



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

RUDSON RICELLI LIMA DA SILVA

**INTERAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR: registro e reflexão do processo criativo
na concepção da obra *Quid credas continuum Quid agas***

**NATAL-RN
2016**

RUDSON RICELLI LIMA DA SILVA

**INTERAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR: registro e reflexão do processo criativo
na concepção da obra *Quid credas continuum Quid agas***

Artigo expandido apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa – Processos e Dimensões da Produção Artística, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Muniz Oliveira

**NATAL-RN
2016**

Catálogo da Publicação na Fonte
Biblioteca Setorial da Escola de Música

S586i Silva, Rudson Ricelli Lima da.
Interação intérprete – compositor: registro e reflexão do processo criativo na concepção da obra *Quid credas continuum Quid agas* / Rudson Ricelli Lima da Silva. – Natal, 2016.
68 f.: il.; 30 cm.

Orientador: André Luiz Muniz Oliveira.

Artigo (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2016.

1. Música – Análise, apreciação – Artigo. 2. Composição (música) – Artigo. 3. Música – Interpretação – Artigo. 4. Música de Câmara – Quinteto (Trompetes) – Artigo. I. Oliveira, André Luiz Muniz. II. Título.

RUDSON RICELLI LIMA DA SILVA

INTERAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR: registro e reflexão do processo criativo na concepção da obra *Quid credas continuum Quid agas*

Artigo expandido apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa - processos e dimensões da produção artística, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA:

PROF. Dr. André Muniz de Oliveira
EMUFRN
ORIENTADOR

PROF. Dr. Rucker Bezerra de Queiroz
EMUFRN
MEMBRO DA BANCA

PROF. Dr. Ayrton Müzel Benck Filho
UFPB
MEMBRO DA BANCA

AGRADECIMENTOS

A Deus, por proporcionar todos os meios necessários para chegar até aqui.

A minha querida e amada mãe Rosa Maria, por seu infinito amor e apoio.

A minha preciosa Adélia, por seu carinho e compreensão em todos os momentos.

Ao meu orientador André Muniz, por todo o seu empenho e atenção.

Ao professor Ranilson Farias, por todos os seus ensinamentos.

Ao compositor Samuel Cavalcanti, por sua preciosa amizade e dedicação a esta pesquisa.

Ao grupo Trompetearte e seus membros, pela disponibilidade.

Aos meus amigos, que estiveram sempre prontos a ajudar.

O passado é lição para se meditar, não para se reproduzir.

Mário de Andrade

RESUMO

O presente trabalho trata do relato sobre a interação intérprete-compositor, revestida de vieses individuais – mediada pelo intérprete-pesquisador Rudson Ricelli Lima da Silva – e coletivos – do compositor Samuel Cavalcanti Correia com o grupo Trompetearte da EMUFRN. Para isto, durante a fase do projeto, idealizamos a feitura de uma obra especialmente para materializar os interesses da presente pesquisa, onde foi determinada apenas a instrumentação a ser utilizada. Foi sugerida desde o pré-projeto, a formação de quinteto de trompetes, utilizando os principais instrumentos da família (em Si², Dó, Mi², *piccolo*, e *flugelhorn*). A metodologia desenvolvida para esta pesquisa se deu por meio do cumprimento de uma agenda de encontros previamente elaborada, constituída de uma série de etapas e organizadas em duas fases, onde abordamos a interação desde os primeiros impulsos criativos do compositor e sua desenvoltura criativa. Apresentamos também, como se deu a preparação de excertos da obra no decorrer de ensaios-experimentos, bem como a construção de uma interpretação e de resultados/consequências provenientes dessa interação.

Palavras-chave: Interação Intérprete-Compositor. Performance da Música Brasileira Atual. Grupo de Trompetes. Música Camerística.

ABSTRACT

The present work deals with the report on the interaction interpreter-composer, lined with individual biases - mediated by the interpreter-researcher Rudson Ricelli Lima da Silva - and collectives - of the composer Samuel Cavalcanti Correia with the group Trompetearte of EMUFRN. For this, during the project phase, we idealized the making of a work especially to materialize the interests of the present research, where only the instrumentation to be used was determined. From the pre-project, the trumpet quintet formation was suggested, using the main instruments of the family (in Si², Dó, Mi², piccolo, and flugelhorn). The methodology developed for this research was accomplished through the fulfillment of an agenda of meetings previously elaborated, constituted of a series of stages and organized in two phases, where we approach the interaction from the first creative impulses of the composer and his creative resourcefulness. We also present the preparation of excerpts from the work in the course of trial-experiments, as well as the construction of an interpretation and results / consequences from this interaction.

Keywords: Interaction interpreter/composer. Performance of Current Brazilian Music. Trumpet. Chamber music.

EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1 - quatro primeiros compassos do coro I da primeira versão	26
Exemplo musical 2 - seis primeiros compassos do coro 2 da primeira versão.....	27
Exemplo musical 3 - seis primeiros compassos do coro 2 da segunda versão	28
Exemplo musical 4 - primeiros cinco compassos do coral II da terceira versão	29
Exemplo musical 5 - referência ao poema na partitura.....	30

Lista de tabelas

Tabela 1 - tessitura dos integrantes em diferentes instrumentos.....	23
---	----

SUMÁRIO

REFLEXÕES INICIAIS	1144
2- A INTERAÇÃO.....	1747
2.1- O registro e seus procedimentos metodológicos.....	1848
2.2- Minúcias do processo de interação	2020
2.2.1- Fase I: Os primeiros contatos do pesquisador-intérprete com o compositor- colaborador.....	2020
3.2.1- FASE II: O desdobrar da mediação do pesquisador-intérprete com os demais executantes	2323
2.2.2- FASE III: O delineamento da obra em si.....	2727
3- A OBRA.....	2929
3.1- O POEMA.....	3030
3.1.1- Pelo entendimento do intérprete-pesquisador	3134
3.1.2- Pelo entendimento do compositor-colaborador	3134
REFLEXÕES FINAIS	3333
REFERÊNCIAS	3636
APÊNDICE A - Tipos de surdinas.....	3838
ANEXO A - Transcrição de Diálogos com o compositor.....	3939
ANEXO C - O poema	5050
ANEXO D - Partitura da versão final dos corais	5353
ANEXO E - Gravações dos corais	6666

REFLEXÕES INICIAIS

É um grande desafio precisar desde quando a criação em música dissocia a figura do compositor da figura do intérprete. Em verdade, desde tempos imemoriais, o sentido musical vem completo, em plena performance, muitas vezes cerimonial, onde compositor e executante são o mesmo indivíduo. Por outro lado, ao longo da trajetória musical centro-europeia, vê-se, progressivamente, brotar do anonimato, nomes que individualizam o fazer musical, não obstante esta concomitância seja evidente até herdarmos, diretamente do século XIX, a segregação ou departamentalização dos saberes musicais.

Consequência direta é o que se vive em dias atuais, quando, não raro, encontramos compositores solitários em laboratórios, que muitas vezes limitam-se ao ouvir de exemplos MIDI¹, ou de modo mais sofisticado, a bancos de sons gravados. Noutra ponta, executantes que pouco entendem de processos criativos, ideias, concepções composicionais e, que não buscam então, reflexões sobre o porquê de determinadas escolhas; não interferindo, portanto, de modo positivo, no que poderia vir a ser um saudável relacionamento, inclusive na aprendizagem de técnicas composicionais.

Acreditamos que o fazer musical, bem como os benefícios da interação entre execução e composição perpassam uma criação musical individuada. A integração e conectividade destas áreas “abre oportunidade para o intérprete não apenas estar em contato com novas linguagens, estilos composicionais e técnica de notação musical, como também permite o desenvolvimento de aspectos técnico-instrumentais [...]” (AQUINO, 2003. p.107).

Por meio do trabalho colaborativo, aqui, buscou-se ir de encontro a estas tendências individualistas e segregacionistas seja de práticas específicas ou, mais genericamente, de abordagens de ensino: uma pesquisa que se propôs a viabilizar a concepção de uma obra desde sua gênese por meio da retroalimentação interativa, da troca experiencial entre intérprete e compositor num único ato coletivo e múltiplo, ao mesmo tempo, de criação.

Reafirmando: Desde o século XX até os dias atuais, nos deparamos frequentemente tanto com compositores quanto com intérpretes assumindo posturas hierarquizadas, num fazer musical, muitas vezes individualista. Ressalvando-se os gêneros eminentemente improvisatórios, as instalações, as obras de forma aberta, e as performances essencialmente colaborativas (como no caso da música eletrônica em tempo real). Nos gêneros que tratam da

¹ [Musical Instrument Digital Interface]. Hardware e software padrão, criado em 1983 para a comunicação de dados musicais entre dispositivos, como sintetizadores, percussão eletrônica e computadores. (BURNAND, 2001, v. 16, p. 639, tradução nossa).

tradicional obra conclusa, escrita, prescrita, muitas vezes há, como já dissemos, a ocorrência destes contextos e práticas isoladas, conforme expõe Domenici:

A investigação da colaboração mediada pela notação musical é uma tarefa complexa, posto que demanda uma reflexão profunda sobre a ideologia da música ocidental de concerto, suas crenças e valores expressos nas relações de poder estabelecidas na divisão de trabalho entre quem cria/compõe e quem reproduz/toca. Demanda ainda que reconsideremos a presumida verticalidade entre notação musical e realização sonora e, conseqüentemente, que repensemos o conceito de obra musical tal qual exposto por Goehr em *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (1992/2007) (DOMENICI, 2013, p. 1,2).

A título de esmiuçarmos esta problemática, é importante ressaltar que, intérpretes que limitam sua performance apenas à decodificação da partitura, acreditando conter esta, todas as diretrizes necessárias quanto as vontades do compositor e, os “parâmetros” que regem sua liberdade criativa, podem inconscientemente estar negligenciando importantes arquétipos performativos inerentes a uma determinada obra. Ocorre que há no texto musical notado (a tradicional partitura) muito mais daquilo que se depreende de notas e códigos; é que a inscrição, transparente, revela-se pela interpretação para além do código aparente, este, muitas vezes, insuficiente:

Para o instrumentista, processo de enculturação na música de concerto traduz-se em uma aprendizagem de obediência à autoridade, seja esta da partitura ou da tradição, de acordo com um modelo no qual o performer é concebido como um mediador transparente entre o compositor/obra e o público [...] em contraste, o trabalho colaborativo coloca compositor e performer em uma relação horizontal caracterizada pelas inter-relações entre a oralidade e a notação [...] de fato, a própria ideia de colaboração vai de encontro à estrutura tradicional da relação vertical compositor-obra-intérprete, onde a obra musical é tomada como sinônimo do texto e a performance como reprodução do texto/obra. Nesse contexto, a divisão de trabalho apresenta-se como uma questão desafiadora ao trabalho colaborativo posto que pode invocar a rigidez da separação de tarefas dentro da estrutura de poder que rege suas relações. (DOMENICI, 2013, p. 5).

Por sua vez, Abdo (2000), questiona-nos, pertinentemente sobre a essência da atividade musical que então nortearia a discussão sobre a relevância da colaboração:

Que tipo de atividade é a execução musical? Uma livre “tradução”, entregue à subjetividade de cada executante? Ou, ao contrário, uma atividade cujo fim é a fiel “reevocação” da vontade do compositor? Questões como estas compõem uma problemática complexa, polêmica e envolvente, sobre a qual debruçam-se as mais conceituadas correntes estéticas e hermenêuticas, desde o início do século XX, mas que, até hoje não recebeu adequada atenção por parte da comunidade acadêmica musical. (ABDO, 2000, p. 16).

Parece-nos que – apesar de no presente trabalho não nos detenharmos pormenorizadamente neste aspecto educacional – uma crítica sobre abordagens de ensino poderá ser aqui uma das justificativas que tem dado suporte para práticas individualistas na

formação musical. Myrna Herzog, prefaciando a edição brasileira de o Discurso dos Sons de Nikolaus Harnoncourt trata dessa lacuna na comunidade acadêmico-escolar musical brasileira:

Se em muitos campos do conhecimento e das artes o Brasil, caminha, por assim dizer, a passos largos, não muito defasado em relação ao resto do mundo, no campo da música o mesmo não acontece, principalmente na área de formação musical. Contamos com um certo número de bons músicos, e há inúmeros talentos despontando. Mas em geral o ensino de música no país, mormente nos estabelecimentos oficiais [...] é feito de forma insípida e fechada, deixando de cultivar os hábitos salutares da dúvida, do questionamento, da indagação. Apesar do talento e dedicação de alguns professores, o *processo* de formação do músico no Brasil é muito mais de adestramento que de enriquecimento [...] é dada primazia absoluta à técnica, enquanto a interpretação e compreensão dos diversos estilos “sua relação com as outras artes” é colocada em segundo plano ou inteiramente esquecida. Os estudantes de música no Brasil, em geral, não criam hábito de leitura ou pesquisa (espontânea). Aqui, ainda prevalece, muitas vezes, a ideia “romântica” que o músico deve tocar apenas com “sensibilidade” e ou “sentimento” (o “coração”), não necessitando ler, analisar ou questionar. (HERZOG, 1998, p. 7).

Fica-nos agora claro, que a complexa tarefa e a profunda reflexão sobre ideologia, crença e valores a que se refere Domenici (2013) e a lacuna observada por parte da comunidade acadêmico-musical a que leva os questionamentos de Abdo (2000) são, no caso brasileiro, muito bem diagnosticados por Herzog (1998). Esta é para nós uma das possíveis explicações para o amparo sistemático e reiterado de determinadas práticas individualistas ou hierarquistas, como já dissemos, que vão de encontro às propostas aqui defendidas.

