

**CONSIDERAÇÕES SOBRE A INTERPRETAÇÃO DA PEÇA
ALECRIM
PARA TROMPETE SEM ACOMPANHAMENTO**

Maico Viegas Lopes

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

PPGM – Doutorado em Música

Teoria e Prática da Execução Musical

SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical

Resumo

As obras para instrumento solo sem acompanhamento são extremamente difíceis de serem interpretadas, uma vez que toda a responsabilidade depende apenas de um intérprete. Muitas vezes sua participação pode auxiliar o processo composicional e o contato direto com o compositor pode sanar dúvidas relacionadas ao idiomatismo do instrumento e da estética do compositor. Este trabalho é um estudo que tem como objetivo apresentar sugestões interpretativas para a obra *Alecrim*, para trompete sem acompanhamento, do compositor Ricardo Tacuchian. Esta peça foi composta a partir de uma ferramenta composicional desenvolvida pelo compositor, o sistema-T, e é uma contribuição significativa para o repertório trompetístico, pois explora a tessitura e questões técnicas para o estudo deste instrumento como os golpes de língua, além de outros recursos do instrumento que se referem, principalmente, à alteração dos parâmetros timbre e dinâmica. A análise estrutural da peça bem como as sugestões interpretativas propostas são respaldadas pelo contato direto com o compositor. Na nossa condição de intérprete, ao abordarmos a questão da relação entre compositor e intérprete, visamos incentivar a existência de uma via direta de comunicação: o intérprete oferece sua contribuição através de sua experiência e vivência musical, agregando sugestões às idéias do compositor, e os compositores, por sua vez, fazem uso de tal contato como uma ferramenta de auxílio, não só adquirindo mais intimidade em relação ao idiomatismo dos instrumentos, como também ampliando seu conhecimento no que diz respeito à escrita e às concepções interpretativas dos instrumentistas. Esperamos que este trabalho possa servir de incentivo a posteriores pesquisas sobre o repertório brasileiro para trompete sem acompanhamento e destacar a importância deste estudo direcionado para a interpretação, contribuindo para o desenvolvimento da pesquisa na área. Um trabalho de conscientização e elucidação por parte de ambos os lados, do compositor e do intérprete.

Palavras-chave: interpretação; música brasileira; sugestões interpretativas; trompete sem acompanhamento.

Durante os últimos anos, a interpretação tem sido objeto de discussões e pesquisas, com diferentes visões analíticas apresentadas, seja pelo enfoque musicológico, etnomusicológico, historiográfico, seja pelo enfoque performático. *No meio acadêmico a palavra performance é*

I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

empregada com um significado similar ao das palavras interpretação, execução e prática. Porém, o grande questionamento é qual a contribuição do intérprete para o meio acadêmico. (LIMA: 2006, p. 12)

Os trabalhos acadêmicos devem ser fundamentados com pesquisas consistentes e aprofundadas, apresentando relatórios com seus resultados. Ao fazer a leitura de um texto musical o intérprete deve tomar inúmeras decisões relacionadas a estilo, articulação, dinâmica, fraseado e andamentos, além das questões técnicas de seu instrumento. Essas preocupações constantes dos intérpretes são decisões que requerem intensa pesquisa, cujo resultado é a sua interpretação. Portanto, um processo de elaboração intelectual. (LESTER: 1995, p. 207)

Acreditamos que a interpretação musical é um processo contínuo de criação, em que sempre tentamos transparecer as idéias do compositor ou nossas escolhas interpretativas, ultrapassando a idéia de uma pura e simples execução de notas como objetivo final.

Interpretar, tocar uma obra musical em um instrumento, é um processo de natureza interdisciplinar e extremamente complexo, pois é constituído de várias etapas. Ao interpretar uma peça o intérprete se depara com possibilidades musicais presentes no texto musical e deve fazer suas escolhas. A mensagem musical só terá viabilidade própria se for traduzida por ele. Revelar o valor expressivo da música, seu estilo e concepção, transformando o texto extraído da partitura em uma experiência nova a cada *performance*. (LIMA: 2006, p. 13)

