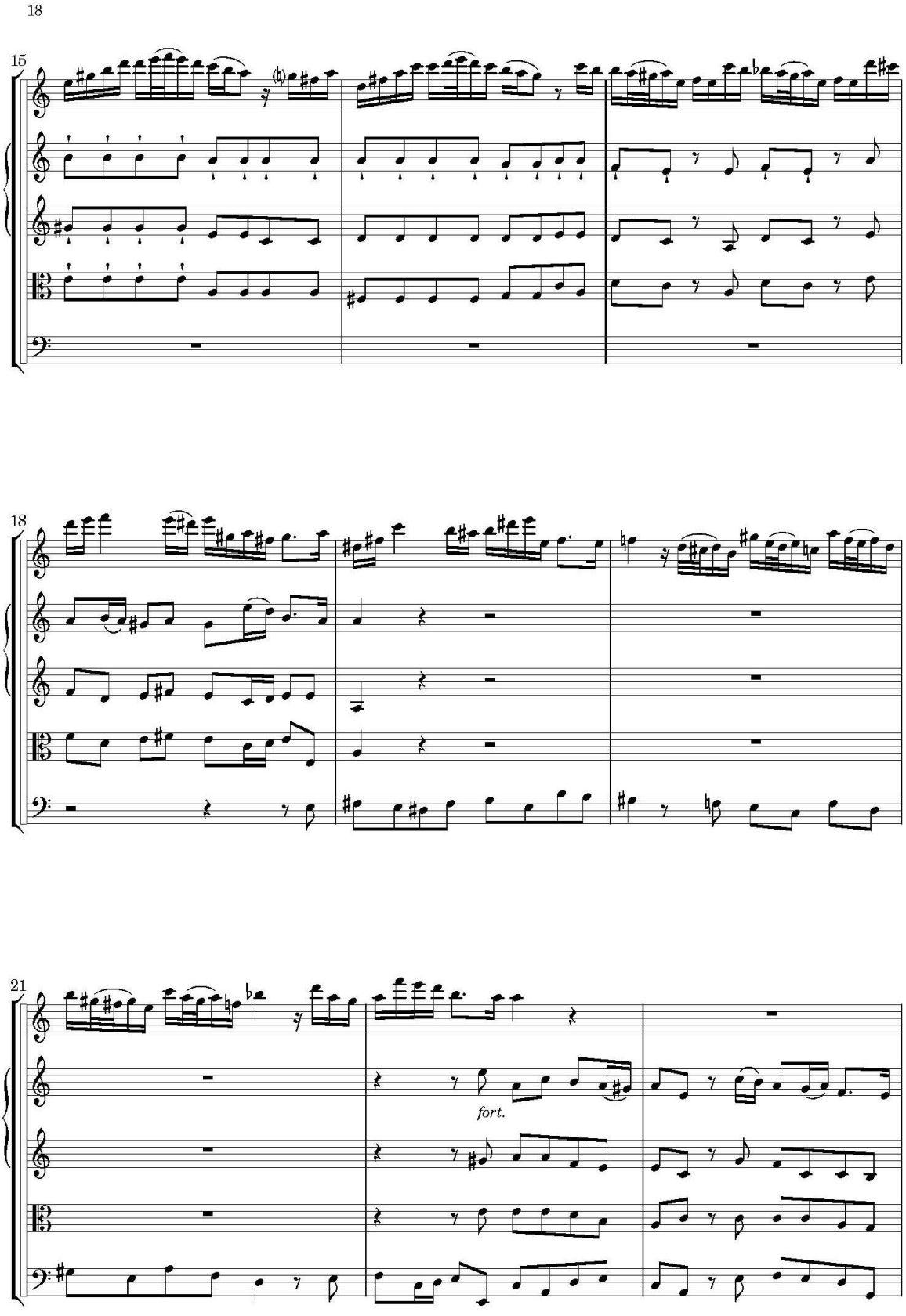
 Creative Commons License BY-NC-ND

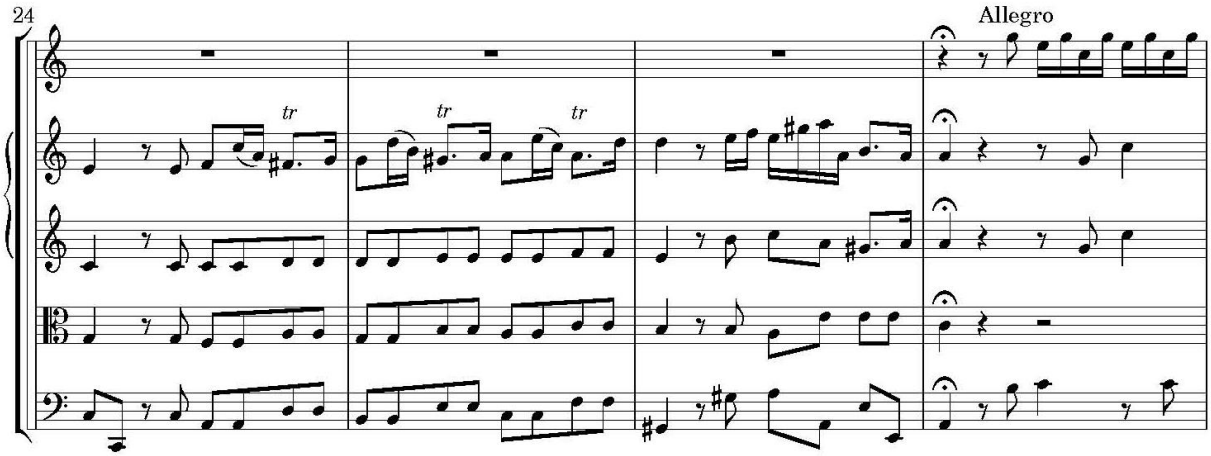


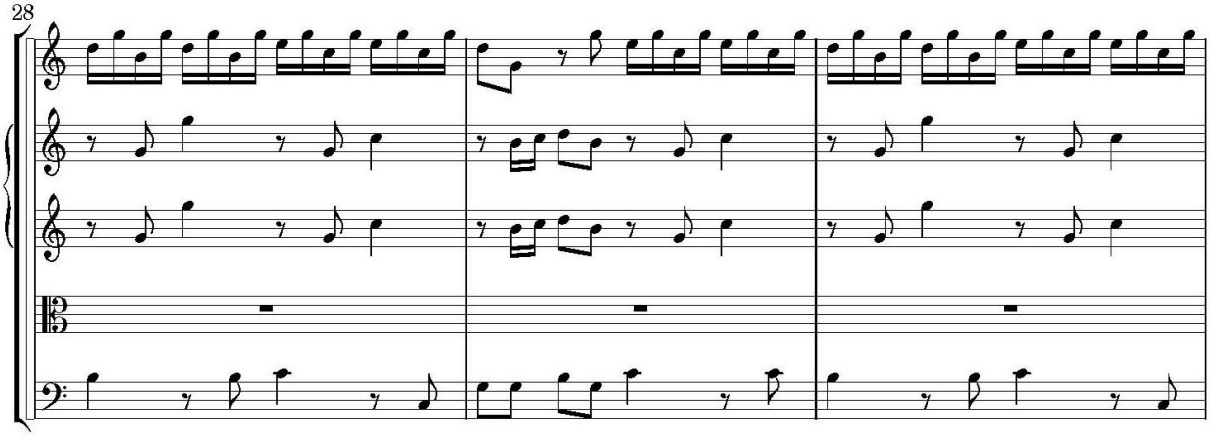


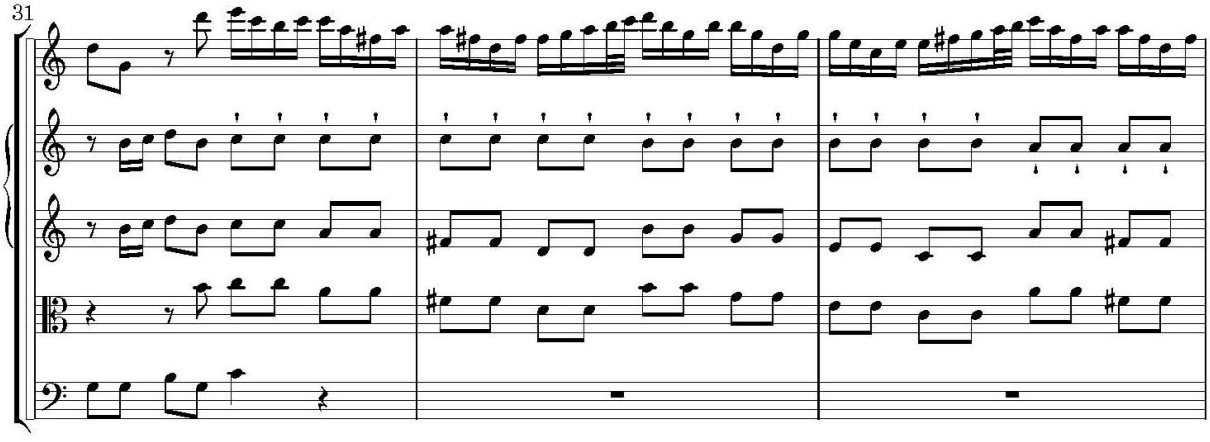


 Creative Commons License BY-NC-ND


18
15
18
21
fort.

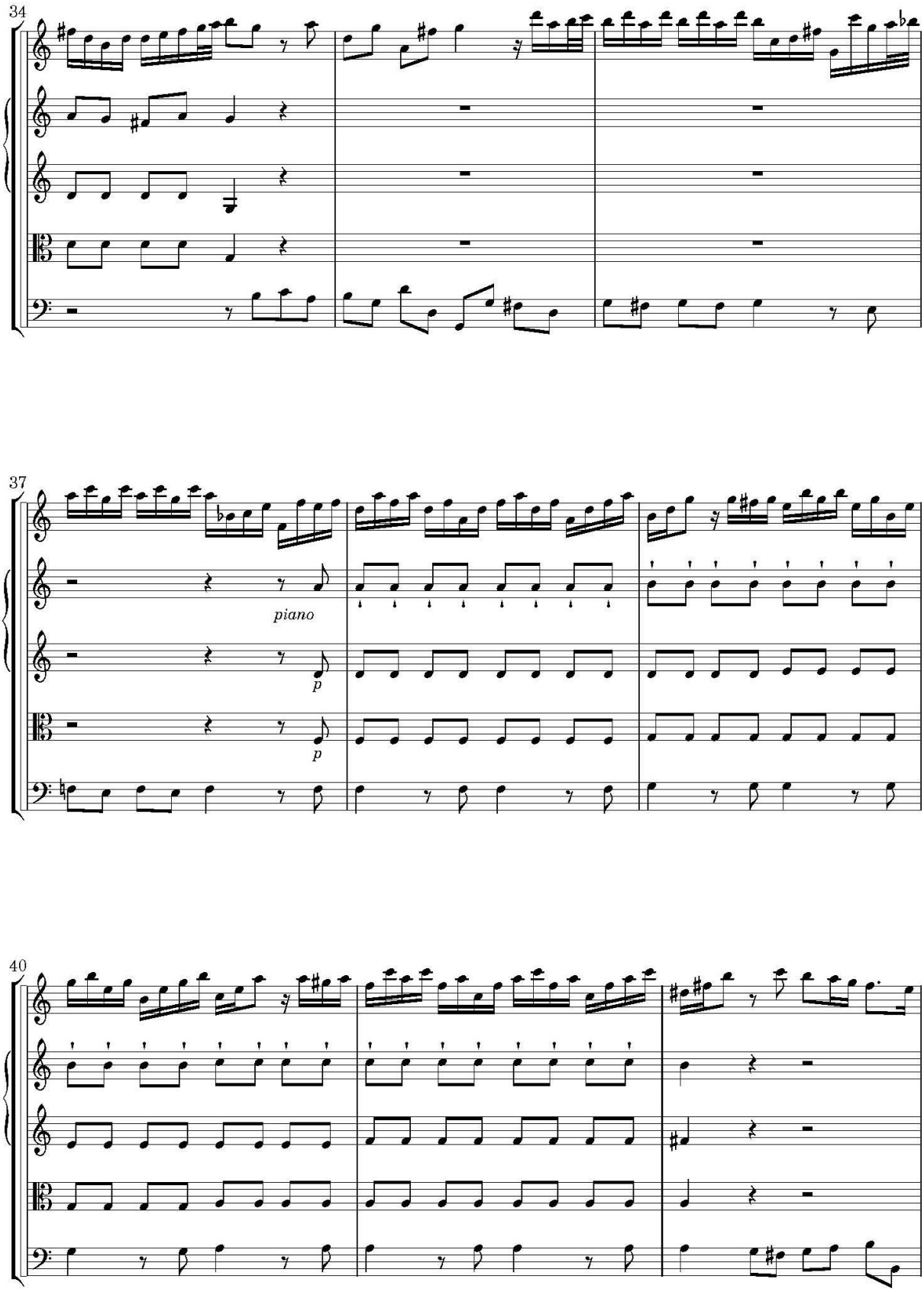




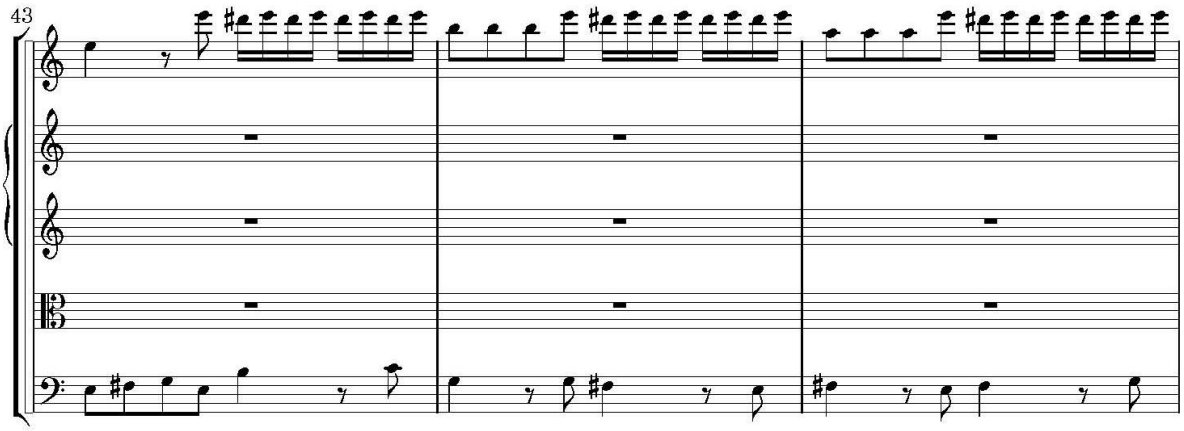


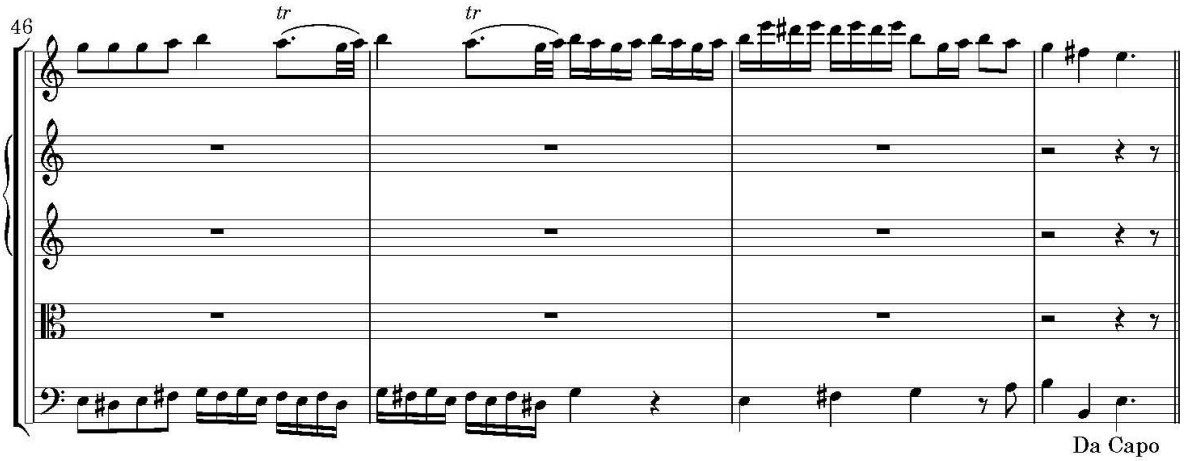
 Creative Commons License BY-NC-ND

20

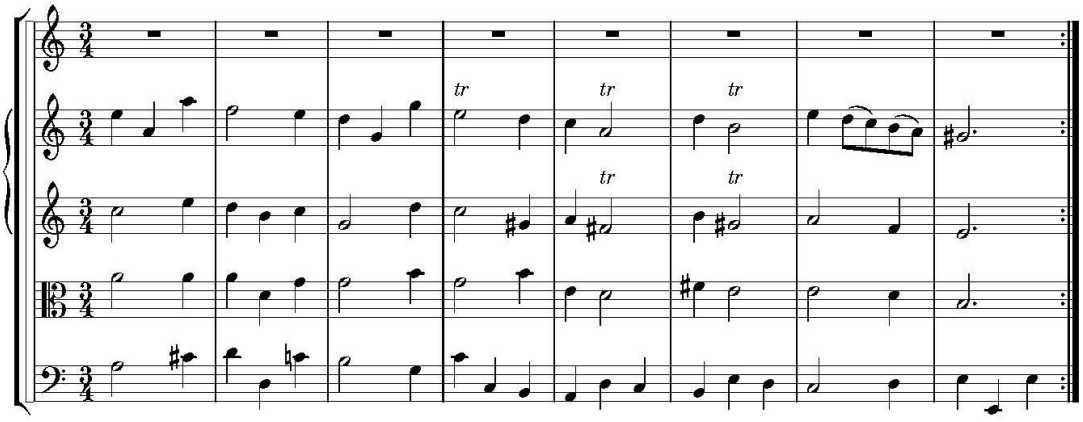


 Creative Commons License BY-NC-ND

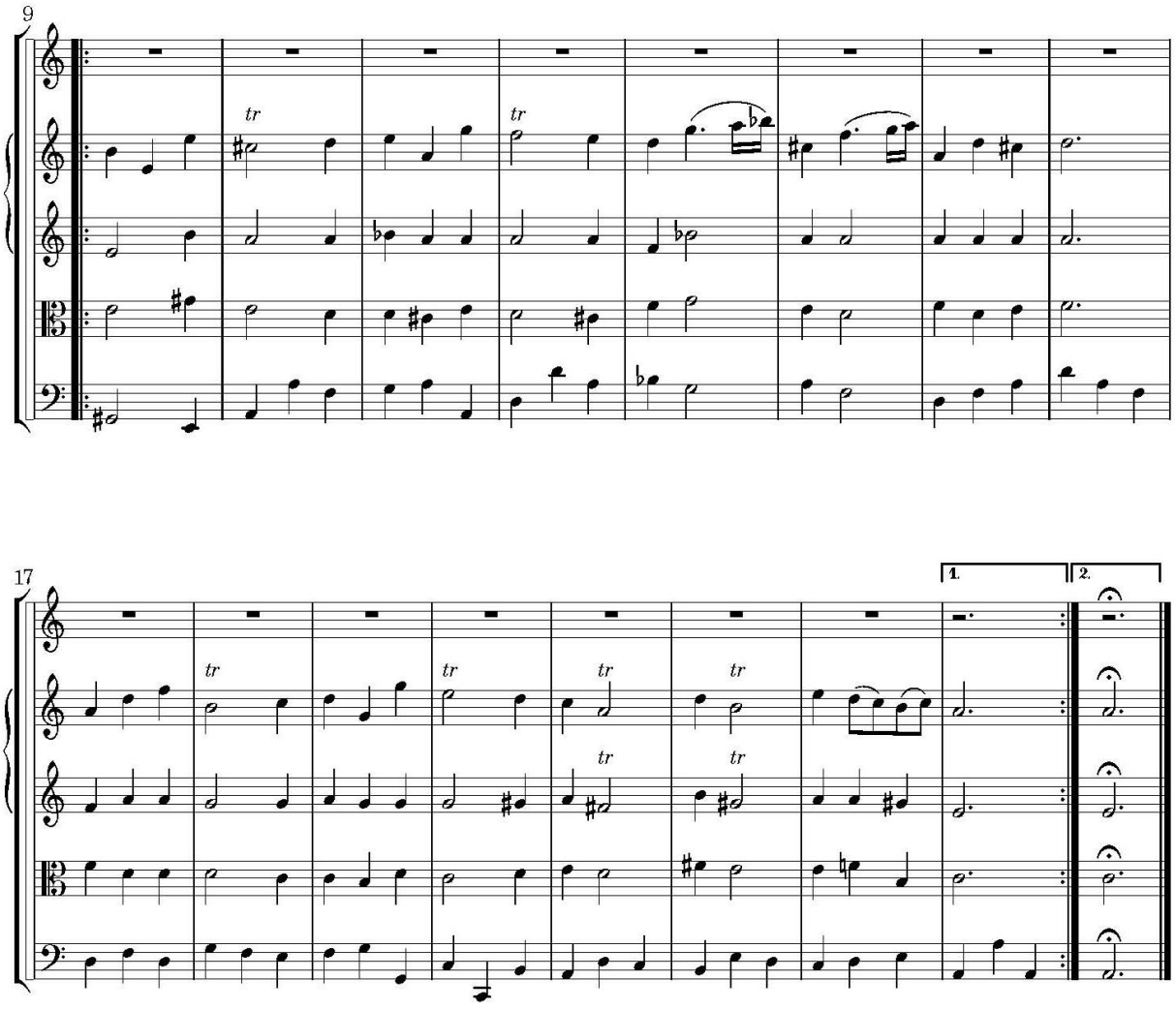




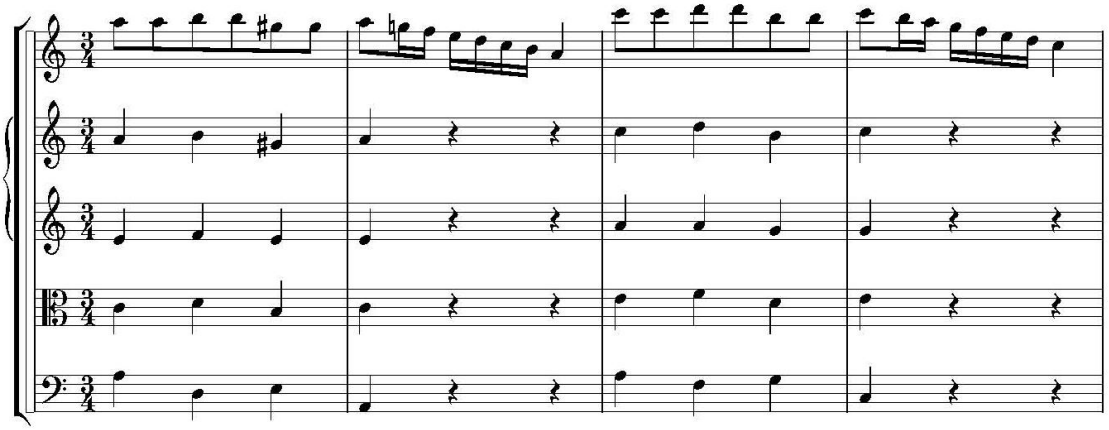
[5.] Menuet I (alternativement)



