



Desafio XIV para trompete e piano opus 31/14 bis de Marlos Nobre: uma abordagem interpretativa

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Gerson Frances do Amaral
SEDUC-GO/UFG - gersonajna@hotmail.com

Antonio Marcos Souza Cardoso
UFG - tonico@cardoso.mus.br

Resumo: Este trabalho sugere possibilidades interpretativas para a parte do trompete na obra *Desafio XIV para Trompete e Piano (ou Cordas) Opus 31/14 bis*. A escolha dessa obra se deu tanto por sua relevância como música brasileira do repertório para trompete, como pelo ineditismo de sua interpretação e performance. Esta pesquisa foi desenvolvida a partir de uma revisão da bibliografia direcionada e também consta de uma análise dos elementos da performance: andamento e dinâmica.

Palavras chave: Marlos Nobre. Performance Musical. Trompete. Desafio XIV.

Challenge XIV for trumpet and piano opus 31/14 bis by Marlos Nobre: A interpretative approach

Abstract: This work suggests interpretative possibilities to the trumpet part of the piece “Challenge XIV” for Trumpet and Piano (or Strings) Opus 31/14 bis. The choice of this piece was made due to its relevance of a repertoire of Brazilian music for trumpet and also for its originality on interpretation and performance. This research was developed from a revision of a directed bibliography and also from an analysis of the performance elements: tempo e dynamic.

Key words: Marlos Nobre. Musical Performance. Trumpet. Challenge XIV.

Introdução

Ampliando a pesquisa em música de câmara brasileira para trompete, este trabalho propõe uma abordagem interpretativa em termos de andamento e dinâmica do *Desafio XIV para Trompete e Piano Opus 31/14 Bis* do compositor Marlos Nobre, sugerindo possibilidades interpretativas para a parte do solista. O levantamento bibliográfico sobre a obra, em termos de pesquisas anteriores e também registros em programas de recital, gravações em áudio e/ou vídeo, demonstrou que a mesma não consta no repertório *standard* do trompete, não se tendo informações, inclusive do próprio compositor, sobre estreia e outras performances.

A fundamentação sobre performance musical vem sendo muito discutida por pesquisadores, professores e intérpretes em todos os campos acadêmicos. Como definir algo de natureza subjetiva, que se revela “em [diversas] possibilidades (...), [todas] condensadas em um de seus múltiplos pontos de vista [e de interpretação]”? (ABDO, 2000, p. 23)

Segundo Abdo, a interpretação se efetiva quando a

obra e o intérprete (...) Apresentam[-]se intimamente unidos por um vínculo dialético essencial, em virtude do qual não se pode falar de nenhum dos dois fora dessa relação: a intencionalidade do intérprete, sendo ao mesmo tempo ativa e receptiva, só se define como tal em contato com a obra; a intencionalidade da obra, por sua vez, só se revela quando a intencionalidade do intérprete a capta como tal (ABDO, 2000, p. 20).

Acrescentamos a essa ideia de “intencionalidades” de Abdo o papel do intérprete como recriador, influenciando direta e indiretamente o que foi escrito e estipulado pelo compositor em sua produção. “Expressividade e interpretação existe na música para comunicar algo entre um performer e o ouvinte” (LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007, p. 86). Já Sônia Albano de Lima ressalta que “a interpretação musical não está nem no arbítrio do intérprete, muito menos nas informações gráficas da partitura. Ela é a conjugação desses dois universos, que estão em constante fruição” (LIMA, 2005, p. 23). Logo, o intérprete deve ter uma posição incisiva perante a obra, tomando assim decisões que irão enriquecer e valorizar sua interpretação e assumindo efetivamente seu papel, ressignificando o que já está estabelecido, “por mais que os compositores manifestem o interesse de controlar os modos de fruição de suas obras na partitura” (LIMA, 2005, p. 18). Entendemos que o intérprete deve agregar seus conhecimentos, vivências e experiências em prol da performance, interferindo quando for necessário. Dificuldades e peculiaridades relacionadas ao desempenho também permitem ao *performer* fazer uma adaptação em seu benefício próprio.

Interpretar é um processo interdisciplinar, podendo então ser uma forma de dependência ou mesmo uma fusão de outros conhecimentos que corroboram esse processo, “em que o intérprete se depara com possibilidades musicais existentes no texto musical e deve fazer suas escolhas” (LOPES, 2010, p. 828). Entretanto, podem não aparecer essas possibilidades musicais às quais Maico Lopes se refere, e, em muitos casos, existe uma fidelidade histórica, estilística e estética que não permite decisões próprias ou mesmo escolhas.

