



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Interpretação

Tese de Doutoramento

**Definição e análise dos elementos idiomáticos presentes
numa seleção de obras escritas por trompistas**

Ricardo Manuel dos Santos Teixeira Matosinhos

Orientador(es) | Monika Streitová

Évora 2021



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente | Eduardo Lopes (Universidade de Évora)

Vogais | Carlos Caires (Escola Superior de Música de Lisboa do Instituto Politécnico de Lisboa)

Fausto Neves (Universidade de Aveiro)

Monika Streitová (Universidade de Évora) (Orientador)

Rui Penha ()

*“If we, as composers,
write for the horn,
we must write a horn part
or suffer the musical
consequences”*

Gunter Schuller
(1925-2015)

Dedicatória

Ao meu filho

Filipe Matosinhos

Agradecimentos

O investigador gostaria de agradecer à Professora Doutora Monika Streitová pela orientação construtiva e incentivo; aos compositores que colaboraram com a presente investigação: Cláudio Barruma, Emma Gregan, Fernando Morais, Jeffrey Agrell, João Gaspar, Kerry Turner e Ricardo Matosinhos; à *Internacional Horn Society* que, a partir do *The Meir Rimon Commissioning Assistance Fund*, cofinanciou a obra Mosaico no.3 de Fernando Morais; à pianista Isolda Crespi Rubio, que incansavelmente acompanhou o investigador desde o primeiro recital; aos trompistas Ângelo Caleira, Armando Martins, Damien Nunes, Hugo Sousa e João Gaspar que colaboraram num dos recitais; às instituições que acolheram os recitais integrados no presente projeto de investigação: Academia de Música de Costa Cabral, Academia de Música de Vizela, Casa da Música, Comissariado Cultural da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, Cursos de Verão de Broumov, Escola de Artes da Universidade de Évora, *Horn Music Agency Prague*, Escola de Música Óscar da Silva e a Sociedade Filarmónica Palmeirense “Loureiros”, *The University of Iowa*.

A conclusão de um trabalho de doutoramento em Música e Musicologia na especialidade de Interpretação implica um grande esforço de conciliação de toda a vida pessoal, profissional e académica. Pelo que, a presente investigação não poderia ser concluída sem o incansável apoio de Sofia Gomes, mulher do investigador, graças a quem foi possível articular toda esta complexa engrenagem.

Resumo

A presente investigação tem como objetivo a definição dos elementos que fazem com que uma obra musical possa ser considerada como tendo sido escrita de forma idiomática para trompa. Contrariamente a Horton (1986) que apenas foi capaz de identificar a escrita trompística mas não os elementos que a constituem. A presente investigação seguiu os seus passos, com uma abordagem diferenciada, que permitiu a definição dos referidos elementos. Para tal, foi feita inicialmente uma pequena abordagem histórica, tendo sido observada uma tradição de compositores trompistas até ao final do século XIX que, entretanto, se desvaneceu, tendo voltado a ganhar vida nos últimos 50 anos. Após terem sido identificados os elementos que as fontes definem como sendo idiomáticos, procedeu-se à validação dos mesmos numa seleção de obras escritas por Cláudio Barruma, Fernando Morais, Jeffrey Agrell, João Gaspar, Kerry Turner e Ricardo Matosinhos, todos eles trompistas, logo, falantes nativos do idioma trompístico. A composição foi aqui utilizada como metodologia de investigação, sendo que o investigador também se incluiu como objeto de estudo, tendo respondido ao desafio lançado por Hill (2001), defensor do triângulo da plenitude musical, composto pela composição, o ensino e a performance. Através das fontes bibliográficas dos compositores foi possível comprovar a existência de alguns elementos pouco claros e, por vezes, alguns erros. A informação presente nas fontes de referência é muitas vezes apresentada de uma forma sucinta, dando ao compositor a informação, mas sem qualquer explicação relativamente à forma como este a poderá utilizar. Assim, na presente investigação essa informação é apresentada de uma forma sistematizada, permitindo assim que tanto trompistas como compositores utilizem a mesma fonte. O exaustivo cruzamento de fontes de instrumentação, orquestração e notação com a opinião de trompistas, permitiu dar um passo importante no sentido de aproximar os mundos da interpretação e da composição.

Palavras chave: escrita idiomática, trompa, trompistas, intérpretes, compositores

Abstract

Definition and analysis of the idiomatic elements found on selected works composed by horn players

This research aims to define the elements that make a piece idiomatically written for the horn. On the contrary to Horton (1986) that was able to identify truly hornistic writing but not its components, the current research followed her steps, using a different approach that allowed to identify those components. To accomplish it, it was made at first, a short historic overview that observed a horn players tradition up to the end of the XIX century, vanishing meanwhile, and raising again in the last 50 years. After identifying the components that are defined by the sources as idiomatic, these were validated on a selection of pieces composed by Cláudio Barruma, Fernando Morais, Jeffrey Agrell, João Gaspar, Kerry Turner, and Ricardo Matosinhos, all horn players, which means, that they are the native speakers of the hornistic idiom. Music composition was used here as a research methodology and the researcher included himself as a study object, answering to the challenge released by Hill (2001) who believes in the triangle of musical wholeness, that consists of Composition, Performance, and Teaching. The research proved that some components were not clear, and that there were sometimes mistakes on the bibliographic sources used by composers. The information of these sources is presented briefly, giving to the composer the information but not the tools for using it. In this research, the information is systematically presented, allowing horn players and composers to use the same source. With the comprehensive cross-checking of the instrumentation, orchestration, and notation sources with the opinion of horn players, an important step was given to narrowing the gap between performance and composition.