22

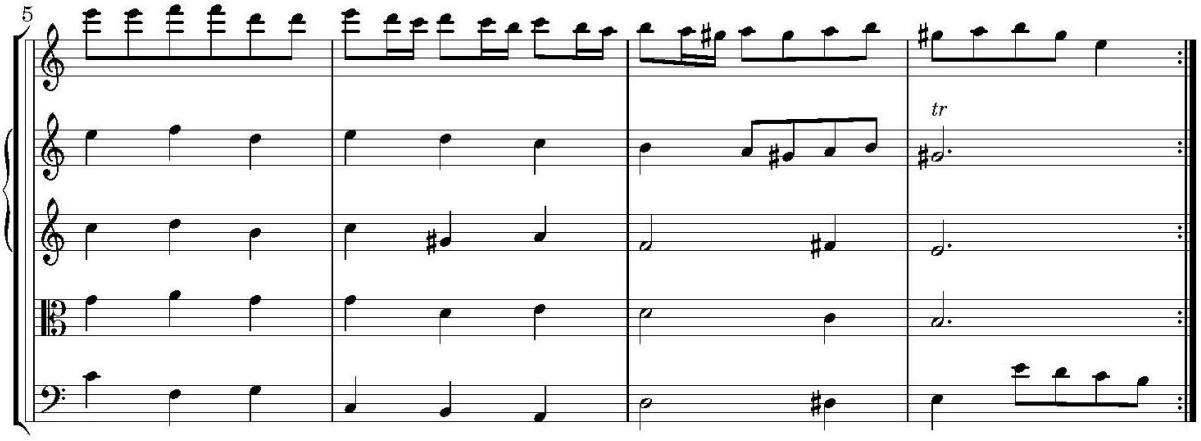


[6.] Menuet II

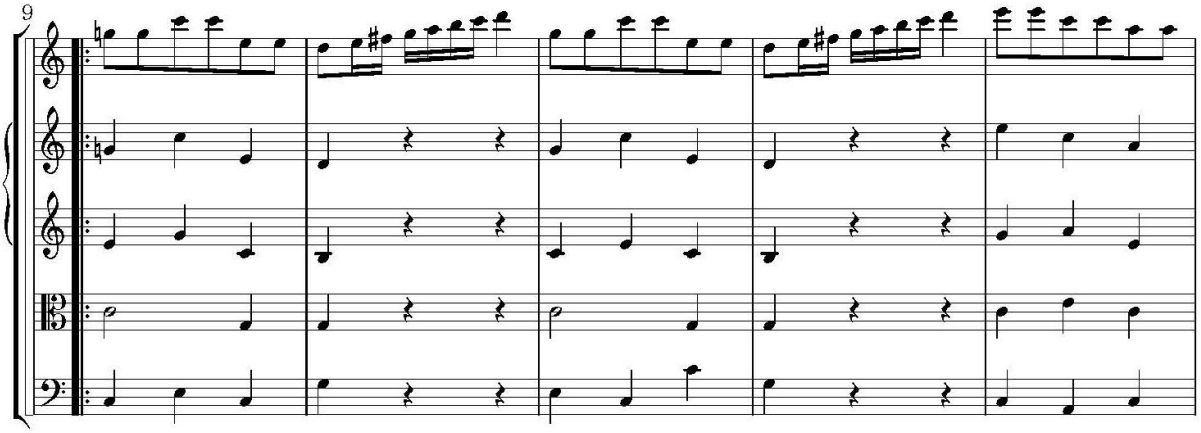


 Creative Commons License BY-NC-ND

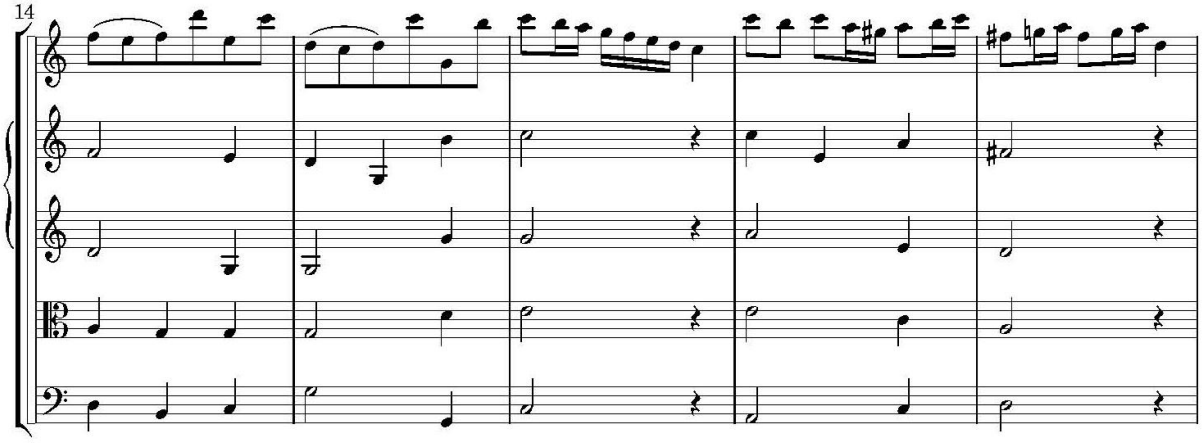
5



9

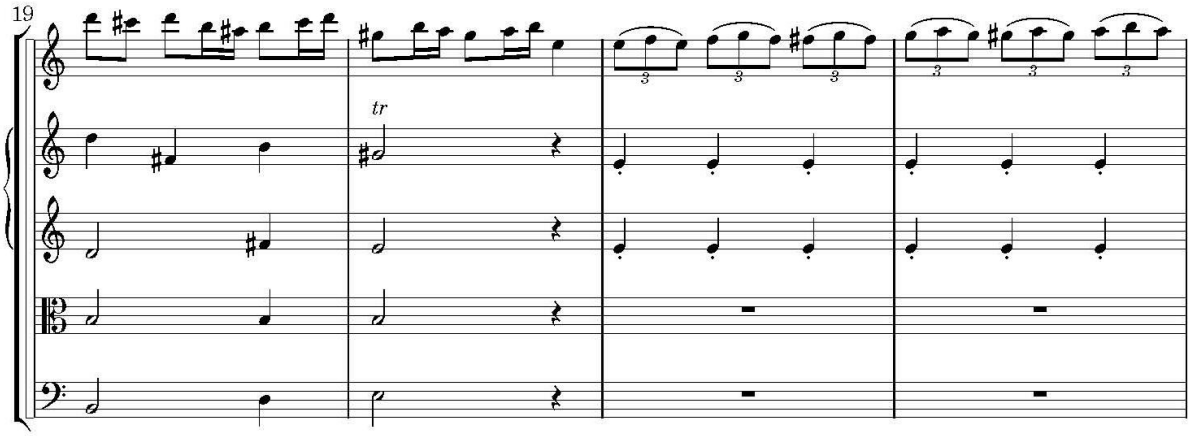


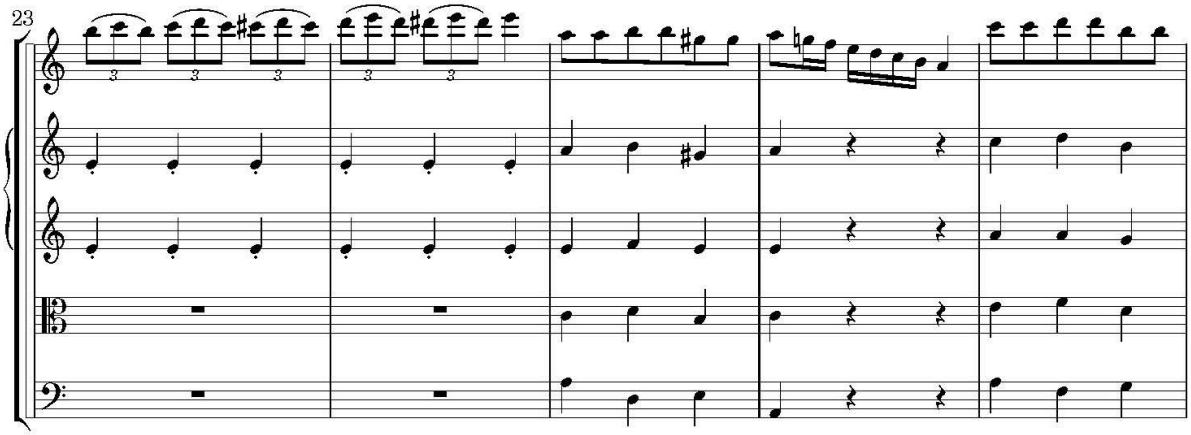
14

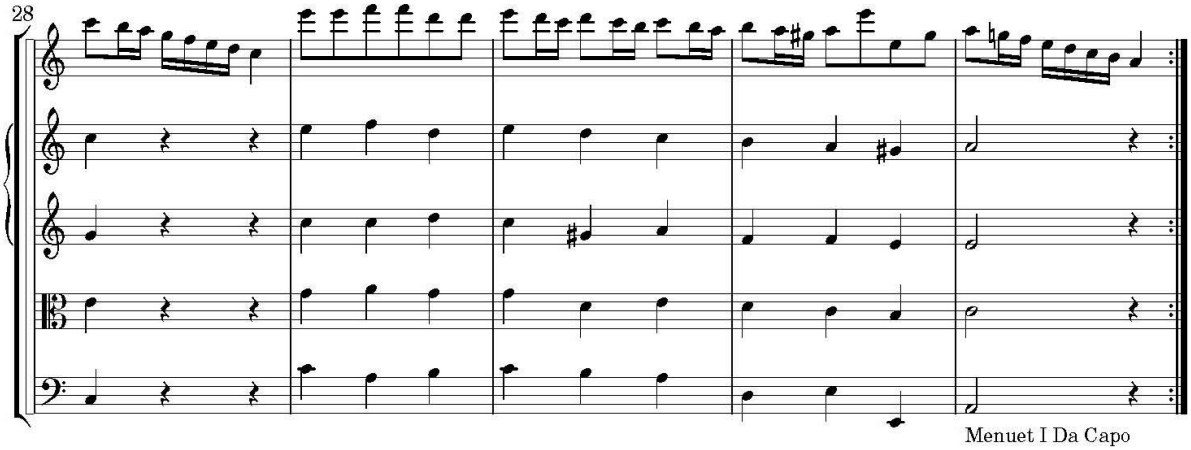


 Creative Commons License BY-NC-ND

24



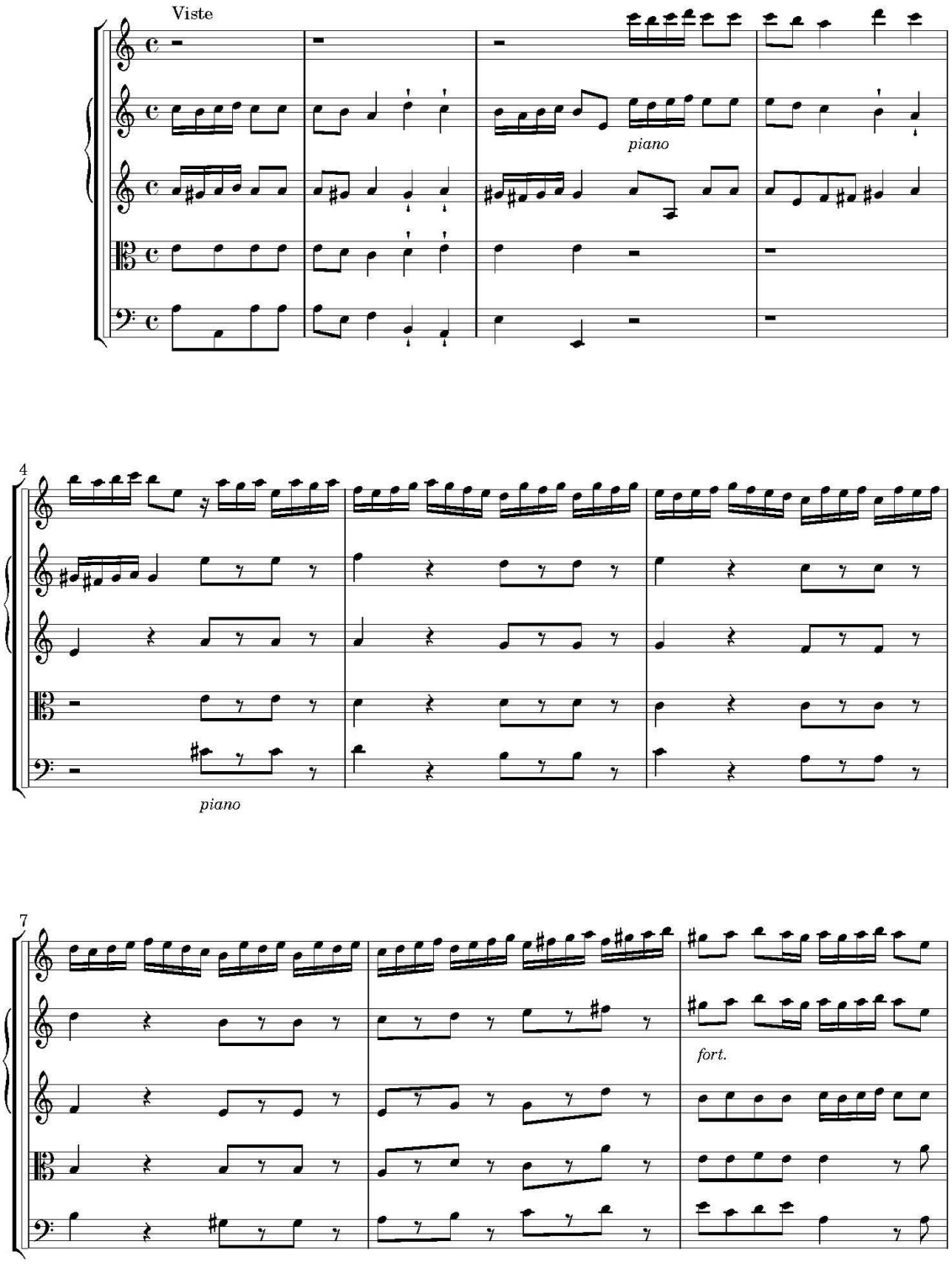




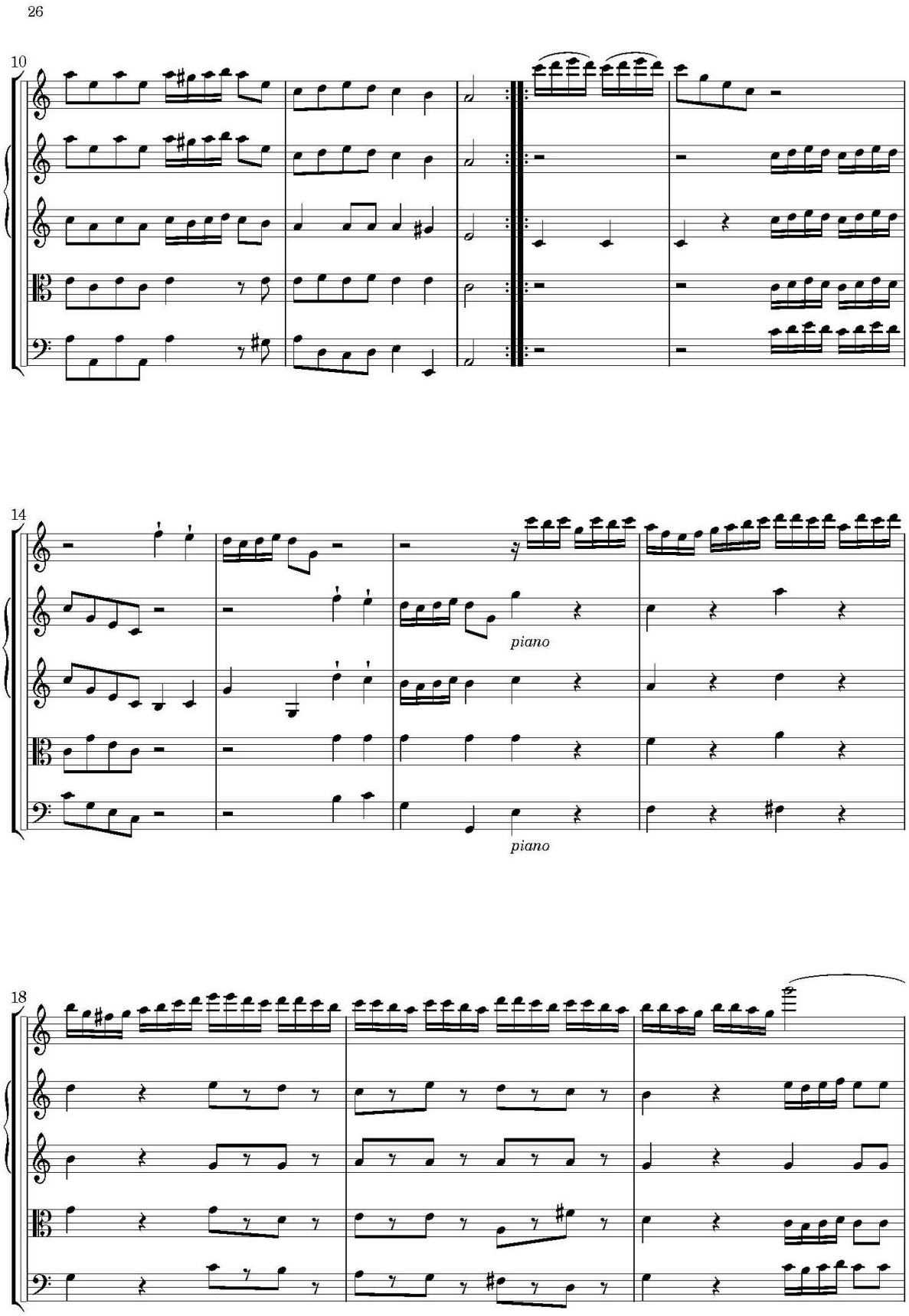
Menuet I Da Capo

 Creative Commons License BY-NC-ND

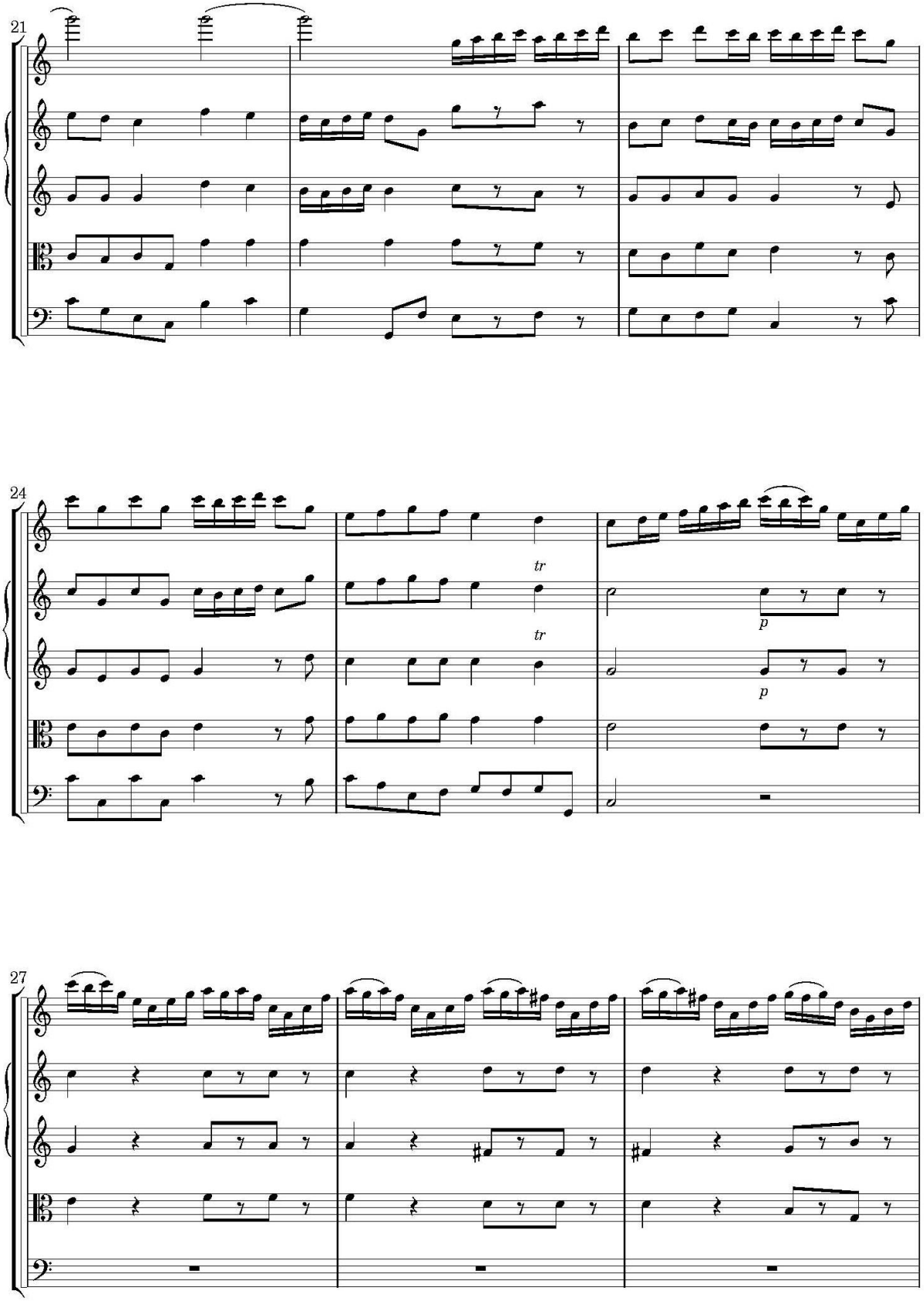
[7.] Réjouissance



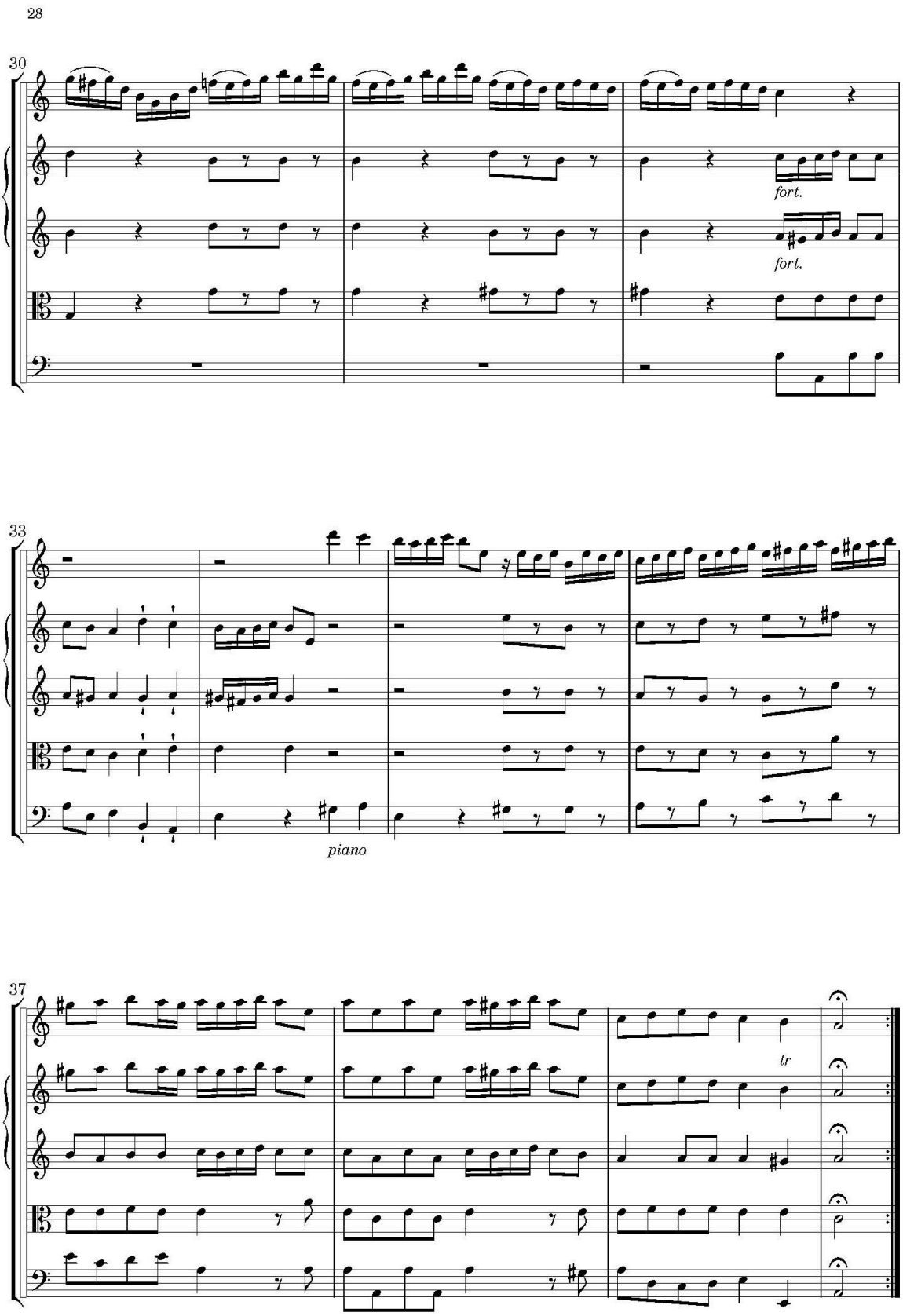
2008 Mario Bolognani - baroquemusic.it Telemann - Ouverture TWV 55:a2 - Rev: 1.0 Creative Commons License BY-NC-ND



