

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

A INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA
PARA TROMPETE SEM ACOMPANHAMENTO

MAICO VIEGAS LOPES

RIO DE JANEIRO, 2012

A INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA
PARA TROMPETE SEM ACOMPANHAMENTO

Por

MAICO VIEGAS LOPES

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Nailson de Almeida Simões.

RIO DE JANEIRO, NOVEMBRO DE 2012

L732 Lopes, Maico Viegas.
 A interpretação da música brasileira para trompete sem acompanhamento /
Maico Viegas Lopes, 2012.
 x, 120f. ; 30 cm + CD-ROM

 Orientador: Nailson de Almeida Simões.
 Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

 1. Trompete. 2. Trompete sem acompanhamento. 3. Trompete solo. 4.
Música - Brasil. I. Simões, Nailson de Almeida. II. Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em
Música. III. Título.

CDD – 788.92



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

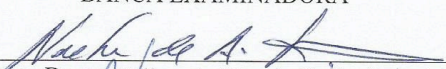
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

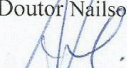
“A INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA PARA TROMPETE SEM
ACOMPANHAMENTO”

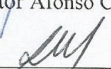
por

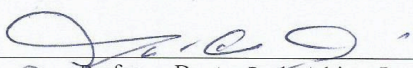
Maico Viegas Lopes

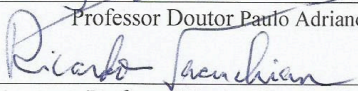
BANCA EXAMINADORA


Professor Doutor Nailson da Almeida Simões (orientador)


Professor Doutor Afonso Claudio Segundo de Figueiredo


Professor Doutor Antonio Marcos Souza Cardoso


Professor Doutor Paulo Adriano Ronqui


Professor Doutor Ricardo Tacuchian

Conceito: APROVADO

NOVEMBRO DE 2012

LOPES, Maico V. *A Interpretação da Música Brasileira para Trompete Sem Acompanhamento*. Tese – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo fazer a catalogação do repertório de música brasileira para trompete sem acompanhamento, assim como apresentar propostas interpretativas para uma seleção de peças extraídas deste repertório. Através da consulta a compositores, intérpretes, bibliotecas e centros acadêmicos, foi realizado o levantamento e a coleta do repertório. Além das peças encontradas, duas novas peças foram encomendadas. Ao repertório selecionado, foram feitas sugestões interpretativas baseadas no referencial teórico adotado. Tais propostas foram registradas através de exemplos e de gravações em áudio, realizado pelo autor desta pesquisa. Além da gravação, encontra-se em anexo as partituras editoradas das peças, com o objetivo de facilitar a leitura e divulgação do material.

Palavras-chave: Trompete sem acompanhamento – Música Brasileira – Trompete Solo

LOPES, Maico V. *A Interpretação da Música Brasileira para Trompete Sem Acompanhamento*. Tese – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This research aims to prepare a catalog of the Brazilian music for unaccompanied trumpet, as well as to present interpretative proposals for a selection of pieces extracted from this repertoire. The repertoire research and compilation was done through a consultation to composers, interpreters, libraries and academic centers. Besides the pieces founded, two news pieces were commissioned. To the selected repertoire, interpretative suggestions were made based on the adopted theoretical reference. These proposals were registered through examples and audio recordings done by the author of this research. Besides the recordings, the pieces edited scores are annexed with the objective of facilitating it's reading exposure.

Keywords: Unaccompanied trumpet – Brazilian music – solo trumpet

LOPES, Maico V. *A Interpretação da Música Brasileira para Trompete Sem Acompanhamento*. Tese – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RÉSUMÉ

La présente recherche a comme objectif de faire un catalogue de la musique brésilienne pour trompette sans accompagnement, ainsi que présenter des propositions d'interprétation pour une sélection d'œuvres extraits de ce répertoire. Le recensement et le recueil du répertoire a été réalisé en interrogeant les compositeurs, interprètes, bibliothèques et centres académiques. En plus des œuvres trouvées, deux nouvelles pièces ont été commandées. Pour le répertoire sélectionné, des interprétations basées sur le référentiel théorique adopté ont été suggérées. Ces propositions ont été enregistrées à travers d'exemples et d'enregistrements audio réalisés par l'auteur de cette recherche. En plus de cet enregistrement, les partitions des morceaux édités sont jointes dans le but de faciliter la lecture et la divulgation de ce matériel.

Mot-clé: Trompette sans accompagnement – musique Brésilienne – trompette seule

SUMÁRIO

	Página
LISTA DE ANEXOS	ix
LISTA DE FIGURAS	x
LISTA DE CONTEÚDO DO CD	xii
INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1 –	04
1.1 – O Trompete como instrumento solista	04
1.2 – Revisão de trabalhos acadêmicos e obras	09
CAPÍTULO 2 –	14
2.1 – Conceitos técnico-interpretativos	14
2.2 – Considerações	24
2.3 – Técnicas utilizadas nas obras	24
CAPÍTULO 3 –	38
3.1 – Comentário sobre as Obras	38
CAPÍTULO 4 –	55
4.1 – Sugestões interpretativas	55
4.2 – <i>Suite Tucupi</i>	56
4.3 – <i>September 2000</i>	66
4.4 – <i>Ociam</i>	71
4.5 – <i>Alecrim</i>	75
CONCLUSÃO	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	88

LISTA DE ANEXOS

Anexo	Página
1. Lista das obras brasileiras para trompete sem acompanhamento	92
2. Biografia dos compositores:	93
Claudia Caldeira	93
Claudio Roditi	94
Gilson Santos	96
Ricardo Tacuchian	98
3. CD com a gravação das peças presentes no Capítulo 4	105
4. Programa de estreia da peça <i>Suite Tucupi</i>	106
5. Programa de estreia da peça <i>Ociam</i>	107
6. Partituras da peças:	
<i>Suite Tucupi</i>	108
<i>September 2000</i>	113
<i>Ociam</i>	115
<i>Alecrim</i>	118

LISTA DE FIGURAS

Figura	Página
1. Trompete Natural	04
2. <i>Keyed trumpet</i>	06
3. <i>Stopped trumpet</i>	06
4. <i>Slide trumpet</i>	06
5. <i>Cornet</i>	07
6. <i>Posthorn</i>	07
7. <i>Straight mute</i>	27
8. <i>Cup mute</i>	27
9. <i>Harmon mute</i>	27
10. notação do <i>doodle tonguing</i>	30
11. notações do <i>frulato</i>	30
12. notação do <i>growling</i>	30
13. notações do glissando	32
14. notação de vibrato	32
15. notação de nota pedal	33
16. notações de microtons	33
17. notações do trêmulo de válvulas	34
18. notações de ruídos	35
19. notações de multifônico	35
20. notação de <i>lip trill</i> e <i>shake</i>	36
21. dinâmica, compassos 1 ao 5	58
22. variações da célula rítmica principal	58
23. <i>decrescendo</i> , compassos 20 ao 24	59
24. articulação, compasso 31 ao 34	59
25. articulação, compassos 55 e 56	59
26. articulação, compassos 66 e 67	60
27. cesura no compasso 80	60
28. dinâmica e acentos (notas diferentes acentuadas) nos compassos 98 e 99	61
29. articulação, compasso 102 ao 107	61
30. fórmula de compasso	62
31. articulação de <i>legato</i>	62
32. <i>crescendos</i> e <i>decrescendos</i>	62
33. dinâmica e articulação para expressar o “Bem quente”	63
34. <i>ritardando</i> para iniciar nova seção	63
35. andamento da nova seção, compasso 22	63
36. articulação nas síncopes, compasso 33 ao 35	65
37. manutenção da pulsação, compassos 52 e 53	65
38. dinâmica e caráter no final da peça, compassos 66 ao fim	66
39. ligação anacrústica nos compassos 4 e 10	68
40. articulação, compasso 12	68
41. acentuação, compasso 15	68
42. articulação, compassos 17 e 18	68
43. seção em tercinas, compasso 23 ao 30	69
44. articulação de <i>tenuto</i> na nota Dó sustenido, conectando as frases, compasso 43	69

45. articulação, compasso 48	69
46. semínimas curtas, compassos 16, 18 e 26	70
47. articulação, compasso 24	70
48. dinâmica, compasso 1 ao 4	72
49. célula principal, compasso 5	73
50. articulação, compasso 9	73
51. articulação, compassos 28 ao 30	73
52. articulação, compassos 43 e 44	74
53. fermatas, compassos 74 ao 76	74
54. dinâmica, compasso 95	74
55. articulação, compasso 107	75
56. dinâmica e articulação, compasso 112 ao final	75
57. escala-T de Mi	77
58. escala-T de Fá Sustenido	77
59. célula principal	77
60. variações da célula principal	77
61. compassos 1 ao 3, nota estranha à escala-T no compasso 2 (nota Ré)	78
62. compassos 10 ao 12, nota estranha à escala-T no compasso 11 (nota Ré)	78
63. efeito <i>frulato</i>	79
64. efeito meio pistão	80
65. tessitura	80
66. efeito glissando	81
67. síncope e trinado, compasso 83 ao 89	82
68. últimos seis compassos, caráter enérgico	82

Lista de conteúdo do CD

- Faixa 1 – exemplo de *straight mute*;
- Faixa 2 – exemplo de *cup mute*;
- Faixa 3 – exemplo de *harmon mute*;
- Faixa 4 – exemplos de *single-tonguing*;
- Faixa 5 – exemplos de *double-tonguing*;
- Faixa 6 – exemplos de *triple-tonguing*;
- Faixa 7 – exemplos de *doodle-tonguing*;
- Faixa 8 – exemplos de *frulato*;
- Faixa 9 – exemplo de *growling*;
- Faixa 10 – exemplo de glissando com utilização dos pistões – 1/2 pistão;
- Faixa 11 – exemplo de glissando com utilização dos pistões – cromático;
- Faixa 12 – exemplo de glissando sem utilização dos pistões;
- Faixa 13 – exemplo de vibrato;
- Faixa 14 – exemplo de nota pedal;
- Faixa 15 – exemplo de microtons;
- Faixa 16 – exemplo de trêmulo de válvula;
- Faixa 17 – exemplo de ruídos;
- Faixa 18 – exemplos de multifônico tocado e cantado;
- Faixa 19 – exemplo de multifônico tocado;
- Faixa 20 – exemplo de trilo labial
- Faixa 21 – exemplo de *shake*;
- Faixa 22 – Suite Tucupi – Pato no Tucupi
- Faixa 23 – Suite Tucupi – Rabada no Tucupi
- Faixa 24 – Suite Tucupi – Tacacá
- Faixa 25 – September 2000 - Part I
- Faixa 26 – September 2000 – Part II
- Faixa 27 – Ociam
- Faixa 28 – Alecrim

INTRODUÇÃO

A investigação da música brasileira vem se desenvolvendo com o passar dos anos, revelando trabalhos inéditos e extremamente importantes para o desenvolvimento da pesquisa em música. As pesquisas na área das Práticas Interpretativas das universidades brasileiras discorrem, sobretudo, na área dos instrumentos de sopros, sobre análises e interpretações de peças, na sua grande maioria, para instrumentos solo com acompanhamento. Entretanto, trabalhos direcionados ao repertório para trompete sem acompanhamento¹ não tem um número representativo.

O repertório para instrumento sem acompanhamento é um desafio às habilidades interpretativas do instrumentista. O intérprete de uma obra sem acompanhamento torna-se o principal elemento responsável pela transmissão do conteúdo musical ao ouvinte e pela constituição do cenário musical.

Através de uma revisão bibliográfica, notamos que o repertório para trompete sem acompanhamento tem sido objeto de pesquisas com frequência no âmbito internacional. Há trabalhos que estudam peças nacionais, porém nenhum trabalho no âmbito nacional realizou pesquisas apenas para o repertório de trompete sem acompanhamento.

Esta pesquisa tem como objetivo fazer a catalogação do repertório de música brasileira para trompete sem acompanhamento e apresentar propostas interpretativas para uma seleção de peças extraídas deste repertório, registrando tais propostas através de exemplos gráficos e da nossa gravação em um *Compact Disc (CD)*.

Para contextualizar o problema apresentado, foram realizadas pesquisas sobre obras para trompete sem acompanhamento, consultas a bibliotecas, estudos acadêmicos referentes à

¹ A nomenclatura “trompete solo” pode gerar dúvidas para estudo, uma vez que é comum utilizar este termo para classificar obras acompanhadas, como por exemplo, “trompete solo com orquestra”. Segundo o dicionário Grove, o termo também é usado para uma peça executada por um único instrumentista. Sendo assim, adotamos o termo “trompete sem acompanhamento” para classificar aquelas obras que são escritas para trompete solo sem acompanhamento, em alusão ao padrão americano que utiliza o termo *unaccompanied trumpet*.

interpretação de música contemporânea, revistas e periódicos em outros idiomas, consultas a compositores, além de obras pertinentes à literatura do trompete.

Como metodologia, foi feito o levantamento e a coleta do repertório através de consultas a compositores, intérpretes, bibliotecas e centros acadêmicos. As peças manuscritas ou com cópias deficientes foram editoradas, apenas com o objetivo de facilitar a leitura e divulgação do material. Além das peças encontradas, compositores foram convidados a escrever novas peças para serem parte integrante desta pesquisa.

Concluído esse processo, foi feita a seleção de quatro peças – duas inéditas, compostas para integrar esta pesquisa; e duas que representam versatilidade de estilo e difusão das obras no meio trompetístico – através de um critério definido, às quais serão apresentadas propostas interpretativas a partir do referencial teórico adotado.

O referencial teórico utilizado para sugerir as interpretações das obras está baseado na associação das concepções técnicas e interpretativas dos trompetistas Charles Schlueter² e David Hickman³. Tais concepções foram escolhidas pelas seguintes razões: Schlueter, por possuir grande difusão acadêmica e influência interpretativa dentro do território brasileiro; Hickman, por ser o autor do trabalho considerado um dos mais importantes já publicados sobre o trompete, o livro *Trumpet Pedagogy*.

Uma breve apresentação do trompete como instrumento solista, seguido da revisão bibliográfica de trabalhos acadêmicos e obras é apresentado no capítulo 1 desta Tese. No capítulo seguinte, elucidamos o referencial teórico adotado e apresentamos uma listagem de técnicas e efeitos empregados na música para trompete sem acompanhamento. No capítulo 3, apresentamos o catálogo das peças, com um breve comentário sobre cada peça e uma curta

² Charles Schlueter é professor do *New England Conservatory of Music* em Boston, professor da *Catholic University*, atua como solista internacionalmente e ocupou a cadeira de *Principal Trumpet* da *Boston Symphony* de 1981 até 2006.

³ David Hickman é trompetista solista atuante, pesquisador e professor de trompete da *Arizona State University*.

biografia de seus compositores. No capítulo 4, apresentamos as propostas interpretativas aplicadas ao repertório selecionado.

Com esta pesquisa, pretendemos preencher lacunas referentes à formação do intérprete da música para trompete sem acompanhamento e promover a afirmação deste repertório, além de reunir as obras em uma mesma pesquisa de maneira que possa ser útil para posteriores consultas. Em anexo, apresentaremos as partituras das peças trabalhadas e um CD que servirá como referência auditiva das peças e das sugestões interpretativas.

CAPÍTULO 1

1.1 – O Trompete como Instrumento Solista

O trompete é um instrumento de sopro que é feito para soar pela vibração dos lábios do músico. Além de seu bocal, consiste de um cano de diâmetro relativamente estreito, cônico ou cilíndrico, que não é enrolado, terminando em uma campana (Tarr, 1988).

Ao analisar a história do trompete⁴, comprovamos que seu maior desenvolvimento se deu a partir do século XVI. Desde os tempos mais remotos, o trompete servia como um instrumento de sinalização devido à sua potência sonora, pois seu som podia ser ouvido a uma grande distância.

Durante o Renascimento, eram utilizados os trompetes naturais (Fig. 1), que mantiveram importância durante as cerimônias nas côrtes e em missões militares. Esses trompetes não possuíam nenhum sistema de válvulas ou qualquer outro sistema que alterasse o tamanho da tubulação. Recebiam esse nome porque produziam os harmônicos naturais (parciais da série harmônica). A alteração das notas se dava através da variação do sopro e da pressão dos lábios, obtendo várias notas da série harmônica, mas sem alterar o comprimento do tubo.



Figura 1: Trompete Natural

⁴ Não é nossa intenção aprofundar questões históricas neste estudo, mas uma revisão dos principais acontecimentos na evolução do trompete é necessária para entendermos sua atuação como instrumento solista.

Um dos momentos mais expressivos do trompete como instrumento solista foi durante o século XVII, quando diversos compositores escreveram concertos que destacavam o trompete como solo ou integrando grupos de câmara.

“O período Barroco foi considerado a Era de Ouro do trompete natural” (Tarr, 1988, p. 85). Aos poucos, deixava de ser utilizado nas funções militares e, gradualmente, alcançava a posição de solista. Compositores como J. S. Bach, A. Vivaldi, J. P. Telemann, G. Torelli e L. Mozart escrevem sonatas e concertos para o instrumento. As peças desse período exigiam alto grau técnico dos trompetistas devido às limitações técnicas proporcionadas pelos instrumentos.

No período Clássico, o trompete natural entrou em declínio como solista, sendo utilizado para reforçar *tutti*s orquestrais e algumas fanfarras ocasionais, por exemplo, no término de um movimento *allegro*. Até o século XIX, permaneceu considerado como um instrumento de apoio orquestral, sendo utilizado apenas nos clímax das peças.

Uma das restrições dos trompetes naturais era somente poder tocar os harmônicos da nota fundamental da tonalidade na qual o trompete fora construído. Com o desenvolvimento das técnicas composicionais e a expansão da utilização harmônica, o trompete necessitava de avanços no seu sistema de construção que possibilitassem acompanhar o desenvolvimento musical.

Nos séculos XVIII e XIX, foram feitas várias tentativas, antes da invenção do trompete de válvula, para permitir que o instrumento pudesse tocar toda a escala cromática. O *Keyed Trumpet* (Fig. 2) – construído antes de 1777 –, o *Stopped Trumpet* (Fig. 3) – em 1777 –, e o *Slide Trumpet* (Fig. 4) – construído entre 1795 e 1797 – foram tipos de trompetes que surgiram com sistemas diferentes do sistema de válvulas conhecido atualmente.



Figura 2: *keyed trumpet*.



Figura 3: *stopped trumpet*.



Figura 4: *slide trumpet*.

Os modelos mais eficazes desses instrumentos foram desenvolvidos pelo trompetista Anton Weidinger (1766-1852). Importante trompetista, foi amigo de Joseph Haydn e Johann Nepomuk Hummel e a ele foram dedicados seus respectivos concertos: o Concerto para Trompete em Eb, em 1796, de Haydn, e o também Concerto para Trompete em Mi, em 1804, de Hummel. Esses dois concertos representam o retorno do trompete como instrumento solista na virada do século XVIII e XIX. (Ronqui, 2010, p. 44)

A concepção inicial do uso das válvulas era possibilitar uma rápida mudança do tom do instrumento e, ainda, capacitar o instrumento de forma completamente cromática – a alteração das notas se dá pelo acionamento das válvulas que promovem a modificação no comprimento do tubo durante a execução. Sua superioridade em relação aos outros métodos de fabricação de trompetes cromáticos se demonstrava através da homogeneidade do som.

É possível observar que, a partir do período Romântico, houve retorno à escrita para trompete solista com o desenvolvimento do *cornet* (Fig. 5). Segundo Schwebel, a técnica

utilizada para tocar o *cornet* é exatamente a mesma usada para tocar trompete, mas seu timbre é menos brilhante e menos agressivo. (Schwebel, 2010).



Figura 5: *cornet*.

O *cornet* surgiu de um instrumento chamado *posthorn* (Fig. 6), em 1831, quando Jean-Louis Antoine Halary construiu um *posthorn* com válvulas. Apesar de ser muito semelhante ao trompete, é considerado mais ágil e de sonoridade mais suave devido a sua tubulação cônica. Foi utilizado primeiramente nas bandas militares e, posteriormente, nas orquestras sinfônicas. Um exemplo de grande cornetista foi o francês Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban (1825-89). Seu *Grande Méthode para Cornet e Trompete*, escrito em 1864, quando era professor da Academia de Música Militar, ainda é referência no ensino técnico de ambos os instrumentos (Tarr, 1988).



Figura 6: *posthorn*.

Um dos aspectos positivos da utilização do *cornet* é que “o estatus de solista foi recuperado pois, desde o início do século XIX, o trompete tornou-se um instrumento orquestral e não solista” (Tarr, 1988, p. 169). Os benefícios trazidos pelo sistema de válvulas só seriam aproveitados pelo trompete depois do mesmo acontecer ao *cornet*. Houveram

trompetistas que não queriam adaptar sua técnica a um novo sistema e achavam que este descaracterizaria o instrumento, resistindo à utilização dos instrumentos com válvulas (Schwebel, 2001).

Em torno da metade do século XIX, as crescentes dificuldades da literatura orquestral fizeram com que os trompetistas, os mesmos que resistiram ao *cornet*, passassem a optar pelo trompete em Si Bemol ou por seu relativo mais próximo, o trompete em Dó. A partir de então, compositores como Tchaikovsky, Mahler e orquestras como a *Vienna Philharmonic* e a *Paris Opera* passaram a utilizar os trompetes em Si Bemol e Dó substituindo os trompetes em Lá, Fá e Sol utilizados anteriormente (Tarr, 1988, p. 171).

Este acontecimento contribuiu para fundamentar as tonalidades Si Bemol e Dó como referência de afinação na construção dos trompetes. Estas afinações representam a maioria dos trompetes fabricados durante os séculos XX e XXI.

Com relação às técnicas composicionais, no repertório para instrumentos solo, sem acompanhamento, Bach alcançou destaque com suas Suítes para cello, além das Sonatas e *Partitas* para violino e flauta. No período clássico, Mozart e Haydn compuseram inúmeras Sonatas para piano, instrumento que tem a base de seu repertório em peças solo. Já no século XIX, compositores como Liszt e Chopin escreveram estudos virtuosísticos que são considerados extremamente desafiadores para os intérpretes. Assim como os virtuosos Caprichos de Paganini para os violinistas.

No século XX, os compositores passam a explorar variações de timbre e de ritmo. Com fórmulas de compassos irregulares, técnicas estendidas e passagens cronometradas, o sistema de notação torna-se cada vez mais complexo e peculiar.

Ainda assim, apesar da tradição do trompete como solista, oriunda desde o famoso Concerto de Brandemburgo N° 2, de J. S. Bach, passando pelos concertos Clássicos e até os Românticos e Modernos, as peças solo sem acompanhamento para instrumentos que não o

piano, o cello ou o violino ainda não alcançaram o destaque e a importância dentro de seu repertório tradicional.

1.2 – Revisão de Trabalhos Acadêmicos e Repertório

A literatura para trompete sem acompanhamento existe apenas desde a última metade do século XX. Por parte dos compositores, o trompete foi pouco explorado como instrumento solista sem acompanhamento. O trompetista Thomas Stevens⁵ declara:

Não podemos ignorar o fato de que, embora o trompete exista na sua forma atual durante a maior parte do século XX, duas gerações de trompetistas de alguma forma conseguiram evitar que grandes obras fossem escritas para eles pelos principais compositores da época. Barber, Bartók, Berg, Copland, Poulenc, Prokofiev, Schoenberg, Shostakovich, Stravinsky, Walton, Webern, por exemplo. Todos escreveram obras solo para outros instrumentos. No entanto, por alguma razão, o trompete, como instrumento solo, foi negligenciado. O resultado? Não só um desnecessário e extenso vazio em nosso repertório dos períodos clássico e romântico, mas também uma negação da lógica continuidade musical histórica que levou a evolução musical até os dias atuais.⁶ (Stevens, 1976, p. 24)

No Brasil não foi diferente, as obras para instrumentos de cordas e piano eram mais comuns até a década de 1950. De acordo com Engelke⁷, isso ocorreu porque os músicos destes instrumentos tinham uma formação especializada, diferente dos trompetistas e instrumentistas de sopro em geral. Esse panorama começou a mudar quando intérpretes de outros países, principalmente dos Estados Unidos, migraram para o Brasil proporcionando aos trompetistas brasileiros um intercâmbio de informações especializadas (Engelke, 2000).