Abreviaturas

b.p.m. : batimentos por minuto

cf. : conforme

cp. : compasso

cps. : compassos

ibid. : ibidem

id. : idem

stacc. : staccato

op. : opus

p. : página

Índice Geral

<i>Introdução</i>	1
Estado da Arte	2
Objetivos	9
Metodologia	10
Âmbito da Investigação	12
Calendarização dos Recitais	13
Organização	16
Considerações Preliminares	18
1. A Tradição de Trompistas Compositores	23
2. Caracterização dos Elementos Idiomáticos da Trompa	35
2.1. O Timbre	35
2.2. A Tessitura	39
2.2.1. O Registo Agudo	40
2.2.2. O Registo Grave	43
2.2.3. Caracterização dos Registos.....	45
2.3. Vibrato	49
2.4. Indicação de Dedilhações	50
2.5. As Técnicas de Execução da Mão Direita	52
2.6. As Surdinas	64
2.7. As Dinâmicas	70
2.7.1. Caracterização por Registos	71
2.8. As Articulações	74
2.9. Trilos e Tremolos	80
2.9.1. Os Trilos	80
2.9.2. Os Tremolos	83
2.10. Glissandos	86
2.11. Posicionamento em Palco	93
2.12. Multifónicos	97
2.13. Microtons	99
2.14. Outras Técnicas	102

2.15.	Pausas	107
2.16.	Notação.....	113
2.16.1.	Claves	113
2.16.2.	Acidentes	115
2.16.3.	Armações de Clave.....	116
2.16.4.	Transposições	117
2.16.5.	Ornamentos.....	118
2.16.6.	Notação de Dedilhações	119
2.16.7.	Fraseado.....	119
2.16.8.	Técnicas Especiais.....	120
2.17.	Instrumentos Auxiliares	120
2.17.1.	A Trompa Natural.....	120
2.17.2.	A Tuba Wagneriana.....	121
2.18.	Considerações Finais.....	122
3.	<i>Análise dos Elementos Idiomáticos.....</i>	125
3.1.	Cláudio Barruma – Cerberus	125
3.1.1.	Contextualização da Obra.....	125
3.1.2.	Análise Idiomática.....	127
3.2.	Emma Gregan – Rose-Coloured Glasses	131
3.2.1.	Contextualização da Obra.....	131
3.2.2.	Análise Idiomática.....	132
3.3.	Fernando Morais – Mosaico no.3	137
3.3.1.	Contextualização da Obra.....	137
3.3.2.	Análise Idiomática.....	137
3.4.	Jeffrey Agrell – Gallimaufry Suite	141
3.4.1.	Contextualização da Obra.....	141
3.4.2.	Análise Idiomática.....	144
3.5.	João Gaspar – Pasteleira	150
3.5.1.	Contextualização da Obra.....	150
3.5.2.	Análise Idiomática.....	151
3.6.	Kerry Turner - Abide with Me.....	154
3.6.1.	Contextualização da Obra.....	154
3.6.2.	Análise Idiomática.....	159
3.7.	Ricardo Matosinhos - Reflections Op.71	164
3.7.1.	Contextualização da Obra.....	164
3.7.2.	Análise Idiomática.....	166
3.8.	Ricardo Matosinhos - Song for Emma, Op.75	172
3.8.1.	Contextualização da Obra.....	172

3.8.2.	Análise Idiomática.....	173
3.9.	Ricardo Matosinhos - Siegfried & Fafnir, Op.77a.....	176
3.9.1.	Contextualização da Obra.....	176
3.9.2.	Análise Idiomática.....	177
3.10.	Ricardo Matosinhos - The Horn call's you back!, Op.78	180
3.10.1.	Contextualização da Obra.....	180
3.10.2.	Análise Idiomática.....	181
3.11.	Ricardo Matosinhos - Song without words, Op.80a.....	186
3.11.1.	Contextualização da Obra.....	186
3.11.2.	Análise Idiomática.....	187
3.12.	Ricardo Matosinhos - Pastoral, Op.81	190
3.12.1.	Contextualização da Obra.....	190
3.12.2.	Análise Idiomática.....	191
3.13.	Ricardo Matosinhos - Improviso, Op. 82	194
3.13.1.	Contextualização da Obra.....	194
3.13.2.	Análise Idiomática.....	195
3.14.	Ricardo Matosinhos - Mirage, Op. 83	198
3.14.1.	Contextualização da Obra.....	198
3.14.2.	Análise Idiomática.....	198
3.15.	Análise Global das Obras	203
	<i>Conclusão</i>	219
	<i>Referências Bibliográficas</i>.....	227
	<i>Anexos</i>.....	237

Índice de figuras

Figura 1 – Sequência intervalar conhecida como quintas das trompas	6
Figura 2 – Índices de Oitava utilizados na presente investigação	18
Figura 3 – Organização dos doze comprimentos de tubo existentes numa trompa dupla.....	20
Figura 4 – Séries dos primeiros 16 harmónicos da trompa Fá.	21
Figura 5 – Excerto da parte de trompa do terceiro andamento do Concerto nº11 de Punto.....	24
Figura 6 – Ilustração da posição da mão direita para a nota Ré ₃ tocada em trompa natural.....	26
Figura 7 – Foto de 1883 de Brahms com o Ersten Wiener Hornistenclub	33
Figura 8 – Dedilhação standardizada da trompa Fá e Sib	39
Figura 9 – Esquema com vista cruzada com os primeiros 16 harmónicos de trompa Fá alto, trompa Si bemol, trompa Fá e trompa Dó. As barras assinalam os harmónicos disponíveis entre o Sol ₃ e o Sol ₄	41
Figura 10 – Divisão dos registos entre trompa aguda/grave.....	46
Figura 11 – Ilustração no Método de Duvernoy onde se podem observar bocais para os dois géneros	48
Figura 12 – Dedilhações numa trompa dupla, usando a técnica de alteração da posição da mão esquerda	52
Figura 13 – Caracterizações de dinâmica para os diferentes registos da trompa	72
Figura 14 – Dedilhações de quartos de tom disponíveis na trompa dupla.	101
Figura 15 – O uso excessivo de transposições em R. Wagner – Lohengrin.....	118
Figura 16 – A aproximação aos extremos do registo agudo em <i>Cerberus</i>	127
Figura 17 – Bouché microtonal em <i>Cerberus</i>	128
Figura 18 – Notação de multifónicos em <i>Cerberus</i>	129
Figura 19 – Intervalo duplamente aumentado e cancelamento do som <i>bouché</i> em <i>Cerberus</i>	130
Figura 20 – Aproximação ao registo agudo e grave com preparação em <i>Rose-Coloured Glasses</i>	133
Figura 21 – Pausas e aproximação ao registo agudo com preparação em <i>Rose-Coloured Glasses</i>	134
Figura 22 – Utilização de som <i>bouché</i> e vibrações por simpatia em <i>Rose-Coloured Glasses</i>	135
Figura 23 – Passagens rápidas em <i>Rose-Coloured Glasses</i>	136
Figura 24 – Aproximação ao registo agudo, ataque isolado no registo agudo em Mosaico no.3	138
Figura 25 – A utilização de som <i>bouché</i> em Mosaico no.3.....	138
Figura 26 – A utilização de sons multifónicos em Mosaico no.3.....	140
Figura 27 – Cadência escrita pelo investigador para o II and. da obra <i>Gallimaufry Suite</i> de Jeffrey Agrell	143
Figura 28 - Cadência escrita pelo investigador para o III and. da obra <i>Gallimaufry Suite</i> de Jeffrey Agrell	144
Figura 29 – Aproximação dos extremos de registo grave por graus conjuntos em <i>Gallimaufry Suite</i>	145
Figura 30 – Indicações de dedilhações em <i>Gallimaufry Suite</i>	146
Figura 31 – A utilização de som de eco em <i>Gallimaufry Suite</i>	146
Figura 32 – A indicação implícita de <i>staccato</i> duplo em <i>Gallimaufry Suite</i>	147
Figura 33 – A utilização de <i>glissandos</i> de harmónicos em <i>Gallimaufry Suite</i>	148
Figura 34 – A utilização de vibrações por simpatia em <i>Gallimaufry Suite</i>	149
Figura 35 – A abordagem ao registo grave e agudo em Pasteleira.....	151
Figura 36 – A utilização de trompa natural em Pasteleira.....	152