Nosso objeto, o *Desafio XIV* para Trompete e Orquestra de Cordas, com uma versão para piano, foi escrito em 1968 por Marlos Nobre, e, é uma composição comum a vários instrumentos e outras formações, tanto para um solista com acompanhamento, como também para orquestra de câmara. O compositor dividiu a obra em duas partes: a primeira, “*Cadenza*”, a segunda, “*Desafio*”. O 1º movimento, *Cadenza*, está dividido em três seções sem indicação de métrica ou compasso. As dinâmicas ocorrem de maneira gradativa, iniciando sempre com menos intensidade para volumes sonoros maiores. Os andamentos

começam lento, passando para a segunda seção, *moderato*, e terminam com um *vivo*. O 2º movimento, *Desafio*, está dividido em quatro seções distintas: *vivo*, *meno mosso cantabile*, um *calmo e lento* e um *vivo* mais rápido na parte final. A dinâmica descrita pelo compositor nesse movimento também acontece de forma gradativa nos trechos de andamento *vivo*, já no *meno mosso* há indicações *forte* e *fortíssimo*, e, na seção *calmo e lento*, *piano* e *mezzo-piano*.

Estabelecido nosso referencial teórico e considerando as vivências/experiências musicais próprias do intérprete, levantamos subsídios teóricos e práticos da performance que fomentaram uma proposta de interpretação para a obra *Desafio XIV* para trompete e piano. Apresentamos, para a obra, sugestões interpretativas referentes à parte do Trompete a partir de dois aspectos inerentes a performance: andamento e dinâmica.

Aspectos formais da obra

A partir de uma análise formal da estrutura dos dois movimentos, consideramos as indicações de caráter marcadas pelo compositor motivo das divisões de toda a obra.

1º Movimento										
Compasso	-			-			1 – 4			
Seção	Introdução (A)			Desenvolvimento (B)			Coda (C)			
Subseção	-			-			-			
Andamento (Caráter)	<i>Calmo e Rubato</i>			<i>Piu Mosso- Con Fuoco</i>			<i>Vivo – Furioso</i>			
Compasso	-			-						
b.p.m.	60 – 66			108 – 120			120 – 138			
2º Movimento										
Compasso	1-59				60-79		79-98		99-106	
Seção	Exposição				Desenvolvimento		Reexposição		Coda	
Subseção	A1	A2	T	A3	B1	B2	A1	A2	C	
Compasso	1-16	16-29	30-49	49-59	60-68	69-79	79-93	93-98	99-106	
Andamento	Vivo	Meno mosso-vibrante	Tempo I	Meno mosso-vibrante	Calmo	Lento (ad lib.) Recitativo	Tempo I	Meno mosso-vibrante	Vivo	
b.p.m.	120	-	120	-	60	-	120	-	132	

Sugestões interpretativas

Andamento

Em uma obra musical, os andamentos indicados pelo compositor são e/ou sempre serão relativos, principalmente se levarmos em conta que, nesse caso específico, a composição *Desafio* foi adaptada para vários instrumentos e também orquestra de cordas. As indicações de andamento nela encontradas podem ser alteradas para mais rápido ou mais lento, de acordo com as especificações técnicas e idiomáticas do trompete, sem

comprometimento das sugestões do compositor, pois a expressividade é influenciada por modificações na dinâmica, timbre, articulação e fraseado. Ressaltamos, porém, “o andamento (agógica) como o aspecto que mais está relacionado à expressão emocional de uma interpretação e cujas mudanças são rapidamente perceptíveis pelo ouvinte” (HIGUCHI; LEITE, 2007, p 199).

Sem definição de compasso e de indicação das bpm¹, o compositor estipula os andamentos no primeiro movimento em uma sequência do lento ao rápido. Sugerimos² para o “*Calmo*”, entre 60 – 66; no “*Piú Mosso*”, propomos uma velocidade entre 108 – 120, uma referência ao *moderato*, e na parte final, “*Vivo*”, entre 120 – 138, um tempo mais rápido (Figura 1).



Calmo e rubato (Cadenza)
mf

Piú Mosso - Con Fuoco
Rit. al inizio ed accel.
mp cresc. *mf*

Vivo-Furioso
mf con fuoco

Figura 1 - Indicações de caráter (andamento) no primeiro movimento.

