

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MAURO STAHL JUNIOR

**A DINÂMICA EM QUATRO OBRAS DE MATHEUS BITONDI
PARA TROMPETE SOLISTA:
UMA ABORDAGEM TÉCNICO-PEDAGÓGICA**

Goiânia
2019



**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:


Nome completo do autor: Mauro Stahl Junior

Título do trabalho: "A dinâmica em quatro obras de Matheus Bitondi para trompete solista: Uma abordagem técnico-pedagógica"

3. Informações de acesso ao documento:


Concorda com a liberação total do documento **SIM** **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



 Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



 Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 20 / 12 / 2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

MAURO STAHL JUNIOR

**A DINÂMICA EM QUATRO OBRAS DE MATHEUS BITONDI
PARA TROMPETE SOLISTA:
UMA ABORDAGEM TÉCNICO-PEDAGÓGICA**

Trabalho apresentado ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito para a obtenção do título de MESTRE EM MÚSICA.

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade

Linha de Pesquisa: Música, Criação e Expressão.

Orientador: Professor Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso

Goiânia
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor. através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Stahl Junior, Mauro

A dinâmica em quatro obras de Matheus Bitondi para trompete solista [manuscrito] : Uma abordagem técnico-pedagógica / Mauro Stahl Junior. - 2019.

45 f.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2019.

Bibliografia. Anexos.

Inclui abreviaturas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Dinâmica no trompete. 2. Matheus Bitondi. 3. música brasileira para trompete solista. 4. Música contemporânea brasileira. I. Souza Cardoso, Antonio Marcos, orient. II. Título.

CDU 78



Serviço Público Federal
 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
 UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
 ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Mauro Stahl Junior para a obtenção do título de Mestre em Música.


Aos dois dias do mês de agosto de dois mil e dezanove, às dezanove horas na sala 216 da EMAC UFG, Campus Samambaia, reuniu-se a banca examinadora da prova em epigrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pelo Diretor da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Antonio Marcos Souza Cardoso (orientador e presidente da mesa), Sonia Marta Rodrigues Raymundo (EMAC/UFG) e Prof. Dr. Paulo Adriano Ronqui (membro convidado do Programa de Pós-Graduação, via videoconferência, UNICAMP) para julgar o trabalho final do candidato Mauro Stahl Junior, intitulado **"A DINÂMICA EM QUATRO OBRAS DE MATHEUS BITONDI PARA TROMPETE SOLISTA: UMA ABORDAGEM TÉCNICO-PEDAGÓGICA"**. O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos e anunciando a realização e aprovação do recital de defesa no dia dois de agosto de dois mil e dezanove às quatorze horas, no teatro do ITEGO em Artes Basileu França Goiânia/GO. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:


Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso APROVADO


Prof. Dra. Sonia Marta Rodrigues Raymundo aprovado

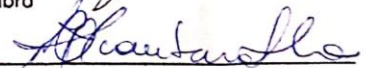
Prof. Dr. Paulo Adriano Ronqui Aprovado

Mauro Stahl Junior faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pela Coordenadora do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* – Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora. Goiânia, 02 de agosto de 2019.


 Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso
 Presidente


 Prof. Dr. Sonia Marta Rodrigues Raymundo
 Membro


 Prof. Dr. Paulo Adriano Ronqui
 Membro


 Profa. Dra. Tereza Raquel de Melo Âncantara Silva
 Coordenadora de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Música – EMAC/UFG

*“Se não puder voar, corra.
Se não puder correr, ande.
Se não puder andar, rasteje,
mas continue em frente
de qualquer jeito.”*

*“If you can't fly then run,
if you can't run then walk,
if you can't walk then crawl,
but whatever you do
you have to keep moving forward.”*

— Martin Luther King Jr.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por Seu infinito amor, Sua graça e misericórdia, que permitiu a realização de mais esse sonho.

À Glaucia, minha incrível esposa, companheira nas minhas ideias aparentemente malucas, que renunciou muitas coisas para estarmos juntos nesta jornada que é a vida.

À minha linda filha Maryanne, que, sempre meiga, foi paciente nas minhas ausências por causa das muitas horas de estudo e pesquisa.

A toda minha família, que além de incentivadores sempre me ajudaram em tudo que foi preciso, em especial, minha mãe, Ilza Braga Stahl, mulher guerreira que me ensinou sobre o caminho da gratidão e da persistência.

Ao meu professor e orientador, Dr. Antônio Marcos Souza Cardoso, o Professor Tônico, que, além da maestria em auxiliar nas questões acadêmicas, é um ser-humano incrível disposto a ajudar em todos os momentos.

A todos os professores que tive até hoje, minha profunda admiração pelo trabalho e dedicação desenvolvidos.

Aos meus professores de trompete, Dr. Antônio Marcos Cardoso, Dr. Fernando Dissenha, Marcelo Lopes, Adenilson Telles, Ms. Wagner Félix, Carlos Ferreira, Flávio Salvador e Noé Regis, que sempre foram pacientes e compartilharam todos os seus conhecimentos e me encorajaram na busca do sonho de ser músico.

Ao professor e trombonista Valdir Ferreira, que, em 2007, trouxe as palavras certas no momento certo, fazendo com que eu não desistisse dos estudos em música.

Ao professor Dr. Carlos Costa (UFG), que, sempre disposto a ajudar, acompanhou todo o processo durante o programa de mestrado.

Aos professores, Dr. Maico Lopes (UNB), Dr. Paulo Ronqui (UNICAMP), Dr. Roberval Linhares (UFG) e Dra. Sonia Ray (UFG), pela participação nas bancas examinadoras, contribuindo de forma ímpar para o desenvolvimento e conclusão deste trabalho.

À professora Ms. Martha Martins (UFG), Vinícius Côrtes, Jader Araújo, Everson Oliveira, Silas Falcão, Adib Correa Vera, Khesner Oliveira, pela brilhante colaboração nos recitais.

Ao professor e compositor Matheus Bitondi, que desde os tempos em que fui seu aluno, na Faculdade Cantareira, foi extremamente solícito e enriqueceu esta pesquisa com a disponibilização das partituras.

Ao CNPQ, pela disponibilização da bolsa de estudo para realizar esta pesquisa.

A todos os professores e funcionários do PPGMUS e EMAC/UFG.

A todos os meus amigos, colegas e irmãos em Cristo que, mesmo que seus nomes não estejam citados, estão escritos em meu coração.

RESUMO

Este trabalho propõe uma abordagem técnico-pedagógica relacionada à dinâmica no trompete, utilizando-se de quatro obras do compositor brasileiro Matheus Bitondi (1979-), para trompete solista em música de câmara – formação *duo*. Nota-se que a pesquisa, estudo e prática dessa ferramenta da expressividade podem auxiliar na *performance* de uma obra musical. Por meio de uma pesquisa bibliográfica, foi realizada a seleção das obras, dos trechos os quais ocorrem as variações de intensidade e, posteriormente, foram sugeridos exercícios encontrados em publicações para trompete, adicionando-se outros que foram elaborados e adaptados pelo autor. As variações de dinâmicas discutidas foram classificadas e os trechos gravados e disponibilizados para escuta por meio de *QR code*, que possibilita ao leitor, ouvir e visualizar o espectro da gravação. Além das propostas e gravações, esta pesquisa apresenta um conteúdo histórico sobre a dinâmica no trompete em língua portuguesa, uma síntese das pesquisas sobre a dinâmica no trompete no Brasil e disponibiliza as partituras de quatro obras de Bitondi.

Palavras-chave: Dinâmica no trompete. Matheus Bitondi. música brasileira para trompete solista. música contemporânea brasileira.

ABSTRACT

This paper proposes a technical-pedagogic approach on the music dynamics played on the trumpet by using four pieces by the Brazilian composer Matheus Bitondi for solo trumpet in chamber music - duet setting. The research, study and practice of music expression tools can aid on the performance of a piece. The present compositions were selected through a bibliographical research finding excerpts where dynamic changes occur. Later, trumpet exercises from published trumpet methods were suggested in addition to other exercises created and adapted by the author. The discussed dynamic variations were classified and the excerpts were recorded and made available through QR code enabling the reader to listen and see the recording's sound wave patterns. In addition to the proposals and recordings this research presents a historical content on the music dynamics for trumpet in the Portuguese language, a synthesis of the research done on the topic and provides the score for the four works by Bitondi.

Keywords: Trumpet dynamic. Matheus Bitondi. brazilian contemporary music. brazilian music for solo trumpet.

LISTA DE QUADROS

| | |
|--|---|
| QUADRO 1: PUBLICAÇÕES E DINÂMICAS..... | 3 |
| QUADRO 2: PESQUISA SOBRE DINÂMICA NO TROMPETE NO BRASIL | 9 |

LISTA DE ABREVIACÕES E SIGLAS

SIMPOM: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

UFBA: Universidade Federal da Bahia

UFG: Universidade Federal de Goiás

UFPB: Universidade Federal da Paraíba

UFRN: Universidade Federal de Rio Grande do Norte

UNESP: Universidade Estadual Paulista

UNICAMP: Universidade de Campinas

UNIRIO: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

USP: Universidade de São Paulo

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| FIGURA 1 – <i>CINCO INTRODUÇÕES A UMA MÚSICA INEXISTENTE, INTRODUÇÃO NO. 2, COMPASSOS 1 — 3</i> | 13 |
| FIGURA 2 – <i>CINCO INTRODUÇÕES A UMA MÚSICA INEXISTENTE, INTRODUÇÃO NO. 2, COMPASSOS 33 — 34</i> | 13 |
| FIGURA 3 – SUGESTÃO DO AUTOR | 14 |
| FIGURA 4 – <i>JOURNAL OF THE INTERNATIONAL TRUMPET GUILD, 1993, VOL.18, NO. 1, P. 41, TRADUÇÃO DO AUTOR</i> | 14 |
| FIGURA 5 – BELTRAMI, C. A., ESTUDOS DIRIGIDOS PARA GRUPOS DE TROMPETES: FUNDAMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS, DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, UNICAMP, 2008, P. 48..... | 15 |
| FIGURA 6 – BELTRAMI, C. A., ESTUDOS DIRIGIDOS PARA GRUPOS DE TROMPETES: FUNDAMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS, DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, UNICAMP, 2008, P. 48..... | 15 |
| FIGURA 7 – BELTRAMI, C. A., ESTUDOS DIRIGIDOS PARA GRUPOS DE TROMPETES: FUNDAMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS, DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, UNICAMP, 2008, P. 48..... | 15 |
| FIGURA 8 – <i>DAILY DRILLS AND TECHNICAL STUDIES FOR TRUMPET – MAX SCHLOSSBERG, 1948. ED. M. BARON CO., EXERCÍCIO 2, P. 1</i> | 16 |
| FIGURA 9 – <i>849 PARA TROMPETE E RÉ BEMOL, COMPASSOS 28 — 29</i> | 17 |
| FIGURA 10 – <i>849 PARA TROMPETE E RÉ BEMOL, COMPASSO 134</i> | 17 |
| FIGURA 11 – <i>MONÓLOGO III: DO LATÃO, DA ALPACA E DE OUTRAS LIGAS METÁLICAS POUCO NOBRES, COMPASSOS 1 — 3</i> | 18 |
| FIGURA 12 – <i>MONÓLOGO III: DO LATÃO, DA ALPACA E DE OUTRAS LIGAS METÁLICAS POUCO NOBRES, COMPASSOS 23 — 25</i> | 18 |
| FIGURA 13 – <i>MONÓLOGO III: DO LATÃO, DA ALPACA E DE OUTRAS LIGAS METÁLICAS POUCO NOBRES, COMPASSOS 131 — 134</i> | 18 |
| FIGURA 14 – <i>JOURNAL OF THE INTERNATIONAL TRUMPET GUILD, 1993, VOL.18, NO. 1, P. 42, TRADUÇÃO DO AUTOR</i> | 19 |
| FIGURA 15 – <i>COLÓQUIO MEIO CONCERTANTE PARA TROMPETE ZOMBETEIRO E PIANO MECÂNICO, COMPASSOS 54 — 56</i> | 20 |
| FIGURA 16 – <i>CINCO INTRODUÇÕES A UMA MÚSICA INEXISTENTE, INTRODUÇÃO NO. 0, COMPASSO 14</i> | 20 |

| | |
|--|----|
| FIGURA 17 – <i>CINCO INTRODUÇÕES A UMA MÚSICA INEXISTENTE, INTRODUÇÃO NO. 3, COMPASSO 4</i> | 21 |
| FIGURA 18 – <i>CINCO INTRODUÇÕES A UMA MÚSICA INEXISTENTE, INTRODUÇÃO NO. 5, COMPASSO 1</i> | 22 |
| FIGURA 19 – <i>849 PARA TROMPETE E RÉ BEMOL, COMPASSO 13</i> | 23 |
| FIGURA 20 – <i>849 PARA TROMPETE E RÉ BEMOL, COMPASSO 18</i> | 23 |
| FIGURA 21 – <i>849 PARA TROMPETE E RÉ BEMOL, COMPASSO 111</i> | 23 |
| FIGURA 22 – <i>849 PARA TROMPETE E RÉ BEMOL, COMPASSO 133</i> | 24 |
| FIGURA 23 – EXERCÍCIO PROPOSTO PELO AUTOR..... | 25 |
| FIGURA 24 – <i>COLÓQUIO MEIO CONCERTANTE PARA TROMPETE ZOMBETEIRO E PIANO MECÂNICO,</i> <i>COMPASSO 128</i> | 26 |
| FIGURA 25 – EXERCÍCIO PROPOSTO PELO AUTOR..... | 26 |
| FIGURA 26 – <i>COLÓQUIO MEIO CONCERTANTE PARA TROMPETE ZOMBETEIRO E PIANO MECÂNICO,</i> <i>COMPASSOS 140 — 142</i> | 27 |
| FIGURA 27 – <i>EINSPIELEN AUS DER MITTE – C. RIPPAS, P. 5, EXERCÍCIO 4</i> | 27 |
| FIGURA 28 – VARIAÇÃO PROPOSTA PELO AUTOR DE <i>EINSPIELEN AUS DER MITTE – C. RIPPAS, P. 5,</i> <i>EXERCÍCIO 4</i> | 28 |
| FIGURA 29 – <i>COLÓQUIO MEIO CONCERTANTE PARA TROMPETE ZOMBETEIRO E PIANO MECÂNICO,</i> <i>COMPASSOS 192 — 197</i> | 28 |
| FIGURA 30 – <i>DAILY DRILLS AND TECHNICAL STUDIES FOR TRUMPET – MAX SCHLOSSBERG, P. 40,</i> <i>EXERCÍCIO 108</i> | 29 |
| FIGURA 31 – EXERCÍCIO PROPOSTO PELO AUTOR..... | 30 |
| FIGURA 32 – <i>MONÓLOGO III: DO LATÃO, DA ALPACA E DE OUTRAS LIGAS METÁLICAS POUCO</i> <i>NOBRES, COMPASSO 114</i> | 31 |
| FIGURA 33 – EXERCÍCIO PROPOSTO PELO AUTOR..... | 31 |
| FIGURA 34 – <i>CINCO INTRODUÇÕES A UMA MÚSICA INEXISTENTE, INTRODUÇÃO NO. 1, COMPASSO</i> <i>13</i> | 32 |
| FIGURA 35 – <i>TRUMPET FLOW STUDIES — VINCENT CICHOWICZ, P. 3</i> | 32 |
| FIGURA 36 – <i>TRUMPET FLOW STUDIES – VINCENT CICHOWICZ, P. 2</i> | 33 |
| FIGURA 37 – <i>WARM-UPS + STUDIES – JAMES STAMP – WARM-UP III – POWER EXERCISE, P. 18,</i> <i>TRADUÇÃO DO AUTOR</i> | 33 |
| FIGURA 38 – <i>LIP FLEXIBILITIES ON THE CORNET OR TRUMPET – WALTER SMITH, EXERCÍCIO 1, P. 1</i> | 34 |

