

# MÚSICA

**TRIO FOR TRUMPET, VIOLIN  
AND PIANO DE ERIC  
EWAZEN: UMA PROPOSTA  
INTERPRETATIVA A PARTIR  
DA ANÁLISE MUSICAL**

**GESSÉ DE SOUZA SANTOS**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
JANEIRO DE 2022**



**(UNIRIO)**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO E DOUTORADO EM  
MÚSICA

GESSÉ DE SOUZA SANTOS

*Trio for Trumpet, Violin and Piano* de Eric Ewazen:

Uma proposta interpretativa a partir da Análise Musical

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 do Professor Dr. Maico Viegas Lopes.

Rio de Janeiro, 2022

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

S237 Santos, Gessé de Souza  
TRIO FOR TRUMPET, VIOLIN AND PIANO DE ERIC  
EWAZEN: UMA A PROPOSTA INTERPRETATIVA A PARTIR DA  
ANÁLISE MUSICAL / Gessé de Souza Santos. -- Rio de  
Janeiro, 2022.

109

Orientador: MAICO VIEGAS LOPES.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Música, 2022.

1. TROMPETE. 2. INTERPRETAÇÃO MUSICAL. 3.  
PERFORMANCE. 4. MUSICA DE CÂMARA. I. LOPES, MAICO  
VIEGAS, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
Centro de Letras e Artes – CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM  
Mestrado e Doutorado

**Trio for Trumpet, Violin and Piano de Eric Ewazen: Uma proposta interpretativa a partir da Análise Musical**

por

**Gessé de Souza Santos**

BANCA EXAMINADORA

Prof.<sup>(a)</sup> Dr.<sup>(a)</sup> Maico Viegas Lopes – orientador(a)

Prof.<sup>(a)</sup> Dr.<sup>(a)</sup> Clayton Daunis Vetromilla

Prof.<sup>(a)</sup> Dr.<sup>(a)</sup> Antonio Marcos Cardoso

Conceito: **APROVADO**

JANEIRO de 2022

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pela música e oportunidade de realizar mais esse sonho.

À minha família, em especial aos meus pais e minha irmã por todo amor, carinho e educação que me proporcionaram, acreditando nos meus sonhos desde quando eles ainda eram distantes e quase impossíveis.

A todos os professores e profissionais que passaram por minha trajetória, que sem dúvida muito contribuíram para essa conquista. Em especial, ao meu orientador Maico Lopes, por toda amizade, ajuda e direcionamento diante dos desafios dessa pesquisa; ao professor Nailson Simões que durante meu curso de bacharelado na Unirio me apresentou a pesquisa científica voltada para o trompete, sempre incentivando a busca pelo conhecimento; ao maestro Odair José, meu primeiro professor de música na Banda Marcial Antônio Zocante de Presidente Epitácio - SP, que com toda empatia e amizade me mostrou a grandeza da música através do trompete.

Aos amigos do naipe de trompetes da Banda Sinfônica do Corpo de Fuzileiros Navais da Marinha do Brasil, pela amizade e incentivo que muito contribuíram para a minha dedicação nesta pesquisa.

À pianista Maria Luisa Lundberg e ao violinista Thiago da Costa, por terem aceitado participar dessa pesquisa, colaborando para a aplicação de vários conceitos aqui apresentados.

Ao compositor Eric Ewazen, por toda disponibilidade e ajuda durante o processo de pesquisa, contribuindo com informações que muito enriqueceram este trabalho.

E a todos aqueles que contribuíram, de alguma forma para a realização deste trabalho.

*Tudo de bom que recebemos e tudo o que é  
perfeito vêm do céu, vêm de Deus.*

*(Tiago 1:17)*

## RESUMO

As obras de Eric Ewazen têm se tornado parte do repertório padrão do trompete no Brasil e no mundo. Sua escrita é idiomática, eclética e contemporânea, incorporando elementos musicais de muitas tradições e gêneros. O intérprete, mais especificamente o trompetista, ao se deparar com as obras do referido compositor como o *Trio for Trumpet, Violin and Piano*, quando dispõe de uma maior gama de informações, é capaz de construir um conceito interpretativo coerente e objetivo, visto a riqueza e possibilidades que proporciona a obra objeto de estudo desta pesquisa. Para auxiliar o processo investigativo sobre a obra em questão, foram adotadas como metodologias a análise musical, estrutural e fraseológica, bem como entrevistas com o compositor e o trompetista Chris Gekker, que encomendou a obra ao compositor. Ao final da pesquisa, com tais ferramentas foi possível apresentar ao intérprete trompetista, informações que servem como elementos agregadores durante o processo de preparação da performance propriamente dita.

Palavras-chave: Trompete. Interpretação musical. Análise musical. Performance.

## ABSTRACT

Eric Ewazen's works have become part of the standard trumpet repertoire in Brazil and world wide. His writing is idiomatic, eclectic and contemporary, incorporating musical elements from many traditions and genres. The performer, more specifically the trumpeter, when faced with the works of the composer such as the Trio for Trumpet, Violin and Piano, with a greater range of information, is able to construct an interpretive coherent and objective concept, considering the richness and possibilities provided by the work that underlies this research work. To assist the investigative process on the work in question, the musical and structural analysis, as well as interviews with the composer, and Chris Gekker, who commissioned the work from the composer. At the end of the research with such tools it was possible to present to the trumpeter performer information that serves as aggregating elements during the process of preparing the performance itself.

Keywords: Trumpet. Musical Interpretation. Music analysis. Performance.

## Lista de Figuras

Figura 1 – Trio for Trumpet, Violin and piano, 1º movimento – compasso 01 – 04.....	14
Figura 2 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compasso 09 – 10.....	15
Figura 3 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, “American Sound”, 1º movimento, compasso 14 – 17.....	16
Figura 4 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compasso 18 – 24.....	17
Figura 5 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimentos, compassos 29 – 32.....	18
Figura 6 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 37 - 41. ....	19
Figura 7 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 66 – 73.....	20
Figura 8 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 79 – 82. ....	21
Figura 9 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 17 – 19. ....	23
Figura 10 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 24 -27.....	24
Figura 11 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 28 – 31. ....	25
Figura 12 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 28 – 41.....	25
Figura 13 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compasso 51 – 55.....	26
Figura 14 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compasso 56 – 64.....	28
Figura 15 – Trio for Trumpet. Violin and Piano, 2º movimento, compassos 75 – 78 .....	30
Figura 16 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 88 – 93. ....	31
Figura 17 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 138 – 142. ....	32
Figura 18 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 160 – 168. ....	33
Figura 19 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 01 – 05. ....	35
Figura 20 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 30 – 35.....	36
Figura 21 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compasso 36 – 43. ....	37
Figura 22 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 57 – 61. ....	38
Figura 23 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 98 – 99.....	39
Figura 24 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 104 – 107. ....	40
Figura 25 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 01 -12.....	42
Figura 26 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 99 – 103. ....	43
Figura 27 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 104 – 109.....	44
Figura 28 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 144 – 147. ....	45
Figura 29 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 159 – 162. ....	45
Figura 30 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 188 – 198. ....	47
Figura 31 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 218 – 221. ....	48
Figura 32 – Trecho de The Rite Of Spring,.....	52
Figura 33 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 17 – 19.....	53
Figura 34 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 195– 199.....	54
Figura 35 - Robert Schumann, Fantasy, Op. 17, 3º mov. comp. 1-3. ....	56
Figura 36 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 24 – 28.....	57
Figura 37 – Trecho de Et l’alune descend sur le temple qui fut – Claude Debussy.....	59
Figura 38 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 23 – 35.....	60
Figura 39 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 44 – 53.....	61
Figura 40 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 18 – 19.....	63
Figura 41 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 95 – 99.....	64
Figura 42 - Hierarquização dos tempos musicais. Fonte: McGill (2007, p.39).....	66
Figura 43 - Relação das dinâmicas presentes no trio com o sistema numérico de Tabuteau...	67
Figura 44 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 55 – 99, .....	67
Figura 45 - Sinalização do agrupamento de arsis à thesis de células rítmicas em compasso quaternário.....	68
Figura 46 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 1 – 13,.....	70

Figura 47 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 32 – 41, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico. ....	71
Figura 48 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 83 – 89, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico. ....	72
Figura 49 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 2 – 13, escolha do tipo de surdina. ....	73
Figura 50 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 7 – 12, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico. ....	74
Figura 51 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 165 – 169, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico. ....	76
Figura 52 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 30 – 35, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico. ....	77
Figura 53 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 66 – 68, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico. ....	78
Figura 54 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 1 – 6, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico. ....	79
Figura 55 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 231 – 234, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico. ....	80

## Lista de Quadros

Quadro 1- Organização Formal do 1º movimento. ....	13
Quadro 2 - Organização Formal do 2º movimento. ....	22
Quadro 3 - Organização formal do 3º movimento. ....	34
Quadro 4 - Organização formal do 4º Movimento.....	40
Quadro 5 - Procedimentos adotados para construção interpretativa da obra .....	65

## Lista de Exemplos Musicais

Exemplo Musical 1 – Trio for Trumpet, Violin and piano, 1º movimento – compasso 01 – 04. .....	15
Exemplo Musical 2 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compasso 09 – 10. .....	15
Exemplo Musical 3 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, “American Sound”, 1º movimento, compasso 14 – 17. ....	16
Exemplo Musical 4 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compasso 18 – 24. .....	17
Exemplo Musical 5 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimentos, compassos 29 – 32. .....	18
Exemplo Musical 6 - Para Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 37 – 41. ....	19
Exemplo Musical 7 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 66 – 73. .....	20
Exemplo Musical 8 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 79 – 82. .....	21
Exemplo Musical 9 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 17 – 19. .....	23
Exemplo Musical 10 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 24 -27. .....	24
Exemplo Musical 11 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 28 – 31. .....	25
Exemplo Musical 12 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 28 – 41. .....	26
Exemplo Musical 13 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compasso 51 – 55. .....	27
Exemplo Musical 14 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compasso 56 – 64. .....	28
Exemplo Musical 15 - Trio for Trumpet. Violin and Piano, 2º movimento, compassos 75 – 78. .....	30
Exemplo Musical 16 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 88 – 93. .....	31
Exemplo Musical 17 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 138 – 142. ....	32
Exemplo Musical 18 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 160 – 168. ....	33
Exemplo Musical 19 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 01 – 05. .....	35
Exemplo Musical 20 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 30 – 35. .....	36
Exemplo Musical 21 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compasso 36 – 43. .....	37
Exemplo Musical 22 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 57 – 61. .....	38
Exemplo Musical 23 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 98 – 99. .....	39
Exemplo Musical 24 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 104 – 107. ....	40

Exemplo Musical 25 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 01 -12.	43
Exemplo Musical 26 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 99 – 103.	44
Exemplo Musical 27 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 104 – 109.	44
Exemplo Musical 28 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 144 – 147.	45
Exemplo Musical 29 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 159 – 162.	46
Exemplo Musical 30 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 188 – 198.	47
Exemplo Musical 31 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 218 – 221.	48
Exemplo Musical 32 - Trecho de The Rite Of Spring, .....	53
Exemplo Musical 33 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 17 – 19.	53
Exemplo Musical 34 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 195– 199.	54
Exemplo Musical 35 - Robert Schumann, Fantasy, Op. 17, 3º mov. comp. 1-3. ....	57
Exemplo Musical 36 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 24 – 28.	58
Exemplo Musical 37 - Trecho de Et l alune descend sur le temple qui fut – Claude Debussy.	59
Exemplo Musical 38 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 23 – 35.	60
Exemplo Musical 39 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 44 – 53.	61
Exemplo Musical 40 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 18 – 19.	63
Exemplo Musical 41 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 95 – 99.	64
Exemplo Musical 42 – Para Acessar a gravação do Recital Produto Artístico.....	70
Exemplo Musical 43 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 1 – 13,	71
Exemplo Musical 44 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 32 – 41, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico .....	72
Exemplo Musical 45 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 83 – 89, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico. ....	73
Exemplo Musical 46 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 2 – 13, escolha do tipo de surdina. ....	74
Exemplo Musical 47 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 7 – 12, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico. ....	75
Exemplo Musical 48 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 165 – 169, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico. ....	76
Exemplo Musical 49 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 30 – 35, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico. ....	77
Exemplo Musical 50 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 66 – 68, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico. ....	78

Exemplo Musical 51 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 1 – 6, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico. ....	79
Exemplo Musical 52 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 231 – 234, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico. ....	80

## Sumário

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>2 ERIC EWAZEN E O TROMPETE .....</b>	<b>4</b>
<b>3 TRIO FOR TRUMPET, VIOLIN AND PIANO.....</b>	<b>9</b>
<b>3.1 Análise da obra.....</b>	<b>11</b>
<b>3.2 Análise estrutural.....</b>	<b>13</b>
<b>4 INFLUÊNCIAS ESTILÍSTICAS .....</b>	<b>50</b>
<b>4.1 Neoclassicismo .....</b>	<b>50</b>
<b>4.2 Neorromantismo .....</b>	<b>55</b>
<b>4.3 Neoimpressionismo .....</b>	<b>58</b>
<b>4.4 Melodia .....</b>	<b>60</b>
<b>4.5 Harmonia e Modalismo .....</b>	<b>62</b>
<b>4.6 Ritmo.....</b>	<b>63</b>
<b>5 RECOMENDAÇÕES PARA A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE .....</b>	<b>65</b>
<b>5.1 Note Grouping e o Sistema Numérico de Tabuteau .....</b>	<b>65</b>
<b>5.1.1 Aplicação das ferramentas interpretativas.....</b>	<b>69</b>
<b>5.2 Sugestões interpretativas para a prática de conjunto. ....</b>	<b>80</b>
<b>5.2.1 Antecipação/Reação e Relógio do Grupo.....</b>	<b>81</b>
<b>5.2.2 Ilusão de Sincronia.....</b>	<b>82</b>
<b>5.2.3 Similaridade/Complementaridade .....</b>	<b>82</b>
<b>6 CONCLUSÃO .....</b>	<b>84</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>86</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>88</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, houve um aumento significativo na quantidade de literatura musical para o trompete. Muito desse aumento se deve a uma mudança na percepção dos compositores modernos em relação à maneira pela qual instrumentos de sopro podem ser utilizados, especialmente o trompete. Em um panorama atual, podemos perceber o trompete cada vez mais empregado em distintas formações camerísticas, sendo explorado de diversas formas, trazendo à tona seus recursos e possibilidades. O *Trio for Trumpet, Violin and Piano*, convida o intérprete a um desafio, aqui em uma formação pouco usual e carente de escrita. Ewazen desenvolve a trama musical de forma técnica ao mesmo tempo que instigante, de forma que os resultados proporcionados por essa combinação nos levaram a uma pesquisa mais profunda sobre os aspectos que envolvem a obra, bem como um maior conhecimento sobre o autor e suas influências estilísticas e estéticas.

O contato inicial com a obra de Ewazen se deu durante o curso de bacharelado em trompete na UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Durante esse período, tivemos contato com várias obras do autor, peças para trompete em distintas formações como trompete e piano, grupo de trompetes, trompete e orquestra e outras formações camerísticas. O *Trio for Trumpet, Violin and Piano* nos foi apresentado durante a preparação para o recital de conclusão de curso. Esta obra de Ewazen serviu como uma rica fonte de pesquisa e aprendizado neste processo de preparação da performance, o trio de Ewazen nos apontou para inquietações que nos motivou a continuar pesquisando sobre esta obra, nos despertando ainda mais para a maneira como Ewazen aborda o trompete em sua escrita.

Para a pesquisa atual, foi iniciada uma ampla revisão bibliográfica buscando a obtenção de dados sobre o compositor, suas obras para trompete e a obra que fundamenta esta pesquisa. Diante da complexidade que nos deparamos com tais resultados, iniciamos também uma busca por referências que comportassem, descrevessem e pudessem melhor abordar e explicar o *Trio for Trumpet, Violin and Piano* de Ewazen, bem como as características composicionais do autor.

Para este trabalho, a análise como ferramenta para construção da interpretação foi indispensável. Através de Rink (2002) e Barenboim (2009) estabelecemos toda abordagem analítica deste trabalho, pois ambos os autores, enxergam na análise uma ferramenta valiosa para a construção de uma performance coerente. Após a coleta dos dados obtidos pela análise em suas multifacetadas, como referencial teórico interpretativo adotamos os conceitos de

Thurmond (1986) e Macgill (2007). Thurmond nos apresenta sua teoria chamada *Note Grouping*, desenvolvida através dos conceitos de *Arsis* e *Thesis* aspectos fraseológicos, organizando cada nota de maneira individual e hierárquica no contexto musical. McGill amplia as ideias de Thurmond em seu livro *Sound in Motion*, desenvolvendo seu sistema numérico para renotar a partitura, proporcionando uma melhor organização e controle sobre aspectos ligados a interpretação da obra. Além destes principais referencias, outros referenciais foram utilizados de maneira complementar ao longo deste trabalho.

Esta pesquisa está dividida da seguinte forma: no capítulo 2, Eric Ewazen e o trompete; no capítulo 3 dados e análise estrutural da obra, no capítulo 4 as influências estilísticas encontradas na obra; no capítulo 5, as recomendações para a construção da performance do *Trio*.

Capítulo 2 – Aqui temos como objetivo, apresentar dados biográficos do compositor e sua relação com o trompete. Através de uma revisão bibliográfica em diversos trabalhos escritos sobre o autor e suas obras e ainda com o auxílio de uma entrevista com o mesmo, apresentaremos informações sobre sua formação, principais professores, influências e também sua produção musical relacionada com o trompete. Diante de todas as informações que elencamos neste capítulo, seguimos para o próximo com o objetivo de nos aprofundarmos sobre a obra que embasa esta pesquisa.

Capítulo 3 – Neste capítulo trataremos sobre o histórico e aspectos estruturais do *Trio for Trumpet, Violin and Piano*. O *Trio* de Ewazen, como muitas de suas composições para o trompete é fruto de sua amizade com o trompetista Chris Gekker, de maneira que uma entrevista cedida deste intérprete para nossa pesquisa muito nos auxiliou para a compreensão da obra. A segunda parte deste capítulo, delinea todos os aspectos estruturais da obra de Ewazen através de uma profunda análise. Nesta etapa, nos debruçamos sobre a obra para entender os materiais composicionais e abordagens de como o compositor trata os instrumentos integrantes de seu *Trio*.

Capítulo 4 - Após todo o processo analítico, neste capítulo trataremos sobre os aspectos estilísticos da obra. Com as constatações que obtivemos no capítulo anterior, discorreremos sobre como Ewazen aplica nos três instrumentos integrantes suas influências estilísticas. Assim, detalhamos sobre a presença do neoclassicismo, neorromantismo, neoimpressionismo e ainda sobre como o compositor trabalha os aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos desta obra.

Capítulo 5 – Neste último capítulo, iremos propor algumas ferramentas para a construção da performance do trompetista. Além disso, apresentaremos aspectos da

performance em conjunto que se adequam à construção interpretativa da obra, visando uma melhor gerencia e condução da performance.

Por fim, esperamos que com este trabalho seja possível: (1) explorar fatores estilísticos da obra bem como influências sobre ela; (2) apresentar uma discussão sobre a aplicabilidade do trompete na obra e; (3) oferecer observações e recomendações práticas para a execução da obra.

