

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

***NOTE GROUPING: UMA FERRAMENTA INTERPRETATIVA COMO
FACILITADORA DO ASPECTO TÉCNICO DO TROMPETE NO CONCERTO
DE EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ***

CÍCERO PEREIRA CORDÃO NETO

RIO DE JANEIRO, 2010

NOTE GROUPING: UMA FERRAMENTA INTERPRETATIVA COMO
FACILITADORA DO ASPECTO TÉCNICO DO TROMPETE NO CONCERTO DE
EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ

por

Cícero Pereira Cordão Neto

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre sob a orientação da Prof. Dr. Nailson de Almeida Simões.

RIO DE JANEIRO, 2010

Catálogo elaborado pelo Setor de Biblioteca e Documentação do Museu Histórico de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

C816 n Cordão Neto, Cícero Pereira
 Note grouping : uma ferramenta interpretativa como
 facilitadora do aspecto técnico do trompete no concerto de
 Edmundo Villani-Côrtes / Cícero Pereira Cordão Neto. – Rio de
 Janeiro : UNIRIO / CLA, 2010.
 viii, 165f. : 31cm. ; + 2 cds

 Orientador: Prof. Dr. Nailson de Almeida Simões
 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-
Graduação em Música, 2010.

 1.Música. 2.Trompete. 3. Villani-Côrtes, Edmundo. I. Simões,
Nailson de Almeida. II. Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação
em Música. III. Título.

CDU 788.1



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

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

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO

“*Note grouping*: uma ferramenta interpretativa como facilitadora de um aspecto técnico do trompete em alguns trechos do concerto de Edmundo Villani-Côrtes”

POR

CÍCERO PEREIRA CORDÃO NETO

CONCEITO: APROVADO

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Nailson de Almeida Simões (Orientador)

Professor Doutor José Nunes Fernandes

Professor Doutor Marcus Alessi Bittencourt (UEM)

Dedico este trabalho a Dulci minha esposa que me apóia irrestritamente, aos meus filhos Sofia e Danilo que encantam minha vida e a todos os meus familiares.

AGRADECIMENTOS

A Deus por me conceder a dádiva da vida.

Ao amigo e orientador Prof. Dr. Nailson de Almeida Simões que por meio de sua confiança e apoio me ajudou a concretizar este projeto.

Ao Prof. Dr. José Nunes que coordenou brilhantemente este Minter, sempre nos ajudando com seus preciosos esclarecimentos.

A todos os colegas do Minter que de uma forma ou de outra suavizaram alguns momentos difíceis.

A todos os professores do Minter que com dedicação e profissionalismo nos ajudaram nessa conquista.

CORDÃO NETO, Cícero Pereira. *Note Grouping: uma ferramenta interpretativa como facilitadora do aspecto técnico do trompete no concerto de Edmundo Villani-Côrtes*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo o uso de um conceito interpretativo que em inglês chama-se *Note Grouping* de James Morgan Thurmond e exposto no livro chamado *Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance* (Agrupamento de Notas: Um Método para Alcançar Expressão e Estilo na Performance Musical) como sendo também uma ferramenta facilitadora de um aspecto técnico do trompete aplicada ao concerto do compositor brasileiro Edmundo Villani-Côrtes. Para o esclarecimento dessa hipótese, realiza-se uma análise do referido concerto aplicando esse conceito nos trechos tecnicamente mais complexos apontando suas implicações na facilitação da execução trompetística. Como suporte para essa pesquisa usa-se a revisão bibliográfica do livro acima citado e questionários respondidos por trompetistas conhecidos no cenário nacional e internacional, assim como uma entrevista com o compositor Edmundo Villani-Côrtes.

Palavras chave: Trompete; *Note Grouping*; Facilitação Técnica; Interpretação; Villani-Côrtes.

CORDÃO NETO, Cícero Pereira. *Note Grouping: An interpretative tool as a facilitator of the trumpet technical aspect in the concert for trumpet by Edmundo Villani-Côrtes* Concert. 2010. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The objective of this dissertation was to study the use of the interpretative concept by James Morgan Thurmond called *Note Grouping*, introduced in the book *Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Music Performance*, as a facilitating tool for a technical characteristic of the trumpet applied to a concert by the Brazilian composer Edmundo Villani-Côrtes. To verify this hypothesis, an analysis of this concerto was conducted, by applying the concept to the more technically complex passages, pointing out its implications in facilitating trumpet performance. A bibliographic review of the referred book, questionnaires answered by nationally and internationally well-known trumpet players, as well as an interview with composer Edmundo Villani Côrtes were carried out to support research findings.

Keywords: Trumpet; Note Grouping; Technique easiness; Interpretation; Villani-Côrtes.

SUMÁRIO

	Página
LISTA DE EXEMPLOS.....	viii
INTRODUÇÃO.....	1
1 ASPECTOS HISTÓRICOS DO TROMPETE.....	10
1.1 Intervalos.....	20
2 ANÁLISE DO QUESTIONÁRIO E ENTREVISTA.....	22
2.1 Entrevista com Edmundo Villani-Côrtes.....	28
3 APLICAÇÃO ESPECÍFICA NO CONCERTO PARA TROMPETE DE EDMUNDO VILLANI-CÔRTEES.....	34
3.1 Primeiro movimento.....	36
3.2 Segundo movimento.....	41
3.3 Terceiro Movimento.....	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	60
ANEXOS.....	61
O conceito de <i>note grouping</i> (agrupamento de notas) de James Morgan Thurmond (1961).....	61
Entrevista com o compositor Edmundo Villani-Côrtes.....	78
Modelo de questionário aplicado.....	93
Questionários respondidos.....	98
Questionnaire – Charles Schlueter.....	112
Partitura do Concerto para Trompete de Edmundo Villani-Côrtes e um CD com gravação ao vivo da obra e outro CD com gravação dos trechos analisados....	114

LISTA DE EXEMPLOS

	Página
Exemplo musical 1. Quatro Primeiras Notas da Série Harmônica.....	14
Exemplo musical 2. Trecho da parte de primeiro trompete do Poema Sinfônico Assim falou Zaratustra de Richard Strauss.....	18
Exemplo musical 3. Trecho da parte de primeiro trompete da Sinfonia Doméstica.....	18
Exemplo musical 4. Escala para demonstração da aplicação do <i>note grouping</i>	36
Exemplo musical 5. Compasso 30 do Primeiro Movimento do Concerto para Trompete de Edmundo Villani-Côrtes.....	37
Exemplo musical 6. Compassos 82 ao 127 do Primeiro Movimento do Concerto para Trompete de Edmundo Villani-Côrtes.....	38
Exemplo musical 7. Compassos 33 ao 59 do Segundo Movimento do Concerto para Trompete de Edmundo Villani-Côrtes.....	42
Exemplo Musical 8. Compassos 76 ao 114 do Segundo Movimento do Concerto para Trompete de Edmundo Villani-Côrtes.....	46
Exemplo Musical 9. Compassos 19 ao 24 do Terceiro Movimento do Concerto para Trompete de Edmundo Villani-Côrtes.....	47
Exemplo Musical 10. Compassos 70 ao 93 do Terceiro Movimento do Concerto para Trompete de Edmundo Villani-Côrtes.....	49
Exemplos Musicais 11 e 12. Trechos retirados da página 10 do Método para Trompete de J. B. Arban.....	50
Exemplo Musical 13. Compassos 253 ao 264 do Terceiro Movimento do Concerto para Trompete de Edmundo Villani-Côrtes.....	53
Exemplo Musical 14. Compassos 288 ao 303 do Terceiro Movimento do Concerto para Trompete de Edmundo Villani-Côrtes.....	54
Exemplo Musical 15. Compassos 329 ao 337 do Terceiro Movimento do Concerto para Trompete de Edmundo Villani-Côrtes.....	55

INTRODUÇÃO

Com tantos trabalhos acadêmicos relacionados ao trompete já produzidos ao redor do mundo, torna-se uma decisão difícil a escolha de um tema que tenha uma abordagem original e que, ao mesmo tempo, proporcione real contribuição para a prática do instrumento.

Além do mais, ao se decidir por um tema, tem que ser levados em conta os desafios da sustentação bibliográfica adequada e disponível à realidade ou ao contexto em que se encontra o pesquisador.

Quando decidi pelo meu objeto de pesquisa, eu estava consciente - como ainda estou - do desafio relacionado às questões que permeiam meu trabalho, mas eu não poderia me furtar da tentativa de sistematizar uma idéia que floresceu ao longo de quase duas décadas de prática profissional do trompete, idéia essa que me impulsiona ao ponto de querer enfrentar os desafios relativos à sistematização de considerações que serão alvo da pesquisa, e que se deu tacitamente ou de maneira indireta.

Logo cedo, em meus estudos de música, fui exposto a uma concepção acerca de como pensar a música como executante; foi em 1988, aos meus 17 anos, durante um curso de duas semanas, ministrado pelo professor de trompete Charles Schlueter¹ (então primeiro trompetista da orquestra sinfônica de Boston), e, durante minha formação com o professor Nailson de Almeida Simões², o qual foi aluno de Charles Schlueter.

¹ Charles Schlueter nasceu em *Du Quoin* estado de Illinois – EUA. Graduou-se pela *Juliard Scholl of Music* em Nova York, onde estudou com Willian Vachiano, trompetista solo da *New York Philarmic Orchestra*. Schlueter foi 1º trompetista da *Boston Symphony Orchestra* de 1981 à 2006, ano em que se aposentou. Leciona no *New England Conservatory* de 1981 até os dias atuais.

² Nailson Simões nasceu em Quipapá-PE, graduou-se na UFPB, fez mestrado e doutorado nos EUA, onde recebeu orientação do professor Charles Schlueter. Realiza intensa atividade como solista, professor e pesquisador na área do trompete. Desde 1998 é professor titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

A concepção a qual me refiro está contida no livro *Note Grouping - A Method for Achieving Expression and Style in Musical performance* (Agrupamento de Notas - um Método para Alcançar Expressão e Estilo na Performance Musical), de James Morgan Thurmond.

Em princípio, como o próprio nome sugere, essa concepção foi exposta como um meio de alcançar mais expressividade na *performance* musical, por meio dos vários elementos que compreendem tal mecanismo interpretativo.

Porém, ao aplicá-la de forma regular e sistemática, com a devida orientação do professor Nailson Simões, percebi que além do objetivo primário – expressividade - a aplicação desse pensamento resultava na facilitação de alguns aspectos técnicos, no caso específico do trompete. Isso faz lembrar as idéias apresentadas por Umberto Eco (2008), em seu livro *Como se faz uma tese*:

[...] Às vezes a tese pode ser vivida como uma partida a dois: o autor que você escolheu não quer confiar-lhe o seu segredo, terá de assediá-lo, de interrogá-lo com delicadeza, de fazê-lo dizer aquilo que ele não queria dizer, mas que terá de dizer. Às vezes, a tese é um *puzzle*: você dispõe de todas as peças, cumpre fazê-la entrar em seu devido lugar (ECO, 2008, p. 173-4).

Nesse sentido, pretende-se extrair um outro pensamento que Thurmond não intencionou *a priori*, pois o objetivo de sua teoria é o elemento expressivo da música e não o técnico. Mas *fazendo-o dizer o que ele não queria*, segundo o pensamento de Umberto Eco acima citado, por meio das “peças” que o *note grouping* dispõe é que será encontrada esta segunda aplicação do conceito, havendo desta forma, um esclarecimento do significado desta atribuição secundária a tal ferramenta interpretativa.

Apesar de o uso do *note grouping* resultar na facilitação de alguns aspectos técnicos do trompete, nesta pesquisa será enfatizado apenas um desses aspectos, que são os intervalos, e relacionados especificamente ao “Concerto para Trompete”, de Edmundo Villani-Côrtes. A exposição detalhada desse processo se dará no capítulo três.

O presente trabalho compreenderá uma análise do Concerto para Trompete e Orquestra ou Banda, do compositor brasileiro Edmundo Villani-Côrtes, a partir do ponto de vista da aplicação do conceito *note grouping*, com o objetivo específico de apontar uma facilitação técnica relacionada aos saltos intervalares contidos em tal concerto como consequência do uso desse conceito.

Villani-Côrtes compôs essa peça em três movimentos: o primeiro é um *allegro*, com alguns trechos lentos e uma cadência no final do movimento; o segundo constitui-se em um andamento lento; e o terceiro, novamente um *allegro*, com alguns trechos lentos e uma longa cadência no final. Do ponto de vista técnico, pode-se dizer que é um concerto complexo e de duração longa, que explora uma boa parte das possibilidades do instrumento, considerando sua idiomática, ou seja, o material musical apresentado se encontra dentro dos limites naturais do trompete, o que evita, por exemplo, a escrita de trechos que seriam tecnicamente viáveis para um violino, mas que no caso do trompete, não seriam naturais.

Os elementos técnicos encontrados são notas agudas e graves em seus extremos, exploração de ritmos bastante diversificados e complexos, articulações e coloridos de dinâmicas igualmente variadas, em todas as tessituras presentes no concerto.

E, em muitos trechos, isso acontece em meio a grandes saltos, que exigem atenção especial por parte do trompetista, devido à natureza do instrumento. Concernente a esses aspectos técnicos, é digno de nota o que o musicólogo e trompetista Edward Tarr (2008) escreve a respeito do trompete na música orquestral do século XX, em seu livro *The Trumpet*:

Além das dificuldades técnicas já existentes (fora a transposição, agora esquecida) foram adicionadas a afinação de intervalos difíceis, precisão em saltos extremos e frequentemente com dinâmicas adversas ao instrumento, notas extremamente agudas (até certo ponto para o picollo) e a solução de ritmos

complicados, sem mencionar as técnicas vanguardistas como as de tocar e cantar ao mesmo tempo (TARR, 2008, p. 115).³

Apesar de todos esses elementos serem importantes - e por isso merecem atenção especial - o presente trabalho, como já dito, considerará apenas um desses aspectos, que são os intervalos. Ou seja, como a aplicação do *note grouping* pode de alguma maneira ser uma ferramenta facilitadora para o trompetista ao executar o referido Concerto.

A relevância do assunto aqui tratado pode ser relativa ao fato de se fazer uma segunda abordagem de um conceito que tem, em princípio, outro objetivo, pois o *note grouping* tem como foco o elemento expressivo e estilístico da música, porém, por intermédio de sua aplicação, pelo menos no caso específico do trompete, há possibilidade de agregar mais uma atribuição a esse conceito e usá-lo, duplamente.

Além do objetivo primário do *note grouping*, que é o caráter expressivo, ele será aplicado em uma segunda abordagem, que se refere ao aspecto técnico, como uma espécie de meio facilitador da execução dos grandes saltos intervalares presentes no Concerto aqui estudado.

Salienta-se ainda que, de forma alguma se pretende mudar o objetivo do conceito *note grouping* ao qual intenciona originalmente o autor Thurmond, mas, apenas aplicá-lo em mais um ângulo, como neologismo⁴. Por tais motivos, o empreendimento nesta pesquisa é justificado.

³ To the already existing technical difficulties (apart from transposition, by now forgotten) are added problems like the hearing of difficult intervals, accuracy in extreme leaps and often with dynamics adverse to the instrument, the playing of extreme high note up to *f*' and *g*''' (to some extent on the piccolo B-flat trumpet) and the solution of complicated rhythms, not to mention avan-garde techniques such as playing and singing at the same time (TARR, 2008, p. 115).

⁴ Neologismo com o sentido de “novo significado”, e não “nova palavra” como uma palavra sem existência prévia na terminologia aqui utilizada. O objetivo é re-significar o termo *note grouping*, com vistas à prática aplicação para solução de problemas da técnica instrumental no “Concerto para Trompete”, de Villani-Côrtes.

O objetivo deste trabalho é fazer uma análise, sob a perspectiva da ferramenta interpretativa *note grouping* do Concerto Para Trompete e Orquestra ou Banda do compositor Edmundo Villani-Côrtes, voltada para a execução específica da parte do trompete.

Busca-se, com isso, apontar as implicações técnicas provenientes da aplicação desta análise na execução da referida obra. Uma vez que não se pretende fazer nenhuma análise formal ou harmônica deste concerto, far-se-á apenas um comentário panorâmico da peça, com a finalidade de descrever os elementos técnicos do trompete, apontando os trechos mais difíceis para que, por meio da aplicação de tal ferramenta, possa haver uma simplificação e, conseqüentemente, a facilitação da execução.

Porém, em relação à forma estrutural da peça, assim como outros detalhes, pode-se observar que, na entrevista com o compositor Edmundo Villani-Côrtes ele fala acerca desses elementos, embora de forma genérica.

Na busca por respostas aos questionamentos suscitados pela tentativa de consecução das metas estabelecidas, opta-se pela metodologia da abordagem qualitativo-descritiva, por adequar-se à investigação que se pretende desenvolver.

A abordagem qualitativa considera a realidade como resultado da construção humana e também o contexto do fenômeno implícito no objeto de estudo.

O enfoque dessa abordagem entende a realidade como um processo dialético, cuja possibilidade de intervenção, visando à transformação, só é possível a partir do conhecimento dos processos contextuais complexos que possibilitam assinalar as causas e as conseqüências dos problemas, suas contradições em suas relações, qualidades e dimensões quantitativas (TRIVIÑOS, 1987).

A pesquisa qualitativa pretende investigar – em profundidade - o universo das significações, dos motivos, das aspirações, das atitudes e dos valores, importantes para

a descrição e compreensão de fenômenos que caracterizam uma situação (MINAYO, 1993).

De acordo com Bogdan e Biklen (1994), algumas características conferem aos estudos qualitativos atributos que os diferenciam. São elas:

“Na investigação qualitativa a fonte direta de dados é o ambiente natural, constituindo o investigador o instrumento principal”; “A investigação qualitativa é descritiva. Os dados recolhidos são em forma de palavras [...] [que] incluem transcrições de entrevistas e de outros registros [...]”; “A abordagem da investigação qualitativa [...] funciona bem como método de recolha de dados, quando se pretende que nenhum detalhe escape ao escrutínio; Os investigadores qualitativos interessam-se mais pelo processo do que simplesmente pelos resultados ou produtos.”; “Os investigadores qualitativos tendem a analisar os seus dados de forma indutiva. Não [...] com objetivo de confirmar [...] hipóteses construídas previamente” (BOGDAN E BIKLEN, 1994, p. 47-50).

A decisão por esta categoria de pesquisa solicitou respeito e atenção às suas especificidades e exigiu a observância de cuidados e precauções que visaram sempre evitar e/ou minimizar as implicações decorrentes das características pontuadas.

Assim, sempre se buscou preservar a clareza e a fidedignidade das idéias expressas e do contexto em que foram manifestadas. Por isso, consideramos a pesquisa qualitativa-descritiva adequada à realização da presente pesquisa.

Os instrumentos de pesquisa utilizados se constituíram em observação pessoal, ou seja, tanto a minha prática como instrumentista quanto a de professor, ao longo de mais de duas décadas; pesquisa bibliográfica usando o livro “*Note grouping*”, como principal fonte de informação que se aplica ao objeto central a ser estudado; entrevista semi-estruturada e questionário com questões abertas e fechadas, nos quais se procurou a contemplação dos seguintes princípios:

Por princípio da horizontalidade entende-se a visão em extensão do caso [...] isto é, os seus aspectos de abrangência, aspectos que configuram os limites da investigação [...] Por princípio da verticalidade entende-se a visão em profundidade [...] indo a raiz dos aspectos causadores [...] Por princípio da generalidade entendem-se os pontos comuns concernentes a outros casos, ou seja, o que há de geral e permite comparar [...] com outros. Por último por

princípio da individualidade, encontramos a significação do comportamento de cada pessoa entrevistada [...] (CARVALHO, 1991, p.13).

A entrevista foi realizada com o compositor Edmundo Villane-Cortês em dois momentos. O primeiro, na cidade de Londrina (PR), no dia 21 de maio de 2009, por ocasião de sua visita a cidade para assistir ao concerto da orquestra sinfônica da Universidade Estadual de Londrina (OSUEL), a qual apresentaria a obra analisada neste trabalho no dia 22 de maio de 2009, tendo como solista este pesquisador, com a regência da maestrina Elena Herrera.

O segundo encontro foi na cidade de São Paulo, no dia 17 de abril de 2010, quando me dirigi à sua casa, com a finalidade de realizar a segunda etapa da entrevista, pois devido à falta de tempo na ocasião do primeiro encontro na cidade de Londrina, não foi possível contemplar em sua entrevista todas as informações relevantes para o presente trabalho.

Por sua vez, o questionário foi enviado a quinze trompetistas de renome nacional – mas apenas nove responderam - com a finalidade de juntar as suas respostas às minhas observações e, com isso, montar o “quebra cabeça”, possibilitando, dessa forma, maior clareza do assunto, sempre obstinando no máximo de respaldo possível. Também foi enviado um questionário específico para o trompetista Charles Schlueter. E a diferença básica entre os dois questionários consiste no fato de que, para os trompetistas brasileiros, foram elaboradas questões específicas relacionadas a alguns trechos do concerto, além das questões mais abrangentes acerca do *note grouping*, enquanto no questionário enviado para Charles Schlueter só constavam questões especificamente ligadas ao *note grouping* e sua relação com a execução do trompete.

O processo de execução desta pesquisa se dará por meio do recorte dos trechos tecnicamente mais complicados do referido concerto, colocando-os à luz do

conceito *note grouping*, fazendo uma descrição meticulosa do processo que envolve a aplicação de tal ferramenta, e, com isso, apontar possíveis facilitações, no que tange à execução de grandes saltos intervalares.

Todos os dados serão cuidadosamente analisados, comparados e cruzados, com o objetivo de inferir até que ponto há comunhão nas idéias coletadas por meio dos questionários, assim como o grau de importância dessas respostas para a questão de estudo da presente pesquisa.

Mas, para se ter um claro entendimento da dificuldade que representam esses grandes saltos intervalares na técnica do trompete, é necessário fazer uma explanação acerca da história desse instrumento, pois ao analisar as limitações técnicas do trompete no passado e o seu desenvolvimento até ao ponto no qual se encontra hoje, se tornará evidente a relação existente entre os estágios de desenvolvimento do trompete e a demanda da técnica, influenciando diretamente no recorte técnico estudado nesta pesquisa - que são os intervalos.

Nesse sentido, o desenvolvimento na construção desse instrumento expandiu suas possibilidades técnicas de maneira que, dentro de um mesmo século, pôde-se observar grandes mudanças na forma como os compositores escreveram para o trompete, e aqui não se refere às mudanças existentes no estilo composicional que obviamente aconteciam e acontecem constantemente, mas, à mudança do idiomatismo na escrita para o instrumento.

Sendo assim, este assunto terá lugar em um capítulo específico no qual serão abrangidos os aspectos históricos do trompete, e este será o capítulo um.

A análise das respostas que os trompetistas deram aos questionários será feita no capítulo dois. Nesse capítulo, também será colocada parte da entrevista do compositor Edmundo Villani-Côrtes.

O Capítulo três compreenderá a análise pormenorizada do Concerto para Trompete de Edmundo Villani-Côrtes. Essa análise será feita sob a perspectiva do *note grouping*, com a finalidade de apontar as implicações técnicas referentes à execução dos grandes saltos intervalares decorrentes da aplicação de tal conceito. Após esse capítulo serão feitas as considerações finais.

Os anexos contêm um resumo do conceito *note grouping*, a entrevista completa do compositor Edmundo Villani-Côrtes, os questionários respondidos, um resumo curricular de Charles Schlueter e Nailson de Almeida Simões, as partes de trompete e piano da peça aqui abordada, a gravação ao vivo do referido concerto executado por este pesquisador com a Orquestra Sinfônica da Universidade Estadual de Londrina (OSUEL), no dia 22 de maio de 2009, tendo como condutora a maestrina Elena Herrera. Assim como uma gravação contendo um recorte dos trechos aqui analisados e descritos pormenorizadamente.

Concernente à edição em anexo, trata-se de uma cópia doméstica feita por José Guilherme Efrom, utilizando-se do programa *Sibelius*, com a finalidade exclusiva de acompanhar esta dissertação, pois, até o momento, não existe uma edição catalogada de tal obra, seja da versão para trompete e piano, trompete e banda ou da versão para trompete e orquestra.

1 ASPECTOS HISTÓRICOS DO TROMPETE

Aqui não se pretende fazer uma exposição detalhada da história do trompete, já que existem muitos livros específicos sobre esse assunto. No entanto, será feita uma contextualização histórica desse instrumento com o intuito de referendar o grau de importância do aspecto técnico relacionado com a temática em questão, ou seja, quando que de fato grandes saltos intervalares passaram a ser escritos para o trompete e conseqüentemente significando um desafio técnico.

E, para tanto, será feita uma explanação cronológica concisa acerca do uso desse instrumento. A abordagem histórica compreenderá desde o primeiro século a.C., até os nossos dias.

O ponto de partida será o ambiente do império romano, passando por outras regiões ocidentais e orientais, nas quais o uso do trompete era notadamente conhecido – e com suas funções específicas.

Os romanos se utilizavam de diversos instrumentos de metais, dos quais, pelo menos dois podem ser considerados trompetes. No império romano, os trompetes eram, primeiramente, instrumentos voltados para o uso militar, e, referente a isso, Gabriele Cassone (2009) diz o seguinte em seu livro *the trumpet book*:

O trompete romano era usado acima de tudo como um instrumento militar. O mais notável registro do instrumento foi feito por Flavius Vegetius, que menciona o som chocante e trovejante do trompete, usado não apenas para sinais de ataque e retirada, mas também para incitar soldados ao combate e para celebrar vitórias. Existem vários exemplares desses instrumentos que sobreviveram desse período [...] Virgil também descreve o som penetrante do instrumento como um meio de sinalização (CASSONE, 2009, p. 15-16).⁵

⁵ The Roman trumpet was used above all a a military instrument. The most complete record of the instrument is notated in *De re militari* by Flavius Vegetius, which mentions the crashing and thunderous tone of the trumpet, used not ony to give attack and retreat signals, but to incite soldiers to combat and to celebrate victory. There are various examples of instruments that survive from this period [...] Virgil also describes the penetrating voice of the instrument as a means of signaling (CASSONE, 2009, p. 15-16).

Mas esse instrumento era também usado na arena, pois quando os gladiadores lutavam, dois tipos de trompetes eram tocados juntamente com o órgão hidráulico romano, além das cerimônias religiosas, nas quais o trompete era usado comumente.

Desde os primórdios da civilização até os romanos, tem-se conhecimento de vários tipos de trompetes que tinham basicamente a função militar ou religiosa e serviam como instrumento emissor de determinados sinais, com diferentes significados, sem produzir música, no sentido artístico.

Nesse sentido, o que Mário de Andrade escreve em seu livro *Pequena História da Música*, nos ajuda a entender melhor o uso do trompete nessa perspectiva. Ele diz:

É comum afirmarem que a música é tão velha quanto o homem, porém talvez seja mais acertado falar que, como Arte, tenha sido ela, entre as artes, a que mais tardiamente se caracterizou... O que a gente pode afirmar, com força de certeza, é que os elementos formais da música, o som e o ritmo são tão velhos como o homem. Este o possui em si mesmo, porque os movimentos do coração, o ato de respirar já são elementos rítmicos, o passo já organiza um ritmo, as mãos percutindo já podem determinar todos os elementos do ritmo. E a voz produz o som (ANDRADE, 1958, p. 11, 13).