| | |
|---|----|
| FIGURA 39 – <i>CONTEMPORARY STUDIES FOR TRUMPET</i> – THOMAS STEVENS, EXERCÍCIO 1, P. 7, COMPASSOS 1 — 11, TRADUÇÃO DO AUTOR | 35 |
| FIGURA 40 – <i>849 PARA TROMPETE E RÉ BEMOL</i> , COMPASSOS 13 — 14 | 36 |
| FIGURA 41 – <i>INTERNATIONAL TRUMPET GUILD JOURNAL</i> , 2004, VOL. 28, NO. 2, P. 46, TRADUÇÃO DO AUTOR..... | 36 |
| FIGURA 42 – VARIAÇÃO 1 PELO AUTOR DA PESQUISA, <i>INTERNATIONAL TRUMPET GUILD JOURNAL</i> , 2004, VOL. 28, NO. 2, P. 46..... | 37 |
| FIGURA 43 – VARIAÇÃO 2 PELO AUTOR DA PESQUISA, <i>INTERNATIONAL TRUMPET GUILD JOURNAL</i> , 2004, VOL. 28, NO. 2, P. 46..... | 37 |
| FIGURA 44 – VARIAÇÃO 3 PELO AUTOR DA PESQUISA, <i>INTERNATIONAL TRUMPET GUILD JOURNAL</i> , 2004, VOL. 28, NO. 2, P. 46..... | 37 |
| FIGURA 45 – <i>DAILY DRILLS AND TECHNICAL STUDIES FOR TRUMPET</i> – MAX SCHLOSSBERG, P. 11, EXERCÍCIO 38..... | 38 |
| FIGURA 46 – <i>DAILY DRILLS AND TECHNICAL STUDIES FOR TRUMPET</i> – MAX SCHLOSSBERG, P. 11, EXERCÍCIO 41 | 38 |
| FIGURA 47 – <i>849 PARA TROMPETE E RÉ BEMOL</i> , COMPASSOS 16 — 17 | 38 |
| FIGURA 48 – VARIAÇÃO 4 PELO AUTOR DA PESQUISA, <i>INTERNATIONAL TRUMPET GUILD JOURNAL</i> , 2004, VOL. 28, NO. 2, P. 46..... | 39 |
| FIGURA 49 – <i>849 PARA TROMPETE E RÉ BEMOL</i> , COMPASSOS 123 — 125 | 39 |
| FIGURA 50 – <i>EINSPIELEN AUS DER MITTE</i> – C. RIPPAS, P. 8, EXERCÍCIO 1 | 40 |
| FIGURA 51 – <i>COLÓQUIO MEIO CONCERTANTE PARA TROMPETE ZOMBETEIRO E PIANO MECÂNICO</i> , COMPASSOS 128 — 129 | 41 |
| FIGURA 52 – <i>COLÓQUIO MEIO CONCERTANTE PARA TROMPETE ZOMBETEIRO E PIANO MECÂNICO</i> , COMPASSOS 181 — 183 | 41 |
| FIGURA 53 – VARIAÇÃO 3 PELO AUTOR DA PESQUISA, <i>INTERNATIONAL TRUMPET GUILD JOURNAL</i> , 2004, VOL. 28, NO. 2, P. 46..... | 41 |
| FIGURA 54 – <i>COLÓQUIO MEIO CONCERTANTE PARA TROMPETE ZOMBETEIRO E PIANO MECÂNICO</i> , COMPASSOS 79 — 82 | 42 |
| FIGURA 55 – <i>COLÓQUIO MEIO CONCERTANTE PARA TROMPETE ZOMBETEIRO E PIANO MECÂNICO</i> , COMPASSOS 194 — 195 | 42 |
| FIGURA 56 – <i>MONÓLOGO III: DO LATÃO, DA ALPACA E DE OUTRAS LIGAS METÁLICAS POUCO NOBRES</i> , COMPASSOS 8 — 10..... | 43 |
| FIGURA 57 – VARIAÇÃO 1 PELO AUTOR DA PESQUISA, <i>INTERNATIONAL TRUMPET GUILD JOURNAL</i> , 2004, VOL. 28, NO. 2, P. 46..... | 43 |

| | |
|---|----|
| FIGURA 58 – VARIAÇÃO 2 PELO AUTOR DA PESQUISA, <i>INTERNATIONAL TRUMPET GUILD JOURNAL</i> , 2004, VOL. 28, NO. 2, P. 46..... | 43 |
| FIGURA 59 – <i>CONTEMPORARY STUDIES FOR TRUMPET</i> – <i>THOMAS STEVENS</i> , EXERCÍCIO 3, P. 9, COMPASSOS 1 — 16 | 44 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-------|
| RESUMO | vii |
| ABSTRACT | viii |
| LISTA DE QUADROS | ix |
| LISTA DE ABREVIÇÕES E SIGLAS | x |
| LISTA DE FIGURAS | xi |
| SUMÁRIO | xv |
| PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA | xvi |
| RECITAL DE QUALIFICAÇÃO | xvii |
| RECITAL DE DEFESA | xx |
| PARTE B: ARTIGO | xxiii |
| INTRODUÇÃO | 1 |
| 1. A DINÂMICA NO TROMPETE: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO | 5 |
| 1.1 – A PESQUISA SOBRE DINÂMICA NO TROMPETE NO BRASIL..... | 9 |
| 2. EXERCÍCIOS APLICÁVEIS PARA O ESTUDO DE DINÂMICA EM QUATRO OBRAS PARA TROMPETE EM DUO DE MATHEUS BITONDI | 11 |
| 2.1. NUANCES SUTIS E GRADUAIS DE DINÂMICAS | 12 |
| 2.2. NUANCES INTENSAS DE DINÂMICAS EM CURTO ESPAÇO DE TEMPO..... | 22 |
| 2.3. CONTRASTE DE DINÂMICAS..... | 35 |
| 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 44 |
| REFERÊNCIAS | 46 |
| PARTITURAS | 50 |

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

TEATRO DO ITEGO EM ARTES - BASILEU FRANÇA
INSTITUTO TECNOLÓGICO DO ESTADO DE GOIÁS – BASILEU FRANÇA
Goiânia, 28 de agosto de 2018, 10h30.

RECITAL DE QUALIFICAÇÃO

Purcell, H. (1659–1695)

Sonata em ré maior para Trompete e Cordas (1694)

Arr. Karl Heinz Fuessl

- Pomposo
- Adagio
- Presto

Mauro Stahl Junior, *trompete*
Martha Martins, *piano*

Haydn, J. (1732–1809)

Concerto para Trompete em mi bemol maior (1796)

Ed. G. Henle Verlag

- Allegro
- Andante
- Allegro

Mauro Stahl Junior, *trompete*
Martha Martins, *piano*

Lacerda, O. (1927–2011)

Sonata para Trombeta e Piano (1996)

- Andantino con moto, quasi allegretto
- Andante
- Vivace

Mauro Stahl Junior, *trompete*
Martha Martins, *piano*

Bitondi, M. (1979-)

849 notas para Trompete e Ré bemol (2013)

Mauro Stahl Junior, *trompete*
Vinícius Côrtes do Nascimento, *trompete*

Recital apresentado por MAURO STAHL JUNIOR ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música sob orientação do Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso.

Banca Examinadora: Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso (UFG), Prof. Dr. Carlos Costa (UFG) e Prof. Dr. Robervaldo Linhares(UFG).

NOTAS DE PROGRAMA

As seguintes obras foram escolhidas a fim de demonstrar o uso da dinâmica através dos diferentes períodos musicais em ordem cronológica. Buscou-se também apresentar um recital no qual o intérprete utilizasse instrumentos em diferentes afinações, neste caso, o trompete piccolo em lá e os trompetes em mi bemol, dó e si bemol. Esta escolha proporciona ao público a apreciação de diferentes timbres e escrita de dinâmicas por compositores de períodos diversos. Ao intérprete, proporciona a busca pelo domínio na utilização dos diferentes instrumentos e estilos musicais e dá a oportunidade de aperfeiçoar a vivência com a pesquisa intitulada: “A dinâmica em quatro obras de Matheus Bitondi para trompete solista: uma abordagem técnico-pedagógica”.

Henry Purcell é um dos maiores compositores ingleses; apesar de ter falecido relativamente jovem, 36 anos, compôs diversas obras que vão do sacro ao profano, vocal ao instrumental, entre outras. Das obras escritas para trompete, acredita-se que a **Sonata em ré maior para trompete e cordas** tenha sido escrita no final de sua vida e publicada em **1694**. Naquela época, o trompete barroco era comumente utilizado juntamente à técnica de clarino, que permitia ao músico tocar por mais tempo no registro agudo do instrumento. Atualmente, é comum *performers* utilizarem o trompete *piccolo* em obras similares deste período, não somente pela diminuição da dificuldade em manter-se tocando no registro agudo, mas pela escolha do timbre do instrumento.

Durante grande parte do período clássico (1750–1815), o trompete deixou de ser utilizado como instrumento solista e passou a ser mais usado no âmbito das orquestras, tocando partes similares à de trompas e tímpanos – possivelmente devido às mudanças no estilo composicional da época e à técnica de clarino ter chegado ao seu auge. Somente no final do séc. XVIII, em **1796**, *Joseph Haydn* escreveu o **Concerto para trompete em mi bemol maior**, dedicado a seu amigo *Anton Weidinger* (1766–1852), trompetista da corte de Viena, que havia desenvolvido um trompete de chaves – sistema similar ao clarinete – que tornou seu instrumento capaz de produzir notas em cromatismo. Hoje em dia, este é um dos concertos mais conhecidos e pedidos em audições para orquestras ao redor do mundo, por exigir musicalidade, precisão rítmica e articulação bem definida.

Finalizada em 30 de março de **1996**, a **Sonata para trombeta e piano**, do compositor paulista Osvaldo Lacerda, é uma obra expoente da corrente nacionalista para o trompete. Suas lindas melodias fazem contraste com o trecho em *fugato* escrito no primeiro movimento. No segundo movimento, é possível observar uma melodia de caráter mais melancólico, pensativo, seresteiro e cheio de nuances, que permite ao *performer* explorar ao máximo a musicalidade de cada frase. O *Vivace* do terceiro movimento possui indicações na partitura como *leggiero*, *grazioso*, *scherzoso*, que deixam a música mais leve. Os acentos musicais em contratempo e a articulação dupla refletem um tom de brincadeira que o compositor leva adiante ao escrever, no final, a indicação de *a tempo* e, em seguida, *rallentando* por três vezes, possivelmente querendo ludibriar o público sobre a finalização da obra, o que só ocorre depois, em dinâmica forte e com a anotação *deciso*, encerrando em grande estilo esta significativa obra para a literatura do instrumento.

849 notas para trompete e ré bemol (2013) - Encomendada e estreada pelo trompetista Mauro Stahl Junior, a peça apresenta um diálogo entre uma linha melódica dinâmica e em constante transformação, executada pelo trompete, e um Ré bemol estático, que pode ser tocado por qualquer instrumento. Esta nota soa, em alguns momentos importantes do discurso, e cumpre diferentes funções. Algumas vezes, ela atua como articuladora da forma, pontuando ou interrompendo as frases do trompete e seções da peça. Outras vezes, o Ré bemol surge com importância harmônica, servindo de referência para que as notas do trompete possam ser ouvidas como consonantes ou dissonantes. O resultado é uma disputa entre um trompete irrequieto e verborrágico e outro instrumento irritantemente sereno, que permanece apático às tagarelices do primeiro – por *Matheus Bitondi*.

TEATRO DO ITEGO EM ARTES - BASILEU FRANÇA
INSTITUTO TECNOLÓGICO DO ESTADO DE GOIÁS – BASILEU FRANÇA
Goiânia, 02 de agosto de 2019, 14h.

RECITAL DE DEFESA

Stravinsky, I. (1882–1971)

Fanfare for a new theatre (1964)

Mauro Stahl Junior, *trompete*
 Jader Araújo Mendes Lemos, *trompete*

Bonafé, V. (1984-)

Duplex para trompete solo (2006)

- Mov. I

- Mov. II

Mauro Stahl Junior, *trompete*

Nathan, E. (1983-)

Cantus para trompete e eletrônicos (2008)

Mauro Stahl Junior, *trompete*
 Wmarley Martins, *eletrônicos*

Bitondi, M. (1979-)

Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres (2015)

[*estreia mundial*]

Mauro Stahl Junior, *trompete*
 Khesner Oliveira, *vibrafone*

Gubaidulina, S. (1931-)

Trio für drei Trompeten (1976)

Mauro Stahl Junior, *trompete*
 Vinícius Côrtes do Nascimento, *trompete*
 Jader Araújo Mendes Lemos, *trompete*

Ficarelli, M. (1935-2014)

Prólogo e Fanfarra (1969)

Quinteto de Metais da Filarmônica de Goiás
 Mauro Stahl Junior, *trompete* / Jader Araújo Mendes Lemos, *trompete*
 Everson Oliveira, *trompa* / Silas Falcão, *trombone*
 Adib Corrêa Vera, *trombone baixo*

Recital apresentado por MAURO STAHL JUNIOR ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música sob orientação do Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso.

Banca Examinadora: Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso (UFG), Prof. Dr. Paulo Ronqui (UNICAMP) e Profa. Dra. Sonia Ray (UFG).

NOTAS DE PROGRAMA

As seguintes obras foram escolhidas a fim de demonstrar o uso da dinâmica nas obras dos séculos XX e XXI. Buscou-se apresentar um recital no qual o intérprete utilizasse diferentes formações instrumentais além dos comumente usados, trompete e piano. Esta escolha proporciona ao público a apreciação de diferentes timbres e escrita de dinâmicas por compositores desses períodos que utilizam os extremos níveis de dinâmica do instrumento. Ao intérprete, proporciona a busca pelo domínio da dinâmica e dá oportunidade de aperfeiçoar a vivência com a pesquisa intitulada: “A dinâmica em quatro obras de Matheus Bitondi para trompete solista: uma abordagem técnico-pedagógica”. Além dessas considerações, a oportunidade de estrear mais uma obra brasileira para trompete trouxe desafios e busca por soluções técnica e interpretativas concernentes às dinâmicas exploradas nesta pesquisa.

Fanfare for a new Theatre (1964), de Igor Stravinsky (1882–1971), foi composta para a cerimônia de abertura do *New York State Theatre* como parte do *Lincoln Center for the Performing Arts*. De caráter heroico, a fanfarra foi escrita para dois trompetes que ficam de lados opostos. Stravinsky utiliza a técnica de composição dodecafônica, neste caso, a série de notas A#, A, H, C#, D, C, D#, F, E, F#, G#, G e, conseqüentemente, sua inversão, o retrógrado e o retrógrado da inversão. Apesar de sua curta duração, 40”, esta obra exige domínio rítmico, dinâmica de intensidade *forte* e o desafio acústico de interpretar a obra com ampla distância entre os *performers*.

Escrita para trompete desacompanhado, **Duplex (2006)**, de Valéria Bonafé (1984-), é uma obra dividida em dois movimentos e que foi escrita para o trompetista Anderson Lagoin Romero. A obra está repleta de contrastes de dinâmica, o que sugere ao *performer* um monólogo de alguém conflitante em suas ideias. A obra possui indicações como “*seguro*”, “*calmo e nobre*”, “*aflito e torpe*”, “*marcial*”, apresentando constantes transformações de humor.

Cantus para trompete e eletrônicos (2008), de Eric Nathan (1983-), visa tratar o trompete como um instrumento vocal explorando vocalizes, técnicas expandidas, improvisação, diversas variações de dinâmica, acompanhado por uma gravação. Nathan compôs esta obra no

Centro de Música Eletrônica e Computação da Universidade de Indiana por encomenda do trompetista John Adler.

Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres (2015), para trompete e vibrafone, é a terceira e última peça de uma série de duetos que trata dois instrumentos como se fossem apenas um. Em Monólogo III, os timbres metálicos do trompete e do vibrafone se fundem em novas ligas. Ao longo da peça, pode-se ouvir o som do vibrafone ora como eco ou ressonância dos ataques do trompete, ora em relação de complementaridade, resultando em um novo timbre ou multiplicando suas potencialidades – por *Matheus Bitondi*.