## 2 ERIC EWAZEN E O TROMPETE

Nascido em 1 de março de 1954 em Ohio, Cleveland, Eric Ewazen é um prolífero compositor da atualidade, possuindo uma extensa produção musical com grande ênfase em instrumentos de sopro, em especial o trompete. Desde cedo, ainda criança Ewazen já era inserido em um ambiente musical, seus pais ouviam muitas gravações de música popular dos anos 1940 e 1950, Dean Martin era um dos favoritos na casa de Ewazen. A família tinha várias gravações de *big band's* da época, no entanto, possuíam apenas um registro de música clássica: uma gravação do *Concerto para Piano* de Grieg e o *Concerto para piano* de Tchaikovsky, assim todo esse ambiente cooperou para que as aptidões musicais de Ewazen fossem nutridas. Sua mãe Helen, era de origem Polonesa e seu pai Dimytro Ewazen Ucraniano, embora nenhum deles fosse músicos profissionais, ambos tinham um enorme amor pela música. Sua mãe tocou Eufônio durante seus estudos nas bandas dos colégios que passou, seu pai tocava gaita e gostava muito das canções folclóricas europeias, influências que se percebe em vários aspectos de sua música.

Ewazen começou a ter aulas de piano aos cinco anos de idade com um de seus vizinhos, mesmo tão novo já demonstrava habilidade para compor. Suas memórias da época incluem “sentar-se ao piano por horas e tocar todas as notas pretas do piano e se maravilhar com os sons que elas faziam” LAM (2014, p.6).

Na quinta série começou a tocar violino, chegando a tocar na orquestra da escola que estudava, logo depois na sétima série mudou para o violoncelo. No ensino médio, ele tocou contrabaixo atuando também como pianista acompanhador do coro da escola. Ainda no ensino médio começou a estudar composição com o Dr. Walter Windzenburger, no *Baldwin-Wallace College*, em Marie, Ohio. Ele escreveu várias peças para os diversos *Ensembles* da escola, incluindo um musical de rock sobre a guerra do Vietnã. Foi com base nesses trabalhos que foi aceito para estudar na *Eastman School of Music*, in Rochester, New York.

Na Eastman, Ewazen teve um grande crescimento devido às intensas atividades e ambiente musical, foi lá que começou a adquirir as habilidades que o levariam a se destacar como um dos principais compositores dos próximos anos. Estudou com Samuel Adler, Joseph Schwantner e Eugene Kurtz, obtendo um amplo conhecimento sobre aspectos composicionais. Após formar-se na *Eastman School* em 1976, Ewazen mudou-se para New York e começou os estudos na *Juilliard School*, onde cursou o mestrado e doutorado em composição tendo como seu principal professor Milton Babbitt.

Todo este caminho percorrido por Ewazen o fez um compositor distinto, possuindo uma habilidade em compor para diversos instrumentos, ainda que inseridos em diversos grupos camerísticos.

Um aspecto a ressaltar é ampla produção de Ewazen para Trompete. Em suas composições o trompete ganha protagonismo<sup>1</sup>. Ewazen escreve de forma idiomática e desafiadora, seja em peças solo, como *Aftershock (A Response to 9/11, for Bb Trumpet)*, ou em obras camerísticas como, *Song From The Heart, Sonata for Trumpet and Piano*, e *Symphonic Memories*. Nota-se também o caráter inovador de Ewazen, ao escrever para o trompete em formações não usuais, obras como o *Trio for Trumpet, Violoncello and Piano, Pastorale for Trumpet, Bass Trombone and Piano*, bem como seu *Trio for Trumpet, Violin and Piano* são exemplos dessa habilidade do compositor.

Dentre essas e tantas outras obras de sua produção, Ewazen teve composições estreadas e gravadas por muitos músicos e grupos profissionais, incluindo o *American Brass Quintet, Ahn Trio, Summit Brass Ensemble, New York Philharmonic, Chicago Symphony, Metropolitan Opera Orchestra, Boston Symphony, Philadelphia Orchestra, San Francisco Symphony e Los Angeles Philharmonic*. Sua música foi gravada na *Albany Records, Summit Records, d 'Note Records, New World Records, Clique Track Records, EMI Classics Records, Helicon Records, Track Records, CRS Records e Cala Records*. Ewazen tem suas obras publicadas em renomadas editoras como *Theodore Presser Company, Southern Music Company, Manuscript Press da International Trombone Association, Manduca Music, Encore Music, Triplo Music e Brass Ring Editions*. No Brasil, Ewazen alcançou destaque no repertório de trompete tendo suas obras apresentadas em recitais e concertos em algumas das principais universidades do país, como UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), UNB (Universidade de Brasília), UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) e UFBA (Universidade Federal da Bahia)<sup>2</sup>. Em 2010, no dia 17 de maio o Instituto Villa-Lobos da UNIRIO, promoveu um Recital em homenagem a Ewazen, aproveitando sua visita à universidade neste período. O Recital teve em seu programa somente obras do compositor, tendo como responsável o professor Dr. Nailson Simões, na época professor da classe de trompetes, onde o mesmo e alunos da classe se apresentaram. Neste recital foram tocadas obras como *Song from the Heart, Symphonic Memories, Sonata for Trumpet and Piano, Elizabethan Songbook, Hym for the Lost and*

---

<sup>1</sup> Para ver a biografia de Ewazen para o trompete acessar: <https://www.ericewazen.com/themusic.php> Acesso em 10 de março de 2022.

<sup>2</sup> Dados obtidos através de contato por e-mail com os professores de trompete das universidades citadas.

*Living*, (todas estas com o compositor ao piano), *Concerto for Euphonium*, *Sonarah Desert Harmonies* e *Prelude and Double Fugue*.

Ewazen tem uma afinidade muito pessoal à música tonal em um estilo romântico. Ao mesmo tempo, é fortemente influenciado pelo neo-impressionismo, neo-romantismo e neo-classicismo. LAM (2014, p.6), classifica a produção de Ewazen em dois períodos estilísticos: o primeiro que remete aos oito anos de sua vida universitária; e o segundo que começa em 1980, ano que conclui seus estudos e inicia sua vida profissional.

Durante essa primeira fase de Ewazen, como estudante na *Eastman School*, recebeu sua educação musical e aulas de composição sob orientação de professores que o influenciariam até os dias de hoje. Até então Ewazen havia tido pouco contato com a música dos compositores do século XX

...Ouvira apenas algumas peças contemporâneas, incluindo Quartetos de cordas de Béla Bartók; A Sagração da Primavera, de Igor Stravinsky; Obras de John Cage e algumas músicas eletrônicas de compositores cujos nomes ele não consegue se lembrar. (LAM, 2014 p.6, tradução nossa).<sup>3</sup>

No entanto, logo em seus primeiros anos escolares Ewazen é inserido em um mundo novo, sendo apresentado aos principais compositores do século XX. Ele começa a debruçar-se sobre obras de Arnold Schoenberg, Anton Weber, Alban Berg, Igor Stravinsky, John Cage e George Crumb. Durante seus quatro anos na *Estman School*, teve uma sólida formação em composição, seus professores o expuseram a uma ampla gama de estilos musicais. Ewazen afirma em MCNALLY (2008) que “*Eastman* mudou sua vida”, sendo influenciado fortemente por seus professores, pela tradição e pela história.

Nessa fase, Ewazen estuda e explora todos os aspectos dos estilos musicais contemporâneos, dedicou-se a conhecer com profundidade a técnica Dodecafônica, Serialismo, Atonalismo e Música Eletrônica. Ewazen aplicou todos esses elementos novos em sua produção durante esse período, chega a descrever seus trabalhos durante a faculdade como “experimentais”, tendo poucas obras construídas sobre o tonalismo. *The Little Red Schoolhouse Suite*, encomendada pelo centro comunitário de sua primeira cidade, é uma das poucas. Ewazen foi também muito influenciado por Béla Bartók, Elliott Carter, Aaron Copland e Samuel Barber, compositores pelos quais declara que se sentia essencialmente atraído. Ewazen ainda afirma que Elliott Carter foi extremamente influenciador em suas

---

<sup>3</sup> Up to then, Ewazen had only listened to a few contemporary pieces including String Quartets by Béla Bartók; The Rite of Spring by Igor Stravinsky; music by John Cage, and some electronic music by composers whose names he cannot remember (LAM, 2014 p.6)

composições, declarando que, em um dado momento, percebeu-se “escrevendo naquele estilo altamente cromático e ritmicamente intrigante” (LAM, 2014, p.7, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Em 1980, quando Ewazen termina seus estudos formais e inicia sua carreira profissional, uma mudança significativa é perceptível em sua abordagem composicional, marcando assim seu segundo período estilístico. Aqui, já não mais escreve tendo como principal escopo a música atonal, mas sim sobre o tonalismo buscando sua própria linguagem, sua identidade. Ewazen então encontra seu estilo próprio compondo música tonal. Em uma de suas peças tonais *Colchester Fantasy* (1987) recebeu a seguinte crítica:

... descaradamente em uma fantasia tonal de quatro movimentos ... Ewazen banha os ouvidos com uma sonoridade triádica... organizando ritmos e complexidades bastante diferentes de nosso próprio fin du siècle. [Sic] Apesar de seu romantismo evidente, essa música não poderia ter sido escrita em qualquer outro momento ... há um senso de estilo, particularmente na maneira como Ewazen se expande em uma literatura atraente, ou neste caso, um motivo itinerante... (tradução nossa)<sup>5</sup>

LAM (2014), afirma ainda que:

Ewazen queria escrever músicas que atendessem às suas próprias necessidades como compositor, mantendo-se muito preocupado com a comunicação entre intérpretes e ouvintes. Ele se descreveu como um compositor cosmopolita, que compôs músicas usando diversos estilos que ele aprendeu e experimentou no passado. No entanto, sua música é sempre original e única.” (LAM 2014, p.8, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Como compositor cosmopolita que Ewazen se intitula, é perceptível em alguns momentos de seu *Trio for Trumpet, Violin and Piano*, a presença de elementos de diversas influências. Nesta obra, Ewazen utiliza formas oriundas do classicismo, harmonias com relações cordais por cromatismos e terças (características do romantismo) bem como a presença de elementos impressionistas. Como nos apresenta Smith (2001),

---

<sup>4</sup> “Elliott Carter was extremely influential, and so I was writing in that highly chromatic, rhythmically intriguing style...”

<sup>5</sup> “. . . unabashedly tonal four movement fantasy . . . Ewazen sunbathes the ears in triadic sonority . . . Ewazen understands thr rhythms and rather different complexities of our own fin du siecle. [sic] Despite it's unabashed Romanticism, this music could not have been written at any other time . . . there is a sense of style, particularly in the way Ewazen expands on an appealing litereary, or in this case, itinerant motive . . .”

Eric Ewazen, “Review of Works,” The Music of Eric Ewazen, <http://www.ericewazen.com/about.php> (acessado em 08 de janeiro de 2020 ).

<sup>6</sup> Ewazen wanted to write music that fulfilled his own needs as a composer while remaining very concerned about communication between performers and listeners. He described himself as a cosmopolitan composer, who composed music using diverse styles that he learned and experienced from the past. However, his music is always original and unique. (LAM 2014, p.8).

A música de Ewazen é altamente eclética, incorpora facetas de múltiplos estilos e gêneros musicais”. Diz ainda que “forma e estrutura são elementos fundamentais na música de Ewazen. Sua abordagem é notavelmente tradicional, com grande parte de sua música sendo organizada em formas clássicas. (SMITH, 2001, p.13, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Sendo assim, podemos afirmar que as obras de Ewazen são inovadoras. Idiomatismo, por exemplo, é uma das marcas do compositor, especialmente quando escreve para instrumentos em peças solo. Descrevendo sobre sua forma de compor para o trompete, Smith (2001) novamente nos diz

Em geral, a escrita de Ewazen para o trompete pode ser descrita como "característica", embora o nível de dificuldade possa ser bastante alto, geralmente apresentando grandes saltos intervalares e muita complexidade rítmica. No entanto, seus escritos para a trompete vão muito além da perspectiva heroica tradicionalmente de fanfarras. De fato, ele é um dos poucos compositores que explora com profundidade as possibilidades do trompete em ambientes líricos. (SMITH, 2001, p.20, tradução nossa)<sup>8</sup>

Ewazen explora a particularidade de cada instrumento que integra o *Trio*, proporcionando um resultado surpreendente e inovador. Também podemos observar que sua abordagem ao escrever para o trompete é única, devido sua ampla compreensão das possibilidades expressivas do instrumento.

Atualmente, Eric Ewazen continua desenvolvendo um importante trabalho como compositor e pesquisador. Integra o corpo docente da *Juilliard School of Music*, onde desde 1985, leciona sobre Teoria da Música e Composição Musical.

---

<sup>7</sup> The music of Eric Ewazen is highly eclectic, incorporating facets of many musical styles and genres [...] Form and structure are paramount in the music of Eric Ewazen. His approach is remarkably traditional, with much of his music being organized according to classical forms. (SMITH, 2001, p.13)

<sup>8</sup> In general, Ewazen's melody writing for the trumpet can be described as being "characteristic", although the difficulty level may be quite high, often displaying wide intervallic leaps and much rhythmic complexity. However, his writing for the trumpet goes far beyond the traditional heroic persona of fanfares and flourishes. Indeed, he is one of few composers who have explored in depth the possibilities of the trumpet in lyrical settings. (SMITH, 2001, p.20)

### 3 TRIO FOR TRUMPET, VIOLIN AND PIANO

O *Trio for Trumpet, Violin and Piano* de Ewazen é uma desafiadora obra da literatura do instrumento. Com a combinação de três instrumentos distintos, bem como de diferentes famílias e emissões sonoras, nesta obra Ewazen explora a particularidade de cada instrumento que integra o trio, proporcionando um resultado sonoro surpreendente e inovador. Ewazen compôs essa obra sob encomenda do trompetista Chris Gekker no ano de 1992, tendo sua estreia em meados de outubro de 1994 na *Juilliard School of Music*, acompanhado por Mayuky Fukuhara no violino e Colette Valentine ao piano, intérpretes aos quais o compositor dedicou a obra. No Brasil, esta obra foi estreada em 08/12/2003 pelo trompetista Dr. Maico Viegas Lopes, acompanhado pela pianista Cândida Borges e violinista Ana Rachel feitosa, na sala Villa-lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Segundo Smith (2001), muitos ouvintes e intérpretes conhecem o *Trio for Trumpet, Violin and Piano* de Ewazen por outro título. Na gravação desta obra no CD intitulado *New York Legends – Philip Smith*, principal trompetista da *New York Symphony Orchestra* por várias décadas, a composição é identificada como *Trio in E-flat for Trumpet, Violin and Piano*. Este erro se deu quando o trompetista Chris Gekker encomendou a peça e solicitou a Ewazen que a parte de trompete fosse escrita para o trompete em Mi Bemol, e assim infelizmente na produção do CD mencionado acima, durante o processo de impressão dos dados da obra na ficha técnica, o equívoco aconteceu. Como veremos a frente, através da análise podemos confirmar que a peça está no tom de Ré Maior (os dois movimentos externos, com os dois internos em Mi Maior).

Ewazen e Gekker são amigos de longa data, estudaram juntos na *Eastman School of Music*. Nesse período, Gekker relata que Ewazen ainda não compunha significativamente para o trompete, porém dez anos depois em 1986, o procura com o intuito de que compusesse uma peça para quinteto de metais, obra que veio a receber o nome de *Colchester Fantasy*. Assim, Ewazen e Gekker estreitaram uma relação de compositor/intérprete que resultaria em várias obras para o trompete. Gekker estreou várias obras de Ewazen, dentre elas *Concert for Trumpet and Strings*, *Mandala*, e *Sonata for Trumpet and Piano*, que contou inclusive com o compositor ao piano em sua estreia durante a *International Trumpet Guild Convention at Indiana University*, em 30 de maio de 1995. (SMITH, 2001)

Ao encomendar esta obra, Gekker pediu que Ewazen tivesse como base o *Trio for Horn, Violin and Piano Opus. 40* de Brahms, propondo que ele construísse seu trio com

semelhanças a esta obra que Gekker relata ser uma de suas favoritas<sup>9</sup>. Assim como o *Trio* de Brahms, a obra possui quatro movimentos: *Andante*, *Allegro Molto*, *Adagio* e *Alegro Molto*. À maneira de Brahms, Ewazen também construiu seu *Trio* sobre fundamentos tonais, porém incorporando alguns elementos próprios e característicos de sua abordagem composicional, como o uso da escala octatônica<sup>10</sup>, um dos materiais sobre qual em diversas passagens Ewazen constrói as melodias desta obra. O desenvolvimento com atenção a aspectos rítmicos e construções de texturas, somam-se para um resultado de sonoridades peculiares e característica do autor.

Ao longo do *Trio for Trumpet, Violin and Piano* são percebidas algumas das influências de Ewazen enquanto compositor, como a abordagem neoclássica, neorromântica e neoimpressionista. Tais abordagens, presentes em muitas de suas obras, neste *Trio* conferem aspectos que proporcionam um caráter único e sentido unificador na obra. Ewazen incorpora em sua obra em um paralelo com o *Trio* de Brahms aspectos formais. Como Brahms, Ewazen faz uso das formas tradicionais do classicismo para compor sua obra, o segundo movimento por exemplo é composto sobre a forma Sonata, reforçando o caráter neoclássico do compositor no que remete aos aspectos estruturais em sua maneira de compor. Ressaltamos ainda uma característica importante desta peça, sua construção harmônica. O autor desenvolve a obra expandindo a tonalidade obtendo contrastes, cores e texturas que dão características próprias a mesma. Acerca da escrita harmônica de Ewazen, percebe-se que ele “...tem a capacidade de incorporar muitos aspectos diferentes em um todo homogêneo” (SMITH, 2001, p.23, tradução nossa)<sup>11</sup>, usando um rico vocabulário harmônico contendo cromatismos, acordes alterados e outras ferramentas para a criação de tensões harmônicas, características que aludem a sua influência neorromântica.

Outro aspecto estilístico perceptível no *Trio for Trumpet, Violin and Piano* de Ewazen, é sua influência neoimpressionista. Smith (2001) comenta, sobre a habilidade de Ewazen explorar timbres, que “Assim como Debussy procurou expressar os efeitos cintilantes da luz e da sombra das pinturas através do uso de cores e texturas musicais, Ewazen também evoca humores e atmosferas com sua paleta de sons” (SMITH, 2001, p.29, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Tais combinações, pela junção de diferentes estilos e influências, tornam única a abordagem de Ewazen para escrever para o trompete nesta obra, devido sua ampla

<sup>9</sup> Chris Gekker em entrevista para o autor em 01/2020.

<sup>10</sup> Escala de oito sons construída sobre uma relação de simétrica intervalar.

<sup>11</sup> ...has the ability to incorporate many different aspects into a homogeneous whole. (SMITH, 2001, p.23)

<sup>12</sup> Just as Debussy sought to express the shimmering effects of light and shade in paintings through the use of tone color and texture in music, so too does Ewazen evoke moods and atmosphere with his tonal palette. (SMITH, 2001, p.29)

experiência como compositor e a compreensão das possibilidades expressivas do instrumento, tornando seu *Trio* uma obra convidativa a todos os trompetistas da contemporaneidade.

Desta maneira, propomos uma análise detalhada sobre a obra para uma ampla compreensão da mesma, acreditando que o intérprete munido de o máximo de informações da obra e do compositor, tem maiores possibilidades na construção de uma interpretação coerente e solidifica. Dentre elas, uma apresentação sobre a obra, processo de composição, relação com o Chris Gekker sobre a encomenda, relações da obra com o *Horn Trio in E-flat major, Op. 40* de Brahms e informações adicionais obtidas com o compositor.