Figura 37 – Canção <i>Abide with Me</i> originalmente composta pelo próprio Lyte para o seu hino homónimo.	156
Figura 38 - Canção <i>Eventide</i> composta por W.H.Monk para o Hino <i>Abide with Me</i> de H.F. Lyte	157
Figura 39 – Manuscrito da obra <i>Abide with Me</i>	159
Figura 40 – O uso de duplo <i>staccato</i> em <i>Abide with Me</i>	161
Figura 41 – <i>Glissandos</i> com séries de harmónicos com diferentes timbres em <i>Abide with Me</i>	162
Figura 42 – Passagens rápidas tirando partido de várias notas com a mesma dedilhação em <i>Abide with Me</i>	163
Figura 43 – Indicação de dedilhações por questões de destreza da mão esquerda em <i>Reflections</i>	168
Figura 44 – Indicação de dedilhações para trilos de meio tom e indicações de <i>cantabile</i> em <i>Reflections</i>	169
Figura 45 – Articulações jazzísticas e tremolos de dedilhações em <i>Reflections</i>	169
Figura 46 – Indicações de <i>bouché</i> e respetivo cancelamento em <i>Reflections</i>	170
Figura 47 – <i>Glissandos</i> com a técnica de som <i>bouché</i> e som de eco em <i>Song for Emma</i>	174
Figura 48 – <i>Glissandos</i> com a técnica de som <i>bouché</i> e som de eco em <i>Song for Emma</i>	175
Figura 49 – A indicação de dedilhações de cortesia em <i>Siegfried & Fafnir</i>	178
Figura 50 – Notas no extremo grave e glissandos com multifónicos em <i>Siegfried & Fafnir</i>	178
Figura 51 – Pausas propositadas na 1ª trompa de <i>The horn calls you back!</i>	182
Figura 52 – O uso de dinâmicas absolutas tendo em conta a distância em <i>The horn calls you back!</i>	183
Figura 53 – A utilização de dif. dinâmicas tendo em conta vib. por simpatia em <i>The horn calls you back!</i>	184
Figura 54 – Trilos, <i>glissandos</i> de meia válvula e <i>frullato</i> em <i>Song without words</i>	188
Figura 55 – A utilização de multifónicos em <i>Song without words</i>	189
Figura 56 – <i>Glissandos</i> de som de eco alternados com passagens em som <i>bouché</i> em Pastoral	191
Figura 57 – A utilização de diferentes técnicas mantendo a mesma série de harmónicos em Pastoral	192
Figura 58 – Efeitos percussivos e utilização não convencional da surdina de <i>bouché</i> em Pastoral	192
Figura 59 – A solicitação implícita de um determinado timbre, a utilização de sons multifónicos, <i>glissandos</i> de harmónicos escritos por extenso em Pastoral	193
Figura 60 – A utilização das dedilhações para produzir tremolos e articulações em Improviso	195
Figura 61 – A indicação técnicas e de dedilhações diferentes na mesma nota em Improviso	196
Figura 62 – A utilização de multifónicos em Improviso	197
Figura 63 – A utilização de dedilhações sequenciais e armações de clave não convencionais em <i>Mirage</i>	199
Figura 64 – A alteração da posição dos dedos da mão esquerda em <i>Mirage</i>	200
Figura 65 – Tremolos de dedilhações e articulação <i>plop</i> em <i>Mirage</i>	201
Figura 66 – <i>Glissandos</i> de som de eco e <i>bouché</i> , dedilhações sequenciais e multifónicos em <i>Mirage</i>	202
Figura 67– Tessitura usada nas obras analisadas no âmbito da presente investigação	204
Figura 68– Tessitura e dinâmicas usadas na técnica de som <i>bouché</i> nas obras analisadas	207
Figura 69 – Tessitura e dinâmicas usadas na técnica de som de eco nas obras analisadas	208
Figura 70 – Tessitura e dinâmicas usadas nas passagens com surdina straight nas obras analisadas	209
Figura 71– Tessitura e dinâmicas usadas na técnica de som <i>frullato</i> nas obras analisadas	212

Figura 72– Notas mais graves em clave de Sol e notas mais agudas em clave de Fá registadas216

Índice de Tabelas

Tabela 1 – Trompistas/Compositores Vencedores do Concurso de Composição da Internacional Horn Society que foram incluídos na presente investigação31

Tabela 2 – Velocidades máximas de execução de semicolcheias staccato simples e duplo77

Tabela 3 – Velocidades de semicolcheias com uma pulsação de semínimas no registo grave78

Tabela 4 – Quantidade de seg. que é possível aguentar uma determinada nota em diferentes registos....109