Nascida em 1931, em Cristopol, na República do Tatar (Rússia), a compositora Sofia Gubaidulina possui obras para diversas formações que incluem os instrumentos de metais, sendo que algumas delas possuem o trompete como instrumento solista. Escrito em 1976, o **Trio für drei Trompeten** (Trio para três trompetes) possui momentos melódicos, rítmicos, corais e até jazzistas. Se pensada em forma de diálogo, é possível perceber momentos de exposição de um assunto, discussões, narrativas, concordância de ideias e momentos de tensão. Gubaidulina explora as dinâmicas do instrumento, escrevendo para os extremos níveis da intensidade, alternâncias súbitas e nuances intensas de dinâmica em um curto espaço de tempo.

Mario Ficarelli (1935-2014) foi Professor de rítmica, harmonia, contraponto, formas e composição, na Universidade de São Paulo (USP), e Diretor do Departamento de Música em quatro gestões. Ficarelli compôs mais de cento e cinquenta obras, sendo que sua Sinfonia nº 2 – *Mhatuhabh* – foi encomendada e estreada pela Tonhalle Orchester Zürich (Suíça). Em 2010, foi homenageado no 35º Festival de Música da EMAC/UFG. A obra **Prólogo e Fanfarra (1969)**, para quinteto de metais, foi estreada em 19 de março de 1970, na TV Cultura, pelo Conjunto de Metais São Paulo e teve regência de George Olivier Toni (1926-2017). No Prólogo, é possível observar uma seção mais melódica, e na Fanfarra, características de marcha, mais rítmica com contrastes de dinâmicas.

PARTE B: ARTIGO

**A DINÂMICA EM QUATRO OBRAS DE MATHEUS BITONDI
PARA TROMPETE SOLISTA:
UMA ABORDAGEM TÉCNICO-PEDAGÓGICA.**

INTRODUÇÃO

No Brasil, nas últimas décadas, observa-se o crescimento do repertório para trompete como solista¹ (ENGELKE, 2007). Notam-se os compositores Osvaldo Lacerda (1927-2011), José Ursicino da Silva, o *Maestro Duda* (1935-), Ricardo Tacuchian (1939-), Celso Mojola (1960-), Flo Menezes (1962-), Fernando Morais (1966-), Claudia Caldeira (1974-), Gilson Santos (1977-), entre outros, cujas obras contribuem para a expansão do repertório brasileiro para trompete. Destacam-se as obras dos compositores paulistas (RONQUI, 2002), entre elas a primeira obra para trompete e piano, *Andante e Bolero* (1900), de José Pedro de Sant'Anna Gomes (1834-1908) (ENGELKE, 2007) e a primeira obra para trompete sem acompanhamento, *Estudo para Trompete em Dó* (1953), de Camargo Guarnieri (1907-1993) (LOPES, 2012). Em um seguimento estético diferente, até então inédito para o trompete dentro do repertório brasileiro, Flo Menezes introduz o trompete nos programas de música eletroacústica, por meio da obra *Contesture IV – Monteverdi Altrimenti* (1993) (SULPÍCIO, 2012).

A produção de repertório para trompete solista no Brasil apresenta poucas obras compostas na primeira metade do séc. XX. Porém, na segunda metade, há um crescimento quantitativo, principalmente após 1990 (ENGELKE, 2007). Similarmente, as pesquisas relacionadas à descrição de sugestões interpretativas do repertório brasileiro para trompete também estão em contínuo crescimento numérico e qualitativo (RONQUI, 2002).

Dessa forma, observa-se que, nos últimos anos, houve um crescimento quantitativo tanto da produção de obras para o trompete quanto das pesquisas relacionadas às práticas interpretativas desse instrumento. De certo, a ampliação da produção por parte dos compositores, como também interpretação de cada uma delas pelo *performer*, e ainda, o aprofundamento dentro da academia para que sejam descritas as sugestões interpretativas poderiam expandir não só a visibilidade da obra, como também a abordagem de sugestões técnicas do instrumento para auxiliar o intérprete nas futuras apresentações dessas obras.

Nos últimos quinze anos, conforme dados extraídos do banco de teses da CAPES², houve um aumento significativo das pesquisas que abordam sugestões interpretativas para o trompete. Entretanto, apesar do crescimento, nota-se uma ênfase nas obras dos compositores

¹ Entende-se como repertório para trompete solista, obras em que este instrumento atue como voz principal em formações iguais ou maiores que música de câmara.

² <http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#/>. Acesso em 21 de setembro de 2017.

com carreira mais longa, cujos trabalhos encontram-se nos programas dos cursos superiores de trompete no Brasil. Dentre os trabalhos que abordam compositores mais jovens, destaca-se a dissertação de mestrado de Azevedo (2017), a qual abrange a relação compositor/intérprete através da obra *O Chamado do Anjo* (2017), de Leonardo Martinelli (1978-), escrita exclusivamente para a pesquisa. Ainda assim, a ausência da disseminação de repertório de compositores eruditos brasileiros contemporâneos é uma opinião endossada pela crítica especializada, de maneira que Irineu Franco Perpétuo, no sítio eletrônico *UOL - São Paulo Imagem e Data*, na coluna *Ensaio Aberto*, relata:

Quase todos eles [compositores eruditos brasileiros contemporâneos] são ligados a universidades; quase nenhum vive exclusivamente de sua música. O que mais os diferencia entre si é a atitude diante das dificuldades de sua profissão. Há os que simplesmente se queixam da vida, e se resignam a compor para as gavetas, como mero exercício especulativo, ou escrever de maneira bem esporádica, de acordo com a demanda dos intérpretes. Outros, teimosamente, vão à luta, procuram intérpretes, compõem com abundância e estão sempre brigando para ter sua música executada, gravada, editada e difundida pelos meios de comunicação. (*Ensaio Aberto*, Revista Eletrônica, <<http://www2.uol.com.br/spimagem/ensaio/ifperpet.html>>. Acesso em: 10 dez. 2018).

Isso leva a refletir sobre o papel do intérprete, não só na divulgação, mas de se aprofundar cada vez mais no repertório dos compositores brasileiros, inclusive os mais jovens. Logo, este trabalho contribui para a ampliação de pesquisas voltadas para esta área.

Por se tratar de um artigo expandido, delimitou-se a pesquisa nas obras compostas entre 2012 e 2015 para trompete acompanhado em música de câmara - formação *duo* - de Matheus Bitondi (1979-). São elas: *Cinco introduções a uma música inexistente* (2012) — Trompete e marimba; *849 notas para trompete e Ré bemol* (2013) — Trompete e instrumento *ad libitum*; *Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico* (2014) — Trompete e piano e *Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres* (2015) — Trompete e vibrafone.

Realizada a seleção das obras, observou-se a existência de uma expressiva quantidade de variações de dinâmica – algo que o autor desta pesquisa notou, em 2013, quando recebeu a obra *849 notas para trompete e ré bemol* (2013). Naquela ocasião, a obra foi encomendada para que fosse estreada em seu recital final do curso de bacharelado em trompete, na Faculdade Cantareira. Embora a obra tenha sido estreada em 24 de setembro de 2013, na Faculdade Cantareira - São Paulo, essa experiência, além de despertar o interesse na busca de possibilidades dentro da técnica do instrumento de como se preparar para interpretá-la, desencadeou no interesse em pesquisar a dinâmica na interpretação musical, notadamente no trompete.

A dinâmica, segundo Costa (2015, p. 16),

é um elemento expressivo que não diz respeito somente à variação de decibéis referenciada pelos sinais registrados na partitura, mas, também, às nuances e inflexões [direcionamento de uma frase musical, ênfase em algumas notas] ocorridas durante o ato interpretativo.

Na interpretação musical, a dinâmica não se restringe aos sinais registrados na partitura, pois o intérprete também pode se utilizar de técnicas como *vibrato* para ampliar a projeção do som do instrumento (CARDOSO, 2009). Além disso, no contexto de uma obra, a dinâmica não pode ser calculada matematicamente; convém ao intérprete estabelecer os níveis de intensidade para evidenciar as variações (COSTA, 2015).

Nas quatro obras selecionadas de Bitondi, notam-se as variações sutis e graduais, nuances intensas em curto espaço de tempo e o contraste de dinâmica, que se constituem como variações repentinas ou súbitas. Para auxiliar o intérprete, professor ou estudante de trompete na busca por exercícios que contenham essas variações de dinâmica, elaborou-se o Quadro 1. Nele observa-se algumas publicações que contêm exercícios com elementos da dinâmica que serão discutidos na segunda parte desta pesquisa.

Quadro 1: Publicações e dinâmicas

| Métodos e Publicações | Nuances sutis e graduais de dinâmica | Nuances intensas de dinâmica em um curto espaço de tempo | Contrastes de dinâmica |
|------------------------------|---|---|-------------------------------|
| ARBAN, 1982 | ✓ | x | ✓ |
| CICHOWICZ, 19[--] | ✓ | x | ✓ |
| CHARLIER, 1946 | ✓ | x | ✓ |
| CLARKE, 1912 | ✓ | x | x |
| NAGEL, 1975 | ✓ | ✓ | ✓ |
| RIPPAS, 20[--] | ✓ | x | ✓ |
| SCHLOSSBERG, 1948 | ✓ | ✓ | ✓ |
| SMITH, 1935 | ✓ | x | ✓ |
| STAMP, 1998 | ✓ | x | x |
| STEVENS, 1976 | ✓ | ✓ | ✓ |

Fonte: elaborado pelo autor.

Atualmente, o trompetista possui uma ampla literatura, como métodos e publicações que podem auxiliar no aperfeiçoamento da dinâmica – por exemplo, Arban (1982); Charlier (1946); Clarke (1912); Stamp (1998); entre muitos outros. No Quadro 1, os autores indicados fazem parte da prática diária de trompete do autor desta pesquisa. Por meio do Quadro 1,

observa-se que as **nuances sutis e graduais** fazem parte de todas as publicações sugeridas. **Nuances intensas em um curto espaço de tempo** são encontradas em exercícios de Nagel (1975), Schlossberg (1948) e Stevens (1976), e os exercícios de **contraste de dinâmicas** estão em todas as publicações sugeridas, exceto Clarke (1912) e Stamp (1998). Além dessas publicações, artigos publicados no *International Trumpet Guild Journal (ITG Journal)* apresentam exercícios direcionados ao contraste de dinâmica, porém serão apresentados na segunda parte deste artigo.

Entre as publicações pedagógicas direcionadas à música contemporânea, com exercícios focados nas mudanças súbitas de dinâmica, destaca-se o *Contemporary trumpet studies* (STEVENS, 1974), o *Trumpet Studies in Contemporary Music* (NAGEL, 1975) e o *Contemporary Trumpet Studies* (BLATTER; ZONN, 1976). Segundo McGill (2007, p. 168):

A razão para trabalhar [...] em níveis suaves da dinâmica, é óbvia: é o nível mais negligenciado por estudantes e profissionais. A fim de expandir nosso limitado alcance de dinâmica e reproduzir o *pianíssimo* com convicção, mesmo na situação mais difícil e exposta de um concerto, é necessário desenvolver um nível mais suave. Quando você domina essa habilidade, você imediatamente se destaca da multidão. Em uma audição, exibir esse excelente grau de nuance de dinâmica pode ser o fator decisivo para ser contratado. A liberdade musical é alcançada somente através do controle da dinâmica.

Na busca pela liberdade musical através do controle da dinâmica, além dos exercícios encontrados nas publicações já existentes, foram elaborados e adaptados exercícios que se aproximassem da escrita dos trechos selecionados das obras. Estas proposições de exercícios têm como objetivo apresentar mais ferramentas para que o *performer* possa ampliar seu domínio nos diferentes níveis de dinâmica.

Esta pesquisa teve como etapas o levantamento bibliográfico da literatura existente que auxiliasse na consolidação deste trabalho, buscando em teses, dissertações, artigos, publicações para trompete e outras fontes como os sítios eletrônicos da CAPES, revista *Opus*³, *Per Musi*⁴, *Hodie*⁵ e bibliotecas digitais, as informações concernentes à dinâmica no trompete. Posteriormente, buscou-se, nas obras selecionadas de Bitondi, as variações de intensidade em comum que pudessem exigir mais tecnicamente desenvoltura do intérprete. E, a partir de um relato de experiência, foram sugeridos exercícios de publicações para trompete e, também, alguns foram elaborados e adaptados pelo autor. Os exercícios propostos visaram

³ <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus>. Acesso em 30 de janeiro de 2019.

⁴ <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/index.html>. Acesso em 30 de janeiro de 2019

⁵ <https://www.revistas.ufg.br/musica>. Acesso em 30 de janeiro de 2019.

a aproximação dos trechos das obras e apresentam uma alternativa para a preparação da *performance* destas obras. Por fim, realizou-se a gravação dos trechos e exercícios selecionados por meio de equipamento profissional de registro auditivo e disponibilizado o acesso através de *QR code* (*Quick Response code*), que possibilita a escuta e visualização dos espectros. Espera-se que estas sugestões e os exemplos musicais, possam servir de material para auxiliar no estudo e na prática dos variados tipos de dinâmica nas diversas obras para trompete.

As gravações dos exemplos musicais foram realizadas nos dias 02 e 04 de março de 2019, na sala 216 da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG), exceto as Figuras 15, 19 – 22, 29, 30, 37, 46 e 59, que foram gravadas nos dias 18 e 19 de maio de 2019, sendo que as figuras 19 – 22 foram realizadas na sala 218, e as demais na sala 216 (EMAC/UFG). Foi utilizado um gravador ZOOM Q3, em modo gravação de áudio com captação baixa, posicionado a um metro de distância lateralmente à campana do instrumento. As gravações sofreram as seguintes modificações: cortes de separação entre figuras e ganho de volume geral de 12 decibéis, com exceção da Figura 3 que, devido à forma de produção de ruído, fez-se necessário aumentar o volume em 31 decibéis. Não foram realizadas outras modificações de volume em uma mesma figura e em todas elas utilizou-se o mesmo bocal independente do instrumento com afinação em dó ou si bemol. O uso dos respectivos trompetes (dó e si bemol) em alguns exercícios dá-se em virtude da busca pela aproximação com o trecho selecionado

Dessa maneira, na primeira parte, foi feita uma breve contextualização sobre a dinâmica no trompete, da Antiguidade até a atualidade. Adicionou-se também a relação de pesquisas que apresentam conteúdo sobre dinâmica no trompete, mesmo que de forma sucinta.

Na segunda parte foram identificados todos os trechos musicais que possuíam nuances e contrastes de dinâmicas, apresentando, em seguida, propostas de exercícios para auxiliar o *performer* não somente a interpretar as peças de Bitondi, mas se direcionam àqueles que desejarem ampliar seus conhecimentos técnicos de dinâmica no instrumento.

1. A DINÂMICA NO TROMPETE: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

O trompete é um instrumento que possui registros de construção milenar e que durante séculos sofreu diversas modificações de tamanho, material e formato, até chegar ao instrumento conhecido hoje. Segundo Wallace e McGrattan (2011, p. 1), “por causa de sua

capacidade de projetar um som contínuo que atravessa grandes distâncias, [...] foram adotados pela maioria das sociedades antigas com o intuito de sinalização”.

Segundo Baines (2012), o trompete de bronze encontrado na tumba de *Tutankhamen*, no Egito antigo, foi testado por Hans Hickmann e “ele obteve um som potente e estridente” (HICKMANN, H., 1946 *apud* BAINES, 2012, p. 56). Outra referência histórica da dinâmica do trompete é o relato bíblico que pode ser encontrado no livro de Números 10:1-10. Para Wallace e McGrattan (2011), o *hassrah* era o instrumento de prata usado pelos israelitas neste texto e “tinha como objetivo a convocação da congregação e sinalizar a retomada de sua jornada para fora do deserto do Sinai” (p. 7). Os árabes usavam o *bûq al-nafir*, “trompete que tinha a finalidade parecida com as demais civilizações: aterrorizar o inimigo e a convocação da tropa” (WALLACE; McGRATTAN, 2011, p. 29).