E o uso do trompete, nessa perspectiva puramente funcional, ou seja, não musical, perdurou por longo período, como podemos perceber também nas seguintes palavras, do livro *Enciclopédia dos Instrumentos Musicais*, de Bert Oling e Heinz Wallisch:

O trompete acumulou basicamente cinco funções. Foi usado como instrumento de sinalização, com fins militares, associado a atos heróicos, usado em ocasiões solenes e foi um instrumento usado em serviço religioso. Na idade média e no renascimento, desempenhou todas estas funções, mas raramente foi usado como instrumento musical em conjunto (Oling e Wallisch, 2004, p. 116).

Essas palavras de Marido de Andrade e de Bert Oling e Heinz Wallisch elucidam adequadamente o significado do uso do trompete naquela época, ou seja, embora usasse elementos básicos da música – alguns sons organizados em alguma fórmula rítmica – não havia significado artístico algum, mas, puramente, um sentido funcional.

Além do império romano, tem-se conhecimento que na Índia eram usados os trompetes similares aos da Assíria e do Egito, com exceção de um tipo de trompete – uma espécie de concha - que era usado exclusivamente em serviços religiosos.

Na China, além do trompete, que era como uma concha, tocado pelos monges budistas, existia um outro tipo de trompete de metal que era bastante longo, media aproximadamente cinco metros em um formato reto.

Devido a esses fatores, era necessário colocar a campana no chão ao ser tocado; esse trompete era similar ao trompete tibetano, feito de cobre. A diferença básica do trompete chinês para o tibetano é que, ao passo que o da China era Cilíndrico, o do Tibet era cônico.

Resumidamente, pode-se dizer que os trompetes asiáticos tinham as características dos trompetes mais antigos e, em geral, eram tocados em cerimônias religiosas e, possivelmente, em tempos de guerra.

Dessa forma, pode-se deduzir que não se usava tais instrumentos por razões musicais ou artísticas, segundo o ponto de vista ocidental.

No quarto século d.C., instaurou-se o declínio do império romano e, com isso, perdeu-se muito de sua cultura, conforme comentário abaixo, de Tarr (2008):

A cultura decadente de Roma veio à um abrupto fim em 476 d.C. quando o general germano Odoacro depôs o último imperador do império romano ocidental Romulus Augustulus, que tinha apenas quatorze anos de idade (TARR, 2008, p. 26).⁶

⁶ Decadent Roman culture came to an abrupt end in 476 CE when the German general Odoaker deposed the last western Roman emperor Romulus Augustulus, who was only 14 years old (TARR, 2008, p. 26).

Apesar de não ser consensual entre os historiadores mais recentes, alguns historiadores antigos dizem que dentre os vários bens culturais que desapareceram, o trompete era um deles. Divergências a parte, o fato é que eles concordam que houve um ressurgimento dos instrumentos de metais por volta do século XII, por ocasião da terceira cruzada, quando um novo tipo de trompete longo e cilíndrico foi introduzido.

Durante esse hiato de aproximadamente seis séculos (476 d.C. à 1100 d.C.), no qual supostamente, o trompete declinou juntamente com o império romano, tem-se conhecimento que em outros lugares, como por exemplo, nas tribos teutônicas, existiam instrumentos militares feitos de chifre de búfalo que se assemelhavam, aparentemente, aos instrumentos de metais.

Por volta dos anos 1100 à 1400 d.C. na idade média tardia, floresceu um ambiente favorável para o surgimento de novas formas de trompetes; nessa época, além do florescimento da literatura e da arte, foram fundadas grandes cortes e cidades que usariam o trompete de forma mais abrangente, criando, dessa forma, um importante campo de trabalho para trompetistas.

Apesar do trompete ter alcançado essa amplitude na área de atuação, ainda era na guerra que desempenhava a função mais importante, por isso era muito comum para esses músicos trabalharem nos departamentos de armas das numerosas cruzadas existentes nesse período.

Devido às cruzadas, os ocidentais tiveram contato também com os Árabes-Sarracenos, os quais, nesse período, exerceram grande influência nos novos tipos de trompetes, pois eles faziam pleno uso desse instrumento na guerra, e, com isso, procuravam uma diversidade de “ruídos” com finalidades distintas. Logicamente: o principal objetivo era enfraquecer o inimigo. As palavras abaixo nos fornecem uma idéia do uso dos trompetes em um grupo musical a serviço da guerra:

Todos os altos oficiais sarracenos possuíam sua própria banda, o tamanho delas dependia da posição que o oficial ocupava. Por exemplo, a banda do Sultão Baibars consistia em 68 membros: 20 trompetes [...] (TARR, 2008, p. 29).⁷

Ao se fazer uma proporção do número de trompetes empregado nesse grupo, logo se conclui que esse instrumento desempenhava um importante papel, nessa função, para aquele povo e, certamente, isso foi um elemento propulsor para o aumento da área de atuação do trompete.

Por volta do ano de 1300 d.C. o trompete tinha dominado as três consonâncias perfeitas da série harmônica, ou seja, as oitavas, quintas e quartas que são formadas pelas quatro primeiras notas da série harmônica, conforme exemplo abaixo:



Exemplo musical 1. Quatro Primeiras Notas da Série Harmônica.

Isso significa que os trompetistas dessa época tocavam no registro grave do instrumento e isso é comprovado por muitos trabalhos feitos nesse período, os quais hoje se encontram preservados em museus - em especial no museu da catedral de Florença, na Itália. Também, algo relevante nessa comprovação é o fato das medidas internas dos bocais serem grandes.

Na Idade Média, os artistas geralmente não tinham um lugar permanente para morar: se mudavam constantemente, em busca de trabalho, assim como de participação em festivais, e isso afetava a vida social; porém, a situação era bem diferente

⁷ All high Saracen officers had their own military band, the size of which depended on the officer's rank. The band of Sultan Baibars (d. 1277), for example, consisted of 68 members: 20 trumpets, [...] (TARR, 2008, p. 29).

quando ganhavam um emprego na corte ou na cidade, pois isso lhes dava certos direitos que os “itinerantes” não possuíam.

Na corte, os trompetistas estavam entre os primeiros músicos que eram contratados, e isso devido à importância que o trompete tinha na guerra.

E como as guerras eram muito comuns naquele período, o trompete era indispensável, pois por meio da emissão de sinais sonoros, transmitiam-se importantes mensagens.

Além da atuação nas guerras, os trompetistas da corte também tocavam para anunciar ao público a chegada do rei. Logo os trompetistas atuavam em cerimônias, nas quais usavam uniformes caros com a identificação de seus empregadores.

Também o trompetista ganhou um importante campo de trabalho em algumas cidades européias onde o comércio afluía. Havia os trompetistas municipais, os quais, em princípio, atuavam em serviços relacionados com emissão de mensagens por meio de toques específicos. Alguns ficavam nas torres de vigias localizadas nos portões das cidades para fazer proclamações oficiais ou para chamar a atenção para algum assunto importante.

Além dessa função básica de arauto, os trompetistas gradualmente começaram a participar em diversos tipos de festividades.

Mas mesmo com essas novas possibilidades de trabalho, ainda havia muitos músicos itinerantes que não tinham o privilégio de fixar uma moradia com um emprego até certo ponto estável, e esses começaram a formar sociedades regionais, com o intuito de se fortalecerem no mercado de trabalho.

Dentre esses músicos que faziam parte dessas sociedades estavam os trompetistas e não raro eles as encabeçavam. Essa prática começou por volta do século XIII e muitas associações formadas nesta época duraram séculos.

Nos séculos XV e XVI, o trompete foi solidificando-se cada vez mais. Por exemplo, nesse período, existiam dois tipos de grupos bem definidos, um era formado só de trompetes, ao qual, mais tarde, foi adicionado o grupo de percussão; e outro era formado por trompetes e instrumentos de sopro de madeira.

Eles se distinguiam basicamente pelo fato de tocarem em registros diferentes: enquanto que o grupo de trompetes e percussão tocava normalmente no registro grave, o de trompetes e instrumentos de sopro de madeira tocava no registro agudo, e, semelhante ao primeiro grupo, ele tocava em cerimônias, mas também atuava em todo tipo de festividade, em especial em acompanhamento de dança.

Durante esse período, ou seja, no século XV, se estabeleceu a profissão de construtor de instrumentos de metal, porque até então, a única habilidade exigida para se construir era meramente fazer um tubo.

Com o desenvolvimento dessa profissão, dentre outras coisas, houve uma revolução no formato do trompete. Em vez de apenas um tubo reto, os tubos passaram a ser curvados, a abertura das campanas passaram a ser devidamente trabalhadas e muitas vantagens surgiram.

Além da qualidade do instrumento, com essa nova tecnologia, o trompete podia ser tocado e transportado com muito mais facilidade, pois, em vez de um tubo reto que podia medir alguns metros, agora esse mesmo tubo foi curvado em algumas formas, como por exemplo, em forma de “s”.

Com a mesma intensidade que se trabalhava no desenvolvimento da fabricação do trompete, empreendia-se uma pesquisa na concepção e fabricação do bocal. E com todo esse empenho vieram à tona importantes resultados que foram somando-se de modo a dar uma valiosa contribuição para o trompete viver a sua época de ouro no século XVII e primeira metade do século XVIII, que compreende o período barroco. Nesse

período, assim como anteriormente, o trompete continuava tendo uma grande importância nos serviços militares, por meio de sua participação especialmente nas guerras.

Mas no século XVII houve um divisor de águas para o trompete, pois além do campo de atuação comum até então, o trompete também passou a fazer música como arte. E isso resultou em que o trompetista teve que desenvolver novas técnicas: agora ele tinha que dominar pelo menos dois tipos de dinâmicas, *piano e forte*, e não apenas o *forte*, como anteriormente.

Eles também tinham que tocar com a afinação mais precisa, e vale salientar que, nesse momento da história, o trompetista, ao contrário dos séculos anteriores, tocava na região aguda, ou seja, não mais nos três primeiros intervalos consonantes da série harmônica, formados pelas quatro primeiras notas como mostra o exemplo musical número um.

Relacionados à execução do trompete, desde o início do período barroco (1600 – 1750), houve vários experimentos, buscando novas possibilidades de expressão.

Dessa forma, novas articulações, ornamentações e dinâmicas começaram a fazer parte da música escrita para o trompete. Por isso, houve uma grande aceitação desse instrumento nessa nova perspectiva artística, principalmente em algumas cidades da Alemanha, Áustria, Itália, França e Grã-Bretanha. Nesse período, o trompete teve o seu momento de glória, nunca antes visto em sua história precedente.

Logo após o período barroco, no qual o trompete viveu sua “época de ouro”, houve um declínio em seu uso, pois o novo estilo composicional do período clássico passou a usar o trompete apenas para reforçar o *tutti* orquestral, sem maior exploração do instrumento, como no período imediatamente anterior. Isso se deu entre os anos 1750 à 1815, aproximadamente.

Após essa época de declínio, as inovações tecnológicas do trompete aliadas às sempre novas idéias composicionais, foi possível novamente colocar o trompete como um instrumento mais versátil dentro da orquestra e, mais tarde, devolver o seu *status* de solista.

Apesar da resistência ao *cornet* por parte de alguns músicos de certos países, em um dado período do século XIX, ele foi a força propulsora para o trompete ser reinserido no universo de solo, assim como para uma nova era do trompete em si bemol. Nesse contexto, Edward Tarr (2008) diz:

Por causa das dificuldades técnicas, os trabalhos de Richard Strauss requerem o trompete si bemol e, às vezes, o trompete em dó. Em *Ein Heldenleben* [vida de herói] (1898), ele escreveu para três trompetes si bemol e dois em mi bemol. Também em *Also Sprach Zarathustra* (1896) [exemplo 2], com seus temerosos saltos de oitavas de dó a dó [do registro quatro ao cinco] imitando o cantar de um galo, demandando um trompete em dó em vez do antigo trompete em fá. [...]. Em um trecho da Sinfonia Doméstica (1903) [exemplo 3], a dificuldade ultrapassou até mesmo Zarathustra (TARR, 2008, p. 112).⁸



Exemplo musical 2: Trecho da parte de primeiro trompete do Poema Sinfônico Assim falou Zarathustra de Richard Strauss.



Exemplo musical 3: Trecho da parte de primeiro trompete da Sinfonia Doméstica.

Nesse novo contexto, o trompete começou a ser explorado tecnicamente e os compositores começaram a expandir os extremos em todos os aspectos, seja na tessitura, na

⁸ Because of their technical difficulties, the works of Richard Strauss require the B-flat trumpet and sometimes also the C. In *Ein Heldenleben* (1898) he wrote for three B-flat and two low E-flat trumpets. *Also Sprach Zarathustra* (1896), with its feared, octave-leaping signal from c'' to c''' imitating a rooster crowing, demanded the C instead of the old F trumpet. One place in the *Sinfonia Domestica* (1903) surpassed even the Zarathustra call in difficulty (TARR, 2008, p. 112).

dinâmica, na agilidade, na articulação, conforme corroborado por Tarr: “*Os compositores depois de Mahler e Richard Strauss mantiveram ou mesmo aumentaram a elevada expectativa técnica*” (TARR, 2008, p. 114)⁹. E dentre as dificuldades técnicas mencionadas, pode-se perceber que o autor chama atenção para a execução de saltos intervalares grandes.

Ao analisarmos brevemente a história do trompete, podemos perceber que, apesar do instrumento ser muito antigo, a sua atual concepção com seus recursos tecnológicos e com todas as suas possibilidades técnicas é recente, de modo que a exigência técnica do trompete hoje é muito diferente da existente até a primeira parte do século XIX, por isso justifica-se o panorama histórico aqui esboçado.

E quando os mecanismos atuais do trompete foram plenamente desenvolvidos e aceitos a partir da segunda metade do século XIX, os compositores – como que querendo compensar o tempo perdido – foram exigindo cada vez mais da técnica trompetística em suas composições.

E pelo fato de o trompete ter ganhado um novo *status*, muitas das composições, seja para trompete solo, camerístico ou orquestral, passaram a ter uma importante demanda técnica, e, certamente, os grandes saltos intervalares tocados em andamentos rápidos passaram a ser algo presente na música para trompete, principalmente do final do século XIX em diante.

Por essa razão, existem estudos específicos, nos quais, de forma progressiva, expandem-se os intervalos a serem executados no trompete.

A título de exemplo, alguns estudos começam com intervalos de terças, depois quartas, quintas, até ao ponto de atingir intervalos compostos, ultrapassando até mesmo duas oitavas. Também, paralelamente a expansão dos intervalos, aumenta-se

⁹ The composers after Mahler and Richard Strauss maintained or even increased the technical expectations (TARR, 2008, p. 114).

progressivamente a velocidade em que os mesmos devem ser tocados. Vejamos como esse elemento técnico é tratado pedagogicamente.

2.1 Intervalos

Joseph Jean Baptiste Laurent Arban (1825–1889), autor do método para trompete que é considerado o mais completo ainda hoje, apesar de ter sido escrito no final do século XIX, divide-o em várias seções. E na seção, “estudos mais avançados” ele começa com estudos de intervalos e faz a seguinte justificativa:

Os estudos de intervalos devem ser praticados diligentemente. Seja cuidadoso para não mudar a posição do bocal quando mover-se de uma nota grave para uma aguda ou vice versa. Por observar essa regra, o trompetista adquirirá uma importante precisão no ataque e facilidade ao tocar. [...]. Oitavas e décimas quebradas não são frequentemente usadas em música para cornet ou trompete; ainda assim, oitavas podem ser muito eficazes quando sensivelmente empregadas. Isso também se aplica a décimas. Pode ser muito difícil tocar em um tempo rápido qualquer melodia empregando décimas consecutivas (ARBAN, 1982, p. 123).¹⁰

Mas pode-se perguntar: se com o passar do tempo, com tantas inovações tecnológicas, esses desafios ainda fazem parte da prática do trompetista da atualidade?

Podemos dizer que sim, e uma das evidências é o fato de muitos métodos modernos darem atenção a esse fundamento como algo muito importante, sempre reservando alguma seção ou algum estudo onde se faz um recorte envolvendo especificamente intervalos.

Para citar apenas dois exemplos, vejamos o caso dos “Vinte e Quatro Estudos para Trompete” do compositor moderno Marcel Bitsch (1921), em cujo estudo

¹⁰ The studies on intervals should be practiced diligently. Be careful not to change the position of the mouthpiece when moving from a low to a high note or from a high to a low note. By observing this rule, the player will acquire greater precision in attack and facility in playing. [...] Broken octaves and tenths are not frequently used in music for the cornet or trumpet; nevertheless, octaves can be very effective when sensibly employed. This also applies to tenths. It would be very difficult to play in quick tempo any melody employing consecutive tenths (ARBAN, 1982, p. 123).

número nove ele usa intervalos de até duas oitavas, assim como também David Hickman, que em seu livro *Trumpet Pedagogy, a Compendium of Modern Teaching Techniques* (Pedagogia do Trompete, um Compêndio do Ensino da Moderna Técnica), na seção de estudos fundamentais diários dá a seguinte sugestão:

É importante que o trompetista pratique os fundamentos diariamente para assegurar um nível consistente de habilidade [...] os seguintes exercícios provêm uma rotina diária básica dos fundamentos. [...] Articulações: estacato simples, múltiplos estacatos e articulações misturadas aumentando os intervalos (HICKMAN, 2006, p. 162-3).¹¹

A importância dada a esse fundamento do trompete, ao ponto de merecer seções inteiras de alguns métodos, deixa claro que existe um desafio implícito nesse instrumento, com relação aos intervalos, e que quanto maiores forem, mais desafiadora se torna a execução fluente e rápida.

Por isso, meu objeto de pesquisa se centraliza no uso do *note grouping* – que, em princípio, é usado como uma ferramenta interpretativa – como um agente facilitador da técnica, no caso do trompete, pelo fato do agrupamento possibilitar uma organização melódica de forma que se evitam, ao menos mentalmente, alguns intervalos que podem ser uma armadilha para determinados trechos.

¹¹ It is important that trumpet players practice fundamentals each day in order to ensure a consistent level of ability. [...] The following outline provides a basic daily routine of fundamentals. [...] Articulations: Single tonguing, multiple-tonguing [and] mixed articulations with increasing intervals (HICKMAN, 2006, p. 162-3).

2 - QUESTIONÁRIOS E ENTREVISTA

Dentre as perguntas que foram elaboradas no questionário, em uma delas, levantou-se a seguinte questão: se a aplicação do *note grouping* causaria facilitação em algum aspecto técnico do trompete.

Das nove respostas obtidas, oito trompetistas disseram que sim, apenas um disse que não e justificou sua resposta dizendo: “[...] o próprio título do livro já induz seu objetivo [...] agrupamento de notas: um método para alcance de expressão e estilo na interpretação musical”.

Ou seja, mesmo o trompetista que respondeu negativamente chamou atenção apenas para o foco principal do livro, que é a interpretação, preferindo, assim, não fazer outra atribuição a tal ferramenta.

Deve-se salientar que sua resposta não eliminou ou se contrapôs com as respostas dos trompetistas que disseram sim, mas apenas não contemplou outros aspectos, além do elemento interpretativo.

E, ainda quando perguntados acerca de quais aspectos técnicos do trompete poderiam ser facilitados com a aplicação da ferramenta *note grouping*, a maioria, ou seja, sete músicos falaram da execução de intervalos, assim como de aspectos gerais da técnica trompetística.

Nesse sentido, segundo o trompetista Charles Schlueter, a aplicação de tal ferramenta facilita todos os aspectos técnicos do trompete; isso se dá devido a diversos fatores, conforme se pode inferir das seguintes expressões dos trompetistas entrevistados:

Acredito que o *Note Grouping* resulta, indiretamente, na facilitação da técnica do trompete por provocar uma “distração” das dificuldades apresentadas ao trompetista. Ao pensar no *Note Grouping*, ele deixa de pensar nas dificuldades e elas acabam se resolvendo musicalmente (HEINZ SHWEBEL, 2009).

O fato da aplicação do *note grouping* causar uma “distração” das dificuldades técnicas, segundo Heinz, fica implícito a facilitação da execução de grandes saltos intervalares, pois esta distração evita a valorização demasiada deste e de qualquer outro aspecto técnico.

Na minha visão, os intervalos [...] são atenuados quando se utiliza o *Note Grouping* [...] Pode ajudar na execução de intervalos que não sejam por grau conjunto, no equilíbrio de projeção do som e no entendimento das frases (MAICO LOPES, 2009).

Além de elencar outros elementos, percebe-se que Maico faz uma relação direta com a aplicação do *note grouping* e a implicação na execução de intervalos, chamando a atenção para um efeito atenuante.

Maior facilidade nos trechos onde há saltos distantes, pois a intenção volta-se exclusivamente para a realização de frases. Maior concentração na realização de frases musicais. Esta prática propicia ao intérprete maior atenção na música interpretada e não em problemas técnicos [...] (PAULO RONQUI, 2009).

Paulo Ronqui enfatiza a facilitação na execução de grandes intervalos pelo fato da aplicação do *note grouping* conduzir o intérprete a um envolvimento maior com o elemento musical e não com o técnico. O fato é que, segundo a observação de Ronqui, há uma vantagem técnica decorrente desse processo.

Em minha opinião, a idéia básica do *Note Grouping* [...] já representa uma mudança significativa na interpretação [...] Para o professor Schlueter, o Agrupamento de Notas é tão importante psicologicamente quanto praticamente [na prática] e eu concordo plenamente com essa idéia (ANTÔNIO CARLOS, 2009).

Antônio Carlos aponta para a importância do *note grouping* na execução, ou na prática, como ele diz, pelo efeito psicológico causado em decorrência do uso de tal ferramenta interpretativa.

A utilização, neste caso, do conceito de “*note grouping*” pode se constituir numa ferramenta importante para uma execução fácil e “leve” dos intervalos e as relações entre eles. Esta técnica desvia o foco do intervalo em si (ou a dificuldade de execução deste) para um agrupamento de notas que tem, e propõe um sentido musical [...] Para o intérprete, a utilização desta ferramenta propõe um novo olhar sobre os diversos elementos (notas, células rítmicas, melodia, intervalos, contraponto etc) de forma a se buscar o foco não mais para a nota, individualmente, mas para a relação entre elas, o que facilita, creio eu, um melhor entendimento do sentido musical. Deixa-se de executar notas para se fazer música (JOATAN NASCIMENTO, 2009).

O comentário de Joatan contempla vários elementos e é bem abrangente quanto às implicações do uso do *note grouping*. Mesmo se focarmos apenas o que ele diz sobre a relação do uso de tal ferramenta com a execução dos intervalos grandes, pode-se perceber não só o motivo pelo qual a facilitação é causada como o resultado dessa facilitação. Segundo ele, tudo isso resultará em uma execução mais leve ou fluente, qualidades estas bastante apreciadas em qualquer *performance* musical:

Ao mesmo tempo, o *note grouping* parece dispor os motivos, desmembrá-los, separando os intervalos e deixando-os mais próximos e com uma apresentação mais fácil à leitura, como graus conjuntos, arpejos [...] (AYRTON BENCK, 2009).

O comentário de Ayrton chama atenção para uma importante consequência da aplicação do *note grouping*, que é a aproximação dos intervalos grandes. Ou seja, um efeito bastante importante para uma *performance* mais confortável, uma vez que essa sensação de aproximação dos intervalos causa uma maior estabilidade para o trompetista, como que eliminando mentalmente os grandes saltos intervalares.

Utilizo os ensinamentos do Thurmond, para resolver questões interpretativas e solucionar dificuldades técnicas impostas pelo instrumento [...] Vejo neste método, uma ferramenta importante para escolhermos caminhos a seguir, relacionados a algumas passagens musicalmente corretas, mas tecnicamente muito difícil de resolver (MARCO XAVIER, 2009).

Outro comentário bastante relevante para a presente pesquisa é esse de Marcos Xavier, pois, além dele chamar a atenção para o fator primário do conceito que é a

interpretação, ele também leva em consideração um segundo fator, que é o técnico, corroborando diretamente a presente pesquisa, como veremos no capítulo três.

No questionário feito especialmente para Charles Schlueter, foi feita a seguinte pergunta: **Em geral você diria que a aplicação do *note grouping* pode causar alguma facilidade técnica no trompete? Em caso afirmativo, em quais aspectos?** (Cícero Cordão, 2009)¹². A esta pergunta ele respondeu:

Sim. Em todos os aspectos. Especialmente tocando com mais expressividade, em outras palavras, focando a música em vez da técnica. Se você recordar, minha definição de técnica é como você toca uma nota, e como você adquire a próxima. As notas quase nunca são agrupadas de acordo com a barra de compasso, ou marcações de articulação. Qualquer nota que vem depois do *beat* (batida) pertence ao próximo *beat* (batida). É aonde as notas vão e não de onde elas estão vindo (CHARLES SCHLUETER, 2009)¹³.

Esse comentário de Charles Schlueter é muito abrangente, e pelo fato dele dizer que todos os aspectos técnicos do trompete são facilitados pela aplicação do *note grouping*, logicamente que aqui se encontram implícitos os grandes saltos intervalares, pois como já abordado no capítulo um, acerca da história do trompete, ficou claro que esse é um importante aspecto, que merece a atenção especial em métodos práticos para trompete, desde quando o repertório do instrumento passou a incorporar tais elementos – grandes saltos intervalares tocados em andamentos rápidos - por volta da segunda metade do século XIX até os métodos práticos atuais.

Quando enviei esse questionário aos trompetistas, esperava uma importante contribuição para esta pesquisa, porém, preciso admitir que suas respostas e comunhão de idéias foram além de minhas expectativas: fiquei positivamente surpreso, pois, por se tratar

¹² In general, would you say that note grouping application can cause some trumpet technique easiness? If yes, in which aspects?

¹³ Yes. In all aspects. Especially in playing with more expressiveness [...] in other words, focus on the music rather than the technique. (If you recall, my definition of technique is how you play one note, and how you get to the next one). Notes are almost never grouped according to bar lines, beams, or articulation markings. Any note that comes after the beat belongs to the next beat. It's where the notes are going, not where they are coming from (CHARLES SCHLUETER, 2009).

de uma questão até certo ponto abstrata¹⁴ esperava respostas menos precisas e menos diretas.

Resumidamente, notou-se que, na opinião da maioria dos trompetistas que responderam o questionário, o uso do *note grouping* causa uma distração das dificuldades técnicas, ou seja, resulta em facilidade e leveza na música por desviar o foco da dificuldade de execução de intervalos distantes, atenua intervalos e saltos e desmembra os intervalos, deixando-os mais próximos.

Além de tudo o que já foi citado, eu acrescentaria que a organização melódica, com a aplicação do *note grouping*, implica em uma espécie de “soletramento” das notas, assim como das células rítmicas, causando mais estabilidade e segurança em todo o processo de execução, evitando “armadilhas” técnicas pelo efeito psicológico¹⁵ do agrupamento.

