

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

EMERSON JOHN MARQUES

ASPECTOS INTERPRETATIVOS DE DUAS OBRAS FRANCESAS ESCRITAS PARA
TROMPETE E ORQUESTRA NO SÉCULO XX

CURITIBA

2023

EMERSON JOHN MARQUES

ASPECTOS INTERPRETATIVOS DE DUAS OBRAS FRANCESAS ESCRITAS PARA
TROMPETE E ORQUESTRA NO SÉCULO XX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Campus de Curitiba I – EMBAP, linha de pesquisa I – Música e Processos Criativos, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Isaac Félix Chueke

CURITIBA

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Marques, Emerson John

Aspectos interpretativos de duas obras francesas escritas para trompete e orquestra no séc. XX / Emerson John Marques. -- Curitiba-PR, 2023.
75 f. : il.

Orientador: Isaac Felix Chueke.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2023.

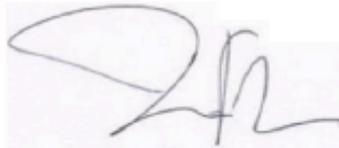
1. Análise e Interpretação. 2. Performance. 3. Trompete. 4. Tomasi. 5. Jolivet. I - Chueke, Isaac Felix (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

EMERSON JOHN MARQUES

ASPECTOS INTERPRETATIVOS DE DUAS OBRAS FRANCESAS ESCRITAS PARA TROMPETE E ORQUESTRA NO SÉCULO XX

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Músicas e Processos Criativos, pela seguinte banca examinadora:



Orientador: _____

Prof. Dr. Isaac Felix Chueke
Universidade Estadual do Paraná

Documento assinado digitalmente
gov.br FERNANDO DIEGO RODRIGUES DOS SANTOS
Data: 20/11/2023 16:51:07-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Fernando Diego Rodrigues dos Santos
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Documento assinado digitalmente
gov.br CARLOS ALBERTO ASSIS
Data: 14/11/2023 09:48:51-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Carlos Alberto Assis
Universidade Estadual do Paraná

Curitiba, 06 de novembro de 2023

Aos meus pais com devoção.

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos aos professores que me acompanharam durante a realização da pesquisa: Prof. Dr. Isaac Chueke que foi também meu orientador, Prof. Dr. Jorge Scheffer e Prof. Dra. Margareth Milani que participaram da banca de qualificação, e também os professores que aceitaram participar da banca de defesa desta dissertação, sendo Prof. Dr. Alisson Alípio, Prof. Dr. Carlos Assis e Prof. Dr. Fernando Deddos. Agradeço à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) pela bolsa de estudos institucional, que foi fundamental para a minha subsistência durante a pesquisa. Agradeço aos amigos e colegas que me auxiliaram de forma direta e indireta na realização de mais essa etapa. Agradeço também a minha família pelo apoio de sempre e em todas as minhas empreitadas.

RESUMO

Na busca de mais ferramentas que possam nortear os caminhos da performance no sentido da preparação e produção da mesma em sua complexidade, muitos pesquisadores se dedicam a observar e relatar as experiências de performers na intenção de registrar os momentos que contemplam a produção de uma realização artística. Neste sentido, este trabalho pretende investigar dentre os vários aspectos da performance aquele que tange ao processo de análise e preparação e produção de um repertório de alto nível técnico escrito para trompete e orquestra. O repertório em questão trata do Concerto para Trompete e Orquestra de Henri Tomasi e do Concertino para Trompete, Piano e Orquestra de Cordas de André Jolivet. Baseados na análise de Stier (1992) entendemos o quão ampla é a pesquisa e os múltiplos fatores que a compõem, tratando de aspectos subjetivos da arte musical, dentre outros que fazem referência à contextualização da obra. Neste caso, a escola francesa de trompetes, onde nasceram ambas as obras deste estudo, se inserem em um contexto fundamental em nossa análise. A escola francesa de trompetes é sem sombra de dúvida uma das mais tradicionais do mundo, tendo formado através de quase dois séculos uma seleção impressionante de exímios trompetistas mais precisamente no Conservatório de Paris, onde desde 1833 se desenvolve o ensino de trompete e onde nasceram inúmeras peças, concertinos e concertos dedicados ao trompete inclusive os que são objeto de análise neste trabalho. Tanto pela expressividade das duas obras acima mencionadas quanto pela qualidade dos compositores dá-se a escolha do nosso material de pesquisa.

Palavras chave: Análise e interpretação; Jolivet; Performance; Tomasi; Trompete.

ABSTRACT

In the search for more tools that can guide the performance paths in the sense of preparation and production of the same in its complexity, many researchers are dedicated to observing and reporting the experiences of performers in order to record the moments that contemplate the production of an artistic achievement. . In this sense, this work intends to investigate, among the various aspects of performance, the one that concerns the process of analysis and preparation and production of a high-level repertoire written for trumpet and orchestra. The repertoire in question deals with the Concerto for Trumpet and Orchestra by Henri Tomasi and the Concertino for Trumpet, Piano and String Orchestra by André Jolivet. Based on Stier's analysis (1992), we understand how broad the research is and the multiple factors that compose it, dealing with subjective aspects of musical art, among others that refer to the contextualization of the work. In this case, the French school of trumpets, where both works in this study were born, are part of a fundamental context in our analysis. The French school of trumpets is without a doubt one of the most traditional on the world, having formed, over almost two centuries, an impressive selection of excellent trumpet players, more precisely at the National Conservatory of Dance Music in Paris – CNMDP, where since 1833 the teaching of trumpet has been developed. and where countless pieces, concertinos and concertos dedicated to the trumpet were born, including those that are the object of analysis in this work. Both for the expressiveness of the two works mentioned above and for the quality of the composers, our research material is chosen.

Keywords: Analysis and Interpretations; Jolivet; Performance; Tomasi; Trumpet.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Método de cornet escrito por Arban em 1867.....	20
FIGURA 2 – Método de cornet escrito por Merri Franquin em 1908.....	21
FIGURA 3 – Tratado pedagógico escrito por Ludovic Vaillant em 1969.....	23
FIGURA 4 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, partitura solista, compasso 1.....	33
FIGURA 5 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, parte solista, compassos 6-8.....	34
FIGURA 6 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, partitura solista, compassos 1-8.....	34
FIGURA 7 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, partitura solista, compassos 28-29....	35
FIGURA 8 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, compassos 9-15.....	36
FIGURA 9 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, cadência, 1º mov.....	37
FIGURA 10 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, 2º mov., compassos 1-14.....	39
FIGURA 11 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, 2º mov., compassos 37-43.....	40
FIGURA 12 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, 3º mov., compassos 17-18.....	40
FIGURA 13 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, 1º mov., cadência.....	41
FIGURA 14 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, 3º mov.....	41
FIGURA 15 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, 3º mov.....	41
FIGURA 16 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, 3º mov.....	42
FIGURA 17 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, 3º mov.....	43
FIGURA 18 – Henri Tomasi, Concerto para trompete e orquestra, 3º mov.....	43
FIGURA 19 – André Jolivet, Concertino para trompete, piano e orquestra.....	46
FIGURA 20 – André Jolivet, Concertino para trompete, recitativo.....	47
FIGURA 21 – André Jolivet, Concertino para trompete, exposição.....	48
FIGURA 22 – André Jolivet, Concertino para trompete, 3ª variação.....	49
FIGURA 23 – André Jolivet, Concertino para trompete, 3ª variação.....	50
FIGURA 24 – André Jolivet, Concertino para trompete, piano e orquestra.....	51
FIGURA 25 – André Jolivet, Concertino para trompete – flatterzunge.....	52
FIGURA 26 – André Jolivet, Concertino para trompete, piano e orquestra.....	52
FIGURA 27 – André Jolivet, Concertino para trompete, piano e orquestra.....	53
FIGURA 28 – Método para trompete, de J. B. Arban, p. 27, exercício 15.....	58
FIGURA 29 – Método para trompete, bugle e cornet, de Merri Franquin, p. 101, exercício 1.....	58
FIGURA 30 – André Jolivet, Concertino para trompete, piano e orquestra.....	59

FIGURA 31 – Método para trompete, de J. B. Arban, p. 161, exercício 24.....	60
FIGURA 32 – Método para trompete, cornet e bugle, de Merri Franquin, p. 233, exercício 11.....	60
FIGURA 33 – Método para trompete, de J. B. Arban, p. 176, exercício 86.....	60
FIGURA 34 – Método para trompete, cornet e bugle, de Merri Franquin, p. 235, exercício 17.....	61
FIGURA 35 – Proposta de estudo de dinâmicas para a introdução do Concertino para trompete de André Jolivet.....	62
FIGURA 36 – Estudos de emissão e dinâmicas do método de Merri Franquin, p. 12.....	63
FIGURA 37 – Exercício número 2 “du style” do método de Théo Charlier.....	65

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
METODOLOGIA DA PESQUISA.....	14
ABORDAGENS E MÉTODO PARA ESTUDO DA PERFORMANCE.....	14
ESCOLHA DAS PEÇAS A SEREM ESTUDADAS.....	15
1. O CONSERVATÓRIO DE PARIS E SUA INFLUÊNCIA NA CONSTRUÇÃO DE REPERTÓRIO PARA TROMPETE NO INÍCIO DO SÉCULO XX.....	17
1.1 Professores.....	17
1.1.1 François Dauverné.....	18
1.1.2 Jean-Baptiste Arban.....	18
1.1.3 Merri Franquin.....	20
1.2 Intérpretes.....	22
1.2.1 Ludovic Vaillant.....	22
1.2.2 Maurice André.....	24
1.3 Compositores.....	26
1.3.1 Henri Tomasi.....	26
1.3.2 Carreira e composições para trompete.....	27
1.3.3 André Jolivet.....	28
1.3.4 Carreira e composições para trompete.....	28
2. ASPECTOS TÉCNICOS DAS OBRAS.....	31
2.1 Concerto para trompete e orquestra de Henri Tomasi.....	31
2.1.1 Contexto.....	31
2.1.2 Elementos técnicos.....	32
2.1.2.1 Articulações.....	33
2.1.2.2 Articulações duplas.....	34
2.1.2.3 Fraseado.....	35
2.1.2.4 Intervalos.....	38
2.1.2.5 Digitação.....	39
2.1.2.6 Cromatismos.....	41
2.2 Concertino para trompete, piano e orquestra de cordas de André Jolivet.....	44
2.2.1 Contexto.....	44
2.2.2 Elementos técnicos.....	44

2.2.2.1 Dinâmicas.....	45
2.2.2.2 Extensão.....	47
2.2.2.3 Articulações.....	47
2.2.2.4 Articulações triplas.....	49
2.2.2.5 Fraseado.....	50
2.2.2.6 Intervalos.....	52
2.2.3 Semelhanças e contrastes técnicos entre as obras.....	53
3. ASPECTOS INTERPRETATIVOS.....	55
3.1 A preparação da performance.....	55
3.1.1 Gravações.....	55
3.1.2 Métodos.....	56
3.1.3 Práticas de estudo.....	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
REFERÊNCIAS.....	71

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende, de maneira teórica e, sobretudo, sob a perspectiva acadêmica, investigar e acrescentar informações acerca da *expertise* quanto à preparação de um repertório de alta performance no trompete. Este trabalho entende que toda e qualquer boa performance é resultado de etapas de trabalho que vão desde a apuração da gênese da obra até suas interpretações icônicas e referenciais, passando pela técnica, pelo estilo, pelas diversas referências até chegar a práxis. Portanto, propõe que esta última é o resultado sonoro apresentado como produto que advém também, de fora os aspectos musicais, de estudos teóricos, históricos e sociológicos, deste modo o intérprete, munido destas informações, será capaz de não somente chegar mais perto dos ideais performáticos exigidos mas também se verá mais livre e conciso na apresentação de suas ideias musicais.

O trabalho dos instrumentistas, desde os primórdios da existência humana, é semelhante à profissão do artesão, que trabalha individualmente em sua casa a matéria prima, moldando-a cautelosamente até a elaboração do produto final. Este tipo de ofício requer contato íntimo com o objeto, dedicação de tempo, atenção a detalhes, cuidados estéticos, e por assim ser, é dotado de um viés artístico, personificando uma identidade cultural. (HARNONCOURT, 1988, p. 29)

Neste sentido iremos, em um primeiro momento, explicar a respeito da metodologia usada nesta pesquisa que é de caráter exploratório e aplicado. Em seguida, trataremos da escolha das peças que serão usadas como meios e fins deste projeto, iniciando pela contextualização de sua criação, bem como do percurso de seus respectivos compositores.

No primeiro capítulo examinaremos a relação do Conservatório de Paris¹ com o desenvolvimento, não somente da práxis trompetística, como também na criação e evolução do repertório para trompete nas suas diversas modalidades; solística, música de câmara e sinfônica. Abordaremos igualmente, o aspecto da formação do trompetista com a elaboração por parte de professores, de métodos para o ensino e aprimoramento da técnica deste instrumento.

No segundo capítulo, atentaremos às partituras propriamente ditas, levantando nesta etapa as técnicas relacionadas à execução de cada obra bem como os aspectos extra-musicais e sempre com um viés voltado à performance.

¹ Conservatório de Paris foi fundado em 1784 como Escola Real de Música, posteriormente sendo conhecido como Conservatório de Paris e em 1975 adotando o nome de Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris - CNSMDP.

No terceiro capítulo delinearíamos os aspectos interpretativos de ambas as peças, e também a respeito da performance de ambas. Buscando referenciais na literatura e também através de relatos feitos professores/performers no Brasil. Neste capítulo também abordaremos a performance destas obras sob a ótica do autor deste trabalho. Com isso pretende-se registrar *in loco* todo o caminho percorrido neste trabalho a fim de aplicar os elementos musicais e interpretativos, resultados da análise e pesquisa, com uma utilização prática sob forma de um recital onde serão apresentadas as obras de Tomasi e Jolivet que permeiam esta pesquisa.

METODOLOGIA DA PESQUISA

A presente pesquisa trata de um estudo com caráter exploratório² e de aplicações de ordem prática, uma vez que permite ao pesquisador, além do levantamento bibliográfico, pesquisas de campo e a análise de exemplos musicais que estimulam a compreensão acerca do tema. A aplicação se dará através de recital quando serão interpretadas ambas as peças embasando este estudo, na intenção não apenas de ilustrar a dissertação mas também de incorporar à performance os elementos descobertos durante nossa pesquisa. A bibliografia de referência para o desenvolvimento desta pesquisa foi baseada em trabalhos acadêmicos abordando as obras de André Jolivet e Henri Tomasi, Jean-Baptiste Abrian, Merry Franquin, Maurice André, assuntos relacionados à performance, livros de história da música, métodos de trompete, artigos sobre interpretação musical, matérias de revistas especializadas em música e pesquisas na internet.

ABORDAGENS E MÉTODO PARA ESTUDO DA PERFORMANCE

Como performance, entendemos o sugerido pela pesquisadora Ray (2012, p. 39) quando diz que a performance é o momento em que o músico, seja ele instrumentista, cantor ou regente executa uma obra musical exposto à crítica de outro ou outros. Esteja ele atuando como integrante de um conjunto ou solista, em uma prova com banca (no conservatório, em um concurso ou audição para emprego) ou até mesmo em uma aula (onde frequentemente se ‘simula’ uma apresentação).

² Pesquisa exploratória é quando a pesquisa se encontra na fase preliminar, tem como finalidade proporcionar mais informações sobre o assunto que vamos investigar, possibilitando sua definição e seu delineamento, isto é, facilitar a delimitação do tema da pesquisa; orientar a fixação dos objetivos e a formulação das hipóteses ou descobrir um novo tipo de enfoque para o assunto. Assume, em geral, as formas de pesquisas bibliográficas e estudos de caso. (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 51-52).

Devemos enfatizar o fato de que a análise para intérpretes acontece normalmente no processo de formulação de uma interpretação e subsequente reavaliação - ou seja - enquanto estamos estudando e não durante a execução. [...] Em geral, porém, o processo analítico ocorre no estado evolutivo do design e seus achados são assimilados na bagagem geral de conhecimento que sustenta, mas não domina, o ato da performance. (RINK, 2002, p. 29)

Dessa forma, um estudo de análise técnica e interpretativa destas obras elucida aspectos até então restritos aos que já performaram tais obras mas que não registraram o caminho que os levou até a performance permanecendo assim uma lacuna a respeito da análise e preparação das obras e do performer que irá executá-las. Como lembrado por Borém et al. (2002, apud RAY, 2012, p. 38) na conferência de abertura do I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical “é preciso que os professores de performance musical reflitam sobre o fazer musical e registrem suas reflexões.”

Quase todos os instrumentistas, cantores e regentes brasileiros são também professores, atuando academicamente ou não. Transmitir o conhecimento sobre Performance Musical e suas Interfaces, cimento adquirido ao longo de uma vida de experiência como performer não é só uma necessidade, mas também uma forma de continuar refletindo sobre sua própria atuação. Porém, a transmissão do conhecimento precisa de ferramentas teóricas e práticas para que o aprendizado seja estimulado. (RAY, 2012, p. 38)

ESCOLHA DAS PEÇAS A SEREM ESTUDADAS

No âmbito acadêmico não há registro de quando as obras constantes em nossa pesquisa foram executadas em um mesmo recital. No entanto há registros de que em recitais distintos, mas no mesmo ano, o Concertino para trompete e orquestra de cordas de André Jolivet e o Concerto para trompete de Henri Tomasi foram interpretados na UNIRIO³ no ano de 2002 em recitais de graduação. Também não foram encontrados registros de pesquisa acadêmica em português que envolvessem esse repertório.

O Concertino para trompete e orquestra de cordas de André Jolivet foi interpretado pela primeira e única vez em Curitiba em 2011 pela Camerata Antiqua de Curitiba com solo de Flávio Gabriel ao trompete, Olga Kopylova ao piano e regência de Rodrigo de Carvalho.