### 3.1 Análise da obra

Dentre muitas formas de abordar uma obra musical, a análise do texto sonoro destaca-se como uma valiosa ferramenta elucidativa. Neste trabalho tal como afirma Corrêa (2006), a "Análise é entendida como o processo de decomposição em partes dos elementos que integram um todo" (CORRÊA, 2006, p.33), este ideal nos remete a um processo analítico como um ato investigativo para a obtenção de resultados através de um estudo fracionado desses elementos constituintes: Como se organizam, articulam e conectam, de modo a gerar o todo ao qual fazem parte. Assim, podemos afirmar que Análise é um procedimento inicial de descoberta, é um meio que esta diretamente ligada questão: “como isto funciona”, “como se organiza/conecta a totalidade dos componentes. Esta abordagem proporcionou uma compreensão detalhada e esclarecedora sobre o *Trio for Trumpet, Violin and Piano* de Ewazen, um entendimento sobre sua forma de compor, estética e estilo bastante peculiares, de maneira que com esse processo investigativo, obtivemos importantes dados para a construção da performance, como discutiremos no capítulo quatro.

Rink (2012), em seu trabalho intitulado *Análise e (ou) performance*, disserta sobre a análise musical como recurso para a obtenção de subsídios que possibilite decisões interpretativas. Rink em seu artigo, parte do pressuposto que a partitura não tem a capacidade de comportar todas as informações necessárias para a construção de uma interpretação sólida e consciente, enfatizando o valor da análise para o intérprete. Em *Análise e (ou) performance*, Rink explora a dinâmica existente entre dois pensamentos relacionados; o intuitivo e o consciente durante o exercício analítico para a performance. O pensamento intuitivo aplica-se a toda experiência adquirida pelo intérprete, conhecimentos existentes que o permitem decodificar o texto sonoro e sua mensagem em um primeiro contato com a partitura. Aqui o autor pressupõe uma relação de interprete / texto sonoro por uma abordagem menos formal. O

que Rink chama de pensamento consciente, refere-se a uma análise mais formal, apontando para procedimentos mais tradicionais como uma pesquisa sobre o compositor, suas influências estéticas e estilísticas, dados sobre a obra e estruturação dos elementos constituintes.

Os ideais de Rink, muito se assemelham com a abordagem de Barenboim (2009) no entendimento do processo da construção da interpretação através da análise. O pianista e maestro Daniel Barenboim em seu livro *A Música Desperta o Tempo*, dissecou sobre a abordagem analítica propondo também um equilíbrio sobre uma abordagem dual a respeito do ato de interpretar. O que Rink denomina como intuição informada, Barenboim atrela a atitude interpretativa mais livre, uma abordagem ausente de formalidades, mais ligada a aspectos sensoriais e emotivos. Por sua vez, quando Rink fala sobre o pensamento consciente para a construção da interpretação, vemos esse discurso ecoar sobre a abordagem que Barenboim classifica como intelectual, remetendo a atitude mais formal e racional diante da análise para a construção interpretativa. Barenboim afirma que:

Na música, o intelecto e emoção caminham de mãos dadas, tanto para o compositor como para o intérprete. As percepções racional e emocional não estão em conflito uma com a outra; antes uma guia a outra para atingir o equilíbrio da compreensão, no qual o intelecto determina a validade da reação intuitiva e o elemento emocional proporciona uma sensibilidade racional com uma dimensão de sentimentos, que humaniza o todo. (BARENBOIM, 2009, p. 50)

Vemos que tanto Rink como Barenboim, propõem a análise como caminho para construção de uma interpretação que tenha a capacidade comunicar a obra com o ouvinte. Os autores apontam para uma direção que resulte na obtenção de dados de maneira que os mesmos, proporcionem ao trompetista ao interpretar esta obra, a capacidade de comunicá-la de forma efetiva e afetiva.

Desta maneira, cômico da tamanha responsabilidade que o intérprete carrega sobre si, propomos uma análise detalhada sobre o *Trio for Trumpet, Violin and Piano* de Ewazen, de maneira que com o máximo de informações sobre a obra do compositor, possamos propor ferramentas interpretativas para a construção da performance.

### 3.2 Análise estrutural

1º MOVIMENTO					
FORMA TERNÁRIA					
SEÇÃO	EXPOSIÇÃO	TRANSIÇÃO	DESENVOLVIMENTO		REEXPOSIÇÃO
			A	B	
COMPASSO	01 - 17	14 - 17	18 - 32	33 - 78	79 - 90
REGIÃO	D - Lídio	-	-	-	D - Lídio

Quadro 1- Organização Formal do 1º movimento.

Como apresentado no quadro acima, Ewazen constrói o primeiro movimento de seu *Trio for Trumpet, Piano and Trumpet* com três principais seções e uma transição entre a exposição e o desenvolvimento, tendo aproximadamente quatro minutos de duração. O compositor inicia este movimento com um caráter singelo e tranquilo, como indicado na partitura, este movimento é construído sobre um *Andante* que reforça esse caráter pacífico. O autor, desde já, demonstra seu amplo conhecimento sobre a escrita de cada instrumento, abordando cada um deles de forma peculiar e própria. Logo nos primeiros compassos, percebemos a intenção de Ewazen em construir cores e texturas através da disposição e combinações entre os três instrumentos, bem como através da forma como usa os diferentes níveis de dinâmicas, que nesse movimento variam de *pianíssimo* ao *fortíssimo*. O violino indicado com surdina executa uma espécie de *ostinato*, tocando uma sequência de colcheias em intervalos de sextas, quintas e terças por oito compassos. O piano, na mão esquerda se desenvolve sobre acordes arpejados na região aguda, como que aludindo a um efeito sonoro de harpa, a mão direita reforça a sequência cordal de Ré Maior e Si Menor. O trompete encontra-se com o tema principal da seção, entra na anacruse para o terceiro compasso construindo uma melodia pouco movimentada sobre o Modo Lídio, recurso usado de forma recorrente em várias obras do compositor, como podemos ver na Figura 1.

**Andante**

Trumpet in C

Violin

Piano

C Tpt.

Vln.

Pno.

Figura 1 – Trio for Trumpet, Violin and piano, 1º movimento – compasso 01 – 04.

C Tpt.

Vln.

Pno.

C Tpt.

Vln.

Pno.

Figura 1.2 (continuação) compasso 05 – 08.



Exemplo Musical 1 – Trio for Trumpet, Violin and piano, 1º movimento – compasso 01 – 04.

Nos compassos 09 e 10 como podemos ver na Figura 2, rapidamente é apresentado o Modo Dórico (fig. 2). Ewazen usa esse recurso para contrastar a sonoridade que inicia o movimento e segue até o compasso oito.

Figura 2 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compasso 09 – 10.



Exemplo Musical 2 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compasso 09 – 10.

No compasso 14 inicia-se uma transição de quatro compassos. Sobre essa pequena ligação entre a exposição e o desenvolvimento, Ewazen apresenta o que SMITH (2001) chama de “*American Sound*”, referindo-se ao uso de acordes monorrítmicos essencialmente

triádicos em posição aberta no registro médio agudo, resultando uma sonoridade clara e brilhante, um recurso usado em muitas de suas obras, como podemos observar na Figura 3.



Figura 3 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, “American Sound”, 1º movimento, compasso 14 – 17.



Exemplo Musical 3 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, “American Sound”, 1º movimento, compasso 14 – 17.

A seção seguinte começa no compasso 18 e trata-se do desenvolvimento da obra, construído sobre materiais temáticos da exposição como tradicionalmente abordado nas formas clássicas. Por se tratar de uma seção longa, delimitamos duas subseções que claramente são percebidas neste trecho. A subseção “A” é estabelecida do compasso 18 ao 33 e conseqüentemente a subseção “B”, do compasso 34 ao 78. Durante todo o desenvolvimento, Ewazen não estabelece uma tonalidade fixa. Nesta seção é notória sua abordagem harmônica organizando os acordes muito mais por cromatismos e mediantes, não por uma relação funcional. Além disso, o autor usa vários recursos composicionais para criar beleza e desafio durante o movimento: expansão entre os limites de dinâmica, variando de *piano* a *fortíssimo*, contraponto imitativo entre os instrumentos, diversos aspectos e técnicas harmônicas, bem como a manipulação rítmica através de hemíolas<sup>13</sup> e alternâncias de fórmulas de compassos.

No início do Desenvolvimento já se percebe uma mudança de acompanhamento por parte do piano, aqui, mais numa perspectiva de diálogo entre os solistas do que a seção anterior. Como vemos na Figura 4, a melodia inicial, é protagonizada pelo violino, numa

<sup>13</sup> Hemíola é um termo que designa sobreposição métrica, onde na existência de uma pulsação recebe um fraseado de origem diferente.

relação direta com a melodia inicial da exposição apresentada pelo trompete, tendo como célula motívica duas colcheias e uma semínima conectadas por grau conjunto.

Figura 4 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compasso 18 – 24.



Exemplo Musical 4 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compasso 18 – 24.

Ewazen segue a seção, desenvolvendo os motivos apresentados anteriormente, bem como incorporando novos elementos motívicos. Do compasso 24 ao 32 o compositor constrói as melodias principalmente sobre quáteras de três, bem como a sobreposição métrica entre quáteras e colcheias entre os dois solistas e o piano. No compasso 29 o Modo Lídio retorna, sendo evidenciado pelo diálogo contrapontístico entre o trompete e o violino, como vemos na Figura 5.

Figura 5 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimentos, compassos 29 – 32.



Exemplo Musical 5 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimentos, compassos 29 – 32.

A subseção “B”, iniciada no compasso 33 é caracterizada principalmente por sua construção rítmica. Nesta subseção, Ewazen usa os recursos métricos para gerar instabilidade temporal e contraste com os materiais apresentados até então. O piano aqui é o principal instrumento gerador de novos materiais, o compositor escreve para o piano quase que na totalidade desta subseção em clave de fá nas duas mãos, buscando sonoridades graves e profundas com melodias bastante movimentadas. Neste trecho o compositor mostra sua habilidade em escrever para o piano de forma idiomática, explorando por todo o teclado sua gama de sons e possibilidades. O aspecto harmônico também tem papel importante aqui, junto com o desenvolvimento rítmico Ewazen emprega harmonias sofisticadas para reforçar o caráter geral da seção do desenvolvimento. Nos compassos 37 ao 41, como podemos ver na Figura 6, Ewazen novamente emprega seu “*American Sound*”, apresentando acordes homorrítmicos no registro agudo, porém aqui o trompete dobrando a melodia uma oitava abaixo e o violino movimentando-se em semicolcheias do compasso 37 ao 39. Nos compassos 40 e 41, o piano segue ainda com o mesmo fragmento melódico, porém aqui os solistas

invertem seus papéis, o violino tocando cordas duplas dobra a melodia com o piano, enquanto o trompete movimenta-se em semicolcheias.

The musical score consists of three staves: Trumpet in C, Violin, and Piano. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score shows measures 37 through 41. The Trumpet part has a melodic line with eighth notes and rests. The Violin part has a melodic line with eighth notes and rests. The Piano part has a harmonic accompaniment with chords and arpeggiated figures.

Figura 6 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 37 - 41.



Exemplo Musical 6 - Para Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 37 – 41.

O compositor altera a fórmula de compasso trinta e duas vezes neste trecho, alternando entre compassos de 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 3/8, 5/8, 6/8 e 7/8. Na Figura 7 podemos ver um trecho onde estas alterações ocorrem.

Figura 7 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 66 – 73.



Exemplo Musical 7 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 66 – 73.

A seção prossegue mantendo esse caráter, com os solistas desenvolvendo linhas melódicas que se entrecruzam e o piano em alguns momentos promovendo a união de três linhas distintas como elemento unificador. O clímax da seção é alcançado no compasso 73 vindo de um *crescendo* para um *forte* notado para os três instrumentos. A partir do compasso 75, Ewazen usa os últimos quatro compassos da seção para desconstruir o caráter agitado do desenvolvimento, neste mesmo compasso é notado um *súbito piano* para reforçar sua intencionalidade de voltar a calma e tranquilidade. No compasso 79 inicia-se a reexposição, com o mesmo número de compassos da exposição, porém com algumas modificações. Novamente aparece a indicação de surdina para ambos os solistas, porém com um detalhe importante, agora o autor escreve a dinâmica *pianíssimo*, reforçando sua intenção de criar um

contraste com a seção anterior bem como de reforçar o caráter pacífico da seção. Mais uma vez, o compositor inverte os papéis entre os solistas, agora o trompete com surdina, executa uma oitava abaixo a sequência de colcheias que outrora era executada pelo violino, que por sua vez agora apresenta a melodia com cordas duplas em oitavas. O movimento termina com a mesma sequência harmônica apresentada na exposição, em um movimento harmônico de Ré Maior e Si Menor, concluindo com um Ré Maior.

Figura 8 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 79 – 82.



Exemplo Musical 8 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 79 – 82.

<b>2º MOVIMENTO</b>				
<b>FORMA SONATA</b>				
	<b>SEÇÃO</b>	<b>COMPASSOS</b>	<b>REGIÃO</b>	<b>MODULAÇÕES</b>
<b>EXPOSIÇÃO</b>	INTRODUÇÃO	01 - 12	Sol Menor	-
	1º TEMA	13 - 27	Sol Menor	Ré Lídio
	2º TEMA	28 - 42	Ré Maior	Lá Maior
	TRANSIÇÃO	43 - 64	-	-
	TEMA DE CONCLUSÃO	56 - 74	-	-
<b>DESENVOLVIMENTO</b>		75 - 137	-	Ré Maior Fá Menor Dó Sustenido Menor Lá Maior Dó Menor
	RETRANSIÇÃO	138 - 144	-	-
<b>RECAPITULAÇÃO</b>	1º TEMA	145 - 159	Sol Menor	-
	TEMA DE CONCLUSÃO	160 - 178	Ré Maior	-
	CODA	179 - 194	Mi Maior	-

Quadro 2 - Organização Formal do 2º movimento.

O Segundo movimento tem aproximadamente cinco minutos, é marcado por seu caráter enérgico em um andamento *Allegro Molto*. Sobre a estrutura da forma sonata, reforçando suas influências do classicismo, Ewazen desenvolve a trama sonora usando vários elementos que afirmam o caráter alegre e vibrante do movimento. Recursos como tonicização temporária, um amplo uso de dinâmicas que vão de *piano* a *fortíssimo*, frases iniciando-se no registro grave culminando no agudo bem como a manipulação rítmica através de hemíolas e mudanças de compasso, resultam em um rico e engenhoso movimento.

O movimento começa com uma introdução de doze compassos com violino solo. Logo nestes primeiros compassos já é possível perceber o caráter do movimento, o violino executa frases enérgicas sobre colcheias em cordas duplas sobre toda introdução, o trompete entra no sétimo compasso dialogando com o violino, de modo que juntos caminham até o compasso 13 onde inicia-se o primeiro tema da exposição. Este primeiro tema se da do compasso 13 ao 27,

o piano abre esta subseção com elementos motivicos oriundos da Introdução que também são desenvolvidos pelos três instrumentos ao longo deste trecho. Do compasso 17 ao 19, um novo padrão rítmico é estabelecido no acompanhamento do piano, marcações na região grave junto com um ostinato em semicolcheias em intervalos de quartas e quintas executadas pelo violino, dão suporte para a entrada do trompete no compasso 18. Conforme podemos observar na Figura 9, neste trecho também o compositor usa o Modo Lídio, enfatizado na linha melódica do trompete somando novas cores a este trecho.

Figura 9 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 17 – 19.



Exemplo Musical 9 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 17 – 19.

Ewazen continua desenvolvendo o primeiro grupo temático usando materiais apresentados até então, frases com acentuações rítmicas implícitas pela forma como desenvolve os motivos, linhas melódicas que vão entremeando os três instrumentos sempre equilibrando todos esses elementos sem perder o idiomatismo na escrita para cada instrumento. Do compasso 24 ao 27 o compositor lança mão de um material muito usado na construção de suas obras, a escala octatônica. Nesses compassos, Ewazen trabalha o uso desta escala principalmente para desenvolver o aspecto harmônico, ele encadeia os acordes por

relações de medianas, mais precisamente sobre terças menores de um ao outro. Através da Figura 10, podemos observar os três instrumentos desenvolverem linhas melódicas sobre as seguintes regiões: Lá Maior no compasso 24, Fá Sustenido Maior no 25, Mi Bemol Maior no 26 e Dó Maior no compasso 27, fechado um ciclo simétrico.

Figura 10 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 24 -27.



Exemplo Musical 10 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 24 -27.

No compasso 28 inicia-se o segundo grupo temático da exposição. Este trecho composto por 15 compassos deixa claro a ênfase do aspecto rítmico que o compositor dá ao movimento. 12 mudanças de compassos fazem com que esta subseção apresente um caráter de instabilidade sobre o aspecto rítmico, porém Ewazen coloca a colcheia como Figura de igualdade em todos os distintos tipos de compasso (4/4, 6/8, 3/4, 3/8) como elemento unificador. Nesta subseção, também vemos o que SMITH (2001) alega ser uma das técnicas estilísticas preferidas de Ewazen, “...a repetição de uma passagem particularmente memorável, seja de forma literal ou com ligeiras variações.” (SMITH, 2001, p.45, tradução

nossa)<sup>14</sup>. Através das Figuras 11 e 12, respectivamente dos compassos 28 ao 31 e 38 ao 41, vemos o compositor usar essa técnica na parte do piano.

Figure 11 shows the musical score for measures 28 to 31. The score is for a Trio for Trumpet, Violin, and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part starts with a forte (f) dynamic and transitions to mezzo-piano (mp) by measure 29. The violin and trumpet parts also show dynamic markings of f and mp.

Figura 11 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 28 – 31.



Exemplo Musical 11 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 28 – 31.

Figure 12 shows the musical score for measures 38 to 41. The score is for a Trio for Trumpet, Violin, and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part starts with a piano (p) dynamic. The violin and trumpet parts have rests in the first two measures and then play notes in the subsequent measures.

Figura 12 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 28 – 41.

<sup>14</sup> "...the repetition of a particularly memorable passage, either verbatim or with slight variation." (SMITH 2001, p.45)



Exemplo Musical 12 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 28 – 41.

A transição inicia-se no compasso 43 e vai até o 55. Como tradicionalmente abordada, a transição tem um caráter modulante sem fixar-se em uma tonalidade. O violino e trompete são desenvolvidos com contraponto imitativo e as vezes em duo com frases ritmicamente iguais. No compasso 50, o piano inicia uma frase em semicolcheias sobre a escala alterada<sup>15</sup> seguindo por outras escalas de característica dominante<sup>16</sup>. A frase começa na região grave, construindo uma grande linha iniciando em *piano*, seguindo crescendo em termos de dinâmica e tessitura, com o apoio do trompete e o violino que entram no compasso 52 a frase é conduzida a seu ápice no compasso 54 com dinâmica *forte* e todos articulando em um mesmo ritmo, conforme podemos ver na Figura 13.

Figura 13 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compasso 51 – 55.

<sup>15</sup> Escala oriunda do sétimo grau da escala menor melódica.

<sup>16</sup> Escalas construídas sobre acordes maiores com sétima menor.



Exemplo Musical 13 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compasso 51 – 55.

O tema de conclusão da exposição inicia-se no compasso 56. Ewazen inicia esta subseção apresentando novamente seu “*American Sound*” como visto anteriormente no primeiro movimento, porém desta vez com mais vigor e brilho, não mais num caráter singelo e reflexivo (ver Figura. 3). Esta subseção caracteriza-se principalmente pelos contrastes de dinâmica entre *piano* e *forte* e pela forma que o compositor organiza os três instrumentos. Neste tema de conclusão o piano assume a função de solista em vários momentos, enquanto o trompete e o violino atuam em segundo plano com frases responsivas nos espaços melódicos do piano. Como podemos observar através da Figura 14, do início ao fim desta subseção um caráter nobre é construído, com o desenvolvimento sobre seu “*American Sound*”, Ewazen alcança um sentido de completude como antes ainda não visto.