Considerando que o conhecimento humano é projetado através de representações, enquanto linguagem, a música é uma manifestação desse conhecimento, e, para isso, necessita de uma pesquisa que alcance a compreensão dos fenômenos musicais em todos os níveis de atuação. As conclusões sobre esta pesquisa, realizada para compreender uma determinada obra, serão os subsídios para a *performance*, o momento em que o intérprete apresenta-nos as suas concepções. (LIMA: 2006, p. 20)

Este artigo apresenta um estudo referente às sugestões interpretativas da peça *Alecrim*, do compositor Ricardo Tacuchian, um compositor significativo para a música brasileira contemporânea. A escolha desta peça se deu pela disponibilidade de acesso imediato ao compositor para sanar quaisquer dúvidas sobre sua estética ou qualquer outra questão. Além deste fato, o material sonoro e composicional da peça justificam por si sós tal escolha.

Alecrim

A peça *Alecrim / Rosemary* (2001) para trompete em dó (ou em sib), foi composta pelo compositor Ricardo Tacuchian no ano de 2001. Dedicada ao trompetista Nailson Simões, faz parte de um grupo de composições denominada Série Especiarias. A estréia ocorreu no mesmo ano, aos



doze dias do mês de julho em Fortaleza, Teatro José de Alencar, durante o III Festival Eleazar de Carvalho. O intérprete foi o trompetista para o qual a peça fora dedicada.

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

O Sistema-T é uma nova proposta metodológica de controle das alturas, tanto vertical quanto horizontalmente. O seu núcleo é um conjunto de nove notas que podem ser organizadas escalarmente, serialmente ou do qual se pode extrair uma célula que se desenvolve segundo as relações intervalares entre suas classes de alturas. (TACUCHIAN: 1997, p. 45).

Uma vez que o sistema-T aborda apenas formas de controle de alturas, devemos lembrar que outros elementos expressivos mantêm igual importância para o compositor. Articulação, métrica e ritmo, dinâmica, textura, timbre continuam como recursos de linguagem e expressão. Ao ser utilizado no processo criativo, o sistema-T deve funcionar como um instrumento de trabalho e não como um elemento inibidor da criatividade.

O sistema se insere e se justifica em determinada postura estética da música do final do século XX, porém não é nossa intenção abordar o tema neste trabalho. Um trabalho de dimensões menores que identifica pontos fundamentais, apresentando-nos uma síntese explicativa sobre o sistema-T, pode ser encontrado no artigo *Fundamentos Teóricos do Sistema-T Revista Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, nº. 1, p. 45-68, 1997.*

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

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



Exemplo 1. Escala-T de Mi.



Exemplo 2. Escala-T de Fá#.

Além disso, o compositor utiliza uma célula rítmica principal e duas variações desta, que têm importante papel na estruturação formal da peça. Encontram-se ainda variações de dinâmica, articulação e andamento.

Esta obra pode ser dividida em três grandes seções.

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

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

No *Allegro Moderato*, que vai do compasso 01 ao compasso 23, temos a exposição da célula rítmica principal, com fusas, logo no primeiro compasso – exemplo 1. Variações rítmicas e melódicas alternam-se até o compasso 23. Podemos notar que o compositor delimita as frases por meio de cesuras. Durante esse trecho, a escala-T utilizada é a de Mi, com a alteração de uma nota, o ré natural, presente nos compassos 2 e 11, como podemos ver nos exemplos 3 e 4.



Exemplo 3. Compasos 1 ao 3, nota estranha à escala-T no compasso 2(ré).



Exemplo 4. Compassos 10 ao 12, nota estranha à escala-T no compasso 11(ré).

A sugestão para todo esse trecho concerne sobre três parâmetros: ritmo, articulação e dinâmica. Devemos ter atenção ao tocar a célula principal certificando-nos de que sejam tocadas fusas. Além disso, os golpes de língua devem ser claros, de modo a fazer o contraste com as células melódicas escritas em articulação ligada.

A dinâmica confere o caráter deste trecho. Note que as células rítmicas no registro grave sempre aparecem em dinâmica *piano*, e as células melódicas no registro médio e agudo aparecem em dinâmica *mezzo-forte*. Isso demonstra intenção do compositor de não tornar os golpes de língua agressivos e fortes, e sim realçar as células melódicas, onde podemos perceber com maior clareza, por exemplo, a escala-T utilizada, além do movimento melódico, característico das obras deste compositor.