Tabela 5– Leque de dinâmicas globais usadas nas obras analisadas.....210

Tabela 6 – Tipos de *glissandos* usados nas obras analisadas 213

Índice de Anexos

- Anexo 1 – Cronograma de atividades
- Anexo 2 – Prémio no Concurso de Composição da IHS 2016
- Anexo 3 – Programa do Primeiro Recital 12/7/2017
- Anexo 4 – Programa do Segundo Recital (1ª parte) 13/04/2018
- Anexo 5 – Programa do Segundo Recital (2ª parte) Concerto na Casa da Música 26/7/2018
- Anexo 6 – Prémio no Concurso de Composição da IHS 2018
- Anexo 7 – Programa do Recital em Broumov (República Checa) 10/0/2019
- Anexo 8 – Programa do Recital em Palmela 3/11/2019
- Anexo 9 – Programa do Recital em Vizela 14/11/2019
- Anexo 10 – Programa do Recital Final
- Anexo 11 – Tessitura da trompa registada nas fontes bibliográficas
- Anexo 12 – Caracterização dos diferentes registos, registada nas fontes bibliográficas
- Anexo 13 – Trilos Disponíveis na trompa dupla: trilos labiais de tom; labiais e dedilhações de meio tom
- Anexo 14 – Tremolos de dedilhações disponíveis numa trompa dupla
- Anexo 15 – *Glissandos* suaves (*portamento*) disponíveis na trompa dupla
- Anexo 16 – As 7 séries de harmónicos do lado de trompa Fá
- Anexo 17 – As 7 séries de harmónicos do lado de trompa Sib
- Anexo 18 – As 7 séries de harmónicos do lado de trompa Mi \flat alto
- Anexo 19 – As 7 séries de harmónicos do lado de trompa Fá alto
- Anexo 20 – Séries de Harmónicos da Trompa Dupla em Sobreposição
- Anexo 21 – Modelo do questionário enviado aos Compositores (em português)
- Anexo 22 – Modelo questionário enviado aos Compositores (em inglês)
- Anexo 23 – Questionário enviado ao compositor Cláudio Barruma
- Anexo 24 – Questionário enviado à compositora Emma Gregan
- Anexo 25 - Questionário enviado ao compositor Fernando Moraes
- Anexo 26 - Questionário enviado ao compositor Jeffrey Agrell
- Anexo 27 - Questionário enviado ao compositor João Gaspar
- Anexo 28 - Questionário enviado ao compositor Kerry Turner
- Anexo 29 - Questionário enviado ao compositor Ricardo Matosinhos
- Anexo 30 - Permissões de Copyright

Introdução

A motivação para a elaboração do presente projeto de investigação partiu do facto de o investigador, enquanto trompista, se ter deparado inúmeras vezes com partituras que não resultavam de forma idiomática na trompa. Perante esta situação é comum observar os intérpretes a colocarem em causa a competência dos compositores. Contudo, sendo que o investigador, também se dedica à composição, essas afirmações não lhe faziam qualquer sentido, visto que sempre que o próprio escrevia, tinha o cuidado de se munir antecipadamente de toda a informação necessária referente aos instrumentos em questão. Assim sendo, ficou-lhe sempre, bem patente, a curiosidade de tentar descobrir quais os motivos que resultavam em tal situação, bem como, quais os elementos que tornam uma obra como, efetivamente, idiomática.

Uma expressão idiomática é definida pelo Dicionário Infopédia (*Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]*, 2017) como uma “frase ou expressão que funciona como um todo e que normalmente não pode ser entendida de forma literal” sendo que na sua origem grega *idiomatikós* tem o significado de “especial”. Na mesma fonte surge ainda o termo “idiomatismo” que ao invés de uma definição remete para o “idiotismo”, sendo que depois de descartada a conotação médica, do ponto de vista da linguística define uma “construção ou expressão peculiar a uma língua cujo significado não pode ser decodificado literalmente através da combinação dos significados de cada uma das palavras de que é formada. Do grego *idiotismós*, «uso próprio de um povo», pelo latim *idiotismu-*, «estilo familiar»”.

Por exemplo a expressão: “*Vais arranjar um trinta-e-um!*” não pode ser traduzida para outra língua, sem que seja acompanhada de uma nota explicativa relativa aos acontecimentos da revolta de 31 de janeiro de 1891 na cidade do Porto. Se perguntarmos a um grupo de portugueses, poucas pessoas poderão dizer com exatidão a origem dessa expressão, apesar de a usarem recorrentemente.

Segundo Huron & Berec (2009), os diferentes falantes de um idioma podem ser vistos como sendo mais ou menos idiomáticos, dependendo se o seu discurso recorre ou não a expressões idiomáticas.

A expressão música idiomática é, portanto, utilizada do ponto de vista musical em analogia com a sua utilização linguística, definindo assim a música que foi escrita de acordo com as características de um determinado instrumento, mas que não resulta

necessariamente noutra. Deste modo, a música que foi escrita para guitarra não irá resultar numa trompa nem a música escrita para piano irá fazer sentido numa harpa, exceto se for encontrado o seu equivalente linguístico, ou seja, se forem feitas as devidas adaptações (Randel, 2003).

Estado da Arte

O conceito de idiomatismo tem vindo a ser aplicado em diferentes áreas da investigação musical, tal como é referido por Huron & Berec (2009).

“Ethnomusicologists frequently point to instrumental idioms as having had marked impacts on the character of music-making in different cultures (e.g., Baily, 1985; DeWitt, 1998; Yu, 1977; Yung, 1980). Similarly, historical musicologists have often pointed to physical characteristics of performance, especially in relation to arrangements of musical works made for different instrumentation (e.g., Dreyfus, 1998; Le Guin, 1997; Mohr, 1972; Morehen, 1994; Parkins, 1983; Shepherd, 1995; Shao, 1997; Ung, 1981). Jazz and blues musicians often stress the importance of idiomatic instrumental techniques in improvisation (e.g., Richardson, 1996; Sudnow, 1978, 1979; Walser, 1993). Electroacoustic musicians can identify the vintage of electronic works by the characteristic sounds or gestures associated with specific hardware devices or formerly popular algorithms (e.g., Henry, 1970)” (Huron & Berec, 2009, p. 103).

É certo que a expressão música idiomática ou idioma instrumental é utilizada com frequência tanto por instrumentistas como por compositores, mas nem sempre os limites e definições do que é ou não idiomático se encontram bem delineados.