The image displays a musical score for a Trio for Trumpet, Violin, and Piano, specifically the second movement, measures 56 to 64. The score is organized into two systems. The first system covers measures 56 through 60, and the second system covers measures 61 through 64. Each system includes three staves: the top staff for the Trumpet in C (Tpt. in C), the middle staff for the Violin (Vln.), and the bottom staff for the Piano (Pno.). The Piano part is particularly intricate, featuring dense chordal structures and arpeggiated patterns. The Trumpet and Violin parts have more melodic and rhythmic lines, with some measures showing rests.

Figura 14 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compasso 56 – 64.



Exemplo Musical 14 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compasso 56 – 64.

Arnold Schoenberg em seu livro *Fundamentos da Composição Musical*, discorrendo sobre a Forma Sonata, especificamente sobre a seção do desenvolvimento diz que essa seção:

...é quase exclusivamente devotada à elaborar a grande variedade do material temático [exposto] na primeira divisão. Seu grande mérito..., é sua extraordinária flexibilidade em acomodar um grande leque de ideias musicais..., em quase todos os tipos de combinação. Os detalhes internos podem estar sujeitos a diversas mutações, sem que isso deturpe a validade estética da estrutura como um todo. (SCHOENBERG, 2015, p. 243).

Ewazen constrói esta seção exatamente como descrito acima, desenvolvendo os materiais temáticos apresentados anteriormente, os manipulando, criando um sentido de transformação de diversas formas sobre o trecho. Como descrito do Quadro 2, a seção do desenvolvimento começa no compasso 75 e vai até o 144, também uma seção marcada por contrastes de dinâmica e amplo desenvolvimento rítmico. Os níveis de dinâmica variam de *piano* a *fortíssimo*, sobre os aspectos rítmicos o compositor novamente usa várias mudanças de compasso que vão de compassos simples, compostos e mistos para gerar variações métricas, sempre mantendo a colcheia como Figura de valor comum entre eles.

Logo de início Ewazen usa o material do primeiro tema, mas agora com o violino somado ao piano. Reforçando a finalidade e caráter da seção, na Figura 15 vemos que agora este tema aparece transposto para a tonalidade de Ré Maior em vez de Sol menor como apresentado originalmente. Outro recurso usado pelo compositor é a passagem por várias arias tonais, como é característico na seção de desenvolvimento. Por exemplo, os compassos 88 e 89 a região de Dó Sustenido Menor é fixada, caminhando rapidamente para Lá Maior nos dois compassos seguintes e para Do Menor nos compassos 92 e 93, conforme apresentado na Figura 16. Nos compassos 132 a 136 novamente o compositor emprega a escala octatônica, principalmente na parte do piano, construída como uma variação sobre motivos temáticos do primeiro tema da exposição.

Ainda destes cinco compassos, Ewazen tira o principal motivo gerador da transição. Esta pequena subseção ocupa o espaço dos compassos 138 ao 144, funcionando como ponte conectiva para ligar o desenvolvimento a recapitulação. Nestes compassos, praticamente todos os fragmentos melódicos têm no quarto tempo duas colcheias em intervalos descendentes.

SMITH (2001), diz que “...tradicionalmente o final da seção de desenvolvimento na forma sonata é a parte mais importante, levando diretamente a recapitulação” (SMITH 2001, p.46, tradução nossa)<sup>17</sup>, porém aqui o compositor tem uma abordagem completamente diferente. Ewazen usa essa transição para desconstruir a energia que foi construída durante todo o desenvolvimento. Como podemos ver na Figura 17, o compositor emprega o trompete e o violino homorritmicamente com pequenos fragmentos melódicos baseados na escala alterada de Ré, dando um sentido de preparação para o Sol menor que fundamenta o início da recapitulação.

---

<sup>17</sup> “Traditionally, the end of the development section in sonata form is the most exciting part, leading directly to the rapitulation”. (SMITH 2001, p. 46)

75

Tpt. in C

*ff*

Vln.

*ff*

Pno.

*ff*

The image shows a musical score for three instruments: Trumpet in C, Violin, and Piano. The score is for measures 75 to 78 of the second movement. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked '2º movimento'. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) for all instruments. The Trumpet part is mostly silent, with a few notes in measure 75. The Violin part has a melodic line with some slurs. The Piano part has a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Figura 15 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 75 – 78



Exemplo Musical 15 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 75 – 78.

88

Tpt. in C

Vln.

Pno.

90

Tpt. in C

Vln.

Pno.

92

Tpt. in C

Vln.

Pno.

Figura 16 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 88 – 93.



Exemplo Musical 16 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 88 – 93.

Figura 17 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 138 – 142.



Exemplo Musical 17 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 138 – 142.

A recapitulação se dá do compasso 145 ao 194. Esta seção carrega muito do que já foi apresentado na exposição, porém como última seção da forma, Ewazen se vale de alguns recursos para trazer um caráter de completude, terminando o movimento de forma grandiosa. SCHOENBERG (2015), ao discorrer sobre a última seção da tradicional forma sonata, diz que:

“A maestria técnica de um compositor, usualmente, requer mais do que um mínimo de mudanças necessárias: no fundo, a variação, por si própria, já se constitui em um mérito. Reduções, omissões, extensões e adições, mudanças harmônicas e modulações, mudanças de registro e estrutura, tratamento contrapontístico, assim como a reconstrução são dispositivos aplicáveis de acordo com a imaginação criadora do compositor”. (SCHOENBERG, 2015, p. 243).

Desta maneira, algumas várias dessas ferramentas descritas acima são empregadas pelo compositor neste trecho. Esta seção identificada como recapitulação, começa rerepresentando o primeiro tema da exposição de forma quase que literal, modificando apenas seu último compasso que aqui não conecta ao segundo tema, o compositor opta por omiti-lo, talvez pelo uso extensivo do seu material motivico durante todo o desenvolvimento. Quando o primeiro tema termina no compasso 159, o compositor começa o tema de encerramento desta seção. Neste tema Ewazen mais uma vez lança mão do seu “*American Sound*”, sendo

acompanhado pelo trompete e o violino com frases em semicolcheias nos espaços melódicos, aos moldes do tema de encerramento da exposição. Através da Figura 18 podemos ver novamente um som brilhante, rico e etéreo é alcançado através de como Ewazen aglutina os diferentes elementos composicionais. Assim, uma vez mais evidencia-se as habilidades de Ewazen em conferir um efeito unificador ao movimento como um todo e consequentemente a obra em sua totalidade.

The musical score for measures 160-168 is presented in three systems. The first system (measures 160-164) shows the Trumpet in C and Violin parts playing a melodic phrase in semicolcheias (half notes) with a piano accompaniment of chords. The second system (measures 165-168) features a more complex melodic line for the trumpet and violin, with dynamic markings of *mf* and *f*, and a piano accompaniment of chords.

Figura 18 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 160 – 168.



Exemplo Musical 18 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 160 – 168.

O compositor segue a seção desenvolvendo esse material com a interação do piano ocupando papel de solista, enquanto o trompete e violino com linhas melódicas contrapontísticas sobre a melodia homorrítmica do piano. Os compassos 177 e 178 remetem ao 73 e 74, ambos desempenham papel anacrústico para uma nova seção, anteriormente conduzindo para o desenvolvimento, agora encaminhando o movimento para a seção de conclusão, a Coda.

A Coda começa no compasso 179 e vai até o final do movimento no compasso 193. Ewazen desenvolve essa seção com um caráter obstinado e empolgante, principalmente pela forma como o trompete dialoga com o violino. O violino em sua linha melódica remete ao material do primeiro tema, enquanto o trompete responde com melodias em semicolcheias aos moldes de como é abordado em algumas passagens do desenvolvimento, criando uma combinação única de cores e texturas. No compasso 184 e 185, é notado um *súbito piano*, que junto com a justa posição de três ritmos diferentes, impulsionam os 9 compassos restantes da obra para uma conclusão em um inesperado Mi Maior.

<b>3º MOVIMENTO</b>						
<b>FORMA TERNÁRIA</b>						
<b>SEÇÃO</b>	<b>A</b>			<b>B</b>	<b>TRANSIÇÃO</b>	<b>A'</b>
	<b>a1</b>	<b>b</b>	<b>a2</b>			
<b>COMPASSOS</b>	01 - 22	23 - 35	36 - 46	47 - 78	79 - 83	84 - 107
<b>REGIÃO</b>	Lá Maior	-	Dó Sustenido Menor	-	-	La Maior
<b>MODULAÇÕES</b>	Mi Maior	-	-	-	-	Mi Maior

Quadro 3 - Organização formal do 3º movimento.

O terceiro movimento é o mais lento, reflexivo e introspetivo do *Trio* de Ewazen, é o movimento de maior duração, aproximadamente seis minutos. Construído sobre um *Adagio*, este movimento tem como principal característica a forma como o autor constrói cores e texturas através dos timbres e lirismo dos três instrumentos. O uso significativo de dinâmicas também marca o movimento.

Ewazen utiliza o trompete neste movimento principalmente no registro grave, como quem procura obter do instrumento um timbre mais escuro e profundo. Em dois principais momentos o compositor sugere o uso de surdina, logo de início no compasso 6 e na última seção, no compasso 91. O violino mais uma vez é explorado de forma significativa com cordas duplas, criando sonoridades ricas em cores. O piano também assume o papel criar cores e texturas, em vários momentos o Ewazen escreve para o piano com acordes arpejados

aludindo a harpa. O piano neste movimento atua claramente com a função de promover a unicidade de timbres dos três instrumentos, servindo como ponto de coalisão sonora.

Como afirma SHOENBERG (2015), a forma ternária além de dividir-se em três grandes partes, cada seção pode internamente ser constituídas por três subseções, é o que acontece na primeira seção deste movimento. A seção “A” tem como sua primeira subseção, nomeada “a1” o espaço dos compassos 01 a 22, a subseção “b” dos compassos 23 ao 35 e a subseção “a2”, dos compassos 36 ao 46. Logo nesta seção, em suas três divisões internas o compositor usa de algumas técnicas para construir o caráter introspectivo do movimento. Como demonstrado na Figura 19, nos primeiros compassos vemos o piano com violino tocando em cordas duplas e surdina, aqui pela primeira vez na obra o compositor indica que o violino toque em trêmulos, neste trecho Ewazen tem intenção de remeter a um som de marimba, como notado na partitura.

The image shows a musical score for three instruments: Trumpet in C, Violin, and Piano. The tempo is marked 'Adagio' and the time signature is 3/4. The Trumpet part is silent. The Violin part begins with a double stop (F#4 and C#5) and tremolos, marked 'con sord.' and 'p'. The Piano part also begins with a double stop (F#4 and C#5) and tremolos, marked 'p'. A performance instruction above the Violin part reads: '(tremolo between notes of the double stop-sound like a marimba)'. The score covers measures 01 to 05.

Figura 19 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 01 – 05.



O Trompete entra no sexto compasso, também com surdina, sendo explorado em seu registro grave. A subseção “a1” segue com os três instrumentos nesta abordagem ditada no início, o piano e o violino criando algo com uma cortina sonora, com algumas pequenas intervenções do trompete. No compasso 23, a subseção “b” inicia-se, nela mais uma vez o compositor usa o Modo Lídio na construção melódica, escrevendo a nota Si sobre o acorde de Fá Maior no compasso 25. O trompete entra no compasso 28 agora sem surdina, dois compassos antes de iniciar um trecho em *duo* com o violino. Através da Figura 20, vemos que do compasso 30 ao 35 o compositor alcança a afirmação do caráter do movimento, Ewazen escreveu o trompete em primeira voz explorando todo seu potencial heroico, nobre e lírico, enquanto o violino em segunda voz com cordas duplas, provocando um resultado de cores característico de seu estilo composicional.

The image shows a musical score for two instruments: Trumpet in C (Tpte. in C) and Violin (Vln.). The score covers measures 30 to 35. The Trumpet part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Violin part is also in a treble clef with the same key signature and time signature. The violin part begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The music features a melodic line for the trumpet and a supporting line for the violin, with various rests and notes throughout the measures.

Figura 20 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 30 – 35.



Exemplo Musical 20 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 30 – 35.

Dos compassos 36 a 43, já na subseção “b”, o compositor desenvolve a célula rítmica da primeira intervenção do trompete, ou seja, um grupo de quatro semicolcheias torna-se a célula motívica para gerar os fragmentos melódicos dos próximos compassos. Ewazen distribui essa célula ao longo deste trecho para os três instrumentos em um diálogo que alternam o tempo que iniciam o motivo no compasso, conforme vemos na Figura 21.

Figura 21 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compasso 36 – 43.



Exemplo Musical 21 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compasso 36 – 43.

No compasso 47 inicia-se a seção “B”, a mais movida do movimento, fazendo um paralelo com o primeiro movimento do *Trio*, que tem suas duas seções externas mais tranquilas enquanto a seção do meio é a mais movimentada. Nesta seção o compositor estabelece uma espécie de *ostinato* no piano enquanto o trompete e o violino constroem um diálogo sobre o mesmo motivo melódico dos compassos anteriores. Conforme podemos observar na Figura 22, a partir do compasso 57, o piano inicia uma sucessão de acordes arpejados provocando um efeito como de uma harpa. Ewazen explora essa abordagem até o compasso 76, alternando de registro para criar texturas com a soma dos outros dois instrumentos.

Figura 22 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 57 – 61.



Exemplo Musical 22 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 57 – 61.

No compasso 79 é iniciada a transição, através do trompete e do piano, sobre a textura de melodia acompanhada prepara a próxima seção. No compasso 84 a seção “A” é apresentada essencialmente igual, porém agora com adicional do trompete tocando notas longas, oriundas do final da frase escrita na transição gerando uma elisão entres as seções. No compasso 90 o violino com surdina, surge novamente tocando fragmentos na região aguda como que ornamentando a linha melódica do piano, enquanto o trompete também com surdina, contrapõe com pequenos fragmentos na região grave. Nos compassos 98 ao 101, mais uma vez vemos Ewazen usando um recurso muito utilizado em suas obras, a hemíola. Na Figura 23 vemos esse recurso com clareza, enquanto o trompete toca uma sucessão de

semínimas, o piano e o violino se contrapõem de maneira que um toca semicolcheias enquanto outro sextinas, estabelecendo uma sobreposição de métrica dupla e tripla.

The image shows a musical score for three instruments: Trumpet in C, Violin, and Piano. The score is for measures 98 and 99 of the 3rd movement. The Trumpet part (Tpte. in C) has a melodic line with a fermata. The Violin part (Vln.) has a sixteenth-note pattern with a fermata. The Piano part (Pno.) has a sixteenth-note pattern with a fermata. The dynamic marking 'f' is present for all parts.

Figura 23 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 98 – 99.



Exemplo Musical 23 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 98 – 99.

O movimento termina com o violino tocando uma frase na extensão de três oitavas, começando no Sol sustenido 2 chegando ao Sol sustenido 5, enquanto o trompete mantém sua linha melódica no registro grave, conforme vemos na Figura 24. Os três instrumentos se encontram e fecham o movimento com um acorde de Mi maior em pianíssimo.

Figura 24 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 104 – 107.



Exemplo Musical 24 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 104 – 107.

4º MOVIMENTO			
FORMA RONDÓ			
SEÇÃO	COMPASSOS	REGIÃO	MODULAÇÃO
A1	01 - 73	Ré Maior	Si Menor Dó Menor Ré Bemol Maior
B1	74 - 99	Mi Bemol Maior	La Maior
A2	100 - 143	Mi Bemol Lídio	Lá Bemol Maior Si Menor
C	144 - 175	-	-
A3	176 - 203	Mi Bemol Maior	-
B2	204 - 222	Si Menor	-
A 4	223 - 233	-	-
CODA	234 - 270	-	-

Quadro 4 - Organização formal do 4º Movimento.

O último movimento do *Trio* é estabelecido sobre a forma Rondó, seu tempo de duração também se aproxima de cinco minutos. O movimento é construído sobre um *Alegro Molto* bastante movido, Ewazen em entrevista afirmou que compôs esse movimento tomando como base a música *Mariachi*:

...O último movimento é influenciado pela música *Mariachi* mexicana, o tradicional conjunto *Mariachi* mexicano composto por 2 violinos, 2 trompetes e 2 violões. Esses gestos com motivos alegres repetidos são um aceno para a música *Mariachi*.

O compositor demonstra essa influência principalmente na parte do piano, pois durante boa parte do movimento o piano é construído com notas repetidas em progressões harmônicas simples da tônica para a subdominante e de dominante de volta para a tônica, explorando esses motivos em várias tonalidades. O fato de o compositor abordar esses motivos transformando em um tema de modo a apresentá-lo por várias vezes, reforça a construção formal da obra como um Rondó, ainda que cada vez que apresentado, o compositor apresente o tema com algumas variações. O movimento também tem como forte característica os contrastes provocados pelo amplo uso da dinâmica, que vai de *pianíssimo* ao *fortíssimo*, criando uma significativa carga de emoção no movimento.

Logo na primeira seção, que chamamos de “A1”, o compositor dita o caráter que permanecerá por todo o movimento, apresentando uma sucessão de 12 compassos com os três instrumentos articulando de forma enérgica e homorítmica, como podemos ver na Figura 25. Ewazen utiliza esta abordagem, que se repetirá por várias vezes ao longo deste movimento como estrutura motívica, como material temático e força motriz para a construção deste movimento para encerrar a obra com caráter vigoroso e festivo.

**Allegro Molto**

Trumpet in C

*pp*

Violin

*pp*

**Allegro Molto**

Piano

*pp*

6

Tpt. in C

Vln.

Pno.

10

Tpt. in C

Vln.

Pno.

Figura 25 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4<sup>o</sup> movimento, compassos 01 -12.



Exemplo Musical 25 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 01 -12.

No compasso 14, o violino começa um *ostinato* em colcheias com intervalos de oitava na região aguda até o compasso 23. Neste trecho o piano toca acordes em notas longas também na região aguda, enquanto o trompete apresenta a melodia na região grave, criando um contraste de tessitura. Ewazen segue desenvolvendo o material temático apresentado de início durante toda a seção, passando pela região de Dó menor, Ré Bemol Maior, Si menor e Ré menor, construindo uma ligação para a próxima seção, a seção “B1”. A seção que vai do compasso 74 até o 99 é caracterizada principalmente pela mudança de acompanhando no piano, provocando uma textura mais clara, mais homofônica. O trompete e o violino alternam entre frases articulando homorritmicamente, às vezes, em diálogo de pergunta e resposta. A seção “A2” começa no compasso 100 com anacruse, trazendo novamente o motivo temático da seção inicial, conforme podemos ver na Figura 26. Ewazen retoma o motivo principal da obra agora na tonalidade de Mi Bemol Maior. Através da Figura 27, vemos novamente o Modo Lídio sendo usado pelo compositor nos compassos 104 e 105, 108 e 109.

Figura 26 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 99 – 103.



Exemplo Musical 26 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 99 – 103.

The musical score for Exemplo Musical 26, measures 104-109, is presented in three staves. The top staff is for Tpt. in C, the middle for Vln., and the bottom for Pno. The trumpet and violin parts feature a melodic line with dynamics of *mf* and *f*. The piano accompaniment consists of chords and single notes, with a dynamic of *f*.

Figura 27 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 104 – 109.



Exemplo Musical 27 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 104 – 109.