Abdo (2000) segue apresentando uma reflexão sobre a dicotomia do equilíbrio (ou desequilíbrio?...) da fidelidade ao autor *versus* licença interpretativa:

Fidelidade ao autor e licença interpretativa são os dois polos de uma divergência bem conhecida, em torno da qual dividem-se interessados e estudiosos da estética e da hermenêutica da arte [...] a tese da “reevocação” do significado autoral teve o seu auge durante a primeira metade do século XX, com a larga difusão do “espiritualismo estético” de Benedetto Croce, mas ainda tem muitos adeptos no campo da música erudita [...] quanto à execução musical, afirma Croce que seu fim primeiro é “reevocar” fielmente o significado original, recomendando-se, para tanto, uma execução tão impessoal e objetiva quanto possível, respaldada no exame da partitura e na investigação histórico-estilística. Como se sabe, ainda hoje, é esse o ponto de vista vigente na maior parte das escolas de música, perpetuando-se acriticamente, geração após geração, a ideia de que o executante tem como dever “tocar como o próprio compositor tocaria”. É, pois, mais que hora de refletir sobre os pressupostos filosóficos desse parâmetro interpretativo. [...] Contrapondo-se radicalmente ao ponto de vista acima delineado, a Filosofia dell’Arte, de Giovanni Gentile defende um “atualismo” estético, cujo argumento central é o seguinte: a obra de arte só pode reviver mediante uma interpretação pessoal, que a reelabora indefinidamente, tendo como único critério a subjetividade de quem interpreta. Desse modo, longe de ser uma fiel “reevocação” da intenção autoral, a execução/interpretação é, mais exatamente, uma livre “tradução”, uma operação subjetiva, da qual resultam “criações” sempre novas e diversas. Com esse “contingentismo” estético, ganha força, no âmbito da cultura italiana, o trocadilho que fala do intérprete como “traduttore”, logo, “traditore” da intenção original. (ABDO, 2000, p. 17).

Conquanto Abdo (2000) tenha generalizado sua crítica às escolas de música pelo mundo; no Brasil, já no final do século passado, Myrna Herzog (1998) é mais específica:

Frequentemente ainda, e por mais incrível que possa parecer o músico erudito brasileiro quase não ouve discos e não vai a concertos. Se considerarmos o disco um equivalente do trabalho científico [...] veremos que o nosso músico sofre de desatualização crônica. É como se o conhecimento que lhe é oferecido pelo ensino oficial viesse acompanhado simbolicamente de uma tarjeta “verdade absoluta e incontestável”, e assim sendo o estudante de música, mais tarde músico profissional, não se sente nem com o direito nem com o interesse de procurar, de duvidar. (HERZOG, 1998, p. 7).

Acreditamos então que, a consciente colaboração, a salutar parceria é o caminho mais proveitoso que, não só o âmbito escolar deve fomentar, mas também, o campo acadêmico deve voltar seus interesses de pesquisa. Sob esta ótica é que repousa todo o desenrolar das atividades práticas que foram viabilizadas no presente trabalho.

Sugerimos, por meio de Projeto, ao programa de PPGMUS-UFRN a oficialização da parceria do compositor Samuel Cavalcanti Correia² com o grupo Trompetearte, com fins de trabalho colaborativo desde a concepção da obra *Quid credas continuum Quid agas*³ que tem em sua instrumentação basilar o uso sistemático do seguinte conjunto de trompetes⁴: *flugelhorn*, Trompete em Sib, Dó, Mib e *Piccolo*. Este trompetista-pesquisador tanto desenvolveu o papel de observador em caráter metodológico etnográfico, quanto mediador entre discussões compositivas e discussões da execução no grupo em caráter de laboratório. Também, como membro permanente do Trompetearte, o roteiro e registro auto-etnográfico, se faz aqui presente porque, de suma importância foi o desenvolvimento da trajetória relacional das fases desta pesquisa com o compositor e o pesquisador individualmente, e, na coletividade do grupo, numa espécie de intermédio interpretativo.

Para que pudéssemos desenvolver este trabalho, foi necessária a elaboração e o cumprimento de uma agenda de atividades, além da produção de logística, com encontros

² A título de breve apresentação do compositor: Samuel C. Correia é atualmente Coordenador Pedagógico do COMPOMUS, é mestre em Composição Musical pelo PPGM-UFPB, tem desenvolvido amplo trabalho na área de crítica musical em jornais locais e periódicos internacionais; é professor assistente no Departamento de Música da UFPE.

³ Vale frisar que, o título final da obra – *Creia continuamente naquilo que realiza* (tradução nossa) – foi sendo construído durante o processo criativo permitido pela pesquisa; não sendo, portanto, pré-existente – tampouco havia outro título – na fase do projeto ou durante as primeiras etapas na relação interativa.

⁴ Cabe aqui ressaltar que, a despeito da listagem supracitada, a obra contém as mais diversificadas recombinações dos tipos componentes na família do trompete. Inclusive, a repetição do mesmo membro da família; nos excertos corais usados como exemplo ao longo do trabalho, vê-se a demonstração de conjunto de *flugelhorn*, Conjunto de trompetes em Mib que, foram selecionados pelo compositor de acordo não só com predisposições dos instrumentistas, ao possuir tais instrumentos, mas também, a serviço da criatividade expressiva.

regulares, que estão detalhados ao longo do trabalho e que foram previamente articulados em conjunto. Desta logística depreendeu-se duas grandes fases, subdivididas em algumas etapas.

Crendo concordantemente, na incompletude do texto musical escrito, a primeira etapa da pesquisa desvencilhou-se da ideia mais tradicionalista da notação pronta e da discussão subsequente que poderia levar-nos aos polos intérprete/compositor criticados pelos autores acima mencionados. Em vez disso, deliberadamente, optamos por encontros com temática aberta, visando por um lado propiciar maior intimidade do compositor com o uso dos trompetes, em seu mais amplo domínio idiomático, e de outra sorte, os instrumentistas, em primeiro lugar o intérprete-pesquisador aprofundar-se, pela curiosidade compositiva no próprio repertório trompetístico, no detalhamento de possibilidades técnico-expressivas e, também, nos potenciais do grupo disponível para o laboratório. Sobre o aspecto da insuficiência da partitura, e reiterando a importância da prática colaborativa, para que o transparente a que já mencionamos, a inscrição para além da escritura seja explicitada, Igor Stravinsky parece calhar aqui de forma bastante lúcida quando trata da performance musical em suas lições de poética musical:

É necessário distinguir dois momentos, ou melhor, dois estados da música: música potencial e música real. Tendo sido fixada no papel ou retida na memória, a música já existe antes de sua performance efetiva, distinguindo-se nesse ponto de todas as outras artes, assim como difere delas, como já vimos, nas categorias que determinam sua percepção. A entidade musical apresenta assim a notável singularidade de englobar dois aspectos, de existir sucessiva e distintamente em duas formas separadas uma da outra pelo hiato do silêncio. Essa natureza peculiar da música determina sua própria vida, bem como suas repercussões no mundo social, já que ela pressupõe dois tipos de músico: o criador e o executante [...] a ideia da interpretação implica as limitações impostas ao músico, ou aquelas que este se impõe a si mesmo em sua função própria, que é a de transmitir música ao ouvinte. A ideia de execução implica a estrita realização de um desejo explícito, que não contém nada além do que ele ordena especificamente. É o conflito desses dois princípios – execução e interpretação – que está na raiz de todos os erros, de todos os pecados, de todas as incompreensões que se interpõe entre a obra musical e o ouvinte, impedindo uma transmissão fiel da sua mensagem. Todo intérprete é também, necessariamente, um executante. O inverso não é verdadeiro. [...] costuma-se achar que o que é colocado diante do músico é a música escrita onde a vontade do compositor está explícita e facilmente discernível a partir de um texto corretamente estabelecido. Porém, por mais que seja escrupulosa a notação de uma peça musical, por mais cuidado que se tome contra qualquer ambiguidade possível, utilizando as indicações de andamento, nuances, fraseado, acentuação e assim por diante, ela sempre contém elementos ocultos que escapam a uma definição precisa, pois a dialética verbal é impotente para definir a dialética musical em sua totalidade. A realização desses elementos é, assim, uma questão de experiência e intuição; em suma, do talento daquele a quem cabe apresentar uma obra. (STRAVINSKY 1996, p. 111-112).

Stravinsky, no intrincado raciocínio retórico que lhe é peculiar, aponta-nos pistas para a valorização do encontro, da colaboração das provocações de parte a parte, de todas e quaisquer ações no sentido de transcender a partitura e a escritura de um modo geral como um fim em si mesma. Ou seja, o inefável, o ambíguo, o polissêmico e quaisquer outros elementos que o próprio compositor da **Sagração da Primavera**, reconhece como ocultos na escritura; são

possíveis de desvelar com a prática colaborativa. Assim sendo, a ideia da própria performance ou o conceito de interpretação ganha muito mais legitimidade porque os naturais agentes do fazer musical compartilham atos criativos seja do compor, seja do interpretar.

Bezerra (2012) em seu artigo *A subjetividade Versus objetividade interpretativa à luz da obra l' Histoire du soldat* de Igor Stravinsky assim discorre:

Alguns elementos interpretativos não podem ser expressados pela notação musical, o que torna a partitura um meio incompleto de representar as intensões dos compositores [...] a partitura comporta os aspectos objetivos e subjetivos em sua estrutura [...] assim, a dualidade contida na partitura entre os mencionados aspectos podem induzir a subjetividade interpretativa, pois “a notação musical, e a nomenclatura utilizada junto a ela, é uma representação gráfica *qualitativa* dos elementos sonoros, e não *quantitativa* e, assim, a interpretação dessa partitura (notação musical) é consequentemente, subjetiva” (BEZERRA, 2012).

No que concerne à experiência do intérprete participar intimamente desde o nascedouro musical, sendo este, parte afetada e provocadora de impulsos criadores no compositor, Abdo (2000), ao mencionar Luigi Pareyson, elucida de forma apropriada ao ato criador que aqui nos é útil como exemplo de elaboração intelectual sobre os aspectos em torno dessa experiência:

Não se trata, note-se bem, de uma concepção formalista. No ato da criação, o artista exercita preponderantemente a sua intencionalidade formativa, ou seja, a sua “formatividade”, mas isto não ocorre de modo isolado. Ao contrário, toda a sua vida espiritual (que é indivisível) contribui para o êxito dessa “formação”. Assim sendo, em seu “modo de formar”, ou seja, em seu “estilo” (que é, naturalmente, ao mesmo tempo pessoal e histórico), concretiza-se toda a sua vontade expressiva e comunicativa; e esta introduz-se na obra já sob a forma de arte, ou seja, como estilo⁵, valor de organicidade. Precisamente por isso, até o traço mais discreto, o detalhe mais desprezioso, está carregado de significado, embebido de seus sentimentos, aspirações e convicções, e portanto “... diz, significa, comunica alguma coisa” (PAREYSON, 1997, p.61, apud ABDO, 2000).

Acreditamos assim, que o processo de trabalho mútuo entre os agentes nesta pesquisa, forneceu rendimentos para todos os envolvidos, como será descrito em pormenor em cada etapa e, no que tange ao pesquisador-intérprete nas conclusões auto-etnografadas. Ao adotarmos a prática da oralidade/auralidade defendida por Domenici, conseguimos um feito artístico, a saber: a obra concebida que, mesmo inconclusa⁶ do ponto de vista editorial, paira já em nossa consciência tão-somente pela viabilização da execução deste projeto, desta pesquisa que foi

⁵ O curioso é que o poeta brasileiro Manoel de Barros, em sua obra *O livro sobre nada*, vai na contramão dessa assertiva: “A inércia é meu ato principal. Não saio de dentro de mim nem pra pescar. Sabedoria pode ser que seja estar uma árvore. Estilo é um modelo anormal de expressão: é estigma.” (BARROS, 1996, p. 68-69).

⁶ Cabe aqui esclarecer que, o trabalho trata da concepção de uma obra e a composição de partes sendo usadas como laboratório nos encontros com o grupo de intérpretes. Os excertos se mostraram suficientes para a verificação dos objetivos aqui propostos. Uma posterior finalização da obra ou um delineamento maior (considerando a possibilidade de esta conter caráter aberto) tratar-se-á de vindouros desdobramentos investigativos em posteriores pesquisas.

servindo de trilho para as torrentes criativas a que o compositor se permitiu trilhar e convidar a nós outros para o seu convívio laboral.

2- A INTERAÇÃO

Sabe-se que diferentes tipos de interação – em seu sentido mais amplo – sempre existiram, “Tal prática, que é inerente às relações sociais, sempre se fez presente[...]” (SALLES, 2013). Embora Salles (2013) afirme que diferentes tipos de interações, sobretudo sociais, sempre estiveram presentes na humanidade, a autora explica que o termo passou a ganhar eco a partir do século XX, ligado “as novas tecnologias da informação e comunicação” (SALLES, 2013). Apesar de sabermos que o termo interação constituiu-se enquanto conceito a partir do século passado, não podemos negar que “A colaboração entre o compositor e intérprete é um fato que pode ser observado durante a história da música” (LÔBO, 2016, p. 15) desde séculos anteriores. Endossando nossa afirmação, podemos citar como exemplo a parceria entre o compositor Johannes Brahms (1833-1897) e o violinista Joseph Joachim (1831-1907), sendo o concerto para violino considerado “[...] o ápice de uma parceria musical de vinte e cinco anos”. (SCHWARZ, *apud* LÔBO, 2016, p. 16). Deste modo, constata-se que nossa prática colaborativa não se põe em ineditismo. Se observarmos alguns programas de pós-graduação no país, poderemos observar que existe uma crescente produção abordando o trabalho colaborativo. Entretanto, nota-se também que, tais práticas ainda são tímidas, se apreciadas por um viés científico-prático. Ademais, quando ocorrem, estão por vezes atrelados a fins mais tecnicistas, seja do ponto de vista composicional ou performático, objetivando-se “A evolução da linguagem técnica instrumental e a busca por explorar novas fronteiras composicionais[...]” (LÔBO, 2016, p. 12), preconizando-se em demasia o rompimento dos limites técnicos dos envolvidos, sendo estes fatores a força motriz dos seus processos colaborativos.

Por outro lado, alguns autores reconhecem esta força tecnicista que impulsiona as pesquisas interacionistas, mas denotam preocupar-se com outros aspectos do trabalho colaborativo:

A interpretação musical interativa e a técnica instrumental estendida têm desempenhado uma importante força no estudo da composição e da performance musical contemporânea. No entanto, ainda há lacunas importantes neste âmbito que precisam ser melhor preenchidas [...], tornando a comunicação entre compositor e instrumentista uma parte fundamental para a clareza e resultado final da obra. [...] apesar de ser essencial no circuito composição/performance, pode ser problemática quando se torna ausente. (BERTISSOLO et al., 2016)

É importante destacar que não pretendemos aqui negar a relevância dos aspectos técnicos advindos das práticas colaborativas. Em verdade, buscamos considerar a lacuna observada por Bertissolo et al. (2016) e a importância desta prática ao produto final, à interpretação, bem como outros benefícios advindos desta, sobretudo os que perpassam o aprimoramento técnico mútuo. Assim sendo, buscou-se promover um tipo de interação voltada à criação conjunta de uma interpretação, preconizando o fazer artístico-musical. Entendemos assim que as técnicas, tipos de notações e expressões musicais, adaptação à uma melhor forma de execução, dentre outros aspectos mais objetivos surgidos neste trabalho, são efeitos colaterais surgidos a partir de pontos de discussões e provocações mútuas relacionadas aos aspectos subjetivos e concepcionais dos envolvidos. “Levando-se em consideração que cada colaboração entre o compositor e o intérprete é única, os resultados, tanto na composição quanto na performance, podem ocorrer em diferentes níveis.” (LÔBO, 2016). Nisto reside a singularidade da nossa interação com Samuel.