Na qualidade de trompista, o investigador deparou-se inúmeras vezes com partituras em que não é claro o que o compositor pretende ou então, que apresentam níveis de dificuldade bastante elevados que não se enquadram no resultado final o que, leva muitas vezes a comentários depreciativos: “A horn player would never have written anything so awkward!” (K. Rooney, 2008, p. 69). Infelizmente, perante esta situação, é muito comum que os instrumentistas partam do princípio errado de que o compositor não sabe o que está a fazer e que façam alterações indiscriminadamente na partitura.

Também existe o termo *self-idiomatic* (Bullock, 2010) usado na improvisação, que designa a exploração de um vocabulário único, caracterizado pela exploração das

potencialidades sonoras possibilitadas por instrumentos musicais e objetos sonoros. Bullock (2010) refere que esses instrumentistas se destacam e caracterizam pela escolha e pela preparação dos instrumentos, bem como, pela forma como reagem às ações musicais dos seus colaboradores. “A self-idiomatic vocalist may make extensive use of breath sounds, screams and gibberish syllables; a trumpet player may focus on the sounds of saliva bubbling in the instrument’s tubes” (p. 142).

Do ponto de vista da psicologia importa referir o termo *affordances* cunhado em 1979 por James Gibson, que designa as possibilidades de interação oferecidas pelo meio ambiente. Gibson dá como exemplo uma simples cadeira, que embora possa ser usada para outros fins, é, habitualmente, utilizada para sentar (Gibson, 2015, p. 120). Da mesma forma, as possibilidades oferecidas pela cadeira dependem do tamanho do indivíduo, sendo que aquilo que para um adulto pode ser uma cadeira, poderá ser utilizado com a função de mesa por uma criança. Esta visão ecologista pode ser aplicada à música, na medida em que, uma determinada possibilidade sonora é conseguida pela relação entre o desempenho técnico do instrumentista e as características acústicas dos instrumentos. Assim sendo “são as capacidades físico-motoras dos intérpretes, bem como, as acústicas e mecânicas dos instrumentos musicais que permitem a realização sonora. Instrumentos diferentes possuem construções (modelo físico) diferentes e, conseqüentemente, possibilitam ‘affordances’ diferentes” (Gimenes & Manzolli, 2006, p. 289).

Na presente investigação não será seguido conceito de *affordance* instrumentais (Gibson, 2015), visto que daí poderia resultar um número ilimitado de variáveis que condicionariam a definição objetiva dos elementos idiomáticos da trompa, na vertente de investigação proposta.

Por outro lado, o potencial de um determinado instrumento encontra-se relacionado com todos os ensinamentos obtidos pelo instrumentista durante a sua aprendizagem musical. Souza (2017) refere-se a improvisações de Ludwig van Beethoven (1770-1827) e sequências encontradas nas suas obras, fruto de anos de prática, sendo que foi esta prática habitual que conduziu a um resultado mecânico, sem pensar. No caso de Beethoven foi algo que lhe possibilitou tocar piano sem o conseguir ouvir, visto que a memória mecânica do movimento dos dedos lhe permitia audiar os sons. O autor prossegue dizendo que se a maioria dos pianistas experientes fosse questionada, esta iria poder explicar a razão de ser de determinadas dedilhações numa dada obra, mas não o faria ao tocar a obra, uma vez que essas dedilhações iriam ser automáticas. O mesmo autor refere igualmente que a definição idiomática provém da relação entre as possibilidades do

instrumento e a técnica do instrumentista. Desta forma podemos estabelecer uma relação com a hipótese anteriormente levantada, visto que as inúmeras horas de prática que os trompistas compositores levaram a cabo com os seus instrumentos criaram automatismos inconscientes, que lhes permitem escrever de forma idiomática mesmo sem terem consciência disso.

Huron & Berec (2009) alertam para o facto de as características idiomáticas de um instrumento poderem definir tanto o potencial que este oferece, como as limitações que apresenta:

“While idiomatic properties can be regarded as opportunities, in music, it has also been common to describe idiomatic properties as limitations. Perhaps the foremost idiomatic concern (encountered by musicians around the world) relates to the pitch range of an instrument or voice. When studying orchestration, composers first learn and memorize the ranges of various instruments. Similarly, a Persian musician might wonder whether a passage for *Barbat* might be playable on the *Tar*.

It is possible to conceive of a musical idea whose realization is impractical. If a musician or musical community holds an (abstract) musical conception or goal, an important question is whether this goal must be altered in order to accommodate the limitations imposed by some instrument.” (p. 104).

Acresce o facto de as passagens musicais poderem resultar de forma idiomática apenas num único instrumento ou numa família de instrumentos (ibid.).

Pereira & Gloeden (2012) distinguem idioma de expressão idiomática. Assim, do ponto de vista da composição definem o idioma como sendo o conjunto de técnicas composicionais usadas por um compositor e as expressões idiomáticas como fazendo referência a cada um dos elementos que constituem a linguagem do compositor. Da mesma forma, em analogia ao instrumento estes associam o idioma ao “conjunto de elementos musicais peculiares ao instrumento que possibilitam a caracterização e reconhecimento desse instrumento em diferentes contextos” (p.527). Já a expressão idiomática ou idiomatismo é associada por estes autores a um recurso específico que é oferecido por um instrumento musical.

Vasconcelos (2020) apresenta uma definição de idiomatismo mais abrangente, incluindo os aspetos mecânicos do instrumento, as características estilísticas e as particularidades performativas de um determinado intérprete. Também aponta os elementos implícitos e explícitos da escrita musical para um instrumento como fazendo parte do conceito de supressão, a partir do qual se evita o excesso de informação, a fim de possibilitar uma

leitura mais fluída. Este ponto de vista distancia-se da abordagem da presente investigação visto que a definição dos elementos que constituem a escrita idiomática para trompa terá como ponto de partida as fontes bibliográficas de instrumentação, orquestração e notação, não se encontrará, de forma alguma, dependente do intérprete das obras.

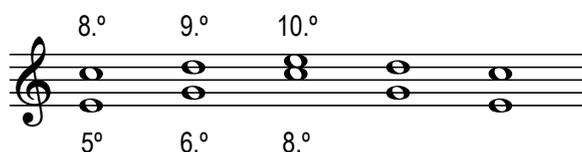
Pilger (2010) refere a relação existente entre a escrita para um instrumento e a transcendência dos limites estabelecidos. Este indica que por vezes, tal acontece pelo facto de o compositor, conhecer bem o instrumento, contudo outras vezes também acontece pelo facto de não o conhecer de forma tão aprofundada, mas acabar por, acidentalmente, contribuir para seu o desenvolvimento. No caso da presente investigação aplicar-se-á o primeiro caso, visto que todos os compositores, cujas obras que integram o seu objeto de estudo, são trompistas, logo conhecedores profundos do instrumento.