No compasso 144, inicia-se a seção “C”, na qual o *Trio* alcança seu clímax. Ewazen usa algumas de suas técnicas para construir a seção mais densa do movimento. A mudança de compasso para 4/4, contrastando com tudo o que foi apresentado até aqui, causa um efeito surpreendente nos compassos iniciais desta seção. Conforme podemos ver na Figura 28, O material melódico inicial é construído sobre a escala octatônica, o trompete e violino tocam em *duos* em terça maiores e menores enquanto o piano até o compasso 163 reforça o caráter dramático desta seção com notas pedais.

Figura 28 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 144 – 147.



Exemplo Musical 28 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 144 – 147.

Ewazen segue desenvolvendo a seção criando um sentido de direção através de tensas linhas contrapontísticas, usando um dos seus recursos favoritos, a hemíola, contrapondo quiálteras de semínima com semicolcheias e quiálteras de colcheias com semicolcheias, como nos compassos 159 a 162, como apresentado na Figura 29.

Figura 29 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 159 – 162.



Exemplo Musical 29 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 159 – 162.

No compasso 163, a métrica volta para binário composto, Ewazen usa o compasso 6/8 para novamente trazer a sensação inicial do movimento, preparando a próxima seção. A seção “A3” se inicia no compasso 176 também com anacruse, assim como a apresentação do material temático principal na seção “A2”, nos compassos 100 a 103 (ver Figura 26). Esta seção carrega muitas semelhanças com a primeira do movimento, no compasso 186 o violino apresenta novamente um *ostinato* de colcheias em intervalos de oitava, assim como visto anteriormente nos compassos 14 ao 26, na seção “A1”. Nos compassos 188 ao 192, o compositor aplica uma técnica utilizada somente neste movimento, o cânone. A Figura 30 nos mostra como Ewazen constrói esse cânone entre o trompete e o piano. Nos compassos 195 ao 198 novamente essa abordagem é apresentada, porém agora o violino dobra a melodia com o piano enquanto o trompete tem a melodia que provoca o efeito cânone.

188

Tpt. in C

Vln.

Pno.

193

Tpt. in C

Vln.

Pno.

196

Tpt. in C

Vln.

Pno.

Figura 30 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 188 – 198.



Exemplo Musical 30 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 188 – 198.

A seção “B2” começa no compasso 204, neste trecho o compositor se apropria do material da seção “B1”, principalmente no que diz aos compassos 204 ao 211. Nestes compassos, Ewazen apresenta o material motivico dos compassos 86 ao 93, porém agora transpondo a parte do piano um tom acima enquanto desenvolve os solistas com novos

materiais. No compasso 212, uma leve desconstrução é iniciada. Novamente o piano com notas pedais e menos movimentadas é usado para criar uma textura contrastante com os compassos anteriores. Nos compassos 218 ao 220 o trompete e o violino tocam fragmentos melódicos homorritmicamente provocando uma quebra melódica, conforme podemos ver na Figura 31 estes quatro compassos remetem aos compassos 138 ao 144 do 2º movimento (ver Figura 17). Tal acontecimento merece atenção pelo efeito unificador causado na obra. Ao usar fragmentos motivicos de um movimento anterior, o compositor proporciona um sentido de completude, linearidade e coesão em toda obra, abordagem esta que também será usada na seção seguinte, a seção “A4”.

Figura 31 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 218 – 221.



Exemplo Musical 31 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 218 – 221.

Nos compassos 223 com anacruse até o compasso 233, novamente o tema principal surge com a seção “A4”. Ewazen desenvolve esse material em paralelo com os 12 compassos iniciais que foram apresentados na primeira seção deste movimento, com os três instrumentos articulando ritmicamente de maneira igual, embora aqui esses motivos melódicos passem por algumas modulações, criando um sentido de preparação para a próxima seção que é a Coda. Esta seção começa no compasso 234 e vai até o final, no compasso 270. Esta seção tem como objetivo gerar um sentimento de conclusão na obra, nesta seção o compositor trabalha alguns

motivos que já foram apresentados, bem como alguns novos elementos para reforçar a ideia conclusiva da obra. Ewazen se vale exatamente destes recursos para terminar seu *Trio* de forma coesa.

Nesta seção final, inesperadamente Ewazen traz à tona o tema da exposição do primeiro movimento (ver Figura 1), gerando um intenso contraste com a seção anterior que apresentava uma variação do tema principal de todo este movimento. Ao rememorar um trecho do primeiro movimento, o compositor gera no ouvinte uma seção de retorno à um porto seguro. Entretanto, diferente do primeiro movimento, esta melodia continua crescendo chegando no compasso 244 onde inicia-se um *acelerando* para um *presto* no compasso 247. Novamente o compositor, com maestria e criatividade, explora o material temático principal deste movimento, colcheias com notas repetidas articuladas de maneira rítmica igual para os três. A obra termina com um exuberante *fortíssimo* em Ré Maior, o mesmo tom do movimento de abertura.

## 4 INFLUÊNCIAS ESTILÍSTICAS

Devido a formação de Ewazen na *Eastman e Juilliard School*, suas obras demonstram um amplo conhecimento sobre estilo e estética. Seus estudos lhe proporcionaram contato com professores que além de apresentaram vários estilos composicionais, diferentes técnicas e estéticas, muito lhe influenciaram na construção de seu estilo peculiar de compor. Em entrevista, Ewazen nos afirmou dizendo: “fui muito influenciado por meus professores, Samuel Adler, Warren Benson, Joseph Schwanter, Milton Babbit e Gunther Schuller, eles foram professores muito diferentes um dos outros, mas todos foram ótimos”. (EWAZEN, 2020) Ewazen também mencionou alguns compositores que o influenciaram de forma direta, compositores de diferentes épocas e estilo como Bach, Stravisnky, Debussy, Brahms, Copland, Ravel, Samuel Barber estão nessa lista que Ewazen reconhece como influenciadores sobre sua produção.

Após todo processo analítico apresentado no capítulo anterior, pudemos identificar influências de diferentes estilos e compositores no *Trio for Trumpet, Piano and Violin* de Ewazen, assim, neste capítulo propomos discorrer sobre três estilos que são presentes na obra, o Neoclassicismo, Neorromantismo e o Neoimpressionismo, bem como também discorrer sobre como Ewazen organiza os aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos nesta obra. O objetivo de tal abordagem é fornecer uma melhor compreensão sobre os aspectos estéticos desta obra de Ewazen. Acreditamos que a clarificação das influências do compositor proporcionara uma melhor compreensão sobre esta obra, assim o intérprete cômico de tais informações terá uma abordagem interpretativa com mais subsídios para a construção da performance.

### 4.1 Neoclassicismo

Neoclassicismo é o nome que se dá a um movimento de alguns compositores no período entre a Primeira e Segunda Guerra Mundial. Os compositores desse grupo eram contrários aos exagerados gestos do romantismo que atingira seu apogeu nos anos imediatamente anteriores a Primeira Guerra. A exacerbada carga emocional, um certo abandono por aspectos formais e estruturais, fez com que alguns compositores voltassem as tradicionais abordagens de estética e estrutura em suas produções. Segundo Griffiths (1993):

A geração do pós-guerra aspirava algo diferente, buscando ardentemente um espírito novo. Associado à velha ordem, o romantismo era por muitos considerado despropositado, e mesmo de mau gosto, parecendo sua ambição apenas bombástica, e seu emocionalismo mero sentimentalismo. O século XIX deveria ser esquecido como uma aberração. Numerosos compositores decidiram adotar um novo ponto de partida com base na música anterior: foi a aventura do neoclassicismo. (GRIFFTHS, 1993, p.62)

Estes compositores que produziam música neoclássica gostavam das formas, ritmos, harmonias e ornamentações que eram características dos períodos barroco e clássico, elementos que eram considerados como "puros", como afirma Corah (2016). Na realidade, “puro pode ser mais precisamente descrito como equilibrado, controlado, com um senso de contenção e um uso mais cuidadoso da dissonância”. (CORAH, 2016, p.3, tradução nossa)<sup>18</sup>

Desta forma, os atrativos da música barroca e clássica tornaram-se grandes, levando esses compositores a tomarem como matéria prima esses elementos estruturais e estéticos para distanciar-se da tradição romântica. Um dos principais compositores desse movimento foi Igor Stravinsky, a quem Ewazen reconhece uma admiração por sua produção. Em *Pulcinella*, composta entre 1919 e 1920, Stravinsky recebe notoriedade como compositor de uma das primeiras e principais obras do movimento. Como afirma Griffiths (1970), “...Uma grande porção da nova música tonal, centrada na obra de Igor Stravinsky, tem sido chamada de neoclássica” (GRIFFTHS, 1970, p.57). Sobre o neoclassicismo, o próprio Stravinsky em Griffiths (1993) diz que:

A necessidade de aceitar restrições[...] ‘de se submeter deliberadamente a um estilo, tem sua origem no mais profundo de nossa natureza. [...] Toda a ordem impõe limitações. Mas seria erado encará-las como um entrave à liberdade. Pelo contrário, o estilo, a restrição contribuem para seu desenvolvimento, simplesmente impedindo que a liberdade degenerem em licenciosidade. Ao mesmo tempo, ao tomar de empréstimo uma forma estabelecida e consagrada, o artista criativo não está nem um pouco restringindo a manifestação de sua personalidade. Ao contrário, ela fica mais livre, e se manifesta melhor quando se move nos limites definidos de uma convenção. (GRIFFTHS, 1993, p.67-70)

Tal compositor, assim como outros de sua época, se afastaram das tendências que protagonizavam o início do século XX, visitando a tradição de maneira a tomá-la como material para inovações. Ainda em Griffiths (1993), podemos observar como esses elementos eram apropriados pelos compositores neoclássicos:

---

<sup>18</sup> In reality, ‘pure’ can more accurately be described as balanced, controlled, with a sense of restraint, and a more careful use of dissonance. (CORAH, 2016, p.3)

Esta aproximação da tradição, também encontrada nas obras contemporâneas de Hindemith, permitia uma utilização positiva da harmonia diatônica, oposta à tonalidade frequentemente intratável dos anos 20, com isso abrindo caminho para renovação da escrita sinfônica verificada, de maneiras diferentes, nas obras de Prokofiev, Shostakovitch e Honegger. O próprio Stravinsky compôs uma *Sinfonia em Dó* (1938 – 40) e uma *Sinfonia em Três movimentos* (1942 – 45) nas quais aplicou as técnicas desenvolvidas no neoclassicismo – lucidez de concepção, transparência de tessitura e ritmo motor – às grandes formas instrumentais do antigo modelo tonal. (GRIFFTHS, 1993, p. 78)

Ao longo do *Trio* de Ewazen, podemos ver várias dessas técnicas sendo aplicadas, como já observado através da análise detalhada apresentada no capítulo anterior. Em entrevista para o autor, o compositor menciona que atualmente ministra uma disciplina sobre neoclassicismo, “consequentemente eu uso bem essas formas na minha música”. Sobre o aspecto rítmico na música de Stravinsky, Griffiths (1993) afirma que o ritmo se tornou o mais importante elemento estrutural e expressivo de sua música. Ewazen em suas obras, em especial este *Trio* também torna significativo o aspecto rítmico, de maneira que ele funciona em vários momentos como força motriz, para construção desta obra. Através da Figura 32 e 33 podemos estabelecer um grau comparativo entre um trecho de *The Rite of Spring* de Stravinsky com um trecho do *Trio* de Ewazen. Nesta obra de Stravinsky, aqui exemplifica em versão reduzida para dois pianos para melhor compreensão, vemos a sucessão de Figuras em colcheias em uma espécie de *Ostinato* com acentuações em partes diferentes do tempo, provocando um sentimento de direção e continuidade, ao passo que os acentos criam paralelamente uma sensação de instabilidade rítmica. Sobre tal aspecto desta obra de Stravinsky, Griffiths (1993) diz que “é o ritmo que conduz a música, ficando a harmonia relegada em segundo plano” (GRIFFTHS, 1993, p.39).

Augurs of Spring  
Dance of the Young Maidens

Tempo giusto ♩ = 56

Tempo giusto ♩ = 56

*f*

Figura 32 – Trecho de The Rite Of Spring,  
I – Adoration Of The Earth / Augurs of Spring. Dance Dance of the Young Maidens.



Exemplo Musical 32 - Trecho de The Rite Of Spring,  
I – Adoration Of The Earth / Augurs of Spring. Dance Dance of the Young Maidens

No segundo movimento da obra de Ewazen, precisamente nos compassos 17 ao 19, podemos ver o mesmo princípio sendo observado na construção fraseológica. Neste trecho o compositor estabelece um *ostinato* em semicolcheias no violino que é sobreposto pelos acentos em colcheias do piano, criando uma ideia semelhante com a que Stravinsky criou em sua obra.

Figura 33 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 17 – 19.



Exemplo Musical 33 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 17 – 19.

Além dos compositores citados acima, destacam-se como importantes representantes neoclássicos Elliot Carter, Aaron Copland, Benjamin Britten. Copland também é um dos compositores que Ewazen diz exercer grande influência sobre sua música.

Ainda sobre a influência neoclássica em suas obras, no que diz respeito a forma e estrutura, Ewazen alega ter um apreço pelas formas clássicas. A Forma Sonata, o Rondo e estruturas de Fuga são bem presentes em suas obras. (EWAZEN, 2020) No quarto movimento deste *Trio*, esta característica ferramenta do Barroco/ Classicismo é percebida sendo utilizada pelo compositor, nesta passagem podemos ver uma estrutura de Fuga presente nas três partes integrantes do *Trio*. O piano juntamente com o violino inicia uma melodia que um compasso após é reproduzida pelo trompete, observemos pois, a Figura 34:

The image shows a musical score for three instruments: Trumpet in C, Violin, and Piano. The score is for measures 195 to 199. The Trumpet part (top staff) begins with a melodic line. The Violin (middle staff) and Piano (bottom staff) parts then enter with a similar melodic line, creating a fugue-like texture. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Figura 34 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 195– 199.



Exemplo Musical 34 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 195– 199.

Todas essas características neoclássicas ficam evidentes em seu *Trio* e os aspectos formais da construção desta obra ganham relevância e reforçam tal abordagem. Como analisado anteriormente, vemos que o segundo movimento é construído sobre a forma Sonata e o quarto movimento sobre um Rondó, respectivamente representados nos Quadros 2 e 4 no capítulo anterior.

## 4.2 Neorromantismo

Segundo Lam (2014), “O neorromantismo refere-se ao retorno da expressão emocional na música contemporânea, que foi originalmente associada ao romantismo do século XIX” (LAM, 2014, p.23, tradução nossa).<sup>19</sup> Ele foi um movimento popular nas décadas de 1970 e 1980, baseava-se na harmonia tradicional, tonalismo, dando grande ênfase à expressividade emocional da música. Os compositores usaram esses gestos característicos do período romântico para criar seu próprio estilo, diferente de muitos compositores de vanguarda do século XX que viam no romantismo exageros sobre a carga emotiva e o abandono de estruturas formais convencionais.

Seguida da influência do iluminismo no século XIX, a produção musical intensificou-se no desempenho das emoções individuais. Após esse período, no século XX, a música apresentou um desenvolvimento de diversificação. O lirismo como uma das principais características da música romântica, deixou de ser o único propósito de criação, integrando-se também às características pessoais do compositor. Além disso, como diz Jia, Yuan, Xuandong (2018) “...afetados pelas duas guerras mundiais do século XX, o coração de muitas pessoas precisava ser curado do trauma”<sup>20</sup>. Assim, o que os compositores desse período queriam expressar parecia ser uma espécie de emoções complexas. Portanto, uma variedade de estilos diferentes de música foi desenvolvida.

Um emblemático compositor neorromântico foi Samuel Barber, um dos mais importantes compositores americanos do século XX. Como um grande representante do movimento neorromântico, suas obras possuem personalidade distinta e são selecionadas para programas de concerto até os dias de hoje. No artigo intitulado *The Lyrical illustration of Neo-Romanticism – A Research on Samuel Barber’s Music Style*, Jia, Yuan, Xuedong (2018) sobre este compositor afirma que:

O estilo musical de Barber era geralmente descrito como lírico romântico. Comparado com muitos compositores americanos do século XX, ele liderou um estilo musical diferente dos outros. Ele nunca foi um inovador de alguma técnica, nem se moveu em busca de novidades. Ele estava apenas imerso em sua linguagem musical pessoal, expressando seus sentimentos pessoais e sempre mantendo o lirismo e o drama que queria expressar. (JIA, YUAN, XUEDONG, 2018, p. 36, tradução nossa)<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Neo-romanticism refers to the return of emotional expression in contemporary music, which was originally associated with nineteenth century Romanticism. (LAM, 2014, p.23)

<sup>20</sup> In addition affected by the two world wars of the 20th century, the hearts of many people needed to be healed from trauma. (JIA, YUAN, XUENDONG, 2018, p.37)

<sup>21</sup> Barber’s music style was generally described as romantic lyricism. Compared with many American composers in the 20th century, he led a different music style from the others. He had never been an innovator of some

Barber uniu a técnica de criação moderna com a linguagem musical do romantismo tradicional de forma singular, dando atenção especial ao caráter lírico em suas obras. Em McNally (2008), Ewazen afirma que após assistir em um concerto a *Sonata for Piano Op. 26* de Barber, diz que ficou fascinado e ela tornou-se sua composição preferida para piano.

Ewazen muito dialoga com o neorromantismo com seu apreço pela expressividade, presente como elemento de destaque em muitas de suas obras, em especial em seu *Trio for Trumpet, Violin and Piano*. Ele usa vários recursos estilísticos desse movimento, o lirismo em suas melodias bem como também a forma como organiza o enredo harmônico em suas composições. O neorromantismo como apropriação de elementos do romantismo na música contemporânea, muito se revela sobre os aspectos harmônicos. No romantismo a harmonia foi uma forte ferramenta para a obtenção dos resultados estéticos que os compositores almejavam. Neste período vemos os compositores encadearem os acordes muito mais por uma relação de sensação do que por função, distanciados da abordagem harmônica da tradição clássica, como afirma Santos (2020). Em seu *Trio*, Ewazen usa em vários trechos encadeamentos por mediantes e cromatismos, cooperando para a criação de melodias com grande lirismo e expressividade. Abaixo vemos através das Figuras 35 e 36, uma comparação de um trecho de *Fantasy Op. 17* de Schumann com o segundo movimento do *Trio for Trumpet, Violin and Piano* de Ewazen. Ambos os compositores usam relações harmônicas por mediantes, encadeando os acordes de maneira que tais relações provoquem sensações sonoras distintas das relações funcionais da abordagem harmônica tradicional.

Langsam getragen. Durchweg leise zu halten. M.M. ♩ = 60.

Pedal.

C Major                      A Major                      F Major

Figura 35 - Robert Schumann, Fantasy, Op. 17, 3º mov. comp. 1-3.

---

technique, nor had he moved in pursuit of novelty. He was just immersed in his personal music language, expressing his personal feelings and always maintaining the unique lyricism and drama he wanted to express. (JIA, YUAN, XUEDONG, 2018, p.36)



Exemplo Musical 35 - Robert Schumann, Fantasy, Op. 17, 3º mov. comp. 1-3.

Schumann usa neste trecho os acordes de Dó Maior seguindo para Lá Maior e Fá Maior, o mesmo padrão vemos sendo apresentado no segundo movimento da obra de Ewazen como vemos na Figura 36, porém aqui vemos o compositor expandindo essa relação completando um ciclo simétrico de terças menores.

The musical score consists of three staves: Tpt. C, Vln., and Pno. The piano part includes chord markings: A, F#m, Eb, C, and A. Dynamics include *mf*, *cresc.*, *f*, and *mp*.

Figura 36 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 24 – 28.



Exemplo Musical 36 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 24 – 28.