⁵ Ocupou a cadeira de *Principal Trumpet* da Filarmônica de Los Angeles de 1972-1999 e é também reconhecido no meio trompetístico por ser o responsável por inúmeras encomendas e estreias de peças modernas e contemporâneas para trompete solo com ou sem acompanhamento.

⁶ “We cannot overlook the fact that even though the trumpet has existed in its present form most of the twentieth century, two generations of trumpeters have somehow managed to avoid having major works written for them by the leading composers of the times. Barber, Bartok, Berg, Copland, Poulenc, Prokofiev, Schoenberg, Shostakovich, Stravinsky, Walton, Webern, for example. All wrote well for the instrument, and they similarly wrote solo works for other instruments. Yet, for any number of reasons, the trumpet, as a solo instrument, was neglected. The result? Not only a needless extension of the void in our repertoire from the Classical and Romantic Periods, but also a denial of the logical historical musical continuity which has led to present day musical developments.”

⁷ Luis Engelke é Professor de Trompete e diretor do Programa de Mestrado em Música da Towson University, *Principal Trumpet* da Kennett Symphony Orchestra e *Associate Principal Trumpet* da Lancaster Symphony Orchestra.

Desta forma, ainda que compositores célebres como Villa-Lobos tenham dedicado passagens solistas no repertório orquestral, o trompete fora negligenciado como instrumento solista em grande parte da história da música no Brasil.

Com o aumento do nível artístico dos trompetistas, os compositores começaram a escrever obras para trompete como instrumento solista. O levantamento de repertório realizado aponta o *Estudo para Trompete em Dó*, composto por Camargo Guarnieri em 1953, como a primeira peça brasileira para trompete sem acompanhamento⁸. Ao analisar a produção a partir desta data, constatamos que, somente após a década de 1990, começamos a ter uma quantidade substancial de peças.

Fontes primárias de pesquisa a respeito do tema trompete sem acompanhamento aparecem a partir de 1989, data da primeira pesquisa da qual se tem referência. Os trabalhos de Ulrich (1989) e Justus (1995) apresentavam informações como dificuldade e duração, além de fornecer breve descrição das peças presentes no estudo. Um terceiro trabalho, de Bellinger (2002), é um modelo para avaliar o mérito artístico da literatura trompete sem acompanhamento, derivado da literatura de pesquisas sobre bandas de sopro, avaliando a qualidade de cada peça listada em termos de mérito artístico. O trabalho de Francis (2005) foca na análise pedagógica e análise para o intérprete de quatro composições para trompete sem acompanhamento: *Parable*, de Vincent Persichetti; *Solo Piece*, de Stefan Wolpe; *Solo*, de David Sampson; e *The First Voice*, de Ticheli Frank.

Para o repertório de música brasileira para trompete sem acompanhamento, a pesquisa que aborda a maior quantidade de peças como tema é a do brasileiro Luis Engelke, que discorre sobre obras brasileiras para trompete solo com e sem acompanhamento⁹, focando nos princípios fundamentais da interpretação do folclore e dos gêneros populares de regiões específicas do Brasil, em relação às obras para trompete.

⁸ A peça está registrada no CD *Paulicéia, obras paulistas para trompete solo*, do trompetista Paulo Ronqui.

⁹ ENGELKE, Luis. "Twentieth Century Brazilian Solo Trumpet Works (accompanied and unaccompanied): A Stylistic Guide and Annotated Bibliography," (DMA dissertation, Arizona State University, 2000).

Outros exemplos são os trabalhos de: Simões (1991), apresentando a obra *Estudo Para Trompete em Dó*, de Camargo Guarnieri em seu *Lecture Recital* para obtenção do DMA na Catholic University; Ronqui (2002), que apresentou sugestões interpretativas a um repertório de compositores paulistas, no qual se inseriam peças para trompete com e sem acompanhamento; Eterno (2001) apresentou uma monografia intitulada “*A Trombeta na Música de Osvaldo Lacerda*”, investigando o uso do trompete na música de câmara do compositor, que inclui a peça *Rondino* para trompete sem acompanhamento; e Sousa (2011), que apresentou o artigo “Técnicas estendidas na performance musical do trompete na atualidade” durante o XXI Congresso da ANPPOM, no ano de 2011.

Além do presente estudo, há uma outra pesquisa de doutorado em andamento cujo autor é o trompetista Ranilson Farias, que discorre sobre a obra do compositor José Siqueira, incluindo a peça *Estudo para Trompete*.

Através de um levantamento do repertório brasileiro para trompete sem acompanhamento – feito através de consultas a bibliotecas e a trompetistas, ligados ao meio acadêmicos ou não, de todo o país – esta pesquisa conseguiu apurar um total de 23 peças, além das duas encomendadas. Algumas delas já estão se tornando comuns na literatura brasileira para trompete, sendo constantemente apresentadas em recitais e programas de concursos, e algumas outras sequer foram estreadas.

Dentre elas, podemos destacar os compositores: Francisco Mignone, autor de 3 peças das quais uma delas, *Cinco Cirandas*, foi peça de confronto no II Concurso Nacional Jovens Intérpretes da Música Brasileira¹⁰; Camargo Guarnieri que, como dito anteriormente, foi quem escreveu a primeira peça para trompete sem acompanhamento, *Estudo para Trompete em Dó*, em 1953; Ricardo Tacuchian, autor de *Alecrim*, peça que tem sido amplamente

¹⁰ Cinco Cirandas está registrada no LP produzido pela organização do concurso.

apresentada em recitais pelo Brasil e Estados Unidos¹¹; Cláudio Roditi, autor de *September 2000*, que já fora registrada em dois CDs¹². Estas últimas duas peças estão presentes na ementa de cursos de trompete em algumas universidades, como por exemplo, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

A partir desta discussão sobre a literatura para trompete sem acompanhamento e com a revisão bibliográfica, através de pesquisas acadêmicas anteriores sobre o tema, comprovamos que a literatura para trompete sem acompanhamento está ganhando o interesse acadêmico e acreditamos dar um passo importante na adição ao material de pesquisa desse gênero, sobretudo na música brasileira. Por se tratarem de peças com desafios técnicos e propostas estéticas específicas, este documento fornecerá a profundidade e análises necessárias para ajudar a entender e a interpretar melhor essas peças.

Devido à variedade de técnicas utilizadas nas composições contemporâneas, o nível de entendimento e a percepção musical do intérprete para uma obra que utiliza diferenciadas técnicas, muitas vezes, é diretamente afetada pela sua capacidade de interpretá-las e executá-las corretamente. Ao se deparar com desafios técnicos, ou ainda, trechos considerados não idiomáticos para o instrumento, o intérprete pode se ater apenas à parte da preparação técnica para a execução da obra e deixar de compreendê-la como um todo, bem como sua representatividade estética e expressiva.

No século XX e início do século XXI, compositores como Paul Hindemith, Kent Kennan, Eric Ewazen, Halsey Stevens, Benjamin Britten, Alexander Arutunian e Henri Tomasi contribuíram com excelentes peças para trompete, com ou sem acompanhamento. Tais obras exigem um alto nível técnico e expressivo. No entanto, desde o final do século XX, tornou-se cada vez mais comum os compositores explorarem sons e técnicas que exigem um estilo específico, alguns destes dentro de um novo padrão de notação, tais como os

¹¹ Simões apresentou a peça em um recital realizado em fevereiro de 2011 na Universidade de Memphis.

¹² Nailson Simões – ainda não lançado; *Nuove Musiche per Tromba 2*, Ivano Ascari, Sonica Studios, 2001.

apresentados nas obras *Sequenza VII*, de Luciano Berio; *Sonata*, de Peter Maxwell Davies; *Path*, de Toro Takemitsu; *Solus*, de Stanley Friedman.

Para o estudo dessas técnicas, apresentamos como sugestão os seguintes métodos:

Hickman, David - *The Contemporary Trumpet*, Hickman Edition – Hickman editou os escritos de Alfred Blatter e Paul Zonn criando um compêndio da técnica do trompete contemporâneo. Os estudos cobrem todas as abordagens de vanguarda e inclui o *Notation Guide for Contemporary Trumpet*, que é o guia internacional para trompete contemporâneo desenvolvido na Ghent Conference de 1974;

Plog, Anthony - *Sixteen Contemporary Etudes*, Tromba Publications – Plog é um dos mais respeitados trompetistas e compositores no âmbito internacional e seu método proporciona um desafio no que tange ao idiomatismo do trompete.

Os métodos sugeridos são de autores estrangeiros pelo fato de ainda não existirem métodos de autores brasileiros para trompete que abordem as técnicas e efeitos utilizados mais recentemente na música contemporânea. Porém, ambos também podem ser aplicados ao estudo de peças brasileiras que contenham as técnicas e efeitos mais atuais.

Como exemplo de peças não brasileiras para trompete sem acompanhamento que foram tema de estudos acadêmicos temos: Toro Takemitsu – *Path*; Hans Werne Henze – *Sonatina*; Luciano Berio – *Sequenza X*; e Morgan Powell – *Alone*. Destacamos a produção do compositor David Sampson que compôs 3 suítes para trompete solo. A terceira suíte, composta por quatro movimentos, incluiu um para *flugel horn* e outro para trompete em Mi bemol.

CAPÍTULO 2

2.1 – Conceitos Técnico-interpretativos

Durante os últimos anos, a interpretação tem sido objeto de discussões e pesquisas, com diferentes visões analíticas apresentadas, seja pelo enfoque musicológico ou performático. “No meio acadêmico, a palavra performance é empregada com um significado similar ao das palavras interpretação, execução e prática” (Lima, 2006, p. 12). Entretanto, o grande questionamento seria qual a contribuição do intérprete para o meio acadêmico.

A problemática consiste no enquadramento da música em uma determinada área de pesquisa, de conhecimento. Diante da complexidade que envolve os conceitos música e conhecimento, o desafio é fundamentar as relações entre a área de música e a pesquisa.

Segundo Freire:

(...) de acordo com as formas de conhecimento que permeiam nossa sociedades, o conhecimento científico é definido como a resultante de uma construção sistemática, sustentável por uma lógica interna, mas também suscetível de comprovação empírica, mesmo quando não pretende generalizar conclusões, e as pesquisas nas áreas de Artes, incluindo música, se inserem nessa categoria. (Freire, 2007, p. 13).

Considerando que o conhecimento humano é projetado através de representações, enquanto linguagem, a música é uma manifestação desse conhecimento, e, para isso, necessita de uma pesquisa que alcance a compreensão dos fenômenos musicais em todos os níveis de atuação (Lima, 2006). As conclusões sobre esta pesquisa, realizada para compreender uma determinada obra, serão os subsídios para a *performance*, o momento em que o intérprete apresenta-nos as suas concepções.

Para exemplificar essa afirmação, vejamos a declaração de Donnington (1980):

Temos na interpretação a ideia da mediação, a tradução, a expressão de um pensamento. Portanto, a interpretação musical pressupõe por parte do executante a escolha das possibilidades musicais contidas nos limites formais do texto e a avaliação dessas possibilidades. A mensagem musical lançada no texto não tem viabilidade própria, se não for traduzida pelo sujeito interpretante. A execução musical torna explícita a obra. Entretanto, a interpretação musical revela o valor expressivo da música, seu estilo e concepção, levando em conta a diferença existente entre a notação musical que preserva o registro da música e a execução, que transforma a própria experiência musical numa existência renovada. (*apud* Lima, 2006, p. 13).

Interpretar, tocar uma obra musical em um instrumento, é um processo que pode ser considerado de natureza interdisciplinar e extremamente complexo, pois é constituído de várias etapas. Ao fazer a leitura de um texto musical, o intérprete deve tomar inúmeras decisões relacionadas a questões como estilo, articulação, dinâmica, fraseado, andamentos, além das questões técnicas de seu instrumento. Essas decisões requerem intensa pesquisa, cujo resultado é a sua interpretação; portanto, um processo de elaboração intelectual.

Desta forma, podemos dizer que, durante a performance, o intérprete nos apresenta suas concepções interpretativas de uma determinada obra.

A apresentação de uma obra requer um período de preparação. O dever do intérprete é buscar na literatura e na discografia, quando possível, respostas para seus questionamentos. Expandir seu repertório, ampliar conhecimentos, permanecer em um processo de aprendizado contínuo, baseando-se em técnicas interpretativas já existentes ou elaborando a sua. (Guerchfeld, 1997).

Além destes aspectos, devemos considerar os fatores externos que podem surgir e afetar diretamente a performance, como a situação emocional do intérprete, problemas técnicos no instrumento e a acústica.

O ato interpretativo não depende só de sua racionalização, mas existem também outras variantes que extrapolam o âmbito do estudo analítico-musical, como o momento, o local e as condições do intérprete. Dentro destas condições está toda a experiência e (...) intuição. (Benk, 2002. p. 32).

É importante ressaltar que a partitura deve funcionar como um guia para fornecer subsídios iniciais para a interpretação de uma obra. Cada intérprete tem como papel dar sua contribuição às ideias do compositor expostas no texto musical, de acordo com o seu amadurecimento musical e com suas pesquisas; ainda que, nem sempre, seja sua intenção reproduzir as ideias musicais do compositor.

Uma vez que, nas peças abordadas nesta pesquisa, as maiores variações ocorrem em parâmetros como timbre, dinâmica e articulação, uma parte considerável das sugestões

interpretativas presentes neste estudo diz respeito a alterações e/ou preocupações relacionadas a estes parâmetros. Sendo assim, definiremos agora nossas concepções sobre os mesmos.

As considerações que serão apresentadas são uma associação das concepções técnico-interpretativas de trompetistas atuantes no cenário musical internacional. Dentre eles, os trompetistas Charles Schlueter e David Hickman.

Schlueter possui grande difusão acadêmica e influência interpretativa dentro do território brasileiro. Dentre os nove professores doutores existentes no país, sete são seguidores de suas concepções. São eles: Nailson Simões – Professor na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO; Heinz Schwebel – Professor na Universidade Federal da Bahia – UFBA; Ayrton Benk – Professor na Universidade Federal da Paraíba – UFPB; Glaucio Xavier – Professor na Universidade Federal da Paraíba – UFPB; Joatan Nascimento – Professor na Universidade Federal da Bahia – UFBA; Antonio Marcos Cardoso – Professor na Universidade Federal de Goiás – UFG; e Paulo Ronqui – Professor na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Os outros doutores atuantes no país são o professor Sérgio Cascapera, da Universidade do Estado de São Paulo – USP e o professor Carlos Sulpicio, da Escola Municipal de Música de São Paulo.

Hickman é o autor de um compêndio que pode ser considerado um dos trabalhos mais importantes já publicados sobre o trompete, o livro *Trumpet Pedagogy* (2006). Este livro é um compêndio que reúne informações acerca da história e da técnica do trompete, com entrevistas, fotos e depoimentos de trompetistas reconhecidos mundialmente por suas performances e atividades docentes. Além de conselhos e informações sobre fisiologia e psicologia direcionadas para a prática e ensino do trompete.

A história desses dois trompetistas se funde através de seus mentores. Schlueter foi influenciado por seus predecessores na cadeira de *Principal Trumpet* da *Boston Symphony Orchestra*, os trompetistas George Mager (1885-1950), Roger Voisin (1918-2008) e Armando

Ghitalla (1925-2001) (Lopes, 2007). Estes dois últimos, por sua vez, foram professores de Hickman.

Entendemos que os parâmetros timbre, dinâmica e articulação são partes integrantes de um conceito mais amplo que chamamos de concepção sonora. De acordo com a concepção do trompetista Charles Schlueter, a respiração, o bem estar físico e emocional do intérprete e a concepção sonora formam o alicerce do que consideramos ser uma boa *performance* no trompete.¹³

A respiração é formada por dois estágios, inspiração e expiração, e tão importante quanto inalar, é exalar corretamente. A maior preocupação neste processo deve ser em relação à velocidade de saída do ar. Ao inalar profundamente, uma tensão para expelir o ar será criada naturalmente; portanto, em vez de pensar em soprar o ar, pois assim uma tensão excessiva será criada, deve-se enfatizar a inalação. Controlando a saída do ar de maneira que esta seja lenta, tem-se mais ar durante um maior tempo, além de trazer benefícios para a resistência, qualidade do som, dentre outros.

Há uma grande correlação entre o volume de ar nos pulmões e a rapidez com que o ar é expelido (velocidade do ar). Quanto menos cheios os pulmões, mais rápido o ar irá se mover para produzir um som, pois mais esforço será necessário para expelir o ar. Consequentemente, quanto mais completo estiverem os pulmões, mais lenta pode ser a expulsão do ar.¹⁴ (Schlueter, 1996, p. 25).

Quando se inala insuficientemente, o processo da exalação fica debilitado. No momento em que o ar começa a faltar no meio de uma frase, para chegar até o final, o músico acaba compensando a ausência do ar com força física e tensão. Por isso, é recomendado inalar sempre o máximo possível, evitando que seja necessário o uso de tensão exagerada.

¹³ Schlueter em entrevista realizada por e-mail no dia 31 de maio de 2003.

¹⁴ “*There is a high correlation between the volume of air in the lungs and how fast the air is expelled (air velocity). The less filled the lungs, the faster the air will move in order to produce a sound, because more effort will be required to expel the air. Conversely, the more completely filled the lungs, the slower the expulsion of air can be*”.

Dentro da concepção sonora, estão os elementos ressonância, timbre, intensidade, vibrato e dinâmica. Desde que o intérprete utilize materiais adequados e de boa qualidade, é possível encontrar e produzir o som de acordo com suas concepções.

Podemos classificar o som em dois estágios. O primeiro é o processo mental de sua produção, que se inicia na mente a partir da concepção do som que você quer ouvir ao tocar, de acordo com suas referências artísticas e gosto. O segundo é o processo técnico, o ato físico, que envolve a respiração e, em seguida, a embocadura (Simões, 1997).

Conforme a concepção de Johnson:

“as duas habilidade mais importantes para o sucesso de qualquer artista são a capacidade de, artística e precisamente, conceber o som antes de ser tocado e a capacidade de ouvir e julgar objetivamente se esse objetivo foi alcançado durante a execução. Infelizmente, a ideia aparentemente abstrata de ouvir e pensar exclusivamente em termos de som ao invés de autoinstrução verbal é muitas vezes difícil para os músicos que tenham sido orientados técnica e mecanicamente.”¹⁵ (Johnson, 1981, p. 52).

Cada instrumento orquestral apresenta seu próprio timbre e pode produzir diferentes graus de intensidade de acordo com os níveis de dinâmica apresentados. O que devemos tentar entender é como várias intensidade podem ser produzidas por cada instrumento.

Devido à construção dos trompetes e bocais tradicionais¹⁶, as frequências agudas são geralmente mais projetadas que as graves. Por isso, é mais importante para o trompetista se esforçar em ter o máximo possível de frequências graves, pois são elas que vão originar as médias e agudas, resultando no máximo de projeção. Portanto, o som com o máximo de ressonância contém o maior número de frequências acústicas possível, fazendo com que o intérprete tenha ao seu dispor uma grande possibilidade de variar timbres e dinâmicas.

¹⁵ “*The two skills most critical to the success of any performer are the ability to accurately and artistically conceive the sound before it is played and the ability to listen and judge objectively whether that goal was achieved during performance. Unfortunately, the seemingly abstract idea of hearing and thinking entirely in terms of sound rather than verbal self-instruction is often difficult for musicians whose playing has been technically and mechanically oriented*”.

¹⁶ São considerados tradicionais aqueles instrumentos e bocais que são construídos de acordo com as medidas e utilização de materiais ainda definidas nos primórdios da fabricação de instrumentos. Pesquisas mais atuais desenvolveram novos materiais e novas técnicas de construção de trompetes e bocais.

Por ser um instrumento não temperado¹⁷, o trompete enfrenta graves problemas com a afinação. Leuba afirma que as notas, quando afinadas, produzem uma nota resultante por simpatia. “Quaisquer duas notas, tocadas simultaneamente por dois instrumentos, ou uma corda dupla em um instrumento de cordas, irá produzir uma terceira nota. Esta nota é a resultante timbrística.”¹⁸ (Leuba, 1962, p. 3).

Desta forma, quando dois ou mais instrumentos estão na mesma frequência, com o máximo de sua ressonância, de maneira que as “resultantes” estejam soando, significa que estão afinados. Ao tocarmos sozinhos, não é possível produzir resultantes, mas devemos manter as relações intervalares a partir de uma nota referencial.

Para acompanhar o processo sonoro, o instrumento deve ser tocado na sua afinação física natural para um melhor desempenho. Ao bater com a palma da mão no bocal posicionado dentro do trompete, teremos o som da afinação natural da oitava grave do trompete – do Dó³ ao Fá#². (Simões, 1997).

Esta afinação corresponde às duas séries harmônicas que não podem ser corrigidas manualmente durante a performance, referentes à primeira e segunda posições do trompete. Para as outras cinco séries, os instrumentos atuais contam com bombas de afinação que podem ser acionadas durante a execução, o que possibilita realizar as correções necessárias.

Segundo a concepção de Thiemel, dinâmica é a intensidade (volume) com o qual as notas e sons são expressos e, no século, se tornou um parâmetro fundamental da composição musical, funcionando de forma independente para criar significado musical.¹⁹

¹⁷ O temperamento é um sistema de afinação da escala baseado na relação matemática entre os parciais da série harmônica. Consiste na divisão da oitava em 12 partes, realizando pequenos ajustes para que todos os intervalos da escala sejam iguais. Portanto, dizer que um instrumento não é temperado, significa que tal instrumento não possui a afinação fixa, podendo obter intervalos menores que o semitom.

¹⁸ “*Any two notes, played simultaneously by two instruments, or as a double-stop on a stringed instrument, will produce a third note. This note is the resultant tone*”.

¹⁹ MATHIAS, Thiemel. Dynamics, In: Oxford Grove Online. Disponível em <<http://grovemusic.com>> Acesso em: 14 de out. 2011.

Schlueter divide o conceito de dinâmica em três partes por considerar que parâmetros como articulação e projeção sonora afetam o volume do som. Estes diferentes conceitos podem ser usados separadamente ou em combinação, dependendo das circunstâncias e do efeito desejado. São elas: a Dinâmica de Decibéis, a Dinâmica Acústica e a Dinâmica de Intensidade (Schlueter, 1996).

A Dinâmica de Decibéis é a intensidade, o volume sonoro propriamente dito, representado através de símbolos, como *pianissimo* e *fortissimo*. Apesar da imprecisão, a diferença entre eles pode ser fisicamente mensurada com auxílio de um aparelho eletrônico específico.²⁰

A Dinâmica Acústica tem a ver com projeção das notas de acordo com a tessitura do trompete. De acordo com a concepção de ressonância já apresentada, as notas graves sofrem uma defasagem de projeção em relação às agudas. Ao se tocar uma linha musical ascendente, com todas as notas tocadas no mesmo nível de decibéis, a percepção humana tende a conceber que elas foram tocadas em *crescendo*, e vice-versa para uma linha descendente.

Para evitar este fenômeno, devemos compensar as notas graves com uma intensidade maior do que as agudas e, com isso, manter um equilíbrio ou equalização da projeção entre as notas graves e agudas. As notas agudas não devem ser forçadas, mas sim um reflexo resultante das frequências graves.

A Dinâmica de Intensidade é aquela que provoca modificações do volume do som de acordo com a articulação (finalização das notas), através da variação de timbres, do ritmo e da articulação. Quando variamos o som do instrumento, tornando-o mais brilhante ou mais escuro, por exemplo, ou quando uma nota é interrompida subitamente (final da nota) interferimos diretamente na projeção das ondas sonoras. Consequentemente, aumentando ou diminuindo a projeção das notas, aumentamos ou diminuímos a dinâmica.

