

## A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE: CRITÉRIOS E SUGESTÕES PARA A PROGRAMAÇÃO DE OBRAS EM RECITAIS DE TROMPETE.

Dr. Heinz Karl Schwebel<sup>1</sup>

Escolher as obras que irão compor um programa de recital de trompete pode parecer algo muito simples diante de um repertório que não para de crescer. Mas é preciso ter em mente que essa escolha poderá ter uma influência direta no sucesso ou fracasso desse recital. É importante, portanto, a partir de considerações de diversas ordens - artísticas, técnicas e contextuais -, estabelecer critérios que sirvam de guia para o estudante, ou mesmo para o profissional, montarem, de forma adequada, o seu programa. Embora este artigo tenha sido pensado para o trompete, acredito que muitas das sugestões aqui apresentadas são aplicáveis, guardadas algumas particularidades, a todos os instrumentos.

Brendel (2001), aponta dois esquemas- padrão que têm sido comumente usados para a escolha das obras que irão compor um programa de Recital: no esquema “Menu”, o programa é tratado como um cardápio que tem entrada, prato principal, salada, sobremesa e café. Esse esquema é considerado por Brendel como antiquado, e foi muito criticado por Schnabel (2012) por normalmente apresentar obras de valor intrínseco muito diferenciado entre si. Seria uma condição importante, segundo Schnabel, que todas as obras do recital tivessem a mesma importância musical, apesar de diferentes exigências técnicas. Mas o que atribui importância musical a uma obra? Seu compositor? Sua relevância na história? Sua dificuldade técnica? Sua aceitação por parte dos trompetistas ou do público? Provavelmente, em alguma medida, todas essas possibilidades. No caso do repertório para trompete solo, por exemplo, poderíamos arguir, sem medo, que o Concerto de Haydn é uma obra importante, não apenas por ter sido composta por um dos grandes compositores clássicos, mas por sua importância especial na história do Trompete. Mas, seria o Concerto de Hummel menos importante para nosso instrumento por ser ele um compositor menos festejado que Haydn? Sem dúvida, algumas obras, ao longo do tempo, foram se tornando icônicas no nosso

---

<sup>1</sup> Heinz Karl Schwebel é Doutor em Música pela Catholic University of América, Washington D.C e Mestre em Música pelo New England Conservatory of Music, Boston, tendo, em ambos os cursos, sido orientado pelo Prof. Charles Schlueter, primeiro Trompete da Sinfônica de Boston. Ele é Bacharel em Instrumento pela UFBA, onde estudou com seu pai, o Prof. Horst Karl Schwebel.

repertório, seja por sua qualidade intrínseca, seja por sua popularidade, seja pelo desafio que ela impõe ao trompetista e o prestígio alcançado por ele ao tocá-la. No entanto, muitas obras que poderíamos classificar como menos importantes musicalmente, podem assumir importância pessoal para algumas pessoas em particular. Uma obra que remeta a um acontecimento especial ou a uma pessoa importante na sua vida, ainda que musicalmente não tão significativa, pode assumir grande importância emocional para alguém e, por isso, esse é um elemento a ser considerado como válido na programação de recitais também.

O segundo esquema, bastante usado, é o que faz o programa desenvolver-se em progressão histórica ou cronológica, crescente ou decrescente. A opção pela ordem cronológica crescente, mais comum e, do ponto de vista evolutivo, mais lógica, é classificada por Brendel como pedante, como se o recitalista quisesse dar uma aula de história da música durante sua apresentação, partindo do pressuposto que sua plateia precisa ser esclarecida sobre o assunto. Particularmente, não me incomodo com essa “aula” cronológica, desde que ela seja bem apresentada. Acho, inclusive, que em alguns ambientes, essa aula é até mesmo desejável.