Outras civilizações também utilizaram o trompete como instrumento militar ou de sinalização. Os gregos utilizavam o *salpinx* que, para Xanthoulis (2006, p.39), “tinha seu uso militar, cerimonial, entretenimento e atlético, nos eventos olímpicos”. Para os Etruscos, “o trompete era um instrumento militar” (TARR, 2008, p. 20). Os Celtas também tinham um instrumento militar semelhante ao trompete, o *karnyx* (TARR, 2008). Os Romanos usavam a *tuba* e o *lituus*, que tinham finalidade militar; a *tuba* também era usada em cerimônias religiosas. Autores da antiguidade descrevem o som desses instrumentos como estridente e agressivo. Possivelmente, exigia um extenuante esforço para serem tocados (TARR, 2008).

Através das pesquisas que expõem a finalidade do instrumento na Antiguidade e que, segundo Tarr (2008), seu som podia ser comparado ao som de animais e que “certamente não produziam música no sentido moderno” (p. 23), subentende-se que a dinâmica mais utilizada neste período era acima de *forte*, sem contrastes de dinâmicas ou nuances. Porém, não se pode afirmar que, naquela época, não eram produzidas dinâmicas suaves. Por outro lado, pode-se apenas concordar com Tarr (2008, p. 60) ao afirmar que “durante a Idade Média, somente o enorme forte dos trompetes que contava”.

Durante a Renascença (1450-1600), o trompete manteve sua atividade nas cortes e no círculo militar e, às vezes, era utilizado em grande número; já o *corneto* atuava com maior proeminência em formações com outros instrumentos e cantores (WALLACE; McGRATTAN, 2011). Dessa forma, mantém-se a hipótese que o trompete, inserido no contexto de utilização militar ou de realeza, possuía a principal função de sinalizar algo, ou seja, tinha como finalidade principal o seu uso em dinâmicas de grande intensidade sonora.

No Período Barroco (1600-1750), os trompetistas da época precisaram desenvolver novas técnicas, entre elas, tocar de forma suave (TARR, 2008). Dessa maneira, observa-se

uma nova utilização para o instrumento que deixou de ser apenas utilizado para eventos militares e afins para ser utilizados em obras de compositores como C. Monteverdi (1567-1643). Segundo Sulpício (2012, p. 30), “foi com a ópera *Orfeo* (1607) [...], que o trompete foi aceito como um instrumento verdadeiramente musical”.

Um dos primeiros relatos sobre a produção de sons em dinâmica suave por um trompetista foi de Sir John Hawkins (1719-1789), que escreveu sobre John Shore (1662-1752) — trompetista para quem James Paisible (c.1656-1721), H. Purcell (1659-1695) e J. Clarke (c.1674-1707) escreveram diversas obras. Hawkins (1776, p. 520) escreveu que John Shore “era capaz de produzir um som tão doce como o de um oboé”.

Outros compositores do período barroco escreveram para o instrumento, exigindo do músico controle de dinâmicas. Por exemplo, *Jauchzet Gott in allen Landen* (BWV 51), de J. S. Bach (1685-1750), e *The trumpet shall sound*, do oratório *Messiah* (HWV 56), de G. F. Haendel (1685-1759), as quais o trompete dialoga com cantores solistas.

No Período Clássico (1750-1810), ocorreu a chamada “Era do declínio do trompete”, supostamente porque a arte de tocar no registro de *clarino* teria chegado ao seu auge e, provavelmente, um novo modelo de sociedade burguesa que causaram mudanças no estilo composicional (TARR, 2008). Ainda assim, os compositores utilizavam os trompetes na arte musical, não de forma virtuosística do período anterior, mas, sim, de forma simplificada. Entretanto, é possível que a técnica de tocar em dinâmica *forte* e *piano* ainda fosse utilizada, mas pelas características de escrita de compositores como J. Haydn (1732-1809) e W. A. Mozart (1756-1791), principalmente nas obras sinfônicas, nas quais o trompete atua juntamente com os *timpani*. Pode-se notar a predominância do uso de dinâmica *forte*, evidente dentro da capacidade sonora do instrumento da época. Somente no final deste período, com o desenvolvimento do trompete de chaves e o advento dos concertos de J. Haydn (1732-1809) e J. N. Hummel (1778-1837), é possível considerar que houve uma diferente abordagem ao instrumento, possibilitando sua atuação como solista.

No Período Romântico (1810-1900), uma grande mudança ocorreu devido à invenção do sistema de válvulas para o trompete que permitiu que o instrumento produzisse notas cromáticas sem que houvesse perda na qualidade sonora. Tarr (2008, p. 102) afirma que “a invenção das válvulas e o ingresso do trompete na arte musical, são os principais marcos na história do trompete”.

Neste novo desenvolvimento do instrumento, os compositores passaram a escrever diversas obras que utilizam o trompete com veemência no âmbito da orquestra sinfônica, o que exigiu um maior desenvolvimento da técnica para tocar o instrumento, mas não foi tão

explorado em composições solo. Nestas obras sinfônicas, diferentemente de outras épocas, o trompetista precisaria ter um grande controle de dinâmicas em todo o registro do instrumento. Wallace e McGrattan (2011, p. 201) expõem que:

Passagens como o solo de trompete no prólogo de Parsifal (primeira performance em 1882) demonstra a visão de Wagner [1818-1883] sobre as capacidades do instrumento além de seu alcance normal. Tocando suavemente, no registro agudo, o trompete ganha uma qualidade mística e Wagner foi talvez o primeiro compositor a reconhecer isto.

Tocar fora dos parâmetros normais, contudo, cria dificuldades para os performers. Isso envolve assumir riscos com novas experimentações.

Entre os diversos compositores importantes para escrita do trompete no final do período romântico, destacam-se A. Bruckner (1824-1896), P. I. Tchaikovsky (1840-1893), N. Rimsky-Korsakov (1844-1908), G. Mahler (1860-1911) e R. Strauss (1864-1949). R. Strauss foi um dos grandes responsáveis pela expansão da técnica e da expressividade do trompetista, escrevendo obras que exigiam do músico a capacidade de produção de intensidade *forte* e *piano* no registro agudo (TARR, 2008).

Na França, no final do séc. XIX, com o desenvolvimento do *cornet*, novas obras foram escritas para o instrumento como solista. Influentes professores e catalisadores do *cornet*, à época, como Jean-Baptiste Laurent Arban (1825-1889) e Louis A. Saint-Jacome (1830-1898), expandiram a técnica para tocar o instrumento através de seus métodos (ARBAN, 1982; SAINT-JACOME, 1870), que são utilizados até os dias de hoje, inclusive por trompetistas, em diversos lugares do mundo. Nestes métodos é possível identificar a indicação de dinâmica, principalmente nos estudos finais, definidos como “estudos característicos”.

A partir de 1900, com o trompete em seu total desenvolvimento, há três tendências que, de acordo com Wallace e McGrattan (2011, p. 242), são aparentemente claras para o instrumento nesse período, de maneira que “as experimentações com o uso de trompetes como cores de som na escrita orquestral; reintrodução como instrumento solista; e o aparecimento de novos idiomas derivados da música popular, especialmente o jazz”.

As tendências são perceptíveis ao se observar o grande desenvolvimento da escrita para trompete solista e orquestral, sendo que, nesta última, o trompete tem a função de voz solista em diversos trechos das obras. Wallace e McGrattan (2011 p. 243) explicam que:

Os compositores da Segunda Escola de Viena, Arnold Schoenberg [1874-1951], Alban Berg [1885-1935] e Anton Webern [1883-1945], obtiveram ainda mais sucesso no idioma orquestral do trompete desenvolvido por Mahler e Strauss e foram influentes no descobrimento de um novo nível de cores do trompete. Webern raramente escrevia para o trompete sem o uso de surdina, e seu delicado ouvido

exigia sensível controle técnico e delicadeza nas extremas dinâmicas suaves em composições como *Six Orchestral Pieces* Op. 6 (1909/10) e *Concerto for 9 instruments* Op. 24 (1934). Schoenberg poderia escrever heroicamente para o trompete orquestral, como na obra *Pelleas und Melisande* Op. 5 (1902/3) e *Gurre-Lieder* (1901/11), mas sua escrita para trompete é mais extrema que tudo que veio antes no nível de dinâmicas e mudanças repentinas em nuances exigidas.

Além dessas obras orquestrais, os concertos para trompete neste período como o *Concerto para trompete* (1948), de H. Tomasi (1901-1971), *Concertino para trompete, piano e orquestra* (1948) e *Concerto para trompete* (1954), de A. Jolivet (1905-1974), e a *Sequenza X* (1984), de L. Berio (1925-2003), exigem um amplo domínio técnico-interpretativo do performer para que sejam realizadas as frequentes variações de dinâmicas.

Observa-se que, nos últimos anos, a escrita de dinâmica com variações súbitas continua sendo utilizada por diversos compositores, em diferentes formações instrumentais. No Brasil, pode-se citar muitas obras, entre elas, *Música para trompete solo* (2005), de Estercio Marquez Cunha (1941-), *Duplex* (2006), de Valéria Bonafé (1984-), e as quatro obras selecionadas de Matheus Bitondi (1979-), que serão abordadas na segunda parte deste artigo.

1.1 – A pesquisa sobre dinâmica no trompete no Brasil

As pesquisas que possuem o trompete como objeto têm crescido no Brasil. Muitas delas, por não serem o foco principal, abordam, ainda que de forma breve, a dinâmica no instrumento. Após um levantamento bibliográfico no site da CAPES, averiguou-se que das quarenta e seis dissertações e teses que abordam o trompete, vinte e duas escrevem sobre dinâmica, mesmo que de forma sucinta e catorze não foram encontradas disponíveis. Além dos trabalhos no site supracitado, foram identificados alguns artigos que possuem o tema relacionado ao trompete e com a dinâmica no instrumento. O Quadro 2, com o título “Pesquisa sobre dinâmica no trompete no Brasil”, apresenta em quais teses, dissertações e artigos foram encontrados informações sobre a dinâmica no trompete.

Quadro 2: Pesquisa sobre dinâmica no trompete no Brasil

| AUTOR/ANO | INSTITUI- -ÇÃO | NÍVEL | SÍNTESE DO ASSUNTO |
|---------------|-------------------|----------|--|
| AMARAL, 2012 | UFG | Mestrado | Sugestões interpretativas de dinâmica na obra “Desafio XIV” para trompete de Marlos Nobre. |
| AZEVEDO, 2017 | UNICAMP | Mestrado | O uso da dinâmica na relação compositor/intérprete; sugestões e |

| | | | |
|--------------------|---------|-----------|---|
| | | | adequações interpretativas. |
| BAPTISTA, 2010 | USP | Mestrado | A prática de dinâmicas no estudo do trompete. |
| BARBOZA, 2017 | UFRN | Mestrado | Utilização da dinâmica na rotina de estudo; apontamentos acerca da dinâmica na obra “Três Estudos para Trompete e Piano”, de José Siqueira. |
| BELTRAMI, 2008 | UNICAMP | Mestrado | Estudos e exercícios sobre dinâmicas direcionados a grupo de trompetes. |
| BENCK FILHO, 2009 | UFBA | Doutorado | Dinâmica no frevo-de-rua no Recife; processo prático-interpretativo. |
| CARDOSO, 2002 | UNIRIO | Mestrado | Definição do termo “dinâmica” no contexto da pesquisa; apontamentos sobre dinâmicas escritas pelo compositor. |
| CARDOSO, 2009 | UNIRIO | Doutorado | Possibilidades de interpretação de dinâmica nos “Choros”, de Villa-Lobos; Apresentação gráfica da dinâmica. |
| CORDÃO NETO, 2010 | UNIRIO | Mestrado | Contextualização sucinta sobre dinâmica; a dinâmica inserida no conceito de agrupamento de notas. |
| COSTA, 2015 | UFG | Mestrado | Relação entre dinâmica e timbre; contextualização do panorama estético do uso da dinâmica como recurso de expressão pelos compositores desde a Renascença; sugestões interpretativas. |
| DISSENHA, 2017 | USP | Doutorado | Escolha de nível de dinâmica pelo naipe de trompetes. Apontamento de dinâmicas em obras nas temporadas da OSESP; equipamentos. |
| FONSECA, 2005 | UFBA | Doutorado | Sugestões interpretativas de dinâmicas na “Sonata para trompete de piano”, de José Alberto Kaplan. |
| LOCATELLI, 2013 | UFPB | Mestrado | Definições de dinâmica; tipos de dinâmica; sugestões interpretativas; entrevista com questão sobre a dinâmica no “Concerto para trompete e orquestra de cordas”, de Alfredo Dias. |
| LOPES, 2010 | SIMPOM | Artigo | Sugestões interpretativas de dinâmicas na obra “Alecrim”, de Ricardo Tacuchian. |
| LOPES, 2012 | SIMPOM | Artigo | Sugestões interpretativas de dinâmica na obra “Tucupi”, de Claudia Caldeira. |
| LOPES, 2012 | UNIRIO | Doutorado | Conceitos de dinâmicas; uso de acessórios como interferência na dinâmica; sugestões interpretativas em obras brasileiras para trompete sem acompanhamento. |
| MAESTRELLO, 2010 | USP | Mestrado | Uso da dinâmica no “aquecimento”; proposição de estudo em intensidade baixa [dinâmica suave]; sugestão de experimentação de variações de dinâmica. |
| MOURA JUNIOR, 2017 | UFG | Mestrado | Apontamentos acerca da dinâmica como elemento de expressividade musical; sugestões interpretativas. |
| PASSOS, 2016 | UNICAMP | Mestrado | Exploração de diferentes dinâmicas na execução de um <i>ostinato</i> rítmico, com uso |

| | | | |
|----------------|--------|-----------|--|
| | | | de efeito de <i>delay</i> , por Marcio Montarroyos no álbum <i>Stone Alliance</i> . |
| RONQUI, 2002 | UNIRIO | Mestrado | A dinâmica inerente à Escola de Trompete de Boston; sugestões interpretativas. |
| RONQUI, 2010 | UNIRIO | Doutorado | Conceito de dinâmica segundo à Escola de Trompete de Boston; sugestões interpretativas nos “Prelúdios” e “Sinfonias” das óperas de Carlos Gomes. |
| SIMÕES, 1997 | UNIRIO | Tese | Considerações sobre a produção de dinâmica no trompete; conceito de dinâmica segundo a Escola de Trompete de Boston. |
| SULPÍCIO, 2012 | UNESP | Doutorado | Dinâmica no Barroco; uso do corpo na produção de dinâmica; contraste de dinâmica no Classicismo; dinâmica extrema com efeito de ar na música do séc. XX. |
| THOMAZ, 2016 | UFG | Mestrado | Sugestões interpretativas de dinâmicas para grupo de trompetes. |

Fonte: elaborado pelo autor.

Dos trabalhos relacionados no Quadro 2, nota-se que alguns discorrem de forma breve, e outros, mais consideráveis para esta pesquisa, por exemplo, Beltrami (2008) e Costa (2015), por possuírem conteúdo quantitativo e qualitativo sobre dinâmica. No geral, as pesquisas trazem informações de dinâmicas dentro de variadas abordagens: pedagógica, interpretativa, musicológica, um relato, entre outras. Caso o leitor queira obter outros conhecimentos sobre o assunto, nas sínteses do Quadro 2, o leitor poderá ter uma breve noção sobre a discussão de dinâmica em cada pesquisa. Apesar da contribuição desses trabalhos, a seguir, observar-se-á a especificidade da congruência entre as sugestões técnico-pedagógicas e obras selecionadas.

2. EXERCÍCIOS APLICÁVEIS PARA O ESTUDO DE DINÂMICA EM QUATRO OBRAS PARA TROMPETE EM DUO DE MATHEUS BITONDI

Nesta parte serão abordadas algumas publicações e sugestões de exercícios criadas pelo autor e que possam auxiliar os professores e intérpretes no desenvolvimento da técnica de dinâmica no instrumento. Sabe-se, pois, que, atualmente, existe uma infinidade de métodos publicados e não publicados que são utilizados por trompetistas ao redor do mundo. Deter-se-á neste estudo a expor alguns deles que são utilizados pelo autor, visando o acréscimo de uma pesquisa em língua portuguesa — que cresce ano a ano, mas ainda limitada — e o auxílio para aqueles que desejam obter informações específicas sobre o assunto.

