

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

NIVALDO CAMARGO DE MOURA JUNIOR

AGRUPAMENTO DE NOTAS:
APLICAÇÃO DO CONCEITO INTERPRETATIVO NA OBRA *ESTUDO*
PARA TROMPETE EM DÓ, DE CAMARGO GUARNIERI

Goiânia
2017.



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

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

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

2. Identificação da Tese ou Dissertação

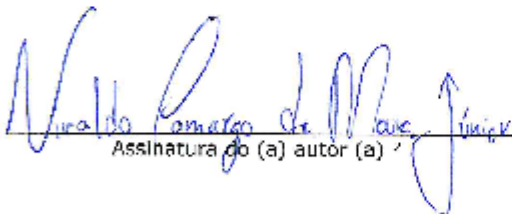
Nome completo do autor: Nivaldo Camargo de Moura Junior

Título do trabalho: Agrupamento de Notas: Aplicação do Conceito Interpretativo na Obra *Estudo Para Trompete em Dó*, de Camargo Guarnieri

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

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


Assinatura do (a) autor (a)

Data: 17 / 05 / 2017

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

² A assinatura deve ser escaneada.

NIVALDO CAMARGO DE MOURA JUNIOR

AGRUPAMENTO DE NOTAS:
APLICAÇÃO DO CONCEITO INTERPRETATIVO NA OBRA *ESTUDO*
***PARA TROMPETE EM DÓ*, DE CAMARGO GUARNIERI**

Trabalho apresentado ao Curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade.

Linha de Pesquisa: Música, Criação e Expressão.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Marcos Cardoso.

Goiânia
2017.

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

Moura Junior, Nivaldo Camargo de
Agrupamento de Notas: Aplicação do Conceito Interpretativo na
Obra Estudo Para Trompete em Dó, de Camargo Guarnieri
[manuscrito] / Nivaldo Camargo de Moura Junior. - 2017.
xviii, 39 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Marcos Souza Cardoso.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em
Música, Goiânia, 2017.

Bibliografia. Anexos.
Inclui lista de figuras.

1. Conceitos Interpretativos . 2. Interpretação Musical. 3.
Agrupamento de Notas. 4. Trompete Solo. I. Cardoso, Antônio Marcos
Souza, orient. II. Título.

CDU 78



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

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

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

Ao primeiro dia do mês de abril de dois mil e dezessete, às quatorze horas no miniauditório da Escola de Música e Artes Cênicas/UFG – Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Antonio Marcos Souza Cardoso (orientador e presidente da mesa), Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa (EMAC/UFG) e Maico Viegas Lopes (UNB) na qualidade de convidado do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final do candidato Nivaldo Camargo de Moura Junior, intitulado **“Agrupamento de Notas: Aplicação do Conceito Interpretativo na Obra Estudo Para Trompete em Dó, de Camargo Guarnieri”**. O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos e anunciando a realização e aprovação do recital de defesa no dia primeiro de abril de dois mil e dezessete às dez horas, no Teatro do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás em Goiânia/GO. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:


Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso APROVADO

Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa APROVADO

Prof. Dr. Maico Viegas Lopes APROVADO

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

Coiânia, 01 de abril de 2017.


 Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso
 Presidente


 Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa
 Membro


 Prof. Dr. Maico Viegas Lopes
 Membro


 Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa
 Coordenador de Pós Graduação *Stricto Sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG

AGRADECIMENTOS

A Deus por me abençoar todos os dias, guardando-me e livrando-me de todo mal, dando-me saúde, paz, ânimo, força de vontade. Fazendo-me acreditar que, a cada amanhecer do dia, é sempre mais uma oportunidade para realizar o melhor de mim como pessoa, filho, marido, pai, aluno, amigo... Obrigado, Senhor!

A minha amada família... A minha esposa, amiga e companheira, Daniela Cristina, que sempre acreditou e acredita em mim, incentivando-me nesta fabulosa caminhada da vida. A minha filha Luiza, fonte de todas as minhas inspirações... A meus pais, Nivaldo Camargo de Moura e Marta Barbosa de Moura, pelos cuidados e bons costumes a mim oferecidos. A meus irmãos, Abner e Andréia, por estarmos sempre juntos.

A Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES), a todos os professores deste programa de Pós-Graduação Mestrado em música, ao professor Gunter Bauer por participar e contribuir muito na produção artística desta pesquisa, aos professores convidados a participarem desta banca, que foi carinhosamente escolhido. Em especial, agradeço ao meu professor e orientador Dr. Antônio Marcos Cardoso, ou, simplesmente, querido Tônico, que não mediu esforços para concluirmos, juntos, esta etapa da minha vida. Obrigado, professor!!! Muito obrigado!!!

E a todos os amigos que, diretamente ou indiretamente, me ajudaram a conquistar esta etapa em minha vida.

A todos!... Muito obrigado!

*"Nenhum trabalho de qualidade
pode ser feito sem concentração e
auto-sacrifício, esforço e dúvida."*

Max Beerbohm

RESUMO

A presente pesquisa desenvolveu-se através da aplicação do Agrupamento de Notas, conceito apresentado por James Morgan Thurmond (1991) no livro: *Note Grouping: A Method for Achieving Expression And Style in Musical Performance*, utilizando-se como ferramenta para sugestão interpretativa na obra *Estudo para trompete em Dó*, do compositor brasileiro Camargo Guarnieri. Inicialmente realizou-se um levantamento bibliográfico sobre as produções de pesquisas e repertório relacionados às práticas interpretativas para trompete solo no Brasil, bem como uma vinculação histórica e metodológica da expressividade musical, abordando a pedagogia da expressividade musical, o agrupamento de notas e, por último, a aplicação deste conceito como sugestão interpretativa em trechos específicos da obra, objeto de estudo pesquisado.

Palavras chaves: Conceitos Interpretativos; Interpretação Musical; Agrupamento de Notas; Trompete Solo.

ABSTRACT

The present research was developed through the application of the Group of Notes, concept presented by James Morgan Thurmond (1991) in the book: *Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*, being used as tool for interpretative suggestion in the work *Estudo Para Trompete em Dó*, by the Brazilian composer Camargo Guarnieri. Initially a bibliographical survey was carried out on the research and repertoire productions related to the interpretive practices for solo trumpet in Brazil, as well as a historical and methodological linkage of musical expressiveness, approaching the pedagogy of musical expressiveness, the grouping of notes and finally the application of this concept as an interpretative suggestion in specific sections of the work, object of study researched.

Keywords: Interpretative Concepts; Musical Interpretation; Note Grouping; Solo Trumpet.

SUMÁRIO

RESUMO	viii
ABSTRACT	ix
LISTA DE FIGURAS	xi
PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA.....	xii
PRIMEIRO RECITAL	xiii
NOTAS DE PROGRAMA.....	xiv
RECITAL DE DEFESA.....	xv
NOTAS DE PROGRAMA.....	xvi
PARTE B: ARTIGO.....	xviii
AGRUPAMENTO DE NOTAS: APLICAÇÃO DO CONCEITO INTERPRETATIVO NA OBRA <i>ESTUDO PARA TROMPETE EM DÓ</i> , DE CAMARGO GUARNIERI .	xviii
INTRODUÇÃO.....	1
1- Performance Musical – Vinculação Histórica e Metodológica Sobre a Expressividade em Música.	4
2- Pedagogia da expressividade musical	10
3- Agrupamento de Notas – Conceito Interpretativo apresentado por James Morgan Thurmond	15
4- Aplicação do Conceito Interpretativo na obra: Estudo Para Trompete em Dó, de Camargo Guarnieri	20
5- Considerações Finais.....	33
REFERÊNCIAS	35
ANEXOS.....	37
Estudo Para Trompete em Dó.....	37

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Escala de Dó maior para demonstração da aplicação do agrupamento de notas	19
Figura 2: . Primeira frase musical da obra Estudo para Trompete em Dó	21
Figura 3: Gráfico da primeira frase musical da obra Estudo Para Trompete em Dó	22
Figura 4: Primeira variação ornamental do tema	23
Figura 5: Segunda Variação do tema.....	24
Figura 6: Terceira variação ornamentada rítmica do tema	24
Figura 7: Variação ornamental rítmica referente à segunda frase da primeira seção.....	25
Figura 8: Compassos 11 ao 14 da obra Estudo Para Trompete em Dó	26
Figura 9: Aplicação do agrupamento de notas c11 e c12	27
Figura 10: Simetria entre os gráficos 9 e 10	27
Figura 11: Compasso 12 e 13 da obra Estudo Para Trompete em Dó.....	28
Figura 12: Compasso 13 ao 15 da obra Estudo Para Trompete em Dó.....	28
Figura 13: Compassos 13 e 14 da obra “Estudo Para Trompete em Dó”	29
Figura 14: Compassos 17 ao 41 da obra “Estudo para Trompete em Dó”	30
Figura 15: Compasso 63 ao 67 da obra “Estudo Para Trompete em Dó”	31
Figura 16: Resultado do agrupamento de notas demonstrado através do desenho gráfico referente ao trecho da figura 15	31
Figura 17: Variações ornamentadas do ritmo, dinâmica e timbre, c67 ao c70.....	32
Figura 18: Coda, c74 ao final da obra Estudo Para Trompete em Dó.....	33

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

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

APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA

PRIMEIRO RECITAL

Teatro da EMAC – 15/12/2015 – 20h

FLÁVIO FERNANDES (1959)

Aton para Trompete Solo (1976)

Trompete: Nivaldo Junior

PAUL HINDEMITH (1895-1963)

Sonate für Trompete in B und Klavier (1939)

Trompete: Nivaldo Junior

Piano: Gunter Bauer

Mit Kraft

Mäbig bewegt

Trauermusik

OSVALDO LACERDA (1927-2011)

Invocação e Ponto (1968)

Trompete: Nivaldo Junior

Piano: Gunter Bauer

GEORGES ENESCO (1881-1955)

Legend (1906)

Trompete: Nivaldo Junior

Piano: Gunter Bauer

NOTAS DE PROGRAMA

Aton (1976), para trompete solo sem acompanhamento, do compositor pernambucano Flávio Fernandes de Lima. A obra obedece às normas composicionais do atonalismo. Iniciada com uma nota Dó3 *forte, sforzando e decrescendo*, seguido por uma sequência de notas que serão desenvolvidas tematicamente explorando o contrastando entre dinâmicas, andamentos e articulações e suas possibilidades timbrísticas, sendo este o maior desafio interpretativo. A estrutura é apresentada na forma A, B e codeta.

A **Sonata para Trompete e Piano** (1939) foi a primeira obra escrita pelo compositor nos EUA, após sua saída da Alemanha. Composta em estilo neoclássico, em três movimentos repletos da dor e da tristeza de um mundo em guerra, com a morte pairando sobre a humanidade. Hindemith contrasta os movimentos da densidade e sobriedade do primeiro movimento com o humor representando de que a esperança sempre existe, presente no segundo. No terceiro, uma marcha fúnebre conduz ao movimento final baseado no coral de Bach “Todos os homens devem morrer”.

Invocação e Ponto (1968), escrita pelo compositor paulista Osvaldo Lacerda, para trombeta e piano. Conforme sua denominação ao trompete, esta não foi a única obra escrita por ele, mas representa o alto nível das composições brasileiras para o instrumento e apresenta desafios de ordem técnica e musical para ambos os intérpretes. *Invocação e Ponto* traz as influências africanas dos cultos religiosos. A melodia da *Invocação* contrasta com a percussão do *Ponto* de macumba, onde a acentuação é deslocada, e o pianista percute com os nós dos dedos na madeira do piano. Podemos ouvir a presença dos atabaques e a presença da africanidade e sua influência na música brasileira.

Legend (1906) é uma peça para solo de trompete e piano, composta por George Enescu e estreada por Merri Franquin. Obra que parece desenvolver uma história musical inteira dentro de um curto período de tempo. O *Lento*, introdução assombrando de Enesco, é um grande veículo para as possibilidades sonoras do trompete, de expressão e alcance dinâmico. A seção do meio, tempestuosa e apaixonada, é uma exibição de fogos de artifício, bravura técnica, escalas cromáticas e arpejos brilhantes. Cada seção é brevemente repetida, e a peça termina em serenidade tranquila como começou. Percorrendo toda extensão do trompete, a faixa se estende até o Dó agudo, e a peça leva cerca de seis minutos para acontecer. A música *Legend*, do mestre Georges Enesco Romeno, é um grampo no repertório de todos os trompetistas.

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

APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA

RECITAL DE DEFESA

Teatro do IFG Goiânia centro - 01/04/2017 - 10h.