Brendel aponta ainda uma única regra que ele considera inquebrável: ele aconselha fortemente contra a programação consecutiva de duas obras na mesma tonalidade, acreditando que a variedade de tonalidades é um ingrediente fundamental para estimular os ouvintes. É bom esclarecer que Brendel trata, em sua obra, de programas de Piano, um instrumento que tem a seu favor um repertório de riqueza incomparável com o repertório do trompete. Seguir essa regra num recital de música barroca original para trompete, por exemplo, limitaria muito as opções do recitalista, dada a preponderância de obras escritas para trompete na tonalidade de Ré Maior durante esse período da história da música. Embora menos frequentes, há algumas obras barrocas originais para trompete, em outras tonalidades, que poderão ser utilizadas para criar uma alternância harmônica à tonalidade de Ré Maior. O Concerto de Johan Wilhem Hertel e o Concertino de Johan George Albrechtsberger (esse, do barroco tardio), ambos em Mi bemol maior, servem como exemplos. Seguindo essa premissa de Brendel, fica aqui também um alerta para os que pretendem tocar os Concertos de Haydn, Hummel (em sua versão em Mi bemol) e Neruda, numa mesma noite!

Mas, se esses dois esquemas, tão utilizados, são ambos criticados por suas imperfeições, que alternativa nos resta? Esse artigo não propõe um terceiro esquema e tão pouco se propõe a dar uma receita final para montar programas, mas sim, a sugerir caminhos

que não precisam, necessariamente, ser seguidos por todos a todo momento, e em todas as situações, mas, poderão se mostrar valiosos para alguns, em determinadas ocasiões. Apresento abaixo, alguns critérios e sugestões para a programação de futuros recitais, a partir de fatores de ordem técnica, artística e contextual.

## 1 - Fatores De Ordem Técnica

**a) Da dificuldade da obra:** O recitalista deve procurar dosar a dificuldade das diversas obras que irão compor o programa. Evite programar apenas obras muito difíceis ou apenas obras muito fáceis. Um recital inteiro só com obras muito difíceis e complexas pode se tornar cansativo para o público, além de não propiciar ao solista, momentos de maior relaxamento durante o recital. Por outro lado, um recital só com obras muito fáceis pode se tornar enfadonho e desapontador para uma plateia mais sofisticada ou educada musicalmente. Um bom modelo de equilíbrio me parece o seguinte: Num recital com 5 peças, estabeleça uma escala de dificuldade de 1 a 5 sendo 1 indicativo da obra mais fácil (não necessariamente uma obra fácil, mas a mais fácil entre as escolhidas) e 5, indicativo da obra mais difícil. A partir disso, monte a ordem do programa na seguinte sequência:

**1 (ou 2) – 5 – 4 -3 – 2(ou 1)**

Se considerarmos que o artista precisa de algum tempo para se situar psicologicamente no recital, começar com uma obra extremamente difícil, não me parece o ideal. O início de um recital é normalmente o momento de maior tensão e ansiedade. *“Será que vai dar tudo certo? “. “E aquela passagem que me deu tanto trabalho nos ensaios? Será que vai sair bem”?*. Todas essas questões, e outras, podem passar pela cabeça do músico imediatamente antes do início do recital. A primeira obra, portanto, deve levar em conta a quebra de uma inércia musical inicial. Num segundo momento, quando se espera que o intérprete já esteja senhor da situação, do ponto de vista psicológico, e ainda em plena forma física, a obra de número 5 encontra as melhores condições para ser bem apresentada. À medida que o recital avança e as energias do trompetista vão sendo exauridas, o grau de dificuldade técnica das obras deve acompanhar este relevo, daí a sequência com as obras de número 4, 3 e finalmente 2 ou 1. Atento ao conselho de Brendel, é preciso ter em mente que a obra de número 1 deve ter o mesmo valor musical das outras obras consideradas mais difíceis tecnicamente, ou o recital poderá terminar de forma decepcionante.

**b) Superação de desafios:** A busca pela superação de desafios é essencial para o contínuo desenvolvimento do artista, mas há que se tomar algumas precauções. Seja um otimista-realista. Se você não consegue tocar uma obra qualquer, num nível minimamente aceitável, no quarto de estudo, muito provavelmente, você também não vai conseguir tocá-la bem, no palco, quando todos os olhos e ouvidos se voltarem para você! A autocrítica é, portanto, muito importante, mas ela não pode ser tão severa que gere paralisia ou medo no artista. Se você acha que, embora não esteja tocando a obra “perfeitamente”, pode tocá-la de maneira aceitável, e quer correr o risco de possíveis contratempos durante o percurso, vá em frente. Se na primeira vez que você tocar aquela obra, sua performance não for exatamente como você queria, a segunda será certamente melhor. Todo recital é uma experiência de aprendizado. Em seu artigo para o ITG Journal, Bryan Edgett diz *“A avaliação correta de seus pontos fortes e pontos fracos irá auxiliar o trompetista a escolher um repertório apropriado.....As obras escolhidas devem destacar os pontos fortes do trompetista, ao tempo em que lhe apresentem um razoável desafio”*.<sup>2</sup>