Falando especificamente na execução de grandes saltos intervalares, o *note grouping* atua como um “agente diminuidor” da distância intervalar, uma vez que a nota sempre pertence à próxima nota e não à nota anterior.

Por esse caminho, unidirecionalmente para frente, evita-se pensar na relação intervalar, ou seja, na conexão com a nota imediatamente anterior, mantendo, dessa forma, o foco no que virá e, conseqüentemente, diminuindo ou simplificando o modo como se organiza mentalmente uma melodia.

¹⁴ Quando me refiro a essa questão até certo ponto abstrata, quero apenas fazer uma distinção de outras questões técnicas que podem ser explicadas com certo rigor matemático, ao passo que a natureza dessa questão é mais reflexiva.

¹⁵ Não quero neste momento entrar no campo da psicologia da *performance*, pois entendo que esse poderia ser um desdobramento deste estudo. Porém, o fato de pensar no *note grouping* ao se executar uma música, existe um fator atenuante para a *performance* ao vivo, que é o fato de se pensar no processo no exato momento em que ele acontece, pois quem faz uso desse conceito, não se concentra apenas em partes do compasso ou do tempo mas em cada célula rítmica contida no trecho que causa direcionamento ao que virá imediatamente a frente, isso inclui até mesmo uma nota longa. Com isso, o músico se mantém no presente diminuindo a ansiedade prejudicial no momento da apresentação ao vivo.

Podemos inferir isso na prática, por analisarmos alguns trechos do concerto para trompete de Edmundo Villani-Côrtes, aplicando o *note grouping* e descrevendo passo a passo o que acontece na melodia e sua possível implicação na facilitação da execução desse aspecto técnico, que são os intervalos: isso será feito no próximo capítulo.

Antes de se empreender essa análise, sob a perspectiva do *note grouping*, vejamos as entrevistas com o compositor Edmundo Villani-Côrtes, realizadas nos dias 19/05/2009 e 17/04/2010 em Londrina (PR) e em São Paulo (SP), respectivamente, mas que se encontram atreladas como se fossem uma única entrevista, pois ambas têm um único teor, de modo que se complementam; por isso, esses dois momentos da entrevista aparecem como se fossem um.

O objetivo foi contextualizar histórica e estilisticamente a peça pelo próprio compositor, fato que considero de muita relevância, principalmente, para gerações futuras.

Também, por meio desta entrevista, pode-se obter maior familiarização com o compositor, uma vez que se revelam alguns detalhes de sua trajetória musical, assim como pessoal - o que talvez não seja contemplado em sua biografia publicada em sites ou em livros e revistas.

Vale salientar que a entrevista completa estará nos anexos, porém as informações aqui editadas são as que estão de uma forma, ou de outra, diretamente ligadas ao tema da pesquisa.

Como a finalidade desta entrevista é apenas fornecer informações mais detalhadas acerca do compositor e de sua peça, ou seja, uma espécie de “auto biografia”, não será usado nenhum instrumento analítico para sua fala, como se fosse algum dado coletado com necessidade de ser analisado para chegar a alguma conclusão.

Neste caso, somente as informações transmitidas pelo próprio compositor por meio desta entrevista e assentadas por escrito tal qual sua fala, se atingirá o objetivo.

Pois, para a presente pesquisa, o objeto a ser analisado - sob a luz da ferramenta *note grouping* - será sua composição e não o que ele fala a respeito dela.

2.1 Entrevista com Edmundo Villani-Côrtes

1 – Professor Edmundo Villani-Côrtes, como e onde se deu a sua iniciação musical?

Geralmente todos, principalmente aqueles que tiveram certa projeção como compositores, começaram desde cedo, ou seja, com sete anos de idade já estudavam. A minha formação foi completamente diferente disso, na realidade eu não tive formação musical, talvez a única coisa que eu possa citar de minha formação é que meu pai era flautista e quando éramos crianças ele tocava uma música na flauta ou cantarolava e nós tínhamos que adivinhar qual era a música [...] Então isso talvez tenha me educado um pouco, e despertado meu interesse pela música [...mas] na verdade eu só comecei a estudar música quando eu passei a estudar piano. Mas eu não tinha piano em casa e eu praticava na casa de uma tia, que era uma vez por semana e eles me arrumaram uma professora de piano e assim eu fui aos poucos. Nesse período já com dezessete anos de idade e foi nesse momento que comecei a realmente estudar música. Por exemplo, eu reconhecia o tom menor ou maior pela sensação que eu tinha, depois é que descobri que o acorde menor tinha a terça menor e o acorde maior a terça maior, mas isso eu vim saber muitos anos depois [...] e quando eu estudava na casa da minha tia eu não podia ficar experimentando acordes no piano, porque se eles me ouvissem tentando tocar alguma coisa de ouvido eles me proibiriam de estudar, porque naquela época era proibido tocar de ouvido, tinha que tocar por música escrita. E meu pai só conseguiu comprar um piano para mim, quando eu tinha uns dezenove ou vinte anos, aí pude estudar em casa e experimentar as coisas. A partir do momento que tive [mais] contato com o piano as coisas foram bem rápidas, pois fui ao Rio de Janeiro quando tinha uns vinte dois anos e fiz exame para o conservatório.

2 – Qual foi o grau de importância para sua carreira a mudança para o Rio de Janeiro, quando e por que se deu isso?

Como eu tinha feito certo progresso, fui para o Rio de Janeiro e fiz o teste para o conservatório nacional e já entrei no sétimo ano e isso com uns dois anos de estudo de piano. Mas eu tinha que ir semanalmente ao Rio e passava muito mal pelo fato da estrada entre Juiz de Fora e Rio ter muitas curvas. Só em ver um ônibus na rua eu já tinha ânsia de vômito, ou seja, me criou um trauma. Como eu já tocava em orquestras e acompanhava pessoas, resolvi me mudar para o Rio de Janeiro com a idade em torno de vinte e dois anos [...] e comecei a tocar em várias casas na noite e paralelamente estudava no conservatório de música. Eu tocava até quatro horas da manhã no Samba Danças com uma orquestra e eu tinha aulas de piano no conservatório com Guilherme Mignone que era irmão do Francisco Mignone. A aula dele começava as sete horas da manhã, eu não tinha piano, estudava o dedilhado na mesa, e chegava as quatro da manhã em casa. Quando eu ia ter aula, ele tinha acabado de dar aulas para uma menina que tinha começado a estudar piano com sete anos de idade, tinha piano em casa e era da minha idade, quando chegava “estraçalhava” o piano. Eu era o pior aluno do

Guilherme Mignone, passei para o sétimo ano porque estudei muito e consegui tocar a sonata ao luar de Beethoven inteira e um prelúdio e fuga de Bach, mas toquei meio atropelado. Quando eu começava a tocar, ele dizia: Na minha época os jovens eram diferentes, a gente levava as coisas a sério, quando eu trazia a lição para o professor já estava decorada. E eu não podia falar nada, apenas ouvia e ficava quieto. Então foi isso, mas mesmo assim consegui concluir o curso [...] Fiquei dois anos no Rio entre 1953 e 1954, tempo para terminar o conservatório que durava nove anos, mas eu tinha entrado no sétimo. Um ano fiquei viajando e um fiquei morando no Rio. No fim do curso eu tocava na rádio Tupi no Rio com a orquestra do maestro cipó que era um jazzista. Essas peças de jazz que eram mais usadas eu as conhecia, sabia tocá-las e quando via um pianista bom tocando eu observava e por meio da minha memória áudio visual aprendi muito com esses caras. Era dessa forma que me defendia no Rio.

3 – E como se deu sua mudança para São Paulo?

Ao concluir o curso no Rio, foi fundado o conservatório estadual em Juiz de Fora, e me convidaram para dar aulas lá. Fiz os preparatórios, voltei para Juiz de Fora e foi quando conheci Efigênia que era cantora. Começamos a namorar e nos casamos. Arrumei um conjunto para tocar em festas noturnas enquanto esperava minha nomeação, mas quando chegou essa hora eles nomearam outra pessoa em meu lugar. Você sabe como é política não é? Aí eu estava casado e resolvi que lá em Juiz de Fora seria complicado viver, foi então que me mudei para São Paulo. Nessa época eu já estava com uns vinte nove anos.

4 – Como se deu sua solidificação como compositor?

Existiram várias coisas. Por exemplo, eu tinha escrito um concerto para piano e orquestra lá em Juiz de Fora, pois eu era pianista da Filarmônica local, e conheci um professor de música da escola nacional no Rio chamado J. Otaviano. Quando lhe mostrei essa composição ele me estimulou, achou a peça interessante e eu fiz a orquestração, inclusive tenho aqui o original [...] nesse ínterim tiveram muitas coisas que são difíceis falar. De modo que J. Otaviano foi a primeira pessoa que me deu atenção quando o conheci em Juiz de Fora onde ele estava para fazer um concerto. Bom, eu acabei sendo nomeado como diretor do conservatório de Juiz de Fora [...] mas havia muitos problemas políticos, e eu achei que tinha que me tornar um político e não músico para ficar na direção do conservatório [...] pedi demissão [...] E foi quando decidi vir para São Paulo, sem conhecer nada e... acabei descobrindo o ponto dos músicos e aconteceu mais ou menos o que aconteceu no Rio de Janeiro [...] Arrumei um lugar para tocar e simplificando bastante, fui tocar em bailes, na televisão e comecei a fazer arranjos. Mas voltando a parte da composição, nesse ínterim procurei Camargo Guarnieri e tive algumas aulas em seis meses [...] mas foi uma fase muito complexa, por isso não consegui fazer mais aulas com Camargo Guarnieri. Minha vida acadêmica foi uma graduação em direito, o curso oficial de piano, inclusive em São Paulo tentei a carreira de advogado [...] Praticamente tudo que aprendi de música... foi meio auto-didata. Pois quando cheguei ao Rio já tinha composições, etc, e quando fiz o curso regular e fazia os exercícios com o que eu já sabia a professora dizia que estava tudo errado, todo mundo acertava e eu fazia tudo errado. Arrumei uma outra professora de harmonia que o J. Otaviano me indicou. Fiquei com trauma de modo que eu disse, não quero aprender harmonia, só fazer os exercícios para passar de ano. Quando tive aula com essa outra professora, consegui passar de ano, fazendo os encadeamentos básicos que eles esperavam, evitando dobrar as terças, as quintas e oitavas paralelas, etc, e passei, mas fiquei traumatizado com

harmonia pensando que não sabia de nada. Mas continuei escrevendo as músicas e vim a ser arranjador da orquestra da Tupi, e tudo através deste autodidatismo.

5 – O senhor poderia fazer um apanhado da sua produção artística?

Eu escrevia as músicas e ficavam paradas. Por exemplo, compus uma sonata para violino em 1957 que só foi estreada em 2006. Em 1987 quando eu dava aula na Unesp tentei que tocassem essa sonata, mas ninguém tocava, então eu pensava que deveria ser uma droga de música. Em 2006, o centro cultural quis organizar um álbum com cinco compositores brasileiros e eu fui um deles, e cada um teria um CD e o meu era de música de câmara que seria gravado em Berlim, na Alemanha. Decidi mandar a sonata para Luiz Felipe Coelho, que é um dos melhores violinistas brasileiros da atualidade que reside na Alemanha há um bom tempo. Ele gravou essa sonata e eu descobri que o pessoal não a tocava porque era muito difícil. Então tem um monte de casos assim. Em resumo, minha produção consiste em peças concertantes para praticamente todos os instrumentos de orquestra, também uma peça para voz e orquestra que está inédita. Tenho uma ópera, um *Te Deum*, uma missa, tudo isso ganhou prêmio da PCA, uma aleluia para setenta vozes e orquestra [...] que estreou na candelária no fim do ano passado (2009). Também tenho composição para quinteto de metais, quinteto de sopro. Para flauta, eu tenho umas quarenta peças e está sendo gravado o segundo CD somente de flauta e piano lá em Nova York.

6 – Falando especificamente sobre seu concerto para trompete, como surgiu a idéia de compor tal música, como se deu o processo de composição, em que se baseia cada um dos movimentos, quando foi estreado e por quem?

A culpa de tudo isso foi do trompetista Anor Luciano Júnior, que foi quem estreou a peça [...] ele estava querendo gravar um CD só com peças brasileiras para trompete, e como ele já estava ligado a Belo Horizonte, dando aulas na UFMG, foi quando veio à minha mente que embora eu seja mineiro ainda não tinha escrito nada ligado especificamente ao estado de Minas Gerais, porque eu já tinha um *Te Deum* em homenagem a Juiz de Fora, mas eu quis fazer uma composição pensando no estado, foi aí que fiz uma peça que a chamei de *Ponteio para as Alterosas*, e a fiz com elementos que lembram a parte norte-nordeste com mixolídios, ritmos e harmonia que lembram um pouco o baião [...] *Ponteio para as Alterosas* ficou com essa parte que tem esses elementos e a parte central que é mais melódica, que tem um jeito de uma canção. E fiz uma cadência com elementos do jazz também. Aí alguns anos depois, Anor estava fazendo mestrado em trompete e eu não me lembro se foi ele que me sugeriu transformar essa peça em um concerto ou se fui eu quem tive a idéia, ou seja, fazer mais dois movimentos. Só sei que desse relacionamento com Anor surgiu esse concerto de trompete [...] Então, fiz o segundo movimento. E sempre no terceiro movimento, quando se quer algo mais brilhante, mais agitado para terminar a peça, a maioria dos compositores brasileiros compõem baseado no baião ou algo parecido [...] Foi aí que decidi não seguir essa fórmula. Então, já que eu tinha feito o ponteio para as alterosas (primeiro movimento) pensando em Minas Gerais e enfocando elementos do norte-nordeste, por que não fazer uma música em homenagem ao Rio Grande do Sul ou a essa parte do país? E me lembrei que lá eles têm uma influência muito grande da Espanha com algumas valsas rancheiras que lembram um pouquinho alguns estilos espanhóis. Então eu fiz uma valsa rancheira em homenagem ao sul do país, no terceiro movimento. No segundo movimento, eu

dei o nome de *Aqüífero Guarani* que é um lençol de água, um manancial que será, segundo especialistas, a garantia do futuro da humanidade quando faltar água. Esse aquífero vem da parte centro sul e vai subindo e passa pelo Mato Grosso, Goiás e aquela região. Então eu fiz esse movimento como algo mais leve que transmite essa idéia fluente do movimento das águas.

7 – O que o senhor diria a respeito da forma estrutural da peça como um todo?

Eu normalmente gosto de seguir mais ou menos a estrutura sonata, quer dizer, ter um primeiro tema, uma ponte modulante, um segundo tema, um desenvolvimento desses dois temas e um fechamento com uma coda e cadência. É isso que acontece com o *Ponteio para as Alterosas* (o primeiro movimento). Mas eu sigo isso como uma referência, e não como um rigor absoluto. Só que o material usado é aquele que tem a ver com minha vivência. O segundo movimento é uma espécie de ABA em forma de canção. Têm um primeiro e segundo motivos temáticos, umas cadências e volta ao primeiro. Genericamente, sempre faço uma coda nos finais. O último movimento já é mais parecido com o rondó, onde aparece o primeiro motivo e depois umas variantes intercaladas. Nos concertos dentro da linha mais clássica, é muito usual o rondó no último movimento. Resumindo, o primeiro movimento seria uma forma-sonata, o segundo uma forma ABA e o terceiro uma espécie de rondó, cada um com uma coda ou codeta no final.

8 – O que o senhor pensa a respeito das possibilidades técnicas-interpretativas do trompete?

Acontece um fenômeno muito curioso, meu pai era flautista, Celina que já gravou agora um segundo CD meu está fazendo doutorado em música na Universidade de Nova York, Celina me fala assim: “tudo que você escreve para flauta parece que você é flautista”. Mas é que eu acho que ouvi tanto meu pai tocar flauta que fiquei com o som na cabeça. Sempre que escrevo para metais me dou bem, eles sempre dizem que gostam das minhas peças. Eu tocava piano na Filarmônica de Juiz de Fora, e estava sempre ouvindo o pessoal tocar, além disso, toquei muito tempo em orquestras, de modo que o som do trompete é bem familiar para mim. Durante dez anos, trabalhei na Tupi como arranjador. Às vezes o Butina, trompetista famoso da época reclamava de mim porque eu estava castigando muito. Então eu descobri a forma de lidar com o trompete, ou seja, quando eu escrevo para esse instrumento, penso como se estivesse escrevendo para tenor. As notas agudas têm que ser preparadas, e não se pode explorar demais tal região. Quando tem uma nota aguda como um sib, dó ou ré, você tem que deixar o trompetista tranqüilo, sossegado com uns compassos de pausa e de preferência atingir a nota mais aguda com uma escala para ir chegando lá aos poucos, desta forma ele chega lá bonito. Mas se ficar explorando no agudo o tempo todo o trompetista se dana. Aprendi isso porque escrevi arranjos por dez anos e conversava com os instrumentistas. Se o tenor começar a cantar uma ária com um dó agudo e depois ficar repetindo, ele se arreventa todo. Por isso que tem que haver uma preparação para chegar ao agudo. Mas as passagens como os trinados, efeitos ou coisas desse tipo, eu pergunto para o instrumentista ou vejo em algum tratado de orquestração se aquilo é viável ou não. A minha vivência me deu elementos para escrever para o trompete, é como se eu fosse um trompetista, eu fico ouvindo. Quando vou escrever para um instrumento, eu faço de conta que estou tocando-o, fico imaginando como se eu tocasse tal instrumento.

9 – Como o senhor classificaria o grau de dificuldade desse concerto?

Muito difícil. Eu me arrisquei, escrevi umas coisas mais ousadas. O trompetista tem que ser muito corajoso e estar muito bem preparado [...] Se o trompetista não for muito seguro, ele se machuca logo no início. O segundo movimento também é muito melódico e exige muito. Por exemplo, aquele pianíssimo no final é perigoso e não sei nem como fazer para conseguir aquilo; é perigoso, é difícil. Nesse segundo movimento tem um mi bemol agudo (mi bemol cinco), mas fiz um opcional para baixo porque acho que tem pessoas que a natureza favorece pegar aquela nota aguda. O estudo ajuda muito, obviamente, mas eu acho que para todo instrumento existe esse lado da natureza... Eu acho que os instrumentistas de metais têm que ter boa saúde e energia física para poder segurar o instrumento, equilibrá-lo e tocar aquelas notas. Também o sistema respiratório tem que funcionar muito bem e a pessoa tem que estar com a saúde em dia.

10 – Um elemento complicado para a técnica do trompete são os saltos intervalares grandes em passagens rápidas que o concerto contém. De alguma forma o senhor pensou nesse aspecto ou foi simplesmente pela música ou linha melódica?

Eu vou pela música. Na verdade eu escrevo o que acho interessante ou o que cai bem na frase, mesmo achando que será um desafio para o instrumentista. Eu diria que normalmente faço isso, ou seja, de fato tenho essa tendência, mas não o faço por malícia, mas pela idéia musical que me vem, aí eu penso, bom, a pessoa vai se virar para fazer isso, aproveitará esse limão para fazer uma limonada, porque veja uma coisa, se você faz uma frase interessante ou bonita a pessoa terá prazer em tentar tocá-la, mas se você fizer uma coisa só difícil e feia aí a pessoa não vai querer tocar, de modo que procuro não ter essa postura. Por exemplo, eu escrevi um arranjo para uma orquestra de Volta Redonda e o maestro de lá me deu orientação para escrever para os trompetes só até um sol no início da região aguda, mas a idéia musical que tive foi além dessa região, aí pensei, mas os trompetistas vão achar interessante tocar essa frase e vão fazer esforço para alcançar essa nota, de modo que escrevi e não teve problema nenhum. Na apresentação todos tocaram e não reclamaram de nada, porque a nota não foi escrita por ser difícil, mas pela fluência musical que levava à essa nota.

11 – Quais seriam suas observações gerais a respeito desse concerto?

Você é casado? Tem filhos? De qual você gosta mais? Nós amamos nossos filhos, mesmo os que nascem com deficiência, etc. Isso me faz lembrar aquela história da menina que estava perdida na rua pedindo ajuda para encontrar sua mãe, e quando perguntavam como era a mãe dela ela simplesmente dizia que era uma mulher linda, o que dificultou encontra-la, pois na realidade ela era linda apenas aos olhos da filha. Então, para mim, esse é o melhor concerto de trompete do mundo, não quero nem saber, e ainda mais tocado por você. Você mandou ver. O simples fato de ter uma pessoa como você, com as qualidades que você tem e que se interessa por tocar o meu concerto, para mim é dez, não troco ele por nenhum. Quando Anor me pediu para escrever uma peça para trompete, eu vim para minha casa pensando assim: “eu não vou escrever uma peça a mais para

trompete, vou fazer algo para o trompetista tocar com empenho e carinho, e não para ser apenas mais uma”. Sempre que escrevo tento fazer assim, não faço para ser uma coisa a mais, e sim para ser algo definitivo. Pelo menos tento, posso não conseguir, mas tento fazer com que aquilo seja uma peça exemplar. (VILLANI-CORTES, 2010)

3 APLICAÇÃO ESPECÍFICA NO CONCERTO PARA TROMPETE, DE EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ

O objetivo deste capítulo é mostrar como se dá o processo da aplicação do *note grouping* no referido concerto e apontar a relevância disso, considerando a facilitação em sua execução por parte do trompetista. De fato, pode-se afirmar que aqui se encontra a parte central deste trabalho, para a qual convergiram todas as informações aqui coletadas, por meio de questionários, entrevista e pesquisa bibliográfica, como explicitado anteriormente.

Como já comentado, o Concerto para Trompete do compositor Edmundo Villani-Côrtes, compreende três movimentos, nos quais são explorados basicamente todos os aspectos técnicos relacionados ao instrumento, tornando-se, desta forma, um desafio para o executante.

No primeiro movimento, rápido com partes lentas, aparecem vários elementos: grandes saltos intervalares em passagens rápidas, frases longas que são finalizadas na região aguda, bem como uma variedade de modos de articulação.

O segundo movimento tem como elemento preponderante o lirismo em uma linha melódica, que usa a extensão normal do trompete quase que em sua inteireza, indo quase do extremo grave ao extremo agudo.

O terceiro movimento compreende uma parte rápida, outra lenta e uma cadência; nele, o compositor usa uma articulação variada: uma tessitura que vai desde a nota mais grave até os limites da região aguda finalizando-o com uma nota longa que é o dó do registro cinco.

Com todo esse material técnico contemplado em uma única peça, é de grande valor encontrar uma ferramenta que, além de contribuir para uma *performance*

expressiva, contribua para uma facilitação técnica. Antes de fazermos essa aplicação diretamente no Concerto, seria importante notarmos as palavras do autor James Morgan Thurmond, conforme encontrado nas páginas 87 à 92 do seu livro *Note Grouping*; porém trata-se apenas de um resumo da sua idéia exposta nessas páginas.

Também vale salientar que um resumo da idéia básica desse conceito encontra-se em anexo.

O autor recomenda ao estudante que estiver entrando em contato pela primeira vez com esse conceito que ele deve aplicá-lo, primeiramente, em passagens simples, como estudos de escalas, arpejos e vocalizes que estiver familiarizado, tocando de uma forma bem lenta, e grupo por grupo, como se estivesse soletrando uma palavra. Ao ser ensinado que os grupos de notas devem ser tocados *arsis-thesis*, em vez de *thesis-arsis*, deve-se ter o cuidado para não acentuar indevidamente a primeira nota do grupo, percebendo a relação apropriada de dinâmica entre os grupos.

Nunca é demais lembrar que existe uma minúscula e quase imperceptível linha que divide a expressão artística e a acentuação imprópria (ou exagerada), assim como quando uma atriz usa uma maquiagem na dose certa, vai parecer bonita aos nossos olhos o correto uso do agrupamento de notas soar musical: ambos darão prazer estético à audiência.

Depois de sentir cada grupo de forma apropriada, tocando-os lentamente, é hora de juntar os grupos e aumentar a velocidade, pois o agrupamento deve ser feito mesmo em passagens rápidas. Após uma completa compreensão dos princípios do agrupamento de notas e quando se puder sentir a progressão da música em grupos, do maior ao menor, deve-se partir para combinar os maiores grupos em seções e frases, como visto no exemplo abaixo:

confortável para o trompete, teremos ainda mais conforto técnico pelo uso do *note grouping* como mostra o exemplo 5.



Exemplo musical 5. Compasso 30 do Primeiro Movimento do Concerto para Trompete de Edmundo Villani-Côrtes.

Ao pensarmos nas sub-frases (agrupamentos) representadas pelos colchetes logo abaixo das notas, pensando na nota **mi** como pertencendo ao que veio imediatamente antes, ou seja, esta nota já está no passado; na nota **sol** como pertencendo ao **lá**, na nota **ré** como pertencendo ao **lá** que aparece imediatamente depois.

Pode-se dizer que, mentalmente, evitam-se ao menos dois intervalos disjuntos, uma terça menor (**mi-sol**) e uma quarta justa ascendente (**lá-ré**). Quando se fala aqui da nota pertencendo à anterior, não se deve entender como contraditório ao que já foi dito a respeito da nota sempre pertencer a próxima; antes, deve-se entender como uma abordagem lingüística necessária para explicar um processo, ou seja, no milionésimo de segundo que estamos executando tal nota, este é o presente, e tudo que aconteceu no milionésimo de segundo anterior pertence ao passado, e é sob este prisma que coloco às vezes o termo “pertencendo à nota anterior”. Pois na realidade ela pertenceu à “sua” anterior. Esse exemplo tem como objetivo elucidar como será a aplicação desta ferramenta no concerto, uma vez que o compasso escolhido representa uma passagem relativamente simples que não oferece um importante grau de dificuldade para um trompetista profissional.

Porém, ao se aplicar este mesmo raciocínio em passagens mais complexas, pode-se derivar vantagens técnicas, além, claro, das musicais como mostram os exemplos a seguir.

82 **A tempo** *surd.* *rítmico*

91

98

105

112

118

124 *open*

Exemplo musical 6. Compassos 82 ao 127 do Primeiro Movimento do Concerto para Trompete de Edmundo Villani-Côrtes.

O exemplo musical seis que abrange os compassos 82 ao 127, é um dos trechos mais complicados do primeiro movimento. Como se pode observar, consiste em um trecho longo, nos quais não há pausas para descanso do instrumentista, - algo importante para o trompetista se recompor fisicamente.

Existem pequenas pausas, apenas o suficiente para tomar a respiração necessária, pois há muitos saltos e uma ampla extensão é utilizada, uma vez que se usa a maior parte do registro do trompete.

Isso se dá, principalmente, na parte final desse trecho, entre os compassos 118 e 127, nos quais o trompete trabalha dentro de uma tessitura que ultrapassa duas oitavas, partindo do registro grave (nota **lá**) e culminando no registro agudo (nota **si**), com um ritmo movimentado e, tudo isso, com saltos intervalares grandes, como sétimas menores, assim como outros, sem mencionar que tudo isso se encontra no final do trecho, potencializando assim o grau de dificuldade da obra musical em questão.