CAMARGO GUARNIERE (1907) – (1993)

Estudo para Trompete em Dó

Trompete solo: Nivaldo Junior

JEAN HUBEAU (1917) – (1992)

Sonata para Trompete e piano

Trompete: Nivaldo Junior

Piano: Gunter Bauer

I- Sarabande

II- Intermede

III- Spiritual

ANDRÉ JOLIVET (1948)

Concertino pour trompette

Trompete: Nivaldo Junior

Piano: Gunter Bauer

STANLEY FRIEDMAN (1951)

Solus for trumpet unaccompanied

Trompete: Nivaldo Junior

I- Introduction

II- Furtively

III- Scherzando and Waltz

IV- Fanfare

NOTAS DE PROGRAMA

Estudo Para Trompete em Dó (1953) é primeira composição brasileira para trompete sem acompanhamento que se tem registro. A obra foi estruturada sobre uma melodia quartal dividida em duas partes. A primeira seção utiliza as notas Dó, Fá, Si bemol, Dó, Sol. Na próxima seção são utilizadas notas abaixo do ciclo de quartas original, adicionando as notas Sol, Ré, Mi bemol, Si bemol, Dó e Sol. No retorno ao tema principal, ornamentado por *staccati* duplos e triplos do ciclo original de quartas, é acrescido um Si bemol acima. Até esta parte, onze das doze notas foram usadas. Nesta seção surge mais uma ideia nova, na qual o trompetista originalmente utiliza surdina. Após este trecho, há uma pequena *coda* que possui apenas dez compassos, onde o compositor escreveu um Ré bemol, a 12^a nota que completa o ciclo de quartas. Esta seção possui um efeito especial *trêmulo*, que pode ser tocado utilizando a segunda e terceira válvulas para aumentar o colorido dinâmico antes do fim da obra.

Sonata Para Trompete e Piano (1943). A obra foi escrita pelo compositor, pianista e pedagogo francês Jean Hubeau (1917 – 1992), conhecido, especialmente, por suas gravações de Gabriel Fauré, Robert Schumann e Paul Dukas, reconhecidas como versões de referência. A *Sonata para trompete e piano* é estruturada em três movimentos: *I- Sarabande, II- Intermede e III- Spiritual*. No primeiro movimento, o compositor explora o aspecto sonoro do trompete e a dinâmica varia entre o *forte* (*f*) e o *pianíssimo* (*pp*). O andamento é lento, indicado pela expressão *Andante com moto*. No segundo movimento, o compositor trabalha o aspecto técnico do instrumento e as passagens rápidas e precisas são apresentadas em contraste com as dinâmicas *forte* e *piano*. O terceiro movimento remete exatamente a um recolhimento espiritual, o andamento lento agora passa a ser em tempo de *blues*. O compositor passa a trabalhar outras possibilidades timbrísticas do instrumento, utilizando-se a surdina e, também, a própria variação da dinâmica influenciando assim o timbre do trompete, principalmente nos compassos finais da obra.

Concertino pour trompette piano and strings (1948). Depois do concerto de Hummel, o repertório para trompete solista sofre um lapso: não há grandes obras românticas para o instrumento, cuja utilização venha a acontecer mais no âmbito de peças sinfônicas ou óperas. É apenas no século XX, no pós-guerra, que compositores de renome voltam a se interessar por ele como instrumento solista. Sintomático desse novo despertar da literatura para trompete é o *Concertino*, escrito em 1948, por André Jolivet, autor francês que foi o único aluno europeu aceito por Edgar Varèse (1883-1965). Em 1936, com Olivier Messiaen (1908-92), Daniel-Lesur (1908-2002) e Yves Baudrier (1906-88), formou o grupo vanguardista conhecido como *La Jeune France* e, entre 1945 e 1959, destacou-se como diretor musical da *Comédie Française*, escrevendo quatorze partituras para peças de Molière, Racine, Sófocles, Shakespeare e Claudel. Com o final da Segunda Guerra, Jolivet buscou uma síntese entre o experimentalismo e uma linguagem mais acessível, da qual o breve *Concertino*, dotado de importante parte para piano e de inegável sabor neoclássico, pode ser considerado um exemplo.

Solus for trumpet unaccompanied é, em grande parte, sobre teatralidade. É uma obra programática, uma espécie de miniópera de uma pessoa só. “Eu compus Solus em 1974-75, em parte como uma forma de respostas as incitações dos meus colegas estudantes do curso de composição da Eastman School of music. A ‘Sequenza V’ para trombone de Luciano Berio era a moda da época e eu me perguntava se não existia nada similar para trompete. E não havia. Então escrevi Solus. Eu queria escrever Solus novamente para usar novos efeitos e teatralidade em serviço da composição musical, o que exigiria habilidades de um trompetista clássico treinado. O programa se dividia da seguinte forma:

- 1 – Um virtuoso apresenta-se como sério, conservador legítimo, dedicado acadêmico da Eastman.
- 2 – O solista começa a questionar seus próprios valores, um pouco irônico, ambíguo, como se ele está falando sério sobre isso ou não?
- 3 – O virtuoso cheio de si, pomposo, tem um colapso no palco.
- 4 – O solista, agora totalmente delirante, ouvindo alucinantes vozes de trompete próximos e distantes, sua carreira indo pelo ralo.”.

Stanley Friedman (1951).

PARTE B: ARTIGO

AGRUPAMENTO DE NOTAS: APLICAÇÃO DO CONCEITO
INTERPRETATIVO NA OBRA *ESTUDO PARA TROMPETE EM DÓ*,
DE CAMARGO GUARNIERI

INTRODUÇÃO

Investigar os diversos modos de compor música, sugerir possibilidades técnicas e interpretativas, situá-las em um contexto histórico e levá-las para o conhecimento do músico e do público tem sido objeto de estudo de importantes musicólogos, pesquisadores e instrumentistas, que veem nas obras musicais um grande material a ser pesquisado. O presente artigo foi desenvolvido através da aplicação do conceito interpretativo Agrupamento de Notas, apresentado por James Thurmond (1991), no livro *Note Grouping: A Method for Achieving Expression And Style in Musical Performance*, como ferramenta interpretativa na obra *Estudo para trompete em Dó*, de M. Camargo Guarnieri.

Nascido em Tietê (SP), M. Camargo Guarnieri (1907–1993) foi um compositor contemporâneo que, entre suas obras, nas mais variadas formações, contemplou o trompete com a peça solo *Estudo Para Trompete em Dó* (1953), objeto de estudo por nós escolhido, não somente pelo fato de ser a primeira peça solo para o trompete no país, como, também, por tratar-se de uma peça que se tornou importante no repertório do instrumento solo no Brasil.

A obra foi estruturada sobre uma melodia quartal, dividida em duas seções. A primeira seção utiliza as notas Dó, Fá, Si bemol, Dó, Sol. A segunda seção utiliza notas abaixo do ciclo de quartas original, adicionando as notas Sol, Ré, Mi bemol, Si bemol, Dó, Sol. No retorno ao tema principal, ornamentado por *staccati* duplos e triplos do ciclo original de quartas, é acrescentado um Si bemol acima. Até esta parte, onze das doze notas foram usadas. Nesta seção surge mais uma ideia nova, na qual o trompetista originalmente utiliza surdina. Após este trecho, há uma pequena *coda* que possui apenas dez compassos, onde o compositor escreveu uma nota Ré bemol, sendo a 12ª nota que completa o ciclo de quartas. Esta seção possui um efeito especial, um *trêmulo*, que pode ser tocado utilizando-se a segunda e terceira válvulas para aumentar o colorido dinâmico antes do fim da obra.

No Brasil, as pesquisas relacionadas às práticas interpretativas do trompete datam dos primeiros anos do século XXI, quando o trompete e seus objetos de estudo passaram a ser objeto de pesquisa na academia, nos recém-criados programas de Pós-Graduação. Merecem destaque Simões (1997), Cardoso (2002), Cardoso (2009), Ronqui (2002), Cordão (2010), Lopes (2012), Amaral (2013) e Costa (2015). Todos estes

trabalhos apresentam metodologias próprias desenvolvidas para pesquisas relacionadas à prática interpretativa do trompete, e todos fazem referências ao agrupamento de notas.

Ainda sobre os objetos de pesquisas, é possível mencionar as gravações de CDs, os quais são um dos produtos artísticos relacionados às pesquisas de performance musical referente ao instrumento. Citadas são: *Trompete Solo Brasil*, de Nailson Simões; *Policromo Música Moderna Para Trompete*, de Heinz Karl Schwebel; *Carambola*, de Fernando Dissenha. Os CDs *Paulicéia – Obras Paulistas Para Trompete Solo*, de Paulo Ronqui, e *Maico Lopes Solo, Repertório de Peças Eruditas Inéditas Para Trompete sem Acompanhamento*, de Maico Lopes, foram continuações de suas teses de mestrado e doutorado, respectivamente.

Sobre as produções de pesquisa e as de repertório relacionadas ao trompete desacompanhado, destacamos a pesquisa de Maico Lopes intitulada *A Interpretação da Música Brasileira Para Trompete sem Acompanhamento*, (LOPES, 2012). É importante salientar que, nos dias atuais, ainda não são muitos os materiais documentados ou catalogados existentes a respeito das obras produzidas para trompete no Brasil, seja para o instrumento solo, acompanhado por orquestra ou, ainda, pelo piano.

Após levantamento bibliográfico referente às composições para o trompete solo, verificou-se a existência de obras a partir da última metade do século XX. Segundo Lopes (2012):

No Brasil, o trompete era pouco explorado como instrumento solista e até os anos 1950, as obras para instrumentos de cordas e piano eram mais comuns. 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. (LOPES, 2012, p.09).

O autor ainda comenta que, com o aumento do nível artístico dos trompetistas, os compositores começaram a escrever obras qualitativas para o repertório solista, apontando a peça *Estudo para Trompete em Dó*, composta por Camargo Guarnieri, em 1953, como a primeira composição brasileira para trompete sem acompanhamento que se tem registro.

Nestes últimos anos de estudos musicais, em específico no trompete, pudemos constatar alguns conceitos e algumas concepções relacionados à interpretação musical, ao fazer musical, que sempre nos chamaram a atenção. Por exemplo, a criação de uma imagem mental e a relação com aquilo que se quer expressar no discurso musical, ou ainda, a necessidade de conhecer-se o estilo para que seja possível realizar

uma performance satisfatória, a estrutura musical da peça, a forma em que foi construída, enfim, alguns conceitos que, no entendimento do autor do presente artigo, são extremamente importantes. Mas, somente estes conceitos são suficientes? Algumas indagações começaram a surgir. Por que nos identificamos mais com determinadas performances musicais do que com outras? A musicalidade e a expressividade do intérprete, além do tempo, amadurecimento musical, podem ser desenvolvidas por alguma metodologia ou conceito?

O conceito utilizado nesta pesquisa é apresentado por James Morgan Thurmond em seu livro *Note Grouping - A Method for Achieving Expression and Style in Musical performance* (Agrupamento de Notas – um Método para Alcançar Expressão e Estilo na Performance Musical). Ele, além de trazer uma concepção para ajudar o intérprete em sua expressividade musical, pode ser uma ferramenta utilizada para a pedagogia da performance?

Estruturada a pesquisa em introdução e quatro partes, inicialmente, sentiu-se a necessidade de mapear e trilhar todo o caminho desenvolvido nela até se alcançar o Agrupamento de Notas, abordando a vinculação histórica e metodológica da expressividade musical, a pedagogia da expressividade e chegando-se ao agrupamento de notas, propriamente dito.

Por último, a aplicação do agrupamento de notas se desenvolverá através da escolha de trechos específicos da obra, que serão gravados e analisados através do programa *Sonic Visualiser*¹, *software* desenvolvido para análise de músicas gravadas, facilitando a visualização de aspectos sonoros pertinentes à performance musical. A metodologia aplicada aos trechos selecionados pode ser estendida a toda obra.

A seguir apresentaremos a primeira parte com abordagem na vinculação histórico e metodológica da expressividade musical.

¹ Recently developed at Queen Mary, University of London Sonic Visualiser is a program specifically designed for analyzing recordings. Nossa tradução: “Recentemente desenvolvido no Queen Mary, Universidade de Londres, Sonic Visualiser é um programa especificamente projetado para analisar gravações”. Sonic Visualiser: Getting start www.charm.rhul.ac.uk / Analysing recordings.

1- Performance Musical – Vinculação Histórica e Metodológica Sobre a Expressividade em Música.

O objeto de pesquisa de estudiosos da música tem sido investigar diferentes procedimentos composicionais, descobrir formas que melhor atendam ao funcionamento técnico e interpretativo de uma determinada obra musical e encontrar informações histórico-contextuais que tragam uma melhor percepção do objeto pesquisado. Sendo um desses objetos de pesquisa, a performance musical é estudada nas suas mais diversas facetas e apresenta como uma área de pesquisa em franca expansão no Brasil. Observa-se um grande desenvolvimento da pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI, não apenas no sentido quantitativo, mas também no papel que os *performers* têm desempenhado nesse meio. (RAY e BORÉM, 2012, p.159).

Questões relacionadas à interpretação musical e à expressividade são uma parte importante da pesquisa na área da performance em música. Músicos e pesquisadores são levados a uma investigação a respeito do tema, visando o desenvolvimento de estratégias, conceitos, pedagogias e metodologias relacionadas a tais questões supramencionadas.

O interesse humano pela música e as tentativas de relacioná-las às emoções e comportamentos remontam à Antiguidade. Observa-se também que o poder da música em expressar sentimentos é reconhecido desde a civilização Grega, porém ainda não se sabe ao certo como a esta consegue provocar emoções. (MENEZES, COSTA e FERNANDES, 2010, p.186 e 191).