Tivemos a preocupação, desde o início, em promover uma interação de modo que o pesquisador-intérprete acompanhasse, na medida do possível, antes mesmo do surgimento concepcional à obra *Quid credas continuum Quid agas*, todos os impulsos criativos, os motes iniciais que foram brotando pelas provocações mútuas de referências da literatura, nas conversações de temáticas livres e na apreciação do repertório trompetístico em geral. Objetivou-se também, uma aproximação mais íntima ou um reconhecimento do idioma/estilo compositivo de Samuel e, até que ponto, este imaginara, à época, sua “marca”, sua aplicabilidade no repertório de trompete ou no uso específico dos instrumentos circunscritos na pesquisa. Em seguida, após o surgimento dos primeiros excertos da obra, buscou-se a discussão acerca da interpretação, afim de construir conjuntamente uma unidade interpretativa, balizada pelo fazer artístico-musical, destituindo-se assim, a primazia técnica em demasia.

2.1- O registro e seus procedimentos metodológicos

Estando este pesquisador também na posição de intérprete, assumindo ambas as ações em concomitância durante todo o processo de interação com os envolvidos, utilizou-se aqui enquanto ferramenta metodológica a etnografia.

[...] etnografia é um método de olhar de muito perto, que se baseia em experiência pessoal e em participação, que envolve três formas de recolher dados: entrevistas, observação e documentos, os quais, por sua vez, produzem três tipos de dados: citações, descrições e excertos de documentos, que resultam num único produto: a descrição narrativa. Esta inclui gráficos, diagramas e artefatos, que ajudam a contar “a história”. (GENZUK, *apud* FINO, 2008, p. 5,6.)

Embora saibamos que tal método advém da antropologia social e é comumente utilizado nos estudos relacionados a cultura e estilo de vida de um grupo de pessoas em seu espaço, julgamos ser este o mais apropriado a esta pesquisa, pelo fato de possuir técnicas de observação e angariação de dados que estão diretamente relacionados às ambições deste trabalho.

Durante a estada no campo, os dados recolhidos são provenientes de fontes diversas, nomeadamente observação participante, propriamente dita, que é o que o observador apreende, vivendo com as pessoas e partilhando as suas actividades. Mas, também, através das entrevistas etnográficas, que são as conversações ocasionais no terreno, portanto não estruturadas, e mediante o estudo, quer de documentos “oficiais”, quer, sobretudo, de documentos pessoais[...] (FINO, 2008, p. 4)

Concluindo de maneira um pouco mais detalhada a forma que se deu as nossas observações nesta pesquisa, podemos dizer que estivemos atuando sob o viés da “observação participante completa” que, segundo Lapassade (2001) é utilizada quando o investigador já é membro da situação que irá estudar e/ou quando esse torna-se o fenómeno que estuda.

Para a viabilização desta pesquisa, elaborou-se, *à priori*, uma agenda de ações/encontros, organizada em três fases e constituída de uma série de etapas que serão apresentadas no decorrer deste trabalho. Tal procedimento fez-se necessário pela distância física entre compositor e demais colaboradores na pesquisa, e também para otimizar as ações da provocação criativa, da logística no uso do instrumental requerido ou desejável, dos recursos de gravação, e das estratégias de interação do grupo com o compositor seja do ponto de vista estritamente técnico, seja do ponto de vista mais humano e relacional visando estreitar os laços e dar mais autenticidade ao conhecimento mútuo que envolve a concepção artística.

É importante observar que, embora tenhamos organizado a nossa interação em fases e ações/encontros, não se seguiu durante o processo, um roteiro estrito no que diz respeito às discussões. Buscou-se, inicialmente, ao criar previamente as etapas constituintes das fases, pontos iniciais aos diálogos. Em verdade, ao analisar as entrevistas, vídeos, gravações e demais dados coletados, nota-se que as etapas se fizeram por meio de diálogos abertos, dando conseqüentemente margem aos demais diálogos e, por conseguinte, a maturação interpretativa aos envolvidos. Levando-se em conta que, segundo Hammersley *apud* Fino (2008) o termo etnografia refere-se, em termos metodológicos, à investigação social que comporte a generalidade de funções como: a recolha de dados não estruturada, o recolhimento de dados de fontes diversas, o comportamento das pessoas e a análise dos dados, podemos dizer que o início das fases que estruturam a metodologia empregada nessa pesquisa, tal qual as etapas que as constituem, se desenvolveram a partir das provocações advindas da interação, ofertando

inclusive, margem ao surgimento de mais etapas às fases. Deste modo, constata-se aqui a *rationale* do método e seus princípios metodológicos: Naturalismo, Compreensão e Descoberta.

Assim sendo, para uma melhor apreciação por parte do leitor, consideraremos aqui o início da primeira fase como sendo o primeiro contato do intérprete-pesquisador com o compositor colaborador; o início da segunda fase a partir do primeiro contato do compositor com o Trompetearte com vistas a preparação/ensaios de excertos da obra; o início da terceira fase como sendo a gravação dos excertos e reflexões sobre a interpretação.

2.2- Minúcias do processo de interação

2.2.1- Fase I: Os primeiros contatos do pesquisador-intérprete com o compositor-colaborador

Entende-se como a fase I do nosso processo, os primeiros contatos com o compositor, antes do surgimento concepcional da obra. Nesta fase tivemos como propósito, inicialmente através de temáticas abertas, conhecer as características composicionais de Samuel, investigar as suas influências criativas e concepcionais e revelar particularidades da formação proposta para a pesquisa, por meio de materiais pré-existentes e experimentações, com a finalidade de subsidiar o compositor com a maior variedade – tão quão fosse possível – das faculdades do trompete. Para isso, constituíram esta fase as seguintes etapas/ações:

- Discussão/reflexão sobre os impulsos criativos iniciais do compositor e seus potenciais expressivos – miméticos ao trompete e a música de câmara;
- Consultas teóricas e reflexão sobre os ideais compositivos.
- Exploração experimental dos recursos e possibilidades dos instrumentos (considerando a formação para quinteto de trompetes);

Para cada uma dessas ações foram promovidos uma média de três encontros presenciais, tendo em vista o grau de profundidade que almejávamos alcançar. Entretanto, antes que apresentemos como se deram os referidos encontros, é importante ressaltar que esses não aconteceram de modo sequencial, nem obedeceram inicialmente a uma ordem. Como dito anteriormente, as temáticas desta fase eram livres. Porém, com os encontros registrados por vídeo, áudio e anotações, foi possível aprecia-los posteriormente, nos possibilitando, neste

trabalho, uma exposição de maneira ordenada dos assuntos inerentes a cada uma das ações que constituem o que entendemos como sendo a fase I desta pesquisa.

A ação I desenvolveu-se em três encontros não sequenciais, onde buscamos – a partir do primeiro encontro relacionado a esta – nos inteirar e conhecer algumas de suas obras e um pouco do contexto destas, de modo que pudéssemos investigar seus impulsos criativos, possíveis padrões composicionais e o reflexo destes em suas composições. Em um périplo não escusado à margem de suas obras, por meio de apreciação de áudio e partituras, algumas obras de célebres compositores como Arnold Schönberg, Gustav Mahler e Ludwig Van Beethoven também foram consideradas e igualmente apreciadas, pois de acordo com Samuel estes influenciaram fortemente, com suas obras, a sua formação enquanto compositor.

A ação II procedeu-se com dois encontros, onde buscamos observar especificamente, o conhecimento técnico do compositor relacionado ao trompete, bem como seu entendimento quanto às possibilidades dos instrumentos que compõe a família do mesmo. Objetivou-se também aqui, um ponto de partida à busca mútua por novas possibilidades técnico-compositivas. Na ocasião, foi apresentado ao intérprete-pesquisador e ao compositor colaborador, trabalhos acadêmicos, livros e algumas experiências empíricas vivenciadas outrora pelos envolvidos nesta fase da pesquisa e experimentadas a partir das indagações do compositor. As discussões versaram sobre os temas de técnicas expandidas no trompete, procedimentos composicionais, linguagem musical, técnicas composicionais, dentre outros temas relacionados à técnica da composição e do trompete. O ideal desse levantamento foi subsidiar satisfatoriamente, compositor e intérprete, sobre as minúcias de seus universos, de modo que estes pudessem estar familiarizados com a produção científica destas áreas, propiciando-os material para discussões, reflexões e ideias pósteras. Embora tenhamos levantado os materiais supracitados, é importante salientar que, a experimentação e pesquisa das técnicas e diferentes meios de execução no trompete, teve como objetivo atender às concepções/ideações do compositor, bem como oferecer a maior gama possível quanto às possibilidades de diferentes meios de produção de som, mudanças de timbre e efeitos. Segundo Samuel (em entrevista realizada em janeiro de 2016), este processo se insere no que muitos chamam de processo pré-composicional.

No desenrolar da ação III, apresentamos informações sobre o grupo Trompetearte, a fim de confrontar os seus conhecimentos acerca da formação proposta para essa pesquisa com as capacidades técnicas-interpretativas do grupo em questão. O intuito foi subsidiar o compositor com informações detalhadas a respeito do grupo. Na ocasião, foi elaborada uma tabela com

especificações técnicas de cada um dos membros do grupo, a respeito da zona de conforto na tessitura de todos os instrumentos que compõem a família do trompete moderno.

Tabela 1 tessitura dos integrantes em diferentes instrumentos

INTEGRANTE	INSTRUMENTOS	TESSITURA DO INTEGRANTE
THIAGO SOUZA SILVEIRA	PICCOLO $B\flat$	E3 – F5
	TROMPETE IN C	F#2 – D5
	TROMPETE IN $B\flat$	F#2 – E5
	TROMPETE IN $E\flat$	F#2 – C5
	FLUGUELHORN	F#2 – C5

INTEGRANTE	INSTRUMENTOS	TESSITURA DO INTEGRANTE
MARCIO BORGES	PICCOLO $B\flat$	E3 – F#5
	TROMPETE IN C	F#2 – E5
	TROMPETE IN $B\flat$	F#2 – F5
	TROMPETE IN $E\flat$	F#2 – C5
	FLUGUELHORN	F#2 – C5

INTEGRANTE	INSTRUMENTOS	TESSITURA DO INTEGRANTE
JOÃO M. SIMPLICIO	PICCOLO $B\flat$	E3 – E5
	TROMPETE IN C	F#2 – C5
	TROMPETE IN $B\flat$	F#2 – D5
	TROMPETE IN $E\flat$	F#2 – Bb5
	FLUGUELHORN	F#2 – G5

INTEGRANTE	INSTRUMENTOS	TESSITURA DO INTEGRANTE
RADAN SOARES	PICCOLO $B\flat$	E3 – A5
	TROMPETE IN C	F#2 – F5
	TROMPETE IN $B\flat$	F#2 – G5
	TROMPETE IN $E\flat$	F#2 – D5
	FLUGUELHORN	F#2 – C5

INTEGRANTE	INSTRUMENTOS	TESSITURA DO INTEGRANTE
RUDSON R. L. DA SILVA	PICCOLO $B\flat$	E3 – F5
	TROMPETE IN C	F#2 – D5
	TROMPETE IN $B\flat$	F#2 – E5
	TROMPETE IN $E\flat$	F#2 – C5
	FLUGUELHORN	F#2 – C5

INTEGRANTE	INSTRUMENTOS	TESSITURA DO INTEGRANTE
RANILSON B. DE FARIAS	PICCOLO $B\flat$	E3 – F5
	TROMPETE IN C	F#2 – D5
	TROMPETE IN $B\flat$	F#2 – E5
	TROMPETE IN $E\flat$	F#2 – C5
	FLUGUELHORN	F#2 – C5

A pedido do compositor, foi elaborado também um documento informativo sobre os diferentes tipos de surdinas de trompete mais comumente utilizadas, bem como o tipo de material em que são confeccionadas, seus diferentes tamanhos, formatos e algumas de suas características de timbre. Além disso, foram expostos os seguintes pontos quanto ao grupo:

- Perfil artístico-musical dos componentes.
- Quantidade e tipos de instrumento que o grupo dispõe.
- Tipo de repertório comumente praticado.
- Grau de proficiência técnica de cada um dos integrantes.

Os questionamentos e indagações do compositor Samuel Cavalcanti Correia para com o intérprete e o grupo foram os mais diversos. Tais inquietações, fizeram com que buscássemos suas respostas por meio de diferentes experimentações técnicas-musicais propiciando, por sua vez, ampliação do vocabulário sonoro do compositor, um maior desenvolvimento técnico dos intérpretes e, principalmente musical.

Por meio do que foi exposto, podemos afirmar que o momento da pesquisa ao qual registramos como fase I do nosso processo etnográfico, pode também ser entendido como a fase pré-composicional ou proto-musical (termo utilizado pelo compositor Samuel Cavalcanti), ou seja, aquilo que é anterior à composição. Denotando sobre a importância da constituição desta fase e, aludindo a um teor profilático acerca do surgimento de eventuais equívocos no que tange à interpretação da ideia concepcional de um compositor, Sotuyo (2007) afirma:

A linguagem tradicional para o discurso sobre música traz no seu seio um conjunto de termos que procuram descrever procedimentos composicionais dando apenas uma ideia geral do fenômeno nos seus diversos graus de realização. Termos tais como inspiração, influência, citação, empréstimo, referência, arranjo, cópia, plágio, entre tantos outros, dizem respeito à relação entre materiais musicais, entre realizações possíveis da mesma ideia. Porém, bem poucos desses termos, quando procurados no dicionário, tem origem na prática musical ou contam com uma definição de uso específico à área de música. A maior parte dentre eles é utilizada na sua potencialidade interconceitual. Como resultado, o que eles procuram explicar nem sempre fica bem explicado. Pois nenhum deles envolve o que, de fato, sempre faz parte do processo criativo: o contexto sócio-histórico-musical do ser criativo. (SOTUYO, 2007, p. 91,92).