Já o Concerto para trompete e orquestra de Henri Tomasi foi interpretado pela primeira vez em Curitiba no ano de 2016 na ocasião do recital de formatura da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, por Emerson John Marques ao trompete e Carlos Assis ao piano, neste caso executando uma redução. A interpretação com orquestra ainda permanece inédita.

³ Universidade Federal do Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Portanto, a interpretação de ambas as obras em um mesmo recital ainda é inédita tanto em Curitiba quanto no resto do país até onde se tem referência. Estes fatos por si corroboram a relevância em aprofundar-se sobre a práxis da música francesa para trompete bem como adquirir maiores informações a respeito de sua gênese, contexto e performance.

A maioria dos estudantes de trompete chega a conhecer estas obras no âmbito acadêmico porém quando isto ocorre não dispõe ainda das ferramentas adequadas para executá-las. Isto se dá ao fato de uma formação deficiente no instrumento, infelizmente muito comum em nosso país onde muitas vezes problemas de base do estudo do instrumento só vem a serem resolvidos no ensino superior. Dessa forma fica mais longe ainda a possibilidade do aluno vir a ter contato com obras desse espectro de dificuldade técnica e interpretativa. O estudo destas obras nos traz a possibilidade de encurtar esse caminho para futuros alunos de trompete, dentro e fora do ensino superior, servindo de ponto de partida para estudos futuros sejam estes de ordem científica ou performática.

1. O CONSERVATÓRIO DE PARIS E SUA INFLUÊNCIA NA CONSTRUÇÃO DE REPERTÓRIO PARA TROMPETE NO INÍCIO DO SÉCULO XX

1.1 Professores

Para que entendamos um pouco melhor a respeito da gênese das obras em questão neste estudo, partiremos de uma breve contextualização histórica que nos remeterá a criação da classe de trompetes do Conservatório de Paris, atualmente Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris - CNSMDP, escola essa onde tanto os compositores quanto os intérpretes das primeiras audições das obras estudadas tiveram convívio íntimo com a escola de trompetes envolvendo alunos e professores. Por se tratar de uma história extensa, vamos nos fixar em três professores considerados entre os mais proeminentes desta trajetória: são eles François August Dauverné, primeiro professor da escola, Jean-Baptiste Arban e Merri Franquin. Mencionaremos igualmente os nomes de Ludovic Vaillant e Maurice André por serem ambos os *performers* responsáveis pelas estreias das obras estudadas e também professores exponenciais do referido Conservatório. Abaixo segue um registro dos professores de trompete do Conservatório de Paris e seu tempo de permanência como professor, traçando assim um histórico desde a inauguração da classe de trompete em 1833 até 1978 quando Maurice André, nosso último instrumentista e professor nesta linha do tempo, deixa o Conservatório.

1833 - 1869 François Georges Auguste Dauverné

1856 - 1870 Joseph Forestier

1869 - 1880 Jean Baptiste Arban

1874 - 1880 Henry J. Maury

1889 - 1894 Jean Baptiste Arban

1889 - 1910 Jean-Joseph Mellet

1894 - 1925 Merri Franquin

1910 - 1925 Alexander Petit

1925 - 1943 Pierre Vignal

1948 - 1957 Eugène Fovau

1948 - 1956 Raimond Sabarich

1957 - 1966 Ludovic Vaillant

1966 - 1978 Maurice André

1.1.1 François Dauverné

A escola de trompetes do Conservatório de Paris foi criada em 1833 por Luigi Cherubini, que nesta ocasião era diretor da instituição que nessa época contemplava apenas instrumentos de cordas, piano e voz, não havia portanto ainda nenhuma classe de instrumentos de sopro. Para dar início às classes de trompete foi incumbido como primeiro professor François Georges Auguste Dauverné que nesta época era o mais famoso trompetista francês. Nascido em 1800, virtuose do trompete desde seus 14 anos, foi mais tarde admitido nos serviços da Guarda Real Francesa. Aos 20 anos assumiu o posto de primeiro trompete da Orquestra Sinfônica da Ópera de Paris, onde permaneceu por 11 anos. Como era um destacado trompetista desta época, Cherubini o encarregou de ser o primeiro professor do instrumento no Conservatório de Paris contava com 33 anos e ficou à frente da classe até o ano de 1869.

1.1.2 Jean-Baptiste Arban

Jean-Baptiste Arban nasceu em Lyon em 28 de fevereiro de 1825 e faleceu em Paris em 8 de abril de 1889. Há poucas informações sobre sua vida antes de ele ter sido aceito na classe de Dauverné no CNMDP em 29 de setembro de 1841, aos 16 anos. Sobre sua trajetória no Conservatório sabe-se que em muitas ocasiões pedia permissão para se ausentar da instituição a fim de realizar trabalhos em outros países bem como participar de concursos de solistas, pode se destacar entre estes o que venceu em Londres no ano 1845, seu primeiro prêmio. Jean-Baptiste Arban é considerado até hoje um dos maiores performers do *cornet*⁴ de todos os tempos. Ao longo de dez anos (1845-1855), sua carreira incluiu participações no serviço militar bem como inúmeras outras em concertos. Não se sabe ao certo quando começou a tocar *cornet* mas no início de 1846 seu nome é mencionado em resenha de concertos, exaltando seu lirismo e sua brilhante variedade de articulações Arban teve uma longa e estreita relação de trabalho com o famoso construtor de instrumentos, o belga Adolph Sax, o que mais tarde resultaria na construção do Arban-Cornet, modelo desenvolvido por ele próprio em parceria com Sax. Foi nesse período que começou a reger orquestras de salão e ópera, também compondo diversas peças para cornet baseadas em temas líricos e populares. Arban fez quatro longas turnês na Rússia sendo que em São

⁴ Cornet é um instrumento de pistões assim como o trompete, porém com diferença em tamanho e timbre. Sua construção favorece repertórios de caráter virtuosístico.

Petersburgo um edifício especial foi construído para ele situado em um jardim chamado “Jardim dos Concertos de Arban”.

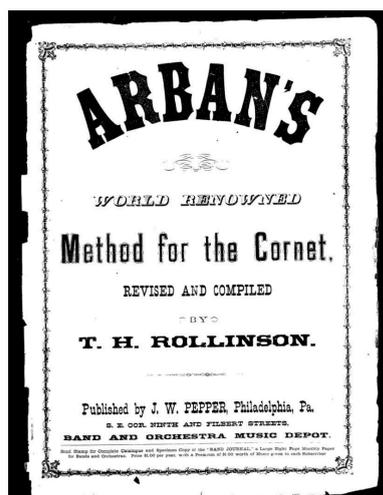
A carreira de Arban como professor iniciou-se em 1857 quando foi nomeado Professor de *Sax Horn*⁵ da Escola Militar em Paris. Foi nessa época inclusive que desenvolveu e publicou seu método para *Cornet à pistons*, esse seu trabalho icônico sendo usado até os dias de hoje por músicos do mundo inteiro, método este tendo sido igualmente adaptado para os outros instrumentos da família dos metais. Em 1868, ainda atuando como professor da Escola Militar e no auge de sua fama, solicitou ao Conservatório a criação de uma classe de cornet. Seu objetivo era o de formalizar o estudo deste instrumento, tentava igualmente evitar o desaparecimento do nobre trompete cujo uso e popularidade diminuía. Em novembro de 1868, escreveu um carta para o diretor do Conservatório, Daniel Auber:

É fato que hoje quase ninguém toca trompete mais, e que os teatros de províncias – e mesmo aqueles em Paris – já não tem mais artistas tocando esse instrumento [...] é do conhecimento geral que uma pessoa pode ser um excelente trompetista e ainda morrer de fome, enquanto todos podem viver confortavelmente tocando cornet. (TRUMPET ARTICLES BLOG, 2013)

Arban demonstra nessa carta que o *cornet* estava sendo inserido nos trabalhos de qualquer gênero como um instrumento melódico e frequentemente até como substituto para o trompete em obras mais antigas. Sua opinião era que os estudantes tinham que se sobressair em ambos os instrumentos em uma solução eficaz e buscando evitar o desaparecimento completo do trompete. Em janeiro de 1869 as aulas de cornet foram inseridas no Conservatório. No entanto, ao invés de combinar as aulas de trompete e *cornet* Auber decidiu manter as classes separadas, nomeando Arban como professor de cornet com seu colega de classe Jules Cercilier atuando como professor de trompete, substituindo o antigo professor deles Dauverné que tinha decidido se aposentar naquele ano. Em abril de 1874 Arban foi novamente convidado para reger em São Petersburgo mas teve seu pedido de licença negado. Relutantemente renunciou a seu posto no Conservatório até que no final de 1880 foi aceito novamente, iniciando seu segundo período no Conservatório. Um período ao qual devotou-se ao ensino e desenvolvimento pedagógico do cornet.

⁵ Sax Horn é um instrumento desenvolvido por Adolph Sax. Seu objetivo era de desenvolver uma família homogênea de instrumentos (à imagem do que ele tinha feito com os saxofones), para serem usados nas bandas militares e nas bandas de metais. Seu aspecto físico lembra o do Euphonium ou Bombardino, porém em escala menor.

FIGURA 1 – Método de cornet escrito por Arban em 1867



1.1.3 Merri Franquin

Merri Franquin (1848-1934) nasceu em 19 de outubro de 1848 em Lançon-Provence, uma pequena cidade em Bouches-du-Rhône, região do sul da França. Quando tinha 15 anos descobriu um antigo instrumento de sopro - um cornet - na casa da família, estudando o instrumento sozinho por quatro anos. Um regente da orquestra que passava por Lançon ouviu-o tocar dando-lhe o conselho de ir a Marselha. Assim, em 1867, foi contratado como instrumentista de cornet no Casino musical de Marseille. Na mesma cidade atuou como solista no Palais Lyrique e no Theatre Chave até 1870, quando se juntou à banda da Garde nationale de Marseille como flugelhorn solo, lá permanecendo até os 24 anos. Seu desejo de conhecer a capital levou-o, apesar de várias dificuldades, ao Conservatório de Paris onde em 7 de maio de 1872 foi admitido na recém inaugurada classe de *cornets* no Conservatório de Paris. Vinte anos depois de ter entrado como aluno no Conservatório, Franquin foi nomeado em 1894 Professor de trompeta no Conservatório de Paris. Franquin e o belga Théo Charlier (1868 - 1944) considerados os responsáveis pela redescoberta e reabilitação do instrumento, no período em que Franquin foi professor também desenvolveu protótipos de trompetes com quatro e cinco válvulas. Como salientado anteriormente a ascensão do cornet como instrumento solista refletiu por outro lado uma certa decadência, ainda que temporária, do uso do trompeta. No entanto é nesta fase de Franquin como professor da classe de trompetes do Conservatório que o trompeta passa por um renascimento na França de maneira geral. Como seus predecessores Dauverné e Arban Merri Franquin também publicou um livro de métodos; seu livro *Méthode complète de la*

*trompette moderne de cornet à pistons et de bugle*⁶ não se tornou tão difundido quanto o método de Arban mas é igualmente relevante no que se refere à pedagogia do ensino do trompete.

FIGURA 2 – Método de cornet escrito por Merri Franquin em 1908



O compositor romeno Georges Enescu (1881-1955) teve uma colaboração de sucesso com Franquin que resultou em uma peça *Légende* (1906) para trompete e piano. Foi escrita para a competição anual do conservatório e é considerada uma obra-prima do repertório de trompete solo. A parte de trompete (trompete em C) de *Légende* pode ser encontrada no Método de Franquin (páginas 328 e 329).

Os grandes trompetistas Maurice André, Pierre Thibau e Guy Tourvon referem-se ao método de Franquin como uma parte muito importante de seu próprio desenvolvimento. Maurice André, que estudou primeiramente com Léon Barthélémy, teve que comprar livros de método de Arban e Franquin. Maurice André disse em entrevista:

O grande método que pratiquei com M. Barthélémy, o de Merri Franquin. Sim, o método .. a questão dos ataques suaves e altos, todos os tipos de língua. Ele me encheu desses exercícios de língua, pianíssimo, sem forçar. Sabe, olhando para trás, vejo o método de Franquin como um dos melhores. (INTERNET ARCHIVE, 2001)

É notório que existem parâmetros coincidentes entre esses professores visto que todos estavam envolvidos com o desenvolvimento tanto do instrumento quanto na criação de métodos de estudo. Observe-se que todos os professores citados neste estudo tinham

⁶ Enoch & C, Editeurs de Musique - Paris 1908.

formação em composição, ou seja, conheciam profundamente sobre harmonia e tudo que há por trás das notas (PCH, 2020).

Pode-se perceber também que apesar de buscarem a evolução os professores o faziam seguindo as tradições de seus antecessores, todavia havia um certo decoro em relação ao estilo francês de se fazer música ao trompete. Junto a isso colaboraram diretamente na criação e na performance de novas obras para trompete como a *Légende* de Enescu mencionada acima e a *Intrada* de Honneger, obras escritas para os concursos do CNSMDP além de inúmeras outras dedicadas a diversos professores, citamos as de Eugène Bozza, Théo Charlier, Francis Poulenc, André Jolivet e Henri Tomasi.

1.2 Intérpretes

Nesta fase da pesquisa e abordando questões proeminentes do avanço do tempo e da evolução na linha do tempo, chegamos ao ápice da escola francesa de trompetes. Se até Arban e Franquin já haviam registros pedagógicos suficientes para que a escola se destacasse, é com Ludovic Vaillant e Maurice André que a escola encontra seus maiores expoentes, reputação que permanece até os dias de hoje. Vaillant, por seu tratado pedagógico e também por ter o *Concerto para trompete* de Tomasi dedicado a ele; Maurice André, por ter sido de certa maneira o catalisador da carga pedagógica desenvolvida desde os princípios da escola, toda a técnica desenvolvida durante séculos de pesquisa no Conservatório fundamental para a execução e interpretação das obras escritas para trompete nos séculos XIX e XX.

1.2.1 Ludovic Vaillant

A ideia de elaborar um Tratado de Pedagogia para o ensino de trompete surgiu-me muito antes de ter a grande honra de aderir, em 1957, ao cargo de Professor de trompete e cornet do Conservatório Nacional Superior de Música, cadeira deixada por meu ilustre predecessor Eugène Foveau. É bastante óbvio que passei trinta anos como trompete solista da Orquestra Nacional da Rádio e Televisão Francesa, por um lado, bem como a minha participação em numerosos concertos como intérprete na França e no estrangeiro, por outro, permitiu-me adquirir conhecimentos sólidos, suficientes para abordar um assunto tão vasto. Além disso, fui capaz de preencher essa lacuna com meus dez anos de ensino; deram-me indicações preciosas e é isso que me dá hoje, creio, o direito de experimentar. (VAILLANT, 1963, tradução nossa)

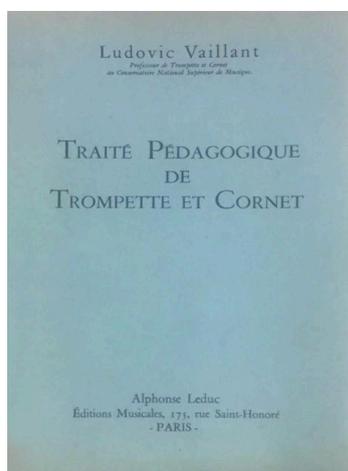
Ludovic Vaillant é o que chamaríamos hoje de um pedagogo abnegado, um exímio entusiasta de seus alunos e um artesão do trompete, amparado pelos ideais pedagógicos de

seus predecessores. Vaillant avançou nos estudos pedagógicos e com exemplos magistrais de performance deixando um legado indiscutível na história do trompete e mais precisamente na escola do CNSMDP. Seus registros fonográficos representam o coroamento de seu trabalho, dentre estes feitos sua performance na execução do Concerto para piano, trompete e orquestra de Dmitri Shostakovich.

Em seu livro, Vaillant ressalta valores relacionados à práxis do trompete bem como a atenção aos aspectos psicológicos intrínsecos no desenvolvimento da expertise musical relacionada ao estudo do instrumento. Mostra-se muito atento e preocupado em manter o legado de seus antecessores, exaltando os feitos de professores como Franquin e Arban, que haviam pavimentado o caminho para que Vaillant pudesse desenvolver sua própria filosofia de ensino. Em seu tratado pedagógico Vaillant aponta uma lista com dez “ensinamentos” para uma práxis progressiva do instrumento; nesta lista chama a atenção o quarto item ou ensinamento, que ressalta o encorajamento:

4º- Estimule a coragem e a vontade. Incentive o aluno que se importa, mesmo que pouco. Desperte o seu interesse, para que beneficie da experiência e conselhos dos seus professores, fale-lhe sobre as vantagens que se obtém trabalhando com regularidade e de forma suficiente: progresso mais rápido, melhores resultados e, para quem se propõe a profissão, sucesso provável, mais certo futuro, conforto, bem-estar e, às vezes, posição brilhante, autoridade, reputação. Seja justo, seguro de si mesmo, antes de infligir a culpa. Sem temperamento ou brusquidão, limite-se a algumas palavras enérgicas que o farão sentir que não pode tolerar um trabalho mal preparado. Ao contrário da culpa, o elogio perde seu efeito quando abusado, portanto, expresse seu elogio com moderação e trate-o com sabedoria. Por fim, devemos ter cuidado para não colocar o aluno em um nível inferior: se ele mostrar boa vontade e fizer algum progresso, encoraje-o, é um estímulo precioso. O aluno que se move lentamente nem sempre tem culpa. Pode ser que seus centros nervosos se organizem com dificuldade, que as associações sejam laboriosamente criadas. Pense nisso. Isso o impedirá de abordar críticas imerecidas. (VAILLANT, 1963, tradução nossa)

FIGURA 3 – Tratado pedagógico escrito por Ludovic Vaillant em 1969



1.2.2 Maurice André

Maurice André nasceu em 21 de maio de 1933, no seio de uma família de mineiros em Alès. Seu pai, Jean-Marcel André era um trompetista amador e um grande amante da música tendo sido através dele seu primeiro contato com a música e com o trompete. O pai de Maurice tocava nos bailes nas pequenas aldeias, também no Clube dos mineiros e na Banda de Alès que era o conjunto da cidade. Em 1944, a Segunda Guerra Mundial obrigou o pai de Maurice a mandar seu filho para longe, em Lozère, um distrito rural, a fim de protegê-lo. Foi ali que o jovem Maurice começou a estudar solfejo, durante dois anos, antes mesmo de ter contato com qualquer instrumento. Passada essa fase e de volta ao seio da família, Maurice ganha de seu pai um trompete, tinha então 12 anos e meio sendo que é neste momento que inicia propriamente seus estudos no instrumento. Ao perceber seus avanços no instrumento seu pai o leva para estudar com um amigo seu, Léon Barthélémy (1885 – 1950), que havia estudado no Conservatório de Paris com o professor Merri Franquin. Maurice contava na ocasião com 14 anos e até os 18 anos Maurice André, passaria a trabalhar seu instrumento sob a orientação de Barthélémy, trabalha e estuda seu trompete, o faz inclusive nos intervalos de seu emprego na mina de carvão.