Contudo, se dermos atenção ao agrupamento das notas indicado pelos colchetes, podemos perceber que mentalmente há a possibilidade de evitar muitos intervalos que poderiam, de uma forma ou de outra, causar certa instabilidade à execução.

Ao direcionarmos a atenção para o compasso 92 do exemplo seis que tem uma colcheia e seis semicolcheias, sendo que na segunda metade do primeiro tempo do compasso, há um intervalo de quinta justa ascendente (**lá-mi**).

Nesse fragmento, pode-se notar que, pelo uso do *note grouping*, evita-se o maior intervalo do compasso, uma vez que o **lá** já é passado por ter pertencido ao **sol** imediatamente anterior e o **mi** se conecta com o **ré**, imediatamente após.

E o mesmo acontece com as quatro semicolcheias da segunda metade do compasso, onde seguindo essa mesma lógica se agrupa o **si** com o **dó sustenido** e o **lá** com o **si**, que é a primeira nota do compasso seguinte, reduzindo assim o compasso inteiro a graus conjuntos (segundas maiores), pois pelo agrupamento evita-se uma quinta justa (**lá-mi**), uma terça menor (**ré-si**) e uma terça maior (**dó#-lá**).

Um outro compasso para o qual é importante chamar atenção é o 94, no mesmo exemplo, no qual há oito semicolcheias e intervalos variados de quartas, segunda e

sétima. Ao proceder da mesma forma, ou seja, sub fraseando anacrusticamente, *arsis - thesis* em vez do contrário *thesis - arsis*, evita-se ter que pensar em duas quartas justas, (**mi-si**) que são as duas primeiras semicolcheias do primeiro tempo do compasso e no **mi-lá** referentes às outras duas semicolcheias; uma sétima menor (**sol-lá**) que são as duas semicolcheias do início do segundo tempo, bem como uma outra quarta justa que se refere às duas últimas semicolcheias do compasso (**ré-sol**).

Isso se dá pelo mesmo motivo do compasso 92, pois o primeiro **mi** já está no passado, o **si** subsequente pertence ao **mi** logo a frente, pensando assim apenas em uma quarta justa em vez de duas; o **lá** pertence ao **sol**, formando uma segunda maior.

Como o **sol** já está no passado por ter pertencido ao **lá**, evita-se ter que pensar na sétima menor descendente (**sol-lá**), pois o lá pertence ao **ré** adiante e por sua vez o **sol** (última semicolcheia do compasso) pertence ao **mi** do próximo compasso eliminando assim mais uma quarta justa, que em vez disso, pensa-se em uma terça menor descendente (**sol-mi**) um intervalo mais confortável.

Como explicado, por pensar no *note grouping*, no compasso 94, evitou-se ter que pensar em quatro saltos: uma quarta justa descendente e outra ascendente, uma sétima menor descendente assim como outra quarta justa ascendente.

Uma frase desse trecho do exemplo seis que exige uma atenção especial é a que começa na anacruse do compasso 119, pois como já comentado em parte, ali se encontra uma seção de semicolcheias em ascendência contínua, se movendo praticamente através de intervalos disjuntos de terças, quartas, quintas e sétimas.

A aplicação do *note grouping*, nesse contexto, é especialmente apreciada, pois com tal abordagem pode-se locomover através dessa frase que compreende os compassos 119 (com anacruse) até o compasso 127 e pensando basicamente em terças

menores e maiores, algumas segundas maiores e menores e apenas quatro intervalos de quarta justa, um intervalo de quinta justa e um intervalo de sexta maior.

Fica evidente que ao eliminar mentalmente tantos intervalos distantes tendo que se concentrar em intervalos menores e conseqüentemente mais confortáveis para o trompete, gera-se com isso um elemento de comodidade que pode funcionar como uma espécie de âncora em um momento da *performance*, o que se não fosse seguido poderia, naturalmente, provocar instabilidade, tanto emocional, por razão da dificuldade técnica, como instabilidade técnica, por razão da instabilidade emocional, instigada pela preocupação que em parte é eliminada pela forma como se agrupa as notas de tal trecho com o *note grouping*.

Como já dito, ficaria complicado operacionalmente, além de tornar uma leitura muito cansativa se fosse feita essa análise detalhada em todos os compassos do concerto.

Por isso, foram escolhidos trechos de cada movimento, nos quais se evidencia com mais clareza as vantagens da aplicação de tal ferramenta, nessa segunda perspectiva, – como facilitadora técnica na execução de intervalos mais distantes –, porém, sugere-se que a mesma lógica explicativa nos trechos detalhados seja aplicada no concerto como um todo.

Obviamente que poderá haver exceções, mas isso apenas confirma a regra. Agora passaremos a analisar alguns trechos do segundo movimento.

3.2 Segundo movimento

Mesmo sendo um movimento no qual, basicamente, está presente o elemento lírico, pode-se derivar grande proveito relacionado à estabilidade técnica ao

aplicar o conceito *note grouping* e veremos isso mais detalhadamente com a análise sob esse prisma.

Deste movimento, usaremos dois trechos para elucidarmos algumas questões: o primeiro compreenderá os compassos 33 ao 59 e estará exposto no exemplo sete e o segundo trecho abrangerá os compassos 76 ao 114 que corresponderá ao exemplo oito.

Voltemos a atenção agora para o exemplo sete, no qual além de fazermos algumas ponderações, poderemos, talvez, achar uma das razões pelas quais alguns trompetistas que responderam ao questionário usaram as palavras citadas abaixo para responder a seguinte pergunta: Qual é o grau que você utiliza tal ferramenta, ou seja, até que ponto? Notem algumas expressões:

Até o ponto do bom senso. Utilizo esta ferramenta para estabelecer relação e conexão entre as frases, assim como para dar direção às notas, às células rítmicas. não se pode estar “amarrado” a este conceito a ponto de soar caricatural, anti-musical. O sentido é outro. Para mim é uma ferramenta, um meio, não um fim (JOATAN).

Ou: *Não sendo totalmente dependente do método, declaro que utilizo-o em mais de 70% de minhas interpretações* (AYRTON); Ou ainda: *O grau é 60% do livro* (GLÁUCIO):

The musical score consists of four staves of music. The first staff starts at measure 33 and ends at measure 39. The second staff starts at measure 40 and ends at measure 45. The third staff starts at measure 46 and ends at measure 51. The fourth staff starts at measure 52 and ends at measure 59. The music is characterized by a melodic line with various articulations, including slurs, accents, and dynamic markings like 'f'. There are several triplet markings (indicated by a '3' in a box) and a fermata at the end of the passage.

Exemplo musical 7. Compassos 33 ao 59 do Segundo Movimento do Concerto para Trompete de Edmundo Villani-Côrtes.

Ao visualizarmos esse trecho, percebemos que a sua movimentação ocorre principalmente por graus conjuntos com apenas alguns poucos saltos e que a aplicação do *note grouping*, nesse caso, seria útil para resolver mais a instabilidade que poderia ser causada pela digitação que é um pouco “cruzada” do que pelos intervalos.

No entanto, a presente pesquisa se delimita apenas à questão relacionada aos intervalos, sendo que outras questões poderão ser abordadas em uma outra pesquisa futura.

Sendo assim, ao fazermos a relação da aplicação do *note grouping* com os intervalos, nesse trecho, podemos perceber que ao priorizarmos a diminuição dos saltos intervalares procurando sempre deslocar-se através de “degraus” menores, em alguns momentos fugiremos à regra geral do conceito *note grouping*, como podemos perceber nas observações abaixo.

Nos compassos 40, 43, 44, 48, 49, 52 e 53 (veja exemplo musical 7), ao focarmos nosso pensamento no deslocamento pelos menores intervalos possíveis, teremos que fazer um agrupamento diferente do *arsis thesis* que rege o *note grouping*.

E a vantagem técnica desse agrupamento *thesis arsis* nesses compassos citados acima é o fato de em vez de pensarmos em intervalos de quartas, quintas, sextas e oitavas, poderemos trilhar esse trajeto por se pensar quase apenas em graus conjuntos.

Vejamos como se dá esse processo: no compasso 40, em vez de agrupar o **mi bemol** com o **sol bemol**, agrupa-se o **sol bemol** com o **lá bemol** buscando o **si bemol** do compasso seguinte, eliminando mentalmente um intervalo de sexta maior (**mi bemol – sol bemol**) e, como consequência, pensa-se apenas em intervalos de segundas maiores.

O mesmo acontece no compasso 44, mudando apenas as notas e o intervalo a ser evitado, que é uma oitava. Do compasso 48 para o 49, por não fazer o agrupamento do **fá sustenido** para o **si bemol**, evita-se um intervalo de sexta menor, tendo o trompetista que pensar apenas em tons e semitons.

E do compasso 52 para o 53, por priorizar graus conjuntos, deixa-se de agrupar a última nota do compasso 52 (**mi bemol**) com a primeira nota do compasso 53 (**dó**), transformando o deslocamento do trecho por graus conjuntos.

Talvez sejam em momentos semelhantes a esses que alguns trompetistas adeptos do *note grouping* prefiram se desprender de tal pensamento, ou, pelo menos para a presente pesquisa essa explicação faz bastante sentido, principalmente ao analisarmos o que foi dito no questionário.

Mas, quer seja respaldada no questionário quer não, eu apontaria essa como uma razão legítima para circunstancialmente abrir mão de tal conceito (*note grouping*), mesmo para os mais puristas, pois apesar desse trecho do exemplo sete não representar um grau importante de dificuldade para trompetistas profissionais pode-se transferir esse exemplo para trechos mais complicados onde a mesma situação ocorra.

Um outro trecho desse segundo movimento que é importante ser focado é o que se encontra no exemplo 8. Como é facilmente perceptível, a dificuldade nesse lugar não se trata de ter que tocar saltos intervalares distantes com rapidez, antes, pode-se perceber uma passagem lírica em um andamento tranqüilo.

Mas, em se tratando do trompete, essa é uma frase que apresenta uma relevante dificuldade técnica: trata-se da tessitura, no final desse trecho o trompete trabalha em uma região bastante aguda, sendo que no ápice (compasso 104) ocorre uma escala descendente até o registro grave (compasso 107), sendo que nesse mesmo compasso começa-se um novo clima, com novos elementos técnicos e musicais. Tudo isso acontece entre os compassos 76 e 114, sendo que a frase mais aguda desse trecho se encontra nos compassos 99, com anacruse até o compasso 107.

Já que não se trata de um trecho com grandes saltos intervalares, a aplicação do *note grouping*, nesse caso, serviria como um agente estabilizador, uma vez que ao

pensarmos em pequenos grupos, por se desmembrar os intervalos, separando-os, há uma aproximação dos mesmos.

Pode-se sentir mais segurança ao pensar em cada “passo” que leva a até cada parte culminante, por manter-se sempre no presente, sem causar ansiedade indevida, que poderia roubar energia necessária para tocar todo o trecho o mais confortavelmente possível.

A aplicação do note grouping nesse trecho também provoca uma conexão entre os intervalos - sejam eles conjuntos ou disjuntos - bastante importantes para o processo, ajudando o alcance da região aguda com mais segurança e estabilidade.

69 **Moderato**

77 *p*

85 *mf* \rightarrow *f*

94 *mf*

102 **Marcial** *mf*

108

Exemplo Musical 8. Compassos 76 ao 114 do Segundo Movimento do Concerto para Trompete de Edmundo Villani-Côrtes.

3.3 Terceiro movimento

Villani-Côrtes mostra que a música brasileira vai além dos elementos comumente explorados, como os da música afro-brasileira, o compositor faz da valsa rancheira o elemento central do terceiro movimento, constituindo, dessa forma, desafios técnicos diferentes dos dois primeiros movimentos, para o executante.

Enquanto o primeiro movimento está sob a égide da música afro-brasileira, com suas características motívicas e métricas e o segundo movimento tem o lirismo como elemento central, o terceiro movimento tem a valsa rancheira como protagonista, e, embora seja uma valsa brasileira com raízes na música sertaneja, ainda assim, mantém uma característica de leveza, própria do estilo, o que apresenta ao trompetista um novo viés interpretativo.

No entanto, assim como nos movimentos prévios, a aplicação no *note grouping* constitui-se uma valiosa ferramenta tanto para o elemento interpretativo como para o técnico.

E é seguindo essa mesma idéia que foram recortados alguns trechos do terceiro movimento para que, através de exemplos e análises - sob a ótica dessa ferramenta - se possa analisar como pode ocorrer atenuações técnicas concernentes aos saltos intervalares e, conseqüentemente, como suaviza-se a execução ao nível mais cômodo possível.

O exemplo nove, que compreende os compassos 19 ao 24, mostra que independentemente do estilo composicional, a aplicação do *note grouping* terá o mesmo efeito, no que tange à pesquisa atual, pois notamos que, no nível do pensamento, a aplicação dessa ferramenta, nesses compassos, transforma toda a “caminhada” em graus conjuntos, como podemos acompanhar pela descrição que segue.

No compasso 20, se evita o intervalo de terça menor (**dó-lá**) por agrupar o lá com o sol do compasso seguinte (21) e uma vez que o **dó** do compasso 20 já é passado por estar agrupado com a nota anterior.

O mesmo acontece com a terça menor do primeiro tempo do compasso 21 (**sol-mi**), ou seja, por pensar no **sol** como estando no passado por ter pertencido ao **lá** do compasso anterior (20) e o **mi** (segunda colcheia do compasso 21) pertencente à nota seguinte (**fá**), novamente pode-se pensar na movimentação por graus conjuntos.

No compasso 22, temos outra terça menor (**ré-fá**), no que ao usarmos a mesma lógica - por agruparmos o **fá** com o **mi** do compasso seguinte (23) e o **ré** do compasso 22 ter pertencido ao **dó** anterior - novamente elimina-se uma terça menor, e é possível pensar apenas em graus conjuntos.

Admitidamente, esse trecho não constitui um desafio técnico importante para o trompetista profissional, porém, foi usado propositalmente, uma vez que sua simplicidade facilita a explicação bem como o entendimento, elucidando de maneira importante o que ocorre em passagens mais complexas, como veremos nos exemplos seguintes dez, treze e quatorze.



Exemplo Musical 9. Compassos 19 ao 24 do Terceiro Movimento do Concerto para Trompete de Edmundo Villani-Côrtes.

Apesar de o exemplo dez abranger os compassos 70 ao 93, gostaria de enfocar apenas os compassos 83 ao 87, sendo que o restante dos compassos estão recortados no exemplo apenas para contextualização fraseológica.

O fato é que essa frase do exemplo dez começa se deslocando confortavelmente somente através de graus conjuntos, mas a partir do compasso 83 esse deslocamento passa a se dar basicamente através de graus disjuntos, com saltos de terças, quartas, quintas e oitavas, em um andamento rápido - o que potencializa o grau de dificuldade da passagem.

Ao se seguir a mesma idéia de agrupamento sugerida pelo *note grouping*, consegue-se um desmembramento ou uma separação dos intervalos desses compassos, deixando-os mentalmente mais próximos e, com isso, a quantidade de saltos presente nesses compassos pode ser drasticamente reduzida, como se pode perceber na análise descritiva a seguir.

No compasso 83, agrupa-se o **sol** (primeira nota do compasso) com o compasso anterior, o **mi** pertence à fração anterior do tempo, restando apenas agrupar o **si** com o **sol** (terça maior) e o **si** com o **lá** do compasso seguinte (84), reduzindo o pensamento em apenas dois intervalos (terça e segunda maiores).

Seguindo a mesma idéia no compasso 84, evita-se ter que se concentrar no maior intervalo do compasso (uma quinta justa descendente), reduzindo o compasso a apenas um intervalo de segunda maior (**dó-ré**) e uma terça maior (**sol-si**), uma vez que o **si** se agrupa com o **lá** do compasso seguinte (85).

E o mais importante está por vir, no compasso 86, no qual o agrupamento evita se concentrar no intervalo de oitava (**sol-sol**), tendo apenas que pensar em uma terça menor descendente (**sol-mi**), em uma terça maior descendente e em uma segunda maior resultante do agrupamento da última nota do compasso (**si**) com a primeira nota do compasso seguinte (86) que é o **lá**.

É nesse sentido que se fala de **aproximação dos intervalos**, pois, obviamente, em nenhum momento esse termo se refere a algum processo ou efeito de diminuição ou aproximação de intervalos, fisicamente.

Antes, tudo acontece no campo das idéias através da concentração, reflexão e ponderação. Assim, por meio da aplicação de um conceito musical pode haver uma simplificação no pensamento e, conseqüentemente, isso se reverte em facilitação, no aspecto aqui abordado.

Agora nos dirijamos ao exemplo treze, no qual, novamente, podemos perceber vantagens ao aplicarmos a ferramenta aqui abordada.

Exemplo Musical 10. Compassos 70 ao 93 do Terceiro Movimento do Concerto para Trompete de Edmundo Villani-Côrtes.

O exemplo treze compreende os compassos 253 ao 264 e se refere a segunda parte da cadência que é inserida nos momentos finais do concerto, e que é seguida apenas por uma breve recapitulação e uma *codeta* que leva ao término da peça.

Com exceção dos compassos 253 e 254, nesse trecho está presente a sutileza do *staccato* simples, que se movimenta através de graus disjuntos, culminando em uma região aguda, sendo que, em seguida, desce até a nota mais grave do trompete em dó, que é o **fá sustenido 3**.

Devido à forma como se trama a melodia, esses compassos já exigem dos trompetistas, mesmo experientes, habilidades que dificilmente se encontraria em jovens músicos amadores.

Pode-se até perceber uma semelhança desse trecho com os estudos 19 ao 27 da seção figura rítmica, do método para trompete de J. B. Arban, acerca dos quais ele faz a seguinte recomendação:

Para emprestar [dar] leveza a esses estudos, a primeira colcheia deve ser tocada mais curta do que seu valor indicado. Deve ser executada como se fosse uma semicolcheia com uma pausa do mesmo valor colocada entre ela e as duas semicolcheias que a segue (ARBAN, 1982, p.10).¹⁶

A passagem é escrita assim:



Mas deve ser tocada assim:



Exemplos Musicais 11 e 12. Trechos retirados da página 10 do Método para Trompete de J. B. Arban.

Essa citação tem como finalidade mostrar que esse tipo de célula rítmica mereceu uma atenção especial do histórico trompetista Arban, com o intuito de conseguir leveza, uma vez que, devido à natureza do instrumento poder-se-ia, sem os devidos cuidados, soar agressivo e esteticamente desagradável para os moldes da música

¹⁶ In order to lend lightness to these studies, the first eighth note should be played in as shorter manner than its indicated value. It should be executed like a sixteenth note with a rest being introduced between it and the two sixteenths which follow it (ARBAN, 1982, p.10).

tradicional, mesmo levando em conta que Arban tinha o *cornet* em mente. No caso do trompete, esse conselho torna-se mais apropriado.

Voltando ao trecho do exemplo musical treze, pode-se dizer que essa sugestão de Arban também seria aplicável, mas não entraremos nesse mérito, em vez disso, nos concentraremos no foco em questão, que é a aplicação do conceito de *note grouping*.

Além de todos esses aspectos técnicos contemplados no exemplo treze, vale a pena salientar o contexto em que esse trecho está inserido na obra, por ser uma informação relevante, pois pelo fato de estar inserido no final da peça, que dura em torno de 20 minutos, situação na qual o trompetista já se encontra em um nível considerável de cansaço físico e mental, tais dificuldades podem ter um peso ainda maior.

Ou seja, depois de vinte minutos de pressão, ainda restam coisas importantes a serem feitas, partindo do ponto em que se inicia o exemplo oito até o término do concerto.

Novamente, ao entrar em ação o pensamento do agrupamento nos moldes do *note grouping*, pode-se adicionar uma confiança extra, que pode ser transformada em segurança para se chegar ao final do concerto com o nível de qualidade esperado.

E isso pode ser importante durante a execução de todo o concerto, pois por se saber que todos os caminhos estão devidamente mapeados em seus mínimos detalhes, até o término da obra, e que não foi deixada nenhuma situação para ser resolvida no palco, podemos ser livrados da ansiedade prejudicial que poderia roubar o equilíbrio necessário para uma boa *performance* ao vivo.

Isso poderia ser comparado a quando vamos pela primeira vez a um lugar, do qual não sabemos os detalhes e ficamos ansiosos, mas depois que conhecemos a localidade e passamos a freqüentá-la regularmente, essa ansiedade acaba e tudo passa a ser natural para nós.

O *note grouping*, de certa forma, pode funcionar assim, pois ele faz com que conheçamos nos mínimos detalhes os caminhos que trilharemos na música, por mapeá-los precisamente, e isso pode fazer com que coloquemos a ansiedade em um nível controlável que pode até ser canalizada em uma “energia positiva” para a hora da *performance* ao vivo.

No Exemplo Musical treze, podemos da mesma forma que nos exemplos anteriores “aproximar” os intervalos para que possamos sentir mais segurança.

No compasso 255, pode-se pensar apenas em uma terça menor descendente (**sol-mi**) e em uma quarta justa ascendente, que é resultado da conexão do **sol** com o **dó** no compasso seguinte (256), pois, devido ao agrupamento, no compasso 255, evita-se ter que pensar na quarta justa descendente (**dó-sol**), assim como na terça menor ascendente (**mi-sol**).

No compasso 256, pode-se “reduzir” os intervalos em uma terça maior descendente (**mi-dó**), em uma terça menor descendente (**sol-mi**), e em graus conjuntos, evitando, desta forma, ter que pensar em três saltos, os quais seriam: uma terça maior ascendente (**dó-mi**), uma quarta justa descendente (**dó-sol**) e uma terça menor ascendente (**mi-sol**).

No compasso 257, acontece o mesmo que no 256, apenas com notas e intervalos diferentes. Com relação à frase que começa no compasso 258 ao compasso 264, novamente podemos ser beneficiados duplamente (musical e tecnicamente) com o agrupamento *arsis-thesis*, ressaltando apenas uma exceção, que seria no primeiro tempo do compasso 259, no qual para se obter o benefício do deslocamento por intervalos menores, o agrupamento será *thesis-arsis*.

Mas, em linhas gerais, a aplicação do *note grouping*, nesse trecho, é de grande ajuda, no que tange ao deslocamento da frase como um todo - e em especial para se atingir o **si bemol** agudo do compasso 260, bem como para o **fá sustenido** grave no

compasso 263; e isso se dá porque pelo agrupamento, o **si bemol** agudo é atingido através do **sol bemol** anterior (terça maior), ao passo que o **fá sustenido** pode ser pensado a partir dele próprio, nesse caso, evitando um intervalo de sétima menor descendente (**mi-fá#**), sendo que se trata da nota mais grave do trompete.

Portanto, neste caso, bem como nos outros já descritos, o *note grouping* se mostra como uma ferramenta técnica valiosa.

The image shows a musical score for Trompete (Trumpet) in G major, measures 253 to 264. Measure 253 is marked 'cantabile' and 'p'. Measure 258 is marked 'a tempo' and 'Tempo I'. Measure 263 is marked 'Tempo I'. The score shows a melodic line with various dynamics and articulations.

Exemplo Musical 13. Compassos 253 ao 264 do Terceiro Movimento do Concerto para Trompete de Edmundo Villani-Côrtes.

Concernente ao exemplo quatorze, que compreende os compassos 288 ao 303, que faz parte dos momentos finais do concerto, é importante ressaltar o compasso 298, no qual, pelo agrupamento, evita-se um salto de quinta justa ascendente (**dó-sol**), que além de tudo utiliza-se da mesma posição do dedilhado (1º posição), o que representa um desafio a mais para o instrumentista.

Ao agrupar a primeira nota com a segunda (**sol-dó**), a terceira nota com a quarta (**sol-fá**) e a quinta nota com a primeira do compasso seguinte (299), consegue-se diminuir a distância dos intervalos, reduzindo-os a uma quarta justa ascendente, uma segunda maior descendente e uma segunda menor ascendente, já, é claro, levando em conta a primeira nota do compasso 299.

281

288 *mf*

290

298 **L** **Mais rápido**

Exemplo Musical 14. Compassos 288 ao 303 do Terceiro Movimento do Concerto para Trompete de Edmundo Villani-Côrtes.

Tendo tocado o concerto até esse ponto do exemplo quatorze, utilizando-se do conceito *note grouping*, é bem provável que o trompetista esteja mais “íntegro”, física e emocionalmente, para chegar à reta final, o qual, como o exemplo dez demonstra, é preciso saber “trilhar” o caminho através de todo o concerto para guardar a energia necessária para esses compassos finais.

Note-se que, no exemplo quinze, está presente o agrupamento de notas, e mais uma vez, constitui-se em uma valiosa ajuda para que se vença o desafio final, e isso pode ocorrer brilhantemente, por encurtar o caminho até o dó, dando apoio em três notas que compreendem intervalos confortáveis no contexto em que se encontram, pois com o agrupamento consegue-se simplesmente pensar na terça maior ascendente (**fá#-sib**) do compasso 329 para o 330, na quarta justa ascendente (**dó#-fá#**) e, finalmente, atingir o dó agudo no compasso 331, através de um intervalo de segunda maior ascendente (**sib-dó**), oferecendo assim, a sensação de estar “pisando” com segurança em um “terreno” que parece “minado”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após todas as ponderações apresentadas nesta pesquisa concernente ao uso do *note grouping*, uma ferramenta expressiva usada também como facilitadora da execução do Concerto para Trompete de Edmundo Villani-Côrtes, pode-se dizer que o objetivo foi alcançado, ou seja, a análise dos trechos aqui apresentados sob a perspectiva desse conceito forneceu ao trompetista uma possibilidade a mais para conseguir uma performance mais confortável, por procurar dirigir a atenção para detalhes, os quais, comumente, passam despercebidos.

Ao pensarmos nessas possibilidades apresentadas nesta pesquisa, poderemos resolver problemas que sempre incomodam aos trompetistas, mas que as vezes nem se tem consciência do que se trata.

Por exemplo, algumas peças sempre tem algum trecho que nos traz mais ansiedade na hora da performance, e muitas vezes isso está ligado a um elemento técnico em um determinado trecho, que se for tratado com consciência pode, somente pelo fato de ter o problema identificado, amenizar ou até mesmo chegar à solução e, como consequência, possibilitar maior estabilidade emocional, o que se torna imprescindível na hora da *performance* ao vivo.

Nesta pesquisa, pudemos observar os elementos necessários para chegarmos à esse ponto. No primeiro capítulo, por meio de uma explanação básica acerca da história do trompete, observamos que apesar de ser um instrumento muito antigo, ele só foi inserido na música, como manifestação artística, principalmente depois do século XV; foi quando também começou a ser sistematizada a profissão de fabricante de instrumentos de metal. Antes desse período, o trompete era muito importante, mas em uma perspectiva funcional. Contudo, a época em que se deu a solidificação do trompete como um instrumento solista,

bem como sua inserção definitiva em orquestra foi no século XVII. Durante esse período, o *status* do trompete foi realmente elevado e esse instrumento passou a ser alvo de pesquisas constantes, até chegar à invenção das válvulas no século XIX, invento este que expandiu as possibilidades técnicas do trompete ao ponto de chegar aos desafios técnicos aqui apresentados e, conseqüentemente, à busca pela suavização dos mesmos através da ferramenta aqui considerada.