3.2.1- FASE II: O desdobrar da mediação do pesquisador-intérprete com os demais executantes

Na segunda fase, conduzimos à interação do compositor para com o grupo, de modo que o mesmo pudesse observar nos ensaios, as capacidades técnicas e musicais dos instrumentistas. Como também, explanar suas ideias geratrizes e como essas coadunam-se no decorrer da obra. Para isso determinamos a feitura das seguintes ações/etapas:

- Ensaios e preparação da obra (construção da interpretação);
- Discussão sobre aspectos interpretativos e suas fundamentações intelectuais;
- Gravações sem a supervisão do compositor (para análise à *posteriori*);

Diferentemente da primeira fase, a segunda fase teve uma agenda mais estrita quanto a duração dos encontros do compositor com o grupo. Houve a necessidade da elaboração de uma agenda de ensaios ainda mais prévia do que aquela que fora elaborada na fase I. Além de haver necessariamente, uma rigorosa delimitação nos horários de começo e término dos ensaios,

norteados pela disponibilidade em comum dos envolvidos. Apesar do compromisso assumido pelo Trompetearte para com esta pesquisa – verbalmente e por documento escrito – não se fez possível uma interação similar à do intérprete-pesquisador com o compositor-colaborador: pela existência de uma incompatibilidade de agendas, visto que os compromissos profissionais e pessoais de cada um dos envolvidos no grupo perpassavam o nosso limite de controle. Contudo, foi possível concluir, ainda assim, de maneira satisfatória e profícua, todas as ações/etapas que constituem a fase II da pesquisa.

No primeiro contato do compositor com o Trompetearte, com vistas ao ensaio da obra, nos foi apresentado apenas dois dos seis corais que a integram, ainda sem título definido, com pouquíssimas indicações de *nuances*⁷, determinando o uso de cinco *flugelhorn* no Coro 1 e cinco Trompetes em Sib no coro 2, como podemos verificar a seguir:

Exemplo musical I: quatro primeiro compasso do coro I da primeira versão

Coro 1

Solene e circumspecto

Flugelhorn 1 *mp*

Flugelhorn 2 *pppp*

Flugelhorn 3

Flugelhorn 4

Flugelhorn 5

⁷ *Nuance* é um termo com origem na língua francesa que significa uma variação ligeira. [...] A palavra também é usada para expressar diferença entre coisas do mesmo gênero. Na música, *nuance* é o teor de intensidade ou leveza que é dado às notas. Uma única canção pode ter diversas *nuances*. Elas são as variações na maneira como é compreendida o tipo de música como, por exemplo, rápida, lenta, suave, intensa, etc.

Exemplo musical II: seis primeiros compassos do coro 2 da primeira versão

Coro 2

3

Segundo Samuel (2016), a ausência de indicações na partitura foi uma estratégia fundamental para que fosse possível tomar conhecimento do nível interpretativo do grupo, o modo de construção da interpretação, disposição da formação, principais dificuldades técnicas e camerísticas. Isso proporcionou ao compositor uma dimensão real do nível técnico/musical do grupo, como também serviu para deixá-lo à par das eventuais possibilidades técnicas até então inexistentes ou inexecutáveis ao seu entendimento.

Após o primeiro ensaio destes excertos na presença do compositor, os ensaios seguintes que tiveram sua presença, se deram em geral, da seguinte maneira:

- Execução do grupo sem intervenções do compositor.
- Execução do grupo com intervenções do compositor.
- Discussão sobre possibilidades interpretativas.

Durante a execução do grupo sem a intervenção do compositor, buscamos apresentar a nossa interpretação da obra e o trabalho desenvolvido pelo grupo até aquele presente momento, promovendo por consequência uma margem à discussão sobre os aspectos musicais-interpretativos. Quando realizado com as intervenções do compositor, o grupo executava trechos menores, sob a vontade interpretativa do compositor. Ao final, após a discussão acerca das possibilidades interpretativas e audições das versões, realizávamos a nossa execução buscando o balizamento de nossas interpretações através de um senso comum satisfatório, confrontando a partitura e o poema *The Mystic Trumpeter*, no qual baseia-se toda a obra.

Para que fosse possível tomar essa metodologia de ensaio, facultamos a presença do compositor em quatro dos doze ensaios. Apesar de termos buscado proporcionar um contato

íntimo do compositor-colaborador com o grupo, tal medida teve que ser tomada para que pudéssemos elaborar uma interpretação do grupo, que viria a ser discutida posteriormente em um outro ensaio com a presença do mesmo.

Este tipo de procedimento nos rendeu, além da primeira versão de partitura dos corais/excertos outras duas versões, totalizando três versões, concebidas respectivamente nos dias 10 de dezembro de 2015, 19 de janeiro de 2016 e 22 de junho do mesmo ano. Quando comparado a primeira versão de partitura com a segunda e, conseqüentemente a segunda com a terceira versão de um mesmo coral, constata-se a gradativa inserção de indicações nas partituras. Conforme podemos observar nas imagens a seguir:

Exemplo III: seis primeiros compassos do coro 2 da segunda versão

Coro 2: para trompetes em Si bemol

Enternecido

The image shows a musical score for six trumpets in B-flat, titled "Enternecido". The score consists of six staves, each representing a trumpet part. The music is in 4/4 time and features a melodic line with various dynamics and articulations. The first measure is marked *pp* (pianissimo), the second *p* (piano), and the third *mp* (mezzo-piano). The instruction *velado* (velvet) is written above the second measure. The score includes slurs, accents, and dynamic markings throughout the six measures.

Segundo Brandino (2012), as mudanças e surgimentos de novas versões de partitura fazem parte de um processo saudável e normal às práticas de interação entre intérprete e compositor, que propicia inclusive, maior flexibilidade ao intérprete.

Exemplo IV: primeiros cinco compassos do coral II da terceira versão

Quid credas continuum Quid agas

Coro II

Enternecido: *A holy calm descends, like dew, upon me...*

The musical score consists of five staves, each labeled 'Trompete em Si♭' followed by a number from 1 to 5. The music is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The first measure starts with a *pp* dynamic. The second measure has a *p* dynamic. The third measure is marked *velado*. The fourth measure has a *p* dynamic. The fifth measure has a *mp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Além dessa constatação, pôde-se perceber após a apreciação de gravações anteriores às concepções de novas versões, que mesmo o compositor não tendo o conhecimento do que fora trabalhado pelo grupo na sua ausência – antes da entrega de uma nova versão – ainda assim, há, claramente, a comunhão de ideias interpretativas acerca dos excertos, que podem ser percebidas ao confrontar algumas das gravações anteriores a versões de partitura ainda não lidas pelo grupo. Nota-se ainda na partitura da última versão do Coral 2, ao paragonar com a gravação deste mesmo coral, realizada no dia 20 de junho de 2016 – ou seja, sem ter o grupo visto a referida versão de partitura – a existência de nuances que ainda não haviam sido escritas ou indicadas oralmente em versões anteriores, mas que o grupo já executara outrora em gravações, nos levando a crer, deste modo, que houve a construção e unificação conjunta de uma ideia interpretativa através da prática desenvolvida e, pelo modo como esta se constituiu, transcendendo inclusive a escrita. Ou seja, o compositor foi influenciado pela interpretação do grupo e o grupo pelas ideias do compositor.

2.2.2- FASE III: O delineamento da obra em si

Muito embora a obra ainda não esteja concluída em sua totalidade, tivemos a preocupação de apresentar ao grupo, desde os primeiros ensaios, as particularidades da música em questão, bem como sua fundamentação intelectual. O objetivo foi buscarmos construir uma

performance autêntica, conjunta, onde o topo hierárquico não se detivesse ao compositor ou intérprete, mas sim, ao fazer musical e artístico.

Sobre a importância que denota este tipo de construção da interpretação Carl Philipp Emanuel Bach, em seu livro *Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen*⁸ é categórico e lúcido ao tratar das questões essencialmente musicais que transcendem o indispensável conhecimento técnico ou o domínio do instrumento:

Inconstavelmente existe uma visão preconceituosa segundo à qual o valor de um tecladista consiste apenas na sua rapidez. Pode-se muito bem ter os dedos mais hábeis, saber fazer trinados simples e duplos, entender bem o dedilhado, tocar à primeira vista qualquer que seja o número de claves que se possam encontrar no decorrer da peça, transpor sem esforço e de improviso, alcançar intervalos de décima, ou mesmo duodécima, executar tiradas e cruzamentos de todo o tipo, e muitas outras coisas ainda, e apesar de tudo isso não se ter no teclado um toque claro, agradável e comovente. A experiência nos mostra frequentemente que os tocadores e os executantes rápidos de profissão não possuem nada menos que essas qualidades, sabem como nos impressionar por meio de seus dedos, mas não oferecem nada a alma sensível do ouvinte. Eles surpreendem o ouvido, sem agradá-lo, confundem a razão, sem satisfazê-la. Ao dizer isso, não estou desfazendo da habilidade de tocar à primeira vista. É uma habilidade muito recomendável para todos. Mas um simples tocador não pode de maneira alguma reivindicar as verdadeiras qualidades daqueles que sabem preencher com os sentimentos mais doces o ouvido, e não o olho, e, mais que o ouvido, o coração; aqueles que sabem levar o ouvinte aonde quiserem. Pois raramente é possível tocar uma peça à primeira vista, de acordo com o caráter e o afeto que lhe são próprios. Mesmo as orquestras mais bem treinadas exigem frequentemente mais de um ensaio para peças muito fáceis. A maioria dos tocadores muitas vezes nada mais faz do que tocar as notas, prejudicando muito a relação e a ligação da melodia, mesmo quando a harmonia não é muito prejudicada. Uma das vantagens do teclado é que permite uma velocidade maior do que a admitida por qualquer outro instrumento. No entanto, não se deve abusar dessa velocidade. Deve-se reservá-la aos trechos em que ela é necessária, sem que para isso já se apresse o movimento desde o começo. Não nego os méritos da velocidade e consequentemente de sua utilidade e necessidade [...] não há necessidade de considerar metodicamente as contradições inerentes a tal maneira de tocar. Mas não pensem que com isso quero justificar aqueles que com mão rígidas inertes só nos adormecem; aqueles que pretendem fazer o instrumento cantar, mas nem sabem dar-lhe vida; aqueles cujo o espírito adormecido se traduz por uma execução monótona merecem mais críticas que aqueles que tocam com velocidade excessiva. Ao menos estes últimos são susceptíveis de progresso; seu fogo pode ser abafado pedindo-se-lhes expressamente que toquem lentamente, enquanto o caráter dos hipocondríacos, que acabam por nos incomodar com seus dedos muito moles, só pode, ou nem isso, ser melhorado pela medida contrária. Aliás, ambos praticam seu instrumento mecanicamente. Tocar com emoção requer boas cabeças que se submetam a certas regras racionais para poder executar uma peça. Mas em que consiste a boa execução? Em nada mais que a faculdade de, ao cantar ou tocar um instrumento, tornar o ouvido sensível a idéias musicais, de acordo com o seu caráter e afeto próprios. Pois sua diversidade pode transformar uma ideia a ponto de que o ouvido não possa mais reconhecê-la. (BACH, 1753-1787, p. 133).

Como observado através de Bach (1743, 1787), sabe-se que uma interpretação satisfatória perpassa a execução técnica e/ou virtuosística de um determinado indivíduo. Neste sentido, para que possamos atingir um determinado grau de expressividade, entendemos que se

⁸ Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado (Tradução de Fernando Cazarini, 2009).

faz necessário também, o conhecimento geral da obra, bem como suas estruturas basilares. Sobretudo quando esta trata-se de uma obra contemporânea em que abarca uma série de símbolos e representações. Retratando de um modo geral a problemática da interpretação e, ratificando o nosso entendimento no que diz respeito ao tipo de abordagem às obras de compositores vivos, Kuehn (2012) assim explica:

Por negligenciar que a prática interpretativa constitui uma atividade essencialmente performativa, a ênfase do seu ensino está centrada num modelo exaurido que parece preferir formar meros reprodutores a músicos intérpretes completos [...] Daí também a necessidade de se designar e delimitar com mais rigor os elementos do processo performativo da transformação de imagem em som. Embora, durante muito tempo, esse aspecto tenha estado relegado pela pesquisa musicológica, é notório que a prática performativa do concertista e do regente demanda, além de conhecimento musical, também entendimento acerca da sua representação mímica e gestual no palco. (KUEHN, 2012, p. 9).

Em *Quid credas continuum Quid agas*, buscamos o aprofundamento interpretativo a partir da interação pormenorizada com o compositor Samuel. Esse contato nos possibilitou conhecer grande parte dos símbolos que permeiam a vida do mesmo e, por consequência, a sua música, nos proporcionando ainda, uma maior liberdade e flexibilidade interpretativa.

Em conversa informal, expondo alguns signos de suas crenças simbólicas relacionadas às suas obras, Samuel elenca o número nove como um importante símbolo. O compositor explica que “este número aparece em sua vida constantemente, desde há muito tempo e, de modo cabalístico⁹, sempre lhe diz algo. Por isso tem grande representatividade em minha obra” (CAVALCANTI, 2016).

3- A OBRA

Conhecendo o lado místico de Samuel, podemos dizer que sua elaboração estrutural em *Quid credas continuum Quid agas* não surgiu ao acaso – embora o mesmo ressalte que o poema que estrutura a obra lhe veio enquanto folheava um livro. A estrutura basilar da obra se dá a partir do poema *The Mystic Trumpeter*, do escritor Walt Whitman¹⁰, que possui uma estrutura

⁹ הלל: sistema filosófico religioso judaico que compreende preceitos práticos, especulações da natureza mística, esotérica e taumatúrgica; parte do pressuposto que o universo é emanção divina, tendo como ponto de partida a interpretação e o deciframento do pentateuco. O meio pelo qual este deciframento ocorre chama-se exegese, eminentemente baseado em alegorias e recursos simbólicos, como anagramas, transposições grafológicas com atribuições de valores numéricos ao alfabeto hebreu e sua hermenêutica.

