

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. Telemann; 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 discuss 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*

---

<b>Figura 1:</b>	Tabela descrevendo o registro do <i>sackbut</i> .....	20
<b>Figura 2:</b>	Posições do sacabuxa por Virgiliano: <i>Il Dolcimielo</i> .....	23
<b>Figura 3:</b>	Extensão do sacabuxa por Praetorius: <i>Syntagma musicum</i> . ....	24
<b>Figura 4:</b>	Registro do trombone moderno (Adaptado de Adler, 1982) .....	25
<b>Figura 5:</b>	Registro do Sacabuxa, segundo Virgiliano, Praetorius e Speer (Adaptado de McGowan, 1994).....	26
<b>Figura 6:</b>	Tabela de Stein (1979 p. 157-158) sobre os movimentos da suíte barroca .....	38
<b>Figura 7:</b>	<i>Ouverture</i> (comp. 1-13) .....	41
<b>Figura 8:</b>	<i>Ouverture</i> (comp. 19-31) .....	42
<b>Figura 9:</b>	<i>Les Plaisirs I</i> .....	42
<b>Figura 10:</b>	<i>Les Plaisirs II</i> .....	44
<b>Figura 11:</b>	<i>Air à l'Italien</i> (comp. 1:1-14).....	45
<b>Figura 12:</b>	<i>Air à l'Italien - Allegro</i> (comp. 27-33) .....	46
<b>Figura 13:</b>	<i>Menuet I</i> (comp. 1-8) sem a parte solística .....	47
<b>Figura 14A:</b>	<i>Menuet II</i> (comp. 19-27) com a presença do solo .....	48
<b>Figura 14B:</b>	<i>Menuet II</i> (comp. 19-27) com a presença do solo .....	48
<b>Figura 15:</b>	<i>Réjouissance</i> (comp. 1-7).....	49
<b>Figura 16:</b>	<i>Passepied I</i> .....	50
<b>Figura 17:</b>	<i>Passepied II</i> .....	51
<b>Figura 18:</b>	<i>Polonaise</i> (comp. 1-17) partes A e B.....	52
<b>Figura 19:</b>	<i>Polonaise</i> parte C (comp. 22-30).....	54
<b>Figura 20:</b>	<i>Appoggiaturas</i> : breves e longas .....	59
<b>Figura 21:</b>	<i>Appoggiatura</i> .....	59
<b>Figura 22:</b>	<i>Acciacatura</i> .....	60

<b>Figura 23:</b>	Mordentes .....	60
<b>Figura 24:</b>	Mordente inferior com a realização de <i>Gottfried Muffat</i> .....	61
<b>Figura 25:</b>	Mordente - escrita e execução .....	61
<b>Figura 26:</b>	Exemplos de mordente superior e inferior do método de Rotinas Básicas de <i>Robert Marsteller</i> .....	62
<b>Figura 27:</b>	<i>Gruppetto</i> superior e as realizações de <i>Bach</i> e <i>Marpurg</i> .....	63
<b>Figura 28:</b>	<i>Gruppetto</i> inferior e as realizações de <i>Marpurg</i> .....	63
<b>Figura 29:</b>	<i>Gruppetto</i> superior e a realização de <i>D'Anglebert</i> .....	63
<b>Figura 30:</b>	Fragmento do estudo nº 2 do método de estudos melódicos de <i>Rochut</i> (1928).....	64
<b>Figura 31:</b>	O toque (articulação) <i>portato</i> no trombone.....	65
<b>Figura 32:</b>	Tessitura do trombone.....	69
<b>Figura 33:</b>	Registro característico do trombone.....	69
<b>Figura 34:</b>	Tessitura original da Suíte <i>in A minor</i> .....	69
<b>Figura 35:</b>	Tessitura do trombone baseada na tessitura original da obra.....	70
<b>Figura 36:</b>	Tessitura do Trombone .....	70
<b>Figura 37:</b>	Melodia com o ritmo original.....	78
<b>Figura 38:</b>	Melodia desmembrada .....	78
<b>Figura 39:</b>	Trinados .....	80
<b>Figura 40:</b>	Trinado superior .....	80
<b>Figura 41:</b>	Trinado superior com <i>appoggiatura</i> .....	81
<b>Figura 42:</b>	Trinado inferior com <i>appoggiatura</i> .....	82
<b>Figura 43:</b>	Trinados com variações de terminação .....	82
<b>Figura 44:</b>	O trinado e as realizações de <i>Bach</i> e <i>D'Anglebert</i> .....	83
<b>Figura 45:</b>	Exemplos de trinados barrocos .....	84

<b>Figura 46:</b>	Exercício de trinado em terças .....	85
<b>Figura 47:</b>	Exercício de trinado em tons-inteiros .....	85
<b>Figura 48:</b>	Exercício de trinado na mesma posição da vara .....	85
<b>Figura 49:</b>	Tema da segunda parte da <i>Ouverture</i> .....	86
<b>Figura 50:</b>	Exercício de articulação .....	86
<b>Figura 51:</b>	Estilos de articulação.....	87
<b>Figura 52:</b>	Tema da primeira parte variado.....	87
<b>Figura 53:</b>	<i>Les Plaisirs I</i> .....	88
<b>Figura 54:</b>	<i>Les Plaisirs II</i> .....	89
<b>Figura 55:</b>	Exercícios técnicos.....	89
<b>Figura 56:</b>	Exercício baseado no ritmo do <i>Les Plaisirs II</i> .....	90
<b>Figura 57:</b>	Escrita original .....	91
<b>Figura 58:</b>	Trecho do exercício nº 5 do método de estudos melódico de Rochut (1928).....	91
<b>Figura 59:</b>	<i>Allegro da Air l'italien</i> .....	92
<b>Figura 60:</b>	Exercício de intervalo .....	92
<b>Figura 61:</b>	<i>Menuet II</i> .....	93
<b>Figura 62:</b>	<i>Réjouissance</i> .....	95
<b>Figura 63:</b>	<i>Passepied</i> .....	96
<b>Figura 64:</b>	<i>Polonaise</i> .....	97



# SUMÁRIO

<b>1- INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>Capítulo I- O trombone empregado no período barroco .....</b>	<b>18</b>
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
<b>Capítulo II- G. Ph. Telemann e a Suite <i>in A minor</i> para Flauta .....</b>	<b>31</b>
2.1. G. Ph. Telemann.....	32
2.2. A Suíte.....	34
2.3. A Suite <i>in A minor</i> .....	39
<b>Capítulo III- A Ornamentação no Período Barroco .....</b>	<b>55</b>
3.1. Ornamentação barroca .....	56
3.2. A <i>apoggiatura</i> .....	57
3.3. <i>Mordente</i> .....	60
3.4. <i>Gruppetto</i> .....	62
3.5. Articulação barroca .....	64
<b>Capítulo IV- O Processo de Transcrição para o Trombone da Suite <i>in A minor</i> para Flauta de G. Ph. Telemann .....</b>	<b>66</b>
4.1. A tessitura do trombone.....	68
4.2. Construindo a <i>performance</i> 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 <i>Ouverture</i> .....	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 <i>Les Plaisirs</i> .....	88
4.3.3. Construindo a <i>Air à l’Italien</i> .....	90
4.3.4. Construindo o <i>Menuet</i> .....	93
4.3.5. Construindo a <i>Réjouissance</i> .....	94
4.3.6. Construindo o <i>Passepied</i> .....	95
4.3.7. Construindo a <i>Polonaise</i> .....	96
<b>2- CONCLUSÕES.....</b>	<b>99</b>
<b>3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>102</b>
<b>4. ANEXOS.....</b>	<b>109</b>

## *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 Maintenance Routine* (ALLESSE, 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).

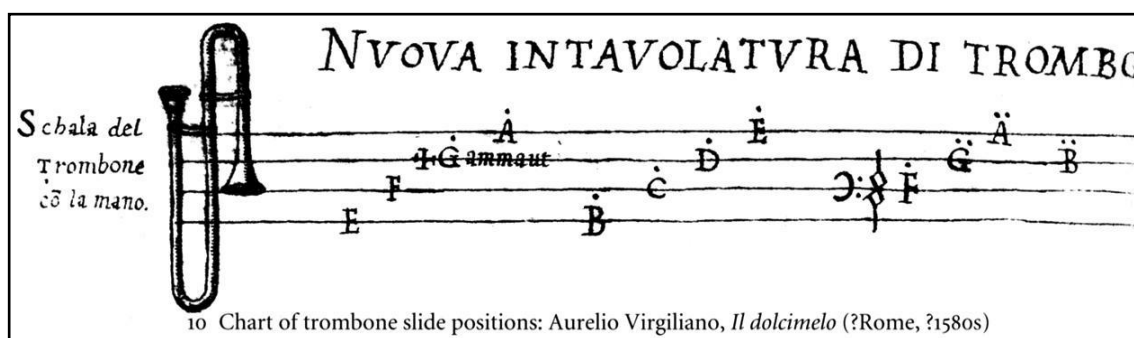
Muitos músicos modernos preferem usar a palavra sacabuxa quando se referem ao trombone barroco, sendo a palavra sacabuxa é apenas a transcrição fonética de *sackbut*, um antigo nome inglês que caiu em desuso quando os ingleses pararam de utilizar esses trombones<sup>1</sup>. (GUION, 1988, p. 3)

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 dolcimeolo* de Aurelio Virgiliano (Figura 1).



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

<sup>1</sup>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 *Stadtpeifer*, 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 frequência utilizada atualmente. Na execução renascentista, ainda não padronizada, ocorre cada vez mais a afinação A 460- 466, até um semitom da frequência 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* foram 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 trítone. 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.

	1	-----Lá-----	mi-----	lá--	dó'-----	mi'-----	sol'---												
	2	-----Sol-----	ré-----	sol---	si-----	ré'-----	fá'-----	lá'											
	3	-----Fá-----	dó-----	fá-----	-----	-----	-----	-----											
	4	--- Mi -----	Si-----	-----	-----	-----	-----	-----											
Posições em Sib		7	6	4	2	7	6	4	2	6	4	2	4	3	4	2	4	2	2
Posições em Lá		6	5	3	1	6	5	3	1	5	3	1	3	2	3	1	3	1	1

**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.

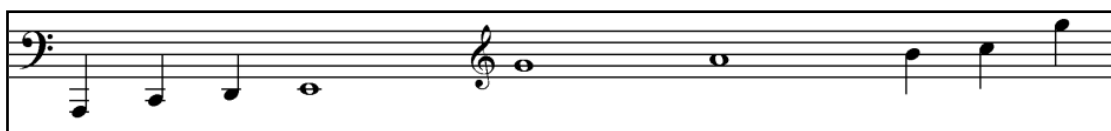
Sobre as anotações de Praetorius (GUION, 1980, p. 25) pelo autor:

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 frequência 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 significativo; 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 música; apenas duas notas cromáticas são dadas, e uma delas, *sol sostenido*, 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<sup>1</sup>, Lá, mi, lá, do sostenido, 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*<sup>2</sup>.