Após uma nova cesura, no compasso 24 inicia-se um segundo andamento, *Allegro Vivace* que termina no compasso 37. Aqui é apresentada a primeira variação da célula rítmica principal – utilizando semicolcheias. Segue um trecho de células rítmicas começando em *piano* crescendo a *mezzo-forte*, *accelerando* e crescendo até *fortíssimo*. No compasso 32, ilustrado no exemplo 5, aparece o primeiro efeito da peça, o *frulato*, em dinâmica *fortíssimo* e registro agudo, e é a primeira vez que aparece a altura si.



Exemplo 5. Efeito *frulato*.

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

Entre os compassos 28 e 37 são utilizadas alturas pertencentes à segunda escala-T, de F#4, que será a escala-T utilizada na próxima seção. No compasso 34 inicia-se uma transição para a segunda seção. Temos a volta do Tempo I, a dinâmica em *piano* e a indicação de *molto rall* preparando a segunda seção. Nesta frase aparece o segundo efeito utilizado, o de meio pistão,

apresentado no exemplo 6, que é alcançado acionando os pistões só até a metade. Tacuchian indica na partitura o meio para execução deste efeito.



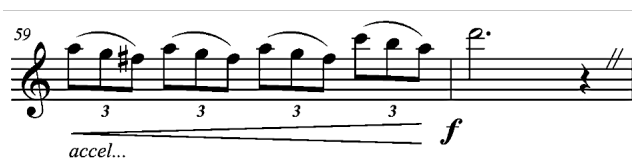
Exemplo 6. Efeito meio pistão.

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

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

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

No compasso 60 alcançamos a nota mais aguda de toda a peça, como podemos ver no exemplo 7. A dinâmica é forte e é precedida de um *accelerando*. Por se tratar de uma nota aguda, dotada por si só de grande projeção sonora, sugerimos que a dinâmica seja mesmo apenas forte.

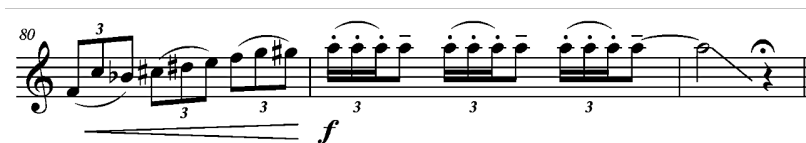


Exemplo 7. Tessitura.

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

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

No compasso 80 temos um *crescendo* até a dinâmica *f* que culmina com a apresentação de mais um efeito, apresentado no exemplo 8. A grafia na partitura corresponde a um portamento. Como no trompete o resultado sonoro do portamento é bastante diferente do obtido em um instrumento de cordas, por exemplo, o compositor aceitou a sugestão de Simões de que se realizasse um glissando, conseguindo assim um resultado próximo ao esperado.



Exemplo 8. Efeito glissando.

No trompete o glissando pode ser realizado de duas maneiras: com ou sem a utilização dos pistões. Para esse efeito, como o compositor não discriminou nenhum modo específico para execução, fica a critério do intérprete a utilização de um dos dois meios aqui mencionados. Nossa preferência é, para esse caso, através do relaxamento dos lábios, percorrer os harmônicos inferiores da série referente à posição da nota lá.

Entre os compassos 83 e 89, ilustrados no exemplo 9, temos uma frase com figura rítmica contrastante e não apresentada até o momento, porém não é considerada como uma variação da célula principal pelo fato das notas de menor valor estarem separadas (há uma colcheia entre elas). Ainda neste mesmo exemplo, no compasso 87 um novo recurso, o trinado.

Exemplo 9. Compasso 83 ao 89 – síncope e trinado.

No compasso 95 temos mais uma mudança de andamento, o *Poco Meno*. Esse último trecho de seis compassos, apresentado no exemplo 10, representa uma síntese das três grandes seções: a

seqüência de alturas apresentada no compasso 1 aparece aqui na forma da segunda variação da célula rítmica; a célula melódica da segunda seção em tercinas; o *accel* e crescendo, acrescido das notas marcadas com acento e ponto, na dinâmica de *forte*, *fortíssimo* e um *sforzato*, nos últimos dois compassos, finalizando a peça com o caráter enérgico.