¹⁰ “Walt Whitman, sem dúvida, foi um dos poetas mais influentes e inovador da América. Nasceu em uma família de classe trabalhadora em Montes ocidentais, em Long Island, em 31 de Maio de 1819 [...]” foi jornalista, ensaísta, crítico musical e um importante literário. Whitman faleceu em 26 de março de 1892. *Leaves of grass* é considerada a sua principal e mais conhecida obra. (FOLSOM, PRICE, 1995, tradução nossa)

de nove partes, conforme poderá ser observado no documento em anexo. A sua interpretação acerca do poema identifica ainda nove signos poéticos. Nos excertos gravados nesse trabalho identifica-se apenas dois, sendo os corais I e II correspondente a terceira parte do poema e os corais III, IV, V e VI correspondentes a primeira parte do poema. A correlação dos corais com estrofes do poema também poderá ser observada na versão mais recente das partituras:

Exemplo musical 5 - referência ao poema na partitura

Quid credas continuum Quid agas

Coro I

Solene e circumspecto: *I walk, in cool refreshing night, the walks of Paradise...*

The musical score for Coro I consists of five staves for Flugelhorn 1 through 5. The tempo and mood are marked as 'Solene e circumspecto'. A red box highlights the tempo and mood marking and the poetic reference 'I walk, in cool refreshing night, the walks of Paradise...'. The score includes various dynamic markings: Flugelhorn 1 starts with *mp* and has a *p poco cresc.* marking; Flugelhorn 2 starts with *pppp*; Flugelhorn 3 starts with *p resoluta* and has *mp* and *pp* markings; Flugelhorn 4 starts with *p* and has *mf* and *pp* markings; Flugelhorn 5 starts with *p poco cresc.* and has a *pp* marking.

Como pode-se observar neste exemplo, o compositor enfatiza o caráter – entende-se aqui, também como indicação aproximada de andamento – da peça através da citação de parte de um dos versos do poema, na busca de clarificar o específico momento do texto em que lhe remete ao místico cenário outrora vislumbrado. Embora tenhamos partes do poema na partitura, o compositor julga necessário o prévio conhecimento do poema ao qual se baseia a obra. Segundo Samuel, é a partir da leitura e interpretação do poema que a obra poderá ser recriada por cada intérprete que a tocar.

3.1- O POEMA

The Mystic Trumpeter faz parte de uma série de poemas que foram escritos durante toda a vida de Whitman e compilados em um só livro chamado *Leaves of grass*, considerada como sua obra *Magnum*, pois abarca todas os principais poemas que foram concebidos na sua fase madura enquanto. O poema faz menção a um trompetista místico, onde também, apresenta ao leitor uma atmosfera surreal, transcendental, onde o autor se refere ao som do trompete de modo singular por meio dos vários símbolos poéticos.

3.1.1- Pelo entendimento do intérprete-pesquisador

Após a leitura do poema, é possível identificar, de modo geral, uma forte tendência concepcional àquilo que é divino, nobre, celestial. Entretanto, mais que isso, Walt Whitman aparentemente busca em primeiro momento, nos passar uma mensagem, chamando nossa atenção para ouvir seu discurso: *HARK!*¹¹ [“escutem com atenção o que vos falo”]. Apresenta-se a figura de um trompetista selvagem, porém, não obstante a essa selvageria, a mensagem que nos expõe é doce, tal qual a característica do instrumento que, apesar de tamanho poder sonoro nos apresenta um som ‘extraterreno’, ‘peculiar’ e ‘envolvente’. Ainda mais além, o poema nos expõe uma gama de sensações e sentimentos, onde Witman é incansavelmente relutante a tentar traduzir o intraduzível em palavras. Ele está na verdade, lutando para articular o inexprimível, imerso em um panorama de sons que nos traduz brilhantemente de forma poética.

Ao analisarmos a obra de Whitman observamos uma linguagem metafórico-simbólica, remetendo as mais diversas sensações e por analogia a uma forma musical. Partindo-se do pressuposto em que o poema pode estar referindo-se a uma outra obra, se interpretarmos de modo contrário – buscando o poema à obra *Quid credas continuum Quid agas* – ou seja, veremos que ambos confabulam da mesma complexidade e, em comum necessidade de exarar ao mundo os mais variados efeitos causados no intérprete e compositor, uma incessante tentativa de traduzir simbolicamente o intraduzível.

3.1.2- Pelo entendimento do compositor-colaborador

Segundo Samuel (2016), o poema *The Mystic Trumpeter* suscita a interpretação de Walt Whitman como se ele já fora um intérprete de alguma obra e de algum compositor. Levando-se em consideração que o poema em questão faz parte de uma compilação de várias obras que foram concebidas durante toda a vida do autor e, por este retratar vários símbolos, sentimentos, histórias e eras distantes, congregando-as ao mote do trompete, Samuel acredita que o compositor e/ou obra a quem Walt Whitman remete em seu poema pode estar ligado ao seu

¹¹ Ouça com atenção, ouçam todos o que vos falo! (Interpretação nossa).

tempo. Na ocasião ele cita duas possíveis obras de que podem ter inspirado o autor, são elas: Sinfonia Fantástica e O Fausto de Berlioz. Samuel acredita ainda que, há outros compositores cujo o autor pode ter se deixado embevecido, a saber: Wagner, Beethoven, Schumann e até mesmo Gustav Mahler.

Na interpretação do compositor de *Quid credas continuum Quid agas*, isso pode ter fundamento se considerado que Walt Whitman além de escritor era também um importante crítico musical da época. Deste modo, afirma que notoriamente, à sua leitura, o poema faz alusão ao compositor Gustav Mahler e sua segunda sinfonia, conhecida também como *Ressurreição*.

Ainda segundo Samuel, sabendo que a forma do poema alude a uma forma musical, forma esta que vai, de acordo com o seu entendimento, muito mais além de uma mera estrutura gramatical ou mesmo harmônica, detendo um teor puramente simbólico e que é devolvido à música *Quid credas continuum Quid agas* a continuidade simbólica a qual tenha baseado-se Walt Whitman. Acreditando assim que, tal obra, se traduzida através da música irá muito mais além de notas ou encadeamentos. Na verdade, trata-se de um sentido transcendental e portanto, místico.

REFLEXÕES FINAIS

Diante da síntese aqui explicitada, podemos dizer que o trabalho colaborativo desenvolvido trouxe ganhos não só pessoais aos envolvidos como outros ganhos de natureza coletiva. Em verdade, após a apreciação dos dados (gravações, entrevistas e depoimentos) angariados através das ações metodológicas que nortearam o desenvolvimento do trabalho, notamos que os ganhos foram compartilhados com todos os envolvidos: desde o desenvolvimento concepcional ao desdobrar técnico-interpretativo.

Pode-se assim, vislumbrar os resultados elencando por pontos:

- Ganhos do intérprete-pesquisador;
- Ganhos do grupo;
- Ganhos do compositor-colaborador;

Não pretendemos apresentar aqui mais uma departamentalização de conhecimentos – deste modo estaríamos negando os benefícios oriundos desta pesquisa. Buscamos partir de uma organicidade dos resultados, para melhor entendimento do leitor, conduzindo dos aspectos macro ao micro, afim de garantir uma melhor compreensão.

O acompanhamento da ação pré-composicional, compreendida na Fase I dos processos metodológicos, possibilitou ao intérprete-pesquisador ganhos técnicos, musicais. Embora apresentemos aspectos separados, estes estão, por sua vez, coadunados e intrínsecos na execução musical dos envolvidos. Contudo, convém dizer que o desenvolvimento técnico se deu por meio da exploração e pesquisa de novas possibilidades timbrísticas, provocadas a partir de estimulações criativas do compositor. Igualmente, podemos afirmar que as experimentações acerca da expansão técnica do instrumento – considerando esta como sendo formas técnicas de execução não convencionais/incomuns – possibilitou ainda uma maior fluidez musical. Visto que, as dificuldades técnicas surgidas em *Quid credas continuum Quid agas*, apesar de possuir suas particularidades, mostraram-se menos complexas àquelas que outrora haviam sido experimentadas, propiciando à execução da obra uma maior fluência técnica e, por consequência, a possibilidade da priorização dos parâmetros musicais durante os encontros, sobretudo dos que foram realizados em presença do compositor quando este tratou eminentemente de provocações puramente interpretativas, subjetivas e musicais àquelas a que bem alude Stravinsky ao oculto musical. Este oculto musical ficou em diversos momentos reconhecível quando numa estratégia pedagógica de interatividade com o grupo, o compositor foi progressivamente apresentando excertos da obra, notadamente em coros de grupo de trompetes de mesma família e outros de forma mista sem a *priori*, indicações verbais ou de

mínimas articulações deixando fluir a abstração e a construção das imagens sonoras do grupo em cada um dos contextos propostos.

Assim, a ação colaborativa traz ao intérprete-pesquisador, ganhos acadêmicos e pedagógicos auferidos pela pesquisa desenvolvida. Academicamente, proporcionou participações em Congressos, Grupos de Estudos, contatos com outros compositores e intérpretes, resultando então, diálogos, discussões e reflexões profícuas acerca da performance musical e interpretação. Culminando também a prática e desenvolvimento pedagógico da performance, considerando a maneira como se deu os processos de ensaio, explanação ao grupo de trompetes sobre as ideias geratrizes que alicerçam a obra e, o modo de construção da interpretação, buscando confirmar a relação horizontal que propõe Domenici (2013) e, sobretudo, contrapondo a preocupante realidade nas acadêmicas brasileiras, como constatado por Herzog (1998).

Coletivamente, no que tange aos ganhos do grupo de trompetes, pode-se dizer que, por mais que alguns dos integrantes não demonstrem real noção de seu crescimento concepcional e camerístico agora, é possível observar através das gravações feitas ao longo da pesquisa, o avanço obtido. Além disso, por meio de observação, foi possível também identificar mudança de comportamento e tratamento musical no repertório regular do grupo, tais como: Otimização do tempo de ensaio, organização e preparação sistemática de novas obras, frequente preocupação com elementos musicais não explícitos nas partituras e a constante busca por variação de cores de som (nuances de timbre em cada tipo de trompete). Ademais, pode-se concluir que houve um processo significativo de maturação, oriundo do processo colaborativo que se deu e, a prática oral/aural.

Por fim, outro aspecto relevante repousa-se sobre duas vertentes: a do compositor e a dos possíveis desdobramentos ou aprofundamentos desta experiência. O labor composicional foi retroalimentado pela disposição trompetística, em cada medida, dos colaboradores. Samuel atesta que, concebeu uma obra com caráter eminentemente complexo e hermético que, doutra sorte, não teria possivelmente tido a curiosidade para por si só ter ido atrás ou ter descoberto na vasta obra de Walt Whitman especificamente o poema *The Mystic Trumpeter* e, a partir deste ter se voltado para uma ideação original repleta de significados e imagens auto referenciais, traduzidos em música num processo que foi sendo maturado ao longo de pelo menos dois anos.

O trabalho até aqui encerra-se com investigação de cunho puramente artístico em face do essencial, daquela essência de que Carl Philipp Emanuel Bach menciona em seu tratado. Considerou-se neste trabalho para bem além das aquisições técnicas que concordamos não só imprescindíveis como, no caso trompetístico, foram suscitadas pelas demandas composicionais

a que lidamos. Os seis excertos da obra recortados como exemplo para as considerações aqui feitas puderam servir de *script* em encontros com e sem o compositor e que demandam diversas habilidades: quer seja em precisão técnica pela amplitude das tessituras em cada trompete, seja pela reflexiva imposição sutil da expressividade e do caráter emocional que cada um dos trechos demanda. Ainda que com pressupostos econômicos aqui apresentados, em face do formato do trabalho acadêmico adotado para a apresentação escrita dos resultados (ganhos individuais, coletivos e composicionais) estes três pilares ficam evidentes na medida em que como frutos principais destacam-se a concepção de uma obra, a experiência relacional de intérpretes que nunca haviam participado de uma pesquisa como esta, a oportunidade de puder trocar conhecimento, os ganhos técnicos concretos de cada um e a contribuição, ainda que singela, que este trabalho rende para a área das práticas interpretativas, sobretudo, por acreditar que a salutar prática colaborativa é um dos meios mais eficazes para fomento e proficiência da arte musical.

REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. In *Per Musi*, Belo Horizonte (MG), v.1, p. 16-24, 2000.

AQUINO, Felipe Avellar. Práticas interpretativas e a pesquisa em música: dilemas e propostas. In *Opus/Revista da associação nacional de pesquisa pós-graduação em música – anppom*, Campinas (SP), Ano 9, n. 9, p. 103-112, Dez. 2003.

BACH, C. P. Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado: Berlim 1753-1762*. Tradução de Fernando Cazarini. Campinas, SP: editora da Unicamp, 2009.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. 3º edição. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 1996.

BERTISSOLO, G. et al. *Desenvolvendo ferramentas para o ensino de composição a partir de um processo colaborativo entre intérprete, compositores e computador*. In: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 26., 2016, Belo Horizonte (MG). Anais da XXVI Congresso da ANPPOM.

BLANCO, Pablo Sotuyo. Modelos pré-composicionais e a análise musicológica. In *Revista do programa de pós-graduação em música. Música em Contexto*, Brasília (DF): Universidade de Brasília, Ano 1, n. 1, p. 91-105, Jul. 2007.

BRANDINO, Herivelton. *A função do equilíbrio na relação intérprete-compositor*. Dissertação de Mestrado. 50f. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

CETTA, Pablo. *Um modelo para la simulación del espacio em música*. Buenos Aires: Educa, abril de 2007. 152 p.

CORREIA, S. Cavalcante. *Pássaros, poesia e canções: limiares de uma concepção musical*. Dissertação de mestrado. 163 f. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

_____. Depoimento concedido a Rudson Ricelli Lima da Silva através de entrevista, janeiro de 2016. (Entrevista não publicada)

CUNHA, Marcelo de M. *Motivação para o aprendizado da música: um estudo de caso com músicos de orquestra*. Tese de doutorado. 221 f. Faculdade de educação da UFMG, Belo Horizonte, 2013.

DE LIMA, E. B.; OLIVEIRA, A. L. M. *A subjetividade versus objetividade interpretativa à luz da obra l'histoire du soldat de Igor Stravinsky*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23. 2013, Natal. *Anais do XXIII congresso da ANPPOM*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2013. P?

DOMENICI, Catarina Leite. In: II SIMPOSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2. 2012, Rio de Janeiro. *Anais do II SIMPOM*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO, 2012. p. 169-182.

_____. Catarina Leite. It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. In Revista do conservatório de música da UFPel, Pelotas (RS), n. 6, p. 1-14, 2013.

_____. Catarina Leite. *The oral memory of confini*. In Performa '11 – encontro de investigação em performance, Universidade de Aveiro, maio de 2011. Disponível em: <www.performa.web.ua.pt> acesso em: 01/06/2016.

