

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

A ESCRITA IDIOMÁTICA EM OBRAS PARA TROMPA DE  
BLAETH, LACERDA, MENDES E FICARELLI

FABIANO MENEZES

LONDRINA, 2010

**A ESCRITA IDIOMÁTICA EM OBRAS PARA TROMPA DE  
BLAETH, LACERDA, MENDES E FICARELLI**

por

FABIANO MENEZES

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dra. Carole Gubernikoff.

LONDRINA, 2010

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina.**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

M543e Menezes, Fabiano.

A escrita idiomática em obras para trompa de Blauth, Lacerda,  
Mendes e Ficarelli / Fabiano Menezes. – Londrina, 2010.  
xi, 101 f. : il.

Orientador: Carole Gubernikoff.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado  
do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação  
em Música, 2010.

Inclui bibliografia.

1. Música para trompas – Instrução e estudo – Teses. 2. Análise  
musical – Teses. 3. Músicos – Biografia – Brasil – Teses. I. Gubernikoff,  
Carole. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro  
de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDU 788.41.071.1



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO**

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

**TÍTULO DA DISSERTAÇÃO**

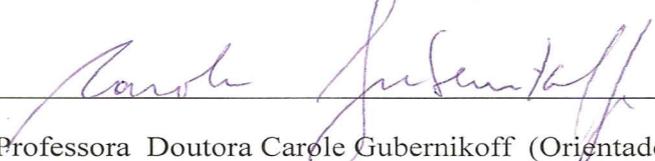
“A escrita idiomática em obras para trompa de Blauth, Lacerda, Mendes e Ficarelli”

POR

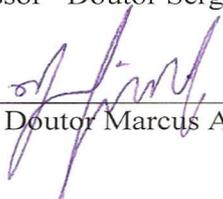
FABIANO MENEZES

CONCEITO: APROVADO

**BANCA EXAMINADORA**

  
\_\_\_\_\_  
Professora Doutora Carole Gubernikoff (Orientadora)

  
\_\_\_\_\_  
Professor Doutor Sergio Azra Barrenechea

  
\_\_\_\_\_  
Professor Doutor Marcus Alessi Bittencourt (UEM)

*Para*  
*Murilo, meu filho*  
*e*  
*Sheyla, minha adorável mulher*

## AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Carole Gubernikoff, pela orientação, pela confiança em mim depositada e amizade.

Ao Professor Doutor José Nunes, pela presteza em atender-me sempre que precisei

Aos amigos do Minter UNIRIO – UEM- UEL pela paciência, ajuda e palavras de incentivo.

A todos os professores do Minter pela consistência das disciplinas ministradas.

MENEZES, Fabiano. *A Escrita Idiomática em Obras para Trompa de Blauth, Lacerda, Mendes e Ficarelli*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Esta dissertação possui análises de quatro composições brasileiras para trompa, que são: *Sonatina*, de Brenno Blauth; *Canção e Dansa*, de Osvaldo Lacerda, *Interlúdio*, de Mario Ficarelli, para a formação trompa e piano; e a peça *Gregoriana*, de Gilberto Mendes, para trompa solo. Por intermédio das análises aqui efetuadas, revela-se a forma como cada um dos compositores escreve para a trompa. O trabalho é dividido em cinco capítulos, nos quais constam - entre o segundo e o quinto - uma pequena biografia de cada compositor, além das análises seguidas de algumas sugestões de interpretação. Incluiu-se também, em seu primeiro capítulo, uma abordagem histórica da trompa, que abrange desde os primórdios até a contemporaneidade, mostrando tanto a evolução física quanto a escrita para o instrumento.

Palavras-chave: Trompa – Análise Musical – Idiomatismo – Música brasileira.

MENEZES, Fabiano. *The Idiomatic Writing in the Horn Works of Blauth, Lacerda, Mendes and Ficarelli* Dissertation (Masters Degree in Music) - Music Graduate Program, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

## ABSTRACT

This dissertation includes analyses of four Brazilian compositions for the horn: *Sonatina* by Breno Blauth; *Canção* and *Dansa* by Osvaldo Lacerda; *Interlúdio* by Mario Ficarelli for a horn and piano ensemble; and the play *Gregoriana* by Gilberto Lacerda for a horn solo. The analyses revealed how each author composed for the horn. The work is divided into 5 chapters including – between chapters two and five - a short biography of each composer plus the analyses followed by some suggestions of interpretation. The first chapter also includes a horn historical approach, from its early beginnings until the contemporary period, showing the physical as well as the writing evolution of the instrument.

Key Words: Horn – Musical Analysis – Idiomaticism – Brazilian Music

## SUMÁRIO

	Página
LISTA DE FIGURAS .....	ix
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - ABORDAGEM HISTÓRICA DA TROMPA	
1.1 – Considerações iniciais .....	5
1.2 – A trompa de caça .....	9
1.3 – A trompa à mão .....	16
1.4 – A trompa à válvula .....	21
CAPÍTULO 2 – SONATINA PARA TROMPA E PIANO - BRENN BLAETH	
2.1 - O compositor e a Obra .....	28
2.2 – Primeiro Movimento .....	30
2.3 – Segundo Movimento .....	35
2.4 – Terceiro Movimento .....	41
2.5 – Conclusão da análise .....	45
2.6 – Aspectos idiomáticos e propostas de interpretação .....	46
CAPÍTULO 3 – CANÇÃO E DANSA PARA TROMPA E PIANO – OSVALDO LACERDA	
3.1 - O compositor e a Obra .....	49
3.2 – Canção .....	50
3.3 – Dança .....	57
3.4 – Conclusão da análise .....	62
3.5 – Aspectos idiomáticos e propostas de interpretação .....	63
CAPÍTULO 4 – GREGORIANA – GILBERTO MENDES	
4.1 - O compositor .....	65
4.2 – Gregoriana .....	67
4.3 – Aspectos idiomáticos e propostas de interpretação .....	77
CAPÍTULO 5 – INTERLÚDIO – MARIO FICARELLI	
5.1 – O compositor .....	80
5.2 – Análise da Obra .....	82
5.3 - Aspectos idiomáticos e propostas de interpretação.....	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	96
BIBLIOGRAFIA .....	99
ANEXOS .....	102

## LISTA DE FIGURAS

	Página
Figura 1. Trompa natural em Ré.....	11
Figura 2. The debuche (gone away) de Daniel Bourgue .....	11
Figura 3. Trompa natural com várias bombas de afinação ( <i>crooks</i> ) .....	13
Figura 4. Concerto em Ré de Telemann, compassos 1-3, Segundo Movimento.....	14
Figura 5. Allegro, cc. 65-74, Brandeburgo 1- primeira trompa.....	15
Figura 6. Hampel, Concerto em Ré maior.....	18
Figura 7. Haydn:Concerto em Mib maior, primeiro movimento, comp.218-221 .....	19
Figura 8. Primeira trompa em Sib grave.....	22
Figura 9. Segunda trompa em Sib grave.....	22
Figura 10. Terceira trompa em Fa .....	22
Figura 11. Quarta trompa em Mib .....	22
Figura 12. Strauss – Ein Heldenleben, op. 40. Primeira trompa, comp.1-40 .....	26
Figura 13. Material modal estável da primeira frase do Tema Principal (cc. 1-4).....	31
Figura 14. Material modal instável da segunda frase do Tema Principal (cc. 5-8) e passagem inesperada para segmento contrastante (cc. 9-10) – parte do piano.....	32
Figura 15. Motivos principais do Tema inicial (cc. 1-3).....	33
Figura 16. Exemplos de variações dos motivos básicos.....	33
Figura 17. Quadro comparativo da Macro-Forma – Tema Principal, variações e plano harmônico .....	35
Figura 18. Quadro geral da Macro-Forma (segundo movimento).....	36
Figura 19. Motivos do tema da parte A, textura e harmonia.....	36
Figura 20. Estrutura fraseológica da primeira seção e plano harmônico.....	38

Figura 21. Primeira e segunda frases da parte B – motivos e contrastes harmônicos .....	39
Figura 22. Terceira frase da parte B – Tema com notas incrustadas.....	39
Figura 23. Reexposição variada do Tema – textura mais rarefeita .....	40
Figura 24. Quadro geral da Macro-Forma e plano harmônico (terceiro movimento).....	41
Figura 25. Exposição – Primeiro Tema e “transição – derivação de figuras motivicas .....	42
Figura 26. Exposição – Segundo Tema – reelaboração motivica e imitação .....	42
Figura 27. Desenvolvimento – reelaboração motivica e sonoridades dissonantes.....	43
Figura 28. Desenvolvimento – contraste rítmico/harmônico .....	44
Figura 29. Coda – síntese do primeiro e segundo temas sobrepostos .....	45
Figura 30. Estrutura fraseológica e modal do primeiro Período (4+4 compassos) .....	52
Figura 31. Primeira frase contrastante (B) do segundo Período (4+2 compassos) .....	53
Figura 32. Frase conclusiva (A”) do segundo Período (4+2 compassos).....	54
Figura 33. Esquema formal da Parte [A] – Período duplo de 20 compassos .....	54
Figura 34. Primeiro Período da parte [B] (B1) (3+3+2 compassos) .....	55
Figura 35. Segundo Período da parte [B] (B2) (4+4+2 compassos) .....	56
Figura 36. Ostinato da introdução (piano).....	58
Figura 37. Estrutura fraseológica e modal do primeiro Período (4+4 compassos) .....	58
Figura 38. Estrutura do segundo Período (4+5 compassos) – cromatismos e intercâmbio de modos.....	59
Figura 39. Parte conclusiva ( <i>codetta</i> ) e ponte para parte [B]......	60
Figura 40. Bitonalidade do primeiro segmento da parte [B] .....	61
Figura 41. Trecho da segunda subseção da parte [B] .....	61
Figura 42. Trecho inicial – processo de justaposição temporal.....	70
Figura 43. Continuação do trecho inicial – recorrência de fragmentos .....	71
Figura 44: citação gregoriana intercalada por fragmentos heterogêneos .....	71

Figura 45. Contraposição entre objetos disparatados .....	72
Figura 46. Tratamento serial dos fragmentos .....	72
Figura 47. Reexposição do fragmento inicial; último recorte antes da Coda.....	74
Figura 48. Coda – série dodecafônica .....	74
Figura 49. Parte central – justaposição de fragmentos da série.....	75
Figura 50. Permutação das notas 8-9-10-11-12 da série .....	75
Figura 51. Início da peça – fragmento da série retrógrada .....	76
Figura 52: final da peça – “resolução” em Sib .....	76
Figura 53: Nota dó com sinal de bouche e cuivré .....	77
Figura 54. Começo do Tema 1 da Trompa.....	84
Figura 55. Primeiro tema dividido em três partes .....	84
Figura 56. Piano ostinato .....	85
Figura 57. Compasso 27 e 28 lembram o tema #1 .....	86
Figura 58. Seqüência de trêmulos.....	86
Figura 59. Compasso 44 momento auge da obra .....	87
Figura 60. Tema ampliado na Trompa .....	88
Figura 61. Tema #1 modificado sobre os <i>staccati</i> do piano.....	88
Figura 62. Lembrança do Tema #1.....	89
Figura 63. Última exposição do Tema #1.....	90
Figura 64. Final da obra.....	90

## INTRODUÇÃO

A análise de peças escritas por compositores brasileiros para trompa, por ser um assunto especializado, é ainda bastante carente de estudos. O presente trabalho surge, então, para tentar suprir essa carência bibliográfica e essa necessidade por textos especializados.

A análise musical tem-se mostrado como uma atividade fundamental na teoria da música, auxiliando na compreensão e, por consequência, na interpretação das peças dos repertórios de todas as épocas. Assim, a análise é imprescindível às necessidades tanto de regentes, quanto de compositores, educadores e intérpretes. Além da prática geral de música, por meio da análise, abre-se também um campo enorme aos interesses específicos, pois é possível serem feitas escolhas de técnicas de análise pertinentes a cada repertório a ser estudado. É então que a análise desenvolve sua particular atividade: o processo de descoberta, ou seja, processos de elaboração dos motivos e as características estilísticas da obra. Esse conhecimento possibilita uma justificativa para determinadas interpretações.

A partitura é composta por signos gráficos, devido a isso, cabe ao intérprete traduzir os signos em música. A notação musical sempre apresenta um grau de incompletude para transmitir a idéia musical, permitindo assim, que surjam diversas questões interpretativas que fazem do intérprete um recriador. Atualmente, há uma carência de livros e métodos técnicos publicados em língua portuguesa e, por isso, quase não há divulgação do repertório brasileiro para trompa.

Nesse sentido, são urgentes a produção e disseminação desse conhecimento, abrindo-se um enorme potencial de estudo de obras compostas para trompa.

As poucas obras executadas pelos profissionais e estudantes praticamente inexistem nas bibliotecas brasileiras, pois são encontradas somente em arquivos pessoais de poucos

músicos. A partir de quatro compositores brasileiros: Brenno Blauth, Osvaldo Lacerda, Gilberto Mendes e Mario Ficarelli, e da análise de uma composição de cada, respectivamente, *Sonatina, Canção e Dansa, Gregoriana e Interlúdio*, relacionamos aspectos idiomáticos utilizados nessas obras, objetivando propor aos seus futuros intérpretes sugestões para a interpretação destas peças.

Gilberto Mendes fez parte de um grupo de compositores empenhados em uma mudança radical na estética musical brasileira, o *Grupo Música Nova*. Assim como outros compositores desse Grupo, Gilberto Mendes teve como objetivo romper com os ditames nacionalistas e se aventurar pela música aleatória, música microtonal e concreta. (Beltrami, 2006, p.11). Já Mário Ficarelli e Brenno Blauth são considerados os compositores que contribuíram, de forma efetiva, para a produção de um repertório independente, livre de tendências ou de grupos musicais. Por fim, Osvaldo Lacerda, um dos compositores brasileiros que mais escreveu para trompa é o nome mais marcante da escola Guarnieri, considerada por Neves (2008) “a única escola de composição perfeitamente característica no Brasil, havendo grande uniformidade de pontos de vista tanto no plano de orientação estética quanto no âmbito dos recursos técnicos empregados” (Neves, 2008, p.218),

Na música, o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita (instrumento/s, voz/es, multimídia ou conjuntos mistos). As condições oferecidas por um veículo incluem aspectos como: timbre, registro, articulação, afinação e expressão. Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado instrumento, utilizando recursos que o identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna. As características de um instrumento musical são definidas tanto pelas suas limitações quanto pela sua capacidade e os limites de tessitura e velocidade de articulação, especialmente para a trompa devem ser

considerados e respeitados para que uma composição possa ser executada como música idiomática para aquele instrumento (Tanaka, 2000, p. 396).

Em virtude da relação estabelecida entre artista e instrumento, cria-se um idioma gestual para o instrumento; isso é a base do desenvolvimento de uma prática, de uma performance. Acreditamos que assuntos de escrita idiomática, invariavelmente, entram em discussões a respeito de como compor para instrumentos específicos, já que a escrita idiomática é a arte de escrever música que seja apropriada, adaptada e aperfeiçoada para um determinado instrumento. Desse modo, estabelece-se um vocabulário-padrão de prática e de performance para um instrumento particular, o qual lhe confere uma identidade musical.

Nesse estudo o método de Philip Farkas, *The Art of French Horn Playing*, foi usado como um referencial, pois aborda vários aspectos técnicos inerentes à trompa e, conseqüentemente, como se obter muitas das características consideradas idiomáticas do instrumento. Já do método *Koprasch*, um dos métodos mais conhecidos dos trompistas pode-se retirar exemplos que se identificam com a escrita dos compositores selecionados, para que suas lições sejam estudadas, no sentido de melhorar a técnica do trompista na execução das peças selecionadas.

Os tratados de orquestração *La Técnica de La Orquesta Contemporânea*, de Casella e Mortari, *Orquestracion*, de Walter Piston e *The Study of Orchestration*, de Samuel Adler foram utilizados como um guia para o estudo das características da escrita mais apropriada para a trompa.

As análises feitas baseiam-se em uma bibliografia composta por John White (1994) em seu *Comprehensive Musical Analysis*, onde é sugerido que se parta de uma macroanálise superficial antes de se efetivarem em ordem os três níveis analíticos: a microanálise, a análise intermediária e a macroanálise.

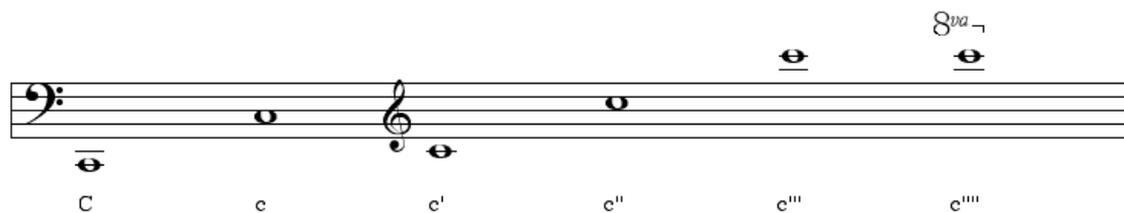
Foram utilizados também conceitos de Schoenberg (2008) que abordam, a partir dos elementos mínimos da composição, os motivos e as frases de uma peça e fornece vários exemplos de análises de *Períodos* e *Sentenças*, até chegar às pequenas e grandes formas. Além disso, o autor também discorre acerca da importância da variação dos motivos.

Já Nicholas Cook (1987) orienta-nos a respeito de divisões na macroforma e como proceder no início de uma análise ao sugerir que deva existir um pré-requisito para uma análise sensível, que propiciaria maior “familiaridade com a música” (Cook, 1987, p. 237).

## CAPÍTULO 1

### 1.1 Considerações iniciais

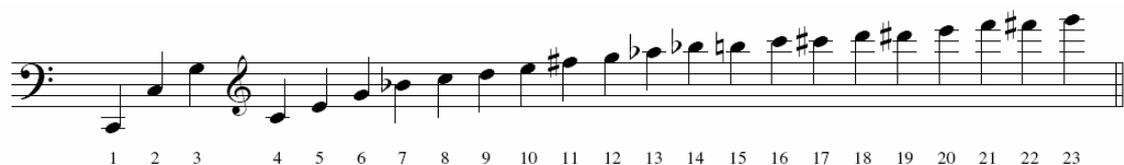
As referências às alturas dos sons serão aquelas adotadas pela Sociedade Internacional de Trompas (*IHS- International Horn Society*), em seu periódico *The Horn Call*<sup>1</sup>, que são as referências escolhidas por *The New Harvard Dictionary of Music*, editado por Don Randel (1986). As alturas se referem à trompa em Fá.



### Série Harmônica

Todo instrumento de metal produz uma série natural de sons, que são os modos de ressonância do tubo de cada instrumento, e que correspondem ao comprimento da tubulação, criando um padrão de notas (Barata, 2004, p. 4).

Conforme Wick<sup>2</sup> (2001) em música e matemática esse padrão é chamado de série harmônica:



<sup>1</sup> The Horn Call- Journal of the International Horn Society, vol.XL, n.1, outubro, 2009.

<sup>2</sup> In music and mathematics, this pattern is called an harmonic series.

Os números se referem ao número do harmônico (Wick, 2001, p.9).

Colocamos essas considerações iniciais com o objetivo de situar o leitor em que tessitura a trompa é executada, dando ao mesmo a possibilidade de recorrer a elas quando da leitura das análises que fazem parte do trabalho.

### **Abordagem Histórica da Trompa**

Ao iniciarmos esta dissertação, achamos por bem redigir um capítulo que pudesse abranger a história da trompa, no qual todos os aspectos do desenvolvimento físico do instrumento e da evolução de seu uso, desde os primórdios, fossem colocados de forma clara e concisa, para que o leitor que não tenha conhecimento do instrumento possa ter uma idéia geral de como surgiu e se deu o seu desenvolvimento.

Assim, esperamos que, ao ler essas informações, o leitor entenda um pouco da complexidade que é tocar trompa, pois nas palavras de Farkas ele afirma que “tocar trompa é uma arte bela e difícil”.<sup>3</sup> (Farkas, 1956, p.2)

O que é, então, uma trompa? E como podemos diferenciá-la de outro instrumento de metal? Morley-Pegge define o instrumento da seguinte forma:

Essencialmente a trompa é um tubo longo, delgado, conoidal. O diâmetro do tubo aumenta gradualmente nos dois terços iniciais do seu comprimento, expandindo-se rapidamente até o final em uma campana larga e em posição invertida ao início do tubo. É encaracolado na forma de um arco em um ou mais círculos completos. O diâmetro do início do tubo é de aproximadamente 9 a 10 mm, chegando ao final da campana com 16 cm nas trompas do Sec. XVII e 30 cm nas trompas modernas de modelo alemão, podendo ser um pouco mais largas. No início do tubo é colocado um bocal com um desenho interno que pode ser mais ou menos afunilado, tendo este desenho uma influência marcante na qualidade do som emitido. (Morley-Pegge, 1973, p.1)<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Horn playing is a fine and difficult art.