The image shows a musical score for a piece titled "Poco Meno". It consists of two staves of music. The first staff contains measures 95 through 98, featuring a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The second staff contains measures 99 and 100, showing a more complex melodic line with triplets, accents, and dynamic markings of *f*, *ff*, and *sffz*. An *accel.* marking is present at the beginning of the second line.

Exemplo 10. Últimos seis compassos, caráter enérgico.

Conclusão

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

As obras para instrumento solista sem acompanhamento, são extremamente difíceis de serem interpretadas, uma vez que toda a responsabilidade depende apenas de um intérprete. Devemos considerar ainda os fatores externos que podem surgir e afetar diretamente a *performance* como a situação emocional do intérprete, problemas técnicos no instrumento, a acústica, e ainda outros fatores os quais o intérprete não tem a capacidade de controlar, como, por exemplo, um erro ocorrente.

Obter a interpretação de uma obra apenas através da partitura depende das habilidades do intérprete, pois a capacidade da leitura detalhada e inteligente de uma partitura e o conhecimento de estética do compositor são fundamentais.

Sempre que possível, o compositor deve ser consultado. Seja através de entrevistas, encontros informais, através de escritos deixados pelo mesmo, ou ainda por intermédio de pessoas que tenham trabalhado com ele. O objetivo deste contato não é determinar a interpretação de uma obra qualquer, uma vez que esta é a tarefa do intérprete, mas estabelecer um contato com a estética do compositor, o meio o qual está inserido, suas opiniões.

A falta de conhecimento da estética do compositor transforma-se em uma dificuldade que não encontramos na execução do repertório tradicional. Isso implica, muitas vezes, em extrair todo o conteúdo musical necessário da partitura escrita. Partitura esta que pode receber qualificações

como “peça difícil” não pelas questões técnicas e idiomáticas do instrumento, mas por exigir do intérprete uma postura diferente da necessária para a interpretação do repertório tradicional.

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

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

Tanto a não execução de uma peça da maneira desejada pelo compositor quanto este desinteresse por parte do intérprete são atos que podem, por exemplo, fazer com que uma obra deixe de ser apresentada mais vezes, privando outras platéias de conhecerem a mesma.

Vemos que a participação do intérprete pode, muitas vezes, auxiliar o processo composicional, dado o exemplo das modificações sugeridas por Simões. Os compositores podem utilizar-se deste fato como uma ferramenta de auxílio na escrita para os instrumentos, adquirindo não só o idiomatismo, mas também entendendo como adaptar a escrita às concepções interpretativas dos instrumentistas.

No caso específico do trompete, atenuantes e agravantes ocorrem. Graças a possibilidade do uso de surdinas, efeitos, projeção do som, variação de dinâmica e de articulação, o trompete oferece ao compositor a chance da diversificação nas obras escritas para este instrumento.

Por outro lado, o trompete é um instrumento que exige demais da capacidade física do intérprete. Sendo assim, uma peça solo não permite ao trompetista determinadas pausas para eventuais descansos, pois não há outro instrumento para “solar” durante as pausas. Sendo assim, o intérprete deve demonstrar pleno domínio do seu instrumento, de forma que possíveis deficiências suas não comprometam a boa performance de uma obra.

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

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

interpretação. Mesmo que esta concepção seja descartada pelo leitor, ao menos ele terá um ponto de partida para novas pesquisas.

É importante ressaltar que a partitura é um guia que deve fornecer subsídios iniciais para a interpretação de uma obra. Cada intérprete tem como papel dar sua contribuição, acrescentando às idéias do compositor, de acordo com o seu amadurecimento musical, buscando, na literatura e na discografia, respostas para seus questionamentos. Baseando-se em técnicas interpretativas já existentes ou elaborando a sua própria, expandir seu repertório, ampliar conhecimentos, permanecer em um processo de aprendizado contínuo.

Referências bibliográficas

LESTER, Joel. "Performance and analysis: interaction and interpretation". In: *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Edited by John Rink, London, Cambridge University Press, 1995, p. 197-216.

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

TACUCHIAN, Ricardo. Fundamentos teóricos do sistema-T. *Revista Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*, Rio de Janeiro, nº. 1, p. 45-68, 1997.

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