Os elementos técnicos enfocados foram os grandes saltos intervalares, que por se tratar de um dos desafios que o trompetista enfrenta devido à natureza do próprio instrumento, procurou-se amenizar ou, ao menos, apontar um caminho para dar mais estabilidade e conforto ao se deparar com tal elemento técnico.

Para sistematização desta pesquisa, além da observação pessoal por parte deste pesquisador, foi enviado um questionário para quinze trompetistas brasileiros, dos quais nove me devolveram devidamente respondidos.

Também foi enviado um outro questionário para o trompetista americano Charles Schlueter, que foi quem inseriu o conceito *note grouping* em nosso país, e quem também nos trouxe uma nova escola de trompete, que foi amplamente difundida por Nailson Simões e, posteriormente, por todos os seus alunos, de forma que hoje essa escola está presente nos em todas as regiões do Brasil, seja por meio de trompetistas atuantes em orquestras sinfônicas, em universidades, em bandas militares ou em outras formações musicais.

No capítulo dois estão registradas as impressões desses importantes músicos, concernentes à aplicação do conceito *note grouping* em suas atividades trompetísticas e, especialmente, as implicações técnicas e expressivas resultantes.

Vale salientar o conteúdo da entrevista com o compositor Edmundo Villani-Côrtes, na qual ele fornece informações gerais importantes acerca do seu concerto para

trompete, aqui analisado, assim como de sua própria trajetória como músico, instrumentista e compositor. Todas essas informações foram recursos valiosos para se chegar a este ponto da pesquisa.

O capítulo três é o desfecho da pesquisa, para onde todas as informações convergem. Nele, foi feito um recorte dos trechos tecnicamente mais complicados do concerto de Villani-Côrtes, os quais foram analisados sob a perspectiva do conceito *note grouping*, tendo sido apontadas as implicações decorrentes do uso de tal pensamento.

Devido à natureza minuciosa desse tipo de análise, com descrições detalhadas, ela não foi feita em todo o concerto, mas os trechos abordados compreendem os mais complexos tecnicamente, e o pensamento aplicado neles reflete o que pode ser feito no concerto como um todo.

Também, se fosse feita essa análise em todos os compassos da peça, seria necessário um capítulo para cada movimento, deixando o trabalho extremamente longo e sem necessidade, pois as descrições e os exemplos contidos neste capítulo três são suficientes para a compreensão do processo, assim como para sua aplicação de forma genérica.

A motivação principal para realização deste trabalho partiu de minha própria experiência relacionada à aplicação desse conceito, tanto como trompetista, como professor.

Na medida em que fui entendendo esse processo e aplicando-o rotineiramente ao ponto de ficar automatizado em minha prática, percebi as suas vantagens, tanto na expressividade musical como na técnica do instrumento.

Como uma pequena amostra do resultado da aplicação do conceito aqui abordado, encontra-se em anexo uma gravação ao vivo do concerto para trompete de Edmundo Villani-Côrtes, que foi realizada no dia 22 de maio de 2009, no teatro Ouro

Verde, na cidade de Londrina-PR, tendo como solista este pesquisador, acompanhado pela Orquestra Sinfônica da Universidade Estadual de Londrina (OSUEL), tendo como maestrina Elena Herrera.

Recomenda-se ao interessado nessa questão colocar em prática os conceitos aqui abordados, primeiramente em trechos mais simples, para depois experimentar nesta peça ou em qualquer outra.

Isso seria apropriado pelo fato do conceito *note grouping* parecer um pensamento contrário ao de muitos, ou seja, em vez de pensar *arsis-thesis* como elemento condutor das frases, muitos músicos usualmente pensam *thesis-arsis*, e esse fato pode ser um empecilho ao trompetista que tentar colocar os pensamentos aqui expostos primeiramente nesta peça ou em outra de mesma envergadura.

Assim, a sugestão é se familiarizar com o conceito *note grouping* por ler o resumo que está nos anexos deste trabalho, ou ler o livro, que seria o mais recomendado. Isso é importante porque a obtenção do máximo de informação a respeito do que se quer empreender pode transmitir uma sensação de mais certeza e segurança se quisermos ou não fazer tal empreendimento.

Ao finalizar este trabalho, tenho a sensação de estar finalizando apenas uma etapa dessa pesquisa, pois há motivos suficientes para se pensar em uma continuação com diversos desdobramentos relacionados a aplicação do *note grouping* e a técnica trompetística.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. **Pequena História da Música**. 5. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1958.
- ARBAN, J. B. **Complete conservatory method for trumpet**. New York: Carl Fisher, 1992.
- BOGDAN, Robert.; BIKLEN, Sari Kinopp. **Investigação qualitativa em educação**. Porto: Porto, 1994.
- BITSCH, Marcel. *Vingt Études pour Trompette Ut ou Sib*. Paris: Alphonse Leduc, 1954.
- CARVALHO, Anésia de Souza. **Metodologia da entrevista: uma abordagem fenomenológica**. 2 Ed., Rio de Janeiro: Agir, 1991.
- CASSONE, Gabriele. *The Trumpet Book*. Varese: Zecchini Editore, 2009.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. 21. ed. São Paulo: Editora perspectiva S. A., 2008.
- HICKMAN, David. *A Compendium of Modern Trumpet Teaching Techniques*. Chandler: Hickman Music Editions, 2006.
- LUDKE, Menga.; ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.
- MINAYO, Maria. Cecília de Souza (org). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- OLING, Bert.; WALLISCH, Heinz. *Enciclopédia dos Instrumentos Musicais, um Guia Abrangente de Instrumentos Musicais de Todo Mundo*. Lisboa: Centralivros, Lda. 2004.
- TARR, E. *The Trumpet*. 3. ed. Chandler, Arizona, USA: Hickman Music Editions, 2008.
- THURMOND, J. M. Note Grouping. A method for achieving expression and style. in: **Musical performance**. Lerch Creek Ct., Galesville: Meredith Music Publications, 1991.
- TRIVIÑOS, Augusto. N. Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.
- VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo _____ Entrevista _____ 2010

ANEXOS

**RESUMO DO CONCEITO *NOTE GROUPING* (AGRUPAMENTO DE NOTAS) DE
JAMES M. THURMOND (1961): TRADUÇÃO DAS IDÉIAS BÁSICAS**

Um método para alcançar expressividade na *performance* musical foi um trabalho de conclusão de mestrado de James Morgan Thurmond, na *Catholic University, em Washington, D.C.* que intitulava-se: “Agrupamento de notas, um método para alcançar expressão e estilo em performance musical” no ano de 1961, e que mais tarde transformou-se em livro.

Este livro consiste em sistematizar as qualidades emocionais e expressivas da música, ajudando desta forma a resolver, talvez, um dos mais difíceis problemas que o professor enfrenta, que é ensinar aos alunos a como tocar ou cantar com musicalidade e expressão. Durante anos, todos os princípios apresentados neste livro foram colocados em práticas por professores, que puderam perceber um notável desenvolvimento em estilo e senso estético por parte dos alunos. Segundo o autor, qualquer músico ou amante da música que estudar este livro cuidadosamente, poderá adquirir uma percepção para distinguir uma *performance* envolvente que realmente nos toca de outra que é mecânica e fria.

Ao fazermos uma comparação entre os livros encontrados sobre história, teoria e apreciação musical, relativamente poucos autores tem abordado detalhes, regras ou instruções para execução ou *performance* dos instrumentos em geral. As explicações para este fato são difíceis de encontrar. No passado, encarava-se grandes músicos como sendo possuidores de uma “genialidade”, ou seja, graças a um talento natural ele era capaz de atuar de uma forma que realmente emocionava os ouvintes e não por ter estudado a ponto de se tornar tal artista.

O verdadeiro segredo de tocar com expressividade foi guardado por muito tempo pelos artistas que o possuíam e raramente era passado adiante, e quando passavam, faziam isso apenas para alunos que julgavam especiais e na maioria dos casos por certa compensação. Dentre os motivos, o medo da competição talvez tenha sido uma das causas dessa relutância em dividir os seus conhecimentos, enquanto outros sabiam que passariam a vida dando aulas e consideravam esses segredos como sua “reserva de mercado”. Também, os artistas possuidores deste talento natural, normalmente não se destacavam como bons pedagogos nem escritores, conseqüentemente até meados do século XX existiam poucos escritos sobre execução (*performance*) artística no que se refere a música.

Porém é bastante animador saber que avanços nesta questão têm sido feitos, com métodos e procedimentos sobre como tocar com expressividade. Isso é resultado de um desejo de ajudar estudantes que são tecnicamente proficientes em seus instrumentos, mas precisam desenvolver qualidades musicais para tornarem-se concertistas bem sucedidos. Por anos pensava-se que esta parte da música não podia ser ensinada, que após o músico ter alcançado um nível técnico alto, ele tinha que desenvolver essa musicalidade por si mesmo. O problema tem sido achar uma análise e apresentar de modo prático para o *performer* exibir mais expressão em sua execução.

Depois de um extenso estudo nas literaturas que abordam essa questão de interpretação, expressão e musicalidade, tem chegado a uma conclusão que há uma importante relação entre a maneira como o *arsis* (anacruse) é tocado e o movimento imaginário presente quando alguém está ouvindo música. Este movimento imaginário realmente afeta o sistema nervoso e pode incitar batida no pé bem como o desejo de dançar. O reverendo Willian Finn, diretor dos coralistas Paulistas, era ciente dessa relação quando escreveu: “O mistério da música está no *arsis* (anacruse)” (The conductor Raises His Baton – O Maestro ergue sua batuta - New York: Harper and brothers, 1944).

A importância disso não seria o fato de que, o principal propósito da música ou qualquer outra arte é dar prazer a outros? A técnica por si só não é suficiente para passar esta mensagem, deve haver algo mais, calor, cordialidade, expressão e estética. O músico tem que considerar a música como a poesia dos sons, e como tal, levar em conta a acentuação e o movimento.

Fundo rítmico

De acordo com Thurmond, para se entender o conceito básico de ritmo relacionado a expressão musical é necessário investigar três facetas da evolução do ritmo: (1) o desenvolvimento dos motivos como elementos germinadores do ritmo e da melodia; (2) o desenvolvimento da *arsis* e *thesis*, e sua classificação como tempo forte e fraco (*upbeat* e *downbeat*) e (3) a gênese do compasso. Vejamos como Thurmond analisa cada uma dessas facetas.

Motivos rítmicos

O ritmo tem sido uma importante parte da existência do ser humano. Os ritmos do dia e da noite, das estações, da mudança de seco pra molhado, da diminuição e aumento das marés, da respiração e da caminhada são apenas alguns exemplos dos fenômenos cíclicos nos quais, toda a natureza é afetada. Essas mudanças naturais eram expressas por civilizações antigas através de movimentos rítmicos acompanhados por barulhos. Mais tarde movimentos corporais foram desenvolvidos em forma de danças primitivas os quais eram associados a cantos de guerra, amor, morte e religião.

Uma das formas mais antigas de canto que ainda existe hoje é aquela usada tradicionalmente nas sinagogas judaicas. Elas eram compreendidas de muitos motivos diferentes nas quais se acham os princípios do ritmo como hoje é conhecido. Cada motivo tinha diferentes funções, por exemplo, tinham motivos iniciais, motivos conclusivos, e eles eram classificados de acordo com a tonalidade, dinâmica e duração (valores de tempo). Com o tempo foi-se adicionando sinais e dando-se nomes, em princípio com base na linguagem.

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

Arsis e Thesis

Estes termos se originaram no drama grego onde o líder de um coro marcava tempo para a dança com um pé calçado em um sapato no qual era preso um tipo de objeto barulhento, como um pedaço de madeira que era usado como batedor de palmas. No momento em que o pé levantava para dar o passo, aí era o *arsis* e no momento em que o pé tocava o chão, aí estava o *thesis*. Supunha-se que esta batida não seria ouvida pelo público, tampouco era para dar qualquer ênfase na dinâmica.

O compasso

A ênfase que foi dada ao *thesis* aconteceu regularmente nos modos rítmicos, e naturalmente seguiu a primeira diferenciação em valores das notas e veio como resultado da imitação do ritmo poético na música. Isto era apenas um passo adicional para considerar

cada *thesis* um ponto de descanso, e a regular ênfase desta sílaba como um fator rítmico agrupando as notas juntas e dividindo a composição em porções iguais. Estas porções, mais tarde desenvolvidas em medidas, cada uma caracterizada pela ocorrência do começo no *thesis*, e separada pelo compasso para que estas porções fossem mais visíveis.

Outras influências para o surgimento do compasso foram a dança e necessidade de facilitar a leitura musical. Os saltos e pontapés dos dançarinos da idade média desapareceram, e pelo fato dos pés ficarem mais perto do chão, a tendência era enfatizar o ritmo. Daí no início do século dezessete apareceu a quadratura, ou seja, o balanço da frase em quatro ou oito compassos. No caso da dança isso foi um ajuste para acomodar o tempo inicial em cada medida da música, na qual o dançarino é aficionado. Aos poucos essa marcação acentuada do primeiro tempo, tão necessário para os dançarinos, foi incorporada na música. Desta forma, considerando o primeiro tempo o mais importante da medida, isso certamente influenciou a colocação deste tempo (primeiro tempo) imediatamente após a barra do compasso.

Como já citado, a outra influência para o surgimento do compasso foi a necessidade de tornar a leitura da música mais fácil, principalmente quando a música deixou de ser monódica, como no canto gregoriano por exemplo. Antes do surgimento do compasso em cerca de 1600 d.C. as divisões das composições eram indicadas pelo final da frase ou parte delas. Não existia uma barra vertical para separar a linha melódica. Assim, o músico tocava ou cantava as frases ou idéia musical e não uma certa medida (compasso), como se observa muitos músicos fazendo hoje. Tem-se tentado legitimar a ênfase no tempo mais forte (*thesis*), com o argumento da dança. Isso obviamente é um erro, pois nem toda música foi escrita para ser dançada, e, conseqüentemente não se deve transferir a ênfase para todos os *thesis* só porque é o primeiro tempo da medida.

Movimento em música

Na Grécia antiga, as artes eram classificadas em dois grupos: (1) arquitetura, escultura e pintura; e (2) música, poesia e dança. Os gregos achavam que a “beleza”, que é o objetivo de todas as artes, era alcançada no primeiro grupo pelo estado de repouso, que os diferentes elementos compondo o grupo – justapostos no espaço- seriam percebidos em um momento particular da sua existência. Já no segundo grupo, a “beleza” seria alcançada através do movimento, pela sucessão dos seus elementos no tempo. É a qualidade deste movimento apresentado durante a sucessão dos seus elementos, que é a base do prazer que se recebe quando se escuta música. (MOCQUEREAU, 1908, p.26).

Glen Haydon, em seu livro “Introdução a musicologia” escreveu: “Na psicologia, o ritmo musical é percebido não apenas pela seqüência das propriedades básicas – altura, intensidade, timbre e duração - mas também pelo movimento. Movimento é tão somente a progressão de uma nota para outra em uma melodia em que é usado o termo literal para descrevê-la. E ainda o objetivo do estímulo, o qual produz o senso de movimento é um movimento, não através do espaço, mas através do tempo”.

Por que as quatro propriedades físicas do som (altura, intensidade, timbre e duração) não podem criar ritmo por si só? Por que movimento é também necessário? É porque ritmo está no intelecto. Uma análise das características do som mostra porque isso é verdade. Se um grupo de notas é tocado com a mesma intensidade, mas com duração diferente (semínimas com colcheias) uma impressão do ritmo ocorrerá por causa do sentimento de movimento das notas de menor valor para as notas de maior valor. Aqui o causador do ritmo não pode ser a intensidade, pois o volume (dinâmica) é igual em todas as notas; e desde que ritmo tem sido produzido sem variação de intensidade, esta propriedade do som pode ser eliminada como fator gerador de ritmo. Da mesma forma, uma série de

notas com a mesma duração (só semínimas), só dará uma impressão de ritmo se uma ou mais notas forem acentuadas, novamente por causa do movimento de cada nota não acentuada para a nota seguinte acentuada. Neste caso, duração também deve ser descartada como um elemento gerador de ritmo. Fica obviamente claro que nem afinação nem timbre podem ter ritmo uma vez que eles existem em uma nota que não tem movimento por si só. De fato o ritmo não é só composto de som, uma vez que ele pode ser percebido sem o ouvido. Por exemplo, pode-se ver um pêndulo do *tic tac* de um relógio, sem ouvi-lo e ter uma sensação rítmica. Neste sentido, é bem conhecido que os gregos tinham de assistir os movimentos corporais dos dançarinos, ouvirem a música e sentir o ritmo; para eles, música e dança eram sinônimos.

A freira Mary Goodchild, O. P., em seu livro *“Gregorian Chant”* diz: “Santo Agostinho chamou ‘ritmo’ de a ‘arte da beleza do movimento’ e esta arte é notavelmente ilustrada no canto gregoriano, onde o ritmo é livre das restrições das medidas matemáticas e está vivo com uma beleza de movimento ordenado”.

Embora a música do canto gregoriano seja em sua base, diferente da que estamos ritmicamente familiarizados, e, não ser dividida com as atuais medidas, ela não é sentida como sendo arrítmica. Nós nos acostumamos a ouvir música com acentuação regular recorrente em seus elementos em uma medida de tempo “que nós quase passamos a acreditar que a palavra ritmo é uma sucessão de batidas. No entanto seu significado apropriado é movimento [...] a tentativa de escapar de tal regularidade mecânica é uma das mais notáveis características da música contemporânea”. (FERGUNSON, 1948, p.47-48).

Pode-se dizer apropriadamente que ritmo é sinônimo de movimento – “movimento ordenado”. De fato a palavra ritmo vem do grego: *rhythmos*, que significa “movimento medido”.

Movimento e expressão: se ritmo é dependente de movimento, isso quer dizer que, quanto mais movimento tiver a música, mais ritmo ela terá, e, conseqüentemente, mais expressão; desde que “expressão” em música – como em qualquer arte – pode ser definida como uma qualidade ou impressão do movimento, uma mudança rítmica pode resultar em calor e vida, assim como caracteriza as coisas vivas. Música que é mecânica, fria, sem vida, não nos move, “perdeu sua espontaneidade e sua qualidade humana” (STOKOWSKY, 1943, p. 22-23). A principal diferença entre algumas coisas vivas e uma morta ou inanimada é a habilidade de mover-se, e, é exatamente esta qualidade que distingue uma execução expressiva de outra estagnada. Assim como o ser humano é caracterizado pelo ritmo da vida – pelas batidas do coração, pela respiração, pelo caminhar, por comer, dormir, trabalhar, etc. – todos esses sendo diferentes tipos de movimento, a música que é viva também tem seu ritmo - o pulso, o fluxo das frases, os contrastes de dinâmicas, a ascendência e descendência dos grupos de notas.

A partir desta análise, se um músico empenha-se em colocar o máximo de movimento em sua execução, estará ao mesmo tempo colocando o máximo de expressão, com isso, conseqüentemente alcançará a mente do público fazendo-o perceber esta qualidade claramente.

Importância do Arsis

Como já mencionado, a percepção do ritmo ou movimento pode ser gerada na mente do ouvinte pelo *performer* tanto pelos diferentes tamanhos das notas (duração) como pelas diferentes dinâmicas (intensidade). Em cada caso o fator gerador de movimento é a geração de progressão da nota curta para a nota longa, ou das notas sem acento para as acentuadas ou vice versa. Quando por um número de razões a barra de compasso foi

desenvolvida ela foi colocada antes da nota longa ou das notas acentuadas (*thesis*), fazendo desta forma, cada medida ou compasso ter um senso tético, ou seja, começando em *thesis* e terminando em *arsis*. Como resultado, este desenvolvimento tem nos levado a noção de que a primeira nota do compasso ou do tempo de cada compasso deve ser considerada como a mais importante e deve ser acentuada; simplesmente pelo fato de ser a primeira nota. A consequência disso na performance é que o *thesis* é acentuado enquanto que o *arsis* é negligenciado.

Esta prática é oposta aos princípios da poesia e ritmos dados pelos gregos e limita a função progressiva da melodia, a mais importante e necessário elemento da música, como bem ilustrada nas composições dos mestres. “Melodia é uma manifestação da relação do som numa associação horizontal ou progressiva, quer a harmonia esteja associada vertical o simultaneamente”. (GOETSCHIUS, 1892, p.14).

Numa melodia, o *arsis*, ou num senso mais abrangente, as anacruses são a parte mais importante do motivo, do ritmo, da frase ou do compasso, por serem responsáveis pela progressão de uma estrutura harmônica à outra pelas notas de passagens e geralmente contém as únicas notas diferentes da harmonia. Além do mais, a pulsação métrica normalmente dá certa ênfase ao *thesis*, ou parte inicial do tempo, e aumentar essa proeminência por enfatizá-lo só por ser o primeiro, torna o resultado musical duro, mecânico e forçosamente acentuado. Também o padrão harmônico da música, normalmente cai no *thesis* de cada compasso ou tempo e qualquer acentuação tética da melodia tende a misturá-la com a harmonia, assim o verdadeiro papel da melodia na música fica obscurecido, resultando em uma perda de clareza e expressão musical, ou movimento. Isso deve principalmente ao fato de que quando os *thesis* são acentuados, a verdadeira missão melódica do *arsis* é restringida e desaparece entre os primeiros tempos. Consequentemente, sua função progressiva não é percebida pelo público.

O Papel do Compasso

Escreveu Émile Stiévenard “Músicos modernos reconhecem que a utilidade do compasso tem sido entendido de uma maneira pobre por dois séculos e que os teóricos tem atribuído a ele uma função que não possui. A medida (compasso) é apenas o meio mecânico para executar com precisão a duração das notas que sucedem uma a outra na música”. O compasso é um sinal puramente convencional que não influencia no desenho da música em si, seu uso é comparado a linha branca que divide o livro escolar – ela guia o leitor, nada mais. O executante precisa apenas de ritmo, ou a frase da melodia em si. Por milhares de anos música foi feita sem barra de compasso, mas não sem frase medidas, porque melodia pode ser medida apenas pela forma e senso.

Note grouping - teoria fundamental

Esta parte é devotada a um sumário dos conceitos fundamentais nos quais este método é baseado. Já foi mencionado que o *arsis* ou anacruses é o fator gerador de movimento no motivo ou na frase; e que os grandes compositores devem ter sentido esse fato, uma vez que a maioria deles escreveu sua música numa maneira que realça, ou destaca a importância das anacruses. O reconhecimento desta importância por parte do artista assegurará que a *performance* da composição será fraseada corretamente e com naturalidade. Com poucas exceções os motivos e frases começam com anacruses, e, o músico precisa apenas frasear de um *arsis* (anacruse) à próxima *thesis* antes do início do próximo motivo “anacrúsico”. Fraseado, ou, “pontuação” em música, na opinião de Thurmond é quase sinônimo. Por esta razão, se for dado um significado apropriado as

anacruses e as porções téticas do compasso não forem enfatizadas, o fraseado será mais correto e conseqüentemente alcançará mais expressividade na música.

A origem do fraseado não é conhecida; entretanto, Frederick Dorian afirma que a arte, como uma disciplina aplicada à música é nova. Os seguintes parágrafos do seu livro, *A História da Música em Performance*, são interessantes:

D. C. Turk no seu livro *Clavierschule* (1789), sente-se intitulado a ostentar a prioridade no emprego da frase... Isso é uma forma humorística que Turk introduz sua analogia entre a linguagem das notas e das palavras, com sua ilustração seguinte:

'He lost his life not, only his property.
He lost his life, not only his property!'
'Ele perdeu sua vida não, apenas sua propriedade.
Ele perdeu sua vida, não apenas sua propriedade'!

Obviamente a pontuação errada muda o sentido da sentença, ao ponto de distorcê-la. Turk justificadamente conclue que o mesmo perigo da pontuação errada existe na música (DORIAN, 1942, p. 160-161).

O problema de onde fazer a pontuação – onde cantores e instrumentistas de sopro devem respirar, onde instrumentistas de cordas devem retomar a arcada – é infundável. O enigma é a localização e o imediato reconhecimento dos limites demarcatórios dos motivos e das frases, e a conseqüente tarefa de executar a música de uma forma que estas frases sejam apropriadamente definidas e sejam ouvidas de acordo com sua relativa importância no todo. Esta é uma das mais complicadas das muitas barreiras que deve ser negociado pelo performer (músico), mas Thurmond acredita que é uma barreira que pode ser grandemente clarificada, se não resolvida, pelo uso do método *note grouping*.

Ao analisar a pontuação ou fraseado é importante lembrar-se que em música, assim como na literatura, a arte progride do motivo (a sílaba ou a palavra) para a frase, e da frase para a sentença, da sentença para o período e finalmente ao texto como um todo.

Vincent d'Indy nos relembra isso vividamente com as seguintes palavras:

Em certas artes, arquitetura, escultura e pintura o todo aparece antes do detalhe: A assimilação da fórmula progride do geral para os detalhes. Nas outras artes literatura e música, os detalhes aparecem primeiro e levam à apreciação do todo: A assimilação progride dos detalhes para o todo (D'INDY, 1912, p. 17).

Parafraseando o acima exposto: se alguém estivesse observando a catedral de Notre Dame em Paris, primeiro seria observada a estrutura como um todo e em seguida seria observado as particularidades como as janelas de vidro e outras características de sua nobreza; porém, se alguém estiver ouvindo a quinta sinfonia de Beethoven, necessariamente ouviria primeiro o motivo básico (três colcheias e uma mínima) e somente depois pode ser possível avançar ao próximo motivo, próxima frase, período, tema, movimento e finalmente a peça inteira. Por esta razão é imperativo que a atenção seja focada primeiramente nos menores itens da frase – as figuras ou motivos – e depois aos maiores itens (JOHNSTONE, 1909, p.42-43).

Como apresentado anteriormente, o motivo em sua menor forma em apenas duas notas, a primeira normalmente sendo o *arsis* e a segunda o *thesis*.¹⁷ Se essas notas forem examinadas mais de perto (detalhadamente), chegará a conclusão que cada uma delas tem uma função particular a cumprir: a nota precedente para criar ação ou movimento e a posterior para ser o resultado da ação – um ponto de descanso ou relaxamento. Qual é a explicação deste fenômeno?

Mathis Lussy acredita que o fator que gera este sentimento, que a pulsação da anacruse ou *arsis* tem uma característica que dá vida, e o *thesis* uma qualidade de relaxamento da tensão, pode ser localizado no mecanismo fisiológico da respiração. (LUSSY, p.67). Na respiração existem dois movimentos – inspiração e expiração.

¹⁷ Ocasionalmente encontram-se motivos que começam no *thesis*, especialmente em marchas. Certamente isso se dá por causa da necessidade da acentuação do primeiro tempo do compasso para manter os pés juntos das pessoas que estão marchando.

Inspiração personifica ação; expiração, repouso. A anterior é simbolizada pela anacruse (*arsis*) e a posterior pelo tempo forte (*thesis*). Uma notável elucidação dessa mais plausível explanação é dada por Lussy em outra passagem do seu tratado, *L'Anacruse dans la Musique Moderne*:

Tomar e dar, tal é a função básica do homem. A primeira coisa que o ser humano faz quando vem ao mundo é respirar – tomar ar para dentro de si. A última coisa que o ser humano faz é exalar, dar a última olhada: isso é o fim, o supremo repouso.

