



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DAYANDERSON TAYRONNE NERES DANTAS

**A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DO CONCERTINO DAYANDERSON NO
CHORO PARA TROMPA E BANDA**

**Natal-RN
2022**

DAYANDERSON TAYRONNE NERES DANTAS

**A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DO CONCERTINO DAYANDERSON NO
CHORO PARA TROMPA E BANDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa - Processos e dimensões da produção artística - como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Radegundis Aranha Tavares Feitosa.

**Natal-RN
2022**

Catálogo de Publicação na Fonte
Biblioteca Setorial Pe. Jaime Diniz - Escola de Música da UFRN

D192c Dantas, Dayanderson Tayronne Neres.
 A construção da performance do Concertino Dayanderson no Choro para trompa e banda/ Dayanderson Tayronne Neres Dantas. – Natal,2022.
 88f.: il.; 30 cm.

Orientador: Radegundis Aranha Tavares Feitosa.

Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2022.

1. Trompa e banda – Performance musical – Dissertação. 2. Choro – Performance musical – Dissertação. 3. Aspectos interpretativos – Dissertação. 4. Questões estilísticas – Dissertação. I. Dayanderson. II. Feitosa, Radegundis Aranha Tavares. II. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 788.41:785.12

Elaborada por: Rayssa Ritha Marques Gondim Fernandes – CRB-15/Insc. 812

DAYANDERSON TAYRONNE NERES DANTAS

**A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DO CONCERTINO DAYANDERSON NO
CHORO PARA TROMPA E BANDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa – Processos e dimensões da produção artística, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Radegundis Aranha Tavares Feitosa.

Aprovada em: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Radegundis Aranha Tavares Feitosa
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
(Orientador)

Prof. Dr. Rinaldo de Melo Fonseca
Universidade Federal de Pernambuco
(Membro da banca)

Prof. Dr. Ranilson Bezerra de Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
(Membro da banca)

Dedico este trabalho a toda minha família, em especial a minha esposa Safira, ao meus pais, Francisco e Maria das Dores e, ao meu irmão, Daywelerson.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por todas as conquistas atribuídas ao longo da estrada, sem Ele nada disso seria possível.

A minha amada esposa Safira Silva pela paciência, apoio e incentivo do início ao fim dessa nova etapa em nossas vidas.

Aos meus pais e a toda minha família pelo carinho, amor, dedicação e apoio em todas as decisões que foram tomadas ao longo do caminho para me tornar músico.

A Filarmônica 24 de Outubro pela oportunidade de ter dado meus primeiros passos na minha formação musical, por todo conhecimento passado e aos demais colegas músicos que contribuíram para o meu aprendizado.

Ao meu professor e orientador Dr. Radegundis Tavares, pelo incentivo, dedicação e apoio na realização desta pesquisa.

Ao amigo Luiz Carlos, primeiro compositor a escrever uma obra para trompa e banda na região Seridó do Rio Grande do Norte: agradeço pela colaboração para o repertório de trompa e banda.

Aos que colaboraram com este trabalho, direta ou indiretamente, o meu sincero agradecimento.

Muito obrigado a todos!

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo identificar as principais características técnico-interpretativas e possibilidades de aprendizagem do Concertino Dayanderson no Choro para trompa e banda. Adotou-se uma metodologia com o caráter qualitativo. Foram utilizados instrumentos de coleta, organização e análise dos dados. A pesquisa identificou as principais dificuldades técnicas e interpretativas da obra, focando nas questões estilísticas que caracterizam a performance desse tipo de repertório. Na realização do trabalho, foram apresentados os conceitos que fundamentaram a pesquisa; foi feita uma entrevista semiestruturada com o compositor e uma análise do Concertino. Para a preparação da performance da obra foram abordados os seguintes aspectos técnicos: sonoridade, articulação, flexibilidade e elementos estilísticos. Como resultado, foram apresentados os objetivos alcançados, propostos pela pesquisa, deliberando os principais direcionamentos metodológicos e técnico-interpretativos para o desenvolvimento da peça. Esta pesquisa contribui para a expansão do repertório de trompa no choro, podendo estar inserido no catálogo de obras do repertório para trompa e banda no Brasil. Assim como para o universo acadêmico e para aqueles que desejam estudar aspectos técnicos-interpretativos da performance do choro, este material serve como um guia de acesso à música popular.

Palavras-chave: Trompa. Choro. Performance musical. Aspectos interpretativos. Questões estilísticas.

ABSTRACT

This research has the objective of identifying the main technical-interpretative characteristics and learning possibilities of the Concertino Dayanderson no Choro for horn and band. A qualitative methodology was adopted. The instruments for collect, organize, and analyze the data were used. The research identified the main technical and interpretative difficulties of the work, focusing on the stylistic issues that characterize the performance of this type of repertoire. In the realization of the work, the concepts on which the research was founded were presented; a semi structured interview was conducted with the composer and an analysis of the Concertino. To prepare the performance of the piece, the following technical aspects were addressed: sonority, articulation, flexibility, and stylistic elements. As a result, the objectives achieved, proposed by the research, were presented, deliberating the main methodological and technical-interpretative directions for the development of the piece. This research contributes to the expansion of the horn repertoire in choro, and may be inserted in the catalog of works of the repertoire for horn and band in Brazil. As well as for the academic universe and for those who wish to study technical, interpretative aspects of choro performance, this material serves as a guide to popular music.

Keywords: Horn. Choro. Musical performance. Interpretative aspects. Stylistic issues.

LISTA DE FIGURAS

Figura – 1 Início do Concertino.....	30
Figura – 2 Início do solo da trompa.....	31
Figura – 3 Início do choro tema A.....	32
Figura – 4 Repetição do tema A.....	33
Figura – 5 Melodia do tema principal executada pela banda.....	34
Figura – 6 Tema B do Concertino.....	35
Figura – 7 Ritmo ijexá.....	36
Figura – 8 Tema C do Concertino.....	37
Figura – 9 Exercício para desenvolver a sonoridade.....	40
Figura – 10 Exercício de articulação.....	41
Figura – 11 Exercício de escala.....	42
Figura – 12 Exercício para desenvolver o staccato duplo.....	43
Figura – 13 Exercício para desenvolver o staccato triplo.....	44
Figura – 14 Exercício para desenvolver a flexibilidade.....	46
Figura – 15 Exercício para desenvolver a flexibilidade.....	47
Figura – 16 Exercício de divisão rítmica.....	49
Figura – 17 Tema B do Concertino.....	50
Figura – 18 Variação melódica do tema B.....	50
Figura – 19 Variação melódica do tema B.....	51
Figura – 20 Variação melódica do tema B.....	51
Figura – 21 Exercício de divisão rítmica.....	52
Figura – 22 Tema A do Concertino.....	52
Figura – 23 Variação melódica do tema A.....	53
Figura – 24 Variação melódica do tema A.....	53
Figura – 25 Variação melódica do tema A.....	53
Figura – 26 Melodia do tema C.....	55
Figura – 27 Livro: Deux cents Études Nouvelles, 40 Etudes moyenne force, exercício nº 23.	56
Figura – 28 Trecho do tema A, ornamento glissando.....	57
Figura – 29 Trecho do tema B, ornamento glissando.....	58
Figura – 30 Trecho do tema C, ornamento glissando.....	58
Figura – 31 Livro: The Art of French Horn Playing.....	60
Figura – 32 Trecho do Tema B.....	61
Figura – 33 Livro: Deux cents Études Nouvelles, 40 Etudes moyenne force, exercício nº 11.....	62

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	BILBIOGRAFIAS SOBRE A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE NA TROMPA, INTERPRETAÇÃO DE OBRAS NO CHORO E ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	12
2.1	OS ESTUDOS SOBRE A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE NA TROMPA E A MÚSICA BRASILEIRA POPULAR.....	13
2.2	OBJETIVOS.....	17
2.2.1	Objetivo geral.....	17
2.2.2	Objetivos específicos.....	17
2.3	METODOLOGIA.....	17
2.3.1	Procedimentos e instrumentos de coleta de dados.....	18
2.3.2	Organização e análise de dados.....	18
3	A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE E A PRÁTICA DO CHORO NA TROMPA: CONCEITOS GERAIS.....	19
3.1	FUNDAMENTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS PARA A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE NA TROMPA A PARTIR DA LITERATURA ESTUDADA.....	19
3.1.1	Sonoridade.....	19
3.1.2	Articulação.....	20
3.1.3	Flexibilidade.....	21
3.1.4	Aspectos interpretativos.....	22
3.2	FUNDAMENTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS CONSIDERANDO AS PARTICULARIDADES DO CHORO.....	23
3.2.1	Improvisação.....	23
3.2.2	Acompanhamento.....	25
3.2.3	Sonoridade.....	26
3.2.4	Articulação.....	27
4	A COMPOSIÇÃO DAYANDERSON NO CHORO.....	28
4.1	ENTREVISTA COM O COMPOSITOR.....	28
4.1.1	Contexto histórico da carreira do compositor.....	28
4.1.2	A obra.....	29

5	DIRECIONAMENTOS TÉCNICO-INTRPRETATIVOS PARA A APRENDIZAGEM DO CONCERTINO DAYANDERSON NO CHORO...	39
5.1	SONORIDADE.....	39
5.2	ARTICULAÇÃO.....	41
5.3	FLEXIBILIDADE.....	44
5.4	ELEMENTOS ESTILÍSTICOS.....	48
5.4.1	Divisões rítmicas.....	48
5.4.2	Ornamento.....	54
5.4.2.1	<i>Mordente</i>	54
5.4.2.2	<i>Glissando</i>	57
5.4.2.3	<i>Apojatura</i>	61
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	64
	REFERÊNCIAS.....	67
	APÊNDICE A – Entrevista.....	71
	APÊNDICE B – Carta de agradecimento.....	72
	APÊNDICE C – Termo de consentimento.....	73
	ANEXOS – Partituras.....	74

1 INTRODUÇÃO

Pesquisas relacionadas à performance musical têm crescido notavelmente nos últimos anos, proporcionando um maior enriquecimento no âmbito acadêmico científico. Podemos destacar reflexões, críticas e o desenvolvimento técnico-interpretativo de obras para instrumentos musicais, especificamente com a trompa, objeto de estudo dessa pesquisa. Contudo, apesar de tantos trabalhos científicos e pesquisas relacionadas à música brasileira popular, foi observada uma certa escassez sobre trabalhos relacionados à prática interpretativa do gênero choro na trompa.

Na revisão de literatura para esta pesquisa foi feito um levantamento de estudos sobre a construção da performance na trompa e música brasileira popular, evidenciando o gênero choro. Destacaram-se os trabalhos que contemplaram os universos da trompa e elementos estilísticos do choro. Dessa maneira, distinguimos materiais que nortearam a pesquisa, possibilitando a compreensão da obra Dayanderson no choro: Concertino para trompa e banda, do compositor Luiz Carlos de Lima Filho.

Nesse contexto, a dissertação realizou um estudo que detalhou possibilidades e estratégias metodológicas para a construção da performance dessa obra. Portanto, a pesquisa identificou as principais dificuldades técnicas e interpretativas, focando nas questões estilísticas que caracterizam a performance desse tipo de repertório. A peça do compositor seridoense faz parte de uma sequência de obras para instrumentos de banda, como forma de disseminar o repertório da trompa nesse tipo de formação.

Esta é a primeira parte da pesquisa, na qual é apresentada a introdução do trabalho. Na segunda parte foi apresentada a revisão de literatura, que incluiu estudos sobre a construção da performance na trompa e na música brasileira popular¹, além de ter sido apresentada também a metodologia utilizada para a realização da pesquisa.

Na terceira parte foram apresentados os conceitos que fundamentaram a investigação realizada, focando em aspectos técnicos-interpretativos da trompa e em características estilísticas da performance do choro. Destaco nessa parte: os fundamentos técnico-interpretativos para a construção da performance na trompa a partir da literatura estudada, na qual foram observados aspectos relacionados a diferentes tipos de repertório, sabendo que o instrumento atua tradicionalmente na música de concerto, mas vem conquistando espaço na música brasileira popular; também foi destacado, nesse momento, questões estilísticas para a

¹ A expressão música brasileira popular faz referência aos diversos gêneros musicais, enquanto o termo música popular brasileira referencia um gênero específico da música brasileira, conhecida como a MPB.

performance do Choro, no qual foi possível observar a demanda pela versatilidade do trompista em desenvolver habilidade de executar as técnicas no instrumento sem perder a essência tradicional do gênero.

Na quarta parte são apresentados os dados coletados, que incluem a análise técnico-interpretativa da obra, com destaque para as partes que caracterizam complexidade de execução na trompa, e a entrevista semiestruturada com o compositor. Na quinta parte, são apresentados os resultados alcançados com a pesquisa, deliberando os principais direcionamentos metodológicos e técnicos-interpretativos para a construção da performance de “Dayanderson no Choro”. É destacada, nessa perspectiva, a apresentação de estudos e exercícios que colaboram com a prática do instrumento e estilisticamente no gênero choro, proporcionando um aperfeiçoamento na execução da obra. Por fim, na sexta parte, são apresentadas as considerações finais, que incluem as principais reflexões que surgiram a partir da pesquisa realizada.

2 BIBLIOGRAFIAS SOBRE A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE NA TROMPA, INTERPRETAÇÕES DE OBRAS NO CHORO E ASPECTOS METODOLÓGICOS

O interesse em pesquisar sobre um tema na área da performance, mais especificamente as questões técnico-interpretativas de Dayanderson no Choro, surgiu a partir da análise de uma obra brasileira para banda em que a trompa atuasse como solista. As obras de Luiz Carlos de Lima Filho, trazem como características principais aspectos rítmicos e melódicos da música brasileira popular. O compositor tem escrito um amplo repertório para diversas formações de música, tais como banda filarmônica, banda sinfônica, big band e grupos de câmara.

Essa é a primeira obra para trompa e banda do compositor escrita no ano de 2012. O concerto de estreia da obra foi realizado no mês de outubro, época de festas e comemorações para a população cruzetense: neste mês celebra-se a fundação da cidade, a festa da padroeira, aniversário da Filarmônica 24 de Outubro (Banda de Cruzeta), além de ter tido o comparecimento de Margaret Keller² que estava na região neste momento oportuno. O maestro Bembem cedeu seu lugar de regente para o próprio compositor Luiz Carlos fazer a estreia da sua obra. Dessa maneira, o concerto foi realizado em frente à Igreja matriz na cidade de Cruzeta - como de costume, ao final das atividades religiosas, os devotos se reúnem na entrada da Igreja para apreciar a apresentação da Banda de Cruzeta.

Criada em 1985 no município de Cruzeta-RN, a Banda Filarmônica 24 de Outubro foi idealizada pelo Padre Ernesto Spínola, que contou com o apoio da prefeitura municipal, inspirada em modelos consagrados do cenário musical brasileiro. O primeiro maestro da banda foi o Sr. Ubaldo Medeiros, que aceitou o honroso convite do Padre Spínola na ocasião, dando início às aulas de música do projeto, com objetivo de formar alunos para integrar a banda. Tempos a frente, o projeto da Banda de Cruzeta, assim conhecida popularmente, se expandiu e conquistou conhecimento público, foi conceituada como uma das principais bandas filarmônicas do estado do Rio Grande do Norte, sendo a de maior destaque na região do Seridó (até os tempos atuais). O compositor Luiz Carlos e o trompista Dayanderson Dantas são resultados do trabalho social que a Banda de Cruzeta vem desenvolvendo ao longo desses anos na formação de músicos e cidadãos da região Seridó.

² Margaret Keller, formada em música pelo Konservatorium Zurich e musicoterapia pela Universidade Londrina. Atuou no Rio Grande do Norte com o intuito de participar do projeto “Aldeias SOS Internacional”, sendo professora voluntária de flauta. Iniciou os trabalhos com a flauta doce juntamente com a Filarmônica 24 de Outubro na cidade de Cruzeta em 1990. A banda de Cruzeta recebe recursos oriundos da Suíça, através da professora Margaret Keller.

A partir deste trabalho, pretendo contribuir para expansão desse tipo de repertório no âmbito acadêmico, de tal maneira que a obra – contemplada com uma década desde sua criação – esteja dentro do catálogo de obras do repertório para trompa e banda no Brasil. A pesquisa contribuirá como um guia no acesso à música popular dentro do universo acadêmico, sobretudo, para aqueles que desejarem estudar os aspectos técnicos da performance de um choro. Para a execução deste estudo foi necessário compreender a temática na qual esta pesquisa está inserida, melhor dizendo, a performance de repertórios com características da música brasileira popular para trompa.