**c) Acompanhante:** Seu acompanhante pode lhe ajudar a criar algo maravilhoso musicalmente. Mas ele também pode contribuir para arruinar seu recital. Se você conhece bem seu acompanhante ou, se terá tempo o suficiente para conhecê-lo antes do recital, você pode se dar ao luxo de programar obras mais sofisticadas do ponto de vista camerístico. Mas, se você não o conhece, e não dispõe de muitos ensaios, programe obras mais simples para o piano. Os erros do acompanhante são distrações de que você não precisa.

## 2 - FATORES DE ORDEM CONTEXTUAL

**a) Tipo de Evento / público:** O tipo do evento em que o seu recital está inserido também deve ser levado em conta na hora de escolher seu repertório.

---

<sup>2</sup> “Accurately assessing one’s performing strengths and weaknesses will aid the player in choosing appropriate repertoire.....The works chosen should highlight playing strengths, yet provide reasonable challenges to the performer”. The Solo Recital: A Systematic Approach to Preparation and Performance. ITG Journal January 2004.

- Um recital para um público leigo deve levar em conta o fator “capacidade de absorção” das obras por parte da plateia. Obras contemporâneas atonais tendem a ter menos apelo junto ao público não habituado a esse tipo de repertório. Tente programar pelo menos alguma obra com apelo melódico mais forte.
- Se o recital faz parte de um encontro de profissionais, o trompetista está livre para experimentar e introduzir músicas novas, de forma que ele possibilite o conhecimento dessas obras por parte dos seus colegas. É comum, porém, que em eventos como esse, se crie uma expectativa em torno de como um determinado artista tocaria uma obra do repertório padrão. Talvez seja interessante incluir uma obra desse tipo no seu recital.
- Se o recital é dentro da programação de um Festival onde você é o professor, procure tocar peças com as quais os seus alunos tenham relações mais próximas e possam se identificar mais facilmente. Eles querem ouvir você tocar algo que eles podem comparar com gravações ou outras performances e então, avaliar o seu desempenho! Não os prive dessa expectativa!

**b) Recitais de conclusão de curso:** Esse tipo de recital nada mais é que um resumo das habilidades técnicas e musicais adquiridas pelo aluno durante o curso. É importante, nesse caso, que ele se concentre em algumas obras de reconhecida importância para agregar um valor de “conclusão” ao recital. Os Concertos de Haydn e Hummel, ou a Sonata de Hindemith e Stevens são logo lembrados. Mas há muitas outras obras que se firmaram no nosso repertório a ponto de merecerem igual destaque. Os Concertos de Tomasi, Arutunian e Jolivet; as Sonatas de Kennan, Lacerda, Stephenson ou Hubeau, obras modernas e contemporâneas de Honneger, Takemisu, Ketting, Linkola, entre outras. Além disso, se o aluno está familiarizado e dispõe dos diversos tipos de instrumento (piccolo, Flugelhorn, Cornet), pode ser interessante programar obras que pedem o seu uso.

**c) Expectativa de colegas:** É inegável que música é um campo de atuação profissional dos mais competitivos, e a competição cria uma expectativa de avaliação mútua entre colegas. Muitas vezes, usamos essa avaliação para situarmos a nós mesmos num universo profissional mais

amplo. Quando nos apresentamos em Encontros ou Festivais, estamos nos expondo à avaliação dos colegas e, logicamente, todos querem ser bem avaliados. Essa expectativa mútua, muitas vezes, dita as obras a serem programadas nessas situações. Eu acredito que devemos resistir à tentação de programar o nosso recital com o principal objetivo de agradar ou impressionar os colegas. Em primeiro lugar, porque será impossível agradar a todos. Em segundo lugar, e mais importante ainda, porque isso o distrairá da coisa mais importante, fazer música, bem-feita.