²⁰ Sabemos que existem diferentes tipos de medições de decibéis, contudo, não é nossa intenção abordar esse tema nesta pesquisa.

As ondas sonoras das notas mais longas, obviamente, propagam-se durante um maior tempo. Para estabelecermos a equalização da projeção do som, as notas de menor valor devem ser tocadas mais fortemente que as de maior valor. Isto ajuda ainda na compreensão das frases com notas mais curtas em um andamento rápido, tornando as frases mais claras e audíveis. “Quanto mais bruscamente uma nota é cortada, mais ela se projetará” (Simões, 1997, p. 37).

Durante a prática musical, mente e corpo devem permanecer interligados: a mente deve tratar do conceito de qual o som se quer ouvir, a articulação que se deseja fazer, as conexões das notas e associar esses conceitos ao desenvolvimento criativo do intérprete. O corpo, por sua vez, deve estar relaxado, livre de tensões excessivas, para facilitar a respiração, pois por intermédio dela será fornecida a "matéria prima", o ar, que, através da vibração, se transformará em som.

Deve-se manter o foco e a concentração no tempo presente, pois o futuro gera ansiedade, e o instrumento deve funcionar como a extensão do seu corpo. Segundo Cox, “sua cabeça e seu corpo são partes essenciais do seu instrumento musical. Um instrumento é a extensão de você”²¹ (Cox, 2006, p. xxiii). Ao alcançarmos esse estágio de concentração e consciência, nós transcendemos nosso instrumento, nosso treinamento, nossa experiência e até mesmo nossos pensamentos negativos e medos.

A ansiedade da performance é causada pelo conhecimento do que está para acontecer e pelo medo de não estar capaz de controlá-lo. Mas esta ansiedade pode ser transformada em energia criativa. O intérprete que está sempre empolgado com a música, com o instrumento, com o público e, o mais importante, com a mensagem do que é tocado, terá uma energia criativa em apresentar para o público aquilo que foi exaustivamente praticado solitariamente em seus estudos (Cox, 2006).

²¹ “*Your head and your body are essential parts of your musical instrument. An instrument is an extension of you*”.

A mente é responsável pelo fornecimento dos comandos para o corpo mover dedos, pés, lábios e qualquer parte do corpo que seja necessária para tocar um instrumento. “Um intérprete não precisa necessariamente entender como o cérebro funciona; entretanto, é de grande auxílio saber que ele se trata de um complexo mecanismo”²² (Cox, 2006, p. 37).

O cérebro é dividido em duas partes principais chamadas de hemisférios ou lados: o hemisfério direito e o hemisfério esquerdo. Cada hemisfério possui particularidades que são importantes ter conhecimento, principalmente para os músicos. Nos destros, atribuem-se ao hemisfério esquerdo as funções analíticas, é onde nós temos a lógica e ordem; o hemisfério direito controla o pensamento artístico, criativo e emocional. Nos sinistros é o inverso (Cox, 2006). Particularidades que julgamos importante se ter conhecimento, principalmente pelos músicos.

Durante o processo do fazer musical, é necessária a utilização dos dois hemisférios. Segundo Hickman, com treinamento, os intérpretes podem ser capazes de transitar com fluidez entre o pensamento analítico e o criativo, permitindo ao mesmo tempo decisões conscientes e criativas durante uma performance (Hickman, 2006).

Essa utilização simultânea dos hemisférios é possível graças a uma parte importante do cérebro chamada “corpo caloso”. Conforme Cox, esta parte conecta os dois lados do cérebro juntamente com uma rede muito complexa. Pode vir a ser uma das partes mais importantes da habilidade cerebral de integrar atividades complexas e de permitir que ambos os lados do cérebro trabalhem simultaneamente (Cox, 2006).

Schlueter sugere uma maneira simples de treinamento cerebral para estimular o hemisfério direito, o criativo: durante a atividade musical, deve-se marcar a pulsação rítmica batendo o pé oposto ao seu lado dominante. Ou seja, se o intérprete for destro, bater o pé esquerdo e vice-versa.

²² “A good musician does not need to know how the brain Works. It is helpful, however, understand the brain is a very complex mechanism.”

Ter em mente a concepção sonora de cada nota ou frase antes da interpretação faz com que o intérprete toque sem tensão excessiva. Além disso, o ritmo é também uma forma de sincronizar a respiração, a mente e o corpo.

O ritmo é um elemento interpretativo fundamental. Na concepção de Berry, “o ritmo não é só valor de nota, mas cada modificação harmônica, fraseológica, métrica, de dinâmica, agógica; é energia, movimento, articulação” (Berry, 1987, p. 378). Assim, o ritmo torna-se fator decisivo nas decisões interpretativas de cada trecho musical. Segundo Thurmond, para entender a concepção rítmica que sublinha os estudos das expressões musicais, é necessário investigar três facetas da evolução do ritmo: (1) - o desenvolvimento dos motivos que geram os elementos rítmicos da melodia; (2) - o desenvolvimento da *arsis* e *thesis*, e sua classificação como tempo forte e tempo fraco; (3) - a gênese da barra de compasso (Thurmond, 1991).

A barra de compasso muitas vezes impede que o intérprete identifique as frases e os motivos, criando a ilusão de que estes coincidem com aquela. E ainda, nos instrumentos de sopro, a respiração é realizada nas mudanças de compasso, nem sempre respeitando a construção fraseológica. McGill afirma que a estrutura do ritmo pode ditar o fraseado contrário aos pontos métricos naturais de ênfase até mesmo ao ponto de criar uma nova métrica para alguns momentos (McGill, 2007).

O posicionamento de uma nota após a barra de compasso não credita à mesma a função de nota mais importante do compasso. A *arsis* ou “notas fracas” (anacruse) de um motivo são mais expressivas musicalmente do que a *thesis* (tempo forte) e, se houver uma leve ênfase na *arsis*, a performance da música poderá se tornar mais satisfatória e musical (Thurmond, 1991). Ao agruparmos as notas em grupos de *arsis* e *thesis*, estabelecemos uma nova concepção de organização fraseológica independente dos tempos fortes pré-estabelecidos pela barra de compasso.

2.2 – Considerações

A música é um processo contínuo de interpretação, criação, em que sempre tentamos transparecer as ideias do compositor ou nossas escolhas interpretativas, ultrapassando a ideia de uma pura e simples execução de notas como objetivo final. Tocar as notas certas sem nenhuma concepção de som, timbre, dinâmica, forma, nuance e estilo, não transmitirá nada. “Seja em um estudo ou em uma obra do repertório, um mínimo de interpretação é necessário” (Schlueter, 1996, p. 88).

Tocar trompete é uma habilidade que deve ser aprendida através do ensino consciente.

Mesmo os músicos mais autênticos admitem ter passado longos momentos de suas carreiras onde tiveram que se concentrar em questões técnicas relacionadas à execução do instrumento, como embocadura, articulação, técnica de digitação, e muitas outras habilidades, antes de serem capazes de começar a se apresentar em público.²³ (Hickman, 2006, p. 176).

Temos como concepção interpretativa uma associação de conceitos como a concepção sonora, explorando os diferentes timbres e as frequências graves de cada nota; o controle das variações de dinâmicas; princípios e técnicas de articulação baseadas na finalização das notas, permitindo grande clareza na execução de vários ritmos dos mais complexos; a concepção de organização fraseológica das notas em grupos de *arsis* e *thesis*.

2.3 – Técnicas utilizadas nas obras

As peças para trompete sem acompanhamento são compostas utilizando-se as mais variadas técnicas composicionais e idiomáticas, principalmente aquelas relacionadas à alteração de timbre e articulações.

Na permanente busca por novas sonoridades, compositores e intérpretes contemporâneos têm se esforçado para explorar as possibilidades sonoras dos instrumentos,

²³ “Even the most natural performers admit to lengthy periods in their careers where they had to learn the mechanics of embouchure, articulation, finger technique, and many other skills before they were able to begin performing artistically.”

colaborando não só para a expansão do vocabulário dos mesmos, mas também dos padrões de notação. Preferimos usar o termo técnicas adicionais para classificar estas possibilidades, uma vez que muitas técnicas consideradas não convencionais, devido ao seu uso difundido, já podem ser consideradas tradicionais.

Uma vez que uma dessas técnicas adicionais ainda não seja estabelecida na prática musical, sua assimilação passa por um processo que inclui sua inserção em uma determinada obra, pelo reconhecimento dos intérpretes contemporâneos e, ao ser aplicada pelos mesmos, é padronizada, podendo então ser reproduzida, sistematizada e ensinada.

Cabe mencionar que o uso dessas técnicas não é específico da música contemporânea. Em estilos de música como o jazz, encontramos uma variedade dessas técnicas, principalmente durante uma sessão de improvisação.

Deparamo-nos com um problema que afeta diretamente a execução do repertório contemporâneo: peças ou passagens musicais que exigem um desempenho técnico específico do instrumentista. Alguns músicos se recusam a tocar peças com técnicas não usuais ao instrumento. Isto pode ocorrer em razão do pouco conhecimento que alguns compositores demonstram ter sobre a linguagem idiomática do instrumento para o qual escreveram ou um desafio intencional imposto ao intérprete.

Consideramos que o aprendizado de recursos ou de técnicas adicionais pode contribuir para o desenvolvimento da pesquisa sobre interpretação, sobretudo na música contemporânea. Preferimos encarar, na medida do possível, a falta de idiomatismo como um incentivo ao avanço da técnica e da construção dos instrumentos.

São exemplos de técnicas adicionais nos instrumentos de metais: ativação das válvulas sem soprar; microtons; técnicas de articulação como multifônicos; meio pistão; tocar com bombas de afinação removidas. Apesar de muitas dessas técnicas serem idiomáticas aos instrumentos, nem todas fazem parte do aprendizado convencional.

Conseqüentemente, alunos que têm o ensino do instrumento baseado na técnica tradicional, posteriormente, encontram dificuldades na execução e interpretação da música contemporânea, devido ao despreparo decorrente do desconhecimento dessa linguagem. Na prática do trompete, os aspectos mais explorados são os relacionados à variação de timbres e de articulação.

No trompete, desde que executado sem a amplificação por meios eletrônicos, as partes físicas como diâmetro da campana, diâmetro da tubulação, afinação do instrumento, medidas de borda, forma, tamanho, peso e material de construção do bocal e do próprio instrumento, são capazes de afetar e mudar o timbre. Além das alterações físicas relacionadas ao instrumento, também provocam alterações neste parâmetro: a quantidade e velocidade de ar utilizado, a posição da língua durante a execução, o tipo de articulação utilizado, a acústica da sala e a posição da campana em relação à plateia (Hickman, 2006).

Uma outra forma de variação de timbre se dá através da utilização de surdinas. A surdina é uma peça geralmente feita de metal, fibra de vidro, madeira ou plástico, que é introduzida na campana dos instrumentos da família dos metais com o intuito de alterar o timbre do instrumento e também o volume sonoro. As primeiras surdinas para trompete datam do século XVII. Eram surdinas ocas, feitas de madeiras e eram inseridas na campana do trompete com o objetivo inicial de diminuir o volume do som, permitindo com que o trompete se misturasse com instrumentos mais suaves como oboé, flauta e violino. Posteriormente, passaram a ser utilizadas para criar um timbre diferente (Hickman, 2006).

As surdinas mais utilizadas no repertório para trompete são a *straight mute* (Fig. 7), *cup mute* (Fig. 8) e *harmon mute* (Fig. 9),²⁴ porém existe uma grande variedade de tipos de surdinas, cada uma com seu próprio timbre, assim como materiais de confecção das mesmas. Devemos fazer uma ressalva, pois quando variamos o timbre, interferimos diretamente na

²⁴ Exemplos de áudio com o som das surdinas estão disponíveis no CD em anexo.

projeção das ondas sonoras. Conseqüentemente, aumentando ou diminuindo a projeção das notas, interferimos diretamente na dinâmica.



Figura 7: straight mute



Figura 8: cup mute



Figura 9: harmon mute

Segundo Campbell , o timbre²⁵ é a resultante de uma síntese de vários fatores da produção do som. Em palavras simples, seria o conjunto de elementos que caracterizam um determinado som, fazendo com que seja possível, por exemplo, diferenciarmos um som de uma clarineta e de um oboé ao produzirem uma mesma nota no mesmo volume. A frequência e a amplitude das ondas sonoras são elementos determinantes na definição do timbre de qualquer instrumento.²⁶

O trompetista deve aprender a controlar seu timbre e as várias maneiras de alterá-lo, de modo que possa utilizá-lo como elemento interpretativo, mudando-o de acordo com o contexto musical e com sua intenção.

No parâmetro articulação, ocorrem mais variações no trompete. Para entendermos a importância da articulação, precisamos definir o que é articulação. Na linguagem verbal, por exemplo, a articulação refere-se ao pronunciamento das palavras, que tem começo, meio e fim. As palavras são conectadas formando orações, alternadas por vírgulas e pontos que inserem o silêncio entre as palavras. E, como cada palavra, cada oração tem seu início, meio e

²⁵ É comum intérpretes também utilizarem a expressão “cor do som”, porém optamos por utilizar o conceito de timbre para classificar as variações sonoras proporcionadas por questões como mudança de material, construção do trompete e outras explicadas no decorrer do texto.

²⁶ CAMPBELL, Murray. Timbre, In: Oxford grove online. Disponível em <<http://grovemusic.com>> Acesso em: 14 de out. 2011.

final. Isso acontece também na música. De acordo com Schlueter, o processo que devemos chamar de articulação “tem a ver sobre como as notas são conectadas, pelo som ou pelo silêncio.”²⁷ (Schlueter, 1996, p. 14).

É um processo trabalhoso alcançar e definir uma boa articulação. Todavia, devemos pensar no processo em como as notas são conectadas e buscar a articulação, considerando também o contexto das notas e o sentido da música. Em uma ligadura, as notas, de diferentes alturas, são conectadas pelo som. Nas notas desligadas, a conexão é feita através do silêncio que há entre elas. Entre o final da nota, determinado pelo corte, e o início da próxima nota há um espaço de silêncio. Assim, articular uma nota é definir a quantidade de silêncio que há entre as notas desligadas e a continuidade do som entre as notas ligadas (Schlueter, 1996).

Vejamos, então, as possíveis alterações de articulação para as notas desligadas. Cada nota ou som musical possui três estágios básicos: começo, meio e fim. Para identificar o começo da nota, é comum trompetistas empregarem o termo “ataque”. Porém, consideramos ataque um termo impróprio, porque podemos erroneamente associar a palavra a um som ríspido e agressivo. O ataque é, na verdade, uma liberação do ar para começar a vibração necessária para obtenção de uma nota e, dependendo da intenção do intérprete, esta liberação também pode ser suave.

O meio é o estágio em que se define o valor ou tamanho de cada nota, isto é, semibreve, semicolcheia, mínima, etc. O fim determina a projeção do som e a conclusão das frases, além de ser o estágio que efetivamente determina se as notas são ligadas ou separadas.

No CD, em anexo, apresentamos exemplos em áudio não só do som das surdinas, mas também dos efeitos e articulações apresentados neste capítulo.

As articulações das notas separadas podem ser de toques simples ou múltiplos. O exemplo de toque simples é o *single-tonguing*, também conhecido como golpe de língua

²⁷ “It is about how notes are connected, either by sound or by silence.”

simples ou, ainda, *staccato* simples²⁸. Na execução do *single-tonguing*, aplica-se uma sílaba ao começar uma nota, por exemplo, “tu”, “ta”, “da”, “la” ou algo semelhante a cada nota. A quantidade de sílabas é infinita e pode variar de acordo com a intenção do intérprete, a duração e o caráter da música.

Geralmente utilizamos os toques múltiplos em passagens que tem andamento rápido demais para utilizar o toque simples. O *double-tonguing – staccato* duplo ou golpe de língua duplo – é a alternância de sílabas articuladas “ta-ka” em duas notas sucessivas. Muitos intérpretes preferem as sílabas “da-ga” ou “di-gi”, porque são menos percussivas e permitem uma articulação mais suave (Hickman, 2006).

O *triple tonguing – staccato* triplo ou golpe de língua triplo – é utilizado geralmente em grupos rítmicos com divisões ternárias, por exemplo, tercinas, em andamento rápido. As sílabas mais comuns usadas são “ta-ta-ka” ou “tu-tu-ku”. Segue-se a premissa das sílabas “da-da-ga” ou “di-di-gi” (Hickman, 2006).

Em algumas situações, as passagens não seguem padrões rítmicos regulares, impossibilitando a utilização contínua do toque duplo ou triplo, mas ainda continuam rápidos demais para utilização do toque simples. Essas passagens requerem uma mistura de “ts” e “ks” (ou “ds” e “gs”) que devem ser utilizados de acordo com cada passagem ou preferência do intérprete. Este processo é chamado de *mixed-tongue* ou toque misto (Hickman, 2006).

Existe, ainda, o *doodle tonguing* (Fig. 10), no qual posicionamos a língua como se pronunciássemos a palavra *doodle*. Este toque golpe de língua pode ser encontrado principalmente no jazz e em peças como a *Sequenza X*²⁹, de Luciano Berio. Como referência, sugerimos a gravação do trompetista alemão Reinhold Friedrich.³⁰

²⁸ Apesar de ser comum a utilização do termo, seria mais adequada a utilização do termo “articulação simples”, uma vez que “*staccato*” refere-se a uma das possíveis maneiras de se articular uma nota desligada, assim como o tenuto, *detaché*, *marcato*, etc.

²⁹ BERIO, Luciano. *Sequenza X per tromba in do (e risonanze di pianoforte)* (1984). Universal Edition S.p.A., Milano. 1984.

³⁰ FRIEDRICH, Reinhold. *Trumpet Recital*. Digital Capriccio, 1993.

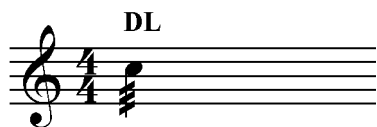
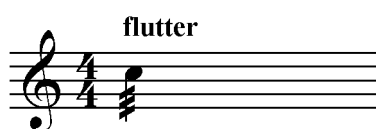


Figura 10: notação do *doodle tonguing*.

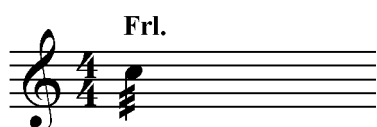
O *flutter tonguing* ou *frulato* (Fig. 11) é um “trêmulo de língua” e apresenta uma peculiaridade: por se tratar de um golpe realizado totalmente pela língua, nem todas as pessoas são capazes de produzi-lo. As razões podem ser genéticas ou por dificuldades com o fonema devido ao idioma. Frequentemente, o efeito de frulato é grafado das seguintes maneiras:



a): notação do frulato



b): notação do frulato



c): notação do frulato



d): notação do frulato

Figura 11: diferentes maneiras de grafia do *frulato*.

Quando a vibração da língua não é possível, dependendo da tessitura e da dinâmica exigida, o frulato pode ser substituído por outro tipo de golpe bastante semelhante: o *growling* (Fig. 12). O processo é semelhante ao frulato, porém este golpe é feito utilizando as cordas vocais para produzir um som de gargarejo, parecido com o de um rosnado. É preciso prática para desenvolver esta técnica, pois as cordas vocais não são normalmente envolvidas no ato de tocar (Hickman, 2006).



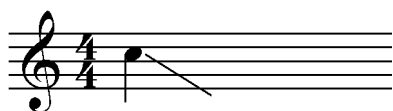
Figura 12: notação do *growling*

Existem, ainda, outras técnicas empregadas na prática do trompete que não se classificam nas mencionadas anteriormente. Abordaremos as mais usuais e que foram encontradas no repertório pesquisado neste trabalho.

*Glissando*³¹ – é um efeito muito utilizado e idiomático para alguns instrumentos (Fig. 13). O termo italiano é derivado do francês *glisser*, que significa deslizar, e geralmente é utilizado para indicar a execução de uma passagem em um movimento rápido e deslizante.

No trompete, o glissando pode ser realizado de duas maneiras: com ou sem a utilização dos pistões. Quando não discriminado pelo compositor nenhum modo específico para execução, fica a critério do intérprete. Para “glissar” utilizando os pistões, o trompetista deve acioná-los de maneira irregular ou obedecendo à escala cromática na direção indicada pelo sinal. Sem a utilização dos pistões, o glissando é realizado através da alteração da pressão dos lábios, percorrendo os harmônicos da série referente à posição da nota.

Existe ainda uma outra forma de se realizar o glissando que é a combinação com um outro efeito, o de $\frac{1}{2}$ válvula, ou meio pistão. Este efeito é alcançado ao acionar um ou mais pistões até a metade, fazendo com que o ar não passe por completo pela tubulação correspondente ao pistão acionado. Como não existe uma notação padronizada, os compositores simplesmente escrevem a expressão “meio-pistão” sobre a nota que deseja o efeito, ou criam sua própria notação. Seguem exemplos de notação do glissando.

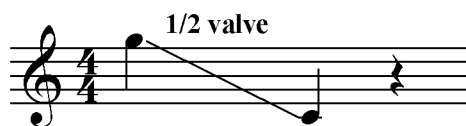


a): notação de glissando



b): notação de glissando

³¹ BOYDEN, David D., STOWELL, Robin. Glissando, In: In: Oxford grove online. <http://grovemusic.com> Acesso em 09 de novembro de 2011.



c): notação de glissando³²

Figura 13: exemplos de notação do *glissando*

Vibrato – o vibrato (Fig. 14) é um recurso de alteração de timbre, uma leve variação do som que altera a afinação e a intensidade, geralmente proporcionando um caráter emocional para a audiência. Pode ser de lábio, de mão, pode ser lento ou rápido, variando de acordo com os diferentes estilos musicais e com a intenção do intérprete (Hickman, 2006). Não há uma normatização para grafar o efeito de vibrato, mas alguns compositores atuais têm utilizado a seguinte opção:

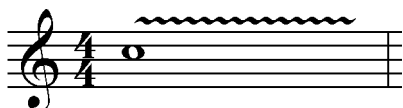


Figura 14: notação de vibrato (Plog, 1977)

É importante esclarecer que, quando grafado, o *vibrato* abandona a classificação de recurso utilizado por escolha do instrumentista e passa a ser uma solicitação expressa do compositor. Além disso, o *vibrato* afeta o timbre (afetando a projeção – dinâmica) e também a afinação. Portanto, quando usado de forma controlada e consciente³³, pode tornar-se um elemento interpretativo importante.

Notas pedais (Fig. 15) – alguns compositores utilizam notas escritas abaixo do Fá Sustenido2 grave do trompete, considerado sua nota limite na extensão inferior (Wheeler: 1978, p. 167). Esta é uma prática que não se restringe à música contemporânea. Alguns trompetistas inseriram um Mi2 pedal no Concerto de Hummel³⁴ na reexposição do primeiro

³² SAMPSON, David. *Notes from Faraway Places. 3 suites for solo trumpet*. Editions Bim, Switzerland, 2000.

³³ Se produzido de maneira não intencional, o timbre se torna mais estridente, metálico, devido à ansiedade ou insuficiente volume de ar fazendo com que o instrumentista passe a tocar com muita velocidade de ar.