Sobre questões técnicas, não há intenção de tornar isso um padrão, nem mesmo encorajar intérpretes a se deterem apenas no caminho da técnica, pelo contrário, acredita-se que a técnica e a interpretação se complementam. Segundo Baptista (2010):

Aprender como alcançar e regular a intensidade é uma considerável realização e, por isso, deveria fazer parte da metodologia de trabalho de todos os professores de trompete. Devemos estar dispostos a praticar, experimentar e cometer erros ocasionais na esperança de nos expressar com convicção. (Baptista, 2010, p.41)

No intuito de auxiliar aqueles que desejam se expressar com convicção e estão dispostos a praticar, experimentar e ampliar seus conhecimentos sobre dinâmicas, as obras para trompete em *duo*, de Bitondi, possuem uma grande quantidade de nuances e contrastes de dinâmicas. Elas estão escritas praticamente a cada compasso da música, o que exige do *performer* um grande controle de dinâmicas.

Nesta pesquisa, a discussão sobre dinâmica está organizada em três partes. A primeira será considerada como nuances, que englobará diferenças sutis e graduais, como por exemplo, *crescendo* e *decrescendo*. A segunda envolverá também *crescendo* e *decrescendo*, porém, de forma intensa em um curto espaço de tempo. E a terceira, o contraste, voltado à aplicação de variações súbitas das dinâmicas escritas na partitura, prática comum na música moderna para o instrumento.

Para interpretar as obras em *duo* de Bitondi é recomendado que o *performer* esteja pelo menos em um nível intermediário, pois é necessário possuir domínio técnico de ritmo, intervalos, combinações de digitações mais complexas, resistência e habilidade no controle das dinâmicas, sendo que, para esta última, espera-se que este trabalho possa auxiliar.

2.1. Nuances sutis e graduais de dinâmicas

Na obra *Cinco introduções para uma música inexistente* (2012), para trompete e marimba, na *Introdução nº 2*, a parte do trompete é formada por cinco intervenções de notas longas em *crescendo* e *decrescendo*, que variam de *pianíssimo* a *forte* (comp. 1-3, 12-14 e 27-28), *pianíssimo* a *mezzo forte* (comp. 20-21) e *pianíssimo* a *fortíssimo* (comp. 33-34). Nas Figuras 1 e 2, observa-se os casos de nuances de dinâmica em notas longas. Trata-se de *crescendo* e *decrescendo* na mesma nota.

Trompete (Sib)

Persistente ♩ = 65

Figura 1 – Cinco introduções a uma música inexistente, Introdução no. 2, Compassos 1 — 3

Trompete (Sib)

Figura 2 – Cinco introduções a uma música inexistente, Introdução no. 2, Compassos 33 — 34

Exemplificado através da Figura 1, o intérprete poderá se deparar com alguns desafios, entre eles, o fato de iniciar a primeira nota da obra, sem acompanhamento, em dinâmica *pianíssimo*. Na Figura 2, o controle para efetuar o *crescendo* de *pianíssimo* a *fortíssimo* exige habilidade para obedecer às dinâmicas marcadas pelo compositor e a atenção para que não haja variação da afinação. Trechos semelhantes poderão ser encontrados nos compassos 12—14; 20—21 e 27—28. Inicialmente, é sugerido que o trompetista inicie soprando ar no instrumento com ou sem o bocal, sem que haja produção de som, praticando a eficiência de seu ar na produção da dinâmica. Antes de iniciar a emissão de ar, recomenda-se que a respiração seja tranquila, sem ruídos de bloqueio da língua para a passagem do ar. A duração da inspiração poderá ser ampliada, após considerar que está respirando e inspirando de forma mais relaxada.

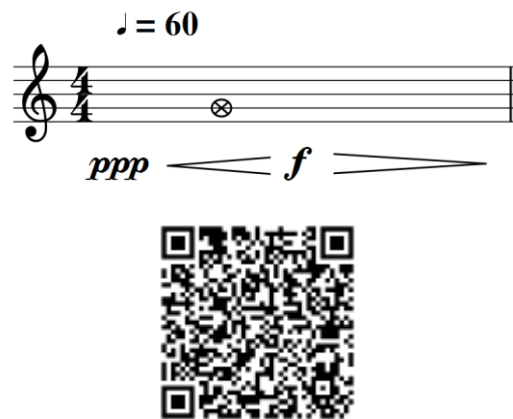


Figura 3 – sugestão do autor

Em seguida, na Figura 4, com a utilização do bocal nos lábios, sem o instrumento, busca-se uma vibração labial natural, sem o uso desnecessário de força para produzir a vibração, tampouco a força excessiva para obter maior contato entre lábio e bocal, procurar-se-á uma possível naturalidade para a vibração da primeira nota e a produção de dinâmica. O trompetista poderá tocar o exercício com outras notas, por exemplo, as notas das obras selecionadas nesta pesquisa e, ainda, ampliar os níveis de dinâmica. Segundo a experiência e a metodologia aplicada pelo autor desta pesquisa, para que não haja uma sobrecarga aos lábios, acredita-se que o descanso entre cada exercício é fundamental. Dessa maneira, recomenda-se que seja empregado um tempo máximo de dez minutos, incluindo as pausas. O tempo de descanso pode variar para cada pessoa. Ademais, aconselha-se que o *performer* busque o autoconhecimento para compreender melhor os limites para cada proposição de exercício.

Figura 4 – *Journal of the International Trumpet Guild*, 1993, vol.18, no. 1, p. 41, tradução do autor

Para estabelecer os níveis de dinâmicas, os exercícios das Figuras 5, 6 e 7 são propostos. Em sua dissertação de mestrado, Beltrami (2008 p. 48) apresenta os seguintes exercícios para a prática em grupo, porém, para esta pesquisa, serão enquadrados no estudo

individual, buscando um aperfeiçoamento da técnica pelo trompetista. É desejável que o *performer* seja criterioso ao perceber as sutis mudanças de dinâmicas durante a produção da nota.

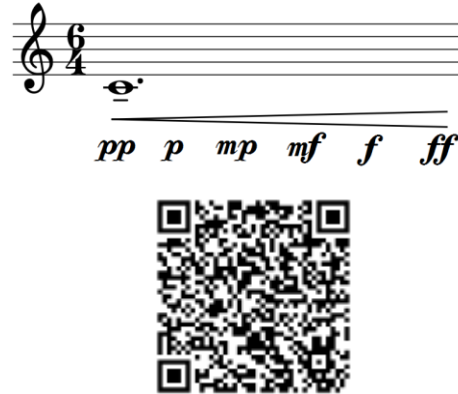


Figura 5 – BELTRAMI, C. A., Estudos dirigidos para grupos de trompetes: Fundamentos técnicos e interpretativos, dissertação de mestrado, UNICAMP, 2008, p. 48

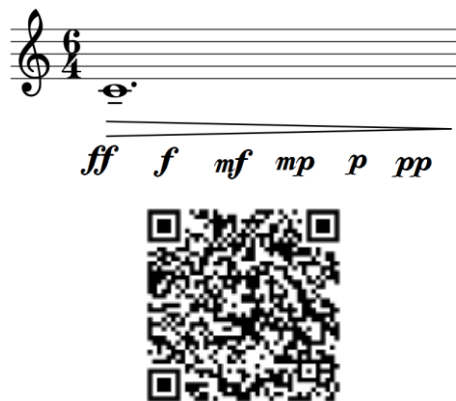


Figura 6 – BELTRAMI, C. A., Estudos dirigidos para grupos de trompetes: Fundamentos técnicos e interpretativos, dissertação de mestrado, UNICAMP, 2008, p. 48

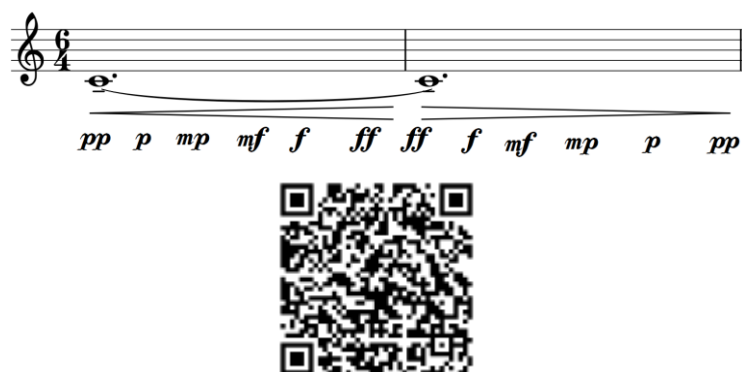


Figura 7 – BELTRAMI, C. A., Estudos dirigidos para grupos de trompetes: Fundamentos técnicos e interpretativos, dissertação de mestrado, UNICAMP, 2008, p. 48

Em todos os exercícios, de acordo com a experiência e metodologia do autor desta pesquisa, recomenda-se o uso de um metrônomo, buscando um maior controle em diferentes graus de dinâmicas e um afinador para que se evite a variação da afinação nas notas longas. O metrônomo com marcação de semínima entre 50 e 72/bpm auxiliará a percepção de cada mudança de dinâmica.

Utilizando o instrumento, o exemplo a seguir — Figura 8 — apresenta o exercício n.º 2 do *Daily Drills and Technical Studies for trumpet* (SCHLOSSBERG, 1948). Além da forma escrita do exercício, o *performer*, em um segundo estágio, poderá ampliar os níveis de dinâmicas, começando e finalizando a nota em *pianíssimo*.

The image displays three rows of musical notation for exercise 2. Each row consists of two staves: the left staff is in a natural key signature (C major) and the right staff is in a key signature with one flat (F major). The notes are marked with dynamics *p*, *mf*, and *p*. A bracket under the *mf* note indicates a dynamic change, and the text 'descer cromaticamente até' is written above the notes. A QR code is located below the notation.

Figura 8 – *Daily Drills and Technical Studies for trumpet* – Max Schlossberg, 1948. ed. M. Baron Co., exercício 2, p. 1

Como supracitado, nas obras de Bitondi, é muito comum a utilização de dinâmicas de formas variadas. Na obra *849 notas para trompete e Ré bemol* (2013), pode-se observar a semelhança com a obra *Cinco introduções para uma música inexistente* (2012), em que o compositor utiliza o *crescendo* de *pianíssimo* a *forte* — Figura 9 – e de *pianíssimo* a *mezzo-forte* no registro grave do instrumento — Figura 10. Para ambos os casos, os exemplos 3 — 8 poderão se enquadrar para auxílio do *performer*. Semelhantes ao compasso 28 foram

identificados os compassos 25, 26, 33, 39, 58, 60, 63, 73, 87 e 120. O compasso exemplificado apresenta maior distância entre os níveis de dinâmica. O compasso 134 — Figura 10 — não possui semelhança com outros trechos.

Figure 9 shows a musical score for Trompete, measures 28-29. The tempo is marked as quarter note = 75. The score shows a dynamic range from *pp* to *f*. A QR code is located below the score.

Figura 9 – 849 para Trompete e ré bemol, Compassos 28 — 29

Figure 10 shows a musical score for Trompete, measure 134. The tempo is marked as quarter note = 100. The score shows a dynamic range from *pp* to *mf*. A QR code is located below the score.

Figura 10 – 849 para Trompete e ré bemol, Compasso 134

Na obra *Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres* (2015), outro desafio é a indicação do compositor para que os *crescendi* se iniciem a partir do nada e os *decrescendi* terminem no nada, escrito em forma de pequeno círculo ao início e fim dos sinais. Entende-se, pois, que este “nada” é o limite entre a produção do som e somente a emissão de ar saindo pela campana do instrumento. Os exemplos mostram alguns dos casos que ocorrem na obra. Na Figura 11, pede-se que se inicie a nota do nada e seja feito um *crescendo* até *piano* e, ao final do compasso, retorne ao nada. Na Figura 12, no registro médio agudo do instrumento, a indicação é semelhante, porém alcançando a dinâmica de *mezzo forte*. A Figura 13 apresenta o mesmo efeito, porém no registro grave do instrumento, com surdina *cup*, e alcançando a dinâmica máxima de *pianíssimo*. Os compassos 5, 7, 22—23, 40—42, 43—44, 55—56, 73, 89—90 e 100 são semelhantes às Figuras 11 e 12, e os compassos 119, 121—122, 123, 124—125, 126, 127—128, 129—130 são semelhantes à Figura 13, devido ao uso da surdina *cup*.

$\text{♩} = 70$

Figura 11 – *Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres,*
Compassos 1 — 3

$\text{♩} = 70$

Figura 12 – *Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres,*
Compassos 23 — 25

$\text{♩} = 70$
(con sordina cup)

Figura 13 – *Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres,*
Compassos 131 — 134

Para estes casos exemplificados nas Figuras 11 a 13, é indicado o exercício descrito abaixo (Figura 14). Inicialmente é proposto que o trompetista inicie em *pianíssimo* seguindo

até *fortíssimo* e retorne para *pianíssimo*, posteriormente, deve-se tocar a nota uma 7m (sétima menor) acima e depois uma 9m (nona menor) abaixo, baseando-se na nota inicial. O autor do exercício, D. Baldwin [19--], ressalta a importância da utilização do metrônomo e de uma apurada percepção da afinação. Na segunda parte do exemplo, é recomendado que os lábios tenham uma abertura semelhante ao da embocadura que produz o som e não extremamente aberta no bocal. O fechamento gradual dos lábios é composto de um movimento mínimo e busca um aperfeiçoando sobre o ponto de vibração dos lábios para a produção som. Propõe-se uma prática diária deste exercício para a tentativa de aperfeiçoando no controle da produção de som no nível mais suave de dinâmica possível para o *performer*.

Matenha os lábios abertos; Assopre somente ar. Gradualmente fechando os lábios para a nota suave. *Diminuendo gradativamente* (somente com ar, continue assoprando após os lábios pararem de vibrar)

Repita: Uma nota acima e uma abaixo e uma acima.



Figura 14 – *Journal of the International Trumpet Guild*, 1993, vol.18, no. 1, p. 42, tradução do autor

Diferentemente dos exemplos anteriores (Figuras 11, 12 e 13), na obra *Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico* (2014), Bitondi estabelece a dinâmica para início da nota, neste caso *pianíssíssimo*. Faz-se necessário para este trecho um bom controle de intensidade para iniciar a nota em *pianíssíssimo*, crescer até *piano* e decrescer para *pianíssimo*. Observar-se-á que são três dinâmicas suaves diferentes para serem tocadas em três compassos, destarte, há a possibilidade de ocorrer facilmente uma inversão de dinâmicas por parte do intérprete ou dar a sensação ao ouvinte de que não houve nuances. O uso da surdina poderá ajudar o intérprete a tocar um grau acima da dinâmica escrita, visto que ela diminui a intensidade do som do instrumento, e a marcação da dinâmica é o resultado esperado. A abordagem semelhante à Figura 13, mas com a utilização da surdina e na região grave do instrumento, espera-se auxiliar o *performer* para estes compassos. Os compassos 74—79 e 215—218 se assemelham aos compassos 54—56, Figura 14.

sordina (cup)

Figura 15 – *Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico*, Compassos 54 — 56

Na obra *Cinco introduções a uma música inexistente* (2012), pode-se observar outros casos de dinâmicas graduais, nestes casos os *decrescendi*, os quais exigem que o trompetista tenha domínio para fazer a dinâmica indicada sem que haja interrupção dela antes do desejado, ou que a não sustentação da nota faça com que o músico toque um *glissando* ao final da nota ou, ainda, ocorra instabilidade da afinação.