Ao buscar publicações que abordassem o tema, vi que apesar de existirem alguns estudos sobre o repertório brasileiro para trompa, observei que não havia nenhum estudo sobre peça para trompa e banda idealizada por compositor da região do Seridó do Rio Grande do Norte. No período da minha graduação, observei que os recitais de alunos da instituição no qual fiz parte pouco contemplava obras de compositores dessa região. A partir desse cenário, surgiram alguns questionamentos que me motivaram a estudar essa temática. Também percebi a importância do envolvimento com a pós-graduação no sentido de pesquisar sobre algo com o qual me identifico.

É possível evidenciar, através das leituras feitas, a introdução do músico instrumentista dentro da área da pesquisa. Esse fator pode ser explicado pela abertura ainda crescente dos cursos de graduação e pós-graduação no país. Entendo que estou inserido nessa realidade, corroborando com a afirmação de Borém e Ray (2012), quando explicam que em uma posição inicial os músicos se apresentavam como sujeitos das pesquisas, porém, agora, são os autores delas.

2.1 OS ESTUDOS SOBRE A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE NA TROMPA E A MÚSICA BRASILEIRA POPULAR

Segundo Herr e Kiefer (2009), a performance é um desenvolvimento artístico que associa racionalidade, intuição, tradição, emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura. As autoras destacam que no gênero choro todas essas características estão presentes, associadas à técnica e à interpretação. Portanto, são essenciais para um bom desempenho da performance desse tipo de repertório.

Sève (1999) pesquisou temas relacionados à notação musical para a performance do gênero choro. Percebeu um conjunto de regras que deram suporte à interpretação da notação musical, baseado nas conduções rítmico-harmônicas e contracantos melódicos, por exemplo.

De muitos aspectos estudados na performance do choro do século XXI, por Valente (2014), a improvisação se destaca, como o principal fator de inovação do gênero, considerando as criações e releituras, assim como evidenciando a improvisação no modelo *chorus*³ sobre uma sequência harmônica ou de modo mais livre. Seguindo a mesma tendência de estudo, Souza (2013), em sua pesquisa, descreveu conceitos sobre performance, interpretação e improvisação, que contemplam o gênero choro. O autor destaca que a improvisação tem a intenção de incluir novos elementos e abrir novas leituras e contribui para transformações na execução do gênero, sobretudo na performance do choro.

Oliveira (2016) fez uma pesquisa direcionada para a análise de elementos interpretativos utilizados pelo pianista Laércio de Freitas no gênero choro. O autor percebeu mudanças rítmicas nas interpretações do pianista, evidenciando as células rítmicas da melodia e flexibilização métrica em relação ao pulso. Em instrumentistas de sopro, é comum o recurso interpretativo de ornamento (mordente, trinado, bordadura, grupeto, apoiatura, glissando, floreio, entre outros). Em Dayanderson no Choro destaque o uso de recursos mordentes, glissandos e apoiaturas. Notou-se também os recursos interpretativos de arpejos em oitavas, repetição e efeito de trêmulo.

Ribeiro (2016) desenvolveu um manual com uma sequência de exercícios de técnica de base para alunos de trompa. Esses exercícios abrangem aspectos técnicos de embocadura, respiração e sonoridade, além de articulação, harmônicos e dinâmica. Após a experiência com os alunos em sala de aula, concluiu que o resultado foi positivo, tornando essencial para o desenvolvimento inicial e contínuo dos alunos no universo da trompa.

Silva (2018), em sua pesquisa, estudou técnicas da trompa para superar dificuldades frequentes em trompistas. As dificuldades envolvem a execução do registro baixo ou grave e a região alta ou aguda da trompa. Logo, identificou que o método Kopprasch ajuda a superar tais dificuldades, com base em detalhes fundamentais, como transposição. Técnicas como digitação, articulação, ritmos e resistência contemplam o método em evidência.

Analisando o aprimoramento dos aspectos interpretativos, Alpert (2010) considera a intenção do compositor no que diz respeito à afinação, precisão e eufonia. Nesse sentido, faz-se necessário admitir também as habilidades de interpretações pessoais. Alpert (2010) em seu estudo faz a relação de técnicas da trompa natural (lisa) com a trompa moderna (com válvulas). Com isso, percebeu que a noção da técnica de execução na trompa natural oferece ao intérprete mecanismos que permitem uma interpretação mais segura e confiante com a trompa moderna,

³ “formato chorus” - um formato desenvolvido dentro do jazz norte americano, que consiste em criar uma nova melodia em tempo real sobre a progressão harmônica do tema. (CORTÊS; SILVA, 2005, p. 1392).

evidenciando técnicas que ampliam o universo da trompa moderna em práticas da trompa natural, como por exemplo, o planejamento de interpretação, efeitos dramáticos e sonoridade.

Na revisão de literatura foi possível encontrar trabalhos relacionados à prática instrumental e ao ensino de instrumento que podem contribuir direta ou indiretamente para este estudo, especificamente com a trompa, sendo eles: Augusto (1999); Beltrami (2011); Feitosa (2016); Silva (2018); e Cunha (2018). Considerando os trabalhos citados, apresento a seguir uma breve perspectiva dos estudos que se inter-relacionam com esta pesquisa, que foram realizados por músicos trompistas e que objetivaram descrever um direcionamento sobre a prática musical e o ensino de instrumento. Nesse sentido, esses trabalhos são relevantes por envolverem temáticas específicas que abordam o ensino de instrumento, aspectos técnicos e interpretativos, dentre outros elementos importantes para esta pesquisa.

Contribuindo com o quadro referencial, no sentido mais próximo da temática proposta, Silva (2018) foca em direcionamentos técnico-interpretativos e pedagógicos para a construção da performance através da análise das características de quatro obras para trompa dos compositores Marcílio Onofre e Orlando Alves. O autor verifica as possibilidades técnicas do instrumento em obras contemporâneas, assim como exemplos didáticos para a execução de uma das obras focada no uso de técnicas estendidas. O trabalho ainda evidencia a contribuição do intérprete e compositor.

Considerando o campo da música brasileira para trompa, é possível destacar o trabalho de Beltrami (2011), no qual a autora apresenta um levantamento de obras para trompa e piano, feitas por compositores brasileiros, destacando-se entre eles José Ursicino da Silva, Fernando Morais, Villani-Côrtes e Osvaldo Lacerda.

Relacionado às principais referências que nos possibilitam uma maior reflexão a respeito da performance, bem como alguns aspectos que se conectam com a educação musical, Feitosa (2016) nos traz uma importante contribuição. O autor problematiza o ensino da música popular na trompa, suas perspectivas e possibilidades formativas. Considerando inicialmente um panorama das pesquisas no Brasil e apontando para o interesse nas pesquisas que envolvem a música popular, ressalta a pouca inserção dessa temática na academia. Como resultado, o autor apresenta perspectivas metodológicas para a inserção desse tipo de repertório no ensino da trompa.

Augusto (1999) nos possibilita uma compreensão de questões sobre a expressão brasileira na trompa. Baseado na inserção do instrumento em formações diversas, o autor considera importante a linguagem musical para cada expressão, assim como diferentes tendências da música brasileira. Aborda também um viés histórico da trompa com seu uso em

algumas formações e sua utilização nas primeiras orquestras brasileiras até chegar ao seu uso no século XX, com destaque para a atuação como instrumento solista.

Augusto (1999) faz uma busca das peças escritas para o instrumento dentro do universo de pesquisa proposto, notando que desde as primeiras composições, há um conhecimento dos recursos e das técnicas características do instrumento. O trabalho possibilita uma percepção da construção do repertório, assim como os compositores mais representativos para os primeiros séculos do instrumento no Brasil.

Cunha (2018) desenvolveu uma pesquisa que foi realizada a partir de informações adquiridas com o Grupo de Trompas da UFRN. O estudo traz uma abordagem que envolve o trabalho metodológico com a prática da música brasileira popular no universo da trompa. Segundo o autor, para a expansão de parâmetros interpretativos, técnicos e formativo do aluno, se faz necessário adotar as seguintes ferramentas: a valorização do trabalho aural; articulação; liberdade interpretativa e improvisação. Freitas (2017), em sua pesquisa, concluiu que as opções interpretativas de Zé da Velha são uma linguagem performática que tem um estilo próprio e genuíno de interpretação, sendo referencial de performance que contempla qualquer intérprete do choro, não apenas para o trombone. Tal estudo corrobora com os trabalhos de LaRue (1992), Rink (2002) e Russell (2001).

Lenhari e Ronqui (2017) identificam em seu estudo que para ter uma boa interpretação em choro ou em qualquer outro gênero, é necessário vivenciar o ambiente em que o repertório é tocado e dedicar tempo a apreciação e pesquisa musical. Sobretudo considerando os pilares que envolvem vocalize, resistência muscular, articulação, flexibilidade e tessitura. Mota Jr. (2011), em seus estudos de caso do trompete no choro, analisou traços estilísticos característicos dos anos 1930, 1940 e no século XXI, sabendo que nas décadas de 1930 e 1940, as interpretações foram realizadas pelos próprios compositores, reconhecendo, assim, qual intenção do autor. Porém, no século XXI, identificou-se transformações ocorridas na formação instrumental dos grupos, na estrutura da música e, sobretudo, na interpretação.

A partir da revisão de literatura realizada, foi possível concluir que a literatura encontrada para esta pesquisa sobre o Choro é principalmente relacionada à improvisação. Aspectos técnico-interpretativos são menos contemplados, e muitas vezes problematizados de forma indireta.

Portanto, considerando o cenário apresentado relacionado à temática contemplada por esta pesquisa, assim como minha trajetória como trompista, elaborei a seguinte questão de pesquisa: Quais as principais características técnico-interpretativas e possibilidades de aprendizagem do Concertino Dayanderson no Choro para trompa e banda?

Reforço que a escolha por realizar esta pesquisa apresentou-se viável a partir de fatores como: vivência pessoal com a Filarmônica 24 de Outubro; carência de repertório para trompa e banda no Seridó; e contato próximo ao compositor (relacionamento interpessoal). É válido ressaltar que a obra foi escrita para a formação de banda sinfônica, contendo instrumentos oriundos da música de concerto como oboé, fagote e tímpanos. Por conter aspectos técnico-interpretativos não característicos da trompa, conforme observaremos na parte 4 desta dissertação, a obra torna-se desafiadora para execução.

2.2 OBJETIVOS

2.2.1 Objetivo Geral

Identificar as principais características técnico-interpretativas e as possibilidades de aprendizagem do Concertino Dayanderson no Choro do seridoense Luiz Carlos de Lima Filho para trompa e banda.

2.2.2 Objetivos Específicos

1. Analisar as principais características técnicas do Concertino Dayanderson no Choro do compositor Luiz Carlos de Lima Filho;
2. Verificar o processo de composição e as escolhas melódicas do compositor, considerando que a escrita explora o instrumento numa perspectiva virtuosística;
3. Elencar aspectos interpretativos relevantes para a construção da performance da obra estudada;
4. Desenvolver e apresentar possibilidades metodológicas e soluções didáticas para o aprendizado do Concertino Dayanderson no Choro.

2.3 METODOLOGIA

Observados os conceitos e as literaturas estudadas, a presente pesquisa foi realizada com viés qualitativo. Foram utilizados instrumentos de coleta, organização e análise dos dados que possibilitaram o desenvolvimento do estudo e, conseqüentemente, da resposta para a questão de pesquisa.

2.3.1 Procedimentos e instrumentos de coleta de dados

Para a **pesquisa bibliográfica** foi feita uma revisão de literatura na qual foram utilizados os termos definidos como palavras-chave, dentre elas: banda de música; trompa; música brasileira; repertório dos séculos XX e XXI; choro. Para facilitar a busca, foi usado como suporte teórico a esta pesquisa o banco de dados da CAPES, repositórios institucionais, revistas acadêmicas, com o intuito de encontrar teses, dissertações, artigos em periódicos, livros, monografias e matérias com relação direta ou indireta com o tema proposto, que auxiliaram no desenvolvimento da pesquisa.

Através da **pesquisa documental** foi realizada uma busca por materiais didáticos para o aprendizado da trompa e do choro não publicados, obras não publicadas com nível de execução similar a Dayanderson no Choro, publicações na internet e materiais em geral que abordam o tema.

Foi também realizada uma **entrevista semiestruturada** com o compositor da peça, de tal maneira que pudemos conhecer como foi o processo de criação da obra. A entrevista foi gravada em áudio e vídeo.

2.3.2 Organização e análise dos dados

Baseado nos instrumentos de coleta de dados, foram selecionados os instrumentos de organização e análise de dados, de maneira que pudessem auxiliar na leitura dos dados coletados. Através da **constituição do referencial teórico**, foi feita uma leitura reflexiva dos textos relacionados com as palavras chaves, definindo os conceitos que fundamentam a pesquisa.

Um outro passo fundamental para a construção da pesquisa foi a **organização dos documentos**. Sendo essenciais no tocante à prática musical, foram organizados de acordo com os objetivos do trabalho e apresentados no decorrer da dissertação. A **categorização dos textos** foi realizada, identificando os temas que contemplam e a sua relação com a pesquisa.

Baseado na composição dos elementos anteriormente mencionados, é possível considerar de forma reflexiva a totalidade do conteúdo e elaborar uma interpretação qualitativa dos resultados encontrados para as demandas que surgirão. Os meios para a **análise da obra** serão utilizados, considerando a literatura levantada, apresentada na revisão de literatura e discutida no referencial teórico.

3 A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE E A PRÁTICA DO CHORO NA TROMPA: CONCEITOS GERAIS

A seguir, abordaremos temas específicos acerca de competências técnicas e práticas que envolvem o gênero choro e o instrumento trompa, destacando a importância das considerações e definições de autores e métodos reconhecidos no âmbito científico. São contemplados aspectos relativos às técnicas de sonoridade, articulação, flexibilidade e aspectos interpretativos para a construção da performance na trompa com ênfase no choro, além de questões estilísticas para a interpretação desse tipo de repertório, incluindo improvisação, acompanhamento, sonoridade e articulação.

3.1 FUNDAMENTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS PARA A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE NA TROMPA A PARTIR DA LITERATURA ESTUDADA

3.1.1 Sonoridade

Beltrami (2011) e Feitosa (2016) destacam a sonoridade como um fundamento básico da performance na trompa. A partir do estudo desse fundamento é possível desenvolver a habilidade de diferenciar características estilísticas em diferentes tipos de repertório, seja um concerto do período clássico, por exemplo, ou um choro, como a obra objeto de estudo desta pesquisa. A sonoridade pode ser determinante também do ponto de vista técnico. Segundo Beltrami (2011), definir a sonoridade é um elemento importante para a interpretação de obras e livros de estudos. Praticar esse fundamento pode ser decisivo na melhoria de vários aspectos inerentes à prática da trompa.

Alinhado à autora, entendo que é importante buscar um equilíbrio do timbre nos diferentes registros, evitando mudanças bruscas que descaracterizem a sonoridade almejada. Esse mesmo equilíbrio pode ser buscado ao realizar diferentes dinâmicas e o domínio desse fundamento contribui na busca por desenvolver diferentes possibilidades sonoras e efeitos. Outro aspecto que deve ser abordado com ênfase é a audição. Compreendo que esse fundamento possibilita criar uma interpretação, na qual o processo de ouvir permite ao músico buscar a sonoridade desejada, admitindo também a associação a um tipo de repertório específico.

No que se refere à audição, Feitosa (2016) indica que a sonoridade é essencial para desenvolver a percepção. Para estimulá-la é necessário ter convívio com músicos experientes para contribuir com o aprimoramento técnico da performance desejável, conforme indica o autor. Alinhado a esta abordagem, percebo a importância da audição como uma ferramenta

indispensável na condução do aprimoramento da performance que se busca alcançar. Também é importante mencionar o “estudo colaborativo”, ou seja, estar inserido dentro de um grupo musical para melhorar as habilidades musicais de acordo com as referências que nele se encontram, devido às trocas de experiências que potencializam a construção da sua própria identidade musical. Isso quer dizer que a partir do momento em que se vê no outro uma habilidade com a qual você se identifica, gera um incentivo para o desenvolvimento de tal habilidade.