³⁴ HUMMEL, Johann Nepomuk. *Concerto in Eb Major*, reduction for trumpet and piano. Kalmus Edition.

movimento, como podemos constatar nas gravações de Marsalis³⁵, Schlueter³⁶ e Maurice André.³⁷ A notação deste Mi2 pedal, para um trompete afinado em Mi, utilizado na execução deste Concerto, seria a seguinte:



Figura 15: notação de nota pedal

Microtons (Fig. 16) – são intervalos menores que o semitom do sistema temperado ocidental. Compositores como Berio, na peça *Sequenza X*³⁸ e Plog, que fez uma compilação de estudos para dois trompetes, incluindo peças que utilizam técnicas estendidas³⁹, utilizaram a técnica de microtons.



a): notação de microtons (Plog, 1977)



b): notação de microtons

Figura 16: exemplos de notação de microtons

Esclarecemos que o efeito é possível como grafado na figura b), devido à construção do trompete, desde que não se faça correção da afinação. A numeração acima das notas representa a combinação da utilizações dos pistões; pois, de acordo com a posição utilizada, mesmo se tratando da mesma nota, estas possuem afinações diferentes por representarem diferentes parciais dentro de suas séries harmônicas correspondentes.

Cada posição corresponde a uma combinação de utilização dos pistões, conseqüentemente, a uma série harmônica. Como o trompete possuiu três pistões, temos então um total de oito combinações – ou posições – possíveis. São elas: 1ª posição – nenhum pistão

³⁵ MARSALIS, Wynton. *Trumpet Concertos*. Sony Music Entertainment Inc. 2001.

³⁶ SCHLUETER, Charles. *Trumpet Concertos*. Kleos Classics. 2002.

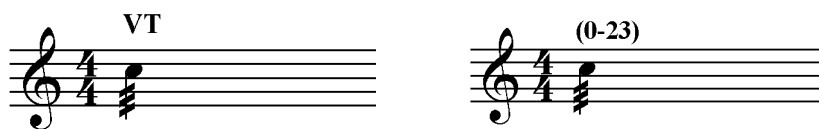
³⁷ ANDRÉ, Maurice. KARAJAN, Herbert von. *Great Recordings of the Century*. EMI Classics, 1999.

³⁸ BERIO, Luciano. *Sequenza X per tromba in do (e risonanze di pianoforte)* (1984). Universal Edition S.p.A., Milano. 1984.

³⁹ *Contemporary Music for Two Trumpets*. Compiled and edited by Anthony Plog. Trigram music Inc. 1977.

acionado; 2ª posição – 2º pistão acionado; 3ª posição – 1º pistão acionado; 4ª posição – 1º e 2º pistões acionados; 5ª posição – 2º e 3º pistões acionados; 6ª posição – 1º e 3º pistões acionados; 7ª posição – 1º, 2º e 3º pistões acionados; e 8ª posição – 3º pistão acionado. Esta última posição é uma repetição da posição 4.

Trêmulo de Válvula (Fig. 17) – um efeito semelhante ao produzido nos instrumentos de cordas friccionadas. No trompete, devido a sua construção e à obtenção do som a partir da série harmônica, algumas notas podem ser tocadas em várias combinações de pistões. Ao alternar entre as combinações da mesma nota, é criado o efeito.



a): notação do trêmulo de válvula

b): notação do trêmulo de válvula

Figura 17: exemplos de notação do trêmulo de válvula

Instrumentos preparados – o uso de instrumentos preparados é uma prática bastante comum no século XX. Um exemplo encontrado na música brasileira é a peça *Meraca*⁴⁰ de Cláudia Caldeira, na qual, em um determinado trecho, retiram-se determinadas bombas do instrumento. Outro exemplo é a utilização de pistões extra, como no caso dos trompetes de quatro pistões.

Ruídos (Fig. 18) – utilização de assobios, estalos, tapas no bocal ou a própria respiração através do instrumento fazem com que o trompete emita sons diferentes do tradicional. Também na peça *Meraca*⁴¹, a compositora pede que o trompetista fale dentro do bocal para que a voz passe pelo instrumento e saia pela campana.

⁴⁰ A peça, para quinteto de trompetes, está registrada no CD Sol e Pedra do grupo Trompetando, lançado pela Universidade Federal de São Carlos – UFSCAR no ano 2001.

⁴¹ CALDEIRA, Cláudia S. *Meraca* para quarteto de trompetes. Não publicada, 2000.

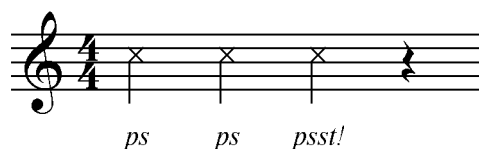
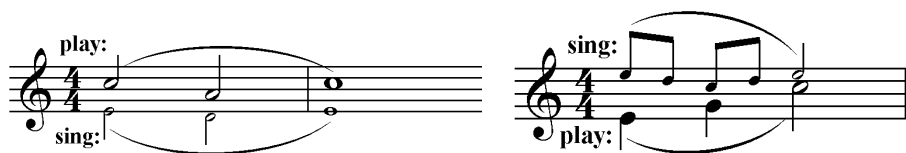


Figura 18: exemplo de notação de ruídos (aqui o compositor discrimina as sílabas que devem ser pronunciadas dentro do bocal do instrumento) (Ligetti, 2007).

Multifônicos (Fig. 19) – no trompete, existem duas maneiras de obtenção de multifônicos: tocar uma nota e cantar outra, ou tocar dois harmônicos de mesma posição, ambos simultaneamente. Os multifônicos, obtidos ao se tocar duas notas simultâneas, também são conhecidos como *double-buzz*. (Hickman, 2006). A seguir, exemplos de notação dos multifônicos.



a) e b): exemplos de notação de multifônico tocado e cantado



c): exemplo de multifônico tocado (*double-buzz*)

Figura 19: exemplos de notação de multifônicos

A técnica de multifônicos requer muito controle e desenvolvimento da embocadura e está se tornando comum na música contemporânea para trompete. Podemos encontrar uma discussão a respeito desta técnica no livro *Instrumentation (and) Orchestration* (Blatter, 1980).

Lip trill (Fig. 20) – a expressão correspondente no idioma do Brasil é trinado labial, porém essa terminologia é imprópria, uma vez que os lábios desempenham um papel muito pequeno na ação do trinado. Os trinados labiais são trinados entre notas de mesma posição,

em outras palavras, notas de mesma série harmônica. A notação é a mesma de um trinado comum, o que difere é a execução do mesmo. Sem mudar a posição das válvulas, a nota varia entre os harmônicos adjacentes. A melhor execução deste efeito é no registro agudo devido à proximidade dos harmônicos.

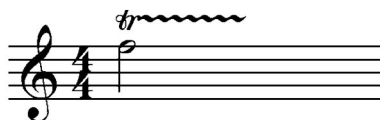


Figura 20: exemplo de notação de *lip trill* e *shake*

A figura 20 apresenta um exemplo que pode ser executado de duas maneiras. Uma delas seria utilizando as posições comuns das notas Fá e Sol, 3^a e 1^a posições respectivamente. A outra maneira seria utilizando o trinado labial, executando as duas notas na mesma posição, a 6^a posição (1^o e 3^o pistões acionados).

Shakes – os shakes são produzidos através da adição de um leve movimento da mão direita ao trinado labial. O polegar direito deve estar firme no contato com o trompete e a mão executa um movimento alternante na direção do bocal e da campana. O movimento do trompete faz com que ocorra uma leve mudança na pressão do bocal contra os lábios, resultando em um trinado quase sem esforço entre duas notas que utilizem a mesma posição das válvulas. “A velocidade e agressividade do trinado são determinadas pela velocidade e amplitude do movimento da mão”⁴² (Hickman, 2006, p. 126).

Essencialmente, trinados labiais e *shakes* são ligaduras muito rápidas, embora sejam executados de maneiras ligeiramente diferentes.

Há uma distância muito pequena entre as técnicas consideradas não tradicionais e a técnica tradicional. Pesquisando sobre o tema, encontramos fontes que classificam, por exemplo, o trêmulo de válvula como técnica não tradicional e fontes que classificam como técnica tradicional. No entanto, não é de nosso interesse a definição deste limite, mas apenas

⁴²“The speed and aggressiveness of the trill are determined by the speed and distance of the hand motion.”

propiciar o conhecimento das técnicas e efeitos empregados nas peças para trompete sem acompanhamento.

Não foram apresentadas, neste estudo, todas as técnicas adicionais, mesmo porque a cada nova peça surgem novas possibilidades, de acordo com as pesquisas de cada intérprete e/ou compositor. Listamos aqui apenas as que foram encontradas no repertório para trompete sem acompanhamento utilizado nesta pesquisa.

CAPÍTULO 3

3.1 – Comentário sobre as peças

Durante a pesquisa, foram encontradas 23 peças de compositores brasileiros para trompete sem acompanhamento. Além destas, mais dois compositores, Claudia Caldeira e Gilson Santos, aceitaram o convite e compuseram novas peças.

A busca e seleção do repertório incluiu pesquisas em bibliotecas e contatos por *e-mail* e telefone com intérpretes e compositores. Das peças encontradas, muitas são desconhecidas por boa parte dos trompetistas envolvidos na área acadêmica, poucas foram publicadas e a maioria se apresenta em cópias de manuscritos.

As obras publicadas são: *Cinco Cirandas*, de Mignone (1897-1976), publicada pela FUNARTE; *Fantasia Sul América*, de Santoro (1919-1989), publicada pela Edition Savart; *Aton*, de Fernandes, publicada pela Editora Novas Metas; *Peça em Três Pedacos*, de Santiago (1971), publicada pela CopyMarket.com. Compositores como Senna (1959), Guerreiro (1945) e Tacuchian (1939) possuem edições próprias e facilitam a divulgação de suas obras.

As obras manuscritas e aquelas ainda não publicadas foram coletadas diretamente com os intérpretes e/ou compositores. Até o presente momento, as únicas maneiras de adquirir estas peças, eram através do contato direto com o compositor ou com intérpretes, porém, a partir de agora, cópias de todas elas se encontram em nossa posse e estão disponíveis para a divulgação.

De modo geral, as composições são rítmicas e usam escalas e modos encontrados na música folclórica e popular brasileira. É comum que peças para instrumento solo sejam encomendadas aos compositores por um determinado intérprete, ao qual a obra é dedicada e, quase sempre, este intérprete é o responsável por sua estreia. Há casos, porém, como as peças de Victorio e Guerreiro, em que permaneciam não estreadas até o início desta pesquisa.

A seguir, apresentamos uma listagem das obras coletadas durante a pesquisa, acompanhadas de um comentário e uma curta biografia de seus compositores.

1) Fernandes, Flávio. *Aton* (1976) – Trompete em Si Bemol

Dedicatória: Nailson Simões⁴³

Estreia: Nailson Simões em 1976, na cidade de Recife, Pernambuco

Duração: 3'

Tessitura: Fá Sustenido 2 – Si 4 (Mi 2 – Lá 4)

Gravação: não gravada

Flávio Fernandes de Lima nasceu em 1959, em Recife, e iniciou seus estudos musicais no Conservatório Pernambucano de Música, onde estudou piano, trompete e trombone. Dedicou-se ao estudo da composição. Seu mentor principal foi Hans Koellreutter. Fernandes chegou a ganhar título de bacharel em música na Universidade Federal da Paraíba (Engelke, 2000).

A peça é escrita usando uma série dodecafônica. Dividida em duas seções, uma ternária e outra quaternária, ambas são repetidas como uma reexposição. Após a repetição da seção quaternária, segue uma Coda na qual os três primeiros compassos apresentam um motivo que é desenvolvido nos próximos quatro compassos através da utilização de *staccato* duplo e frulato.

2) Germano L. Fonseca. *Recitativo* (2001) – Trompete em Dó

Dedicatória: Paulo Ronqui

Estreia: Paulo Ronqui no concurso XV Jovens Instrumentistas Brasil da Escola de Música Ernst Mahle de Piracicaba de 2001⁴⁴

Duração: 5'

⁴³ Embora dedicada originalmente a Simões, anos mais tarde, desconhecendo o fato da estreia, o compositor dedicou a peça ao trompetista Sergio Cascapera.

⁴⁴ Segundo contato feito por e-mail com o trompetista Paulo Ronqui realizado no dia 06 de junho de 2011.

Tessitura: Fá Sustenido 2 – Dó Sustenido 5

Gravação: não gravada

Natural de Abaetetuba/PA, Fonseca é violista da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas desde 1987. Integrou a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Pará e transferiu-se para a cidade de Campinas em 1981 para cursar o bacharelado em Composição na UNICAMP, concluído em 1986, sendo orientado por compositores como Almeida Prado, Damiano Cozzella, Raul do Valle, Maria Lúcia Paschoal e J.E. Gramani.⁴⁵

A peça não chegou a ser uma encomenda, mas apenas uma sugestão feita por Ronqui. O título torna explícito o caráter da peça. As constantes variações rítmicas, alternâncias entre compassos simples e compostos e alterações de andamentos conferem à peça um caráter de *cadenza*, conferindo liberdade ao intérprete em grande parte da obra. As frases alternam articulações ligadas e destacadas durante toda a obra.

3) Gonçalves, Sebastião. *Estudo Característico N° 2* (1992)

Dedicatória: Charles Schlueter

Estreia: informação desconhecida

Duração: 3'

Tessitura: Dó 3 – Si Bemol 4 (Si Bemol 2 – Lá Bemol 4)

Gravação: não gravada

Sebastião Gonçalves nasceu em Duas Barras, região Serrana do Estado do Rio de Janeiro, em 1939. Como trompetista integrou a Banda da Polícia Militar do antigo Estado da Guanabara, assim como a Orquestra Sinfônica Brasileira, durante 25 anos, e a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Fundou a Rio Dixieland Band e o *Quinteto*

⁴⁵ Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. Disponível em <<http://www.osmc.com.br/novo/musicos.aspx>> Acesso em: 14 de set. 2011.

Brasileiro de Metais, grupo que conta com três LP's⁴⁶ gravados nos quais constam obras originais para quinteto compostas por Tiãozinho. É graduado pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) nos cursos de Trompete, Composição e Regência (Lopes, 2006).

Gonçalves dedicou seu estudo ao trompetista americano Charles Schlueter, como forma de homenageá-lo por sua contribuição ao ensino do trompete no nosso país. A peça é estruturada na forma de choro⁴⁷ e possui uma parte C virtuosística, com a utilização de técnicas idiomáticas para o trompete. As partes A e C são líricas e a parte B contrasta com as outras pelo seu caráter mais enérgico e dinâmica mais forte.

4) Guarnieri, Camargo. *Estudo para Trompete em Dó* (1953)

Dedicatória: informação desconhecida

Estreia: Nailson Simões, recital de Doutorado nos Estado Unidos no ano de 1986⁴⁸

Duração: 2'18"

Tessitura: Sol 2 até Dó 5

Gravação: CD Paulicéia – Paulo Ronqui.

Guarnieri foi fundamental no desenvolvimento do Nacionalismo musical brasileiro por todas as suas ideias e sua luta em defesa do mesmo. Através de sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, declara ser contra o dodecafonismo e outras ideias veiculadas pelo grupo Música Viva e, ao mesmo tempo, enaltece o nacionalismo musical (Tacuchian, 2006).

⁴⁶ Abreviação de *Long Play*. Os LP's, também conhecidos como disco de vinil, são mídias para reprodução musical anteriores aos *Compact Discs* ou Cd's.

⁴⁷ O choro surge como uma forma abasileirada de tocar alguns gêneros musicais e danças da segunda metade do século XIX como a valsa, o xoti e o lundú. Inicialmente, possuía três partes e tinha a forma A-B-A-C-A, considerada por Schoenberg como pequena forma rondó em oposição a outros modelos maiores de rondó. Posteriormente passou a ter duas, mas manteve as características modulantes e da forma rondó.

⁴⁸ Esta é a data de execução documentada mais próxima da data de composição da obra.

Demonstrando domínio do idiomatismo do instrumento e da linguagem nacional, Guarneri escreve um estudo para trompete em uma tonalidade específica, em dó (tonalidade do instrumento). Estruturado na forma A B A' B' e Coda, o estudo tem como elementos estruturais as células baseadas em intervalos de 4ª justa e as subdivisões rítmicas ternárias e binárias. Tais figuras se alternam durante a obra, o que gera uma dificuldade em manter coerência ao ritmo escrito.

5) Guerreiro, Wilson. *Clarinateda* (2005) – revisada em 2008 (Guerreiro, 2011)

Dedicatória: sem dedicatória

Estreia: não estreada

Tessitura: Lá 2 – Dó 5

Gravação: não gravada

Nascido em Corumbá-MS, em 1945, iniciou os estudos de teoria musical ainda criança com o próprio pai, músico militar. Teve sólida formação musical em cursos de composição, harmonia e instrumentos (bandolim, flauta transversal e piano) realizados na Universidade Federal da Paraíba, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte e na Universidade Federal de Campina Grande. No COMPOMUS⁴⁹, atua na área de pesquisa sobre o repertório pianístico paraibano a quatro mãos e a dois pianos.

Guerreiro compôs uma obra que exige muita técnica, um verdadeiro desafio para qualquer intérprete. A peça apresenta dificuldades que exigem um preparo específico por parte do trompetista, exigindo um estudo técnico direcionado: ligaduras de intervalos, saltos de intervalos maiores que uma oitava, articulações múltiplas e variadas, no grave e no agudo, além de efeitos como trinado e glissando.

⁴⁹O COMPOMUS é o Laboratório de Composição Musical da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), subordinado ao Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA) e sediado no Departamento de Música da UFPB. O Laboratório faz pesquisas referentes à compreensão, à documentação e à divulgação da música brasileira. Mais informações em www.compomus.mus.br.

6) Lacerda, Osvaldo. *Rondino* (1974) – Trompete em Si Bemol

Dedicatória: sem dedicatória

Estreia: informação desconhecida

Duração: 1'40''

Tessitura: Dó 3 – Dó 5 (Si Bemol 2 – Si Bemol 4)

Gravação: CD Trompete Solo Brasil – Nailson Simões⁵⁰

A obra do paulistano nascido em 1927 caracteriza-se pelo conhecimento das características nacionalistas somado às técnicas modernas de composição. Devido a uma bolsa da Fundação Guggenheim, teve oportunidade de estudar com Aaron Copland e Vittorio Giannini nos Estados Unidos, em 1963. Até seu falecimento, em 2011, era membro da Academia Brasileira de Música e atuante no ramo do ensino da composição e teoria musical, trabalhando como divulgador da música brasileira.

A peça pode ser realizada com ou sem acompanhamento de piano. Como seria de esperar pelo título, o trabalho é em forma rondó. As seções A têm um estilo de andamento mais movido e articulações separadas, enquanto as seções contrastantes são mais lentas e de caráter lírico, legato.

7) Marquez C., Estércio. *Música Para Trompete Solo* (2005)

Dedicatória: Alessandro Costa

Estreia: Antonio Marcos Cardoso, em 24 de outubro de 2012, na cidade de Goiânia.

Duração: 3'

Tessitura: Sol 2 – Sol Sustenido 4

⁵⁰ SIMÕES, Nailson. *Trompete Solo Brasil*. ABM Digital, 2000.

Goiano de Goiatuba, se formou em piano, composição e regência no Conservatório Brasileiro de Música. Em 1980, concluiu o Mestrado em Música e, em 1982, o Doutorado em Artes Musicais (composição) pela *University of Oklahoma* (USA). É professor aposentado da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, tem realizado uma produção quantitativa de pesquisas e publicações relativas à produção musical contemporânea. Em sua obra, se destacam as composições vai para violão e piano.

Nessa peça, Marquez utiliza frases extremamente líricas e melodiosas que exploram, principalmente, os intervalos. As ligaduras e as variações de dinâmica enfatizam os saltos e criam uma atmosfera misteriosa. Apresenta golpes de língua duplos e triplos, idiomáticos ao trompete, contrastando com os trechos líricos. Devido ao andamento livre, não apresenta alto grau de dificuldade de execução, bem como tessitura confortável.

8) Melgaço, Otacílio. *Mehr Licht* (2000)

Dedicatória: Charles Schlueter

Estreia: informação desconhecida

Duração: 3'50"

Tessitura: Fá Sustenido 2 – Mi5

Gravação: não gravada

Melgaço é compositor, cantor, arranjador, multi-instrumentista e diretor musical oriundo do Estado de Minas Gerais.

A peça possui três movimentos foi composta baseada na Escala Menor Harmônica e na Escala Cigana, que possui a mesma estrutura da Escala Menor Harmônica, mas com o IV grau aumentado. Apesar das poucas indicações de andamento e dinâmica grafadas, Melgaço expressa textualmente que prefere deixar os andamentos, dinâmicas e articulações a critério

do intérprete. Uma peça desafiadora por explorar saltos longos (intervalo de até 19^a) e pela extensão.

9) Mignone, Francisco. *Cinco Cirandas* (1983) – Trompete em Si Bemol

Dedicatória: informação não encontrada

Estreia: em 1983 por Nailson Simões durante o II Concurso Nacional Jovens Intérpretes da Música Brasileira, na cidade do Rio de Janeiro.

Duração: 3'45''

Tessitura: Fá Sustenido 2 – Dó 5 (Mi 2 – Si Bemol 4)

Gravação: LP do II Concurso Nacional Jovens Intérpretes da Música Brasileira.

Mignone, além de ser uma das figuras mais importantes da história da música brasileira, acompanhando-a, emitindo opiniões, elogios e participando de seu cenário contemporâneo, mantinha atividade como compositor, professor, regente, virtuoso do piano, acompanhador, orchestrador, intérprete de música de câmara, poeta, escritor, intelectual.

A obra foi encomendada como peça de confronto do II Concurso Nacional Jovens Intérpretes da Música Brasileira. São cinco pequenas canções folclóricas com melodia e ritmos afro-brasileiros, que podem ser apresentadas com ou sem acompanhamento de piano.

10) Mignone, Francisco. *Sonata Para Trompete* (1982) – Trompete em Si Bemol

Dedicatória: Nailson Simões

Estreia: Maico Lopes, na classe de Seminários de Práticas Interpretativas na UNIRIO em 2005 ⁵¹

Duração: 4'10''

Tessitura: Fá Sustenido 2 – Sol 5 (Mi 2 – Fá 5)

⁵¹ Esta é a data de execução documentada mais próxima da data de composição da obra.

Gravação: não gravada

A Sonata é constituída de dois movimentos contrastantes, apesar de ambos serem estruturados na mesma forma A–B–A–Coda, com a diferença de que, no segundo movimento, entre o segundo A e Coda existe uma *cadenza*. O primeiro é mais lírico e com ritmo bastante variado. O grande número de quiáleras faz o ritmo parecer irregular e difícil de manter o andamento. Já o segundo é ritmicamente mais regular, com variações de articulações, e apresenta uma melodia folclórica que pode ser considerada uma dança, no ritmo de baião.

11) Mignone, Francisco. *Sonata* (1970) – Trompete em Si Bemol

Dedicatória: Rubens Brandão

Estreia: Rubens Brandão em 1970, na cidade do Rio de Janeiro – RJ

Duração: 5'45''

Tessitura: Fá Sustenido 2 – Ré 5 (Mi 2 – Dó 5)

Gravação: não gravada

Brandão, então Professor da cadeira de trompete da UFRJ, estreou a peça em 1970, mas encontramos divergência nas informações acerca do local da estreia. Segundo Brandão, a estreia se deu “no exterior, não lembro onde” (Brandão, 2010). Porém, no trabalho de Engelke, consta a informação de que a estreia ocorrera no Salão Leopoldo Miguez, na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1970 (Engelke, 2000).

Percebemos, nesta obra, o abandono de Mignone à tonalidade. Composta por frases de estrutura irregular, com súbitas mudanças de caráter. O primeiro movimento é bastante lírico, apresenta métrica variada, alternando compassos ternários simples e compostos. O segundo também é lírico, mas o desenvolvimento até atingir o clímax, na parte central do movimento, adquire um caráter mais agressivo. O movimento final retoma a métrica ternária e o compositor recapitula alguns dos motivos do primeiro movimento.