 Creative Commons License BY-NC-ND

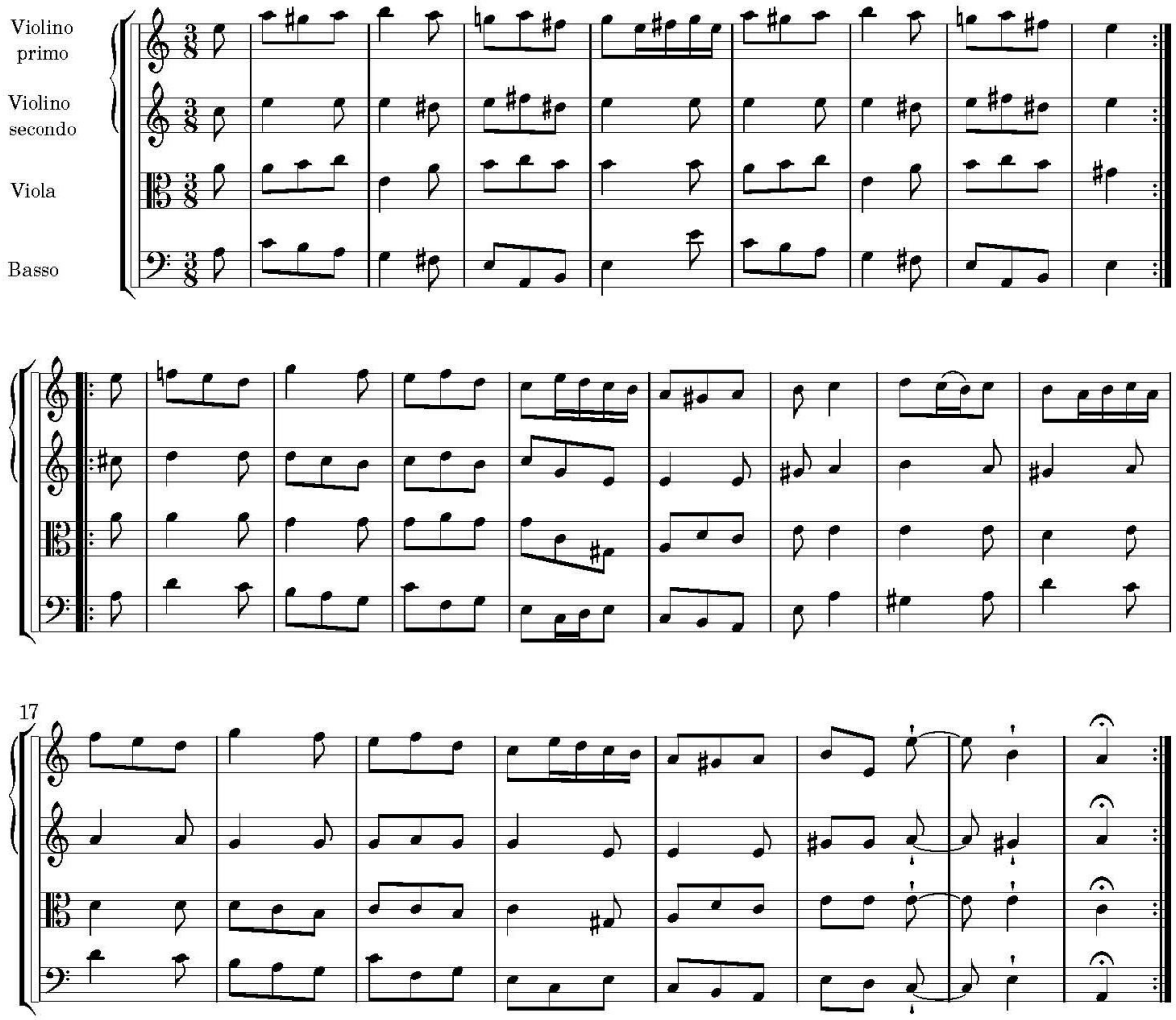


 Creative Commons License BY-NC-ND

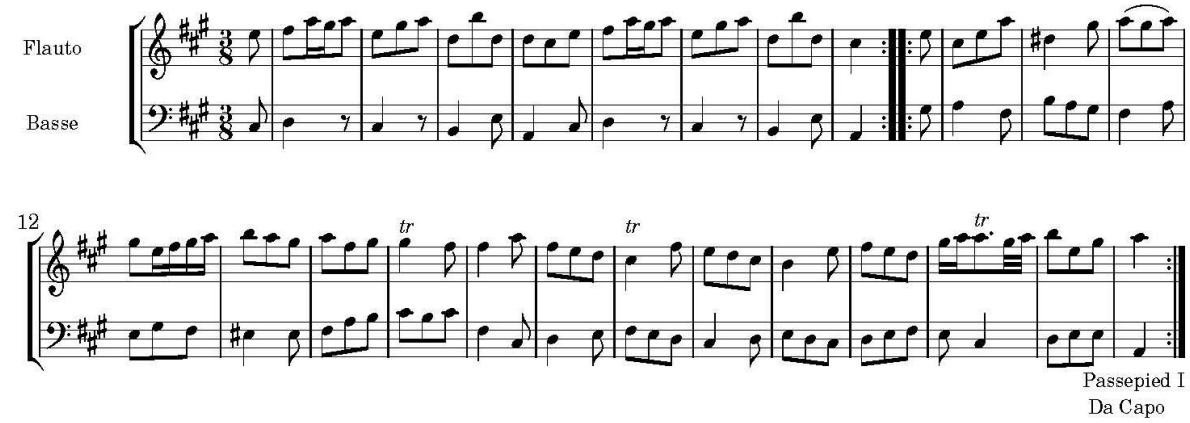


2008 Mario Bolognani - baroquemusic.it Telemann - Ouverture TWV 55:a2 - Rev: 1.0 Creative Commons License BY-NC-ND

[8.] Passepied I



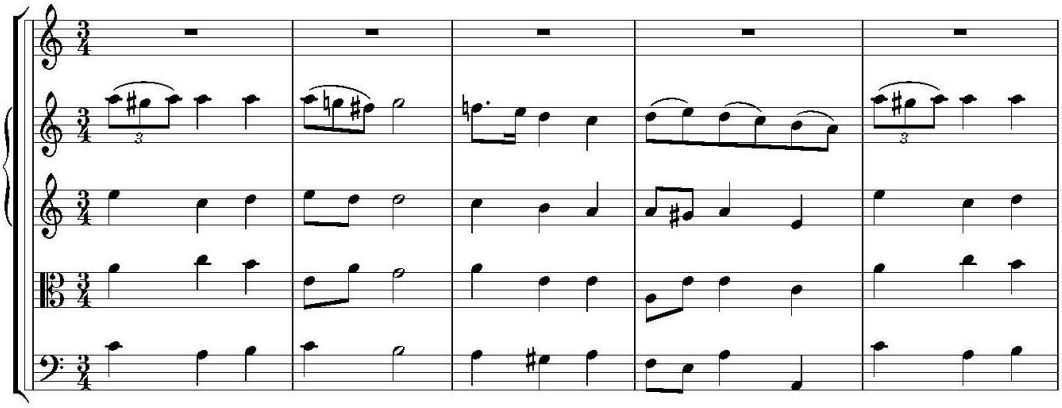
[9.] Passepied II

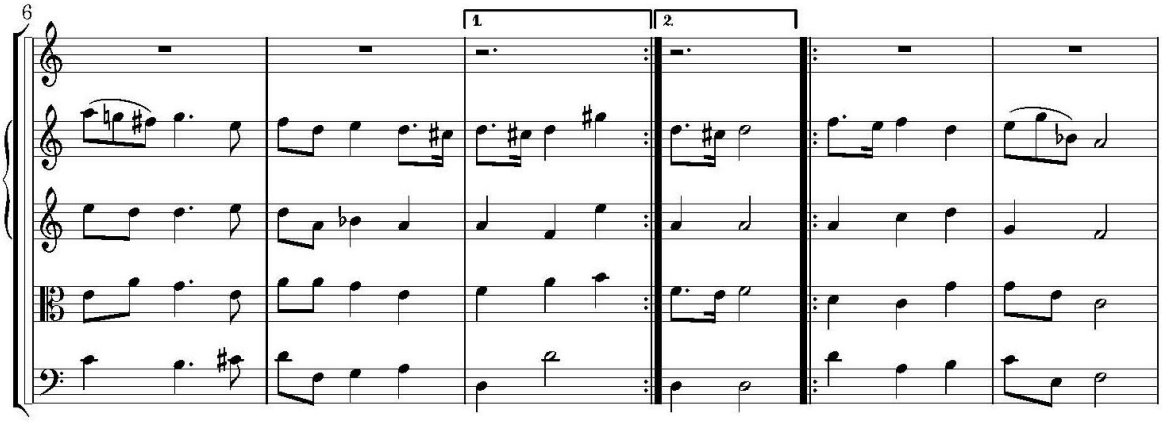


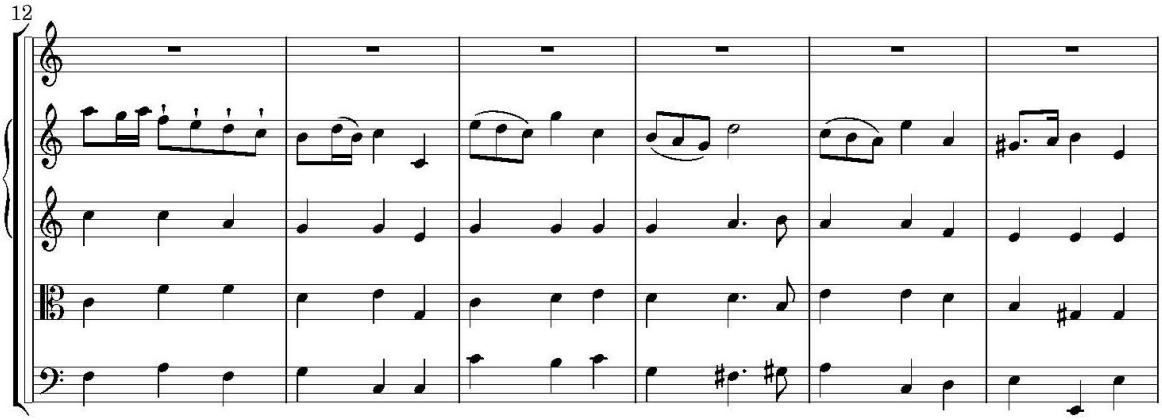
 Creative Commons License BY-NC-ND

30

[10.] Polonaise

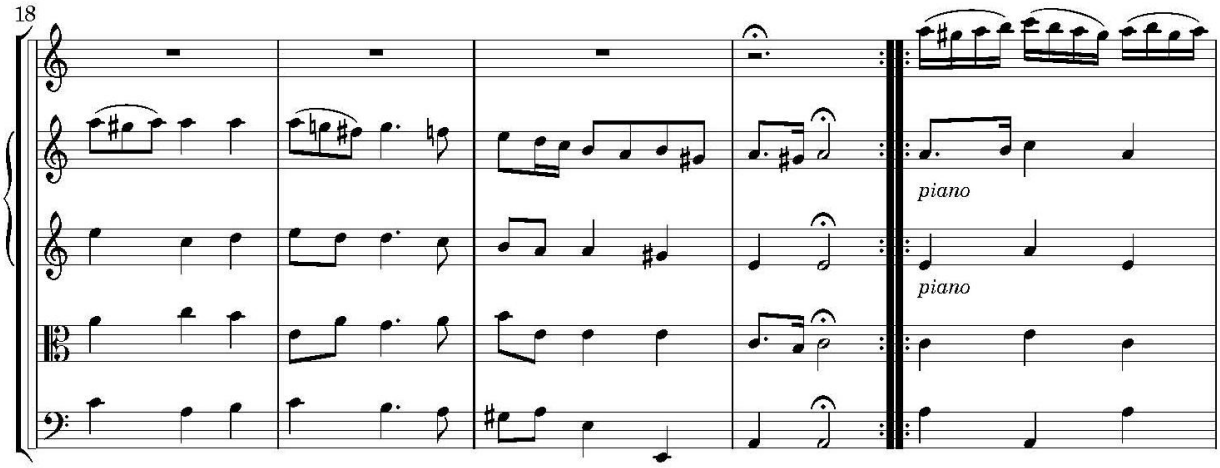




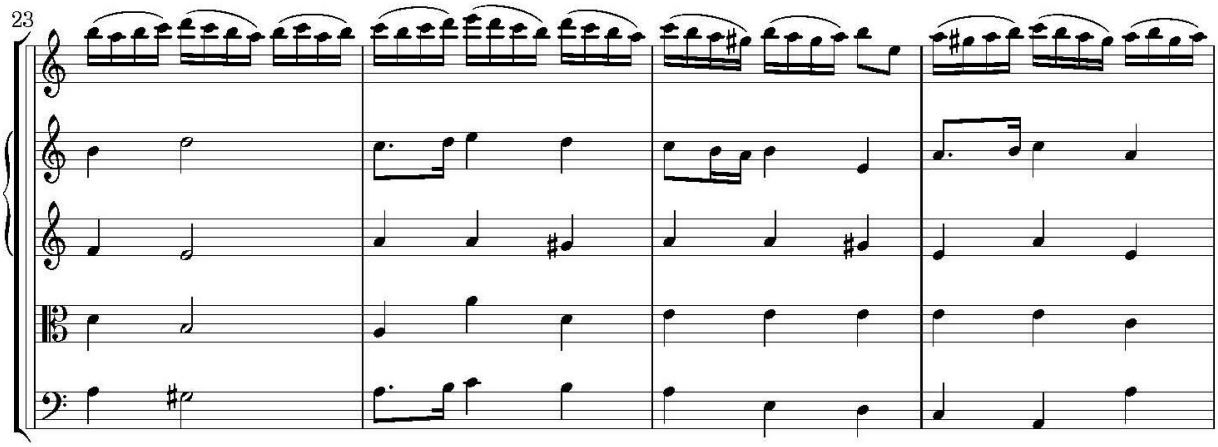


 Creative Commons License BY-NC-ND

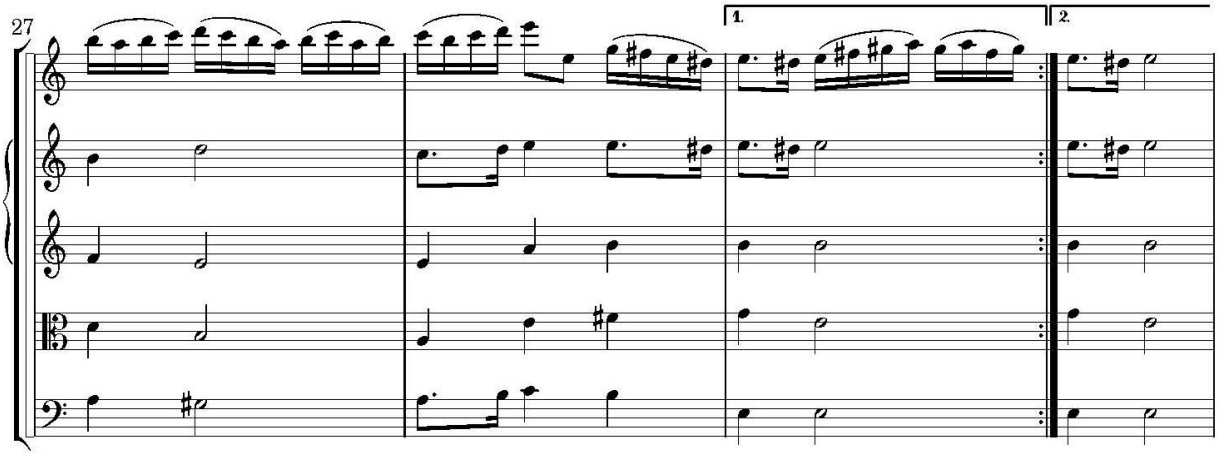
18



23

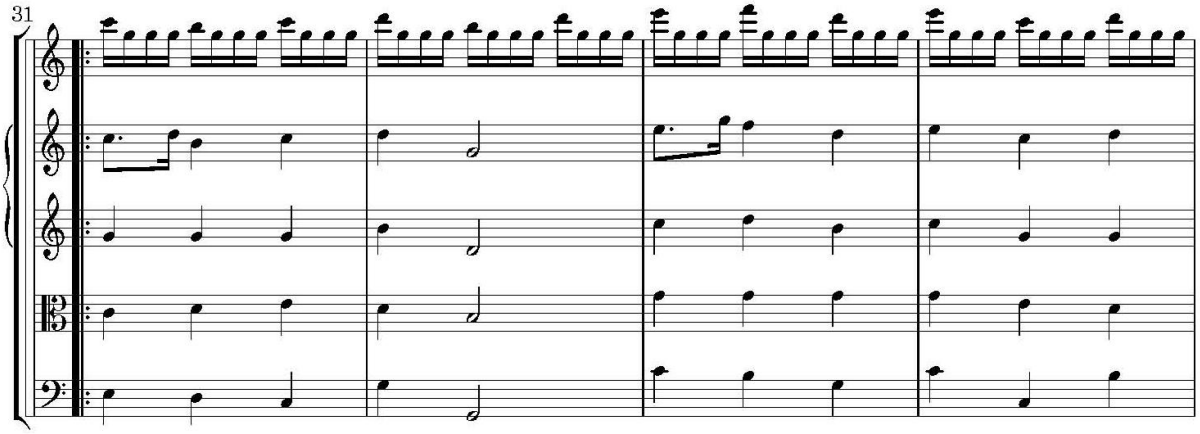


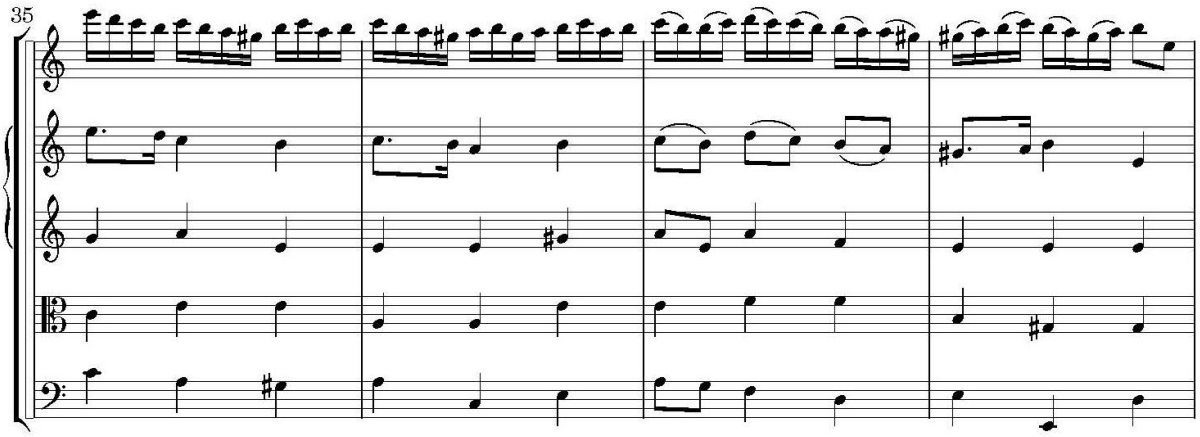
27

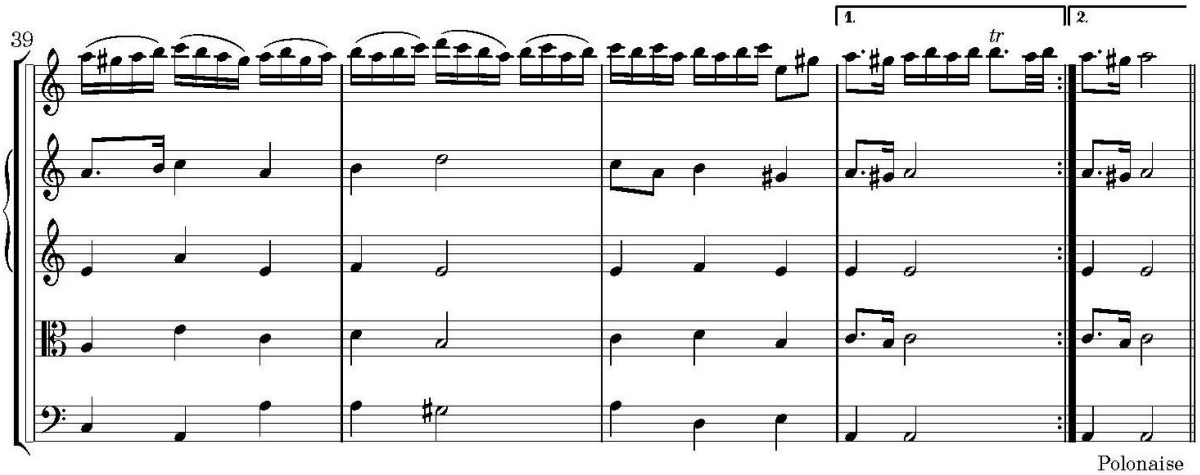


 Creative Commons License BY-NC-ND

32







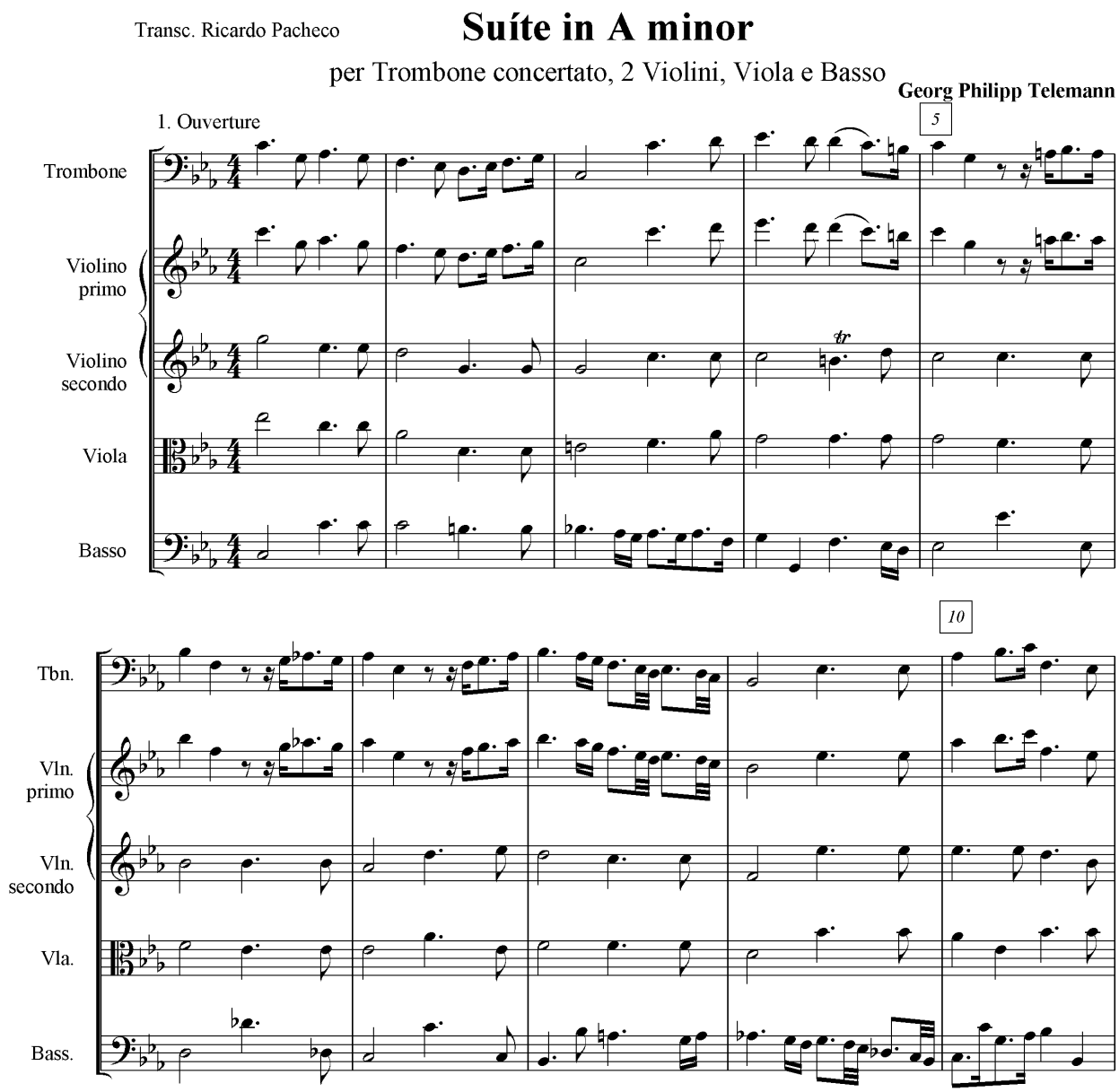
Polonaise
Da Capo

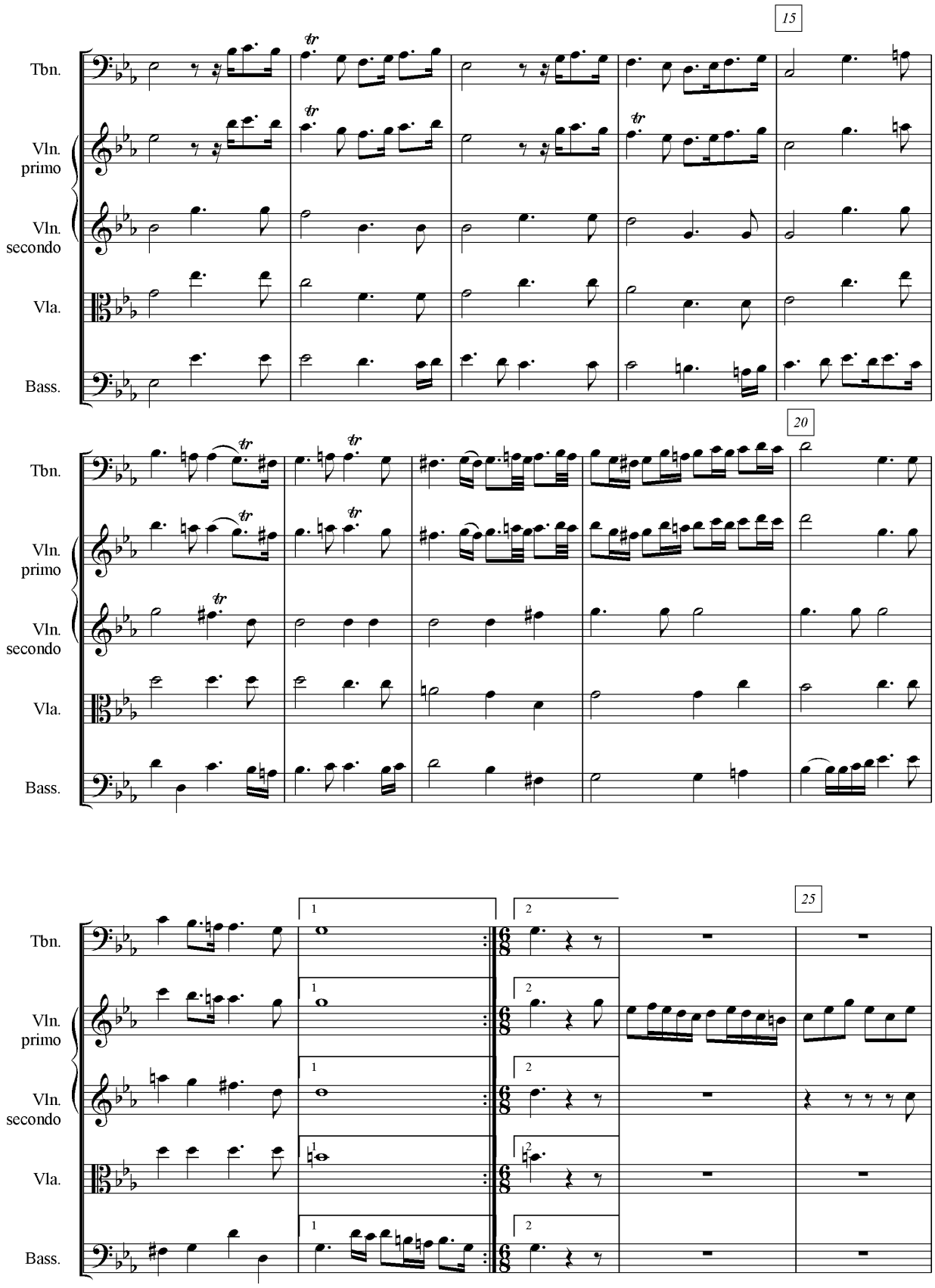
Note editoriali

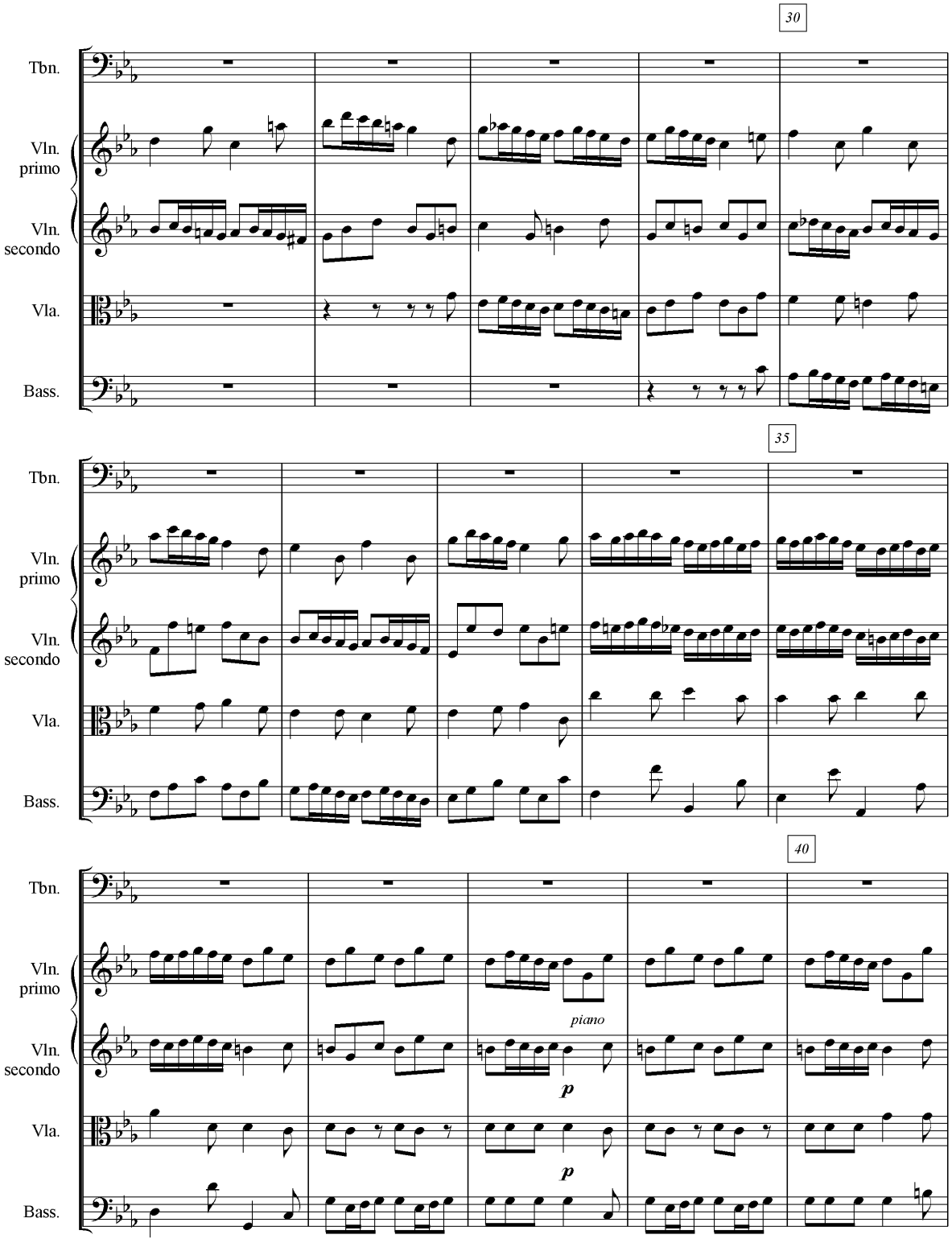
1. La fonte è l'edizione Eulenburg No. 882 del settembre 1936, curata dal Dr. Horst Büttner;
2. La fonte distingue molto bene gli interventi del curatore dal contenuto originale del manoscritto della Hessische Landes-bibliothek in Darmstadt (Mskr. mus. 3360/5). Io mi sono attenuto scrupolosamente alla versione originale dell'Ouverture eliminando tutte le aggiunte del Dr. Büttner. I miei rari interventi, per qualche svista dell'edizione 1936, sono tra parentesi ( ) o [ ]. Il resto è stato lasciato alle scelte dell'esecutore;
3. la versione 1.0 è stata completata il 23 novembre 2008.

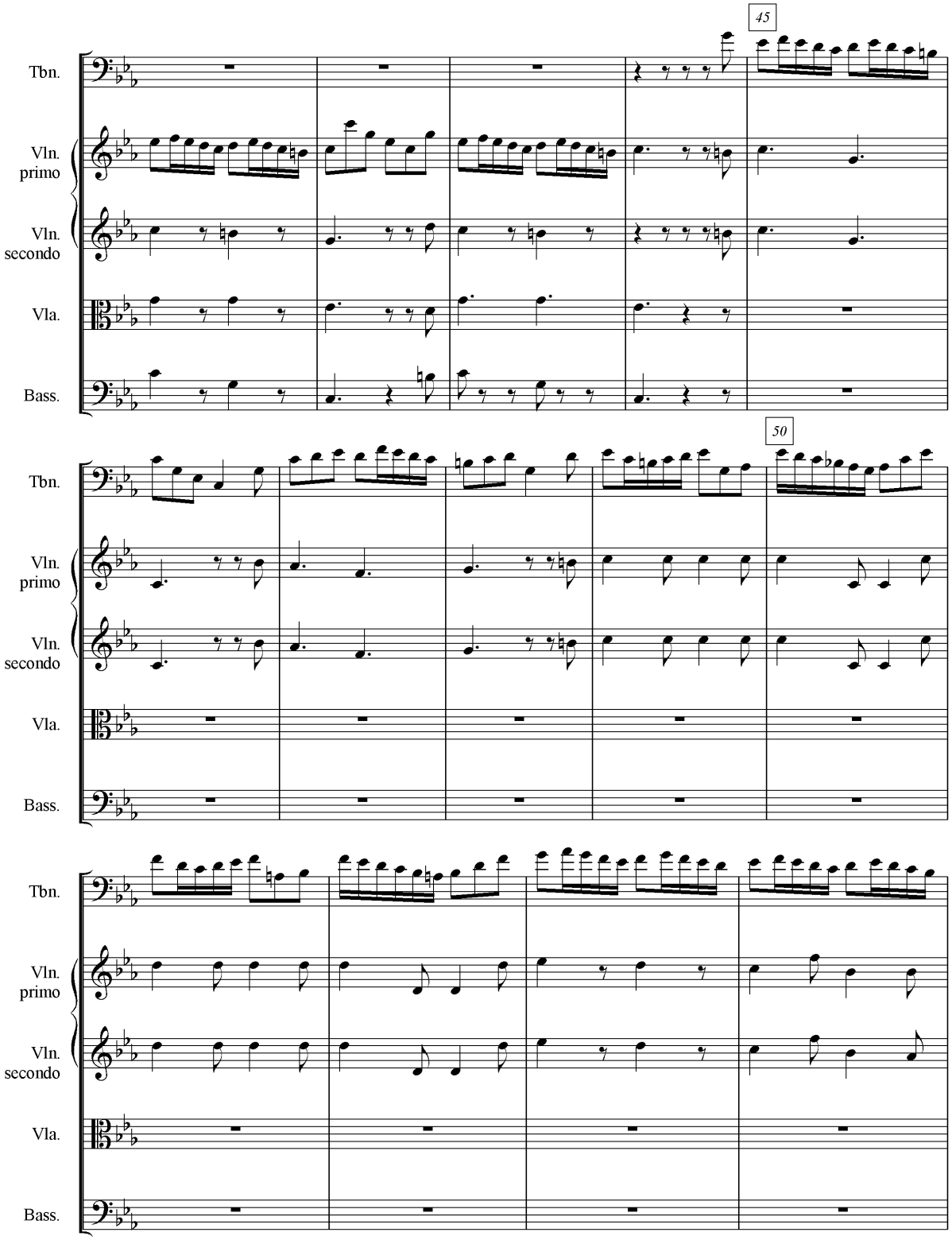
 Creative Commons License BY-NC-

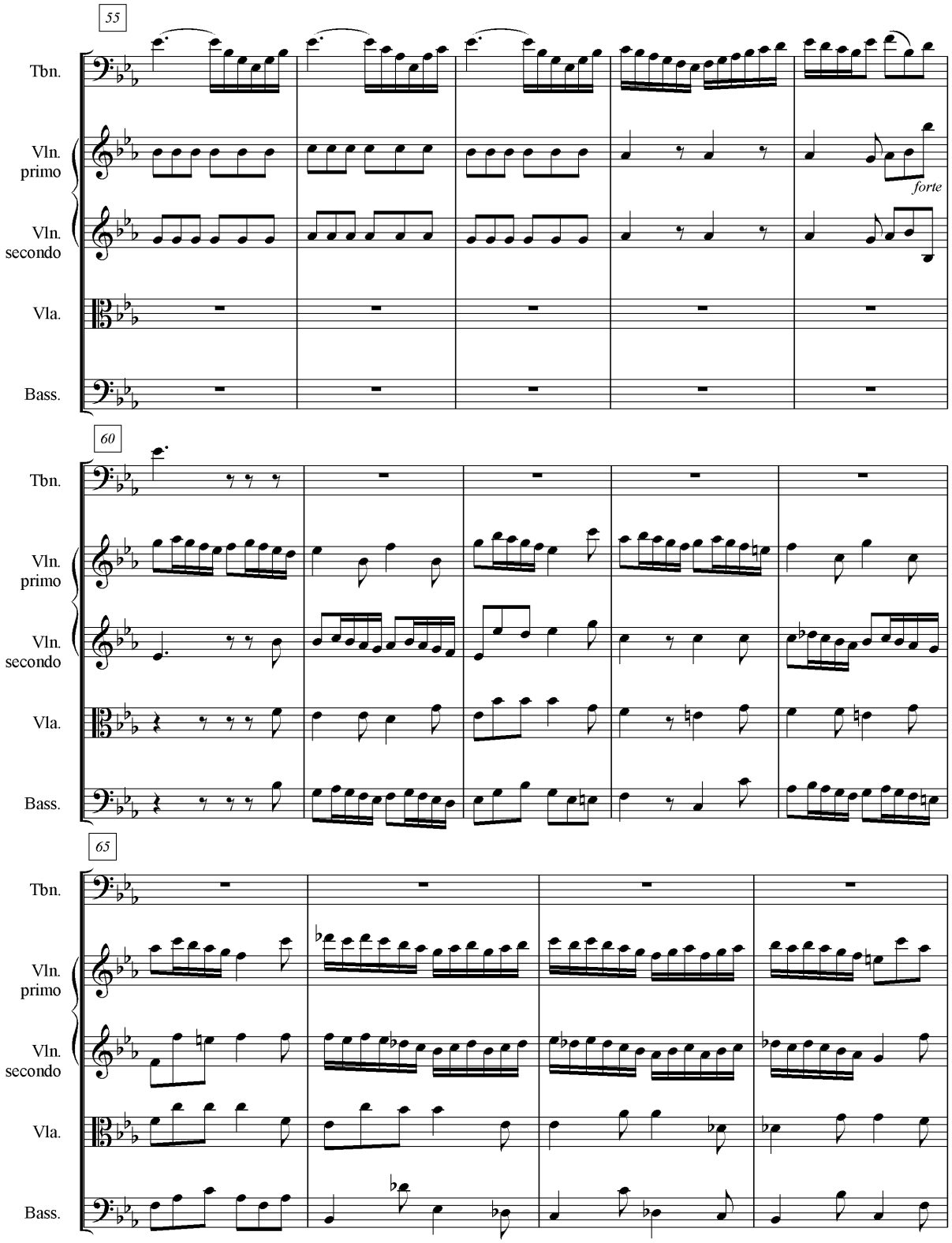
ANEXO 2

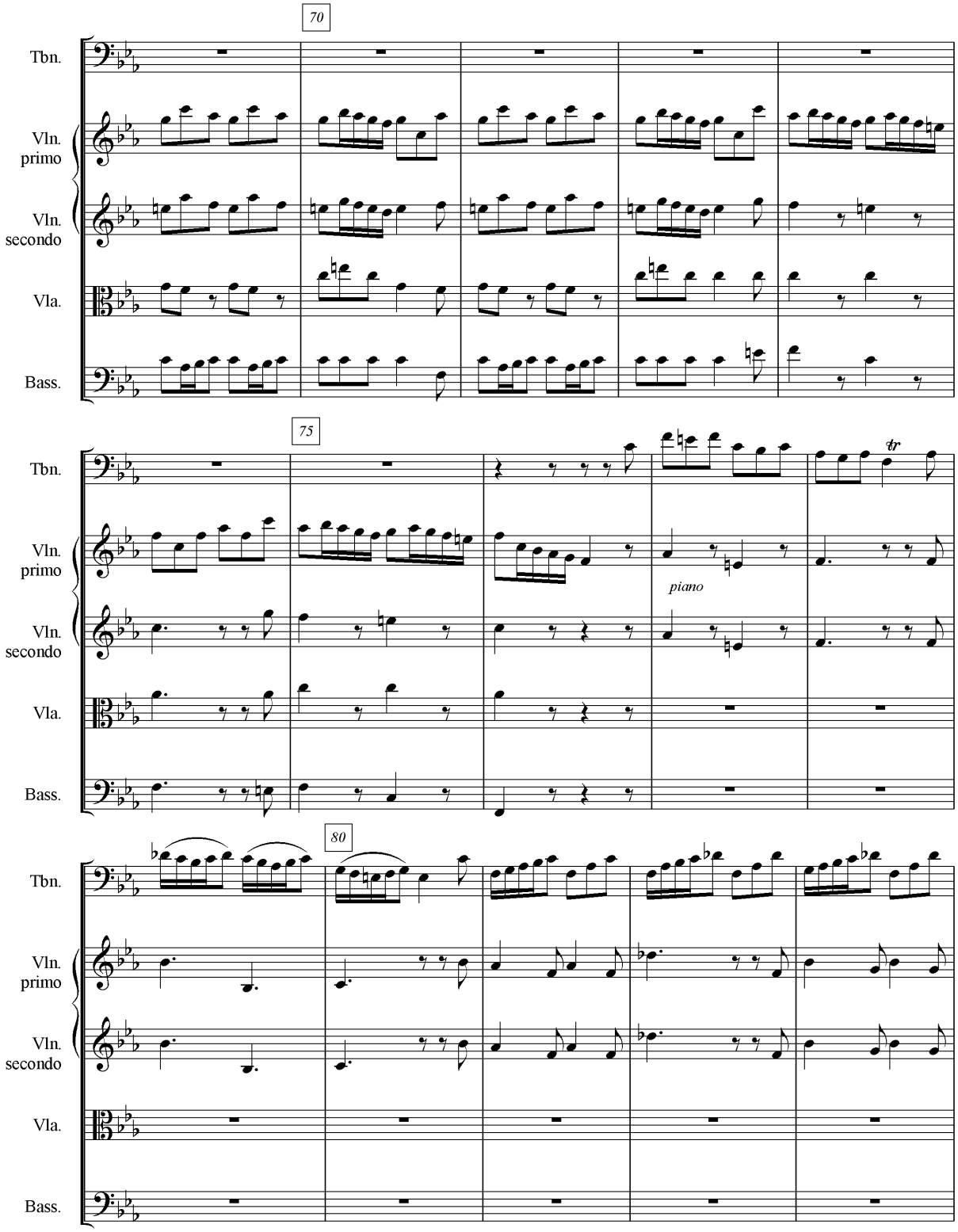

Transc. Ricardo Pacheco
Suíte in A minor
per Trombone concertato, 2 Violini, Viola e Basso
Georg Philipp Telemann
1. Ouverture
5
Trombone
Violino primo
Violino secondo
Viola
Basso
10
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.

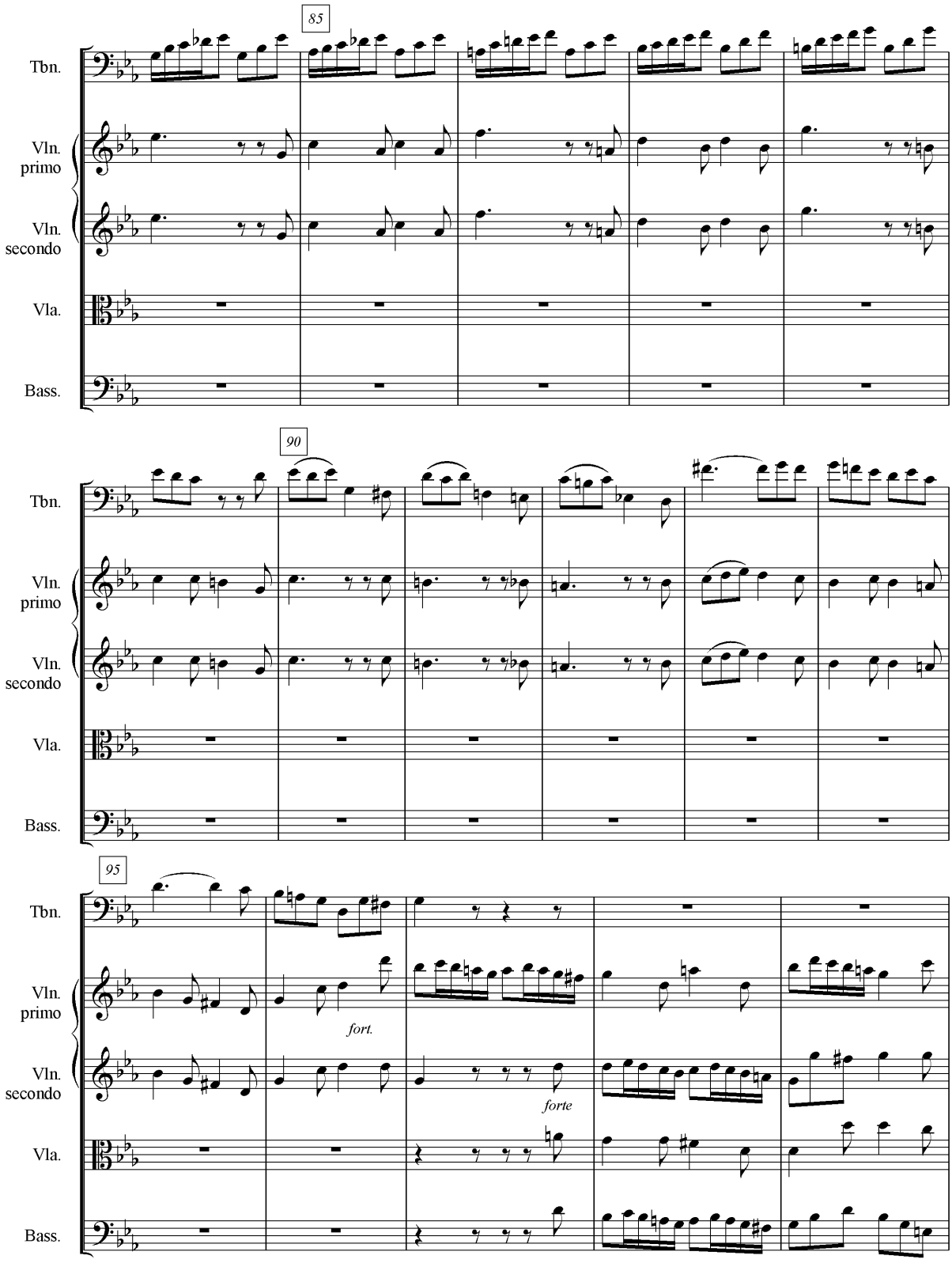

15
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
20
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
25
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.