3.1.2 Articulação

Florez (2016), Beltrami (2011) e Gomes (2007) identificam a articulação como uma técnica bastante complexa e ferramenta indispensável para o desenvolvimento da agilidade, desde os primeiros passos na trompa até a profissionalização do trompista. Para alcançar uma boa articulação, o trompista precisa trabalhar bastante a técnica e conseguir também utilizar de maneira eficiente o ar simultaneamente com a língua. A língua juntamente com o ar são mecanismos necessários para articular as notas. Além disso, através da prática da articulação com gêneros diversos da música brasileira popular, sobretudo no choro, podemos ampliar a capacidade virtuosística. Pela razão do ritmo habitualmente ser mais rápido, a digitação é um aspecto técnico evidente nesse gênero. O desenvolvimento dessa habilidade pode contribuir no progresso da performance tanto na música brasileira popular quanto na música de concerto.

Considerando essa perspectiva, podemos incluir a articulação na prática diária da técnica da trompa. Esse estudo pode ser realizado a partir de materiais didáticos diversos, utilizando, por exemplo, métodos e livros. Assim, como estabelecido por Beltrami (2011), saber identificar os diferentes tipos de articulações e suas combinações pode favorecer o trompista a explorar interpretações musicais e enriquecer interpretativamente os exercícios e peças de compositores brasileiros ou estrangeiros. Consentindo com a autora, percebo e compreendo a importância da articulação no que diz respeito aos diferentes tipos, como por exemplo: **legato**, **tenuto e staccato** e suas diferentes possibilidades. Com isso, pode-se destacar o refinamento da diversidade de articulações que seguirá o trompista ao longo de toda sua trajetória profissional. Dessa forma, podemos considerar que os estudos técnicos da trompa, envolvendo a articulação, são fundamentos importantes que impactam diretamente na performance do intérprete.

Outra observação que podemos envolver a articulação é a prática do controle do ar. À medida em que a prática é desenvolvida, melhorias podem ocorrer, incluindo a possibilidade

em desenvolver a capacidade de ar nos pulmões, expandir a caixa torácica para se ter uma melhor qualidade sonora e o uso do diafragma para impulsionar a entrada e saída do ar, considerando o fraseado do exercício ou melodia musical. O controle do ar apresenta uma definição básica na construção da performance na trompa e no choro. Segundo Florez (2016), o controle do ar é um elemento importante para se ter uma boa qualidade de articulação, na qual os estudos como a série harmônica, flexibilidade e fortalecimento dos músculos da face, são elementos fundamentais para desenvolver esse fundamento. Apoiado ao autor, entendo que é importante buscar uma estabilidade entre a articulação e o controle do ar, tal controle de ambos os mecanismos pode ser essencial para o trompista em formação e profissional.

A maneira como as articulações são feitas pode caracterizar uma interpretação, uma vez que pode definir características como suavidade, agressividade e acabamento, por exemplo. Portanto, a maneira como esse fundamento é abordado pode potencializar as características no momento da execução diante das escolhas interpretativas, contemplando diferentes tipos de gênero, como o choro, objeto de estudo desta pesquisa. Nessa direção, Gomes (2007) observou tipos de articulações e interpretações das gravações dos clarinetistas Abel Ferreira e Paulo Sérgio dos Santos que embasaram o estudo de sua pesquisa. O autor retratou que na análise da obra *Chorando Baixinho* de Abel Ferreira, observou de forma frequente as articulações utilizadas e que esse fundamento era um dos principais recursos que caracterizam as interpretações. Em contrapartida, vale mencionar que foram encontrados poucos estudos que contemplam de forma aprofundada a articulação - na prática esse fundamento é abordado de forma intuitiva.

3.1.3 Flexibilidade

Wekre (1994), Farkas (1956) e Reynolds (1997) destacam a flexibilidade como uma das técnicas básicas para o domínio da extensão da trompa, movimento dos lábios e o controle do ar. Também abordam exercícios que melhoram o desempenho geral, práticas diárias de aquecimento e liberdade melódica. A prática da flexibilidade é primordial para os instrumentos de metais. No que diz respeito à trompa, pode ser uma ferramenta predominante na rotina diária de estudos de um trompista, impactando significativamente no seu desenvolvimento. A partir desse fundamento, alinhado ao estudo da emissão do som e da articulação, é possível desenvolver-se tecnicamente, de forma a conseguir uma performance consistente e segura.

Para desenvolver tal técnica, podemos evidenciar o domínio de registros do instrumento, o que é relevante para uma performance de qualidade que contempla a possibilidade em tocar

maior quantidade de música, abrangendo o aprimoramento da resistência, tendo como resultado um maior êxito em domínio instrumental. A partir da flexibilidade, muitos outros aspectos de desempenho geral são destacados, como a sonoridade e vibração dos lábios, que exigem do músico um domínio sobre os registros do instrumento, que reflete diretamente em uma performance de qualidade. Wekre (1994) aborda em seu método exercícios que contribuem nessa direção, evidenciando a flexibilidade, focando em evitar rigidez excessiva dos lábios e desenvolver uma conexão entre as diferentes oitavas.

Dentre alguns exercícios que podem ser realizados para o desenvolvimento desse fundamento, assim como direcionamentos gerais para essa prática, podemos destacar: trinado labial, glissando, legato, intervalos amplos, evitar mudanças de timbre e estudar pausadamente.

Os estudos de flexibilidade também podem ser muito eficientes para o entendimento e desenvolvimento da prática da série harmônica. Farkas (1956) indica que em uma rotina de aquecimento, o treinamento da flexibilidade deve ser diário: um dos propósitos dessa rotina é ganhar flexibilidade ao longo do intervalo de três oitavas. Corroborando com esta indicação, no método de Reynolds (1997), o aquecimento deve iniciar de forma leve aumentando a intensidade progressivamente, chegando nos estudos de flexibilidade. Alinhado aos autores, entendo que é importante a prática da flexibilidade tanto no aquecimento como no final do estudo, praticar de forma lenta, estar atento ao fluxo do ar e movimento da língua e praticar de forma rápida notando a velocidade do ar. Nessa perspectiva, esses são embasamentos essenciais para desenvolver essa prática.

3.1.4 Aspectos interpretativos

Feitosa (2016) evidencia dimensões harmônicas, rítmicas e melódicas da performance do Choro. Sève (1999) destaca exercícios que contemplam essas dimensões e indica que a prática desses fundamentos pode contribuir no desenvolvimento e estrutura da interpretação do gênero choro. O autor destaca, também, que cada gênero e estilo da música brasileira popular apresenta particularidades interpretativas e fundamentos básicos, para o processo de escolhas melódicas.

Nesse contexto, podemos mencionar o ritmo, que é bastante importante na abordagem do aspecto interpretativo da música brasileira. A partir do estudo do ritmo no gênero choro é possível observar que as estruturas e suas articulações são fundamentais para a execução consciente do instrumentista. Tal elemento é essencial para transmitir sua expressividade, que possa ser interpretada de forma livre e improvisada, modificando o ritmo e a melodia de maneira

sucinta. Destaco, nesse sentido, que o ritmo influencia tecnicamente os aspectos interpretativos e, portanto, na performance do choro.

Feitosa (2016), em sua pesquisa, definiu diretrizes pertinentes para a inserção da música popular no ensino da trompa. Dentre essas diretrizes, encontram-se os aspectos interpretativos em geral. Concluiu que os aspectos que caracterizam o gênero choro estão relacionados a dimensões harmônicas, rítmicas e melódicas. Seguindo o mesmo ponto de vista do autor, reconheço que essas dimensões se tornam essenciais para a execução consciente do trompista, que pode refletir na segurança do intérprete e no aprimoramento da sua performance.

Além do ritmo mencionado nos aspectos interpretativos, podemos destacar também os exercícios que estimulam o raciocínio lógico e interatividade, sendo elementos essenciais para um bom desenvolvimento e estrutura do choro ou qualquer outro tipo de gênero. Sève (1999), em seu estudo técnico sobre o choro, abordou a importância dos aspectos interpretativos exatamente para o desenvolvimento e estrutura do gênero, sendo atribuídos aos exercícios de aprendizagem os aspectos das melodias, divisões rítmicas, acentuações e articulações do fraseado, e, por fim, aspectos das harmonias e acompanhamentos. Nesse contexto, percebo que o ritmo é um dos principais elementos metodológicos e técnico-interpretativos, que pode ser potencializado de acordo com os exercícios realizados frequentemente.

Associado a essa análise, podemos enfatizar a flexibilidade métrica. A partir do estudo dessa perspectiva, contemplando o gênero choro, é possível observar que a pulsação da linha melódica seja deslocada, pois este tipo de liberdade faz com que sejam modificados os tempos da frase acelerando ou ritardando determinado motivo melódico. Em discussões de técnicas interpretativas da performance do choro, Gomes (2007) problematiza uma abordagem da flexibilidade relacionada à pulsação no fluxo da melodia. Nesse sentido, reconheceu um tipo de liberdade melódica. Corroborando com o autor, essa liberdade permite que sejam alterados os pontos de apoio da frase (acentuações), que interferem no andamento (acelerando ou ritardando) da linha melódica. Essa indicação é muitas vezes incorporada naturalmente na execução da performance do choro.

3.2 FUNDAMENTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS CONSIDERANDO AS PARTICULARIDADES DO CHORO

3.2.1 Improvisação

Os autores Barreto (2012) e Valente (2014) destacam a habilidade do improviso como ferramenta essencial para o gênero choro, que auxilia na importância da linguagem e construção

na performance. Portanto, para os autores, a improvisação proporciona liberdade e interpretação do musicista, compreendendo que a prática e o estudo são aspectos imprescindíveis para o aprimoramento desta técnica. Nessa consideração podemos destacar a criatividade. A partir do desenvolvimento da criatividade, o trompista pode desenvolver com mais apropriação sua identidade na performance, pois desempenha um processo de aprendizagem que trabalha suas particularidades, no qual mostra direções para ampliar sua interpretação.

O gênero choro, recentemente, tem demonstrado algumas mudanças. Valente (2014) indica que o improviso é um aspecto estilístico essencial nas mudanças que estão acontecendo dentro do gênero. Os resultados dessas mudanças têm possibilitado uma crescente busca na apropriação criativa dos intérpretes, que são favorecidos pela improvisação. Outro fator que se destaca nessa discussão é a maior individualidade na performance, associada à improvisação e apropriação criativa. A autora também indica que para o estudo da improvisação, a utilização dos materiais didáticos é fundamental para o desenvolvimento do processo.

Com base nesses referenciais, percebo a importância da individualidade na performance do trompista, pois esse processo vai favorecer a criatividade e, com isso, um estilo de improvisação com mais autonomia e segurança. No quesito relativo à utilização dos materiais didáticos para a improvisação, podemos considerar que o uso da partitura é essencial, porém essa prática precisa acontecer de forma cautelosa, com ênfase no desenvolvimento de uma base de conhecimento de forma progressiva. A partir da execução desse fundamento, o trompista seria estimulado a não interpretar músicas de forma aprisionada à partitura, o que pode contribuir, especialmente no caso da improvisação, no desenvolvimento de bloqueios.

Ainda nesse contexto, podemos citar também a cadência, que é bastante usual em concertos clássicos. A cadência é um tipo de improvisação livre, ou seja, sem acompanhamento harmônico. Nessa perspectiva, o trompista utiliza elementos melódicos e harmônicos da obra para concluir o seu desenvolvimento. Esse processo possibilita ao trompista explorar o instrumento em níveis altos de complexidade na execução. Como resultado, torna o momento singular e permite a demonstração da competência na performance.

Barreto (2012), em seu estudo, identificou que na prática atual do choro, alguns procedimentos estão relacionados diretamente à improvisação. Nesse sentido, pode-se destacar aqui a prática da ornamentação, da variação rítmico-melódica, realização de contrapontos, acompanhamento e o uso do improviso sobre a estrutura harmônica de uma peça como base para a composição instantânea de uma melodia. Alinhado ao autor, é essencial considerar os parâmetros estilísticos do choro, para que a improvisação aconteça de forma espontânea no momento da performance. De uma forma geral, poucos trompistas desenvolveram a habilidade

de improvisar e tal elemento é frequente na música popular. Um ponto de destaque que observei ao longo da minha experiência profissional foi a dificuldade da inserção da improvisação na prática desse tipo de repertório (choro). Tal fato pode ser justificado pelo fato de que a grande maioria dos trompistas se dedicam a tocar e estudar principalmente a música de concerto.

3.2.2 Acompanhamento

As principais características para o acompanhamento do choro são a utilização dos instrumentos de sopros e instrumentos harmônicos como violões e cavaquinho, que são considerados a estrutura base do gênero. Esse modelo de acompanhamento foi consolidado na prática desse tipo de repertório e define questões estilísticas do gênero, assim como indicam Taborda (1995) e Borges (2008). A trompa é um instrumento de sopro com caráter melódico e não harmônico, ao contrário do violão, cavaquinho e piano, por exemplo, que conseguem produzir melodia e harmonia ao mesmo tempo. Porém, considerando o contraponto, que beneficia o caminho harmônico da música e admitindo que está inserido no choro, sendo um aspecto essencial para o gênero, podemos viabilizar essa prática como uma forma alternativa para o acompanhamento da melodia para a trompa no choro.

O contraponto é um aspecto que está relacionado aos procedimentos básicos do acompanhamento. Segundo Borges (2008), para atender um satisfatório acompanhamento, faz-se necessário associar inúmeras combinações de arpejos às figuras rítmicas variadas e à aplicação de fraseados construídos por meio de fusas e sextinas. Taborda (1995), em análise feita no violão, verificou que a partir dos anos 50 surge um estilo com novo padrão de acompanhamento, considerando a concepção na colocação de frases, sempre em contraponto com melodia e padrões rítmicos, ricos em sínopes e contratempos. Alinhado aos autores e às reflexões adquiridas ao longo do estudo deste aspecto estilístico, o contraponto associado ao acompanhamento harmônico é uma forma alternativa para a execução do choro envolvendo a trompa.

Sabendo que a trompa é um instrumento de sopro e impossibilitado de criar harmonia e melodia simultaneamente, uma opção para esta prática seria o desenvolvimento em grupos de câmara (exemplo: quartetos, quintetos, sexteto, octetos, etc.) que permite a divisão de harmonia e melodia para concluir a execução simultânea no choro. Nessa divisão do grupo de câmara, os solistas serão responsáveis pelas melodias e utilizarão o contraponto para desenvolver melodias que dialoguem com a melodia principal. Já os demais integrantes serão responsáveis pela base do acompanhamento harmônico. Em vista disso, os instrumentos de sopro poderão ser

utilizados na prática, levando em conta os aspectos estilísticos, desempenhado por meio da harmonia e contraponto.

3.2.3 Sonoridade

Mendonça (2006) e Pessoa (2019) destacam a sonoridade como um aspecto estilístico característico do choro. É certo que diante da necessidade de explorar um som mais característico do choro, buscamos referências de instrumentos mais consolidados na música brasileira popular. Associado a esse ponto, podemos citar o conjunto simbólico do choro, tradicionalmente formado por dois violões, cavaquinho e pandeiro. Com a formação desse conjunto, podemos identificar o som característico do gênero choro.

A sonoridade pode sofrer grande influência das gravadoras. Nesse panorama, Pessoa (2019) teve um foco documental dos fonogramas de choro de épocas distintas. Percebeu que em instrumentos de corda, a sonoridade se ajusta de acordo com uma série de aspectos. Notou também que usar dois violões para compor a roda de choro faz todo o diferencial quando relaciona o preenchimento do som em terças, as baixarias e conduções harmônicas, resultando assim em um efeito estilístico característico de se tocar com dois violões. Corroborando com os autores, faço uma comparação com a realidade da trompa, que teve sua sonoridade influenciada, por exemplo, pela difusão das gravações e o estabelecimento de certas maneiras de se produzir som.

Outro aspecto nesse contexto de sonoridade que identificamos foi a exploração e diversificação da utilização de instrumentos característicos de orquestras sinfônicas, como violino, viola, violoncelo e contrabaixo, sendo inseridos na música brasileira popular, como no gênero choro, expandindo novas possibilidades da sonoridade. Nesse caminho, Mendonça (2006) traz uma investigação sobre a utilização do violoncelo na música brasileira popular no gênero choro, e observou que o desenvolvimento da técnica do violoncelo é tradicionalmente baseado na música de concerto. Concluiu que mesmo com essa base, o instrumento pode ser adaptado para a prática do choro. A referida autora indicou, também, em sua investigação, que para essa adaptação exige-se do instrumentista diversas habilidades, dentre elas, a sonoridade expressiva.