Para Gunther Schuller (1925-2015), que para além de maestro e compositor também foi trompista, uma obra escrita de forma idiomática para trompa é aquela que é “trompística” independentemente do nível de dificuldade que possa apresentar (Schuller, 2003). Como exemplo faz referência às obras de Richard Strauss (1864-1949) que, no início do século passado chegaram a ser consideradas uma ofensa à forma de escrever para trompa, sendo atualmente consideradas das obras mais idiomáticas alguma vez escritas. Independentemente do nível de dificuldade, desde as suas primeiras obras que é possível notar a preocupação com a sonoridade e as características técnicas da trompa, de tal forma que tais obras não resultariam da mesma forma quando tocadas noutra instrumento. O mesmo autor refere ainda a forma como o solo inicial de *Till Eulenspiegel* se encontra baseado na série de harmónicos, obedecendo à regra de notas adjacentes no registo agudo e intervalos gradualmente mais afastados, à medida que se dirige para o registo grave. Richard Strauss usa, claramente, a trompa com um potencial cromático, mas baseado nas posições oriundas das diferentes séries de harmónicos. Esta regra era válida para o estilo composicional de Strauss contudo, à medida que a música foi avançando em direção à atonalidade, deixou de se seguir esta regra passando a trompa a ser utilizada como um instrumento cromático, abrindo assim um leque de novas oportunidades, mas também a ausência de regras a seguir.

Segundo Schuller (2003) só com Arnold Schönberg (1874-1951) se voltou a evocar uma linguagem cromática para trompa, que não era mais do que uma expansão da linguagem “trompística” desenvolvida por Wagner e Mahler. Schuller chegou a questionar Schoenberg sobre a origem desta aptidão para escrever para trompa, sendo que

Schoenberg direcionou todos os créditos para o trompista vienense Karl Stiegler (1876-1932), a quem pediu muitas opiniões. Esta relação compositor/intérprete é, tradicionalmente, referida por inúmeros autores no que diz respeito a Franz Strauss (1822-1905) (trompista, compositor e pai de Richard Strauss), que Richard Wagner (1813-1883) consultou para escrever o solo de *Siegfried* ou relativamente a Joseph Rudolph Lewy, que Wagner consultou relativamente à escrita para a trompa de válvulas (Tuckwell, 2002). Existem elementos que constituem uma notação estereotipada da trompa, caso disso são as quintas das trompas (cf. Figura 1), a sequência de intervalos que foi associada às trompas (Blatter, 1997).

Figura 1 – Sequência intervalar conhecida como quintas das trompas, composta pelo intervalo de 6ª menor, 5ª perfeita e terceira maior, obtidos a partir da conjugação de notas disponíveis como harmônicos naturais.



Nota. (figura elaborada pelo investigador)

As partes para trompa natural eram habitualmente constituídas por pequenas linhas melódicas ao invés de melodias completas, elementos de sustentação limitados, figurações de pequenas fanfarras desenvolvidas a partir das tríades principais, geralmente para as cadências. A notação era diatónica e tornou-se uma fórmula estereotipada. O aparecimento da trompa de válvulas reduziu tendencialmente este tipo de escrita estilizada, levando-a a ser substituída por novas características de passagens intensas e ideias melódicas arrojadas (J. Wagner, 1959).

Para Piston (1969), a justificação para esta ocorrência deve-se ao facto de se continuar a escrever para trompa moderna seguindo a influência da escrita para trompa natural:

“It is an interesting fact that the style of horn music still under the influence of the principles of the natural horn, and that the best writing for the instrument carries the suggestion that it might be playable on the hand horn” (p. 243).

O autor prossegue, afirmando que não se trata de algo literal e que as passagens rápidas e com cromatismos podem resultar na trompa, contudo não se pode dizer que sejam idiomáticas para trompa.

Outros compositores do século XX são referidos por Schuller (2003) como é o caso de Igor Stravinsky (1882-1971), Anton Webern (1883-1945), Alban Berg (1885-1935) como tendo escrito obras idiomáticas para trompa. Para este autor, a melhor forma de escrever

para trompa implica passar algum tempo na companhia de um trompista que possua uma mente aberta, visto que a seu ver os mais conservadores não serviriam de grande ajuda. O autor deixa ainda o alerta de que a sugestão de passar alguns dias ou semanas a tocar trompa, com o objetivo de conhecer melhor o instrumento, pode não ser uma boa opção, visto que na sua opinião pouco conhecimento pode ser pior do que nenhum.

Na primeira investigação encontrada relativamente à escrita idiomática para trompa (Horton, 1986) aborda um espectro alargado de instrumentos, que vão desde a trompa natural passando pelas primeiras trompas com chaves até às trompas duplas, triplas e *descant*. Importa destacar que a investigação foi orientada por Douglas Hill (*1946) que, entre outras publicações, é autor de uma das referências mais importantes relativamente às chamadas *extended techniques* da trompa (Hill, 1996). Mas, voltando a Horton, esta focou-se no instrumento solista em concertos, música de câmara e na música para trompa e piano. A autora analisou a forma como as características sonoras e técnicas da trompa foram utilizadas e como o próprio instrumento influenciou a estrutura das composições. No caso das obras escritas para trompa natural foi referido que as limitações apresentadas pelo instrumento foram usadas, de modo a realçar a dramaturgia das obras. Já no século XIX, apesar de os elementos da trompa natural ainda se encontrarem bem presentes, os sistemas de válvulas contribuíram para aumentar a tessitura do instrumento e, gradualmente, conduziram ao aparecimento da trompa dupla como forma de acompanhar os novos desafios. Horton conclui que é possível identificar a escrita “trompística” embora o mesmo não se aplique aos elementos que a constituem. Perante esta conclusão, tornou-se óbvio que esta não poderia ser de todo a linha de investigação a seguir no presente projeto.