Após estes quatro anos de estudo Barthélémy recomenda ao pai de Maurice que o jovem necessitava estudar em Paris no Conservatório. Como não dispunha de condições financeiras para custear seus estudos, Barthélémy sugeriu que Maurice deveria entrar para uma banda militar, logo depois Maurice encontrando-se em Mont-Valérien com o 8º regimento. No CNSMDP era possível conseguir-se uma vaga gratuita se membro de uma banda militar e em 1951 Maurice deixou a mina ingressando no Conservatório de Paris na classe do professor Raymond Sabarich (1909-1966). Não foi uma época fácil : sem dinheiro sempre comia no quartel, também seu local de estudos. Sabarich logo descobriu que este jovem era um grande talento e deu-lhe uma "lição" que ele recorda desta forma em uma entrevista:

[...] três meses depois de minha chegada em Paris, Sabarich me deu uma demonstração real de sua mentalidade. Ele sentiu logo de cara que eu era talentoso, como dizem, e então ele me deu inúmeras tarefas... e eu não apresentei os resultados que ele esperava. Depois de três meses ele se irritou e me expulsou de sua classe. Antes de morrer – pobre homem – Sabarich sempre dizia: “Foi quando Maurice André acordou”. Como uma boa bronca faz bem ocasionalmente. (INTERNET ARCHIVE, 2001)

Após três meses de muita prática, Maurice André voltou e tocou todos os 14 estudos característicos do método de J. B. Arban sem cometer erros. Apesar de ter sido expulso da sala de aula uma vez suas lembranças quanto ao seu professor são bastante ternas. Em 1953 Sabarich doou a Maurice seu primeiro *smoking* e também arranhou diversos trabalhos para ajudá-lo a viver em Paris. Depois de apenas 6 meses de trabalho na cidade, estudando cornet, ganhou o primeiro prêmio em 1952 e no final do ano seguinte ganhou o prêmio de trompete. Dois anos depois, em 1955, obtém o primeiro prêmio no Concurso Internacional de Genebra. Mais tarde, em 1963, quando tinha 30 anos, foi convidado a fazer parte do júri do Concurso Internacional de Munique: a respeito desta competição ocorreu um fato inusitado: Maurice André havia sido convidado em primeira instância para ser jurado da competição descobrindo entretanto que o prêmio da competição era de 25,000 marcos enquanto o cachê para atuar como jurado da competição era de 2,000 marcos. Resolveu negar o convite para ser jurado decidindo ao invés participar da competição. Ganhou o primeiro prêmio e os convites que surgiram logo após fizeram deslanchar sua carreira internacional como solista.

Seria impossível relatar a respeito da vida de Maurice André sem fazer um aparte especial dedicado ao trompete piccolo, instrumento este que o próprio Maurice trabalhou juntamente com a empresa francesa Selmer para desenvolver um trompete completamente novo, baseado em um modelo alemão difundido por Robert Scherbaum. Foi então, em 1959, que a Selmer fez este estranho instrumento, originalmente com três válvulas apenas, para o qual ninguém conhecia um repertório apropriado. Nos anos seguintes, muitas melhorias técnicas foram feitas (a quarta válvula foi adicionada em 1967), e sempre com a estreita colaboração de Maurice. Depois de muitos aperfeiçoamentos técnicos, Maurice tocou trompete piccolo por mais de um quarto de século, o que lhe permitiu explorar um vasto repertório de concertos barrocos escritos originalmente para o violino e o oboé, entre outros instrumentos.

Por conta de sua premiação em Munique como antecipado acima, Maurice André passou a ser convidado por maestros como Herbert Von Karajan, Karl Richter, Karl Münchinger para atuar como solista. Chegando a realizar duzentos concertos por ano, após um período de fadiga, decidiu limitar suas apresentações entre cento e vinte e cento e cinquenta concertos anuais. Gravou mais de duzentos e cinquenta discos com um total de mil setecentos e vinte e oito registros realizados. Embora seja sempre reconhecido por suas gravações do período barroco utilizando o trompete piccolo, o repertório tocado e gravado por ele é na realidade bastante variado. Compositores contemporâneos como André Jolivet

(1905-1974), Henri Tomasi (1901-1971), Antoine Tisné (1932 –1998) entre outros, dedicaram-lhe obras. Em sua discografia podemos também encontrar obras dedicadas a ele de compositores com um histórico jazzístico como Michel Legrand (1932–2019) e Claude Bolling (1930). Maurice foi professor do CNSMDP entre 1967 e 1978 e formou uma geração de novos solistas como Guy Touvron (1950), Eric Aubier (1960), Bernard Soustrot (1954), Pierre Dutot (1946 - 2021), entre outros. Um concurso com seu nome, realizado em seis edições, entre 1979 e 2006, igualmente ajudou a revelar ao mundo solistas como Steven Burns (1959), Gabor Boldoczki (1976), David Guerrier (1984) e Pacho Flores (1981). Sua carreira inspira novos trompetistas por todo o mundo até hoje.

Maurice André faleceu em 25 de fevereiro de 2012. Sua morte foi noticiada em diversos jornais ao redor do mundo como *The Guardian* no Reino Unido, *New York Times* e *Washington Post* nos Estados Unidos, *Le Monde* na França, entre vários outros.

1.3 Compositores

1.3.1 Henri Tomasi

Henri Tomasi nasceu a 17 de agosto de 1901 na cidade de Marselha. Foi um dos mais importantes maestros, compositores e críticos franceses do século XX. Devido ao fato da sua cidade natal ser uma zona portuária, desde cedo os navios passaram a ser uma grande paixão sua o que o levou a querer ser marinheiro desde pequeno. Seu pai Xavier Tomasi, era carteiro de profissão, no entanto também era flautista amador e desde sempre tendo reconhecido suas aptidões musicais negou-lhe qualquer futuro que não passasse pela música. Por este motivo inscreveu o filho em aulas de teoria musical, Henri ingressando no Conservatório de Música de Marselha aos 7 anos de idade. Tomasi começou a ganhar prêmios desde muito cedo, conquistando aos 10 anos de idade um prêmio de teoria musical e aos 13 anos um primeiro prêmio em piano. Quando completou 16 anos de idade ingressou no CNSMDP onde entrou em contato com nomes como Philippe Gaubert, Paul Vidal e Vincent d'Indy. Entrementes tocava em bares e restaurantes como forma de sustento e para conseguir pagar os seus estudos. Como compositor, ganhou alguns prêmios importantes tais como o Halphen Prize em 1925, o Segundo Grande Prêmio de Roma em 1927 com a cantata *Coriolan*. Ganhou também o prêmio de Belas Artes em 1929, o Grande Prêmio de Música Francesa de S.A.C.E.M. em 1953 e o Grande Prêmio da cidade de Paris em 1960. Como regente, entre outros conjuntos que dirigiu destacam-se a orquestra Concerts du Journal de

Paris em 1927, a orquestra “Rádio Colonial” (1931-1935), a orquestra da Rádio de Paris (1934-39), a orquestra de Monte Carlo (1946-51). Entre os diversos países em que se apresentou estão a Suíça (com a Concertgebouw de Amsterdam em Interlaken, 1946-47); na Alemanha (em Baden-Baden, 1947); na Holanda (1947-49); na França, em Vichy (1946-55); de 1935 a 1957 em Paris e outras cidades francesas, incluindo Lyon, Montpellier, Bordeaux, Toulouse, Nice, Marselha (durante a guerra). Ressalte-se sua atuação à frente de uma das mais importantes formações francesas, a Orquestra Nacional em Paris. A partir de 1957, Tomasi passa a dedicar-se somente à composição e o faz até sua morte em 1971. A maioria das suas composições aludem a temas muitas vezes exóticos, apaixonantes, por vezes com títulos bem definidos, suas inspirações oriundas das viagens que fez ou mesmo de suas leituras ou de filmes assistidos. No campo da música instrumental, Tomasi preferia escrever para instrumentos de sopro, tendo composto concertos para trompete, trombone, flauta, clarinete, fagote, trompa e saxofone. Devido ao seu enorme talento foi sempre procurado por toda a Europa para dirigir grandes orquestras. Em 1948, compôs aquela que seria a sua mais célebre composição, o *Concerto para Trompete e Orquestra*. Tomasi faleceu em 13 de janeiro de 1971.

1.3.2 Carreira e composições para trompete

Tomasi escreveu um vasto e diversificado repertório, suas composições incluindo os diversos gêneros : ballets, música de câmara, repertório coral, óperas, canções, repertório pianístico, sinfonias e dezesseis concertos para os mais variados instrumentos. Sua música fundamentalmente lírica é marcada por fortes influências de compositores franceses como Claude Debussy e Maurice Ravel.

É através de sua forma composicional que se aproxima dos compositores mencionados, libertando-se da rigidez da harmonia tradicional, valorizando o timbre e a inter-relação de culturas com sua atração por temas exóticos. Muitos dos seus temas são inspirados em cenários da Córsega, do Tahiti, do Cambodja, do canto gregoriano e de canções religiosas medievais.

Todas as características acima referenciadas estão patentes no seu Concerto para Trompete e Orquestra onde o instrumento pouco a pouco e através a evolução dos andamentos encaminha o ouvinte para uma quase “liberdade rapsódica”, com constantes mudanças estilísticas e a utilização de surdinas, o que possibilita uma grande riqueza em termos dos timbres ouvidos.

Além do Concerto para Trompete Tomasi escreveu mais duas obras para o instrumento: *Triptyque* (1958) - Para Trompete e Piano, com três movimentos: Scherzo, Largo e Saltarelle.

Em 1955, Tomasi escreveu "*Ses Etudes pour trompette*", onde as exigências técnicas constituem um obstáculo a superar por causa do virtuosismo empregado. Logo depois, em 1958, o autor compila os estudos de número 1, 6 e 2 e forma o *Triptyque*, formando três movimentos que com acompanhamento de piano, lembram a forma sonata.

Semaine sainte à Cuzco (1962) - Para trompete e orquestra

Nesta obra o intérprete faz uso do trompete em C (ou trompete em Sib), também do trompete piccolo, com três possíveis tipos de acompanhamentos: uma orquestra de câmara, o piano ou o órgão. *Páscoa em Cuzco* não é uma peça descritiva de temas populares peruanos. Nela, Tomasi desempenha com intenso fervor a meditação e o silêncio.

É um tríptico de modo que os movimentos estão interligados. Sem pausas temos uma introdução onde destacam-se uma parte marcial com acompanhamento politonal em um ritmo de ostinato, a calma e meditativa seção do segundo movimento, mais flexível e semelhante lembrando de algum modo um cantochão. Ao final, repete-se a primeira seção, que culmina triunfante.

1.3.3 André Jolivet

Nasceu em Paris, em 8 de agosto de 1905. Seu pai era pintor e sua mãe pianista. Aos 13 anos, musicaliza um poema de sua própria criação e aos 14 anos começa a estudar violoncelo com Louis Feuillard. Nesta idade, assistiu ao concerto da orquestra Padeloup onde foi apresentado à música de Ravel, Dukas e Debussy. Aos 15 anos é aceito pela Maîtrise de Notre Dame em Paris como membro do coro, onde recebe aulas de harmonia e órgão. Um ano após deixar a instituição começou a estudar com Paul Le Flem que lhe ensinou as formas clássicas, a harmonia e o contraponto. A sua primeira aproximação com a música atonal foi em dezembro de 1927 onde ouviu a música do compositor Arnold Schoenberg em concertos organizados na Salle Pleyel pela Société Musicale Indépendante. Lá também ouviu pela primeira vez a música de Edgard Varèse a qual achou particularmente interessante.

1.3.4 Carreira e composições para trompete

Le Flem ajudou Jolivet a ter aulas de composição com Edgard Varèse entre os anos de 1928 e 1930. Com Varèse Jolivet explorou conceitos como a transmutação do som, a lei astronômica para as estruturas da música, participando igualmente de pesquisas acústicas. Depois de Varèse, Jolivet encontrou um novo mentor na figura de Olivier Messiaen. O grande mestre tinha ouvido a peça de Jolivet, *Trois Temps pour piano*, primeira composição madura, datada de 1930 e estreada em março de 1931. Como Varèse, Messiaen era muito interessado em retratar ideias espirituais através da música, em contraste com o interesse de Jolivet em crenças mágicas e sons exóticos. Tinham em comum a vontade de produzir música lírica que enfatizasse as qualidades humanas em um contexto espiritual. As ideias de Jolivet eram contrárias aos "loucos anos 20" como uma reação aos excessos ocorridos na Primeira Guerra Mundial que colocavam o artista em uma simples função social. Além disso, ele desaprovava a música neoclássica, a atuação do grupo *Les Six* e a música experimental de Erik Satie. O contato com Olivier Messiaen, Yves Baudrier e Daniel Lesur, com quem compartilhava uma certa linha de pensamento criativo, fez com que fundasse o grupo conhecido como *La Joven Francia* cujo objetivo era propagar uma música ao vivo que possuísse o ímpeto da sinceridade, da generosidade e da consciência artística. Eles reivindicaram uma atitude musical ligada a esse antigo termo de inspiração (ou como quer que se quisesse chamar) e que, de alguma forma, faz Messiaen aparecer, comparativamente, como um músico de abordagem bastante romântica.

Embora a espiritualidade de Jolivet tenha sido uma influência reveladora, sua música não se limita ao fundamento espiritual. Sua música se torna o caldeirão da memória universal, os antípodas das memórias humanas e sua nostalgia paralisante. Jolivet abordou as formas do neoclassicismo, constituindo um elo essencial na música francesa entre Debussy e o serialismo. Durante a Segunda Guerra Mundial, Jolivet feito prisioneiro, o que representou um duro golpe. Após a guerra, o estilo de Jolivet toma rumos em direção ao lirismo, buscando produzir música simples, privilegiando a melodia de forma a promover um estado de relaxamento, provavelmente devido ao stress causado pela guerra. Inicia seu último período de composição, por volta de 1945, no qual passa a combinar elementos de sua primeira experimentação com a atonalidade com melodias líricas e relaxantes. Jolivet expressou que seu estilo de composição consistia em: "Procedimentos derivados da ressonância, incluindo toda a escala harmônica superior e inferior, e o novo procedimento de modulação, dinâmica e passo rítmico". Explicou ainda que os elementos técnicos da composição nunca podem ser separados dos elementos humanos da música questionando a música dodecafônica como sendo artificial e ofensiva, talvez ele estivesse se referindo à

falta de lirismos da música dodecafônica. O Concerto para percussão e orquestra pertence à terceira e última fase. Depois de uma linguagem experimental, Jolivet optou por um estilo simples, como referência à pobreza da sociedade na Segunda Guerra Mundial. Com o encerramento do conflito pôde contar com muitos auxílios institucionais (oriundos da Comédia Francesa e do Conservatório de Paris), sua música passando a ser mais executada. Nessa época, Jolivet escreveu dez programas. Viaja para os países do Extremo Oriente, animado por vivenciar sua música. Jolivet escreveu seu Concertino para trompete em 1948. Em 1954, Jolivet escreveu uma obra adicional para o instrumento, o Concerto nº 2. Essa obra conta com influências do jazz, e ao invés de uma orquestra tradicional, sua formação instrumental é a de uma orquestra de saxofones, flautas, clarinete, corne inglês, piano, contrabaixo, percussão com quatorze partes diferentes.

2. ASPECTOS TÉCNICOS DAS OBRAS

2.1 Concerto para trompete e orquestra de Henri Tomasi

2.1.1 Contexto

O principal motivo pelo qual o trompete foi aceito como solista no meio musical mundial foi sem sombra de dúvidas a criação do concurso anual do Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris - CNSMDP. Ao final de cada ano o conservatório exigia de seus alunos um exame a ser realizado diante de uma banca de júri. Em muitas ocasiões obras eram encomendadas com este propósito a compositores, o que fomentou por demais a criação de obras para trompete solo.

Já em 1900, composições separadas para o trompete e cornet eram exigidos dos alunos do conservatório. Todo ano apresentava-se como peça de concurso - *morceau de concours* - uma obra recém-composta para o instrumento. Esta tradição ajudou a ampliar o repertório e legitimar o trompete como instrumento solista. Obras importantes como *Légende* de Georges Enesco (1906), *Concerto* de Chaynes (1956), *Incantation* de Desenclos, (1953), *Caprice* de Bozza (1943) *Rustiques* (1955) também de Bozza, a *Sonatine* de Françaix (1952) serviram como peças de concurso no Conservatório. (BURT, 1995, p. 7)⁷

Como já foi dito o Concerto para trompete e orquestra de Tomasi não foi feito com a finalidade de peça de concurso, no entanto ocupa lugar de destaque na literatura solística do trompete como um dos mais executados ficando atrás apenas do Concerto para trompete de Arutunian, de 1950, como sugere a pesquisa feita por Stephen C. Garret (1984).