<sup>4</sup> Essentially the French horn is a long, slender, conoidal tube, the bore of which increases very gradually over the first two-thirds or so of its length and then expands rapidly to end in a large everted bell. It is coiled in the form of a hoop in one or more complete circles, the bore at the outset being about 9 to 10 millimetres and the diameter of the bell varying from about 16 cm. in the case of 17th-century examples to 30 cm. or a little more for modern horns of the German model. The narrow end is provided with a mouthpiece that is more or less funnelshaped, the inner profile of which has a marked influence on the quality of the tone emitted.

Janetzky e Brüchle (1988), por sua vez, afirmam que “a forma cônica do tubo na trompa é uma característica essencial do instrumento, e a esse respeito, ela difere das famílias dos trompetes e dos trombones, nas quais a tubulação é cilíndrica em quase toda sua extensão”.<sup>5</sup> (*apud* Russel, 2004, p.10). A partir dessas definições, fica evidente que a principal diferença existente entre a trompa e os outros instrumentos de metal é a questão da tubulação cônica, o que dificulta muito a emissão precisa do som da trompa.

Outra questão a ser analisada com cuidado é a partir de quando é possível delimitar a história da trompa, pois pode-se afirmar que seus primeiros ancestrais são as conchas, os *shofars*, os instrumentos primitivos dos povos do Oriente Médio, da África e da América do Sul, ou ainda todos os “instrumentos” que usam a mesma maneira de soprar: uma vibração labial geradora do som (Svab, 1996, p. 2). Esses instrumentos primitivos eram usados para fins práticos e não artísticos; serviam como meio de comunicação entre os povos antigos, em procissões e em festividades.

Embora uma abordagem mais detalhada acerca dos ancestrais da trompa enriqueça uma visão extramusical associada ao instrumento, acreditamos que ela tenha pouca utilidade na discussão da evolução da trompa como um instrumento musical. Postula-se que será de melhor proveito ao nosso trabalho elaborar uma perspectiva histórica, a partir da trompa de caça, mesmo ela sendo ainda utilizada como um instrumento utilitário, nas caçadas. Como veremos no desenvolvimento desta dissertação, muitas características desse instrumento ainda se conservam até hoje, não obstante todo o desenvolvimento físico já alcançado.

---

<sup>5</sup> ... the conical shape of the bore is an essential characteristic of the horn: in this respect the horn differs from the instruments of the trumpet or trombone families, whose tubes are cylindrical throughout most of their length.

Uma característica interessante a se destacar na história da trompa e que Svab<sup>6</sup> cita em sua dissertação, diz respeito ao seu nome, pois o termo “trompa” aparece apenas na língua portuguesa (Svab, 1996, p.13). Em inglês, a trompa é designada por *horn*; em italiano, *cornò*; e, em francês, *cor*; cuja tradução literal seria “chifre”. Em sua dissertação, Svab acredita que “a trompa de Eustáquio ou Falópio é uma imagem aproximada da forma da trompa. Provavelmente foi esta a origem do nome que se dá a este instrumento na língua portuguesa” (Svab, 1996, p.14).

Para se ter uma idéia mais clara do desenvolvimento histórico da trompa, acreditamos que dividir a história desse instrumento em três períodos, como Morley-Pegge o fez, é mais apropriado, conforme colocamos a seguir:

O primeiro período seria do final do século XVI até aproximadamente 1750, um pouco antes de a trompa ser introduzida na orquestra. O segundo período compreenderia aproximadamente entre 1750 e 1850, na qual mudanças na fabricação e na técnica permitiram à trompa se tornar um instrumento musical viável, ouvido tanto na orquestra como instrumento solista virtuosístico. O período final inicia-se no começo do séc. XIX (sobrepondo-se consideravelmente com o período anterior), quando a introdução da válvula gerou um modo radicalmente novo de tocar, compor e pensar a trompa.<sup>7</sup> (*apud* Russel, 2004, p.43).

O primeiro período a que Morley-Pegge se refere é o da trompa de caça, pois, apesar de ser ainda utilizada como um instrumento utilitário, ela foi precursora musical das trompas. Foi a partir dela que se começou a fazer uso musical do instrumento, e esse é considerado o período anterior à introdução da trompa na orquestra.

O segundo período diz respeito ao da trompa natural, quando se desenvolveu a utilização da mão para alterar as alturas até então conseguidas levando o instrumento a utilizar

---

<sup>6</sup> Zdenek Svab - Um dos mais conceituados trompistas do Brasil, é natural de Praga, Republica Tcheca, onde estudou no Conservatório de Música de Praga e atuou na Orquestra Sinfônica de Praga. No Brasil, obteve o mestrado em música na UNIRIO onde é professor aposentado de Trompa. Atuou em diversas orquestras brasileiras, como OSB, Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal e Orquestra Sinfônica Nacional da Radio MEC. É regularmente convidado para lecionar em diversos festivais no Brasil e no exterior. Atua também como regente, à frente da OS da Escola de Música Villa-Lobos.

<sup>7</sup> Morley-Pegge divides the horn's history into three primary periods: the first period from the late 16th century to about 1750, the time before the horn was introduced into the orchestra; the second period spanning approximately 1750 to 1850, in which changes in manufacture and playing technique allowed the horn to become a viable musical instrument, heard regularly in the orchestra and as a virtuosic solo instrument; and the final period beginning early in the 19th century (overlapping considerably with the previous period) when the introduction of the valve generated a radically new way of performing on, composing for, and thinking about the horn

mais notas além da série harmônica, sendo ouvido à partir daí tanto em orquestras como em solos virtuosísticos.

E o terceiro período se refere à trompa à válvula. Nessa fase, o instrumento alcançou o seu apogeu técnico, possibilitando aos compositores escreverem peças de alta complexidade técnica, e um modo radical e novo de compor, tocar e pensar.

## 1.2. A Trompa de Caça

Wick (2001) cita o compositor francês Hector Berlioz, o qual em seu tratado de instrumentação e orquestração faz referência à trompa, lembrando as características que a marcaram como instrumento utilitário, ao afirmar que “a trompa é um instrumento nobre e melancólico, apesar de ser utilizada frequentemente em fanfarras de caça”<sup>8</sup> (*apud* Wick, 2001, p. 1).

Por volta de 1690, a trompa - em suas várias formas - tinha alcançado um lugar na vida social da nobreza na França e na Boêmia, pois “a caça que era inicialmente até certo ponto uma necessidade, torna-se cada vez mais um importante acontecimento nas cortes dos reis e nas propriedades dos nobres, na Europa central” (Svab, 1986, p. 22).

O ritual da caça ocupava uma posição central na aristocracia e a trompa era considerada seu moderador. A associação da trompa com bravura, heroísmo, virtude e instrumento para ser tocado ao ar livre persistiu até pelo menos a era romântica, enquanto sua conexão com a caça sobreviveu tão bem que ainda hoje em dia é lembrada.

Podemos nos aprofundar um pouco na discussão do desenvolvimento divergente da trompa que existiu na França e na Boêmia, sendo esse desenvolvimento relevante rumo ao entendimento do idioma do século XVIII.

---

<sup>8</sup> The horn is a noble and melancholy instrument, notwithstanding the frequently quoted hunting fanfares.

Morley-Pegge, ao falar da técnica da trompa entre o período de 1600-1750, sintetiza-a em duas trajetórias divergentes:

A técnica dividiu-se em duas direções diferentes. Uma delas manteve a trompa de caça pura e simples, sendo esta expressa através das fanfarras compostas pelo Marques de Dampierre, da corte de Luis XV, e que ainda são tocadas e nunca foram superadas; a outra direção foi a da adoção da técnica de um trompete contemporâneo da época ou clarino, tornando-se a trompa orquestral e alcançando seu apogeu nos trabalhos de J.S Bach e seus contemporâneos”.<sup>9</sup> (*apud* Horton, 1986, p. 11)

As duas principais figuras dessa divisão foram Marc-Anton, Marques de Dampierre, e Franz Anton, Conde Von Sporck da Boemia. Von Sporck, em visita à corte de Luis XIV na França, ficou impressionado com as trompas de caça e sua música, e acabou deixando dois de seus empregados para estudarem o instrumento, antes de eles voltarem à Boêmia.

Foi graças a esses dois empregados, Václav Svid (1638-1710) e Petr Rohlik (1650-1723), que a trompa de caça francesa chegou e progrediu na Boêmia, criando-se uma escola de grande importância e espalhando-se por toda a região de modo a ocorrer progressão em outros países da Europa (Svab, 1986, p. 25). No entanto, não demorou muito para a trompa de caça ser levada a servir a outros objetivos além daquele para o qual era originalmente utilizada.

Nesse ínterim, na França, a trompa manteve-se proximamente aliada à caça, sendo essa aliança fortificada por Dampierre, nas primeiras décadas do século XVIII.

De acordo com Daniel Bourgue, a trompa, na França, tinha alcançado um padrão que seria “um instrumento em Re, como todos os outros, dando uma volta a uma volta e meia de comprimento chegando a 4.5 m e tinha o diâmetro de 73 cm. Essa era uma trompa de Dampierre” (*apud* Horton, 1986, p. 12).

---

<sup>9</sup> ...the technique branched out in two different directions. One of them remaining the hunting horn pure and simple, finding its ultimate expression in the fanfares composed by marquis de Dampierre, gentilhomme des chasses et plaisirs at the court of Louis XV, which are still used and have never been surpassed; the other embracing the technique of the coeval trumpet, became the orchestral horn and reached its apogee in the works of J.S. Bach and his contemporaries. Morley-Pegge, R. *The French Horn*, 2<sup>o</sup> ed. New York: W.W. Norton, 1973. p.70.



Figura 2. Trompa natural em Ré

Dampierre compôs por volta de 40 fanfarras para trompa de caça, dedicadas a Luis XV, entre 1723 e 1734. Essas fanfarras, ou toques de sinos (*sonneries*), como eram conhecidos, que descreviam e eram usadas em diferentes estágios da caça, viajavam por toda a Europa e tinham um tremendo impacto como arte musical no antigo gênero da caça.

A música original para trompa de caça tinha características únicas para afinação e extensão da trompa. Quando era usada uma trompa solo, usavam-se preponderantemente os harmônicos que variavam entre o 6° ao 8° -12°, como no exemplo abaixo.



Figura 2. The debuche (gone away) de Daniel Bourgue.

Em conjuntos de fanfarras, o 2º e 3º harmônicos poderiam ser encontrados nas partes do baixo, enquanto a melodia podia subir até o 16º harmônico. O harmônico 14º e 15º, por serem considerados desafinados e falsos, eram evitados, enquanto normalmente o 3º harmônico perdia-se no acorde de dominante.

Por essas características verificadas nessas chamadas, Bourgue declara que “a forma das fanfarras, como muito bem definidas pelo Marques de Dampierre, ainda se mantém nas fanfarras escritas atualmente: ABA com uma Tônica no A e B na dominante (*apud* Horton, p.14). O compasso das fanfarras é sempre 6/8 e cada frase normalmente contém sempre um múltiplo de quatro compassos (quatro, oito, doze).

Enquanto na França a trompa se desenvolveu física e musicalmente como resultado do uso em caçadas - e sem fazer parte da orquestra em concertos até a metade do século XVIII -, na Boêmia, a trompa começava a ser introduzida em conjuntos musicais mistos e nos campos de caça.

Não demorou muito para a trompa começar a sofrer alterações em sua forma para melhorar o timbre, com o objetivo de fundir-se com outros instrumentos de sopro e isso pode ser creditado inicialmente aos irmãos Leichnambschneider, de Viena.

Nas mãos dos irmãos Leichnambschneider, a imprecisa trompa de caça foi transformada em uma *Waldhorn* da Áustria barroca . Essas podem ser consideradas as primeiras trompas de orquestra, com as primeiras bombas de afinação (*crooks* em inglês). E eles foram os primeiros fabricantes a favorecerem as afinações de Mib e Fá, tendo-as como as mais apropriadas e características da trompa (Fitzpatrick, 1970, p.17).

Durante dois séculos e meio, trompistas e fabricantes da escola austríaca deixaram com esses artesãos a responsabilidade pela afinação de suas trompas, estabelecidos deste jeito desde o início dos anos 1700. Dessa maneira, os irmãos Leichnambscheneider podem ser considerados os primeiros fabricantes deste tipo de trompa.

Com o objetivo de escurecer e dar uma sonoridade mais aveludada, os irmãos Leichnambschneider produziram um instrumento, dando-lhe uma volta em si mesmo com uma abertura maior e mais cônica e um diâmetro da campana maior.

A adição de bombas removíveis (*crooks*) e o aumento da tubulação levaram a trompa a ser tocada em diferentes afinações, enfatizando, assim, a emergente função da trompa em conjuntos musicais.



Figura 3. Trompa natural com várias bombas de afinação (*crooks*).

Com o objetivo de aumentar a utilização da trompa melodicamente, compositores começaram a escrever no estilo do clarino e não mais no estilo da trompa de caça. O estilo de tocar do clarino tinha se tornado uma especialidade popular dos trompetistas desde o último quarto do século XVII. Conforme Barbour (1964), o idioma dos clarinos era caracterizado pela monotonia, com passagens floridas em padrões que se mantinham em uma região limitada. (*apud* Horton, 1986, p.19)

A tessitura das partes do clarino poderia ser bem aguda, chegando, muitas vezes, ao 23º harmônico. Como normalmente os trompistas dobravam as partes do trompete, ambos usavam um bocal similar. Para os compositores, isso era o suficiente para que escrevessem melodias parecidas para os dois instrumentos, enquanto imaginavam mentalmente as diferenças de sons entre eles, mudando essa característica a partir da utilização da técnica de mão (Horton, 1986, p.21).

O *Concerto em Re*, de Telemann, para trompa e orquestra, composto entre 1712 e 1721, ilustra algumas das diferenças harmônicas e melódicas existentes entre os idiomas da trompa de caça e o clarino. O concerto tem três movimentos: dois são em Re Maior, o primeiro e o terceiro, e, no geral, incluem episódios na dominante, subdominante, supertônica e na relativa menor. O segundo movimento é na relativa menor, movendo-se entre La e Fa# maior. A complexa comparação harmônica, incluindo seções no modo menor, foi pensada, possivelmente, tendo em foco a atividade melódica entre o 10º e 18º harmônicos. A abertura do segundo movimento na parte da trompa mostra-nos isso, conforme o exemplo abaixo.



Figura 4. Concerto em Ré de Telemann, compassos 1-3, Segundo Movimento.

O aumento da complexidade harmônica não foi a única razão para a utilização do registro agudo pela trompa. Telemann escreveu, nesse concerto, para a trompa da maneira como ele possivelmente escreveria para qualquer outro instrumento de sopro e, se uma tessitura aguda fosse exigida para o virtuosismo, ele assim o faria. Não se sabe para quem Telemann escreveu esse concerto, mas se for feita uma breve análise da peça, sugerir-se-ia

que foi escrita, intencionalmente, para um músico especialista na trompa e no registro clarino. Esses especialistas começaram a ser contratados em algumas das mais ricas cortes da Boêmia, na segunda década do séc XVIII.

Fitzpatrick (1970) afirma que começaram a surgir músicas escritas no idioma da trompa, baseadas em uma combinação da trompa de caça e do clarino, especificamente, para trompistas.

Ele cita como exemplo dessa tendência o concerto de Brandenburgo nº 1 de J.S.Bach, no qual as partes de trompa foram escritas para Leopold e Seydler, músicos a serviço da Saxe-Halle, em Barby: as partes de trompa do Concerto de Brandenburgo refletem, portanto, um desenvolvimento do idioma da trompa e não uma aplicação de um estilo emprestado do trompete como se supunha.<sup>10</sup> (*apud* HORTON, p. 21).



Figura 5. Allegro, cc. 65-74, Brandenburgo 1- primeira trompa.

Horton postula que “esta sentença pode ser um pouco exagerada, pois algumas passagens desse concerto são idênticas a algumas escritas na parte do trompete da Cantata

<sup>10</sup> ...the Brandenburg horn parts reflect a developed horn idiom, and not, as has been assumed, an application of a style borrowed from the trumpet.

207”.<sup>11</sup> (Horton, 1986, p.21). Fica claro, por meio desse exemplo, que as características da trompa de caça e do clarino começaram a unir-se, formando uma identidade peculiar, correspondente à da trompa natural.

Outro estilo de tocar agudo na trompa, que é derivado do idioma do clarino, ainda cultivado por trompistas especialistas e considerado um clássico em essência, pode ser visto tanto nas Sinfonias da Escola de Mannheim e em trabalhos de Haydn.

Este estilo foi chamado de lírico, com linhas em *cantabile* movendo-se dentro e fora da 4ª oitava, e sua execução requerendo grande flexibilidade e resistência. Esse período foi chamado de “altíssimo”, e durou muito pouco, embora seu potencial fosse expandido pela técnica da mão, uma técnica que foi bastante significativa para as oitavas graves da trompa.

Nos seus primeiros anos como um instrumento musical e não como um instrumento funcional, a trompa alcançou sua individualidade devido à sua associação com a caça. Graças ao seu potencial melódico nas 3ª e 4ª oitavas, a trompa conquistou um lugar na música de concerto. Graças às mudanças estéticas entre as eras do barroco e clássica, a trompa, assim como o trompete, sofreu um esquecimento temporário na música de câmara e de solo, pois ainda não se tinha achado uma maneira cromática de tocar dentro de três oitavas.

### 1.3 A Trompa à mão.

Durante o curso do séc. XVIII, desenvolveu-se uma solução parcial para a escala incompleta da trompa. Com o objetivo de suprir muitas das notas perdidas naturalmente, a solução encontrada foi a da utilização da mão na campana, fazendo subir alguns harmônicos abertos. A mão também realizava outras funções como temperar alguns harmônicos desafinados e colorir o som do instrumento com um som mais agradável, escuro e penetrante.

---

<sup>11</sup> ...sentence may be a bit of an overstatement, as some of the florid passages in this concerto are identical to those given to trumpets in Cantata 207.

Essa nova técnica requereu mudanças concomitantes quanto ao design e proporção do instrumento e também no bocal. O corpo da trompa tornou-se mais estreito e enrolado do que a trompa de caça, facilitando, dessa maneira, o acesso mais confortável à campana do instrumento. A abertura da campana aumentou para acomodar a mão do trompista, aumentando conseqüentemente, todo o diâmetro do tubo. Toda essa mudança resultou numa qualidade de som mais rica, com uma extensão de dinâmica mais ampla e uma melhor resposta para o registro grave.

Os trompistas começaram a explorar os registros médios e graves da trompa, resultando, em decorrência disso, em mudanças tanto nos bocais quanto no ajuste de embocadura.

Enquanto os instrumentistas especialistas em tocar na região aguda mantinham um bocal e uma embocadura similares às dos trompetistas, os músicos emergentes da trompa grave ou “*cor basse*” descobriram que a obtenção de notas graves era mais fácil quando o lábio superior fosse colocado em um bocal oposto ao usado pelos trompetistas, ou seja, um bocal com um cone mais profundo e uma borda mais fina. O resultado da proporção do lábio na parte de baixo do bocal de 2/3 para 1/3 enriqueceu o som ainda mais, tornando-se uma recomendação técnica para os trompistas.

A. J. Hampel (1710-1770), segundo trompista da Orquestra da Corte de Dresden, expandiu e codificou a técnica de mão e também desenvolveu uma trompa com um novo design (*inventionshorn*) que continha uma bomba de mudança de tonalidade no meio do corpo da trompa e não no início (Fitzpatrick, 1970, p.56).

É importante mencionar que tanto Fitzpatrick quanto Morley-Pegge chamam a atenção para um equívoco que muitos fazem em relação à invenção da técnica de mão. A técnica não foi inventada por Hampel, pois ela tinha uma utilização rudimentar anos antes de Hampel aparecer no cenário musical, e ele codificou um método de trabalho (Morley-Pegge, 1943,



ou trompa grave (*cor basse*). Antes do meio do século, estavam bem definidos o idioma e a tessitura da trompa aguda e da trompa grave<sup>12</sup>. (Rasmussen, 1962)

As mais de três oitavas da trompa foram, portanto, divididas entre dois trompistas, pois para os trompistas de orquestra da época era impossível tocar toda a tessitura adequadamente com o mesmo bocal.

Os trompistas “*cor alto*” se especializavam em tocar na extensão que variava entre o c’ e d” e os trompistas “*cor basse*”, entre o c e g’. Em virtude da configuração diferente da série harmônica em cada área de especialização, desenvolveram-se diferentes estilos de tocar.

Um considerável número de concertos para duas trompas que exploram as capacidades virtuosísticas dos trompistas de *cor alto* e *cor basse* foi escrito no final do período barroco e início do período clássico.