A expressividade na performance musical é um dos temas abordados e discutidos, desde os primeiros períodos da história da música ocidental. Neste caso, referindo-se ao tempo cronológico musical, que, por muitas vezes, foi relacionados ao sistema composicional e, nos séculos XVI, XVII e XVIII, somado a um conceito teórico conhecido como Doutrina dos Afetos, onde se relacionavam determinados recursos musicais como o ritmo, os motivos, andamentos, intervalos e o modo, a estados emocionais específicos ligados a expressividade musical, sendo esses pressupostos, em certa medida, perdurados até hoje. (HIGUCHI e LEITE, 2007).

Sobre os estudos e objetos de pesquisa na performance musical, encontram-se vinculados, também, outros aspectos relacionados aos mecanismos de transmissão e percepção de elementos básicos da música, incluindo, além dos já citados por Higuchi e

Leite (2007), a tonalidade, a intensidade, o timbre, os agrupamentos de notas, as frases, estruturas maiores ou, ainda, aspectos mais abstratos como a própria expressividade, a emoção e o afeto.

Segundo Loureiro (2006), alguns estudos já no final do século XIX se voltaram para este tipo de pesquisa, mas somente a partir de meados do século XX, inovações tecnológicas, a exemplo da computação científica, proporcionaram metodologias de análise musical que pudessem partir do material acústico, oferecendo à musicologia possibilidades diferenciadas para abordar problemas mais próximos à percepção da música. O autor descreve que:

A possibilidade de extrair diretamente do som categorias de informação de conteúdo musical nunca antes imaginados há 50 anos atrás, permitiu o avanço relativamente recente da pesquisa voltada para compreensão da emoção e da expressividade. A partir de representações que utilizam sistematicamente processamento digital de sinais, modelagem computacional e estatística, esta categoria de pesquisa busca mapear estruturas expressivas e estabelecer relações com a informação extraída do “estímulo musical”. (LOUREIRO, 2006, p.8).

Importante resulta citar que as primeiras pesquisas empíricas em performance musical foram conduzidas por Binet e Courtier (1895), no final do século XIX, que conseguiram registrar a força de pressionamento da tecla do piano, o que possibilitou investigar a execução de trinados, acentos e variações de dinâmicas . (LOUREIRO, 2007, p.9). Desde então, várias pesquisas em performance musical foram desenvolvidas nas décadas de 1920 e 1930, com destaque para o grupo de pesquisa de Universidade de Iowa liderado por Seashore, que registrou enorme volume de dados coletados de performances no piano, violino e canto. (LOUREIRO, 2007, p.10).

Recentemente essas pesquisas musicais têm aumentado consideravelmente. Atualmente, áreas e subáreas da pesquisa em música, como a psicologia cognitiva musical, a neurociência, pedagogia da performance, musicologia, têm algumas explicações a respeito do processamento das expressões através da interpretação musical. De acordo com Higuchi e Leite (2007):

O processo da transmissão da emoção ocorre da seguinte maneira: o sistema nervoso, ao receber alguma informação ou estímulo que provoque uma emoção, ativa automaticamente uma cadeia de reações, preparando o corpo para uma resposta específica a cada situação. As reações procedentes das emoções influenciam todas as atividades do ser humano como a postura corporal, cor da pele, feições do rosto, gestos, entonação da voz e forma de expressão, influenciando, conseqüentemente, também na forma de tocar o instrumento musical. (HIGUCHI e LEITE, 2007, p.199).

Estudos apontados na área da psicologia cognitiva musical demonstram também que a expressividade musical é resultado de pequenas ou grandes variações na agógica, na dinâmica, no timbre e nas articulações entre outros aspectos da interpretação musical. As modificações no tempo são o elemento que o ouvinte mais relaciona com a expressão emocional, corroborando a visão empírica de que as modificações do tempo estão vinculadas à expressividade. (JUSLIN 2000 *apud* HIGUCHI e LEITE, 2007, p.200).

A modificação do tempo, a qual foi citada por Higuchi e Leite (2007), está diretamente ligada à instabilidade, à falta de controle e domínio do ritmo, onde, muitas vezes, o intérprete encontra-se refém, proporcionando como efeito uma performance mais dura e sem nuances expressivas. Acredita-se que exista certa proporcionalidade entre dificuldade para com a métrica e inibição expressiva, ou seja, quanto maior a dificuldade que o instrumentista enfrenta para se manter numa métrica rígida, maior será sua inibição expressiva e vice-versa. Assim, Higuchi e Leite (2007) descreve que:

[...] quanto maior for o domínio rítmico, menor será o efeito inibitório, podemos entender por que tocar com métrica rígida é fundamental para uma interpretação expressiva mais elaborada. Pois, por ser um procedimento eficaz para desenvolver o controle rítmico, ele proporciona equilíbrio, clareza na interpretação e precisão. O domínio rítmico, além de diluir a inibição expressiva, permite um maior repertório de agógicas, aumentando assim a capacidade de realização de rubatos expressivos fiéis a idéia e ao sentimento do interprete e não resultantes de uma restrição técnica. (HIGUCHI e LEITE, 2007, p. 204).

A partir da década de 1960 foram realizadas pesquisas que investigavam aspectos relacionados ao ritmo e suas implicações físicas, realizadas por Bengtsson (1967), pela Universidade de Uppsala. Ainda no início desta década, em 1961, James Morgan Thurmond inicia uma importante pesquisa sobre a expressividade em música, que, anos depois, teve como resultado a publicação de um livro com uma concepção metodológica apresentada e discutida com o intuito de proporcionar aos *performers* instrumentistas e cantores, expressão e estilo na performance musical.

A partir da década de 1970, a quantidade de pesquisas sobre expressividade musical aumentou consideravelmente, e às abordagens empíricas seguiu-se, principalmente, a linha de medição de parâmetros de execução: tempo, dinâmica e articulação. (BENETTI JR, 2013, p.151). O autor ainda descreve que pesquisas realizadas por Bengtsson e Seashore constataram certas discrepâncias sobre dados

encontrados nas performances e o texto musical, o que deu origem ao conceito de desvio expressivo. Desde então, esse entendimento vem orientando grande parte das pesquisas cognitivas sobre expressividade na performance musical. Benetti Jr (2013) descreve que:

De acordo com esta abordagem, a expressividade ocorre segundo variações executadas por instrumentistas sobre parâmetros “neutros” fornecidos pelo texto musical, por exemplo: articulações, tempo, dinâmica, altura e etc, no sentido de comunicar a sua interpretação ao ouvinte. (BENETTI JR, 2013, p.151).

Segundo De Poli (1998) *apud* Benetti Jr (2013), duas categorias de critérios utilizadas pelos instrumentistas ao realizarem desvios expressivos são: os aspectos estruturais do texto musical; e ações relacionadas a determinada performance específica. De Poli ainda comenta que os desvios ocorrem segundo uma referência *plana e sem expressão* sobre parâmetros específicos relacionados à manipulação da expressividade, considerada uma importante categoria de pesquisa por Benetti Jr (2013). Dito isso, segue a linha da medição de parâmetros de execução. Todo o processo executa-se a partir da teoria dos desvios expressivos, que são os modelos computacionais para expressividade. Essa dinâmica tem como objetivo formalizar regras generativas relacionadas à expressividade, a partir de dados de performances.

Segundo Widmer (2004) *apud* Benetti Jr (2013), esses modelos são, na verdade, uma tentativa de formular-se hipóteses relativas à expressividade musical na performance, de modo que esses modelos computacionais possam ser verificadas empiricamente em medições reais de dados de performances, envolvendo, especificamente neste caso, modelos matemáticos em programas de computador que possam reconhecer as informações inseridas, fornecendo previsões em performances geradas por computadores.

Um dos pioneiros da concepção de modelo computacional para a expressividade foi o pesquisador Clarke (1988), que propõe um conjunto de nove regras generativas capazes de prever aspectos expressivos da performance baseados em variações de tempo e dinâmica. (BENETTI JR, 2013, p.152).

Outro modelo computacional foi desenvolvido há mais de 20 anos pelos pesquisadores Friberg (1991) e Sundberg (1983). Realizado pelo Instituto Real de Tecnologia de Estocolmo, o mencionado modelo faz parte de um sistema de análise e síntese que consiste em formular regras através da transferência do texto musical para o computador e modificá-las com intuito de obter uma performance artificial aceitável.

Segundo Benetti Jr (2013), este conjunto de regras pode prever aspectos de agógica, dinâmica e articulação, aplicando-os a determinado material, trabalhando basicamente com desvios aplicados a um texto musical e tentando imitar aquilo que se acredita que possivelmente ocorra na prática.

Outros modelos computacionais, a exemplo daquele do pesquisador Todd (1985), consistem em receber dados de medições realizadas em performances reais, produzindo, depois, uma simulação digital que é comparada com uma performance real, propondo, assim, uma estrutura expressiva que se baseia no tempo e na dinâmica, algo relativo à estrutura musical inserida no programa, como a métrica, a harmonia e a melodia. Já Mazzola (1990) propõe um modelo matemático baseado em análise e performance, transformando esses dados em performances artificiais. Widmer (1996), junto com outros pesquisadores, desenvolveu um modelo computacional capaz de reconhecer padrões expressivos com grandes dados inseridos chamado *Machine-Learning*, no qual observa parâmetros de performances reais, identificando regularidades, criando padrões computacionais que possam prever a execução de determinado material fornecido. (BENETTI JR, 2013, p.153).

Pesquisas sobre a expressividade em música têm envolvido também aspectos multidimensionais. Sobre esta perspectiva, cita-se o pesquisador Clarke (1995), que desenvolve um conceito de expressão em música baseado em princípios da semiótica, considerando a expressividade um mecanismo diversificado e com multiplicidade de funções.

Juslin (2003) propõe traçar um perfil psicológico de abordagem à expressividade, fornecendo as bases para o ensino dessas competências. Benetti Jr (2013) descreva algumas considerações sobre o pensamento de Juslin. Segundo o autor:

[...] Juslin considera ser a expressividade um conjunto de qualidades perceptíveis que refletem relações psicofísicas entre propriedade objetivas da música e impressões subjetivas do ouvinte, consistindo em um fenômeno multidimensional com cinco componentes: regras generativas, expressão emocional, variações randômicas, princípios de movimento e imprevisibilidade estilística. (BENETTI JR, 2013, p.154).

Embora um aspecto subjetivo venha a permear esse assunto, algumas pesquisas têm sido direcionadas ao objetivo de desmistificar-se o conceito de expressividade como sendo algo imune ou inatingível. Isso colabora para a elaboração da ideia de que a expressividade musical possa ser apreendida, aprimorada e ensinada. Benetti Jr (2013) descreve que, sobre esta perspectiva em recente pesquisa voltada à

temática do ensino de expressividade, Karlsson e Juslin (2008) apontaram que as aulas de instrumento geralmente são sobre mecanismos técnicos e partitura, sendo a expressividade somente abordada em termos vagos, embora o professor solicite que o aluno seja mais expressivo. Apesar dessa orientação do professor, ele mesmo não oferece subsídios suficientes para que, após a explicação, o aluno seja capaz de aplicar essas informações no momento de sua performance.

Outras pesquisas relacionadas à expressividade musical também apontaram uma vinculação histórica a respeito da questão rítmica como sendo um aspecto importante e primordial para a expressividade em música. Seguindo esta concepção, James Morgan Thurmond (1991) desenvolve uma metodologia apresentando o conceito interpretativo *Agrupamento de Notas*, no livro, *Note Grouping: A Method for Achieving Expression And Style in Musical Performance*.

No livro, Thurmond descreve a relação rítmica entre *arsis* e *thesis*; a maneira como o *arsis* pode ser tocada e como isso modifica o resultado sonoro quanto à expressividade e direcionamento musical. O intuito foi sistematizar as qualidades emocionais e expressivas da música e, dessa forma, ajudar a resolver um aspecto importante na performance: ensinar e aprender como tocar ou cantar com expressividade, musicalmente. Thurmond descreve que qualquer músico, estudante ou profissional que estudar esse livro detalhadamente poderá alcançar um nível de percepção que o possibilite identificar uma performance envolvente, que nos sensibilize emocionalmente em relação a outra que seja o contrário, um tanto mecânica e fria.

Analisando toda essa produção de trabalhos e pesquisas aqui apresentadas envolvendo a expressividade em música, sua trajetória desde a Grécia Antiga até as pesquisas do século XXI, pode-se constatar que houve um avanço considerável na quantidade de pesquisas e no interesse de pesquisadores em investigar aspectos relacionados à expressividade musical. Entretanto, ainda são poucas as pesquisas, e os resultados não muito satisfatórios, o que pode ser explicado por Juslin (2003). Segundo o autor:

Os resultados obtidos na maior parte destas pesquisas não apontam mecanismos de abordagens e aplicação prática e em muitos casos, caracterizam especificidades relacionadas a princípios básicos de execução instrumental. A linguagem científica é limitada frente a linguagem musical, que comporta uma vasta gama de informações objetivas e subjetivas que comunicam-se de forma eficiente com o instrumentista e a dificuldade dos métodos empíricos em conceituar e explicar os mecanismos envolvidos na expressividade, é favorável à manutenção de preconceitos relacionados ao tema. (JUSLIN 2003 *apud* BENETTI JR, 2013, p.154).