Lussy também acredita que a respiração forneceu a chave para a origem dos ritmos binários e ternários. Quando a pessoa está acordada e em movimento, a respiração está no ritmo binário, ou seja, o movimento de inspiração e exalação tem a mesma duração. Já quando a pessoa está dormindo, a respiração está no ritmo ternário – a exalação demora aproximadamente o dobro da inalação. Para comprovar esta significativa observação, é só assistir alguém que esteja em profundo descanso.

Com base no acima citado, fica claro que a completa respiração (inspiração e exalação) provê o protótipo do motivo musical - ou *note grouping* quer esteja no ritmo binário ou ternário. Sendo assim, *arsis* e *thesis* podem ser chamados também de inalação e exalação respectivamente.

Infelizmente o sistema de escrita e impressão da música em uso nos dias atuais não provê meios para mostrar o verdadeiro contorno do motivo ou frase. Por causa da complexidade das composições musicais modernas, onde uma partitura pode ter um grande número de pentagramas esse tipo de escrita torna-se necessária, pois ficaria impraticável a leitura, ou o imediato reconhecimento do esquema métrico por parte de quem está lendo; conseqüentemente, compassos, notas ou grupos de notas, das menores às maiores, são escritas e impressas de acordo com a métrica e não com o motivo ou a frase.

APLICAÇÃO E USO DO AGRUPAMENTO DE NOTAS: PEDAGOGIA E PERFORMANCE

Em seu livro, *Interpretação Musical*, Tobias Matthay escreve:

Ninguém (nem mesmo uma criança iniciante) deveria ser permitido tocar qualquer sucessão de sons, mesmo simples, sem ter sido esclarecido que deve ter uma forma de progressão mesmo em tentativas primárias; assim: Ex: Progressão harmônica I-V-I (MATTHAY, 1914, p. 45).

A Lógica de Matthay é estimulante e perfeitamente ajustada na concepção de agrupamento de notas assentada neste texto. Outro trecho deste mesmo livro é também pertinente:

É a falta de percepção do fato da progressão que resulta em toda sujeira rítmica no tocar. O Aluno deve perceber que em um grupo de notas (tercinas ou quatro semicolcheias, etc) a frase não termina na última nota do grupo e sim na primeira do próximo grupo. Em um grupo de tercinas deve-se tocar assim: 1-231-231, em vez de 123, 123. E num grupo de quatro semicolcheias deve-se tocar assim: 1-2341-2341, em vez de 1234, 1234 (MATTHAY, 1914, p. 45).

A partir do próximo subtítulo veremos como o professor pode ensinar fácil e rapidamente o conceito de agrupamento de notas para seus alunos de uma maneira que possa ajudá-los a executar qualquer que seja seus instrumentos com musicalidade e expressão.

Ensinando o Método

Para familiarizar o aluno com agrupamento de notas e ensiná-lo a suprimir (omitir) o padrão impresso, é bom indicar com [colchetes] em cima da frase cada grupo, como se encontra nos exemplos aqui. O aluno deve estudar cada frase separada como que

colocando pequenas pausas entres os grupos de notas e depois toca-los juntos. É muito importante que o aluno mentalize o movimento de cada grupo como o “arsis” indo para o “thesis”. Apenas depois de dominar grupo a grupo é que se deve junta-los.

O autor recomenda ao estudante que está entrando em contato pela primeira vez com este conceito que aplique-o a princípio em passagens simples, como estudos de escalas, arpeggios e vocalizes que estiver acostumado, tocando de uma forma bem lenta e grupo por grupo como se estivesse soletrando uma palavra, por ex. Constantinopla ou Cons-tan-ti-no-pla. Se alguém pode ensinar a ler desta forma, por que não ensinar música em grupos de notas? Ao ensinar que os grupos de notas devem ser tocados arsis thesis em vez de thesis arsis, deve-se ter o cuidado para não acentuar indevidamente a nota que começa o grupo. Com a devida orientação o aluno conseguirá perceber a relação apropriada de dinâmica entre os grupos, nunca é demais lembrar que existe uma minúscula e quase imperceptível linha que divide a expressão artística e a acentuação imprópria (ou exagerada).

Costumeiramente a acentuação na “cabeça do compasso” é aceita por muitos e não é encarada como anti-musical. Transferir esta ênfase para a primeira nota do grupo apenas por razões instrucionais não deve ofender mesmo os puristas. Pode-se ilustrar o exagero no agrupamento de notas como um ator ou atriz usar uma maquiagem exagerada, vai parecer afetada, por outro lado, assim como quando uma bonita atriz usa uma maquiagem na dose certa vai parecer bonita aos nossos olhos o correto uso do agrupamento de notas soará musical, ambos darão prazer estético à audiência. Depois do estudante sentir cada grupo de forma apropriada tocando-os lentamente, é hora de juntar os grupos e aumentar a velocidade, pois o agrupamento deve ser feito mesmo em passagens rápidas. Após o aluno ter uma completa compreensão dos princípios do agrupamento de notas e puder sentir a progressão da música em grupos, do maior ao menor, deve-se partir para

combinar os maiores grupos em seções e frases. Quando for dada uma nova peça para o aluno ele deve já ter a impressão “apropriada”, ou seja, deve se libertar do padrão escrito, vendo diferente, lendo no tempo, mas tocando fora dele, sempre anacrusicamente, de cima para baixo. Desta forma, mesmo os exercícios técnicos (escalas, arpeggios, etc.) serão tocados musicalmente evitando assim, toca-los de uma forma mecânica, como comumente acontece.

Deve-se obedecer todos os sinais de indicação da música (ligaduras, stacatto, tenutos, etc), o agrupamento de nota deve ser colocado mentalmente dentro da dinâmica, ritmo, expressão que o compositor escreveu. Qualquer interferência na composição em si, é antiético, quanto a obedecer o que o compositor escreveu, devemos ser puristas. O uso apropriado do agrupamento de notas não é muda a música, se utilizado corretamente põe pra fora qualidades inspiradoras que não podem ser escritas.

Ao usar o agrupamento de notas, evita-se a monotonia que normalmente existe em grupos de notas repetidas, uma vez que o agrupamento dá vida a essas notas por buscar sempre a próxima, dando mais movimento e expressividade, também dando significado as mudanças harmônicas. No canto ou instrumento de sopro o agrupamento de notas possibilitará uma respiração instintiva, musicalmente falando. Claro se o texto permitir fazer isso, mas normalmente o compositor encaixa perfeitamente as palavras à música. As óperas de Verdi são excelentes exemplos do perfeito casamento entre palavras e música. Não existe questionamento quanto ao lugar correto da respiração e os agrupamentos de notas são bem claros.

Verdi, assim como a maioria dos grandes compositores parece ter tido uma predileção por a *upbeat* (anacruse, arsis, tempo fraco). Ele indubitavelmente entendia e sentia seu tremendo poder de expressão. (Ex. de um trecho da ópera Aida). Não importa o ritmo, se forem semínimas o *arsis* deve ser no 2 e 4 se for colcheia o arsis é na segunda

colcheia de cada grupo de dois. Muitas passagens poderiam ser citadas, porém, se o cantor ou instrumentista de sopro apenas deixar o agrupamento vir em sua ajuda, raramente respirará em um lugar errado.

O instrumentista de sopro tem muito dos mesmos problemas que um cantor tem, ou seja, onde respirar sem quebrar a frase. Uma vez que os instrumentistas de sopro não têm que se preocupar com palavras, por apenas se preocupar com o agrupamento de notas assiduamente já se resolve a maioria dos problemas de fraseado em relação a respiração. Os instrumentistas de cordas também podem ser ajudados a tocar musicalmente e frasear corretamente pelo uso do conceito de agrupamento de notas. A pedagogia é a mesma que a precedente com a exceção de tocar com arco.

ENTREVISTA COM O COMPOSITOR EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ

1 – Professor Edmundo Villani-Côrtes, como e onde se deu a sua iniciação musical?

Geralmente todos, principalmente aqueles que tiveram certa projeção como compositores, começaram desde cedo, ou seja, com sete anos de idade já estudavam. A minha formação foi completamente diferente disso, na realidade eu não tive formação musical, talvez a única coisa que eu possa citar de minha formação é que meu pai era flautista e quando éramos crianças ele tocava uma música na flauta ou cantarolava e nós tínhamos que adivinhar qual era a música. Ele fazia isso como brincadeira, pois éramos três irmãos e eu era o mais novo, então isso talvez tenha me educado um pouco, e despertado meu interesse pela música, mas na verdade eu só comecei a “mexer” com música quando eu tinha uns dez anos de idade. É que meu irmão mais velho tocava violão e ganhei de presente um cavaquinho, mas era de brinquedo. Eu então afinei o cavaquinho igual as últimas quatro cordas do violão e quando meu irmão mais velho estava tocando e acompanhando meu pai, tocando aquelas músicas tradicionais como Rosa, Carinhoso e todas aquelas músicas da época, eu ficava olhando meu irmão tocar e fazia uma posição reduzida no cavaquinho. Assim fui aprendendo por meio da observação, pois me acostumei a observar quando alguém tocava violão, piano ou cavaquinho, e isso tudo lá em Juiz de Fora (MG) quando eu ainda tinha uns dez anos. Na verdade eu só comecei a estudar música quando eu passei a estudar piano mas eu não tinha piano em casa e eu estudava praticava na casa de uma tia, que era uma vez por semana e eles me arrumaram uma professora de piano e assim eu fui aos poucos. Nesse período já com dezessete anos de idade e foi nesse momento que comecei a realmente estudar música, por exemplo eu reconhecia o tom menor ou maior pela sensação que eu tinha. Naturalmente descobri que o acorde menor

tinha a terça menor e o acorde maior a terça maior, mas isso eu vim saber muitos anos depois. Na verdade aconteceu isso. E quando eu estudava na casa da minha tia e eu não podia ficar experimentando acordes no piano, porque se eles me ouvissem tentando tocar alguma coisa de ouvido eles me proibiriam de estudar, porque naquela época era proibido tocar de ouvido, tinha que tocar por música escrita. E meu pai só consegui comprar um piano para mim, quando eu tinha uns dezenove ou vinte anos, aí pude estudar em casa e experimentar as coisas. Aqueles acordes que eu tocava no violão passei para o piano. Naquela época existia muitas orquestras de baile e o pianista precisava ler música quando tinha música escrita e também tocar de ouvido quando no intervalo o cantor alternava com a orquestra. Então eles precisavam de um pianista que tocasse de ouvido e lendo. Como eu tinha o costume de tocar violão acompanhando as pessoas, passei os acordes do violão para o piano e me defendia. Isso ainda em Juiz de Fora (MG). A partir do momento que tive contato com o piano as coisas foram bem rápidas, pois fui ao Rio de Janeiro quando tinha uns vinte dois anos e fiz exame para o conservatório do Rio de Janeiro. Em um ano com o piano em casa já conseguia tocar e o professor de piano que eu tinha lá em Juiz de Fora que era considerado o melhor de todos, não gostava quando eu fazia pergunta, pois eu era muito curioso. Eu perguntava: “professor por que esse acorde foi colocado aqui, etc”. Ele me respondia: “gênio não se discute e não me respondia nada”. Então a gente se indispôs e esse professor proibiu os seus alunos a conversarem comigo, porque eu os desencaminhava por ficar tocando música popular e de ouvido, então eu resolvi ir para o Rio de Janeiro e fiz exame para o conservatório brasileiro de música.

2 – Qual foi o grau de importância para sua carreira à mudança para o Rio de Janeiro, quando e por que se deu isso?

Como eu tinha feito certo progresso, fui para o Rio de Janeiro e fiz o teste para o conservatório nacional e já entrei no sétimo ano e isso com uns dois anos de estudo de piano. Mas eu tinha que ir semanalmente ao Rio e passava muito mal pelo fato da estrada entre Juiz de Fora e Rio ter muitas curvas. Só em ver um ônibus na rua eu já tinha ânsia de vômito, ou seja, me criou um trauma. Como eu já tocava em orquestras e acompanhava pessoas, resolvi me mudar para o Rio de Janeiro com a idade em torno de vinte e dois anos. Chegando lá fui para o ponto dos músicos [as minhas histórias são muito longas, fica complicado, mas...] e não conhecia ninguém. Esse ponto ficava numa esquina da Av. Rio Branco perto de uma sorveteria chamada Colombo que era bem famosa e lá os músicos ficavam batendo papo e apareciam trabalhos. Eu era pequenininho magrinho, totalmente desconhecido, insignificante como pessoa. Mas havia um cara chamado Juvenal que tocava contrabaixo e era um dos caras mais badalados do Rio. Naquela época estava em moda o Jazz, o Beb bop e a bossa nova ainda estava para surgir. Juvenal tocava muito bem, era muito desenvolto e filho de um contra baixista espanhol que tocava no Teatro Municipal. Juvenal estava lá, e ele era aquele cara que todo mundo ficava em volta dele, tudo que ele falava todo mundo ria, era o dono da bola. Enquanto ele falava com uma pessoa, eu estava parado em um canto, feito um gato branco em campo de neve e de repente ele olhou para mim e me perguntou o que eu estava fazendo ali, e acrescentou: o que você toca? De onde você veio? Então eu lhe contei minha história, e ele se interessou por mim e me convidou para ir a sua casa, me colocou uma partitura na minha frente e me pediu para tocar alguma música, de modo que ele se interessou por mim, foi a primeira pessoa que me apadrinhou. Ele me estimulou, ia tocar em tal lugar e me levava para ficar olhando e foi assim que apareceram vários trabalhos para mim e comecei a tocar em várias casas na noite e paralelamente estudava no conservatório de música. Eu tocava até quatro horas da manhã no Samba Danças com uma orquestra e eu tinha aulas de piano no

conservatório com Guilherme Mignone que era irmão do Francisco Mignone. A aula dele começava as sete horas da manhã, eu não tinha piano, estudava o dedilhado na mesa, e chegava as quatro da manhã em casa. Quando eu ia ter aula, ele tinha acabado de dar aulas para uma menina que tinha começado a estudar piano com sete anos de idade, tinha piano em casa e era da minha idade, quando chegava “estraçalhava” o piano. Eu era o pior aluno do Guilherme Mignone, passei para o sétimo ano porque estudei muito e consegui tocar a sonata ao luar de Beethoven inteira e um prelúdio e fuga de Bach, mas toquei meio atropelado. Quando eu começava a tocar, ele dizia: Na minha época os jovens eram diferentes, a gente levava as coisas a sério, quando eu trazia a lição para o professor já estava decorada. E eu não podia falar nada, apenas ouvia e ficava quieto. Então foi isso, mas mesmo assim consegui concluir o curso. Depois consegui levar meu piano para o Rio de Janeiro, mas o lugar que eu estava era um apartamento pequeno e os vizinhos me odiavam, queriam me expulsar por que eu os incomodava com o som do piano. Fiquei dois anos no Rio entre 1953 e 1954, tempo para terminar o conservatório que durava nove anos, mas eu tinha entrado no sétimo. Um ano fiquei viajando e um fiquei morando no Rio. No fim do curso eu tocava na rádio Tupi no Rio com a orquestra do maestro Cipó que era um jazzista. Essas peças de jazz que eram mais usadas eu as conhecia, sabia tocá-las e quando via um pianista bom tocando eu observava e por meio da minha memória áudio visual aprendi muito com esses caras. Era dessa forma que me defendia no Rio.

3 – E como se deu sua mudança para São Paulo?

Ao concluir o curso no Rio, foi fundado o conservatório estadual em Juiz de Fora, e eles me convidaram para dar aulas lá. Fiz os preparatórios, voltei para Juiz de Fora e conheci foi quando conheci Efigênia que era cantora. Começamos a namorar e nos

casamos. Arrumei um conjunto para tocar em festas noturnas enquanto esperava minha nomeação, mas quando chegou essa hora eles nomearam outra pessoa em meu lugar. Você sabe como é política não é? Aí eu estava casado e resolvi que lá em Juiz de Fora seria complicado viver, foi então que me mudei para São Paulo. Nessa época eu já estava com uns vinte nove anos.

4 – Como se deu sua solidificação como compositor?

Existiram várias coisas. Por exemplo, eu tinha escrito um concerto para piano e orquestra lá em Juiz de Fora, pois eu era pianista da Filarmônica local, e conheci um professor de música da escola nacional no Rio chamado J. Otaviano. Quando lhe mostrei essa composição ele me estimulou, achou a peça interessante e eu fiz a orquestração, inclusive tenho aqui o original. Eu mesmo estreei meu concerto tocando piano com a Filarmônica de Juiz de Fora. E foi por causa dessa estréia que recebi o convite para dar aulas no conservatório da minha cidade. Nesse ínterim tiveram muitas coisas que são difíceis falar. De modo que J. Otaviano foi a primeira pessoa que me deu atenção quando o conheci em Juiz de fora onde ele estava para fazer um concerto. Pois o professor local mais famoso da época me boicotava. J. Otaviano foi quem me deu esse apoio. Eu trabalhava muito, tocava a noite, estudava no conservatório, o tempo todo eu estava ocupado.

Bom, eu acabei sendo nomeado como diretor do conservatório de Juiz de Fora pelo o então governador de Minas Gerais Magalhães Pinto quando estive lá para uma inauguração e foi quando ele me conheceu e me nomeou, mas havia muitos problemas políticos, e eu achei que tinha que me tornar um político e não músico para ficar na direção do conservatório, então escrevi para o governador pedindo demissão o que deixou meus

pais loucos. Foi quando decidi vir para São Paulo, sem conhecer nada e cheguei aqui da mesma maneira que cheguei no Rio. Mas tinha o clarinetista que tocava na rádio Gazeta que era amigo do meu pai e me ofereceu sua casa para eu ficar até ter condições de alugar uma casa. Já estava casado, mas quando cheguei lá na casa dele na Lapa ele falou, “olha lamentavelmente estamos fazendo uma reforma e o quarto que era para você, não poderá ser usado”. Então com o mesmo táxi que fui lá, voltei para o centro da cidade e me hospedei em um hotelzinho perto da rodoviária e saí do hotel sem saber para que lado andava, acabei descobrindo o ponto dos músicos e aconteceu mais ou menos o que aconteceu no Rio de Janeiro. Cheguei lá, encontrei umas pessoas, falei com elas e me disseram que havia um lugar precisando de pianista, pois naquela época existia muita música ao vivo. Arrumei um lugar para tocar e simplificando bastante, fui tocar em bailes, na televisão, comecei a fazer arranjos. Mas voltando a parte da composição, nesse ínterim procurei Camargo Guarnieri e tive algumas aulas em seis meses, mas eu estava numa situação difícil profissionalmente, pois a casa que eu tocava ia fechar, etc, mas como última tentativa para reerguer a casa eles convidaram Maisa para fazer um show lá. Pedrinho Matar, (na época considerado um dos melhores pianistas desse meio) quem acompanhava o show da maisa, mas o show não deu certo para a casa de modo que ela fecharia de fato e eu iria ficar sem lugar para tocar e já estava aqui com esposa e filha, etc. Nesse show da Maisa Pedrinho Matar não pôde tocar e ela me viu tocando na casa, se interessou por mim e me convidou para ir com ela para a Argentina. Fui, consegui guardar um dinheiro e quando voltei para São Paulo, consegui lugar para tocar, mas foi uma fase muito complexa, por isso não consegui fazer mais aulas com Camargo Guarnieri.

Minha vida acadêmica foi uma graduação em direito, o curso oficial de piano, inclusive em São Paulo tentei a carreira de advogado, mas comecei a passar mal e desisti da advocacia e decidi ser músico mesmo. Pensei o seguinte, eu prefiro ser um

músico que toca em festas de advogados ricos e famosos do que ser um advogado rico e famoso que convida pianistas para tocar em suas festas, pois eu iria morrer de inveja, então eu vou tocar piano nas festas de advogados ricos, e isso aconteceu várias vezes. E aconteceu uma vez que eu estava tocando e o dono da festa sentou do meu lado e me disse: “eu tocava piano, mas não me dediquei etc, hoje sou juiz de direito, mas eu gostaria de tocar piano, etc”. Não falei nada, mas quando ele me falou isso logo me lembrei de minha escolha. Ele está sendo o que eu seria.

Praticamente tudo que aprendi de música, harmonia, etc foi meio autodidata. Pois quando cheguei ao Rio já tinha composições, etc, e quando fiz o curso regular e fazia os exercícios com o que eu já sabia a professora dizia que estava tudo errado, todo mundo acertava e eu fazia tudo errado. Arrumei uma outra professora de harmonia que o J. Otaviano me indicou. Fiquei com trauma de modo que eu disse, não quero aprender harmonia, só fazer os exercícios para passar de ano. Quando tive aula com essa outra professora, consegui passar de ano, fazendo os encadeamentos básicos que eles esperavam, evitando dobrar as terças, as quintas e oitavas paralelas, etc, e passei, mas fiquei traumatizado com harmonia pensando que não sabia de nada. Mas continuei escrevendo as músicas e vim a ser arranjador da orquestra da Tupi, e tudo através deste autodidatismo, porque aprendi muito vendo, ou seja, eu via um pianista tocando e gostava do que fazia, daí eu usava o ouvido e a vista e com isso aprendi um monte de acordes tentando lembrar onde ele colocava a mão, etc.

Então quando fui estudar com Camargo Guarnieri, estava indo bem, mas eu adoeci de caxumba e esse tipo de doença tem que ter muito cuidado. Nessa época eu parei de ter aulas com ele e logo depois aconteceu minha viagem para Argentina com Maisa. Então aconteceram muitas coisas paralelas. E ao mesmo tempo para eu conseguir ser arranjador da Tupi, eu usava o intervalo do jantar que era entre o ensaio e o programa. Eu

ia para dentro do meu carro e escrevia rapidamente um arranjo para aqueles cantores que não tinham arranjo, ou que cantariam apenas com acompanhamento de um trio. Eu fazia uns apoios de cordas, umas frases de metais e distribuía na hora. Era uma loucura, alguns músicos ficavam com raiva de mim, pois tinha que ser na hora sem ensaio.

5 – O senhor poderia fazer um apanhado da sua produção artística?

Eu escrevia as músicas e ficavam paradas. Por exemplo, compus uma sonata para violino em 1957 que só foi estreada em 2006. Em 1987 quando eu dava aula na Unesp tentei que tocassem essa sonata, mas ninguém tocava, então eu pensava que deveria ser uma droga de música. Em 2006 o centro cultural quis organizar um álbum com cinco compositores brasileiros e eu fui um deles, e cada um teria um CD e o meu era de música de câmara que seria gravado em Berlim na Alemanha. Decidi mandar a sonata para Luiz Felipe Coelho que é um dos melhores violinistas brasileiros da atualidade que reside na Alemanha há um bom tempo. Ele gravou essa sonata e eu descobri que o pessoal não a tocava porque era muito difícil. Então tem um monte de casos assim.

Em resumo, minha produção consiste em peças concertantes para praticamente todos os instrumentos de orquestra, também uma peça para voz e orquestra que está inédita. Tenho uma ópera, um Tedeum, uma missa, tudo isso ganhou prêmio da PCA, uma aleluia para setenta vozes e uma orquestra de setenta músicos, que estreou na candelária no fim do ano passado e ganhei o prêmio da APCA. Também tenho composição para quinteto de metais, quinteto de sopro. Para flauta, eu tenho uma quarenta peças e está sendo gravado o segundo CD somente de flauta e piano lá em Nova York.

6 – Falando especificamente sobre seu concerto para trompete, como surgiu a idéia de compor tal música, como se deu o processo de composição, em que se baseia cada um dos movimentos, quando foi estreado e por quem?

A culpa de tudo isso foi do trompetista Anor Luciano Júnior, que foi quem estreou a peça. Eu estava assistindo à um concerto no Memorial da América Latina aqui em São Paulo quando fui apresentado a ele pelo maestro Branco e ele estava querendo gravar um CD só com peças brasileiras para trompete, e como ele já estava ligado a Belo Horizonte, dando aulas na UFMG, foi quando veio à minha mente que embora eu seja mineiro ainda não tinha escrito nada ligado especificamente ao estado de Minas Gerais, porque eu já ter um Tedeum em homenagem a Juiz de Fora, mas eu quis fazer uma composição pensando no estado, foi aí que fiz uma peça que a chamei de Ponteio para as Alterosas, e a fiz com elementos que lembram a parte norte nordeste com mixo lídios, ritmos e harmonia que lembram um pouco o baião e similares. Ponteio para as Alterosas ficou com essa parte que tem esses elementos e a parte central que é mais melódica, que tem um jeito de uma canção. E fiz uma cadência com elementos do jazz também.

Ai alguns anos depois Anor estava fazendo mestrado em trompete e eu não me lembro se foi ele que me sugeriu transformar essa peça em um concerto ou se fui eu quem tive a idéia, ou seja, fazer mais dois movimentos. Só sei que desse relacionamento com Anor surgiu esse concerto de trompete. Ele veio aqui em casa com a maestrina da banda sinfônica jovem do estado de São Paulo, Mônica Giardini pedir para fecharmos os outros dois movimentos, por isso que o concerto foi originalmente feito com o acompanhamento de banda. Então fiz o segundo movimento. E sempre no terceiro movimento, quando se quer algo mais brilhante, mais agitado para terminar a peça, todos a maioria dos compositores brasileiros compõem baseado no baião ou algo parecido. E esses compositores nacionalistas têm um preconceito muito estranho, samba e bossa nova não

pode, mas baião, ou coisa do tipo pode. Acho isso muito estranho, porque tudo tem a mesma influência afro brasileira. Tem a influência do modalismo, que é internacionalmente usado nas músicas folclóricas, a música hebraica, húngara e etc de modo que esse mixo lídio é muito usado também em todos os setores, é meio universal.

Foi aí que decidi a não seguir essa fórmula. Então, já que eu tinha feito o ponteio para as alterosas (primeiro movimento) pensando em Minas gerais e enfocando elementos do norte nordeste, por que não fazer uma música em homenagem ao Rio Grande do Sul ou essa parte do país? E me lembrei que lá eles têm uma influência muito grande da Espanha com algumas valsas rancheiras que lembram um pouquinho um estilo espanhol. Então eu fiz uma valsa rancheira em homenagem ao sul do país no terceiro movimento.

No segundo movimento eu dei o nome de Aquífero Guarani que é um lençol de água, um manancial que será, segundo especialistas, a garantia do futuro da humanidade quando faltar água. Esse aquífero vem da parte centro sul e vai subindo e passa pelo Mato Grosso, Goiás e aquela região. Então eu fiz esse movimento como algo mais leve que transmite essa idéia fluente do movimento das águas. O segundo movimento ficou nesse sentido.

7 – O que o senhor diria a respeito da forma estrutural da peça como um todo?

Eu normalmente gosto de seguir mais ou menos a estrutura sonata, quer dizer, ter um primeiro tema, uma ponte modulante, um segundo tema, um desenvolvimento desses dois temas e um fechamento com uma coda e cadência. É isso que acontece com o Ponteio para as Alterosas, o primeiro movimento. Mas eu sigo isso como uma referência, e não como um rigor absoluto. Só que o material usado é aquele que tem a ver com minha vivência.