Um dos concertos que podem ser citados como exemplo é o *Concerto em Eb Maior* para duas trompas de Joseph Haydn:



Figura 7. Haydn: Concerto em Mib maior, primeiro movimento, comp.218-221.

Esse concerto, provavelmente, é posterior aos concertos para primeira trompa (1762) e segunda trompa (1767), pois, em comparação a estes dois, o concerto para duas trompas

<sup>12</sup> Horn concerts of this period seem to divide into two kinds: virtuoso or horn player’s concertos with passagework of wide range and in a distinctive horn idiom; and composers’ concertos with passagework with narrow range and in a neutral idiom common to all instruments. The virtuoso concertos- and to a lesser degree some of the composers’ concertos, - in turn can be subdivided into first horn or *cor alto* and second-horn or *cor-basse* concertos; and it is remarkable how well defined these *cor-alto* and *cor-basse* idioms and ranges were, even before the middle of the century.

requer uma técnica de mão muito mais refinada. Os trompistas tornaram-se adeptos da minimização da diferença entre os sons tapados e abertos, uma tarefa que era possível quando as notas situavam-se perto dos harmônicos abertos.

Compor perto dos harmônicos abertos tornou-se uma característica da música para trompa à mão e é apontado por Mayson (1935), em seu livro acerca da música de câmara de Brahms, da seguinte maneira:

Os trompistas acham mais natural e fácil aquelas melodias com um tipo de armadura com notas repetidas onde a maioria das notas é aberta sendo a menos importante delas fechada, agarrando-se como carne em ossos ou uma trepadeira em uma árvore <sup>13</sup> (*apud* Horton, 1986, p.28).

A linda sonoridade da trompa à mão era talvez a qualidade mais admirável. O som com matizes de claro e escuro lembravam, de qualquer forma, a voz humana, trazendo elogios por suas qualidades de “cantar”. Para os trompistas mais ambiciosos, a primeira recomendação era treinar a arte do canto para desenvolver o ouvido e o controle do ar necessários para se tocar um instrumento tão delicado e instável.

Escalas rápidas no topo do registro da trompa eram um padrão regular da técnica dos virtuosos da *cor alto*. Geralmente, na trompa natural, os harmônicos agudos eram quase sempre escritos após uma escala de arpejo ascendente e deixados, rapidamente, diferentes da escrita do clarino.

A segunda trompa, no concerto de Haydn, por exemplo, quando solicitada, saltava dentro e fora de uma base de oitava, em um padrão de arpejo. O último movimento do concerto é finalizado com um Rondó, em 6/8. Esse tipo de escrita tornou-se um padrão no

---

<sup>13</sup> ...the melodies ( the horn player) finds most natural and easy are those with a sort of armature of recurring tones, mostly open, about wich the less important ones, many of them closed, cling as flesh to bones or ivy to a tree.

final do Séc. XVIII, propiciando aos concertos de trompa um final com estilo de musica de caça.

Horton (1986) acredita que o “conceito do que constituiu uma escrita trompística para a trompa à válvula nos séculos XIX e XX é achado fundamentalmente nos princípios da técnica da trompa à mão”.<sup>14</sup>(Horton, 1986, p.31)

#### 1.4 A Trompa à válvula.

Como a música no início do século XIX se tornou mais complexa harmonicamente, os trompistas de trompa natural (trompa à mão) esforçavam-se para aumentar a praticidade e também para preservar a sutileza de sua arte. As bombas de afinação (*crooks*), que eram colocadas nas trompas, abrangiam quase todas as afinações indo desde o Bb baixo até o C alto; e os músicos de orquestra deviam praticar escalas e exercícios de flexibilidade em todas essas tonalidades.

Os compositores começaram a expandir a prática de escrever para pares de trompa em diferentes tonalidades, afinando cada uma das quatro trompas em uma tonalidade diferente, como proposto pelo virtuose Frances Duprat e também por Berlioz e Verdi. (Horton, 1986, p. 31)

O trabalho dos compositores, a cada dia, se tornava mais difícil e não era apenas pela necessidade de estarem cientes das diferenças existentes entre as notas abertas e fechadas, mas também conhecerem as diferenças existentes de timbre de cada bomba de afinação, como podemos verificar nos exemplos a seguir onde Brahms utiliza três trompas diferentes em sua obra – *Variations on a Theme by Haydn*, op. 56a.

---

<sup>14</sup> ...concepts of what constitutes hornistic writing for the valved horn in the nineteenth and even 20th, centuries are founded fundamentally on principles of hand-horn technique.

Brahms – *Variations on a Theme by Haydn*, op. 56a



Figura 8. Primeira trompa em Sib grave



Figura 9. Segunda trompa em Sib grave



Figura 10. Terceira trompa em Fa.



Figura 11. Quarta trompa em Mib.

Dauprat, em seu método para trompa, intitulado *Método de Cor alto et Cor basse* (1824), chamou a atenção para as seguintes diferenças:

É apropriado lembrar agora aos expectadores o que eles devem notar, e o que os compositores devem saber, ou seja, que cada tonalidade da trompa tem um timbre que é próprio e isto já é sentido nas tonalidades mais próximas como em D e Eb ou E e F. Consequentemente se a diferença de timbre é sentida nessas pequenas distâncias, o quanto não se sentiria entre duas tonalidades mais distantes ainda, como por exemplo, entre “C” e “G” ou “D” e “A”. Isto nos

leva a pensar que existiam dois instrumentos diferentes, sendo um cheio de brilho e o outro cheio de majestade e doçura<sup>15</sup> ( *apud* Horton, 1986).

Ao mesmo tempo em que Dauprat chamava a atenção para a diferença de timbre em diferentes *crooks*, ele lamentava o que via como uma tendência: a uma técnica da trompa chamada “*cor mixte*”. Ele achava que os jovens levados pela facilidade dessa espécie de técnica não aprendiam mais que uma tonalidade, usando a trompa apenas com uma bomba de afinação em determinada tonalidade, restringindo a um tipo de música limitado a uma oitava e meia.

Por outro lado, acredita-se que foi aqui que se definiu a atual afinação da trompa em Fá, culminando, inclusive, na invenção da trompa moderna, pois nas palavras de Robinson (1998, p.99):

A *cor mixte* teve uma última influência que se sustentou, que pode ser notada no aumento do uso das bombas de afinação em Fa, tornando-se o padrão de afinação aceito para a trompa à válvula, no uso de melodias conjuntas com cromatismo, e abaixando a extensão da primeira trompa que era mais aguda do que um c’’ para uma região mediana entre o g e g’’. A trompa à mão e a *cor mixte* juntas provavelmente estimularam a demanda por um melhor instrumento, culminando na invenção da nossa trompa moderna.<sup>16</sup>(*apud* RUSSEL, 2004, p.49)

O desenvolvimento da técnica “*cor mixte*”, em sua opinião, ameaçava desprover a trompa de sua imensa variedade de colorido e sua grande extensão; já a trompa cromática foi considerada uma ameaça para os apaixonados pela singularidade da trompa natural. As

---

<sup>15</sup> It is now appropriate to recall to observers what they ought to note and to composers what they should know, namely that each key of the horn has a timbre or quality of its own which is inherent in it and which is felt between Keys the most near, as D and Eb, E and F. Consequently, if the difference in timbre is noticeable at this small distance, how much would it not be between two keys more widely separated, such as C and G, D and A. It seems then that these might be two different instruments- the one full of brilliance and the other of gravity and sweetness.

<sup>16</sup> “*cor mixte* had its own independent lasting influence, which can be seen in the increasing use of F horn crooks, in F being the accepted standard key for the valve-horn, in the use of conjunct melodies with chromaticism, and in the lowering of the first horn’s range from one that was higher than C’’ to the midrange of g to g’’. Together, hand horn and *cor mixte* probably spurred the demand for a better instrument that culminated in the invention of our modern valvehorn”.

válvulas foram inicialmente adotadas na trompa com o objetivo de facilitar a troca entre as diferentes tonalidades.

Durante o século XIX, autores de tratados e artigos enfatizaram que as válvulas não deveriam suplantam a técnica da mão, mas deveriam, de preferência, melhorar sua execução na música, com as frequentes modulações. Entretanto, isso não prosperou, pois os trompistas iniciaram o uso das válvulas na trompa em Fa para fornecer as notas estranhas à série harmônica.

Por algumas décadas, a partir do fim dos anos 1830, alguns compositores como Schumann, Mendelsohn, Brahms e Wagner esforçaram-se para preservar a qualidade sonora especial da trompa natural, apesar de se utilizarem das vantagens técnicas da trompa à válvula em suas composições, empregando um par de trompas à válvula em suas partes orquestrais (Seiffert, 1969, p. 40)

Por volta de 1880, essa prática cessou em muitos países, pois vários compositores perceberam que suas músicas não seriam tocadas nos instrumentos naturais como eles as tinham imaginado. A *Ventilhorn* alemã tornou-se a alma da orquestra romântica, com seu diâmetro maior e, conseqüentemente, um som mais escuro. Somando-se ao seu poder de evocar a natureza, o som da trompa encantou os românticos com sua imprecisão ou falta de definição, fusão ou mistura, um som que parece vir de todos os lugares e ao mesmo tempo de lugar algum.

Os compositores mostravam interesse em tirar proveito dessas qualidades especiais da trompa, entretanto, agora que a trompa estava livre da tirania da série harmônica natural, os compositores tinham que decidir como empregar um instrumento que poderia funcionar melodicamente em todas as tonalidades, oferecendo uma ampla tessitura, com grande variação de dinâmica e muitos coloridos de som.

O idioma da trompa natural se desenvolveu principalmente na música de câmara e solo, enquanto os concertos românticos para trompa à válvula apresentavam tendência a se basearem na função da trompa como solista e instrumento de orquestra. As partes de orquestra, na maior parte do século, seguiram cuidadosamente desenvolvendo os princípios da técnica de mão. Os elementos valorizados foram as variações de sonoridades coloridas e leves: o estilo lírico de tocar, em vez da virtuosidade da *cor alto* ou *cor basso*, misturando ocasionalmente com um fragmento de exuberância heróica do estilo de tocar da trompa de caça.

A riqueza dos sons disponíveis entre o 4º e o 12º harmônicos foi maximizada (ironicamente adequados à tessitura da *cor mixte*) e os harmônicos parciais eram usados moderadamente. Esse estilo de tocar para muitos, modelado por Beethoven, Weber, Brahms e outros, resumia o estilo verdadeiro e próprio da trompa.

Walter Piston, em seu livro de orquestração, publicado em 1955, ainda ecoa esse sentimento:

Embora melhorias técnicas na trompa e no estilo de tocar possibilitaram a execução de música de considerável virtuosismo, fica evidente que agilidade não está na natureza do instrumento. É interessante que o estilo de música para trompa ainda se encontra sob a influência da trompa natural e que a melhor maneira de se escrever para o instrumento continua sendo a sugestão que ele deve ser tocado com a trompa natural.<sup>17</sup>(Piston, 1955, p.261).

Perto do fim do século XIX, a orquestra e a música escrita para trompa aumentaram em proporção jamais vista. Compositores como Strauss, Wagner e Mahler começaram a explorar o poder sonoro e a versatilidade da trompa em busca de um imenso âmbito de expressão.

---

<sup>17</sup> Although technical improvements in the horn and in horn playing have made possible the execution of music of considerable virtuosity, it remains true that agility is not in the nature of the instrument. It is an interesting fact that the style of horn music is still under the influence of the natural horn, and that the best writing for the instrument carries the suggestion that it might be playable on the hand-horn.

Morley-Pegge descreve o desafio que esses compositores ofertaram aos trompistas contemporâneos:

Os compositores começaram a descobrir novas maneiras de escrever para a trompa, o que levava mesmo muitos dos melhores trompistas a uma considerável preocupação. Antes do fim do século, os trompistas se viam face a face com formidáveis problemas técnicos que abundavam nos trabalhos de Richard Strauss, que não demandavam apenas completo domínio técnico do instrumento, mas também uma grande resistência física.<sup>18</sup> (*apud* Horton, 1986, p. 35)

Figura 12. Strauss – Ein Heldenleben, op. 40. Primeira trompa, comp.1-40.

Essa nova e complexa escrita, se tocada com sucesso por alguns, mesmo que por uma pequena elite, necessitava de uma revisão radical da técnica de tocar dos trompistas e também uma postura diferenciada por parte dos fabricantes.

18

...composers were discovering new ways of writing for the horn which added considerably to the worries of even the very best players. Before the end of the century the horn player found himself faced with the formidable technical problems that abound in the works of Richard Strauss, which not only demand complete mastery of the entire compass of the instrument but very great physical endurance as well.

O desenvolvimento da trompa dupla em F $\acute{a}$ /Sib nos anos de 1890 veio ao encontro desse desafio. A trompa em Sib agudo auxilia na segurança e resistência no registro agudo (f' - f''), enquanto a trompa em F $\acute{a}$  fornece um som rico no registro médio e grave.

Atualmente, vários modelos de trompa dupla têm sido usados como instrumentos do dia a dia por profissionais. Espera-se dos trompistas profissionais de hoje tocar perfeitamente a música de aproximadamente três séculos, abrangendo os diversos estilos do passado e os experimentos dos compositores modernos. Para muitos músicos que podem se especializar, as trompas duplas *descant* em Sib/Fa agudo e trompas triplas em Fa/Sib/Fa agudo têm sido utilizadas como um equipamento padrão.

A trompa com sua versatilidade tem sido explorada em diversos idiomas contemporâneos e muitas vezes parece não haver fim ao que os virtuosos podem alcançar. Talvez esteja na hora de examinar as novas definições da técnica da trompa que estão sendo produzidas como resultado de tudo isso.

A pesquisa em música não foge à regra de outras modalidades de investigação e produção de conhecimento e inevitavelmente se depara com algumas questões práticas: o conhecimento produzido terá alguma validade? Como este conhecimento será aproveitado?

Ao levarmos em conta que a música é uma arte performática, não se justifica a investigação, produção e cultivo de conhecimento teórico, analítico ou musicológico que não incentive, possibilite ou gere o enriquecimento do fazer musical? (Chueke, 2005a, p. 106-112).

Com base nisto, uma investigação analítica como a que será apresentada neste trabalho, é indiscutivelmente prática e útil para os estudiosos do assunto. É uma ferramenta para que músicos e professores possam explorar o conteúdo musical e construir uma imagem sonora a partir de sua experiência com a obra e tendo como base histórica esse primeiro capítulo.

## CAPÍTULO 2

### **Sonatina para Trompa e Piano (T.48) - Brenno Blauth**

#### **2.1 O Compositor e a Obra**

Esta Sonatina foi composta, conforme a edição de 1978, pela *Editora Novas Metas*, no ano de 1974. Informações referentes à contextualização histórica são elementos que contribuem para uma melhor compreensão do estilo do compositor e da obra. No entanto, não existe documentação disponível que nos mostra onde se deu a primeira apresentação pública da *Sonatina*, nem quem foi o primeiro intérprete.

Isso nos leva, inicialmente, a duas constatações: primeira, o fato de a *Sonatina* ser uma obra de Blauth pouco conhecida do público em geral; segunda e mais controvertida - o fato de ser pouco conhecida e pouco tocada pelos trompistas brasileiros. Beltrami (2006) afirma que “é de extrema importância notar que até a década de 1960 o repertório para a formação trompa e piano cresceu timidamente com uma peça em cada década, porém nos anos 70 verificamos um aumento no número de obras”. (Beltrami, 2006, p. 108).

Brenno Blauth nasceu em Porto Alegre em 1931. Na cidade natal, foi aluno de Enio de Freitas e Castro, responsável pela formação de jovens músicos no Rio Grande do Sul. Depois, em São Paulo, para onde se transferiu em 1963, foi aluno de Camargo Guarnieri. (Augusto, 1999, p.82).

Interessou-se pela pesquisa folclórica, cujas constâncias ele utilizou em sua música, continuando, porém, com uma orientação nacionalista tardia (Mariz, 2005, p.386).

Após uma primeira fase nacionalista, experimentou novas linguagens e fez até tentativas de vanguarda, no entanto, preferiu reaproximar-se do estilo tradicional, opondo uma estética pessoal às formas antigas de sonata, suíte e outras formas consagradas. Julgava o

compositor que “a música deve ser a mais pura possível e livre de qualquer resquício de romantismo ou de efeitos especiais”, fato que Blauth realmente mostra em sua *Sonatina*, ao não fazer uso de nenhum efeito especial - como surdina ou sons *bouché* – que a trompa pode produzir. (Mariz, 2005, p. 387).

Embora tenha escrito peças para orquestra sinfônica, optou pela música de câmara e vocal, sendo sua *Sonata para flauta e piano* e o *Concertino para Oboé e Cordas*, bastante conhecidos e tocados.

Para trompa, Blauth escreveu o *Trio Sonatina* e a *Sonatina para Trompa e Piano*, no ano em que ganhou o prêmio de melhor compositor de música de câmara da Associação Paulista de Críticos de Arte, com a *Sonatina para Viola e Piano* e o *Quinteto de Sopros* (Augusto, 1999,p.83). O *Trio 1960*, para oboé, trompa e piano é considerado por Neves uma de suas melhores peças.

Conforme Neves, Blauth procurou:

Escapar do nacionalismo direto e renovar sua linguagem de modo empírico, tendo a música como atividade complementar e estar mais próximo do espírito do nacionalismo, embora sua música tenha o purismo da nova objetividade musical, com forte influência do neoclassicismo. (NEVES, 2008, p. 296).

A análise musical apresentada neste estudo tem o objetivo de contribuir para a fundamentação de uma execução consistente da *Sonatina* que revele a unidade de sua estrutura composicional, auxiliando o intérprete na sua performance, pois, ainda, segundo Guerchfeld (1995):

A representação gráfica do fenômeno sonoro e mais especificamente de uma idéia musical é, como qualquer representação simbólica, por si só incompleta ou na melhor das hipóteses parcial. É o intérprete quem deverá tomar decisões e fazer a conexão entre essa representação parcial e as alternativas possíveis. (Guerchfeld, 1995, p.2).

Ao postular a responsabilidade do intérprete na execução consciente do repertório, acredita-se que a análise firma-se como uma ferramenta essencial dentro do percurso de aprendizado, que vai do entendimento da obra até sua posterior apresentação.

## 2.2 Primeiro Movimento

Partindo de uma análise da Macroforma, é possível identificar uma primeira parte até a barra dupla (compasso 20) e, na sequência, uma segunda parte maior, com *ritornello*. Assim, podemos afirmar que este primeiro movimento está dividido em duas grandes partes. A segunda parte é maior, pois há uma repetição da primeira, a partir do compasso 66 (casa 1) e do compasso 100 (casa 2), de modo que podemos classificar este tipo de Forma como “Binária Reexpositiva”, ou “Cíclica”:

A || : B – A' : ||

O esquema geral da forma, nesta peça, pode ser resumido da seguinte maneira:

- A - Exposição: comp. 1-20
- B - Desenvolvimento: comp. 21-66 [casa 1]
- A' - Reexposição: comp. 67-87
- Codetta: comp. 87-95
- Repetição de B: comp. 21-62 [casa 2, comp. 96-99]
- Repetição de A' (abreviado): comp. 100-108
- Codetta: comp. 108-116

Na seção A (exposição), o Tema Principal é apresentado pela trompa (comp. 1-8), com o piano em contraponto na mão direita e um acompanhamento em blocos de acordes na mão esquerda.

Nos primeiros 4 compassos, é possível identificar um material escalar pentatônico, tanto no tema da trompa quanto na melodia do piano. Já no acompanhamento, o material harmônico dos acordes é derivado do modo Lídio. Ambos os materiais giram em torno do centro de Fá (“maior”).

The image shows a musical score for the first four measures of the main theme. It consists of three staves: a treble clef staff for the trumpet, a grand staff for the piano (right and left hands), and a bass clef staff for the piano accompaniment. The trumpet part shows a pentatonic scale. The piano right hand part shows a pentatonic scale. The piano left hand part shows triads. Labels 'Pentatônica', 'Lídio', and 'Centro em Fá' are placed above the piano parts. A bracket under the piano left hand part is labeled 'Acordes com três notas'.

Figura 13. Material modal estável da primeira frase do Tema Principal (cc. 1-4).

Nos próximos 4 compassos (cc. 5-8), é apresentado o segmento que complementa o Tema Principal. Na parte do piano, se dá o surgimento de materiais diferenciados: na melodia da mão direita, aparecem as notas Mi e Sib, perfazendo agora não mais uma escala pentatônica, mas um Fá Jônio; e, no acompanhamento, ocorrem acordes com quatro notas e uma tendência gradual de movimento para o registro agudo.

Um segmento contrastante começa no compasso 9, com os acordes na mão direita e a melodia na mão esquerda. O material harmônico se transforma de modo inesperado para Fá Dórico (Láb e Sib), e uma ambiguidade é causada pela alternância entre as notas Láb e Lá natural.