### 4.3 Neoimpressionismo

O Neoimpressionismo refere-se a busca de alguns compositores por elementos característicos do impressionismo. Como afirma Nascimento (2005):

Durante o século XX ocorreram inúmeras experimentações no campo musical que resultaram em rupturas com a tradição clássica de composição. Dentre as diversas concepções erigidas neste período, estão: a priorização do *timbre* enquanto elemento fundamental na estruturação musical; e a importância capital outorgada ao uso sistemático de diferentes transformações das *texturas* possibilitando, a partir de mudanças interlineares e espaciais do tecido musical, a delimitação formal das obras. (NASCIMENTO, 2005, p.312).

Tal como Debussy, um dos principais compositores do impressionismo organizava os elementos musicais na busca por efeitos e cores, em várias de suas obras Ewazen aponta para esse propósito. Em *Et la lune descend sur le temple qui fut*, através de harmonias densas em bloco, Debussy provoca cores e uma textura que alcança o seu objetivo de aludir a imagens, vejamos através do exemplo na Figura 37.

Lent (M.M. 66 =  $\text{♩}$ )  
*doux et sans rigueur*

PIANO

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a grand staff (treble and bass clefs) with harmonic accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Dynamics markings 'p' and 'pp' are present. The second system continues the piece, with a 'pp' marking and a 'm.g.' (mezzo-giochi) marking at the end. The tempo is 'Lent' and the mood is 'doux et sans rigueur'.

Figura 37 – Trecho de Et l alune descend sur le temple qui fut – Claude Debussy.



Exemplo Musical 37 - Trecho de Et l alune descend sur le temple qui fut – Claude Debussy.

Em seu *Trio*, Ewazen recorre a essas técnicas para promover tais resultados. Passagens onde o violino usa cordas duplas em busca de novas sonoridades, bem como o uso trêmulos em alguns trechos aludindo a um som de marimba. Os efeitos que Ewazen promove pela busca de cores também são vistos na parte do piano. No exemplo a seguir, em um trecho do terceiro movimento, é possível perceber o compositor abordar a parte do piano de forma similar com a de Debussy. Aqui, embora não faça uso de uma harmonia tão densa como a de *Et la lune descend sur le temple qui fut* de Debussy, o compositor busca por cores através da escrita para o piano, seguindo com um trecho em que o trompete e o violino sozinhos tocam

em *duo*, também provocando uma nova possibilidade de cores, reforçadas pelas cordas duplas do violino, vejamos através da Figura 38.

The musical score for the Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3rd movement, measures 23-35, is presented in three systems. The first system (measures 23-27) shows the Piano (Pno.) part with dynamics *p* and *mp*. The second system (measures 28-31) features the Trumpet in C (Tpte. in C) and Violin (Vln.) parts with dynamics *mf*, and the Piano (Pno.) part with dynamics *mf*. The third system (measures 32-35) shows the Trumpet in C (Tpte. in C) and Violin (Vln.) parts.

Figura 38 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 23 – 35.



Exemplo Musical 38 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 23 – 35.

#### 4.4 Melodia

Em seu *Trio*, a forma como Ewazen constrói as melodias merecem atenção, pois o compositor organiza as linhas melódicas com diversas técnicas composicionais. O cânone, por exemplo, é uma delas como podemos ver através da Figura 30. O fato de o compositor dominar a escrita para os três instrumentos distintos que constitui este *Trio*, proporciona uma escrita idiomática para cada um deles, de maneira que ele constrói diálogos melódicos ricos

que são compostos de forma única para cada um. Na Figura 39, podemos ver o compositor construindo uma melodia que passa pelos três instrumentos, proporcionando um efeito de direção e continuidade.

Figura 39 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 44 – 53.



Exemplo Musical 39 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 44 – 53.

Outro elemento característico na construção melódica de Ewazen, são as diversas escalas que utiliza para a construção dessas melodias, como a escala octatônica, por exemplo, que aparece de forma recorrente nesta obra. Ainda na Figura 39, podemos observar na parte do trompete nos compassos 44 ao 49, o compositor usando tal escala na construção melódica deste instrumento.

#### 4.5 Harmonia e Modalismo

A Influência do romantismo sobre Ewazen, muito se reflete sobre os aspectos harmônicos, como descrito anteriormente. Como afirma Santos (2020), Ewazen tem a capacidade de incorporar muitos aspectos de um todo diferente. Sua música é essencialmente tonal, porém o compositor usa de bastante cromatismos, acordes alterados e outros recursos para criar tensões harmônicas e enfraquecer o centro tonal, passando por diversas tonalidades criando instabilidade harmônica e tonicizações temporárias. Nesta obra as conexões cordais são organizados principalmente por relações cromáticas e mediantes, como já apresentado através da Figura 36, ressaltando uma vez mais a influência romântica do autor. O aspecto harmônico da música de Ewazen muito se alinha com o que Salzman (1970) afirma sobre a abordagem harmônica do romantismo:

Quando dizemos que a sinfonia *Eroica* de Bethoven está escrita em Mi Bemol, estamos na verdade afirmando muito mais coisas do que o fato de que as suas harmonias inicial e final encontram-se em Mi Bemol maior triádico; com isso estamos admitindo uma maneira de pensar global acerca da organização sonora que determina cada um dos aspectos da nossa experiência do fenômeno musical. (SALZMAN, 1970, p.16).

Além dessas abordagens, Ewazen faz uso frequente de aspectos modais em seu *Trio*, especialmente os modos Mixolídio, Lídio e Dórico. Como afirma Smith (2001), Ewazen nunca usa armadura de clave, acreditando que isso pode limitar o compositor criando uma influência automática no processo de criação, tal informação nos remete a liberdade em que Ewazen organiza o aspecto harmônico nestas obras, de maneira que faz uso de diversos recursos na busca por seu ideal sonoro. Abaixo, na Figura 40 podemos ver Ewazen aplicando o modo Mixolídio na construção melódica do trompete e do violino nos compassos 18 e 19 do segundo movimento.

Figura 40 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 18 – 19.



Exemplo Musical 40 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 18 – 19.

#### 4.6 Ritmo

Ewazen confere bastante importância ao aspecto rítmico em suas obras. Como afirma Smith (2001), este elemento de seu estilo composicional é extremamente rico e diverso. Assim como em seu *Trio*, em outras de suas obras ele emprega muitas mudanças de compasso ao longo da música. Como representado na Figura 7 anteriormente, vemos o compositor fazer uso de variações de compassos para criar instabilidade rítmica, proporcionando independência de uma determinada fórmula de compasso. A abordagem rítmica sobre suas obras, em especial este *Trio*, muita se assemelha com a forma que Stravinsky compunha suas obras neoclássicas. Salzman (1970) diz que essa abordagem rítmica presente em *La Sacre*, uma de suas emblemáticas obras, é a base da chamada “construção aditiva” que Stravinsky haveria de usar por toda sua vida, de forma detalhada Salzman continua delineando tal abordagem:

“...grandes blocos de construção de sons e de padrões sonoros, muitas vezes baseados em *ostinati* estáticos, jogados uns contra os outros em ciclos repetitivos e alternantes que, embora assertivos e não submissos por natureza, ganham vitalidade e até mesmo um sentido de movimento pelo fato de serem constantemente reinterpretados em constantes mutações de acentuação, de ritmo, de métrica e de frase (SALZMAN, 1970, p.58-59).

Tal afirmação sobre manipulação e sobreposição de ritmos, em muito dialoga com o uso de hemíolas, também uma das técnicas preferidas de Ewazen. Nesta obra de Ewazen podemos ver o compositor usando este recurso em várias passagens, tal como apresentado abaixo através da Figura 41, onde podemos ver as sobreposições rítmicas sendo construídas através dos três instrumentos do *Trio*.

The image shows a musical score for a Trio for Trumpet, Violin, and Piano, 3rd movement, measures 95-99. The score is in G major and 3/4 time. It features three staves: Trumpet in C (Tpte. in C), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). Measures 95-96 are marked 'p' (piano) and feature a trumpet melody and a violin line with sixteenth-note patterns. Measures 97-99 are marked 'f' (forte) and feature a more complex rhythmic interplay between all three instruments, with the violin and piano playing sixteenth-note patterns and the trumpet playing a melodic line.

Figura 41 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 95 – 99.



Exemplo Musical 41 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 95 – 99.

## 5 RECOMENDAÇÕES PARA A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE

Neste capítulo, após o processo analítico e entendimento sobre as abordagens composicionais e estilísticas de Ewazen, apresentamos algumas ferramentas para a construção da performance do trompetista, além de aspectos da performance em conjunto que se adequam à construção interpretativa da obra, visando uma melhor gerencia e condução da performance. Sendo assim, o tratamento dos dados envolverá: estratégias para uma abordagem fraseológica que despertará maior clareza nas conduções e conexões do macro e micro das estruturas da música; caminhos interpretativos para um diálogo melódico mais uniforme entre os intérpretes; sistemas de sinalização na partitura que facilitará e adequará o entendimento dos músicos; estratégias e conceitos interpretativos presentes na infraestrutura e pedagogia da música de câmara.

Como ponto de partida, utilizamos como modelo de procedimentos as abordagens adotadas por Heredia (2016), com ideias e conceitos apresentados para auxiliar na construção interpretativa da obra e uma prática musical em conjunto.

<b>Abordagens Interpretativas</b>	(1) Análise da obra
	(2) Note Grouping
	(3) Sistema numérico de Tabuteau
	(4) Performance em Conjunto

Quadro 5 - Procedimentos adotados para construção interpretativa da obra

Tendo em vista que análise da obra foi realizada nos capítulos anteriores, partiremos para o entendimento e visualização prática das ideias de agrupamentos de notas e frases e o sistema de sinalização desenvolvido por Tabuteau. Em seguida, ilustraremos alguns exemplos de aplicação nos quatro movimentos do trio.

### 5.1 Note Grouping e o Sistema Numérico de Tabuteau

O conceito de Note Grouping engloba concepções interpretativas que lidam com a ideia de movimento em uma performance. Este movimento é criado a partir da hierarquização dos tempos musicais, e assim, além de gerar a conexão das estruturas (motivos, frases, períodos), a cadência da música se torna mais manifesta, conferindo maior fluência à mesma.

Essas ideias já eram visualizadas no início do século XX, a partir de concepções trazidas por Marcel Tabuteau<sup>22</sup> (1887 – 1966), que desenvolveu uma abordagem interpretativa aplicável ao fraseado musical que se estendeu muito além dos seus alunos. McGill (2007) destaca que seu ensino permitiu o entendimento da função de cada nota na melodia e com isso, os intérpretes podiam ampliar a carga emocional da música através do reconhecimento e definição dos contornos naturais. Desta forma, Tabuteau elaborou um modelo numérico que organizava o volume e intensidade de cada nota, e assim, um movimento natural era gerado na interpretação, tornando-a mais rica de variações e contrastes.

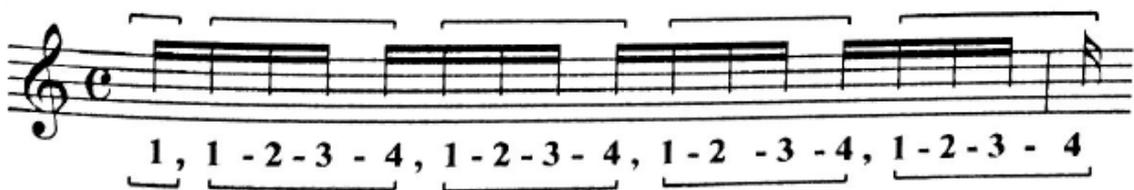


Figura 42 - Hierarquização dos tempos musicais. Fonte: McGill (2007, p.39)

De acordo com a Figura 42, McGill (2007) destaca que:

Ao pensar assim enquanto tocamos, uma progressão semelhante à da fala normal é alcançada. Há um ponto de chegada para cada grupo de quatro notas [...] Tabuteau descobriu uma verdade musical básica mapeando este princípio de agrupamento básico: use as notas internas de cada tempo para conduzir ao próximo tempo, ou use os tempos internos de um compasso musical para conduzir ao próximo tempo forte (MACGILL, 2007, p. 40, tradução nossa)<sup>23</sup>

McGill (2007) esclarece que, além dessas ideias a respeito das conduções rítmicas e melódicas da música, Tabuteau, aplicava este entendimento numérico às escalas de dinâmica da música. Essa utilização dos números proporciona aos intérpretes uma maior clareza dos movimentos das dinâmicas na obra, permitindo-o fazer suas próprias indicações na partitura, e então, as passagens de dinâmicas presentes na obra poderão ser melhor respeitadas tal qual foram sinalizadas na obra. Além disso, vale destacar que este processo vai permitir que o trompetista adeque o nível de dinâmica de acordo com as particularidades impostas pelos outros instrumentos envolvidos no trio (violino e piano).

<sup>22</sup> Oboísta franco-americano, considerado como fundador da Escola Americana de Oboé. Atuou como oboísta principal da *Philadelphia Orchestra* (1915-1954) e como professor no *Curtis Institute of Music*. (1925-1954). <https://marceltabuteau.com> Acesso em 15 de dezembro de 2021.

<sup>23</sup> When thinking like this while playing, a normal speech-like progression is achieved. There is an arrival point to each four-note group. This example shows that one's thinking dramatically affects one's playing in a tangible way. Tabuteau hit on a basic musical truth by mapping out this principle of basic grouping: Use the inner notes of each beat to lead to the next beat or use the inner beats of a bar of music to lead to the next downbeat.

<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>
0	1	2	3	4	5	6

Figura 43 - Relação das dinâmicas presentes no trio com o sistema numérico de Tabuteau.

Na Figura 44 exemplificamos a sinalização numérica proposta por Tabuteau na partitura do trompete.

The figure shows a musical score for trumpet in measures 55 to 99. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The dynamics and numerical annotations are as follows:

- Measure 55: *sub. p* (1) and *f* (4)
- Measure 65: *sub. p* (1) and *mf* (3)
- Measure 71: 3
- Measure 78: 3
- Measure 83: (4) *f*, (5), (4), (5), (4)
- Measure 92: (5), (5), (4)
- Measure 97: (4) and *ff* (5)

Figura 44 – Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 55 – 99, aplicação do Sistema Numérico de Tabuteau.

Posto isso, verificamos que estas reflexões de Tabuteau se estenderam ao longo do século, e assim, outros autores começaram a discutir tais ideais visando a construção de uma performance com mais significado musical. Desta forma, chegamos nas ideias desenvolvidas

por Thurmond (1991), que em seu livro *Note Grouping – A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*, menciona a contribuição do oboísta. Entretanto, diferentemente de Tabuteau, ele organizou e distribuiu os tempos musicais de acordo com a hierarquização *arsis* e *thesis*, tempo fraco e tempo forte respectivamente, conforme sinalizados na Figura 45.

Adagio

Figura 45 - Sinalização do agrupamento de arsis à thesis de células rítmicas em compasso quaternário.

Fonte: Thurmond (1991, p. 64)

Comentando sobre a utilização do agrupamento de notas, Heredia (2016, p. 55) pontua que “ao se produzir uma leve acentuação no *arsis*, se modifica o movimento geral da música, causando um movimento imaginário, tanto na percepção do ouvinte quanto na do intérprete”. Sendo assim, notamos que esta ferramenta pode ajudar o trompetista gerenciar os diálogos presentes na música, além de permitir a conexão das estruturas da obra.

Ademais, verificamos que outros autores também fizeram uso do sistema de hierarquização rítmica para gerenciarem suas performances, nos mais variados estilos e formações: Lopes (2007) propõe sua utilização para o naipe de trompetes de um quinteto de metais; Beltrami (2008) sugere o uso do *Note Grouping* no gerenciamento da performance de um grupo de trompetes; Cordão Neto (2010) utiliza o agrupamento como uma ferramenta interpretativa facilitadora do aspecto técnico do trompete no concerto de Edmundo Villani-Côrtes; Heredia (2016) amplia tais ideias a uma seção de metais (trompetes, trombones,

eufônio e tuba); Silva (2021) apresenta este conceito aos integrantes de um quinteto de metais, a fim de unificar o idioma interpretativo do grupo; dentre outros.

Portanto, notamos como utilização do *Note Grouping* e do Sistema Numérico de Tabuteau pode colaborar com o processo de construção da performance do trompetista, promovendo uma melhor similaridade das conduções melódicas da obra, equalizar os leques de dinâmica nos diálogos com o piano e violino, além de facilitar nos aspectos técnicos do instrumento. Diante disso, a seguir, associamos tais ideias aos quatro movimentos da obra de Ewazen, ilustrando em pontos específicos o *Note Grouping* sendo aplicado, mostrando seu efeito como uma ferramenta efetiva para a construção da performance.

### 5.1.1 Aplicação das ferramentas interpretativas

Neste momento, exemplificaremos a aplicação do *Note Grouping* e o Sistema Numérico de Tabuteau na parte do trompetista, ilustrando como ambas as ferramentas auxiliam o intérprete na construção da interpretação. Para tanto, usaremos exemplos gráficos com apenas a partitura do trompete, reforçando a ênfase deste trabalho em proporcionar subsídios interpretativos para o intérprete trompetista. Acompanhado do exemplo gráfico, apresentaremos seu respectivo áudio extraído do recital que gravamos como produto artístico para esta pesquisa, onde de forma prática podemos constatar a eficácia de tais ferramentas interpretativas abordadas neste trabalho. Nosso objetivo aqui, é proporcionar uma maior clareza quanto ao entendimento e aplicação de tais ferramentas, sendo o exemplo de áudio uma forma de auxiliar a percepção da eficácia das mesmas aplicadas na parte do trompete. Abaixo disponibilizamos o QR Code para acessar o recital produto artístico na íntegra. O recital foi composto por três obras do compositor Eric Ewazen, sendo gravado em duas sessões. A primeira no dia 03/12/2021 com as seguintes obras: *Sonata for Trumpet and Piano: I. Lento – Allegro Molto, Concerto for Trumpet and String – Allegro Moderato*, e na segunda seção de gravação, no dia 15/12/2021 o *Trio for Trumpet, Violin and Piano: I. Andante, II. Allegro Molto, III Adagio, IV Alegro Molto*, obra que fundamenta essa pesquisa.

O recital contou com a participação da pianista Maria Luisa Lundberg e do violinista Thiago da Costa.



Exemplo Musical 42 – Para Acessar a gravação do Recital Produto Artístico.

O primeiro movimento, como analisado no capítulo 2, apresenta um caráter mais tranquilo e pacífico, porém internamente o movimento se mostra com contrastes entre suas seções. Este movimento, apesar de ser um *Andante*, com um andamento tranquilo, possui alguns desafios para o trompetista: a necessidade de timbrar com o violino logo nos compassos iniciais, o equilíbrio sonoro entre os três integrantes, e o desafio de sincronia rítmica nas mudanças de compassos.

Na Figura 46 temos a representação de um trecho do primeiro movimento, no qual a utilização do *Note Grouping* e do Sistema Numérico de Tabuteau sugeridos na partitura ajudarão o trompetista no aspecto de equilíbrio sonoro. Devido ao andamento mais lento e as notas longas nos finais de frase, se faz necessário a devida atenção por parte do trompetista para que os movimentos melódicos do violino e piano fiquem claros. Aqui, deve-se enfatizar as notas de menor valor para dar movimento a frase, tirando qualquer tipo de ênfase sobre as notas paradas (longas).

Figura 46 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 1 – 13, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico.



Exemplo Musical 43 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 1 – 13, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico.