O autor ainda comenta que neste sentido, resultados relevantes necessitam de investigações que trabalhem de forma integrada com parâmetros musicais envolvidos na performance e possam fornecer resultados mais abrangentes sobre o fenômeno expressivo aos instrumentistas.

Levando-se em consideração os trabalhos averiguados nesta pesquisa, destacamos o pesquisador James Morgan Thurmond (1991), que apresentou uma metodologia advinda de uma concepção interpretativa de agrupamento de notas. Essa metodologia baseia-se na relação e no movimento rítmico entre o *arsis* e *theses*, contemplando quesitos relevantes para a pesquisa em performance musical e seus resultados sobre o objeto de pesquisa, aqui, os fenômenos expressivos já mencionados.

A vinculação histórica e metodológica sobre a expressividade musical se faz importante para o desenvolvimento desta pesquisa. Após o levantamento bibliográfico a respeito das metodologias de ensino da expressividade em música, resultou possível chegar à concepção metodológica do *Agrupamento de Notas* apresentada por Thurmond, a ser utilizada como ferramenta metodológica na aplicação do conceito interpretativo na obra *Estudo para Trompete em Dó*, de Camargo Guarnieri, objeto de nossos estudos.

A seguir falaremos um pouco mais sobre a pedagogia da expressividade em música.

2- Pedagogia da expressividade musical

As reflexões apresentadas e discutidas no capítulo anterior sobre a expressividade em música e sua trajetória histórica, desde as civilizações antigas até as pesquisas do século XXI, serviram como fundamentação teórica para o desenvolvimento da segunda parte deste artigo.

É importante salientar que as pesquisas direcionadas a área da performance musical estão intrinsecamente ligadas entre temas como a pedagogia da performance musical, práticas interpretativas, pedagogia e ensino do instrumento musical, sendo este último tema com véis na abordagem para o desenvolvimento da pedagogia e ensino da expressividade em música, que será o foco da pesquisa nesta segunda parte da pesquisa, incluindo subáreas de conhecimentos afins como a psicologia cognitiva musical, a neurociência, a musicologia, onde ambas se contemplam e complementam-se com

intuito de desenvolver o conhecimento sobre o temas específico e facilitar ainda mais a compreensão e fruição de todo o processo cognitivo, interpretativo e expressivo em música. Segundo Albano:

A música enquanto arte não representativa revela no seu fazer, comportamentos cognitivos altamente subjetivos que muitas vezes, não são traduzidos para linguagem verbal. É uma arte multidisciplinar por excelência, uma vez que se conecta com outras linguagens e outros saberes, no intuito de expressar a sua dimensão sintática, semântica e pragmática. Para sua compreensão e execução ela se apropria de elementos diversos assimilados de outras áreas de conhecimento, tais como, a acústica, a matemática, a história, a física, a mecânica, a literatura, a tecnologia e outras tantas linguagens. (ALBANO, 2003, p.26).

A autora ainda descreve que a música quando ensinada se serve de conhecimentos oriundos da psicologia, da pedagogia e de outras ciências, com intuito de desenvolver aptidões físicas, mentais e psicológicas capazes de interagir não somente no momento da execução e do aprendizado musical, mas, também, na formação harmoniosa da personalidade humana.

Atualmente, pesquisas que abordam o tema pedagogia da expressividade em música tem nos apresentado uma acentuada ligação com a pedagogia e o ensino do instrumento musical, com ênfase no processo de ensino-aprendizagem do instrumento musical tradicional, na relação professor-aluno, baseando-se numa corrente pedagógica pautada, em considerável parte, na oralidade. Harder (2008, p.133) aponta: “Até a metade do século XIX a transmissão musical de uma geração para outra, acontecia em grande parte de forma oral.”. Essa tradição oral do ensino de instrumento musical é um legado, que, ao longo da história, vem ultrapassando gerações. Interessante resulta observar que, perpetuada entre as gerações de músicos, a tradição supramencionada ainda é utilizada por muitos professores. Isso é perceptível, levando-se em consideração o seguinte cenário: alguém que aprende a tocar com o seu professor, ouvindo suas explicações e exemplos, acaba por passar, por transmitir esses conhecimentos para o seu futuro aluno, e este passa para seu aprendiz, o qual irá repassar para outra pessoa, e assim por diante, seguindo essa corrente pedagógica pautada na oralidade.

Outro aspecto importante ligado à habilidade do intérprete de expressar-se musicalmente é a maneira e a capacidade de ouvir considerando os diferentes níveis de percepção auditiva musical. Edgar Willems (1970) apud Machado (2013, p.126) descreve que “os maus intérpretes não podem ouvir o que eles tocam. Os medíocres podem ouvir, mas não escutam. Os intérpretes medianos ouvem o que eles tocaram. Apenas os bons intérpretes ouvem o que irão tocar.”. Willems descreve sobre a

diferença crucial entre os tipos de se ouvir e perceber a música auditivamente, do que ele chama de audição filosófica involuntária para uma escuta ativa que revela compreensão e intenções expressivas musicais.

Machado (2013) inclui em sua metodologia os trabalhos de criação como estratégia para o desenvolvimento expressivo musical, o que leva o aluno intérprete a buscar ouvir antes de tocar. A autora descreve que:

Para conseguir ouvir antes de tocar o músico deve ter em mente uma paisagem sonora construída durante o trabalho de preparação da peça. Essa paisagem moldada lentamente pela percepção dos eventos e pela concepção da obra precede cada gesto, mantém a vitalidade da expressão musical e norteia a sua interpretação durante a performance. (MACHADO, 2013, p. 127).

Assim, a autora espera um maior comprometimento com a performance do aluno através da atividade criativa, bem como uma oportunidade de agregar a exploração consciente do seu potencial expressivo e a aquisição de conhecimentos musicais nos aspectos práticos, teóricos e conceituais.

Versando sobre a pedagogia da expressividade, Karlsson e Juslim (2005) *apud* Correia (2007, p.2) desenvolveram uma pesquisa muito importante, pois nela tentou-se perceber como tem sido abordada a expressão das emoções no ensino do instrumento. Verificou-se que a expressão musical em sala de aula é tratada, quase em sua totalidade, de modo implícito, e raramente os professores tentam conectar a música que está a ser tocada com a vida e experiências pessoais (emocionais) dos estudantes. Sobre essas questões, Correia (2007) descreve que:

Embora os investigadores Karlsson e Juslim tenham também observado que as estratégias dos professores variam consideravelmente de uns para outros, é que passo a citar que alguns professores usam técnicas adicionais para refinar a expressão, tais como “pensar como um ator ou traduzindo o caráter da música em cores”. (CORREIA, 2007, p.2).

Correia (2007) comenta que, no seu ponto de vista, o que urge entender, em primeiro lugar, é o que seria essa capacidade de transmitir emoções. Como se processa essa comunicação expressiva na música? Em segundo lugar, é preciso perceber quais estratégias são aplicadas para desenvolver esta capacidade neste modelo tradicional de ensino, na relação mestre/discípulo. E em terceiro lugar, é preciso tentar elaborar estas estratégias, de modo a poder, eventualmente, divulgá-las, para que se tenham um uso mais generalizado pelos professores deste possível modelo de pedagogia e metodologia da expressividade em música. O autor descreve que:

Na compreensão do que é esta capacidade de transmitir emoções está a chave para compreender o que é a comunicação musical, a qual deve ser entendida não na procura de uma definição conceitual mas descrevendo-a como um processo contextualizado e temporal. (CORREIA, 2007, p. 3).

Baseando-se em recentes pesquisas e evidências produzidas por investigações neurológicas, Correia (2007) descreve que existe um estoque de conhecimento baseado na experiência física/corporal, onde toda a produção do sentido tem sua origem. Segundo o autor, para cada estoque deste conhecimento corresponde um estoque de afeto que também se baseia na experiência física/corporal. Sobre essas duas premissas, o autor descreve que a expressividade/comunicação musical pode ser sistematizada e sintetizada por cinco princípios. O autor descreve que:

Há um trabalho do inconsciente cognitivo que fundamenta toda produção de sentido, sendo que a capacidade de produzir narrativas emocionais acompanha a cognição humana desde suas primeiras manifestações. Segundo princípio, a imaginação opera em todos os níveis de atividade cognitiva, seja ela consciente ou não. Aproximadamente 95% da nossa atividade cognitiva é inconsciente alicerçando e fundamentando inclusive as formas mais elaboradas de conceito e raciocínio. Terceiro princípio, a imaginação opera seguindo uma lógica emocional, sendo a construção das narrativas emocionais no âmbito da linguagem gestual, a base original de onde emergiram todas as linguagens verbais e musicais. É a nossa experiência estruturada emocional e cinesteticamente que simultaneamente alimenta e condiciona o jogo livre da imaginação na construção do conhecimento e em todos os atos de comunicação e expressão. Quarto princípio, os sentidos da linguagem gestual são sentidos simbólicos enraizados nas experiências física/corporal por definição, o que implica que eles têm de ser representados quando são produzidos pelos interpretes e re-representados pelos ouvintes para serem compreendidos. No quinto princípio, o ritual da comunicação musical parece ser inerentemente cinestético e intermodal, portanto intrinsecamente gestual. (CORREIA, 2007, p.3).

Estes princípios definem uma base teórica firme, a partir da qual demonstra ser possível compreender os misteriosos processos de comunicação e a expressividade musical. Sendo assim, a capacidade de ser expressivo será diretamente proporcional à capacidade de construir narrativas emocionais enraizadas na experiência física/corporal, que é, evidentemente, marcada por um cunho pessoal irreduzível e que mobiliza inevitavelmente um conhecimento tácito. (CORREIA, 2007, p.4).

Sobre essa espécie de conhecimento, o autor descreve que todas as estratégias de ensino tradicional do instrumento musical investigado por pesquisadores desta área como as metáforas mencionadas, as imitações, instruções verbais ou, até mesmo, a interpretação da música teatralmente como um drama ou ainda como uma paleta de cores, fazem uso do chamado conhecimento tácito.

Isso significa que o professor, ao explicar para o aluno ou sugerir uma ideia expressiva utilizando qualquer expressão metafórica, estará propiciando cognitivamente o elo da experiência física com a produção de sentido. Exemplificando-se: Se o professor disser ao aluno para tocar uma determinada frase, e nesta frase incluir uma escala ascendente, como se estivesse a subir uma escada com grande esforço, por estar muito carregado ou cansado, o aluno vai expressar essas informações no seu fraseado, reportando-se a experiências retidas de sua memória físico/corporal.

Na imitação, Correia (2007) comenta que o aluno, ao imitar o professor, percebe mais do que consegue representar mentalmente, já que grande parte da informação é assimilada e reproduzida por mimeses de um modo inconsciente, portanto, de maneira tácito. Segundo o autor:

As instruções verbais podem referir-se a aspectos técnicos, mas também a aspectos estruturais da obra a ser tocada ou ainda a verbalização de qualquer uma das outras estratégias e neste caso implicarem também conhecimento tácito. Interpretar a música como um drama, definindo e interpretando personagens implica obviamente a mobilização da memória físico/corporal introduzindo sistematicamente elementos que escapam a representação consciente e que são por isso também tácitos. (CORREIA, 2007, p.5).

Estratégias e pedagogias têm sido desenvolvidas por meio da atuação de diversos professores interessados que os alunos sejam apresentados à expressividade na performance musical, fazendo com que o próprio ensino tradicional do trompete desenvolva-se periodicamente. Obviamente, as estratégias variam de professor para professor, o que possibilita o desenvolvimento da capacidade discente de serem mais expressivos musicalmente. Porém, nem todos os professores utilizam essas estratégias ou, então, utilizam-nas não com as mesmas frequências. Persson (1993) *apud* (CORREIA, 2007, p.5) descreve que, para muitos docentes, trata-se de um modelo unívoco, no qual os alunos não fazem mais do que seguir rigorosamente as instruções do professor, apesar de este ter todas as condições para envolver os alunos nas escolhas interpretativas, portanto, criativas. O que não seria errado, poderíamos imaginar, mas é preciso concordar com Juslin (2004), citado por Correia, quando se refere a uma maior abertura por parte dos professores de instrumento musical à investigação em processos interpretativos, podendo-se, cada vez mais, abrir caminhos para uma abordagem mais sistemática ao ensino da expressividade musical.

Neste sentido, James Morgan Thurmond desenvolveu um método para alcançar maior expressividade e estilo na performance musical, inicialmente apresentado como trabalho de conclusão do seu mestrado.

O objetivo de Thurmond foi tentar resolver um dos problemas enfrentados por vários professores: Ensinar aos alunos como tocar ou cantar com musicalidade e expressão. A pesquisa realizada consistiu-se justamente em sistematizar as qualidades emocionais e expressivas da música de maneira metódica através do conceito Agrupamentos de Notas.

Após percorrer todo este caminho, desde a vinculação histórica e metodológica da expressividade em música, juntamente com levantamento sobre as metodologias de ensino da expressividade musical, pesquisas que têm abordado a pedagogia da expressividade musical na atualidade, tais supramencionados passos levaram-nos a Thurmond.