Figura 14. Material modal instável da segunda frase do Tema Principal (cc. 5-8) e passagem inesperada para segmento contrastante (cc. 9-10) – parte do piano.

A parte contrastante vai do compasso 9 ao 13. Em seguida, o Tema Principal é retomado apenas no piano (cc. 14-20) e finaliza com uma cadência modal em Lá menor (Fá maior – Ré menor – Lá menor), indicando já a passagem para a próxima seção da peça. Resumindo, essa primeira parte (seção A – exposição) pode ser dividida em três períodos: A-B-A’.

Observando com mais detalhes o Tema Principal, pode-se identificar alguns elementos motivicos que são recorrentes e sustentam a coesão desse movimento. Esse monotematismo garante a unidade diante da diversidade e liberdade harmônicas relativas às ambiguidades modais/tonais da peça. Vejamos, então, as características motivicas do Tema:

**I.** No compasso 1, temos um motivo inicial (**a**) com salto de 4<sup>a</sup>. justa ascendente e intervalos de 2<sup>a</sup>. maior (semínimas); e no próximo compasso, um salto descendente de 3<sup>a</sup>. menor (em mínimas).

**II.** No compasso 3, um outro motivo (**b**) demarcando o centro de Fá, com uma 4<sup>a</sup>. justa descendente e uma 3<sup>a</sup> menor ascendente (duas semínimas e uma mínima).

**III.** Ainda no compasso 3, na melodia do piano, temos outro motivo importante (**c**). Este motivo possui um conteúdo intervalar de 3<sup>a</sup>. menor, 2<sup>a</sup>. maior e 4<sup>a</sup>. justa. Em relação ao ritmo, sua mobilidade é maior (semínima, duas colcheias e duas semínimas).

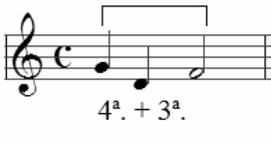
<b>motivo (a)</b> 	<b>motivo (b)</b> 	<b>motivo (c)</b> 
--	--	---

Figura 15. Motivos principais do Tema inicial (cc. 1-3).

Apesar de serem motivos contrastantes, os três possuem relações intervalares muito semelhantes: 4<sup>as</sup>, 2<sup>as</sup> e 3<sup>as</sup>. Tomando como alicerce esse material motivico básico, vejamos como o compositor estabelece uma série de transformações e variações progressivas para desenvolver quase todo esse movimento a partir de elementos mínimos. Por exemplo, na própria continuação do Tema, verifica-se uma série de derivações desses três motivos:

- 1) Nos compassos 4 e 5 há uma permutação das mesmas notas dos dois compassos precedentes (3 e 4) e com o mesmo ritmo do motivo (a);
- 2) nos compassos 7, 8 e 9 (melodia da mão esquerda do piano), temos primeiro uma inversão retrógrada com aumentação rítmica do início do motivo (a), e, em seguida, na entrada do período contrastante, há uma variante do motivo (c);
- 3) nos compassos 9, 10 (melodia da trompa), há primeiro uma inversão do motivo (b) e no compasso seguinte (11) uma outra variante do motivo (c);

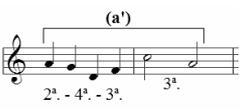
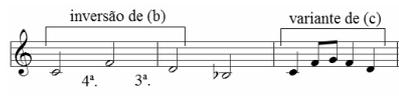
1) cc. 4 e 5	2) cc. 7, 8 e 9	3) cc. 9, 10 e 11
		

Figura 16. Exemplos de variações dos motivos básicos.

A segunda parte (seção B – desenvolvimento) começa em outro centro tonal: Lá menor. O Tema reaparece três vezes modificado, com as 4 semínimas em movimento ascendente.

No primeiro período (B1, cc. 21-29), a textura é polifônica, a três vozes. No segundo (B2, cc. 30-35), a trompa apresenta uma modificação sem acompanhamento (monofonia) e, no terceiro (B3, cc. 36-40), o piano responde com uma melodia em uníssono (oitavas) acompanhada (homofonia).

Em seguida, acordes em quartas preparam mais uma variação do tema na trompa, e no compasso 47 ocorre uma modulação para Mi bemol.

Finalmente, no compasso 57, ocorre outra modulação, agora para o centro de Dó. Este quarto período (B4, cc.41-66) é caracterizado por uma instabilidade tonal maior (transicional) e um tratamento mais livre dos temas.

No compasso 67, ocorre uma Reexposição (A') do Tema Principal na parte da trompa (solo), mas transposto para Si bemol. Nos compassos 73 e 74, entra o piano - exatamente igual aos compassos 7 e 8 (ou seja, agora em Fá). Segue-se uma pequena passagem que modula para Dó. No compasso 79, o piano reexpõe, novamente, o Tema principal (em Dó maior) e do compasso 87 ao 95 há uma parte conclusiva (codetta).

O ritornello, por sua vez, indica uma repetição de toda a parte B, mas com uma reexposição abreviada sem a parte do tema na parte da trompa em Si bemol, indo direto para o tema no piano em Dó.

Na figura abaixo, colocamos um quadro comparativo entre o Tema Principal (parte A), algumas variações temáticas no decorrer do Desenvolvimento (parte B) e a Reexposição do Tema (parte A'). E também o plano harmônico da Macroforma indicando os principais “centros” tonais:

The figure displays a musical score for the first movement, organized into three main sections: Exposition, Development, and Recapitulation.

- Exposition (A):** Features the main theme in F major, starting at measure 1. It is divided into two motifs: 'motivo (a)' (measures 1-3) and 'motivo (b)' (measures 4-5). Motivo (a) is further divided into sub-motifs: 4<sup>a</sup>. + 2<sup>a</sup>. (measures 1-2), 3<sup>a</sup>. (measure 2), and 4<sup>a</sup>. + 3<sup>a</sup>. (measures 3-4). Motivo (b) is divided into 2<sup>a</sup>. - 4<sup>a</sup>. - 3<sup>a</sup>. (measures 4-5) and 3<sup>a</sup>. (measure 5).
- Development (B):** This section contains several variations of the main theme:
  - B1:** Starts at measure 21, marked with a repeat sign.
  - B2:** Starts at measure 30, marked with the pitch name (Lá).
  - B3:** Starts at measure 36, marked with the pitch name (Lá).
  - B4:** Starts at measure 45, marked with the pitch name (Mib).
- Recapitulation (A):** Features the main theme in D major, starting at measure 67. It includes a variation of the first motif at measure 79, labeled 'Tema Principal - (Dó)'. The section concludes with a double bar line and repeat sign.

Figura 17. Quadro comparativo da Macro-Forma – Tema Principal, variações e plano harmônico.

### 2.3 Segundo Movimento

A forma do segundo movimento apresenta uma configuração análoga ao primeiro movimento, mas sem o *ritornello*. Uma primeira seção [parte A] vai até o compasso 18; uma segunda seção [parte B] segue até o compasso 39; a primeira parte reaparece variada [A'] e

vai até o compasso 57; um episódio contrastante de 9 compassos (cc. 58-66) faz uma ponte para uma outra exposição da parte B (modificada e estendida, [B'] – cc. 67-95).

Na sequência (cc. 69-109), ocorre um segmento que faz alusões aos materiais da primeira parte [A'']; a partir do compasso 110, até o 126, uma pequena seção de conclusão finaliza esse movimento [coda].

A	B	A'	Episódio	B'	A''	Coda
1-18	19-39	40-57	58-66	67-95	69-109	110-126

Figura 18. Quadro geral da Macro-Forma (segundo movimento).

Na parte A, um tema é exposto (na parte da trompa) em Dó maior e possui características que servirão de matriz (três motivos básicos) para a construção das partes subsequentes, assim como no movimento anterior.

A textura e o material harmônico dessa seção são também similares aos do início do primeiro movimento: é formado um contraponto com o tema da trompa na mão direita do piano delineando fragmentos de uma escala pentatônica e um acompanhamento em blocos de acordes (três notas) na mão esquerda.

Figura 19. Motivos do tema da parte A, textura e harmonia.

A divisão de frases dessa primeira seção (parte **A**, cc. 1-18) tem a seguinte estrutura:

Período 1

A – (cc. 1-6, antecedente): apresenta o motivo (a) nos primeiros dois compassos e estabelece o centro de Dó repetindo duas vezes a cadência Tônica-Dominante (motivos b e c);

B – (cc. 7-10, conseqüente): salto de quinta ascendente (afastamento - IV) e variação do motivo (c), gerando maior mobilidade rítmica;

Período 2

A' – (cc. 11-14, antecedente): retorna à Tônica com repetição exata dos compassos 3 e 4, mas segue uma seqüência gradual em direção ao registro mais agudo com movimentação harmônica em graus menores (vi – ii);

C – (cc.15-18, conseqüente): após um breve desvio harmônico (Bb7+) e uma forte dissonância no acompanhamento (apojatura de oitava diminuta), ocorre no compasso 15 uma cadência bruscamente inesperada sobre o acorde de Dó suspenso menor em segunda inversão (um primeiro grau elevado e alterado?!).

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time. It consists of four staves. The first staff is the melody, with measures 1-3 labeled 'a', 3-4 labeled 'b', and 4-5 labeled 'c'. The second staff is the harmonic plan for the first period, with measures 1-4 labeled 'A' and 'B', and measures 5-8 labeled 'c''. The third staff is the harmonic plan for the second period, with measures 9-12 labeled 'A'' and 'C', and measures 13-16 labeled 'C#m!' and 'II'. The fourth staff is the piano accompaniment, with measures 15-16 showing a bass line with a sharp sign and a 'C#m!' label.

**Figura 20.** Estrutura fraseológica da primeira seção e plano harmônico.

Na parte B, o centro se desloca para Mi (“bloco-ostinato” sobre o acorde de Mi menor com sétima no baixo) e uma variação do primeiro tema é exposta na trompa, fazendo uma insinuação ao modo de Mi dórico (nota dó# no compasso 24).

Essa primeira frase finaliza com uma nota “alterada” (fá natural), cadenciando inesperadamente para um acorde de classificação ambígua: pode ser um Dó menor com sétima menor, sem a quinta e com uma quarta adicionada, ou um acorde “quartal” (dó-fá-sib-mib).

O que ocorre em seguida (segunda frase desta seção) é que este mesmo acorde é tomado simplesmente como um novo “bloco-ostinato”, formando um novo “colorido” harmônico contrastante, com centro em Dó.

Outro fragmento variado do tema aparece no piano (oitavado), com forte teor pentatônico. E mais uma cadência surpresa ao final dessa segunda frase: Sol sustenido meio-diminuto.

Figura 21. Primeira e segunda frases da parte B – motivos e contrastes harmônicos.

No compasso 30, ocorre uma terceira frase, ainda dentro da seção B: a melodia da trompa retoma as mesmas notas do tema inicial, mas com outras notas incrustadas, resultando em uma nova configuração.

No compasso 32, a parte do piano reforça a melodia da trompa em uníssono (com oitavas), e ocorre, novamente, a sonoridade da escala pentatônica, ao passo que na mão esquerda do piano voltam os acordes em blocos, com harmonias direcionando, aos poucos, o centro de volta ao Dó.

Figura 22. Terceira frase da parte B – Tema com notas incrustadas.

A próxima seção (parte A') é uma repetição variada da primeira parte: no Período 1 (cc. 40-49) há uma variante no registro das melodias da trompa e do piano (uma oitava acima), e a textura perde a densidade dos blocos que são substituídos por uma nota (mi), que é

atacada com *apoggiatura* de oitava no registro super-agudo, de tempos em tempos, como se fossem “sinos” distantes; já o Período 2 (cc. 50-57) é repetido literalmente.

Figura 23. Reexposição variada do Tema – textura mais rarefeita.

Após um breve Episódio do piano (cc. 58-66) no modo de Lá eólio com uma melodia oitavada com acompanhamento de blocos de quartas e quintas, remetendo a uma sonoridade austera e medieval, a seção B é repetida. Classificou-se como um B', pois o que corresponderia à terceira frase dessa seção sofre alterações e ampliações consideráveis (cc. 78-95). Em linhas gerais, o tema principal reaparece variado, delineando a escala de Lá Maior (pentatônica) e, em seguida, temos uma série de seqüências modulatórias, passando por Lá Menor, Fá Menor, Láb Maior, até retornar, aos poucos, para Dó Maior.

No compasso 96, ocorre uma “lembrança” do Período 1, da parte A', mas sem o contraponto do piano e com um tratamento mais livre do tema pela trompa (parte A", até a fermata no compasso 109).

Por fim, segue uma seção conclusiva (coda), dividida em duas partes: a primeira frase cadenciando em Lá Menor, e a segunda frase em Dó Maior, utilizando os motivos c'-b-c, respectivamente (cadência modal, ou seja, em vez da sensível – sétimo grau – volteio sobre o sexto grau).

## 2.4 Terceiro Movimento

O terceiro movimento é o menos convencional dos três. O procedimento formal sugere uma idéia de “colagem”, ou “montagem” (cortes), criando um imenso mosaico. Os breves segmentos são interrompidos e intercalados abruptamente, além disso, a ênfase nas dissonâncias é bastante evidente e, em alguns momentos, gera sonoridades bastante ásperas.

Por outro lado, os temas são muito simples, lembrando melodias folclóricas que são todas derivadas de um material básico, apresentado no início do movimento, assim como os dois movimentos anteriores, aqui também temos um monotematismo. Embora a forma manifeste uma sequência de “pedaços” fragmentados, no todo, é possível identificar uma semelhança com a Forma Rondó-Sonata (formando um “arco” simétrico):

(A) – Exposição			(B) - Desenvolvimento			(A') - Reexposição		
<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A'</b>	<b>C</b>	<b>A'</b>	<b>C'</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A''</b> <b>coda</b>
Dó	Fá	Dó	Mi	Dó	Mi	Dó	Fá	Dó

**Figura 24.** Quadro geral da Macro-Forma e plano harmônico (terceiro movimento).

### I. Exposição (A):

A (cc. 1-7): um Primeiro Tema é apresentado na trompa (cc. 1-4), em “Dó jônio”, com um *ostinato* rítmico (colcheias) no piano, constituído por blocos de acordes (tríade de dó maior + nota sol# no baixo); em seguida (cc. 5-7), uma breve “transição” incorporando elementos do primeiro tema e do acompanhamento faz a ponte para o segundo tema, finalizando com uma “modulação” para “Dó mixolídio” (si bemol).

O *ostinato* de colcheias é substituído por semínimas que fream o movimento rítmico, enquanto a harmonia substitui o sol# pelas notas fá e lá (triáde de dó maior + fá maior);

Figura 25. Exposição – Primeiro Tema e “transição – derivação de figuras motívicas.

B (cc. 8-14): um Segundo Tema é apresentado em “Fá Jônio” na parte da mão direita do piano, reelaborado inteiramente com motivos derivados da frase anterior; na mão esquerda ocorre outro *ostinato* em blocos, remetendo a um padrão rítmico nordestino (baião); esse segmento está dividido em duas frases, sendo a primeira apenas na parte do piano (cc. 8-11), e a segunda insinua o início de um cânone (imitação), mas é logo interrompido (cc. 12-14, trompa):

Figura 26. Exposição – Segundo Tema – reelaboração motívica e imitação.

A' (cc. 15-17): volta do Primeiro Tema em “Dó jônio” ligeiramente variado, e com o mesmo acompanhamento.

## Desenvolvimento (B):

C (cc. 18-45): esta seção é mais extensa e tem duas partes contrastantes; na primeira parte (cc. 18-29), o Primeiro e o Segundo Temas estão “misturados” e o centro “tonal” está em Mi jônio/mixolídio; os *ostinati* do acompanhamento são variantes das figuras em colcheias, e surgem algumas dissonâncias e conflitos modais, ora com uma alternância do sétimo grau maior/menor de Mi (ré sustenido/natural, cc. 20-23 - mão direita do piano), ora com um paralelismo de sétimas maiores em relação à melodia da trompa (cc. 24-25);

The image displays two musical excerpts. The left excerpt, labeled (cc.20-21), is titled 'Primeiro + Segundo Tema (Mi mixolídio)'. It features a melody with two phrases, 'a' and 'b'', and a piano accompaniment with a steady eighth-note ostinato. A note in the piano part is circled and labeled 'ostinato (alternância entre ré/ré#)'. The right excerpt, labeled (cc.24-25), is titled 'Primeiro + Segundo Tema (Mi jônio)'. It features a melody with two phrases, 'a' and 'd'', and a piano accompaniment with parallel major seventh chords. A note in the piano part is circled and labeled 'sétimas maiores paralelas'.

Figura 27. Desenvolvimento – reelaboração motívica e sonoridades dissonantes.

Na segunda parte dessa seção (cc. 30-45), a mobilidade rítmica decresce e o modo se altera de Mi lícrio, gerando um forte contraste; curiosamente é possível verificar uma alusão ao primeiro movimento, e, ao mesmo tempo, uma variação dos temas já apresentados.

The image displays a musical excerpt labeled (cc.30-32), titled 'Alusão ao Primeiro Movimento'. It features a melody in a slower, more static rhythmic style and a piano accompaniment with block chords. The mode is identified as 'Mi Lícrio'.

Figura 28. Desenvolvimento – contraste rítmico/harmônico.

A' (cc. 46-50): repetição quase exata dos compassos 15-16-17, em Dó (colagem);

C' (cc. 51-80): continuando a parte do desenvolvimento, a trompa (solo) apresenta uma variação do tema em Mi jônio/mixolídio e Lá dórico; depois temos uma transposição exata da transição (cc. 5-6-7) em Sol Mixolídio (colagem); e, em seguida, a melodia dos compassos 20-23 reaparece com novo acompanhamento (sobreposição de Mi maior com Mi menor); a partir do compasso 65, é retomada aquela seção mais contrastante que alude ao primeiro movimento, com poucas alterações.

Reexposição (A'):

As partes A e B são reexpostas praticamente sem alterações. Uma última parte conclusiva (coda, cc. 95-101) representa o primeiro tema deslocado, e a mão direita do piano faz um contraponto com fragmentos do segundo tema.

(cc.95-97)

Primeiro Tema (Dó jônio)

Segundo Tema (Dó jônio)

Figura 29. Coda – síntese do primeiro e segundo temas sobrepostos.

## 2.5 Conclusão da Análise

Pode-se resumir as características gerais desta *Sonatina* pontuando os seguintes aspectos:

- a) O estilo segue a tendência neoclássica em relação à forma e aos procedimentos de construção temática;
- b) O uso de escalas modais, pentatônicas, e alguns *ostinati* na questão rítmica são referentes a um posicionamento estético nacionalista, buscando integrar a linguagem da música europeia aos materiais do folclore brasileiro;
- c) A harmonia é tratada de forma mais livre e intuitiva (não-funcional), devido ao forte caráter modal com objetivo de gerar contrastes entre diferentes “ethos”, embora haja também momentos funcionais em que os acordes progridem de modo a gerar direcionalidades entre eixos de resolução e tensão;
- d) Ainda em relação à harmonia, são empregados tanto acordes tríades quanto tétrades; em alguns momentos as dissonâncias são tratadas como notas não-cordais, em outros, como agregados timbrísticos;
- e) Talvez a principal característica enfocada nessas análises foi o trabalho de variação progressiva dos motivos na elaboração dos diversos temas e melodias; este aspecto demonstra como as diferenças e os contrastes são alcançados partindo de uma matriz básica e elementar, sempre apresentada no início dos movimentos. Esse procedimento garante a coerência e a unidade dentro da aparente diversidade.

## **2.6 Aspectos Idiomáticos e propostas de interpretação**

A Sonatina de Brenno Blauth pode ser considerada uma peça de fácil execução para um trompista profissional, porém para um músico iniciante, a peça já se torna um pouco mais complicada no aspecto técnico. Portanto, vejamos as características da peça que podem, eventualmente, requerer um pouco mais de atenção e cuidado por parte do intérprete.

No início da peça está anotado uma dinâmica *piano*, com crescendo gradual até uma dinâmica *forte*. Essa característica, a utilização de uma amplitude de dinâmica é uma constante na *Sonatina* de Blauth, exigindo do trompista um melhor controle do ar a ser utilizado, de modo que os crescendos sejam executados gradativamente, e não de forma abrupta. Um dos maiores desafios da obra é saber graduar a intensidade da dinâmica em um discurso que apresenta vários pontos culminantes.

A exploração dos contrastes de sonoridade, a retomada de crescendos, o cuidado com a qualidade do som e com o equilíbrio das partes, o emprego de matizes sonoros sutis nas seções de caráter mais expressivo (segundo movimento) merecem a atenção do intérprete.

No fim do primeiro movimento, compassos 114 a 116, Blauth escreve um trinado. Conforme Farkas (1956), “um trinado é sempre feito da nota escrita com a próxima nota acima escrita na tonalidade na qual está sendo tocada”<sup>19</sup> e é sugerido nesse caso que seja feito o trilo labial nas posições 1-3 ou 1-2 na trompa em Fá. Sugerimos, na dificuldade em fazer o trilo labial, fazer o trilo usando as combinações 0-1 na trompa em Sib. (Farkas, 1956, p. 76).