12) Santiago, Glauber. *Pequena Peça em Três Pedacos para Trompete Solo* (2000)

Dedicatória: sem dedicatória

Estreia: em audições da classe de trompete da UNICAMP ⁵²

Duração: 6'

Tessitura: Fá Sustenido 2 – Fá 5

Gravação: não gravada

Santiago é professor adjunto da Universidade Federal de São Carlos atuando como Coordenador de Curso de Educação Musical, Professor na área de música do Departamento de Artes e Comunicação e Orientador no Programa de Pós-Graduação de Imagem e Som da UFSCar. Amazonense de Manaus, nascido em 1971, tem experiência na área de Artes, com ênfase em Composição Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: educação musical e educação à distância, música, licenciatura em música e educação e práticas sociais.⁵³

Os três movimentos, ou “pedacos”, têm caráter rítmico e as articulações e acentuações têm grande importância. O primeiro movimento baseia-se na rítmica sincopada, o segundo inicia-se em andamento mais lento e possui seções mais rápidas e mais líricas e o terceiro é uma dança com três seções: a primeira mantém o caráter rítmico e articulado da obra, a segunda seção é um Frevo em 4/4 e a terceira é uma repetição, em andamento mais rápido, da primeira seção.

13) Santiago, Glauber. *Duas Peças para Trompete Solo* (1992)

Dedicatória: sem dedicatória

⁵²Segundo contato feito por telefone com o Prof. Clóvis Beltrami, então docente da cadeira de Trompete da UNICAMP, realizado no dia 12 de novembro de 2010.

⁵³ Universidade Federal de São Carlos. Disponível em: <http://www.ufscar.br/~glauber/>. Acesso em 13 de nov. 2010.

Estreia: em audições da classe de trompete da UNICAMP⁵⁴

Duração: 4'

Tessitura: Sol 2 – Ré Bemol 5

Gravação: não gravada

Santiago realiza nesta peça algo pouco comum para a maioria dos compositores, pois não há nenhuma informação sequer sobre andamento, dinâmica ou indicação de articulação em nenhuma das peças. A primeira peça tem métrica regular, ritmada e é estruturada a partir de uma célula simples, com uma colcheia seguida de duas semicolcheias. A segunda peça tem caráter mais lírico e apresenta saltos com intervalos longos e constantes mudanças métricas.

14) Santoro, Claudio. *Fantasia Sul América* (1983)

Dedicatória: sem dedicatória

Estreia: informação desconhecida

Duração: 3'16"

Tessitura: Dó 3 – Dó 5

Gravação: não gravada

Nascido em Manaus, Santoro era Bacharel pelo Conservatório de Música do Distrito Federal (posteriormente, Universidade Federal do Rio de Janeiro). Após sua graduação, foi nomeado professor de violino na mesma instituição e, em 1940, foi co-fundador da Orquestra Sinfônica Brasileira. Até 1960, Santoro escreve predominantemente no estilo nacionalista, quando abandona este método composicional e adota a técnica dodecafônica. Suas obras incluem uma Ópera, 10 sinfonias, sonatas para instrumentos solo, além de obras para conjuntos orquestrais, corais e de câmara.

⁵⁴Segundo contato feito por telefone com o Prof. Clóvis Beltrami, então docente da cadeira de Trompete da UNICAMP, realizado no dia 12 de novembro de 2010.

Uma empresa de seguros, chamada Sul América, encomendou a fantasia para ser a peça de confronto para o concurso mencionado. Como este concurso era extensivo a todos os instrumentos de sopro e cordas, Santoro compôs uma série de peças chamadas Fantasia Sul América para cada um dos instrumentos de orquestra. Nas eliminatórias e finais, esta peça deveria ser apresentada sem acompanhamento, mas os vencedores receberiam a oportunidade de apresentar a peça com a orquestra. Assim, Santoro primeiro compôs as obras sem acompanhamento e, posteriormente, acrescentou o acompanhamento orquestral.

Esta é uma obra atonal na qual Santoro faz uso de repetições. Exige alto nível técnico do intérprete, pois apresenta trechos enérgicos e variados em relação à articulação, assim como trechos líricos em dinâmicas variadas, exigindo o domínio do instrumento por parte do trompetista. Na versão orquestral, a parte do trompete permanece inalterada, exceto os dois últimos compassos que são expandidos, criando uma longa coda e um final mais dramático.

15) Sedícias, Dimas. *Apenas um Trompete Solitário* (1995)

Dedicatória: Nailson Simões

Estreia: Nailson Simões (Simões, 2011)

Duração: 4'12''

Tessitura: Lá 2 – Dó 5 (Sol 2 – Si Bemol 4)

Gravação: não gravado

Compositor e instrumentista pernambucano (1930-2001), desenvolveu trabalho musicológico investigando e aprofundando-se na origem rítmica, na estética e na harmonia musical. Foi convidado a trabalhar em Paris, permanecendo por 12 anos naquela cidade, período em que gravou discos e teve centenas de composições editadas na Inglaterra, na França, na Bélgica, na Espanha, na Itália e em Portugal. Tornou-se compositor e membro concursado da *Société des Auteurs, Compositeurs e Éditeurs de Musique (Sacem)*, da França.

Sua produção musical é eclética; sem perder, entretanto, a presença marcante das tradições musicais nordestinas.⁵⁵

Com estrutura de tema e variações, a obra apresenta uma *cadenza* inicial, que também é utilizada como Coda, seguida de dois temas com suas respectivas variações. A métrica remete a uma valsa de caráter bastante lírico e as variações não oferecem muitos desafios técnicos ao intérprete, bem como a *cadenza*.

16) Sedícias, Dimas. *Papo Furado* (1999)

Dedicatória: Anor Luciano

Estreia: informação desconhecida

Duração: 2'50"

Tessitura: Fá Sustenido 2 – Sol 4

Gravação: não gravada

A obra é estruturada a partir do desenvolvimento do motivo apresentado nos quatro primeiros compassos. Variações do mesmo são recorrentes em três das quatro seções da obra, que conta ainda com as repetições das seções A e B. A seção C é a única que não é baseada no desenvolvimento motivico, servindo como uma variação do caráter da obra, pois possui andamento e métrica diferente das outras seções.

17) Senna, Caio. *Melodia* (2005)

Dedicatória: Nailson Simões

Estreia: Nailson Simões, em 2006 na UNIRIO (Simões, 2011)

Duração: 4'

Tessitura: Lá 2 – Lá 4

Gravação: não gravada

⁵⁵SEDÍCIAS, Dimas. Enciclopédia Nordeste. <http://www.encyclopedia-nordeste.com.br/nova328.php>.

Natural de São Paulo, é Bacharel em Composição pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – onde também concluiu o Mestrado em Composição Musical – e Doutor em Composição pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Atualmente, é professor no Departamento de Composição e Regência do Centro de Letras e Artes da referida universidade. Seu catálogo de composições contém uma centena de obras para as mais variadas formações, com ênfase na música vocal solista e coral e música de câmara em formações pouco convencionais.

Melodia foi composta baseada numa série dodecafônica. Os portamentos são elementos estruturais da obra que, segundo o compositor, são utilizados como tentativa de explorar o conceito de textura. Porém, devido à construção do trompete, estes portamentos podem não soar exatamente como o esperado pelo compositor.

18) Simões, Nailson. *Melodia para Marilian* (década de 1970)

Dedicatória: Marilian, filha do compositor

Estreia: Nailson simões (Simões, 2011)

Duração: 2'15"

Tessitura: Sol 2 – Dó 5

Gravação: CD Trompete Solo Brasil

Natural de Quipapá/PE, é Professor Titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, na qual desenvolve atividades nas áreas de ensino, pesquisa e extensão. Após conclusão dos cursos de mestrado (1986, Boston/MA) e doutorado (1991, Washington/DC) nos Estados Unidos, voltou para o Brasil e iniciou um trabalho pioneiro e inovador sobre interpretação e técnica do trompete. É coordenador do Grupo de Trompetes da UNIRIO e participa dos projetos “Escola Portátil de Música” e “Volta Redonda-Cidade da

Música”. Lançou em 2001, pela Academia Brasileira de Música, o primeiro CD para trompete solo e piano no Brasil.

A obra surgiu como um exercício de classe, durante oficina de composição realizada com Osvaldo Lacerda na cidade de Curitiba. Originalmente escrita para trompete solo, tem caráter modal, utilizando os modos de forma não usual: perfil melancólico ao modo maior e perfil festivo ao modo menor. Os modos utilizados são o Lídio com a sétima menor na parte A e o Eólio na parte B, explorando articulações, extensão e dinâmica no trompete.

19) Siqueira, José. *Estudo Para Trompete Solo* (1978)

Dedicatória: sem dedicatória

Estreia: Ranilson de Farias em Natal, Rio Grande do Norte (Simões, 2011)

Duração: 2’10”

Tessitura: Sol 2 – Dó Sustenido 5

Gravação: não gravada

Paraibano, Siqueira nasceu em 1907 e veio a falecer em 1985. Ocupou a cadeira nº 8 da Academia Brasileira de Música. Sua carreira como trompetista foi temporariamente interrompida para servir ao Exército Brasileiro. Fundou a Orquestra Sinfônica Brasileira, com o objetivo de levar a música para o povo, e a União dos Músicos do Brasil, que se tornou a Ordem dos Músicos do Brasil - OMB. Foi professor da UFRJ e, perseguido pela ditadura militar, foi destituído do cargo pelo AI-5. Sua obra norteia-se em duas vertentes regionais marcantes: a influência africana sobre a música brasileira, com suas escalas pentatônicas e polirritmia percussiva, e o folclore do Nordeste, com sua diversidade de danças, cantos e melodias modais.⁵⁶

⁵⁶ ANTUNES, Jorge. DUARTE, Roberto. COSTA, Haroldo. MARIZ, Vasco. TACUCHIAN, Ricardo. “Dossiê José Siqueira”. *Brasiliana* nº 25. Rio de Janeiro:ABM, Junho, 2007. p. 35-47.

Siqueira parece demonstrar nessa obra toda melancolia e sofrimento que lhe fora causado durante sua vida de luta a favor da música brasileira. A indicação “Devagar” e a dinâmica inicial em *piano* – que durante a peça vai somente até *mezzoforte*, somados ao fato de que todas as frases da peça são escritas com notas ligadas – definem o caráter intimista e sofrido de sua trajetória.

20) Vale, Raul do. *Sapucaia* (2012)

Dedicatória: Paulo Adriano Ronqui

Estreia: Paulo Ronqui, no dia 05 de fevereiro de 2012 em Le Pont, França.

Duração: 2’

Tessitura: Sib 2 ao Si 5

Gravação: não gravada

Nascido em 1936 na cidade de Leme, São Paulo, Raul do Valle é professor titular do Departamento de Música do Instituto de Artes (IA) da Unicamp. Em toda a sua carreira, compôs obras sinfônicas, de câmara, eletroacústicas, além de trilhas para TV, teatro, cinema, dança e espetáculos multimídia. É membro efetivo da Academia Brasileira de Música (ABM).

Nesta peça, a dinâmica do trompete é bem explorada. Alternando momentos de virtuosismo e passagens mais líricas, o compositor desenvolve ritmicamente motivos pequenos de três notas, utilizando estacatos triplos e duplos, e efeitos como o frulato.

21) Victorio, Roberto. *Ens* (1993)

Estreia: Maico Lopes, durante o V Encontro da Associação Brasileira de Trompetistas, na cidade de Curitiba – PR, 2012.

Duração: 4’10”

Tessitura: Mi 2 – Lá 4

Gravação: não gravada

Nascido no Rio de Janeiro, em 1959, Roberto Victorio é bacharel em regência e mestre em composição – ambos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – e Doutor em Estruturação Musical pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Suas composições têm recebido muitos prêmios, incluindo o primeiro prêmio no Concurso Internacional de Montevideo para novas obras orquestrais, em 1985. Atualmente, Victorio é professor da Universidade Federal de Mato Grosso e regente da orquestra sinfônica desta universidade.

Nas indicações de performance na música impressa, Victorio escreve que a palavra *ens* foi usada por um antigo médico e alquimista chamado Paracelso para designar poderes sobrenaturais elaborados a partir das sete formas da natureza (ele não explica o que essas formas são). Estas sete formas são representadas por uma célula formada por sete notas, que é usada para construir toda a obra.

Esta obra é a mais desafiadora deste estudo em termos de ritmo e técnica. Victorio usa subdivisões rítmicas muito complexas e uma infinidade de mudanças rápidas de tempo. Essas mudanças não são os únicos desafios, pois ele também acrescentou uma quantidade extraordinária de hemíolas intrincadas. Por exemplo, há muitas divisões de quatro contra cinco em compassos 5/8 que se movem para tercinas nos compassos subsequentes. O desafio desta obra é transitar entre as frequentes mudanças de andamentos sem fazer com que a peça soe completamente arritmica.

CAPÍTULO 4

4.1 – Sugestões Interpretativas

A fundamentação da interpretação de uma determinada peça pode ser alcançada através de diversas metodologias. Os diferentes processos incluem a escuta e análise de gravações através da comparação, a leitura e análise da partitura, a aplicação de ferramentas interpretativas, ou ainda, não consultar nenhuma fonte e projetar sua interpretação baseada apenas na leitura da partitura e no conhecimento musical próprio.

Dentre as metodologias disponíveis para fundamentar a interpretação de uma determinada peça, escolhemos aplicar as concepções interpretativas apresentadas no capítulo “referencial teórico” por considerarmos ser a que mais se enquadra para analisar os dados coletados durante esta pesquisa.

Corroboramos com a opinião de Abdo que diz que qualquer interpretação musical deve ser a “*revelação da obra* em uma de suas possibilidades e a *expressão da pessoa que interpreta*, condensada em um de seus múltiplos pontos de vista” (Abdo, 2000, p. 23, grifo da autora).

Realizar uma performance expressiva do ponto de vista interpretativo exige muito mais do que apenas a mecânica de tocar. Na concepção de Cox:

“A música é feita de notas. Marcas pretas num papel. Mesmo quando tocada, as notas são apenas ruído se não forem controladas. A música pode soar vazia, mesmo quando ela é tocada de forma correta tecnicamente.”⁵⁷ (Cox, 2006, p. 30)

Hickman nos alerta que estudar as partituras e ler informações sobre compositores e estilos são de grande auxílio para alcançar a interpretação de uma peça. Porém, apenas através do processo de escuta que são aprendidas, em um nível emocional, as concepções de timbre, articulação, ritmo, melodia e harmonia. E afirma, ainda, que é este senso emocional que

⁵⁷ “*Music is notes. Black marks on paper. Even when played, notes are just noise unless controlled. Music can sound empty even when it is played technically correct.*”

guiará, subconscientemente, o intérprete durante o processo de traduzir as notas escritas em sons (Hickman, 2006, p. 173).

Neste capítulo, apresentaremos sugestões interpretativas para as peças: *Suíte Tucupi*, de Claudia Caldeira; *September 2000*, de Claudio Roditi; *Ociam*, de Gilson Santos; e *Alecrim*, de Ricardo Tacuchian. Em anexo, apresentamos as partituras editoradas das obras e um CD, gravado pelo autor, que poderá servir como referencial auditivo para pesquisas futuras.

As obras de Caldeira e Santos foram selecionadas por se tratarem de peças inéditas e dedicadas ao autor deste trabalho. A peça de Tacuchian foi selecionada por apresentar a maior quantidade de técnicas idiomáticas do trompete dentre o repertório pesquisado. Já a obra de Roditi, por se tratar da única peça com características jazzísticas, exemplificando a versatilidade e a variedade estilística das composições.

Algumas características encontradas nessas peças são utilizadas com frequência nas composições contemporâneas e estudá-las é um incentivo ao desenvolvimento de técnicas adicionais para o trompete, além de ajuda a promover uma apreciação de obras contemporâneas para trompete sem acompanhamento.

4.2 – SUÍTE TUCUPI

Esta peça foi composta em 2011, especialmente para integrar a pesquisa de doutorado realizada pelo pesquisador, que a encomendou para este fim. A peça possui 5 minutos de duração e teve sua estreia mundial realizada pelo mesmo durante o 4º Encontro Internacional da Associação Brasileira de Trompetistas, no Grande Auditório do Canal da Música, na cidade de Curitiba, em novembro de 2011.

O fato de conhecer, respeitar e anuir com as concepções interpretativas as quais o intérprete/pesquisador em questão adota, permite que a compositora Claudia Caldeira tenha a opção de entregar a partitura da obra sem indicações de articulação e dinâmica, deixando

estas decisões a critério do intérprete, o que faz com que haja maior liberdade, interação e, por consequência, riqueza de variedade no resultado interpretativo. Desta forma, apresentamos as indicações que nós julgamos enfatizar determinadas características da obra, de acordo com o referencial teórico que adotamos.

A peça foi concebida durante e após uma temporada em que Claudia Caldeira, rondoniense de Porto Velho, esteve morando novamente no norte do país. O título da peça, Suíte Tucupi, remete, assim, às raízes da compositora. Possuiu três movimentos e cada movimento tem o nome de um prato da culinária típica da região amazônica tendo o tucupi como ingrediente. O tucupi é um molho de cor amarela extraído da raiz da mandioca brava. A mandioca é descascada, ralada e espremida e o seu extrato é reservado até que o amido se separe do líquido e a este líquido dá-se o nome de Tucupi. Devido à presença do ácido cianídrico, o tucupi é venenoso, precisando passar por um processo de horas de cozimento para eliminar o veneno, podendo então ser usado como molho na culinária. O tucupi é conhecido pelo paladar ácido/azedo.⁵⁸

O prato que dá o nome do primeiro movimento desta suíte, Pato no Tucupi, é um prato no qual o pato é previamente assado, depois desfiado e levado à fervura no molho de tucupi e outras especiarias como pimenta e alfavaca.⁵⁹

Este movimento foi composto tendo como referência o gênero forró, um dos mais difundidos em Porto Velho desde a sua fundação, mais especificamente o forró de quadrilha de festa junina, que é de andamento mais rápido do que o forró dançado nas festas em geral. Neste caso, a primeira decisão a tomar é o andamento. Temos a indicação *Levantando poeira, semínima = 108-120*. Esta expressão nos dá a ideia do caráter enérgico e do andamento rápido. Sugerimos adotar *semínima = 112*, um tempo intermediário ao proposto, com a intenção de garantir que as partes lentas não fiquem muito lentas, indo de encontro à

⁵⁸ Informações extraídas do site <http://www.cdpara.pa.gov.br>. Em 10 de janeiro de 2012.

⁵⁹ Idem.

expressão inicial, e que as partes rápidas possam ser tecnicamente executadas de uma maneira confortável.

Em uma tentativa de alusão ao paladar peculiarmente marcante do tucupi, sugerimos iniciar a peça em dinâmica forte e articulação em *marcato*. (Fig. 21). A primeira frase inicia-se com uma anacruse e é no registro grave, portanto, a dinâmica sugerida realçará essas notas.



Figura 21: dinâmica, compassos 1 ao 5.

Todo este movimento é bastante rítmico e constituído em torno da escala do Modo Mixolídio. Durante os seis primeiros compassos, podemos notar este centro modal. No decorrer do movimento, encontramos aproximações cromáticas e empréstimos modais, mas sempre retomando a escala inicial.

A sequência descendente das notas Sol Fá Mi Ré Si, apresentada na primeira frase da peça, serve como material para desenvolvimento motivico deste movimento. Encontramos suas variações, por exemplo, nos compassos 40 ao 42; 68 ao 70; 81 e 108 ao 110 (Fig. 22).



Figura 22: variações da célula rítmica principal.

No compasso 20, temos uma figura que se repetirá em ostinato nos próximos compassos (Fig. 23). Sugerimos um *decrescendo* a partir do compasso 22 e articulação de duas colcheias ligadas, mudando um pouco o caráter enérgico e evitando que o trecho fique repetitivo. Somente no compasso 28 retomamos a dinâmica forte e o caráter enérgico.



Figura 23: *decrescendo*, compassos 20 ao 24.

O próximo exemplo discorre sobre articulação (fig. 24). A próxima proposta é que as colcheias indicadas no exemplo seguinte sejam tocadas curtas, com a articulação de ponto, para que seja destacada a diferença entre as colcheias ligadas e as separadas.



Figura 24: articulação, compasso 31 a 34.

Para que as colcheias no registro grave tenham projeção sonora equilibrada com o registro médio das semicolcheias, sugerimos que elas sejam tocadas também com a articulação de ponto (Fig. 25).

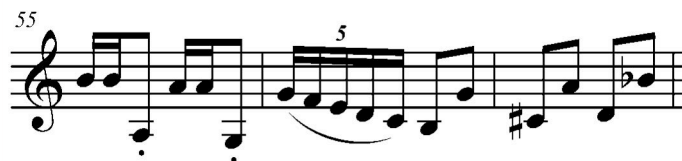


Figura 25: articulação, compassos 55 e 56.

Na nossa concepção, se o arpejo ascendente na anacruse para o compasso 67 fosse tocado todo com notas separadas, correria o risco de ficar agressivo. Ao aplicarmos as

ligaduras anacrústicas, cortando com o ponto as semicolcheias dos tempos fortes, conseguimos abrandar a articulação tornando esta frase mais suave (Fig. 26).

Em termos estruturais, observamos que neste ponto se alcança a nota mais aguda do movimento (o Si₄). Podemos, então, pensar no I movimento composto de duas partes, a primeira vai até este Si₄, no compasso 67, e trabalha sobre o registro médio e grave, e a segunda a partir do compasso 68, na qual se explora então o trabalho sobre o registro agudo.



Figura 26: articulação, compassos 66 e 67.

Uma das variações da célula principal é apresentada no compasso 68, como vimos anteriormente, e se desenvolve até o compasso 79. Sugerimos a cesura no compasso 80 (Fig. 27) para destacar o início de uma nova variação da célula principal. Além deste fato, a cesura funciona também como uma pequena pausa para respiração e descanso do intérprete.



Figura 27: cesura no compassos 80.

A partir do compasso 98, inicia-se o trecho tecnicamente mais desafiador deste movimento (Fig. 28), devido aos intervalos e à mudança repentina da utilização dos três registros – grave, médio e agudo – que provoca saltos repetidos e também por se tratar de um trecho longo de semicolcheias sem intervalo para respiração. Segundo a compositora este trecho remete a imitação do movimento do fole da sanfona, com um movimento rítmico-melódico idiomático daquele instrumento. Aconselhamos enfatizar as notas não repetidas com acentos, como grafado no exemplo seguinte.



Figura 28: dinâmica e acentos (notas diferentes acentuadas) nos compassos 98 e 99.

Para a execução de todo este trecho (Fig. 29), devemos realizar uma respiração profunda, garantindo que teremos ar suficiente para tocar toda a frase confortavelmente, mantendo a qualidade do som e a dinâmica nos três registros, bem como nas diferentes articulações propostas.



Figura 29: articulação, compasso 102 ao 107.

O segundo movimento, *Rabada no Tucupi*, é em caráter mais lírico, *legato* e *cantabile*.

Trata-se de uma valsa em homenagem a uma viagem feita a Rio Branco, capital do Acre, onde num bucólico passeio na praça da cidade, num sábado à tardinha, comeu-se a inusitada rabada no tucupi, prato desconhecido na culinária Porto Velhense. (Caldeira, 2012)

A compositora sugere a indicação metronômica de semínima pontuada = 58. Nossa sugestão é que este movimento seja mais lento para enfatizar o caráter melódico e melancólico, com a semínima = 50.

Apesar da ausência das barras de compasso, podemos perceber que se trata de um compasso composto com a colcheia definida como unidade de tempo, e que as notas podem ser divididas em grupos de três colcheias. Entendemos como um 12/8 e resolvemos, então, adotar este formato (Fig. 30).



Figura 30: fórmula de compasso.

Para articulação, sugerimos o *legato* para todo o movimento. Uma atenção especial deve ser dada às tercinas neste movimento. São as figuras com maior movimentação e tendem a soar rápidas e em dinâmicas diferentes. Devemos tocá-las com atenção ao tempo para não acelerarmos, além de manter a dinâmica (Fig. 31).



Figura 31: articulação em *legato*.