3- Agrupamento de Notas – Conceito Interpretativo apresentado por James Morgan Thurmond

Um método para alcançar expressividade na performance musical foi o trabalho de conclusão de mestrado de James M. Thurmond, na Catholic University, em Washington, D. C., e que, mais tarde, se transformou em livro, no ano de 1991. (CORDÃO, 2010).

Com o intuito de tentar-se resolver um dos problemas enfrentados por vários professores, que é ensinar, ou ainda, sugerir aos alunos como tocar ou cantar com musicalidade e expressão, o livro supracitado consiste justamente em sistematizar as qualidades emocionais e expressivas da música, de maneira metódica, através do conceito Agrupamentos de Notas. Segundo Thurmond (1991), qualquer músico ou amante da música que estudar esse livro cuidadosamente poderá adquirir uma percepção capaz de distinguir uma performance envolvente, que realmente nos toca, de outra que seja mecânica e fria.

Apesar das inúmeras pesquisas e livros já produzidos sobre a história, a teoria e a apreciação musical e seus incontáveis objetos de pesquisas, alguns autores têm abordado e tentado esclarecer a questão da performance musical, quanto à expressividade do *performer* em relação ao texto musical que interpreta. Seria possível transmitir, ou melhor, ensinar uma maneira de se tocar com maior expressividade e estilo musical? Durante anos pensou-se que esta parte da música não poderia ser ensinada, e que depois que o instrumentista tivesse alcançado o domínio da técnica, ele deveria encontrar-se musicalmente também.

Por muitos anos, os livros e as pesquisas relacionados a regras/instruções para técnica ou performance dos instrumentos foram relativamente pouco comparados aos livros e pesquisas sobre história, teoria e apreciação musical. As explicações para tal fato são de difícil compreensão. Talvez, por acreditarem no passado, em grandes músicos como possuidores de uma genialidade ou talento nato, abençoado por Deus. Ou seja, se o músico era muito bom e emocionava o público com sua forma de interpretar, isso era atribuído graças a esse talento e não pelo tempo de dedicação e estudo. (CORDÃO, 2010, p.61).

Mathis Lussy (1931) descreve, no prefácio do seu livro *Musical Expression*, que a essência da música é a própria expressividade. Lussy Thurmond relata que:

Talvez a análise mais completa, que ainda não foi feita dos fundamentos da expressão da música é apresentada no livro citado acima de Mathias Lussy, *Musical Expression*. Neste trabalho, ele divide os acentos da música em três categorias: métrica, rítmicas e expressivas. Depois de tratar cada tipo de tamanho métrico e rítmico, Lussy afirma que o sotaque expressivo é o mais importante, e substitui os outros dois. Este livro é um estudo aprofundado das interpretações musicais usados por um grande número de artista que Lussy ouviu durante um período de muitos anos, e acredita-se que deva ser lido por todos os músicos e amante da música². (THURMOND,1991, p.20.)

É importante dizer que o livro de M. Lussy foi um dos primeiros trabalhos de pesquisa sobre a expressividade musical. Nesse mesmo livro, Lussy conclui que a expressividade musical pode ser ensinada em conformidade, também, com o mesmo objeto de estudo realizado posteriormente por Thurmond, que buscou um Método Para Alcançar Expressão e Estilo em Performance Musical. (THURMOND, 1991).

Segundo Thurmond (1991), o problema foi encontrar, analisar e apresentar uma proposta de abordagem prática para o desenvolvimento da música, permitindo ao intérprete demonstrar maior expressão e estilo em sua forma de tocar ou de cantar. Depois de muito estudo da literatura existente quanto à interpretação, expressão e musicalidade, verificou-se a existência de uma relação importante entre a forma como o *arsis* (anacruse) é tocado e como isso modifica o resultado sonoro quanto à expressividade e direcionamento musical.

² Perhaps the most complete analysis that has yet been made of the fundamentals of musical expression is set forth in the book quoted above of Mathis Lussy, *Musical Expression*. In this work he divides the accents in music into three categories: metrical, rhythmical and expressive. After treating each type at length, Lussy states that the expressive accent is the most important, and supersedes the other two. This book is a thorough study of the musical interpretations used by a number of great artists that Lussy heard during a period of many years, and should be read by every musician and music lover. (THURMOND, 1991, p.20).

O autor descreve que:

A técnica por si só não é suficiente para passar esta mensagem, deve haver algo mais, calor, cordialidade, expressão e estética. O músico tem que considerar a música como a poesia dos sons, e como tal, levar em conta a acentuação e o movimento e as imagens de movimento presente na mente quando se está a ouvir música³. (THURMOND, 1991, p.19).

Essa imagem de movimento, segundo Thurmond, na verdade é o que afeta o sistema nervoso sinestésico, impressão causada pela valorização da parte fraca do tempo, incitando uma *batida* de pé ou, ainda, um desejo de dançar.

William J. Finn (1944) também acreditava nesta mesma concepção, quando escreveu em seu livro *The conductor Raises his Baton* que o mistério da música está no *arsis*, parte fraca do tempo. Segundo Finn (1944) *apud* Thurmond (1991, p.19), a abordagem recomendada neste livro decorre da análise e uso do conceito *arsis-thesis* na performance musical, como um meio de se alcançar um maior grau de expressão e estilo no momento da performance musical.

Segundo Thurmond, para se entender como o ritmo está relacionado com a expressão musical, faz-se necessário investigar três aspectos da evolução do ritmo:

- 1- O desenvolvimento dos motivos como elementos germinadores do ritmo e da melodia;
- 2- O desenvolvimento da *arsis* e *thesis*, e sua classificação como tempo forte e fraco;
- 3- A gênese do compasso.

Motivos Rítmicos

Desde os primórdios da humanidade o ritmo tem sido parte importante e intrínseca na existência humana, fazendo-se presente em tudo e em todos. Presente na natureza, desde a mudança rítmica do dia para a noite, das estações do ano, do aumento e diminuição das marés, da respiração e da caminhada, do batimento cardíaco, enfim, todas essas mudanças naturais eram expressas por civilizações antigas através dos movimentos rítmicos e dos sons.

Das formas mais antigas de canto que podemos encontrar na atualidade, tradicionalmente, aquelas usadas nas sinagogas judaicas são executadas há tempos. Vale

³ Technique in itself is not enough to convey a message, there must be something more, movement, warmth, expression, aestheticism. (THURMOND, 1991, p.19).

mencionar que, com o passar do tempo, movimentos corporais desenvolveram-se em forma de danças associadas a cantos de guerra, amor, morte e religião. Os motivos rítmicos tinham diferentes funções, motivos iniciais, conclusivos, classificados de acordo com a tonalidade, duração e dinâmica. Thurmond (1991) *apud* (CORDÃO, 2010, p.63).

Segundo Thurmond (1991), os músicos de hoje provavelmente acentuam onde acham ser o tempo forte no nosso ritmo. No entanto, em uma linguagem falada, a ocorrência de um acento dá-se, frequentemente, onde, para nós, seria o tempo fraco (*upbeat*).

Arsis e Thesis

Termo originário dos dramas gregos onde o líder de um coro marcava o tempo para a dança com um pé calçado com sapato que tinha preso algum objeto barulhento. Quando o líder levantava o pé para dar o passo era o *arsis*. Quando seu pé tocava o chão era o *thesis*. Comparados com as partes do tempo do pulso rítmico, o forte (F) é o *thesis* e fraco (f) é o *arsis*. (THURMOND *apud* CORDÃO, 2010, p.64).

O Compasso

Segundo Thurmond (1991), a ênfase que foi dada ao *thesis* aconteceu regularmente nos modos rítmicos e naturalmente seguiu a primeira diferenciação em valores das notas, vindo como resultado da imitação do ritmo poético na música. Isso era apenas um passo adicional para considerar cada *thesis* um ponto de descanso, e a regular ênfase desta sílaba como um fator rítmico, agrupando as notas e dividindo a composição em porções iguais. Mais tarde, desenvolvida em medidas, cada uma caracterizava-se pela ocorrência do começo no *thesis*, separada pelo compasso para que tais porções fossem mais visíveis.

Outros fatores que ajudaram para o surgimento do compasso foram a dança e a necessidade de facilitar-se a leitura musical. No caso da dança, houve um ajuste para acomodar o tempo inicial em cada medida da música pela qual o dançarino é aficionado. Aos poucos, essa marcação acentuada do primeiro tempo, tão necessária aos dançarinos, foi incorporada na música. Dessa forma, considerando-se o primeiro tempo,

o mais importante da medida, certamente, a colocação deste tempo imediatamente após a barra do compasso fez-se necessária.

A divisão de compasso deu-se quando ela deixou de ser monódica, tal como no canto gregoriano. Tal divisão foi necessária para facilitar a leitura musical. Antes do surgimento do compasso, as divisões das músicas eram definidas pelo final das frases ou parte delas. Assim, o músico tocava ou cantava as frases musicais sem ter uma medida certa, como é observado na atuação de muitos músicos, atualmente. Tem-se tentado legitimar a ênfase no tempo mais forte, *thesis*, com o argumento da dança. Isso obviamente é um erro, pois nem toda música foi escrita para ser dançada e, conseqüentemente, não se deve transferir a ênfase para todos os *thesis* só porque é o primeiro tempo da melodia. (THURMOND, 1991).

O autor explica que, para as pessoas que ainda não conhecem este conceito e que o queiram utilizar, é interessante, primeiramente, aplicá-lo em pequenas e simples passagens, seja de uma música, estudo, escala ou arpejo, com calma, lento, grupo por grupo, como se estivesse esmiuçando os grupos de notas, de maneira que a pessoa entenda que tais grupos de notas devem ser pensados e tocados *arsis-theses* e não do contrário, *theses-arsis*, como normalmente tem-se ensinado.

Deve-se observar que é importante que o músico tome cuidado para que a primeira nota do grupo de notas não seja acentuada demais, configurando uma acentuação imprópria ou caricata.

É sempre bom enfatizar que a distância entre a expressão musical e uma interpretação musical equivocada, com acentuações indevidas, exagerada, é muito pequena, mas existe. Analogamente, qualquer tipo de especiaria deve equilibrar-se com o alimento, pois o tempero não deve ser exagerado, e o sal não deve passar do ponto.

Para que se tenha uma maior compreensão e internalização do conceito, deve-se primeiramente, tocar tudo mais lento, partindo dos menores aos maiores grupos de notas, tudo muito detalhado e minucioso, de maneira que se perceba a fruição da música em grupos e, posteriormente, combinando os grupos maiores em seções e frases.

Vejamos o exemplo a seguir.



Figura 1: Escala de Dó maior para demonstração da aplicação do agrupamento de notas

Outro ponto a ser observado é que o uso deste conceito não deve interferir nas indicações feitas pelo autor, respeitando todos e quaisquer sinais na música, tais como ligaduras, *staccatis* e *tenutos*, e aplicando o conceito inserindo na dinâmica, no ritmo e também na expressão indicada pelo compositor.

A seguir faremos a aplicação do agrupamento de notas como conceito e sugestão interpretativa nos trechos específicos da obra para trompete solo, de Camargo Guarnieri, *Estudo Para Trompete em Dó*.

4- Aplicação do Conceito Interpretativo na obra: Estudo Para Trompete em Dó, de Camargo Guarnieri

Esta última parte da pesquisa destina-se à aplicação do conceito apresentado por James Thurmond, *Agrupamento de Notas*, no *Estudo para Trompete em Dó*, do compositor Camargo Guarnieri, demonstrando todo processo na aplicação deste conceito e os resultados alcançados dentro da proposta da pesquisa.

O *Estudo para Trompete em Dó* é estruturado em duas seções, explorando toda extensão do instrumento, da nota mais grave à nota mais aguda, mesclando ritmos diversificados, articulações e intervalos variados de sétimas, quartas e quintas justas, tornando a obra desafiadora para o intérprete.

A aplicação do agrupamento de notas desenvolveu-se através da escolha de trechos específicos da obra, que foram gravados e analisados através do programa *Sonic Visualiser*⁴, *software* desenvolvido para análise de músicas gravadas. O programa escolhido facilita a visualização de aspectos sonoros pertinentes à performance musical. A metodologia aplicada aos trechos selecionados pode ser estendida a toda obra.

No início da obra (Figura 2), temos uma mínima ligada a uma tercina de colcheias no primeiro tempo do c^5_2 , formando um intervalo de sétima menor descendente da nota Si bemol ao Dó, sendo agrupadas as notas Dó – Fá e o Si bemol do segundo tempo c_2 , pertencendo então ao primeiro agrupamento de notas, analisados como sendo dois intervalos de quartas justas ascendentes, Dó ao Fá e Fá ao Si bemol ou

⁴ Recently developed at Queen Mary, University of London Sonic Visualiser is a program specifically designed for analyzing recordings. Nossa tradução: “Recentemente desenvolvido no Queen Mary, Universidade de Londres, Sonic Visualiser é um programa especificamente projetado para analisar gravações”. Sonic Visualiser : Getting start www.charm.rhul.ac.uk/ / Analysing recordings.

⁵ C – abreviação da palavra compasso, exemplo: C1 = compasso 1.

mesmo como um intervalo de sétima menor ascendente. O segundo agrupamento realizado acontece em c2 segundo tempo, entre as duas notas Ré, ao Dó em c3.