**d) Acústica da sala:** Sempre que possível, leve em consideração a acústica da sala onde você vai tocar. Se você não a conhece, procure informações confiáveis com colegas. Uma acústica ruim pode ter um efeito devastador na sua resistência e articulação e, conseqüentemente, no sucesso do seu recital. Acústicas mais vivas favorecem uma programação mais ambiciosa. A boa sensação ao tocar vai ser mais um estímulo para você fazer boa música. Por outro lado, uma acústica demasiadamente “seca” pode causar constantes questionamentos sobre a qualidade e projeção do som produzido, muitas vezes provocando um esforço excessivo ao tocar, numa tentativa inútil de “compensar” a sala.

### 3 - FATORES DE ORDEM ARTÍSTICA

**a) Recitais temáticos:** Recitais temáticos podem ser muito interessantes, principalmente se tocados para plateias mais bem-educadas musicalmente, como no ambiente universitário, por exemplo. Os temas podem ser os mais diversos: Um período histórico (ex. obras românticas para Trompete), uma instrumentação específica (ex. Obras para Trompete, Trombone & Piano), obras de um compositor específico (ex. Obras de Osvaldo Lacerda para Trompete). De uma forma mais ampla, alguns tipos de Recitais temáticos podem ser:

**I - Recitais de música de câmara:** Infelizmente, quando se fala em música de câmara, pensa-se logo em quartetos de cordas ou quinteto de sopros, e só depois, em Quinteto de Metais ou outra formação que envolva o trompete. Isso por que, mais uma vez, não temos um repertório capaz de competir com os quartetos de Beethoven ou Haydn, só para citar esses dois gênios da composição. O quinteto de metais, como o conhecemos hoje, é uma invenção do século XX e, infelizmente, ele surgiu tarde demais para se beneficiar de obras compostas pelos grandes compositores clássicos e românticos. Apesar de muitos compositores do século XX, como o

francês Bozza, o inglês Arnold, o italiano Berio ou o americano Bernstein terem escrito boas obras para esse tipo de formação, não fomos prestigiados por grandes compositores do período, como os russos Strawinsky, Schostakovich e Prokofiev, o alemão Paul Hindemith, o Americano Aron Copland ou brasileiros como Guarnieri e Villa-Lobos. Enfim, mesmo com todo o desenvolvimento dos instrumentos de metal, parece que ainda não conquistamos o mesmo prestígio de instrumentos de cordas ou madeiras no que concerne o repertório camerístico. O Quinteto de metais não é, porém, a única alternativa para fazermos música de câmara. Existe um pequeno, mas interessante repertório para conjuntos diversos que incluem o trompete e que vale a pena ser pesquisado, explorado e programado em recitais de trompetistas. Alguns exemplos disso são:

- *Septeto* para Trompete, 2 Violinos, Viola, Violoncelo, Contrabaixo e Piano de C. Saint-Saëns
- *Septeto* para Trompete, 2 Violinos, Viola, Violoncelo, Contrabaixo e Piano - de Hilda Hested
- *La Revue de Cuisine* para Trompete, Clarineta, Fagote, Violino, Violoncelo e Piano de B. Martinu
- *Les Rondes* para Trompete, Oboe, Clarinete, Fagote, 2 Violinos, Piano de B. Martinu
- *Serenata* para Trompete, Clarineta, Fagote, Violino, Violoncelo de A. Casela
- *Trio* para Trompete Violino e Piano - E. Ewazen
- *Trio* para Trompete Violoncelo e Piano - E. Ewazen
- *Mandala* para Trompete, Flauta, Clarinete, Violoncelo e Violino - Eric Ewazen
- *Sonata* para Trompete, Trompa e Trombone de F. Poulenc
- *Poemas de Max Jacob* – F. Poulenc
- *Acordes de Ébano* para Trompete, Flauta, Clarinete, Violino e Violoncelo - Wellington Gomes
- *Só...* para Trompete, Flauta, Clarinete, Violino e Violoncelo - Paulo Costa Lima
- *The Sword in the Stone* - B. Britten
- *Septet in Eb* para Trompete, Oboé, Flauta, Clarinete, Fagote, Trompa e Piano- S. Neukomm