A sugestão de dinâmica para todo o movimento é o *piano*, ajudando a manter um caráter melancólico, podendo realizar pequenos *crescendos* e *decrecendos* (Fig. 32) de acordo com cada frase e com o desejo do intérprete.

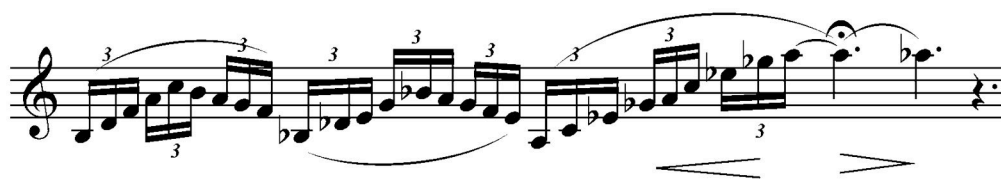


Figura 32: *crescendos* e *decrecendos*.

O terceiro movimento tem como referência a música realizada na manifestação folclórica conhecida como boi-bumbá, folguedo que na época das festas juninas tem grande expressão popular em Porto Velho. O *Tacacá*, prato que intitula o terceiro movimento, é uma outra especialidade culinária derivada do tucupi. O tucupi fervente é derramado sobre uma goma feita da farinha de tapioca, adicionando-se em seguida folhas de jambu e camarão seco.

“Num arraial animado e bonito não pode faltar uma - ou várias - barracas servindo um gostoso tacacá.”⁶⁰

Pela descrição do prato, conseguimos ter uma melhor compreensão da expressão “Bem quente” utilizada pela compositora, referindo-se ao tucupi. Para expressar esse calor, sugerimos a dinâmica *forte* e a articulação com acentos em todas as notas em todo o trecho inicial que vai até o compasso 17 (Fig. 33).



Figura 33: dinâmica e articulação para expressar o “Bem quente”.

Sugerimos um *ritardando* no compasso 19 (Fig. 34) para fazer uma transição entre a seção inicial e a próxima, que se inicia no compasso 22 e possui um caráter mais lírico e suave. Também sugerimos uma pequena cesura para reforçar esta mudança.



Figura 34: *ritardando* para iniciar nova seção.

O andamento proposto pela compositora era de semínima = 80. Nossa sugestão é que seja adotado semínima = 102 para realçar o efeito da nota Ré pedal (Fig. 35). Sugerimos, ainda, que as notas diferentes da nota pedal sejam enfatizadas, realçando o movimento melódico das outras notas.



Figura 35: andamento da nova seção, compasso 22.

⁶⁰ Informação da compositora.

A alternância entre as notas Ré e Fá Sustenido no registro grave, dependendo do andamento, pode proporcionar uma dificuldade técnica em relação às posições dos pistões. A partir do compasso 23, temos uma frase longa com pedal na nota Ré que apresenta esta alternância de posições. Apresentamos duas maneiras de amenizar esta problemática.

A primeira delas seria tocar algumas notas com posições⁶¹ alternativas, diminuindo a alternância de movimento dos dedos. As notas com posições alteradas seriam: Fá Sustenido – utilizar a 7ª posição ao invés da 2ª; Si – utilizar a 6ª posição ao invés da 2ª; Dó Sustenido - utilizar a 7ª posição ao invés da 4ª.

A segunda maneira, a qual adotamos, é abrir a bomba de afinação referente ao terceiro pistão e utilizar uma posição alternativa para a nota Ré, (a 5ª posição ao invés da 6ª). Deste modo, estaríamos alterando a posição de apenas duas notas, Ré e Sol Sustenido, presentes nos compassos 38, 45 e 47, facilitando a digitação de todo o trecho que vai até o compasso 48.

Utilizamos a pequena pausa proposta entre os compassos 21 e 22, além do próprio compasso 22, para ajustarmos a bomba de afinação na posição necessária, uma vez que a nota Ré do compasso 22 utiliza uma posição que não interfere no acionamento da terceira bomba de afinação.

Do compasso 48 em diante, podemos retomar a posição normal da bomba de afinação. Este procedimento é bastante comum no trompete para facilitar passagens com digitação desconfortável ou ainda para obter notas graves fora da extensão natural como o Fá2.

Por uma solicitação de Simões, Caldeira fez uma segunda versão deste terceiro movimento, para resolver a questão técnica de alternância de posições. A alteração consistiu em transpor em um intervalo de segunda maior inferior todo o trecho desde o compasso 23 ao

⁶¹ As posições se referem às combinações de acionamento das válvulas para transitar entre as sete séries harmônicas disponíveis no trompete.

final da peça, eliminando a problemática da digitação discutida anteriormente. Segundo Caldeira, esta alteração não influencia na concepção da peça. Esta outra versão foi estreada pelo mesmo, no XXVI Panorama da Música Brasileira Atual no ano de 2012.⁶²

Seguindo a concepção de projeção das notas de menor valor, sugerimos que a articulação demonstrada no compasso 33 seja utilizada em todo este movimento (Fig. 36). Na figura sincopada, executamos as semicolcheias mais longas e as colcheias curtas.



Figura 36: articulação nas síncopes, compasso 33 ao 35.

No compasso 52, ocorre uma mudança para um compasso composto, com a indicação de manutenção do pulso (Fig. 37). Esta é uma seção transitória que nos levará ao final da peça. Sugerimos um crescendo até o compasso 57, quando retoma-se o compasso 2/4 e inicia-se a seção final. Devemos ter atenção para manter o pulso de semicolcheias iguais.



Figura 37: manutenção da pulsação, compassos 52 e 53.

A dinâmica sugerida para o trecho final é *forte*, conduzindo até o último compasso em que temos a nota mais aguda de toda a peça (Fig. 38). O intérprete deve ter atenção por se tratar de um trecho longo, sem intervalos para descanso, e que termina no registro agudo, dosando sua resistência e cansaço para chegar ao final mantendo a dinâmica e o caráter apresentado até o momento. Acreditamos que, se o intérprete seguir nossas sugestões de articulação e estando atento à respiração, será possível alcançar o final da peça sem maiores dificuldades.

⁶² Para realização das sugestões interpretativas, adotamos a primeira versão do terceiro movimento.



Figura 38: dinâmica e caráter no final da peça, compassos 66 ao fim.

A peça é extremamente desafiadora por apresentar uma grande variedade de caracteres, dinâmica e extensão. O grande desafio é conseguir expressar a relação entre a culinária do ingrediente tucupi e a música, que julgamos estar bem representada pelas ideias da compositora. Nossa maior atenção deve ser em relação às dinâmicas e articulação, que são os parâmetros que vão manter o caráter de cada trecho, de cada movimento.

4.3 – *SEPTEMBER 2000*

A peça *September 2000*, que foi composta no ano 2000, possui dois movimentos chamados de *Part I* e *Part II* e tem a duração aproximada de 2 minutos. É dedicada ao trompetista italiano Ivano Ascari que a registrou no álbum *Nuove musiche per tromba vol 2*. O trompetista brasileiro Nailson Simões também gravou a peça no ano de 2010, mas o álbum ainda não foi lançado.

Roditi reside fora do Brasil e, no mês de setembro de 2011, esteve em visita ao Rio de Janeiro. As informações e sugestões aqui apresentadas são frutos do debate entre o autor deste trabalho e o compositor, realizado através de uma apresentação em um *masterclass* e de uma entrevista, ambas realizadas no mês de setembro do ano de 2010, no Rio de Janeiro. O *masterclass* foi realizado no dia 8 de setembro, na UNIRIO. A peça foi apresentada pelo autor deste trabalho.

Durante a entrevista mencionada, o compositor declara que a peça nunca foi tocada ao vivo. Sobre a concepção da peça, Roditi relata o seguinte:

“Eu já tinha feito uma peça para o meu professor, Avram [Avram David⁶³], ele escrevia música contemporânea. Mas o September 2000 eu não lembro porque eu fiz, e o nome foi dado depois. Pensei: vou fazer um troço [sic] meio atonal, fora da minha onda, que são canções brasileiras na pegada jazz. Quando conheci o Ascari, ele falou sobre o disco solo. Já tinha feito o vol. 1 e me deu o disco. Aí, eu dediquei a peça a ele, mas ele nunca tocou ao vivo, ninguém tocou.” (Roditi, 2010)

Apesar da declaração de Roditi, a peça fora apresentada pelo trompetista Nailson Simões durante o IX Encontro Nordestino de Metais em João Pessoa, no Estado da Paraíba, no ano de 2009.

Ao fazermos uma apreciação de gravações de seus álbuns e compararmos à September 2000, podemos perceber que a peça fora escrita próxima ao seu estilo de improvisação. Por Roditi se tratar de um músico com formação e atuação na área do *Jazz*, perguntei sobre a forma de composição ser um improviso e se ele havia pensado harmonicamente:

“Toda canção é um improviso escrito e todo bom improviso é uma canção. Não pensei harmonicamente. Tentei ouvir a harmonia, mas não consegui. Tem que pegar um pianista e tocar junto pra ele escrever junto. Eu usei muitas 4as, mas as vezes não é só 4as, é uma tríade com uma 4^a (...) A peça faz sentido, tem uma direção, mas é abstrata, às vezes a gente faz coisa diferente... Normalmente quando eu componho, minha primeira ideia é melódica, aí eu vou pro trompete. Depois eu vou pro piano. Mas nessa peça eu não me preocupei com a harmonia porque pensei de ser uma peça solo mesmo.” (Roditi, 2010)

Inicialmente, questionamos a não indicação de andamento e quais seriam as suas sugestões para interpretar a peça:

“Espero que interpretem a música com *feeling*, ou seja, que encontre a melhor articulação possível. Ela não é pra ser tocada rápida, e sim em um andamento confortável, mas que a articulação seja clara e com suingue. Tem um metrônomo aí? Eu vou solfejar aqui e você vê o andamento que está marcando. [Os andamentos aferidos no metrônomo foram semínima = 138 na Part I, e semínima = 176 na Part II]. É por aí que eu ouço... O andamento da Part I é de acordo com as tercinas. Elas não podem ficar corridas, tem que ser suingadas, relaxadas.” (Roditi, 2010)

Após uma apresentação de toda a *Part I*, Roditi fez algumas considerações. Pediu que as articulações do compasso 4 e 10 (ligaduras anacrústicas) (Fig. 39), não fossem tocadas com ponto na nota após a ligadura, e sim todas as notas com *tenuto*, o mais doce e suave possível.

63 Avram David foi membro do corpo docente do Departamento de Composição no Conservatório de Boston de 1964 a 1973. Faleceu em 27 de dezembro de 2004. - <http://www.necmusic.edu/archives/avram-david> – New England Conservatory.

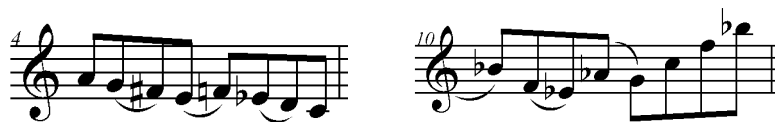


Figura 39: ligadura anacrústica nos compassos 4 e 10.

Sugerimos que a nota Dó³, quarta colcheia do primeiro grupo, fosse tocada curta para percebermos com clareza que se trata de uma nota destacada, entre outras ligadas. O compositor acatou a sugestão, que incorporou a articulação à parte editorada (Fig. 40).



Figura 40: articulação, compasso 12.

Roditi chamou atenção para o compasso 15, para que acentuássemos as notas Si³ presentes nos tempos fracos (Fig. 41). Por nossa sugestão, incorporamos um acento à partitura.



Figura 41: acentuação, compasso 15.

Na sequência descendente que acontece no exemplo seguinte (Fig. 42), aplicamos o mesmo conceito apresentado para o exemplo anterior, conferindo destaque à nota destacada em meio às ligadas. Neste trecho, o compositor utiliza uma escala de tons inteiros, muito aplicada no seu estilo de improvisação.



Figura 42: articulação, compassos 17 e 18.

Roditi sempre chamou atenção para a fluidez e ideia de continuidade com que deve ser tocada sua peça. Sobre o longo trecho com tercinas como base, a sugestão é tocar de forma suave e sem pesar nos tempos fortes. Esta seção começa no compasso 23 e vai até o compasso 41. Apresentamos a primeira frase do trecho, estruturado com base na escala meio diminuta (Fig. 43).



Figura 43: seção em tercinas, compassos 23 a 30.

A seguir, apresentamos uma sugestão nossa para a quarta semínima do compasso 43 (Fig. 44). Para manter o caráter suave sugerimos, uma articulação que não fosse agressiva, adotando a articulação de *tenuto*.



Figura 44: articulação de *tenuto* na nota Dó sustenido, conectando as frases, compasso 43.

O próximo exemplo, também discorre sobre articulação (Fig. 45). Roditi pede atenção à articulação grafada. As notas com ponto devem ser tocadas bem curtas, contrastando com o caráter legato apresentado na peça até este trecho.



Figura 45: articulação, compasso 48.

Após uma apresentação interrompida para diálogos e sugestões sobre a *Part I*, repetimos toda a peça, desta vez, com todas as sugestões debatidas. Logo ao término da nossa apresentação, o compositor se demonstrou satisfeito e disse em seguida: “agora faça uma longa respiração e toque a *Part II*”. Questionamos mais uma vez sobre o andamento e ele respondeu: “um que seja confortável pra você”.

O *masterclass* foi realizado antes da entrevista, portanto a indicação metronômica ainda não havia sido sugerida pelo compositor. Independente do andamento, as sugestões mais incisivas para a *Part II* foram relacionadas à articulação. O compositor define claramente as notas com ponto de articulação e as notas com *tenuto*, todas grafadas na partitura.

Roditi enfatizou que as semínimas presentes nos compassos 16, 18 e 26, sejam bastante curtas (Fig. 46).



Figura 46: semínimas curtas, compassos 16, 18 e 26.

No compasso 24, pediu atenção para a articulação da quarta colcheia do primeiro grupo de notas – uma nota Sol – sugerindo que seja tocada curta para destacar a diferença entre a articulação ligada e destacada (Fig. 47). Sugerimos, então, acrescentar um ponto de articulação.



Figura 47: articulação, compasso 24.

Fazendo uma análise harmônica da Part II, vemos que os três primeiros compassos indicam o campo harmônico de Dó, com intervalos que sugerem um acorde de Dó Maior no compasso 1, Sol com sétima no compasso 2, resolvendo novamente em um acorde de Dó Maior no compasso 3.

A peça segue com sequências harmônicas que podem ser interpretadas como empréstimos modais conforme a sequência de intervalos de quarta, por exemplo, dos compassos 9 (Sol Maior – V grau de Dó), compasso 10 (Mi Bemol – bIII empréstimo do homônimo Modo Dórico) e compasso 11 (enarmonizando Ré Bemol – bII empréstimo do homônimo do Modo Frígio).

Nos dois últimos compassos, o compositor reforça nossa teoria do campo harmônico de Dó se interpretarmos: o compasso 25 como um acorde de Ré Menor (II grau de Dó) e, no último compasso, as notas Sol e Dó como uma cadência perfeita (V – I).

Para a interpretação de *September 2000*, devemos ter em mente a preocupação com a suavidade da articulação jazzística e o estilo do compositor. Trompetista atuante e conhecido internacionalmente por seu estilo, nossa tentativa é ser fiel à sua composição, adicionando apenas pequenas ênfases em notas de apoio que reforcem e facilitem a execução das frases.

4.4 – *OCIAM*

Diante da consulta sobre o interesse de compor uma peça para que fosse incluída nesta pesquisa, Santos, que também é trompetista, aceitou de imediato e escreveu uma peça que consiste de duas seções contrastando os aspectos líricos e virtuosísticos do trompete. A duração aproximada da peça é de 4'40".

A primeira característica a ser destacada é o título. Santos fez um anagrama com o nome do trompetista para o qual a obra foi dedicada: Ociam = Maico. Segundo o compositor, a peça é baseada no estilo dos estudos do método *Eight Profiles* (Tull, 1980), que é uma

coletânea de peças para trompete solo dedicada aos trompetistas colegas de classe que estudaram na North Texas State University, no início dos anos 1950.

A estreia da peça foi realizada pelo autor deste trabalho e ocorreu durante um recital da classe de trompetes da UNIRIO, no dia 27 de junho de 2011.

Consideramos a peça como estruturada em duas grandes seções. Após uma introdução de quatro compassos, inicia-se a primeira seção que vai do compasso 5 ao 57. Logo no primeiro compasso da peça, apresentamos nossa primeira sugestão. Originalmente, não havia *fermata* nos compassos 1 e 3. Sugerimos acrescentá-la; pois, sem a delimitação de tempo, podemos enfatizar o *crescendo*, fazendo a variação de dinâmica mais gradativa (Fig. 48).

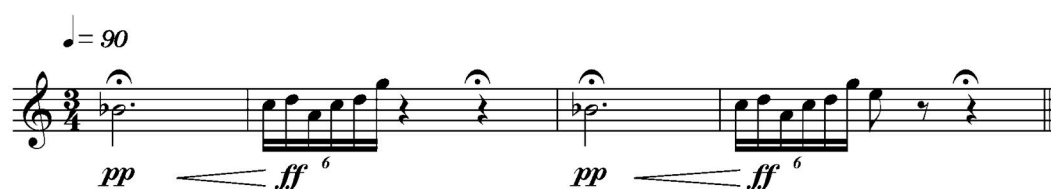


Figura 48: dinâmica, compasso 1 ao 4.

O trecho seguinte, do compasso 5 ao compasso 16, que chamaremos de A, serve como material para desenvolvimento apresentado nos compassos 17 até o 57, que chamaremos de A'. Tanto a parte A como a A' tem como característica marcante a articulação. Nossa proposta é enfatizar as diferenças entre as articulações, deixando-as bem claras e explícitas.

A célula rítmica principal, presente nos compassos de 5 a 8, define o padrão métrico de toda a primeira seção (Fig. 49). Nossa proposta é que as duas últimas colcheias de cada compasso sejam ligadas, gerando um movimento em direção ao próximo compasso e também criando uma novidade, com a intenção de não deixar um período longo com notas em mesma articulação.

Para que as diferenças entre as articulações propostas sejam executadas com maior clareza, sugerimos que seja opcional uma indicação variável de semínima =116-120.



Figura 49: célula principal, compasso 5.

No compasso 9, temos uma variação da célula principal utilizando tercinas (Fig. 50) que devem ser tocadas longas, por serem as notas de menor duração nesta seção. As articulações propostas conferem à frase uma maior compreensão, com as colcheias tocadas curtas, destacando as semicolcheias.



Figura 50: articulação, compasso 9.

O acento proposto no compasso 29 serve para afirmar a métrica dividida em sete do compasso composto (Fig. 51). Dependendo da maneira como se toca esta frase, podemos ser enganados auditivamente para um compasso 3/8 devido aos arpejos ascendentes estarem em grupos de três notas.



Figura 51: articulação, compassos 28 ao 30.

No exemplo seguinte (Fig. 52), há uma alternância entre colcheias, semicolcheias e tercinas. Nossa sugestão é tocar as colcheias curtas, as semicolcheias ligadas e as tercinas

mais longas. As articulações propostas são de acordo com a concepção de projeção do som das notas de menor duração.



Figura 52: articulação, compassos 43 e 44.

Do compasso 58 ao compasso 69, acontece uma repetição da parte A. Santos repete a introdução como preparação para a segunda seção, que vai do compasso 74 ao compasso 106 (Fig. 53). Esta segunda seção contrasta com a anterior por ter métrica de compasso simples e caráter lírico. Sugerimos as *fermatas*, como na introdução, para fazer os *crescendos* com maior clareza e o caráter *legato* em toda esta seção lírica, que vai do compasso 74 ao 106.

Para esta seção, sugerimos o andamento de semínima = 90.



Figura 53: *fermatas*, compassos 74 ao 76.

No compasso 95, é apresentada uma célula que se repete transposta nos próximos compassos (Fig. 54). Como a frase se repete, sugerimos diminuir um grau de dinâmica a cada repetição, somente para evitar um trecho de repetição com a mesma intensidade de som.



Figura 54: dinâmica, compasso 95

A Coda se inicia no compasso 107 e é baseada em elementos da parte A. Retomamos o tempo da seção 1. Sugerimos a articulação – ligadura – e o acento para enfatizar a nota diferente da célula (Fig. 55). A dinâmica no compasso 107 reforça o contraste e mudança de caráter em relação à seção anterior.



Figura 55: articulação, compasso 107.

Em seguida, ao tornarmos à transcrição da frase da parte A, começamos em uma dinâmica inferior, realizando um crescendo até o fim da peça, culminando em uma dinâmica forte e articulação com acento nas últimas notas (Fig. 56).



Figura 56: dinâmica e articulação, compasso 112 ao final.

Ociam definitivamente entra para o repertório de trompete como uma peça desafiadora. A resistência é fundamental para executar esta peça e o intérprete deve ser bastante versátil, sendo capaz de manter a clareza nas articulações e também realizar as mudanças de caráter e dinâmica exigidas.

4.5 – *ALECRIM*

A peça *Alecrim / Rosemary* (2001) para trompete em Dó (ou em Si bemol), foi composta no ano de 2001 e tem a duração aproximada de 5 minutos. Dedicada ao trompetista

Nailson Simões, faz parte de um grupo de composições denominada Série Especiarias. A estreia ocorreu no dia doze de julho do mesmo ano, em Fortaleza, no Teatro José de Alencar, durante o III Festival Eleazar de Carvalho. O intérprete foi o trompetista para o qual a peça fora dedicada.

Esta série de peças foi iniciada pelo compositor com *Páprica* (1988) para violão. Cada uma delas recebe o nome de um tempero escolhido aleatoriamente, sem nenhum tipo de associação entre o tempero e o instrumento. Caracterizam-se por serem peças de curta duração e escritas para um instrumento solo. Outra característica importante é que todas as obras foram compostas utilizando-se uma ferramenta composicional desenvolvida pelo compositor, denominada Sistema-T. Devido a este fato, fez-se necessária uma pesquisa sobre esta ferramenta, com o intuito de familiarizar o intérprete com o referido sistema.

O Sistema-T é uma nova proposta metodológica de controle das alturas, tanto vertical quanto horizontalmente. O seu núcleo é um conjunto de nove notas que podem ser organizadas escalarmente, serialmente ou do qual se pode extrair uma célula que se desenvolve segundo as relações intervalares entre suas classes de alturas. Uma vez que o sistema-T aborda apenas formas de controle de alturas, devemos lembrar que outros elementos expressivos mantêm igual importância para o compositor. Articulação, métrica e ritmo, dinâmica, textura, timbre continuam como recursos de linguagem e expressão. Ao ser utilizado no processo criativo, o sistema-T deve funcionar como um instrumento de trabalho e não como um elemento inibidor da criatividade (Tacuchian, 1997).

O sistema se insere e se justifica em determinada postura estética da música do final do século XX, porém não é nossa intenção abordar o tema neste trabalho. Um trabalho de dimensões menores que identifica pontos fundamentais, apresentando-nos uma síntese explicativa sobre o sistema-T, pode ser encontrado no artigo *Fundamentos Teóricos do Sistema-T*, *Revista Debates*. (Tacuchian, 1997)

Na estruturação da peça, o compositor utiliza duas escalas-T afastadas, ambas com tratamento tonal. A primeira utilizada é a escala-T de Mi e a segunda é a escala-T de Fá# (Figs. 57 e 58)



Figura 57: escala-T de Mi

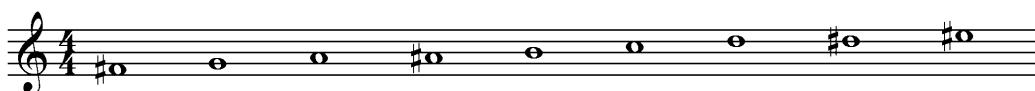


Figura 58: escala-T de Fá Sustenido

Além disso, Tacuchian utiliza uma célula rítmica principal e duas variações desta, que têm importante papel na estruturação formal da peça (Fig. 59). Encontram-se, ainda, variações de dinâmica, articulação e andamento (Fig. 60).