O exemplo a seguir — Figura 16 — apresenta um *decrescendo* com pulsações lentas, semínima a 75 bpm. É possível que, neste caso, por estar no registro agudo do instrumento, a afinação suba conforme aconteça o *decrescendo*; por isso, inicialmente é sugerido que o intérprete faça a conferência em um afinador, caso não tenha uma percepção desenvolvida para tal. Propõe-se ao *performer* que inicie uma oitava abaixo e suba gradativamente até a nota escrita, assim poderá praticar várias vezes sem que ocorra desgaste desnecessário por permanecer por diversas vezes no registro agudo. A sugestão feita para a Figura 6 poderá servir de parâmetro para verificação de níveis de dinâmica utilizados. Trechos semelhantes a este poderão ser encontrados nos compassos 3 — 4 e 11 — 12.

Figura 16 – *Cinco introduções a uma música inexistente*, Introdução no. 0, Compasso 14

Os exemplos descritos nas Figuras 17 e 18 mostram situações as quais os *decrescendi* ocorrem de forma mais rápida, ou seja, em curto espaço de tempo. O fato de o compositor não indicar qual nível de dinâmica ao final dos *decrescendi* deixa a critério do *performer* a escolha do nível de dinâmica final. Estes casos ocorrem diversas vezes durante esta obra e exigem do *performer* controle para interpretá-las de forma semelhante, caso opte por realizar os *decrescendi* para um nível de dinâmica muito suave e buscando uma interpretação semelhante em todos os casos.

A Figura 17 apresenta como exemplo de *decrescendo* na região médio-grave do instrumento o compasso 4 da *Introdução no. 3*. Os compassos 9, 12, 14, 16, 18, 35 e 37 da *Introdução no. 3* e os compassos 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14 da *Introdução no. 4*, são semelhantes a este.

♩ = 110






Figura 17 – Cinco introduções a uma música inexistente, Introdução no. 3, Compasso 4

O exemplo a seguir — Figura 18 — utiliza o *decrescendo* em pulsações mais rápidas e no registro médio-agudo do instrumento. Pode ocorrer de o intérprete, em vez da dinâmica marcada, optar por um *forte/piano*, porém não é esta a indicação feita pelo compositor. O compasso 1 da *Introdução no. 5* assemelha-se aos compassos 4, 25, 27, 42 e 42 da mesma introdução. Para tal, é recomendado o exercício da Figura 5, porém em andamento mais rápido, de maneira que se assemelhe ao desafio proposto na partitura.



Figura 18 – *Cinco introduções a uma música inexistente, Introdução no. 5, Compasso 1*

2.2. Nuances intensas de dinâmicas em curto espaço de tempo

Como descrito anteriormente, outra característica de dinâmicas utilizada por Bitondi são os *crescendi* e *decrescendi* em um curto espaço de tempo, sendo este último em menor proporção. É comum encontrar nas suas obras para trompete em *duo* esse tipo de indicação que exige controle técnico do *performer* para interpretar, observando-se as indicações da dinâmica inicial e final das notas.

Na obra *849 notas para trompete e ré bemol* (2013), por diversas vezes, Bitondi escreve o sinal de *crescendo*, que indica distantes níveis de dinâmica em um curto espaço de tempo. Os exemplos abaixo apresentam trechos das obras em que ocorrem os casos de *crescendo* com duração de uma colcheia. A Figura 19 apresenta o compasso 13, que indica o *crescendo* de *piano* a *forte*. Outros casos de mesmo grau de intensidade ocorrem nos compassos 4, 21, 48, 52 e 54. A Figura 20 apresenta o compasso 18, que indica *crescendo* de *mezzo forte* a *forte*, que também podem ser encontrados nos compassos 10, 42, 55, 61 e 64. A Figura 21 apresenta o compasso 111, que indica *crescendo* de *forte* para *fortíssimo*, e casos semelhantes podem ser identificados nos compassos 96, 99, 104 e 108. Na Figura 22, no compasso 133, pode-se observar um caso de *crescendo* de *pianíssimo* para *piano* no registro grave do instrumento. Casos semelhantes acontecem nos compassos 31 e 132.

Para estes casos o intérprete poderá encontrar como desafio a produção da dinâmica de forma repentina, sem que faça o *crescendo* onde não está indicado. No registro agudo, a tendência é que se ataque a nota em intensidade muito *forte*, e que o *crescendo* seja quase imperceptível. Para os casos no registro grave do instrumento, a produção do *pianíssimo*, no final da obra, poderá ser um desafio para a interpretação como está indicada.

$\text{♩} = 75$

p < *f*

Figura 19 – 849 para Trompete e ré bemol, Compasso 13

$\text{♩} = 75$

mf < *f*

Figura 20 – 849 para Trompete e ré bemol, Compasso 18

$\text{♩} = 100$

f < *ff*

Figura 21 – 849 para Trompete e ré bemol, Compasso 111

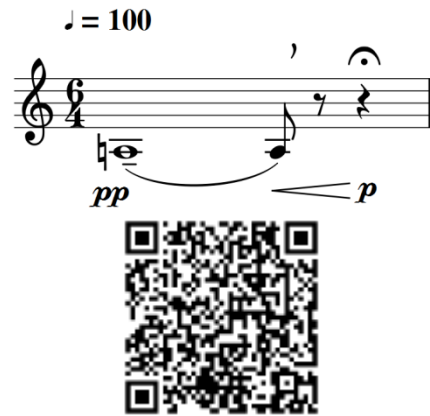


Figura 22 – 849 para Trompete e ré bemol, Compasso 133

Para os compassos exemplificados através das Figuras 19 — 22, e compassos semelhantes, é proposto o exercício da Figura 23, o qual, espera-se, auxilia o *performer* na produção das indicações escritas pelo compositor. As figuras indicadas servem como pensamento da subdivisão e não devem ser acentuadas ou articuladas. Para casos em que o intérprete deseje praticar a distância menor entre os níveis de dinâmica, aconselha-se a utilização de termos como *più piano*, *poco piano*, *poco forte*, *più forte*, entre outras, que realmente mostrem a diferença entre elas. Este exercício é passivo de variações, por exemplo, caso haja o desejo de praticar decrescendo rápidos, basta realizar a inversão das dinâmicas, porém, neste caso, é aconselhado que não permaneça em *forte* durante longo tempo no primeiro compasso para não haver desgaste excessivo da musculatura labial.

Figura 24 – Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico, Compasso 128

Para o exemplo acima é proposto o exercício da Figura 25. Para este, a recomendação é que o intérprete busque o controle entre o *crescendo* do *pianíssimo* até mais *forte* possível, sugere-se *fortissíssimo*, e que imediatamente retorne para *forte* sem que haja a distorção do som e sejam obedecidos os níveis da dinâmica proposta. É possível que nas primeiras vezes cada última nota do compasso seja tocada em uma intensidade diferente, mas com a prática, espera-se que o músico desenvolva o controle necessário para interpretar o trecho selecionado da obra com confiança. Este exercício também poderá ser tocado com o uso de surdina, para que haja maior proximidade com a obra, porém não é recomendado o uso excessivo deste acessório, pois poderá ocorrer um desgaste maior da embocadura se utilizado por muito tempo.

Figura 25 – Exercício proposto pelo autor

A Figura 26 representa os compassos 140, 141 e 142. O desafio é tocar a dinâmica *pianissíssimo*, com *surdina*, no registro grave do instrumento, fazendo-se necessário efetuar um *crescendo* para *forte*, em apenas duas pulsações.

Figura 26 – Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico, Compassos 140 — 142

Para auxiliar o intérprete neste trecho é recomendado o exercício 4, de *Einspielem aus der Mitte* (RIPPAS, [20-]). Nessa publicação é possível praticar a articulação com *crescendo* após o uso da fluência⁶. Dessa forma, a prática da fluência proporcionará o uso do ar com eficiência para posteriormente empregar o uso da articulação e da dinâmica. Além da forma escrita do exercício, é apresentada uma variação que se aproxima da necessidade para a interpretação do trecho selecionado. É desejável que se pratique em outras tonalidades, de preferência em grau descendente de semitons e, algumas vezes, com *surdina*.

Figura 27 – *Einspielen aus der Mitte* – C. Rippas, p. 5, Exercício 4

⁶ Entende-se por fluência a conexão entre as notas, sem que haja interrupção, praticada de forma suave.

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff begins with a half note followed by a series of eighth notes, marked with *p // mp*. This is followed by a series of quarter notes marked *ppp*, and then a triplet of eighth notes marked *f*. The second staff follows a similar pattern, starting with *p // mp*, then *ppp*, and ending with a triplet of eighth notes marked *f*. A QR code is centered below the staves.

Figura 28 – Variação proposta pelo autor de *Einspielen aus der Mitte* – C. Rippas, p. 5, Exercício 4

O exemplo apresentado na Figura 29 indica outra forma de utilização da dinâmica. Neste caso há uma mudança grande de intensidade utilizando articulações rápidas, podendo ser utilizado a articulação dupla, tripla ou, caso haja domínio técnico mais amplo, a articulação simples. Vê-se que em cinco compassos Bitondi escreve uma grande variedade de nuances, que vão do *piano* ao *fortissíssimo* na nota mais aguda possível.

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff starts with a tempo marking of quarter note = 90. It begins with a half note marked *mf*, followed by a series of eighth notes marked *p*. The second staff starts with a triplet of eighth notes marked *ff*, followed by a series of eighth notes marked *p*, then a triplet of eighth notes marked *ff*, followed by a series of eighth notes marked *f*, then a series of eighth notes marked *fff*, and finally a series of eighth notes marked *ffff*. A QR code is centered below the staves.

Figura 29 – *Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico*, Compassos 192 — 197

A princípio, para a interpretação do trecho exemplificado na Figura 29, é recomendado que o intérprete possua domínio em executar escalas com diferenciações de dinâmica. Para tal, indicamos o exercício da Figura 30, que pode ser encontrado no *Daily Drills and Technical Studies for Trumpet* (SCHLOSSBERG, 1948). Este exercício proporcionará ao *performer* interpretar níveis distantes de dinâmica nos diversos registros do instrumento. A forma escrita em ligado poderá colaborar com a fluência e a verificação da eficiência do uso do ar pelo instrumentista, porém recomenda-se que seja estudado também com o uso de articulação. Caso haja dificuldades, buscar-se-á tocar o primeiro grupo de semicolcheias ligado e as tercinas e semínima articulada.

Allegro



Figura 30 – *Daily Drills and Technical Studies for Trumpet* – Max Schlossberg, p. 40, Exercício 108

No intuito de se aproximar da proposta da obra, foram separados os quatro trechos de *crescendo* que ocorrem entre os compassos 193 — 197. A princípio, no primeiro compasso do exercício abaixo – Figura 31 –, é sugerida a prática do trecho de forma simplificada para que sejam estabelecidos os graus de dinâmica. O segundo compasso, apresenta as notas do trecho da obra, porém de forma ligada, assim o intérprete poderá verificar a eficiência do ar e do *crescendo*. No compasso seguinte, há um agrupamento de notas indicado por uma ligadura e, por fim, o trecho escrito como na obra. É aconselhado que cada trecho abaixo seja praticado em dias diferentes, principalmente o Trecho 4, pois, dependendo da rotina de estudo, poderá sobrecarregar os lábios. O intérprete deve se atentar para a dinâmica *fortississíssimo* do

compasso 197, também apresentado no Trecho 4, pois, apesar da indicação do compositor para que seja tocada a *nota mais aguda possível*, é necessário que esta nota se enquadre na dinâmica indicada.

TRECHO 1

Four measures of music in 4/4 time. Each measure contains a sixteenth-note figure (G4, A4, B4, C5) with a slur and a '6' above it. The dynamic markings are *p* and *ff* alternating every two measures.

TRECHO 2

Four measures of music in 4/4 time. Each measure contains a sixteenth-note figure (G4, A4, B4, C5) with a slur and a '6' above it. The dynamic markings are *p* and *ff* alternating every two measures.

TRECHO 3

Four measures of music in 4/4 time. Each measure contains a sixteenth-note figure (G4, A4, B4, C5) with a slur and a '6' above it. The dynamic markings are *f* and *fff* alternating every two measures.

TRECHO 4

Four measures of music in 4/4 time. The first three measures contain a sixteenth-note figure (G4, A4, B4, C5) with a slur and a '6' above it. The dynamic markings are *fff* and *ffff* alternating every two measures. The fourth measure shows a chromatic movement (G4, A4, B4, C5) with a slur and a '6' above it, ending with a note marked *fff*. A text annotation points to the final note: "Movimento ascendente cromático da última nota até o mais agudo possível".



Figura 31 – Exercício proposto pelo autor

Na obra *Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres*, o compositor adiciona o *frullato* no registro médio-agudo do instrumento, iniciando em *mezzo forte* até *fortíssimo*. Devido ao *frullato* na região aguda pode ocorrer de o intérprete iniciar a nota com excessiva intensidade provocando, dessa maneira, um resultado quase imperceptível da variação de dinâmica escrita na partitura.

Figura 32 – *Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres*, Compasso 114

No intuito de agregar mais ferramentas para auxiliar o intérprete, foi elaborado um exercício que abrangerá o uso do *frullato* nas dinâmicas escritas pelo compositor. O primeiro compasso do exercício da Figura 31 apresenta uma nota longa que deverá ser atacada *forte*, dessa forma, possivelmente, será mais fácil a utilização deste efeito em dinâmicas de maior intensidade. O *pianíssimo* marcado após o *diminuendo* representa a dinâmica mais suave que o intérprete alcança, e em seguida, um *crescendo* para *fortíssimo*. Assim, o *performer* poderá ter a sensação e o controle do que será praticado no compasso seguinte, que é o mesmo efeito escrito pelo compositor. Para tal, é sugerido que este exercício seja estudado em notas em escala diatônica, ou de forma aleatória, visando principalmente a nota escrita pelo compositor, conforme exemplo anterior (Figura 32).

Figura 33 – Exercício proposto pelo autor

Em *Cinco introduções a uma música inexistente*, ocorre a utilização do *crescendo* com notas em movimento e ligadas. É possível que este trecho não seja de grande dificuldade para o intérprete, porém pode ocorrer o aumento da intensidade de forma não gradual. Exemplos semelhantes podem ser encontrados na *Introdução no. 1*, compassos 5—7 e *Introdução no. 5*, compassos 37—41.

$\text{♩} = 115$

p *f*

Figura 34 – *Cinco introduções a uma música inexistente, Introdução no. 1, Compasso 13*

Para a interpretação da Figura 34 é recomendado o exercício indicado na Figura 35, que faz parte do *Trumpet Flow Studies* (CICHOWICZ, 19[--]). O autor não estabelece o grau de dinâmica, desse modo, é sugerido que o intérprete se aproxime da indicação escrita por Bitondi, para que assim possa alcançar seus objetivos. Encorajar-se-á o intérprete em praticar este exercício em outras tonalidades, da mesma forma indicada pelo autor da publicação.

$\text{♩} = 60$

Figura 35 – *Trumpet Flow Studies — Vincent Cichowicz, p. 3*

Outras sugestões de exercícios podem se enquadrar na necessidade do *performer* para interpretar os mesmos trechos ou outros que, possivelmente, não tenham sido indicados. Para estes casos, os exercícios apresentados nas Figuras 36, 37, 38 e 39 poderão servir de complemento.

Na Figura 36, observa-se um exercício de fluência. Ele poderá ser usado para a expansão dos níveis de dinâmica suaves às intensas e vice e versa. Recomenda-se que seja feito um *crescendo* de *decrescendo* gradual conectando ao máximo cada nota. Observe se os dedos estão fazendo um movimento rápido, pois a lentidão das mudanças de posições de dedilhado poderá interferir na dinâmica.

$\text{♩} = \text{c. } 50$



mp

Descer cromaticamente em semitons até:
etc.



Figura 36 – *Trumpet Flow Studies* – Vincent Cichowicz, p. 2

Na Figura 37, o exercício do *Warm-Ups + Studies* (STAMP, 1998), que neste caso é indicado para aqueles que desejam ampliar seus níveis de dinâmica, principalmente para intensidade *forte*. Para este tipo de exercício, é recomendado que seja praticado em dias ou semanas em que o intérprete não esteja estudando outros exercícios que possam sobrecarregar sua embocadura, por exemplo, estudos para fortalecimento da embocadura, estudos de flexibilidade, extensão e semelhantes. Assim como nos outros exercícios, o descanso é essencial para evitar futuros problemas de musculatura labial.