K. D. Rooney (2008) aproximou-se mais da abordagem proposta pela presente investigação, uma vez que começou por uma resenha histórica tendo mencionado quatro trompistas/compositores europeus e identificado, de seguida, três tendências presentes em nove obras escritas por trompistas americanos entre 1970 e 2005. Contudo, um dos pontos de divergência em relação à abordagem, que a presente investigação pretende realizar, consiste no fator geográfico, visto todas as tendências analisadas por Rooney serem fruto do trabalho de compositores americanos e nenhuma das obras estudadas ter sido estreada pelo investigador em questão. Para além disso, a investigação não teve como referência livros de instrumentação, tendo abordado o trabalho de Douglas Hill, apenas pela inclusão de uma obra escrita por este compositor e não pelo seu livro de *extended techniques*.

Mais recentemente Danner (2014) realizou uma breve abordagem na qual apenas analisou duas obras do período clássico, uma do romântico e outra escrita no século XX, sendo que dos quatro compositores abordados apenas o último é trompista. O trabalho desenvolvido centrou-se, essencialmente, em elementos históricos, em opções interpretativas e na análise formal das obras mas não na escrita idiomática para a trompa, ao contrário do que era sugerido pelo título. Apenas foram apresentados alguns exemplos de passagens das referidas obras, não tendo sido feita uma abordagem exaustiva de todos os elementos que tornam a obra como sendo idiomática.

Uma abordagem similar, tendo em conta a limitação geográfica, foi seguida por Menezes, (2010), na qual identificou os elementos idiomáticos presentes em quatro obras de compositores brasileiros. Para caracterizar idiomáticamente as obras, o autor baseou-se em apenas três fontes de orquestração de referência¹, algo que diverge da abordagem abrangente da presente investigação e também não incluiu referências essenciais como o caso de (Hill, 1996) ou de notação musical. A presente investigação diverge, também da anterior pelo facto de nenhum dos compositores analisados ser trompista.

Fora do campo da trompa, mas ainda dentro do grupo dos metais, (Huron & Berec, 2009) construíram um modelo computacional cujo objetivo era medir a dificuldade do repertório para trompete e indicar quais as repercussões do mesmo na etnomusicologia, na investigação histórica e na análise musical. Embora exista aqui a referência ao idiomatismo, nesta investigação os autores usaram métodos empíricos para definir o nível de idiomatismo de uma obra, tendo como base algumas obras do repertório para trompete. Como não usaram qualquer fonte de instrumentação, distanciam-se igualmente da abordagem da presente investigação.

Portanto, torna-se evidente a necessidade de uma investigação mais aprofundada nesta área a fim de continuar o trabalho iniciado por (Horton, 1986), tomando porém um rumo diferente, no sentido de se poder identificar quais os elementos que tornam uma obra escrita de forma idiomática para trompa.

¹ Este autor usou apenas as seguintes fontes de orquestração: (Adler, 2016), (Casella & Mortari, 2004) e (Piston, 1969)

Objetivos

Com a presente investigação pretende-se definir os elementos que fazem com que uma obra musical possa ser considerada como tendo sido escrita de forma idiomática para trompa.

Mais especificamente, a presente investigação tem por objetivos encontrar resposta para as questões, que se seguem, através da clarificação dos termos em que se baseia a escrita idiomática para trompa. Qual é a tessitura da trompa? Que tipo de sonoridades possibilita? Quais as dificuldades técnicas que oferece e que tipo de notação se adequa melhor à escrita para este instrumento? Uma vez identificadas as incongruências e as discrepâncias existentes nas várias fontes no que respeita à escrita idiomática para trompa, pretende-se facultar aos trompistas a possibilidade de tomar decisões interpretativas mais conscientes e o mais próximas possível dos efeitos pretendidos pelos compositores, ainda que estes não se encontrem claramente notados na partitura. A presente investigação pretende ainda munir os compositores de mais ferramentas e alertá-los para a existência de informações contraditórias presentes nas fontes de instrumentação. No final continuará a caber ao intérprete tomar decisões interpretativas em que, por vezes, terá de tocar com uma técnica diferente de modo a ir ao encontro daquilo que é solicitado pelo compositor. Contudo, com os resultados da presente investigação poderão ser tomadas decisões mais conscientes e com uma base científica e não fundamentadas apenas pelo mero impulso. No decorrer dos recitais incluídos neste projeto foram estreadas obras de vários trompistas compositores, o que só por si constitui uma oportunidade privilegiada para que estas possam ser interpretadas de acordo com as indicações dos seus compositores.

Por último, mas não menos importante, o presente projeto de investigação pretende constituir um incentivo à escrita para trompa, tarefa que, como refere (Hill, 2001) idealmente, deveria partir dos próprios intérpretes, uma vez que estes constituem os falantes nativos daquilo que se pode designar por idioma “tompístico”.

Quando se fala em novo repertório solístico e de câmara, a trompa fica ainda muito aquém dos outros instrumentos da família dos metais, no que concerne à popularidade. Hill (2001) aponta a reputação de ser o instrumento mais difícil de executar como uma das justificações para que tanto trompistas como compositores tenham baixas expectativas relativamente a este instrumento. Na trompa, a inovação tem sido alicerçada na tradição (Matosinhos, 2019g), para além disso, como refere Hill (2001), visto que muitos dos intérpretes dedicam a maior parte do seu tempo ao repertório dos séculos XVIII e XIX,

tal facto contribui igualmente para o desinteresse dos compositores. Hill (2001) que tem dedicado a sua vida à performance, ensino e composição para trompa, defende este “triângulo da plenitude musical” (p. 110) como sendo essencial. O mesmo autor refere igualmente que cabe aos intérpretes incentivar os compositores e, chega mesmo a afirmar que o melhor mesmo é que os próprios trompistas escrevam para trompa, para que desta forma os compositores possam aprender o verdadeiro potencial deste instrumento, bem como, as preferências dos trompistas. Para Hill uma das justificações para a grandiosidade da música dos séculos XVIII e XIX passa por intérpretes que eram simultaneamente compositores e professores, algo que deixou de ser a norma, já que a partir do século XX a música evoluiu no sentido da especialização em diferentes áreas. O autor informa que de acordo com a tradição, o papel dos intérpretes consiste em recriar as ideias dos outros. Para o conseguirem procedem à análise dos elementos da partitura, tanto na vertente teórica como na vertente histórica e eventualmente, com algo mais a acrescentar do ponto de vista interpretativo. Já o professor, na vertente tradicional vai partilhar o seu conhecimento com a futura geração de trompistas, mas para tal necessita de ter experiência como performer.