- *Le Histoire du Soldat* para Trompete (Cornet), Violino, Clarineta, Trombone, Fagote, Percussão e Contrabaixo de Igor Strawinsky.
- *Octeto* para 2 Trompetes, Flauta, 2 Fagotes, Clarineta e 2 Trombones.
- *Serenata No. 2* para Quinteto de Sopros e Trompete de Heinrich Suttermeister

II) **Música brasileira:** Há uma tendência atual nos cursos Universitários brasileiros, principalmente no nível da pós-graduação, de incentivar cada vez mais a performance de obras brasileiras. Nada mais justo. A velha desculpa de que o repertório é limitado não tem mais sustentação. Repertório existe, e muito. O que é preciso é conhecê-lo e divulgá-lo. É aí que encontramos um grande problema. A imensa maioria das obras brasileiras para trompete é manuscrita e não se encontra disponível para todos os que querem adquiri-la. Como conhecer o que é produzido, então? Dependemos ainda de conhecer os compositores vivos, ou no caso de compositores do passado, das cópias ilegais ou de sorte, muita sorte para pôr as mãos em algum original em bom estado.

Há, no meu modo de ver, e sei que este é um ponto polêmico, um outro problema. Repertório há, sim. Vê-se, é verdade, uma grande produção de obras. No entanto, ainda sinto falta de grandes composições brasileiras para nosso instrumento. Essas obras que vem sendo escritas para trompete, no Brasil, são, geralmente, curtas, muitas vezes com um apelo melódico ou rítmico interessante, mas que não se equivalem, em complexidade ou estrutura, às grandes obras internacionais para trompete. As exceções estão aí para comprovar a regra: os Concertos de José Guerra Vicente, e Villâni-Cortes; os Concertinos de Sérgio de Vasconcelos –Corrêa, de José Ursicino da Silva, e de Naiolor Proveta; as Sonatas de Lacerda, Santoro e Kaplan; e as ainda pouco conhecidas *Policromo* de Wellington Gomes, *Oriki* de Costa Lima, *Retratos Acadêmicos*, *Suite Brasileira*, e *Hefestos*, de Gilson Santos, são obras que devem ser mais divulgadas e programadas em recitais e concertos. Gostaria de esclarecer que esta crítica que faço não é à qualidade dos nossos compositores, mas sim, à atenção que eles têm dispensado ao nosso instrumento. Ainda contamos nos dedos o número de Concertos Brasileiros para Trompete e Orquestra, ou mesmo de grandes Sonatas para Trompete e Piano. Precisamos, de alguma forma, assumir a responsabilidade de incentivar bons compositores a escreverem obras mais extensas e sofisticadas para trompete. Encomendar obras poderia ser uma boa saída, no entanto, nem sempre é financeiramente viável. Há poucos anos, tentei



encomendar um concerto para Trompete e Cordas a um compositor em ascensão no cenário nacional de composição. Ele disse que cobrava hum mil reais por minuto de música, e isso foi o fim da história.

**b) Dramatização do recital:** Alguns artistas obtiveram enorme sucesso agregando ao seu recital aspectos teatrais. Grupos como o Canadian Brass, o quinteto italiano Gomalan Brass e o grupo austríaco Mnozil Brass são exemplos. Esse é um talento todo especial e, com certeza, fruto de muito trabalho e dedicação desses músicos em adquirir essa capacidade artístico-teatral que, quando bem realizada, agrega enorme valor artístico à apresentação. Fica aqui a sugestão àqueles que se sentem capazes de desenvolver essa veia teatral a irem fundo na construção dessa performance.