Alinhado à autora, considerando o contexto específico da trompa também relacionado fortemente à música de concerto, podemos visualizar possibilidades em adaptar as técnicas fundamentais do instrumento para a performance no choro, assim como também para outros gêneros da música brasileira popular. Dessa forma, considero que para o trompista, assim como

qualquer músico, faz-se necessário permitir uma versatilidade em adaptar as técnicas do seu instrumento em diversos gêneros, mantendo a essência do seu instrumento.

3.2.4 Articulação

Para a prática interpretativa no choro, Santos e Barrenechea (2006), Lenhari e Ronqui (2017) destacam a articulação como um aspecto estilístico fundamental para a fluidez do gênero, considerando a linguagem melódica efetivamente determinada pelos conjuntos de articulações definidos para a expressividade da execução. Vinculado a esse fundamento, podemos citar as técnicas de pronúncia da articulação, por exemplo: Ta, Da, Ka, Tu, Du, etc. A partir desse estudo, é possível desenvolver a habilidade de técnicas como articulação simples, articulação dupla e articulação tripla. Nesse contexto podemos citar, também, o uso da pronúncia de certas vogais e consoantes para ajudar no desenvolvimento da velocidade e de uma sonoridade específica almejada.

Conforme mencionado anteriormente, a performance pode ser determinante a partir da definição da articulação e do delineamento da velocidade. Do ponto de vista técnico, Santos e Barrenechea (2006) discutem que a pronúncia da articulação e velocidade da execução se relacionam quando a questão é interpretação de choro. Nesse sentido, considerou que se deve ter atenção diferenciada para a escolha certa do tipo de articulação (simples, dupla ou tripla) a ser utilizada, pois, dessa forma, influenciará na acentuação, como também no andamento necessário para a interpretação do choro. Nessa mesma perspectiva, Lenhari e Ronqui (2017) em seu estudo com o trompete, indicam que o choro apresenta diversas dificuldades técnicas, uma delas associada à articulação. Logo, por ser um instrumento que considera significativamente a coordenação motora fina entre língua, lábios, dedos e coluna de ar, a interpretação se limita quando a técnica não é executada de forma adequada.

Considerando que os autores evidenciam a pronúncia da articulação e a velocidade como características estilísticas de possibilidades da interpretação, percebo que, para a trompa, no gênero choro, a performance poderá ser definida a partir do momento em que o músico determina como articular. Assim como o trompete, a trompa é um instrumento que também considera significativamente a coordenação motora fina entre língua, lábios, dedos e coluna de ar. Logo, para o trompista ter uma boa performance, é necessário articular sem dificuldade, ou seja, superar a dificuldade atrelada à articulação, para enfim desenvolver a técnica com facilidade e adequadamente, podendo influenciar na interpretação.

4 A COMPOSIÇÃO DAYANDERSON NO CHORO

Neste capítulo será apresentada a entrevista com o autor e uma abordagem descritiva e analítica de excertos importantes da composição Dayanderson no choro. Serão ressaltados trechos de destaque e complexos da obra, evidenciando características técnico-interpretativas. Os destaques trarão pontos de dificuldades para o instrumento e a partir desse conteúdo será realizada uma análise, relacionando as dificuldades com aspectos destacados pelos autores apresentados no referencial teórico.

4.1 ENTREVISTA COM O COMPOSITOR

4.1.1. Contexto histórico da carreira do compositor

Luiz Carlos de Lima Filho nasceu no dia 23 de junho de 1981. O compositor é natural de Currais Novos-RN. Com poucos anos mudou-se para a cidade de Cruzeta-RN, onde viveu grande parte da sua vida ao lado de seus familiares. Nesse mesmo lugar construiu sua trajetória musical. Desde a infância despertou o interesse para a música. Aos 9 anos começou a tocar flauta, de forma intuitiva, ou seja, sempre tocando as músicas a partir da audição, sem o domínio da leitura da partitura. Uma das razões que o estimulou a ser músico foi sempre ouvir a banda filarmônica da cidade tocar na Igreja, que por coincidência era próxima a sua residência. Nas palavras do autor (FILHO, 2021), o interesse pela música surgiu:

[...] através do incentivo dos meus avós que são naturais de Carnaúba dos Dantas-RN, parentes do compositor Tonheca Dantas. Meus avós gostariam que os netos fossem músicos pois acreditavam que o contato com a música poderia tornar pessoas melhores, agregando na educação, com mais disciplina e postura, sem necessariamente se tornar um músico profissional. Segui o conselho dos meus avós, aos 11 anos ingressei para a escola de música da filarmônica 24 de Outubro, em Cruzeta, tocando o instrumento trombone e poucos anos depois, aos 14 anos, fiz minha primeira composição. (FILHO, 2021).

Atualmente, o compositor Luiz Carlos desenvolve trabalho como músico, compositor e arranjador por todo o território do estado do Rio Grande do Norte. Em 2021 assumiu o posto de maestro da Filarmônica Coronel Antônio Xavier de Macedo de Picuí – PB, atua também como maestro assistente/arranjador da Orquestra Parnamirim Jazz Sinfônica da cidade de Parnamirim – RN. Como trombonista é chefe de naipe da SESI Big Band, desenvolve trabalhos como arranjador, revisor, maestro assistente na Filarmônica 24 de outubro da cidade de Cruzeta

– RN, contribui fortemente na área de regência de bandas no interior do estado, desenvolvendo papel sociocultural fundamental no processo de criação e formação de jovens instrumentistas.

4.1.2 A obra

A obra Dayanderson no Choro surgiu em um momento oportuno em que o compositor e o trompista estavam reunidos em um recital de conclusão do curso técnico em trombone na UFRN. Nas palavras de Filho (2021): *“A escolha da obra se deu pelo contexto desde o primeiro contato, no qual nos conhecemos tocando choro e a partir desse momento sabia que tinha que escrever algo que deveria ser um choro. Sobretudo, como a essência da trompa é um instrumento erudito, não poderia faltar características eruditas”*. Originalmente escrita para trompa e banda, também há uma versão para trompa e quinteto de metais, elaborada pelo próprio compositor.

Sabendo que a trompa é um instrumento mais característico de orquestra do que de banda, o compositor precisou pensar em uma forma que unisse essas duas características distintas para que não ficasse como um Maxixe ou algo muito rústico, ele precisava fazer algo mais para as características da trompa, segundo o autor. Foi quando Filho (2021) refletiu: *“No início da obra, pensei em uma melodia que trouxesse a marcialidade da banda em 6/8 e nos compassos de 5/8, uma forma mais orquestral em que a trompa fica em evidência”*. Conforme marcado na figura (figura 1 e 2).

Figura 1: Início do Concertino.

Dayanderson no choro Luiz Carlos Lima

Concertino para trompa F & banda

Score

Moderato = 60

The musical score is arranged for a full band. The woodwind section (Piccolo, Flute 1&2, Oboe 1&2, Clarinet in Bb 1,2&3, Bass Clarinet, Soprano Sax, Alto Sax 1&2, Tenor Sax 1&2, Baritone Sax, Bassoon) and string section (Horn soloist, Horn in F 1&2, Horn in F 3&4, Trumpet in Bb 1&2, Trumpet in Bb 3&4, Tenor Trombone 1,2&3, Bass Trombone, Euphonium, Tuba) are shown. The score is in 3/4 time and starts with a tempo marking of Moderato = 60. The woodwinds and strings enter with a melodic line, while the brass instruments provide a rhythmic accompaniment with arpeggios and chords.

Fonte: Filho (2021, p.1)

Como podemos observar na figura 1, o compositor traz similaridade do som marcial no início do Concertino, apresentado pelos instrumentos mais graves da banda (tuba, trombone, bombardino, sax barítono e fagote). Simultaneamente, o naipe de trompetes conduz o tema e as trompas surgem interagindo com arpejos. Desse modo, os instrumentos de metais em conjunto proporcionam a proposta de alcançar a sonoridade marcial.

Figura 2: Início do solo da trompa.

The musical score shows the beginning of a trumpet solo. The instrumentation includes B. Cl., Horn Solista, Hn. 1&2, Hn. 3&4, B. Tbn., Euph., and Tuba. The music is in 5/8 time. The solo begins with a dynamic of *f rit.* and a tempo marking of *a tempo*. The solo is marked with a first ending bracket and a fermata.

Fonte: Filho (2021, p.1)

Nesse determinado momento, após a introdução da marcha realizada pelos metais, a trompa inicia o solo dentro do compasso alternado 5/8, explorando a sonoridade marcial em arpejos e os instrumentos acompanhadores como: trompa, clarone, barítono, trombone baixo, bombardino, tuba e percussão, estabelecendo o tempo forte a cada início do compasso. Conforme visto na figura 2.

Dando sequência ao processo de composição e escolhas melódicas, o compositor pensou em uma composição que desafiasse o trompista. Sabendo das dificuldades técnicas de saltos compostos em instrumentos de sopro, que exige do músico extrema precisão, o compositor destaca que o trompista deve estar em dia com os estudos para conseguir executar a obra com precisão. Ressalta que sua motivação foi de escrever algo que unisse o erudito com o popular, explorando também a liberdade em fazer algo inovador para composições no âmbito da trompa e criar uma música exótica.

Figura 3: Início do choro tema A.

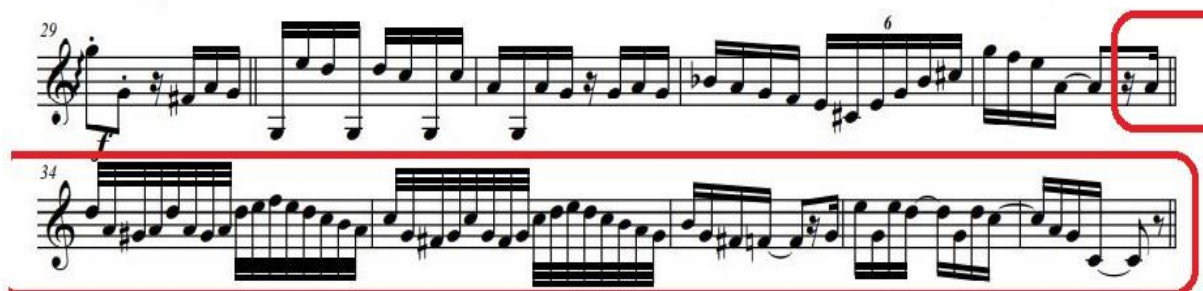
Fonte: Filho (2021, p.1)

Como podemos observar na figura 3, o trecho tem como característica saltos em intervalos extensos de 13^a saindo da nota Sol 2 até a nota Mi 4. Para alcançar esse salto, o trompista precisa ter uma boa flexibilidade e precisão das notas nos diferentes intervalos. Esse trecho apresenta atributos de divisões rítmicas complexas com grupos de semicolcheia, quiáltera de tercina e sextina, conforme exposto na figura 3.

Em destaque, consideramos o tema principal da obra e início do choro, que tem como melodia um modelo de escrita característica do gênero, contemplando, por exemplo, passagem de notas rápidas e saltos amplos. Melodicamente, essa frase exige grande domínio do instrumento, que requer do trompista segurança no controle da flexibilidade. Esse trecho também indica o estilo típico do gênero, deixando livre a interpretação do trompista.

Para a trompa, esse trecho apresenta dificuldade devido os intervalos entre os registros grave e agudo, que representam um desafio para o instrumentista. O trompista pode desenvolver flexibilidade ao longo do intervalo de três oitavas ao realizar o treinamento de aquecimento como exercício diário, conforme indicado no método de Farkas (1956, p. 32), representado pelo exercício “Legato warm-up”.

Figura 4: Repetição do tema A com variações.



Fonte: Filho (2012, p.1)

A figura 4 em marcação inicia com uma anacruse e está escrita na tessitura médio/grave aguda da trompa. É caracterizada por notas muito rápidas com divisões rítmicas em fusas. Essa particularidade demonstra o grau de complexidade do trecho, conforme exposto na figura 4. Indicando sobre o que o compositor planejou para a obra, Filho (2021) afirma: “[...] refletimos sobre o virtuosismo quando decidi escrever melodias rápidas como fusas e quiálteras de semicolcheias, comparando com transcrições de obras conhecidas (‘Barbeiro de Sevilla’ e ‘Csardas’) para quarteto de trombone. Nesse momento houve a motivação desafiadora para trompa e banda”.

Esse trecho da figura 4 foi realçado por exemplificar uma escrita característica do choro. Podemos observar que, em virtude de o ritmo ser rápido, se faz necessário que o trompista tenha bastante destreza, o que torna a interpretação da obra um grande desafio, que exige do intérprete desenvoltura, tanto no dedilhado quanto na coordenação motora da articulação e do ar, para então tocar estilisticamente todas as notas com clareza e apresentar esse trecho da obra.

Como identificado, por se tratar de um trecho de difícil execução, especificamente para a trompa, executá-lo, de maneira clara, pode ser desafiador em função das características do instrumento. No trabalho de Santos e Barrenechea (2006), observa-se uma discussão sobre interpretação de choro, nesse sentido a pronúncia da articulação e velocidade da execução se relacionam. O trecho também apresenta outra dificuldade que é a velocidade, representada pela utilização de fusas.

Figura 5: Melodia do tema principal executada pela banda.

The musical score for Figure 5 is a complex orchestration for a band. It features two systems of staves. The first system includes Piccolo, Flute 1&2, Oboe 1&2, Clarinet 1, 2&3, Bass Clarinet, Saxophone Soprano, Saxophone Alto 1&2, Saxophone Tenor 1&2, Saxophone Baritone, and Bass Drum. The second system includes Horn Soloist, Horn 1&2, Horn 3&4, Trumpet 1&2, Trumpet 3&4, Trombone 1, 2&3, Trombone Bass, Euphonium, Tuba, and Double Bass. The score shows various dynamics such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). The tempo is marked 'RITMO DE CHORO'.

Fonte: Filho (2012, p.4)

Após a introdução do choro realizado pela trompa solo, observamos na figura 5 o mesmo tema é reexposto pelos instrumentos da banda dividido por categorias específicas pelo compositor. Os trompetes encarregaram de iniciar o tema com a anacruse no compasso 39, representando as notas aguda da melodia, no entanto, os trombones responsabilizaram em soar as notas graves da melodia preenchendo sonoramente diante das pausas escritas para os trompetes. Ou seja, unificando a melodia principal entre a tessitura aguda e grave. Na segunda frase com anacruse no compasso 43, o naipe de saxofones inicia a frase em semicolcheias com saltos em oitavas descendentes e, na última divisão do tema, temos os naipes dos clarinetes,

flautas e oboé, finalizando a melodia com o grupo de semicolcheia ascendente, entregando o solo novamente para a trompa.

Figura 6: Tema B do Concertino.

Fonte: Filho (2012, p.1)

Uma nova melodia da obra é exposta na figura 6, em trecho secundário. Com arpejos e intervalos de 3ª maior, 3ª menor, 4ª justa e 5ª justa, são utilizadas variações com o uso de legato, staccato e glissando. Essa é a melodia com menos saltos em toda a peça. Esse trecho evidencia a sonoridade, que é um aspecto representativo da interpretação do choro. Pode-se destacar com mais facilidade a execução do estilo, permitindo que o trompista realize sua livre expressão que é uma condução básica da essência do choro. Filho (2021) complementa: “[...] *Decidi compor algo mais brando para que o intérprete explorasse a sonoridade do choro, pois se mantivesse a música a todo momento desafiando, não iria trazer o resultado que se esperava do estilo*”.

Conforme indicado, é um trecho moderado, com ausência de grandes complexidades. Segundo Mendonça (2006), é possível adaptar as técnicas do instrumento de música de concerto nas técnicas da música brasileira popular no gênero choro buscando se habituar com a sonoridade expressiva e aspectos estilísticos.

Figura 7: Ritmo ijexá.