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

<sup>2</sup>Estas notas *Lá<sup>1</sup>, 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 sostenido* também é encontrada.

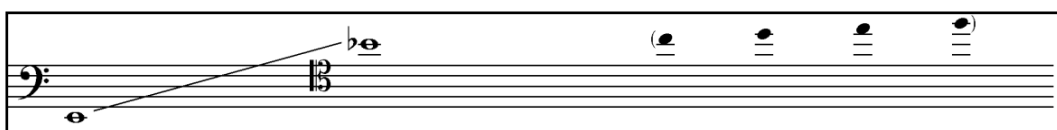
<sup>3</sup>A tabela de Virgiliano mostra um trombone em Lá.

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 [...]

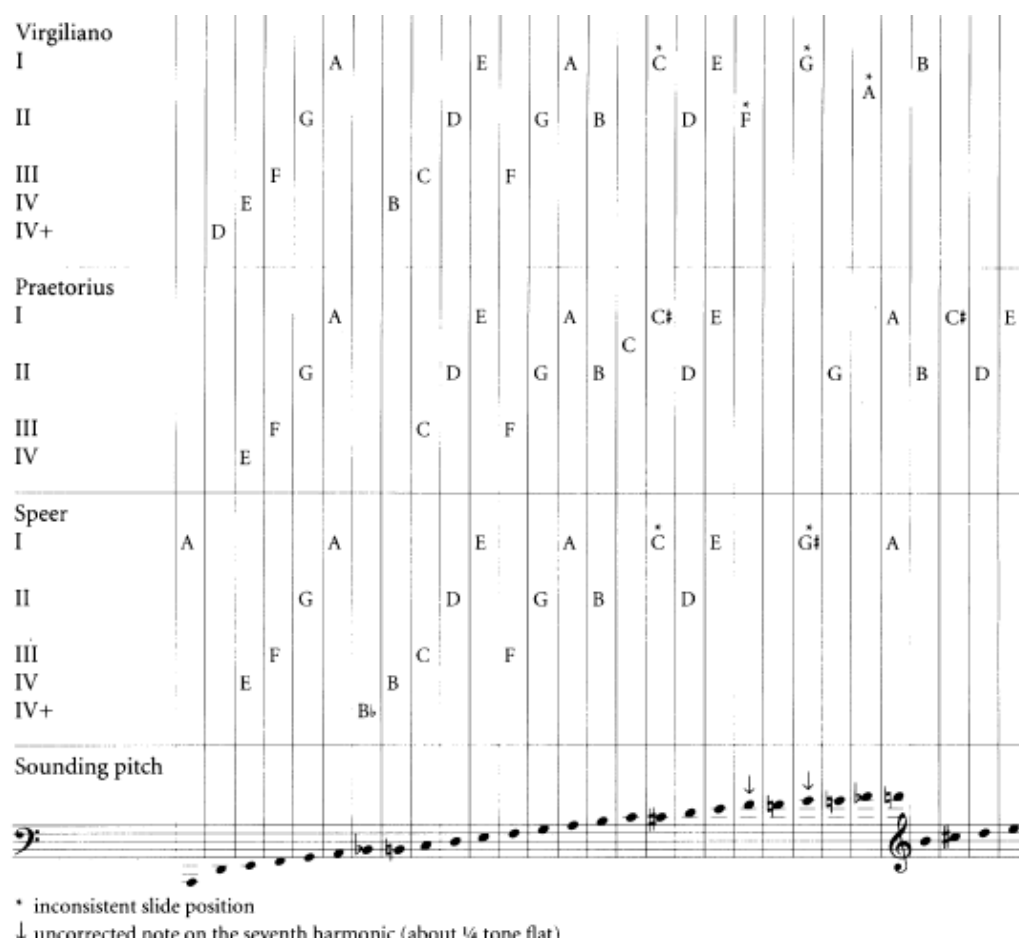
### 1.3. Registro

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 timbrísticos. 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 Hammerschmidt, Matthias Weckmann, Johann Erasmus Kindermann e Johann Rudolph Ahle.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup>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.** *Concertiecc clesiaistici* (1613) 2 canzonas; **Bernardi, Stefano.** *Madrigaletti* (1621) Canzonas 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) N° 6, 8, 9, 11, 12, Psalm VII-SWV 462 (?), Psalm VIII-SWV 449 (antes de 1625), *Symphoniae sacrae* (1629) N° 18; **Speer, Daniel**. *Recens Fabricatus Labor* (1685), *Grund-richtiger... Unterricht* (1697); **Storl, Johann G. C.** *Sechs Sonaten* (1696) N° 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 *buzauin*. 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 in A  
menor 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 acontecido 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<sup>5</sup> (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:

---

<sup>5</sup>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 música (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<sup>6</sup> 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 Allemande, Courante e Sarabande, adicionando a Gigue como dança opcional, antes ou depois da Courante<sup>7</sup> (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

---

<sup>6</sup>PACSOG: Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Opcional e Gigue.

<sup>7</sup>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 frequência 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 frequentemente 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 conseqüentemente.

**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 quáteras).

**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 Chaconne:** 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.

<i>Dance</i>	<i>Meter</i>	<i>Tempo</i>	<i>Other Characteristics</i>	<i>Origin</i>
<i>Allemande</i>	4/4	Moderato	Flowing movement, generally sixteenth notes, usually beginning with a short upbeat. Most polyphonic of suite movements.	German
<i>Bourrée</i>	2/2	Lively	Each phrase starts on the fourth quarter.	French
<i>Corrente</i> <i>Italian</i>	3/4 or 3/8	Lively	Begins with a pickup of eighth or sixteenth note.	French
<i>Courante</i> <i>French</i>	3/2	Less lively than the Italian form		
<i>Galliard</i>	3/4	Moderate	Gay.	French
<i>Gavotte</i>	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 <i>da capo</i> repetition.)	French
<i>Gigue</i> <i>Giga</i> <i>Jig</i>	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
<i>Hornpipe</i>	3/2	Fast	Cadence on third beat of measure.	English
<i>Loure</i>	6/4	Moderate	Dotted rhythms, emphasis on strong beats.	French
<i>Minuet</i>	3/4 (3/8)	Moderate	Courtly, ceremonious. Frequently followed by a "trio" and a <i>da capo</i> .	French
<i>Passepied</i>	3/8 (3/4)	Lively	Gay, spirited.	Breton
<i>Pavan</i>	2/2	Slow	Stately, solemn.	Spanish
<i>Polonaise</i>	3/4	Moderate	Graceful, stately. Cadence on second beat. Repetition of short motives.	Polish
<i>Rigaudon</i>	2/2 or 4/4	Moderately fast	Each phrase begins on fourth quarter.	Provençal
<i>Saltarello</i>	3/4 or 6/8	Fast	Associated with a dance using a jumping or hopping step.	Italian
<i>Sarabande</i>	3/4 or 3/2	Slow	Stately. Starts on downbeat.	Spanish
<i>Siciliano</i>	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<sup>8</sup>. Elucidativo sobre a trajetória do mesmo pode-se citar que após o sucesso da execução do *Sixth Psalm*<sup>9</sup> 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 *Ouvertures* 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

---

<sup>8</sup>Telemann passou os últimos quarenta e seis anos de sua vida em Hamburgo (BOIS, 1982, p. 13).

<sup>9</sup>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*<sup>10</sup> 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*<sup>11</sup>; solista e orquestra dividem o tema durante toda a primeira parte da abertura:

---

<sup>10</sup>Também denominada *Cammer Musicus* (OLESKIEWICZ, 2005, p. 160).

<sup>11</sup>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).

[1.] Overture

The image shows the first 13 measures of the Overture. The score is written for five instruments: Flauto concertato, Violino primo, Violino secondo, Viola, and Basso. The music is in 3/4 time and A minor. The first four measures (measures 1-4) are marked as a solo section for the flute. At measure 5, the music becomes a fugue, with the flute playing a melodic line and the strings providing harmonic support. The fugue continues through measure 13. There are trill ornaments (tr) in measures 4, 8, and 12.

Figura 7: Overture (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 *tutti*

(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).

The image displays three systems of musical notation for an Overture, measures 19 through 31. Each system consists of five staves: a grand staff (treble and bass clefs) and three individual staves (two treble clefs and one bass clef). The first system (measures 19-23) features a complex texture with multiple melodic lines and a prominent woodwind part. The second system (measures 24-27) shows a more active woodwind part with intricate rhythmic patterns. The third system (measures 28-31) continues the woodwind's melodic development with various rhythmic figures. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the final measures of the first system.

Figura 8: Overture (comp. 19-31).

O segundo movimento intitulado *Les Plaisirs* está dividido 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*.

[2.] *Les Plaisirs I*

The image displays the musical score for the first part of the movement 'Les Plaisirs I'. It consists of two systems of music, each with four staves. The top staff is for the Flute, the second for Violin I, the third for Violin II, and the bottom for Bass. The music is in 3/4 time and A minor. The first system contains six measures, and the second system contains six measures, starting with a measure rest for the flute. The score is written in a clear, standard musical notation style.

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).

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

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Flauto' and the bottom staff is labeled 'Cembalo'. The music is in 3/4 time and A minor. The flute part features a complex, virtuosic melody with many sixteenth and thirty-second notes, including trills and grace notes. The harpsichord part provides a simple harmonic accompaniment with a steady bass line. The score is divided into two systems, with a measure rest at the beginning of the second system.

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).



[4.] Air à l'Italian

Largo

The musical score for 'Air à l'Italian' is presented in four systems. The first system (measures 1-3) begins with a flute part containing a trill (tr) and a piano accompaniment marked 'gratieuusement.'. The second system (measures 4-6) continues the flute part with another trill and the piano accompaniment marked 'piano' and 'p'. The third system (measures 7-9) shows the flute part with a complex melodic line and the piano accompaniment. The fourth system (measures 10-14) concludes the piece with the flute part marked 'fort.' and 'piano', and the piano accompaniment marked 'p'.

Figura 11: Air à l'Italian (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.

The image displays a musical score for the second section of the aria 'Air à l'italien' in A minor, marked 'Allegro'. The score is presented in three systems, each containing four staves: a single treble clef staff for the flute and three staves for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The first system begins at measure 24 and includes trill ornaments ('tr') in the flute part. The second system starts at measure 28 and features a dense, rapid sixteenth-note pattern in the flute. The third system begins at measure 31 and continues the intricate sixteenth-note passages. The tempo 'Allegro' is indicated above the first system.

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 *Passepiede* 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).

[5.] *Menuet I (alternativement)*

The image shows a musical score for Menuet I, measures 1 through 8. The score is written for a piano accompaniment, consisting of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The right hand part features a melodic line with several trills (tr) in measures 3, 4, and 5. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 8.

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).