Conforme a Figura 1, a *Cadenza* apresenta muitas indicações relacionadas ao caráter: *deciso*, *energico*, *movendo*, *meno mosso*, *ritardando* e *accelerando*. Assinalamos que exageros na performance dessas indicações podem, no entanto, desviar o foco de interpretação da obra. Segundo Higuchi e Leite, “Ao deduzir que quanto maior for o domínio rítmico, menor será o efeito inibitório, podemos entender porque tocar com métrica rígida é fundamental para uma interpretação expressiva mais elaborada” (HIGUCHI; LEITE, 2007, p. 204). Logo, o caráter e os andamentos são e serão sempre relativos a partir do ponto de vista

de cada um, entretanto devemos trazer para interpretação um equilíbrio entre rigidez e espontaneidade, ou seja, certa liberdade na métrica.

No segundo movimento, *Desafio*, observamos os andamentos também por seção: na Exposição, na subseção A1, o compositor sugere *Vivo* (120 bpm); na subseção A2, compassos 16 ao 29, o *Meno Mosso – Vibrante*, propomos um *moderato energico*, mais lento, caracterizando o *cantabile* indicado no trecho. Ainda na Exposição, no compasso 30, retorna ao Tempo I (*Vivo*), e depois finaliza essa parte com o *Meno Mosso*. No compasso 60, a seção Desenvolvimento desse movimento apresenta outra atmosfera temporal, indicado por um *calmo* (60 bpm). O compositor escreve nessa seção *rit., poco rit., piú lento, recitativo, dolcissimo, perdendosi*, tudo relacionado a um caráter mais brando, menos movimentado. No compasso 76, aproveitando a fermata escrita, propomos uma breve cesura no compasso 77, para retirar a surdina e fazer uma respiração mais longa, retomando no compasso 78 o Tempo I inicial. A reexposição, no compasso 79, está com a mesma indicação de andamento da Exposição, portanto, sugerimos uma reprodução fiel desse tempo da Exposição. O final dessa seção está com uma indicação do compositor de se conectar com o início da seção *Coda*, um *Vivo* (132 bpm). A sugestão de velocidade para esse trecho é de no máximo de 138 bpm.

Dinâmica

A dinâmica utilizada pelo compositor é bem diversificada. Mantemos algumas das indicações, mas com a recomendação para que sejam tocadas em níveis inferiores, a fim de que o intérprete não comprometa sua resistência física.

Na relação entre o compositor e o intérprete acerca das indicações de dinâmica, para que haja mais coerência em uma determinada obra, Gusmão e Gerling afirmam:

É um fato sabido por intérpretes que as indicações de dinâmica não correspondem a decibéis, e esta limitação força o compositor a tornar discreta uma grandeza que na realidade é contínua e que não depende somente da intensidade do som. Por sua vez, esta limitação obriga o intérprete a resolver a questão tomando decisões (GUSMÃO; GERLING, 2005, p. 85).

A definição dos níveis da dinâmica em uma performance é de total responsabilidade do intérprete, estando suas escolhas interligadas a aspectos inerentes a articulação, timbre, intensidade, ritmo, estilo, período, formação instrumental e ambiente.

No gráfico 1, observamos as indicações de dinâmica pelo compositor (linha tracejada) e em destaque (linha cheia) as indicações do autor deste trabalho na *Cadenza*, primeiro movimento da obra (Gráfico 1):