Quanto à tessitura utilizada, verifica-se que Blauth emprega desde um Mi, a nota mais grave, encontrada no compasso 29 do primeiro movimento, até um La, compassos 15 e 54 do segundo movimento, ou seja, como tratado no primeiro capítulo, pode-se dizer que os elementos valorizados por Blauth foram as variações de sonoridades coloridas e leves, o estilo lírico de tocar em vez da virtuosidade da *cor alto* ou *cor basso* e a riqueza dos sons disponíveis entre o 2º e o 12º harmônicos, os quais, conforme a classificação proposta por Adler, nesse registro, os sons são brilhantes e heróicos. (Adler, 1989, p.287).

Quanto à articulação empregada por Blauth, podemos citar uma característica muito peculiar ao método de trompa Koprach (Koprach, 1960, p.8). Em muitas das lições ali escritas, existe uma preocupação do autor no estudo da articulação nas quais se tocam duas

---

<sup>19</sup> a trill is always made from the written note to the next note above in the key which is being played.

notas ligadas, seguidas de duas notas *stacatto*, como se verifica em algumas passagens da *Sonatina* (compasso 70, primeiro movimento).

Ao verificarmos, na análise, o uso constante de modos, propomos que, no momento de estudar a peça, o intérprete alie ao estudo da partitura elementos de escalas modais, para que a percepção de modos facilite a execução. Isso proporcionará interpretações de qualidade e em consonância com os aspectos musicais da obra.

A partir da análise da *Sonatina*, sublinha-se que, para uma interpretação mais rica e completa dessa peça e, genericamente, da música brasileira, é importante que o músico conheça as possibilidades de práticas interpretativas da música da sua cultura e as aplique, criteriosamente, nas obras em que esta correlação exista.

É necessário ressaltar ainda a carência de estudos que enfoquem o repertório brasileiro para trompa e que apresentem maiores escolhas interpretativas. Enfim, o presente estudo é uma contribuição à área da performance para a trompa, investigando questões analíticas da obra de Brenno Blauth e atuando na sua divulgação e no seu reconhecimento público.

## CAPÍTULO 3

### ***Canção e Dansa para trompa e piano (1984) Osvaldo Lacerda***

#### **3.1 O Compositor e a Obra**

Osvaldo Lacerda é um compositor reconhecido da música brasileira. Ele não deixou de compor para trompa e piano, formação essa que será objeto de nosso estudo em uma de suas três obras, *Canção e Dansa*, composta em 1984. É nos anos 1980 que se concentra o maior número de composições para esta formação. Além das peças de Lacerda, outras treze obras foram listadas por Beltrami em sua pesquisa (Beltrami, 2006 p. 146). Na prova prática para o Bacharelado com habilitação em trompa, na UFRJ, é pedida a peça *Canção e Dansa* de Lacerda como parte da prova instrumental e, em recente concurso público para o preenchimento da vaga de professor de trompa na Unirio, foi executada a *Canção e Dansa* por um dos candidatos à vaga.

Isso nos mostra que, diferentemente da *Sonatina* de Blauth, a música de Lacerda é mais conhecida no círculo dos trompistas brasileiros, sendo um dos compositores que mais deram atenção a este instrumento pois este compositor escreveu sete peças em diversas formações: *Invenção* para trompa e clarineta (1954); *Invenção* para trompa, flauta e fagote (1954); *Invenção* para trompa, trompete e trombone (1954); *Três Peças* para trompa e piano (1983); *Melodia* para trompa solo (1974); *Canção e Dansa* para trompa e piano (1984); e *Ária* para trompa e piano (1983).

Quanto a se Lacerda tem uma razão especial ao escolher o título de sua obra, ele é claro ao responder: “não, nenhuma; a *Canção e Dansa* é uma canção e uma dança”. (*apud* Beltrami, 2006, p. 200).

O compositor nasceu em São Paulo-SP, Brasil, em 23 de Março de 1927. Seu estilo caracteriza-se por um refinado nacionalismo, fruto de extenso conhecimento das características da música brasileira, aliado ao sólido domínio das técnicas modernas de composição. De 1952 a 1962, estudou Composição com Mozart Camargo Guarnieri, a quem deve o início de sua carreira, e sob cuja orientação formou sua personalidade de compositor.

Oswaldo Lacerda demonstra que sua construção composicional tem uma estrutura singular, sendo considerado por Neves (2008) “o nome mais marcante da escola Guarnieri, com quem estudou dez anos, antes de receber os ensinamentos de Copland, nos Estados Unidos” (Neves, 2008, p.218).

Todas suas composições se caracterizam pela notação minuciosa dos andamentos, dinâmicas, articulações e agógicas, procedimento inerente à escrita do compositor, como menciona Zorzetti (1998):

É importante ressaltar que o compositor é muito exigente com relação às indicações de andamentos, articulações e dinâmicas; a abrangência dessas indicações, bem como as oscilações e as variedades nos sinais gráficos, são características desse compositor. Lacerda faz se entender por meio da utilização das mais variadas expressões e termos distintos, buscando ser sempre o mais específico possível para que o músico tenha uma idéia clara de suas intenções quanto à interpretação da obra. (Zorzetti, 1998, p.39)

### 3.2 Canção

A macroforma desta canção é um equilibrado e simétrico A-B-A’.

A parte [A] vai até o compasso 20, a parte [B] do compasso 21 ao 42, e a parte [A’] do compasso 43 até o 66. As partes [A] e [A’] têm a mesma indicação de andamento (“*Andantino – semínima=80*”) e estão em um mesmo ‘centro tonal’ (Ré).

Já a parte contrastante [B] tem um andamento um pouco mais movido (“*Moderato – semínima=96*”) e estabelece um novo centro tonal (Sib), com um segmento central mais ambíguo e instável (gerado pelo intervalo de trítono: *sib-mi*).

Em relação ao sistema harmônico, a peça possui uma forte tendência ao modalismo, com uso de escalas modais típicos do folclore brasileiro. Por outro lado, há uma integração em relação ao sistema tonal, pois o material utilizado na harmonização são acordes tríades e tétrades (em alguns momentos com 9<sup>a</sup>. e 13<sup>a</sup>.)

O termo ‘centro tonal’ está sendo utilizado aqui em um sentido amplo (da música do século XX), já que a ‘tonalidade’ não é estabelecida por uma progressão funcional, com cadências do tipo Dominante-Tônica, e resoluções com base na nota-sensível (sétimo grau). Isso significa que a peça possui um “centro tonal” com outro tipo de “tonalidade”, no qual determinadas notas circulam em torno de uma nota que sempre volta, especialmente nos finais de frases (nota final).

Vincent Persichetti faz uma distinção entre ‘tonalidade’ e ‘modalidade’, e define esses termos no contexto da música pós-tonal: “Um som central ao qual estão relacionados outros sons pode estabelecer uma tonalidade, e a maneira em que estes sons estão situados em torno do som central produz uma modalidade” (Persichetti, 1985, pg.29).

A parte [A] é formada por dois Períodos: o primeiro de 8 compassos e o segundo de 12 compassos. No primeiro, a trompa apresenta quatro fragmentos melódicos ( $a_1 - a_2 - a_3 - a_4$ ), e na parte do piano esses mesmos fragmentos são repetidos em oitavas um por um, quase como um cânone. Os dois primeiros fragmentos ( $a_1 - a_2$  – frase antecedente) delineiam a tríade de Ré maior, mas o primeiro finalizando na quinta (*lá*), e o outro no segundo grau (*mi*), deixando o centro tonal em suspenso (“pergunta”).

O terceiro fragmento ( $a_3$ ) “responde” afirmando o centro em Ré, e o último ( $a_4$ ) reforça a afirmação do centro, completando o Período (frase consequente). Esse período inicial de oito compassos (cc. 1-8) tem como função estabelecer o centro em Ré (Jônio).

Note-se que não aparece, nenhuma vez, a nota *dó#*, justamente a nota sensível (sétimo grau de Ré). A resolução melódica ocorre por um intervalo de 2<sup>a</sup> maior descendente e

repetição da nota final (*mi-ré-ré*). Além disso, nesse último fragmento ( $a_4$ ), há uma tríade sobre o sexto grau de Ré (*si-ré-fá#*), e não sobre a Dominante (quinto grau).

(A - frase antecedente - "pergunta") (A' - frase consequente - "resposta")

$a_1$   $a_2$   $a_3$   $a_4$

ré maior ré maior ré maior si menor

notas finais (5-2-1-1)

resolução (2-1-1)

Modo de Ré Jônio - sem a sensível

Figura 30. Estrutura fraseológica e modal do primeiro Período (4+4 compassos).

No segundo Período, ocorre uma primeira frase contrastante (B) de seis compassos (cc. 9-14). Começando com uma anacruse em tercinas sobre a tríade de ré maior (lembrando o mesmo motivo do início), segue-se uma melodia só em colcheias ( $b_1$  e  $b_2$ ) delineando um tipo de escala modal híbrida: um Ré Lídio-Mixolídio (com um 4º grau aumentado e um 7º grau rebaixado). O piano faz o acompanhamento harmonizando essa melodia com acordes de  $D^7$  e  $E^7$  (tétrades sobre o I e II graus desse mesmo Modo). Esses acordes não têm função de Dominante; apenas reforçam o “ethos” que caracteriza o idioma Modal.

A frase termina no compasso 12 e, em seguida, há uma repetição dos dois compassos anteriores ( $b_2'$ ) - como uma extensão cadencial, mas com um peso harmônico diferenciado: as mesmas notas são agora harmonizadas pelos acordes de  $A^{7+}$ ,  $G^6$  e  $F^{7+}$  (esses dois últimos acordes como “empréstimos modais” de Ré Dórico); a nota *mi* do compasso 12 está como nota fundamental do acorde de  $E^7$ ; a mesma nota no compasso 14 está como sétima maior do acorde de  $F^{7+}$ .

Em relação ao centro de Ré Jônio, essa frase tem um caráter de suspensão, já que a melodia finaliza no segundo grau (nota *mi*) e a harmonia num terceiro grau (rebaixado) emprestado de Ré Dórico.

(B - frase antecedente - "pergunta")      extensão cadencial

b1      b2      b2'

D<sup>7</sup>      E<sup>7</sup>      A<sup>7+</sup>      G<sup>6</sup>      F<sup>7+</sup>

(Modo de Ré Lídio-Mixolídio)      Acordes de "Empréstimo Modal"

I      II

(Modo de Ré Dórico)

Figura 31. Primeira frase contrastante (B) do segundo Período (4+2 compassos).

Esse Período é complementado por outra frase (como resolução da frase anterior), que retoma, em uma espécie de síntese, fragmentos da segunda frase do primeiro Período ( $a_3'$  - em uníssono) misturados com elementos da frase do exemplo anterior ( $a_4'$  +  $b_2$  - em colcheias).

Em seguida, mais dois compassos e meio são estendidos (c) com a função de concluir a frase (*codetta*), com uma menção às notas que finalizaram os quatro fragmentos melódicos do primeiro Período. No piano, o acompanhamento (cc. 18-20) utiliza acordes emprestados do modo de Ré Eólio:  $Bb^{7+}$  e C.

(A'' - frase consequente - "resposta")

extensão cadencial (codetta)

3 a<sub>3'</sub> a<sub>4'</sub> + b<sub>2</sub> C

(menção às "notas finais" do primeiro Período: 5-2-1-1)

D G<sup>7+</sup> B<sup>b7+</sup> C D

I IV VI e VII graus "emprestados" de Ré Eólio I

Figura 32. Frase conclusiva (A'') do segundo Período (4+2 compassos).

A parte [A] pode ser então esquematizada da seguinte forma:

1º PERÍODO (8 comp.)				2º PERÍODO (12 comp.)						
(A)		(A')		(B)			(A'')			
(4 comp.)		(4 comp.)		(4+2 comp.)			(4+2 comp.)			
pergunta		Resposta		pergunta		"echo"	resposta		codetta	
a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sub>3</sub>	a <sub>4</sub>	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	b <sub>2'</sub>	a <sub>3'</sub>	a <sub>4'</sub> + b <sub>2</sub>	c	
Ré Jônio (s/ o VII grau)				Ré Lídio-Mixo.			Ré Dórico	Ré Jônio		Ré Eólio

Figura 33. Esquema formal da Parte [A] – Período duplo de 20 compassos.

Parte [B] – Nesta seção, o centro tonal é deslocado uma terça maior abaixo: Si bemol. Um primeiro Período de 8 compassos (B1) delinea uma melodia com notas do modo de Si bemol Lídio-Mixolídio.

De maneira análoga à seção anterior, o piano, inicialmente, harmoniza esta melodia com acordes de Bb<sup>7(9)</sup> e C<sup>7</sup> (I e II graus deste mesmo Modo). Mas a partir do compasso 25, a harmonia é utilizada mais livremente como forma de gerar um contraste de "coloração": uma

breve cadência sobre o acorde de  $Eb^{7+(9)}$  (c. 26 - mais “claro”); e em seguida outra cadência sobre o acorde de  $Dm^{7+}$  (c. 28 – mais “escuro”).

As frases são construídas a partir de variações dos fragmentos melódicos da parte [A]: 1º segmento, derivados de (b1) e (c) (cc. 21-23); 2º segmento, derivado de (a<sub>3</sub>) (cc. 24-26); 3º segmento, derivado de (c) (cc. 27-28).

The musical score for the first period of part [B] (B1) is presented in two staves. The top staff shows the melodic line with three segments labeled b<sub>1</sub>, a<sub>3</sub>, and c. The bottom staff shows the harmonic accompaniment with chords: B<sup>b7(9)</sup>, C<sup>7</sup>, B<sup>b7</sup>, D<sup>b7</sup>, E<sup>b7+(9)</sup> (mais "claro"), G<sup>m7</sup>, and D<sup>m7+</sup> (mais "escuro"). The mode is identified as (Modo de Sib Lídio-Mixolídio) with two positions: I - B<sup>b7</sup> and II - C<sup>7</sup>.

Figura 34. Primeiro Período da parte [B] (B1) (3+3+2 compassos).

O segundo Período dessa seção (B2) é o mais ambíguo e instável. No primeiro segmento (cc. 29-32), a melodia da Trompa se desdobra enfatizando o intervalo de trítono (*sib-mi*), e cadencia num acorde de  $C^7$  (*dó-mi-sol-sib*). Imediatamente, no segundo segmento (cc. 33-36), a mesma nota que iniciou o segmento anterior (*sib*) é harmonizada pelo acorde de  $Gb^7$  (*solb-sib-réb-fáb*), ou seja, um acorde que contém o mesmo trítono de  $C^7$  e é, ao mesmo tempo, o seu extremo oposto (já que suas fundamentais estão numa relação “tritonal”: Dó-Sol bemol).

Como o centro de Sib poderia conciliar esses dois acordes? Por um breve momento, o  $Gb^7$  insinua uma função de dominante que caminha para Dó bemol (c. 35); mas, subitamente, volta o acorde de  $C^7$ , e a dúvida retorna. Um desfecho parece se esboçar no próximo segmento (cc. 37-38), com a confirmação do centro em Sib “quase” octatônico (sem a nota *lá*, ou seja, a “sensível”).

Modalmente, essa escala concilia os dois acordes descritos acima:

The musical score is divided into three sections:

- 1° - delineando um tritono:** The first system, measures 1-4. The piano part features a chromatic line in the bass with the label "(imitação)". Chords are C<sup>7</sup>, G<sup>b7</sup>, E<sup>2m</sup>, and C<sup>b7+</sup>. A bracket below indicates "V-iii-I de Dó bemol?".
- 2° - dúvida do centro:** The second system, measures 5-6. Chords are G<sup>b7</sup> and C<sup>7</sup>. A bracket below indicates "V-iii-I de Dó bemol?".
- 3° - afirmação do centro de Sib:** The third system, measures 7-8. Chords are E<sup>b7</sup>, G<sup>b</sup>, and B<sup>b</sup>. A separate staff shows a melodic line with the label "II - C<sup>7</sup>" and "VI - G<sup>b7</sup>". Below this staff is the text "(Modo de Sib Octatônico - sem a 'sensível')".

Figura 35. Segundo Período da parte [B] (B2) (4+4+2 compassos).

Na sequência, (cc.39-42), temos estabilizado o centro de Sib (Mixolídio-Lídio), e a retomada de elementos fraseológicos da primeira parte [A].

Na terceira e última seção (parte [A'] ), o primeiro Período é reapresentado apenas na parte do piano. Retoma-se o centro de Ré, mas agora com uma harmonia quase-funcional (sem a omissão da sensível: dó#). A linha do baixo caminha cromaticamente num movimento descendente de ré até mi bemol. Em seguida, o segundo Período é repetido quase literalmente, com apenas uma pequena inserção episódica nos compassos 59-61, cadenciando em G<sup>#7</sup>. Uma breve alusão à “dúvida tritonal” da seção [B], já que esse acorde contém o mesmo intervalo de tritono (fá#-dó) de D<sup>7</sup>, a “tônica” desta Canção. Mas, para não finalizar com uma dúvida, este movimento termina com um D<sup>7+</sup>.

### 3.3 Dansa

Esta *Dansa* possui uma estruturação muito similar ao movimento anterior e, como próprio nome sugere, Lacerda opta principalmente pela ênfase no ritmo, o que confirma a principal característica dessa forma. Se os modos trabalhados no primeiro movimento nos remetem à etnicidade nordestina, agora, a levada rítmica de baião apresentada pelo piano logo no início deste movimento completará explicitamente o clima que esta obra evoca.

Observa-se, assim, que, efetivamente, o segundo movimento está ligado ao primeiro como complemento de uma paisagem na qual é demonstrada toda uma gama de sentimentos de um povo que se expressa do lamento à festa. A macroforma deste segundo movimento é um A-B-A'-Coda. A parte [A] vai até o compasso 23, a parte [B] do compasso 24 ao 46; a parte [A'] do compasso 47, até o 67; e a Coda, do 68 ao 81 (*Presto*).

O material melódico é Modal e o material harmônico é quase Atonal, com base num esquema intervalar específico: quartas justas, trítonos e segundas menores (fragmentos da escala cromática). Somente em alguns momentos são utilizados material triádico e tétrades (nas cadências e na Coda).

A parte [A] é formada por dois Períodos, o primeiro de 8 compassos (após uma breve introdução de dois compassos), e o segundo de 9 compassos (com uma extensão de quatro compassos). O piano começa marcando um *ostinato* em ritmo de dança, enquanto a mão esquerda repete um padrão de três notas, oscilando entre um *ré* e *láb* (trítono), e a mão direita marca nos contratempos com dois blocos harmônicos (tricordes) em quartas justas.





contrastantes; porém, observa-se, nas notas mais graves, aquele esquema intervalar descrito anteriormente: 2<sup>a</sup>m – 4<sup>a</sup>J – trítano.

The image shows a musical score with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The bass staff has several annotations: 'a4' with an arrow pointing to a note, 'a4'' and 'a4''' with arrows pointing to notes, 'tritonos' under two intervals, and '2<sup>a</sup>m', '4<sup>a</sup>J', and 'tritono' under other intervals. The treble staff has '(cromatismos)' written above it.

Figura 39. Parte conclusiva (*codetta*) e ponte para parte [B].

Na parte [B], o contraste é gerado por uma espécie de “bi-tonalidade” entre a trompa e o piano (sobreposição linear de dois centros tonais diferentes). As subdivisões desta seção central reproduzem - em microescala - a mesma estrutura ternária da macro-forma: (A-B-A’-*codetta*).

Na primeira subseção (A – cc. 24-27), o centro se bifurca de um lado para Mi bemol (ostinato do piano) e, de outro, para Lá (melodia da trompa) — os dois centros estão em uma relação de trítano.

O *ostinato* tem a mesma figuração rítmica do início, mas com um intervalo harmônico de 2<sup>a</sup> menor (*sol#-lá*) na mão direita e um intervalo melódico de 4<sup>a</sup> justa (*mib-sib*) na mão esquerda, polarizando o centro de Mi bemol. A melodia da trompa confirma o centro de Lá através do mesmo motivo cadencial do segmento prévio (*a<sub>4</sub>*), variado.

The image shows a musical score for piano and trumpet. The piano part is in the bass clef and features an ostinato pattern with a center of 'mi bemol' (Bb) and a 4th interval (4ªJ). The trumpet part is in the treble clef and features a melody with a center of 'lá' (A) and a 4th interval (a4). A tritone relationship is indicated between the centers of the two parts.

Figura 40. Bitonalidade do primeiro segmento da parte [B].

Na segunda subseção (B – cc. 28-36), o “centro bitonal” se desloca para uma terça menor acima: o *ostinato* é transposto para Fá#, e a melodia da trompa estabelece o centro de Dó, mantendo a mesma relação tritonal.