PRICE, Kenneth M.; FOLSOM, Ed. *Walt Whitman*. Disponível em: <www.whitmanarchive.org> acesso em: 20/11/2016.

FINO, Carlos Nogueira. *A etnografia quanto método: um modo de entender as culturas (escolares) locais*. Universidade da Madeira, 2008, p. 1-10. Disponível em: <<http://www3.uma.pt/carlosfino/publicacoes/22.pdf>>. Acesso em 19 de outubro de 2016.

HARNONCOURT, Nikolaus. O discurso dos sons: Caminho para uma nova compreensão musical. Tradução de Marcelo Fagerlande; revisão de Maria Teresa Resende Costa e Myrna Herzog. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 272 p.

KUEHN, Frank Michael Carlos. *Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s)*. PER MUSI – Revista acadêmica de música, Belo Horizonte, n.26, p.7-20, jul./dez. 2012.

Lapassade, G. *L'observation participante*. Revista Europeia de Etnografia da Educação. 1. 2001, p. 9-26.


LÔBO, Rodrigo de Almeida Eloy. *Compositor e Intérprete: Reflexões Sobre Colaboração e Processo Criativo em Caminho Anacoluto II – quasiVanitas de Marcílio Onofre*. Dissertação de mestrado. 81 f. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Fevereiro de 2016.

SALLES, Mariluci. *Interação e interatividade em educação*. Disponível em: <<http://www.educarbrasil.org.br>>. Acesso em 20 de setembro de 2016.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. MALUF, Marden. Introdução, tradução e notas. Editora UNESP, São Paulo, 2001.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 lições*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1996.

APÊNDICE A - Tipos de surdinas

Tipos de surdinas mais comumente utilizados			
			
Cup Mute	Straight	Practice	Wa-Wa
Straights			
			
Fibra de vidro	Cobre	Alumínio	Papelão
Cup mute			
			
Alumínio	Fibra de vidro		
Harmon/wa-wa			
			
Cobre	Alumínio		

ANEXO A - Transcrição de Diálogos com o compositor

O SURGIMENTO DO TÍTULO DA OBRA

Com um livro em suas mãos, Samuel fala sobre os níveis de interpretação dos signos:

Preste atenção! Fase anagógica: é uma das fases que ele organiza o raciocínio da análise da crítica.

Símbolo como mônoda - ao traçar as diferentes fases do simbolismo literário estamos escalando uma sequência paralela àquela da crítica medieval. Estabelecemos, é verdade, um sentido diferente para a palavra literal. É nosso segundo nível ou nível descritivo que corresponde ao sentido histórico ou literal do esquema medieval ou, de qualquer modo, a versão de Dante sobre ele. Nosso terceiro nível, o nível do comentário e da interpretação, é o segundo nível alegórico da idade média. O quarto nível o único estudo dos mitos e da poesia como uma técnica de comunicação social – por que nesse sentido Walt Whitman também é uma comunicação social, só que de uma sociedade torpe, decaída de um homem que através da compreensão desses conhecimentos um tanto quanto esotéricos, alçariam ao outro lado do que está se esperando da comunicação, que é o enlevo e o arrebatamento.

O poema é de baixo para cima, como uma ascensão realmente, uma ressurreição. E no ato da ressurreição – por isso tem-se o trompete – também a sua elevação.

Aí ele diz assim (referindo-se ao autor do livro que tem em suas mãos): no nosso quarto nível, o nível do estudo dos mitos e da poesia como uma técnica de comunicação, é o terceiro nível medieval do sentido moral e tropológico preocupado ao mesmo tempo com o aspecto social e figurativo do sentido. A distinção medieval entre o alegórico como aquilo em que se acredita – *Quid credas* – e aquilo que se faz – *Quid agas* – também se refere em nossa concepção da fase formal como estética ou especulativa e fase arquetípica, como a fase social é parte do *continuum* do trabalho. Temos agora que ver se podemos estabelecer um paralelo moderno à concepção medieval e à anagogia no sentido universal.

A ESTRUTURA BASILAR E REGENTE DA OBRA

A conversa começou de forma natural, falando a respeito de um livro sobre crítica artística. É bem complexo esse livro, realmente. A escrita é muito detalhada...

Eu estive vendo aqui... e achei duas palavras interessantes, do grego: cairós e logos. Só para você ter uma ideia, olha: o jardim paradisíaco e a árvore da vida fazem parte da estrutura apocalíptica, mas o jardim do Édem é em si mesmo. E dante (autor do inferno de Dante) o coloca logo abaixo do seu paraíso. Mas o jardim do edem em si, conforme apresentado na bíblia, e em Milton o poeta, faz em vez disso parte desse e dante o coloca logo abaixo de seu paraíso. Ai o jardim de adônis, de Spencer – citando outra obra – literato, de onde vem o espírito fãmulos em cômus, são paralelos ao lado de todos os desenvolvimentos medievais do tema do locus amenos – que é um lugar agradável – de especial significância é o símbolo do corpo da virgem, como um hortus conclusus – que nem um jardim fechado – derivado do cântico dos cânticos de Salomão, da tradução da vulgata latina. Uma contraparte romântica à árvore da vida, aparece na varinha de condão vivificadora do mágico e em símbolos paralelos como o do bordão que floresce...

Veja! Ele fala de um monte de obras de autores diversos, de épocas distintas para correlacionadas por um signo, que ele chama de, nesse caso aqui, o símbolo do jardim e da árvore.

As cidades são mais hostis ao espírito pastoral e rural deste mundo, e a torre e o castelo como uma cabana ou um ermitério ocasional são as principais imagens de habitação. O simbolismo aquático apresenta especialmente fontes e poços. Chuvas fertilizadores e um córrego ocasional separando um homem de uma mulher e assim preservando a castidade de cada um, como um rio letis em Dante – dante é o que escreveu o inferno, a comédia de dante, que é toda uma história em forma de poema. O episódio de abertura do jardim de rosas, de Bortn de Norton, dá um breve, mas extraordinariamente completo sumário dos símbolos da analogia da inocência. Pode-se ainda, fazer uma comparação com a segunda seção de Cairós e logos de um escritor chamado Alten.

Então, você pode estipular, por isso que ele fala de Wagner, porque você pode determinar a expletude de determinados símbolos. Por exemplo, o símbolo da bondade, o símbolo da malevolência, o símbolo do equilíbrio... isso pode ser representado em música. Tanto que Wagner criou o light motive. E essa pode ser uma maneira de, através da análise da crítica, observar no poema, os símbolos que existem no poema, a maneira como estão dispostos no poema e trazer para música por sua vez, o poema já se refere à música, porque é o trompetista

místico, ou o místico trompetista. Então já é uma imagem musical de alguma maneira. Tem uma análise do poema que o analista diz que, o próprio walt witman baseou-se não só em uma ideia de música, mas nas imagens que ele tinha da relação do som do trompete e a função que o trompete tem, tanto na história real como na história poética criada pelo próprio autor, da imagem do trompete. Então ele fala, por exemplo, da ideia do trompete e do trompetista também como aquela ideia de marcha e tal..., mas o som que emite o trompete como algo sobre-humano dirigível ao celestial, as trombetas do apocalipse, a anunciação da vida eterna... o poema vai caminhando para isso, essa coisa transcendental, Mahleriana. Basta lembrar que, por exemplo, quando você tem tanto trompas quanto trompetes no final de sua segunda sinfonia solfeja o trecho. É por isso.

Acha que mahler escolheu à toa o timbre? Não! Nem só por que é o poder de projeção do trompete?! Também não! É o significado que há por traz. Por que a maneira como o trompete foi feito – essa é profundidade da coisa – a maneira como trompete foi concebido tinha um porquê, e a maneira como ele chegou até hoje também tem um porquê. Então se você volta para os primórdios e se depara... por que veja bem: você pode dizer que tanto uma flauta pode ser feita de pedaço de chifre ou de osso como um trompete, mas por que caminharam para estruturas diferentes, produção de som diferente? O timbre por tanto, como consequência é completamente diferente. E mesmo os materiais sendo iguais, mas o timbre é diferente, o formato é diferente. ...é outra coisa, são outros propósitos.

Então eu vou invocar na obra, um retorno às origens e a projeção de futuro, mas não um futuro imediato não, um futuro glorioso, sobre-humano, o futuro a que Walt Whitman se refere. Então é por aí que a música caminha.

Como então pensar em técnica expandida? Isso tudo cairá por terra, porque isso tudo, essas pesquisas não são musicais, são para-musicais, proto-musicais ainda, de um processo que muitos chamam de pré-composicional, para dar a liberdade de criação e ao compositor o máximo possível de gamas, gamas e gamas de possibilidades, mas só isso. Elas poderão vir à ser usadas ou não, tudo dependerá da necessidade expressiva e esta, por sua vez, será guiada por um discurso previamente decidido, neste caso por mim, mas pela influência que eu terei e que venho tendo do poema. Só que é um círculo assim, quase que cabalístico, mandala, ne?! Porque na sua vez, o poeta já teve esse mesmo processo: e foi para música e eu agora estou fazendo o outro lado: da música pelo poema, eu estou fechando, completando o ciclo.

Por ser de uma geração diferente da de Walt Whitman, por falar inclusive uma língua diferente da de Walt Whitman, por morar em um país diferente do de Walt Whitman, então isso ganha a transversalidade da arte, da obra de arte. Independente do credo imediato, do tipo de

vida, da língua que falava, do século, posicionamento histórico, de tudo. Os artistas podem fazer isso.

Por isso que esse livro é tão rico, porque o autor do livro pega os símbolos e, através dos símbolos é que ele faz o mapeamento de todas as possíveis obras da língua inglesa, sobretudo poesia e prosa, de romances, alguns contos, algumas coisas assim... dos principais poetas e literatos, com algumas exceções em que ele deixa de fora, como o caso de Fernando Pessoa, ele realmente deixa de fora, acho que ele poderia ter colocado.

Eu vou achar aqui o trecho onde eu separei o nome da obra. Vocês assistiam a escolinha do professor Raimundo? Não tinha um personagem que dizia: “estava eu indo para aula e me deparei com não sei o que e pensei: por que comprar? Por que não comprar? Comprei!” Estava eu lendo e pensando na peça de trompete e me ocorreu, pensando porque eu já tinha elaborações mentais sobre o que eu iria fazer, foram aparecendo, porque não foi totalmente que apareceu Walt Whitman, eu tive conhecimento quando já estava com algumas ideias do que eu gostaria de fazer e, Walt Whitman me apareceu como um guia espiritual de como conduzir o discurso da música.

Rudson: você falou de um ciclo, né? Que se fecha, da concepção da ideia criativa, mas o sentido da ideia do ciclo em relação à imagem que você falou para mim outro dia, em que o movimento da coisa era em forma de espiral...

Samuel: Que coisa é essa que você fala?

Rudson: tô fazendo um link do que você havia falando antes, em que você pensava na criação musical em específico, esta em que estamos trabalhando, como algo em uma forma de espiral.

Samuel: é, exatamente! O movimento é como se fosse uma espécie de universo, tudo está em tudo. Vai ter uma jornada e o trajeto dessa jornada é concebido de acordo com apresentação do poema. Mas como o poema contém estes signos diversos e eu quero, de alguma maneira, trazê-los para obra, eu vou seguindo essa coisa, que não é bem um ciclo, mas uma espiral, que passa perto, mas não é igual.

Algumas coisas isoladas e soltas eu já tenho prontas, mas isso requer que eu vá dizendo aos poucos, a conta-gotas. Uma delas é que eu gostaria, não ainda da maneira tão solta e descompromissadas que eu pedi com os bocais – aquela é um tipo. O descompromisso é um tipo, pode ser um tipo inclusive de símbolo. Mas eu gostaria também, do cerimonial, um nível de envolvimento.

Rudson: quando você se refere a esses signos e das simbologias destes... Você pensa também em alguns tipos específico de notação para a execução?

Samuel: Também. Por exemplo, ali (no nosso último encontro com o grupo) não precisei notar para vocês fazerem a experiência com os bocais, só solicitei, mas essa solicitação não me pareceu naquele momento ser suficiente, por isso que eu tive que intervir com gestos, para provocar ainda mais a curiosidade de vocês e para vocês reagirem de uma certa maneira, porque chega um momento que vocês começaram a fazer e, vocês se constrangeram a se cansar. Pareciam que estavam cansados de fazer ali e aí não se deixavam mais querer criar, um outro ainda sim..., mas no geral tinha isso, estavam cansados. O que é que fiz?! E se? Aí comecei a provocar, até eu começar a dar certos gestos de fazer refuto de dinâmicas, burcas, etc., articulações e tal... porque eu vi que vocês poderiam testar mais, mas se tivesse ido mais longe na interpretação da minha solicitação, mas foi uma interpretação quase que infantil: Vá fazendo! E foram fazendo e chegou uma hora que... Não chegaram a se perguntar: “será que só tem isso mesmo?” Mas achou que estava bom, que era só isso que tinha. Digamos que quantitativamente só fosse aquilo, mas a maneira como você organiza isso de uma outra forma dá qualidade. O pensamento musical, porque eu pedi praticamente as mesmas coisas que (incompreensível), mas e se botar dinâmica? E se fizer...? Não para fazer a melodia? (referindo-se à execução de uma melodia só com o bocal do instrumento) aquela da melodia eu achei muito interessante. Então eu vou pedir formalmente que sem o símbolo do descompromisso, vou pedir com símbolo que é o oposto, que seria diametralmente oposto. Eu estou pensando agora assim: o diametralmente oposto, inversamente proporcional ao descompromisso quase que infantil, é o compromisso religioso cerimonial. Pense em uma cerimônia de um povo antigo, de um povo etrusco, naqueles pedras lá em Stonehenge, na França, na Inglaterra, cinco mil anos antes de cristo, com tambores, gritos, danças, ervas, fumando, bebendo e alterando estados de consciência, totalmente devotados ali naquele negócio, circular e rodando, rodando... Isso é o oposto do descompromisso, é a entrega total que faz com que você se permita sair do seu estágio normal considerado de consciência, pra entrar em outro estágio que parece que toma conta de você, que você nem consegue se lembrar depois ou explicar, isso seria o oposto.

O grau de atenciosidade tem que ser o máximo possível, fazendo com o bocal, a tentativa de imitar o digne melódica, talvez até mesmo a melodia do coral.