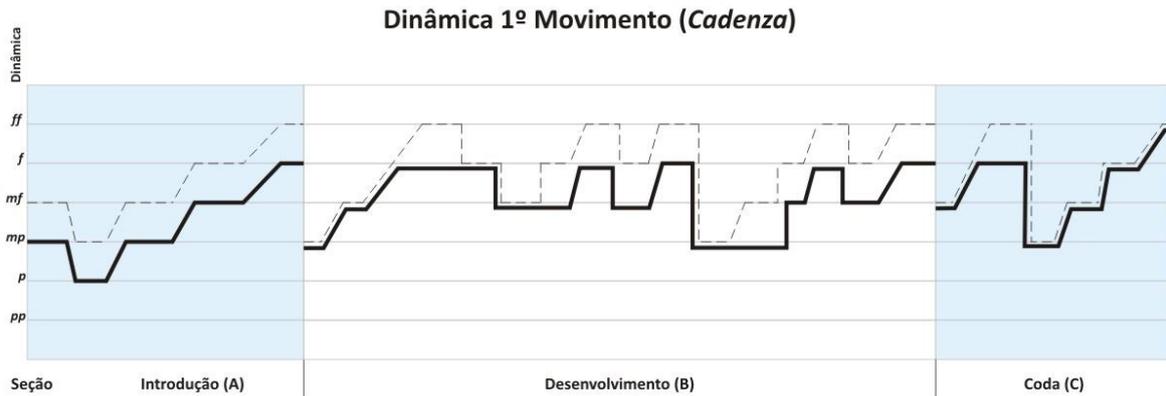


Gráfico 1 - Plano de dinâmica do primeiro movimento

Na primeira seção, a Introdução da *Cadenza* apresenta um *mezzo-piano* que gradativamente vai crescendo até o *fortíssimo* no fim da frase na *fermata*, no entanto, sugerimos que se inicie em *piano* crescendo até o *forte* (Figura 2).



Figura 2 - Seção A da Cadenza (Introdução).

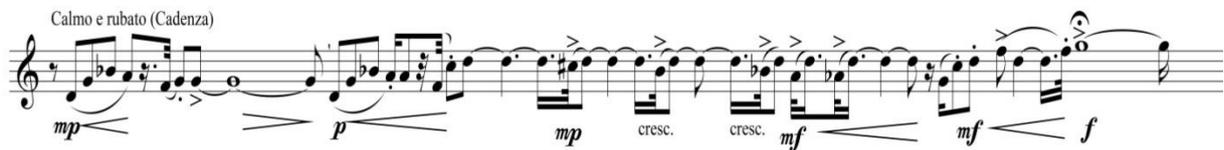


Figura 3 - Seção A da Cadenza com as sugestões de dinâmica.

O Desenvolvimento da *Cadenza* tem uma média de dinâmica *forte* (Gráfico 1), em que os finais de cada frase sempre culminam em *fortíssimo*. Recomendamos, em toda essa seção do primeiro movimento, que se diminuam esses níveis da dinâmica para *mezzo-forte* e *forte* para obtermos um certo equilíbrio com o piano. Na *Coda*, que inicia com *mezzo-forte* e cresce até o *fortíssimo*, propomos que cresça até o *forte*, como podemos ver em linha tracejada no gráfico 2.

A seguir, o gráfico dos planos de dinâmica (em linha tracejada) indicados pelo compositor e (em linha cheia) os sugeridos pelo autor do trabalho no *Desafio*, segundo movimento (Gráfico 2):

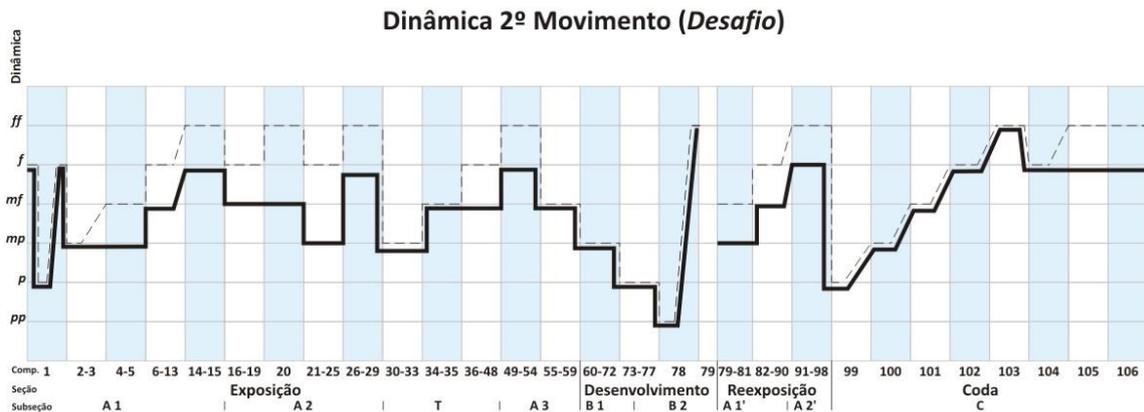


Gráfico 2 - Plano de dinâmica do segundo movimento.