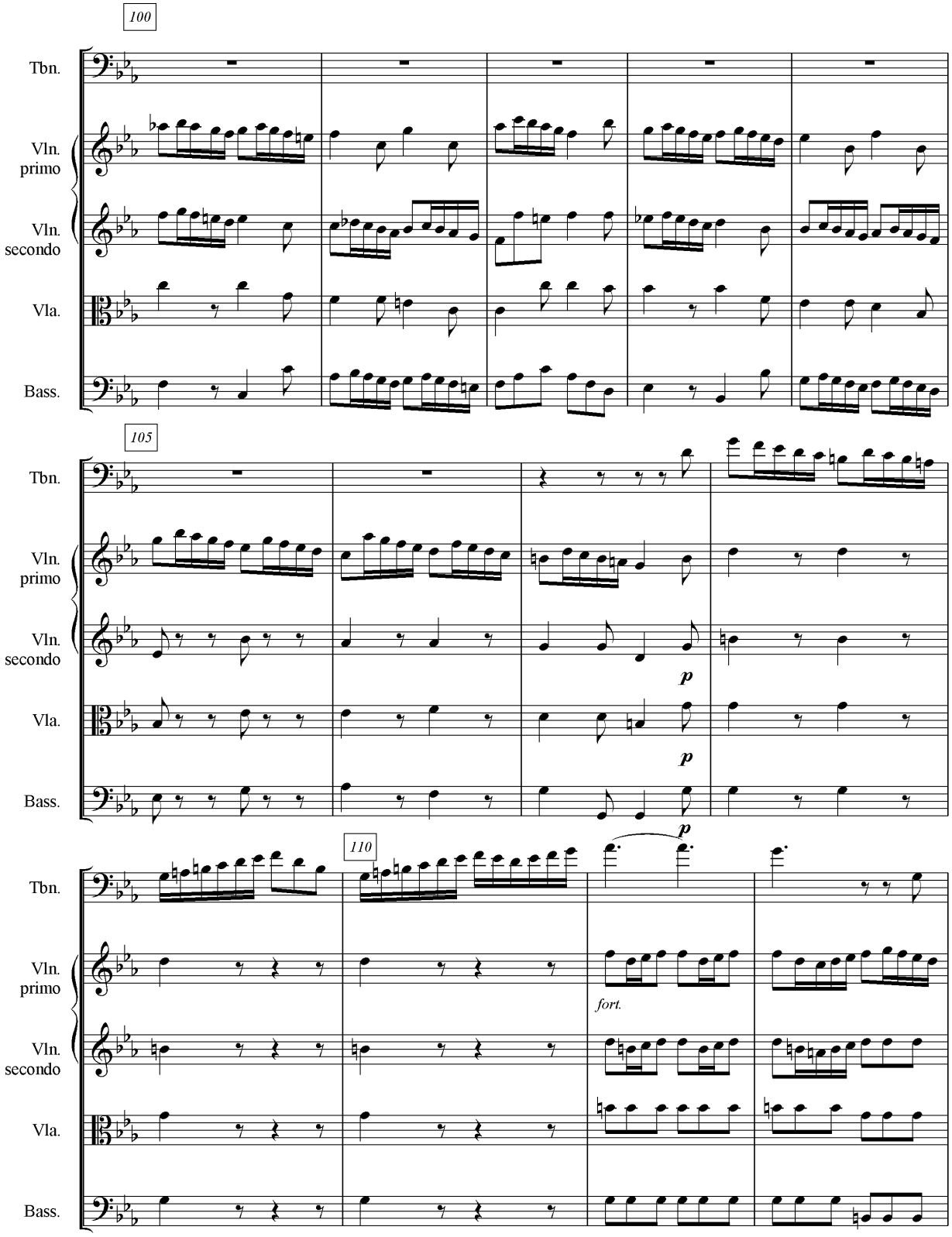

30
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
35
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
40
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
piano
p
p

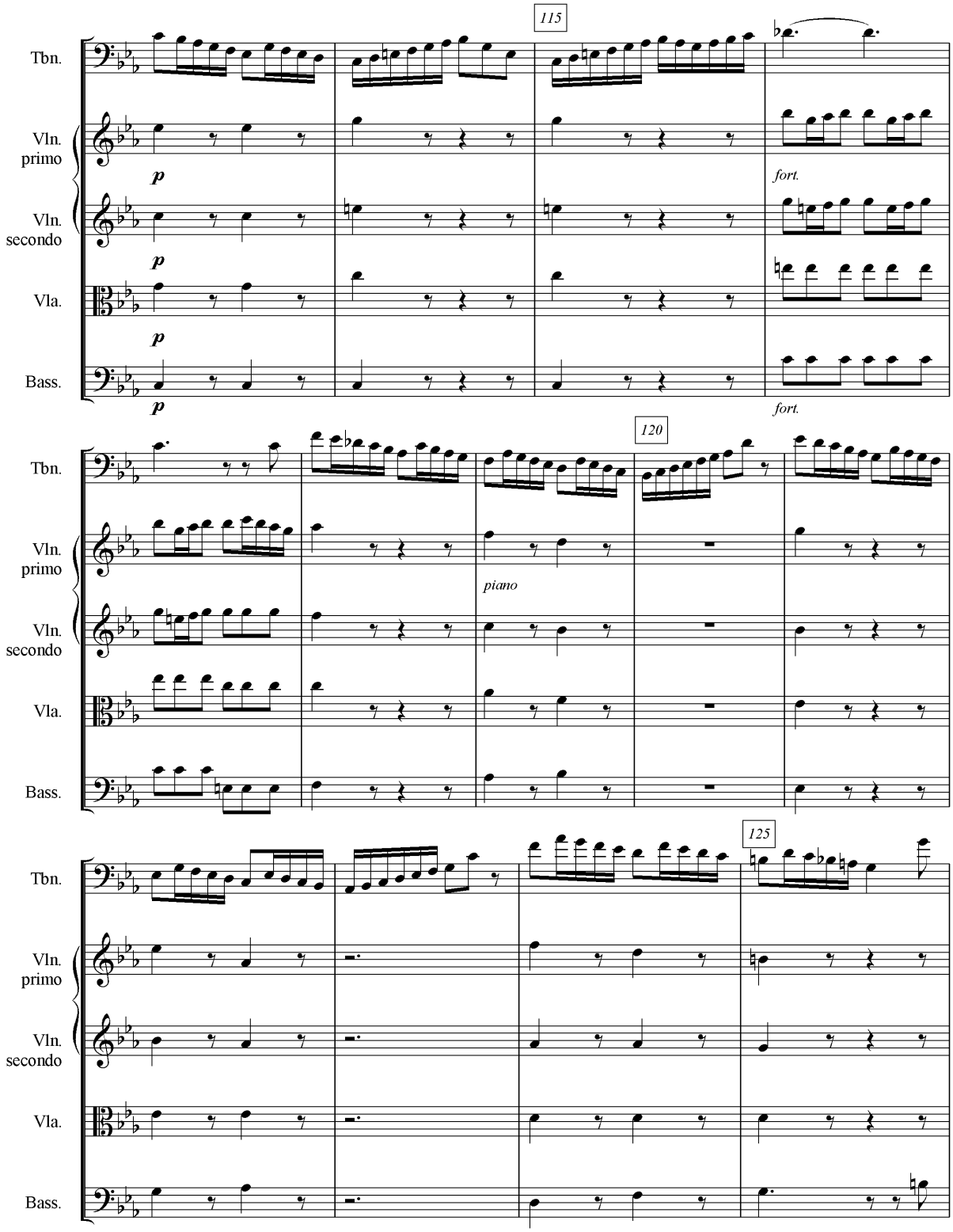

45
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
50
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.

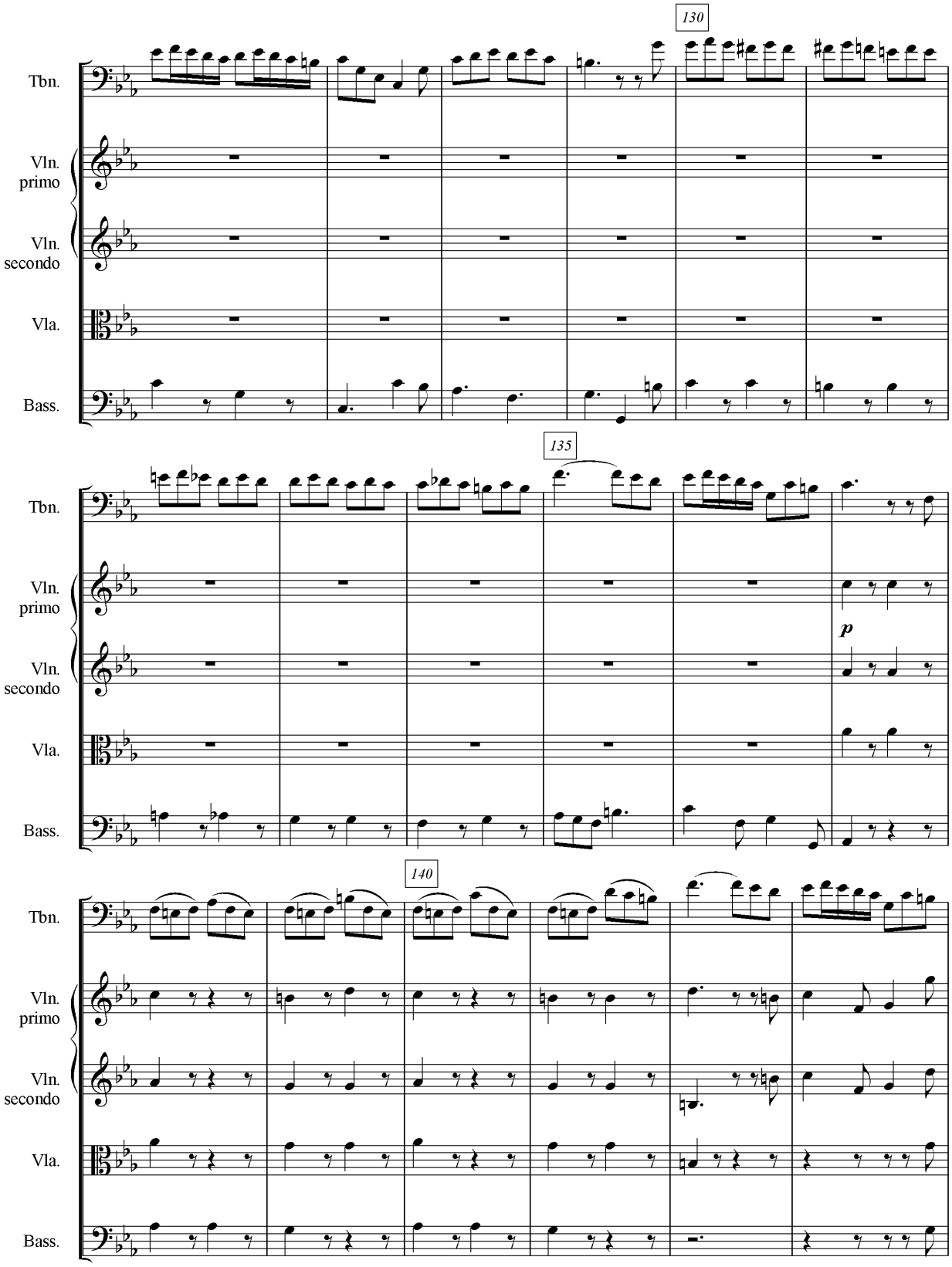

55
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
forte
60
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
65
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.

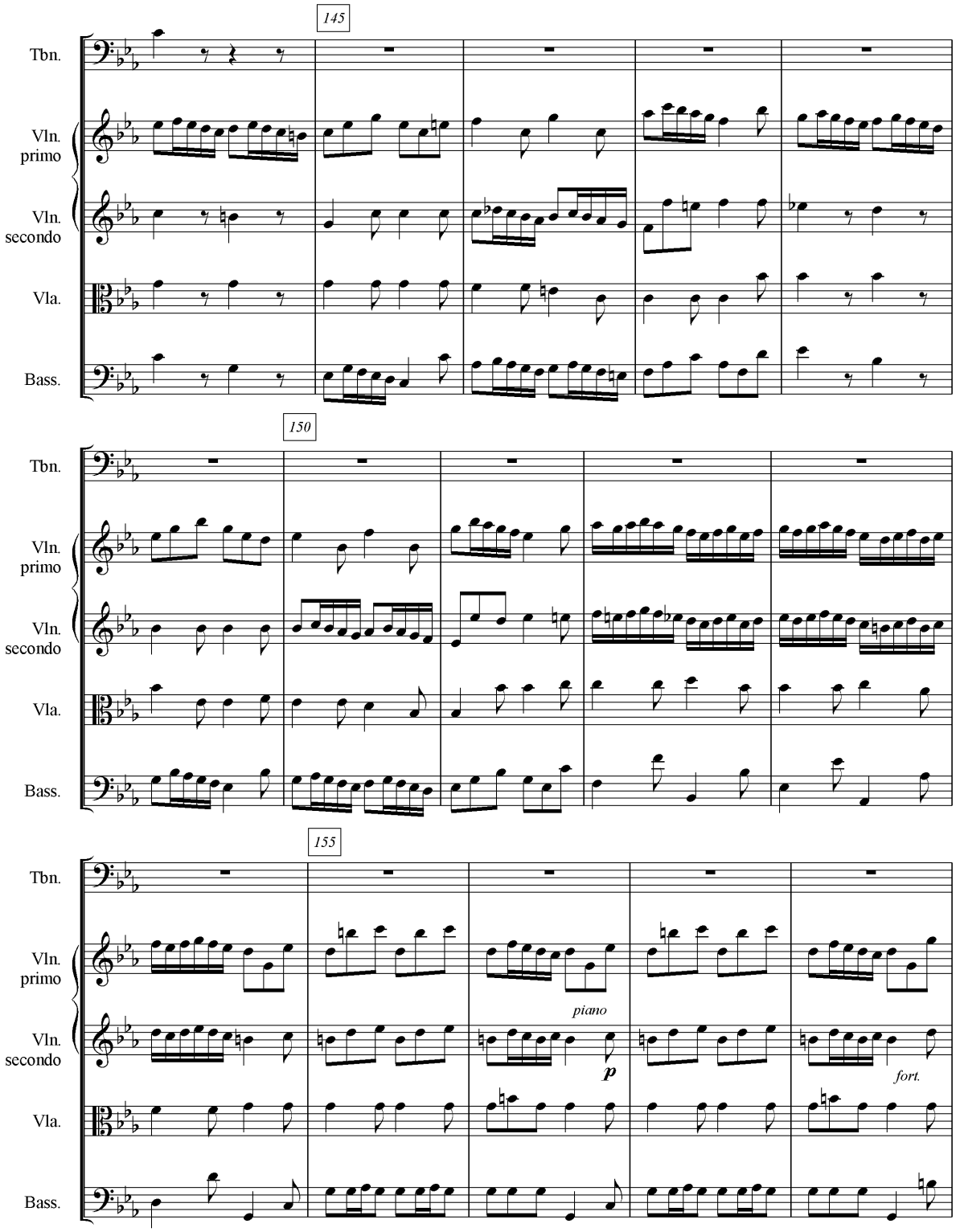

70
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
75
piano
tr
80

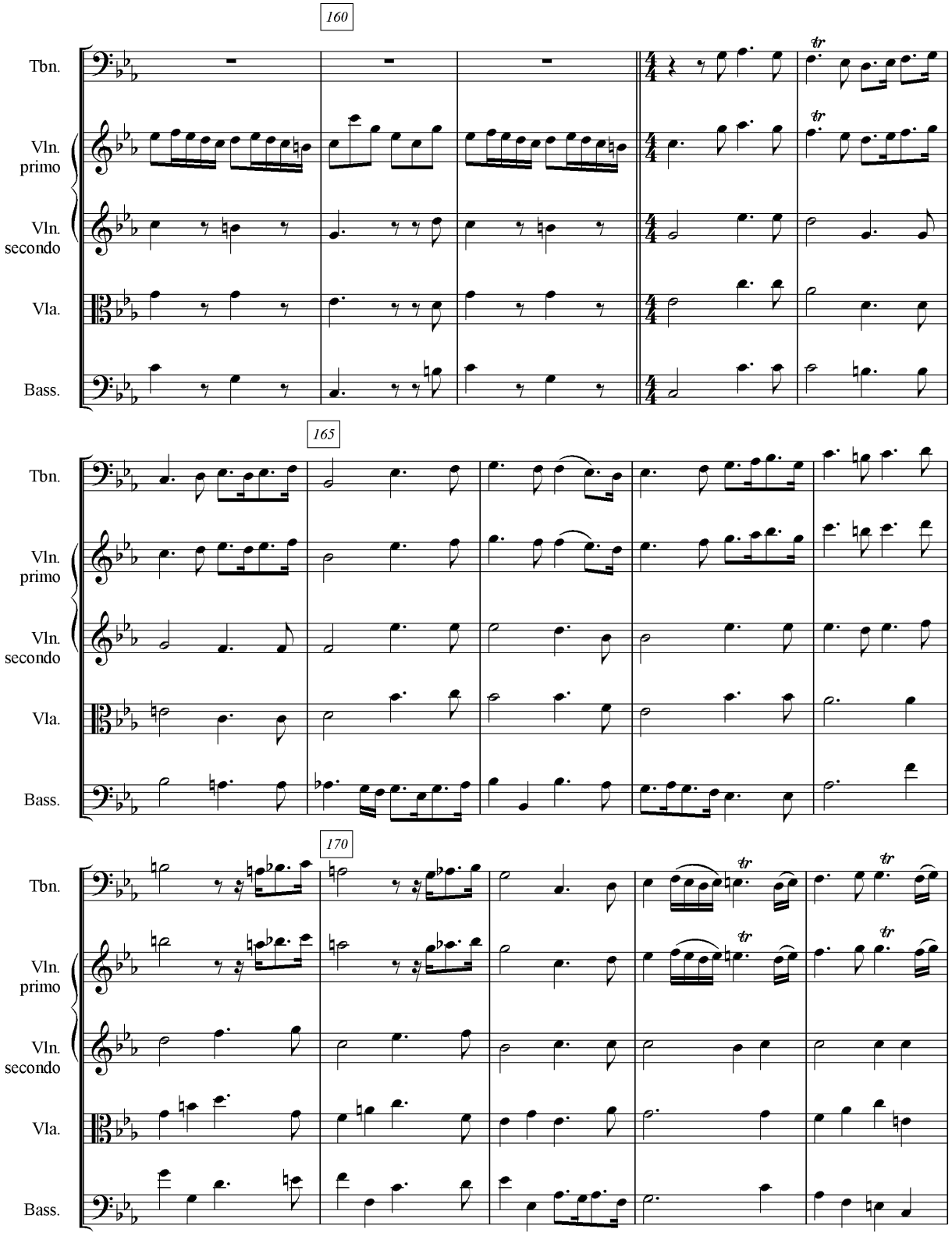

85
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
90
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
95
Tbn.
Vln. primo
fort.
Vln. secondo
forte
Vla.
Bass.

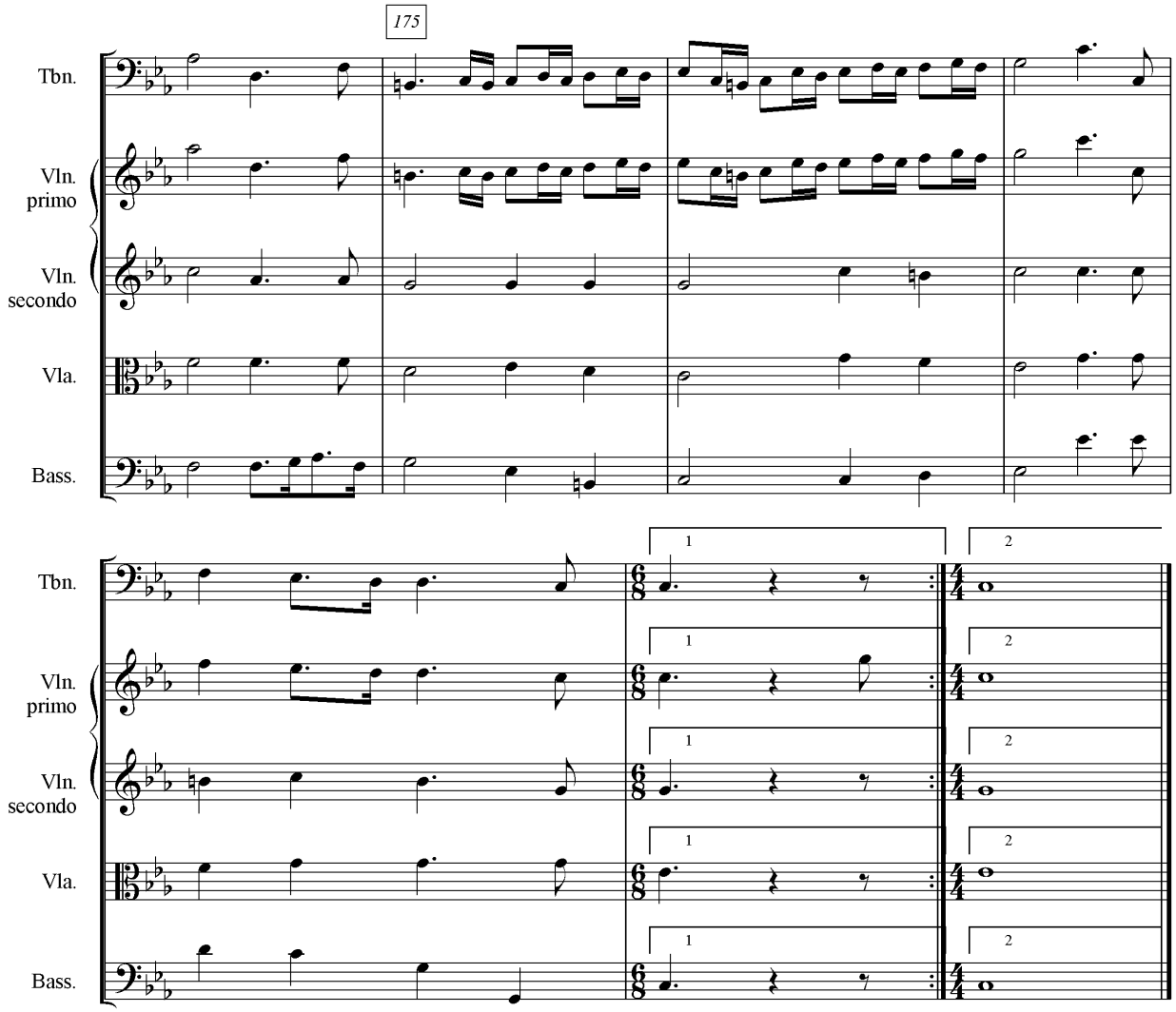

100
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
105
p
p
p
110
fort.


115
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
p
fort.
120
piano
125

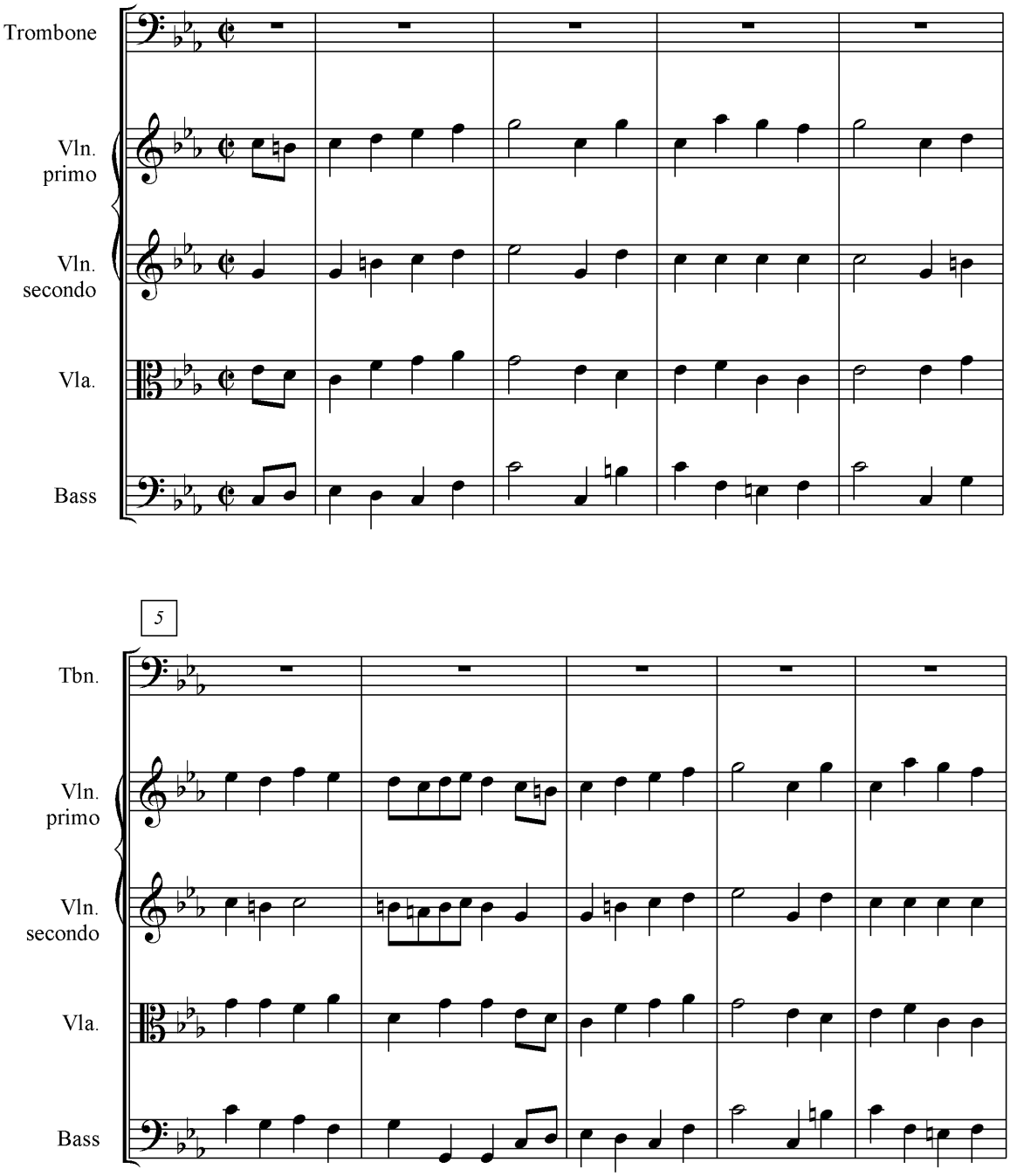

130
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
135
p
140

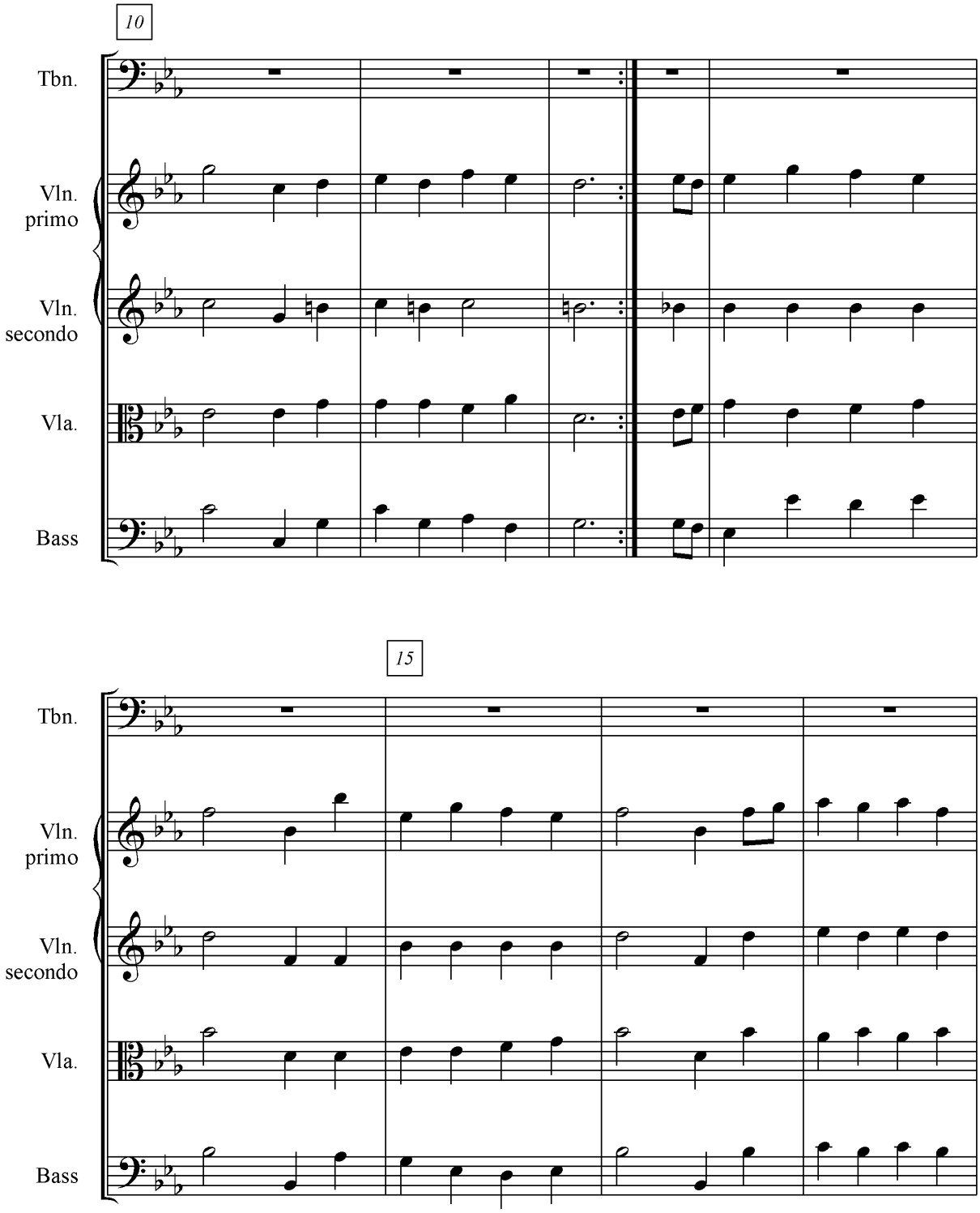

145
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
150
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
155
Tbn.
Vln. primo
piano
Vln. secondo
p
fort.
Vla.
Bass.