Do compasso 30 ao 35, a melodia da trompa se eleva delineando o modo de Dó Lídio-Mixolídio, enquanto a parte do piano intercala trechos cromáticos com o *ostinato*.

The image shows a musical score for piano and trumpet. The piano part is in the bass clef and features an ostinato pattern with a center of 'fá#' (F#) and a 4th interval (a4). The trumpet part is in the treble clef and features a melody with a center of 'lá' (A) and a 4th interval (a4). A tritone relationship is indicated between the centers of the two parts.

Figura 41. Trecho da segunda subseção da parte [B].

Do compasso 38 a 43, volta o primeiro segmento dessa seção (A') em Mib-Lá. E nos compassos 44-46 uma *codetta* finaliza a seção e prepara, ao mesmo tempo, o retorno variado da primeira seção [A']. A última parte (cc. 47-67) possui apenas algumas modificações em relação à primeira parte: o primeiro Período é reexposto somente pelo piano, com um *ostinato*

menos denso (sem os acordes quartais); no segundo Período não temos mais a parte com o modo superlórico, mas um segmento que retoma o primeiro Período estabilizando o centro em Ré.

A Coda (cc. 68-81), em um andamento mais movido, está dividida em duas frases: a primeira começa com o motivo ( $a^1$ ) e segue com sequências descendentes em uma variante do motivo ( $a^2$ ), por graus cromáticos — enquanto no acompanhamento seguem acordes de sétima dominante, também por graus cromáticos paralelos; na segunda frase, a trompa mantém um bordão sobre a nota *ré*, e o piano retoma o motivo ( $a^2$ ), mas agora numa sequência ascendente por intervalos de quarta justa — acompanhado por blocos de acordes quartais em movimento paralelo até a cadência conclusiva em Ré Maior.

### 3.4 Conclusão da análise

Essa obra de Osvaldo Lacerda busca sintetizar o uso do modalismo integrado ao tonalismo e, em algumas passagens (especialmente da *Dansa*), ao atonalismo. De acordo com Ermelinda Paz (1994, p.23), há um consenso em relação ao uso de escalas com a sétima rebaixada (modo Mixolídio) e da escala hexacordal (sem a sensível), que caracterizam muitas melodias do folclore brasileiro.

Mas também é comum encontrar vários outros modos, como o Lídio, o Dórico, o Jônio, o Eólio, o Frígio, e mesmo um modo classificado por Baptista Siqueira de “misto Maior”, ou “III Modo Real” (mescla de lídio e mixolídio).

Como vimos nesta análise, todos esses modos foram utilizados pelo autor, mas associados a uma linguagem, digamos, mais “moderna”. O compositor emprega tanto o intercâmbio de um modo ao outro, explorando os contrastes entre os diferentes “ethos” que os

caracterizam, assim como o politonalismo modal, gerando sonoridades mais destoantes e curiosas.

A *Canção e Dansa*, de Osvaldo Lacerda, é uma obra tipicamente brasileira, não apenas pela nacionalidade do compositor, mas, sobretudo, pelo material musical que ele utilizou nesta composição.

### 3.5 Aspectos Idiomáticos e Propostas de Interpretação

Uma primeira questão técnica que se verifica nessa peça de Lacerda é em relação ao tamanho da composição, pois, conforme a partitura, o tempo previsto total para a execução é de 3'e 15".

É relevante essa característica, pois acaba não exigindo muita resistência de embocadura para tocá-la em um recital, podendo ser incluída como uma peça intermediária entre duas composições que possam exigir mais resistência física.

A tessitura utilizada por Lacerda na *Canção e Dansa* é, em relação à *Sonatina* de Blauth, ainda mais conservadora, pois utiliza uma região que vai de um **si**, logo abaixo do harmônico 4, até um sol", harmônico 12.

Sugere-se, no compasso 5, que se toque com as seguintes posições: que o fa# seja tocado na trompa em fá, sendo o restante do compasso tocado na trompa em Sib, para que a ligadura entre fa# e Lá não precise ser feita apenas na flexibilidade da embocadura, dado que essa posição intervalar vai aparecer em todo o primeiro movimento.

No compasso 45 do segundo movimento, é necessário atentar-se para a nota ré# no segundo tempo do compasso onde se terá uma fermata, pois temos um "MF" no primeiro tempo do compasso seguido de um acento "<", na nota da fermata, com crescendo para um F no próximo compasso. Lacerda escreve uma vírgula de respiração antes da nota, provavelmente, objetivando

uma interrupção, o que facilita a execução do trompista, já que há tempo de se fazer uma respiração adequada para que o crescendo possa ser feito com boa sonoridade e apoio de ar.

Provavelmente, existe apenas um trecho que podemos qualificar como mais complicado, em termos de digitação que se encontra entre o compasso 69 (Presto), no qual se tem a primeira frase da Coda, até o compasso 72. Nesse trecho, Lacerda utiliza uma sequência descendente por graus cromáticos com uma articulação em *legatto*, tornando, assim, as posições para se tocar mais complicadas. Aqui o trompista deverá estudar desde uma pulsação bem abaixo da escrita (mínima = 92), para que se possa tocar o trecho com desenvoltura de dedilhado.

Nesse trecho, acredita-se que, se se fizer uma alteração na articulação, de modo a tocar duas notas ligadas com duas notas *stacatto*, ao invés de tocar as quatro notas ligadas, como está escrito, favorecer-se-á muito a digitação.

Podemos classificar *Canção e Dansa* como uma peça que não necessita nenhum tipo de virtuosismo por parte do trompista, mas sim muito cuidado na interpretação, porque, ao detalhar bastante a partitura, Lacerda exige muita atenção aos sinais de articulação e de dinâmica.

Acreditamos, portanto, que a *Canção e Dansa* apresenta poucas dificuldades para o intérprete, especialmente aquele habituado com o repertório tradicional para trompa. Conclui-se citando Osvaldo Lacerda, ao ser questionado se teria alguma sugestão de interpretação às suas obras, ele diz: “obedeça à partitura, especialmente o andamento. Beethoven já dizia que um andamento correto é a base, o fundamento de uma boa execução e interpretação” (*apud* Beltrami, 2006, p.185)

## CAPÍTULO 4

### Gregoriana de Gilberto Mendes

#### 4.1 O compositor

Nos últimos 50 anos, Gilberto Mendes tem sido um compositor imprescindível para o desenvolvimento da cultura musical do Brasil. Para Haroldo de Campos, ele é “o principal representante, hoje, da música contemporânea e de vanguarda no Brasil” (MENDES, 1994, p.IX). Compositor que nasceu em 1922, teve seus estudos iniciais em música aos dezoito anos e se considera um compositor autodidata, por não percorrer todos os ensinamentos que a academia de ensino musical oferecia. É, entretanto, um compositor de vanguarda, de tal forma que seria impossível não considerar suas contribuições ao cenário do desenvolvimento do pensamento musical brasileiro da segunda metade do século XX.

Mendes é responsável pela criação e organização, desde 1963, do Festival Música Nova, na cidade de Santos, SP, um evento muito reconhecido nos cenários nacional e internacional. Desde sua criação, e até hoje, o festival tem se destacado pela ênfase nas manifestações musicais de tendência atonal, serial e eletroacústica, abrangendo de compositores como John Cage, Stockhausen, até Luciano Berio, Luigi Nono, Pierre Boulez, dentre outros (Zago, 2000, p.4).

Em 1962, juntamente com os compositores Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella e Rogério Duprat, participou dos cursos de férias na cidade de Darmstadt. O principal local para se falar, ouvir e aprender as técnicas composicionais musicais de vanguarda, onde marcaram presença Boulez, Berio, Messiaen, Stockhausen e outros.

De volta ao Brasil, o projeto de Gilberto Mendes é de:

Construir uma linguagem musical particular, e não seguir as linguagens dos outros, principalmente do Velho Mundo. A lição de vanguarda fora aprendida, mas a aplicação deveria levar em conta o homem novo que éramos, naturalmente, como habitantes do Mundo Novo. (apud Zago, 2000, p. 4)

Naquele momento, unindo-se ao grupo dos poetas concretos *noigrandes* que também haviam lançado seu manifesto, em junho de 1963, o grupo de músicos, Gilberto, Willy, Rogério, Régis e outros lançaram o Manifesto “Música Nova”. Para o pensamento musical, a partir desse momento, reforça-se a idéia de que uma tendência nova estava surgindo no seio da sociedade nacionalista da época. O Manifesto “Musica Nova” torna-se, a partir de então, um marco decisivo para as efervescências culturais. Ele possibilitou os desvios e a evolução dos conhecimentos, tanto para a sociedade, como um todo, quanto para cada músico participante em particular.

No caso dos músicos, representou um marco de mudança nas características individuais de cada um. A partir do lançamento do Manifesto, o conservadorismo tão arraigado na cultura musical do Brasil, implacavelmente nacionalista foi mais forte, impedindo mudanças de hábitos de alguns compositores.

Vários músicos que assinaram este manifesto, com o passar do tempo, deixaram de compor a partir dos novos parâmetros propostos pelo *Música Nova*; este, porém, não foi o caso de Mendes. De acordo com Neves (2008), “Gilberto Mendes é, em razão do conjunto de suas obras o compositor mais importante do grupo Musica Nova de São Paulo. (Neves, 2008, p.259).”

## **4.2 Gregoriana**

### **Introdução**

Esta peça para trompa solo, de Gilberto Mendes, composta em 1983, pode ser tomada como exemplo de sua terceira fase composicional, pois normalmente divide-se a produção de Mendes em três fases: Fase de Formação (1945-1959), na qual o compositor produziu obras de orientação nacionalista neoclássica; Fase de Experimentalismo (1960-1982), marcada pela geração de uma nova técnica composicional, pela utilização de novos materiais sonoros, assim como uma nova grafia musical, em razão dos procedimentos por ele utilizados; e Fase de Transformação (a partir de 1982) na qual o compositor integra a linguagem tonal/atonal, considerada por ele como um só sistema, integrando o passado e o presente (Barrenechea, 2002, p.1450)

Segundo Palhares (apud Barrenechea, 2002), nota-se na obra de Mendes um gosto especial pela repetição, influência do minimalismo. Nessa época, Mendes cita em seu livro “Venho compondo, nesta fase atual, quase sempre por encomenda. Para a falecida (sic) Funarte compus Gregoriana, trompa solo, in memoriam Gregório Bezerra, herói nordestino que devotou sua vida à luta pelos interesses do povo” (Mendes, 1994, p.217). Trata-se de uma etapa de reconciliação entre as mais distantes e opostas tendências de pensamentos e linguagens musicais.

De acordo com Gubernikoff (1995), “há uma retomada da escrita composicional tradicional”, pois nessa obra “a técnica de pequenas configurações melódico-rítmicas justapostas num fluxo contínuo e linear se consolida”. O próprio compositor caracteriza essa fase como uma “melodia de intervalos”, ou seja, “o uso puro e simples dos intervalos, sem contorno direcional ou configuração rítmica” (Gubernikoff, 1995).

A característica mais evidente desta peça é o seu caráter de improvisação, que dá uma impressão contínua de idéias fragmentadas surgindo de modo imprevisível, aleatório, e muitas vezes sem conexão imediata entre si. Por outro lado, como cada fragmento possui uma forte identidade, à medida que reaparecem, vai sendo estabelecido certo grau de consistência no

todo (mesmo não gerando expectativas de quando uma idéia pode reaparecer). Nesse sentido, a obra não possui uma lógica de construção que siga uma sintaxe discursiva convencional, com suas partes e funções bem delineadas, suas frases equilibradas, como se narrasse os acontecimentos teleologicamente.

A forma da peça pode ser descrita como uma espécie de “caleidoscópio”, ou, também “colcha de retalhos”: segue mais a uma lógica errante do próprio pensamento, que está agora pensando em uma ideia tranqüila e, de repente, lembra que se esqueceu de pagar a conta do telefone, fica afobado etc.

Podemos afirmar que o que faz a peça se mover são justamente os cortes abruptos que interrompem insistentemente o fluxo das linhas melódicas. Uma lógica paradoxal, já que a continuidade da obra se dá por meio das discontinuidades. Os fragmentos melódicos, em si, não continuam o suficiente para “dizer” onde ela quer chegar, ou seja, sucedem-se “pedaços” de música que estão sempre no “quase-algo”. É justamente nesse jogo disparatado de fragmentos, de insinuações heterogêneas que a peça projeta seu *moto contínuo*.

O título da peça, “*Gregoriana*”, nos remete a uma música (canto gregoriano) que possui algumas características semelhantes às mencionadas anteriormente a respeito dessa obra: uma linha melódica com caráter de improviso, impressão contínua de frases que se movimentam de forma imprevisível, entre outras características que podem ser comparadas como base inicial desta análise.

Aliás, o uso de citações na música de Gilberto Mendes é bastante comum, e consta como mais uma das características que o definem como músico Pós-Moderno, ou, “trans-moderno”. Nesta obra, observa-se a coexistência de fragmentos de cantochão com trechos dodecafônicos. Da mesma maneira que nos cantos gregorianos, nesta obra de Gilberto Mendes não há indicação de métrica, ou seja, o movimento da música, no tempo, não está submetido às quadraturas das barras de compassos. A música inteira flui em um tempo

amétrico. Em relação ao ritmo, as figuras são homogêneas, não definindo contrastes entre diferentes configurações rítmicas. Quase todos os fragmentos melódicos mantêm uma unidade elementar, como uma simples pulsação, sempre com um mesmo valor de duração.

Por outro lado, há uma enorme variedade de figuras de valores, que formam cada fragmento, desde uma mínima, até os grupos com fusas, passando ainda pelos valores intermediários (tercinas e sextinas). Esse aspecto já não é mais comum ao canto gregoriano. Ao intercalar trechos melódicos formados por grupos de colcheias sextinadas, depois semicolcheias, depois fusas etc, percebemos mais uma variação de andamentos e velocidades. Além disso, há momentos nos quais o movimento ora acelera, se precipita, ora diminui, ou então fica estático (nota longa).

## **Materiais e Procedimentos**

Não vamos enumerar e classificar todos os materiais e procedimentos da peça, mas apenas ilustrar um modo geral de comportamento dos eventos sonoros a fim de caracterizar globalmente o seu funcionamento. Há pelo menos dois processos que governam a estrutura desta obra: 1) a justaposição temporal de fragmentos melódicos, separados por pausas; 2) o recorte e a colagem entre fragmentos díspares, gerando mudanças radicais de registro, dinâmica, andamento, timbre e caráter.

Observe-se um trecho do início da peça, no qual pode-se verificar, em um curto espaço de tempo, a justaposição de vários fragmentos sonoros de natureza bastante diferentes (figura 42). O primeiro fragmento (A), em colcheias sextinadas, apresenta um movimento ascensional, com predominância de saltos de terça menor (configurando duas tríades diminutas) e um breve volteio sugerindo uma resolução em Lá maior (três notas finais descendentes: Ré-Dó#-Lá).

The musical score in Figure 42 is written on a single staff. It is divided into six segments labeled A through F. Segment A starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a sixteenth-note triplet. Segment B is a descending seventh interval ending on a sustained note, marked *fp*. Segment C is a variation of A, marked *p*, with a *rall.* marking. Segment D features a *cuivré* effect, marked *f*, with a *rall.* marking. Segment E consists of two groups of notes, marked *p* and *mf*, with a *rall.* marking. Segment F is a single sustained note, marked *fp*. A dashed box labeled 'pausa como elemento de segmentação' spans from the end of segment B to the beginning of segment F.

**Figura 42.** Trecho inicial – processo de justaposição temporal.

O segundo fragmento (**B**) pode ser caracterizado simplesmente como um salto descendente de sétima maior e parada do movimento sustentando a nota *Dó*. O terceiro (**C**) é uma variante do fragmento inicial (**A**), repetindo as mesmas notas, mas com predominância de intervalos de segundas.

A partir do *rallentando*, há uma expansão gradual dos intervalos (terças e quartas). Em seguida, tem-se um grupo de 7 notas *Si* repetidas em fusas (**D**), depois um fragmento formado por dois grupos contrastantes sendo o primeiro com três notas do fragmento (**A**) em colcheias, e o segundo em semicolcheias sextinadas. E o sexto fragmento (**E**) constitui somente numa única nota *Dó* prolongada no registro grave.

Apesar da intensa profusão de objetos diferenciados, podemos perceber algumas recorrências de elementos, de modo a conferir uma espécie de “fio condutor” no fluxo sonoro. Ou seja, mesmo que a todo instante haja cortes que geram uma descontinuidade no discurso, há uma constância de pequenos padrões que se repetem ao longo da peça, criando os pontos de referencialidade (mas que nunca são previsíveis). Por exemplo, as notas do fragmento (**A**) que estão dentro do fragmento (**C**), e também a mesma nota sustentada em (**B**) e (**F**), mesmo que num registro diferente.

No próximo trecho da peça, vemos esses pontos de referência móveis se consolidando (figura 43). O fragmento (**A**) apenas parece que é retomado (movimento ascensional que parte da mesma nota, delineando um fragmento da escala de Lá maior), mas é bruscamente cortado por um salto no registro.

Um novo fragmento é justaposto (**G**), configurando uma fórmula cromática (*Fá-Sol-Solb*). Logo adiante, o movimento de (**A**) continua de onde havia sido cortado (*Sol#---Lá*). Em seguida reaparece o objeto nota-sustentada (**F**), que é justaposto por uma variável do fragmento (**C**).

The musical score in Figure 43 is written on a single staff. It begins with a fragment labeled 'A' starting on a treble clef with a dynamic marking of *f*. This is followed by a dashed box containing a sequence of notes with dynamics *fp*, *fp*, *fp*, and *f*. The next fragment, 'G', is marked *rall.* and *mp*, with the instruction 'a tempo' below it. This is followed by another 'A' fragment marked *pp*, then an 'F' fragment marked *fp*. The sequence continues with a 'C'' fragment marked *pp* and 'con sord.', and finally an 'F' fragment marked *fp*.

**Figura 43.** Continuação do trecho inicial – recorrência de fragmentos.

No próximo segmento há uma primeira referência explícita ao canto gregoriano (figura 44): um breve fragmento melódico com um contorno ondulado e ritmo homogêneo (colcheias), e um âmbito de quinta justa (**A'**). Note-se ainda neste trecho a alteração rápida de timbres (com e sem surdina), de intensidades (*ppp-f-mf-p-mf-f*) e dos valores rítmicos. No entanto, todos estes fragmentos são recorrências variadas dos que já foram apresentados.

The musical score in Figure 44 is written on a single staff. It begins with a fragment labeled 'A'(gregoriana?) marked *ppp*. This is followed by a 'B'' fragment marked *f* and 'senza sord.'. The next fragment, 'D'', is marked *mf* and 'dim.', with 'rall.' above it and 'a tempo' below it. This is followed by a 'C'' fragment marked *p* and 'con sord.'. The sequence continues with an 'A'' fragment marked *mf* and '6', and finally a 'B'' fragment marked *f* and 'senza sord.'.

**Figura 44:** citação gregoriana intercalada por fragmentos heterogêneos

À medida que os eventos vão se desdobrando nesse jogo labiríntico de contraposição entre objetos disparatados, novos fragmentos vão se configurando, ampliando a mobilidade e os encontros inusitados. Nesta passagem (figura 45), um fragmento em pianíssimo (**H**), *rallentando* e surgindo “ao longe” do grave ao agudo (de caráter meditativo), é conectado a

outro fragmento completamente diferente (**I**): quase um gesto minimalista, forte, rápido e animado, do agudo ao grave.

The musical score for Figure 45 is presented on a single staff. It is divided into two sections, H and I. Section H begins with the instruction 'lontano con sord.' and is marked with 'pp' and 'rall.'. Section I follows, marked 'con anima' and 'f a tempo'. The score features various dynamics including 'pp', 'f', and 'dim. p', along with articulation marks like accents and slurs.

**Figura 45.** Contraposição entre objetos disparatados.

Na parte central da peça, esse processo se intensifica. Separou-se um trecho onde há uma pluralidade de justaposição de fragmentos (figura 46), no qual é possível observar um tratamento serial de breves “pedaços” de música, constituídos por materiais os mais diversificados. Uma “colcha de retalhos” fazendo referência à música tonal, modal, atonal, serial:

The musical score for Figure 46 consists of two lines of music, each containing 12 numbered fragments. The fragments are marked with various dynamics such as 'mf', 'ppp', 'ff', 'p', 'f', 'fp', 'f', 'pp', 'dim.', and 'p'. The score includes articulation marks like accents, slurs, and breath marks, as well as performance instructions like 'rall.' and 'dim.'.