The image shows two systems of musical notation for Menuet II. The first system covers measures 19 to 22. The flute part (top staff) begins with a trill on G4, followed by a series of eighth-note patterns. The keyboard accompaniment (bottom staves) provides a simple harmonic support, with a trill in the right hand at measure 20. The second system covers measures 23 to 27. The flute part continues with more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The keyboard accompaniment remains simple, with some chords and single notes.

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

The image shows the final system of musical notation for Menuet II, covering measures 28 to 31. The flute part (top staff) continues with its characteristic rhythmic patterns. The keyboard accompaniment (bottom staves) provides harmonic support. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. Below the score, the text 'Menuet I Da Capo' is written.

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).

[7.] Réjouissance

The musical score for Réjouissance (comp. 1-7) is presented in two systems. The first system is marked 'Viste' and 'piano'. It features a single melodic line in the upper register, likely for a flute, with a keyboard accompaniment. The second system is marked 'piano' and continues the melodic line with a more virtuosic, rapid passage. The score is in 3/4 time and consists of two systems.

Figura 15: Réjouissance (comp. 1-7).

Em *French Musical Thought, 1600-1800*, Stevens cita que Rousseau 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).

[8.] *Passepied I*



The musical score for *Passepied I* is presented in three systems. The first system includes staves for Violino primo, Violino secondo, Viola, and Basso. The second system continues the orchestral introduction. The third system begins at measure 17 and concludes the first part of the piece. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing marks.

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).

[9.] *Passepied II*

The image shows a musical score for two parts: Flauto (Flute) and Basse (Bass). The score is in 3/8 time and A minor. The Flauto part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Basse part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score consists of two systems. The first system has 8 measures, and the second system starts at measure 12 and has 8 measures. The Flauto part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a trill (tr) in the final measure. The Basse part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score ends with a double bar line and a repeat sign. The text 'Passepied I' and 'Da Capo' is written at the bottom right of the score.

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).

## [10.] Polonaise

The image displays a musical score for a Polonaise, measures 1 through 17. The score is written for a piano and is organized into three systems. Each system contains four staves: a grand staff (treble and bass clefs) and two individual staves (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time and A minor. The first system (measures 1-5) shows the beginning of the piece with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 6-11) includes a first ending bracket (1.) and a second ending bracket (2.). The third system (measures 12-17) continues the melodic and rhythmic development.

**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).

18

23

27

piano

1. 2.

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<sup>12</sup> 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:

---

<sup>12</sup>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 apoggiatura**




“*Apoggiatura* (*apojectura* ou *apojatura*, do italiano *appoggiatura*), 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

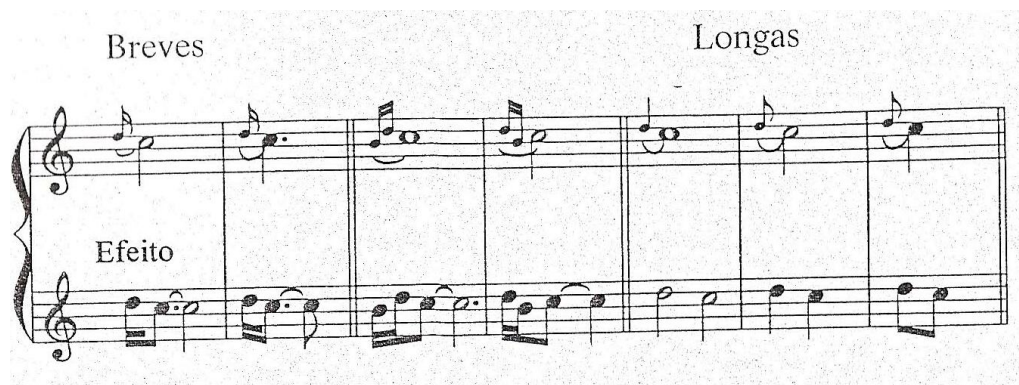
nota  auxiliar ou pelo símbolo  ou . A *appogiatura* resolvia no pulso e era acrescida a tensão harmônica da melodia. [...]

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 *appogiatras*: *appogiatura* longa, breve<sup>13</sup>, duplas e triplas (Figura 20).

<sup>13</sup>“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:** *Appoggiaturas*: breves e longas.

A *appoggiatura* 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:** *Appoggiatura*.

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  $\text{M}$  ou  $\text{P}$  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  $\wedge$  quando superior e  $\vee$  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.

The image contains two musical staves, each in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The top staff, labeled 'Superior', shows a sequence of notes: a quarter note G4 with a mordent, followed by a dotted quarter note G4 with a mordent, then a dotted quarter note F4 with a mordent, and finally a dotted quarter note E4 with a mordent. Below the first two notes are the fingering numbers '5 3 1', and below the last two notes are '1 3 5'. The bottom staff, labeled 'Inferior', shows a similar sequence: a quarter note G4 with a mordent, followed by a dotted quarter note G4 with a mordent, then a dotted quarter note F4 with a mordent, and finally a dotted quarter note E4 with a mordent. Below the first two notes are the fingering numbers '5 3 1'.

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

### 3.4. Gruppetto

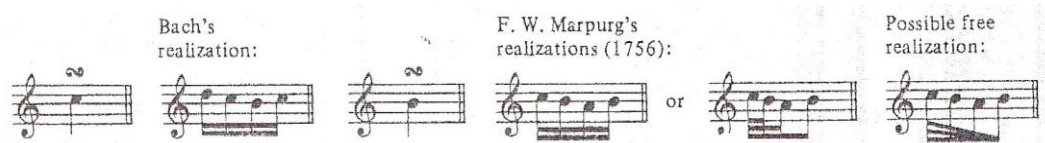
Segundo Ritchie e Stauffer (2000, p. 322):

**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: *gruppetto 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).

*Modo di Dar la lingua al corneto ò altro instrumento di fiato*

Francesco Rognoni (? - before 1626)  
SELVA DE VARIIPASSAGGI (Milano 1620)

6 te te re le te le te te te re le te re le re e re le re le te re le re te re le re

10 le te le re le re te te re le re le te te re le te re le te te re le re le re le re

13 le re le re le te re le re le re le re le re le te te re le re le re te te re le re le re

16 le te te te re le te te re le te te te re le te te te re le te re le re le te re le re le re

19 le re le re le te re le re le re le re le re le te te re le re le re le te re le re le re

le te re le re le re le re le re le re te re le re le re le re le re le

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

*Capítulo IV- O Processo de Transcrição para  
o Trombone da Suíte in A menor 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<sup>14</sup> e Keith Brown<sup>15</sup> 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

---

<sup>14</sup>Solista internacional de trombone.

<sup>15</sup>Trombonista aposentado da Orquestra do *Metropolitan Opera* e da Orquestra da Filadélfia.

menor), mantendo a tessitura “padrão” do instrumento<sup>16</sup>. 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 história 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.

---

<sup>16</sup>Tessitura estabelecida por Adler (1982, p. 312).



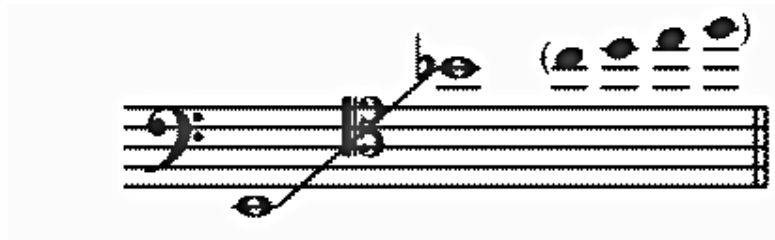


Figura 32: Tessitura do trombone.

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.

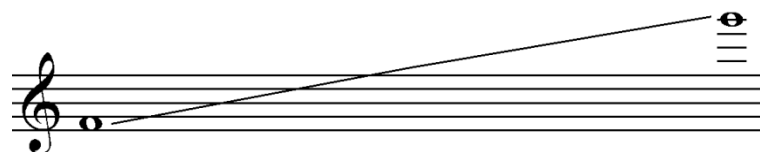
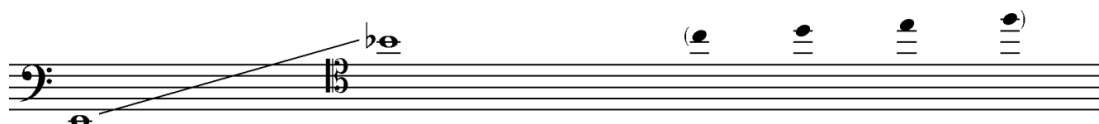


Figura 34: Tessitura original da Suíte *in A minor*.

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 quatro 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?<sup>17</sup>

#### **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.

---

<sup>17</sup> 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*<sup>18</sup> 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).

---

<sup>18</sup>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<sup>19</sup> (*tr*) (Figura 39).

---

<sup>19</sup>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

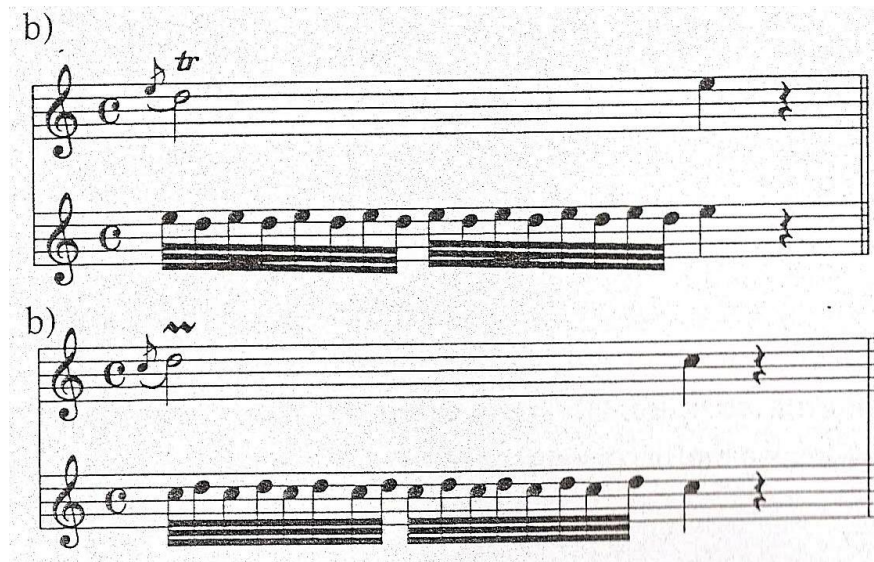
#### 4.3.1.2. Trinado

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  $\approx$  e alternar com a nota imediatamente anterior (a) (Figura 40).