Figura 59: célula principal



a) variação da célula principal b) variação da célula principal

Figura 60: variações da célula rítmica principal

Esta obra pode ser dividida em três grandes seções. A primeira grande seção vai do compasso 01 ao compasso 37. Nesta seção, encontramos duas mudanças de andamento, a célula rítmica principal e sua primeira variação, além de serem apresentadas as duas escalas-T utilizadas na obra.

O compositor originalmente escreveu a célula rítmica principal utilizando semicolcheias. Ao realizar a primeira leitura da peça, o trompetista Nailson Simões sugeriu ao compositor que modificasse a célula principal para o modelo de fusas com colcheia pontuada, pelo fato de que “figuras de menor valor, quando enfatizadas, adquirem mais energia” (Simões, 1997, p. 37).

No *Allegro Moderato*, que vai do compasso 01 ao compasso 23, temos a exposição da célula rítmica principal, com fusas, logo no primeiro compasso (Fig. 61). Variações rítmicas e melódicas alternam-se até o compasso 23. Podemos notar que o compositor delimita as frases por meio de cesuras. Durante esse trecho, a escala-T utilizada é a de Mi, com a alteração de uma nota, o ré natural, presente no compasso 2 (Fig. 61) e compasso 11 (Fig. 62).



Figura 61: compassos 1 ao 3, nota estranha à escala-T no compasso 2 (nota Ré)



Figura 62: compassos 10 ao 12, nota estranha à escala-T no compasso 11 (nota Ré)

A sugestão para todo esse trecho concerne sobre três parâmetros: ritmo, articulação e dinâmica. Ao tocar a célula principal, devemos nos certificar da precisão rítmica na execução das fusas. Além disso, os golpes de língua devem ser claros, de modo a fazer o contraste com as células melódicas escritas em articulação ligada.

A dinâmica confere o caráter deste trecho. Note que as células rítmicas no registro grave, sempre são apresentadas em dinâmica *piano* e as células melódicas, no registro médio

e agudo, aparecem em dinâmica *mezzo-forte*. Isso demonstra a intenção do compositor de não tornar os golpes de língua agressivos e fortes, e sim realçar as células melódicas, nos quais podemos perceber com maior clareza, por exemplo, a escala-T utilizada, além do movimento melódico, característico das obras deste compositor.

Após uma nova cesura, no compasso 24, inicia-se um segundo andamento: *Allegro Vivace*, que termina no compasso 37. Aqui é apresentada a primeira variação da célula rítmica principal – utilizando semicolcheias. Segue um trecho de células rítmicas começando em *piano* crescendo a *mezzo-forte*, *accelerando* e crescendo até *fortíssimo*. No compasso 32 (Fig. 63), aparece o primeiro efeito da peça, o *frulato*, em dinâmica *fortíssimo* e registro agudo, e é a primeira vez que aparece a altura si.



Figura 63: efeito *frulato*

Mais uma vez, é imprescindível para o intérprete enfatizar as diferenças rítmicas. Atenção ao fato da célula ser composta por semicolcheias, atenção ao *accelerando* e à dinâmica; certificando-se, assim, que a sensação esperada pelo compositor, de gradativa culminância até o ápice da frase, será criada.

Entre os compassos 28 e 37, são utilizadas alturas pertencentes à segunda escala-T, de Fá#, que será utilizada na próxima seção. No compasso 34, inicia-se uma transição para a segunda seção. Temos a volta do Tempo I, a dinâmica em *piano* e a indicação de *molto rall* preparando a segunda seção. Nesta frase, aparece o segundo efeito utilizado, o de meio pistão (Fig. 64), que é alcançado acionando os pistões só até a metade. Tacuchian indica na partitura o meio para execução deste efeito.



Figura 64: efeito meio pistão

Nossa sugestão é de tocar as notas com efeito na mesma dinâmica das notas sem efeito, fazendo com que a única mudança seja no parâmetro timbre.

A segunda seção começa no compasso 38 e termina no compasso 70. O andamento sugerido pelo compositor é *Moderato*. Durante toda esta seção, o compositor indica a utilização da surdina *cup mute* e utiliza a escala-T de F# . O uso da surdina afeta diretamente e notoriamente o parâmetro timbre. Um fato pertinente é a especificação do tipo de surdina que deve ser utilizada. Simões sugeriu ao compositor a utilização da surdina *cup*, que é uma surdina que possui um som com timbre mais suave, menos agressivo. Na nossa concepção, a sugestão procede pelo fato do som desta surdina ser mais agradável para passagens mais líricas.

Nesta seção, há uma alternância maior entre as células rítmicas e células melódicas, com maior incidência para estas, sempre em dinâmica em grau superior às células rítmicas. A alternância entre figuras com ritmos diferenciados, ou seja, colcheias, tercinas e semicolcheias, requer atenção para não tocarmos ritmos erroneamente.

No compasso 60, alcançamos a nota mais aguda de toda a peça (Fig. 65). A dinâmica é forte e é precedida de um *accelerando*. Por se tratar de uma nota aguda, dotada por si só de grande projeção sonora, sugerimos que a dinâmica seja mesmo apenas forte.

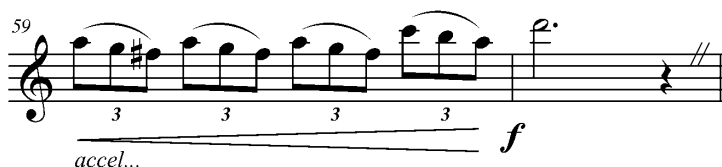


Figura 65: tessitura

A terceira e última seção vai do compasso 71 ao fim da peça. Encontramos a segunda variação da célula rítmica principal, tercinas de semicolcheias, e o compositor alterna entre as duas escalas-T apresentadas.

O andamento *Allegro Vivace* sugere um caráter mais enérgico, realçado pela dinâmica (forte) e por ser a única das três seções que inicia no registro médio e não grave. A indicação para retirar a surdina faz com que o trompete retome o timbre inicial da peça.

No compasso 80, temos um *crescendo* até a dinâmica *forte* que culmina com a apresentação de mais um efeito (Fig. 66). A grafia na partitura corresponde a um portamento. Como no trompete o resultado sonoro do portamento é bastante diferente do obtido em um instrumento de cordas, por exemplo, o compositor aceitou a sugestão de Simões de que se realizasse um glissando; conseguindo, assim, um resultado próximo ao esperado.

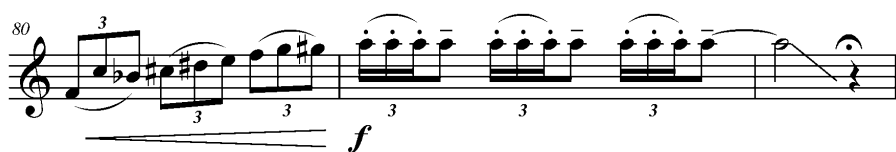


Figura 66: efeito *glissando*

Para esse efeito, como o compositor não discriminou nenhum modo específico para execução, fica a critério do intérprete a utilização de um dos dois meios mencionados anteriormente. Nossa preferência é, para esse caso, através do relaxamento dos lábios, percorrer os harmônicos inferiores da série referente à posição da nota lá.

Entre os compassos 83 e 89 (Fig. 67), temos uma frase com figura rítmica contrastante e não apresentada até o momento, porém não é considerada como uma variação da célula principal pelo fato das notas de menor valor estarem separadas (há uma colcheia entre elas). Ainda neste mesmo exemplo, no compasso 87, há um novo recurso: o trinado.



Figura 67: síncope e trinado, compasso 83 ao 89.

No compasso 95, temos mais uma mudança de andamento, o *Poco Meno*. Esse último trecho de seis compassos (Fig. 68), representa uma síntese das três grandes seções: a sequência de alturas apresentada no compasso 1 aparece aqui na forma da segunda variação da célula rítmica; a célula melódica da segunda seção em tercinas; o *accel* e crescendo, acrescidos das notas marcadas com acento e ponto, na dinâmica de forte, fortíssimo e um *sforzato*, nos últimos dois compassos, finalizando a peça com o caráter enérgico.

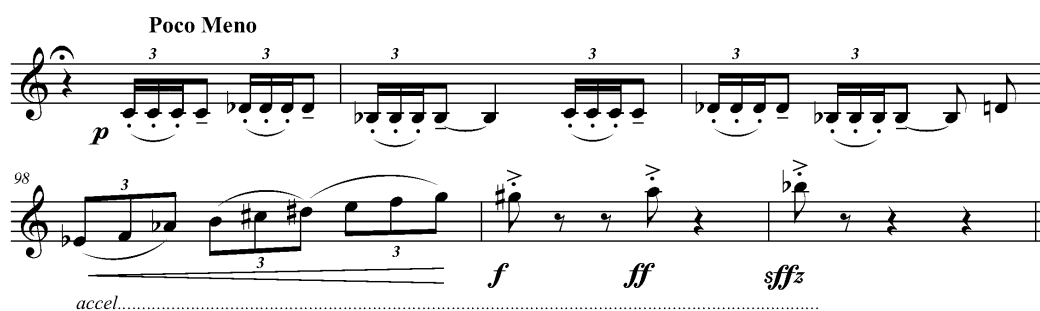


Figura 68: últimos seis compassos, caráter enérgico

Em resumo, *Alecrim* é um estudo para trompete que explora os golpes de língua duplos e triplos, além de outros recursos do instrumento (ou efeitos), que se referem, principalmente, à alteração do parâmetro timbre. Apresenta também uma grande variação no parâmetro dinâmica, além de extensa tessitura, o que exige do intérprete o domínio do trompete, uma vez que a peça abrange uma grande parte da extensão do trompete em várias dinâmicas. Em outras palavras, o intérprete deve ser capaz de tocar tanto o registro agudo quanto o grave em dinâmicas que vão de pianíssimo a fortíssimo.

Alecrim é uma contribuição significativa para o repertório trompetístico. Um personagem extremamente atuante no cenário musical brasileiro, como o compositor Ricardo Tacuchian, deixa-nos de herança essa obra, com a genialidade de seu novo sistema de estruturação musical.

CONCLUSÃO

Obter a interpretação de uma obra apenas através da partitura depende das habilidades técnicas do intérprete, pois a capacidade da leitura detalhada e inteligente de uma partitura e o conhecimento do universo estético do compositor são fundamentais. Uma ferramenta de auxílio nesse processo é, sempre que possível, a consulta ao compositor, seja através de entrevistas, encontros informais e escritos deixados pelo mesmo, ou ainda por intermédio de pessoas que tenham trabalhado com ele.

O objetivo deste contato não é determinar a interpretação de uma obra qualquer, uma vez que esta é a tarefa do intérprete, mas estabelecer um contato com seu universo estético, o meio o qual está inserido, suas opiniões.

A falta de material publicado sobre os compositores é uma dificuldade que não encontramos na execução do repertório tradicional. Muitas vezes, precisamos extrair todo o conteúdo musical necessário apenas da partitura escrita, que pode receber qualificações como “peça difícil”, não pelas questões técnicas e idiomáticas do instrumento, mas por exigir do intérprete uma postura que não aquela utilizada para a interpretação do repertório tradicional.

Muitas obras significativas do nosso tempo trabalham com linguagens e posturas interpretativas diferentes daquelas praticadas no universo do repertório tradicional. Um intérprete não familiarizado com este universo pode reagir com desinteresse pela obra.

Devemos desfrutar dos benefícios da relação entre intérprete e compositor. Para o intérprete fica mais clara a compreensão da obra e para o compositor uma certeza maior de que suas concepções ao conceber a obra serão interpretadas, de certa forma, de maneira mais fiel.

Tanto a execução de uma peça da maneira diferente da desejada pelo compositor quanto um possível desinteresse por parte do intérprete são atos que podem, por exemplo, fazer com que uma obra deixe de ser apresentada mais vezes.

As pesquisas da área de *performance* têm a possibilidade de produzir, além do material teórico, gravações e editorações de partituras, material que também pode ser considerado como produção de conhecimento. Estas são formas de demonstrar a aplicabilidade da produção acadêmica, possibilitando assim que a pesquisa torne-se viva, que tenha seguimento.

Em anexo, apresentamos uma listagem com o repertório coletado durante a pesquisa. Incluem este repertório as duas novas peças encomendadas foram compostas, estreadas e gravadas, expandindo o repertório de música brasileira para trompete sem acompanhamento.

Durante o período do curso, as peças encomendadas foram estreadas e apresentadas em recitais em cidades como Rio de Janeiro, Curitiba e Salvador. Além destas, outras peças foram resgatadas e estreadas, a exemplo da *Sonata* de Francisco Mignone e das peças de Sedícias e Gonçalves.

Um fato com o qual nos deparamos foi a falta de comprometimento com a documentação das performances desse repertório, tanto por parte dos compositores quanto dos intérpretes. Boa parte das informações referentes à estreia das obras foi comprovada através da tradição oral. Nossa intenção, de maneira alguma, é questionar a veracidade das informações prestadas pelos intérpretes e compositores, mas apenas sugerir uma reflexão a toda a comunidade musical, principalmente a acadêmica, da importância do armazenamento de informações pertinentes a cada obra, visando performances e pesquisas futuras. Talvez, superar o obstáculo da busca pela informação, pelo documento, seja a mais árdua tarefa do pesquisador.

Ao analisarmos a catalogação das 25 peças, 23 encontradas mais as duas encomendadas, pudemos observar uma grande variedade de estilos, estruturas e estéticas: valsa, sonata, tema com variação, aleatoriedade, dodecafonismo, serialismo, tonalismo e modalismo. Compositores consagrados ao lado de novos talentos, comprovando a versatilidade, criatividade e variedade da música brasileira, através de obras qualitativas.

Deveras, o intérprete conta com uma palheta de magníficas obras para trompete sem acompanhamento a seu dispor para selecionar o repertório de seus recitais e concertos.

As peças de Roditi e Tacuchian representam as peças compostas anteriores a esta pesquisa. O primeiro, intérprete de renome internacional, compôs uma peça ao seu estilo de improvisação e que se encaixa perfeitamente dentro do idiomatismo do instrumento; o segundo, compositor de enorme reconhecimento e prestígio nacional e internacional, inova com seu sistema composicional e presenteia-nos com uma obra que, a cada ano, se afirma como uma peça fundamental do repertório para trompete.

Caldeira e Santos representam uma nova geração de compositores que são adeptos de uma nova concepção, de composição em sintonia com o intérprete. A exemplo de Roditi, Santos também é trompetista e compôs uma peça rica em idiomatismo do trompete, contrastando partes melódicas e rítmicas; Caldeira, discípula de Tacuchian, transfere com maestria sua cultura Porto Velhense para sua música, através do ritmo e da harmonia.

Foi realizado um registro fonográfico, para apreciação e consulta, gravado em um CD que se encontra também em anexo, com as quatro peças apresentadas no capítulo referente às sugestões interpretativas, além da editoração de suas partituras.

Não é nossa intenção afirmar que as sugestões interpretativas apresentadas sejam qualificadas como absolutas ou que não sejam possíveis outras interpretações. Porém, ao estabelecermos uma concepção interpretativa, damos subsídios para toda a comunidade acadêmica concordar ou não com esta. A existência desta concepção por si só representa o

início de uma discussão em torno do tema “interpretação”. Mesmo que esta concepção seja descartada pelo leitor, ao menos ele terá um ponto de partida para novas pesquisas.

Cada intérprete tem como papel dar sua contribuição às ideias do compositor, de acordo com o seu amadurecimento musical. Deve buscar, na literatura e na discografia, respostas para seus questionamentos, alcançando o que julgamos ser uma interpretação equilibrada, respeitando a estética do compositor ao mesmo tempo incluindo novas concepções interpretativas.

Com isso, acreditamos ter alcançado nosso objetivo proposto, fornecendo subsídios para novas pesquisas na área. Esperamos que este material sirva como objeto de consulta para compositores e intérpretes interessados em decifrar e contribuir para a expansão do repertório para trompete sem acompanhamento, bem como preencher lacunas referentes à formação de intérpretes da música brasileira e promover a afirmação deste repertório.

BIBLIOGRAFIA

ABDO, Sandra N. *Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica*. Per musi. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 1, 2000, p. 16-24.

ANTUNES, Jorge. DUARTE, Roberto. COSTA, Haroldo. MARIZ, Vasco. TACUCHIAN, Ricardo. “Dossiê José Siqueira”. *Brasiliana* nº 25. Rio de Janeiro:ABM, Junho, 2007. p. 35-47.

BELLINGER, Michale, *A Model for Evaluation of Selected Compositions for Unaccompanied Solo Trumpet According to Criteria of Serious Artistic Merit*. DMA dissertation, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2002.

BENCK, Ayrton M. B. *Concertino para trompete em si bemol e orquestra de Sergio Oliveira de Vasconcellos-Corrêa: uma abordagem interpretativa*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. Dover Edition, New York 1987. Cap. 3, p. 377-419.

BLATTER, Alfred. *Instrumentation (and) Orchestration*. NY: Longman, Inc. 1980.

BOYDEN, David D., STOWELL, Robin. Glissando, In: In: Oxford grove online. <http://grovemusic.com> Acesso em 09 de novembro de 2011.

CAMPBELL, Murray. Timbre, In: Oxford grove online. Disponível em <<http://grovemusic.com>> Acesso em: 14 de out. 2011

COX, Richard H. PhD, MD. *You can become a good musician*. Colorado Springs, CO: Cox & Consultants, Inc, 2006.

ENGELKE, Luis. *Twentieth Century Brazilian Solo Trumpet Works (accompanied and unaccompanied): A Stylistic Guide and Annotated Bibliography*. DMA dissertation, Arizona State University, 2000.

ETERNO, Marcelo A. *A Trombeta na Música de Osvaldo Lacerda*. Monografia (Especialização em Música Brasileira do Séc XX), Escola de Música de Artes Cênicas – Universidade Federal de Goiás – Goiânia, 2001.

FRANCIS, Peter. *A Performance and Pedagogical Analysis of Compositions for Unaccompanied Solo Trumpet*. DMA, diss., University of Miami, 2005.

FREIRE, Vanda L., CAVAZOTTI, André. *Pesquisa em música: novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

GUERCHFELD, Marcelo. A pesquisa em música na universidade brasileira: práticas interpretativas. In: X Encontro Anual da ANPPOM, Goiânia, agosto de 1997.

HICKMAN, David R. *Trumpet pedagogy. A compendium of modern teaching techniques*. Hickman Music Editions, Arizona, 2006.

JOHNSON, Keith. *The Art of Trumpet Playing*. The Iowa State University Press, Ames, Iowa, 1981.

JUSTUS, Timothy. *Twentieth Century Music for Unaccompanied Trumpet: An Annotated Bibliography*, DMA dissertation, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 1995.

LEUBA, Christopher. *A study of musical intonation*. Oregon: Prospect Publications. 1962.

LIMA, Sonia Albano de (org.). *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006.

LOPES, Maico. *A Música Brasileira para Quintetos de Metais do Rio de Janeiro a Partir de 1976*. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

LOPES, Nei. *Dicionário escolar afro-brasileiro*. Selo Negro Edições. São Paulo, 2006. p. 154.

MCGILL, David. *Sound in motion, a performer's guide to greater musical expression*. Indiana University Press. Bloomington, 2007.

RONQUI, Paulo A. *Levantamento e abordagens técnico-interpretativas do repertório para solo de trompete escrito por compositores paulistas*. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto Villa-Lobos – Centro de Letras e Artes – UNIRIO – Rio de Janeiro, 2002.

_____. *O naipe de trompete e cornet nos prelúdios e sinfonias das óperas de Antônio Carlos Gomes*. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas (SP), 2010.

SCHLUETER, Charles. *Zen and the art of the trumpet: a concept from A to Z*. Boston, 1996 – não publicado.

SCHWEBEL, Heinz. *Trompete e/ou Cornet? Uma questão para instrumentistas e compositores*. Ictus: periódico do programa de pós-graduação em música da UFBA (nº 3). 2001. p. 155-161.

_____. *Os diversos tipos de trompete e seu uso na orquestra sinfônica*. Disponível em <http://www.heik.ufba.br/artigos.html>, 2010. Acesso em 25 de julho de 2011.

SEDÍCIAS, Dimas. Enciclopédia Nordeste <http://www.encyclopediaordeste.com.br/nova>

SIMÕES, Nailson. *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.

Sítio oficial da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. <http://www.osmc.com.br>, acesso em 12 de janeiro de 2012.

Sítio oficial da Universidade Federal de São Carlos. <http://www.ufscar.br>, acesso em 20 de dezembro de 2011.

SOUSA, Aurélio. *Técnicas estendidas na performance musical do trompete na atualidade*. XXI Congresso da ANPPOM, Uberlândia (MG), 2011.

STEVENS, Thomas. *New Trumpet Music: Basic Performance Elements*. International Trumpet Guild Journal, October 1976. P. 24

TACUCHIAN, Ricardo. *As querelas musicais doas nos 50*. In: Claves, 2 (PPGM-UFPB, nov., 2006), p. 7-13.

_____. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, nº. 1, 1997, p. 45-68.

TARR, Edward H. *The trumpet*. Translate from the German by S. E. Plank and Edward Tarr. B.T. Batsford Ltd, London, 1988.

THURMOND, James M. *Note Grouping. A method for achieving expression and style in musical performance*. Lauderdale, Meredith Music Publications, 1991.

TULL, Fisher. *Eight Profiles for solo trumpet*. Milwaukee, Boosey & Hawkes – Hal Leonard Corporation, 1980.

ULRICH, Paul. *An Annotated Bibliography of Annotated Trumpet Solos Published in America*. DMA dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1989.

ENTREVISTAS

BRANDÃO, Rubens. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por rubenstrompetista@gmail.com, em 07 de novembro de 2010.

CALDEIRA, Claudia. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por caldeirasimoes@terra.com.br, em 30 de agosto de 2012.

GUERREIRO, Wilson. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por wilsonguerreiro@gmail.com, em 25 de outubro de 2011.

RODITI, Claudio. Arquivo digital. Rio de Janeiro, 38 minutos, em 15 de setembro de 2010 em sua residência, no Rio de Janeiro.

SCHLUETER, Charles. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por charlytoot@aol.com, em 31 de maio de 2003.

SIMOES, Nailson. Arquivo digital. Rio de Janeiro, 26 minutos, em 26 de maio de 2011.

BIBLIOGRAFIA SUPLEMENTAR

CAMPOS, Frank G. *Trumpet Technique*, Oxford University Press, 2005.

CASSONE, Gabriele. *The Trumpet Book*, pages 352+CD, illustrated, Zecchini Editore, 2009.

PLOG, Anthony. *Contemporary Music for Two Trumpets*. Compiled and edited by Anthony Plog. Trigram music Inc. 1977.

SHERMAN, Roger. *Trumpeter's Handbook: A Comprehensive Guide to Playing and Teaching the Trumpet*, Accura Music, 1979.

PARTITURAS E CD'S

ANDRÉ, Maurice. KARAJAN, Herbert von. *Great Recordings of the Century*. EMI Classics, 1999.

BERIO, Luciano. *Sequenza X per tromba in do (e risonanze di pianoforte)* (1984). Universal Edition S.p.A., Milano. 1984.

CALDEIRA, Claudia S. *Meraca para quarteto de trompetes*. Não publicada, 2000.

Contemporary Music for Two Trumpets. Compiled and edited by Anthony Plog. Trigram music Inc. 1977.

FRIEDRICH, Reinhold. *Trumpet Recital*. Digital Capriccio, 1993.

HUMMEL, Johann Nepomuk. *Concerto in Eb Major*, reduction for trumpet and piano. Kalmus Edition.

LIGETI, György. *Mysteries of the Macabre*. Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz. 2007.

MARSALIS, Wynton. *Trumpet Concertos*. Sony Music Entertainment Inc. 2001.