À partir das notas pedais, tocar as três últimas notas em contante crescendo

O mais agudo possível, descendo através do registro de pedal.



Figura 37 – *Warm-Ups + Studies* – James Stamp – *Warm-up III – Power Exercise*, p. 18, tradução do autor

Para aqueles que desejarem ampliar o controle de dinâmicas por meio da flexibilidade, recomenda-se o exercício apresentado na Figura 38. Devido aos intervalos entre as notas serem maiores, a prática deste estudo irá auxiliar o intérprete em executar a dinâmica de forma conectada, sem que aconteçam oscilações no som por causa da mudança de notas.

Descer cromaticamente em semitons até:

1.....
2.....
3.....

por último, repetir o primeiro em do maior.

Figura 38 – *Lip Flexibilities on the cornet or trumpet* – Walter Smith, Exercício 1, p. 1

Para aqueles que possuem um nível mais avançado na técnica do instrumento é apresentado abaixo (Figura 39) o trecho de um exercício da publicação, *Contemporary trumpet studies for trumpet* (STEVENS, 1974). Apesar de seus exercícios serem de alto grau de dificuldade, propõe-se que seja feito um estudo gradativo, com solfejo, entendimento das mudanças constantes de fórmula de compasso, começando em pulsações mais lentas e buscando interpretar todas as dinâmicas conforme indicadas. A prática deste exercício irá auxiliar não somente aqueles que desejam tocar as obras de Bitondi, por ter características similares, mas grande parte do repertório contemporâneo que tenham semelhantes estéticas.

(♩ = 144)

(Cresc. e dim. relativos ao nível de dinâmica)

ritard...

Figura 39 – *Contemporary studies for trumpet* – Thomas Stevens, Exercício 1, p. 7, Compassos 1 — 11, tradução do autor

2.3. Contraste de dinâmicas

Além das significativas nuances de intensidade, observar-se uma grande quantidade de contrastes que exigem o controle sobre todos os níveis de dinâmicas por parte do *performer*. Abaixo, alguns exemplos que demonstram a necessidade de uma preparação para futuras interpretações. Os exemplos foram classificados por obras, e foram identificados os diferentes casos de contrastes que podem ser considerados como imediatos, sem separação por pausa e outros que acontecem separados por pequenas pausas.

Das obras pesquisadas, a maior parte dos contrastes de dinâmica acontece em 849 *notas para trompeta e ré bemol*. Na Figura 40, um contraste que ocorre de forma súbita, sem pausa, exige do intérprete uma mudança súbita de dinâmica de *forte* para *piano*. Nota-se um contraste com mudança repentina de maior intensidade para uma menor. Outros exemplos similares podem ser identificados nos compassos 9, 17—18, 18—19, 20—21, 26—27, 27—28, 131, 132.

$\text{♩} = 75$
 (fermata curta)
f *f* *p* < (*f*)

Figura 40 – 849 para Trompete e ré bemol, Compassos 13 — 14

Para o exemplo da Figura 40, por causa da agilidade exigida pela escrita que o intérprete mude rapidamente de dinâmicas, exercícios de *forte/piano* podem contribuir para uma melhor *performance* destes trechos. Para o estudo do exercício proposto, D. Baldwin [19--] recomenda que seja tocado em qualquer nota e que o contraste seja muito conectado. Ao final do exercício proposto, foi acrescentado o compasso final para se aproximar da necessidade do *performer* para tocar o trecho selecionado. Além do formato com notas ligadas, posteriormente, pode-se separá-las e articulá-las (Figura 42), optar pela mudança da segunda nota (Figura 43) e, por último, tocar notas diferentes em ambos os compassos (Figura 44). Ressalta-se a importância na preservação da dinâmica indicada.

ff *pp subito* *ff* *pp (sub)*
ff *pp (sub)* *ff* *pp (sub)* *ff* *pp (sub)* *ff* *pp (sub)*

Figura 41 – *International Trumpet Guild Journal*, 2004, vol. 28, no. 2, p. 46, tradução do autor



Figura 42 – Variação 1 pelo autor da pesquisa, *International Trumpet Guild Journal*, 2004, vol. 28, no. 2, p. 46



Figura 43 – Variação 2 pelo autor da pesquisa, *International Trumpet Guild Journal*, 2004, vol. 28, no. 2, p. 46



Figura 44 – Variação 3 pelo autor da pesquisa, *International Trumpet Guild Journal*, 2004, vol. 28, no. 2, p. 46

Adicionalmente, caso o intérprete deseje ampliar sua técnica, pode aplicar os exercícios das Figuras 45 e 46 (SCHLOSSBERG, 1948, p. 11 e 41), que apresentam o contraste de dinâmica por meio da técnica de flexibilidade e intervalos. Encoraja-se o *performer* a modificar os níveis de dinâmica.

Moderato

mf pp mf pp simile

mf pp mf pp simile



Figura 45 – *Daily Drills and Technical Studies for Trumpet* – Max Schlossberg, p. 11, Exercício 38

Slowly

mf pp mf pp simile pp



Figura 46 – *Daily Drills and Technical Studies for Trumpet* – Max Schlossberg, p. 11, Exercício 41

No exemplo abaixo, Figura 47, o contraste é inverso, de *piano* para *forte*. Além do exemplo apresentado, foram identificados casos semelhantes nos compassos 1 — 2, 5 — 6, 7 — 8, 9 — 10, 11 — 12, 14 — 15, 19 — 20, 22 — 23, 75 — 76, 82 — 83.

$\text{♩} = 75$

p f



Figura 47 – 849 para Trompete e ré bemol, Compassos 16 — 17

É sugerida a utilização do exercício proposto no exemplo da Figura 41, porém de forma invertida, juntamente às variações propostas nas Figuras 42, 43 e 44.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in 4/4 time and contains two measures: the first measure is marked *pp* and the second is marked *ff subito*. The second staff is in 2/4 time and contains four measures, each marked *pp* followed by *ff (sub)*. A QR code is positioned below the second staff.

Figura 48 – Variação 4 pelo autor da pesquisa, *International Trumpet Guild Journal*, 2004, vol. 28, no. 2, p. 46

O contraste de dinâmica abaixo (Figura 49) apresenta aqueles que são separados por uma pausa curta. Devido à separação entre as dinâmicas escritas, o *performer* terá tempo, ainda que curto, para se preparar para iniciar a próxima frase. A obra de Bitondi possui este tipo de contraste por diversas vezes; a Figura 48 apresenta o maior nível de contraste. Foram identificados outros compassos semelhantes, porém com intensidade mais próxima. São eles: 2—3, 4—5, 6—7, 10—11, 13—14, 21—22, 23—24, 30—31, 45—46, 48—49, 50—51, 52—53, 54—55, 58—59, 61—62, 64—65, 70—71, 73—74, 76—77, 79—80, 87—88, 93—94, 96—97, 99—100, 104—105, 105—106, 108—109, 112—113, 113—114, 116—117, 117—118, 132—133, 133—134.

The image shows a single staff of musical notation in 4/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 100$. The first measure is marked *ff* and the second is marked *p*. The second measure contains a triplet of eighth notes. A QR code is positioned below the staff.

Figura 49 – 849 para Trompete e ré bemol, Compassos 123 — 125

Nos casos que possuem pausas para iniciar a dinâmica seguinte, é sugerido o exercício abaixo (Figura 50). Para este, é necessário que sejam ampliados os graus de dinâmica e que, durante cada pausa, o trompetista pense na altura da nota seguinte e no grau de dinâmica que ele utilizará. É aconselhado que o intérprete pratique as dinâmicas iguais buscando uma sonoridade mais homogênea possível.

♩ = 60

The exercise consists of three staves of music in 4/4 time, with a tempo of quarter note = 60. The notes and dynamic markings are as follows:

- Staff 1: G4 (*f*), B \flat 4 (*p*), C \sharp 5 (*p*), D5 (*f*), E5 (*f*), F5 (*p*), G5 (*p*), A5 (*f*), B \flat 5 (*f*).
- Staff 2: C6 (*p*), D6 (*p*), E6 (*f*), F6 (*f*), G6 (*p*), A6 (*p*), B \flat 6 (*f*), C7 (*f*), D7 (*p*).
- Staff 3: E7 (*p*), F7 (*f*), G7 (*f*), A7 (*p*), B \flat 7 (*p*), C8 (*f*), D8 (*f*), E8 (*p*), F8 (*p*).



Figura 50 – *Einspielen aus der Mitte* – C. Rippas, p. 8, Exercício 1

A obra *Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico*, é também uma das obras que possui contrastes de dinâmicas, porém as incidências maiores são nos casos em que as dinâmicas estão separadas por pausas. As Figuras 51 e 52 apresentam os casos em que acontecem de forma direta, sem pausas.

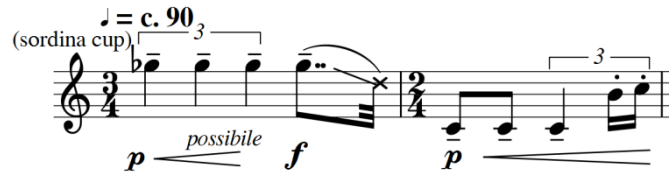


Figura 51 – Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico, Compassos 128 — 129



Figura 52 – Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico, Compassos 181 — 183

Para estes casos, aplica-se o estudo da Figura 53, já abordado anteriormente, porém recomenda-se o uso da surdina *cup* algumas vezes, para que o trompetista também tenha a sensação e parâmetros para produzir a dinâmica.



Figura 53 – Variação 3 pelo autor da pesquisa, *International Trumpet Guild Journal*, 2004, vol. 28, no. 2, p. 46

Em seguida, na Figura 54, é exemplificado um dos casos em que o contraste de dinâmica é separado por pausas curtas as quais possuem intervalos iguais ou maiores que quarta justa, ampliando o grau de dificuldade para mudar da dinâmica *forte* para *piano*.

Exemplos semelhantes são encontrados nos compassos 83—84, 85—86, 87—88, 89—90, 91—92, 93—94, 94—95, 95—96, 163—163 e 179.

The musical score for Figure 54 is written in treble clef with a tempo of quarter note = 90 and the instruction "(senza sordina)". It consists of four measures with changing time signatures: 4/4, 5/4, 4/4, and 5/4. The dynamics are marked as *f*, *p*, *mf*, and *(f) p*. A slur with a "6" above it covers the last two notes of the fourth measure. A QR code is positioned below the score.

Figura 54 – *Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico*, Compassos 79 — 82

The musical score for Figure 55 is written in treble clef. It consists of three measures with time signatures 3/4, 3/4, and 2/4. The dynamics are marked as *ff*, *p*, and *ff*. There are slurs with "3" and "7" below them, and a slur with a "6" above it covering the last two notes of the second measure. A QR code is positioned below the score.

Figura 55 – *Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico*, Compassos 194 — 195

Na obra *Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres*, a ocorrência de contrastes é menor do que nas peças citadas anteriormente. Os casos que acontecem são diretos, sem pausas e exigem do intérprete habilidade e controle para que não seja feito nenhum *crescendo* antes da mudança de dinâmica que, observando a partitura, deve ocorrer de forma súbita. Situação semelhante a esta, exemplificada através da Figura 56, ocorre nos compassos 11—13.



Figura 56 – *Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres*, Compassos 8 — 10

Para estudo deste trecho são indicados os exercícios das Figuras 57 e 58, abordados anteriormente, porém de forma invertida, como sugerido na Figura 48, podendo o trompetista, se desejar, modificar a altura das notas, conforme o exemplo da Figura 58:



Figura 57 – Variação 1 pelo autor da pesquisa, *International Trumpet Guild Journal*, 2004, vol. 28, no. 2, p. 46



Figura 58 – Variação 2 pelo autor da pesquisa, *International Trumpet Guild Journal*, 2004, vol. 28, no. 2, p. 46

Além dos exercícios propostos previamente, para aqueles que desejam ampliar seus conhecimentos técnico-interpretativos no contraste de dinâmicas, a Figura 59 poderá acrescentar ainda mais no aperfeiçoamento do *performer*. Entretanto, para este estudo, é

recomendado que o trompetista possua um nível técnico entre intermediário e avançado, que tenha domínio da tessitura proposta pelo exercício. Antes de iniciar o exercício com o instrumento, encorajar-se-á o músico a solfejar por diversas vezes para ter o completo domínio rítmico, de alturas e dinâmicas e para que sejam evitadas repetições desnecessárias.

♩ = 104 - 120

Figura 59 – *Contemporary studies for trumpet* – Thomas Stevens, Exercício 3, p. 9, Compassos 1 – 16

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desta pesquisa concluiu-se que as quatro obras de Matheus Bitondi para trompete solista, além de contribuírem para a expansão do repertório brasileiro de trompete, são um campo fértil para a exploração das variações de dinâmica, uma vez que possuem um considerável quantitativo de indicações nas partituras.

Além disso, a elaboração do “Quadro 1: Publicações e dinâmicas” resultou na apresentação de métodos e publicações em que é possível encontrar exercícios para o estudo da dinâmica. Nota-se, porém, que o autor se deparou com a dificuldade em encontrar um método exclusivamente direcionado ao estudo técnico da dinâmica, excetos os métodos de música moderna, por exemplo, Stevens (1974) e os exercícios encontrados nas publicações do *ITG Journal*.

Acerca da história da dinâmica no instrumento ao longo dos períodos musicais, o autor encontrou dificuldades em obter essas informações de forma concisa, em língua portuguesa, que proporcionasse ao *performer* ampliar seu conhecimento sobre esta área. Portanto, a breve contextualização realizada nesta pesquisa irá contribuir para aqueles que desejarem obter conhecimento sobre esse assunto de maneira instantânea.

Além do conhecimento difundido sobre a história da dinâmica no trompete, despertou-se a curiosidade em saber o que as pesquisas no Brasil apresentam sobre o assunto. Após o levantamento bibliográfico das teses, dissertações e artigos, elaborou-se o “Quadro 2: Pesquisa sobre dinâmica no trompete no Brasil”, que apresenta a síntese dos assuntos abordados. Desse modo, o leitor poderá de maneira descomplicada obter conhecimento sobre outras pesquisas de dinâmica que lhe interessem. Atentar-se-á para o fato de o autor não conseguir acesso a quatorze pesquisas entre teses e dissertações que, talvez, poderiam conter informações acerca da dinâmica, as causas da não disponibilização desses trabalhos não fazerem parte dessa pesquisa.

De certo, a assimilação dos trechos das obras com os exercícios propostos, buscando-se utilizar o mesmo instrumento, bocal e surdina nos exercícios e nas obras, se constituem como uma ferramenta importante para suprir as necessidades do intérprete na *performance*. Inclusive, os intérpretes são encorajados a elaborar seus próprios exercícios, buscando suprir suas próprias necessidades, seja nas obras de Bitondi, seja em outras.

Além dos exercícios propostos, as respectivas gravações se configuram como um material de apoio, proporcionando ao leitor obter uma referência de como realizar o estudo e visualizar o espectro da dinâmica. Outrossim, estimula-se o *performer* a realizar o processo de gravação e utilizar ferramentas que possibilitem a visualização do espectro.

Ademais, a disponibilização das partituras é de grande valia para futuras *performances*, visto que facilita o acesso e propaga ainda mais o repertório contemporâneo brasileiro para trompete. O estudo e *performance* dessas obras poderão auxiliar intérpretes, educadores, estudantes etc. a ampliarem seus conhecimentos sobre a dinâmica no trompete.

Espera-se que este conteúdo possa auxiliar na preparação para a *performance* das obras de Bitondi e em outras obras similares, bem como ampliar as discussões acerca da importância da pesquisa, estudo e prática da dinâmica no trompete.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Gerson Frances do. Desafio XIV para trompete e piano de Marlos Nobre: uma abordagem interpretativa. 2013. 38 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

ARBAN, Jean-Baptiste. *The Authentic Edition Arban's: complete conservatory method for trumpet*. New York: Carl Fischer, 1982. 348p.