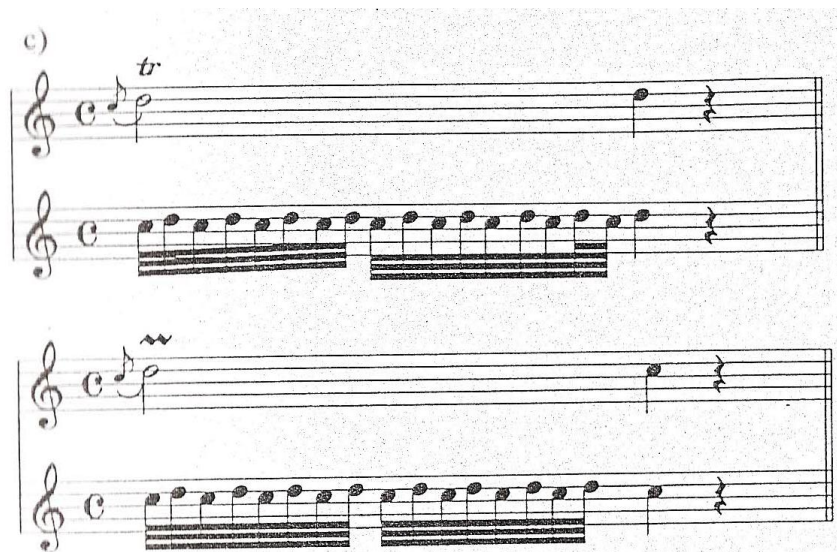
Figura 40: Trinado superior

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



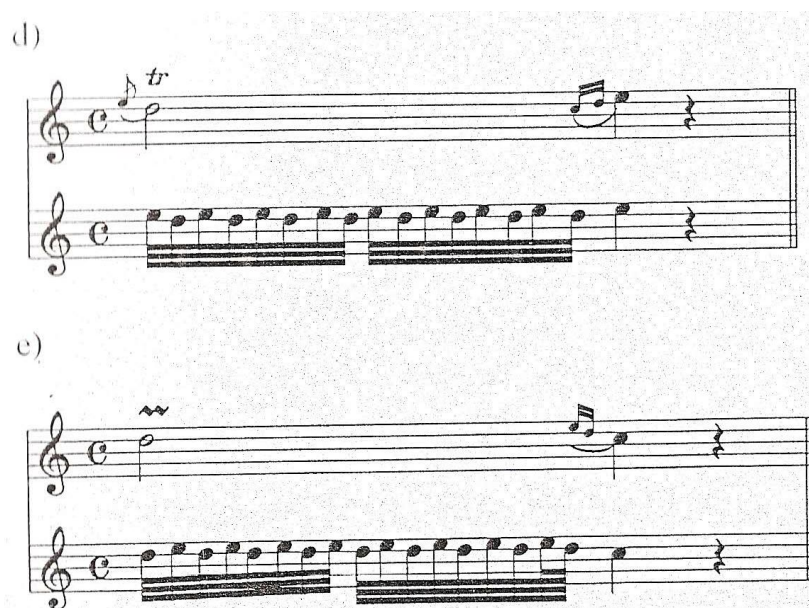
**Figura 41:** Trinado superior com *appogiatura*

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



**Figura 42:** Trinado inferior com *appoggiatura*

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

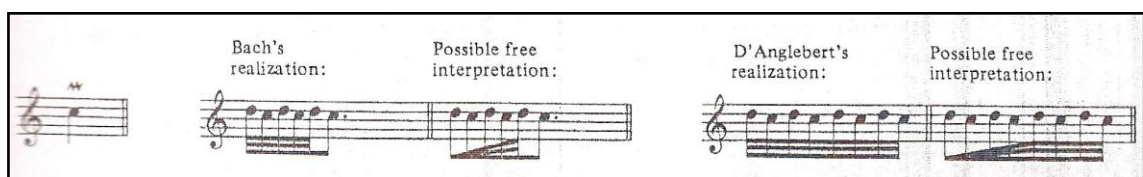
Sobre o trinado, Fonseca (2008) descreve:

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: *Gropo, 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).



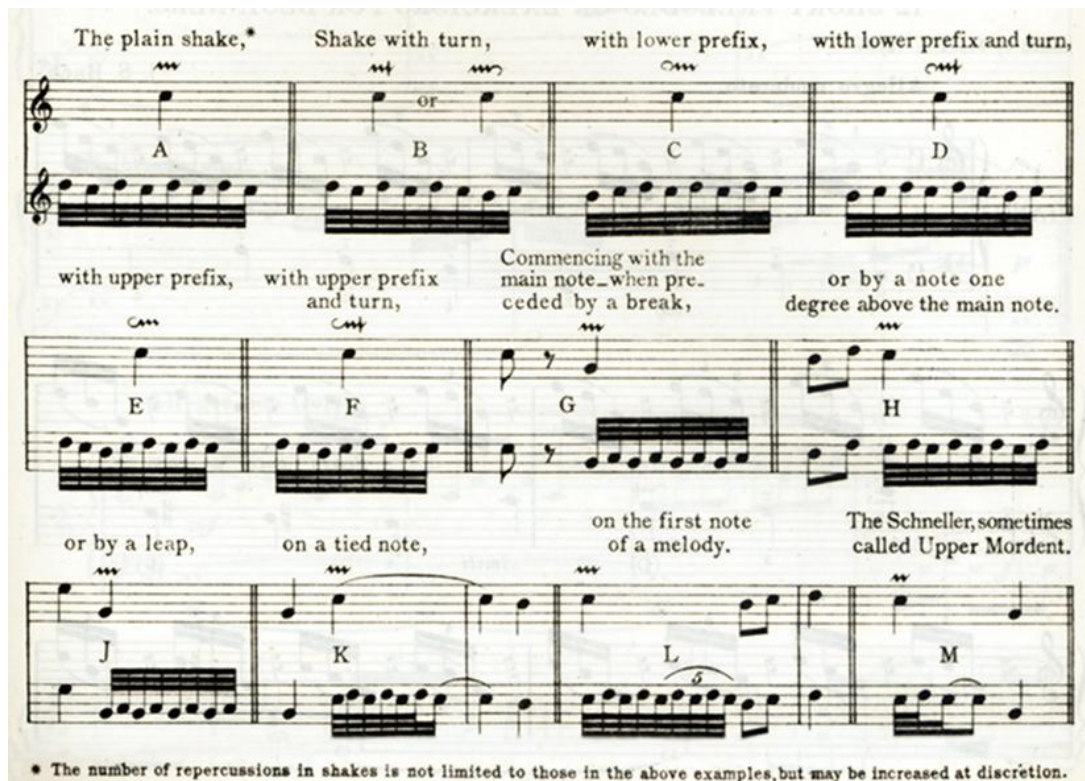


Figura 45: Exemplos de trinados barrocos

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).



Vary the tempo of the complete sequences.

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

Fifth and sixth partials

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

Eighth and ninth partials

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*.

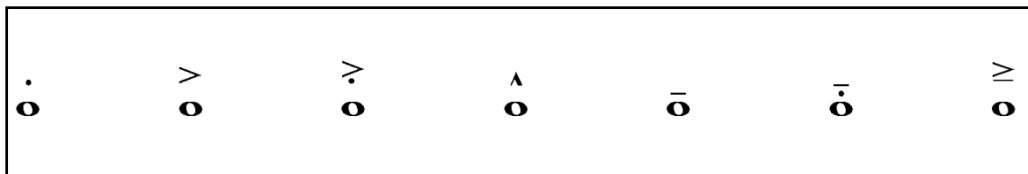
A memorização poderia ser mais demorada, porque qualquer vício adquirido com a má leitura rítmica tornaria os movimentos da vara do trombone errôneos e prejudiciais. Para orientar o intérprete nessas execuções, será transcrita a parte do solista como mostrado na Figura 50.



**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).

The image shows a musical score for Trombone and Cembalo. The Trombone part is in the upper staff, and the Cembalo part is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 5 and features a complex rhythmic pattern in the Trombone part. The third system starts at measure 10 and continues the piece.

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).

The image shows a musical score for Exercise 15. It consists of two staves, both in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The exercise is a technical study featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The first staff starts with a measure of rest, followed by a series of eighth notes. The second staff continues the pattern, with some notes beamed together. The exercise is marked 'Ex. 15'.

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 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<sup>20</sup>, transcritos para trombone por Rochut (1928)<sup>21</sup> (Figura 58).

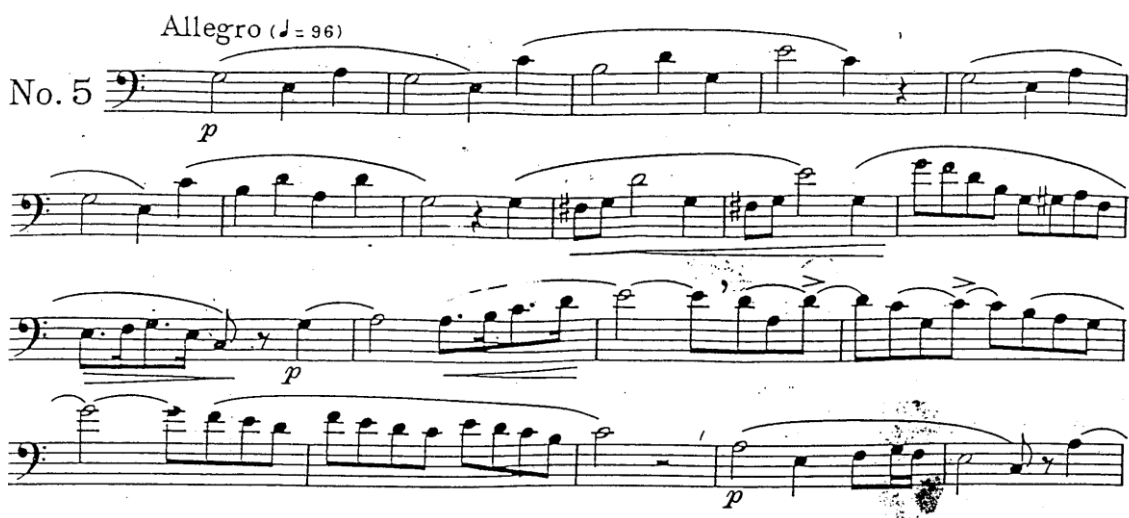


Figura 58: Trecho do exercício nº 5 do método de estudos melódicos de Rochut (1928).

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).

<sup>20</sup>Tenor operístico italiano. Publicou um método de canto e várias coleções de exercícios (FORBES, 2013).

<sup>21</sup>Foi o principal trombone da Orquestra Sinfônica de Boston (KIMBALL, 2013).





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).

The image displays a musical score for 'Menuet II' in G minor, 3/4 time. It features four staves: Trombone (top), Violino primo (second), Tbn. (third), and Vln. (bottom). The Trombone and Tbn. staves are in bass clef, while the Violino primo and Vln. staves are in treble clef. The Trombone and Tbn. parts play a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes, while the Violino primo and Vln. parts play a simpler, more melodic line. The score is divided into two systems, with the first system containing the first two measures and the second system containing the next two measures. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4.

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).