Outro trecho da parte do trompete que merece menção devido sua peculiaridade rítmica é o que compreende os compassos 32 ao 41, aqui representados através da Figura 47. O compositor escreve para o trompete uma linha melódica composta por quiálteras e semicolcheias que são organizadas em cinco tipos diferentes de compassos, tendo a colcheia como Figura equivalente entre eles. Aqui, especialmente o *Note Grouping*, torna-se útil como ferramenta para manter a precisão rítmica e coesão entre as partes integrantes, bem como para propiciar fluidez melódica sobre os ritmos instáveis, fugindo de uma abordagem mecânica no tratamento da melodia.

The image shows a musical score for trumpet, measures 32-41. The score is written on a single staff in treble clef. It features complex rhythmic patterns with various time signatures: 7/8, 2/4, 3/8, and 3/4. The music is characterized by frequent use of triplets and sixteenth notes. Annotations include dynamic markings *mf* and *f*, and numerical system annotations (3), (4), and (5) in red, which correspond to the 'Sistema Numérico' mentioned in the text. Brackets are used to group notes across measures, illustrating the 'Note Grouping' technique.

Figura 47 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 32 – 41, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico.



Exemplo Musical 44 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 32 – 41, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico

Ainda no primeiro movimento, destacamos o trecho dos compassos 83 ao 89 na Figura 48. Conforme a análise realizada no capítulo 2, neste momento da obra o trompete apresenta uma melodia de acompanhamento que estava presente no violino na primeira seção. A sucessão de colcheias em intervalos com ligaduras em um trecho com indicação do uso de surdina torna-se uma dificuldade técnica que pode ser superada com o auxílio do *Note Grouping*. Cordão (2010) discorre detalhadamente sobre esta ferramenta como elemento facilitador, essencialmente em trechos como esse. Quando o pensamento musical de Thurmond é aplicado em uma passagem como esta, a dificuldade técnica é superada devido a abordagem que se dá no contexto fraseológico, quando organizamos cada figura musical no princípio de condução e encaminhamento de nota proposto pelo teórico, enfatizando as anacruses.

The image shows a musical score for trumpet in 7/8 time, measures 83 to 89. The score is written on a single staff in treble clef. Measure 83 starts with a dynamic marking of *pp* and a red circled '0' below it. The notation includes slurs and brackets above the notes, indicating the application of the Note Grouping system. The notes are: 83: quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, eighth note B4, quarter note C5, eighth note B4, quarter note A4, eighth note G4, quarter note F#4. 84: quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, eighth note B4, quarter note C5, eighth note B4, quarter note A4, eighth note G4, quarter note F#4. 85: quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, eighth note B4, quarter note C5, eighth note B4, quarter note A4, eighth note G4, quarter note F#4. 86: quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, eighth note B4, quarter note C5, eighth note B4, quarter note A4, eighth note G4, quarter note F#4. 87: quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, eighth note B4, quarter note C5, eighth note B4, quarter note A4, eighth note G4, quarter note F#4. 88: quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, eighth note B4, quarter note C5, eighth note B4, quarter note A4, eighth note G4, quarter note F#4. 89: quarter rest, eighth note G4, quarter note A4, eighth note B4, quarter note C5, eighth note B4, quarter note A4, eighth note G4, quarter note F#4. The score ends with a double bar line.

Figura 48 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 83 – 89, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico.



Exemplo Musical 45 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 83 – 89, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico.

Com relação a indicação de surdina, o compositor não indica qual modelo deseja que o trompetista use. Ao entrevistarmos o trompetista Chris Gekker, ele recomenda que o intérprete use um modelo de surdina que proporcione o máximo de leveza no resultado sonoro, de modo que o trompete melhor se integre ao timbre do violino e do piano. Gekker (2007), ao interpretar esta obra, neste primeiro movimento usa a surdina *Straight* nas duas indicações de uso de surdinas descritas na partitura. Durante nosso processo de preparação da performance, percebemos que usando dois modelos distintos de surdina neste movimento, teríamos um resultado sonoro que melhor se adequa a estética sonora do mesmo. Smith (2001) interpreta desta forma, utilizando a surdina *Straight* nos compassos de 2 a 13 e surdina *Cup Mute*, na próxima intervenção nos compassos 83 a 89, este já apresentado na Figura 48.

The image shows a musical score for trumpet in G major, 3/4 time. It consists of three staves. The first staff starts at measure 2, marked 'con sord.' and 'p', with a melodic line. The second staff continues from measure 6. The third staff starts at measure 11, marked 'senza sord.', and includes a triplet of eighth notes. The score ends with a double bar line.

Figura 49 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 2 – 13, escolha do tipo de surdina.



Exemplo Musical 46 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 1º movimento, compassos 2 – 13, escolha do tipo de surdina.

O segundo movimento é o mais enérgico da obra e o trompetista se depara com alguns desafios rítmicos devido seu andamento acelerado, além das diversas passagens com frases rápidas em diferentes articulações. Na Figura 50, exemplificamos um trecho em que a teoria de Thurmond e Tabuteau ajuda melhor organizar a frase, proporcionando estabilidade rítmica e clareza do discurso.

Figura 50 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 7 – 12, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico.



Exemplo Musical 47 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 7 – 12, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico.

Quando analisamos a Figura anterior, diante dos aspectos técnicos de articulação e dinâmica, é de grande auxílio a abordagem de Simões (2001) sobre tais aspectos. Simões fala a respeito de alguns tipos de dinâmica sendo eles: dinâmica de decibéis, dinâmica de acústica, dinâmica de vibração, dinâmica rítmica, dinâmica de articulação e dinâmica de timbre, especialmente sobre a dinâmica rítmica, Simões declara que:

...é uma técnica composicional empregada para dar maior presença e destaque a uma determinada frase ou motivo musical. Geralmente, quando tocamos um grupo de Figuras rítmicas de valores menores em relação ao texto musical, há uma tendência natural de "atropelar" as notas. Se ao contrário, intensificamos o som dos grupos de notas menores, a passagem rítmica se destacará, dando maior clareza à frase. É necessário ter consciência deste hábito, principalmente nos instrumentos de metal, que apresentam severas dificuldades de articulação devido à sua própria construção. (SIMÕES, 2001, p.19)

Estas informações muito cooperam com a aplicação do sistema de Thurmond e Tabuteau, pois o entendimento sobre dinâmica pela abordagem de Simões serve como elemento agregador para o intérprete trompetista na construção fraseológica, visto que o mesmo precisa adequar a dinâmica proposta ao contexto em que está inserido.

Na Figura 51, escolhemos outro trecho para exemplificar a aplicação das técnicas de agrupamento e sistema numérico neste movimento, trata-se de uma recorrência na construção melódica do trompete. Nos compassos 165 a 168, o compositor constrói a melodia tendo como principal motivo rítmico a sucessão de semicolcheias. Como citado anteriormente, deve-se tomar cuidado para que não se perca a clareza e coerência frente ao desafio técnico das notas rápidas.

Figura 51 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 165 – 169, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico.



Exemplo Musical 48 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 2º movimento, compassos 165 – 169, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico.

O terceiro movimento deste *Trio* é o menos movido. Construído sobre um *Adágio*, o desafio para o trompetista neste movimento trata-se principalmente sobre a necessidade de equilíbrio sonoro entre as partes. Com um caráter mais lento e as frases organizadas principalmente com o objetivo de proporcionar efeitos e cores, o intérprete deve direcionar suas estratégias a fim de obter tais resultados. Também como peculiaridade deste movimento, a presença de frases movimentadas sobre um pulso lento com quiáleras e subdivisões internas do tempo, torna se necessário um controle do pulso por parte do trompetista para que a coalisão rítmica e sonora seja alcançada. Simões (2001) nos auxilia uma vez mais com sua forma de abordar a dinâmica afim de obtenção de cores, vejamos a seguir sobre sua definição de dinâmica de timbre:

dinâmica de timbre é aquela baseada na qualidade do timbre do som. Quando empregamos um timbre muito claro, característico dos equipamentos menores, (trompetes com o diâmetro muito estreito ou trompetes piccolo) as ondas sonoras vibram em uma frequência rápida de curta duração. Isto se traduz em uma projeção sonora de menor alcance. Cada tipo de trabalho requer um timbre apropriado, seja por razões artísticas ou por razões acústicas. (SIMÕES, 2001, p.20)

Nos compassos 32 a 35, como o compositor organiza o plano melódico em um *duo* do trompete com o violino, o trompetista deve buscar a maior coesão sonora com o violino através da manipulação fraseológica e equilíbrio sonoro. A definição de dinâmica de timbre por Simões nos auxilia para obter esses resultados, representados na Figura 52.

Figura 52 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 30 – 35, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico.



Exemplo Musical 49 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 30 – 35, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico.

Sobre o aspecto rítmico peculiar deste movimento, apresentamos um exemplo na Figura 53 no qual a melodia do trompete é construída sobre ritmos com a presença de quiálteras. Em vários momentos deste movimento, a construção rítmico melódica do trompete provoca efeitos de hemíola quando sobrepostas com as outras linhas melódicas do violino e piano, como analisado detalhadamente no capítulo 2.

Figura 533 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 66 – 68, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico.



Exemplo Musical 50 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 3º movimento, compassos 66 – 68, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico.

O quarto e último movimento da obra, é o movimento com o maior número de frases articuladas ritmicamente igual para os três integrantes do *Trio*. O movimento é iniciado com a sucessão de colcheias homorritmicamente organizadas de maneira que o trompetista deve atentar-se para a métrica em conjunto, liderando o grupo de forma que se busque um pulso estável durante todo o movimento. A indicação de andamento sugerida pelo compositor é *Allegro Molto*, e a mesma deve ser respeitada não somente por questões estilísticas, mas também pela dificuldade técnica que esse tipo de inflexão rítmica impõe ao pianista. Ao longo da preparação da nossa performance, observamos que, se fizermos esse movimento para além da indicação metronômica sugerida pelo compositor (*Allegro Molto* = semínima pontuada igual a 110 - 132 bpm), é possível que o pulso ao longo do movimento não seja mantido, visto a dificuldade técnica para o piano. Desta forma, o *Note Grouping* além de proporcionar movimento fraseológico, também auxiliara o trompetista para conduzir a coesão rítmica do

*Trio*. A seguir, apresentamos através da Figura 54 a forma como agrupamos um trecho que contém as características citadas.

The image shows a musical score for the first six measures of the 4th movement of a Trio for Trumpet, Violin and Piano. The tempo is marked 'Allegro Molto'. The score consists of two staves. The first staff is in 8/8 time and features a piano (*pp*) dynamic marking and a red '(0)' below the first measure. The second staff is in 4/4 time, indicated by a '4' above the staff. Both staves use note grouping brackets and a numerical system to analyze the rhythmic structure.

Figura 544 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 1 – 6, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico.



Exemplo Musical 51 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 1 – 6, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico.

Outra peculiaridade deste movimento é a sua alternância de métrica composta para simples. Do início do movimento até os compassos 143 temos a métrica em binário composto, sendo substituída pelo quaternário simples que se prolonga até o compasso 164. No compasso 165 a métrica composta é retomada prolongando-se até o compasso 233. No compasso 234 o tema inicial do primeiro movimento é retomado, assim novamente Ewazen volta para um quaternário que logo desencadeia em métrica composta no compasso 243, permanecendo nesta até o fim do movimento. Nesta obra em todas as modulações de métrica, composta para simples ou o contrário, o compositor manteve a colcheia como Figura equivalente para conectar as mudanças, assim, o intérprete precisa atentar-se para a relação temporal entre as

duas ambiências. Na Figura 55, exemplificamos um trecho em que ocorre essa transição de métricas.

Figura 555 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 231 – 234, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico.



Exemplo Musical 52 - Trio for Trumpet, Violin and Piano, 4º movimento, compassos 231 – 234, aplicação do Note Grouping e Sistema Numérico.

## 5.2 Sugestões interpretativas para a prática de conjunto.

A prática da música de câmara permite aos intérpretes explorarem alguns aspectos da performance que em grandes grupos, por vezes, passam despercebidos, tendo em vista que, geralmente, existe um maestro coordenando todas as exigências e nuances que a música apresenta. Silva (2021) destaca que:

É necessário que os integrantes de um grupo de câmara se atentem para questões como equilíbrio entre as vozes e a interação das linhas melódicas, sistematização dos inícios e términos simultâneos (tendo em vista a inexistência de um maestro), organização dos parâmetros interpretativos individuais em prol do grupo, concordâncias rítmicas e estilísticas e diversos outros aspectos performáticos que ficam mais aparentes nesta prática (SILVA, 2021, p. 1)

Apesar de não ser o objetivo desta pesquisa discorrer sobre a performance dos outros instrumentos desta obra, entendemos que alguns conceitos e aspectos da performance em conjunto podem facilitar na construção interpretativa de uma determinada obra.

Sendo assim, deixamos como sugestão alguns conceitos, apresentados brevemente, que podem ser aprofundados pelos intérpretes que almejem potencializar aspectos da performance em conjunto.

### 5.2.1 Antecipação/Reação e Relógio do Grupo

Quando não estão tocando sozinhos, os músicos de um conjunto precisam interagir de diversas formas para chegarem em um resultado satisfatório. King (2012) destaca que as informações entre os intérpretes serão trocadas através de sinais aurais e visuais, liberados através do som e do contato visual, gestos e movimentos do corpo.

A autora pontua que existem duas habilidades principais que devem reger um trabalho de música de câmara: antecipação e reação. Tais habilidades dizem respeito a forma que os músicos saberão reagir e/ou administrar as nuances e dinâmicas que envolvem uma performance, sem comprometer a interpretação, isto é, a capacidade de conduzir e somar à performance, todas as ideias musicais dos intérpretes do conjunto.

Os músicos de um conjunto, quando são cuidadosos, possuem habilidades e capacidade de antecipação complexas que estão profundamente ligadas às reações geradas através de *feedback*, da resposta ao que está acontecendo com os outros, baseada na nota anterior (KING, 2012, p. 161).

Exposto isso, percebemos como essas ideias trazidas por King (2012) podem ajudar nos processos de comunicação do trompetista com os outros dois intérpretes do *Trio*, permitindo uma maior atenção à continuidade das ideias musicais e desenvolvendo a capacidade dos músicos não se desestabilizarem diante de alguma anormalidade na performance (caso ocorra algo diferente daquilo planejados nos ensaios, ou então, um prolongamento maior de alguma fermata, ou ainda, condução de um trecho de forma mais branda, devido ao cansaço do trompetista).

Além desses benefícios, King (2012, p. 160) destaca que uma boa capacidade de antecipação e reação dos músicos se relaciona com a coordenação do Relógio do Grupo, que “seria um controlador de andamento partilhado dentro do andamento geral da música”. Desta forma, possuir este *beat* integrando todos do grupo, vai facilitar neste tempo de resposta dos músicos e organizar a condução dos outros aspectos musicais presentes na música (sincronia dos ataques e finalizações, gerenciar os ralentandos e acelerandos da obra, dentre outros).

### 5.2.2 Ilusão de Sincronia

Além dos aspectos observados, percebemos como estes recursos auxiliam os músicos a atingirem uma Ilusão de Sincronia eficaz. King (2012) pontua que “a execução das notas exatamente na mesma hora por um grupo de músicos está além dos limites da percepção e das habilidades humanas, pois sempre existirão mínimas discrepâncias de andamento entre notas que se pretendia tocar simultaneamente” (KING, 2012, p. 162) e, portanto, os músicos cameristas precisam fazer uso de ferramentas que diminuam essas assincronias durante a performance.

De tal modo, percebemos que assim como a ideia de relógio do grupo, permite que os intérpretes de um conjunto adquiram um melhor tempo de reação e antecipação, a ilusão de sincronia do conjunto também será mais satisfatória. Ademais, notamos que este conceito, guia os músicos a fazerem o uso de estratégias e recursos que levarão em consideração as particularidades dos instrumentos, intérpretes, ou ainda, condições externas como a posição dos músicos em relação ao público, acústica da sala, dentre outros.

### 5.2.3 Similaridade/Complementaridade

Além das ideias discutidas, notamos dois outros conceitos que podem promover uma maior coesão interpretativa aos músicos do trio: as ideias de similaridade e complementaridade, trazidas por Davidson e King (2004). Similaridade seria a capacidade dos músicos nivelar a maior quantidade de aspectos interpretativos possíveis em prol da complementaridade do discurso musical do grupo, ou seja, uma maior coesão interpretativa.

As ideias de complementaridade se interligam com a capacidade dos intérpretes saberem o seu papel na performance, sabendo quando serão líderes ou seguidores, para assim, coordenarem todas as ações (musicais ou não) na performance. Diante desta necessidade, King (2012) sugere que “o músico não muda necessariamente suas ideias quando se toca em conjunto: o papel do indivíduo é de negociação, de dar e de receber” (KING, 2012, p.176), e nesse contexto, Silva (2021) pontua que:

Saber o seu momento de agir é imperativo para quando estamos atuando cameristicamente, pois pode existir passagens que o gerenciamento do tempo e os padrões de condução melódica ficarão à cargo de um intérprete. Com isso, entende-se que em um conjunto, o processo de troca na construção do discurso melódico é constante, fazendo com que todas as vozes precisem ser ouvidas. (SILVA, 2021, p. 32)

Sendo assim, percebemos como as ideias de relógio do grupo, antecipação e reação, ilusão de sincronia e similaridade/complementaridade do discurso permitirão uma melhor gerencia dos aspectos musicais dos envolvidos na construção interpretativa do trio. Verificamos ainda, que as ideias de *Note Grouping*, facilitarão na similaridade das conduções melódicas do grupo, e assim, a complementaridade do grupo.

Por fim, percebemos que deter estes conceitos que envolvem a prática musical em conjunto pode ampliar os recursos interpretativos dos músicos, assim como permitir uma melhor gerencia dos processos que envolvem a construção da performance em grupo.

## 6 CONCLUSÃO

Este trabalho se propôs a entender e compreender o *Trio for Trumpet, Violin and Piano* de Eric Ewazen. Através de uma profunda investigação sobre o compositor e sua obra, incluindo uma pesquisa auditiva sobre sua produção para o trompete, sua forma de compor, influências estilísticas e sua relação com o instrumento.

O trabalho inicial se deu em uma ampla revisão bibliográfica, onde encontramos vários autores falando sobre a biografia e produção do compositor. Neste processo tivemos contato com as peculiaridades e singularidades de Ewazen enquanto compositor, onde começamos a obter informações que nos ajudariam no caminho de construção do entendimento da obra e do compositor.

No capítulo 2 dissecamos sobre a trajetória de Ewazen desde o início de sua formação até a atualidade, passando por seus principais influenciadores e importantes atuações enquanto compositor para a música de metais em especial o trompete, de maneira que muito de sua abordagem de escrita para com o instrumento se clarificou para esta pesquisa. Após esse processo propomos uma entrevista com o compositor e com o trompetista Chris Gekker, onde obtivemos vários dados relevantes que nortearam os próximos passos que foram tomados.

Nos capítulos seguintes nos debruçamos sobre a obra em si, em um processo analítico dirimimos sobre todos os aspectos de estruturação e estilo presentes neste *Trio*. Obtivemos vários resultados que muito enriqueceram a nossa forma de compreender a obra de Ewazen. Quando elencamos os aspectos estilísticos como o neoclassicismo, neorromantismo e neoimpressionismo presentes nesta obra, muito da abordagem que o compositor tratou o trompete se fez compreensível, visto a comparação dos dados obtidos com os elementos musicais presentes na escrita para o trompete.

No último capítulo, após a obtenção de todas as informações do compositor bem como dados específicos desta obra, iniciamos o processo de tratamento de dados usando os conceitos de Thurmond e Tabuteau para formular sugestões interpretativas para o trompetista. Ainda neste capítulo julgamos a necessidade de abordarmos a prática de música em conjunto, visto a característica camerística desta obra, de maneira que trouxemos à tona aspectos importantes para a construção coletiva da performance.