The image displays a musical score for a band, specifically focusing on the 'Ritmo ijexá' section. The score is divided into two systems of staves. The top system includes Piccolo (Picc.), Flutes 1&2 (Fl. 1&2), Oboes 1&2 (Ob. 1&2), Clarinets 1, 2&3 (Cl. 1, 2&3), Bass Clarinet (B. Cl.), Saxophones Soprano (S. Sx.), Saxophones 1&2 (Sx. 1&2), Saxophones 1&2 (Sx. 1&2), Saxophone Baritone (B. Sx.), and Bass Drum (Bm.). The bottom system includes Horn Soloist (Horn Solista), Horns 1&2 (Ha. 1&2), Horns 3&4 (Ha. 3&4), Trumpets Bb 1&2 (Bb Tpt. 1&2), Trumpets Bb 3&4 (Bb Tpt. 3&4), Trombones 1, 2&3 (T. Tbn. 1, 2&3), Trombone Baritone (B. Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba (Tuba), and Double Bass (D. S.). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with 'D.S. al Coda' and 'pp' (pianissimo). A vertical bar line is present in the middle of the score, indicating a structural change.

Fonte: Filho (2012, p.8)

Na figura 7, destacamos o surgimento da mudança rítmica na qual a banda tem destaque no Concertino, apresentando uma intervenção do choro. Segundo Filho (2021): “A seção estrutural da obra (comp. 77 a 84) apresenta uma intervenção do chorus instrumental em ritmo de ijexá⁴ na parte rítmica exibida pelos naipes de saxofones, trompas, tuba e percussão. A parte

⁴ Ijexá - É um ritmo de cultura africana tocado nas cerimônias de candomblé.

harmônica é caracterizada basicamente por dois acordes: F7 e Eb7. O início temático executado pelos trompetes, trombones e bombardino, evidenciam as células rítmicas do Ijexá com síncopes bem características como do próprio choro. Para finalizar essa seção e retornar para o solo de trompa os clarinetes, flautas e oboé executam o grupeto sobre os acordes de F7 e Eb7, terminando ritmicamente igual ao chorus no tempo fraco coma colcheia. Já no último compasso o naipe de trombones sob o acorde de F6 prepara a reexposição para o choro da trompa.

Conforme observado na seção em destaque da banda, vimos que o tempo forte é sempre executado no segundo tempo em semínima, evidenciando o ornamento do glissando. Por último, os clarinetes, flautas e oboé executam um grupeto superior preparando para a reexposição do tema principal para o solo da trompa. Diante do que foi visto, podemos ter uma melhor compreensão da influência rítmica, harmônica e melódica que o Concertino para trompa e banda obteve para a composição da obra.

Figura 8: Tema C do Concertino.

The musical score for Tema C of the Concertino is presented in six staves, numbered 85 to 115. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score includes the following markings and features:

- Measure 85:** *D.S. al Coda*, *tacet primeira vez*, and a 4-measure rest.
- Measure 93:** *rit.* (ritardando) and *sfz* (sforzando).
- Measure 98:** *a tempo* and a 3-measure rest.
- Measure 105:** *f* (forte) and sixteenth-note patterns.
- Measure 110:** Sixteenth-note patterns.
- Measure 115:** *cadenza rubato* and a 2-measure rest.

Como podemos observar na figura 8, um novo tema é exibido explorando um elemento muito comum dentro do gênero choro, o mordente. Esse ornamento é utilizado para realçar a melodia, deixando-a mais expressiva. O compositor faz questão desse aspecto evidenciando os tempos fortes, como nos compassos 92, 94 e 96, prosseguindo com o *ritardando* e direcionando-o para o repouso na fermata. Após a fermata e retorno da melodia, notamos a mudança da tessitura melódica, em que costuma permanecer na região médio-aguda do instrumento, iniciando com uma anacruse da nota lá 4, com sequências de fusas ligadas e semicolcheias pontuadas descendentes. Mais adiante manifesta-se uma variação da melodia com quiálteras de sextinas e, por fim, uma cadência rubato, por meio da qual o trompista terá liberdade de demonstrar toda a habilidade e domínio do instrumento.

Quando estava compondo a parte C (figura 8), Filho (2021) diz: *“Pensei na trompa como se fosse o violino e a banda fazendo as intermediações com o solista. Também destaco que esse tema são variações e comparo com a música ‘Carnaval de Veneza’, em que apresenta material temático e virtuosístico. Acrescento que a composição foi criada pensando em um concerto de violino, porém com a linguagem e sonoridade de banda”*.

A parte rítmica e melódica desse trecho é fundamental para a interpretação do trompista, que mediante a precisão acentuada das notas na região aguda, em um andamento rápido, demanda mais uma vez destreza para que o instrumentista não perca o andamento do choro e a precisão.

Novamente um trecho com elevado grau de complexidade para a trompa é exposto, pois o novo tema enfatiza a tessitura da região aguda do instrumento, cuja amplitude necessita de muito domínio. Dessa forma, o ritmo e linha melódica são aspectos interpretativos fundamentais para desempenhar de forma consistente o choro. Segundo Feitosa (2016), os aspectos de ritmo e melodia são características essenciais para o gênero choro.

No mesmo trecho, nota-se a cadência rubato. Tal característica permite ao intérprete desenvolver uma improvisação livre, sem acompanhamento. O trompista utiliza elementos melódicos da obra para concluir o desenvolvimento da cadência. Barreto (2012) indica que na prática atual do choro, a variação rítmico-melódica é um aspecto que está relacionado diretamente à improvisação.

Portanto, esses são os principais trechos que fazem parte da obra e demanda mais do ponto de vista técnico-interpretativo do instrumentista. A partir dessas dificuldades, das informações coletadas com o compositor e dos direcionamentos apontados pela literatura citada e discutida ao longo do trabalho, serão apresentados direcionamentos para a construção da performance da obra na parte seguinte desta dissertação.

5 DIRECIONAMENTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS PARA A APRENDIZAGEM DO CONCERTINO DAYANDERSON NO CHORO

A partir das dificuldades observadas na peça e mencionadas na análise, serão apresentadas sugestões de exercícios consolidados de importantes autores no âmbito da trompa que superam e simplificam as dificuldades encontradas no Concertino. Os exercícios podem contribuir para além da obra, favorecendo o desenvolvimento da capacidade técnica e interpretativa do instrumentista, em um âmbito geral. Aspectos de sonoridade, articulação, flexibilidade e elementos estilísticos serão temas abordados a seguir.

Considerando as dificuldades do Concertino, optei por fazer uma apresentação de exercícios que contribuíssem mais diretamente com o desenvolvimento dos fundamentos técnicos específicos mais demandados pela obra e, conseqüentemente, contribuíssem mais diretamente para a construção da performance. Outros exercícios poderiam ser utilizados para o desenvolvimento de cada fundamento abordado, entretanto, os apresentados foram os que se destacaram no desenvolvimento desta pesquisa.

5.1 SONORIDADE

A prática e estudo da sonoridade é um conceito básico para o desenvolvimento técnico-interpretativo de uma obra e elemento essencial na prática do estudo da trompa. Seguindo essa consideração, a prática diária de estudos deve contemplar a sonoridade, o que poderá ser realizado de diferentes maneiras. Como exemplo: notas longas, arpejos, escalas, flexibilidade etc. Nesse sentido, existe uma gama de variedades e formas que podemos buscar no aproveitamento/desenvolvimento da sonoridade.

Segundo Farkas, no livro *The Art of French Horn Playing*, a sonoridade está inteiramente relacionada à coluna de ar que sustenta a utilização adequada do diafragma. Farkas traz uma analogia sobre o assunto para compreensão sobre o uso do ar:

Imagine a distância do bocal até a campana se a trompa estivesse desenrolada. Tente soprar o ar que foi enviado para dentro da trompa antes para fora da campana continuamente empurrando-o com mais ar. (FARKAS, 1956, p. 53, tradução minha⁵).

Como observado no texto, podemos ver que o trompista deve se concentrar em soprar constantemente, sem pausas, como se estivesse desenrolado a trompa. Dessa forma, elaboraria

⁵ Texto original: Imagine how far the horn bell would be away from the mouthpiece if the horn were uncoiled. Try to blow the air which was sent into the horn earlier out of the bell by continually pushing it with more air.

uma ideia de que o bocal estaria posicionado muito distante da campana e exigiria um fluxo contínuo e sem interrupções para obter um som apropriado. A seguir está um exercício de minha autoria, que apresenta o objetivo de desenvolver a sonoridade e pode contribuir no desenvolvimento da performance de Dayanderson no Choro.

Figura 9: Exercício para desenvolver a sonoridade

Menos movimento

Fazer esse estudo com o mínimo movimento da embocadura, manter o fluxo de ar constante, ficar atento a mandíbula e a língua.

Fonte: Manuscrito elaborado pelo autor.

O princípio desse exercício, na figura 9, consiste em reproduzir/produzir o fluxo de ar constante, proporcionar uma boa vibração do instrumento nos diferentes intervalos, controlar a emissão do som, praticá-lo de maneira consciente, buscando o mínimo de movimento da embocadura e mandíbula. Esse exercício também serve como modelo para diferentes tonalidades, uma vez que contribui para a estabilidade da embocadura nos distantes saltos, proporcionando, dessa maneira, uma sonoridade com mais harmônicos.

Compreende-se que o exercício de sonoridade precisa ser praticado frequentemente, para que possa torna-se eficaz na preparação da obra em estudo, uma vez que essa peça apresenta dificuldades devido os grandes intervalos compostos. Portanto, praticar esse exercício nos primeiros momentos do dia favorece o aperfeiçoamento da sonoridade.

5.2 ARTICULAÇÃO

O estudo da articulação é algo básico para o desenvolvimento da obra, pois a peça exige do trompista domínio desse fundamento a partir do uso especialmente do staccato simples, duplo e triplo. Colaborando com a superação das dificuldades apresentadas no Concertino, encontramos nos manuscritos do professor Adalto Soares⁶ (2020a) uma demonstração de uma série de exercícios práticos do estudo da articulação, desde o nível básico, passando pelo intermediário até o nível avançado. O autor apresenta formas de articular, através da pronúncia, exercícios que exploram a série harmônica, intervalos e velocidade do staccato.

Figura 10: Exercício de articulação.

Funcional Articulações II- A
Treinos de Articulações na Série Harmônica da Trompa em Fá

Treinar todos os exercícios em todas as posições com trompa em Fá - 0 - 2 - 1 - 1 2 - 2 3- 1 3
 Cuidar para não fazer movimentos musculares desnecessários

Adalto Soares 2020

The musical score consists of three exercises in 4/4 time, marked with a tempo of quarter note = 50. Exercise 1 is on a single staff with notes and rests. Below the staff are syllables: Ta, Taon, Da, Ta, Ta, sfz, fp, Frull. Exercise 2 is on a single staff with notes and rests. Exercise 3 is on a single staff with notes and rests.

Treinar os Exercícios nº 2 e 3 em uma das articulações do exercício nº1. Alternar a escolha para cada dia de treino

Fonte: Manuscrito do professor Adalto Soares (2020a, p. 7).

Na figura 10, observamos que o professor Adalto Soares (2020a), em seu exercício, exemplifica de maneira habilidosa a importância da pronúncia para alcançar o resultado sonoro melódico desejado, explorando os modelos de pronúncia para execução com o instrumento. Dessa maneira, o trompista deve seguir o exercício proposto e praticá-lo como é descrito na figura 10, buscando pronunciar as sílabas ta, taon, da, sforzando, fortepiano e frulato com nitidez, desenvolvendo, dessa forma, a utilização de diversas maneiras de articular para aprimorar a interpretação da obra.

⁶ Adalto Soares (2020^a) é *luthier* e professor de trompa da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Wekre (1994) ressalta ainda a opção de estudar articulações a partir do trabalho com escalas. Esse tipo de exercício também é oportuno para o controle da respiração, domínio da ação e velocidade do movimento dos dedos, além de envolver as digitações alternativas. A autora recomenda que, a partir dos exemplos sugeridos por ela, o aluno deverá eleger o modelo de escala que mais se adapta, enfatizando que o uso do metrônomo é indispensável para auxiliar durante o estudo.

Figura 11: Exercício de escala.



Fonte: Exercício da professora Wekre (1994, pg. 13).

Conforme observado na figura 11, o estudo de escala do método da professora Froyds Ree Wekre atende boa parte da extensão da obra, em que temos a nota mais grave (Sol 2) e a nota mais aguda (Sol 4). Com isso, o exercício de staccato através de escalas tem se mostrado eficiente no preparo do Concertino, visto que atende a tessitura médio/aguda da obra.

Aconselhamos praticar esse exercício em um andamento que possibilite a execução contínua do início ao fim (sem respirar na execução do exercício). Caso contrário, outra sugestão é fazer uma respiração entre os compassos quarto e quinto, possibilitando, dessa maneira, a execução do estudo com tranquilidade, porém enfatizamos a importância de que não tenha obstrução. Assim, o exercício se mostra eficiente no controle da respiração, agilidade na coordenação motora entre a língua e os dedos, alcançando qualidade na uniformização dos staccatos.

Figura 12: Exercício para desenvolver o staccato duplo.

Articulação Dupla

Cuidar para manter o equilíbrio sonoro entre as notas.
Treinar também com as sílabas DA-GA e DU-GU.

♩ = 80 até + - 120

Ta- ka- Ta- ka Ta- ka-Ta- ka segue.....

Fonte: Manuscrito do professor Adalto Soares (2020a, pg. 13).

Na série de exercícios de articulação de Soares (2020a), na figura 12, trouxemos um exercício de articulação dupla, também conhecida como staccato duplo no meio musical. O exercício acima é importante para favorecer ao trompista, pois permitirá que desenvolva a prática de tocar notas rápidas. Também é possível buscar o desenvolvimento da sincronização e do uso de sílabas, assim como da digitação.

Sugerimos praticar esse exercício com o andamento inicialmente proposto pelo autor. Caso haja dificuldade pode ser praticado em um andamento lento. Posteriormente, quando se encontrar mais íntimo com o andamento, deve aumentar a velocidade, procurando manter o ritmo e o equilíbrio sonoro entre as notas, conseqüentemente, evitando instabilidade na prática do exercício. Nesse contexto, vale reforçar o que Lenhari e Ronqui (2017) evidenciam - a coordenação motora fina entre língua, lábios, dedos e coluna de ar, envolvendo a articulação.

Figura 13: Exercício para desenvolver o staccato triplo.

Articulação Tripla
 Cuidar para manter o equilíbrio sonoro entre as notas.
 Treinar também com as sílabas DA-DA-GA e DU-DU-GU

♩ = 80 até + - 92

Fonte: Manuscrito do professor Adalto Soares (2020a, p. 13).

Por fim, temos o último exercício nesse âmbito da sequência de articulação do professor Adalto, intitulada como articulação tripla, porém conhecida também como staccato triplo. É apresentado um exercício com característica mais avançada, como podemos observar na figura 13. Em relação aos exercícios anteriores, este exercício tem mais intensidade na articulação, na qual exige mais controle do trompista. O autor sugere que iniciemos o exercício no andamento com a semínima sendo tocada a 80bpm, porém como sugerido no exercício anterior, pode ser praticado com o andamento mais lento, oferecendo mais controle para praticá-lo com andamentos mais rápidos, posteriormente.

Portanto, para que a prática desta série de exercícios de articulação tenha finalmente o objetivo alcançado, o trompista poderá usufruir com maior agilidade dos exercícios, respeitando o tempo e suas particularidades, proporcionando possibilidades de executar de maneira aprimorada a sua interpretação.

5.3 FLEXIBILIDADE

Um trompista preparado normalmente vincula o treinamento da flexibilidade na sua rotina de estudos, uma vez que para os instrumentos de metais o uso de técnicas de flexibilidade

favorece à evolução do aprendizado, diminuindo os riscos de falhas e dificuldades. Com a flexibilidade desenvolvida, o resultado é promissor, logo o trompista apresentará uma habilidade em tocar a partir dos vários registros do instrumento, com facilidade por meio da ação combinada do controle do movimento dos lábios com o fluxo de ar.

Nesse contexto, Beltrami (2011) menciona, em seu trabalho, que a partir da prática da flexibilidade é possível aprimorar os vários registros do instrumento, além de facilitar combinações de ações que colaboram no desenvolvimento da embocadura. Para o trompista é fundamental o estudo da flexibilidade, sabendo-se que é um desenvolvimento básico necessário para os instrumentistas de metal terem um uma performance de qualidade. No meu ponto de vista, um dos principais obstáculos observados, analisando a obra, é referente aos saltos de intervalos que ultrapassam uma oitava, como intervalos de 13^a. Sabendo disso, as características que dificultam a execução do Concertino são encontradas no tema principal e mostram-se frequentemente no decorrer da peça.