O pesquisador Rick Rowell (1982), em sua tese de doutorado ressalta as qualidades exigidas do intérprete ao estudar o concerto:

Este concerto apresenta um soberbo desafio técnico e musical ao trompetista. (...) Com a exceção de vários trabalhos mais recentes que exigem efeitos especiais únicos, este pode ser o trabalho mais difícil para trompete no idioma tradicional. Os desafios técnicos são abundantes neste trabalho que consiste em uma série de passagens difíceis com pouco descanso. A técnica e a musicalidade exigidas neste trabalho o colocam firmemente no repertório do trompetista. (ROWELL, 1982, p. 21)⁸

⁷ Texto na língua estrangeira: “As early as 1900, separate compositions for the trumpet and cornet were required of the students at the conservatory. Every year did not feature a newly composed *morceau de concours* however, the tradition helped to enlarge the repertoire and legitimize the trumpet as a solo instrument. Important works such as the Enesco’s *Legende* (1906), Chaynes’s *Concerto* (1956), Desenclos’ *Incantation, throne et danse* (1953), Bozza’s *Caprice* (1943) and *Rustiques* (1955), and Françaix’s *Sonatine* (1952) have all served as *concours* pieces at the Conservatoire”.

⁸ Texto na língua estrangeira: “This concert presents a superb musical and technical challenge to the trumpet. (...) With the exception of several more recent works which call for unique special effects, this may be the most difficult work for trumpet in the traditional idiom. Technical challenges abound in this work which seems to consist of a string of difficult

No Brasil, no que se refere à academia, entenda-se, as universidades, os conservatórios e/ou as escolas de ensino musical formal, obras francesas para trompete estão em alguns casos previstas nas grades curriculares dos cursos de bacharelado em trompete, e vem aumentando nos últimos anos, mas ainda é tímida a busca por este tipo de repertório. As performances profissionais, pontualmente acontecem, em relação ao concerto para trompete e orquestra de Henri Tomasi sua última execução foi feita pelo trompetista Marlon Humpreys acompanhado pela orquestra filarmônica de Minas Gerais, regida pelo maestro Fábio Mechetti no ano de 2021, na sala Minas Gerais em Belo Horizonte - MG.

Para o trompetista Tássio Furtado,⁹ em diálogos sobre este tipo de repertório, ele salienta que “essa pouca procura por este tipo de repertório nas academias do Brasil se dá pela chegada tardia de alunos no ensino formal do trompete, e também pela qualidade da própria estrutura musical deste aluno. Sendo assim, é mais difícil para este conquistar a técnica necessária para tocar este tipo de repertório com finalidades de performance de nível profissional.”

2.1.2 Elementos técnicos

As dinâmicas e articulações da partitura de trompete do concerto, resultam das anotações feitas por Ludovic Vaillant durante seu preparo para a gravação da obra. A partitura usada por ele e suas anotações após a gravação foram enviadas para impressão na editora Alphonse Leduc, portanto o que lemos em relação às dinâmicas e articulações são as anotações do próprio Vaillant.

Para Rowell (1982), a linguagem musical francesa do século XX é expressa através de um estilo distintamente nacional. Ao contrário de outras músicas nacionalistas, não está relacionada com o uso de elementos folclóricos. No entanto, a música francesa exhibe um tipo de nacionalismo que se expressa com várias idiossincrasias de estilo e idioma. Esses traços incluem uma certa preocupação com a forma e a técnica; o polimento e o detalhe; o equilíbrio e a clareza (ROWELL, 1982).

No caso do Concerto de Tomasi não é diferente, observar as peças anteriormente escritas neste formato é fundamental, o que sempre foi salutar na escola francesa de trompetes.

passages with little rest. The technical and musical demands of this work place it firmly in the repertoire of the advanced trumpet performer”.

⁹ Tássio Furtado é trompetista da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, solista internacional premiado na Itália, Praga e Brasil.

Apesar de não ter sido escrito como obra de confronto para o concurso, ou seja, sem fins de competição, o Concerto é estruturado de forma a exigir toda a técnica conhecida até aquele momento, das articulações simples e/ou duplas, do fraseado, da extensão, da resistência, dos intervalos e cromatismos. Todas estas, foram técnicas ensinadas e desenvolvidas durante décadas dentro do próprio CNSMDP.

Como citado no capítulo anterior foram sobretudo nos métodos desenvolvidos por Arban, Franquin, Charlier e Bozza que estas técnicas foram se tornando uma das principais características do repertório francês para trompete. Este conjunto de técnicas, somadas à pedagogia de Vaillant, Dauverné, Arban, Franquin e André permitiu ao CNSMDP formar centenas de exímios instrumentistas, o que por outro lado forneceu na sequência aos compositores intérpretes de alto nível técnico e performático. Quando nos referimos às técnicas necessárias para uma execução, estamos tratando de aspectos fundamentais no trompete que por via de regra constituem a espinha dorsal do Concerto para trompete de Tomasi. O grande desafio para peças deste período, e em particular deste repertório, é a fluência musical em meio à técnica incorporada ao texto musical.

2.1.2.1 Articulações

Logo no início do primeiro movimento, observamos as seguintes indicações: *Vif semínima = 120*, portanto em um ritmo bastante rápido, exigindo uma clara articulação das notas pelo executante. Logo nas primeiras notas a extensão do arpejo é um desafio onde a nota culminante é um si bemol 4, portanto um intervalo superior a uma oitava com relação à primeira nota, um fá 3.

FIGURA 4 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, partitura solista, compasso 1



Todas as marcações de articulações via de regra devem ser cuidadosamente observadas, sobretudo no repertório francês, onde por conta do idiomatismo musical no trompete as articulações são como a dicção para a fala, seu entendimento diretamente ligado à clareza da pronúncia. No concerto este motivo inicial estará presente por todo o primeiro movimento, sendo assim o domínio das articulações duplas é fundamental. Por uma questão

de coerência musical alguns professores sugerem que no último arpejo da primeira seção o grupo de semicolcheias seja executado como sugerem os dois grupos anteriores ligando: a primeira semicolcheia com a segunda e articulando as outras duas, e não como indicado na edição.

FIGURA 5 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, parte solista, compassos 6-8



Observando a exposição do primeiro movimento é possível identificar-se nos oito compassos iniciais da obra uma série de técnicas que serão exploradas durante todo o primeiro movimento: articulações simples e duplas, intervalos, trabalhando-se a extensão além de

FIGURA 6 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, partitura solista, compassos 1-8

Vif $\text{♩} = 120$
Fantasiaque (a piacere)
(comme une cadence)
(sans sourdine)

mf scherzando

A música de Tomasi caiu quase completamente em desuso, com a exceção de sua música para instrumentos de sopro. Sua escrita, lírica e inteiramente tonal, era considerada por muitos na França do pós-guerra não apenas como altamente conservadora, mas reacionária. Os instrumentistas, no entanto, especialmente aqueles executantes de instrumentos com um repertório solo limitado, são mais indulgentes e aceitam de bom grado qualquer trabalho de qualidade, independentemente da inadequação histórica ou estilística. Portanto, através das performances de músicos agradecidos, a música de Tomasi sobrevive. (BURT, 1995, tradução nossa)

2.1.2.2 Articulações duplas

As articulações duplas são um dos recursos técnicos mais explorados em peças para instrumentos de sopro, seu domínio permite ao intérprete frasear com maior fluência em trechos que não permitem o *legato*. Essa técnica é explorada pelo compositor no primeiro e terceiro movimento, de maneiras alternadas e por toda a extensão do instrumento.

FIGURA 7 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, partitura solista, compassos 28-29



Este concerto também requer habilidades avançadas de articulação. O performer deve ter a habilidade de múltiplas escalas e intervalos. Esta habilidade é usada um pouco no primeiro movimento e ao longo do terceiro movimento. Essas passagens devem ser realizadas com uma leveza adequada ao contexto musical. (ROWELL, 1892, p. 35)¹⁰

2.1.2.3 Fraseado

As passagens do 12º compasso bem como a cadência do nº 22, permitem uma possibilidade interpretativa relevante para o intérprete. No compasso 12 existe a possibilidade de "oitavar" a frase a partir do terceiro compasso, isso não está especificado na parte, no entanto, há uma convenção interpretativa a esse respeito, onde os intérpretes de maneira geral optam pelo trecho oitavado, deixando o excerto ainda mais desafiador para o intérprete, por se tratar de um trecho na dinâmica *pianíssimo* e na região mais aguda do instrumento. A passagem, da forma que está escrita, em uma região intermediária do instrumento, com a alteração para uma oitava acima passa a ficar na região mais aguda do instrumento gerando a necessidade de um controle maior sobre o instrumento já que a frase também requer o uso de surdina *Cup Mute*¹¹, portanto com dois pontos a serem observados: a afinação do trompete com surdina, e sua tendência a subir¹² bem como um maior controle do ar na região aguda.

¹⁰ Texto em língua estrangeira: "This concert also requires advanced articulation skills. The performer must have the ability to multiple tongue over scales and intervals. This skill is used some what in the first movement and throughout the third movement. These passages must be accomplished with a lightness that is appropriate to the musical context".

¹¹ As surdinas são acessórios usados para mudar o som de um instrumento. A surdina *Cup Mute* é um acessório que possibilita ao trompetista obter um som mais opaco e aveludado do instrumento, é um acessório presente em boa parte do repertório moderno do trompete.

¹² O fato de introduzirmos a surdina, acessório que diminui e altera a passagem de ar bem como seu som no instrumento, fisicamente resulta em uma alteração da afinação, fazendo com que esta fique ligeiramente mais alta.

FIGURA 8 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, compassos 9-15

O concerto de forma geral é muito transparente, tal como o Concerto para trompete de Joseph Haydn, com técnicas de execução muito bem definidas. Ao músico que pretende executá-lo é vedada a camuflagem da possível inabilidade técnica. Com relação ao primeiro movimento, tratando das técnicas utilizadas, podemos resumi-las às articulações duplas e o fraseado, este último sendo sem dúvidas o maior desafio nos três movimentos da obra, principalmente por requerer do intérprete mais do que esta técnica específica. Entendendo-se a técnica somada à interpretação esta está diretamente ligada à história do instrumento, ao cenário no qual foi composta a obra, sobretudo a tradição na qual está inserida, pois é notório que se tratando de interpretação a escrita musical pode ter conotações diferentes, variando de um compositor para outro.

Esse fardo interpretativo é colocado sobre os ombros do intérprete de forma ainda mais acentuada na cadência do primeiro movimento, onde o trompetista tem total liberdade interpretativa do discurso musical. A cadência do concerto para trompete de Tomasi é uma das mais musicais da literatura do trompete, requerendo do músico grande musicalidade em paralelo com as exigências da técnica e da habilidade instrumental.

Ao observarmos a cadência do concerto, percebemos facilmente que ali não estão inseridas as técnicas que elencamos no início do primeiro movimento. A indicação no início, *Lent, bem chanté*, indica ao intérprete que ele deve “cantar” as frases, ou ainda “lentamente, declamar o texto musical”. Esta é uma particularidade pontual do repertório francês, a declamação; a clareza da pronúncia e a sutileza no fraseado. Aqui temos portanto um trecho de máxima liberdade interpretativa do executante, portanto um lugar onde pode-se demonstrar conhecimento sobre o idiomatismo da obra.

FIGURA 9 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, cadência, 1º mov

20 *Cadence (a piacere)*
sourdine
p *f*

21 *Facultatif*
f *pp* *f* *p* *ff* (*déclamé*)

22 *Lent (bien chanté)*
p

23 *Lent*
f *molto espress.* *pp*
♩ = 60 (*En mesure, Tempo di Blues*)

24 *Vif*
a piacere

25 *Facultatif*
jusqu'au T^o I^o
p *scherzando*

scherzando

26 *rit.*
1^o I^o poco meno ♩ = 100
p (*a piacere*)

rit.
pp

No número 23, ainda retirado do exemplo acima, observamos a sugestão interpretativa do compositor: “*En mesure, tempo de blues*”, essa expressão nos leva a

entender uma possível afinidade com o gênero norte americano, característico dessa época para os compositores franceses, as expressões como “*tempo de blues*”, e “*como uma improvisação*” (em francês, *comme une improvisation*), pontuais nas composições de Tomasi, Jolivet e Bozza.

Uma das influências estilísticas mais importantes neste trabalho é o idioma do jazz. Quando este concerto foi composto em 1948, o trompete na música jazzística já estava firmemente estabelecido na França. O movimento do jazz na França remonta a 1917, quando os ritmos do jazz americano foram introduzidos. Mais tarde, os trompetistas Alex Renard, Pierre Allier, e Philippe Brun, estabeleceram o som do jazz francês que era o mais popular da década de 1930. (ROWELL, 1982, p. 32, tradução nossa)

No segundo movimento intitulado *Nocturne*, literalmente Tomasi traz o espectro silencioso, lento e volúvel da noite. No original para orquestra o acompanhamento de harpa é fulcral na definição do espectro estético do movimento, que se perde um pouco na redução para piano.

Existe um cuidado artesanal do compositor em escrever total e absolutamente dentro da tessitura do instrumento, temas e frases organizadas de maneira a exigir do intérprete plena habilidade nos aspectos básicos do instrumento como escalas e articulação. Neste sentido o segundo movimento requer mais domínio interpretativo do que técnico especificamente. O segundo movimento do concerto também determina o uso de surdinas, já no início acontece a adição de mais uma surdina *Straight mute*, que traz um som mais brilhante em relação a *Cup Mute* usada no primeiro movimento. No decorrer do segundo movimento, Tomasi sugere a utilização de ambas, em alternância com períodos sem nenhuma delas. “Assemelha-se à escrita do gênero para piano, imortalizada por Chopin, de peças serenas e meditativas que sugerem ou evocam a noite. A lírica melodia do trompete com surdina, conduzida pela harpa, amplia a atmosfera *noir* do movimento” (CORRÊA, 2024).

2.1.2.4 Intervalos

Os intervalos de 5^a, 6^a e 7^a já no início nos números 1 e 2, são importantes de serem observados pelo intérprete principalmente por estar usando surdina, o que altera consideravelmente a afinação do instrumento. Estas alterações timbrísticas causadas pela alternância entre o uso e não uso de surdinas durante o movimento causa um impacto

relevante à interpretação visto que o intérprete deve se manter atento à afinação o tempo inteiro de execução da peça.

FIGURA 10 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, 2º mov., compassos 1-14

NOCTURNE

Andante $\text{♩} = 88$ *sourd Bol.*

p *espressivo e vibrato*

mf *molto* *mf espress.* *cédez*

f *molto lyrico* *cédez* *Tº Iº (sans traîner)* *2*

prendre la sourd. ordinaire

Entende-se que a capacidade de afinação de um trompetista não está em tocar as notas perfeitamente afinadas de forma “universal”, mas de desenvolver um ouvido capaz de adaptar cada nota ao sistema de afinação no qual está tocando (SCHEFFER, 2012, p. 35).

Um minucioso conhecimento sobre afinação, o uso de posições alternativas e dos tubos de afinação, o comportamento das tendências de afinação de cada nota do instrumento para antecipar os ajustes necessários por meio de uma percepção musical eficiente são muito importantes para um trompetista ser cada vez mais completo (SNELL, 1997; HICKMAN, 2006 apud SCHEFFER, 2012, p. 10-11).

2.1.2.5 Digitação

Sem dúvidas o ponto alto do segundo movimento são as seções de número 7, 8 e 9 marcadas *comme une improvisation*, onde o trompete sem surdina explora a virtuosidade estilística do instrumento e do instrumentista. Curiosamente, mas não por acaso a escala em Sib maior que inicia a frase está exatamente na mesma tessitura da fanfarra que abre a peça. Uma sutil referência em uma linguagem completamente diferente da inicial.

Durante todo o texto musical do concerto várias técnicas vão se alternando de passagem em passagem, e em algumas vezes requerendo mais de uma técnica para a execução de uma única passagem, exigindo do intérprete expertise em todas elas. Além dos intervalos já mencionados, as digitações, o manejo da extensão e o cuidado com o fraseado são as técnicas exploradas neste excerto do segundo movimento.

FIGURA 11 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, 2º mov., compassos 37-43

A inventividade de Henri Tomasi é excepcional. É fato que ele tenha se interessado pela composição enquanto improvisava ao piano em bares, cabarês, teatros e principalmente no cinema-mudo, em que trabalhou durante a juventude a fim de custear os estudos musicais. A despeito de sua boa formação, Tomasi foi um artista sem escola: “meu conhecimento musical não se baseia em nenhum sistema”, afirmava. Sua independência, tanto ideológica quanto estética, manteve sua música distante dos movimentos vanguardistas. Assim resumiu Christian Tournel: “Tomasi jamais escreveu uma nota pelo prazer intelectual da descoberta, mas sim para promover uma combinação íntima que suscita determinada emoção em sua alma poética”. (CORRÊA, 2024)

A agilidade na digitação será também umas das técnicas exploradas pelo compositor no terceiro movimento, este aspecto somado às articulações compõem o maior desafio deste movimento em particular.

A indicação rítmica inicial do terceiro movimento sugere entre semínima 138 a 144, um ritmo bastante rápido para o trompete, e também o uso de surdina straight mute, na partitura descrita como *sourd. ordinaire*, há também a indicação *léger*; ou seja ligeiro, enfatizando a importância do ritmo e sua constância nesta parte da obra.

FIGURA 12 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, 3º mov., compassos 17-18

2.1.2.6 Cromatismos

Na sequência da identificação das técnicas exigidas na execução do concerto, estão os cromatismos, ou escalas cromáticas.¹³ Existem três passagens no concerto que exigem esta habilidade ao intérprete. A primeira ainda no primeiro movimento, no início da cadência, e as seguintes no terceiro movimento.