AZEVEDO, Pedro Santos de. A relação compositor/intérprete: apontamentos históricos, relatos composicionais e estudo de caso na obra *O Chamado Do Anjo* de Leonardo Martinelli. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2017. 183 p.

BAINES, Anthony. *Brass Instruments: Their history and development*, New York: Dover Publications, 2012. 320p.

BAPTISTA, Paulo Cesar. Metodologia de estudo para trompete. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. 67p.

BARBOZA, Márcio Borges. Três estudos para Trompete e Piano de José Siqueira: uma abordagem técnico interpretativa da obra e sua preparação para performance através da utilização de métodos aplicados aos estudos de rotina do trompetista. 2017. 125f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

BELTRAMI, Clóvis Antônio. Estudos dirigidos para grupos de trompetes: fundamentos técnicos e interpretativos. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2008. 189p.

BENCK FILHO, Ayrton Müzel. O frevo-de-rua no Recife: características sócio-históricamusicais. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

BLATTER, Alfred; ZONN, Paul. *Contemporary Trumpet Studies*. Ed. David Hickman. Denver: Tromba Publications, 1976.

CARDOSO, Antônio Marcos Souza. O grupo Brassil e a música do Maestro Duda para quinteto de metais – uma abordagem interpretativa. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002. 157p.

CARDOSO, Antonio Marcos S. O Trompete nos Choros de Heitor Villa-Lobos – Possibilidades Interpretativas no âmbito da orquestra sinfônica. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 267p.

_____. CATÁLOGO DE TESES E DISSERTAÇÕES. Disponível em: <http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#/>. Acesso em: 21 set. 2017.

CICHOWICZ, Vincent. *Trumpet Flow Studies: A Collection From Various Sources for Course A21, B21, C21, and D21, Wind & Percussion Department (065) Tr. Vol. 150, Northwestern University, Illinois*. 67p.

CHARLIER, Theo. *Trente-six études transcendantes pour Trompette, Cornet a pistons ou Bugle Si b*. Paris: Alphonse Leduc, 1946. 71p.

CLARKE, Herbert Lincoln. *Clarke's Technical Studies for the Cornet: second series*. Elkhart: L. B. Clarke, 1912. 58p.

CORDÃO NETO, Cícero Pereira. *Note grouping: uma ferramenta interpretativa como facilitadora do aspecto técnico do trompete no concerto de Edmundo Villani-Côrtes*. 2010. 165p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, 2010.

COSTA, Alessandro. *A Dinâmica na Caracterização do Timbre na Música para Trompete Solo de Estêrcio Marquez Cunha*. Dissertação apresentada à Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2015. 67p.

DISSENHA, Fernando. *Os trompetistas e o repertório da Osesp nas temporadas de concerto de 1977 a 1980*. 2017. 229p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ENGELKE, Luís Claudio. *Twentieth-century brazilian solo trumpet work*. *International Trumpet Guild Journal*, Davenport, v. 31, n. 4, p. 27—38, jun. 2007.

_____. ENSAIO ABERTO. Perpétuo, I. F. Sitio eletrônico UOL. Compositor Erudito Brasileiro Contemporâneo. Você conhece? Disponível em: <http://www2.uol.com.br/spimagem/ensaio/ifperpet.html>. Acesso em: 10 dez. 2018.

FONSECA, Gláucio Xavier da. *Intertextualidade e Aspectos Técnico-Interpretativos na Sonata para Trompete e Piano, de José Alberto Kaplan*. 2005. 165p. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

HAWKINS, SIR John. *A general history of the science and practice of music*. London: Printed for T. Payne and Son, 1776, vol. IV, 562p.

LOCATELLI, Nikola Cunha. *Concerto para trompete e orquestra de cordas de Alfredo Dias: perspectivas interpretativas*. 2013. 201 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

LOPES, Maico Viegas. *Considerações sobre a interpretação da peça Alecrim para trompete sem acompanhamento*. In: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, Rio de Janeiro – ANAIS, 2010. p. 827—836.

LOPES, Maico Viegas. *A interpretação da música brasileira para trompete sem acompanhamento*. 2012. 120f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

LOPES, Maico V. A Interpretação da Música Brasileira Para Trompete Sem Acompanhamento - Suíte Tucupi. In: II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música, 2012, Rio de Janeiro. II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música - ANAIS, 2012. p. 1577—1586.

MAESTRELLO, Dino. Trompete: aspectos físicos e orgânicos da performance musical – proposta de atividade física para melhor desempenho e manutenção da performance. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. 143p.

McGILL, David. *Sound in Motion: a performer's guide to greater musical expression*, Bloomington: Indiana University Press, 2007. 375p.

MOURA JUNIOR, Nivaldo Camargo de. Agrupamento de notas: aplicação do conceito interpretativo na obra estudo para trompete em Dó, de Camargo Guarnieri. 2017. 39 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

NAGEL, Robert. *Trumpet Studies in Contemporary Music*. New York: Belwin Mills Inc., 1975. 24p.

____OPUS – REVISTA ELETRÔNICA DA ANPPOM. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus>. Acesso em: 30 jan. 2019

PASSOS, Marcelo Rocha dos. Márcio Montarroyos e a construção de seus solos improvisados no disco *Stone Alliance*. 2016. 140 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo, 2018.

____PER MUSI – REVISTA ACADÊMICA DE MÚSICA. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/index.html>. Acesso em: 30 jan. 2019.

____REVISTA MÚSICA HODIE. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica>. Acesso em: 30 jan. 2019.

RIPPAS, Claude. *Einspielen aus der Mitte*, Aarau, Switzerland: Topp Brass edition. [20--] 59p.

RONQUI, Paulo Adriano. Levantamento e abordagens técnico-interpretativas do repertório para trompete solo por compositores paulistas. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Arte, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

RONQUI, Paulo Adriano. O Naípe de Trompete e Cornet nos Prelúdios e Sinfonias das Óperas de Antônio Carlos Gomes. 2010. 222 p. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo, 2010.

SAINT-JACOME, *Grand Method for cornet or trumpet*, New York: Carl Fischer, Inc., 1870. 375p.

SCHLOSSBERG, Max. *Daily Drills and Technical Studies for Trumpet*, New York: M. Baron Co., 1948. 58p.

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

SMITH, Walter M. *Lip Flexibilities on the Cornet or Trumpet: Forty-one Studies for Embouchure Development*. New York: Carl Fischer Inc. 1935. 19p.

STAMP, James. *Warm-Ups + Studies*, Switzerland: Éditions Bim, 1998, 32p.

STEVENS, Thomas. *Contemporary trumpet studies*. Paris: Gérard Billaudot Editeur, 1974, 55p.

SULPÍCIO, Carlos A. Transformação e Formação da Técnica do Trompete: De Monteverdi a Stockhausen. Tese apresentada ao Instituto de Artes Júlio de Mesquita Filho da Universidade Estadual de São Paulo, 2012. 193p.

TARR, Edward H. *The Trumpet*, Arizona: Hickman Music Editions, 2008. 176p.

_____. *The Golden Rules of Music-Making*. *International Trumpet Guild Journal*, v. 28, n. 2, p. 45 — 48, jan. 2004.

_____. *The Salpinx in Greek Antiquity*. *International Trumpet Guild Journal*, v. 31, n. 1, p. 39 — 45, out. 2006.

THOMAZ, E. Música brasileira para grupos de trompetes: possibilidades para interpretação de quatro técnicas estendidas selecionadas. 2016. 36 f. Dissertação (Mestrado em Musica) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

WALLACE, John; McGRATTAN, Alexander. *The Trumpet*, London: Yale University Press, 2012. 360p.

_____. *Warm-up & Embouchure Conditioner for Trumpet*. *Journal of International Trumpet Guild*, Tennessee, v. 18, n. 1, p. 40 — 45, set. 1993.

PARTITURAS⁷

⁷ Em caso de *performance* das obras, por gentileza, comunicar o compositor através do email:
matheux@yahoo.se

Matheus Bitondi

Cinco introduções a uma música inexistente
para trompete e marimba

Cinco introduções a uma música inexistente

Matheus Bitondi (2012)

Introdução no.0

Solene $\text{♩} = 75$

Trompete (Sib) *f*

Marimba

8

f *p* *f* *p*

Introdução no.1

Allegro danzabile ♩ = 115

Trompete (Sib)

Marimba

8

15

Cinco introduções a uma música inexistente - 3

21

28

Cinco introduções a uma música inexistente - 4

Introdução no.2

Persistente $\text{♩} = 65$

Trompete (Sb)

Marimba

6

10

Cinco introduções a uma música inexistente - 5

15

20

26

31

Cinco introduções a uma música inexistente - 6

Introdução no.3

Meccanico ♩ = 110

Trompete (Sib) *mf*

Marimba *mf*

5

10

Cinco introduções a uma música inexistente - 7

15

20 *L'istesso tempo, ma più aggressivo*

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

25

p *mf* *p* *mf*

Cinco introduções a uma música inexistente - 8

30 Come prima

35

Cinco introduções a uma música inexistente - 9

Introdução no.4

Senz'anima $\text{♩} = 90$

Trompete (Sib)

Marimba

5

10

Cinco introduções a uma música inexistente - 10

Introdução no.5

Tranquilo $\text{♩} = 80$

Trompete (Sib) *f*

Marimba *p*

8

f

p

15

Agitato (tempo di jazz) $\text{♩} = 70$ ($\text{♩} = 210$)

f

f

Cinco introduções a uma música inexistente - 11

20

f

24

f

f

f

29

f

mf

mf

mf

Cinco introduções a uma música inexistente - 12

34

mf

mf

mf

42 **Subito tempo primo** ♩ = 90

ff

f

mf

p sub

Matheus Bitondi

849 notas para Trompete e Ré bemol

849 notas para Trompete e Ré bemol

(2013)

Matheus Bitondi

$\text{♩} = 75$ *murmurando*

Trompete em Si \flat

Ré \flat

p *mf*

f as notas deste pentagrama devem ser tocadas por qualquer instrumento, em qualquer oitava, sendo respeitadas as suas indicações de dinâmica, modo de ataque e duração.

3 *sempre simile* *p* *f*

5 *p* *mf* *p*

8 *mf* *mf* *f* *mf* *f*

Musical score for Trompete e Ré bemol, measures 11-27. The score consists of six staves of music. Measure 11 starts with a *mf* dynamic and includes sixteenth-note runs with sixteenth rests. Measure 14 features a *p* dynamic followed by a *mf* dynamic and a *p* dynamic. Measure 17 begins with a *f* dynamic, followed by a *mf* dynamic and a *f* dynamic. Measure 19 starts with a *p* dynamic, followed by a *mf* dynamic and a *p* dynamic. Measure 22 includes *pp*, *mf*, *pp*, *mf*, *p*, and *mf* dynamics. Measure 27 starts with a *pp* dynamic and ends with a *f* dynamic. A fermata is present over the final note of measure 27.

Matheus Bitondi - 849 notas para Trompete e Ré bemol - 3

Musical score for Trompete e Ré bemol, measures 31-51. The score consists of five staves of music. Measure 31 starts with a tempo marking of $\text{♩} = 60$ and includes *pp*, *p*, *p*, *mf*, *mf*, and *p* dynamics. Measure 36 features *mf*, *mf*, *mf*, *p*, *mf*, and *mf* dynamics. Measure 42 includes *mf*, *f*, *f*, *p*, and *mf* dynamics. Measure 47 starts with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic and a *f* dynamic. Measure 51 begins with a *p* dynamic, followed by a *p* dynamic and a *f* dynamic. A fermata is present over the final note of measure 51.

Matheus Bitondi - 849 notas para Trompete e Ré bemol - 4

55 *mf* *f* *mf*

57 *p* *f* *p*

60 *mf* *f* *p* *mf* *f*

65 *p* *f*

Matheus Bitondi - 849 notas para Trompete e Ré bemol - 5

71 *p* *f* *p*

75 *mf* *p* *mf*

80 *p* *mf*

85 *mf* *f* *mf*

89 *mf* *mf* *mf* *f* *mf*

Matheus Bitondi - 849 notas para Trompete e Ré bemol - 6

Matheus Bitondi - 849 notas para Trompete e Ré bemol - 7

Matheus Bitondi - 849 notas para Trompete e Ré bemol - 8

Matheus Bitondi

Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico

Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico

Matheus Bitondi (2014)

Tempo preciso ♩ = 90

Trompete (Dó)

f *glucoso* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Piano

f *meccanicamente*

Os acidentes se referem exclusivamente às notas às quais estão afixados e às suas repetições imediatas na mesma oitava e ao longo do mesmo compasso.

8

8

15

15

Matheus Bitondi - Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico - 2

22

Musical score for measures 22-27. The top staff is for the trumpet, and the bottom two staves are for the piano. Dynamics include *f*, *mf*, and *f*. The key signature has one sharp (F#).

28

Musical score for measures 28-34. The top staff is for the trumpet, and the bottom two staves are for the piano. Dynamics include *f*, *mf*, and *f*. The key signature has one sharp (F#).

35 *Tranquillo, ma l'istesso tempo*

Musical score for measures 35-42. The top staff is for the trumpet, and the bottom two staves are for the piano. Dynamics include *ff* and *mf*. The key signature has one sharp (F#).

Matheus Bitondi - Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico - 3

43

Musical score for measures 43-51. The top staff is for the trumpet, and the bottom two staves are for the piano. The key signature has one sharp (F#).

52 *sardina (csg)*

Musical score for measures 52-61. The top staff is for the trumpet, and the bottom two staves are for the piano. Dynamics include *ppp*, *p*, and *mf*. The key signature has one sharp (F#).

62

Musical score for measures 62-70. The top staff is for the trumpet, and the bottom two staves are for the piano. Dynamics include *mf*, *p*, and *ff*. The key signature has one sharp (F#).

Matheus Bitondi - Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico - 4

71 *senza sordina*

71 *p* *mf* *f*

80 **Preciso, come prima**

80 *p* *mf* *f*

85

85 *f* *mf* *p* *mf* *p*

Matheus Bitondi - Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico - 5

89

89 *f* *mf* *f* *mf* *f*

93

93 *mf* *f* *mf* *f* *ff* *ff*

97 **Tranquillo, ma ancora l'istesso tempo**

97 *mf* *f* *mf*

Matheus Bitondi - Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico - 6

105

113 *sordina (cup)*

122

Matheus Bitondi - Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico - 7

131

139 *Danzabile ♩ = 110*

147

Matheus Bitondi - Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico - 8

153

160

167

Matheus Bitondi - Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico - 9

173 Cadenza, tempo primo ♩ = 90

181

190

Matheus Bitondi - Colóquio meio concertante para trompete zombeteiro e piano mecânico - 10

197 *nota mais aguda possível!*

197 *fff*

197 *pp*

202

202 *fff*

202 *f*

209 **Lontano, l'istesso tempo**

209 *pppp* *sordina (cup)*

209 *p* *f* *mf* *p* *p* *mf*

Matheus Bitondi

Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres

para trompete e vibrafone

Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres

Matheus Bitondi (2015)

$\text{♩} = 70$

Trompete (Sib)

Vibrafone

pp *lontano*

6

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

p *pp* *f* *mf* *ff subito*

11

f *pp* *p* *ff subito* *mf* *f* *p*

(alzare pedale)

16

16

f *mf*

mf p *ff* *mf* *f* *p subito*

20

f

mf

24

mf

mf

Matheus Bitondi - Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres - 3

29

29

f *mf* *f*

36

mf *f* *p* *f*

40

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

Matheus Bitondi - Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres - 4

46

mf p mf p

p f p

50

mf mf mf mf

f p

54

f

f

Matheus Bitondi - Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres - 5

58

p mf

63

f

70

mf f p

p mf f p

Matheus Bitondi - Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres - 6

76

80

84

Matheus Bitondi - Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres - 7

88

93

100

Matheus Bitondi - Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres - 8

104

mf f pp mf mf pp mf

108

mf f f ff ff f pp f

113

frullato mf ff ff p

pedale sino al fine

Matheus Bitondi - Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres - 9

119

con sordina (cup)

lontano pp p p p

128

pp pp

Matheus Bitondi - Monólogo III: do latão, da alpaca e de outras ligas metálicas pouco nobres - 10