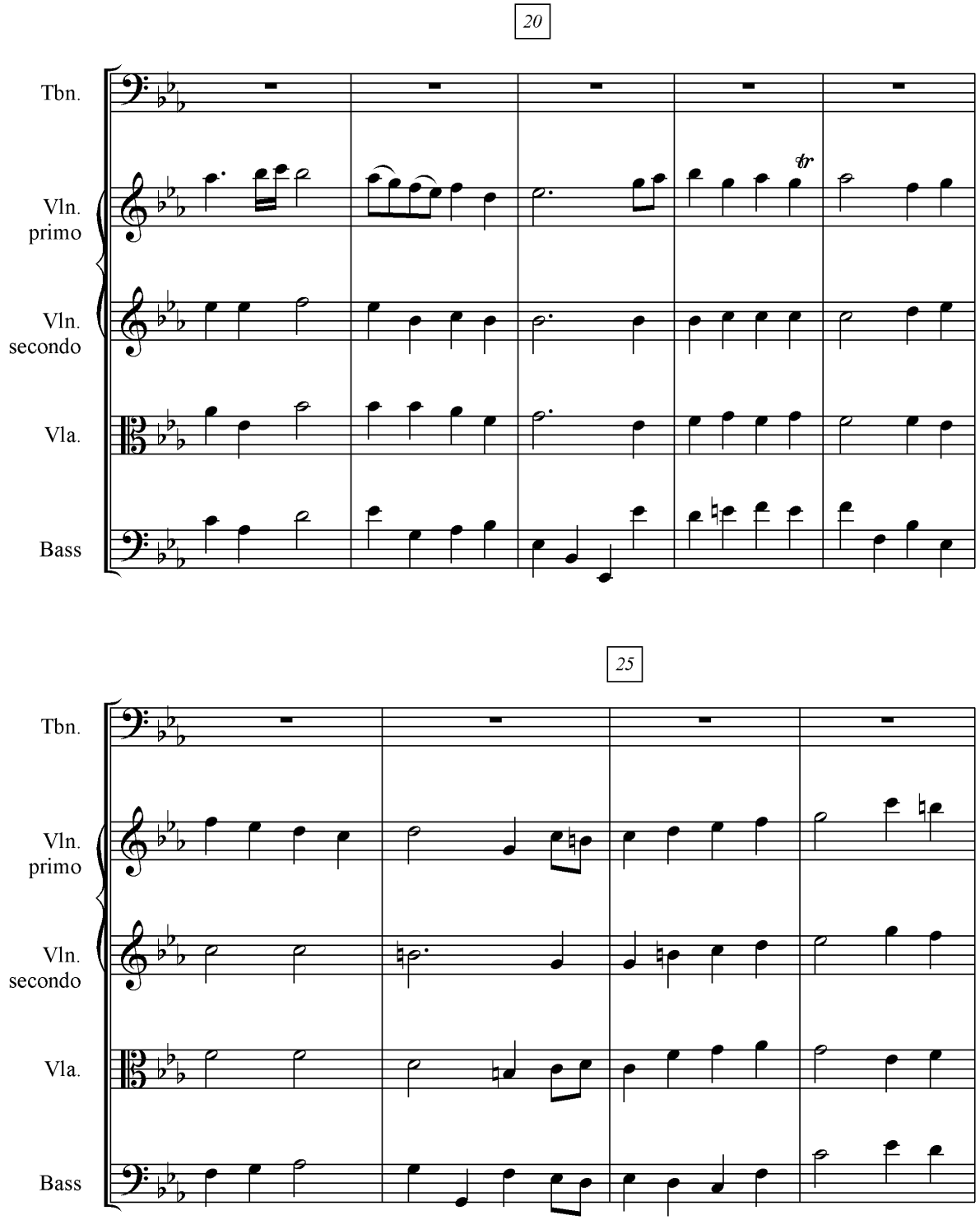

160
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
tr
165
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
170
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
tr

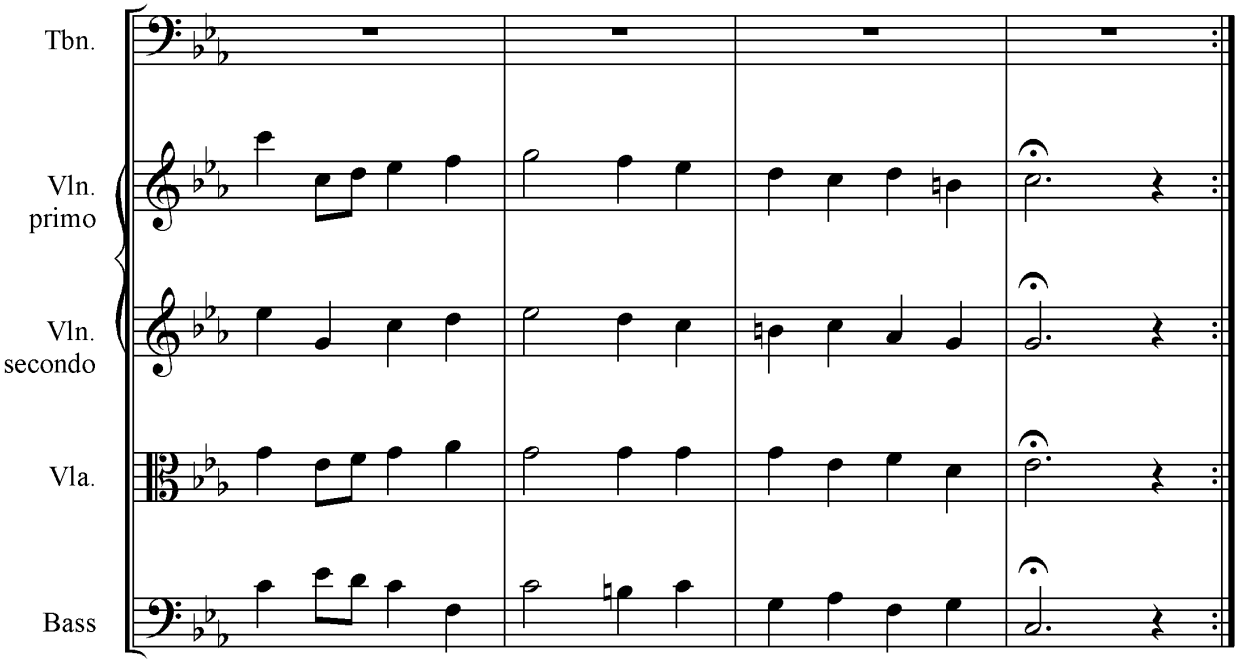

175
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
1
2

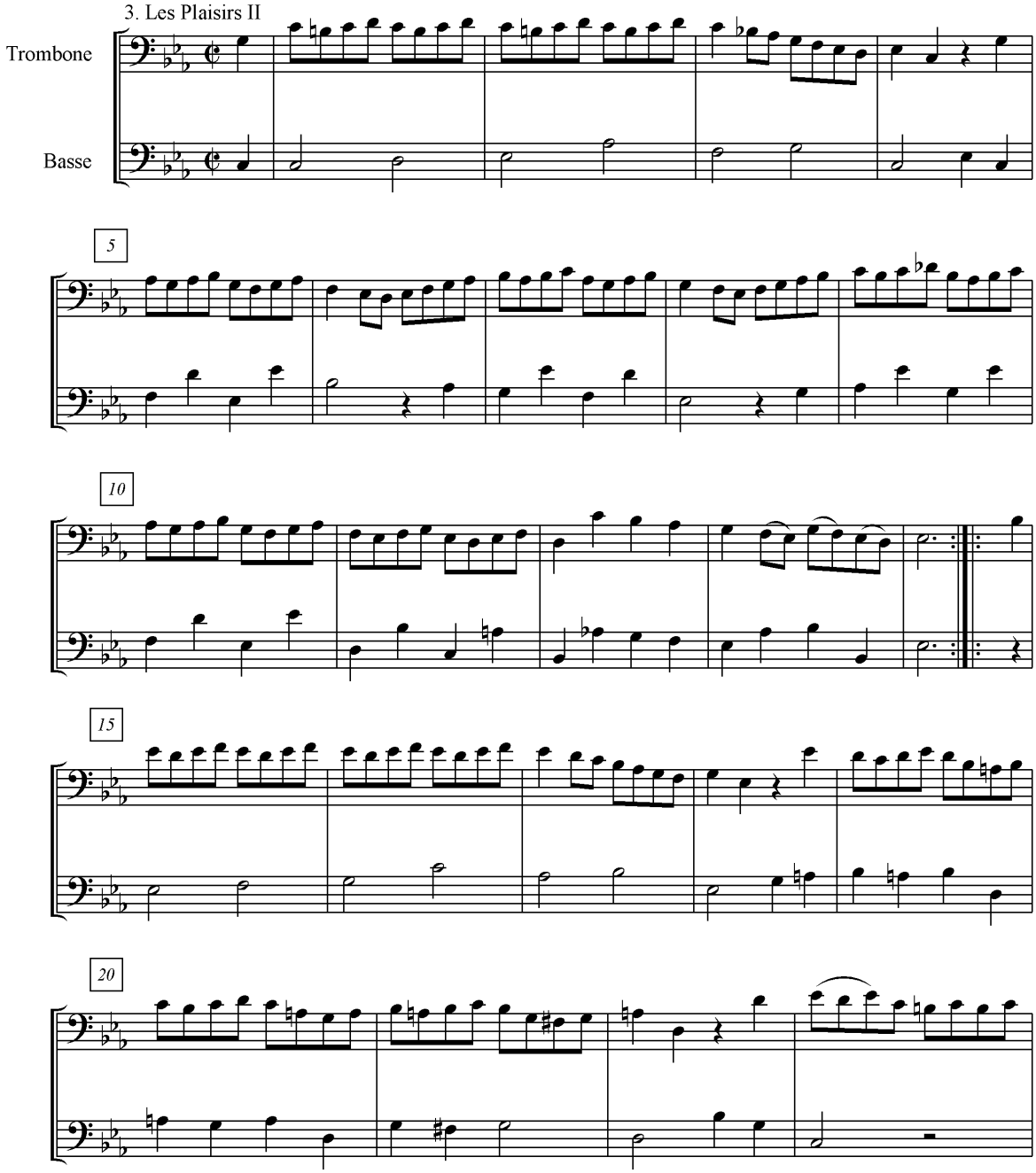
2. Les Plaisirs I

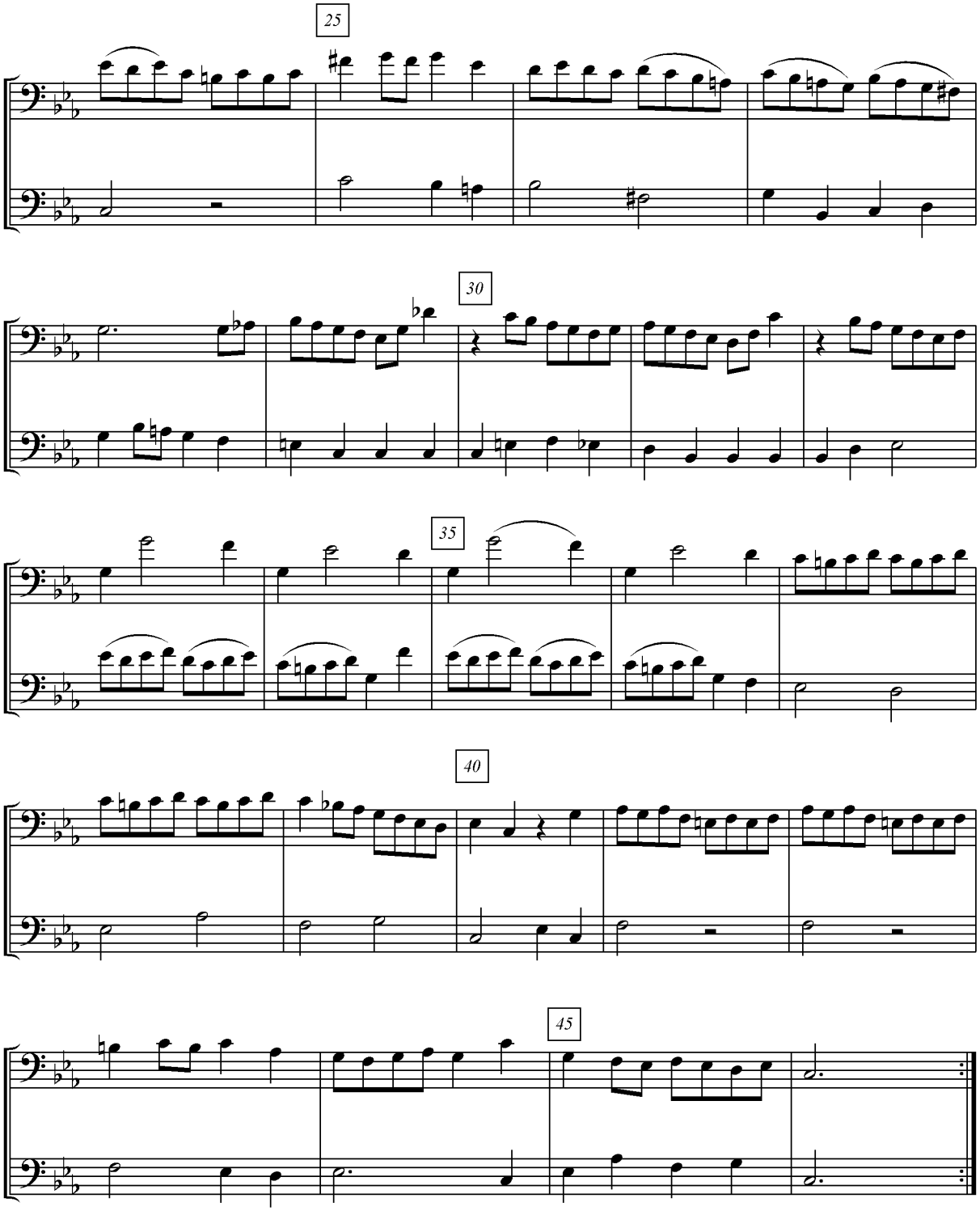



10
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass
15
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass


20
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass
tr
25
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass

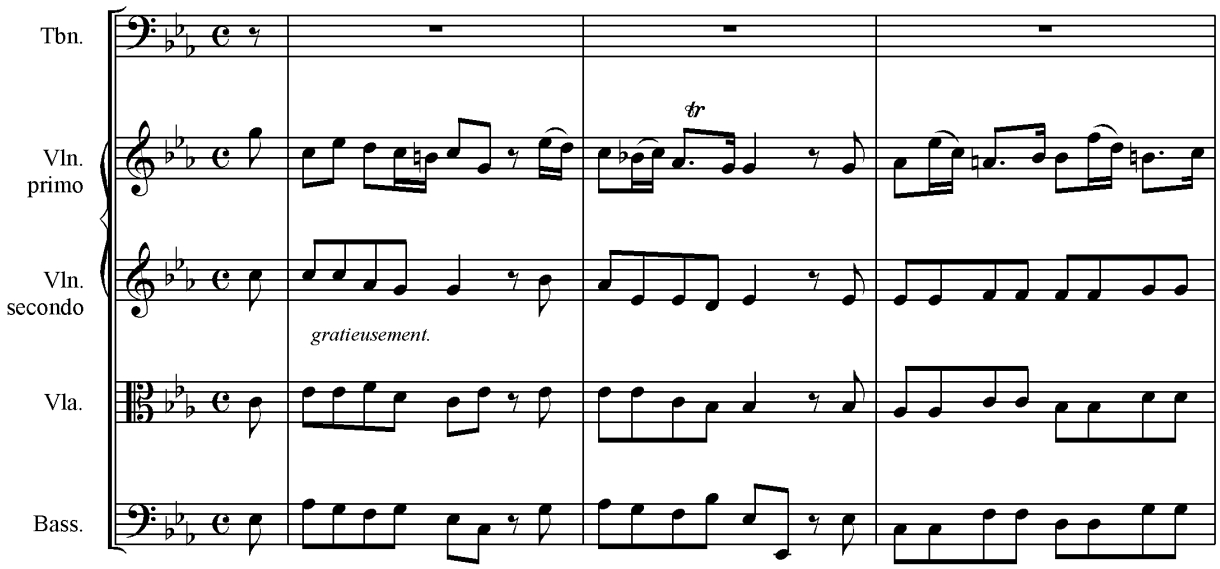

Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass

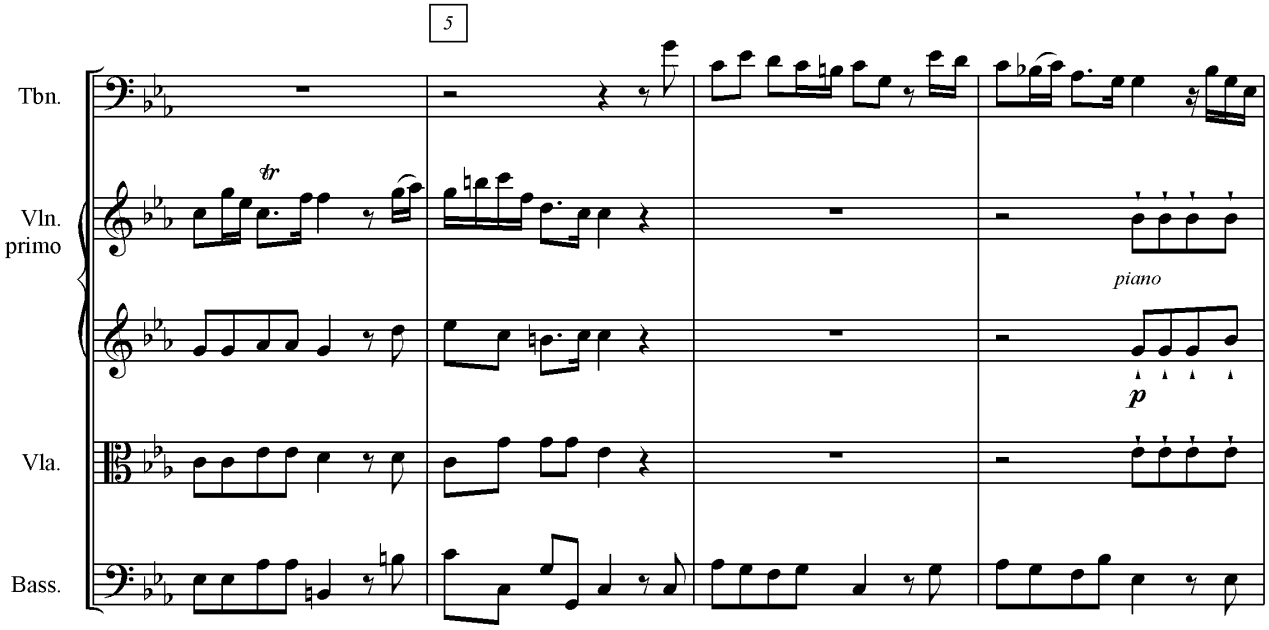

3. Les Plaisirs II
Trombone
Basse
5
10
15
20

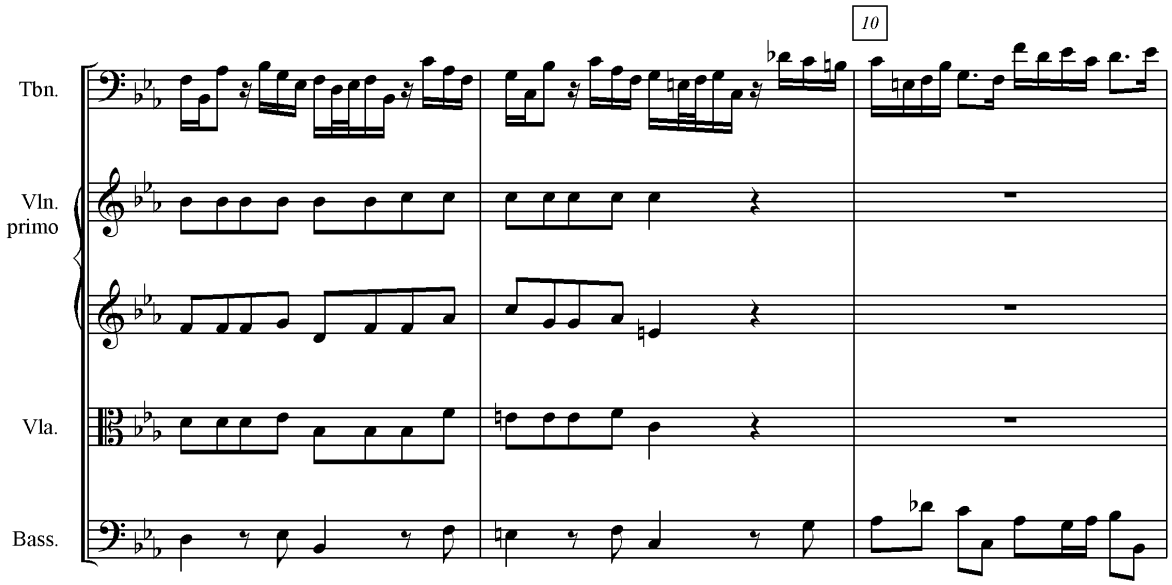

25
30
35
40
45

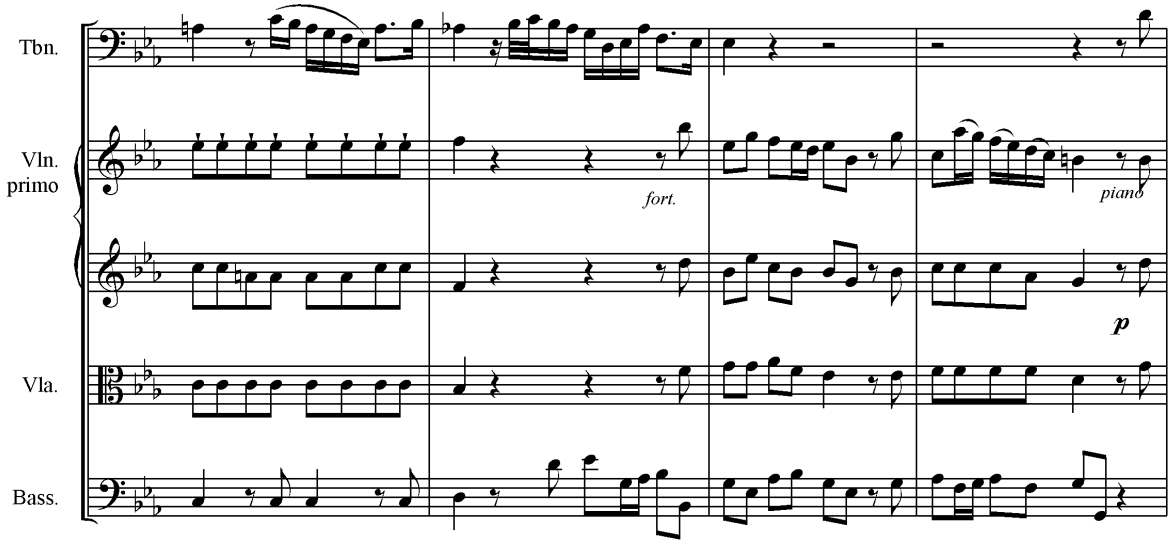
4. Air à l'Italien

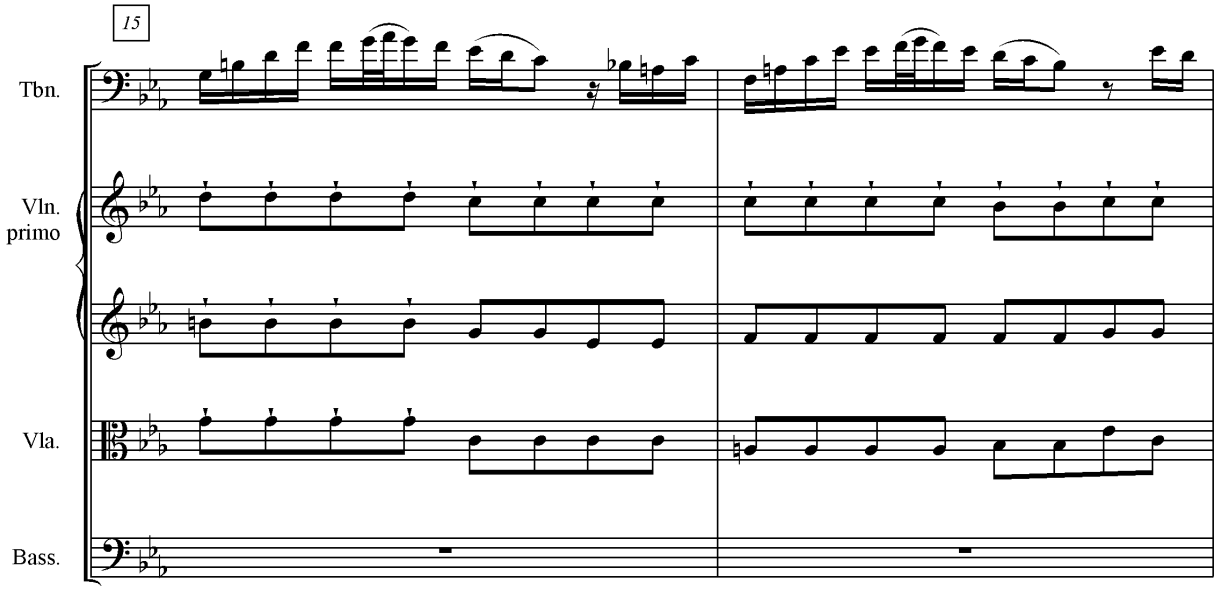
Largo

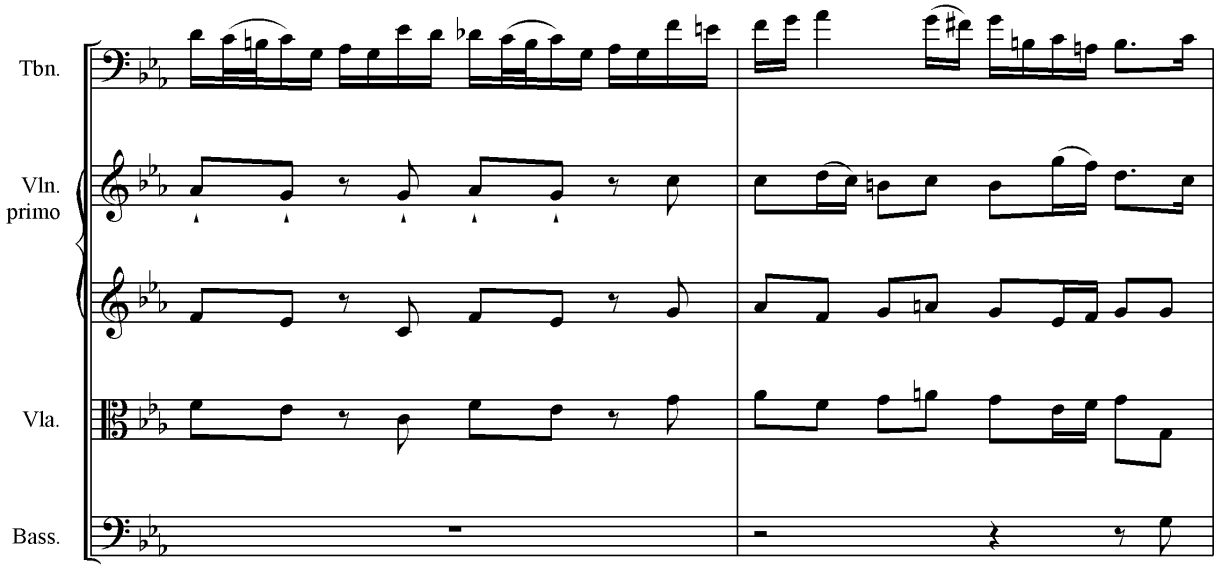


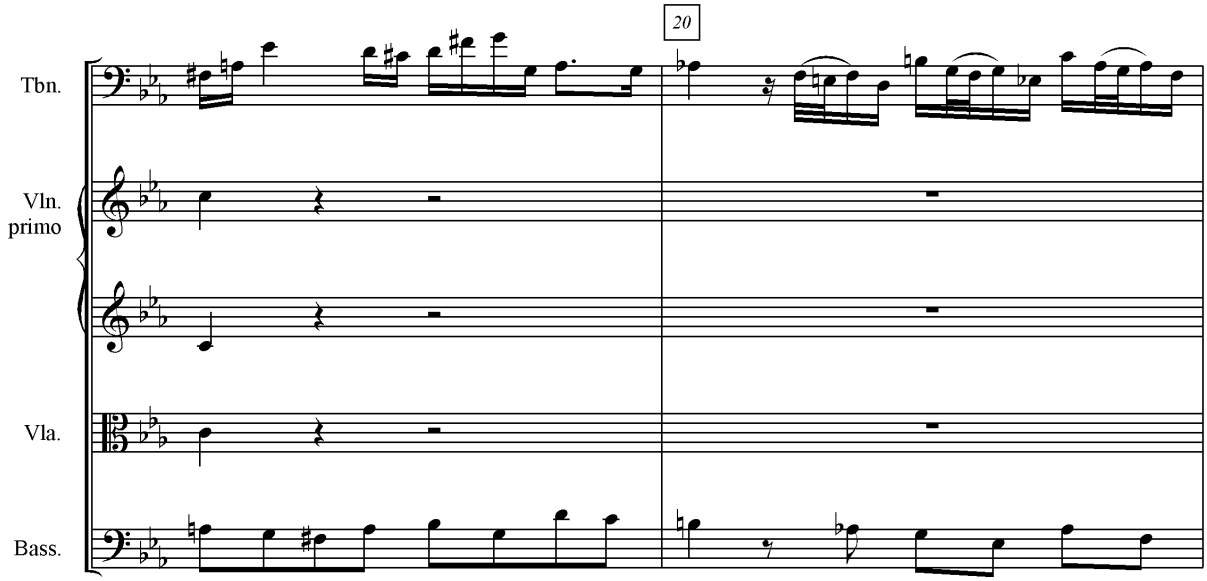


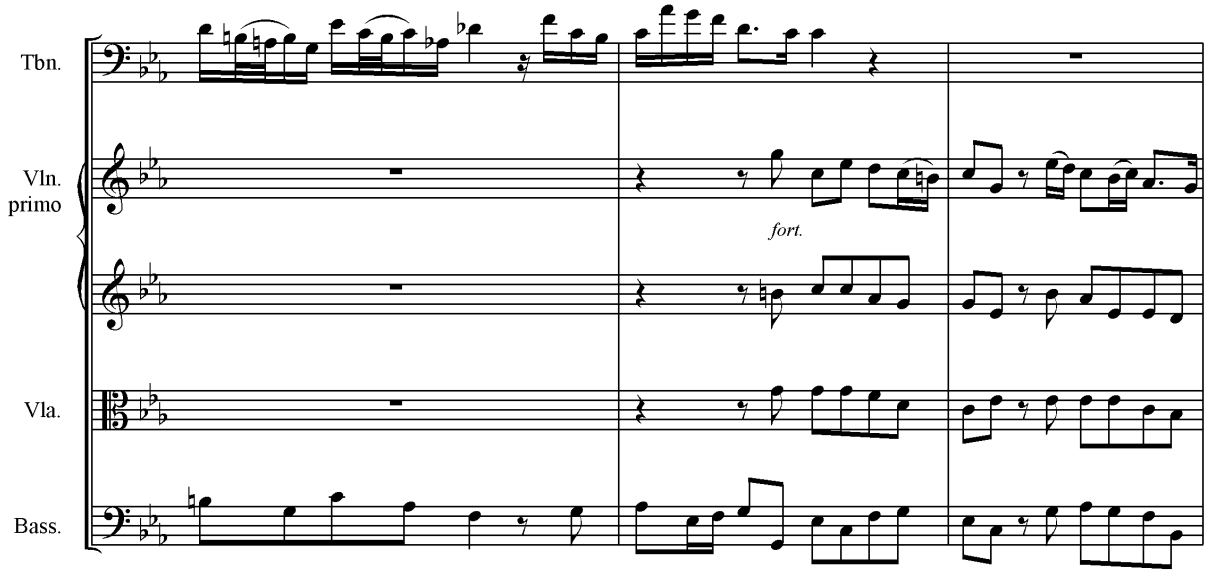

10
Tbn.
Vln. primo
Vla.
Bass.

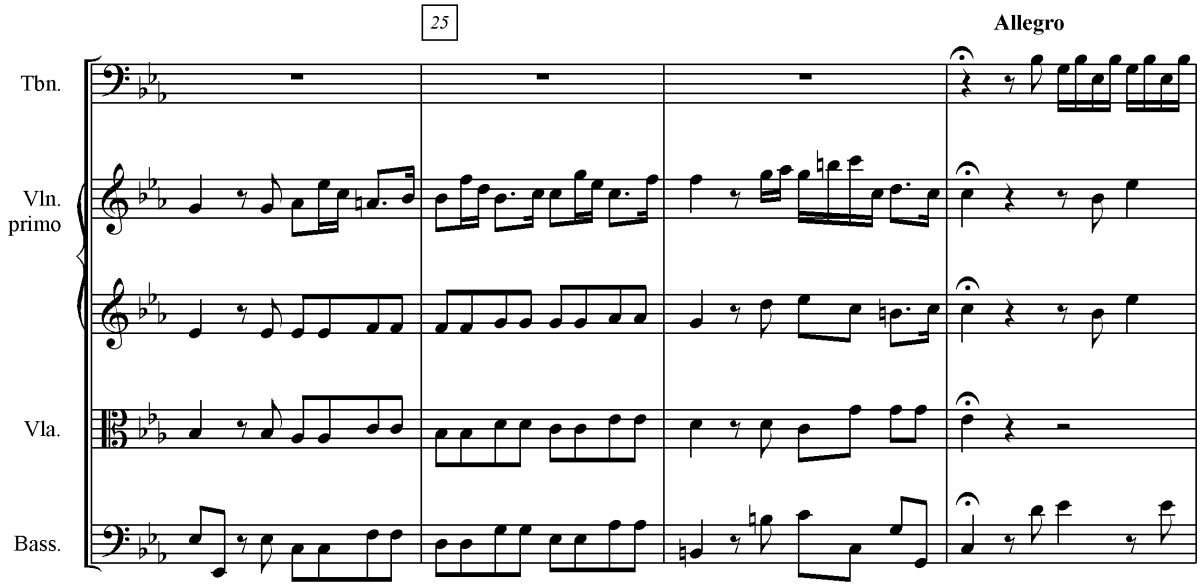

Tbn.
Vln. primo
fort.
piano
p
Vla.
Bass.