**Figura 46.** Tratamento serial dos fragmentos.

Por exemplo, no fragmento (2), em *ppp* e colcheias, temos um trecho da escala de Sol Maior com contorno ondulado e âmbito de quinta justa (note o mesmo padrão de resolução de 3 notas do início da peça: *Dó-Si-Sol*); no fragmento (6), em *mf/pp* e fusas, há uma seqüência

de dois tetracordes diatônicos em movimento escalar ascendente perfazendo um âmbito de décima menor; o fragmento (7), em *ff* e colcheias, está constituído por um trecho de uma série dodecafônica (que será revelada mais adiante), com um âmbito de nona menor; e no fragmento (11) há claramente um trecho do modo de *Dó# mixolídio*. Lembrando que os números (2) e (11) são as “gregorianas” da peça.

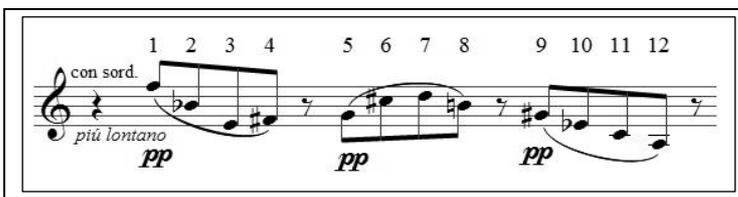
### Parte final

Após o reaparecimento do fragmento (I), do gesto minimalista, há uma reexposição do primeiro fragmento (A). A partir desse ponto, já se aproximando da parte final da peça, há uma tendência de diminuição da mobilidade rítmica e da justaposição de objetos contrastantes. A predominância das figuras em colcheias (intercaladas por pausas) dá uma sensação de maior estabilidade, e o caráter da peça vai se tornando mais austero. Um último recorte justapondo um trecho com fusas (“*com anima*”) e um “echo” do gesto minimalista faz uma pontuação para a Coda.

The image shows a musical score for Figure 47, consisting of two staves. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with a bracket labeled 'A' and the tempo marking 'lontano'. The bottom staff is in treble clef and contains a melodic line with dynamic markings 'p', 'quasi f', and 'p', and the tempo marking 'con anima'. The score is enclosed in a double-line border.

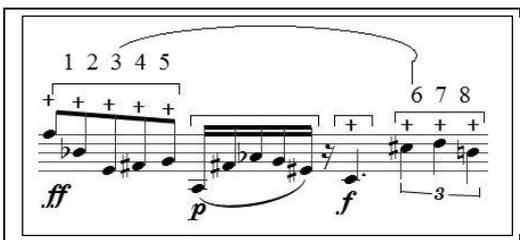
**Figura 47.** Reexposição do fragmento inicial; último recorte antes da Coda.

Após um silêncio, agora em andamento mais lento, ocorre uma Coda surpresa (weberniana?): a exposição de uma série dodecafônica completa, subdividida em três grupos de 4 notas (figura 48). Poder-se-ia recomençar nossa análise a partir deste referencial, observando o material intervalar contido nessa série e estabelecer as relações possíveis que ocorreram durante a peça, no entanto, vai-se apenas pontuar alguns lugares nos quais fragmentos dessa série foram “citadas”:



**Figura 48.** Coda – série dodecafônica.

Na parte central (figura 46), os fragmentos de número (7) e (10) são trechos da série dodecafônica. Eles estão justapostos a outros fragmentos heterogêneos (figura 49).



**Figura 49.** Parte central – justaposição de fragmentos da série.

Pode-se identificar também um tratamento mais livre da série, do qual é possível fazer permutações e repetições de algumas notas da série. Isso se dá em um trecho da peça pouco antes da parte central, logo após a primeira vez que é apresentado o gesto minimalista (figura 50):

**Figura 50.** Permutação das notas 8-9-10-11-12 da série

E, finalmente, de volta ao início da peça, o primeiro fragmento (A) que vimos logo no começo desta análise, são as 7 notas finais da série, ou seja, um fragmento da série na sua forma retrógrada (figura 51). Como já foi analisado, há duas tríades diminutas separadas pelo intervalo de quarta justa, e uma resolução (sensível descendente) sobre a terça maior de Lá (um *Dó#*). A segunda tríade (*Sol#* diminuto) funciona, nesse caso, como sétimo grau de Lá maior. Vemos assim que esta série possui propriedades Tonais, gerando ambigüidade entre diferentes linguagens (Tonal-Serial).

**Figura 51.** Início da peça – fragmento da série retrógrada.

Há, ainda, uma ambigüidade nesse fragmento inicial que será “resolvida” somente no final da peça. A primeira tríade, um Lá diminuto, se comparada à segunda tríade, está a uma distância de um semi-tom (*Sol#*---Lá). Seguindo a mesma lógica, o Lá diminuto deve funcionar como sétimo grau de Sib. Voltemos, então, ao último trecho da peça, logo após a apresentação da série completa.





Figura 53. Nota dó com sinal de bouche e cuivré.

Nos outros lugares nos quais se solicita a utilização do *bouche*, será utilizada a regra geral para esse efeito, que seria fechar a mão totalmente na campana e transpor a nota tocada meio tom abaixo da nota escrita.

Nota-se a importância do conhecimento por parte do trompista intérprete e da relevância do primeiro capítulo acerca da história da trompa, pois apesar de estarmos em pleno séc XXI e analisando uma peça de um compositor de vanguarda, os efeitos que se originaram no séc. XVIII até hoje são utilizados pelos compositores contemporâneos.

No fragmento “D” do trecho inicial proponho que a articulação desse trecho seja em *stacatto* duplo, um recurso técnico muito utilizado pela maioria dos instrumentistas de sopro, para que o início possa ser feito conforme a dinâmica escrita pelo compositor: “*mf*” com *rallentando* e *diminuendo*, pois com a articulação sendo feita desta maneira o trompista terá mais controle tanto da dinâmica quanto do número de notas a serem tocadas. Mendes utiliza a trompa em uma região que vai desde o dó segundo harmônico ao sol que é o décimo segundo harmônico, o que significa que vai necessitar por parte do trompista uma grande flexibilidade, pois muitas vezes os saltos são maiores que uma oitava.

Para o treinamento técnico, com o objetivo de facilitar esses saltos, proponho que o futuro intérprete estude a lição de numero 32- Moderato, do Método para trompa de Kopprasch livro I, no qual o autor enfatiza justamente os grandes saltos intervalares.(Kopprasch, 1960, p.22)já para as partes ligadas que Mendes escreve, a sugestão é a utilização dos exercícios

propostos por Farkas em seu método “*The art of French horn playing*”. (Farkas, 1956, p.33-42)

Quanto ao tempo para se tocar a Gregoriana, há a sugestão de Mendes que a semínima seja igual a 60, chegando-se a um total de 3 minutos para a execução da peça. Acredita-se que esse tempo pode ser adotado como sugestão, mas, levando-se em consideração que, dificilmente, o intérprete conseguiria manter um tempo rígido, pois existem muitas indicações de mudança de andamento. Sugere-se que seja levado apenas como uma proposta de andamento, principalmente, para a fase de estudo da peça, para que a música flua com maior liberdade, na hora de uma apresentação pública.

Até o momento, não há nenhum registro fonográfico da *Gregoriana* de Mendes, aguarda-se a gravação da mesma para que futuros intérpretes possam ter uma referência em áudio da peça, que poderia servir como um exemplo de interpretação. Portanto, acredita-se que com a análise e sugestões aqui apresentadas possam servir de base para possíveis gravações.

A *Gregoriana*, de Mendes, para trompa solo forja sua organicidade sem apelar para os padrões pré-estabelecidos pela tradição, seja essa tonal ou modal. Pretende-se que, a partir da análise aqui efetuada, os trompistas possam se sentir inclinados a incluir mais essa peça em seu repertório.

## CAPÍTULO 5

### Interlúdio – Mario Ficarelli

#### 5.1 O compositor

Mário Ficarelli conta com mais de 150 composições escritas para quase todas as formações instrumentais: câmara, vocal, coral, cênica e sinfônica. Obteve vários prêmios em concursos de composição no país e no exterior (Brasil, França, Alemanha). Possui diversas obras editadas no Brasil, Europa e Estados Unidos. Lecionou Composição e disciplinas relacionadas na FAAM - FMU, de 1977 a 1983, e a partir de 1981 na ECA-USP, onde foi professor Livre Docente em Composição, atuando na Direção do Departamento de Música de 1997 a 2005.

Estudou piano com Maria de Freitas Moraes e Alice Philips; composição com Olivier Toni. É membro da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea desde 1975, da ABM - Academia Brasileira de Música desde 1994 - tendo participado da diretoria de ambas; bem como da SUIISA - Schweizerische Gesellschaft für die Rechte der Urheber Musikalischer Werke desde 1992. Seu nome é verbete em destacadas publicações, tais como, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* e *Who's Who in the World* (1998). (Ficarelli, 2008, p. 131)

Em 1975, participou da Tribuna Internacional de Compositores, em Paris, regendo sua obra *Ensaio-72*, no *Theatre de la Ville. Transfigurationis*, encomendada pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, estreou em 1981, valendo-lhe na ocasião o prêmio da APCA-Associação Paulista de Críticos de Arte. Em 1988, essa obra foi estreada pela Orquestra Sinfônica *Tonhalle*, de Zurique e, em 1992, teve três execuções pela Orquestra

Sinfônica Bruckner, de Linz, na Áustria. Em 1992, estreou com sucesso sua *Sinfonia nº 2 - Mhatuhabh*, em Zurique, sob a regência de Roberto Duarte, frente à Orquestra Sinfônica Tonhalle, que encomendou a obra. Em 1995, quando da estréia dessa sinfonia, em São Paulo, com a OSESP, obteve novamente o prêmio da APCA. No mesmo ano, conquistou a Bolsa Vitae de Artes para a composição da *3ª Sinfonia*, tendo a obra sido escrita na Suíça, onde residiu por um ano.

Essa peça teve estréia mundial em abril de 1998 sob a regência de Roberto Duarte e a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Em 1996, sua *Missa Solene* (1996) para coro e solistas infantis, órgão e percussão foi estreada na Hungria, em julho do mesmo ano, comemorando os 1000 anos da Abadia de Pannohalma, motivo da encomendada da obra.

Novamente, mediante concurso obteve, em 1997, a Bolsa Vitae de Artes para a composição de três quintetos: *Quinteto para oboé e quarteto de cordas*; *Quinteto para trompa e quarteto de cordas* (1998), e *Quinteto para 2 violinos, 2 violas e violoncelo* (1998).

Em 1997 compôs, atendendo a encomendas, *Toccata para violino, violoncelo e piano*; *Tempestade Óssea* - sexteto para 2 xilofones, 2 marimbas, 5 claves e 5 temple blocks (gravação do Grupo de Percussão da UNESP); *A Coisa* - Cantata para coro e percussão sobre texto de Millôr Fernandes. ([www.abmusica.org.br](http://www.abmusica.org.br))

Conforme Augusto (1999): “Ficarelli é considerado ainda o mais independente dos compositores brasileiros, fugindo de rótulos e não se filiando a qualquer corrente estética” (Augusto, 1999, p.89). Já Aylton Escobar, ao escrever sobre a obra de Ficarelli, registra:

A luminosidade na obra de Ficarelli - não proposital, mas fatalmente - é baça em razão das inquietações do homem e do artista que nesse se manifestam; melhor será afirmar que sua música anseia por claridade e que com esforço consegue delinear alguma reconhecível jovialidade. A alegria não brota com facilidade na musica de Mario, certamente por não desconhecê-la, mas por prezá-la, longe de querer baratear tão caro sentimento. Os tons são brumosos em Ficarelli e a atmosfera, quase sempre conturbada. (ESCOBAR, 2003, p.3)

Durante toda sua carreira, Ficarelli nunca esteve vinculado a nenhuma corrente estética. Em sua tese de Livre Docência para a Universidade de São Paulo, afirma:

Ser um compositor brasileiro estabelece por si uma flexibilidade, uma convivência com os opostos, um externar de emoções que nos faz permitir e até apreciar àqueles que prezam a própria liberdade de expressão e aceitam pagar o preço do que isso significa, mesmo quanto aos critérios rígidos da avaliação internacional. (apud RYDLEWSKI, 2007, p. 10 )

Essa determinação já era identificada em 1981, na primeira edição de “História da Música no Brasil”, de Vasco Mariz, no capítulo 17, “Outros Valores Novos” como “O mais independente dos compositores brasileiros... não aceita rótulos, nem se julga filiado a nenhuma corrente estética”, ainda a seguir, na página 423 “concordo com Caldeira Filho, que louvou sua originalidade e salientou que quando Ficarelli se atém à matéria sonora tradicional, realiza com ela coisas mais avançadas do que muita pretensa música de vanguarda”. Discussões à parte, não se pode negar o efeito surpreendente que sua música vigorosa, porém despretensiosa e verdadeira sempre causou sobre o público e a crítica. (MARIZ, 1981, p. 423)

Conforme informação no site do compositor, a estréia do *Interlúdio* se deu no ano de 1980 em São Paulo, executada pelo trompista Roberto Minczuck; a peça foi uma encomenda da Cultura Inglesa para o próprio trompista tocar antes de partir para a *Julliard School* para continuar seus estudos. (Ficarelli, 2010, p.31)

## 5.2 Análise da obra

O *Interlúdio* composto por Mario Ficarelli, em 1980, para piano e trompa em Fá e editado pela Novas Metas, em 1985, é um grande desafio aos intérpretes e, em especial, ao trompista e segue um caráter harmônico atonal. O termo atonal é definido no livro *Tonal Harmony*, dos autores Stephan Kostka e Dorothy Payne como sendo uma música na qual não é possível definir um centro tonal.

Como exemplo dessa técnica, os autores citam a obra de Schoenberg, composta em 1909, *Três Peças para Piano*, Op. 11 nº 1. Nenhuma sucessão Dominante – Tônica é ouvida

(Kostka; Payne, 1984, p.511). O mesmo acontece no *Interlúdio*, de Ficarelli, peça na qual não se encontra nenhum centro tonal e nenhum encadeamento como o citado.

Conforme Augusto, Ficarelli “persegue uma linguagem musical facilmente inteligível, recorrendo para isso a formas simples de caráter cíclico, método que vai utilizar em seu *Interlúdio*” (Augusto, 1999, p.89).

A obra de Ficarelli explora uma grande região do piano, indo da nota *lá* -2 até a nota *si bemol* 5. Já a trompa fica numa região média-para-aguda, abrangendo as notas escritas *dó* (*c*'-4º harmônico) até *dó* (*c*''- 16º harmônico) (soando as notas *fá* 2 até *fá* 4 , devido à característica da trompa ser um instrumento transpositor com afinação em *Fá*, ou seja, a trompa soa uma quinta justa abaixo do que está escrito).

Considero que o intérprete necessite de uma técnica avançada para tocar determinadas passagens do *Interlúdio*, significando provavelmente que Ficarelli queira que a peça se tornasse um desafio técnico ao interprete, pois não podemos afirmar que ele desconheça o idiomático da trompa, pois tem um filho, André Ficarelli que é um trompista renomado escrevendo algumas obras para o instrumento dedicadas a ele, atualmente primeira trompa no Teatro Municipal de São Paulo.

O compositor explora com adequação alguns efeitos que podem ser produzidos pela trompa, como por exemplo, *bouché*, *frulatos*, trêmolos e glissandos. No início da peça, o piano faz seis compassos de introdução, deixando para a trompa apresentar o primeiro tema no compasso cinco; esse tema será bastante explorado pelo compositor, de diversas formas, durante a peça, reafirmando, desse modo, o caráter cíclico que o compositor imprime em suas obras. Ele vai reaparecer desenvolvido, em outras regiões, com acréscimo de notas.

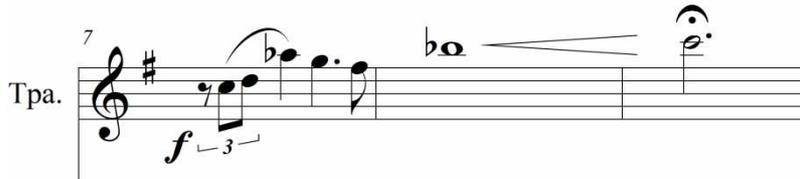


Figura 54. Começo do Tema 1 da Trompa.

A primeira frase da Trompa vai do compasso 7 até o compasso 16, podendo ser dividida em três partes: a primeira do compasso 7 ao 9 ( parte a), a segunda, do compasso 9 ao 11( parte b) e a terceira, do compasso 11 ao 16 ( parte c ).



Figura 55. Primeiro tema dividido em três partes.

O acompanhamento do piano para essas três partes é bastante diversificado e não segue um padrão temático. Na parte “a” do tema, o piano faz poucas notas na primeira célula e, quando a trompa faz a nota longa *si bemol* (b<sup>♭</sup>)-14<sup>o</sup> harmônico) o piano preenche o espaço com uma série de quiálteras partindo de uma tercina no primeiro tempo até dois grupos de fusas.

Dessa forma, imprime-se um movimento de aceleração gradual, conduzindo para a fermata na nota *dó* (c<sup>♮</sup>)- 15<sup>o</sup> harmônico) da trompa. Na parte “b” do tema, o piano acompanha de forma homofônica as notas da trompa. O mesmo acontece na parte “c” do tema, porém, com o acréscimo de duas quiálteras polirrítmicas no final do compasso 13.

Após a apresentação desse tema, o piano retoma com um pedal da nota *si* em semínimas e realiza pequeno *ostinato* em colcheias, enquanto a mão direita realiza uma grande sequência de escalas em fusas.

Figura 56. Piano ostinato.

Ao final destas fusas, o piano já prepara o que vai ser o acompanhamento da próxima melodia da trompa. Este acompanhamento traz uma nota grave na terceira parte de cada tempo, dando uma marcação especial ao trecho.

Em seguida, a trompa apresenta uma segunda frase que vai do compasso 27 ao 31, que lembra o primeiro tema sobre notas curtas do piano em outro andamento (a semínima neste momento está em 72 bpm).

Figura 57. Compasso 27 e 28 lembram o tema #1.

No compasso 32, a trompa apresenta um novo tema em *staccato* já anunciado pelo piano no compasso 31. Observa-se aqui uma maior participação do piano na condução melódica, que configura uma espécie de bloco rítmico, apoiando a linha em *staccato* da trompa.

No compasso 37, uma nova passagem é apresentada pelas notas do piano em *sextinas* e o *glissando* da trompa culmina em uma sequência de trêmulos, gerando bastante contraste com as frases apresentadas até o momento. Surge aqui um tipo de diálogo entre os trêmulos do piano e da trompa:

The image shows a musical score for Trompa (Tpa.) and Piano (Pno.) from measures 37 to 44. The Trompa part starts with a glissando in measure 37, followed by a sequence of trémulos. The Piano part features dense chordal textures with trémulos. Dynamics include *ff*, *p*, and *f*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Figura 18. Sequência de trêmulos.

No trecho seguinte acontece o que poderíamos definir como o auge da peça. Será no compasso nº 44, com a dinâmica em fortíssimo, campana ao alto sustentando a nota mais aguda *dó 5* (c<sup>'''</sup>), seguido pela dinâmica em piano, em um sonoro *bouché*.

O uníssono que o piano faz com a trompa em três oitavas diferentes aumenta o impacto do trecho, que se torna ainda mais intenso. Como afirma Vince Corozine (2002) em seu livro: “uma linha musical atinge a máxima projeção e penetração quando escrito em oitavas, mais do que em uníssono”.(Corozine, 2002, p.143).

Podemos verificar, no final do trecho abaixo, que as notas lembram o primeiro tema, porém, aqui realizado com colcheia com duplo ponto, semifusa, mínima pontuada e colcheia.

44 *campana al'alto*  
Tpa. *fff*  
Pno. *fff*  
*p* *sonoro* *f*

Figura 59. Compasso 44 momento auge da obra.

No compasso 49, o piano nos apresenta um novo momento da peça. Um trecho em polirritmia, bastante trabalhado, como acompanhamento para a trompa, que relembra o tema agora ampliado ritmicamente até o compasso 59.

49 *legato* *p*  
Tpa. *p*  
Pno. *p*  
52 *p*  
Tpa. *p*  
Pno. *p*  
56 *p*  
Tpa. *p*  
Pno. *p*

Figura 60. Tema ampliado na Trompa.

Junto com a mudança de andamento no compasso 60, voltam os *staccati* do piano. Apesar de executar notas repetidas, a trompa, mais uma vez, lembra o primeiro tema. Prevalece aqui, também, a polirritimia entre as três linhas: a trompa, a mão esquerda e a mão direita do piano.

60  $\text{♩} = 66$   
 Tpa. *agitato*  
 Pno. *mf* *agitato* *f*

Figura 61. Tema #1 modificado sobre os *staccati* do piano.

Após a fermata, a trompa retoma a célula básica do primeiro tema em quiálteras. O acompanhamento volta a ser mais suave, realizado com notas longas e alguma quiálteras. Nesse momento, o piano se afasta bastante do tema principal e faz contrapontos com a trompa até o compasso 76.