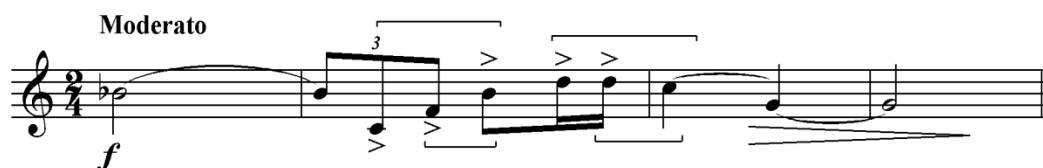


Figura 2: Primeira frase musical da obra Estudo para Trompete em Dó

Embora as notas deste grupo de tercinas em c2, (Figura 2), Si bemol- Dó- Fá, estejam escritas na mesma célula rítmica, elas pertencem a agrupamentos diferentes. As notas Fá e Si bemol pertencem ao mesmo agrupamento, terminando, então, o último agrupamento deste trecho com as duas semicolcheias Ré agrupadas com a nota Dó.

No agrupamento de notas desta primeira frase, procuramos articular bem todas as notas, enfatizando as duas colcheias Dó e Fá e as duas semicolcheias Ré do c2, valorizando o *arsis* (Ré), repousando no *thesis* (Dó) em c3, ligada também ao Sol, encerrando assim a primeira frase, aproveitando-se para fazer um pequeno *rallentandi* e um decrescendo neste final de frase.

Observa-se que as notas na área hachurada do gráfico a seguir, (Figura 3), Dó e Fá, e as duas semicolcheias Ré, são as delimitações dos agrupamentos realizados, sendo, também, as mesmas notas agrupadas no exemplo musical anterior (Figura 2). Analisando o desenho gráfico obtido deste trecho, pode-se verificar que elas estão visivelmente diferentes quanto ao tamanho e forma comparadas às demais. Consequentemente, essas notas soaram de modo diferente, justamente pela intenção e direcionamento musical fraseológico realizado que o agrupamento de notas pode proporcionar.

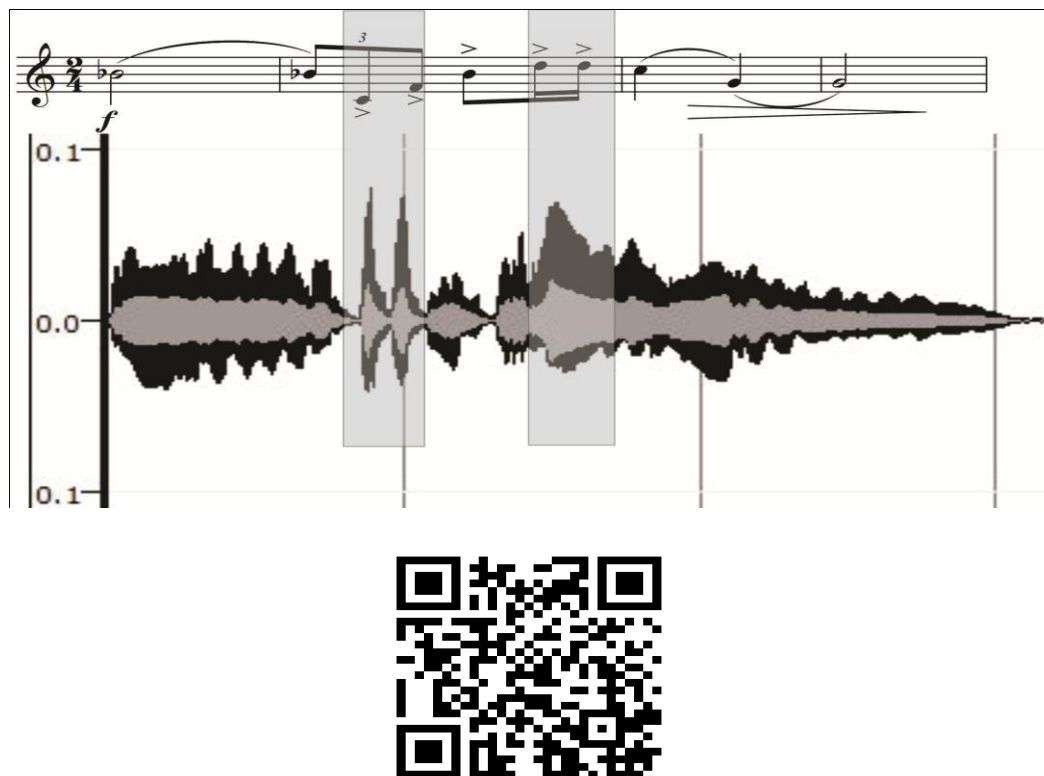


Figura 3: Gráfico da primeira frase musical da obra Estudo Para Trompete em Dó

Ainda sobre o aspecto fraseológico musical no âmbito dos processos de elaboração musical, é comum que compositores utilizem o uso de repetições de trechos musicais, de variações e desenvolvimento de temas, como também a transformação e a transposição. Sobre esses aspectos da elaboração musical, o tema e as variações temáticas de uma obra musical são exemplos de elementos trabalhados pelos compositores, dentre eles, Camargo Guarnieri, principalmente, na composição desta obra. Guarnieri utilizou-se da variação ornamental rítmica, a qual, segundo Mattos (2006), pode ser ou não do tema. No caso específico desta obra, a variação ornamental utilizada foi a do tema.

Foram selecionados alguns trechos relevantes à variação ornamental da primeira e da segunda frases musicais da obra, sendo este o tema principal encontrados nas duas seções do *Estudo para Trompete em Dó*. A primeira variação ornamental do tema é apresentada na segunda frase musical da obra, de c5 ao c8.

Neste trecho, a variação ornamental aconteceu nas figuras musicais. As tercinas de colcheias do agrupamento de notas, no exemplo musical da Figura 3, agora variaram para tercinas de semicolcheia, e as semicolcheias do segundo agrupamento passaram a ser tercinas de semicolcheias. Observe-se que o agrupamento de notas

permaneceu nos mesmos grupos de notas, e a intenção e o direcionamento musical também. Tudo isso pode ser observado no gráfico abaixo.

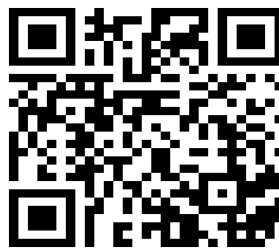
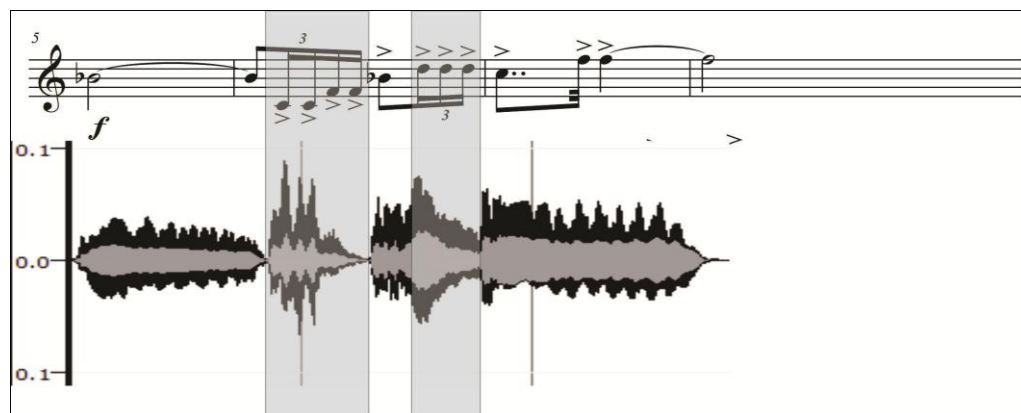


Figura 4: Primeira variação ornamental do tema

A segunda variação do tema na obra aparece de c43 ao c46, como mostra a Figura 5, e a variação ornamental rítmica, agora, aparece no início da segunda seção, com a reexposição do tema, mais uma vez nas tercinas ornamentadas por *staccati* duplos e triplos, sendo que a dinâmica, em vez de *forte*, passa a ser *pianíssimo*. Vejamos a seguir o exemplo.

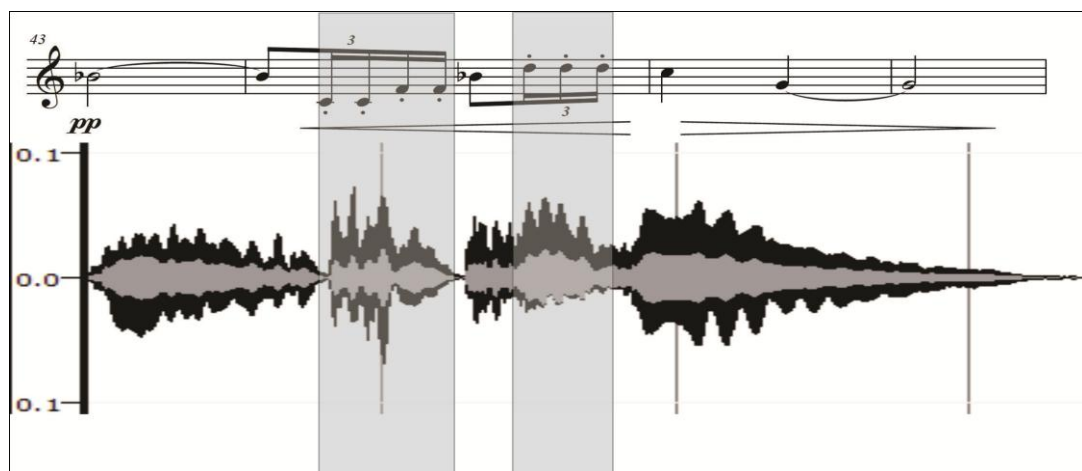




Figura 5: Segunda Variação do tema

Observe-se que nesta segunda variação ornamentada rítmica do tema citado na Figura 5, o agrupamento de notas aplicado, além de ajudar no direcionamento musical e expressivo da frase, vai auxiliar, também, na exatidão rítmica dos *staccati* duplos e triplos, principalmente na segunda frase, da segunda seção musical da obra, de c47 ao c52, sendo esta a terceira variação ornamentada rítmica do tema, como mostra a próxima figura.



Figura 6: Terceira variação ornamentada rítmica do tema

Na primeira seção, início da obra, o tema é apresentado com figuras de tercinas de colcheias. Agora, no início da segunda seção, aparecem figuras de tercinas e semicolcheias. Embora aconteçam essas variações rítmicas, o movimento fraseológico e a expressividade musical podem ser reforçados através do agrupamento de notas. É importante enfatizar que todos esses exemplos musicais foram gravados, recortados e aplicados ao programa *Sonic Visualiser*, a fim de melhor visualizar o direcionamento e a intenção musical que o agrupamento de notas pode proporcionar.

A seguir será apresentada a variação ornamental rítmica referente à segunda frase da primeira seção c5 ao c8. Agora na segunda seção com variação rítmica apresentada de c47 ao c50, como mostra o exemplo musical da próxima figura.

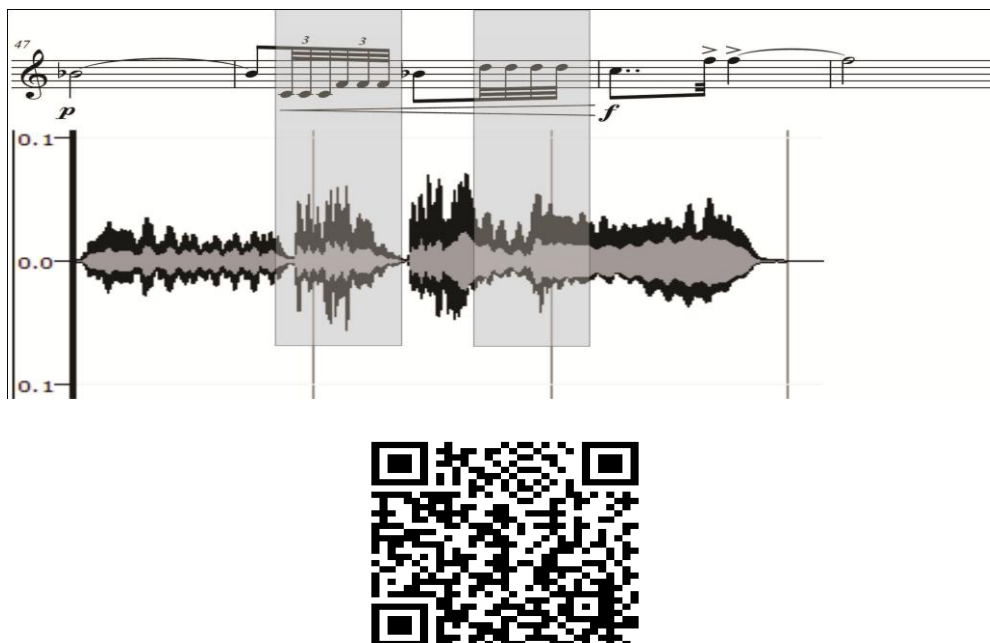


Figura 7: Variação ornamental rítmica referente à segunda frase da primeira seção

O uso do agrupamento de notas, além de colaborar nas questões referentes à expressividade musical, pode contribuir para o entendimento de questões técnicas da própria obra escrita pelo compositor, bem como questões técnicas impostas pela própria característica peculiar do instrumento e, ainda, em trechos onde há saltos como nos intervalos apresentado nas figuras musicais.