Agora em um superior estágio, você pode criar a simbiose da superposição desses dois símbolos. Como acontece quando o sério entra em concomitante com descompromissado. E se for o cânone um do outro? Uma sombra um do outro? Como se fosse dois personagens, como o gordo e o magro. Eu até agora????? A não ser que, o coral do sério, só pode ser sério pela melodia de uma coisa já pré-existente. Ainda é sobra do coral, não é o coral tocado, não é O CORAL, mas é a tentativa no bocal, de repetir aquela melodia, naquele espírito, com toda a

seriedade possível. Tem a impressão do coral, o espírito que o coral tem, toda a narrativa do coral, lá no coral. Tem a imitação que os bocais vão fazer, nas possibilidades que o coral e limitação que os corais vão ter, mas de uma forma... A forma de tocar o bocal, de abordar aquele momento de lembrança do coral, de imitação de coral séria, devotada, religiosa, cerimonial. Que não é a cerimonia do coral, é a cerimonia do bocal, da execução da maneira de abordar. E tem a outra maneira, que é de qualquer jeito, naquela abordagem.

E se eu puser os três ali? Com a gravação eu vou ter condições, com os recursos gravados, porque eu vou poder fazer com que vocês possam tocar o coral ao vivo e ter duas sombras: uma sombra descompromissada e uma sobra religiosa séria, ou seriamente religiosa, e ao mesmo tempo, não posso fazer ao mesmo? Ou com um pequeno *delay*.

Rudson: E você pretende fazer isso durante a música toda?

Samuel: Não. Por que qual é o guia?

Rudson: O poema

Samuel: o poema dita o roteiro, o caminho. Certo?

Samuel: Como uma espiral, para responder talvez o próprio título de onde eu tirei aqui para lhe mostrar. Só para lhe dizer que tem música também.

Ele fala do drama, ele fala do ritmo da associação que é a lírica.

Engraçado... tem uma coisa no início que antes de eu ler...

Como é que abordei esse livro que é tão complexo?

Primeira coisa que fui fazer, é dar uma lida mais ou menos pelo início, vi o sumário, daí pulei para o fim e fui ver todos os nomes de obras, de autores, para eu ver como é que eu chegaria nesse negócio, né? E quando eu fui ler a introdução propriamente dita ele disse assim: a maneira de ler é exatamente como eu fiz. Para você ver como a intuição é importante.

Palavras importantes, segundo Samuel Cavalcanti, acerca do poema “*The Mystic Trumpeter*”.

Estes números abaixo, correspondem aos signos visualizados pelo compositor ao ler o poema. *Quid credas continium Quid agas* – em que se deve crer continuamente no que se deve fazer

Primeira parte do poema

1. HARK! – **clangor**
2. pouring, whirling like a tempest round me - Derramar e rodopiar
3. In the distance lost - Baixo, grave, subjugado, sussurrado, distantemente perdido.

Segunda parte do poema

4. In the distance lost - Baixo, grave, subjugado, sussurrado, distantemente perdido.
Some dead composer - Como o poema fala de um compositor que morreu, o compositor achou conveniente retratar dois compositores que acabara de morrer: Pierre boulez e Gilberto Mendez, um francês e um brasileiro. (tocado sem ser visto, atrás do palco). (Os dois compositores estarão representados em sobreposição.)
Organizado por quem morreu primeiro.
5. Ondas, oceanos musicais [oceanic feeling] caoticamente surgindo... obs.: ver dissertação de mestre Sam.
6. O devir da tradução - close to me bending – estático ecoando e repicando (Pesquisar sobre GOSTNOTE)

Terceira parte do poema

7. Preludio líquido –

thy liquid prelude, glad, serene,
The fretting world, the streets, the noisy hours of day, withdraw; / 5
A holy calm descends, like dew, upon me,
I walk, in cool refreshing night, the walks of Paradise,

Que leva a corrosão do mundo, como um orvalho em meio ao barulho. A canção expande o espírito entorpecido. Renovação da fé e da esperança.

Quarta parte

8. Trovadores cantam – referência ao passado, a pompa antiga e a revelação de futuro, a anunciação.

Final da quarta e início da quinta parte do poema

9. O tinir dos símbalos – este trecho corresponde ao final do quarto e do cinco inteiro e, eu quero encerrar a obra com signo do amor. A flâmula que aquece o mundo... ver áudio.

GÊNESE DA OBRA – 5 DA MAHLER

ANEXO B - Relatórios de ensaios e gravações

Ensaio do Trompetearte: preparação dos corais sem a presença do compositor

Em primeiro caso, previamente, foi designado as partes dos corais para seus respectivos executantes considerando os seguintes fatores em ordem de prioridade: facilidade na execução do instrumento determinado, possuir o instrumento à sua disposição, disponibilidade de tempo para estudar. Todos os fatores levados em consideração na distribuição das partes, foram observados ao longo de ensaios e vivências deste pesquisador com o grupo, antes de se dar a pesquisa. Levando em consideração que, o mesmo é parte integrante do grupo em questão desde o seu surgimento.

Muitos dos integrantes foram colegas de classe durante o curso de bacharelado em música, além de exercerem outras atividades musicais juntos, fora do âmbito acadêmico. Todo esse contato dentro e fora dos grupos em que trabalham e trabalharam, pôde fazer com que este pesquisador os conhecesse bem tecnicamente e musicalmente.

Entretanto, este ensaio foi marcado, *a priori*, com duas intenções mais significativas: a primeira delas, considerando o grau de importância, foi a real constatação dos parâmetros abordados para a designação de suas respectivas partes aos integrantes do grupo. Em segundo plano, buscou-se observar, em âmbito coletivo e individual quanto tempo levaríamos para a preparação dos corais.

No primeiro caso, tivemos uma boa recepção quanto a distribuição das partes para os integrantes. Mesmo sabendo que nunca poderemos conhecer mais o executante do que ele mesmo, essa experiência nos levou a acreditar que os parâmetros escolhidos para a designação das partes aos seus integrantes foi, por hora bem-sucedida. Com a exceção de um dos integrantes (**Thiago**) que, devido a mudanças em sua arcada dentária ocasionada pelo uso de aparelho ortodôntico corretivo, acabou se sentido desconfortável para tocar o instrumento piccolo. Entretanto, é importante ressaltar que esse sempre foi um dos instrumentos que o mesmo, na maioria dos casos, demonstrou mais desenvoltura. Contudo, consideramos o seu desconforto e redistribuímos suas partes de piccolo a outros integrantes do grupo.

O segundo caso foi um pouco mais difícil, pois o grupo nunca antes havia se submetido a preparação de uma obra com um prazo determinado. Neste caso, essa foi sem dúvida, uma experiência inédita para o grupo. Dado este fato, elaboramos então uma agenda de três ensaios, onde ficou acordado de trabalharmos a cada semana, durante duas horas, dois corais por ensaio. A partir do segundo ensaio ensaiaríamos os **corais três e quatro** e revisariamos os da semana anterior (Corais 1 e 2) e assim por diante, até que preparássemos satisfatoriamente todos os corais em três semana, a contar do **dia 23 de março de 2016**.

Previamente foi decidido que nesse dia faríamos a gravação de apenas um excerto, nesse caso o coral I (para cinco *flugelhorns*), baseando-se no tempo utilizado nas últimas seções de gravação e, considerando a disponibilidade dos envolvidos – que era de apenas duas horas.

Antes de iniciarmos a gravação, fizemos um rápido ensaio utilizando partituras da segunda versão (19.01.2016), objetivando averiguar o que ficou mantido desde o último ensaio desse excerto, no que diz respeito à execução técnica-interpretativa do grupo. Para isso, tocamos uma vez do começo ao fim o coral I observando atentamente todos os detalhes possíveis enquanto tocávamos. Em seguida, após identificarmos alguns pontos que necessitariam ser trabalhados, focamos a nossa atenção à resolução destes, buscando entender as possíveis causas da execução não satisfatória, bem como possibilidades de resolução. O primeiro ponto que sugerimos trabalhar foi o compasso um do excerto, devido a problemas relacionados à afinação. Em seguida, trabalhamos no ajuste da anacruse do compasso nove e por último, depois de resolvido os pormenores técnicos, procuramos dar um melhor tratamento no caráter do excerto, considerando andamento, direcionamento das frases e encadeamentos harmônicos.

Na ocasião, constatou-se por meio de conversas informais durante a ação e, pela experiência adquirida ao longo da minha formação como trompetista, a não assiduidade de alguns dos integrantes com o instrumento (*flugelhorn*). Isso, por sua vez, acarretou uma série de problemas técnicos, que implicaram também na qualidade da execução, podendo ser identificados claramente em primeira estância, como exposto anteriormente. Dentre as principais dificuldades/limitações técnicas identificadas estão: problemas de afinação (ocasionalmente de emissão), pouco domínio da tessitura, *Vibratto* demasiado, inexactidão na articulação, precariedade no controle de dinâmicas de *p*, *pp*, *decrescendo* e *crescendo*. Contudo, algumas dessas dificuldades nos levaram a buscar conjuntamente por alternativas de rápidas resoluções desses problemas, afetando minimamente o produto musical que teríamos após a gravação.

Para solucionar os pontos mais críticos de afinação mapeamos alguns dos pontos no excerto que tinham dobramento de oitavas e relações intervalares de quartas e quintas. Em seguida, mudamos o posicionamento de alguns dos integrantes na formação, no intuito de deixar o mais próximo possível daqueles que tinham entre suas vozes alguma das relações intervalares citadas anteriormente. Em um dos casos em especial, foi necessário que mudássemos a nota de uma voz para outra, para que o salto intervalar escrito na partitura do terceiro trompete tornasse-se mais próximo em relação com a nota que tocara anteriormente. Neste caso, a nota do terceiro tempo do compasso oito do terceiro *flugelhorn* foi posta na voz

do segundo *fluguelhorn*, e a nota do terceiro tempo do compasso oito do segundo *fluguelhorn* posta na do terceiro *fluguelhorn*, diminuindo a distância intervalar de uma oitava justa para uma segunda menor.

No que se refere ao ajuste da anacruse do compasso nove, resolvemos por meio do tempo da nossa respiração. Na medida em que terminávamos a nota longa que precedia esta anacruse, nós nos olhávamos e respirávamos juntos. Com relação ao caráter do excerto, tivemos algumas discussões e chegamos a conclusão que se fazia necessária dar uma atenção maior as vozes que tinham células rítmicas de menor valor, pois estas eram as responsáveis por dar moção ao excerto. Através desta mesma percepção procuramos direcionar as frases de modo que a dinâmica estivesse intrínseca no sentido fraseológico dado ao excerto, não separando frase e dinâmica como elementos distintos.

Relato do ensaio/gravação

Foi programado inicialmente com os integrantes, a realização da gravação de dois dos seis excertos que correspondem aos corais que, seriam os corais de número um e dois. Entretanto, devido a impossibilidade do setup completo do primeiro coral e, ao demasiado atraso do operador de áudio responsável pela captação, não houve tempo hábil, nem condições técnicas (pela ausência, no momento, de alguns dos instrumentos necessários à gravação do coro um) de seguir o roteiro planejado anteriormente. Dado as condições anteriormente mencionadas, decidimos naquele momento ensaiarmos o coral três – Enquanto o técnico não chegava – e, em seguida gravar o mesmo.

Antes de iniciarmos a gravação fizemos uma rápida experiência com duas versões de partituras do coral três. O intuito foi investigar as influências na interpretação acarretadas pela partitura, além de provocar uma discussão acerca da interpretação dos membros do grupo, onde, deste modo, pudéssemos dimensionar a profundidade de suas interpretações e a influência da escrita na execução, em termos técnicos e musicais.

Em um primeiro momento, trocamos suas antigas partituras do coral três – que já possuíam algumas indicações técnicas-musicais manuscritas pelos próprios integrantes ao longo dos ensaios – por outras partituras da mesma versão, porém sem nenhuma indicação manuscrita, apenas aquelas poucas que foram escritas pelo próprio compositor. Após gravarmos um vídeo desta versão, apresentei-lhes uma nova versão, a mais recente escrita por Samuel, com bem mais indicações e nuances escritas se comparada com a versão anterior, além da ausência da fórmula de compasso. Após um rápido ensaio sob esta nova versão, gravamos um segundo vídeo. Após a realização dos vídeos fiz-lhes o seguinte pedido: por favor, virem suas

partituras com a frente para estante. Depois, pedi-lhes que me dissessem o que haviam encontrado de diferente em relação a partitura em que havíamos tocado anteriormente. Em um primeiro momento, de uma forma um pouco tumultuada, todos queriam falar de uma única vez o que haviam percebido. Dentre as observações explanadas tivemos a percepção por parte dos integrantes de muitos elementos que diferiam da versão anterior. Dentre estes foram citados: a ausência de uma fórmula de compasso, mais indicações de dinâmicas, diferentes indicações de articulações, mais fluido – segundo um dos integrantes, devido a ausência da fórmula de compasso – mais enternecido.

Muito embora percebamos que houve uma significativa atenção quanto as mudanças nas partituras, ainda assim, poucas foram as mudanças no tocar. Salientando ainda, a não percepção, por parte dos integrantes, de uma indicação em inglês no topo da partitura, do lado esquerdo, sobre o primeiro sistema. Ao perguntar se algum dos integrantes haviam percebido a presença do que fora escrito no supracitado local da partitura, muitos concordaram em dizer que visualizaram, porém não pararam para tentar interpretar o que estava escrito lá.

Após estas experiências e a gravação dos dois vídeos, iniciamos a gravação de áudio do coral três. Na ocasião, tivemos diferença com relação a gravação anterior, devido a utilização de microfones e o posicionamento dos mesmos. Aparentemente, nos resultou em uma captação mais homogênea do grupo, muito embora todos os integrantes estivessem demonstrando-se bastante incomodados com a acústica demasiadamente “seca” do local.

Houveram três *Takes*, que, após audição criteriosa, decidimos ser o primeiro take o melhor, considerando os fatores: conjunto, afinação e interpretação. Optamos por não fazer mais tentativas nesse dia, pois observamos que o nosso rendimento caía a cada repetição e, problemas de afinação e conjunto eram cada vez mais recorrentes. Acreditamos que isso se deu pelo fato deste coral requerer dos trompetistas uma demasiada resistência muscular, que por sua vez, havia sido comprometida após algumas repetições de trechos antes do início da gravação.

ANEXO C - O poema

The Mystic Trumpeter

1

HARK! some wild trumpeter—some strange musician,
Hovering unseen in air, vibrates capricious tunes to-night.