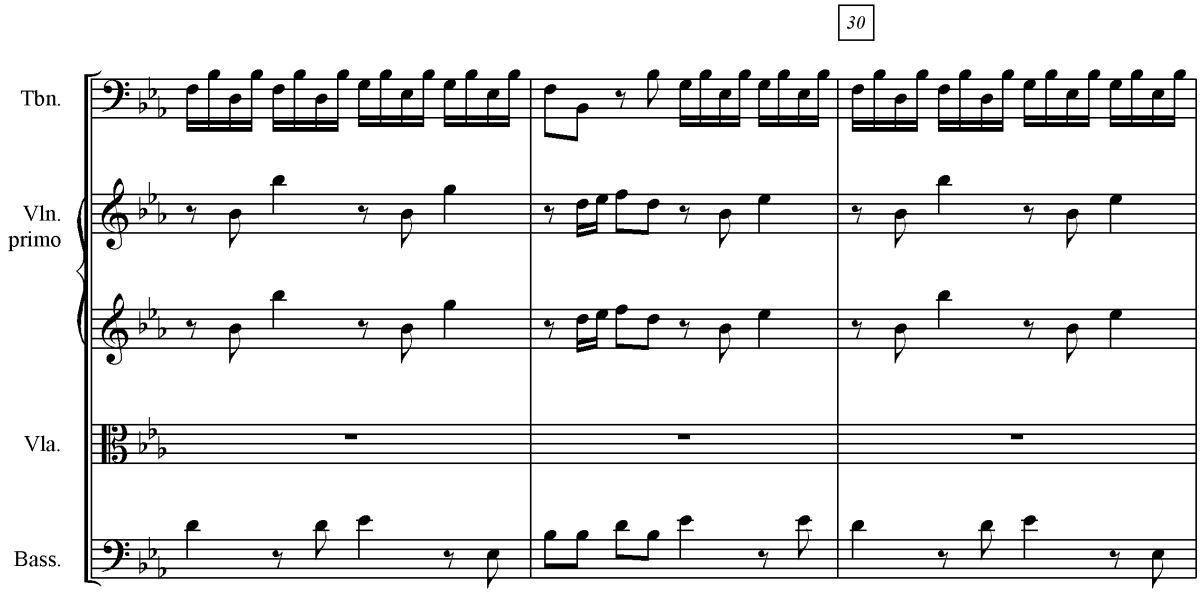

15
Tbn.
Vln.
primo
Vla.
Bass.

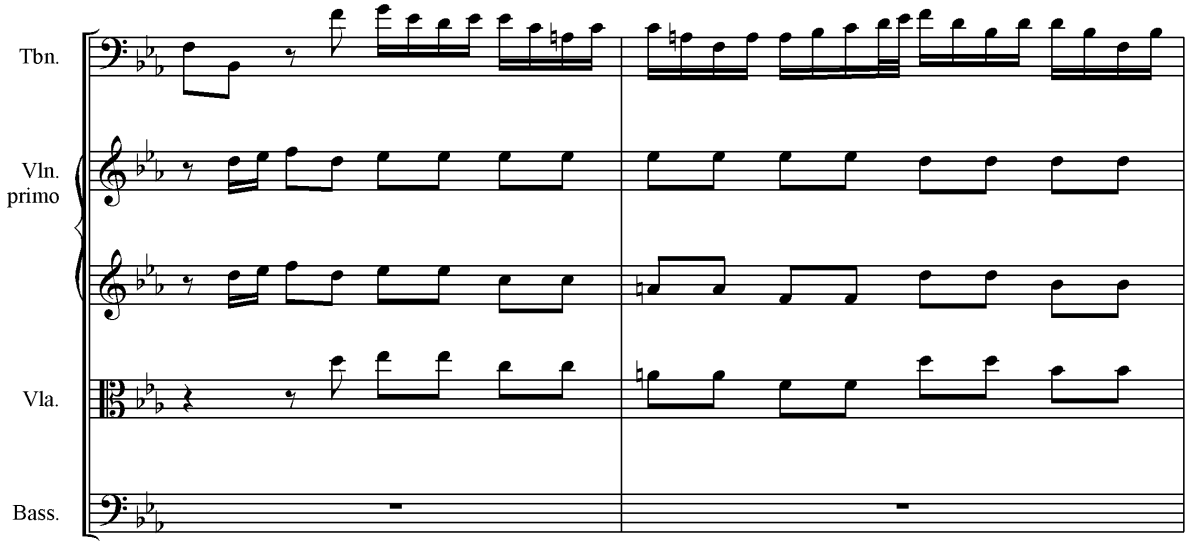

Tbn.
Vln.
primo
Vla.
Bass.

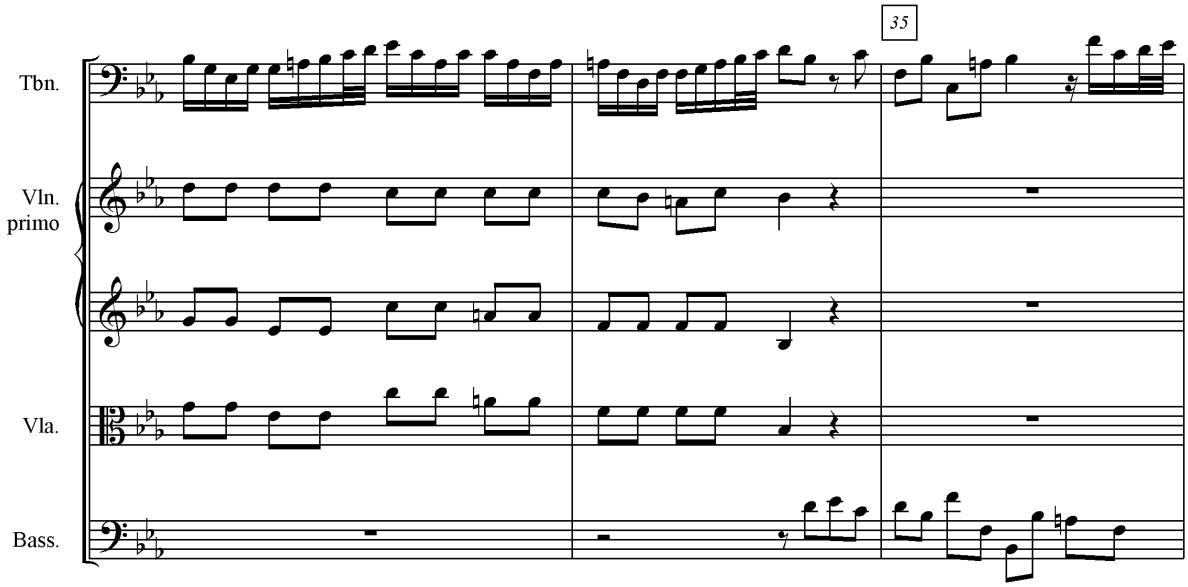

20
Tbn.
Vln.
primo
Vla.
Bass.

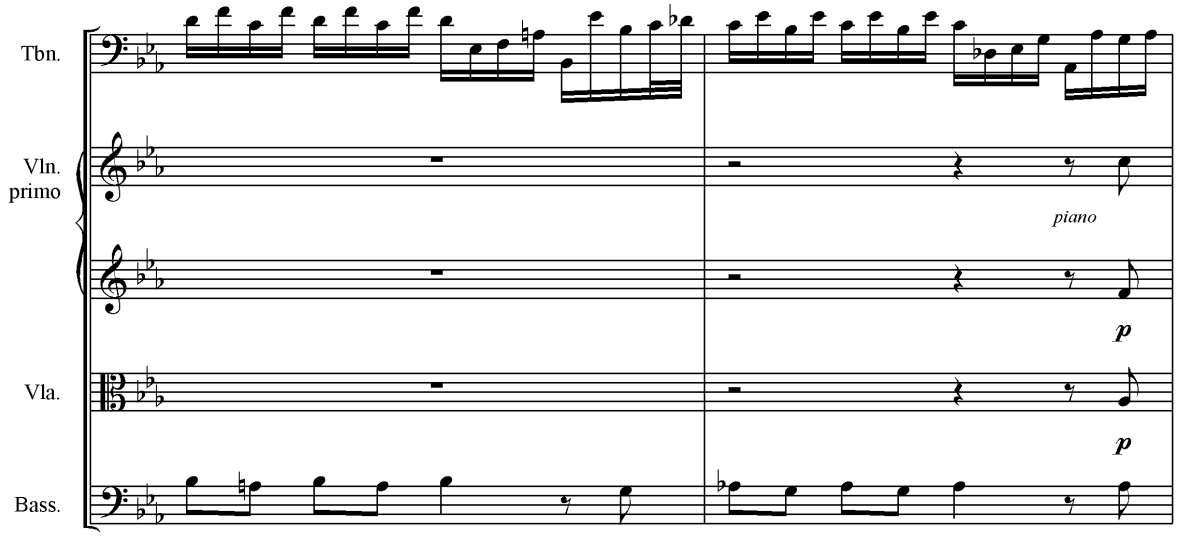

Tbn.
Vln.
primo
fort.
Vla.
Bass.

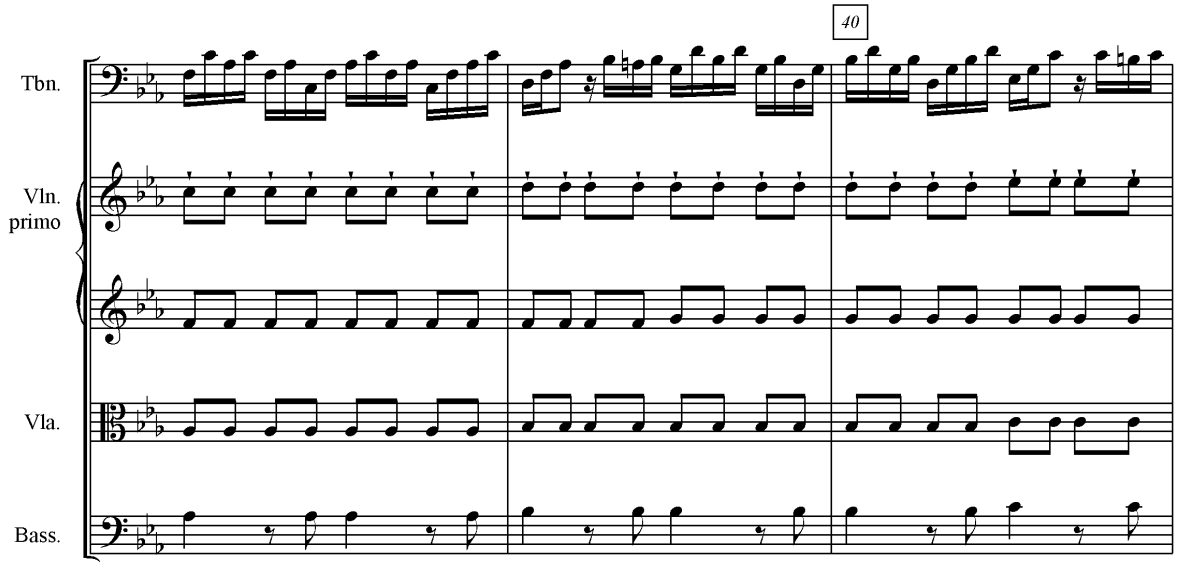

25
Allegro
Tbn.
Vln. primo
Vla.
Bass.

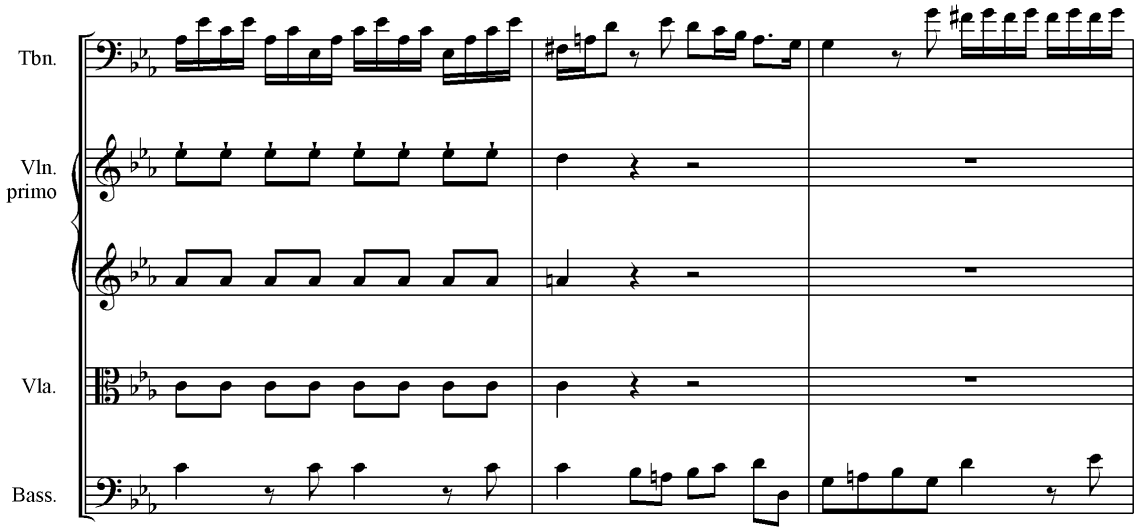

30
Tbn.
Vln. primo
Vla.
Bass.

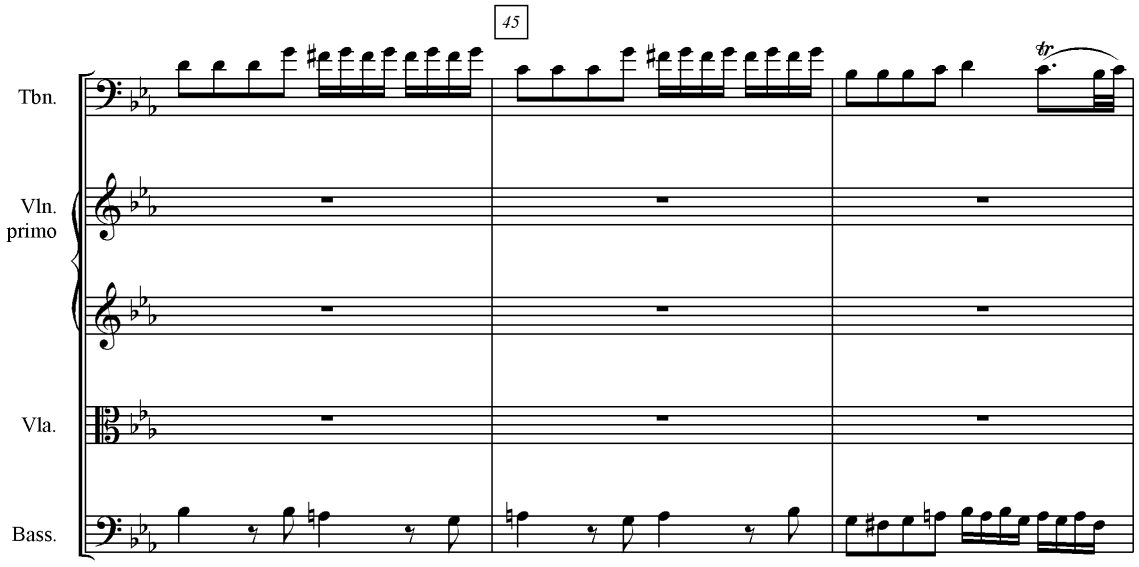

Tbn.
Vln.
primo
Vla.
Bass.

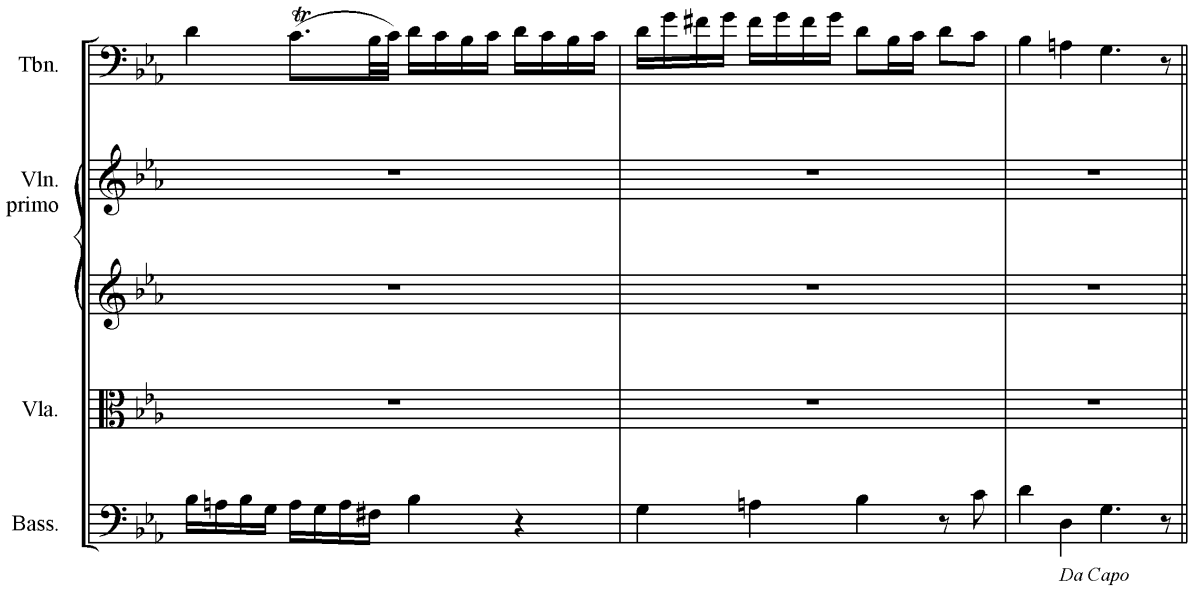

35
Tbn.
Vln.
primo
Vla.
Bass.

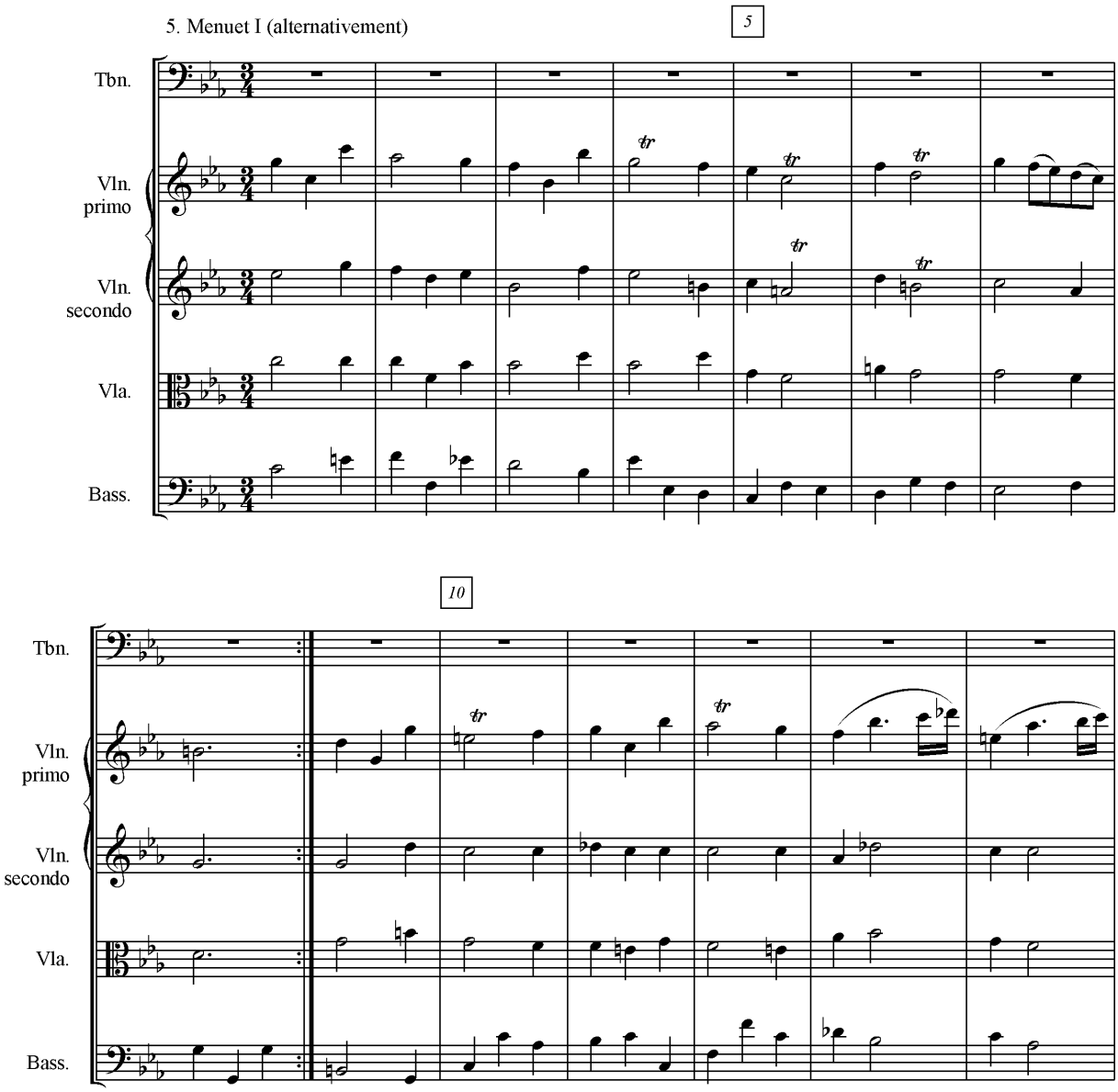

Tbn.
Vln. primo
Vla.
Bass.
piano
p
p

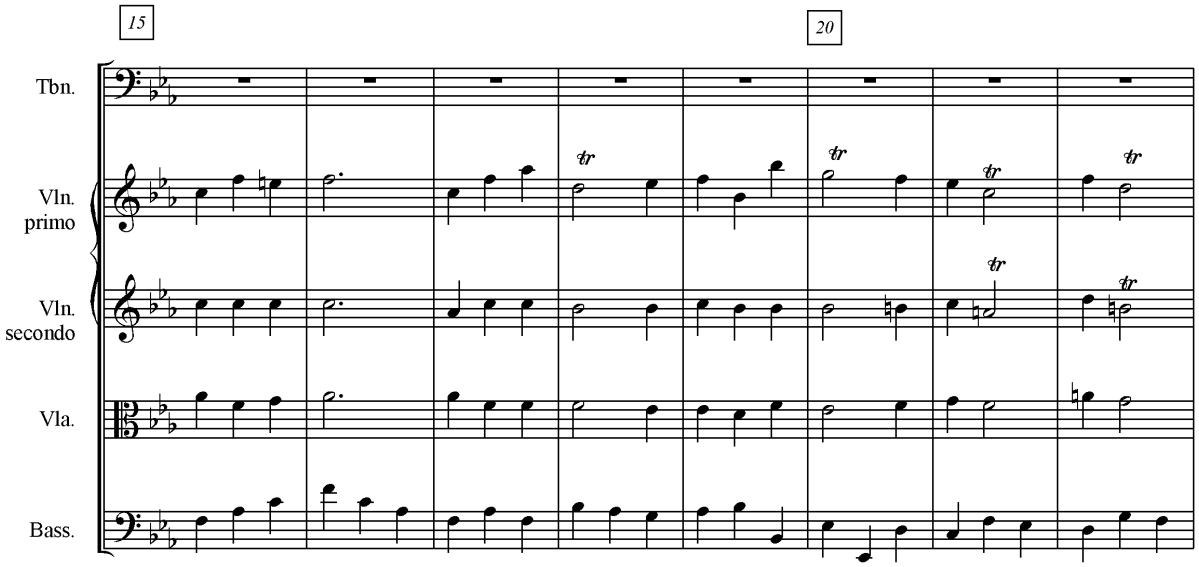

40
Tbn.
Vln. primo
Vla.
Bass.

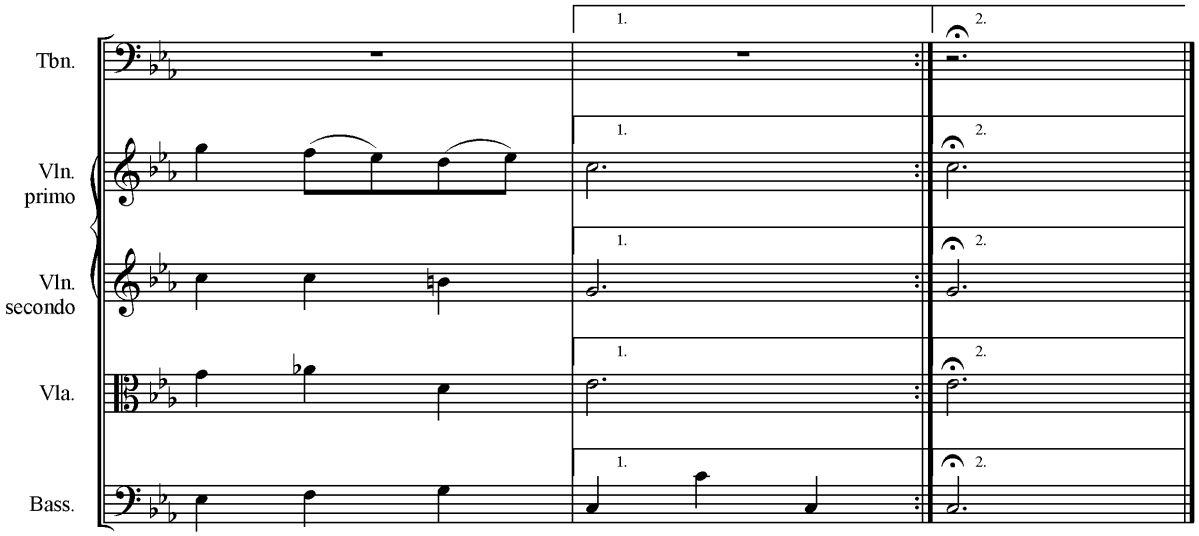

Tbn.
Vln.
primo
Vla.
Bass.

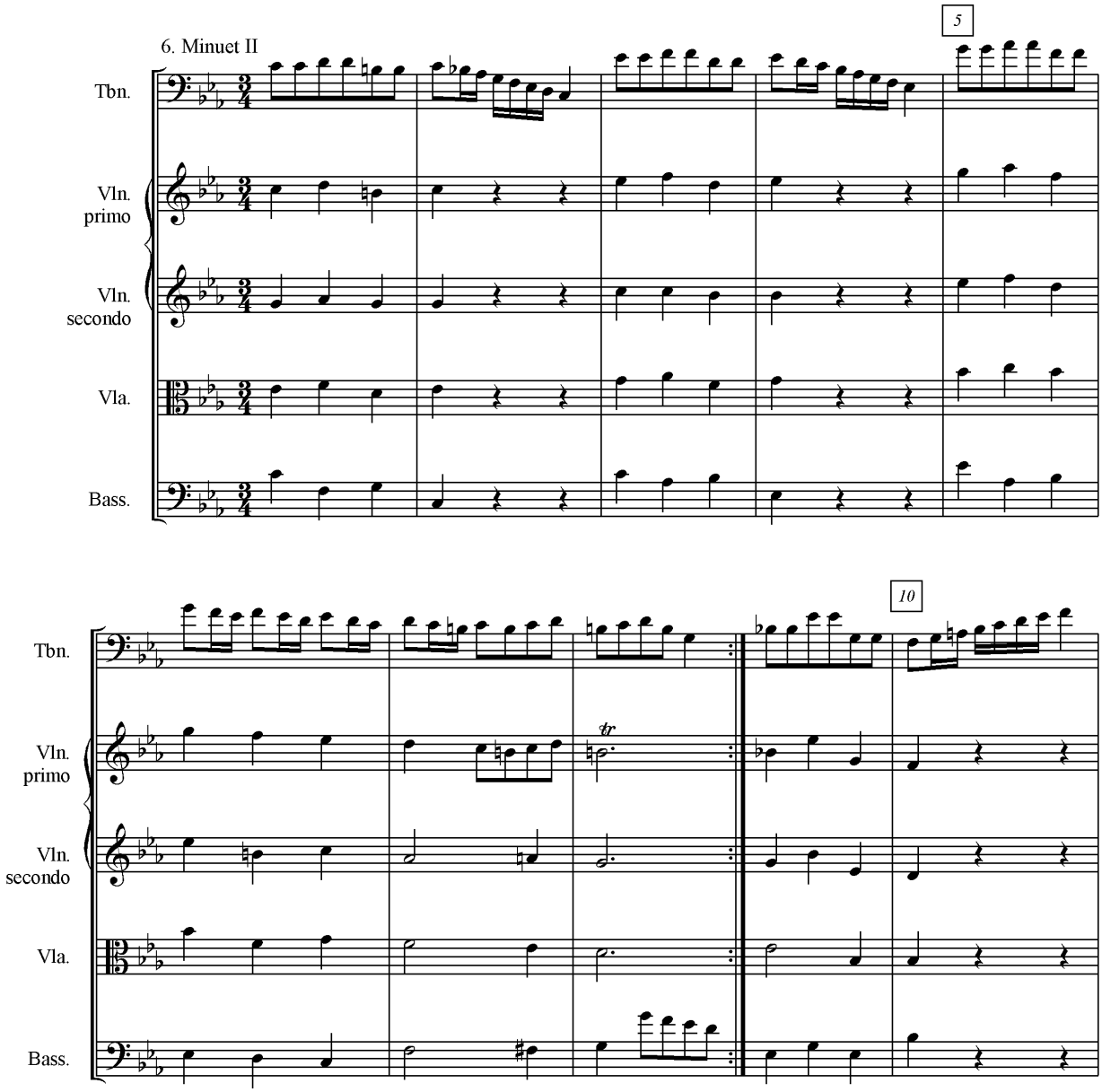

45
Tbn.
Vln.
primo
Vla.
Bass.
tr

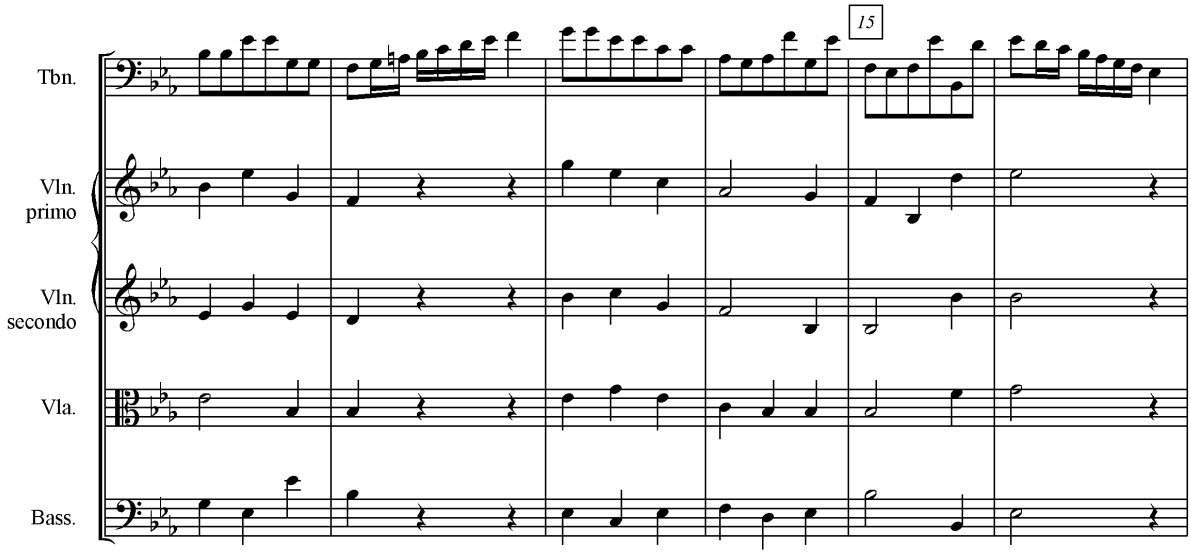

Tbn.
Vln.
primo
Vla.
Bass.
tr
Da Capo

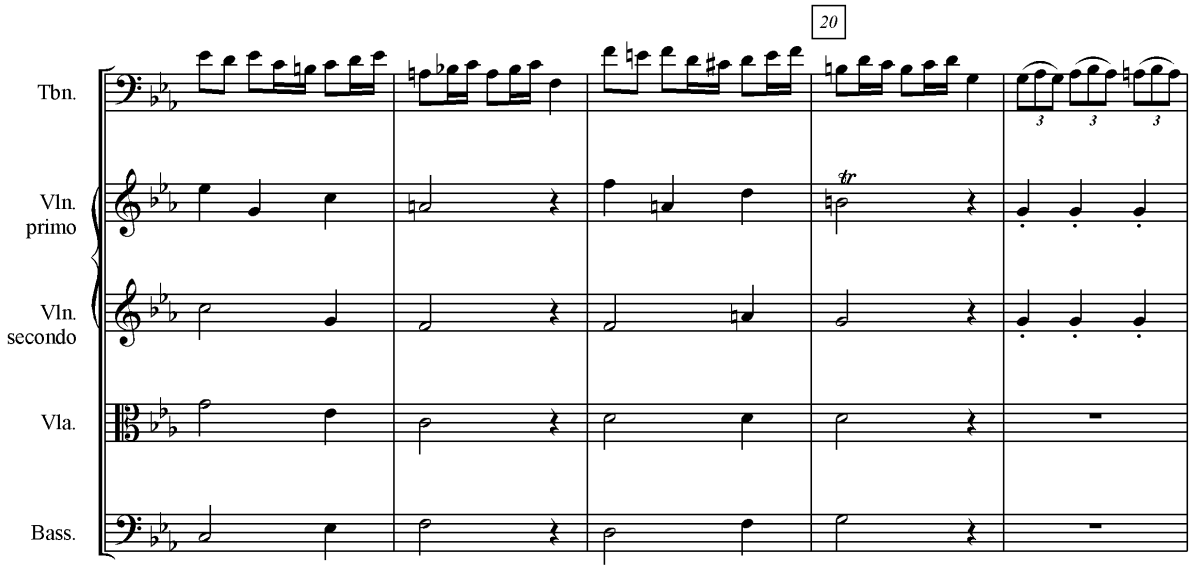

5. Menuet I (alternativement)
5
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
10
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.