Uma proposta de estudo para solucionar as dificuldades encontradas em Dayanderson no Choro são os exercícios de flexibilidade do professor Will Sanders⁷ (1965), Technische Übungen (2015), com o objetivo de solucionar os desafios técnicos que abordam os intervalos dos registros grave, médio e agudo.

⁷ Will Sanders (1965) é professor de trompa e música de câmara da Hochschule für Musik Karlsruhe. (SOARES, 2017, p. 69).

Figura 14: Exercício para desenvolver a flexibilidade.

Fundamental flexibility

The musical score is titled "Fundamental flexibility" and is written for a single melodic line. It is divided into two main sections, each consisting of five staves. The first section begins with a tempo marking of $\text{♩} = 88-104$ and a "flutter tongue" instruction. The second section includes "staccato" and "breath attack" markings. The third section also includes "staccato" and "breath attack" markings. The fourth section includes "staccato" and "breath attack" markings. The fifth section includes "staccato" and "breath attack" markings. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with specific articulation marks like slurs and accents.

Fonte: Manuscrito do professor Will Sanders (2015, p.12).

Dentro da série de exercícios voltados para o desenvolvimento da flexibilidade do professor Will Sanders, nesse primeiro exercício trazemos o fundamento da flexibilidade. Como indicação para a prática do exercício na figura 14, o autor orienta que o trompista deve estar atento a todas as indicações sugeridas e que pratique estritamente como proposto para se ter uma melhor evolução. Diante disso, uma das características importantes para desenvolver tal exercício é a utilização do frulato. Segundo Soares (2017):

[...] há ênfase no uso do frulato para o auxílio do entendimento do fluxo do ar correlacionado à ampliação [...] da tessitura, o que, aliado ao estudo progressivo de tonalidades, cada vez mais extremas, culmina com uma proficiência mais natural de notas que antes eram custosas. (SOARES, 2017, p. 68)

A utilização consciente do exercício, no aspecto do frulato, possibilita melhor a emissão da tessitura grave-médio do exercício. Vale ressaltar a importância desse elemento para o relaxamento da glote e melhorando o fluxo de ar na prática do estudo, proporcionando conexão segura entre os intervalos, favorecendo, dessa maneira, o aprimoramento satisfatório para a construção da obra.

Figura 15: Exercício para desenvolver a flexibilidade.

Rip exercises (with preparatory exercises)

Inhale for two beats and exhale without interrupting the flow of air.
The air is then spontaneously ripped/catapulted upwards/outwards!
The air flow remains smooth during the entire exercise so that the sound quality remains the same in all registers. The full sound of the lower tones is ripped/catapulted upwards.
Be aware of the tongue (improving the tongue flexibility)! It is particularly important to ensure that the tip of the tongue is not pulled back, which would obstruct the air flow.
Objective: minimal embouchure movement

This exercise will give you extreme flexibility

Valve combinations: B^b horn: 0, 2, 1, 12, 23 F horn: 0, 2, 1, 12, 23, 13, 123

The musical score is written in treble clef, 2/4 time, with a tempo of 104. It consists of three staves. The first staff begins with a rest for two beats, followed by a sequence of notes with a 'gliss.' marking and a bracket indicating '1.x flutter tongue' and '2.x normal'. The second and third staves show more complex rhythmic patterns with 'gliss.' markings and wavy lines under the notes, indicating glissando effects.

Fonte: Manuscrito do professor Will Sanders (2015, p. 18).

Na figura 15, sugerimos a utilização desse exercício de flexibilidade para o estudo da expansão de oitavas do instrumentista, além do trabalho com o frulato e as articulações ligadas e separadas, passando por diferentes registros. O autor também sugere que o uso do frulato deva permanecer suave durante todo o exercício, a fim de que a qualidade do som permaneça a

mesma em todos os registros, para que, aliado ao estudo de flexibilidade, proporcione maior fortalecimento da embocadura. Sanders (2015) também chama atenção para que o instrumentista fique atento a movimentar o mínimo da embocadura e manter o fluxo de ar constante sem interrupção.

O estudo da flexibilidade me auxiliou a tocar a obra com mais facilidade e precisão, de uma forma geral. Sinto que diminuí diferenças de timbre e movimentos musculares na passagem entre os registros e mantendo o fluxo de ar constante, sempre com o foco na qualidade do som. Praticar esse tipo de exercício pode auxiliar em várias perspectivas e, dependendo da abordagem, aspectos contemplados anteriormente, como sonoridade e articulação, também podem ser trabalhados.

5.4 ELEMENTOS ESTILÍSTICOS

Sabendo que o gênero choro tem um estilo próprio, sobretudo sem exigência de uma padronização, permite que pequenas variações de intenções possam ocorrer, envolvendo e enriquecendo estilisticamente a interpretação. Nessa direção, são destacados dois elementos essenciais que são as divisões rítmicas e ornamentos, fundamentados como os elementos estilísticos importantes que influenciam diretamente na execução e estilo da obra.

Para trabalhar esse aspecto, pode ser utilizado o livro *Vocabulário do Choro*, de Sève, no qual o autor utiliza diferentes divisões rítmicas, abordando exercícios característicos do choro, evidenciando a levada do choro. São contemplados exercícios técnicos que contribuem para o aprendizado e aperfeiçoamento de vários elementos. Para o mordente, glissando e apoiatura, podem ser praticados nos manuscritos do professor Will Sanders e Máxime Alphonse. Dessa forma, estaria unificando três autores distintos de diferentes épocas e especialidades, contribuindo com olhar clínico sobre a obra estudada, ao encontrar soluções para a prática do trompista, considerando o desenvolvimento técnico, o aprimoramento estilístico e as particularidades interpretativas de Dayanderson no Choro.

5.4.1 Divisões Rítmicas

O ritmo é uma das qualidades essenciais para a caracterização e especificação de um gênero musical. A partir do estudo focado no direcionamento das divisões rítmicas, o instrumentista pode desenvolver técnicas específicas, que colaboram com a interpretação da melodia mais apropriada para o trompista em desenvolvimento construtivo e interpretativo da

obra. Ou seja, a partir disso, estudar e observar as divisões rítmicas pode colaborar na compreensão do ritmo e sua aplicação na escolha interpretativa da melodia.

Semelhante ao que foi indicado, Sève (1999) traz em seu livro elementos estilísticos da música brasileira popular, em que nos apresenta propostas de divisões rítmicas que possibilitam o desenvolvimento interpretativo para a familiarização com o choro. Na busca de apresentar todas as sugestões da prática dos padrões rítmicos do choro, o autor expôs dois exemplos (conforme figura 16 e figura 21) de variações típicas do choro e evidencia que seja praticado sobre qualquer sequência de notas, utilizando as levadas sem alterar a melodia.

Figura 16: Exercício de divisão rítmica.

figura / figure



variações / variations



Fonte: Sève (1999, p. 12)

Na figura 16, o autor do livro traz o seu primeiro estudo de diversificação da divisão rítmica, utilizando uma levada rítmica de apenas quatro notas. Com isso, o trompista tem a possibilidade de aprimorar a sua performance, podendo praticar de diversas formas a execução de um determinado trecho na qual se utiliza da linguagem do gênero choro, alcançando, dessa maneira, desenvolver habilidades para aperfeiçoar a própria interpretação.

Adicionalmente, na busca de explorar cada um dos fragmentos do exercício proposto acima, utilizaremos 3 exemplos rítmicos que são geralmente mais utilizados no choro, aprimorando, dessa maneira, a diversificação na escolha melódica da obra. Abaixo seguem as sugestões de como iniciar a melodia no Concertino Dayanderson no choro, considerando as divisões rítmicas do livro de Sève.

Figura 17: Tema B do Concertino.



Fonte: Manuscrito elaborado pelo autor.

Sugestões interpretativas nos exemplos 1, 2 e 3:

Sugestão 1:

Figura 18: Variação melódica do tema B.



Fonte: Manuscrito elaborado pelo autor.

Sugestão 2:

Figura 19: Variação melódica do tema B.



Fonte: Manuscrito elaborado pelo autor.

Sugestão 3:

Figura 20: Variação melódica do tema B.




Fonte: Manuscrito elaborado pelo autor.


No próximo estudo, exposto na figura 21, Sève elabora mais uma estrutura que possibilita uma sequência maior com seis notas, buscando proporcionar uma variação de divisões rítmicas, viabilizando a utilização de maneira sucinta no fraseado melódico da obra. Na música popular, principalmente quando associada à dança, permite-se grande liberdade de interpretação. Com relação às suas partituras, pode-se dizer que “o que se escreve nem sempre é o que se toca” (SÈVE, 1999, p. 11).

Figura 21: Exercício de divisão rítmica.

figura / figure



variações / variations




Fonte: Sève (1999, p. 13).

Para complementar o estudo, seguiremos a mesma tendência do exemplo anterior, na qual utilizaremos sugestões de levada no choro, aplicado a uma nova melodia da obra, conforme na figura 21.

Figura 22: Tema A do Concertino.

Allegretto (♩ = 90)



Fonte: Trecho extraído do Concertino.

Sugestões interpretativas 4, 5 e 6:

Sugestão 4:

Figura 23: Variação melódica do tema A.



Fonte: Manuscrito elaborado pelo autor.

Sugestão 5:

Figura 24: Variação melódica do tema A.



Fonte: Manuscrito elaborado pelo autor.

Sugestão 6:

Figura 25: Variação melódica do tema A.



Fonte: Manuscrito elaborado pelo autor

Como podemos observar, os exercícios propostos pelo autor se caracterizam por diversas variações de divisões rítmicas oriundas da música brasileira popular. Nesse sentido, podemos verificar que geralmente as levadas do choro são evidenciadas na prática e aplicação nos elementos estilísticos na execução do instrumentista. Portanto, para esse tipo de estudo extensivo das divisões rítmicas, pode-se desenvolver com mais naturalidade a concepção do ritmo, podendo ser utilizadas na musicalidade da linguagem do choro.

As divisões rítmicas fragmentadas são mais comuns no choro tradicional, além do que essas divisões são propostas para o aperfeiçoamento da linguagem e interpretação. Dessa

maneira, diante de todas as possibilidades, o músico usará o critério mais familiarizado com o choro sobre a sequência de notas que mais se adequa a sua desenvoltura.

5.4.2 Ornamento

Outra característica importante pertencente aos elementos estilísticos são os ornamentos que aparecem com frequência nas melodias do choro. Dentre eles, alguns utilizados pelos instrumentistas são: floreios, bordaduras, frulatos, apojaturas, mordentes, glissando, mudança de acentuação métrica, mudança de ritmo, antecipação e retardamento de células melódicas. Como destacado anteriormente, focaremos em dois contemplados na obra pelo compositor e mais um ornamento muito utilizado para abrilhantar a melodia.

5.4.2.1 *Mordente*

Segundo Sadie (1994), o mordente é caracterizado por uma pequena linha curva, que envolve a nota principal e uma nota secundária, a um semitom ou um tom de distância. No total, utiliza 3 notas e pode ser superior ou interior, também conhecido como mordente invertido. Sá (1999) traz em sua dissertação uma abordagem, evidenciando a importância desse elemento fundamental para a interpretação do choro. Nesse sentido considera que:

[...] Os ornamentos são parte essencial do conteúdo improvisatório do choro. Isto quer dizer que a utilização de mordentes, glissandos, apojaturas, grupetos, entre outros, se dá de forma imprevisível. E mais do que isto, estes ornamentos muitas vezes apresentam também um caráter diferente daquele observado na música erudita, pois fogem da precisão que a escrita musical pretende lhes conferir. (SÁ, 1999, p. 69).

Figura 26: Melodia do tema C.

The musical score for the melody of theme C consists of four staves of music. The first staff (measures 87-95) begins with a 5/4 time signature and a common time signature. The second staff (measures 96-104) includes a 'rit.' marking and a '4' time signature. The third staff (measures 105-109) features a 'f' dynamic marking. The fourth staff (measures 110) continues the melody. Red boxes highlight specific melodic phrases in measures 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, and 110.

Fonte: Filho (2021, p.2)

Na figura 26, trouxemos o recorte do tema C (trio) da obra, no qual podemos observar que, nos compassos realçados em vermelho, o compositor enfatiza a sonoridade do mordente nos tempos fortes de cada compasso. Portanto, verificamos a intenção do compositor em escrever propositalmente dessa maneira, enfatizando a importância da utilização de ornamentos na execução do choro. Freitas (2017), com seu estudo sobre Zé da Velha, analisou que o mordente superior é muito comum em sua performance. O mordente foi encontrado em todas as transcrições, sendo um dos ornamentos mais efetivos dentro de suas escolhas interpretativas, desenvolvendo, de tal modo, sua personalidade no choro.

Para o exercício e prática desse elemento, elencamos um estudo do livro de Maxime-Alphonse para contribuir com o desenvolvimento da obra. Como apresentado na figura 23:

Figura 27: Livro - Deux cents Études Nouvelles, 40 Etudes moyenne force, exercício n° 23.

Allegretto $\text{♩} = 100 \text{ à } 108$

23

f

pp

mf Decrescendo

p Crescendo *f*

Fonte: Maxime-Alphonse (1924, p. 14)

Podemos observar que, apesar das tercinas de semicolcheias estarem no tempo fraco ou contratempo do estudo, o exercício permanece sendo eficaz por tratar as diferentes digitações com passagens rápidas e cromáticas, favorecendo a agilidade dos dedilhados. Outra observação está no andamento do estudo que é um pouco mais rápido que o Concertino para trompa, podendo o trompista praticar em um andamento menor de preferência próximo ao do choro (Allegretto, semínima em 90bpm). Outro fator a considerar está na tessitura médio-aguda do exercício, que contribui para o aperfeiçoamento da obra.

Diante do que foi visto, certamente o uso de ornamento, com ênfase no mordente, evidencia o elemento estilístico do choro. Além do mais, o Concertino em si apresenta uma diversidade de aspectos que compõem os ornamentos, logo, o trompista poderá escolher, de maneira autônoma, qual/quais aspecto/os estão mais adequados para favorecer a sua interpretação.

5.4.2.2 *Glissando*

O glissando é comumente aplicado ao trombone, pois, naturalmente está associado ao efeito, a partir do movimento ascendente ou descendente da vara. Nesse contexto, traz em suas características um aspecto melódico contendo um momento suave entre duas notas interligadas, assim compreende a percepção de todos os harmônicos demonstrados no intervalo. O glissando é frequentemente atribuído em composições do repertório de música popular, sobretudo no choro.

Além do trombone, podemos destacar a participação do ornamento em muitas composições e interpretações executadas pela trompa. É comum observarmos o glissando executado pela trompa em diversas trilhas sonoras do universo do cinema, musicais, concertos e festivais de música popular, entre outras ocasiões. Geralmente esse aspecto é utilizado dentro do intervalo de oitavas. Segundo Soares (2017, p. 80): “[...] é usual para trompistas que a execução de glissandos seja realizada em uma única posição, de forma a enfatizar o efeito em si ao passar por todas as notas da série harmônica com bastante som”.

Assim, como foi observado na análise do Concertino Dayanderson no Choro, podemos destacar três pontos, nos quais o compositor acionou o glissando em três momentos distintos do choro. A seguir serão abordadas as características de cada efeito e proposta de indicação na performance.

Figura 28: Trecho do tema A, ornamento glissando.



Fonte: Filho (2021, p.1)

Na figura 28, o compositor traz o elemento do glissando na primeira parte da melodia principal (Tema A) escrita no compasso 29. Em geral, o compositor inseriu o glissando no final da frase - com isso percebemos que, de modo direto, utiliza para encerrar a melodia e em seguida um novo tema ou variação da melodia surge. Verificamos também que o intervalo do glissando é de oitava justa, começando da nota Sol 3 ao Sol 4, ultrapassando ligeiramente por

7 harmônicos estritamente ligados no determinado intervalo.

Outro ponto de destaque está na tessitura médio-aguda da trompa, que tem uma boa desenvoltura nessa região. Sugerimos que para se ter uma boa desenvoltura, o trompista inicie o glissando a partir do Sol 3 na trompa em Fá. Dessa maneira, deslizaremos por todos os harmônicos até alcançar o Sol 4, no qual usamos a trompa em Si bemol, com o objetivo de atingir um efeito mais intenso desse elemento.

Figura 29: Trecho do tema B, ornamento glissando.