FIGURA 13 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, 1º mov., cadência



FIGURA 14 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, 3º mov.



FIGURA 15 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, 3º mov.



Nesta parte do terceiro movimento do número 25 de ensaio salta-se para o número 29. Este corte, ou edição já foi considerado outrora como erro de edição. Porém, recentemente no ano de 2022 o trompetista sueco Hakan Hardenberger, em seu álbum French Trumpet Concertos, gravado pelo selo BIS Records (2022) gravou o concerto para trompete e orquestra de Henri Tomasi e incluiu essa parte até então desconhecida.

Esta pesquisa foi realizada pelo próprio Hakan Hardenberger em parceria com o maestro Fabien Gabel, o especialista e pesquisador da música de Tomasi Frank Vilar, e também o filho do compositor, Claude Tomasi.

¹³ Escalas cromáticas são escalas onde o intervalo entre as notas que a compõe é de um semitom.

É uma história interessante. Durante nosso primeiro encontro, Håkan e eu conversamos sobre alguns compassos aparentemente ausentes no *Finale*. As pistas incluíam a extrema brevidade do movimento junto com alguns números de ensaio bastante incoerentes na partitura. Então entrei em contato com o filho de Henri Tomasi, Claude, que me enviou uma cópia da partitura manuscrita de seu pai. Foi então que descobrimos que o *Finale* original incluía 60 compassos extras de música. (GABEL apud NONES, 2021)¹⁴

Também no terceiro movimento encontramos mais duas passagens onde as articulações duplas são exigidas no fraseado. Como já dito anteriormente, as articulações duplas permitem ao instrumentista de metais executar passagens rápidas onde não é permitido tocar legato, pronunciando as sílabas *ta-ka* ou *da-ga* para separar as notas de determinado trecho. Nos exemplos a seguir iremos identificar estas passagens do terceiro movimento do concerto para trompete e orquestra de Henri Tomasi.

FIGURA 16 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, 3º mov.

FINAL

Allegro vivo $\text{♩} = 138-144$

sourd. ordinaire *f léger*

Ossia

mf

f

O primeiro momento é no início do movimento, nas primeiras notas da frase inicial esta técnica é solicitada, quando o intérprete deve pronunciar *ta-ka-ta-ta* nas quatro primeiras notas, e posteriormente em todas estas passagens onde vemos semicolcheias será necessário ao intérprete o uso de articulações duplas.

No seguinte momento da obra há a aparição de apogiaturas, também uma técnica que merece ser ressaltada, neste momento ela aparece conectada às articulações duplas na

¹⁴ Do original: “It’s an interesting story. During our first meeting, Håkan and I talked about some apparently missing music in the *Finale*. Clues included the extreme brevity of the movement along with some rather incoherent rehearsal numbers in the score. I then contacted Henri Tomasi’s son, Claude, who sent me a copy of his father’s manuscript score. It was then that we discovered that the original *Finale* included 60 extra bars of music” (GABEL apud NONES, 2021).

mesma frase, portanto, duas técnicas distintas em uma mesma frase. Nesta frase há também a indicação “Facultativo para o trompete somente”¹⁵, que significa que o intérprete do trompete pode decidir se quer ou não tocar este trecho, porém isso é velado somente a ele e não ao pianista, por exemplo.

FIGURA 17 – Henri Tomasi, Concerto para trompete, 3º mov.



Ainda sobre as articulações, pouco mais adiante nos números de 16 a 17 de ensaio encontramos mais uma frase solicitando o uso de articulações duplas, porém, aqui é requerida na intenção de duplicar uma mesma nota, porém seu processo de execução no instrumento pelo intérprete é o mesmo descrito acima.

A parte final do movimento, e do concerto traz ao intérprete um desafio não menor do que a aqueles delineados até aqui, trata-se da mescla de articulação, intervalos, ligadura, articulação dupla e extensão e agilidade. Tudo isso em uma única frase, a frase que encerra o concerto para trompete de Henri Tomasi, que começa com uma sucessão de intervalos, os mesmos da fanfarrinha inicial do primeiro movimento, passando pelos grupos de semicolcheias no andamento *Presto* e culminando na nota ré 5, que podemos considerar de extrema dificuldade, dado a todo o texto musical lido até chegar nela. Obviamente há considerações a fazer por conta da resistência física que este concerto demanda ao intérprete. É um concerto considerado pesado, no sentido de que o intérprete ou estudante deve possuir uma embocadura já formada e bem estruturada. É importante ao intérprete sempre ter acompanhamento de um professor ou profissional quando quer estudar este tipo de repertório.

FIGURA 18 – Henri Tomasi, Concerto para trompete e orquestra, 3º mov.



¹⁵ Texto em língua estrangeira: *Facultatif pour la trompette seulement.*

Desta forma, portanto, estão elencadas todas as técnicas requisitadas ao intérprete que deseja estudar o concerto para trompete de Henri Tomasi.

2.2 Concertino para trompete, piano e orquestra de cordas de André Jolivet

2.2.1 Contexto

Contrário ao concerto para trompete de Henri Tomasi, o Concertino para trompete e orquestra de André Jolivet foi escrito com a finalidade de peça de concurso do CNSMDP no ano de 1948. A peça foi escrita para Ludovic Vaillant, já citado no primeiro capítulo, e dedicada a Claude Delvincourt, diretor do CNSMDP. Na ocasião, Vaillant avaliou que a peça era difícil demais de ser executada e acabou por declinar o convite para estreá-la. Jolivet havia ouvido porém falar de um aluno promissor de Vaillant e que poderia estreitar esta obra; o aluno tendo aceito o convite, tratava-se de Maurice André, já citado no primeiro capítulo. A estreia ocorreu na Abadia de Royaumont em 1950.

A peça consiste em um movimento que pode ser dividido em sete seções. À primeira vista, a partitura parece assustadora exibindo uma miríade de estruturas verticais pouco ortodoxas e um som melódico altamente cromático. Ao ouvir a peça, há muitos eventos auditivos que claramente exigem atenção. (BOLT, 2010, p. 6)¹⁶

Apesar de ser uma obra obrigatória do ponto de vista histórico no repertório do trompete, quando se trata de pesquisas de cunho acadêmico ao seu redor, poucas informações são encontradas. Quando encontrados, estes documentos, artigos, teses e dissertações têm entre si um grande intervalo de tempo. Mesmo assim, os pontos abordados nas pesquisas são variados, e poucos abordam questões da performance, ou da estrutura técnica da parte do solista.

2.2.2 Elementos técnicos

Para a pesquisadora Katherine Lee Klinefelter, o conjunto de aptidões musicais ou técnicas neste concertino não será menor que o requisitado no concerto para trompete de Tomasi. O Concertino de Jolivet para Trompete tem muitos desafios técnicos e estilísticos

¹⁶ Texto em língua estrangeira: “The piece consists of one movement which can be divided into seven sections. At first glance, the score appears daunting – displaying a myriad of unorthodox vertical structures and a highly chromatic melodic line. When listening to the piece, there are many aural events that clearly demand notice” (BOLT, 2010, p. 6).

para o trompetista. A extensão completa do trompete é usada e é necessário que o executante tenha um excelente senso de afinação pois contém muitos intervalos ‘largos’. (KLINEFELTER, 2011, p. 27). A pesquisadora ainda ressalta a importância expressiva das técnicas requeridas no concertino através de um programa de concerto datado de junho de 1956, no aniversário do Los Angeles Music Festival que dizia:

O Concertino para Trompete, Orquestra de Cordas e Piano faz parte de um conjunto de sete peças, escritas por André Jolivet em homenagem às técnicas transcendentais e à sutileza musical, sentimento dos instrumentistas contemporâneos. Ao todo são considerados os mais diferentes aspectos do trompete, que vão desde a tradicional tríplice técnica da língua às últimas inovações dos trompetistas de jazz. A peça consiste em um tema variado em que o trompete é progressivamente heroico, espirituoso, marcial, violento, lírico e dinâmico. A obra termina com uma variação diabólica que exige do solista qualidades extraordinárias de virtuosismo. (KLINEFELTER, 2011, p. 20)

Neste cenário a técnica dos instrumentos também evoluiria para além da chamada “forma tradicional”, com vistas à chamada “técnica expandida”, a fim de acompanhar as ideias cada vez mais surpreendentes e inusitadas dos compositores de música de vanguarda. A definição para o termo “técnica expandida”, segundo Sulpício apud Cherry, pode ser definida como as “formas de executar um instrumento tradicional de maneira a se produzirem sons novos e pouco esperados” (SULPÍCIO, 2012, p. 85).

Na música de Jolivet, como na maior parte da música do século XX, a literal repetição de passagens extensas, que é parte integrante de grande parte da música anterior ao século XX, é rara. Porém fragmentos temáticos são recorrentes, muitas vezes em novos contextos e modificado de alguma forma, e algumas passagens breves ocasionalmente retornam, geralmente transposto e alterado. (TUCKER, 1994, p. 56)¹⁷

A pesquisa de Sulpício (2012) sugere que podemos entender como “técnica expandida no mundo da execução do trompete, desde os mais comuns exemplos como frullato, meia-válvula e glissandos até as mais avançadas habilidades como a produção de sons multifônicos.

2.2.2.1 Dinâmicas

¹⁷ Texto em língua estrangeira: “In Jolivet's music, as in most twentieth-century music, the literal repetition of extended passages, which is so integral a part of much pre twentieth-century music, is rare. But thematic fragments do recur, often in new contexts and modified in some way, and some brief passages occasionally return, usually transposed and altered” (TUCKER, 1994, p. 56).

O texto musical no concertino de Jolivet é riquíssimo em informações para o intérprete, portanto, é de extrema relevância que o intérprete se atente para as indicações descritas na partitura. Dentre estas informações, o total respeito às dinâmicas é fundamental. Nos nove primeiros compassos da partitura do solista há 20 (vinte) indicações de dinâmicas, todas elas de maneira extremada, ou seja indo do *pp* ao *ff* e vice-versa. Dinâmicas extremas são bastante difíceis de serem executadas com clareza no trompete, além de requerer muito tempo de estudo. Nesta partitura em particular, as dinâmicas constituem uma técnica tão importante como articulações ou fraseado, elas são essenciais para o entendimento da obra, tanto para o músico como para o público, elas dão sentido ao texto.

FIGURA 19 – André Jolivet, Concertino para trompete, piano e orquestra

The image shows a musical score for trumpet, piano, and orchestra by André Jolivet. The score is in 3/4 time, marked 'Allegro' with a tempo of quarter note = 120. It features dynamic markings such as *f*, *p*, *ff*, *sf*, and *pp*, and includes an 'Accel.' (accelerando) section followed by a first ending marked '1 a Tempo'.

Este é apenas um exemplo ilustrativo sobre a maneira que as dinâmicas serão exploradas ao longo do concerto, e a devida atenção que deve ser dispensada a elas nesta obra. Não obstante, esta atenção às dinâmicas deve se manter ativa por toda a peça.

Uma mudança de dinâmica consiste em regular a quantidade de volume do som, e conseqüentemente a intensidade do som. O que permite a mudança é a variação da quantidade de ar. O problema técnico surge quando essas variações de dinâmicas apresentam-se de forma rápida e em registros incômodos. (ORJUELA, 2015, p. 52)¹⁸

Durante a vida de estudante, não raramente encontramos em aulas, festivais e oficinas de música, alunos que estão estudando o concertino para trompete de Jolivet. Nestas ocasiões pude observar colegas recebendo orientações sobre a obra, e as dinâmicas são

¹⁸ Texto em língua estrangeira: “Un cambio dinámico consiste en regular la cantidad de volumen de sonido, con el agravante de la intensidad del sonido. Lo que permite el cambio del matiz es la variación de la cantidad de aire. Los fortes y pianos dependen de la amplitud del sonido la cual corresponde a la cantidad del aire, por tanto a más cantidad de aire, más fuerte será el sonido. El problema técnico aparece cuando las variaciones dinámicas se presentan de manera rápida y en registros incómodos” (ORJUELA, 2015, p. 52).

sempre um ponto relevante, onde os professores orientam bastante atenção para que as dinâmicas apareçam, para que o intérprete exagere nas diferenças de dinâmica.

2.2.2.2 Extensão

Em seguida, ainda na introdução, no recitativo destaca-se a tessitura da frase que abrange quase todo o registro do trompete. Percebe-se ainda a continuação do uso de dinâmicas por toda a frase musical. No quinto compasso há a sugestão interpretativa que permite ao músico tocar uma oitava acima a partir da indicação 8^a ad. libitum, que é amplamente aceita pela maioria dos intérpretes nos registros do concerto, tanto em vídeo ou em plataformas de *streaming*.

FIGURA 20 – André Jolivet, Concertino para trompete, recitativo

Junto à especificidade da extensão e sua devida dificuldade de execução, estão ainda neste excerto são as notas do registro agudo em dinâmicas ‘*p*’ ou ‘*pp*’. Como por exemplo no excerto acima, n ‘ad libitum’ que inicia na dinâmica ‘*p*’, uma frase que inicia com um ré bemol 5, o que sem a dinâmica já é difícil, ou seja, articular com precisão essa nota, com a inclusão de uma dinâmica ‘*pp*’ fica extremamente difícil. Ainda nesta frase a próxima seção começa com um sol 2 e culmina na nota dó 5, que finaliza a frase, e percorre duas oitavas e meia, o que no trompete corresponde a toda sua extensão, e também os extremos da dinâmica: *pp* - *ff* - *p*. Certamente uma das frases mais difíceis desta obra.

2.2.2.3 Articulações

As articulações, bem como todos os acentos de cada nota devem ter uma atenção especial no concertino para trompete de Jolivet. Na exposição do tema principal e também

na primeira variação as articulações devem soar claras e distintas. No tema (exemplo abaixo) se encontram diferentes dinâmicas, acentos e esforzandos, que mesmo que não apresentam alto grau de dificuldade são importantes no discurso da obra.¹⁹ (ORJUELA, 2015, p. 49). O professor Antonio Quitalo²⁰, em classe na oficina de música de Curitiba, quando dava aula para um colega sobre o concertino de Jolivet, orientava que na música francesa tudo é detalhe, tudo é importante, a começar pelos acentos e articulação.

FIGURA 21 – André Jolivet, Concertino para trompete, exposição



O exemplo acima ilustra o uso de acentos²¹ como marcatos que são representados pelo símbolo >, e também tenutos, representados pelo símbolo -, que se encontra abaixo ou acima da nota dependendo de sua posição na pauta, além de apogiaturas e pontos de diminuição. A negligência a estes aspectos pode descaracterizar a interpretação, e acabar por transmitir uma performance não fidedigna ou de baixa qualidade.

Primeiramente, você deverá estudar todos os detalhes da partitura de forma exata e detalhada para juntar as informações que o compositor tentou comunicar. Compositores esperam que você respeite aquilo que ele tentou dizer através da sua obra e da ciência da notação. (STIER, 1992, p. 18).

Mesmo tendo em vista que a interpretação de uma peça vai além da leitura do texto no papel, entende-se que o estudo sólido de uma obra começa com o estudo justamente daquilo que está no papel, ou seja todos os signos escritos pelo compositor.

¹⁹ “En el tema se encuentran diferentes dinámicas, acentos y sforzandos que aunque no presentan gran dificultad son importantes en el discurso de la obra” (ORJUELA, 2015, p. 49).

²⁰ Antonio Quitalo é trompetista da Orquestra Sinfônica Portuguesa e foi professor na Oficina de Música de Curitiba no ano de 2015.

²¹ “A acentuação, em música, constitui um dos elementos de expressão musical. Tal como se acontece na linguagem, onde certas frases, palavras ou sílabas devem ser ditas ou escritas de determinada maneira para expressar diferentes sentidos, na música determinadas notas na frase musical deverão ser acentuadas para conseguir efeitos particulares, segundo o disponha a obra” (WIKIPÉDIA, 2023a).

2.2.2.4 Articulações triplas

As articulações triplas²² constituem um dos grandes desafios desta obra. Solicitadas duas vezes no texto musical, a execução destes ritmos requer além da agilidade da articulação propriamente dita, uma resistência física do intérprete. Na primeira intervenção ela se apresenta em tercinas arpejadas e no andamento presto semínima = 152, este andamento para o trompete é bastante rápido. Neste caso o desafio é justamente articular os arpejos com clareza.

A seção que vai dos números doze a quinze (vide partitura do trompete) trabalham as tercinas de duas formas diferentes, a primeira de forma articulada como dito acima e na sequência, de forma ligada, portanto, duas técnicas com o mesmo motivo rítmico e com resultado completamente diferente, requisitando do intérprete versatilidade técnica.

Neste ponto também acontece a primeira utilização de surdina da partitura. A partitura não é específica em relação a qual surdina exatamente deve ser usada. De maneira geral, e por convenções interpretativas calcificadas ao longo das décadas, usa-se a surdina *straight mute*.

FIGURA 22 – André Jolivet, Concertino para trompete, 3ª variação



Ainda nesta variação, agora na segunda intervenção relacionada às articulações triplas, a surdina é retirada e o trompete toma um caráter contrapontual em relação a variação anterior, agora ele assume um caráter marcial e lírico ao mesmo tempo.

Para tocar a terceira variação, é necessário a capacidade de executar a articulação tripla em altas velocidades e por um período prolongado de tempo. Isso também representa um problema para alguns trompetistas, já que há seções que se

²² As articulações triplas, assim como as duplas são fonemas pronunciados pelo instrumentista de sopro a fim de executar passagens rápidas e articuladas. Nas articulações triplas o músico de sopro pronuncia as sílabas ta-ta-ka a fim de tocar mais rápido ritmos como tercinas por exemplo.

estendem do registro grave ao agudo, enquanto o trompetista está constantemente tocando em articulação tripla. (KLINEFELTER, 2011, p. 27)²³

Também observa-se a presença de intervalos ou saltos de oitava em meio às frases, o que dificulta ainda mais sua execução. É importante salientar que as técnicas vão se sobrepondo no decorrer do texto musical, de forma com que a cada variação são solicitados ao intérprete mais de uma habilidade técnica, e em alguns casos três ou quatro ao mesmo tempo. No exemplo a seguir, o destaque é para a frase final do excerto que passa por quase toda a extensão do trompete, é uma frase longa de articulações triplas e com dinâmicas que vão do pianíssimo ao fortíssimo.