Ressaltamos que a prática da música de câmara permite aos intérpretes explorarem alguns aspectos da performance que em grandes grupos, por vezes, passam despercebidos,

tendo em vista que, geralmente, existe um maestro coordenando todas as exigências e nuances que a música apresenta.

Por fim, concluímos que todo processo percorrido desta pesquisa muito nos ajudou para a construção interpretativa da obra de Ewazen. A escolha das abordagens aqui tratadas, se confirmaram durante o processo de preparação da performance, o produto artístico deste trabalho, que ocorria paralelo ao processo de escrita, tendo em vista que durante os ensaios, os desafios que surgiram foram superados. Todo processo investigativo nos munuiu para que no momento da aplicação dos conceitos, estivéssemos cômnicos da totalidade da obra bem como de suas implicâncias e desafios. Diante de todo este caminho percorrido podemos afirmar que com o resultado deste trabalho, o trompetista ao interpretar o *Trio* de Ewazen, com as informações e estratégias interpretativas aqui sugeridas, poderá construir uma performance coerente e solidificada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARENBOIM, Daniel. **A Música Desperta o Tempo**. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda, 2009. 167 p. Tradução de: Eni Rodrigues e Irene Aron.
- BELTRAMI, Clóvis Antônio. **Estudos dirigidos para grupo de trompetes: fundamentos técnicos e interpretativos**. 2008. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- BROOKS, Jeanice. **The Musical Work of Nadia Boulanger: performing past and future between the wars**. New York: Cambridge University Press, 2013. 289 p.
- CORAH, Breanna. **Neoclassical Pioneers: Neoclassicism Before Stravinsky**. 2016. 58 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Master Of Music, The Faculty Of Arts And Humanities, The University Of Denver, Denver, 2016.
- CORDÃO NETO, Cícero Pereira. Note Grouping: uma ferramenta interpretativa como facilitadora do aspecto técnico do trompete no concerto de Edmundo Villani-Côrtes. 2010. 165f. Dissertação (Mestrado em Música), Rio de Janeiro.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. O Sentido da Análise Musical. **Opus 12**, Campinas, n. 12, p. 33-53, dez. 2006. Anual.
- DAVIDSON, J.; KING, E. G. Strategies for ensemble practice. In: WILLIAMON, A. (Ed.). *Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance*. New York: Oxford University Press, 2004, p. 105-122.
- EWAZEN, Eric. *Eric Ewazen*: depoimento [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [gesse\\_music@hotmail.com](mailto:gesse_music@hotmail.com) em 12/01/2021.
- GEKKER, Chris. *Chris Gekker*: depoimento [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [gesse\\_music@hotmail.com](mailto:gesse_music@hotmail.com) em 04/01/2021.
- GEKKER, Chris. *Clarion*. Maryland: Albany Records, p2007. 1 CD (ca. 61 min).
- GRIFFITHS, Paul. **A música Moderna**: uma história concisa e ilustrada de debussy a boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1993. 206 p. Tradução de: Clóvis Marques
- HEREDIA, H. C. A. Procedimentos para Análise Interpretativa e Performance na Música de Câmara para instrumentos de metal nas obras Fanfarras Apocalípticas, de Fernando Morais, e Coral e Fanfarra, de Raul do Valle. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- JIA, Huang; YUAN, Xie; XUEDONG, Jin (org.). The Lyrical illustration of Neo-Romanticism: a research on Samuel Barber's Music Style. **International Journal of Literature And Arts**. New York, p. 35-38. 13 ago. 2018.
- KING, Elaine Goodman. Performance em Conjunto. In: CHUEKE, Zélia (org.). *Leitura, Escuta e Interpretação*. Curitiba: Editora UFPR, 2012. p. 159-181.

LAM, Kai Yin Crystal. **Eric Ewazen's Trio For Clarinet, Viola, and Piano: A performer's Perspective**. 2014. 45 f. Tese (Doutorado) - Curso de Music Arts, The University Of Kansas, Kansas, 2014.

LOPES, M. V. A Música Brasileira para Quintetos de Metais do Rio de Janeiro a Partir de 1976. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MCGILL, David. **Sound In Motion: a performer's guide to greater musical expression**. Bloomington: Indiana University Press, 2007. 300 p.

MCNALLY, Joseph Daniel III. **A performer's analysis of Eric Ewazen Sonata for Trumpet and Piano**. 2008. 78 f. Tese (Doutorado) - Curso de Music Arts, The University of Southern Mississippi, Mississippi, 2008.

NASCIMENTO, Darlan Alves. Timbres e Texturas em Debussy e Villa-lobos: Um Estudo Analítico e Comparativo de “La Mer” e “Amazonas”. **Anais da ANPPOM**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 311-317, jul. 2005.

RINK, John. Análise e (ou?) performance. In: CHUEKE, Zelia (org.). **Leitura, Escuta e Interpretação**. Curitiba: Editora Ufpr, 2019. p. 17-48.

SANTOS, Gessé de Souza. A Teoria Neo Riemanniana como Ferramenta Analítica para a Performance: aplicação no primeiro movimento do trio for trumpet, violin and piano de eric ewazen. **Anais do Simpom**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 963-974, nov. 2020.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. 272 p. Tradução de: Eduardo Seincman.

SILVA, G. F. Aspectos da construção da performance em um quinteto de metais: Tempo e Sincronia na preparação da obra “O Caminho das Pedras” de Gilson Santos. 2021. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SIMÕES, N. A. Uma abordagem técnico-interpretativa e histórica da escola de trompete de Boston e sua influência no Brasil. Debates. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO (no 5). Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 2001. p. 18-43.

SMITH, Thomas. **The Use of the trumpet in select Chamber Works of Eric Ewazen**. 2001. 156 f. Tese (Doutorado) - Curso de Music Arts, The University Of Texas At Austin, Texas, 2001.

SMITH, Philip. *Philip Smith – Principal trumpet, New York Philharmonic*. New York: Cala Records, p2001. 1 CD (ca. 73 min).

THURMOND, James Morgan. **Note Grouping: a method for archieving expression and style in music performance**. Lerch Creek Ct, Galesville: Meredith Music Publications, 1982. 144 p.

## ANEXOS

### Entrevista com Eric Ewazen

1) Eric, você possui várias composições para o trompete em distintas formações, quando começou seu interesse para compor para o instrumento?

Meu interesse em compor para trompete realmente surgiu quando eu estava na faculdade, na Eastman School of Music. Tínhamos o grande *Eastman Brass Quintet* lá, e era muito emocionante ouvir sua música com sonoridades brilhantes. Também era intrigante ouvi-los tocar bastante música contemporânea. Como especialistas nesse tipo de composição - e fiquei impressionado com isso! Um bom amigo lá era Chris Gekker - que era um artista espetacular e estava ansioso para tocar novas músicas! Foi graças ao Chris que escrevi tantas obras para trompete - o meu Trio para Trompete, Violino e Piano, foi ideia do Chris - e também foi graças a ele que fui apresentado ao *American Brass Quintet* que tocou a minha primeira peça para quinteto de metais, "*Colchester Fantasy*" - gostei muito do resultado e foi assim que tudo começou!

2) Durante seu processo de composição, você costuma iniciar o trabalho com algumas predeterminações como forma, estrutura, tonalidade ou prefere que a música nasça de uma maneira mais espontânea?

Inicialmente, quando eu componho - eu improviso muito. Sou pianista, então uso piano o tempo todo quando estou compondo. Eu inicialmente improviso muito, e com isso surgem motivos que considero estimulantes ou eficazes, e assim eu decido sobre um som geral, clima e sentimento (animado, pastoral, lírico, lúdico) e então eu começo a compor as notas exatas. Inicialmente há muita espontaneidade, depois com as formas tradicionais que adoro, (sonata, rondo, fuga, etc.) tudo fica muito estruturado.

3) Em suas obras percebe-se influências de diversas origens. Elementos do Jazz, harmonias modais, rítmicos de outras culturas. Ainda assim, nota-se uma forte relação com o tonalismo e harmonias triádicas. Isso se deve a uma preocupação de comunicação com o público?

Eu gosto de todos os estilos de música e escrevo em estilos, tonais e atonais. Um dos meus professores foi Milton Babbitt, ele foi um grande compositor de música dodecafônica, mas também amo muito a música dos compositores tonais do século 20. Gosto de Debussy, Ravel, Hindemith, Copland, Bernstein. Devo dar atenção especial a alguns compositores americanos; ouvi muito a música de Copland e Bernstein, eles foram uma verdadeira inspiração para mim. Consequentemente adoro escrever no estilo tonal e essa se tornou minha principal linguagem harmônica.

4) Forma e estrutura também são elementos muito claros e definidos em suas obras. Isso se deve a sua sólida formação como compositor?

No que diz respeito à forma e estrutura, com certeza eu aprecio as grandes formas clássicas, a Sonata o Rondo e estruturas de Fugas, eu até ministro uma disciplina de Neoclassicismo, consequentemente uso bem essas formas em minha música.

5) Como compositor, você tem influências de alguns compositores e professores que estão diretamente ligados à sua música?

Fui muito influenciado por meus professores - Samuel Adler, Warren Benson, Joseph Schwantner, Milton Babbitt e Gunther Schuller, foram professores muito diferente um dos outros, mas todos foram ótimos! Cada um deles me deu ideias diferentes em termos de estrutura e sonoridade, e essa variedade de influências certamente influenciou minha música. E claro, os compositores que mencionei acima, mas existem dezenas e dezenas de compositores cuja música eu admiro e amo, tudo isso me influencia.

6) Sobre a escrita para o trompete, é nítido sua capacidade de explorar o lirismo do instrumento de uma forma inovadora, ao passo em que em várias de suas obras o trompete também ocupa um protagonismo em sua forma mais tradicional, apresentando fanfarras heroicas e melodias brilhantes. Como você consegue equilibrar esse dinamismo em suas peças para o instrumento?

Agradeço seus comentários sobre a maneira como escrevo para o trompete! Você absolutamente descreve o que eu gosto de fazer, às vezes dou ao trompete as grandes e imponentes fanfarras devido o instrumento tocar esses tipos de gestos com tanto brilho. Sobre

o lado mais lírico do instrumento, eu tenho que mencionar Chri Gekker, ele gostava de explorar esse lado lírico do instrumento, e eu me descobri gostando muito desse possibilidade do trompete também, resultando em uma música como o segundo movimento da minha sonata para trompete.

7) Algumas de suas obras são compostas para formações não tão tradicionais, seu *Trio for Trumpet, Violin and Piano*, por exemplo é uma delas. Quais são suas motivações para escrever para formações peculiares como essa?

Eu mencionei Debussy & Ravel acima, eu adoro como grande parte da música deles gira em torno de cores, da mesma forma que os pintores impressionistas como Monet, Cézanne e Van Gogh a música impressionista também gira em torno de cores. Consequentemente, eu realmente gosto de escrever combinações de instrumentos que são únicas! Agora, isso também é uma característica de muitos compositores contemporâneos, gostamos de uma grande variedade de combinações, as vezes tradicionais, mas as vezes incomuns!

8) Sabemos que você possui uma relação próxima com o trompetista Chris Gekker, como isso aconteceu?

Acabei de ver sua pergunta sobre Chris, menciono seu nome acima algumas vezes! Chris e eu estávamos na mesma turma de ingressantes da *Eastman* e somos amigos desde então. Chris, devo acrescentar que encomendou e trabalhou com varios compositores, todos nós somos gratos por ele defender nossa música!

9) Essa proximidade cooperou para sua ampla produção para o trompete?

Sim, porém devo dizer que escrevo para todos os tipos de instrumento, já escrevi para cordas, piano (eu também sou um pianista), percussão, sopros, todos os instrumentos. Gosto de explorar o mundo do som de todos os instrumentos!

10) Sua escrita para o trompete é idiomática e convidativa, suas obras são executadas por grandes intérpretes em diversos países. Como você desenvolveu esta abordagem tão assertiva para escrever para o trompete?

O Trio foi totalmente ideia do Chris, imediatamente achei uma ideia excelente. Quando ele enquanto intérprete colabora com compositores, desfruta de toda a variedade que o compositor cria. Ele (Chris) toca uma grande variedade de estilos, então tudo o que eu queria fazer ficava bom com ele tocando. Ele mencionou que gosta de tocar melodias líricas, então fiz questão de incluir passagens com esse caráter, a exemplo do movimento lento desta obra.

11) Sobre o *Trio for Trumpet, Violin and Piano*, você o compôs sob encomenda de Chris Gekker e sabemos que você se baseou no *Horn Trio Opus. 40* de Brahms, sobre quais aspectos a construção do seu Trio foi influenciada pela obra de Brahms?

Toquei o *Trio for Horn opus. 40* de Brahms na *Eastman* e me apaixonei pela peça. modelei a estrutura a partir desta obra de Brahms: 1º movimento andamento moderado, 2º movimento rápido e virtuoso, 3º movimento lírico e o último movimento cheio de energia. Além disso, o uso de formas clássicas por Brahms é algo que admiro muito em sua música (estou até dando uma disciplina na *Juilliard*, intitulada "Brahms e Wagner"), por isso é um compositor cuja estrutura e estética influenciaram minha abordagem ao escrever essa obra.

12) Durante o processo de composição, o Chris Gekker participou ativamente como colaborador?

Chris me deu total controle para fazer o que eu quisesse, ele conhecia meu estilo tão bem que sabia o que eu poderia fazer. Quando ele estreou o trabalho, houve algumas passagens onde ele sugeriu algumas pequenas mudanças que eu incorporei de bom grado.

13) Um grande desafio desta obra é o equilíbrio sonoro. Como você buscou em sua composição equilibrar esses três distintos instrumentos?

Para equilibrar o trabalho, eu escrevi o violino tocando em registros extremos e incorporei cordas duplas em alguns momentos para que os instrumentos pudessem se misturar. Também em termos de alcance, tentaria comparar os instrumentos.

14) Você possui algum ideal interpretativo para esta peça, ou enxerga positiva a colaboração interprete/compositor para a construção da interpretação?

Boa pergunta! Nunca ouvi nenhuma das minhas peças tocadas da mesma forma e gosto muito disso, gosto quando os artistas dão a sua própria interpretação para a música! Essa variedade de abordagem mantém a música viva.

15) Cada movimento do Trio possui um caráter singular, o que torna a obra rica em cores e possibilidades. Você poderia falar do que espera do trompetista ao interpretá-lo?

Cada movimento tem aquela sensação única, o primeiro movimento, o trompete, pode ser misterioso, um pouco mais suave e misterioso. O segundo movimento cheio de energia, o terceiro movimento, gosto com uma sonoridade complexa e o último movimento cheio de energia. Devo mencionar que o último movimento é influenciado pela música mariachi mexicana - o tradicional conjunto mariachi mexicano composto por 2 violinos, 2 trompetes e 2 violões. Esses gestos com motivos alegres repetidos são um aceno para a música Mariachi!

16) Para encerrar, atualmente está trabalhando em alguma composição para o trompete?

Estou escrevendo minha segunda sonata para trompete para o Chris. Será estreado por ele durante a temporada 2021-2022.

### Entrevista com Chris Gekker

1) Chris, você conheceu Eric Ewazen durante os estudos na *Eastman School of Music* certo? poderia nos contar sobre como esse relacionamento se consolidou ao longo dos anos?

Sim, estudamos na *Eastman* na mesma turma de graduação, 1972-1976. Na escola havia "fóruns de compositores" e eu sempre tocava neles, então eu estava muito envolvido com os alunos de composição. Eric e eu continuamos bons amigos e seguimos juntos desde então. Ele faz parte do corpo docente da *Juilliard* desde 1980 e eu lecionei lá em 1986-1998. Eu ainda tenho contato com muitas músicas dele. Incluí uma obra dele no último CD que lancei, *Moon Marked* - sua peça é Variações e Fuga sobre um tema de Brahms para Flugelhorn e Piano.

2) Você encomendou e estreou várias obras de Ewazen, quais aspectos o atraem na música dele?

A música de Eric é muito expressiva e dramática, ele realmente leva o intérprete e o ouvinte em uma jornada durante suas peças, existe de fato um sentido tanto de expressão musical quanto de drama muito presente.

3) Ao longo de suas composições, Ewazen tem uma abordagem muito peculiar para o trompete. Sobre quais aspectos de sua escrita você às enxerga desafiadoras?

A música de Eric exige que o trompete se misture e timbre com instrumentos mais suaves, então o trompetista precisa sentir-se confortável tocando suavemente quando necessário.

4) Sobre o *Trio for Trumpet, Violin and Piano*, o que o motivou a encomendá-lo para Ewazen?

Eu queria uma peça de câmara para trompete que fosse modelada no *Trio for Horn, Violin and Piano* opus 40 de Brahms, uma das minhas obras favoritas. Também é uma das prediletas Eric, então ele ficou feliz com a encomenda. Você notará que os dois trios são semelhantes na forma como os quatro movimentos são estruturados.

5) Ewazen relata sobre algumas experiências de colaboração de intérpretes para compor algumas de suas obras. Poderia discorrer sobre como se deu esse processo durante a composição deste Trio?

Quando Eric terminava uma seção, eu ia para seu apartamento, ou para seu estúdio na *Juilliard* e revisávamos para ver como funcionava.

6) Na partitura, vemos que Ewazen compôs a obra para trompete em Mi bemol, porém percebemos algumas notas fora da extensão natural deste instrumento. Você chegou executá-la com o trompete em Mi bemol? poderia nos explicar sobre essa questão?

Minha parte manuscrita original feita por Eric é para trompete Bb, e eu gravei em Bb. Também foi publicado uma parte para trompete em C, e algumas pessoas usaram trompete em Eb também – inclusive eu já usei em oportunidades de recitais pessoal, onde ajudou me proporcionando equilíbrio. Se estiver usando trompete em Eb, acho que você pode apenas ajustar as notas mais graves, isso realmente não afeta a música.

7) Quais foram os principais desafios que encontrou para a construção da performance desta obra?

Bem, cada parte é desafiadora, então cada intérprete tem muito o que praticar. Em seguida, aprender a se misturar e buscar equilíbrio. Eu descobri que os trêmulos de violino no 3º movimento são desafiadores para os violinistas, pois Eric está buscando um som não tradicional - quase como um instrumento folk.

8) A partitura apresenta a indicação do uso de surdina. Embora não apresente qual modelo exato, poderia nos dizer qual modelo e tipo de surdina você usa para esta obra? Surdinas de metal, fibra, madeira?

Eu acho que uma surdina mais suave é o que Eric quer. Gosto de uma surdina *Stright* de madeira ou fibra. Meu bom amigo Phil Smith usou uma surdina *Cup Mute* (gravou no trompete em D), e ele soa muito bem dessa forma.

9) Como professor universitário imagino que você recomenda as obras de Ewazen para seus alunos. Sobre quais aspectos acha importante o contato de um estudante com este repertório?

Eu acho que é importante aprender sobre como uma peça foi composta, o contexto dela na produção do compositor. Na verdade, a obra deve ser acessível (de tocá-la) sem entrar em contato com o compositor, mas é sempre bom informá-los de que suas peças estão sendo executadas.

10) Você acha necessário alguns pré-requisitos por parte do intérprete para tocar esta obra?

A vontade de tocar de forma muito expressiva, a dedicação para praticar e aprender sua parte, também aprendendo no contexto - existem passagens difíceis onde é importante não tocar agressivamente, para permitir que as outras partes sejam ouvidas. Às vezes, quando temos algo difícil, somos tentados a realmente abordar essa parte com força - às vezes tudo bem, mas neste trio é sempre importante saber o que o violino e o piano estão tocando, e não abafá-los.