Fonte: Filho (2021, p.1)

Na figura 29, seguiremos com a segunda melodia do choro. Esse momento é a parte mais compreensiva de toda a peça e menos complicada, que podemos chamar de parte B. O glissando aparece novamente com indicação de encerramento de frase, inicia-se da nota Fá# 3 e encerra com o Sol 4. Seguindo o mesmo princípio da figura anterior, sugerimos que o trompista utilize a posição número 2 do rotor da trompa em Fá, de tal maneira que irá manter-se pressionando o rotor e seguir deslizando pelos harmônicos até chegar na nota final do glissando, na qual rapidamente utilizamos a trompa em Si bemol para alcançar o propósito do ornamento com segurança.

Figura 30: Trecho do tema C, ornamento glissando.

Fonte: Filho (2021, p.2)

Na figura 30, podemos ver que o glissando mais uma vez apresenta o caráter de encerramento. Intensificando a ideia do compositor, esse elemento é muito importante para a trompa, sendo decisivo em suas intenções. Assim, o glissando está situado no momento oportuno ao encerrar a cadência, permanecendo como sugestão para que os trompistas utilizem esse modelo, demonstrando-se para os músicos da banda o final da cadência e indicando ao maestro a entrada para chegar ao final do choro.

De fato, é o glissando mais descomplicado de toda a obra - inicia-se a partir da nota Dó 4 ao Fá 4, formando o intervalo de quarta justa, proporcionando entre os glissandos apresentados a exigência de menos esforço para o trompista. Nesse caso, indicamos para os trompistas que utilizem os rotores 3, 2 e 1 (apertando rapidamente, desmanchando na ordem indicada), para conseguir o som do glissando, ressaltando que os intervalos são próximos e com isso teremos menos harmônicos, evidenciando a utilização dos rotores. Como se constata, é o procedimento mais indicado para esse intervalo, a partir da abordagem realizada nesta pesquisa.

Considerando os três exemplos apresentados, identificamos que o compositor diversificou os intervalos do ornamento glissando. Foi visto que na figura 24 temos um intervalo de oitava (Sol 3 – Sol 4), posteriormente, na figura 25, trouxe um intervalo de nona (Fá# 3 - Sol 4), e por último indicando o final do choro na figura 26, dispomos de um intervalo de quarta justa (Dó – Fá). É possível observar que ao executar esse elemento demonstra o caráter conclusivo de frase e uma nova melodia/variação do tema é exibido – aqui o compositor utilizou sua experiência de trombonista e participante de roda de choro. Atento às especificações da trompa, procurou um efeito com som mais vigoroso para anunciar tais elementos estilísticos e então a disseminação e enriquecimento interpretativo da peça Dayanderson no Choro.

Figura 31: Livro - The Art of French Horn Playing.



Fonte: Farkas (1956, p. 47)

Na figura 31, é sugerido um exercício do método Farkas, que auxilia os trompistas no desenvolvimento do glissando. Podemos observar que o autor evidencia a passagem dos harmônicos entre os intervalos propostos. Nessa direção, aconselhamos que para esse exercício o trompista inicie com andamento mais lento, buscando passar pelos harmônicos com uma boa sonoridade, sem fazer tensões exageradas nos lábios e utilizar o diafragma como assistente no fluxo do ar. Ao conseguir o controle desejado, sugerimos praticá-lo com o andamento mais próximo do choro, sempre utilizando a trompa em Fá para soar bem os harmônicos e, em seguida, na nota final, prevalecendo a trompa em Si bemol. Usando esse modelo, o trompista será beneficiado e alcançará uma sonoridade marcante na peça Dayanderson no Choro.

Diante do que foi abordado, fica evidente que os elementos estilísticos de uma forma geral têm papel fundamental na interpretação e performance do instrumentista. Seguindo esse mesmo raciocínio, Freitas (2017), em seu trabalho sobre a utilização de ornamentos do trombonista Zé da Velha, fala que:

[...] Zé da Velha faz e pensa seus solos e contracantos, percebemos que ele desenvolveu realmente uma linguagem no trombone para interpretar seus choros. Nas melodias é clara a utilização de aspectos característicos do ‘molho’ no choro como mudança de métrica melódica, uso de ornamentos como glissandi, appoggiatura e mordenti. (FREITAS, 2017, p. 10).

Contribuindo para o aperfeiçoamento do ornamento glissando presente na obra pode ser utilizado no preparo desses elementos um exercício do método de Farkas, que auxilia no preparo dos diferentes intervalos apresentados. Recomenda-se que o trompista pratique de

forma consciente para monitorar a regularidade do glissando, passando por todos os harmônicos, utilizando a precisão do ar necessário para facilitar no momento da execução dessa técnica.

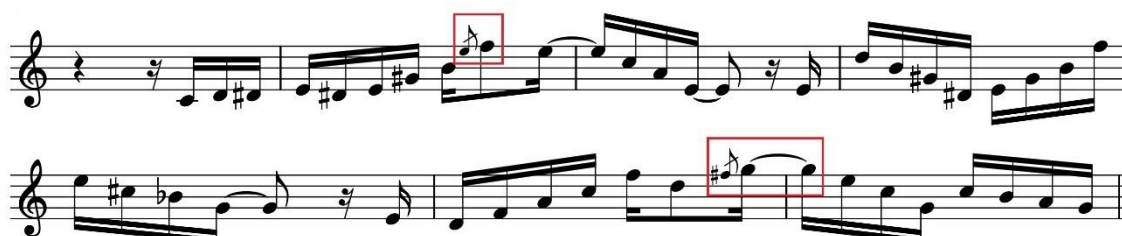
5.4.2.3 Apojatura

Por último, a apojatura - ornamento muito utilizado na interpretação do choro - tem como objetivo embelezar a melodia. A apojatura é executada, por muitas vezes, de forma aural (raramente escrita como guia na própria partitura), frequentemente utilizada entre os instrumentos de sopros e cordas, sendo, assim, um elemento estilístico significativo no processo de execução na performance do choro. Seguindo nessa direção, Sève diz que:

Os chorões, sejam solistas ou acompanhadores [...], em suas ornamentações, improvisos e variações, costumam recorrer a arpejos, inflexões - como notas de passagens, bordaduras, escapadas, apojaturas [...], além de mordentes, grupetos, glissandos e outros efeitos. Assim como as articulações e acentuações, dificilmente aparecem grafados em partituras do gênero (SÈVE, 2016, p. 1310).

Côrtes e Silva (2005) relacionam elementos interpretativos da prática musical de Jacob do Bandolim; dentre eles se encontra apojatura. Em sua investigação nas análises de gravações de dois respeitáveis compositores do gênero choro: Ernesto Nazareth e Pixinguinha, identificou que este ornamento é geralmente caracterizado por intervalo de 2ª menor. No bandolim esse efeito é bastante característico. Podemos associar esta situação da apojatura no bandolim com a apojatura na trompa, conforme observado na figura 28:

Figura 32: Início do tema B.



Fonte: Manuscrito elaborado pelo autor.

Usualmente, os ornamentos no choro não são estritamente escritos, ocasionando ao instrumentista a possibilidade de desenvolver a sua livre interpretação. Como visto na figura

32, fizemos um recorte da melodia do tema B e inserimos dois momentos que proporcionam a prática desse elemento com mais segurança, tanto no segundo, quanto no sexto compasso (realçado em vermelho). Sugerimos que o ornamento da apojatura inicie com o semitom descendente que antecede a nota real, o que acontece nas duas situações. Desse modo, percebemos que o intervalo de 2ª menor é designado para abrilhantar o trecho da peça. A seguir atribuiremos um exercício que possibilita a prática da apojatura:

Figura 33: Livro - Deux cents Études Nouvelles, 40 Etudes moyenne force, exercício n° 11

The image shows a musical score for exercise 11, titled "Moderato" with a tempo marking of quarter note = 76. The score consists of seven staves of music in 2/4 time, featuring various dynamics (f, p, mf) and trills (tr). The music is written in a key with one flat (B-flat) and includes a variety of rhythmic patterns and articulations.

Fonte: Maxime-Alphonse (1924, p. 11)

Praticar o exercício, apresentado acima, proporciona ao desenvolvimento com mais naturalidade na passagem dos intervalos de 2ª maior e menor. A princípio, o exercício não está exclusivamente indicando o movimento grafado da apojatura, no entanto, ao praticar em um andamento mais rápido, além de dificultar a execução do estudo, proporciona a mudança rápida nos intervalos que auxiliam na preparação da obra. Nesse contexto, através da natureza desse exercício, é provável que o trompista execute a apojatura com segurança, contribuindo na construção da performance.

Considerando a análise realizada, entendo que o Concertino Dayanderson no Choro para trompa e banda foi preparada para trompistas do nível intermediário/avançado. Sabendo disso,

os exercícios foram selecionados para o preparo da obra, constituindo um leque de estudos preparatórios que o autor realiza cotidianamente. Tais práticas se mostraram eficazes, uma vez que, para o desenvolvimento do Concertino, são necessários estudos desafiadores ao trompista executante em diferentes particularidades técnicas.

Por fim, recomendamos para as questões relacionadas à preparação técnico-interpretativa, a utilização de metrônomo e afinador para o trompista, podendo proporcionar ao trompista crescimento gradativo da obra até alcançar o andamento sugerido pelo compositor – o que aprimora a afinação para que, quando estiver no momento de ensaios com a banda de música, possa interagir com os demais instrumentistas musicalmente. Desse modo, contribui com a finalidade evolutiva de dinâmica, estilo, articulações, entre outros, que vão auxiliar no coletivo, buscando atingir a excelência na interpretação.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesquisas relacionadas à performance musical têm tido um constante crescimento notório no Brasil, proporcionando um maior enriquecimento no âmbito acadêmico científico. Contudo, com tantos trabalhos científicos e pesquisas relacionadas à música brasileira popular, foi observado que a trompa é raramente mencionada na literatura do choro, sendo mais característicos estudos relacionados a outros instrumentos de sopro, como trombone, trompete, saxofone, flauta e clarinete. Portanto, podemos considerar que esta pesquisa contribui para o estímulo à interpretação desse tipo de repertório na trompa. Além disso, divulga mais uma obra brasileira para trompa e banda.

Podemos afirmar que não há nenhum estudo sobre peça para trompa e banda idealizada por compositores da região do Seridó do Rio Grande do Norte. Nesse sentido, esta pesquisa se torna pioneira e pode estimular o aumento da literatura para trompa desta região, contribuindo para a disseminação do repertório da música brasileira popular do século XXI. Para o universo acadêmico e para aqueles que desejam estudar aspectos técnico-interpretativos da performance do choro, este material pode servir como um guia de acesso à música popular.

Compreendendo que a relação da trompa é mais próxima à música de concerto, são apresentados importantes direcionamentos para a inserção da trompa no gênero choro. Dessa maneira, fica evidente a importância de considerar que, para o trompista, faz-se necessário ter versatilidade em adaptar as técnicas fundamentais da trompa, para executar estilisticamente o repertório da música brasileira popular.

No Concertino Dayanderson no Choro, observamos que o compositor Luiz Carlos explorou o instrumento numa perspectiva virtuosística. Identificou-se dificuldades técnicas pelo fato de serem abordados bastantes saltos com notas rápidas, divisões rítmicas complexas fazendo com que o trompista necessite ter agilidade no dedilhado e velocidade na execução das articulações. Com isso, encontramos dificuldade na tessitura médio-aguda, cuja precisão nas notas mais agudas tende a ser mais difícil e complexa, fazendo com que o trompista alterne para digitações menos convencionais. Contudo, foram apresentados exercícios que colaboraram para a superação das dificuldades exigidas, a fim de suprir as dificuldades técnicas da trompa, como também exercícios que colaboram estilisticamente para o gênero choro. Diante disso, para superar as dificuldades, encontramos métodos de professores como Sève, Farkas, Will Sanders e Adalto Soares, que permitem a simplificação e o aperfeiçoamento na maneira de executar a obra.

A partir da realização desta pesquisa, concluímos que para a preparação de Dayanderson no Choro, é fundamental praticar os seguintes elementos:

- **Sonoridade** - um aspecto que se destaca durante toda a obra e é representativo para o choro. O trompista deve buscar um equilíbrio do timbre nos diferentes registros, evitando mudanças bruscas que descaracterizam a sonoridade almejada.
- **Articulação** – é necessário desenvolver uma coordenação motora fina entre língua, lábios, dedos e coluna de ar. Esse Concertino exige do trompista domínio do staccato simples, duplo e triplo. Uma alternativa que o trompista tem é exercitar com métodos que trabalhem o desempenho da articulação a partir da pronúncia, envolvendo série harmônica, intervalos e velocidade do staccato.
- **Flexibilidade** - um aspecto que se mostra efetivo para o aprendizado e interpretação segura da performance. Um dos principais obstáculos observados na obra foi referente aos saltos de intervalos que ultrapassam uma oitava, como intervalos de 13^a. As características que dificultam a execução do Concertino são encontradas no tema principal e são frequentemente utilizadas no decorrer da peça. Práticas que abordam os intervalos dos registros grave, médio e agudo, a expansão de oitavas, exercícios com o frulato e as articulações ligadas e separadas podem contribuir para o desenvolvimento adequado da flexibilidade e auxilia a tocar a obra com mais facilidade e precisão.
- **Elementos estilísticos** - influenciaram diretamente para a execução e estilo da obra, destacando as divisões rítmicas e ornamentos que refletem na segurança do intérprete e com isso um aprimoramento da performance. Alguns trechos do Concertino evidenciam as divisões rítmicas e exigem do intérprete uma ágil desenvoltura, tanto no dedilhado quanto na coordenação motora da articulação e do ar, para então tocar estilisticamente todas as notas com clareza. São sugeridos estudos com variações de divisões rítmicas características do choro viabilizando a utilização de maneira sucinta no fraseado melódico do Concertino. Esse processo pode resultar no desenvolvimento com mais naturalidade da concepção do ritmo podendo ser utilizado para desenvolver também a interpretação estilística do choro. Certamente os ornamentos são características importantes pertencentes aos elementos estilísticos e aparecem com frequência nas

melodias do choro. Nesse sentido, escrito e destacado na obra pelo compositor, o “Mordente”, “Glissando” e a “Apojatura” são utilizados. O intérprete deve usufruir dos diversos recursos estratégicos para enfatizar esses elementos na interpretação.

Por fim, a partir desta pesquisa, espero despertar novos intérpretes trompistas a estudarem elementos da música brasileira popular, sobretudo no choro, de forma a colaborar no aumento de trabalhos relacionados não só à trompa, mas em outros instrumentos tanto da linha de metais quanto de madeiras, como também incentivar no aumento de obras para trompa no contexto específico para o repertório de banda, contemplando compositores não só da região do Seridó, mas de outras localidades.

REFERÊNCIAS

- ALPERT, Michael Kenneth. **A trompa natural para o trompista moderno**. São Paulo, 2010. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.
- ALPHONSE, Maxime. **Deux cents études nouvelles mélodiques et progressives: en six cahiers: formant un ensemble complet allant de la petite difficulté à la virtuosité. 40 Etudes moyenne force**. Caderno no. 3, Leduc, 1924.
- AUGUSTO, Antônio José. **O repertório brasileiro para trompa: elementos para uma compreensão da expressão brasileira da trompa**. Orientador: Antônio Jardim. 1999. 137f. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1999.
- BARRETO. Almir Cortes. **Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira**. Orientador: Esdras Rodrigues Silva. 2012. 285f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012. DOI: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2012.856383> Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/856383>. Acesso em: 5 jul. 2022.
- BELTRAMI, Waleska Scarme. **O repertório brasileiro para trompa e piano no curso de graduação: discussão e aplicabilidade**. Orientadora: Lúcia Barrenechea. Rio de Janeiro, 2011. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/teses/waleska-beltrami>. Acesso em: 5 jul. 2022.
- BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. *In: Anais do SIMPOM*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 2012. p. 121-168.
- BORGES, Luís Fabiano Farias. **Trajetória estilística do choro: O idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello**. Orientador: Luis Fabiano Farias Borges. 2008. 177f. Dissertação (Mestrado em Música em Contexto). Universidade de Brasília. Brasília, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/4070>. Acesso em: 5 jul. 2022.
- CORTÊS, Almir; SILVA, Esdras Rodrigues. Jacob Do Bandolim: um estilo interpretativo no Choro. *In: Anais do XV Congresso da ANPPOM*. Rio de Janeiro, p. 463-469, 2005.
- CORTÊS, Almir. O uso do “formato chorus” para fins de improvisação na prática atual do Choro. *In: Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Rio de Janeiro, vol. 1, p. 1390-1399, 2012.
- CUNHA, André Rodrigues de Lima da. **A trompa e a música brasileira popular na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte**. Orientador: Radegundes Aranha Tavares Feitosa. 2018. 97f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/27031>. Acesso em: 5 jul. 2022.