FIGURA 23 – André Jolivet, Concertino para trompete, 3ª variação

2.2.2.5 Fraseado

A quarta variação do concertino, ritmicamente é a mais lenta. Como é um concertino, portanto não possui a forma sonata²⁴ de um concerto, sendo assim não há

²³ Texto em língua estrangeira: “In order to play the third variation, the ability to triple tongue at high speeds for an extended period of time is necessary. Parts of this also pose a problem to some trumpet players since there are sections that extend from the low to high register while the trumpet player is constantly triple tonguing” (KLINEFELTER, 2011, p. 27).

²⁴ “A Forma-Sonata é uma forma musical de grande escala, que começou a ser utilizada na metade do Século XVIII. É considerada a forma mais esquematizada e ampla para uma composição, geralmente usada nos primeiros movimentos de sonatas, sinfonias, concertos, quartetos, etc., podendo também aparecer nos demais movimentos, mais usualmente no último. Muitos concluem em dizer que a forma-sonata pode ser dividida em 3 partes: a exposição, o desenvolvimento, a reexposição ou coda” (WIKIPÉDIA, 2024a).

separação entre os movimentos como em um concerto. Mesmo assim há uma parte dele dedicado a um ritmo mais lento, onde o espectro se parece muito com o segundo movimento de um concerto de forma sonata.

Nesta variação novamente o compositor solicita o uso de surdina. Para este trecho da obra usa-se de forma geral a surdina *Cup-Mute*, já descrita anteriormente. Isso faz com que o trompete tenha um som mais aveludado, ou na linguagem musical, um som mais escuro, mais intimista. O ritmo que parece oscilante e quase rubato, requer do intérprete fraseados mais longos e vibrantes, e no caso, para o trompetista isso significa maior controle da respiração, o que implicará diretamente no fraseado.

FIGURA 24 – André Jolivet, Concertino para trompete, piano e orquestra

The musical score for Figure 24 is written for trumpet, piano, and orchestra. It begins at measure 19, marked with a tempo of quarter note = 72. The music is in 3/2 time and is marked 'con sordino' and 'pp'. The score includes several measures with triplets and a section marked 'Poco allarg.' leading to measure 20, which is marked 'a Tempo'. The score is written in a single system with five staves.

Faz parte também do conjunto de técnicas desta seção o *flutterzunge*, como escrito na partitura ou em português *frulato* ou ainda *Flutter Toning*²⁵ em sua definição em inglês que também é presente em partituras. Essa é a segunda vez que essa técnica é requisitada na partitura, no entanto é nessa intervenção que a técnica é explorada de maneira mais significativa.

²⁵ “Flutter-tonguing é uma técnica de língua de instrumentos de sopro na qual os artistas agitam a língua para fazer um som característico ‘FrrrrrFrrrrr’. O efeito varia de acordo com o instrumento e em que volume ele é tocado” (WIKIPÉDIA, 2023c).

FIGURA 25 – André Jolivet, Concertino para trompete – *flutterzunge*

Na parte final do concertino para trompete de Jolivet, encontramos mais uma vez uma miscelânea de técnicas que são requeridas ao mesmo tempo. Neste último exemplo verificamos articulações duplas, digitações, intervalos e extensão, todas em um mesmo trecho da obra.

FIGURA 26 – André Jolivet, Concertino para trompete, piano e orquestra



O excerto acima, ilustra a dificuldade relacionada às digitações, essa frase é tida como uma das mais difíceis da peça no que se refere à digitação. Na sequência, mais um exemplo de como as técnicas se fundem ao serem requisitadas em um mesmo trecho.

2.2.2.6 Intervalos

Como dito no parágrafo anterior, na parte final da peça as técnicas se sobrepõem de forma abrupta umas às outras, de forma que não é possível qualificar qual delas é mais relevante, ou mais difícil. Na seção abaixo, resalto os intervalos como sendo o ponto mais desafiador, mais precisamente dos números 33 ao 34. Outro fator complicante é a velocidade, neste ponto a semínima é igual a 132, portanto uma tempo que requer articulação dupla, somados aos intervalos, é um desafio hercúleo para qualquer trompetista.

FIGURA 27 – André Jolivet, Concertino para trompete, piano e orquestra

Ressaltamos portanto, que para qualquer pessoa que deseje estudar as obras de André Jolivet, a importância de antes de mais nada garantir a execução das técnicas, já que são variadas e permeiam toda a partitura. Sem a observação minuciosa de quais técnicas compõem o texto musical, fica mais difícil ainda executar essa composição. Assim como no concerto para trompete de Henri Tomasi, desprezaver-se dos atributos técnicos pode afetar drasticamente a execução da obra ou até mesmo deixá-la impraticável.

2.2.3 Semelhanças e contrastes técnicos entre as obras

Durante a leitura desta dissertação, observa-se que a abordagem para elencar as técnicas requisitadas nas obras diferem-se uma da outra. Por exemplo: no concerto para trompete e orquestra de Henri Tomasi abordamos as articulações simples e duplas, enquanto que no concertino de Jolivet abordamos as articulações simples e triplas, em Jolivet observamos dinâmicas e extensão enquanto que em Tomasi observamos digitação e cromatismos, ou ainda fraseado e intervalos que foram abordados em ambas as peças.

Isso não significa que tal técnica que não é abordada em um ou em outro, não está presente naquela obra, mas sim, que se apresenta com maior dificuldade de execução. Outrossim, reiteramos que as dificuldades podem ser diferentes de trompetista para trompetista. No entanto, todas as técnicas elencadas nas duas obras são encontradas em ambas as partituras.

Estas semelhanças e contrastes representam neste contexto, não apenas a ótica deste pesquisador, com relação aos obstáculos de cada obra, mas também um conjunto de técnicas que formam o idiomatismo do trompete, e que como demonstrado na pesquisa foram sendo desenvolvidos através de séculos na escola francesa de trompetes. Tanto um compositor como outro pode contar com exímios trompetistas para estreitar suas obras, resultado este, da excelência da escola em que todos estavam submetidos e inseridos.

Mesmo assim, nem Jolivet nem Tomasi ‘inventaram’ alguma nova técnica, apenas incluíram em suas obras efeitos e linguagens já existentes, porém advindos de outra cultura.

Ambas as obras foram compostas em 1948, e desde então figuram por recitais e gravações ao redor do mundo como se fossem um par de gêmeos. Além do idiomatismo das obras é perceptível suas semelhanças estéticas, e também a maneira como cada compositor enxergava o trompete. Em ambas as obras percebemos a influência do Jazz e Blues norte americano, bem como o uso de surdinas de diferentes timbres.

É importante perceber que nenhum compositor, independentemente da influência do jazz americano, perdeu sua própria voz ou, como efeito, soou "Americano." Tanto Jolivet quanto Tomasi mantiveram suas vozes individuais. Dentro na maioria dos casos, o jazz deveria ser um efeito de superfície, não um traço fundamental. (BURT, 1995, p. 11)²⁶

As duas obras também foram concebidas com o intuito de serem estreadas pelo mesmo trompetista (Ludovic Vaillant), o que nos sugere que ambos os compositores já tinham em mente o som, ou o perfil sonoro de trompete que gostariam para sua obra. Sendo assim, as obras em si representam reflexões de uma mesma tradição musical, até porque tanto Jolivet como Tomasi também foram professores do CNSMDP.

Logo, quando observamos estas obras, podemos vislumbrar mais do que a música de Henri Tomasi e André Jolivet, observamos junto a eles a música de Arban, Merri Franquin, Ludovic Vaillant, Maurice André, Georges Enescu, Eugene Bozza, Théo Charlier entre tantos outros que se dedicaram ao desenvolvimento do trompete e de sua técnica no CNSMDP.

²⁶ Texto em língua estrangeira: “It is important to realize that no composer, regardless of the influence of American jazz, was to lose his own voice or, in effect, sound ‘American’. Both Jolivet and Tomasi retained their individual voices. In most of cases jazz was to be a surface effect, not a fundamental trait” (BURT, 1995, p. 11).

3. ASPECTOS INTERPRETATIVOS

3.1 A preparação da performance

Neste capítulo abordaremos os aspectos relacionados aos métodos utilizados nos estudos de desenvolvimento técnico e interpretativos das obras aqui examinadas, bem como os elementos que compõem a preparação desta performance.

Para Barros (2015, p. 3) a preparação da performance consiste “na organização consciente da prática diária do instrumento através de um conjunto de estratégias e técnicas de estudo [...] as quais irão, otimizar os resultados da ação músico-instrumental”.

3.1.1 Gravações

Dentre as ferramentas utilizadas nos estudos estão as audições. Atualmente, o acesso ao audiovisual permite ao intérprete colher valiosas informações que em outrora não se tinha possibilidade. Sites como youtube nos possibilitam assistir interpretações icônicas de grandes intérpretes várias e várias vezes, aplicativos como Spotify possuem coleções inteiras de compositores tudo à um clique. Isso para citar apenas dois exemplos desta praticidade nas audições de obras musicais.

O concerto para trompete e orquestra de Tomasi tem entre suas gravações mais celebradas, as de Ludovic Vaillant, Maurice André, Reinhold Friedrich, Eric Aubier, Wynton Marsalis e Hakån Hardenberger.

O concertino de André Jolivet, conta com as gravações também de todos os artistas citados acima mas também com nomes como Selina Ott, que é a primeira mulher a ganhar o primeiro prêmio na categoria trompete no Concurso Internacional de Música ARD²⁷ em 2018 (o mesmo prêmio que Maurice André venceu em 1963). Há também gravações icônicas de trompetistas contemporâneos como Immanuel Richter e Giulliano Sommerhalder. Anastácio (2018) corrobora a importância das audições no processo de construção da performance dizendo que não obstante a abrangência de estudos técnicos presente nos métodos, com relação à interpretação, “é observado que, muitas vezes esse

²⁷ “O Concurso Internacional de Música ARD (em alemão: *Internationaler Musikwettbewerb der ARD*) é o maior concurso internacional de música clássica da Alemanha. É organizado pelo Bayerischer Rundfunk e acontece uma vez por ano em Munique” (WIKIPÉDIA, 2023b).

processo acontece na sua forma invertida, conhece-se a obra primeiramente pelo som” (ANASTÁCIO, 2018, p. 707).

Há também, a possibilidade ainda que rara das audições ao vivo. Para o concerto de Tomasi, sua última audição com orquestra aconteceu em 2010, com solo de Ole Antonsen²⁸ acompanhado pela Orquestra Sinfônica de São Paulo (OSESP) na ocasião da gravação de seu disco “French Trumpet Concertos” (SÃO PAULO, 2024), álbum icônico que contém gravação dos concertos de Tomasi. Planel, Jolivet e Desenclos com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Porém na sua performance aberta ao público tocou “apenas” o concerto de Henri Tomasi.

3.1.2 Métodos

Ainda dentro do planejamento dos estudos com finalidades de performance, estão obviamente os métodos de estudos do instrumento que serão utilizados para solucionar as questões técnicas das obras. Para Williamon (2004, p. 28), o músico deve ter uma grande variedade de estratégias para serem utilizadas flexivelmente, de acordo com a finalidade do estudo e as dificuldades a serem solucionadas.

O método não exclui a necessidade de se ter um professor, mas é um caminho didático que formará o processo de organização, possibilitando direcionamentos corretos de como tocar trompete, aumentando o nível dos músicos e conscientizando-os de práticas saudáveis. (ALVES, 2019 apud COSTA, 2022, p. 13)

Neste contexto, os métodos de Arban, Charlier e Franquin oferecem para o trompetista, material considerável para pesquisa e desenvolvimento técnico do instrumentista. “O conteúdo desses métodos é importante, pois oferece ao professor e ao estudante, um padrão de execução, conhecido e praticado por todos os bons trompetistas ao redor do mundo” (BAPTISTA, 2010, p. 53). O mesmo autor ainda sugere que o método de Arban ainda é o mais utilizado para o ensino e desenvolvimento do trompete, tendo 145 anos desde a primeira edição, mantendo-se novo e necessário para formação técnica do trompetista (BAPTISTA, 2010 apud COSTA, 2022, p. 24). Sobre os métodos contemporâneos o professor Carlos Sulpício relata que:

²⁸ “Ole Edvard Antonsen é um trompetista, músico e maestro norueguês. Ele é mais conhecido como trompetista solo, ativo em diferentes gêneros musicais; música clássica, música de câmara, barroca, jazz e pop” (WIKIPÉDIA, 2024b).

No início do século XX, com o atonalismo e o desenvolvimento do dodecafonismo de Schoenberg, Webern e Berg e, posteriormente, com a inserção de outras técnicas composicionais, houve a necessidade de um maior aprimoramento técnico por parte dos trompetistas da época. Em função disso, surgiram diversos métodos técnicos contendo saltos intervalares não usuais, estudos com melodias não tonais, uso de notas pedais e extremo agudo do instrumento. Entre os principais métodos estão: Theo Charlier: 36 Études Transcendantes; Verne Reynolds: 48 Etudes for Trumpet, originalmente escrito para trompa; William Vacchiano: Advanced Etudes for Trumpet for Ear Training and Accuracy e, mais recentemente, Thomas Stevens (a quem Berio dedicou a Sequenza X): Contemporary trumpet studies e Changing Meter Studies. (SULPÍCIO, 2012, p. 81)

Esta ação complexa de se tocar um instrumento não pode ser abordada seguindo um único método ou apenas utilizando-se sistematicamente um mesmo livro, página após página (SWANWICK, 1994 apud COSTA, 2022), portanto seguindo este mesmo raciocínio entendemos a necessidade de se trabalhar com mais métodos a fim de obter mais de uma ferramenta para cada situação, e assim ter mais independência na resolução de problemas técnicos nestas obras e no trompete de maneira geral.

3.1.3 Práticas de estudo

A adaptação da rotina de estudos às necessidades técnicas deste tipo de repertório é fundamental. Por tratar-se de prática deliberada²⁹, a otimização do tempo é muito importante. Principalmente quando se tem prazos definidos para a performance.

Neste sentido, depois de observadas as técnicas necessárias em cada obra, passei a inseri-las nas rotinas diárias de estudos. Barros (2015) enfatiza que os músicos (profissionais) possuem total controle sobre a práxis instrumental, pois tem a “necessidade de ajustar continuamente os processos de planejamento, coletando informações, formulando hipóteses, fazendo escolhas e reconsiderando decisões” (HALLAM, 1997 apud BARROS, 2015, p. 286), ou seja, “alcançando o produto-alvo no menor tempo possível” (HALLAM, 1997 apud BARROS, 2015, p. 286).

O trompetista Tiago Linck ressaltou em uma de suas aulas no Festival de Pelotas - RS que, “o instrumento é a última etapa de um complexo sistema que precisa ser trabalhado para a emissão do som”. Com isso em mente, com a partitura em mãos, e com as técnicas observadas, fui buscar nos métodos franceses as possíveis soluções para as questões técnicas da interpretação. Como dito no capítulo anterior, as técnicas vitais na execução de ambas as

²⁹ “Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993) introduzem o conceito de prática deliberada e o definem como uma atividade altamente estruturada, com metas explícitas para melhorar a performance. Assim, a prática deliberada é constituída de tarefas específicas que são elaboradas para superar fraquezas, sendo a performance cuidadosamente monitorada para prover as metas estabelecidas” (ZORZAL, 2015, p. 85).

obras se alternam entre articulações, fraseado, dinâmicas e extensão. E para transformar todos estes símbolos em música, resistência muscular.

No início de um trabalho interpretativo, espera-se que uma partitura possa oferecer elementos importantes ao intérprete, elementos estes que certamente não serão suficientes para que a execução seja considerada fechada ou concluída, ficando a cargo do intérprete contribuir para a sua complementação. (XAVIER, 2008, p. 20)

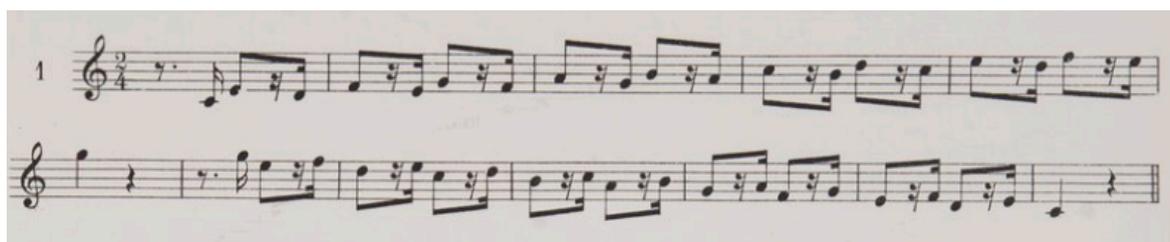
Reid (2002, p. 110) postula que a prática deve ser vista como uma atividade que busca solucionar problemas (problem-solving activity), em que o músico identifica a dificuldade para encontrar meios de eliminá-la.

Para os estudos de articulação busquei ferramentas nos métodos de Arban, mais especificamente nos exercícios das páginas 26 a 36. Estes estudos em alguns pontos se assemelham com frases tanto do concertino para trompete de Jolivet, como do concerto para trompete de Henri Tomasi.

FIGURA 28 – Método para trompete, de J. B. Arban, p. 27, exercício 15



FIGURA 29 – Método para trompete, bugle e cornet, de Merri Franquin, p. 101, exercício 1



Os estudos exemplificados acima, são parte importante na busca pela precisão rítmica. Além de contribuírem também na otimização do estudo de intervalos. Estes pequenos exemplos são parte de uma gama de estudos tanto do método de Arban e de Merri Franquin, onde dão grande ênfase ao estudo de colcheias pontuadas com semicolcheias, a fim de que o trompetista tenha exatidão rítmica quando esse tipo de passagem lhe for solicitada em texto musical.