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Réjouissance'. The first system shows the Flute concertato (Fl.) and Trombone (Tbn.) parts. The Flute part is in treble clef with a common time signature (C), and the Trombone part is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Both parts feature a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The second system continues the Flute and Trombone parts, with the Trombone part showing some notes marked with a sharp symbol (#). The third system also continues the Flute and Trombone parts, with the Trombone part showing notes marked with a sharp symbol (#).

**Figura 62:** *Réjouissance*.

As notas grifadas para o trombone seriam notas omitidas<sup>22</sup> 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).

---

<sup>22</sup> O intérprete pode ter a liberdade de substituir as notas assinaladas para melhorar a execução.

The image shows a musical score for two instruments: Trombone and Bass. Both staves are in the bass clef and 3/8 time signature. The Trombone part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed eighth notes. The Bass part provides a rhythmic accompaniment with a mix of quarter and eighth notes, and rests.

**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).

The image displays a musical score for Trombone and Violino primo, titled "Polonaise". The score is written in bass clef for the Trombone and treble clef for the Violino primo. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is divided into several systems, each with two staves. The first system shows the beginning of the piece, with the Trombone part featuring a complex, rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, and the Violino primo part playing a simpler, more melodic line. The second system includes first and second endings for both parts. The third system continues the complex rhythmic patterns in the Trombone part. The fourth system shows a continuation of the melodic line in the Violino primo part. The fifth system features a more intricate rhythmic pattern in the Trombone part. The sixth system shows the final measures of the piece, with first and second endings for both parts. The word "piano" is written below the first measure of the Violino primo part in the first system.

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 Maintenance 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](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](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](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%26usq%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](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.franciscolorreto.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 Overture. In: BUTLER, G. **Bach Perspective: J. S. Bach's Concerted ensemble Music, The Overture**. 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](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

Flauto concertato

Violino primo

Violino secondo

Viola

Basso

5

9

2

Musical score for measures 14-18. The score is written for a grand piano with five staves: two treble clefs (right hand) and three bass clefs (left hand). Measure 14 starts with a treble clef staff containing a trill (tr) on a dotted quarter note. The bass clef staff contains a dotted quarter note. Measures 15-18 continue with various rhythmic patterns and trills. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 19-23. The score is written for a grand piano with five staves. Measure 19 features a complex rhythmic pattern in the treble clef staff. Measures 20-23 show a first ending (1.) and a second ending (2.) with repeat signs. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 24-27. The score is written for a grand piano with five staves. Measure 24 begins with a treble clef staff containing a melodic line. The bass clef staff contains a dotted quarter note. Measures 25-27 continue with various rhythmic patterns and trills. The key signature has one sharp (F#).

28

Musical score for measures 28-31. The score is written for four staves: two treble clefs (upper and lower) and two bass clefs (upper and lower). The music features a complex texture with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one sharp (F#).

32

Musical score for measures 32-35. The score is written for four staves: two treble clefs (upper and lower) and two bass clefs (upper and lower). The music continues with intricate rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and rests. The key signature has one sharp (F#).

36

Musical score for measures 36-39. The score is written for four staves: two treble clefs (upper and lower) and two bass clefs (upper and lower). The music features a complex texture with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one sharp (F#). The word "piano" is written above the second treble staff in measure 37, and the letter "p" appears below the second and third staves in measures 37 and 38 respectively.

4

40

*forte*  
*f*  
*f*  
*f*  
*piano*

45

50

54

58

62

6

66

Musical score for measures 66-69. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are grouped by a brace on the left. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some accidentals (flats and sharps). The key signature has one flat.

70

Musical score for measures 70-74. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are grouped by a brace on the left. The music continues with similar rhythmic complexity and includes some rests. The key signature has one flat.

75

Musical score for measures 75-79. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are grouped by a brace on the left. Measure 75 includes a trill (tr) and a piano (piano) dynamic marking. The music concludes with a final cadence. The key signature has one flat.



80

Musical score for measures 80-84. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staff systems (treble and bass clefs). The top staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The two grand staff systems contain rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The bottom two staves are empty.

85

Musical score for measures 85-89. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staff systems (treble and bass clefs). The top staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The two grand staff systems contain rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The bottom two staves are empty.

90

Musical score for measures 90-94. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staff systems (treble and bass clefs). The top staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The two grand staff systems contain rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The bottom two staves are empty.

8

95

fort.

f

This system contains measures 95 through 99. It features a grand staff with five staves: two treble clefs, one alto clef, and two bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 95 starts with a melodic line in the upper treble staff. Measure 96 includes the dynamic marking 'fort.' in the second staff. Measure 97 features a dynamic marking 'f' in the third staff. The piece concludes with a final cadence in measure 99.

100

This system contains measures 100 through 103. It continues the grand staff from the previous system. Measure 100 begins with a new melodic line in the upper treble staff. The music flows through measures 101, 102, and 103, ending with a cadence.

104

p

p

p

This system contains measures 104 through 107. It continues the grand staff. Measure 104 starts with a melodic line in the upper treble staff. The music flows through measures 105, 106, and 107, ending with a cadence. The dynamic marking 'p' (piano) is used in measures 106, 107, and 108.

108

fort.

112

p

116

fort.

piano

fort.

10

120

Musical score for measures 120-123. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble, alto, and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff provides harmonic support with chords and rhythmic patterns.

124

Musical score for measures 124-128. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble, alto, and bass clefs) below. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes. The grand staff continues with harmonic accompaniment.

129

Musical score for measures 129-133. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble, alto, and bass clefs) below. The top staff has a melodic line with sixteenth notes and rests. The grand staff provides a steady harmonic accompaniment.

134

Musical score for measures 134-138. The score is written for a grand piano with five staves: two for the right hand (treble clef) and three for the left hand (bass clef). Measure 134 features a melodic line in the right hand starting with a flat, followed by a sharp, and a series of eighth notes. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 135. The piece concludes with a fermata over the final note of measure 138.

139

Musical score for measures 139-143. The score continues with the same instrumentation. Measure 139 begins with a melodic phrase in the right hand. The left hand continues with a consistent eighth-note accompaniment. The piece ends with a fermata over the final note of measure 143.

144

Musical score for measures 144-148. The score continues with the same instrumentation. Measure 144 features a melodic line in the right hand with a series of eighth notes. The left hand provides a steady accompaniment. The piece concludes with a fermata over the final note of measure 148.

12

148

Musical score for measures 148-151. The score is written for a grand piano with four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The key signature has one sharp (F#).

152

Musical score for measures 152-155. The score continues with the same four-staff grand piano arrangement. The right hand part shows a dense texture of sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. The key signature remains one sharp (F#).

156

Musical score for measures 156-160. The score continues with the same four-staff grand piano arrangement. Dynamic markings are present: *piano* (p) in measure 156, *p* in measure 157, and *fort.* (f) in measure 159. The right hand part features a mix of sixteenth and eighth notes, while the left hand has a more rhythmic accompaniment. The key signature remains one sharp (F#).

161

Musical score for measures 161-165. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano accompaniment. The melody in the upper voice features several trills (tr) and is accompanied by a rhythmic pattern in the piano part. The key signature has one sharp (F#).

166

Musical score for measures 166-170. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano accompaniment. The melody in the upper voice continues with a series of eighth notes and quarter notes, accompanied by a rhythmic pattern in the piano part. The key signature has one sharp (F#).

171

Musical score for measures 171-175. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano accompaniment. The melody in the upper voice features several trills (tr) and is accompanied by a rhythmic pattern in the piano part. The key signature has one sharp (F#).

14

176

Musical score for measures 176-180. The score is written for five staves: two treble clefs (top two staves) and three bass clefs (bottom three staves). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piece concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').

[2.] Les Plaisirs I

Musical score for the first system of 'Les Plaisirs I'. It consists of five staves: two treble clefs (top two staves) and three bass clefs (bottom three staves). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music begins with a rest in the top staff.

7

Musical score for the second system of 'Les Plaisirs I'. It consists of five staves: two treble clefs (top two staves) and three bass clefs (bottom three staves). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The system begins with a measure rest in the top staff.



Musical score for piano, measures 1-20. The score is written for four staves: two treble clefs (upper and lower) and two bass clefs (upper and lower). The music features a steady rhythmic pattern with various note values and rests.

21

Musical score for piano, measures 21-30. The score continues from the previous system. It includes a trill (tr) in the upper treble staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

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

Flauto

Cembalo

Musical score for Flauto and Cembalo. The Flauto part is on a single treble staff, and the Cembalo part is on a single bass staff. The Flauto part features a complex melodic line with many sixteenth notes and some accidentals. The Cembalo part provides a simple harmonic accompaniment.

7

Musical score for Flauto and Cembalo, measures 7-16. This system shows the continuation of the Flauto and Cembalo parts. The Flauto part continues with its intricate melodic pattern, while the Cembalo part maintains its accompaniment.

16

Musical score for measures 16-20. The piece is in 3/4 time. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes and some slurs. The left hand provides a steady bass line with quarter and eighth notes.

Musical score for measures 21-26. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns. The left hand has some rests in measures 23 and 24, followed by a more active bass line.

Musical score for measures 27-32. The right hand has a melodic line with some slurs and a flat sign in measure 29. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 33-38. The right hand features a series of chords and melodic fragments. The left hand has a consistent eighth-note bass line.

Musical score for measures 39-43. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand continues with a rhythmic accompaniment, ending with a double bar line.

#### [4.] Air à l'italien

Musical score for "Air à l'italien". The tempo is marked "Largo". The piece is in common time (C). It features a vocal line in the upper right staff and a piano accompaniment in the lower three staves. The piano part includes a trill (tr) in the right hand and the instruction "gratieuusement." in the left hand.

Musical score system 1, measures 4-7. The system consists of five staves: a vocal line and four piano accompaniment staves. Measure 4 is marked with a '4' above the first staff. Measure 5 contains a trill ('tr') in the vocal line. Measure 7 is marked with 'piano' and 'p' in the piano accompaniment staves.

Musical score system 2, measures 8-10. The system consists of five staves: a vocal line and four piano accompaniment staves. Measure 8 is marked with an '8' above the first staff. Measure 10 features a key signature change to one flat (B-flat) in the vocal line.

Musical score system 3, measures 11-14. The system consists of five staves: a vocal line and four piano accompaniment staves. Measure 11 is marked with an '11' above the first staff. Measure 12 is marked with 'fort.' in the piano accompaniment staves. Measure 14 is marked with 'piano' and 'p' in the piano accompaniment staves.

18



Musical score system 15-17. It features a treble clef staff with a complex melodic line of sixteenth notes and a grand staff (treble and bass clefs) with a steady accompaniment of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

18



Musical score system 18-20. The treble clef staff has a melodic line with some rests. The grand staff continues with eighth-note accompaniment. The key signature changes to one sharp and one flat (F# and Bb).