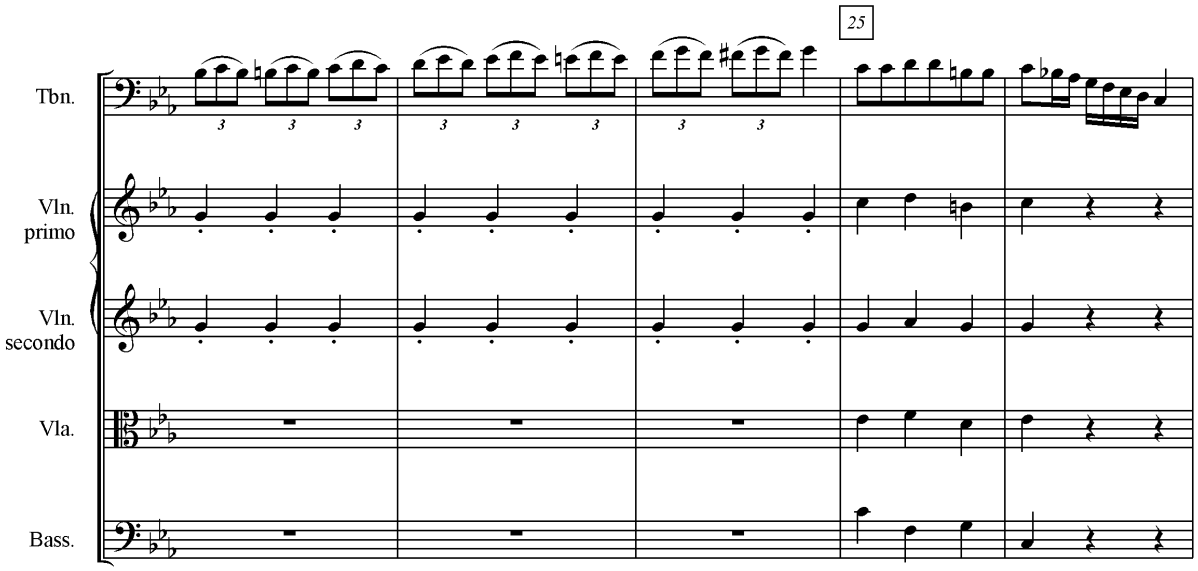

15
20
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
tr

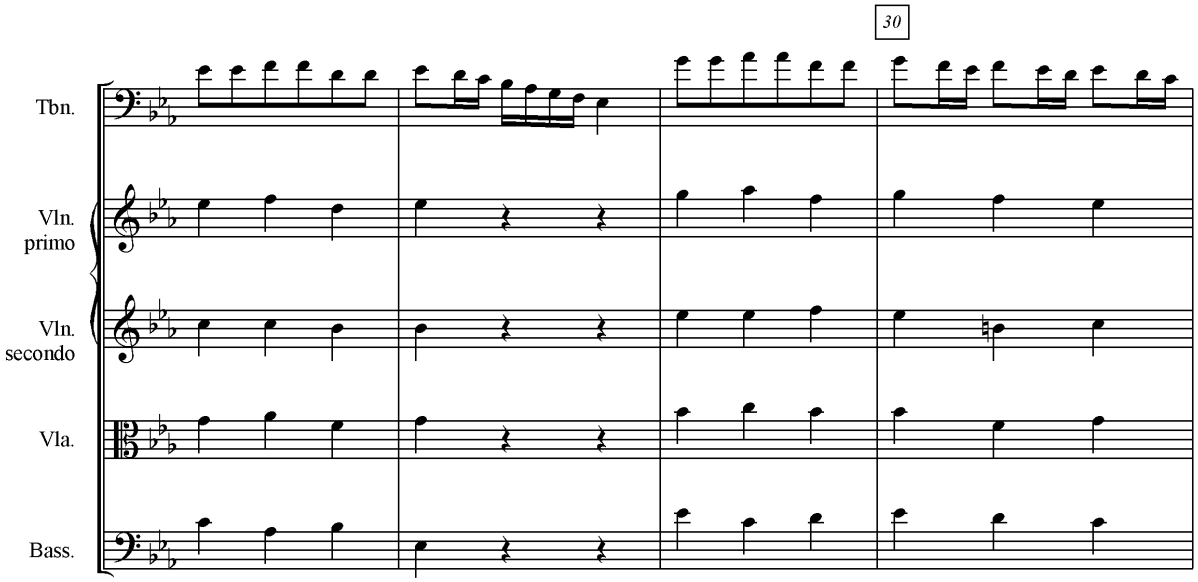

Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
1.
2.

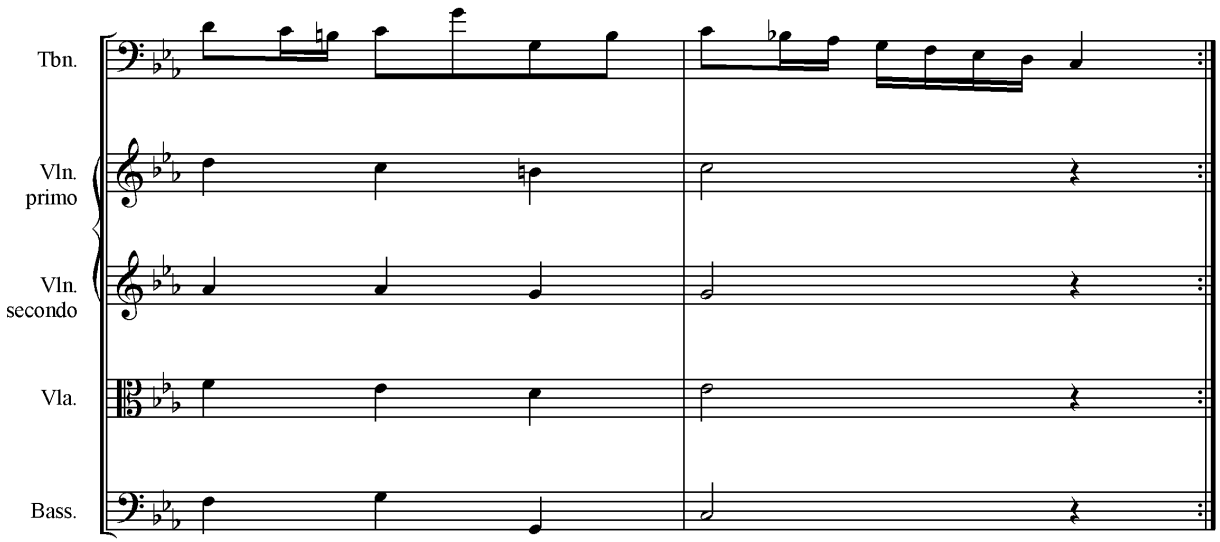

6. Minuet II
5
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
10
tr


15
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.

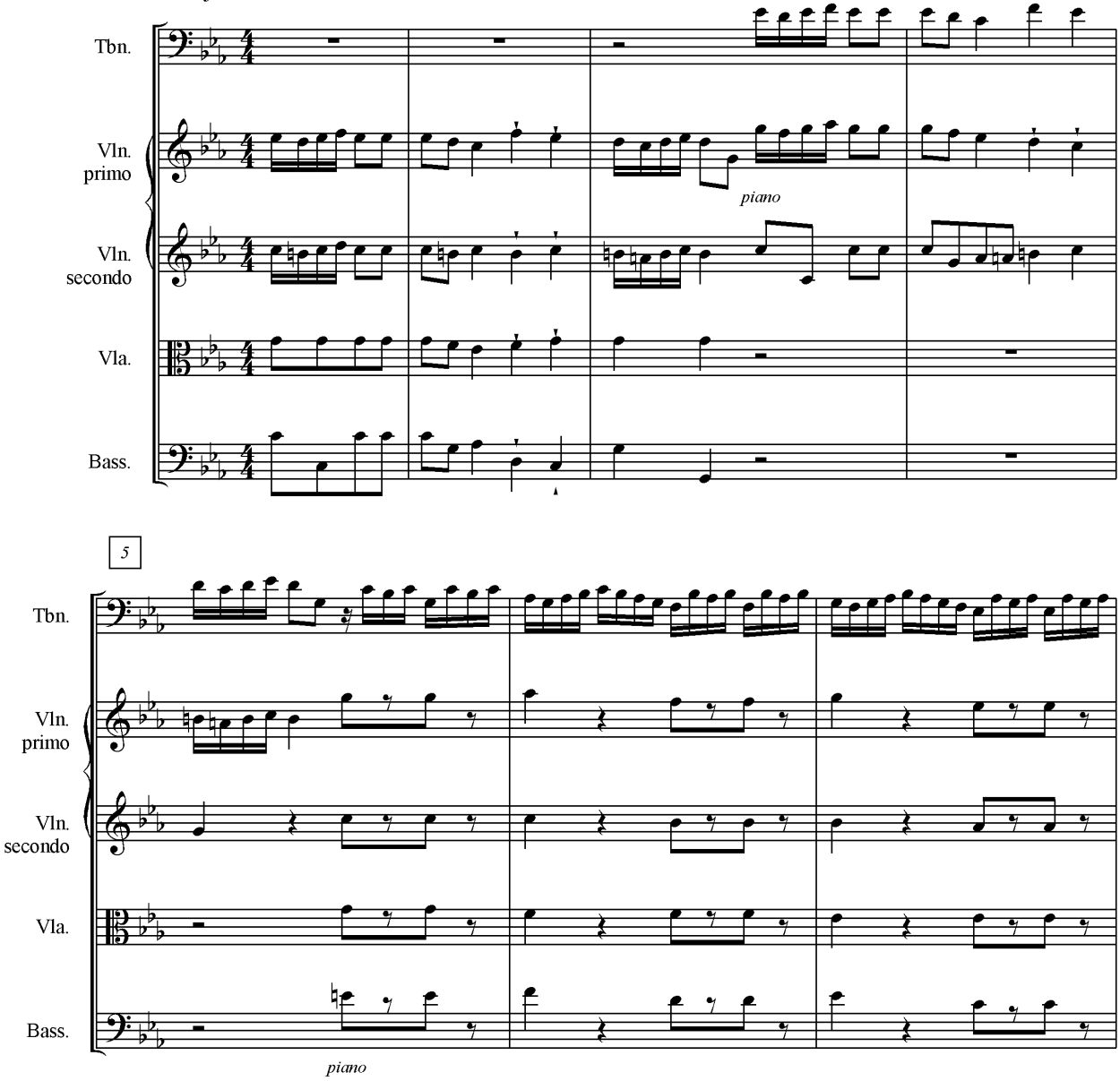

20
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
tr

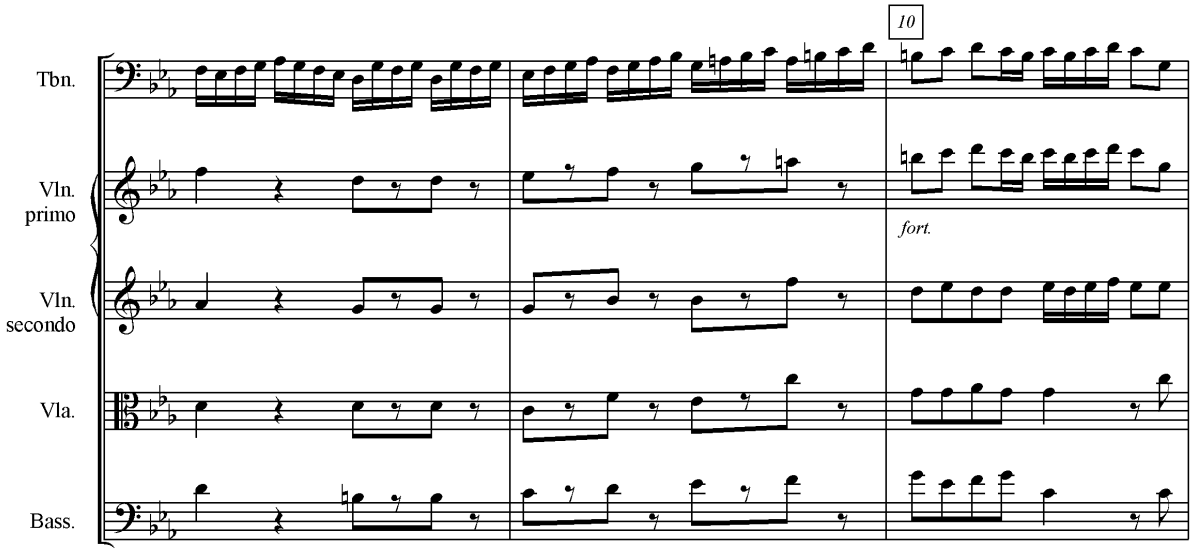

25
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.

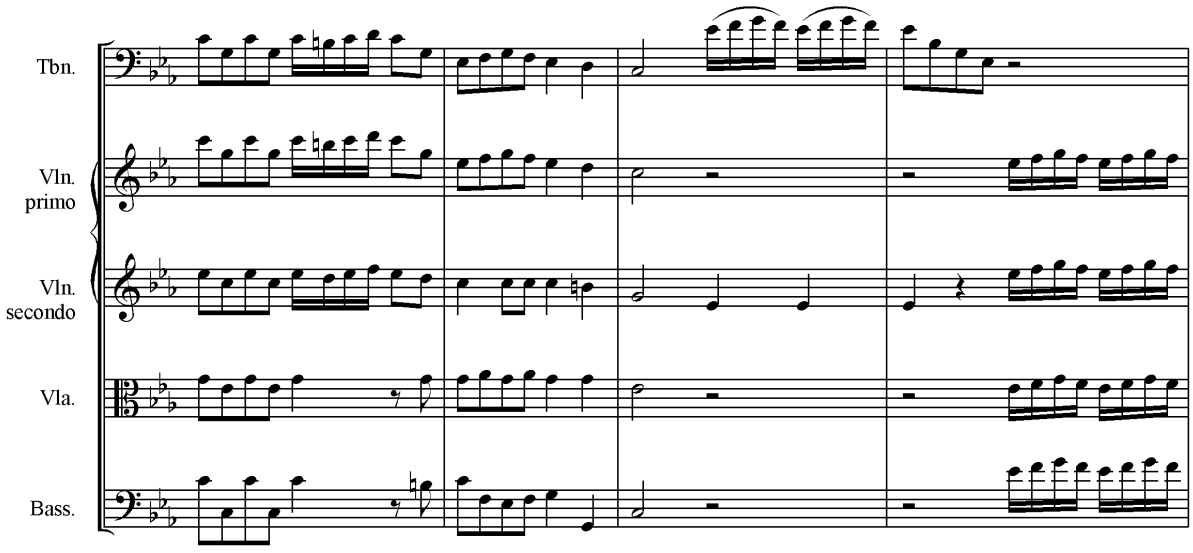

30
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.

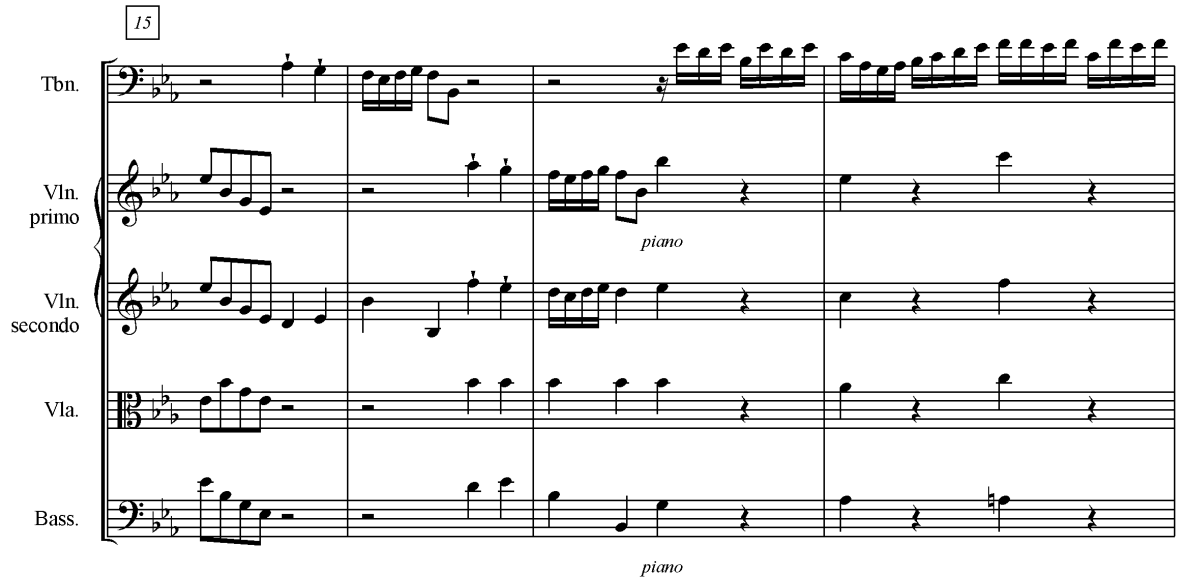

Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.

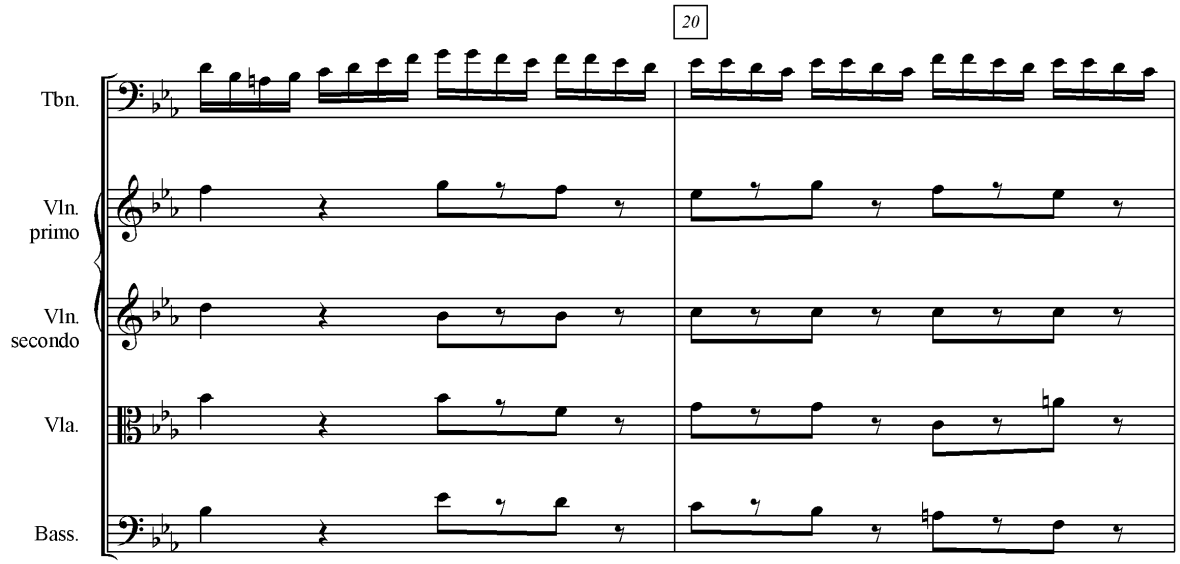
7. Réjouissance

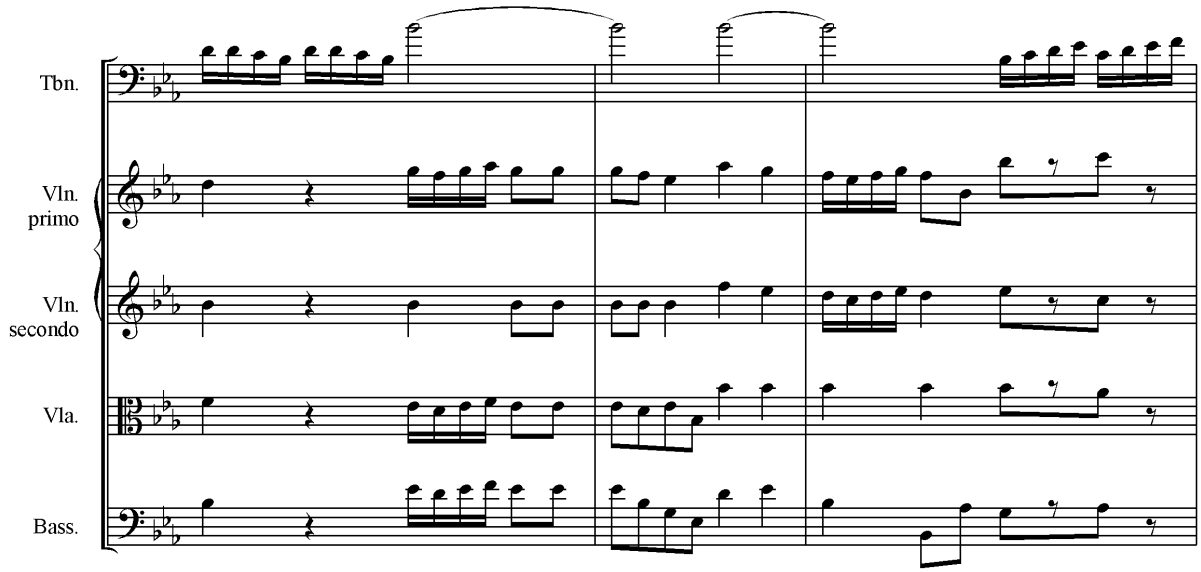


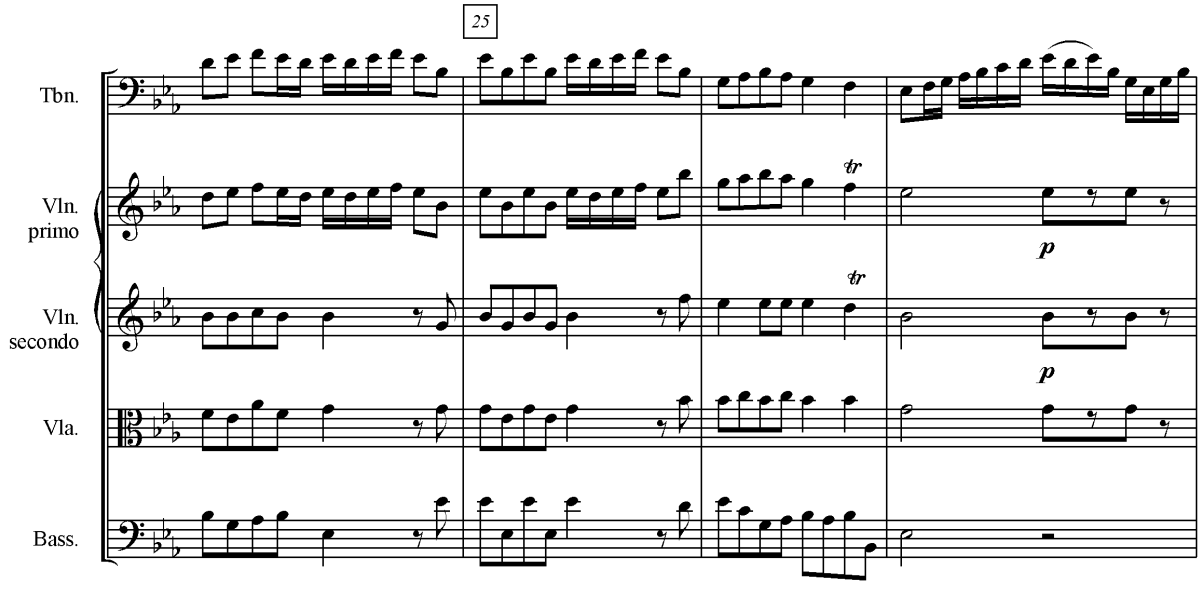

10
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
fort.

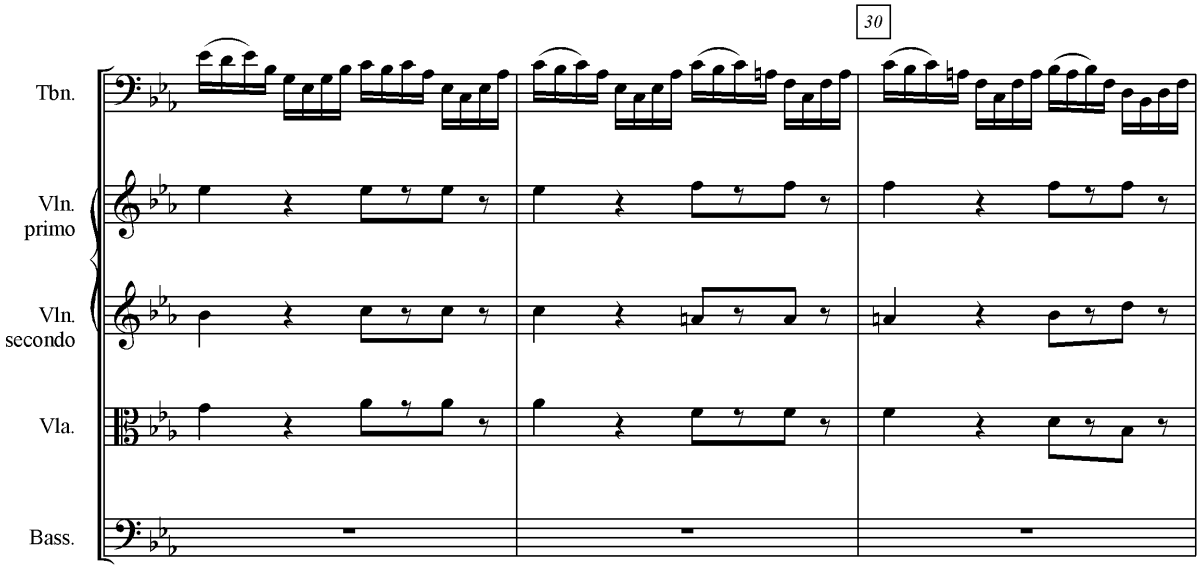

Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.