Estas articulações com colcheias e semicolcheias são pontuais em ambas as obras, abaixo segue um exemplo do concertino de André Jolivet onde este procedimento é notório.

Quando uma semínima pontilhada é seguida por uma colcheia, deve-se prestar atenção especial para dar à colcheia seu valor total. O mesmo vale para uma semicolcheia precedida por uma colcheia pontilhada. A inexactidão é ainda mais chocante quando tal semicolcheia é seguida por outras semicolcheias. A regularidade das notas sucessivas chama a atenção para o valor incorreto da primeira. (SHAMU, 2009, p. 45)³⁰

FIGURA 30 – André Jolivet, Concertino para trompete, piano e orquestra



Em relação às articulações duplas e triplas, evidenciadas no capítulo anterior, ambas as resoluções, ou propostas de estudos que possam contribuir com seu desenvolvimento, estão nos exercícios de articulações dos métodos de Franquin e Arban. Ambos dedicaram seções inteiras de seus métodos ao desassombro desta técnica.

A articulação é para o trompetista o mesmo que a dicção é para a fala, qualquer inconstância em sua pronúncia pode limitar o trompetista no desenvolvimento dos estudos e conseqüentemente do seu repertório.

Alusivo às obras que aqui estamos investigando, os exercícios de articulações duplas e triplas encontrados nos métodos franceses de Franquin e Arban, os seguintes exemplos podem ser um caminho para o engrandecimento da qualidade técnica do trompetista, em relação a estas duas técnicas. Como exemplo de exercício para articulações triplas, segue o exemplo:

³⁰ Texto em língua estrangeira: “When a dotted quarter note is followed by an eighth note, one must pay special attention to give the eighth note its full value. The same goes for a sixteenth note preceded by a dotted eighth. The inexactitude is all the more shocking when such a sixteenth note is followed by other sixteenth notes. The regularity of the successive notes calls attention to the incorrect value of the first.”

FIGURA 31 – Método para trompete, de J. B. Arban, p. 161, exercício 24



FIGURA 32 – Método para trompete, cornet e bugle, de Merri Franquin, p. 233, exercício 11

Em referência às articulações duplas postulados em ambas as obras, os seguintes exercícios são sugeridos:

FIGURA 33 – Método para trompete, de J. B. Arban, p. 176, exercício 86

Cabe ao estudante, independente de seu nível, observar que cada exercício está dentro de uma seção que se refere a tal técnica. Cabendo a ele a exploração desta seção e de seus vários estudos, pois é salutar que não se limite apenas aos exemplos aqui citados.

FIGURA 34 – Método para trompete, cornet e bugle, de Merri Franquin, p. 235, exercício 17



Para o trompetista e professor Marco Xavier (2008, p. 20), “a interpretação musical é o processo por meio do qual o intérprete traduz em sons os símbolos musicais, oferecendo ao ouvinte uma versão única e pessoal de uma obra”.

Um dos desafios mais explícitos, e pré verificados no capítulo anterior em ambas as peças são as dinâmicas. Capazes de criar ou destruir toda uma atmosfera musical, a desatenção a estes símbolos musicais pode comprometer drasticamente a performance.

Apesar de ser um dos fundamentos do trompete, tocar em várias dinâmicas pode parecer fácil e intrínseco ao trompetista, mesmo assim é prudente estudar minuciosamente essa ferramenta que é exigida em seus limites nas obras aqui examinadas. Sobre o concertino para trompete de Jolivet, o professor Luis Carlos Orjuela ressalta que “ as mudanças drásticas das dinâmicas como os *Sforzando* nos registros mais agudos, são incômodos para os trompetistas, e aparecem por toda a obra. Estas nuances constituem um elemento importante dentro do discurso musical da obra.” (ORJUELA, 2015, p. 47)³¹

A respeito do estudo para atingir tal eficiência nas dinâmicas, o professor Orjuela sugere o seguinte esquema:

³¹ Texto em língua estrangeira: “Los cambios dinámicos drásticos como los *Sforzando* en registros agudos son incómodos para el trompetista y aparecen constantemente a lo largo del Concierto. Dichos matices constituyen un elemento importante dentro del discurso musical de la pieza”.

FIGURA 35 – Proposta de estudo de dinâmicas para a introdução do Concertino para trompete de André Jolivet

The image shows a musical score for trumpet exercise, Figure 35. It consists of three staves of music in 3/4 time. The first staff starts with a dynamic of *f*, followed by *p*, *ff*, and *pp*, with slurs and accents indicating dynamic changes. The second staff starts with *p*, followed by *f*, *p*, *ff*, and *ff*, also with slurs and accents. The third staff starts with *p*. The score includes triplets and slurs.

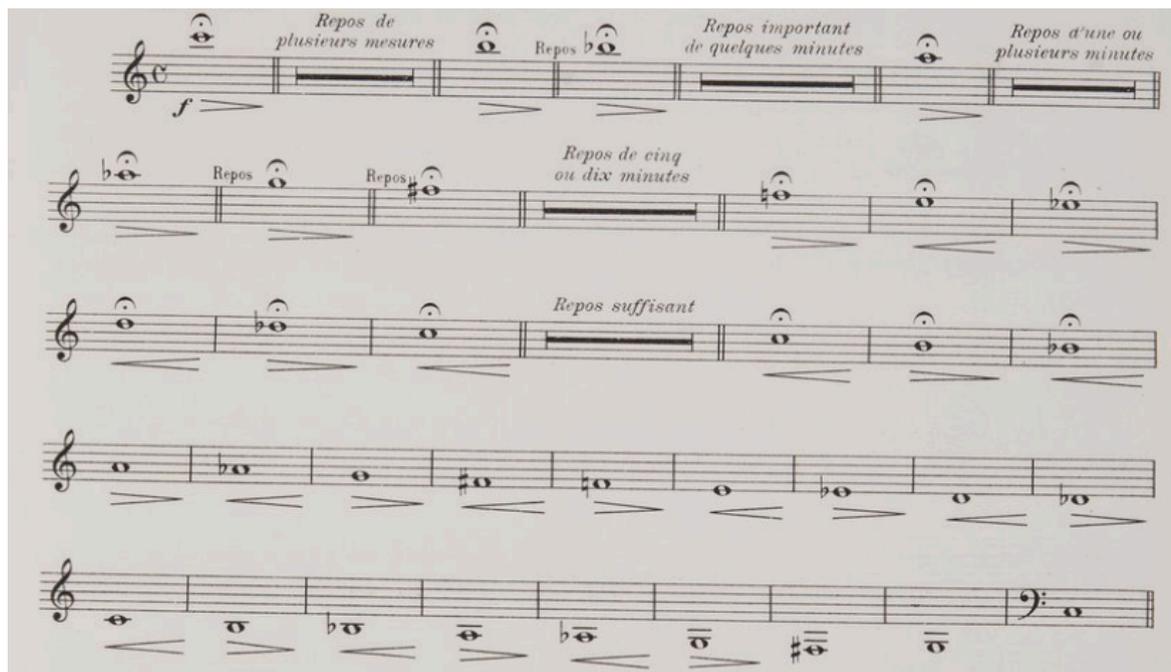
Outra possibilidade é encontrada no método de Merri Franquin, em seus estudos de emissão, onde o autor sugere a alternância de dinâmicas com pausas longas entre uma nota e outra. No tocante à prática destes estudos, Shamu (2009, p. 52, tradução nossa) salienta que:

Depois de completar uma série de exercícios de resposta silenciosa, ele orienta o trompetista que execute uma segunda vez o exercício, desta vez aproximando progressivamente uma nota da outra (...) O exercício deve cessar assim que “o objetivo é alcançado”, ou seja, assim que o ataque é total, amplo, brilhante e preciso nos três registros: grave, médio e agudo.³²

Franquin foi um dos precursores de uma prática consciente voltada aos estudos de emissões e dinâmicas. Sua abordagem a estes aspectos foram revolucionários em sua época, fazendo com que seus discípulos tivessem verdadeiro domínio da dinâmica em seus extremos no instrumento. Talvez o próprio Jolivet já tivesse conhecimento desta habilidade dos trompetistas franceses e por isso mesmo tentou tal predisposição em seu concertino para trompete e orquestra já nos primeiros compassos.

³² Texto em língua estrangeira: “After completing a series of quiet response exercises, he directs the player to perform a second set, this time progressively approaching note by note. (...) The exercise ceases as soon as ‘the goal is reached’, that is to say, as soon as the attack is full, ample, brilliant and accurate in the three registers: low, medium, and high”.

FIGURA 36 – Estudos de emissão e dinâmicas do método de Merri Franquin, p. 12



Para Franquin, “o músico deveria buscar constantemente um som belo, a pureza, a flexibilidade das nuances e o desenvolvimento do som. Esta observação é essencial e indispensável para o progresso³³”.

É importante evidenciar que, ao sugerir tais estudos voltados para as técnicas abordadas no concerto para trompete de Henri Tomasi e no concertino para trompete de André Jolivet, não vamos aqui dar exemplos das mesmas técnicas para ambos os concertos. Tendo em vista o óbvio reflexo do estudo para as duas obras, e também para evitar o pedantismo. Sendo as técnicas basicamente as mesmas, vamos entrecruzar os exemplos entre uma obra e outra.

Para exercitar, corrigir e aperfeiçoar o fraseado e/ou lirismo foram usados dois métodos: o já citado método de Arban e o Método de Théo Charlier. O método de Arban, em suas páginas finais, conta com uma série de exercícios voltados ao virtuosismo do trompetista, chamados ‘Exercícios Característicos’ onde a cada exercício a ênfase técnica muda, sendo um voltado a articulação, outro voltado ao cromatismo, outro voltado aos arpejos e assim por diante.

Para Baptista (2010, apud COSTA, 2022, p. 24): “o método de Arban é o mais utilizado para ensino e desenvolvimento do trompete, tendo 159 anos desde sua primeira edição, mantém-se novo e necessário para a formação do trompetista”.

³³ Texto em língua estrangeira: “Rechercher constamment la jolie sonorité, la pureté, la souplesse des nuances et du développement du son. Cette observation est essentielle et indispensable au progrès”.

Paralelamente, o método de Théo Charlier ‘36 estudos transcendentais para trompete e cornet’,³⁴ conta com trinta e seis estudos melódicos de nível avançado, onde se pode compreender mais profundamente o idiomatismo do instrumento. Os estudos líricos presentes neste método são cruciais para o desenvolvimento do fraseado no trompete dentro da música francesa.

Os 36 Estudos Transcendentes para trompete constituem a obra mais duradoura. Sua distinção e mérito são atestados por sua contínua popularidade no mundo do trompete. Em seu artigo sobre Charlier, Rosario Macaluso observa que Charlier teria desaparecido na obscuridade se não fosse pela celebridade de seu método. Os trompetistas e pedagogos Michel La place e Cliff Warren, nas observações introdutórias de sua tradução para o inglês, nas notas textuais, reconhecem que os estudos de Théo Charlier são usados na maioria dos países, testemunho este da musicalidade e utilidade destes estudos. (ANTHONY, 2007, p. 9)³⁵

A exemplo dos exercícios líricos de Charlier, mostraremos aqui seu estudo número dois “*Du Stile*”. Este exemplo servirá como base, a fim de ilustrar os conteúdos abordados no seu conceituado método. É pertinente ressaltar que tais estudos também são solicitados em provas e bancas em escolas de música e também universidades como teste de habilidade específica.

Portanto, ao buscarmos alternativas de estudos que nos beneficiem no tangente à fraseados/lirismo dentro e fora do repertório francês para trompete, o método de Théo Charlier é uma fonte imprescindível. Bem como, um aprofundamento em sua obra, que vai além do próprio método. Em sua pesquisa sobre o método de Charlier, Anthony (2007, p. 162) evidencia que “a prática destes estudos não se limitam apenas às questões técnicas, pois o lirismo é uma marca destes estudos e não se limitam aos estudos chamados ‘De Estilo’ (números 2, 4 e 6)”.

Para Williamon (2004), o refinamento da habilidade musical é proveniente de uma prática de estudo altamente eficiente após anos de experiência. Outros autores, como Ericsson, Krampe e Tesch-Romer (1993), também destacam que “o nível de proficiência em um determinado domínio de conhecimento é uma função direta da quantidade e qualidade de esforço na prática estruturada das habilidades específicas que o compõem” (BORÉM et al., 2002 apud WILLIAMON, 2004, p. 8).

³⁴ Texto em língua estrangeira: “Trente Six Etudes Transcendantes pour Trompette et Cornet à pistons ou Bugle Bb”.

³⁵ Texto em língua estrangeira: “The 36 Transcendental Etudes for Bb Trumpet constitute Charlier's most enduring work. Their distinctiveness and merit is attested to by their continuing popularity in the trumpet world today. In his article on Charlier, Rosario Macaluso observes that Charlier would have possibly vanished into obscurity had it not been for the popularity of his etudes. Both trumpet performers and pedagogues have attested to the musicality of the 36 Transcendental Etudes. Dr. Michael Laplace and Cliff Warren, in the introductory remarks to their English translation of the textual notes, acknowledge that the Charlier studies are used in most countries”.

Assim sendo, a prática de tais exercícios, como o citado acima, irão contribuir na construção da interpretação destas obras, de forma que, ao construir uma técnica sólida, o músico irá também estimular sua prática interpretativa, trazendo à tona suas próprias matizes musicais, e assim se incorporar com a obra objeto de estudo. Sobre a técnica, o próprio Merri Franquin reforça que “independente do estilo ou época, a técnica sempre é admirada por todos”. Lembrando que a interpretação também é uma técnica a ser desenvolvida, e que vai muito além da leitura das notas escritas na pauta. Considerando que, de acordo com Antunes (2016, apud ALVES, 2019, p. 50),

método é o mesmo que caminho ou modo de proceder [...] a primeira coisa que buscamos em um bom professor é que este seja aliado a um bom método. Lembrando, obviamente, que “não existe ensino sem a coerência de um método. (ANTUNES, 2016 apud ALVES, 2019, p. 50)

FIGURA 37 – Exercício número 2 “du style” do método de Théo Charlier

Op. 2 DU STYLE (no) 5

Allegretto (M. M. 84 = ♩)

mf

f *p* *Meno mosso* *mf* *cresc.*

p *poco rit.* *dolce*

poco rit. espressivo string

cresc. *p*

mf *mf*

sostenuto *ad lib.* *mf* *Trillez avec Vret*

* Voir G. BALAY: N° 4-8-10; A. CHAVATTE: N° 20; ARBAN: N° 2-8-12; A. PETIT: N° 4-8

A. 1. 20. 458

Costa (2022) salienta que o método não exclui a necessidade de se ter um professor, mas é um caminho didático que formará o processo de organização, possibilitando direcionamentos corretos, aumentando o nível dos músicos e conscientizando-os de práticas saudáveis (ALVES, 2019 apud COSTA, 2022, p. 13).

Para o intérprete que esteja inserido dentro do ambiente acadêmico, as orientações a respeito de obras como o concerto para trompete de Henri Tomasi e do concertino para trompete de André Jolivet, passadas por seu professor de instrumento são fundamentais, posto que este professor certamente terá ferramentas e estratégias de aprendizagem para nortear os estudos e conseqüentemente a performance.

Porém, quando ao intérprete é inerente a prática deliberada³⁶ para alcançar o objetivo de tais performances, este deve se ater a alguns pontos importantes. Como ambas as obras requerem um certo nível de expertise³⁷ musical, o planejamento e a organização das etapas de desenvolvimento desta performance é imprescindível.

Para Margareth Milani e Diana Santiago (2010), a cada nova obra o músico se depara frente a inúmeras possibilidades de escolhas interpretativas. Estas escolhas estão diretamente vinculadas à formação deste músico e suas concepções estéticas em Arte, sejam estas conscientes ou não (MILANI; SANTIAGO, 2010, p. 144).

Ainda sob a ótica da mesma autora, os parâmetros estéticos adotados pelo intérprete na execução de uma obra musical estão inseridos em um contexto histórico, refletindo uma relação de contemporaneidade entre a obra grafada, o compositor, o intérprete e o momento social de recriação da mesma (MILANI; SANTIAGO, 2010, p. 147).

Portanto, este processo de auto regulação³⁸ dos estudos exigirá uma disciplina maior do intérprete uma vez que este não dispõe de professor regular. Que é neste caso a situação em que me encontrei no decorrer desta pesquisa, uma vez que os três primeiros semestres aconteceram durante o período pandêmico, onde a prática musical acabara impedida de muitas formas.

³⁶ “Diferenciando-se da experiência normal de trabalho, a prática deliberada constitui-se no conjunto de atividades altamente estruturadas e planejadas, com o objetivo explícito de promover a superação de dificuldades específicas do indivíduo e produzir melhoras efetivas em sua performance, no médio e longo prazo, através do monitoramento cuidadoso do desempenho” (SOARES, 2018, p. 99).

³⁷ “Consiste no conjunto de habilidades e conhecimentos de uma pessoa, de um sistema ou tecnologia. A expertise é o conhecimento adquirido com base no estudo de um assunto e a capacidade de aplicar tal conhecimento, resultando em experiência, prática e distinção naquele campo de atuação. Está relacionada às habilidades e competência para executar algo” (SIGNIFICADOS, 2024).

³⁸ “No campo da educação, a autorregulação (ou aprendizagem autorregulada) pode ser definida como o processo relacionado aos pensamentos, sentimentos e ações autogerados, que são planejados e sistematicamente adaptados, de acordo com as necessidades, para influenciar a própria aprendizagem/motivação e possibilitar a consecução de metas pessoais” (SOARES, 2018, p. 97).