O segundo movimento é uma espécie de ABA em forma de canção. Tem um primeiro e segundo motivos temáticos umas cadências e volta ao primeiro. Genericamente sempre faço uma coda nos finais.

O último movimento já é mais parecido com o rondó, onde aparece o primeiro motivo e depois umas variantes intercaladas. Nos concertos dentro da linha mais clássica é muito usual o rondó no último movimento. Resumindo, o primeiro movimento seria uma forma sonata, o segundo uma forma ABA e o terceiro uma espécie de rondó, cada um com uma coda ou codeta no final. O primeiro movimento com uma coda mais ampla, e o segundo com uma “codeta”. Na hora de compor a cadência do último movimento peleei até tarde da noite, mas não consegui nada, fiquei desesperado. Aí pensei, já que não consigo fazer nada e minhas idéias são péssimas, vou escrever um monte de coisa bem ruim, bem feia, de propósito. Então escrevi qualquer coisa, resolvi escrever um monte, essa idéia está ruim, mas vou escrever, está outra está péssima, mas vou escrever. Fui deitar umas duas da manhã, meio desesperado por não conseguir fazer. Quando acordei, minha cabeça já estava funcionando a todo vapor, e logo pensei: “mas eu sou um idiota mesmo, já estou com a peça quase pronta, por que não fazer a cadência com os elementos já apresentados no terceiro movimento?” Resolvido o problema e fiz a cadência. Tudo depende muito da condição psicológica da gente, do estado de espírito.

8 – O que o senhor pensa a respeito das possibilidades técnicas-interpretativas do trompete?

Acontece um fenômeno muito curioso, meu pai era flautista, Celina que já gravou agora um segundo CD meu está fazendo doutorado em música na Universidade de Nova York, Celina me fala assim: “tudo que você escreve para flauta parece que você é flautista”. Mas é que eu acho que ouvi tanto meu pai tocar flauta que fiquei com o som na

cabeça. Sempre que escrevo para metais me dou bem, eles sempre dizem que gostam das minhas peças.

Eu tocava piano na filarmônica de Juiz de Fora, e estava sempre ouvindo o pessoal tocar, além disso, toquei muito tempo em orquestras, de modo que o som do trompete é bem familiar para mim. Durante dez anos trabalhei na Tupi como arranjador. Às vezes o Butina, trompetista famoso da época reclamava de mim porque eu estava castigando muito. Então eu descobri a forma de lidar com o trompete, ou seja, quando eu escrevo para esse instrumento, penso como se estivesse escrevendo para tenor. As notas agudas têm que ser preparadas, e não se pode explorar demais tal região. Quando tem uma nota aguda como um sib, dó ou ré, você tem que deixar o trompetista tranqüilo, sossegado com uns compassos de pausa e de preferência atingir a nota mais aguda com uma escala para ir chegando lá aos poucos, desta forma ele chega lá bonito. Mas se ficar explorando no agudo o tempo todo o trompetista se dana. Aprendi isso porque escrevi arranjos por dez anos e conversava com os instrumentistas. Se o tenor começar a cantar uma área com um dó agudo e depois ficar repetindo, ele se arreventa todo. Por isso que tem que haver uma preparação para chegar no agudo.

Mas as passagens como os trinados, efeitos ou coisas desse tipo, eu pergunto para o instrumentista ou vejo em algum tratado de orquestração se aquilo é viável ou não. A minha vivência me deu elementos para escrever para o trompete, é como se eu fosse um trompetista, eu fico ouvindo. Quando vou escrever para um instrumento eu faço de conta que estou tocando-o, fico imaginando como se eu tocasse tal instrumentista.

9 – Como o senhor classificaria o grau de dificuldade desse concerto?

Muito difícil. Eu me arrisquei, escrevi umas coisas mais ousadas. O trompetista tem que ser muito corajoso e estar muito bem preparado. Eu me lembro que coloquei um descanso antes da cadência do primeiro movimento para o trompetista fazê-la com mais conforto. Se o trompetista não for muito seguro, ele se machuca logo no início. O segundo movimento também é muito melódico e exige muito. Por exemplo, aquele pianíssimo no final é perigoso e não sei nem como fazer para conseguir aquilo; é perigoso, é difícil. Nesse segundo movimento tem um mi bemol agudo (mi bemol cinco), mas fiz um opcional para baixo porque acho que tem pessoas que a natureza favorece pegar aquela nota aguda. O estudo ajuda muito, obviamente, mas eu acho que para todo instrumento existe esse lado da natureza, ou seja, um cara que tem uma mão para fazer um trinado excelente no piano com rapidez e naturalidade. Principalmente nos instrumentos de sopro que usam os lábios, como trompete, trombone, inclusive eu penso que esses instrumentos exigem uma energia física muito grande. Eu acho que os instrumentistas de metais têm que ter boa saúde e energia física para poder segurar o instrumento, equilibrá-lo e tocar aquelas notas. Também sistema respiratório tem que funcionar muito bem e a pessoa tem que estar com a saúde em dia.

Uma coisa gozada que aconteceu comigo, eu escrevi uma peça para dezesseis trombones que foi encomendada pelos falecidos Paulão e Gagliarde, e foi estreada em Salvador e fui para lá e Paulão me falou que alguém me esperaria no aeroporto. Eu fui com Efigênia minha esposa, e, ao chegar lá ninguém me procura, eu não tinha telefone de ninguém e eu fiquei desesperado e resolvi voltar na mesma hora. Quando eu já estava na fila para pegar uma passagem de volta, resolvi dar uma última volta no saguão e por acaso apareceu um cara com uma placa escrito sobre o encontro de trombone, e eu falei com ele e ficou tudo resolvido. Mas tudo isso aconteceu porque os caras que foram ao aeroporto me procurar viram um cara alto e forte com um trombone na mão e

concluíram que era esse cara. Não iam nunca ligar minha figura a um trombonista, ou seja, um velhinho, magrinho e pequenininho, logo imaginaram que não seria eu pois não tinha perfil nenhum de trombonista. Assim, passavam direto e nem falavam comigo. Então tem a ver com o físico, mas como eu tenho a minha vivência de tocar em orquestra e estou sempre ouvindo, adquiri a familiaridade com o som dos instrumentos de metais.

10 – Um elemento complicado para a técnica do trompete são os saltos intervalares grandes em passagens rápidas que o concerto contém. De alguma forma o senhor pensou nesse aspecto ou foi simplesmente pela música ou linha melódica?

Eu vou pela música. Na verdade eu escrevo o que acho interessante ou o que cai bem na frase, mesmo achando que será um desafio para o instrumentista. Eu diria que normalmente faço isso, ou seja, de fato tenho essa tendência, mas não o faço por malícia, mas pela idéia musical que me veio, aí eu penso, bom, a pessoa vai se virar para fazer isso, aproveitará esse limão para fazer uma limonada, porque veja uma coisa, se você faz uma frase interessante ou bonita a pessoa terá prazer em tentar tocá-la, mas se você fizer uma coisa só difícil e feia aí a pessoa não vai querer tocar, de modo que procuro não ter essa postura. Por exemplo, eu escrevi um arranjo para uma orquestra de Volta Redonda e o maestro de lá me deu orientação para escrever para os trompetes só até um sol no início da região aguda, mas a idéia musical que tive foi além dessa região, aí pensei, mas os trompetistas vão achar interessante tocar essa frase e vão fazer esforço para alcançar essa nota, de modo que escrevi e não teve problema nenhum. Na apresentação todos tocaram e não reclamaram de nada, porque a nota não foi escrita por ser difícil, mas pela fluência musical que levava à essa nota.

11 – Quais seriam suas observações gerais a respeito desse concerto?

Você é casado? Tem filhos? De qual você gosta mais? Nós amamos nossos filhos, mesmo os que nascem com deficiência, etc. Isso me faz lembrar aquela história da menina que estava perdida na rua pedindo ajuda para encontrar sua mãe, e quando perguntavam como era a mãe dela ela simplesmente dizia que era uma mulher linda, o que dificultou encontra-la, pois na realidade ela era linda apenas aos olhos da filha. Então para mim esse é o melhor concerto de trompete do mundo, não quero nem saber, e ainda mais tocado por você. Você mandou ver. O simples fato de ter uma pessoa como você, com as qualidades que você tem e que se interessa por tocar o meu concerto, para mim é dez, não troco ele por nenhum.

Quando Anor me pediu para escrever uma peça para trompete, eu vim para minha casa pensando assim: “eu não vou escrever uma peça a mais para trompete, vou fazer algo para o trompetista tocar com empenho e carinho, e não para ser apenas mais uma”.

Sempre que escrevo tento fazer assim, não faço para ser uma coisa a mais, e sim para ser algo definitivo. Pelo menos tento, posso não conseguir, mas tento fazer com que aquilo seja uma peça exemplar.

QUESTIONÁRIO

1 – Você já tocou o concerto para trompete do compositor Edmundo Villani-Côrtes?

SIM NÃO

1.1 – Se já tocou, quando (pode indicar apenas o ano) e quantas vezes?

2 – Você conhece o livro “NOTE GROUPING A METHOD FOR ACHIEVING EXPRESSION AND STYLE IN MUSICAL PERFORMANCE” do autor James Morgan Thurmond ou a idéia básica contido nele?

SIM NÃO.

2.1 – Se conhece, você aplica a ferramenta exposta neste livro ao tocar?

SIM NÃO.

2.2 - Se a resposta anterior for afirmativa, em que grau você utiliza tal ferramenta, ou seja, até que ponto?

3 – Ao tocar os seguintes trechos do concerto para trompete de Edmundo Villani-Côrtes (compassos 87 ao 127 do primeiro movimento, 33 ao 59 do segundo movimento e 70 ao 101, 127 ao 145, 157 ao 162, 217 ao 264 do terceiro movimento) aplicando o conceito Note Grouping, o que você observa concernente as relações intervalares?

OBS: Esses trechos estão nas páginas abaixo.

4 – De forma geral, você diria que a aplicação do Note Grouping facilitaria algum(s) aspecto(s) técnico(s) do trompete?

SIM NÃO

4.1 – Se a resposta anterior for afirmativa, quais?

Indicações metronômicas aproximadas dos trechos abaixo: 1º mov. comp. 87 ao 127 semínima=100; 2º mov. comp. 33 ao 59 mínima=80; 3º mov. comp. 70 ao 101, 127 ao 145 e 157 ao 162 mínima pontuada=70; comp. 217 ao 264 semínima=80 mas com bastante liberdade pois trata-se de uma cadência.

I MOVIMENTO

Trumpet in C



II MOVIMENTO – TROMPETE EM DÓ

33

40

46

52

f

III MOVIMENTO – TROMPETE EM DÓ

70

79

86

94

102

cresc. *f* *mf*

[D]

[E]

127 *p* *cresc. aos poucos* *f*

134

140 *p* *cresc.* *f* *p* Grazie

217 *poco più*

225

231 *mf* *a tempo*

235 *rall. e dim.* *pp* *Lento*

240 *p* *calmo e espr.* *a tempo*

247 *Marcial*

253 *cantabile*
p *f*

258 *f*

263 *a tempo*
Tempo I

QUESTIONÁRIOS RESPONDIDOS

QUESTIONÁRIO

Nome: Joatan Nascimento

1 – Você já tocou o concerto para trompete do compositor Edmundo Villani-Côrtes?

() SIM (X) NÃO

1.1 – Se já tocou, quando (pode indicar apenas o ano) e quantas vezes?

2 – Você conhece o livro “NOTE GROUPING A METHOD FOR ACHIEVING EXPRESSION AND STYLE IN MUSICAL PERFORMANCE” do autor James Morgan Thurmond ou a idéia básica contido nele?

(X) SIM () NÃO.

2.1 – Se conhece, você aplica a ferramenta exposta neste livro ao tocar?

(X) SIM () NÃO.

2.2 - Se a resposta anterior for afirmativa, em que grau você utiliza tal ferramenta, ou seja, até que ponto?

Até o ponto do bom senso. Utilizo esta ferramenta para estabelecer relação e conexão entre as frases, assim como para dar direção às notas, às células rítmicas. Não se pode estar “amarrado” a este conceito a ponto de soar caricatural, anti-musical. O sentido é outro. Para mim é uma ferramenta, um meio, não um fim.

3 – Ao tocar os seguintes trechos do concerto para trompete de Edmundo Villani-Côrtes (compassos 87 ao 127 do primeiro movimento, 33 ao 59 do segundo movimento e 70 ao 101, 127 ao 145, 157 ao 162, 217 ao 264 do terceiro movimento) aplicando o conceito Note Grouping, o que você observa concernente as relações intervalares?

Observo que o trecho é significativamente rítmico. A utilização de intervalos de terças, quartas e quintas são predominantes, apesar da utilização de graus conjuntos e intervalos de sextas e sétimas.

Quanto à utilização da ferramenta “note grouping” vejo que a sugestão de articulação empregada pelo compositor indica, em algum nível, uma proposta de agrupamento. Neste caso o bem senso entra na ordem do dia. Um equilíbrio deve ser buscado.

Logicamente para quem se utiliza do conceito para fins interpretativos, fica evidente o agrupamento de notas possível utilizando-se desta técnica. Mas, muito mais como ferramenta no sentido de dar direção às notas, células, frases, do que como uma nova proposta de estética musical.

A utilização, neste caso, do conceito de “note grouping” pode se constituir numa ferramenta importante para uma execução fácil e “leve” dos intervalos e as relações entre eles. Esta técnica desvia o foco do intervalo em si (ou a dificuldade de execução deste) para um agrupamento de notas que tem, e propõe, um sentido musical.

4 – De forma geral, você diria que a aplicação do Note Grouping facilitaria algum(s) aspecto(s) técnico(s) do trompete?

(X) SIM () NÃO

4.1 – Se a resposta anterior for afirmativa, quais?

Como já explicitado acima acredito que as notas são agrupadas em relações entre si. Estas relações, baseadas nos movimentos “arsis” e “thesis”, indicam direção e sentido musical entre as frases musicais. Todas as relações musicais possíveis, tais como intervalos, agrupamentos rítmicos, blocos harmônicos etc, encerram conexões entre as notas que as compõem. Para o intérprete, a utilização desta ferramenta propõe um novo olhar sobre os diversos elementos (notas, células rítmicas, melodia, intervalos, contraponto etc) de forma a se buscar o foco não mais para a nota individualmente, mas para a relação entre elas, o que facilita, creio eu, um melhor entendimento do sentido musical. Deixa-se de executar notas para se fazer música.

QUESTIONÁRIO

Nome: Ayrton Benck Filho

1 – Você já tocou o concerto para trompete do compositor Edmundo Villani-Côrtes?

SIM NÃO

1.1 – Se já tocou, quando (pode indicar apenas o ano) e quantas vezes?

2 – Você conhece o livro “NOTE GROUPING A METHOD FOR ACHIEVING EXPRESSION AND STYLE IN MUSICAL PERFORMANCE” do autor James Morgan Thurmond ou a idéia básica contido nele?

SIM NÃO.

2.1 – Se conhece, você aplica a ferramenta exposta neste livro ou outra ferramenta interpretativa ao tocar?

SIM NÃO.

2.2 - Se a resposta anterior for afirmativa, em que grau você utiliza tal ferramenta, ou seja, até que ponto?

Não sendo totalmente dependente do método, declaro que utilizo-o em mais de 70% de minhas interpretações.

3 – Ao tocar os seguintes trechos do concerto para trompete de Edmundo Villani-Côrtes (compassos 87 ao 127 do primeiro movimento, 33 ao 59 do segundo movimento e 70 ao 101, 127 ao 145, 157 ao 162, 217 ao 264 do terceiro movimento) aplicando o conceito Note Grouping, o que você observa concernente as relações intervalares?

Creio que esta pergunta é um tanto ampla dão à existência de diversos intervalos nos trechos e ao tamanho dos mesmos.

Creio que a relação intervalar permanece constante em alguns motivos, pois há uma relação de desenvolvimento motivico imitativo ao longo do trecho (1º mov.). Um desse motivos apresenta-se com métrica decapitada.

Ao mesmo tempo, o *note grouping* parece dispor os motivos, desmembrá-los, separando os intervalos e deixando-os mais próximos e com uma apresentação mais fácil à leitura, como graus conjuntos, arpejos. Contudo, talvez deva ser observada a necessidade da existência de acentuações nos motivos nacionalistas com influência da música brasileira urbana/folclórica. Isso pode entrar em conflito com o *note grouping* e levar o intérprete a ter que encontrar um caminho frente a esse problema interpretativo.

4 – De forma geral, você diria que a aplicação do Note Grouping facilitaria algum(s) aspecto(s) técnico(s) do trompete?

(X) SIM () NÃO

Defendo o *Note Grouping* como mais uma ferramenta interpretativa que pode ser utilizada, mas uma análise mais ampla do que o intérprete deva hierarquizar ou como ele deverá articular (por em contato, conectar, unir, por conseqüência, realçar e diferenciar) as frases musicais deve vir em primeira instância. Isso incluirá a maneira como ele deverá lidar com o pulso rítmico. A simples repetição mecânica ou deslocamento repetitivo da métrica pode provocar uma ausência de inovação, de variação – algo sempre necessário ao intérprete. O intérprete, em caso de música com influência nacionalista, deverá levar em consideração a origem e a acentuação que determinados gêneros possuem. Ao mesmo tempo lembrar que os gêneros africanos ou afro-brasileiros não possuem, em sua origem, a noção da métrica de compasso. Essa métrica de compasso difere em muitos casos. Podemos dizer que, na sua origem, a música africana não possui a noção de compasso que a música ocidental possui. Muitas transcrições são uma adaptação ou aprisionamento do seu sentido primordial. Cabe a cada intérprete considerar esses pontos ou não.

4.1 – Se a resposta anterior for afirmativa, quais?

Minha resposta pode ser subentendida em respostas anteriores. Um dos exemplos é que o *note grouping* pode vir a facilitar a leitura e dispor o material musical em forma de escalas,

arpejos. No entanto não vejo a ferramenta como uma maneira de facilitar a leitura, mas sim de variação na métrica e tentar ir além das hastes, travessões e barras de compasso. Uma ferramenta para articular as frases e/ou os motivos.

QUESTIONÁRIO

Nome: Heinz Karl Shwebel

1 – Você já tocou o concerto para trompete do compositor Edmundo Villani-Côrtes?

() SIM (x) NÃO

1.1 – Se já tocou, quando (pode indicar apenas o ano) e quantas vezes?

2 – Você conhece o livro “NOTE GROUPING A METHOD FOR ACHIEVING EXPRESSION AND STYLE IN MUSICAL PERFORMANCE” do autor James Morgan Thurmond ou a idéia básica contido nele?

(x) SIM () NÃO.

2.1 – Se conhece, você aplica a ferramenta exposta neste livro ao tocar?

(x) SIM () NÃO.

2.2 - Se a resposta anterior for afirmativa, em que grau você utiliza tal ferramenta, ou seja, até que ponto?

Para o entendimento básico das frases musicais e suas partes formadoras numa obra musical.

3 – Ao tocar os seguintes trechos do concerto para trompete de Edmundo Villani-Côrtes (compassos 87 ao 127 do primeiro movimento, 33 ao 59 do segundo movimento e 70 ao 101, 127 ao 145, 157 ao 162, 217 ao 264 do terceiro movimento) aplicando o conceito Note Grouping, o que você observa concernente as relações intervalares?

Não entendi a pergunta

4 – De forma geral, você diria que a aplicação do Note Grouping facilitaria algum(s) aspecto(s) técnico(s) do trompete?

SIM NÃO

4.1 – Se a resposta anterior for afirmativa, quais?

Acredito que o Note Grouping resulta, indiretamente, na facilitação da técnica do trompete por provocar uma “distração” das dificuldades apresentadas ao trompetista. Ao pensar no Note Grouping, ele deixa de pensar nas dificuldades e elas acabam se resolvendo musicalmente. O uso adequado do Note grouping apresenta também, como “efeito colateral”, uma estabilidade rítmica, evitando assim que o trompetista corra ou atrase em determinadas passagens musicais. Por outro lado, o mau uso do Note grouping resulta, constantemente, em execuções erradas do ritmo anotado pelo compositor e o seu exagero gera uma interpretação caricata da música.

QUESTIONÁRIO

Nome: Ranilson Bezerra De Farias

1 – Você já tocou o concerto para trompete do compositor Edmundo Villani-Côrtes?

SIM NÃO

1.1 – Se já tocou, quando (pode indicar apenas o ano) e quantas vezes?

2 – Você conhece o livro “NOTE GROUPING A METHOD FOR ACHIEVING EXPRESSION AND STYLE IN MUSICAL PERFORMANCE” do autor James Morgan Thurmond ou a idéia básica contido nele?

SIM NÃO.

2.1 – Se conhece, você aplica a ferramenta exposta neste livro ao tocar?

SIM NÃO.

2.2 - Se a resposta anterior for afirmativa, em que grau você utiliza tal ferramenta, ou seja, até que ponto?

Costumo utilizar o conceito em várias situações, como por exemplo, tornar mais claro o fraseado ou facilitar alguma passagem técnica complicada.

3 – Ao tocar os seguintes trechos do concerto para trompete de Edmundo Villani-Côrtes (compassos 87 ao 127 do primeiro movimento, 33 ao 59 do segundo movimento e 70 ao 101, 127 ao 145, 157 ao 162, 217 ao 264 do terceiro movimento) aplicando o conceito Note Grouping, o que você observa concernente as relações intervalares?

4 – De forma geral, você diria que a aplicação do Note Grouping facilitaria algum(s) aspecto(s) técnico(s) do trompete?

(x) SIM () NÃO

4.1 – Se a resposta anterior for afirmativa, quais?

QUESTIONÁRIO

Nome: Maico Vegas Lopes

1 – Você já tocou o concerto para trompete do compositor Edmundo Villani-Côrtes?

(X) SIM () NÃO

1.1 – Se já tocou, quando (pode indicar apenas o ano) e quantas vezes?

3 vezes em 2007 / 2 vezes em 2008.

2 – Você conhece o livro “NOTE GROUPING A METHOD FOR ACHIEVING EXPRESSION AND STYLE IN MUSICAL PERFORMANCE” do autor James Morgan Thurmond ou a idéia básica contido nele?

(X) SIM () NÃO.

2.1 – Se conhece, você aplica a ferramenta exposta neste livro ao tocar?

(X) SIM () NÃO.

2.2 - Se a resposta anterior for afirmativa, em que grau você utiliza tal ferramenta, ou seja, até que ponto?

Utilizo com freqüência a idéia de encaminhamento através das anacruses e de ênfases nas notas pequenas, apenas tomando o cuidado de não enfatizar em excesso.

3 – Ao tocar os seguintes trechos do concerto para trompete de Edmundo Villani-Côrtes (compassos 87 ao 127 do primeiro movimento, 33 ao 59 do segundo movimento e 70 ao 101, 127 ao 145, 157 ao 162, 217 ao 264 do terceiro movimento) aplicando o conceito Note Grouping, o que você observa concernente as relações intervalares?

Na minha visão, os intervalos e saltos encontrados no primeiro movimento são atenuados quando se utiliza o Note Grouping. É importante mencionar a questão da articulação. O bom entendimento deste trecho se deve à clareza da articulação, entre outras palavras, deixar nítida a diferença entre as notas ligadas e as separadas.

Penar no encaminhamento ajuda na conexão das notas. O trecho do segundo movimento contém escalas e intervalos de grau conjunto, boa parte deles em frases anacrústicas. Além disso, no trecho de tercinas, o desenho rítmico repetitivo pode ficar monótono. “Movimentando” as anacruses conseguimos anular esse efeito.

Terceiro movimento (70 ao 101): no trecho que vai compasso 77 ao 87 eu não utilizo o Note Grouping. Isto porque, se usarmos essa ferramenta à todo instante, logo ela se tornará monótona também! Nesse trecho, enfatizo o primeiro tempo de cada compasso, demonstrando que estamos num compasso $\frac{3}{4}$. Se não fizermos isso, parece que estamos num $\frac{6}{8}$. É uma opção também, mas eu prefiro pensar em $\frac{3}{4}$ mesmo.

Terceiro movimento (127 ao 145): fragmentar as frases em grupos menores (incisos) auxilia na execução do trecho na íntegra. Quando se pensa uma frase longa como um conjunto de “frases menores” somadas, você consegue tocar as frases menores uma de cada vez, tirando a ansiedade de pensar se o trecho inteiro “vai sair”.

Terceiro movimento (157 ao 162): com exceção do compasso 160, todas as frases (ou incisos) desse trecho são anacrústicas, o que se enquadra perfeitamente na utilização da ferramenta.

Terceiro movimento (217 ao 264): a cadência é um trecho singular que permite interpretações mais livres, depende do intérprete. Mas podemos notar que a maior parte dos incisos também são anacrústicos. As frases podem ainda ser realçadas pela articulação e por mudanças na agógica e na dinâmica.

4 – De forma geral, você diria que a aplicação do Note Grouping facilitaria algum(s) aspecto(s) técnico(s) do trompete?

(X) SIM () NÃO

4.1 – Se a resposta anterior for afirmativa, quais?

Pode ajudar na execução de intervalos que não sejam por grau conjunto, no equilíbrio de projeção do som e no entendimento das frases.

QUESTIONÁRIO

Nome: Paulo Ronqui

1 – Você já tocou o concerto para trompete do compositor Edmundo Villani-Côrtes?

(x) SIM () NÃO

1.1 – Se já tocou, quando (pode indicar apenas o ano) e quantas vezes?

2 – Você conhece o livro “NOTE GROUPING A METHOD FOR ACHIEVING EXPRESSION AND STYLE IN MUSICAL PERFORMANCE” do autor James Morgan Thurmond ou a idéia básica contido nele?

(x) SIM () NÃO.

2.1 – Se conhece, você aplica a ferramenta exposta neste livro ao tocar?

(x) SIM () NÃO.

2.2 - Se a resposta anterior for afirmativa, qual é o grau que você utiliza tal ferramenta, ou seja, até que ponto?

É a principal ferramenta interpretativa que utilizo em minhas performances. É possível, ao utilizar os conceitos desta magnífica abordagem, demonstrar com maior nuance desde os

pequenos motivos até a conclusão de frases e períodos dentro das composições interpretadas. A utilização desta ferramenta, aliada à contextualização estética de cada período musical, definindo tamanho de notas, intensidade e nuances referentes à cada obra, propicia uma eficiente performance, além de servir também para o ensino/aprendizado em interpretação musical.

3 – Ao tocar os seguintes trechos do concerto para trompete de Edmundo Villani-Côrtes (compassos 87 ao 127 do primeiro movimento, 33 ao 59 do segundo movimento e 70 ao 101, 127 ao 145, 157 ao 162, 217 ao 264 do terceiro movimento) aplicando o conceito Note Grouping, o que você observa concernente as relações intervalares?

4 – De forma geral, você diria que a aplicação do Note Grouping facilitaria algum(s) aspecto(s) técnico(s) do trompete?