## **Conclusão**

Um bom programa de recital é aquele que apresenta considerável contraste entre as suas obras. Por contraste, pode-se entender tonalidades distintas, caráter variado das obras, períodos históricos diferentes e, no nosso caso, a utilização de trompetes em diferentes tons. Um recital inteiro dedicado a um só compositor pode ainda assim apresentar suficiente contraste que o justifique. Recitais de música de câmara não tradicional devem ser mais explorados. Enfim, um bom programa de recital é aquele que atinge o objetivo a que se propôs, tenha ele sido agradar o público, superar desafios do intérprete, introduzir música nova ou renovar obras consagradas. Os critérios que adotei neste artigo não são excludentes entre si, muito pelo contrário. Eles são muitas vezes complementados, uns pelos outros. À exceção dos Recitais dramatizados, testei, pessoalmente, todos os critérios que sugeri nesse artigo e acredito na sua eficácia. Aquilo que não pude testar pessoalmente, tive a sorte de testemunhar como plateia. Há muitos anos, assisti ao vivo o grupo Canadian Brass em sua dramatização da ópera *Carmen* e, mais recentemente, pude admirar a performance do grupo Gomallan Brass durante uma conferência do International Trumpet Guild em que dramatizaram obras de Verdi. Em ambas as ocasiões pude atestar o enorme sucesso desses concertos dramatizados, junto ao público. Tenho conhecimento, no Brasil, apenas do grupo *Brassuka*, de São Paulo, que explora essa possibilidade dramática para enriquecer seus concertos. No campo do trabalho Solo, não conheço, no Brasil, quem se utilize dessa possibilidade.

Finalizando, desejo, a todos, sucesso e criatividade, e espero ter podido contribuir modestamente para facilitar a programação de seus futuros recitais.

## BIBLIOGRAFIA

Baines, Anthony. 1993. *The History of Brass Instruments*. New York: Dover Publications, Inc.

Bernstein, Leonard. *The infinitive variety of Music*. Simon and Schuster, Rockefeller Center, 630 Fifth Avenue, New York, 1962.

Blum, David. *Casals and the Art of Interpretation*. University of California Press, Ltd. London England., 1977.

Brendel, Alfred. *Alfred Brendel on Music: Collected Essays*. Chicago Review Press. 2000.

Carse, Adam. 1964. *The History of Orchestration*. New York: Dover Publications, Inc.  
Copland, Aaron. *What to Listen for in Music*. The New America Library, New York and Toronto, 1957.

Graf, Peter-Lukas. *Interpretation: Grundregeln zur Melodiegestaltung*. Schot. Mainz. s.d.

Edgett, Bryan. *The Solo Recital: A Systematic Approach to Preparation and Performance*. ITG Journal. January, 2004.

Harnocourt, Nikolaus. *“O Discurso dos Sons”*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1988.

Hardenberger, Hakan. *MasterClass*. Disponível por <http://abel.hive.no/trumpet/hardenberger/> acessado em 06 de Julho de 2008.

Houaiss, Antonio, M. S. Villar, F. M. Mello Franco. *Houaiss: Dicionário da Língua Portuguesa*. Objetiva. 1ª- Edição. Rio de Janeiro, 2001.

Koehler, Elisa. *“A Beginner’s Guide to the Baroque Natural Trumpet”*, Journal of The International Trumpet Guild (March 2002).

Laureano, Manny. *I Play the moment I am done breathing*. Disponível por <http://www.trumpetmaster.com/forums/portal.php> acessado em 13 de Maio de 2006.

\_\_\_\_\_. *Breathing and Blowing Question*. Disponível por <http://www.trumpetmaster.com/forums/viewforum.php?f=39> acessado em 13 de Maio de 2006.

Lindemann, Jens. *MasterClass*. Disponível por [http://abel.hive.no/trumpet/tpin/Lindemann\\_Master\\_Class\\_2.html](http://abel.hive.no/trumpet/tpin/Lindemann_Master_Class_2.html) acessado em 06 de Julho de 2008.

Schanbel, Artur. *Music and the Line of Most Resistance*. Princeton University Press. 1942.

Schlueter, Charles. 1992(?) *Zen and the Art of the Trumpet*. Coleção particular, Charles Schlueter.

Tarr, Edward. 1977. *The Trumpet*. Bern: Halwag AG.

Thurmond, James M. *Note Grouping: A method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Meredith Music Publications. Fort Lauderdale, Fl., 1983.

Vachiano, William. 1984. *Trumpet Routines*. Reproduzido do manuscrito do autor. New York: Charles Colin.