Neste caso especificamente, como se trata de uma pós graduação, que tem como seu produto final uma dissertação, aproveitei para incluir um recital contendo ambas as obras de estudo, o que não é cotidiano de um músico que pretende realizar um recital por exemplo, mas para mim foi uma excelente oportunidade de analisar todos os aspectos musicais, históricos, interpretativos e cognitivos³⁹ envolvidos neste processo.

Jorgensen considera quatro fases do auto ensino que conduzem à prática efetiva. A primeira fase é constituída por estratégias de planejamento e preparação da atividade prática. Essa fase prevê atividades de seleção e organização, como balanceamento entre a prática no instrumento e a prática mental, estipulação de metas e objetivos a serem atingidos, e estratégias de gerenciamento do tempo de prática. As estratégias executivas, segunda fase proposta por Jorgensen, levam em consideração características específicas do repertório a ser estudado e aspectos relacionados à performance pública. As estratégias de avaliação, terceira fase, fornecem o feedback necessário à detecção e correção dos erros de performance. (ZORZAL, 2015, p. 94)

Um fator relevante, e no entanto bastante comum a respeito da performance, é o nervosismo no palco. Para os trompetistas, sensações como boca seca, tremor e falta de ar são comuns entre alunos e até alguns profissionais. Quanto mais desafiador o repertório, mais chances destes sintomas aparecerem. Logo, é importante dar atenção a questões dessa natureza, na intenção de minimizar seus efeitos e tornar a performance mais prazerosa tanto para o músico como para a plateia.

Entre os fatores musicais que podem influenciar na preparação e realização da tarefa e, conseqüentemente, causar ansiedade, estão: o repertório, a leitura à primeira vista, o estudo individual, o ensaio e a memorização (SINICO; WINTER, 2013, p. 244).

Para Wilson e Roland (2002), a qualidade da performance está relacionada à excitação, isto é, baixa quantidade de excitação poderá resultar em execução enfadonha, sem vida. Já seu excesso poderá resultar na perda de concentração, e instabilidade no corpo e no instrumento musical (WILSON; ROLAND, 2002 apud MARSHALL, 2008, p. 7).

Percebe-se portanto, que um estudo mais amplo acerca da performance se faz necessário, pois além de todo o trabalho de pesquisa sobre o repertório, as audições, o levantamento das técnicas e a prática deliberada, ainda há questões de ordem decisiva ao se preparar a performance. Para o músico, todo este conjunto de observações irão construir a performance sólida, e devem ser sua própria motivação⁴⁰ no desenvolvimento dos estudos de

³⁹ “[...] a cognição é entendida como o conjunto de processos e habilidades mentais necessárias para a aquisição de conhecimento, e que envolvem a percepção, experiências sensoriais, pensamento, raciocínio, abstração, linguagem, memória, atenção, imaginação, criatividade, capacidade de resolução de problemas, dentre outras funções.” (SOARES, 2018, p. 100).

⁴⁰ “A motivação pode ser definida como a inclinação, energia e impulso de um indivíduo para aprender, trabalhar eficazmente e alcançar o seu potencial. A sua influência se mostra determinante para o interesse individual e o

preparação da performance. A negligência a algum destes aspectos da preparação pode corromper a performance ou até mesmo inviabilizá-la.

aproveitamento em uma determinada tarefa, participando diretamente dos processos relevantes para a sua realização, desempenho e conclusão” (SOARES, 2018, p. 106).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho traz uma possível análise musical de duas peças para trompete e orquestra escritas na França no início do século XX; o concerto para trompete de Henri Tomasi e o concertino para trompete, piano e orquestra de cordas de André Jolivet. O estudo de caráter exploratório nos permitiu angariar informações de caráter histórico, técnico e interpretativo destas obras.

No primeiro capítulo, apurou-se a relação da escola de trompetes do Conservatório de Paris como sendo a catalisadora de informações técnicas e metodológicas do trompete. Por meio de uma análise histórica do conservatório, verificou-se que através de seu corpo docente e conseqüentemente de seus alunos, que melhoras significativas aconteceram na metodologia e didática do instrumento, resultando em obras dedicadas a docentes e alunos, confecções de métodos novos e avançados para a técnica do instrumento, alunos vencedores de concursos de solistas e o ápice da escola na figura de Maurice André, seu maior expoente. Foi feito também uma linha do tempo onde podemos observar todos os professores que passaram pela classe de trompetes do conservatório e seu período de permanência, o que nos permitiu interligar os professores de trompete com os compositores das obras em pesquisa.

No segundo capítulo, elaboramos um panorama técnico acerca das peças, elencando suas principais demandas técnicas. Como pudemos observar, o Concerto para trompete e orquestra de Henri Tomasi é dividido em três movimentos, Allegro; Andante (nocturne) e Allegro vivo. O Concerto apresenta-se como uma das principais obras para trompete tanto no âmbito acadêmico como no âmbito profissional.

Através da pesquisa pudemos acessar informações substanciais e recentemente descobertas, como os compassos desaparecidos, e/ou editados que a pouco foram re-inseridos na partitura, resultado da pesquisa do trompetista Hakan Hardenberger e do maestro e historiador Fabien Gabel, o resultado desta “nova” parte do concerto foi registrada em seu disco de 2022 “French Trumpet Concertos” - Hakan Hardenberger e Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, regência de Fabien Gabel.

A respeito do Concertino para trompete, piano e orquestra de cordas de André Jolivet, obra com tema e variações, também elencamos suas principais reivindicações técnicas, revelando as necessidades específicas para a performance da obra.

Ainda neste capítulo, foi possível traçar um paralelo entre as obras de forma a levantar possíveis semelhanças e também contrastes entre as obras. Isso nos permitiu

analisá-las sob outro prisma que não apenas o musical, tendo em vista que ambas têm a mesma origem e foram dedicadas a trompetistas do CNSMD. Tem, portanto, sua raiz no conservatório de Paris e estreita relação com a classe de trompetes deste conservatório, de modo que a compreensão de fatos históricos, bem como aprofundar-se a respeito da classe de trompetes do referido conservatório, seus professores e métodos tem efeito positivo na práxis deste repertório.

No terceiro e último capítulo, buscou-se alinhar às necessidades técnicas de ambas as peças com possíveis formas de resolução, além de explicar sobre a performance de ambas, buscando principalmente identificar com clareza, sua estrutura técnica, desde que o objetivo principal da pesquisa buscava oferecer uma abordagem interpretativa ao Concerto. Desta forma, neste capítulo citamos importantes registros fonográficos de ambas as peças, bem como, preparação para performance e seus afluentes como a prática deliberada, auto regulação e auto eficácia.

Espera-se, que, este trabalho possa contribuir para a divulgação das obras, dos nomes das obras e dos compositores, ainda pouco exploradas no meio acadêmico e que talvez possa ajudar outros alunos de trompete ou não, que queiram aprofundar-se no repertório francês para trompete, e que através deste trabalho possam encurtar o caminho entre o estudo e a performance deste tipo de repertório.

REFERÊNCIAS

ALVES, R. L. *Fatores de motivação no estudo de instrumentos nas escolas técnicas de música não formais e escolas informais de música na cidade de São Paulo*. 2019. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2019.

ANASTÁCIO, J. R. A performance a partir da partitura: discussão sobre se ter a partitura como ferramenta de sugestões interpretativas para uma performance coerente – os manuscritos de Duda para trompete e piano. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 5., 2018. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018. p. 706-717. Disponível em: <<https://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/7772/6714/37405>>. Acesso em: 8 jan. 2024.

ANTHONY, J. B. *An Historical and Practical Guide to the “Trent-six études transcendentes pour trompette, cornet a pistons, ou bugle b-flat” by Theo Charlier (1868- 1944)*. 2007. Dissertation (Doctor of Musical Arts). University of Georgia, Athens, 2007.

ANTUNES, C. *Mas ele(a) não tem didática!* 26 out. 2016. Disponível em: <<https://www.linkedin.com/pulse/mas-elea-n%C3%A3o-tem-did%C3%A1tica-celso-antunes/?originalSubdomain=pt>>. Acesso em: 5 jan. 2024.

BAPTISTA, P. C. *Metodologia de estudo para trompete*. 2010. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-16022011-115328/publico/5329489.pdf>>. Acesso em: 4 mar. 2023.

BARROS, L. C. Retrospectiva histórica e temáticas investigadas nas pesquisas empíricas sobre o processo de preparação da performance musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 31, p. 284-299, 2015. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pm/a/j3ckgVwmcqbtvdmhFWMt4DP/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 8 dez. 2023.

BOLT, M. G. *A Salience-Based Analytic Method Applied to André Jolivet’s Concertino for Trumpet, String Orchestra, and Piano*. Thesis (Master of Music). University of Nebraska, Lincoln, 2010.

BORÉM, F. et al. Aprendizagem motora na performance musical: reflexões sobre conceitos e aplicabilidade. *Per Musi*, v. 5, n. 6, p. 14-37, 2002.

BURT, J. W. *The Trumpet Music of Henri Tomasi and André Jolivet*. 1995. Treatise (Doctor of Musical Arts). The University of Texas at Austin, Austin, 1995.

CHUEKE, Z. *Leitura, escuta e interpretação*. Curitiba: Editora UFPR, 2019.

CHULIÁ, E. History and Development of the French Trumpet School. *International Journal of Music*, 18 out. 2017. Disponível em: <<https://trumpetmagazine.online/en/historical-formation-of-the-french-trumpet-school>>. Acesso em: 28 out. 2021.

CORRÊA, M. *Concerto para trompete: Henri Tomasi*. Disponível em: <<https://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/concerto-para-trompete>>. Acesso em: 5 jan. 2024.

COSTA, H. R. da. *Métodos nacionais para iniciantes: a importância dos fundamentos para a iniciação no trompete*. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/2f860f93-23dc-49c3-95b1-820b990c415b/content>>. Acesso em: 8 dez. 2023.

ERICSSON, K. A.; KRAMPE, R.; TESCH-ROMER, C. The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. *Psychological Review*, v. 100, n. 3, p. 363-406, 1993.

GARRET, S. C. *A Comprehensive Performance Project in Trumpet Repertoire: a Discussion of the Twentieth-century Concerto for Trumpet and Orchestra; an Investigate Study of Concertos by Alexander Arutunian, Henri Tomasi, Charles Chaynes, and André Jolivet; and a Bibliography of Concertos for Trumpet and Orchestra Written and Published from 1904 to 1983*. 1984. Dissertation (Doctor of Musical Arts). University of Southern Mississippi, Hattiesburg, 1984.

HALLAM, S. The Development of Memorization Strategies in Musicians: Implications for Education. *British Journal of Music Education*, v. 14, n. 1, p. 87-97, 1997.

HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HICKMAN, D. R. *Trumpet Pedagogy: a Compendium of Modern Teaching Techniques*. Arizona: Hickman Music Editions, 2006.

INTERNET ARCHIVE. *Maurice André: “le grand trompettiste de notre temps”*. 17 fev. 2001. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20110822190715/http://abel.hive.no/trumpet/andre>>. Acesso em: 28 out. 2021.

KLINFELTER, K. L. *An Examination of Andre Jolivet’s Concertino for Trumpet, Oskar Böhm’s Concerto for Trumpet in F Minor, Tomaso Albinoni’s Sonata á 6 con Tromba and Manuel de Falla’s Suite of Old Spanish Dances*. 2011. Thesis (Bachelor of Music). Kansas State University, Manhattan, 2011.

MARSHALL, A. J. *Perspectives about Musician’s Anxiety Performance*. 2008. Dissertation (Master of Music – Performing Art). University of Pretoria, Pretoria, 2008. Disponível em: <<https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/23579/dissertation.pdf?sequence>>. Acesso em: 5 jan. 2024.

MAURICE ANDRÉ. Disponível em: <<http://www.maurice-andre.com>>. Acesso em: 28 out. 2021.

MILANI, M.; SANTIAGO, D. Signos, interpretação, análise e performance. *R. Cient/FAP*, v. 6, p. 143-162, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1554/901>>. Acesso em: 8 dez. 2023.

NONES, P. Håkan Hardenberger and Fabien Gabel talk about... *Floren Schmitt*, 20 set. 2021. Disponível em: <<https://florentschmitt.com/2021/09/20/hakan-hardenberger-and-fabien-gabel-talk-about-making-their-new-orchestral-recording-featuring-twentieth-century-french-trumpet-concertante-works-including-florent-schmitts-suite-en-trois-pa>>. Acesso em: 8 abr. 2023.

ORJUELA, L. C. P. *Consejos prácticos para el abordaje e interpretación del concertino para trompeta de André Jolivet*. 2015. Trabajo de Grado (Maestro en Artes Musicales). Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas, Bogota D.C., 2015.

PCH – La escuela francesa de trompeta: mi vida junto a Maurice André – Ernesto Chuliá. [S. l.: s. n.]. 2020. 1 vídeo (110 min). Publicado pelo canal Publicaciones Chuliá – PCH. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GdlVz1Rktg8>>. Acesso em: 19 out. 2021.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. de. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. 2. ed. Novo Hamburgo: Associação Pró-Ensino Superior em Novo Hamburgo/Universidade Feevale, 2013.

RAMALHO, H. M. M. *Henri Tomasi: concerto para trompete e orquestra*. 2002. Tese (Mestrado em Música). Universidade de Évora, Évora, 2002. Disponível em: <<https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/18171/1/Henri%20Tomasi%20Concerto%20para%20Trompete%20e%20Orquestra.pdf>>. Acesso em: 8 dez. 2023.

RAY, S. *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Editora Vieira, 2012.

REID, S. Preparing for Performance. In: RINK, J. *Musical Performance: a Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 102-112.

RINK, J. *Musical Performance: a Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

ROWELL, R. D. *The Concerto for Trumpet by Henri Tomasi: an Analysis*. 1982. Dissertation (Doctor of Musical Arts). University of Arizona, Tucson, 1982.

SÃO PAULO. Governo do Estado. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. *French Trumpet Concertos*. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=cd_french_trumpet_concertos>. Acesso em: 5 jan. 2023.

SCHEFFER, J. A. *Desenvolvimento da percepção auditiva na aprendizagem do trompete: avaliação de estudos coletivos adotados pelo projeto GURI*. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação Musical/Cognição). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/27983/R%20-%20D%20-%20JORGE%20AUGUSTO%20SCHEFFER.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 8 dez. 2023.

SHAMU, G. *Merri Franquin and his Contribution to the Art of Trumpet Playing*. 2009. Dissertation (Doctor of Musical Arts). Boston University, Boston, 2009.

SIGNIFICADOS. *Expertise*. Disponível em: <www.significados.com.br/expertise/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

SINICO, A.; WINTER, L. L. Ansiedade na performance musical: causas, sintomas e estratégias de estudantes de flauta. *Opus*, v. 19, n. 1, p. 239-264, 2013. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/viewFile/158/142>>. Acesso em: 5 jan. 2024.

SNELL, H. *The Trumpet: its Practice and Performance*. London: Pen Press Publishers Ltd., 1997.

SOARES, L. T. Relações dialógicas e transversais entre aprendizagem autorregulada e teorias da aquisição de expertise. *Percepta*, v. 5, n. 2, p. 93-116, 2018.

STIER, C. *On Performance*. Maryland: Word Masters, 1992.

SULPÍCIO, C. A. *Transformação e formação da técnica do trompete: de Monteverdi a Stockhausen*, 2012. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2012.

SWANWICK, K. Ensino instrumental enquanto ensino de música. *Cadernos de Estudo: Educação Musical*, São Paulo, n. 4-5, 1994.

TRUMPET ARTICLES BLOG. *Joseph Jean-Baptiste Arban*. 22 jan. 2013. Disponível em: <<https://trumpetarticlesblog.wordpress.com/2013/01/22/joseph-jean-baptiste-arban>>. Acesso em: 19 out. 2021.

TUCKER, B. S. *Atonality, Modality, and Incantation in Two Works for Trumpet by André Jolivet, with a Discussion of his Technical and Aesthetic Principles*. 1994. Dissertation (Doctor of Musical Arts). The University of Arizona, Tucson, 1994.

VAILLANT, L. *Tratado pedagógico*. [S. l.: s. n.], 1963.

WIKIPÉDIA. *Acentuação (música)*. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Acentua%C3%A7%C3%A3o_\(m%C3%BAstica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Acentua%C3%A7%C3%A3o_(m%C3%BAstica))>. Acesso em: 5 jan. 2023a.

WIKIPÉDIA. *ARD International Music Competition*. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/ARD_International_Music_Competition>. Acesso em: 5 jan. 2023b.

WIKIPÉDIA. *Concerto para trompete de Joseph Haydn*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Concerto_pour_trompette_de_Joseph_Haydn>. Acesso em: 9 ago. 2022a.

WIKIPÉDIA. *Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris*. Disponível em:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Conservat%C3%B3rio_Nacional_Superior_de_M%C3%BAsica_e_Dan%C3%A7a_de_Paris>. Acesso em: 26 set. 2022b.

WIKIPÉDIA. *Flutter-tonguing*. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Flutter-tonguing>>. Acesso em: 5 jan. 2023c.

WIKIPÉDIA. *Forma sonata*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Forma_sonata>. Acesso em: 5 jan. 2024a.

WIKIPÉDIA. *Ole Edvard Antonsen*. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Ole_Edvard_Antonsen>. Acesso em: 5 jan. 2024b.

WILLIAMON, A. *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

WILSON, G. D.; ROLAND, D. Performance Anxiety. In: PARNCUTT, R.; MCPHERSON, G. E. (org.). *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

XAVIER, M. C. *Um estudo histórico, técnico e interpretativo do concerto para trompete e orquestra de José Guerra Vicente*. 2008. Dissertação (Mestrado em Execução Musical). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

ZORZAL, R. C. Prática musical e planejamento da performance: contribuições teórico-conceituais para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical. *Opus*, v. 21, n. 3, p. 83-110, dez. 2015. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/viewFile/149/312>>. Acesso em: 8 out. 2023.