Nesse segundo movimento, *Desafio*, ressaltamos na Exposição o plano de dinâmica de forma gradativa, do *mezzo-piano* ao *fortíssimo*; do compasso 2 ao 16 (subseção A1). No entanto, sugerimos que nesse trecho o crescendo aconteça no máximo até o *forte*. Nas subseções A2 e A3, notamos indicações entre *forte* e *fortíssimo*. Para esses trechos, indicamos que sejam tocados em *mezzo-forte* e no máximo até o *forte*. Mantemos no desenvolvimento, do compasso 60 ao 79, as indicações de dinâmica *mezzo-piano*, *piano* e *pianíssimo*. Na reexposição, do compasso 79 ao 98, iniciamos *mezzo-piano* crescendo até *forte*, desconsiderando os *fortíssimos* dessa parte. Na seção *coda*, do compasso 99 ao 106, propomos que o crescendo seja do *piano* ao *forte* e não até *fortíssimo*, como está proposto pelo compositor. Todas as sugestões expostas aqui se deram pela busca de um ponto de equilíbrio das intensidades de dinâmica do trompete em relação ao piano.

Por ser uma obra comum a vários instrumentos, como mencionado anteriormente, o *Desafio* oferece apenas um compasso de pausa. Isso pode ser mais desafiador para instrumentistas de metais e madeiras, já que são dependentes dessas partes sem tocar para descanso e uma respiração mais tranquila. Essas são outras razões para baixar as indicações de dinâmica.

Considerações finais

Estabelecer um conceito de performance e interpretação de uma obra, seja ela muito conhecida, já gravada e apresentada várias vezes por intérpretes diferentes, ou, no caso específico do *Desafio XIV* para trompete e piano, uma obra ainda não explorada, ou seja, nunca antes tocada por algum performer/trompetista, é um trabalho que depende de fatores relacionados apenas à produção (partitura) e à experiência do intérprete. É notável que estamos diante de uma peça que desafia o intérprete e exige tanto no âmbito técnico como no

interpretativo. No entanto, a delimitação e análise dos parâmetros inerentes à performance encontrados no *Desafio*, culminando nas intervenções do *performer*, nas sugestões pertinentes e conseqüentemente ocorrentes, se deram a partir da individualidade técnica-interpretativa do autor deste trabalho.

Corroborando na conclusão dessa pesquisa, ressaltamos Lima, que relatou que uma performance

sob uma perspectiva eminentemente sensorial, se levamos em conta a estreita relação da execução artística com a sensibilidade do executante, poderemos pensar a performance como um conjunto de escolhas, em qualquer nível de consciência, concebidas e efetivadas por um artista, grupo de artistas e, eventualmente, por observadores, que podem modificar o aspecto da obra de arte. Assim, a escolha de um andamento, de uma dinâmica ou articulação, repercute diretamente na maneira como vai soar aquela obra (LIMA, 2006, p. 14).

Essa falta de informação sobre o *Desafio XIV*, se houve, ou, não uma estreia oficial dessa composição por um trompetista, se há realmente alguma gravação ou não e também se existem trabalhos científicos relacionados a ela, nos levou a crer que toda essa produção aqui relatada, intelectual e artística, é inédita. Chegamos à conclusão de que uma gravação audiovisual, produzida juntamente com o trabalho teórico, fará com que essa peça de certa forma se torne mais conhecida e também tocada pela classe de trompete no Brasil tanto em recitais profissionais quanto nos acadêmicos, servindo de referencial e modelo interpretativo para trompetistas alunos e profissionais.

Referências

- ABDO, S. N. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 1, p. 16-24. 2000.
- BATERA.COM.BR. Disponível em: <http://www.batera.com.br>. Acesso em: 3 de março de 2019. Andamento e metrônomo.
- GUSMÃO, P. D.; GERLING, C. C. O Tempo e a Dinâmica na Construção de uma Interpretação Musical. In: Ray, S. (Org.). *Performance Musical e suas Interfaces*. Goiânia: Vieira, 2005. p. 65 - 93.
- HIGUCHI, M. K.; LEITE, J. P. Rigidez métrica e expressividade na interpretação musical: uma teoria neuropsicológica. *Opus*, v.13, n. 2, 197 – 207, 2007.
- LEHMANN, A. C.; SLOBODA, J. A.; WOODY, R. H. *Psychology for musicians: understanding and acquiring the skills*. New York: Oxford, 2007.
- LIMA, S. A. *Uma metodologia de interpretação musical*. São Paulo: Musa, 2005.
- LIMA, S. A. *Performance & Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa, 2006.
- LOPES, M. V. Considerações sobre a interpretação da peça Alecrim para trompete sem acompanhamento. In: I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, (1.), 2010, Rio de Janeiro, p. 827 – 836.

Notas

¹ b. p. m.: batidas por minuto, batidas do metrônomo em um minuto.

² Todas as sugestões das medidas de bpm foram retiradas de <http://www.batera.com.br> em 03/03/2019 as 14:54 hs.