21



Musical score system 21-23. The treble clef staff has a melodic line with rests. The grand staff continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking *fort.* is present in the second measure of the treble staff. The key signature has one sharp and one flat (F# and Bb).

24 Allegro

Musical score for measures 24-27. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with trills (tr) and a rhythmic pattern. The left hand provides a steady bass line. The tempo is marked 'Allegro'.

28

Musical score for measures 28-30. The score continues the piano accompaniment. The right hand features a more active melodic line with sixteenth-note patterns. The left hand continues with a steady bass line.

31

Musical score for measures 31-33. The score continues the piano accompaniment. The right hand has a complex melodic line with many sixteenth notes. The left hand continues with a steady bass line.

20

34

Musical score for measures 34-36. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble, alto, and bass clefs) below. Measure 34 features a complex melodic line in the top staff with many sixteenth notes and a fermata. The grand staff provides accompaniment with quarter and eighth notes. Measure 35 continues the melodic development. Measure 36 concludes the system with a final melodic flourish in the top staff.

37

Musical score for measures 37-39. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble, alto, and bass clefs) below. Measure 37 features a complex melodic line in the top staff with many sixteenth notes and a fermata. The grand staff provides accompaniment with quarter and eighth notes. Measure 38 continues the melodic development. Measure 39 concludes the system with a final melodic flourish in the top staff. The word "piano" is written below the grand staff in measure 38, and the letter "p" appears below the grand staff in measures 38 and 39.

40

Musical score for measures 40-42. The system consists of five staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble, alto, and bass clefs) below. Measure 40 features a complex melodic line in the top staff with many sixteenth notes and a fermata. The grand staff provides accompaniment with quarter and eighth notes. Measure 41 continues the melodic development. Measure 42 concludes the system with a final melodic flourish in the top staff.

43

46

Da Capo

[5.] Menuet I (alternativement)

22

9

Musical score for measures 9-16. The score is written for a grand piano with five staves: two treble clefs (right hand) and three bass clefs (left hand). Measure 9 starts with a repeat sign. Trills (tr) are marked in measures 10 and 11. The piece concludes with a repeat sign and a double bar line at the end of measure 16.

17

Musical score for measures 17-24. The score is written for a grand piano with five staves: two treble clefs (right hand) and three bass clefs (left hand). Measure 17 starts with a repeat sign. Trills (tr) are marked in measures 18, 19, 20, 21, 22, and 23. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked above the staff, followed by a repeat sign and a double bar line at the end of measure 24.

[6.] Menuet II

Musical score for Menuet II. The score is written for a grand piano with five staves: two treble clefs (right hand) and three bass clefs (left hand). The time signature is 3/4. The piece begins with a treble clef staff containing a melodic line, and the piano accompaniment is spread across the remaining four staves.



5

5

9

9

14

14

24

19

23

28

Menuet I Da Capo

## [7.] Réjouissance

Viste

piano

piano

fort.

26

Musical score for measures 10-13. The score is written for five staves: two treble clefs (top two) and three bass clefs (bottom three). Measure 10 starts with a treble clef staff containing a melodic line with a sharp sign. A double bar line with repeat dots appears at the end of measure 13. The music features various rhythmic patterns and articulations.

Musical score for measures 14-17. The score is written for five staves: two treble clefs (top two) and three bass clefs (bottom three). Measure 14 begins with a treble clef staff. The word "piano" is written in italics below the second and fourth staves. The music includes rests and melodic fragments.

Musical score for measures 18-21. The score is written for five staves: two treble clefs (top two) and three bass clefs (bottom three). Measure 18 starts with a treble clef staff featuring a complex, rapid melodic line. The music continues with various rhythmic patterns and articulations across the staves.

21

Musical score for measures 21-23. The score is written for a grand piano with five staves: two for the right hand (treble clef) and three for the left hand (bass clef). Measure 21 features a complex texture with a sixteenth-note run in the upper right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Measure 22 continues this texture with some melodic movement in the right hand. Measure 23 shows a continuation of the eighth-note accompaniment in the left hand and a more active right hand.

24

Musical score for measures 24-26. Measure 24 features a sixteenth-note run in the upper right hand. Measure 25 includes trills (tr) in the right hand and a piano (p) dynamic marking. Measure 26 continues the piano texture with a piano (p) dynamic marking in the right hand.

27

Musical score for measures 27-29. Measure 27 features a sixteenth-note run in the upper right hand. Measure 28 continues this texture with a sharp sign (#) indicating a key change or accidentals. Measure 29 continues the sixteenth-note run in the upper right hand.

28

30

fort.

fort.

This system contains measures 30, 31, and 32. The music is written for a grand staff with five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 30 and 31 feature a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. Measure 32 continues this line. The second and third staves have treble clefs and contain rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The fourth staff has an alto clef and contains rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The fifth staff has a bass clef and contains rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The dynamic marking 'fort.' appears in the second and third staves at the beginning of measure 32.

33

piano

This system contains measures 33, 34, 35, and 36. The music is written for a grand staff with five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 33 and 34 feature a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. Measures 35 and 36 continue this line. The second and third staves have treble clefs and contain rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The fourth staff has an alto clef and contains rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The fifth staff has a bass clef and contains rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The dynamic marking 'piano' is located at the bottom of the system.

37

tr

This system contains measures 37, 38, 39, and 40. The music is written for a grand staff with five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 37 and 38 feature a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. Measures 39 and 40 continue this line. The second and third staves have treble clefs and contain rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The fourth staff has an alto clef and contains rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The fifth staff has a bass clef and contains rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The dynamic marking 'tr' is located in the second staff at the beginning of measure 40.

## [8.] Passepied I

Violino primo

Violino secondo

Viola

Basso

17

## [9.] Passepied II

Flauto

Basso

12

Passepied I  
Da Capo

30

[10.] Polonaise

Musical score for measures 1-5 of the Polonaise. The score is in 3/4 time and consists of five measures. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line starts with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The piece is in a 3/4 time signature.

Musical score for measures 6-11 of the Polonaise. The score is in 3/4 time and consists of six measures. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line starts with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The piece is in a 3/4 time signature. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 8.

Musical score for measures 12-17 of the Polonaise. The score is in 3/4 time and consists of six measures. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line starts with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The piece is in a 3/4 time signature.



18

piano

piano

23

27

1

2

32

31

35

39

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.

# ANEXO 2

Transc. Ricardo Pacheco

## Suíte in A minor

per Trombone concertato, 2 Violini, Viola e Basso

Georg Philipp Telemann

### 1. Overture

The image displays a musical score for the first movement, '1. Overture', of the 'Suíte in A minor' by Georg Philipp Telemann, arranged by Ricardo Pacheco. The score is written for five instruments: Trombone, Violino primo, Violino secondo, Viola, and Basso. The music is in the key of A minor (three flats) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 5, and the second system covers measures 6 through 10. Measure numbers 5 and 10 are indicated in small boxes above the staves. The Trombone part features a melodic line with some trills. The Violino primo and Violino secondo parts have similar melodic lines, with the second violin including a trill in measure 4. The Viola and Basso parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

15

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

This system contains measures 15 through 19. The Tbn. part features a melodic line with trills (tr) in measures 15, 16, and 17. The Vln. primo part mirrors this melodic line. The Vln. secondo part provides a harmonic accompaniment with sustained notes. The Vla. and Bass parts provide a steady rhythmic and harmonic foundation.

20

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

This system contains measures 20 through 24. The Tbn. part continues with a melodic line, including trills (tr) in measures 20 and 21. The Vln. primo part follows the Tbn. line. The Vln. secondo part continues with sustained notes. The Vla. and Bass parts maintain the harmonic and rhythmic structure.

25

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

This system contains measures 25 through 29. It features a double bar line at measure 25, with first and second endings (1 and 2) indicated above the staves. The Tbn. part has a melodic line with first and second endings. The Vln. primo part has a melodic line with first and second endings. The Vln. secondo part has a melodic line with first and second endings. The Vla. and Bass parts have first and second endings. The first ending leads back to the beginning of the system, while the second ending leads to the continuation of the piece.

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*

This musical score consists of three systems of staves, each containing five parts: Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The first system starts at measure 45, indicated by a box containing the number '45'. The second system starts at measure 50, indicated by a box containing the number '50'. The Tuba part features a prominent sixteenth-note pattern in measures 45-49 and 50-54. The Violin parts play a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The Viola and Bass parts provide harmonic support with longer note values.

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.

Detailed description: This system covers measures 70 to 74. The tuba (Tbn.) is silent. The first violin (Vln. primo) plays a rhythmic eighth-note pattern. The second violin (Vln. secondo) plays a similar pattern with some rests. The viola (Vla.) plays a pattern of eighth notes and rests. The bass (Bass.) plays a pattern of eighth notes and rests. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

75

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

*piano*

*tr*

Detailed description: This system covers measures 75 to 79. The tuba (Tbn.) is silent until measure 77, where it enters with a trill. The first violin (Vln. primo) plays a rhythmic eighth-note pattern. The second violin (Vln. secondo) plays a pattern of eighth notes and rests. The viola (Vla.) plays a pattern of eighth notes and rests. The bass (Bass.) plays a pattern of eighth notes and rests. The key signature has two flats and the time signature is 4/4. A *piano* dynamic marking is present in measure 77, and a *tr* marking is above the tuba in measure 79.

80

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

Detailed description: This system covers measures 80 to 84. The tuba (Tbn.) plays a rhythmic eighth-note pattern. The first violin (Vln. primo) plays a pattern of eighth notes and rests. The second violin (Vln. secondo) plays a pattern of eighth notes and rests. The viola (Vla.) is silent. The bass (Bass.) is silent. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

85

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

90

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

95

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

*fort.*

*forte*

100

105

110

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

*p*

*fort.*

*p*

This musical score consists of three systems of staves for Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. Measure numbers 115, 120, and 125 are indicated in boxes above the Tbn. staff.

**System 1 (Measures 115-119):**  
Tbn.: Continuous eighth-note pattern, ending with a half note B-flat.  
Vln. primo: *p* (piano), eighth-note pattern, ending with a half note B-flat.  
Vln. secondo: *p*, eighth-note pattern, ending with a half note B-flat.  
Vla.: *p*, eighth-note pattern, ending with a half note B-flat.  
Bass: *p*, eighth-note pattern, ending with a half note B-flat.  
Dynamic change to *fort.* (forte) occurs at the start of measure 120.

**System 2 (Measures 120-124):**  
Tbn.: Continuous eighth-note pattern.  
Vln. primo: *piano*, eighth-note pattern, ending with a half note B-flat.  
Vln. secondo: *piano*, eighth-note pattern, ending with a half note B-flat.  
Vla.: *piano*, eighth-note pattern, ending with a half note B-flat.  
Bass: *piano*, eighth-note pattern, ending with a half note B-flat.