(x) SIM () NÃO

4.1 – Se a resposta anterior for afirmativa, quais?

- Definição nos finais de frase, concomitantemente, no tamanho das notas.
- Maior facilidade nos trechos onde há saltos distantes, pois a intenção volta-se exclusivamente para a realização de frases.
- Maior concentração na realização de frases musicais. Esta prática propicia ao intérprete maior atenção na música interpretada e não em problemas técnicos que muitas vezes não existem.

QUESTIONÁRIO

Nome: Gláucio Xavier

1 – Você já tocou o concerto para trompete do compositor Edmundo Villani-Côrtes?

() SIM (X) NÃO

1.1 – Se já tocou, quando (pode indicar apenas o ano) e quantas vezes?

2 – Você conhece o livro “NOTE GROUPING A METHOD FOR ACHIEVING EXPRESSION AND STYLE IN MUSICAL PERFORMANCE” do autor James Morgan Thurmond ou a idéia básica contido nele?

(X) SIM () NÃO.

2.1 – Se conhece, você aplica a ferramenta exposta neste livro ao tocar?

(X) SIM () NÃO.

2.2 - Se a resposta anterior for afirmativa, em que grau você utiliza tal ferramenta, ou seja, até que ponto?

O grau é 60% do livro.

3 – Ao tocar os seguintes trechos do concerto para trompete de Edmundo Villani-Côrtes (compassos 87 ao 127 do primeiro movimento, 33 ao 59 do segundo movimento e 70 ao 101, 127 ao 145, 157 ao 162, 217 ao 264 do terceiro movimento) aplicando o conceito Note Grouping, o que você observa concernente as relações intervalares?

Embora a natureza das frases, no trecho do primeiro movimento, seja formada de bastante intervalos, isso não impede o uso do conceito Note Grouping, porém observa-se que a sua aplicação torna-se mais complexa, isto é, mais difícil do ponto de vista técnico (coordenação de dedos e articulação). No trecho do segundo movimento a aplicação do conceito torna-se mais fácil em razão da natureza de suas frases musicais, isto é, composta de cromatismo linear ascendente e descendente com intervalos menos complexos.

O primeiro trecho do terceiro movimento (compassos 70 ao 101) é composto das mesmas justificativas anterior, porém com ausência de cromatismos, o que torna-se ainda mais simples a utilização do conceito. No segundo trecho (compassos 127 ao 145), com exceção dos compassos 127 ao 130, os demais compassos possibilitam uma utilização regular do conceito por apresentarem um modelo melódico intervalar, também, menos complexo. No último trecho (compassos 217 ao 264) a utilização do conceito justifica-se pela presença de

frases melódicas de natureza rítmica intervalar simples, assim como complexas. Entretanto, sua aplicação torna-se muito mais difícil no trecho que vai do compasso 258 ao 262.

4 – De forma geral, você diria que a aplicação do Note Grouping facilitaria algum(s) aspecto(s) técnico(s) do trompete?

SIM NÃO

Do trompete Não. Mas facilitaria com o alcance de expressão nas frases e definição de estilo da interpretação da obra. Observe que o próprio título do livro já induz seu objetivo “NOTE GROUPING A METHOD FOR ACHIEVING EXPRESSION AND STYLE IN MUSICAL PERFORMANCE”. Agrupamento de Notas: Um método para alcance de Expressão e Estilo na Interpretação Musical.

4.1 – Se a resposta anterior for afirmativa, quais?

QUESTIONÁRIO

Nome: Antônio Carlos de Oliveira

1 – Você já tocou o concerto para trompete do compositor Edmundo Villani-Côrtes?

SIM NÃO

1.1 – Se já tocou, quando (pode indicar apenas o ano) e quantas vezes?

2 – Você conhece o livro “NOTE GROUPING A METHOD FOR ACHIEVING EXPRESSION AND STYLE IN MUSICAL PERFORMANCE” do autor James Morgan Thurmond ou a idéia básica contido nele?

SIM NÃO.

2.1 – Se conhece, você aplica a ferramenta exposta neste livro ao tocar?

SIM NÃO.

2.2 - Se a resposta anterior for afirmativa, em que grau que você utiliza tal ferramenta, ou seja, até que ponto?

Não cheguei a ler o livro todo, mas do que li aplico cem por cento (100%).

3 – Ao tocar os seguintes trechos do concerto para trompete de Edmundo Villane-Cortês (compassos 87 ao 127 do primeiro movimento, 33 ao 59 do segundo movimento e 70 ao 101, 127 ao 145, 157 ao 162, 217 ao 264 do terceiro movimento) aplicando o conceito Note Grouping, o que você observa concernente as relações intervalares?

Não estou entendendo o que você chama de “relações intervalares” Por favor, me esclareça um pouco mais.

4 – De forma geral, você diria que a aplicação do Note Grouping facilitaria algum(s) aspecto(s) técnico(s) do trompete?

SIM () NÃO

4.1 – Se a resposta anterior for afirmativa, quais?

Em minha opinião, a ideia básica do Note Grouping aplicada simplesmente nos exemplos citados já representam uma mudança significativa na interpretação se comparada à interpretação dos mesmos trechos sem o pensamento do agrupamento, o que deixaria a performance como, segundo o prof. Charles Schlueter “uma obra sem alicerce”. Para o professor Schlueter, o Agrupamento de Notas é tão importante psicologicamente quanto praticamente e eu concordo plenamente com essa ideia.

QUESTIONÁRIO

Nome: Marco Xavier

1 – Você já tocou o concerto para trompete do compositor Edmundo Villani-Côrtês?

() SIM (X) NÃO

1.1 – Se já tocou, quando (pode indicar apenas o ano) e quantas vezes?

2 – Você conhece o livro “NOTE GROUPING A METHOD FOR ACHIEVING EXPRESSION AND STYLE IN MUSICAL PERFORMANCE” do autor James Morgan Thurmond ou a ideia básica contido nele?

SIM () NÃO.

2.1 – Se conhece, você aplica a ferramenta exposta neste livro ao tocar?

(X) SIM () NÃO.

2.2 - Se a resposta anterior for afirmativa, em que grau você utiliza tal ferramenta, ou seja, até que ponto?

Inicialmente, procuro observar e localizar as frases utilizando de conhecimentos teóricos adquiridos na minha formação musical (como nos Conservatórios musicais) e aulas recebidas de percepção musical e música de câmara.

3 – Ao tocar os seguintes trechos do concerto para trompete de Edmundo Villani-Côrtes (compassos 87 ao 127 do primeiro movimento, 33 ao 59 do segundo movimento e 70 ao 101, 127 ao 145, 157 ao 162, 217 ao 264 do terceiro movimento) aplicando o conceito Note Grouping, o que você observa concernente as relações intervalares?

Observo a presença de trecho semelhante mas com suas notas transpostas, a presença constante de imitações de células melódicas (mais precisamente, intervalar), sequências em quartas justas dentre outros elementos.

1º mov. Reduziria um pouco a marcação metrônomo, devido a grande diversidade intervalar apresentada, considerando-se as características e dificuldades do trompete obtendo assim, maior clareza na execução do trecho, e através de um melhor fraseado.

2º mov. Anacruse de 45 até final do mov. Observar os agrupamentos possíveis.

3º mov., considero muito rápido o tempo sugerido para o trompete, devendo-se também para obter maior clareza, reduzir a velocidade do movimento

Cadência comp. 230 e 232 (observar as tercinas e utilizar e utilizar-se do método do Thurmond).

4 – De forma geral, você diria que a aplicação do Note Grouping facilitaria algum(s) aspecto(s) técnico(s) do trompete?

(X) SIM () NÃO

4.1 – Se a resposta anterior for afirmativa, quais?

Utilizo os ensinamentos do Thurmond, para resolver questões interpretativas e solucionar dificuldades técnicas impostas pelo instrumento após esta primeira abordagem.

Vejo neste método, uma ferramenta importante para escolhermos caminhos a seguir, relacionados a algumas passagens musicalmente corretas, mas tecnicamente muito difícil de resolver.

QUESTIONNAIRE

Name: Charles Schlueter

1 – In 1988 when you came to Brazil for the first time you introduced to most of us (brass instruments students) a concept called note grouping, based on the book “NOTE GROUPING A METHOD FOR ACHIEVING EXPRESSION AND STYLE IN MUSICAL PERFORMANCE” by James Morgan Thurmond. It is known that you use this concept when you play. Being like this, which is the degree of your use of this concept when you play the trumpet? In short, would you say that you use it, always, almost always or sometimes?

Always

2 – In general, would you say that note grouping application can cause some trumpet technique easiness? If yes, in which aspects?

Yes. In all aspects. Especially in playing with more expressiveness---in other words, focus on the music rather than the technique. (If you recall, my definition of technique is how you play one note, and how you get to the next one). Notes are almost never grouped according to bar lines, beams, or articulation markings. Any note that comes after the beat belongs to the next beat. It’s where the notes are going, not where they are coming from.

2.1 - What would you say specifically about playing intervals in the trumpet when note grouping is used?

Remember, in my approach, grouping is one of the three basic concepts: How the notes are shaped, how they are connected, and how they are grouped—not necessarily in that order—there is no order—all three happen simultaneously. That’s why if you think about the end of the note, that includes everything. (If you think about the end of the note, you don’t have to think about the beginning, because that is already included.) So the intervals are incidental to the whole phrase (process).

Ponteio para as Alterosas

I

Trompete em C e Piano

E. Villani-Côrtes (1997)

Ritmato

Trumpet in C

Piano

mf

5

C Tpt.

Pno.

10

C Tpt.

Pno.

poco rall.

8va

f *ancora* *meno* *ma* *grandioso* *ff*

16

C Tpt.

Pno.

mf

dim.

p calmo

23

C Tpt.

Pno.

pp legato

sempre

p

30

C Tpt.

Pno.

mf a tempo

mf a tempo

35

C Tpt.

Pno.

40

C Tpt.

Pno.

45

C Tpt.

Pno.

rit.

49

C Tpt.

Pno.

f *marcial*

f

53

C Tpt.

Pno.

mf *cantabile* *p*

57

C Tpt.

Pno.

3

3

61

C Tpt.

Pno.

p cantabile

3

65

C Tpt.

Pno.

5

3

3

69

C Tpt.

Pno.

mf

pp

rall.

73 *com expressão*

C Tpt. *p*

Pno. *a tempo*

77

C Tpt.

Pno.

81 **Tempo primo** *surd.*

C Tpt.

Pno.

85 *rítmico*

C Tpt.

Pno. *p*

91

C Tpt.

Pno.

96

C Tpt.

Pno.

101

C Tpt.

Pno.

106

C Tpt.

Pno.

110

C Tpt.

Pno.

114

C Tpt.

Pno.

118

C Tpt.

Pno.

122

C Tpt.

Pno.

126 *open*

C Tpt.

Pno.

This system covers measures 126 to 130. The C Tpt. part begins with a grace note on the first beat, followed by rests for the remainder of the system. The Pno. part is more active, with the right hand playing a series of sixteenth-note patterns and the left hand providing harmonic support with chords and moving lines.

131

C Tpt.

Pno.

This system covers measures 131 to 135. The C Tpt. part has rests for the first three measures, then enters with a melodic phrase in the final two measures. The Pno. part continues with its rhythmic accompaniment, featuring sixteenth-note runs in both hands.

136

C Tpt.

Pno.

This system covers measures 136 to 140. The C Tpt. part has a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The Pno. part continues with its rhythmic accompaniment, with the right hand playing chords and moving lines.

141

C Tpt.

Pno.

This system covers measures 141 to 145. The C Tpt. part has rests for the first two measures, then enters with a melodic phrase in the final three measures. The Pno. part continues with its rhythmic accompaniment, featuring sixteenth-note runs in both hands.

145

C Tpt.

Pno.

149

C Tpt.

Pno.

154

C Tpt.

Pno.

158

marcial

C Tpt.

Pno.

cantabile

162

C Tpt.

mf *p*

Pno.

166

C Tpt.

p *menos*

Pno.

171

C Tpt.

p

Pno.

175

C Tpt.

3 *3*

Pno.

178

C Tpt.

Pno.

182

C Tpt.

Pno.

f

186

C Tpt.

Pno.

189

C Tpt.

Pno.

mf

192

C Tpt.

Pno.

A tempo rítmico
Cadência com liberdade

195

C Tpt.

Pno.

mf

p *lento*

C Tpt.

Pno.

f

p

calmo

a tempo, mas não muito rápido

C Tpt.

Pno.

poco rall.

A tempo (mais rápido)

C Tpt. *poco rall.* *menos* *p*

Pno.

C Tpt. *rápido* *f*

Pno.

C Tpt.

Pno.

C Tpt. *marcial* *f* *cantabile* *pp*

Pno.

C Tpt.

Pno.

p

200

C Tpt.

Pno.

p

rall.

205

C Tpt.

Pno.

p

p lento

pp

mf

lento, e vai apressando

208

C Tpt.

Pno.

O Aqüífero Guarani

II

Edmundo Villani-Côrtes (2004)

Fluente ♩ = 40

Trumpet in C

Piano

p

p

3

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The Trumpet in C part (top staff) begins with a whole rest in the first two measures, followed by a half note G4 in the third measure, and a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) in the fourth measure, marked with a piano (*p*) dynamic. The Piano part (bottom staves) features a continuous eighth-note accompaniment in both hands, starting with a piano (*p*) dynamic. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/2.

5

C Tpt.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The C Trumpet part (top staff) has a whole rest in measure 5, followed by a half note G4 in measure 6, and a half note F4 in measure 7. Measure 8 contains a triplet of eighth notes (Bb4, Ab4, Gb4). The Piano part (bottom staves) continues with the eighth-note accompaniment, which becomes chromatic in measure 8. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) in measure 8.

9

C Tpt.

Pno.

poco cresc.

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The C Trumpet part (top staff) begins with a half note Gb4 in measure 9, followed by a half note F4 in measure 10, and a half note Eb4 in measure 11. Measure 12 contains a triplet of eighth notes (D4, C4, Bb3). The Piano part (bottom staves) continues with the eighth-note accompaniment, marked with a *poco cresc.* dynamic. The key signature remains two flats (Bb, Eb).

13

C Tpt.

Pno.

f

p

16

C Tpt.

Pno.

20

C Tpt.

Pno.

cresc.

cresc.

24

C Tpt.

Pno.

f

mf

28

C Tpt.

Pno.

Musical score for measures 28-31. The C Tpt. part consists of whole rests. The Pno. part features chords in the right hand and a bass line with triplets in the left hand.

32

C Tpt.

Pno.

Musical score for measures 32-35. The C Tpt. part consists of whole rests. The Pno. part features chords in the right hand and a bass line with triplets in the left hand.

36

C Tpt.

Pno.

Musical score for measures 36-39. The C Tpt. part has a melodic line. The Pno. part features chords in the right hand and a bass line with triplets in the left hand. Dynamics markings *f* are present.

40

C Tpt.

Pno.

Musical score for measures 40-43. The C Tpt. part has a melodic line. The Pno. part features chords in the right hand and a bass line with triplets in the left hand. Dynamics markings *p* are present.

43

C Tpt.

Pno.

Musical score for measures 43-46. The C Tpt. part features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a melodic line with slurs. The Pno. part begins with a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes in the right hand, with a corresponding eighth-note accompaniment in the left hand.

47

C Tpt.

Pno.

Musical score for measures 47-50. The C Tpt. part continues with a melodic line, including a measure with a whole rest. The Pno. part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a key signature change to two flats.

51

C Tpt.

Pno.

Musical score for measures 51-53. The C Tpt. part features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a melodic line with slurs. The Pno. part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

54

C Tpt.

Pno.

Musical score for measures 54-56. The C Tpt. part features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a melodic line with slurs. The Pno. part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

57

C Tpt.

f

8va

Pno.

rall.

61

C Tpt.

menos

Pno.

p

64

C Tpt.

CALMO

Pno.

p

8va

69

C Tpt.

rall.

p

3

75 **Moderato** ♩ = 80

C Tpt. *p*

Pno. *p*

C Tpt. *p*

Pno.

C Tpt. *mf* *f*

Pno. *cresc.*

C Tpt.

Pno.

94

C Tpt.

Pno.

Musical score for measures 94-97. The C Tpt. part is mostly rests. The Pno. part features a complex texture with triplets and slurs in both hands.

98

C Tpt.

Pno.

mf

p

Musical score for measures 98-101. The C Tpt. part has a melodic line with slurs and triplets. The Pno. part has a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. Dynamics include *mf* and *p*.

102

C Tpt.

Pno.

f

Musical score for measures 102-105. The C Tpt. part has a melodic line with slurs and triplets. The Pno. part has a rhythmic accompaniment with slurs and triplets. Dynamics include *f*.

106

Marcial ♩ = 40
Marcial

C Tpt.

Pno.

mf

Musical score for measures 106-109. The C Tpt. part has a melodic line with slurs and triplets. The Pno. part has a rhythmic accompaniment with slurs and triplets. Dynamics include *mf*.

110

C Tpt.

Pno.

mf

p

Detailed description: This system covers measures 110 to 113. The C Tpt. part begins with a whole note in measure 110, followed by a quarter rest, then eighth notes in measure 111, a half note in measure 112, and eighth notes in measure 113. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand, with dynamics *mf* in measure 110 and *p* in measure 111. The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

114

C Tpt.

Pno.

rall molto

p

Moderato ♩ = 80

Detailed description: This system covers measures 114 to 117. The C Tpt. part is mostly silent, with a whole note in measure 114 and rests in measures 115-117. The piano accompaniment starts with a *rall molto* section in measure 114, then transitions to a *Moderato* section in measure 115 with a tempo marking of ♩ = 80. The right hand has a melodic line with a trill in measure 117, while the left hand has a rhythmic accompaniment with dynamics *p*.

118

C Tpt.

Pno.

tr

Detailed description: This system covers measures 118 to 122. The C Tpt. part is mostly silent, with whole notes in measures 118-120 and rests in measures 121-122. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand, including a trill in measure 120. The left hand has a rhythmic accompaniment with various chords and intervals.

123

C Tpt.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 123 to 127. The C Tpt. part has a melodic line with eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and triplets in the left hand, marked with the number 3.

126

C Tpt.

Pno.

128

C Tpt.

ff

Pno.

ff *p*

CALMO

131

C Tpt.

Com liberdade

p

Pno.

136

C Tpt.

Pno.

Tpo. 1° ♩ = 120

143

C Tpt.

Pno.

148

C Tpt.

Pno.

152

C Tpt.

Pno.

156

C Tpt.

Pno.

159

C Tpt.

The musical score consists of two systems. The first system is for the C Tpt. (C Trumpet), which plays a single half note with a dynamic marking of *pp*. The second system is for the Pno. (Piano), which is divided into two staves. The upper staff has a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5, with dynamics *p* and *pp* and a tempo marking of *rall molto*. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines.

pp

rall molto

p

pp

Pno.

Valsa Rancheira

III

E. Villani-Côrtes

Presto $\text{♩} = 76$

Trumpet in C

Piano

Measures 1-5. The Trumpet in C part is mostly rests. The Piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and a melodic line in the treble clef. Dynamics include *mf*, *p*, and *mf*.

6

C Tpt.

Pno.

Measures 6-10. The C Trumpet part has a melodic line starting at measure 6. The Piano part continues with the rhythmic pattern and adds chords in the treble clef. Dynamics include *mf*.

11

C Tpt.

Pno.

Measures 11-15. The C Trumpet part has a melodic line with a slur and crescendo. The Piano part continues with the rhythmic pattern and adds chords in the treble clef. Dynamics include *mf*.

16

C Tpt.

Pno.

Measures 16-20. The C Trumpet part has a melodic line starting at measure 16. The Piano part continues with the rhythmic pattern and adds chords in the treble clef.

21

C Tpt.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 21 to 25. The C Tpt. part starts with a melodic line of eighth notes in measure 21, followed by a dotted quarter note and an eighth note in measure 22, and a half note with a slur in measure 23. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. A fermata is placed over the final chord in measure 25.

26

C Tpt.

A

Pno.

Detailed description: This system covers measures 26 to 30. The C Tpt. part is silent throughout. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line and chords. A section marker 'A' is placed above the staff in measure 28. The piano part concludes with a fermata in measure 30.

31

C Tpt.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 31 to 35. The C Tpt. part begins with a melodic line of eighth notes in measure 31, followed by quarter notes and a half note in measures 32-34, and a dotted half note in measure 35. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

36

C Tpt.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 36 to 40. The C Tpt. part is silent in measure 36, then enters with eighth notes in measure 37, followed by quarter notes and a half note in measures 38-40. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line and chords.

41 B

C Tpt.

Pno.

cresc.

p cresc.

46

C Tpt.

Pno.

f

51

C Tpt.

Pno.

p

56

C Tpt.

Pno.

61 C

C Tpt.

Pno.

mf

mf

66

C Tpt.

Pno.

mf

71

C Tpt.

Pno.

mf

76

C Tpt.

Pno.

mf

81

C Tpt.

Pno.

3 3 3

86

C Tpt.

Pno.

D

~

91

C Tpt.

Pno.

3 3

3 3

96

C Tpt.

Pno.

cresc. f mf

cresc. p f sub.

cresc. f mf

cresc. p f sub.

101

C Tpt.

Pno.

101

106 E

C Tpt.

Pno.

106

111 F

C Tpt.

Pno.

111

116

C Tpt.

Pno.

116

3

G

121

C Tpt.

Pno.

p

126

C Tpt.

Pno.

p *cresc. aos poucos*

p cresc. aos poucos

131

C Tpt.

Pno.

f *f* *f* *p* *p*

136

C Tpt.

Pno.

p

141

C Tpt.

Pno.

cresc. *f* *p*

147

C Tpt.

Pno.

p *p*

153

C Tpt.

Pno.

mf *mf*

158

C Tpt.

Pno.

mf

163

C Tpt.

Pno.

mf

cresc.

f *menos*

168 (súbito) **Moderato espressivo** ♩=88

C Tpt.

Pno.

p espr.

174

C Tpt.

Pno.

181

C Tpt.

Pno.

p molto espr.

p

188

C Tpt.

Pno.

calmo

poco rall.

194

C Tpt.

Pno.

p

199

C Tpt.

Pno.

poco rall.

I

205

C Tpt.

Pno.

212

C Tpt.

Pno.

p calmo espr.

219

C Tpt.

Pno.

poco più

225

C Tpt.

Pno.

230

C Tpt.

Pno.

mf a tempo

235

C Tpt.

rall. e dim.

Lento

pp *p*

Pno.

241

C Tpt.

calmo e espr.

a tempo

Pno.

247

C Tpt.

3 *3* *3* *3* *3*

Marcial

Pno.

252

C Tpt.

cantabile

p *f*

Pno.

257

C Tpt.

a tempo *f*

Pno.

261

C Tpt.

Tempo primo

Pno.

p

266

C Tpt.

Pno.

271

C Tpt.

Pno.

276 K

C Tpt.

Pno.

282

C Tpt.

Pno.

mf

287

C Tpt.

Pno.

mf

292

C Tpt.

Pno.

297 L

C Tpt.

Pno.

302

C Tpt.

Pno. *vai cresc. e accelerando*

308

C Tpt.

Pno.

314 M

C Tpt. *f* *rall. e dim.* *p*

Pno. *ff* *p*

Ponteio para as Alterosas

Edmundo Villani-Côrtes

29 *mf*

34 **4**

43

48 *A tempo* *f* *mf* **3**

54 *cantabile* *p*

59

64 *com expressão* **10** *p* **3** **3**

78 **3** **3** **3** **3**

83 *A tempo* *surd.* **2** *rítmico*

91

97

103

110

115

120

124

128 open

137

146

151

156 *marcial* *3* *3* *cantabile*
mf

162 *p*

167 *menos* *p* *3* *p*

173 *3* *3*

178 *f* *3* *3*

183 *3* *3*

188 *5* *Cadência com liberdade* *A tempo rítmico* *mf*

3 *3* *3* *3* *f* *calmo* *p*

3 *a tempo, mas não muito rápido*

poco rall. *A tempo (mais rápido)*

poco rall. *p* *f* *meno* 3 3 *rápido*

marcial *f* 3 *cantabile* *pp* 3 3 195

196 9 *mf* lento, e vai apressando

210 A tempo *f*

217

223 *Grandioso* *f* *marcial, com liberdade* 3 3 3 *rall.....* *ff*

O Aquífero Guarani

Edmundo Villani-Côrtes

Fluente
2

p

9

f

16

22

cresc. *f*

11

38

f

42

47

52

56

f

16

76 **Moderato**

p

99 *f* *mf* **3** **E** **8**

114 **F** *f*

120 **G** **4** *p* *cresc. aos poucos*

129 *f* *p*

136

141 *cresc.* *f*

147 **Grazioso** *p*

155 **2** *mf*

160 **3**

167 **Meno (súbito)** **Moderato** $\text{♩} = 88$ **15**

184 H

p molto espr.

Detailed description: Musical staff for measures 184-190. Measure 184 starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. It contains a sequence of eighth and quarter notes. A double bar line with repeat dots follows. The key signature changes to one sharp (F#) and the time signature to 3/4. The staff continues with quarter and eighth notes.

191

5

Detailed description: Musical staff for measures 191-198. It continues with quarter and eighth notes. A five-measure rest is indicated by a horizontal line with the number '5' above it. The staff ends with a double bar line and a key signature of two sharps (F# and C#).

201

3 I

Detailed description: Musical staff for measures 201-208. It begins with a three-measure rest indicated by a horizontal line with the number '3' above it. A first ending bracket labeled 'I' spans measures 205-207. The staff contains quarter and eighth notes.

209

Detailed description: Musical staff for measures 209-215. It contains a continuous line of quarter and eighth notes.

216 J

p calmo espr.

Detailed description: Musical staff for measures 216-222. It features a sequence of eighth and quarter notes with long, sweeping slurs over the phrases.

223

poco più

Detailed description: Musical staff for measures 223-228. It continues with eighth and quarter notes, maintaining the slurs from the previous staff.

229

3 3 3 3 3 3 3

mf a tempo

Detailed description: Musical staff for measures 229-234. It features a series of triplet eighth notes. The triplet markings '3' are placed above and below the notes.

235

rall. e dim. Lento *pp* *p*

Detailed description: Musical staff for measures 235-240. It shows a deceleration and dynamic change. The tempo marking 'Lento' is above the staff. Dynamics range from *pp* to *p*. The staff ends with a double bar line.

241

calmo e espr. *a tempo*

Detailed description: Musical staff for measures 241-246. It features a sequence of eighth and quarter notes with slurs. The tempo marking 'a tempo' is below the staff.

247

3 3 3 3 3

Marcial

Detailed description: Musical staff for measures 247-252. It features a series of triplet eighth notes. The triplet markings '3' are placed above and below the notes. The section is labeled 'Marcial' at the end.

251 *cantabile*
p

255 *f* *a tempo*

259 *f*

264 **Tempo I**
15 K 8 *mf*

290 3

298 L

304 **Mais rápido**
10 M *f* *rall. e dim.*

318 *p* *Lento com liberdade* *rall.*

323 **Marcial**
3 *p* *mf* *f* *rall.*
Presto súbito

331 *f*