Em uma das entrevistas realizadas por Cícero Cordão (2010), parte integrante de sua dissertação de mestrado, foi perguntado ao trompetista Charles Schlueter⁶ se a aplicação do agrupamento de notas, seja em uma obra musical ou estudo, poderia causar alguma facilidade técnica, além do aspecto expressivo musical e, caso afirmativo, em quais aspectos. Schlueter afirmou:

[...] Sim, em todos os aspectos. Especialmente tocando com mais expressividade, em outras palavras, focando a música em vez da técnica. Se você recordar, minha definição de técnica é como você toca uma nota, e como você adquire a próxima. As notas quase nunca são agrupadas de acordo com a barra de compasso, ou marcações de articulação. Qualquer nota que vem depois do *beat* (batida) pertence ao próximo *beat* (batida). É aonde as notas vão e não de onde elas estão vindo. (CORDÃO, 2010, p.25).

⁶ Charles Schlueter nasceu em Du Quoin estado de Illinois – EUA. Graduiu-se pela *Juliard Scholl of music*, em Nova York, onde estudou com Willian Vachiano, trompetista solo da *New York Philharmonic Orchestra*. Schlueter. Foi o primeiro trompetista da *Boston Symphony Orchestra*, de 1981 à 2006, ano em que se aposentou. Lecionou trompete no *New England Conservatory* e, atualmente, tem atuado no cenário mundial como professor convidado em encontros de metais, festivais e Universidades, principalmente, no Brasil – UFG, UNB, UFPB, UFBA e UNIRIO.

Um ponto muito importante e observado pelo trompetista Charles Schlueter é a questão de o instrumentista focar-se, literalmente, à música no momento da performance musical, no fazer e se expressar musicalmente, em vez da técnica. Quando o foco acontece na música, pode-se perceber certa liberdade do intérprete para se expressar com maior naturalidade. A interpretação musical flui, por não se estar focando somente na técnica do instrumento ou em problemas advindos dela.

Aplicando o mesmo conceito em outro trecho da peça, como do c11 ao primeiro tempo do c14, onde aparecem sextinas de semicolcheias em intervalos de quartas justa descendentes, numa região médio-aguda do instrumento que caminha para o Dó 5, limite da extensão aguda do trompete, pode-se observar algumas vantagens na aplicação do agrupamento de notas, como mostra o exemplo a seguir.

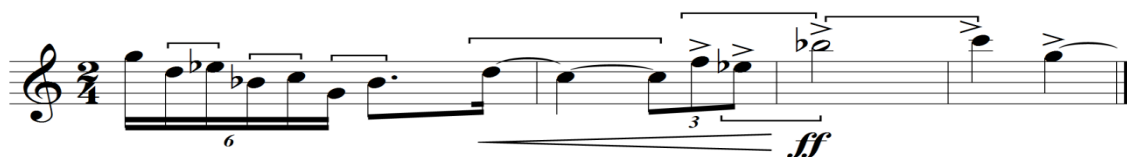


Figura 8: Compassos 11 ao 14 da obra Estudo Para Trompete em Dó

Uma pequena acentuação nas primeiras notas de cada agrupamento feito pode ajudar no direcionamento das notas e, também, no sentido musical expressivo e fraseológico da peça, enfatizando ainda que o importante no agrupamento de notas é entender e definir para onde as notas estão caminhando e não somente identificar de onde elas vieram.

Note-se que as notas destacadas são as mesmas dos agrupamentos realizados nos c11 e c12 dos exemplos musicais anteriores, e o gráfico demonstra que a valorização do *arsis* com a aplicação do agrupamento de notas se faz importante para manter o direcionamento e movimento das notas, de acordo com o sentido fraseológico da obra, que sempre vai repousar no *thesis*, tempo forte na música. Vejamos o gráfico a seguir obtido a partir da aplicação deste trecho no programa *Sonic Visualiser*.

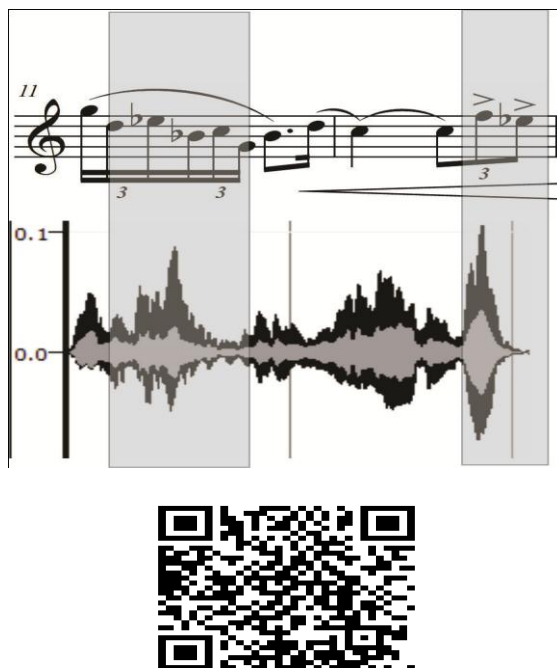


Figura 9: Aplicação do agrupamento de notas c11 e c12

O mesmo trecho aparece na segunda seção da obra c55 e c56 com uma variação ornamentada do ritmo. Mas, é preciso atenção para a simetria entre os gráficos proporcionados pelos agrupamentos de notas, influenciando também na questão expressiva, pensando-se numa igualdade interpretativa em âmbito geral da obra, o que foi analisado na figura abaixo.

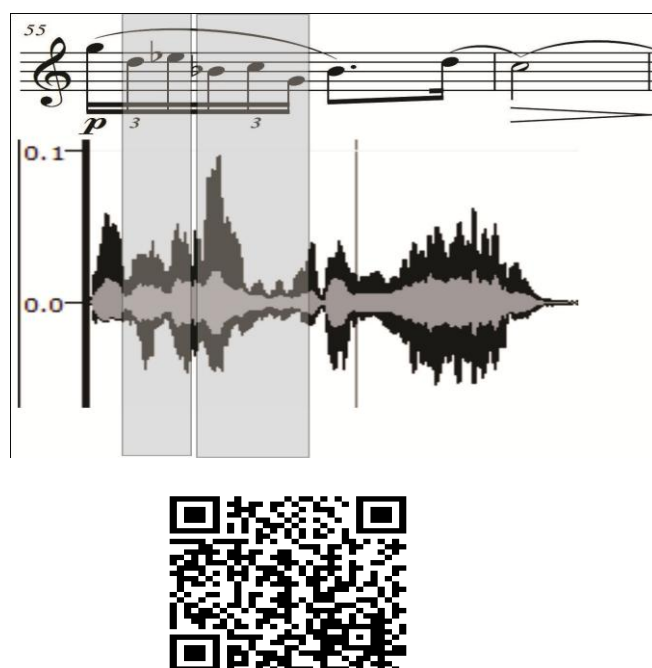


Figura 10: Simetria entre os gráficos 9 e 10

Especificamente no c12 primeiro tempo, temos uma semínima com a nota Dó ligada ao segundo tempo com um grupo de tercinas, Dó, Fá e Mi bemol, seguindo para o próximo compasso, onde aparece uma mínima, Si bemol agudo, caminhando para um Dó 5, limite da extensão do instrumento, seguido por um intervalo descendente de quarta justa dessa mesma nota Dó 5, para o Sol. No trecho que requer maior desempenho técnico da obra, pela extensão em que se encontra, é muito comum ocorrer uma instabilidade entre os trompetistas ao tocar esse intervalo, finalizando a frase com o grupo de tercinas de colcheias, notas Fá, Mi bemol, Si bemol, e uma mínima Dó ligado a outra semínima. Vejamos.



Figura 11: Compasso 12 e 13 da obra Estudo Para Trompete em Dó

Neste trecho, Figura 11, pode-se aplicar o agrupamento de notas do Fá ao Si bemol ou ainda da nota Mi bemol *arsis*, ao Si bemol *thesis*, enfatizando-se a dinâmica desta anacruse Mi bemol, repousando no tempo forte do seguinte compasso Si bemol, processo inverso do que os intérpretes fazem naturalmente, *thesis-arsis*.

Essa opção de agrupamento das notas tende a atenuar o intervalo de quinta justa ascendente, Mi bemol-Si bemol, tornando-o mais confortável para o *performer*, provocando um equilíbrio sonoro entre os intervalos das notas, proporcionando ao intérprete maior expressividade.

Ainda neste trecho, do c13 ao primeiro tempo do c15, na Figura 12, o autor apresenta, pela primeira vez, um Si bemol 4, que caminha para o Dó 5, limite da extensão aguda no trompete.



Figura 12: Compasso 13 ao 15 da obra Estudo Para Trompete em Dó

Este é outro trecho difícil da obra, pois requer do *performer* domínio técnico para alcançar as notas agudas e a expressividade pode ser apresentada com a aplicação do agrupamento de notas.

Embora o autor tenha escrito no c13 uma mínima Si bemol, pode-se subdividi-la mentalmente em duas semínimas ligadas para fazer o agrupamento das notas de Si bemol 4 ao Dó 5. Seguindo este raciocínio, o agrupamento acontecerá no segundo tempo do compasso, enfatizando o movimento rítmico do *arsis* para o *thesis*, como mostra a figura a seguir.



Figura 13: Compassos 13 e 14 da obra “Estudo Para Trompete em Dó”

Como mencionado anteriormente, o agrupamento de notas pode ser aplicado de maneiras diferentes, dos menores aos maiores grupos de notas, combinando os grupos maiores em seções e frases, de maneira que se perceba melhor a fruição da música, quanto à expressão e à musicalidade, como visto nas figuras anteriores.

No trecho a seguir, do c17 segundo tempo ao c41, aplicaremos o agrupamento de notas de ambas as formas, desde grupos menores, de duas notas, a um agrupamento maior de notas, conforme o exemplo musical da próxima figura.

The musical score for Trompete in D major, measures 17 to 41, is presented in six staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. It features a variety of rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings include *f* (forte), *dim* (diminuendo), and *p* (piano). The piece concludes with the instruction *sempre* (sempre) at the end of the final staff.

Figura 14: Compassos 17 ao 41 da obra “Estudo para Trompete em Dó”

O exemplo musical da Figura 14, c17 ao c41, é outro trecho complicado da peça. Como se pode observar é um trecho longo, que não possui pausas para o instrumentista descansar. Existe apenas uma pausa de colcheia no compasso dezenove, segundo tempo, apenas o suficiente para tomar a respiração. Às vezes, em outras situações, e mesmo nesse trecho exemplificado da peça, há menos tempo para respirar do que o necessário.

O descanso no decorrer de uma peça, principalmente nas obras solos, como é o caso, é muito importante para o trompetista, pois o ajuda a oxigenar os músculos da face, fazendo-o recompor-se também fisicamente. Por isso, sempre nos finais de frases, recomenda-se fazer um pequeno *rallentando* seguido por uma cesura, a fim de relaxar o corpo, respirar e retomar à próxima frase.

No c63, segundo tempo, o compositor apresenta uma nova ideia: a indicação do uso de surdina que se estende até o primeiro tempo do c67. A figura a seguir ilustra essa ideia.



Figura 15: Compasso 63 ao 67 da obra “Estudo Para Trompete em Dó”

Embora Camargo Guarnieri tenha escrito a dinâmica *pianíssimo*, a sugestão é que se faça apenas um *piano*, por conta do efeito de diminuição sonora que a própria surdina proporciona e, também, para não causar uma instabilidade ao trompetista neste trecho, deixando-o mais natural e, conseqüentemente, mais expressivo como mostra a figura abaixo.

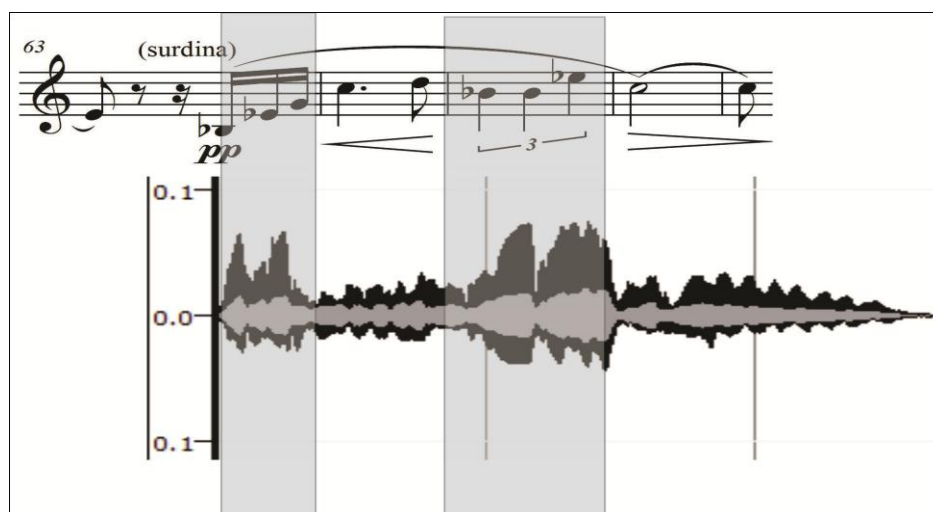


Figura 16: Resultado do agrupamento de notas demonstrado através do desenho gráfico referente ao trecho da figura 15

O mesmo trecho aparecerá a seguir com algumas variações ornamentadas rítmicas, de dinâmica e timbrística, também. Observe-se que, no c63, o compositor indica o uso da surdina. Na próxima frase, c67, é indicada na partitura por Camargo Guarnieri a retirada da surdina ao trompetista, para execução desta outra frase.