SAMPSOM, David. *Notes from Faraway Places. 3 suites for solo trumpet*. Editions Bim, Switzerland, 2000.

SCHLUETER, Charles. *Trumpet Concertos*. Kleos Classics. 2002.

SIMÕES, Nailson. *Trompete Solo Brasil*. ABM Digital, 2000.

TROMPETANDO. *Sol e Pedra*. Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR) 2001.

RONQUI, Paulo A. *Paulicéia, obras paulistas para trompete solo*. Fábrica Discos, 2004.

ANEXO I

Lista das obras brasileiras para trompete sem acompanhamento

Compositor	Título	Ano
1. Camargo Guarnieri	Estudo para Trompete em Dó	1953
2. Francisco Mignone	Sonata Para Trompete	1970
3. Osvaldo Lacerda	Rondino	1974
4. Nailson Simões	Melodia Para Marilian	1975
5. Flavio Fernandes	Aton	1976
6. José Siqueira	Estudo Para Trompete Solo	1981
7. Claudio Santoro	Fantasia Sul América	1983
8. Francisco Mignone	Cinco Cirandas	1983
9. Francisco Mignone	Sonata Para Trompete	1984
10. Glauber Santiago	Duas Peças para Trompete Solo	1992
11. Sebastião Gonçalves	Estudo Característico Nº. 2	1992
12. Roberto Victorio	Ens	1993
13. Dimas Sedícias	Apenas um Trompete Solitário	1995
14. Dimas Sedícias	Papo Furado	1999
15. Claudio Roditi	September 2000	2000
16. Glauber Santiago	Pequena Peça em Três Pedacos para Trompete Solo	2000
17. Otacílio Melgaço	Mehr Licht	2000
18. Germano L. Fonseca	Recitativo	2001
19. Ricardo Tacuchian	Alecrim	2001
20. Caio Senna	Melodia	2005
21. Estércio Marquez	Música Para Trompete Solo	2005
22. Wilson Guerreiro	Clarinada	2008
23. Claudia Caldeira	Suite Tucupi	2012
24. Gilson Santos	Ociam	2012
25. Raul do Valle	Sapucaia	2012

ANEXO II

Biografia dos compositores

CLAUDIA CALDEIRA⁶⁴

Claudia Caldeira é professora do curso de Música da Universidade Federal de Rondônia. Iniciou seus estudos musicais em 1986, aos doze anos de idade, em Porto Velho, RO, cidade onde nasceu e morou até vir para o Rio de Janeiro, em 1990, a fim de dar continuidade à sua formação.

Na capital carioca, ingressou no Conservatório Brasileiro de Música, no curso técnico de piano e teoria musical. Aos dezessete anos, prestou vestibular para a Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, sendo aprovada no curso de Agronomia, o qual concluiu em 1996. Durante este tempo, estudou regularmente harmonia musical com o Prof. Antônio Guerreiro e piano com a Prof^a Ruth Serrão. Em 1997, reingressou no curso de Música, habilitação em Composição, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, na classe do Prof. Dr. Ricardo Tacuchian, concluindo este curso em 2001. Nesta mesma instituição, concluiu, em setembro de 2004, o curso de Mestrado em Composição e, em 2009, o curso de Doutorado em música, também sob orientação do Prof. Dr. Ricardo Tacuchian.

Em 2000, teve uma de suas composições lançadas no CD *Estúdio de Música Eletroacústica*, produzido pelo Estúdio de Música Eletroacústica do Instituto Villa-Lobos, sob a responsabilidade da professora e compositora Vânia Dantas Leite. Lançado em outubro de 2001, o CD do grupo Trompetando, de São Paulo, incluiu sua peça para quarteto de trompetes, intitulada *Meraca*, composta para o grupo de trompetes da UNIRIO, em 2000.

Suas composições incluem, entre outras, peças para piano solo, canto e piano, trompete e piano, orquestra de cordas, quinteto de metais, grupo de trompetes, trompete e

⁶⁴ Biografia fornecida pela compositora.

orquestra. Esta última teve sua estreia realizada pelo primeiro trompetista da Boston Symphony Orchestra, o Prof. Charles Schlueter, em maio de 2003. Os mais relevantes produtos de sua pesquisa acadêmica foram a realização da *Versão para dois pianos e barítono* da *Sinfonia n°10 “Amazonas”*, de Claudio Santoro, no mestrado, e a composição da Abertura Sinfônica *Céus de Rondônia*, no doutorado.

Em 2010, foi professora substituta da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

CLAUDIO RODITI

Nascido em 1946, no Rio de Janeiro, Claudio Roditi iniciou seus estudos musicais quando tinha apenas seis anos de idade. Por volta dos seus doze anos, graças à coleção de um tio americano, ele se familiarizou com Charlie Parker, Dizzy Gillespie e Miles Davis, tornando-se um amante ouvinte de jazz. Em 1966, foi nomeado finalista no *International Jazz Competition* de Viena, Áustria. Em Viena, Roditi conheceu Art Farmer, que foi um dos seus ídolos, e a amizade inspirou o jovem trompetista a seguir carreira no jazz.

Roditi mudou-se para Boston em 1970 para estudar na Berklee College of Music. Chegando em Nova York em 1976, Roditi começou o árduo processo de se estabelecer no ambiente altamente competitivo da capital mundial do jazz. Ele rapidamente entrou no circuito local, realizando performances e gravações com Charlie Rouse, Herbie Mann, Paquito D’Rivera, Joe Henderson, Horace Silver, Tito Puente, e McCoy Tyner, entre outros.

A partir de 1989, Roditi viajou por cinco anos como membro da *Dizzy Gillespie’s United Nation Orchestra*. Frequentemente ele se apresenta com a *Dizzy Gillespie All-Star Big Band*, um grupo de tributo a Gillespie, além de também liderar suas próprias bandas e turnês em todo o mundo como músico de destaque em uma grande variedade de configurações

musicais, desde turnês com o Trio Roditi-Ignatzek-Rassinfosse às aparições com o Projeto Jobim.

Com mais de 20 álbuns aclamados pela crítica a seu crédito, Claudio Roditi desenvolve continuamente suas composições e maneira de tocar através de novos projetos. Seu álbum mais recente (setembro de 2011) no selo Resonance, intitulado *Bons Amigos* (HCD 2010), apresenta várias composições originais de Roditi (bossa de Mank, Piccolo Samba, e Levitação) emolduradas por sete composições escritas por mestres brasileiros como Antonio Carlos Jobim, Johnny Alf, o guitarrista / compositor Toninho Horta, e a pianista Eliane Elias.

O álbum anterior de Roditi, também pelo selo Resonance, *Simpatico* apresenta doze originais de Roditi e o levou a críticas muito favoráveis.

Dois de seus álbuns renderam indicações ao Grammy: *SYMPHONIC BOSSA NOVA* com Ettore Stratta e a Royal Philharmonic, em 1995 e *BRAZILIANCE x 4*, em 2009, ambos na categoria "melhor album de Latin jazz".

A extensa experiência de Roditi em performance, composição e gravação, combinada com o seu inato amor à música e a trabalhar com os músicos, deu-lhe um dom especial para transmitir o seu conhecimento e experiência em sua carreira docente. Seja lecionando em uma master class ou se apresentando com um conjunto de estudantes em um conservatório de música, Claudio traz seu entusiasmo para o trompete, jazz e música brasileira diretamente para a sala de aula e sala de concerto.

Uma paixão ao longo da vida pelo trompete deu a Claudio Roditi um espírito aberto para a música. Isso alimenta uma pesquisa em curso para a expressão pessoal e a perfeição musical. Como Neil Tesser do *Chicago Reader* escreveu: "... Só consigo pensar em apenas um punhado de trompetistas modernos que combinam cérebro e técnica, alma e sabedoria de uma maneira que corresponda a de Roditi."

Roditi continuará a mistura das duas formas musicais que ele ama. Como ele descreve a si mesmo: "Eu sou geminiano. Eu nasci em um país e vivo em outro, mas eu amo os dois. E ambos os tipos de música, também".

Integrando elementos do pós-bop e conceitos rítmicos brasileiros em sua paleta com facilidade, Claudio Roditi toca com força e lirismo. Esta versatilidade mantém o trompetista na demanda como um *performer*, artista de gravação e professor. Como Zan Stewart, ex-crítico de jazz para o Star-Ledger, observou: "músico Mestre é o termo que vem à mente quando se discute o trompetista, compositor e *flugelhornist* Claudio Roditi."

GILSON SANTOS⁶⁵

Iniciou seus estudos musicais nas bandas musicais do Colégio Henrique Lage e Colégio São Vicente de Paula, sob a orientação do Maestro Josué Moreira Campos, adotando o trompete como seu instrumento.

Em 1997, ingressou no Curso Técnico em Trompete da Escola de Musica da UFRJ, sendo orientado pelos professores Elias Vicentino, Luiz Engelke e David Alves. Durante esse período, foi convidado a atuar na Orquestra David Machado (Campos - RJ) e na Orquestra Sinfônica de Musica Popular de Campos, apresentando-se com esses grupos até o ano de 2003.

No ano de 1999, através de concurso público nacional, foi aprovado em primeiro lugar para a vaga de Sargento Músico do Corpo de Fuzileiros Navais e, desde então, atua como primeiro trompete solista na corporação. No mesmo, também através de concurso, ingressou na Orquestra Sinfônica Brasileira Jovem e permaneceu na mesma até o ano de 2004.

⁶⁵ Biografia fornecida pelo compositor.

Dando sequência a seus estudos, concluiu o Bacharelado em Trompete pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), na classe do professor Dr. Nailson Simões.

Participou de diversos festivais de música pelo país, tendo a oportunidade de estudar com grandes nomes do trompete nacional e internacional, dentre eles: Charles Schlueter, Fred Mills, Nailson Simões, Claudio Roditi, Fernando Dissenha, Anor Luciano Jr.

Atuou como convidado do grupo Art Metal Quinteto no Festival de Música de Ouro Preto, em 2011, participando de concertos abertos pelas cidades de Ouro Preto e Mariana.

Vem atuando como trompetista nos principais musicais de teatro produzidos na cidade do Rio de Janeiro, dentre eles: Império – de Miguel Falabela e Josimar Carneiro –, A Noviça Rebelde, HairSpray, "Sassaricando: e O Rio Inventou a Marchinha", Gypsy, A Gaiola das Loucas, É Com Esse Que Eu Vou e Emilinha e Marlene “as rainhas do rádio”.

No mercado da música popular, frequentemente se apresenta ao lado de renomados músicos brasileiros, como: Diogo Nogueira, Dirceu Leite, Blitz, Henrique Cazes, Beto Cazes, Orçar Bolão, Luiz Felipe de Lima, Josimar Carneiro, Henrique Band, Joatan Nascimento, Quinteto Villa Lobos, entre outros. Também junto ao Quinteto Villa Lobos, participou da gravação da trilha sonora do filme Orquestra dos Meninos.

Participou de inúmeras gravações de CDs e DVDs dentre os quais se destacam os seguintes: Blitz, Tânia Mara, MultiShow 0km, Musical “Sassaricando” e O Rio Inventou a Marchinha, Diogo Nogueira, Musical É Com Esse Que Eu Vou.

Iniciou um trabalho de transcrições e arranjos para formações cameristas da qual participa com o Quinteto Rio Metais e com o Grupo de Trompetes da UNIRIO. Além destes, o UNIBONES – Coral de Trombones da UNIRIO – e o Quarteto Experimental de Clarinetas também apresentam seus arranjos. Atualmente, Santos é arranjador oficial da Banda Sinfônica do Corpo de Fuzileiros Navais da Marinha do Brasil.

A prática de arranjos despertou seu interesse pela composição, iniciando com peças para quintetos de metais e grupos de trompete.

No ano de 2009, teve sua composição “Seventy Springs” estreada no 2º Encontro internacional de trompetistas, da Associação Brasileira de Trompetistas (ABT), na Cidade de Salvador – BA. Esta obra, para grupo de trompetes, foi composta em homenagem ao 1º trompetista da Sinfônica de Boston, Dr. Charles Schlueter, e também foi apresentada na *37th International Trumpet Guild Annual Conference*, no ano de 2012.

A pedido do trompetista Heinz Schwebel, em 2010, escreveu sua primeira Suíte para Trompete e Piano, com temas afros-brasileiros. Em 2011, sua primeira peça para trompete solo, intitulada “Ociam”, encomendada e dedicada ao trompetista Maico Lopes. Ainda em 2011, teve outra peça estreada no Rio de Janeiro, “Libras”, embora escrita originalmente para dez trompetes, foi estreada pela Orquestra de Solista do Rio de Janeiro.

Seus arranjos e composições para trompete vem sendo tocados por grupos de trompetes do Brasil e EUA.

RICARDO TACUCHIAN

Filho de imigrante armênio, nasceu no Rio de Janeiro, em 1939. É um atuante compositor, regente, ensaísta, animador cultural e professor universitário. Tacuchian graduou-se pela UFRJ em Piano, Composição e Regência, realizando, em seguida, cursos de Pós-graduação em Composição e em Regência. Estudou Composição com José Siqueira, Francisco Mignone, Cláudio Santoro e, mais tarde, nos Estados Unidos, com Stephen Hartke. Trabalhou em Regência com Hilmar Schatz (Alemanha) e Hans Swarowsky (Áustria) em cursos de curta duração realizados no Rio de Janeiro e frequentou classes de Regência Coral e de Regência Instrumental na *University of Southern California*.

Nos anos 70, Tacuchian foi um dos fundadores e o primeiro regente do grupo camerístico *Ars Contemporanea*, especializado em música do Século XX e para o qual escreveu várias de suas obras daquele período. Nesta mesma época, dirigiu também o grupo vocal-instrumental *Síntese*, dedicado à música medieval e renascentista.

Em 1985, dirigiu o maior grupo instrumental de toda a história da música brasileira: uma banda com dois mil músicos, apresentando um programa de música tradicional e popular brasileira, na Praça da Apoteose, no Rio de Janeiro. Regeu orquestras por todo o Brasil e ainda a USC Community Orchestra (Los Angeles), SUNYA University Community Orchestra (Albany, NY) e a Orquestra Sinfônica Artave (Porto, Portugal), além de coros como o Coro do Teatro Municipal do RJ e a Associação de Canto Coral.

Sua música vem sendo executada em todo o território nacional pelas principais orquestras e solistas brasileiros e em todos os Festivais de Música Brasileira. Também foi executada em salas e séries internacionais em quase todo o mundo ocidental. Tacuchian, ainda, representou o Brasil no I Festival Internacional de Música do Século XX (Moscou) e visitou a Suíça, dirigindo um grupo musical brasileiro. Após um primeiro período, quando escreveu numa linha nacionalista e neoclássica, Tacuchian adotou uma linguagem mais contemporânea em 1965, com sua *Cantata dos Mortos*. A obra foi impedida de ser executada devido ao regime político-militar da época, sendo estreada apenas 13 anos após. Imediatamente, seguiram-se duas gravações da obra, uma delas sob a regência do autor.

Nos anos 70, o estilo de Tacuchian se identifica com uma série de oito peças chamadas “*Estruturas*”, para diferentes grupos instrumentais (de piano a quatro mãos até a orquestra sinfônica). As “*Estruturas*” são obras de vanguarda, mas que preservam um certo equilíbrio entre o experimentalismo e a emoção. *Estruturas Obstinadas* (para trio de metais) de 1974 é uma das primeiras peças na produção brasileira a apresentar uma estética minimalista. *Estruturas Simbólicas*, por ocasião de sua estreia, em 1974, foi considerada pela

crítica como uma “das produções aleatórias nacionais de melhor acabamento formal”. Seis obras da série estão registradas no CD “Estruturas” (RioArte Digital).

Sua peça *Núcleos para Pequena Orquestra*, tocada mais de uma vez pela Orquestra Sinfônica Brasileira e também pela USC New Music Orchestra (USA), exprime a nova abordagem estética do compositor nos anos 80. Neste período, que ele chama de pós-moderno, Tacuchian valoriza parâmetros de textura, densidade, timbre e dinâmica, dentro de um contexto de impulso rítmico em contraste com a expressão lírica, além de uma atmosfera urbana e cosmopolita. Paralelamente, o compositor resgata a melodia e a harmonia como elementos estruturais de sua nova linguagem. Por exemplo, o noneto *Rio/L.A.* (1988) – que reflete o vigor de duas megalópoles, Rio de Janeiro e Los Angeles – emprega instrumentos pouco comuns em música de concerto como o baixo elétrico, a cuíca e o agogô. De outro lado, elementos de jazz, samba e *pop music* são interligados numa estrutura em permanente transformação e dentro de técnicas composicionais contemporâneas. Foi estreada em Los Angeles (1989) e, mais tarde, apresentada em São Paulo, em um concerto dedicado exclusivamente à sua obra (1992), no Rio de Janeiro (1993), durante a X Bienal da Música Brasileira Contemporânea e no *Music of the Americas Festival*, em Miami (2001). Já o *ballet Hayastan* (1990), para orquestra sinfônica, foi composto para marcar a herança armênia do compositor e foi estreado em 1993 com a Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo. O próprio autor a regeu em memorável concerto com a Orquestra Sinfônica do Festival de Londrina (1999).

A obra de Tacuchian tem sido encomendada, publicada e divulgada pela mídia, no Brasil e no Exterior, além de ter sido gravada comercialmente no Brasil e Estados Unidos. Obras como *Profiles*, para violão, *Toccata Urbana*, *Transparências* e *Cono Sur*, foram lançadas em CD, nos Estados Unidos.

Escreveu um *Concertino para Flauta* e um para Piano, obras sinfônicas (*Estruturas Sinfônicas*, de 1976, é sua mais importante obra sinfônica), quatro Cantatas, música de câmara para grupos convencionais (por exemplo, três quartetos de cordas, um quinteto de sopros) e não convencionais, obras para violão, piano, canto, coro e *computer music*, somando ao todo mais que 150 títulos. Sua *Cantata de Natal* para soprano, barítono, narrador, coro e orquestra, encomendada pela Universidade Federal Fluminense, já teve cerca de 20 apresentações ao vivo. Seus dois *Concertinos*, sua *Cantata Ciclo Lorca* (Barítono, Clarineta e Orquestra de Cordas) e o quarteto de Percussões *Cárceres* já foram apresentados alternadamente em várias cidades da Alemanha.

Tacuchian possui vários prêmios e títulos honoríficos. Sua obra foi selecionada pela *Tribune Internationale des Compositeurs du Conseil International de la Musique*, UNESCO (*Estruturas Primitivas*, em 1977) e pela *International Society of Contemporary Music* (*Ritos*, em 1978). Em 1988, o disco Manuel Bandeira (produzido pela UFRJ) recebeu o prêmio de Melhor Disco de Poesia do Ano, sendo Tacuchian, autor da música, agraciado com voto de louvor da União Brasileira de Escritores.

Em 1981, foi eleito membro da Academia Brasileira de Música, instituição cultural e honorífica fundada por Heitor Villa-Lobos, seu primeiro Presidente. Tacuchian foi o Presidente da ABM no período de 1993 a 1997.

Entre 1987 e 1990, viveu nos Estados Unidos, mantido por bolsas da CAPES e da *Fulbright Commission*. Recebeu o grau de Doutor em Música (Composição) da *University of Southern California* em 1990. Neste mesmo ano e na mesma Universidade, ganhou o *Academic Achievement Award*, prêmio conferido a estudantes pós-graduandos internacionais que se destacam em suas respectivas especialidades.

Nos Estados Unidos, o compositor realizou vários concertos (alguns sob sua regência), programas de rádio, conferências, editou sua música e, em 1990, foi eleito membro

da *Pi Kappa Lambda National Music Honor Society* (USA), em reconhecimento pelo mais alto nível de realização musical e erudição universitária.

O *International Biographical Centre* (Cambridge, Inglaterra) conferiu-lhe o prêmio *International man of the year for 1992/93* (em Música), concedido a ilustres personalidades cujas realizações e liderança se destacaram na Comunidade Internacional. Em 1998, foi agraciado com o título de *Personality of the Year*, pelo *American Biographical Institute* (Raleigh, North Caroline), baseado nas relevantes realizações até o presente que são documentadas na coleção biográfica nacional e internacional do Instituto sobre distintas personalidades de nosso tempo.

É Professor Titular da UFRJ (aposentado), por concurso público de títulos e provas. Em 1995, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, defendeu uma tese sobre o Sistema-T que lhe valeu, pela segunda vez, uma posição de Professor Titular. No primeiro semestre de 1998, foi Professor Visitante da *State University of New York at Albany*, onde lecionou Música Brasileira e Composição Musical.

Em 2001, Tacuchian foi convidado pela Florida International University para participar do Music of the Americas Festival 2001 (*Florida International University*), onde fez uma palestra sobre sua obra, com a apresentação, ao vivo, do noneto *Rio/L.A.* Fez ainda, um seminário sobre a sua obra e ministrou aulas de composição. Duas de suas mais importantes obras sinfônicas foram programadas, em 2001, pela Orquestra Sinfônica Nacional (*Hayastan*) e pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (*Estruturas Sinfônicas*).

O ano de 2002 foi particularmente rico para a carreira do compositor. Sua *Toccata Sinfônica* foi estreada pela OSESP e, em seguida, programada pela Orquestra Sinfônica do Paraná e Sinfônica Petrobrás Pró-Música. Seu Ciclo de Canções *Três Cantos de Amor* foi estreado em Bayreuth e, em seguida, executado em Berlim, Viena e Londres. Entre 2002 e 2003, o maestro morou em Portugal, a convite da Universidade Nova de Lisboa e com apoio

do Governo Brasileiro (CAPES), para ministrar aulas, realizar pesquisas musicológicas e apresentar sua música.

Tacuchian publica constantemente trabalhos de pesquisa nas principais revistas especializadas brasileiras e já proferiu mais de duas centenas de palestras em congressos e universidades brasileiras e norte-americanas.

Entre suas principais atividades acadêmicas destacam-se: cerca de 150 conferências e/ou palestras no Brasil e no exterior; 17 dissertações de mestrado orientadas e aprovadas; orientação de bolsistas de Iniciação Científica e de Aperfeiçoamento em Pesquisa; 40 bancas de defesa de tese (Mestrado, Doutorado e Professor Titular); membro do corpo editorial da Revista da ANPPOM e da Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, consultor ad hoc do CAPES, CNPQ, FAPERJ, UERJ, Ciência Hoje da SBPC, Fundação Universidade Estadual de Maringá, Universidade Estadual de Londrina, UNICAMP, The Rockefeller Foundation e John Simon Guggenheim Memorial Foundation, entre outras instituições; bolsista pesquisador do CNPQ (1997-1999); Bolsas: CNPQ, CAPES, Fulbright.

Em 1978, criou o *Panorama da Música Brasileira Atual* (UFRJ) e foi o Coordenador de duas Bienais da Música Brasileira Contemporânea (FUNARJ). É Pesquisador do CNPq e foi Membro do Conselho Curador e de Programação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (2001-2), no qual coordenou a Série *Música Brasileira do Século Passado*. Seu nome é verbete de enciclopédias internacionais como o *Grove's* e o *Baker's*, além de ser citado em todos os livros de referência sobre música no Brasil.

O Maestro Tacuchian foi o Regente Titular da Orquestra de Câmara da UNIRIO (2001-2004) e, em janeiro de 2004, regeu um concerto coral sinfônico, na Cidade do Porto, com um programa exclusivamente dedicado à sua obra.

Tacuchian é o inventor de um novo sistema de controle de alturas chamado Sistema-T. Seus trabalhos da década de 90 estão escritos neste sistema que adquiriu o maior

desenvolvimento e relevância na obra *Giga Byte* (1994), para 14 sopros e piano *obbligato* e *Terra Aberta*, para soprano e orquestra, encomendada pela Prefeitura do Rio de Janeiro para comemorar a visita do Papa João Paulo II àquela cidade. Outra obra escrita com essa mesma técnica foi *Toccata Urbana* (para quarteto de madeiras, piano e quinteto de cordas).