**System 3 (Measures 125-129):**  
Tbn.: Continuous eighth-note pattern.  
Vln. primo: Eighth-note pattern, ending with a half note B-flat.  
Vln. secondo: Eighth-note pattern, ending with a half note B-flat.  
Vla.: Eighth-note pattern, ending with a half note B-flat.  
Bass: Eighth-note pattern, ending with a half note B-flat.

130

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

135

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

*p*

140

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

145

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

150

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

155

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

*piano*

*p*

*fort.*

160

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

tr

tr

Detailed description: This system covers measures 160 to 164. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tuba (Tbn.) is silent in measures 160-162 and enters in measure 163 with a quarter note. The first violin (Vln. primo) plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 160-162, then a quarter note in measure 163, and a trill in measure 164. The second violin (Vln. secondo) plays a pattern of quarter notes with eighth rests. The viola (Vla.) and bass (Bass.) parts consist of quarter notes and eighth notes.

165

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

Detailed description: This system covers measures 165 to 169. The tuba (Tbn.) plays a melodic line of quarter notes. The first violin (Vln. primo) plays a melodic line of quarter notes. The second violin (Vln. secondo) plays a melodic line of quarter notes. The viola (Vla.) and bass (Bass.) parts consist of quarter notes and eighth notes.

170

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

tr

tr

tr

tr

Detailed description: This system covers measures 170 to 174. The tuba (Tbn.) plays a melodic line of quarter notes. The first violin (Vln. primo) plays a melodic line of quarter notes with trills in measures 173 and 174. The second violin (Vln. secondo) plays a melodic line of quarter notes. The viola (Vla.) and bass (Bass.) parts consist of quarter notes and eighth notes.

175

The image shows a musical score for five instruments: Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The score is divided into two systems. The first system contains measures 175, 176, 177, and 178. The second system contains measures 179 and 180. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The Tbn. part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Vln. primo and Vln. secondo parts have a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Vla. part has a simple harmonic accompaniment. The Bass part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system features a key change to D minor (three flats) and a time signature change to 3/4. The first ending (1) is in 3/4 time, and the second ending (2) is in 4/4 time.



2. Les Plaisirs I

Trombone

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass

5

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass

10

Musical score for measures 10-14. The score includes parts for Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. A double bar line is present at the end of measure 14.

15

Musical score for measures 15-19. The score includes parts for Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass.

20

Musical score for measures 20-24. The score is in 3/4 time and features five staves: Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The key signature has two flats. The Tbn. part is mostly rests. The Vln. primo part has a trill (tr) in measure 24. The Vln. secondo, Vla., and Bass parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

25

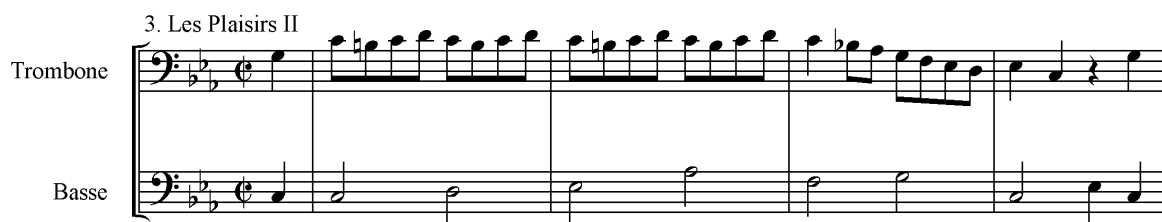
Musical score for measures 25-29. The score continues with the same five staves: Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The Tbn. part remains mostly rests. The Vln. primo part has a trill (tr) in measure 29. The Vln. secondo, Vla., and Bass parts continue their harmonic and rhythmic roles.

Musical score for five instruments: Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The Tbn. part is mostly rests. The Vln. primo and Vln. secondo parts play a melodic line with eighth and quarter notes. The Vla. part plays a similar melodic line. The Bass part plays a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. The score consists of four measures, ending with a double bar line and repeat dots.

3. Les Plaisirs II

Trombone

Basse



5



10



15



20



25

Musical notation for measures 25-28. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs, featuring a sharp sign (#) above the staff. The lower staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

30

Musical notation for measures 29-32. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and slurs, including a flat sign (b) above the staff. The lower staff continues the bass line with quarter and eighth notes.

35

Musical notation for measures 33-36. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with quarter notes and slurs, including a flat sign (b) above the staff. The lower staff features a bass line with eighth-note patterns and slurs.

40

Musical notation for measures 37-40. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, including a flat sign (b) above the staff. The lower staff features a bass line with quarter notes and rests.

45

Musical notation for measures 41-44. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff features a bass line with quarter notes. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

4. Air à l'Italian  
*Largo*

Musical score for measures 1-4 of 'Air à l'Italian'. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The instruments are Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The Vln. primo part features a trill (tr) in measure 3. The Vln. secondo part is marked 'gratueusement.' in measure 2. The Tbn. part is mostly silent, with a few notes in measure 4. The Vla. and Bass parts provide a steady accompaniment.

5

Musical score for measures 5-8 of 'Air à l'Italian'. The score continues with the same instruments and key signature. The Vln. primo part has a trill (tr) in measure 5 and a 'piano' dynamic marking in measure 8. The Vln. secondo part has a 'p' dynamic marking in measure 8. The Tbn. part has a few notes in measure 5 and 6. The Vla. and Bass parts continue their accompaniment.

Musical score for measures 9-11. The score is in 3/4 time and features five staves: Tbn., Vln. primo (Violin I), Vln. (Violin II), Vla. (Viola), and Bass. A box containing the number '10' is positioned above the Tbn. staff at the start of measure 10. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Tbn. part has a melodic line with some grace notes. The Vln. primo part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Vln. part has a similar rhythmic pattern. The Vla. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for measures 12-15. The score is in 3/4 time and features five staves: Tbn., Vln. primo (Violin I), Vln. (Violin II), Vla. (Viola), and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Tbn. part has a melodic line with some grace notes. The Vln. primo part has a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings *fort.* and *piano*. The Vln. part has a rhythmic pattern of eighth notes, with a dynamic marking *p*. The Vla. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes.



15

Musical score for measures 15 and 16. The score is for five instruments: Tbn., Vln. primo, Vla., and Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 15 features a complex, fast-moving melodic line in the Tbn. part, while the Vln. primo and Vla. parts play a steady eighth-note accompaniment. The Bass part is mostly silent in this measure. Measure 16 continues the Tbn. melodic line, which becomes more rhythmic and accented, while the Vln. primo and Vla. parts continue their accompaniment. The Bass part remains silent.

Musical score for measures 17 and 18. The score is for five instruments: Tbn., Vln. primo, Vla., and Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 17 features a more active Vln. primo part with a melodic line, while the Tbn. part continues its melodic line. The Vla. part continues its accompaniment. The Bass part is mostly silent. Measure 18 continues the Vln. primo melodic line, which becomes more rhythmic and accented, while the Tbn. part continues its melodic line. The Vla. part continues its accompaniment. The Bass part remains silent.

Musical score for measures 19 and 20. The score is for four instruments: Tbn., Vln. primo, Vla., and Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 19 is marked with a box containing the number 20. The Tbn. part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Vln. primo part has a whole note in measure 19 and rests in measure 20. The Vla. part has a whole note in measure 19 and rests in measure 20. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 21, 22, and 23. The score is for four instruments: Tbn., Vln. primo, Vla., and Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The Tbn. part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Vln. primo part has rests in measure 21 and enters in measure 22 with a melodic line. The Vla. part has rests in measure 21 and enters in measure 22 with a melodic line. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment. The word *fort.* is written above the Vln. primo staff in measure 22.

25 **Allegro**

Tbn.

Vln. primo

Vla.

Bass.

Detailed description: This musical score block covers measures 25 through 28. It features four staves: Tbn. (Tuba), Vln. primo (Violin I), Vla. (Viola), and Bass. (Bass). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is 2/6. The tempo is marked 'Allegro'. In measure 25, the Tbn. has a whole rest, while the other instruments play. In measure 26, the Tbn. has a whole rest, and the other instruments continue. In measure 27, the Tbn. has a whole rest, and the other instruments continue. In measure 28, the Tbn. has a whole rest, and the other instruments continue. The Vln. primo and Bass. parts have a fermata over the final note of the measure.

30

Tbn.

Vln. primo

Vla.

Bass.

Detailed description: This musical score block covers measures 30 through 33. It features four staves: Tbn. (Tuba), Vln. primo (Violin I), Vla. (Viola), and Bass. (Bass). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is 2/6. In measure 30, the Tbn. has a rhythmic pattern of eighth notes, while the other instruments have rests. In measure 31, the Tbn. has a rhythmic pattern of eighth notes, and the other instruments have rests. In measure 32, the Tbn. has a rhythmic pattern of eighth notes, and the other instruments have rests. In measure 33, the Tbn. has a rhythmic pattern of eighth notes, and the other instruments have rests.

Musical score for Tbn., Vln. primo, Vla., and Bass. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Tbn. part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Vln. primo part consists of a steady eighth-note accompaniment. The Vla. part has a similar eighth-note accompaniment. The Bass part is mostly silent.

Musical score for Tbn., Vln. primo, Vla., and Bass, starting at measure 35. A box containing the number "35" is positioned above the Tbn. staff. The Tbn. part continues with its complex rhythmic pattern. The Vln. primo part continues with its eighth-note accompaniment. The Vla. part continues with its eighth-note accompaniment. The Bass part has a simple eighth-note accompaniment.

Musical score for the first system, measures 37-39. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features five staves: Tbn. (Tuba), Vln. primo (Violin I), Vln. sec. (Violin II), Vla. (Viola), and Bass. (Bass). The Tbn. part has a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Vln. primo and Vln. sec. parts are mostly silent, with a few notes in measure 39. The Vla. part has a few notes in measure 39. The Bass part has a simple rhythmic pattern of quarter notes. The dynamic marking *piano* is present in measure 39.

Musical score for the second system, measures 40-42. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features five staves: Tbn., Vln. primo, Vln. sec., Vla., and Bass. The Tbn. part has a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Vln. primo and Vln. sec. parts have a rhythmic pattern of quarter notes. The Vla. part has a rhythmic pattern of quarter notes. The Bass part has a simple rhythmic pattern of quarter notes. A box containing the number 40 is located above the Tbn. staff in measure 40.

Musical score for the first system, measures 1-3. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The instruments are Tbn. (Tuba), Vln. primo (Violin), Vla. (Viola), and Bass. The Tbn. part has a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Vln. primo part has a steady eighth-note accompaniment. The Vla. part has a steady eighth-note accompaniment. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for the second system, measures 4-6. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The instruments are Tbn., Vln. primo, Vla., and Bass. A box containing the number '45' is positioned above the Tbn. staff at the start of measure 4. The Tbn. part has a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Vln. primo part is silent. The Vla. part is silent. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final note of the Tbn. staff in measure 6.

Tbn.

Vln. primo

Vla.

Bass.