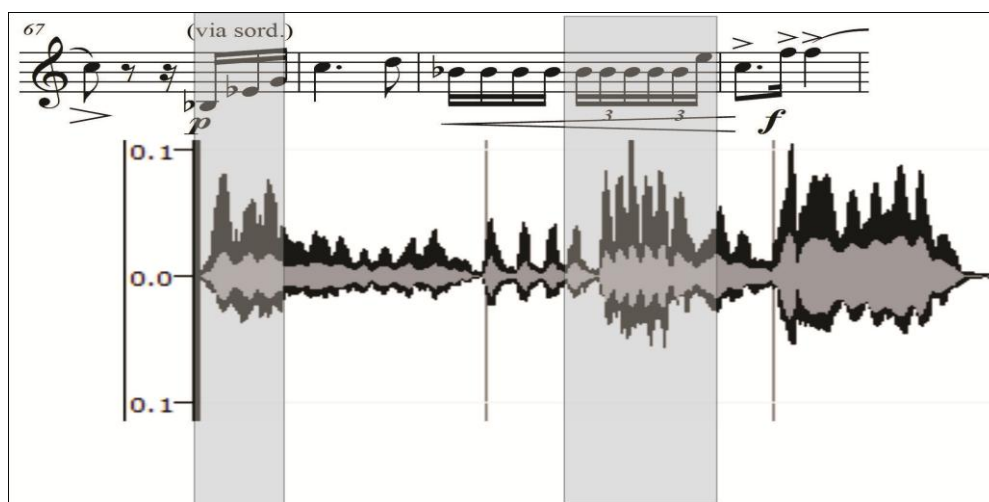


Figura 17: Variações ornamentadas do ritmo, dinâmica e timbre, c67 ao c70

Embora o compositor tenha escrito essa variação rítmica de c67 ao c70 em relação de c63 ao c66, observa-se que o agrupamento das notas realizado nos dois exemplos, nas Figuras 16 e 17, ocorreu nos mesmos grupos de notas e que, apesar das diferenças entre as dinâmicas e os ritmos, constatou-se, mais uma vez, uma simetria entre os gráficos analisados. Isso demonstra que, através do agrupamento de notas, resulta importante manter o direcionamento e o movimento das notas de acordo com o sentido fraseológico da obra.

Nos últimos compassos, especificamente do c74 ao final da peça, o compositor inicia uma pequena *coda*, com um *accelerando*, que pode ser enfatizado, também, com uso do agrupamento de notas. Vejamos a seguir.



Figura 18: Coda, c74 ao final da obra Estudo Para Trompete em Dó

No c81 pede-se que o trompetista faça um efeito chamado trêmulo. Esse efeito pode ser aplicado de três maneiras. A primeira seria tocando a mesma nota alternando entre a 2ª (segunda) e 5ª (quinta) posições do instrumento. A segunda maneira, utilizando-se o *frulato*, um efeito muito comum entre os trompetistas. Já a terceira, fazendo-se as duas opções juntas, tocando o *frulato* e as posições do trompete sugeridas em movimentos alternados.

Sugere-se que se faça o efeito do trêmulo, fazendo uso da terceira opção supracitada, tocando o *frulato* e a nota alternando entre a segunda e a quinta posições do trompete. Isso pelo fato de se conseguir maior projeção sonora, bem como mais colorido e brilho através da dinâmica, que se inicia no *piano*, crescendo ao *forte*, sonoro, e assim, finalizando da obra.

5- Considerações Finais

Após os resultados obtidos e apresentados nesta pesquisa, quanto à utilização do agrupamento de notas como conceito musical expressivo e ferramenta para sugestão interpretativa no *Estudo Para Trompete em Dó*, pode-se descrever que o objetivo desta pesquisa foi alcançado.

No desenvolvimento do presente artigo, observou-se a importância de aspectos necessários e distintos para a elaboração desta conclusão. Desde a introdução, é possível constatar que as pesquisas relacionadas às práticas interpretativas do trompete, no Brasil, datam dos primeiros anos do século XXI, e que, dentre as pesquisas e pesquisadores citados – Simões (1997), Cardoso (2002), Cardoso (2009), Ronqui (2002), Cordão (2010), Lopes (2012), Amaral (2013) E Costa (2015) –, todos apresentaram metodologias próprias, desenvolvidas para pesquisas relacionadas ao estudo das particularidades musicais, fazendo referência ao agrupamento de notas.

Na primeira parte deste artigo, a vinculação histórica e metodológica sobre a expressividade musical se fez importante para que fossem apresentadas as pesquisas realizadas na área da performance em música, enfatizando, justamente, questões relativas à interpretação musical e à expressividade. O trabalho busca orientar músicos e pesquisadores a investigarem tais apontamentos, mais detidamente, levantando hipóteses, desenvolvendo estratégias, sugestões interpretativas de obras musicais, conceitos, pedagogias e metodologias relacionadas a estas questões.

Em seguida, na segunda parte, tornou-se possível constatar que as pesquisas direcionadas à área da performance musical estão intrinsecamente ligadas a temas como: a pedagogia da performance musical, práticas interpretativas, pedagogia e ensino do instrumento musical. Vale destacar que o desenvolvimento da pedagogia e o ensino da expressividade em música são o foco nessa parte supramencionada. Neste tópico, incluíram-se, também, subáreas de conhecimentos afins, como a psicologia cognitiva musical, a neurociência, a musicologia, observando que estas áreas complementam-se, contribuindo para o desenvolvimento do conhecimento da pedagogia e do ensino da expressividade musical, certamente, com o objetivo de facilitar, ainda mais, a compreensão e fruição de todo o processo cognitivo, interpretativo e expressivo.

Através de pesquisas e do desenvolvimento de pedagogias relacionadas ao ensino da expressividade musical, chegou-se, então, ao agrupamento de notas abordado na terceira parte da pesquisa. É importante salientar a ligação entre os assuntos e o entrelaçamento de cada parte deste artigo, onde se procurou estabelecer e demonstrar toda trajetória da pesquisa realizada, desde a vinculação histórica e metodológica sobre a expressividade musical até o agrupamento de notas apresentado por Thurmond.

Após a exposição e explicação do agrupamento de notas, realizou-se, na quarta e última parte deste artigo, a aplicação do conceito interpretativo nos trechos selecionados da obra *Estudo para Trompete em Dó*. Torna-se possível concluir que o agrupamento de notas é uma ferramenta eficaz para sugerir possibilidades interpretativas, em consonância com a proposta inicial de Thurmond, podendo ser utilizado o estudo em questão, igualmente, como uma metodologia aplicada na pedagogia da performance musical do trompete.

Por fim, espera-se que este artigo possa vir a colaborar com a toda classe trompetista, aumentando a quantidade de materiais e de sugestões interpretativas para o repertório do trompete no Brasil e, ao mesmo tempo, divulgando o instrumento a todo o

cenário musical nacional e internacional, instigando a produção de outros trabalhos e possibilidades acerca da performance musical referente ao instrumento.

REFERÊNCIAS

- ALBANO, S. de L. *Pesquisa interdisciplinar na performance musical e na docência*. Música Hodie, Goiânia, n°27, p. 26-27, 2003.
- AMARAL, G. F. *Desafio XIV Para Trompete e Piano de Marlos Nobre: Uma Abordagem Interpretativa*. UFG, 2013.
- BENETTI JR, A. *Expressividade e Performance: estratégias práticas aplicadas por pianistas profissionais na preparação de repertório*. Opus, Porto Alegre, v.19, n.2, p.147-170, 2013.
- BORÉM, F. RAY, S. *Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas*. Anais do II SIMPOM 2012 – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, p.159. 2012.
- CARDOSO, A. M. *O Grupo Brassil e a Música do Maestro Duda para Quinteto de Metais – Uma Abordagem Interpretativa*. UNI-RIO, 2002.
- CARDOSO, A. M. *O Trompete Nos Choros de Heitor Villa-Lobos Possibilidades Interpretativas no Âmbito da Orquestra Sinfônica*. UNI-RIO, 2009.
- CORDÃO, C. *NOTE GROUPING: Uma Ferramenta Interpretativa Como Facilitadora do Aspecto Técnico do Trompete no Concerto de Edmundo Villani-Côrtes*. UNI-RIO, 2010.
- CORREIA, M. I. L. *O Piano complementar na formação acadêmica: concepções pedagógicas e perspectivas de interdisciplinaridade*. Per Musi, Belo Horizonte, n°27, p.115-131, 2013.
- CORREIA, J. S. *Conhecimento Tácito e pedagógico instrumental*. Universidade de Aveiro, Portugal, 2007.
- COSTA, A. *A Dinâmica na caracterização do timbre na música para trompete solo, de Estercio Marquez Cunha*. UFG, 2015.
- DISSENHA, F. C. CD 634479216985. Gravação independente. Fernando Dissenha, 2003.
- GUARNIERI, C. *Estudo Para Trompete em Dó*. Partitura editada em PDF. São Paulo, 1953.
- HARDER, R. *Algumas considerações a respeito do ensino de instrumento: Trajetória e realidade*. Opus, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 127-142, jun. 2008.
- SCHWEBEL, Heinz Karl. Policromo. CD AA001500. Compact disc, 2003.
- HIGUCHI, M.; LEITE, J. *Rigidez métrica e expressividade na interpretação musical: uma teoria neuropsicológica*. Opus, Goiânia, v.13, n.2, p.198-204. 2007.
- LOPES, M. V. *A Interpretação da Música Brasileira Para Trompete sem Acompanhamento*. UFRJ, 2012.

- LOPES, M. V. Maico Lopes Solo. CD 7891956260050. Fina flor, 2014.
- LOUREIRO, M. *A pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical*. Opus, v.12, p.8-10. 2006.
- LUSSY, M. *Musical Expression*. London: Novello and Co. p. iv.1931.
- MACHADO, M. I. L. *O Piano complementar na formação acadêmica: concepções pedagógicas e perspectivas de interdisciplinaridade*. Per Musi, Belo Horizonte, n°27, p.115-131, 2013.
- MENEZES, F.; COSTA, F.; FERNANDES, J. *A música como veículo expressivo: contribuições a partir da reflexão filosófica e das pesquisas em psicologias*. Rio de Janeiro, p.186 e 191. 2010.
- RONQUI, P. *Levantamento e Abordagens Técnico – Interpretativas do Repertório Para Solo de Trompete Escrito Por Compositores Paulistas*. UNI-RIO, 2002.
- RONQUI, P. *Paulicéia - Obras Paulistas Para Trompete solo*. CD 5844656. Fábrica disco, 2004.
- SIMÕES, N. *Uma Abordagem Técnico-Interpretativa e Histórica da Escola de Trompete de Boston e Sua Influência no Brasil*. UNI-RIO, 1997.
- SIMÕES, N. *Trompete Solo Brasil*. CD 7898382060148. ABM digital, 2001.
- THURMOND, J. M. *Note Grouping. A method for achieving expression and style*. in: *Musical performance*. Lerch Creek Ct., Galesville: Meredith Music Publications, 1991.

ANEXOS

ESTUDO

para
Trompete em DÓ

Camargo Guarnieri
São Paulo, 04/02/53

Moderato

The musical score is written for Trompete em DÓ in 2/4 time, marked Moderato. It consists of eight staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamics and articulations:

- Staff 1: *f* (forte), triplet of eighth notes, accents (>), slurs, and a crescendo hairpin.
- Staff 2: *mp* (mezzo-piano), triplet of eighth notes, accents (>), slurs, and a decrescendo hairpin.
- Staff 3: *ff* (fortissimo), triplet of eighth notes, accents (>), slurs, and a decrescendo hairpin.
- Staff 4: *pp* (pianissimo), triplet of eighth notes, accents (>), slurs, and a decrescendo hairpin.
- Staff 5: *f* (forte), triplet of eighth notes, accents (>), slurs, and a decrescendo hairpin.
- Staff 6: *dim.* (diminuendo), triplet of eighth notes, accents (>), slurs, and a decrescendo hairpin.
- Staff 7: *f* (forte), triplet of eighth notes, accents (>), slurs, and a decrescendo hairpin.
- Staff 8: *p* (piano), triplet of eighth notes, *dim.* (diminuendo), triplet of eighth notes, *sempre* (sempre), triplet of eighth notes, and a decrescendo hairpin.

41 *pp*

46 *p* *f*

51 *pp* *p*

56

63 (sordina) *pp* (via sord.) *p*

69 *f*

73 *p* *accel.*

79 *p* tremolo