65 *calmo*  
 Tpa. *p*  
 Pno. *calmo* *p*

Figura 62. Lembrança do Tema #1.

A trompa expõe, pela última vez, o primeiro tema, no compasso 70 até o compasso 76. Pode-se notar que, na primeira exposição desse tema, o compositor faz, no compasso 9, um grupo de quiálteras, que agora, no compasso 72, é substituído por um grupo de três semicolcheias, “disfarçando” a idéia inicial. A parte c do Tema #1, aquela feita com síncopes, ressurge aqui como última aparição completa deste tema.

The image shows a musical score for Trompa (Tpa.) and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 70 to 76, and the second system covers measures 73 to 76. The Trompa part (Tpa.) is in the upper staff, and the Piano part (Pno.) is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano). In the first system, the Trompa part has a slur over measures 70-72, and the Piano part has a slur over measures 70-72. In the second system, the Trompa part has a slur over measures 73-76, and the Piano part has a slur over measures 73-76. The score also includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano).

Figura 63. Última exposição do Tema #1.

A coda final é grandiosa, anunciada no compasso 77 pelos acordes na mão esquerda do piano como se fosse um campanário. Aqui o autor retoma a indicação inicial da semínima valendo 50 bpm e conclui a obra com derivações do tema na linha melódica da trompa.

Tempo I ♩ = 50

Tpa.

Pno.

Figura 64. Final da obra.

### 5.3 Aspectos idiomáticos e propostas de interpretação

Em uma composição musical, independente do gênero a que ela pertença, é frequente deparar-se com determinadas passagens musicais que exigem do instrumentista um desempenho técnico avançado.

Muito comum no campo da composição e visto pelos instrumentistas como um desafio técnico durante o ato interpretativo, esse fato pode ocorrer em razão do pouco conhecimento que alguns compositores demonstram ter acerca da linguagem idiomática do instrumento para o qual escrevem, ou de um desafio intencional que eles queiram impor ao intérprete (Fonseca, 2006, p.48).

Do ponto de vista do trompista, o *Interlúdio*, de Ficarelli, apresenta diversas dificuldades técnicas, sendo considerada pelo autor deste trabalho a mais difícil entre as peças aqui estudadas para ser executada, destacando, primeiramente, a questão da região da trompa na qual está escrita, que vai de um si natural (b) até um dó (c'' - 16º harmônico); fica claro que há uma grande exigência em relação à extensão que deve ser tocada e, conseqüentemente, dominada pelo trompista.

Os grandes saltos intervalares também são outra característica a ser observada, por exemplo, do compasso 9 para o compasso 10, temos um salto de 13ª, saindo de uma região média (f') para uma região aguda (b''), tendo ainda um crescendo que parte de uma dinâmica em "p" para um forte em direção ao primeiro tempo do próximo compasso.

Em alguns momentos do *Interlúdio*, Ficarelli exige do trompista além de uma técnica apurada um bom preparo físico; um exemplo disso é o início (parte a), dinâmica em "f", quando é escrito um sib (b'') em semibreve com a pulsação de semínima igual a 50, com um crescendo para uma nota dó (c'''), ou seja, logo na primeira intervenção da trompa na peça, o trompista precisa estar totalmente aquecido.

No compasso 44, no qual se encontra o auge da peça, há outra demonstração da necessidade de se estar muito bem fisicamente para se tocar essa peça, pois Ficarelli escreve os dois compassos utilizando a dinâmica de "fff" com campana ao ar.

Quanto ao andamento sugerido por Ficarelli na partitura, verifica-se que não existe uma dificuldade de execução para se tocar as partes rápidas, pelo contrário, muitas vezes torna-se mais fácil executar o *Interlúdio* em um andamento um pouco mais movido do que o sugerido, pois existem muitas notas longas em uma extensão aguda da trompa. Essa sugestão pouparia o lábio de um esforço maior para a região que necessita de mais pressão labial.

A flexibilidade labial é um dos aspectos mais importantes da técnica instrumental e necessária para a perfeita execução em qualquer instrumento de metal. No *Interlúdio* essa necessidade se torna ainda mais evidente ao nos depararmos, por exemplo, com um *glissando* no compasso 42, em relação ao qual se pode tocar todo o efeito apenas com a primeira válvula da trompa em fá apertada.

A dinâmica é um dos princípios importantes na criação de nuances interpretativas que podem elevar e assegurar a qualidade da interpretação. Por outro lado, sua aplicação indevida poderá deixar de surtir o efeito necessário, que seria causar uma boa impressão - tanto da obra

quanto da sua interpretação. Vemos no *Interlúdio* uma gama de dinâmicas que vai de um “p” até três “fff”, o que exige, portanto, uma atenção especial por parte do intérprete, pois as marcações de dinâmica estão indicadas, e não há muita liberdade ao intérprete para estabelecer a dinâmica que lhe convier.

Nas composições para instrumento de sopro, nem sempre são indicados de maneira eficiente os pontos de respiração, no caso do *Interlúdio*, o compositor indica apenas uma respiração no compasso 13. Nos outros trechos deve-se respirar após as pausas, já que as frases são curtas e não se necessita de maiores preocupações nesse aspecto. É evidente que, dependendo da capacidade respiratória de cada intérprete, outras alternativas poderão ser consideradas, sem prejuízo da qualidade da interpretação.

A execução desses eventos no *Interlúdio* requer um esforço do instrumentista no sentido da precisão e do sincronismo. Os efeitos como *bouche*, *frulato*, *tremolo* e *glissando* são muito bem utilizados podendo servir inclusive como referência de como se usar esses efeitos por compositores que, no futuro, venham a escrever para trompa. Vejamos, então, cada um desses efeitos e como foram utilizados por Ficarelli.

O *bouche*, que é uma técnica na qual se muda o timbre da trompa, foi desenvolvido a partir da criação no século XVIII - como vimos no primeiro capítulo - da técnica de mão, que servia para o trompista compensar as notas que faltavam da escala da trompa natural.

Hoje, existem surdinas especiais para a produção do efeito *bouche*, que facilitam muito a execução desse efeito. Convém lembrar que quando se tapa totalmente a campana da trompa com a mão a nota é elevada em um semitom sua altura, o que significa, logicamente, que o trompista deve transpor em meio tom abaixo o que irá tocar. Ao utilizar a surdina para *bouche*, essa regra de transposição não é abandonada, ao contrário da utilização da surdina convencional, que não altera a altura das notas emitidas. A surdina *bouche* é um grande

facilitador da emissão correta das notas, pois proporciona mais segurança no momento do ataque das notas e melhora bastante a sonoridade e os efeitos, pois torna o timbre mais claro.

Ficarelli utiliza o efeito *bouche* em apenas três compassos do *Interlúdio*, do 46 ao 48, em uma região média e após uma fermata em cima da barra de compasso precedente. Começa-se a frase em uma dinâmica piano, com um crescendo até um forte e decrescendo, retirando o efeito do *bouche* na última nota, seguido de quase dois compassos completos de pausa.

Nessas circunstâncias, sugiro o uso da surdina para *bouche*, pois a fermata em cima da barra de compasso precedente à frase com o efeito nos leva a crer que o autor escreve justamente essa pausa com o intuito do trompista encaixar a surdina na trompa e, ao retirar o efeito na última nota, basta ao trompista apenas retirar a surdina da campana e manter o mesmo dedilhado na trompa, mantendo apenas a mesma pressão de ar e de embocadura.

O efeito do *frulatto* é utilizado por Ficarelli nos compassos 34 e 35, em três notas Dó (c<sup>''</sup>) semínimas. Nota-se, aqui, que o compositor teve o cuidado de colocar uma pausa antes da primeira nota com o *frulatto* no compasso 34, propiciando, dessa maneira, um pequeno tempo ao trompista no intuito de preparar o lábio para executar o *frulatto*, pois existe na embocadura uma mudança mínima quando da vibração da língua na execução deste efeito. Apesar de na segunda nota não existir essa pausa, o compositor compensa a falta dela escrevendo a mesma nota que se está tocando, alterando apenas o registro uma oitava abaixo.

Os trêmulos escritos no *Interlúdio* são também considerados por este autor uma demonstração de conhecimento por parte do compositor, da escrita idiomática para a trompa, pois ele escreve os trêmulos em posições que facilitam sua execução. No compasso 38, por exemplo, após um *glissando* há um primeiro trêmulo, escrito com as notas La (a<sup>''</sup>) e Sol (g<sup>''</sup>); dependendo da capacidade técnica do executante, esse efeito poderá ser executado na posição 0 da trompa em Sib, utilizando, nesse caso, apenas o movimento dos lábios, ou, ainda, pode-

se utilizar, também, com a trompa em Sib, as posições 0 para a nota La ( a' ) e a posição 1 para a nota Sol ( g' ).

Ainda nesse trecho, há duas possibilidades de posições consideradas confortáveis para se executar esse tremulo: a primeira delas é a posição “12”, para a nota La ( a' ) e “1”, para a nota Sol ( g' ); e a outra possibilidade é a posição 3 para a nota La ( a' ) e 0 para a nota Sol ( g' ).

Todas essas posições se referem à trompa em Sib. Todas essas combinações de posição são práticas e de uso comum e vão depender apenas do que o trompista está mais habituado e em qual posição a sua trompa é mais afinada ou tem maior facilidade para se tocar, para que se faça uma escolha entre essas alternativas.

O efeito do *glissando* está escrito em dois momentos, o primeiro deles escrito no compasso 38 e, o segundo, no compasso 42. Verifica-se que, no primeiro *glissando* a nota de partida é um Do ( c' ) em uma dinâmica “ ff ”, chegando no final do *glissando* em um La ( a' ), seguido do tremulo. Ficarelli escreve aqui uma série harmônica incompleta e, para tocá-la, necessita-se que ela seja executada com a trompa em Fa na posição 0.

No compasso 42, o *glissando* parte de uma série harmônica em Sib ( b ), percorrendo duas oitavas, chegando no final em um Sib ( b' ), e esse *glissando* deve ser executado com a trompa em Sib, na posição 1. O compositor utiliza os *glissandos* sempre em uma dinâmica favorável à execução por parte do trompista, pois ao executar um *glissando*, ocorre uma maior pressão de ar e, conseqüentemente, um crescendo na dinâmica mesmo que involuntário. O que Ficarelli escreve, neste caso, é – praticamente - o que seria uma reação natural do trompista ao executar um *glissando*, o que demonstra que o compositor conhece bem a escrita idiomática para a trompa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Já é um fato indiscutível na historiografia musical que os compositores se alimentam das épocas precedentes ou então são influenciados por eventos contemporâneos, artísticos ou não. Procurar associações dessa natureza na elaboração de uma interpretação musical também pode guiar algumas decisões e deixar as intenções de uma performance, pelo menos do intérprete, mais evidentes para o público.

Nesse sentido, à guisa de conclusão, no primeiro capítulo abordamos a trompa desde os primórdios até os dias de hoje, mostrando como se deu o desenvolvimento tanto físico quanto técnico da trompa e, conseqüentemente, demonstrar que essa evolução foi acompanhada da definição do que seria a escrita idiomática para o instrumento, ou seja, à partir de exemplos de compositores dos séculos passados podemos caracterizar uma escrita trompística que é utilizada até hoje pelos compositores contemporâneos.

A partir das análises aqui abordadas das peças e de seus procedimentos composicionais e com algumas sugestões de procedimentos técnicos e interpretação, oportuniza-se aos trompistas as incluam em seus repertórios.

Cada compositor aqui estudado tem sua importância na história da música brasileira: Osvaldo Lacerda, com sua *Canção e Dansa*, mostra que segue os modelos consagrados do repertório tradicional, com uma peça tecnicamente sem grandes dificuldades. Brenno Blauth, com sua *Sonatina* em três movimentos, utiliza elementos idiomáticos da trompa de maneira consciente e a serviço de sua música, sem utilizar-se de efeitos, pois julgava que a música deve ser a mais pura possível e livre de qualquer resquício de romantismo ou de efeitos especiais.

Gilberto Mendes, dentre os compositores aqui analisados é, sem dúvida, o mais estudado no Brasil, pois é o que referenda maior quantidade de informações disponíveis para

a pesquisa. Sua carreira tem sido muito produtiva e criativa, destacando-se sua participação ativa e revolucionária no cenário musical brasileiro. Em sua *Gregoriana*, para trompa solo, Mendes dá uma amostra de sua criatividade, ao usar determinados elementos que dão liberdade e abertura à criação do intérprete, como a não-colocação de barras de compasso e utilização de uma tessitura que torna o tocar trompa bastante confortável.

O último compositor a ser abordado nesta dissertação foi aquele cuja obra, sem dúvida, é a que mais exige do trompista em uma performance e estudo aprofundado de sua composição. *Interlúdio*, peça na qual são utilizados todos os recursos disponíveis para criação de efeitos diversos, demonstra uma maestria ímpar. Sem dúvida, Ficarelli conhece bem o idiomatismo da trompa.

Tendo em vista as implicações da análise acerca da performance, este estudo procurou desenvolver as bases para uma interpretação nessas quatro composições brasileiras, subsidiadas pelo fazer musical e pela reflexão a respeito deste fazer, tendo como principal objeto de investigação o texto musical e sua leitura. Neste trabalho, cada análise teve também o objetivo de estimular o intérprete a conhecer e refletir ativamente a respeito do conteúdo-forma musical. Abordar uma obra musical com a intenção de interpretá-la apresenta algumas especificidades, como a de um trabalho criterioso que visa à compreensão do discurso musical e à resolução de problemas para a performance.

Em outras palavras, a Análise para Intérpretes ocupa-se dos impasses interpretativos, facilitando e enriquecendo o relacionamento com as idéias contidas na obra, no processo de elaboração da interpretação, ou, mesmo durante a própria performance.

Nossos músicos trompistas, devido às dificuldades inerentes ao instrumento necessitam e optam por consumir muito do seu tempo em estudos técnicos práticos e ainda o número reduzido de trompistas no cenário nacional, são fatores que contribuem para que não tenhamos ainda um número significativo de pesquisas nessa área

Este estudo não tem a intenção de apresentar uma abordagem definitiva das características dos compositores aqui estudados, mas sim um ponto de partida para o aprofundamento dos estilos de cada um, quanto à seu respectivo modo de compor para a trompa. As peças aqui analisadas com o intuito de fornecer uma visão da escrita idiomática dos compositores e algumas sugestões de interpretação podem ainda ser analisadas de outras formas e também com outras sugestões, tarefa essa que sugestiono para futuros pesquisadores.

**BIBLIOGRAFIA**

- ABDO, Sandra Neves. *Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. Per Musi*. Belo Horizonte. V.1. 2000. p. 16-24.
- ADLER, Samuel. *The study of orchestration*. W.W Norton. 2 ed. Nova York. 1989.
- AUGUSTO, Antonio J. *O repertório brasileiro para trompa: elementos para uma compreensão da expressão brasileira da trompa*. 1999. Dissertação Mestrado - UFRJ. Rio de Janeiro.
- BAINES, Anthony. *Brass instruments: their history and development*. New York: Dover, 1993
- BARATA, Sávio. *Acústica e Fisiologia na Performance da Trompa*. 2004. Dissertação (Mestrado em Musica) - UFRJ. Rio de Janeiro.
- BARRENECHEA, Lucia S. e GRECO, Lara R. *Il Neige...de nouveau! E Viva Villa, de Gilberto Mendes: Um estudo sobre Intertextualidade Musical*. In: Anppom, Décimo quinto Congresso. 2005. Anais, p.1447 a 1452. Rio de Janeiro.
- BELTRAMI, Walesca S. *Música Brasileira para Trompa e Piano: um repertório desconhecido*. 2006. Dissertação Mestrado, UNESP. Campinas.
- CASELLA, A. MORTARI, V. *La Técnica de la Orquesta Contemporânea*. Ricordi. 1950.
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford University Press. Oxford, 1987.
- COROZINE, Vince. *Arranging Music for the Real World – Classical and Commercial Aspects*. Mel Bay, 2002.
- DUNSBY, J e WHITTAL, A. *Music Analysis in Theory and Practice*. Yale University Press. New Haven, 1988.
- DONINGTON, R. *The interpretation of the early music*. New York: Norton, 1979.

ESCOBAR, Aylton. Encarte do CD *Mario Ficarelli- Quintetos*. Laboratório de Acústica Musical e Informática Eca/Usp. São Paulo. 2003.

FARKAS, Philip. *The Art of French Horn Playing*. Summy-Birchard Music, 1956.

FICARELLI, Mario. Site pessoal do compositor. Disponível em <[http://marioficarelli.com/nova\\_pagina\\_31.htm](http://marioficarelli.com/nova_pagina_31.htm)>.

FICARELLI, Mario. *Constantia Para Violino e Piano de Mario Ficarelli (2003)*. In: *Música Hódie*, v. 8, n. 1, p.131-150. 2008.

FITZPATRICK, Horace. *The Horn and Horn Playing and The Austro-Bohemian Tradition, 1680-1830*. London: Oxford University Press, 1970.

FONSECA, Gláucio X da. *Sonata para Trompete e Piano de José Alberto Kaplan: análise dos aspectos técnico-interpretativos*. In: *Claves nº 1*, pp 44-56. João Pessoa. 2006

GHERCHFELD, Marcello. *Uniformidade e diversidade em execução musical*. In: VIII Encontro anual da ANPPOM, 1995. Anais.

GUBERNIKOFF, Carole. *Três Compositores Brasileiros nos Anos 70 e 80: Rodolfo Caesar, Gilberto Mendes e Almeida Prado*. In: Anais do VIII Encontro Anual da Anppom. João Pessoa. 1995. Disponível em <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_1995/muscompaire11.htm#1](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1995/muscompaire11.htm#1)>.

HIGUCHI, Márcia Kazue Kodama; LEITE, João Pereira. *Rigidez métrica e expressividade na interpretação musical: uma teoria neuropsicológica*. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 187-207, dez. 2007.

HORTON, Cynthia. *The Identification of Idiomatic Writing for the Horn*. Dissertação (Doctor of Musical Arts). 1986. The University of Wisconsin. Madison.

KOPPRASCH, C. *Sixty Selected Studies for Horn*. New York. International Music Company, 1960.

KOSTKA, S.; PAYNE, D. *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music*. 5. ed. New York: Mac Graw Hill, 1984.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6.ed. Nova Fronteira, 2005.

MORLEY-PEGG, R. *The French Horn*. 2.ed. New York: W.W. Norton, 1973.

MORLEY-PEGG, R. *The Evolution of the Modern French Horn from 1750 to the Present Day*. In: Proceedings of the Musical Association, 69th Sess. (1942 - 1943), pp. 35-55.

NEVES, José M. *Musica Contemporânea Brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Contracapa, 2008.

PAZ, Ermelinda. *As estruturas modais na musica folclórica brasileira*. Cadernos Didáticos UFRJ, n. 8, 3. ed. 1994.

PERSICHETI, Vincente. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.

PISTON, Walter. *Orquestration*. W.W Norton. Nova York. 1955.

RASMUSSEN, Mary. *A Contribution to the History of Baroque Horn Concert*. 1962. Brass Quaterly 5.

RYDLEWSKI, Paulo E.M. *Uma abordagem do processo composicional de Mario Ficarelli a partir da análise de Concertante para Sax alto e Orquestra*. Dissertação Mestrado. USP. São Paulo. 2007.

ROCHA, S. F. *Fenomenologia aplicada à performance musical*. Per Musi, Belo Horizonte, n.18, 2008, p. 90-94.

RUSSELL, SCOTT. *The History and Pedagogy of Jacques-François Gallay's non measured Preludes for Horn, Op. 27, nos. 21-40*. 2004. Dissertação ( Doctor of Arts). Ball State University, Indiana.

SVAB, Zdenek. *História da trompa no Brasil*. 1996. Dissertação Mestrado - UNIRIO. Rio de Janeiro.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Edusp, 2008.

TANAKA, Atau. *Musical Performance Practice on Sensor-based Instruments*. In: Trends in Gestural Control of Music. Ed. M.M. Wanderley and M. Battier, 2000. p.389-406.

THE HORN CALL. *Journal of the International Horny Society*. Vol XL, n.1, outubro, p.4, 2009.

TUCKWELL, Barry. *Playing the horn*. London: Oxford University Press, 1981.

WICK, Heidi F. *Applying Natural Horn Technique to Modern Valved Horn Performance Practice*. 2001. Tese (Doctor of Musical Arts). Ohio State University.

WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. Scarecrow Press, Lanham, 1994.

ZAGO, Rosemara S. *Bastidores da criação musical de Gilberto Mendes*. In: *Revista Eletrônica de Musicologia*. Vol. 5, no. 1. 2000. Curitiba.

ZORZETTI, Denise. *Questões Interpretativas em Cromos de Osvaldo Lacerda*. 1998. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás. Goiânia.