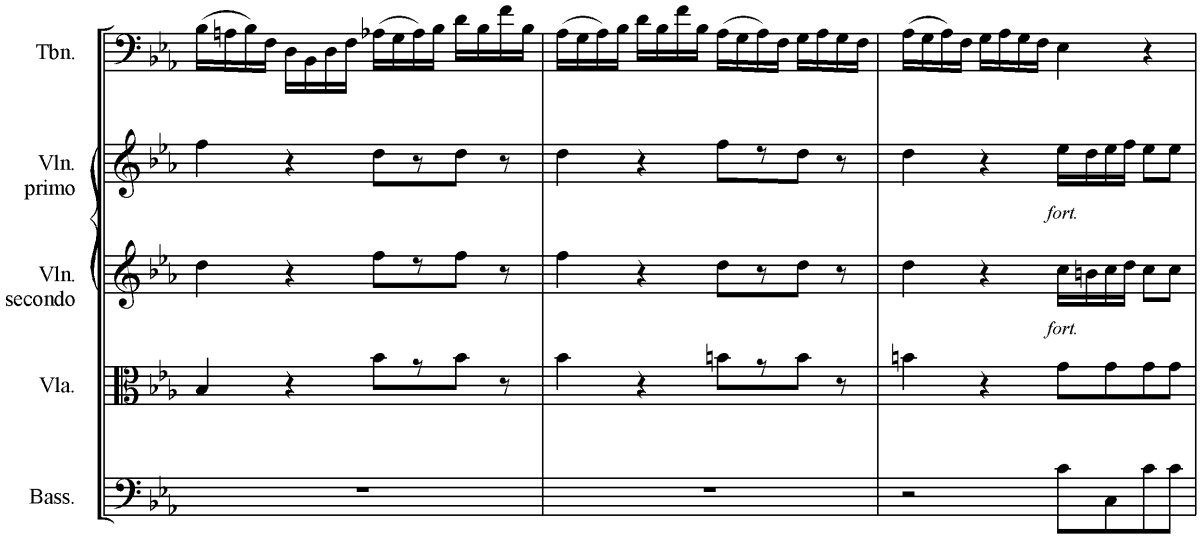

15
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
piano
piano

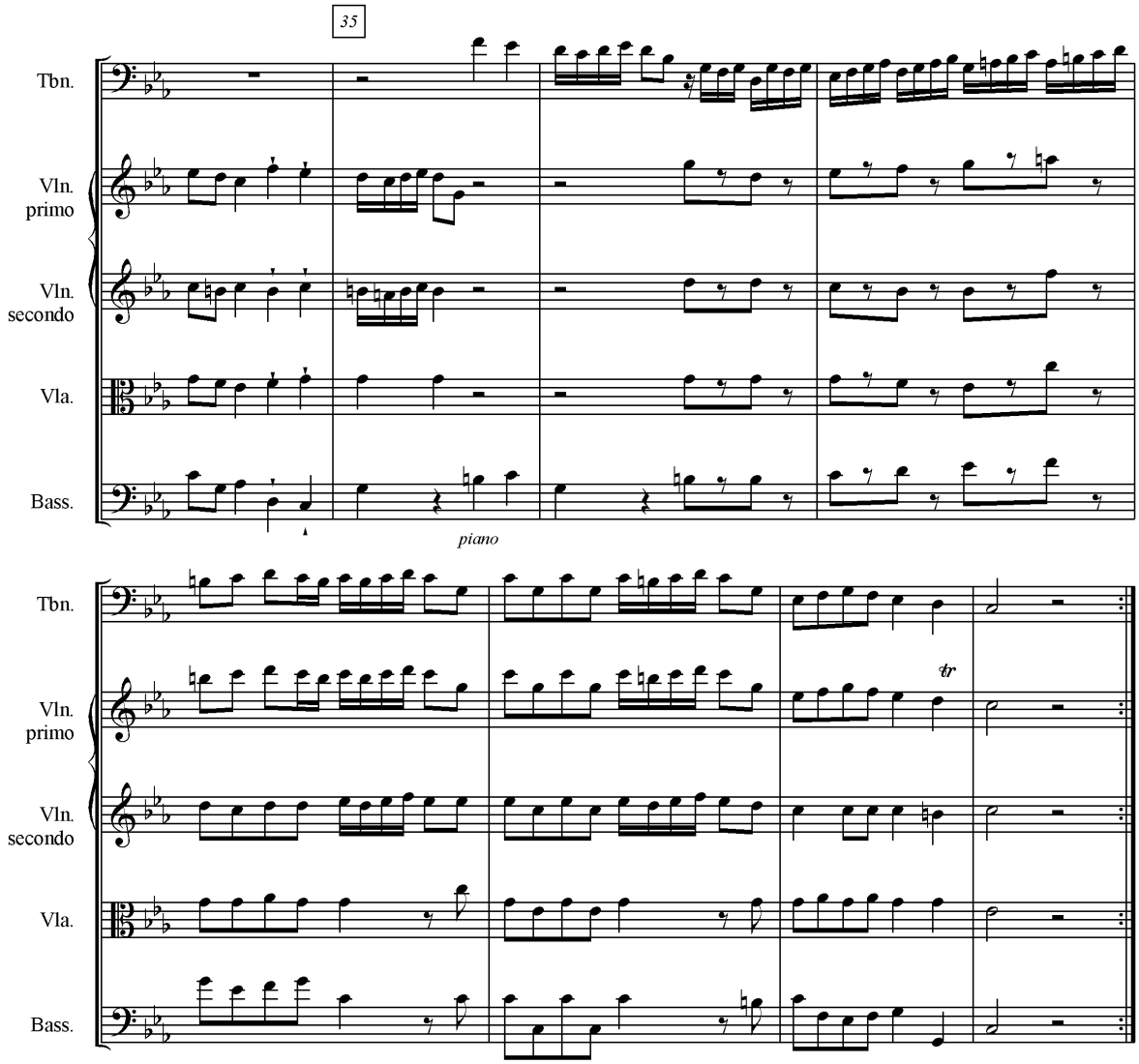

20
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.

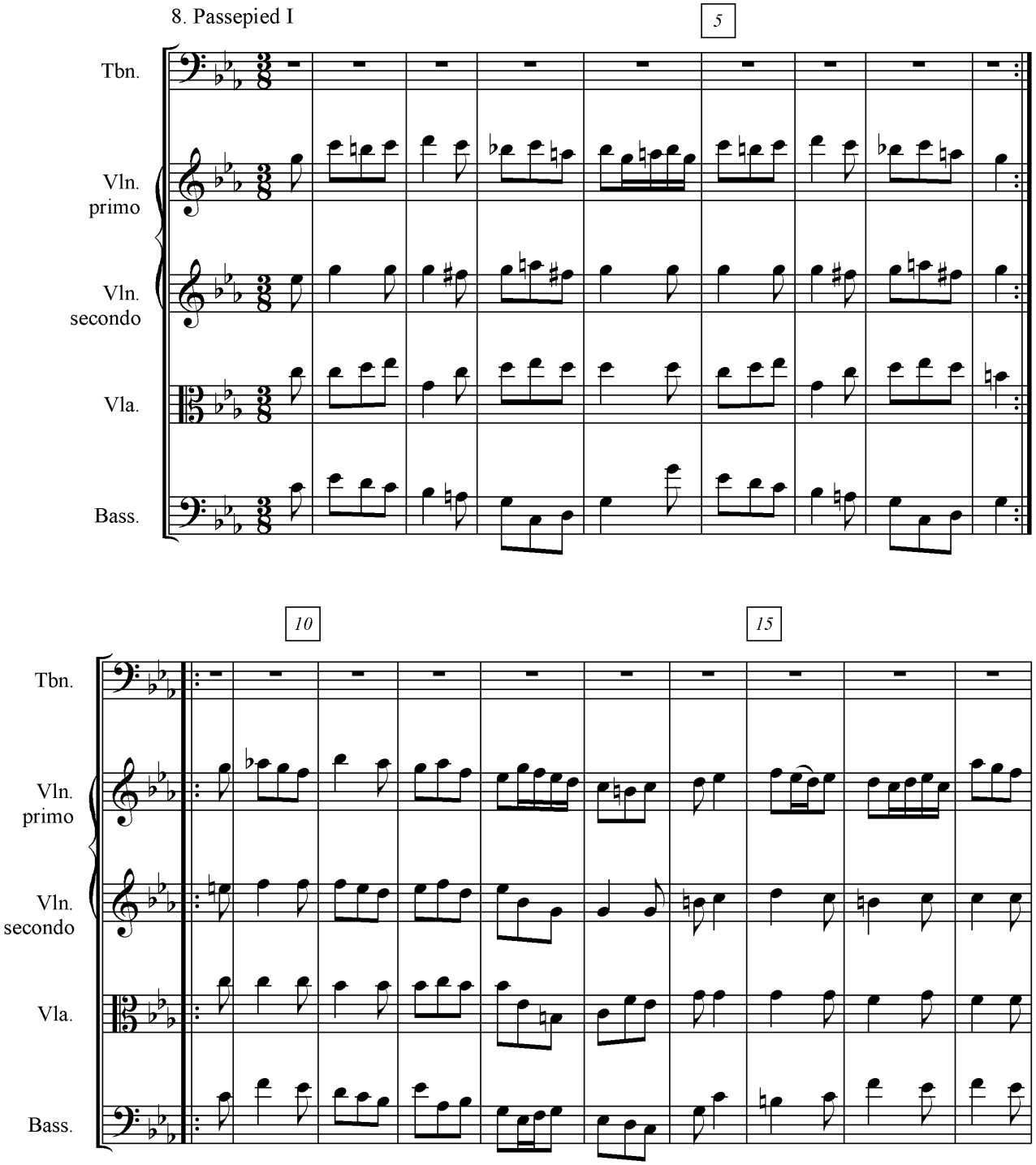

Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.

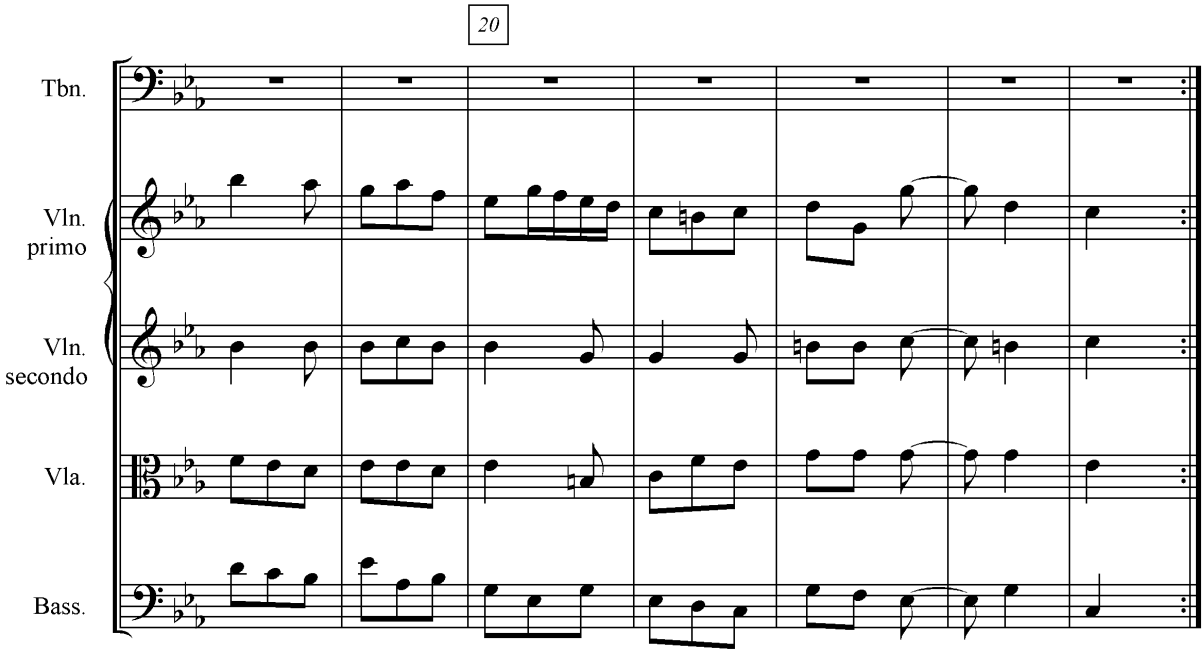

25
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
tr
tr
p
p

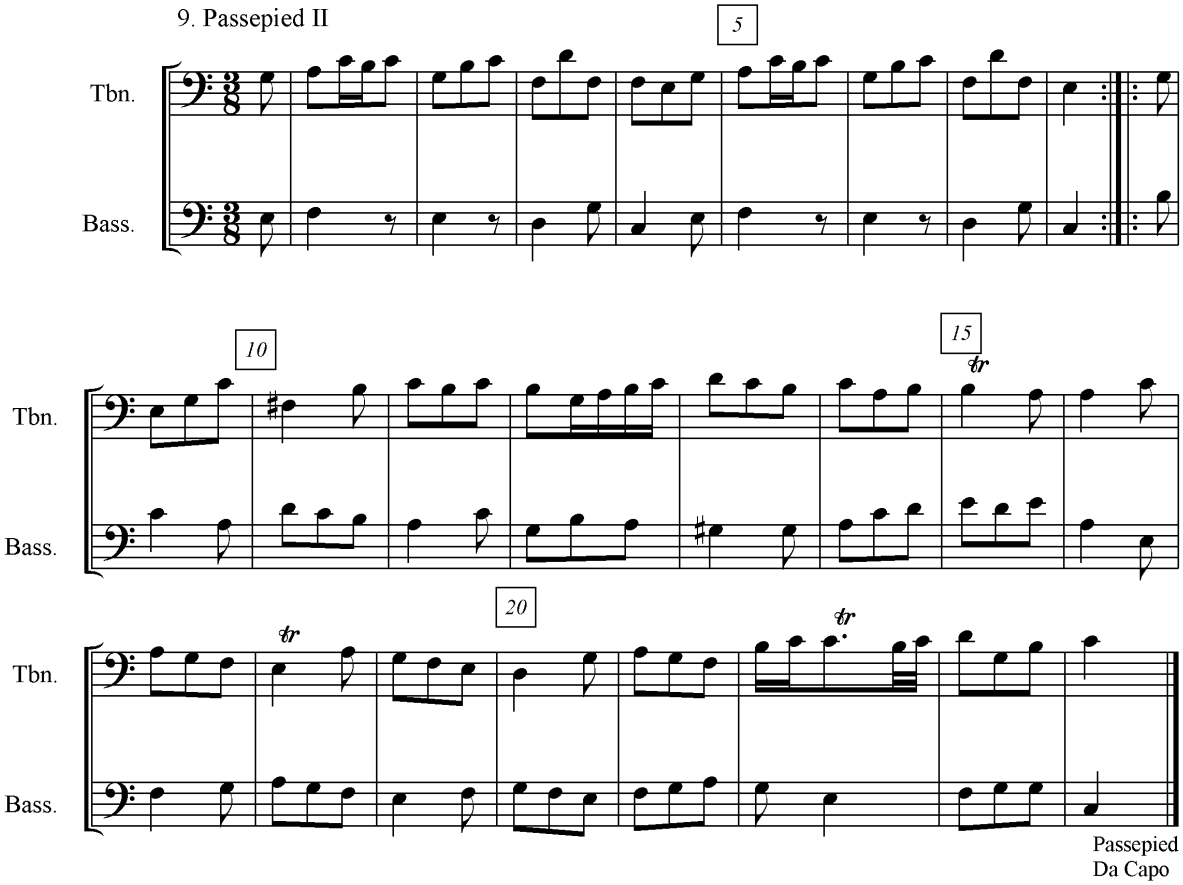

30
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.

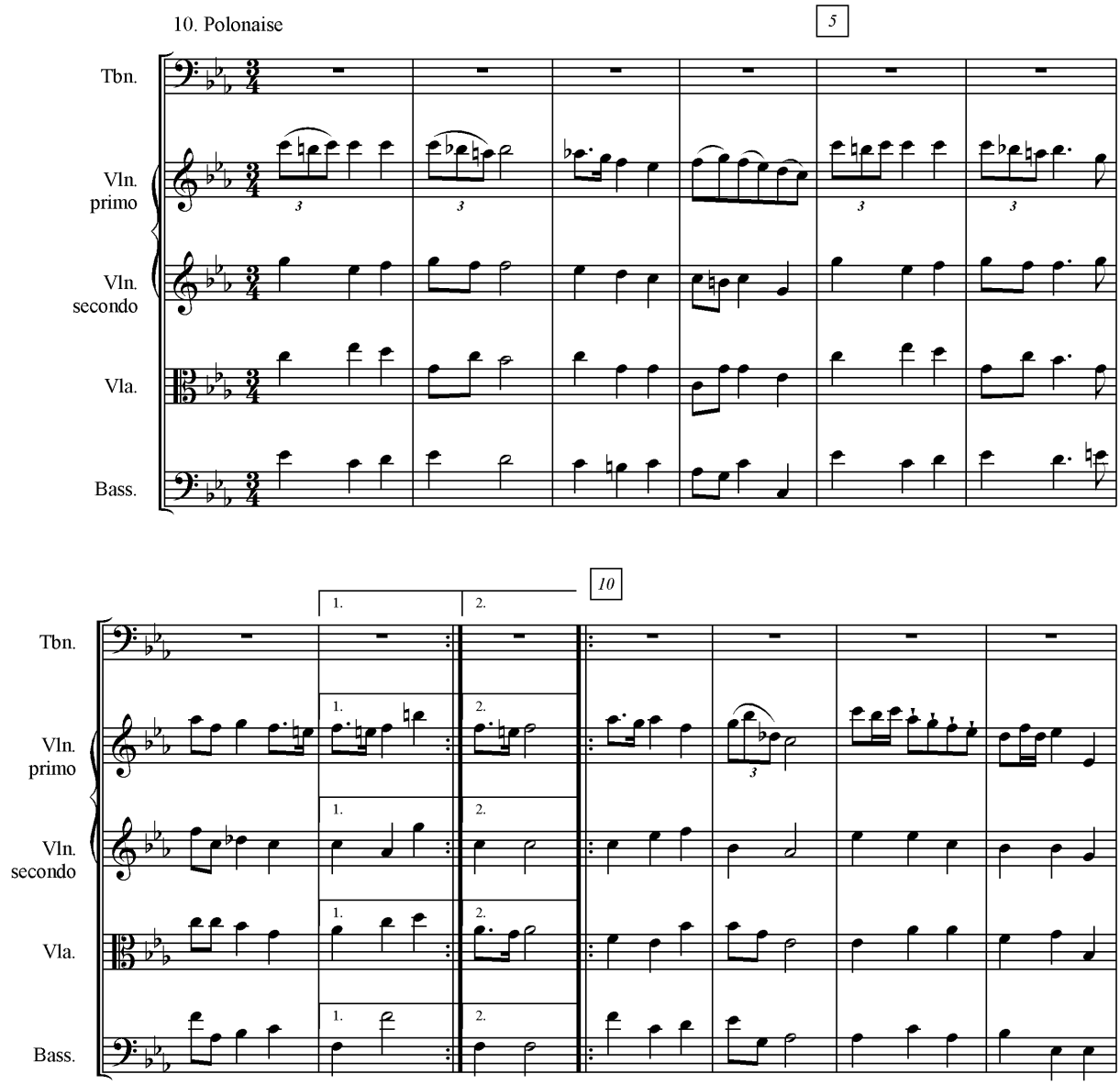

Tbn.
Vln. primo
fort.
Vln. secondo
fort.
Vla.
Bass.

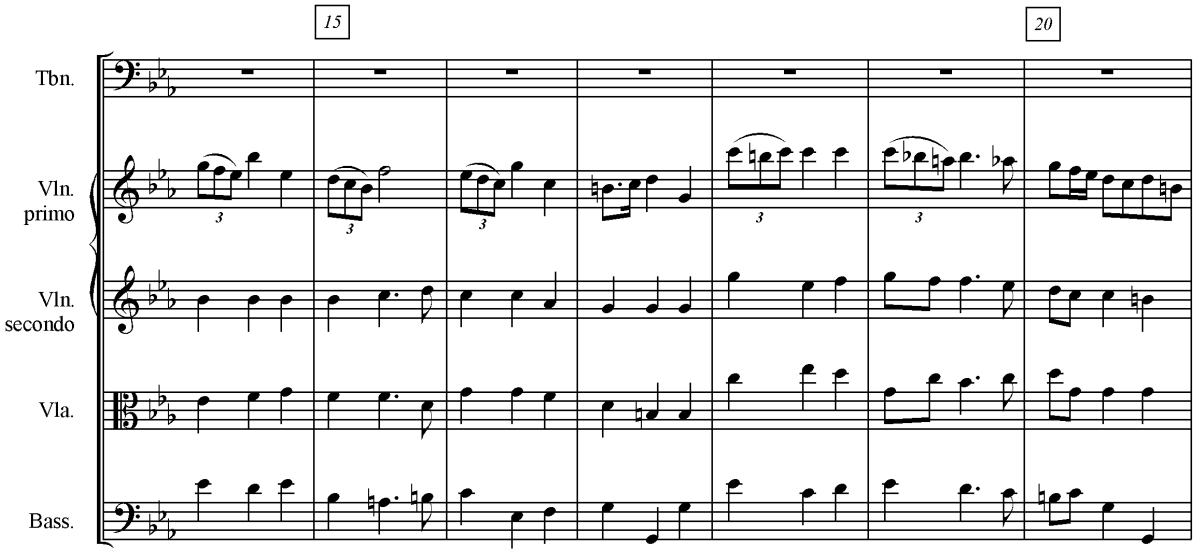

35
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
piano
tr

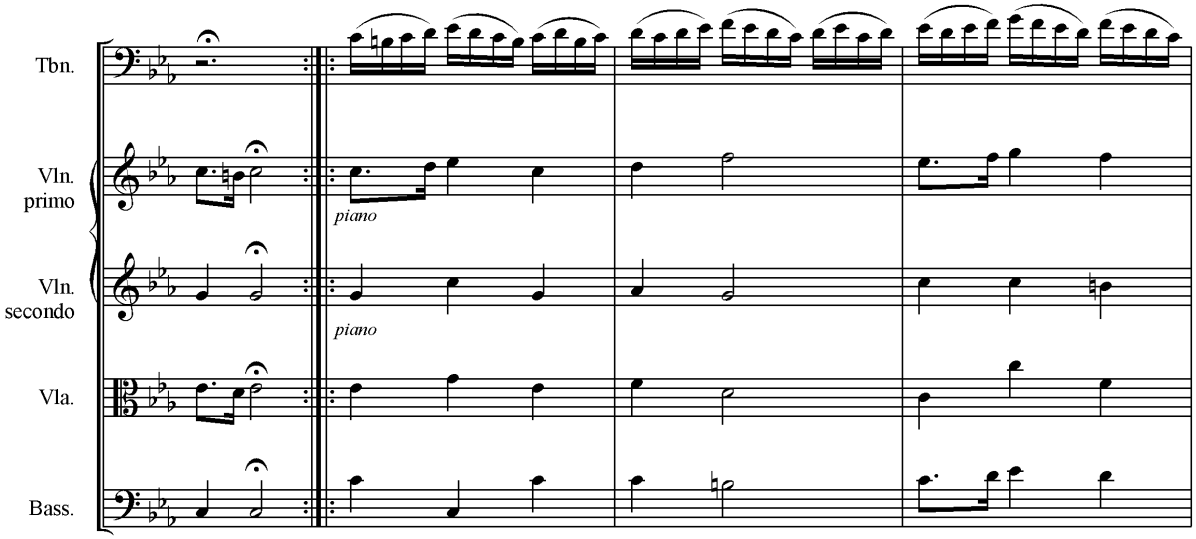

8. Passepied I
5
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
10
15
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.

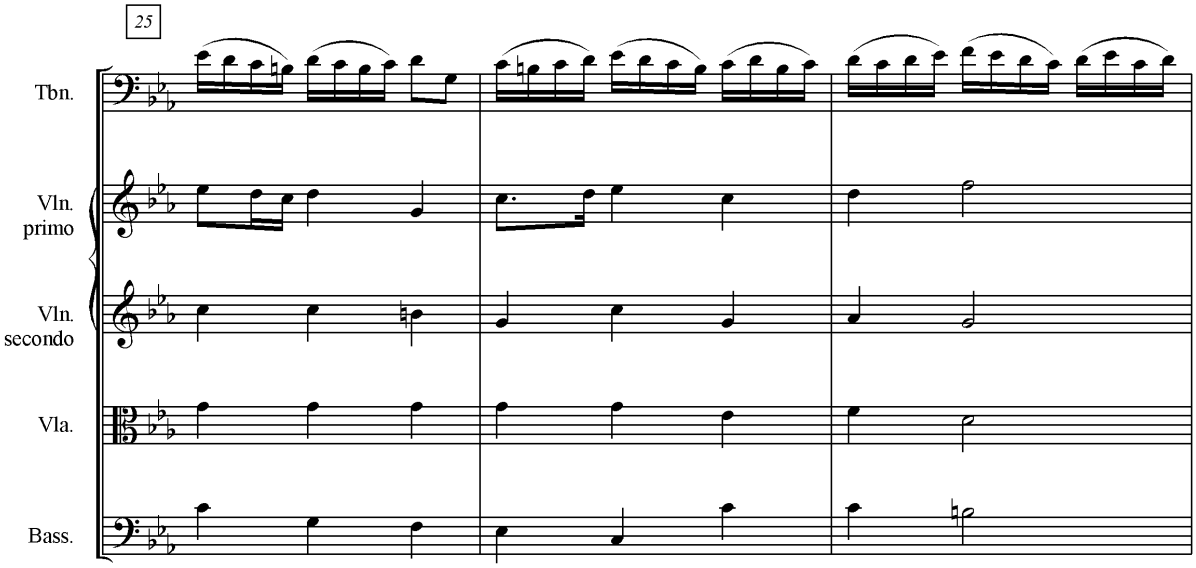

20
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.

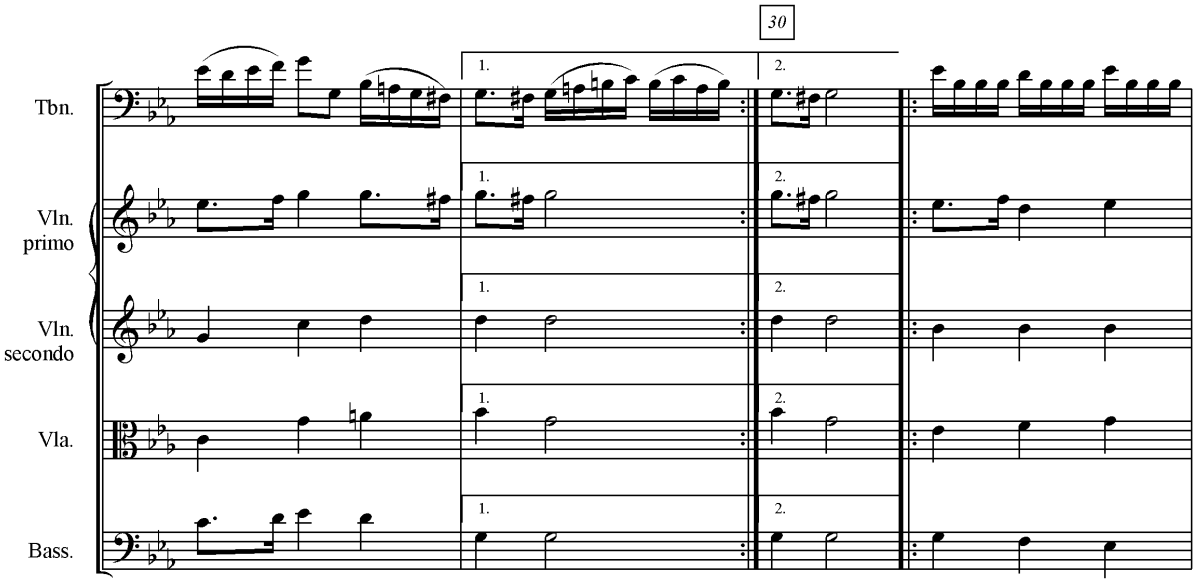

9. Passepied II
5
Tbn.
Bass.
10
15
tr
Tbn.
Bass.
20
tr
tr
Tbn.
Bass.
Passepied I
Da Capo

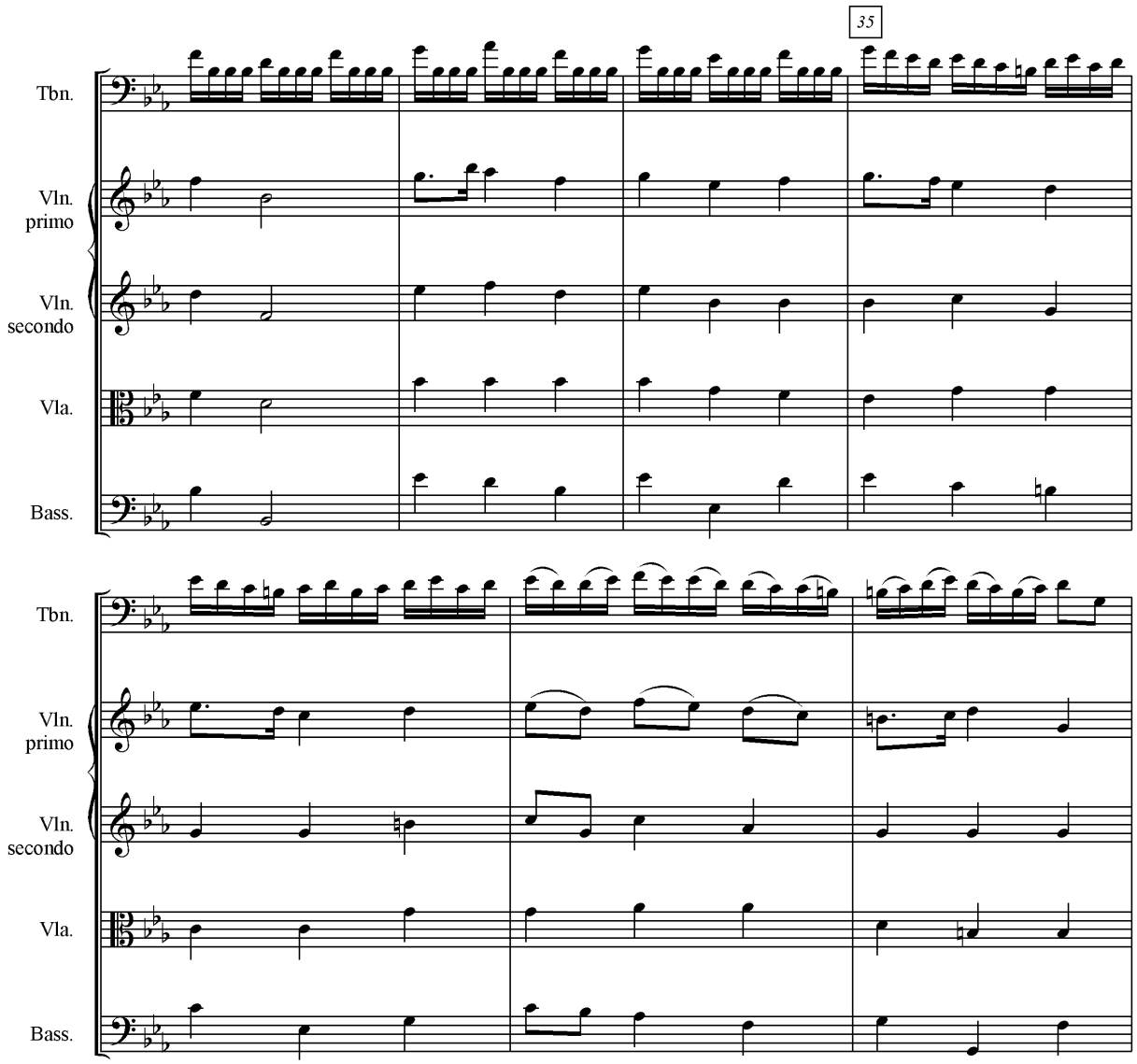

10. Polonaise
5
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
10
1.
2.

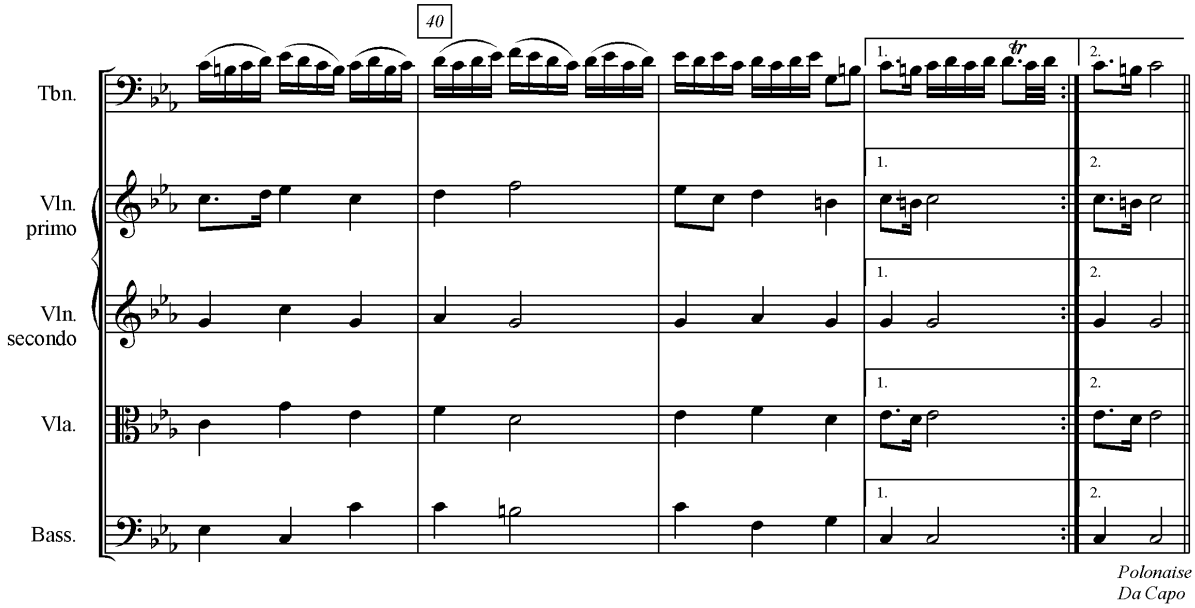

15
20
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.


Tbn.
Vln. primo
piano
Vln. secondo
piano
Vla.
Bass.


25
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.


30
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
1.
2.


35
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.
Tbn.
Vln. primo
Vln. secondo
Vla.
Bass.



Polonaise
Da Capo