*Da Capo*

5. Menuet I (alternativement)

5

Musical score for measures 1-9 of '5. Menuet I (alternativement)'. The score includes staves for Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/4. Trills are marked in the Vln. primo and Vln. secondo parts.

10

Musical score for measures 10-17 of '5. Menuet I (alternativement)'. The score includes staves for Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/4. Trills and slurs are marked in the Vln. primo and Vln. secondo parts.



15 20

Score for measures 15-20. The score includes five staves: Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 15 is marked with a box containing the number 15. Measure 20 is marked with a box containing the number 20. The Vln. primo staff has trills marked 'tr' in measures 16, 17, 18, and 19. The Vln. secondo staff has trills marked 'tr' in measures 19 and 20. The Tbn. staff is mostly silent, with rests in measures 15-18 and 20, and a whole note in measure 19. The Vla. staff has a dynamic marking 'f' in measure 15. The Bass staff has a dynamic marking 'f' in measure 15.

Score for measures 21-22. The score includes five staves: Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems, labeled '1.' and '2.'. The Vln. primo staff has a slur over measures 21-22. The Vln. secondo staff has a dynamic marking 'f' in measure 21. The Vla. staff has a dynamic marking 'f' in measure 21. The Bass staff has a dynamic marking 'f' in measure 21. The Tbn. staff has a dynamic marking 'f' in measure 21. The score ends with a double bar line and repeat signs.

6. Minuet II

5

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

10

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

15

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

Detailed description: This system of musical notation covers measures 15 through 20. The tuba (Tbn.) part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The violin parts (Vln. primo and Vln. secondo) play a simple, steady accompaniment of quarter notes. The viola (Vla.) and bass (Bass) parts provide a harmonic foundation with longer note values, including half notes and quarter notes. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4.

20

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

Detailed description: This system of musical notation covers measures 21 through 26. The tuba (Tbn.) part continues its intricate melodic line, ending with a triplet of eighth notes in the final measure. The violin parts (Vln. primo and Vln. secondo) maintain their accompaniment, with a trill (tr) appearing in the first violin part in measure 24. The viola (Vla.) and bass (Bass) parts continue with their harmonic support. The key signature and time signature remain consistent with the previous system.

25

Musical score for measures 25-29. The score includes parts for Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The Tbn. part features a complex rhythmic pattern with triplets. The strings play a steady accompaniment.

30

Musical score for measures 30-33. The score includes parts for Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The Tbn. part continues with a complex rhythmic pattern. The strings play a steady accompaniment.

Musical score for five instruments: Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The Tbn. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The Vln. primo and Vln. secondo parts play a simple harmonic accompaniment with quarter notes. The Vla. and Bass parts provide a steady bass line with quarter notes. The score is divided into two measures by a vertical bar line, with repeat signs at the end of each measure.

7. Réjouissance

Musical score for the first system of '7. Réjouissance'. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features five staves: Tbn. (Tuba), Vln. primo (Violin I), Vln. secondo (Violin II), Vla. (Viola), and Bass. (Bass). The Tbn. part has a rest for the first two measures, followed by a sixteenth-note pattern in the third and fourth measures. The Vln. primo part has a sixteenth-note pattern in the first two measures, followed by a half note in the third measure, and a sixteenth-note pattern in the fourth measure. The Vln. secondo part has a sixteenth-note pattern in the first two measures, followed by a half note in the third measure, and a sixteenth-note pattern in the fourth measure. The Vla. part has a sixteenth-note pattern in the first two measures, followed by a half note in the third measure, and a sixteenth-note pattern in the fourth measure. The Bass. part has a sixteenth-note pattern in the first two measures, followed by a half note in the third measure, and a sixteenth-note pattern in the fourth measure. The word 'piano' is written below the Vln. primo staff in the third measure.

5

Musical score for the second system of '7. Réjouissance'. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features five staves: Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The Tbn. part has a sixteenth-note pattern in the first measure, followed by a sixteenth-note pattern in the second measure, and a sixteenth-note pattern in the third measure. The Vln. primo part has a sixteenth-note pattern in the first measure, followed by a sixteenth-note pattern in the second measure, and a sixteenth-note pattern in the third measure. The Vln. secondo part has a sixteenth-note pattern in the first measure, followed by a sixteenth-note pattern in the second measure, and a sixteenth-note pattern in the third measure. The Vla. part has a sixteenth-note pattern in the first measure, followed by a sixteenth-note pattern in the second measure, and a sixteenth-note pattern in the third measure. The Bass. part has a sixteenth-note pattern in the first measure, followed by a sixteenth-note pattern in the second measure, and a sixteenth-note pattern in the third measure. The word 'piano' is written below the Bass. staff in the first measure.

Musical score for measures 9-11. The score is in 3/4 time and features five staves: Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The key signature has two flats. Measure 9 is marked with a box containing the number 10. The Vln. primo staff has a *fort.* dynamic marking starting in measure 10. The Tbn. staff has a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Vln. primo and Vln. secondo staves have a similar rhythmic pattern. The Vla. and Bass staves have a simpler rhythmic pattern.

Musical score for measures 12-15. The score continues with the same five staves: Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The key signature remains two flats. Measure 12 features a prominent sixteenth-note run in the Tbn. staff. The Vln. primo and Vln. secondo staves have a similar rhythmic pattern. The Vla. and Bass staves have a simpler rhythmic pattern.

15

Musical score for measures 15-18. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features five staves: Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The Tbn. part has a complex rhythmic pattern starting in measure 15. The strings play a steady accompaniment. The word "piano" is written below the Vln. secondo staff in measure 17.

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

*piano*

20

Musical score for measures 20-23. The score continues from the previous system. The Tbn. part features a dense, repetitive rhythmic pattern. The strings play a steady accompaniment. The word "piano" is written below the Bass staff in measure 23.

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

*piano*



Musical score for measures 1-3. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features five staves: Tbn. (Tuba), Vln. primo (Violin I), Vln. secondo (Violin II), Vla. (Viola), and Bass. The Tbn. part has a melodic line with slurs. The Vln. primo and Vln. secondo parts have rhythmic patterns. The Vla. part has a steady eighth-note accompaniment. The Bass part has a rhythmic pattern.

25

Musical score for measures 4-7. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features five staves: Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The Tbn. part has a melodic line with slurs. The Vln. primo and Vln. secondo parts have rhythmic patterns. The Vla. part has a steady eighth-note accompaniment. The Bass part has a rhythmic pattern. Dynamic markings include *tr* (trill) and *p* (piano).

30

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 30, 31, and 32. The tuba (Tbn.) part features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with slurs. The violin parts (Vln. primo and Vln. secondo) play a simple, steady eighth-note accompaniment. The viola (Vla.) part also plays a steady eighth-note accompaniment. The bass (Bass.) part is mostly silent, with a few notes appearing at the end of measure 32. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

*fort.*

*fort.*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 33, 34, and 35. The tuba (Tbn.) part continues with a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with slurs. The violin parts (Vln. primo and Vln. secondo) play a steady eighth-note accompaniment. The viola (Vla.) part also plays a steady eighth-note accompaniment. The bass (Bass.) part is mostly silent, with a few notes appearing at the end of measure 35. The key signature has two flats and the time signature is 4/4. The word "fort." is written above the Vln. primo and Vln. secondo staves in measure 35.

35

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

*piano*

*tr*

Detailed description: This musical score is for a chamber ensemble consisting of Trombone (Tbn.), Violin I (Vln. primo), Violin II (Vln. secondo), Viola (Vla.), and Bass. The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The first system (measures 35-38) shows the Trombone with a melodic line starting on a whole rest, followed by eighth notes and a sixteenth-note run. The Violin I and II parts have rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The Viola and Bass parts provide harmonic support with eighth and sixteenth notes. A *piano* dynamic marking is placed below the Bass staff. The second system (measures 39-42) continues the patterns, with the Violin I part featuring a trill (*tr*) in the final measure. The score concludes with repeat signs at the end of the second system.

8. Passepied I

5

Musical score for measures 1-9 of '8. Passepied I'. The score is in 3/8 time and B-flat major. The instruments are Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The Tbn. part is mostly rests. The Vln. primo part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Vln. secondo part has a similar melodic line. The Vla. part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Bass part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

10

15

Musical score for measures 10-19 of '8. Passepied I'. The score continues from measure 9. The instruments are Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The Tbn. part is mostly rests. The Vln. primo part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Vln. secondo part has a similar melodic line. The Vla. part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Bass part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

20

Musical score for measures 20-26, featuring Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The score is in 2/4 time and B-flat major. The Tbn. part is mostly rests. The Vln. primo and Vln. secondo parts play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Vla. part plays a similar rhythmic pattern. The Bass part plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

9. Passepied II

Musical score for Tbn. and Bass. for '9. Passepied II'. The score is in 3/8 time and consists of three systems. The first system starts at measure 5. The second system starts at measure 10 and includes a trill (tr) in measure 15. The third system starts at measure 20 and includes trills (tr) in measures 21 and 22. The score concludes with a double bar line.

Passepied I  
Da Capo

10. Polonaise

5

Musical score for measures 1-5 of '10. Polonaise'. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The instruments are Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The Tbn. part is mostly rests. The Vln. primo part features triplet patterns in measures 1, 2, 4, and 5. The Vln. secondo part has a steady eighth-note accompaniment. The Vla. and Bass parts provide harmonic support with eighth-note patterns.

10

Musical score for measures 6-10 of '10. Polonaise'. The score includes first and second endings for measures 6 and 7. The instruments are Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The Tbn. part is mostly rests. The Vln. primo part has first and second endings for measures 6 and 7, followed by a triplet in measure 8. The Vln. secondo part continues with eighth-note accompaniment. The Vla. and Bass parts provide harmonic support with eighth-note patterns.

15 20

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

Detailed description: This musical score covers measures 15 to 20. The Tbn. part is mostly silent, with a few notes in measure 19. The Vln. primo part features a melodic line with triplets in measures 15, 16, 18, and 19. The Vln. secondo part provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The Vla. part has a steady eighth-note accompaniment. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

*piano*

*piano*

Detailed description: This musical score covers measures 21 to 24. The Tbn. part has a melodic line in measure 21, followed by a series of sixteenth-note runs in measures 22, 23, and 24. The Vln. primo and Vln. secondo parts have a melodic line in measure 21, followed by a series of sixteenth-note runs in measures 22, 23, and 24. The Vla. part has a steady eighth-note accompaniment. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The word "piano" is written below the Vln. primo and Vln. secondo staves in measures 22 and 23.



25

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

30

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

35

The image displays a musical score for five instruments: Tbn., Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass. The score is organized into two systems. The first system begins with a Tbn. part featuring a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The string parts (Vln. primo, Vln. secondo, Vla., and Bass.) provide a steady accompaniment with various note values and rests. The second system continues the Tbn. part with a similar rhythmic pattern, while the string parts develop their melodic lines. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

40

Tbn.

Vln. primo

Vln. secondo

Vla.

Bass.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

*Polonaise  
Da Capo*