FARKAS, Philip. **The art of horn playing**. Evanston, IL: Summy-Birchard, 1956.

FEITOSA, Radegundis Aranha Tavares. **Música brasileira popular no ensino de trompa: perspectivas e possibilidades formativas**. Orientador: Luis Ricardo Silva Queiroz. 2016. 167f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8667>. Acesso em: 5 jul. 2022.

FILHO, Luis Carlos de Lima. **Processo de composição do Concertino para trompa e banda**. [Entrevista concedida a Dayanderson Tayronne Neres Dantas]. Vídeo Conferência, 17.11.2021.

FLOREZ, Orlando Afanador. **Prática diária: exercícios técnicos para o aprendizado da trompa**. Bahia, 2016. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia. Bahia, 2016. Acesso em: 5 jul. 2022.

FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. **O estilo de Zé da Velha no CD Só gafeira! [manuscrito]: práticas de performance do trombone no choro**. Orientador: Fausto Borem de Oliveira. 2017. 178f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/AAGS-AUWFE7>. Acesso em: 5 jul. 2022.

GOMES, Wagno Macedo. **Chorando baixinho de Abel Ferreira: aspectos interpretativos do clarinetista compositor e do clarinetista Paulo Sérgio Santos**. Orientadores: Fausto Borem de Oliveira; Maurício Alves Loureiro. 2007. 81f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/GMMA-7YHNVN/1/artigo_wagno.pdf. Acesso em: 5 jul. 2022.

HERR, Martha; KIEFER, Luciana. Performance Musical na pós-modernidade. *In*: SEKEFF, Maria de L. e ZAMPRONHA, Edson (Orgs.). **Arte e Cultura V - Estudos Interdisciplinares**. São Paulo: Annablume, p. 89-96, 2009.

LARUE, Jan. **Guidelines for Style Analysis**. Warren: Harmonie Park Press, 1992.

LENHARI, Januário Luiz; RONQUI, Paulo Adriano. O trompete no choro: estratégias para resolução de problemas técnico-musicais relacionados à performance do gênero no trompete, 09/2017. **Anais do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)**, Vol. 1, p.1-8, Campinas, SP, Brasil, 2017.

MENDONÇA, Ocelo. **O violoncelo entre o choro e a improvisação: novos desafios interpretativos na prática do instrumentista de formação tradicional**. Orientador: Nailson Simões. 2006. 171f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11858?show=full>. Acesso em: 5 jul. 2022.

MOTA JR., Pedro Francisco. **Dois estudos de caso do trompete no choro: flamengo de Bonfiglio de Oliveira e peguei a reta de Porfírio Costa**. Orientador: Fausto Borem de Oliveira. 2011. 92f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-8T7NNX>. Acesso em: 5 jul. 2022.

OLIVEIRA FILHO, José de. **Caminhos para controle da ansiedade na performance musical de trompistas**: estudos de casos múltiplos entre Brasil e Portugal. Orientadora: Daniela da Costa Coimbra. 2016. 198f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola Superior de Música, Arte e Espetáculo: Instituição Politécnico do Porto, 2016. Disponível em: <https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/8936?locale=en>. Acesso em: 5 jul. 2022.

OLIVEIRA, Luísa Camargo Mitre de; KORMAN, Clifford Hill. Elementos interpretativos de Laércio de Freitas no disco “Laércio de Freitas homenageia Jacob do Bandolim”. Congresso de Música – **Anais do 2º nas nuvens...** Congresso de Música Belo Horizonte/MG, 2016. Disponível em: <https://musicanasnuvens.weebly.com/2ordm-nas-nuvens-2016.html>. Acesso em: 10 jun. 2022.

PESSOA, Felipe Ferreira de Paula. Os conjuntos regionais e o som do choro: a caracterização da *performance* no acompanhamento do choro. **Artcultura**, [S. l.], v. 21, n. 38, p. 163–179, 2019. DOI: 10.14393/artc-v21-n38-2019-50169. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/50169>. Acesso em: 10 jun. 2022.

REYNOLDS, Verne. **The Horn Handbook**. Portland, Oregon, USA: Amadeus Press, 1997.

RIBEIRO, Dário Manuel Marques. **Exercícios de técnica de base para a iniciação ao estudo da trompa**. 2016. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro.

RINK, John. “Analysisand (or?) Performance.” *In: Musical Performance: a Guide to Understanding*. Ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p.35-58.

RUSSELL, George. **Lidian Cromatic Concept of Tonal Organization** – Concept Publish Company, 40 Shepard Street; Cambridge, MA 02138, 2001.

SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. **Receita de choro ao molho de bandolim**: uma reflexão acerca do choro e sua forma de criação. Orientador: Eduardo Henrique Passos Pereira. 1999. 220f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: https://minerva.ufrj.br/F/?func=direct&doc_number=000494415&local_base=UFR01#.Y9mPLK3MLIU. Acesso em: 5 jul. 2022.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Edição Concisa. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1994.

SANDERS, Will. **Exercícios Técnicos**. Karlsruhe: Editora da Universidade, 2015.

SANTOS, Larissa Camargo; BARRENECHEA, Sérgio Azra. A Flauta Doce no Choro: Aspectos Interpretativos. *In: Anais do XVI Congresso da ANPPOM*. Brasília: Editora da UNB, 2006.

SÈVE, Mário. **Vocabulário do Choro**. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1999.

SÈVE, Mario. Choro e fraseado - notação, regras e interpretação. *In: IV Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música. Anais do IV SIMPOM*. Rio de Janeiro, 2016.

SILVA, Aline Fuziel da. **Pedagogia da trompa**: um estudo sobre o método Kopprasch utilizado na formação do trompista. Orientador: Assen Anguelov. 2018. 36f. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Estadual do Amazonas. Manaus, 2018. Disponível em:

<http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/bitstream/riuea/1332/1/Os%20estudos%20de%20Kopprasch%20para%20trompa%20e%20a%20import%C3%A2ncia%20deles%20na%20forma%C3%A7%C3%A3o%20do%20trompista.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2022.

SILVA, Robson Gomes da. **Obras para trompa compostas por Marcílio Onofre e Orlando Alves**: características técnico-interpretativas e direcionamentos pedagógicos. Orientador: Radegundis Aranha Tavares Feitosa. 2018. 145f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/27177>. Acesso em: 5 jul. 2022.

SOARES, Adalto. **Estudos Funcionais para Trompa/Aquecimento e Estabilidade**. Natal, 2020a.

SOARES, Lucca Zamboninita. **Balada para trompa em fá e piano de Almeida Prado**: edição crítica e preparação técnica. Orientadores: Carlos Fernando Fiorini, Paulo Adriano Ronqui. 2017. 195f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2017. DOI: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2018.1014625>. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/1014625>. Acesso em: 5 jul. 2022.

SOUZA, Grazielle Mariana Louzada. A Prática do Choro: tecendo considerações sobre performance, interpretação e improvisação. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 13, n. 1, 2013. DOI: 10.5216/mh.v13i1.25810. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/25810>. Acesso em: 5 set. 2022.

TABORDA, Marcia Ermelindo. **Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música popular**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

VALENTE, Paula Veneziano. **Transformações do choro no século XXI**: estruturas, performances e improvisação. Orientador: Costa, Rogério Luiz Moraes. 2014. 343f. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05112014-093131/pt-br.php>. Acesso em: 5 jul. 2022.

WEKRE, Froyds Ree. **Thoughts on playing the Horn well**. Rock Hill, SC, USA: Thompson Edition Inc., 1994.

APÊNDICE A



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE ESCOLA DE MÚSICA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Entrevista semiestruturada realizada com o compositor da obra estudada

Nome completo:

Data de nascimento:

1. Como surgiu seu interesse pela música?
2. Como surgiu seu interesse pela composição?
3. Como você se inspira para compor?
4. Como surgiu a ideia de fazer uma composição para trompa e banda?
5. Quais foram as ferramentas que você utilizou para compor o Concertino?
6. Qual foi o fator que levou a escolha do gênero choro para a composição?
7. Como foi o processo de composição e as escolhas melódicas considerando que a forma escrita para o instrumento contempla uma perspectiva virtuosística?

APÊNDICE B**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA****Carta de Agradecimento**

Prezado compositor:

Agradeço por todo o seu apoio, dedicação e disponibilidade em participar da minha pesquisa de mestrado, intitulada “A construção da performance do Concertino Dayanderson no choro para trompa e banda”. Indubitavelmente sua colaboração foi de grande importância e também fundamental para o feito desse trabalho. Portanto, mantenho-me no comprometimento com as honestidades e transparências das informações que foram prestadas e pela confiança depositada na elaboração dessa pesquisa.

APÊNDICE C



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Termo de Consentimento

Como professor da Universidade Federal _____, disponho-me voluntariamente a participar da pesquisa desenvolvida pela mestrandia Maria Suellen Magalhães do programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que objetiva verificar os materiais e as práticas desenvolvidas em cursos de bacharelado em trompa de instituições federais do Brasil. Assim, autorizo a coleta de dados a partir de entrevistas realizadas durante o ano de 2020/2021. O meu nome poderá ser mencionado em citações obtidas a partir das entrevistas, desde que seja considerado o preceito fundamental da ética na pesquisa, o que implica o fato de que não haverá qualquer juízo de valor sobre as minhas falas, depoimentos e análises.

Natal, ____ de _____ de _____.

Prof. _____

ANEXOS

Partitura da obra estudada na pesquisa:

Dayanderson no Choro.

Score

Dayanderson no choro

Concertino para trompa F & banda

Luiz Carlos Lima

Moderato = 60

Piccolo

Flute 1&2

Oboe 1&2

Clarinet in Bb 1,2&3

Bass Clarinet

Soprano Sax

Alto Sax 1&2

Tenor Sax 1&2

Baritone Sax

Bassoon

Horn solista

Horn in F 1&2

Horn in F 3&4

Trumpet in Bb 1&2

Trumpet in Bb 3&4

Tenor Trombone 1,2&3

Bass Trombone

Euphonium

Tuba

Drum Set

Dayanderson no choro

Picc.

Fl. 1&2

Ob. 1&2

B♭ Cl. 1,2&3

B. Cl.

S. Sax.

A. Sax. 1&2

T. Sax. 1&2

B. Sax.

Bu.

Horn Solista

Hn. 1&2

Hn. 3&4

B. Tpr. 1&2

B. Tpr. 3&4

T. Tbn. 1,2&3

B. Tbn.

Euph.

Tuba

D. S.

RITMO DE CHORO

RITMO DE CHORO

p

f

mp

mf

Dayanderson no choro

4

Musical score for "Dayanderson no choro". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for woodwinds, brass, and percussion. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1&2, Ob. 1&2, B♭ Cl. 1,2&3, B. Cl., S. Sax., A. Sax. 1&2, T. Sax. 1&2, B. Sax., Bsn., Horn Solista, Hn. 1&2, Hn. 3&4, B♭ Tpt. 1&2, B♭ Tpt. 3&4, T. Tbn. 1,2&3, B. Tbn., Euph., Tuba, and D. S. (Drum Set). The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, and *p*. The percussion part includes a section labeled "RITMÓDECHORO" for the drum set. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Dayanderson no choro

Picc. *f* *mp* *f* *Poco Rit. Solo* *sf* *o tempo*

Fl. 1&2 *f* *mp* *f* *o tempo*

Ob. 1&2 *f* *mp* *f* *o tempo*

B. Cl. 1, 2&3 *f* *mp* *f* *o tempo*

B. Cl. *f* *o tempo*

S. Sax. *f* *o tempo*

A. Sax. 1&2 *f* *o tempo*

T. Sax. 1&2 *f* *o tempo*

B. Sax. *f* *o tempo*

Bsn. *f* *o tempo*

Horn Solista *f* *o tempo*

Hn. 1&2 *f* *mp* *sf* *o tempo*

Hn. 3&4 *f* *mp* *sf* *o tempo*

B. Trp. 1&2 *f* *o tempo*

B. Trp. 3&4 *f* *o tempo*

T. Tbn. 1, 2&3 *f* *o tempo*

B. Tbn. *f* *o tempo*

Euph. *f* *o tempo*

Tuba *f* *o tempo*

D. S. *f* *RITMO DE CHORO* *sf* *o tempo*

Dayanderson no choro

6

The musical score for "Dayanderson no choro" on page 6 features a variety of instruments and vocal parts. The woodwind section includes Piccolo, Flutes 1&2, Oboes 1&2, Clarinets 1, 2, & 3, Bass Clarinet, Saxophones (Soprano, Alto, Tenor, Baritone, Bass), Horn Soloist, Horns 1&2, Horns 3&4, Trumpets 1&2, Trumpets 3&4, Trombones 1, 2, & 3, Trombone, Euphonium, and Tuba. The percussion part is labeled "D. S." and includes the instruction "RITMO DE CHORO". The score contains dynamic markings such as *f*, *p*, and *mp*. The lyrics "To Ceito" are repeated throughout the score, and "Só na primeira vez" appears at the end of several parts.

Dayanderson no choro

Picc.
Fl. 1&2
Ob. 1&2
B♭ Cl. 1, 2&3
B. Cl.
S. Sax.
A. Sax. 1&2
T. Sax. 1&2
B. Sax.
Bsu.
Hom. Solista
Hn. 1&2
Hn. 3&4
B. Tpt. 1&2
B. Tpt. 3&4
T. Tbn. 1, 2&3
B. Tbn.
Euph.
Tuba
D. S.
SEMOCORO

Dayanderson no choro

8

Picc. *D.S. al Coda*

Fl. 1&2

Ob. 1&2

B♭ Cl. 1, 2 & 3

B. Cl.

S. Sax.

A. Sax. 1&2

T. Sax. 1&2

B. Sax.

Bsn.

Horn Solista

Hn. 1&2

Hn. 3&4

B. Tpt. 1&2

B. Tpt. 3&4

T. Tbn. 1, 2 & 3

B. Tbn.

Euph.

Tuba

D. S.

Tacet primeira vez

ppp

f

Dayanderson no choro

musical score for Dayanderson no choro, page 9. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1&2, Oboes 1&2, Clarinets 1, 2, & 3, Bass Clarinet, Saxophones (Soprano, Alto, Tenor, Baritone), Horn Soloist, Horns 1&2, Horns 3&4, Trumpets 1&2, Trumpets 3&4, Trombones 1, 2, & 3, Bass Trombone, Euphonium, Tuba, and Double Bass. The score features dynamic markings such as *f*, *mf*, and *rit.*, and tempo markings such as *a tempo*. A section labeled "RITMO DE CHORO" is indicated for the Double Bass part.

Dayanderson no choro

10

Picc.
Fl. 1 & 2
Ob. 1 & 2
B♭ Cl. 1, 2 & 3
B. Cl.
S. Sax.
A. Sax. 1 & 2
T. Sax. 1 & 2
B. Sax.
Bsn.
Hom. Solista
Hn. 1 & 2
Hn. 3 & 4
B♭ Tpt. 1 & 2
B♭ Tpt. 3 & 4
T. Trbn. 1, 2 & 3
B. Trbn.
Euph.
Tuba
D. S.
RITMO DE CHORO

Dayanderson no choro

116

Picc.

Fl. 1&2

Ob. 1&2

B♭ Cl. 1,2&3

B. Cl.

S. Sax.

A. Sax. 1&2

T. Sax. 1&2

B. Sax.

Bsn.

Horn Solista

Hn. 1&2

Hn. 3&4

B♭ Tpt. 1&2

B♭ Tpt. 3&4

T. Tbn. 1,2&3

B. Tbn.

Euph.

Tuba

D. S.

Con forza Rubato

Fine

f

ff

Hom Solista

Dayanderson no choro

Luiz Carlos Lima

Concertino para trompa F & banda

Moderato =60

11 *f*

19 *f*

25 *f*

30 *f*

34 *f*

38 *f*

50 *f* *a tempo*

Dayanderson no choro

2

Pouco Rubato *To Coda*

55 *f*

59 *f*

64 4

73 *f* 6

83 *D.S. al Coda* 2 5

94 *rit.* *sfz*

99 *a tempo* 4

108 *f* 6 6

114 *f* 6 6 6 *Cadenza Rubato* *Fine*