I hear thee, trumpeter—listening, alert, I catch thy notes,
Now pouring, whirling like a tempest round me,
Now low, subdued—now in the distance lost.

5

2

Come nearer, bodiless one—haply, in thee resounds
Some dead composer—haply thy pensive life
Was fill'd with aspirations high—uniform'd ideals,
Waves, oceans musical, chaotically surging,
That now, ecstatic ghost, close to me bending, thy cornet echoing, pealing,
Gives out to no one's ears but mine—but freely gives to mine,
That I may thee translate.

10

3

Blow, trumpeter, free and clear—I follow thee,
While at thy liquid prelude, glad, serene,
The fretting world, the streets, the noisy hours of day, withdraw;
A holy calm descends, like dew, upon me,
I walk, in cool refreshing night, the walks of Paradise,
I scent the grass, the moist air, and the roses;
Thy song expands my numb'd, imbonded spirit—thou freest, launchest me,
Floating and basking upon Heaven's lake.

15

20

4

Blow again, trumpeter! and for my sensuous eyes,
Bring the old pageants—show the feudal world.

What charm thy music works!—thou makest pass before me,
Ladies and cavaliers long dead—barons are in their castle halls—the troubadours are
singing;

Arm'd knights go forth to redress wrongs—some in quest of the Holy Grail:
I see the tournament—I see the contestants, encased in heavy armor, seated on stately,
champing horses;

25

I hear the shouts—the sounds of blows and smiting steel:
I see the Crusaders' tumultuous armies—Hark! how the cymbals clang!

Lo! where the monks walk in advance, bearing the cross on high!

5

30

Blow again, trumpeter! and for thy theme,
 Take now the enclosing theme of all—the solvent and the setting;
Love, that is pulse of all—the sustenance and the pang;
 The heart of man and woman all for love;
 No other theme but love—knitting, enclosing, all-diffusing love.

O, how the immortal phantoms crowd around me! 35
 I see the vast alembic ever working—I see and know the flames that heat the world;
 The glow, the blush, the beating hearts of lovers,
 So blissful happy some—and some so silent, dark, and nigh to death:
 Love, that is all the earth to lovers—Love, that mocks time and space;
 Love, that is day and night—Love, that is sun and moon and stars; 40
 Love, that is crimson, sumptuous, sick with perfume;
 No other words, but words of love—no other thought but Love.

6

Blow again, trumpeter—conjure war's Wild alarms.
 Swift to thy spell, a shuddering hum like distant thunder rolls;
 Lo! where the arm'd men hasten—Lo! mid the clouds of dust, the glint of bayonets; 45
 I see the grime-faced cannoniers—I mark the rosy flash amid the smoke—I hear the
 cracking of the guns:
 —Nor war alone—thy fearful music-song, wild player, brings every sight of fear,
 The deeds of ruthless brigands—rapine, murder—I hear the cries for help!
 I see ships foundering at sea—I behold on deck, and below deck, the terrible tableaux.

7

50

O trumpeter! methinks I am myself the instrument thou playest!
 Thou melt'st my heart, my brain—thou movest, drawest, changest them, at will:
 And now thy sullen notes send darkness through me;
 Thou takest away all cheering light—all hope:
 I see the enslaved, the overthrown, the hurt, the opprest of the whole earth;
 I feel the measureless shame and humiliation of my race—it becomes all mine; 55
 Mine too the revenges of humanity—the wrongs of ages—baffled feuds and hatreds;
 Utter defeat upon me weighs—all lost! the foe victorious!
 (Yet 'mid the ruins Pride colossal stands, unshaken to the last;
 Endurance, resolution, to the last.)

8

60

Now, trumpeter, for thy close,
 Vouchsafe a higher strain than any yet;
 Sing to my soul—renew its languishing faith and hope;
 Rouse up my slow belief—give me some vision of the future;
 Give me, for once, its prophecy and joy.

O glad, exulting, culminating song!

65

A vigor more than earth's is in thy notes!

Marches of victory—man disenthral'd—the conqueror at last!

Hymns to the universal God, from universal Man—all joy!

A reborn race appears—a perfect World, all joy!

Women and Men, in wisdom, innocence and health—all joy!

70

Riotous, laughing bacchanals, fill'd with joy!

War, sorrow, suffering gone—The rank earth purged—nothing but joy left!

The ocean fill'd with joy—the atmosphere all joy!

Joy! Joy! in freedom, worship, love! Joy in the ecstasy of life!

Enough to merely be! Enough to breathe!

75

Joy! Joy! all over Joy!

ANEXO D - Partitura da versão final dos corais

Quid credas continuum Quid agas

Coro I

Solene e circumspecto: *I walk, in cool refreshing night, the walks of Paradise...*

Musical score for Flugelhorn 1-5, measures 1-6. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The dynamics and performance instructions are as follows:

- Flugelhorn 1:** *mp* (measures 1-4), *p poco cresc.* (measures 5-6)
- Flugelhorn 2:** *pppp* (measures 1-6)
- Flugelhorn 3:** *p risoluto* (measures 1-4), *mp* (measures 5-6)
- Flugelhorn 4:** *p* (measures 1-4), *mf* (measures 5-6)
- Flugelhorn 5:** *p poco cresc.* (measures 1-4), *pp* (measures 5-6)

Musical score for Flugelhorn 1-5, measures 7-10. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The dynamics and performance instructions are as follows:

- Flugelhorn 1:** *mf* (measures 7-8), *ff dim.* (measures 9-10)
- Flugelhorn 2:** *mp* (measures 7-8), *mf subito* (measures 9-10)
- Flugelhorn 3:** *mp* (measures 7-8), *mf* (measures 9-10)
- Flugelhorn 4:** *mp* (measures 7-8), *mf* (measures 9-10)
- Flugelhorn 5:** *mf* (measures 7-8), *mp* (measures 9-10)

dissipando-se resignadamente...

12

The musical score consists of five staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a dynamic marking of *f* and a slur over the first two measures. The second staff starts with a bass clef and a dynamic marking of *f*, featuring a melodic line with a slur. The third staff uses a treble clef with a key signature of one sharp and a dynamic marking of *f*, containing a melodic line with a slur. The fourth staff uses a treble clef with a key signature of one sharp and a dynamic marking of *mf*, with a melodic line and a slur. The fifth staff uses a bass clef with a key signature of one sharp and a dynamic marking of *p* at the beginning, which transitions to *f* later in the staff. A long horizontal line spans the width of the page below the fifth staff, with *p* at the left end and *f* at the right end, indicating a dynamic shift. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Quid credas continuum Quid agas

Coro II

Enternecido: *A holy calm descends, like dew, upon me...*

Musical score for five trumpets (Trompete em Sib 1 to 5) in measures 1-5. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The dynamics are as follows:

- Trompete em Sib 1: *pp*, *p*, *mp*
- Trompete em Sib 2: *pp*, *velado*, *p*
- Trompete em Sib 3: *pp*
- Trompete em Sib 4: *pp*, *p*
- Trompete em Sib 5: *pp*

Musical score for five trumpets (Trompete em Sib 1 to 5) in measures 6-10. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The dynamics are as follows:

- Trompete em Sib 1: *ff*, *f*
- Trompete em Sib 2: *f*, *mf*
- Trompete em Sib 3: *p*, *mp*, *mf*
- Trompete em Sib 4: *mf*, *mp*
- Trompete em Sib 5: *ppp*, *f*, *mf*

desvaecendo...

12

The musical score consists of five staves. The first staff (treble clef) begins with a dynamic marking of *mf* and features a melodic line with a slur over measures 12 and 13, ending with a fermata in measure 14. The second staff (bass clef) starts with *mp* and has a similar melodic line with a slur and fermata. The third staff (treble clef) starts with *p* and has a melodic line with a slur and fermata. The fourth staff (treble clef) starts with *mp* and has a melodic line with a slur and fermata. The fifth staff (treble clef) starts with *p* and has a melodic line with a slur and fermata. The dynamic markings *mf* and *mp* appear in the second and third measures of the first and second staves respectively. The instruction *desvaecendo...* is placed above the first staff at the beginning of measure 14.

Quid credas continuum Quid agas

Coro III

Terno: now in the distance lost...

Musical score for five Trompete em Dó parts (1-5) in measures 1-4. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The dynamics are as follows:

- Trompete em Dó 1: *mp* (measures 1-2), *< mf* (measure 3), *mf* (measure 4)
- Trompete em Dó 2: *p* (measures 1-2), *mf* (measures 3-4)
- Trompete em Dó 3: *p* (measures 1-4)
- Trompete em Dó 4: *p* (measures 1-2), *mp* (measures 3-4)
- Trompete em Dó 5: *p* (measures 1-2), *pp* (measures 3-4)

Musical score for five Trompete em Dó parts (1-5) in measures 5-8. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The dynamics are as follows:

- Trompete em Dó 1: *mf* (measures 5-6), *f* (measures 7-8)
- Trompete em Dó 2: *p* (measures 5-6), *mf* (measures 7-8)
- Trompete em Dó 3: *mf* (measures 5-8)
- Trompete em Dó 4: *mf* (measures 5-6), *mp* (measures 7-8)
- Trompete em Dó 5: *mp* (measures 5-6), *f* (measures 7-8), *mp* (measure 8)

11

The image shows a musical score for five staves, numbered 11. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values. The score is divided into measures by vertical bar lines. Dynamic markings are placed below the staves: *p* (piano) in the first measure of the top staff, *pp* (pianissimo) in the first measure of the second staff, *mf* (mezzo-forte) in the first measure of the third staff, and *ff* (fortissimo) in the first measure of the bottom staff. The second measure of the top staff contains *ff* and *f* markings. The third measure of the second staff contains an *f* marking. The fourth measure of the third staff contains an *f* marking. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Quid credas continuum Quid agas

Coro IV

Terno: *Hovering unseen in air...*

Musical score for five instruments: Trompete em Mi♭ 1, Trompete em Mi♭ 2, Trompete em Mi♭ 3, Trompete em Si♭, and Flugelhorn. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system includes dynamic markings: *p cresc. poco a poco* for Trompete em Mi♭ 1, *mp* for Trompete em Mi♭ 2, *pp* for Trompete em Mi♭ 3, *ppp* for Trompete em Si♭, and *p* for Flugelhorn. The music features long, flowing lines with various articulations and dynamics.

Continuation of the musical score for five instruments: Trompete em Mi♭ 1, Trompete em Mi♭ 2, Trompete em Mi♭ 3, Trompete em Si♭, and Flugelhorn. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second system includes dynamic markings: *mf* for Trompete em Mi♭ 1, *pp cresc. poco a poco* for Trompete em Mi♭ 2, *mf* for Trompete em Mi♭ 3, *mp* for Trompete em Si♭, *ppp cresc. poco a poco* for Trompete em Si♭, *mp* for Flugelhorn, and *ppp cresc. poco a poco* for Flugelhorn. The music continues with long, flowing lines and various articulations.

16 *alargando...*

f dim. poco a poco al niente

f

mf

f

f

21

p dim. al niente

f dim. al niente

Quid credas continuum Quid agas

Coro V

Solenemente: *capricious tunes to-night...*

Piccolo Trompete em Sib 1
mf *cresc. poco a poco*

Piccolo Trompete em Sib 2
p

Piccolo Trompete em Lá
p

Trompete em Dó
p

Trompete em Sib
mp

5

f

mp *mf*

mp *mf*

mp

mf

11

mp

p

mf

p

mf

mp

Detailed description: This system of music contains five staves. The first staff is a treble clef with a melodic line starting at measure 11, marked *mp*. The second and third staves are also treble clefs, with the second marked *p* and the third marked *mf*. The fourth and fifth staves are bass clefs, with the fourth marked *p* and the fifth marked *mf*. The bottom-most staff is a bass clef with a melodic line marked *mp*. The music features various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, with many notes beamed together and some slurs.

16

ff

f

f

f

f

Detailed description: This system of music contains five staves. The first staff is a treble clef with a melodic line starting at measure 16, marked *ff*. The second, third, fourth, and fifth staves are also treble clefs, each marked *f*. The music features various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, with many notes beamed together and some slurs.

21

Musical score for measures 21-25. The score consists of five staves. The first staff has a dynamic marking of *mf* and contains three triplet markings. The second staff has a dynamic marking of *mp* and ends with *mf*. The third and fourth staves have a dynamic marking of *mp*. The fifth staff has a dynamic marking of *mf* and ends with *f*.

26

Musical score for measures 26-30. The score consists of five staves. The first staff has triplet markings and a dynamic marking of *mf*. The second staff has a dynamic marking of *mf*. The third staff has a dynamic marking of *mf*. The fourth staff has a dynamic marking of *mf*. The fifth staff has a dynamic marking of *mf*.

31

Musical score for measures 31-35. The score consists of five staves. The first staff has a dynamic marking of *f* and ends with *mf*. The second staff has dynamic markings of *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *p*. The third staff has dynamic markings of *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *mp*. The fourth staff has dynamic markings of *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *mp*. The fifth staff has a dynamic marking of *f* and ends with *mf*.

35

fff 5 *ff* *f* *ff* *ff* *ff*

38

largo...

mp più cresc. *mf* *p* *mp più cresc.* *mf* *p* *mp più cresc.* *mf* *p* *mp più cresc.* *mf* *p* *mp più cresc.* *mf* *p*

Quid credas continuum Quid agas

Coro VI

Améns

Caprichoso e em pompa: *HARK! Blow, trumpeter, free and clear...
Blow again, trumpeter! Bring the old pageants; What charm thy music works!*

Musical score for the first system of the trumpet section. It consists of five staves:

- Piccolo Trompete em Sib 1:** Dynamics: *ff*, *mp*, *f*
- Piccolo Trompete em Sib 2:** Dynamics: *ff*, *mf*
- Trompete em Mi \flat 1:** Dynamics: *ff*, *p*, *mp*
- Trompete em Mi \flat 2:** Dynamics: *ff*, *p*, *mp*
- Flugelhorn:** Dynamics: *ff*, *mp*, *mp*

Musical score for the second system of the trumpet section. It consists of six staves:

- Staff 1:** Dynamics: *ff*, *ppp*
- Staff 2:** Dynamics: *f*, *ppp*
- Staff 3:** Dynamics: *f*, *mp*, *ppp*
- Staff 4:** Dynamics: *f*, *mp*, *ppp*
- Staff 5:** Dynamics: *f*, *mp*, *ppp*
- Staff 6:** Dynamics: *f*, *mp*, *ppp*

The section concludes with the instruction *sempiterno...*

ANEXO E - Gravações dos corais