Com a presente investigação pretende-se unir estes polos musicais, seguindo a sugestão de Hill, com o objetivo de apresentar não só algumas soluções, mas também servir de mote a investigações futuras.

Metodologia

A metodologia de trabalho da presente investigação segue uma linha maioritariamente qualitativa, sendo utilizadas as técnicas de recolha de dados sob a forma de análise documental e inquérito (De Bruyne *et al.*, 1975) citado por (Lessard-Hébert *et al.*, 2008). Com a análise documental foi efetuada a recolha dos elementos que as fontes de instrumentação, orquestração e notação definem como sendo idiomáticos para trompa e estes foram adicionados a uma lista de controlo, tendo de seguida sido realizada a identificação dos mesmos nos objetos de estudo. A análise documental consistiu numa análise de conteúdo maioritariamente qualitativa, tendo sido analisados quantitativamente apenas alguns dados mais objetivos. Os inquéritos seguiram o modo de recolha de questionário escrito com o intuito de recolher as opiniões dos compositores sobre as suas obras e sobre o seu próprio processo de composição. Paralelamente foi analisado o

conteúdo latente dos questionários. O modo de estudo de casos foi utilizado, conforme definido por (Yin, 2018) assim, cada um dos compositores foi alvo de um questionário fechado (cf. Anexos 21 e 22) e as suas obras foram analisadas seguindo uma lista de controlo, tendo sido redigido um relatório para cada um destes casos durante o terceiro capítulo. No capítulo 3.15 foram evidenciados os resultados comuns e divergentes e, por último, apuradas as conclusões pelo cruzamento dos elementos que foram definidos no segundo capítulo e identificados no terceiro capítulo. O estudo abrangeu um total de catorze obras para trompa ou para os seus instrumentos auxiliares escritas por sete compositores trompistas, nos quais o investigador se inclui. Como será fundamentado posteriormente, na organização da presente investigação, a opção de o investigador figurar como um dos casos de estudo é propositada, tendo sido tomadas medidas para criar o distanciamento necessário à imparcialidade.

No âmbito da antropologia, o antropólogo usa a observação direta e sistemática do seu objeto de estudo para chegar às suas conclusões (Evertson & Green, 1986). Em analogia mas com a devida distância, na presente investigação, o investigador integra a comunidade dos trompistas e participa na própria investigação para poder entender o idioma trompístico.

O presente projeto visa, numa primeira instância, tentar clarificar o significado da expressão escrita idiomática para trompa. Horton (1986) concluiu ser possível identificar a escrita “trompística,” contudo, não os elementos que a constituem. Assim sendo é, exatamente, deste ponto que a presente investigação se propõe partir. Para tal, após uma análise da forma como a expressão “escrita idiomática” é utilizada em linguagem corrente no mundo da música, a mesma foi abordada do ponto de vista da linguística, partindo da sua raiz etimológica e fazendo a distinção relativamente à expressão *self-idiomatic* (Bullock, 2010) utilizada no jazz. Posto isto foi estabelecida uma relação entre a “escrita idiomática” e o termo *affordance*, cunhado por (Gibson, 2015) e também referenciado por (Souza, 2017).

Contrariamente a (K. D. Rooney, 2008), a presente investigação não tem como objetivo identificar tendências composicionais, antes sim identificar os elementos que tornam a música para trompa idiomática. Por essa razão, não foram feitas comparações com a utilização da trompa em compositores das principais correntes, sob pena de se criarem mais variáveis e se correr o risco de chegar às mesmas conclusões de (Horton, 1986).

É certo e sabido que existem obras, cuja escrita é considerada idiomática e que não são da autoria de trompistas, contudo, para evitar chegar às mesmas conclusões de (Horton, 1986) torna-se imperativo estabelecer variáveis.

Deste modo, a comparação entre obras escritas por compositores trompistas e não trompistas não será de todo abordada pela presente investigação, que seguirá os passos de (Horton, 1986) no sentido de identificar os elementos que conferem o dito carácter idiomático a determinada obra. Considerando os trompistas verdadeiros “falantes” nativos do “idioma”, que é a escrita idiomática para trompa, é expectável que estes o utilizem de forma inata e, muito provavelmente, até inconsciente. Por esta razão, o investigador optou por se focar na análise de obras dos seguintes compositores trompistas: Cláudio Moreira (*1989, Portugal), Emma Gregan (*1993, Austrália), Fernando Morais (*1966, Brasil), Jeffrey Agrell (*1948, Estados Unidos da América), João Gaspar (*1991, Portugal), Kerry Turner (*1960, Estados Unidos da América) e Ricardo Matosinhos (*1982, Portugal).

A encomenda de obras musicais trata-se de algo, geralmente, muito dispendioso. Assim sendo tornou-se imperativo reduzir os custos da investigação, de modo a evitar que estes a pudessem colocar em causa. Deste modo foram escritas algumas obras em agradecimento aos compositores, que aceitaram colaborar com a presente investigação e foram, de igual forma, procurados e solicitados alguns apoios para a encomenda de uma das obras, tendo ficado ao encargo do investigador as encomendas de obras, em que não foi possível estabelecer uma parceria.

Âmbito da Investigação

A trompa possui um repertório muito alargado, tanto do ponto de vista da música solo como da música de câmara e orquestra. Assim sendo foi realizado um estudo de caso, a partir de uma seleção de obras compostas por trompistas/compositores no âmbito da presente investigação, quer encomendadas pelo investigador, quer escritas pelo próprio durante o período da investigação. A escolha das obras foi levada a cabo tendo em conta a procura de estilos composicionais distintos, de compositores de diferentes origens, mas, naturalmente, com as limitações impostas pelos recursos financeiros disponíveis. Como referido por Horton (1986) a preferência pessoal, até um determinado ponto acabará por ser inevitável. No presente projeto encontram-se representados trompistas/compositores

da Europa, América do Norte, América do Sul e Austrália tanto do género masculino como feminino e pertencentes a diferentes faixas etárias.

Calendarização dos Recitais

Ao longo dos vários recitais foram incluídas, sempre que possível, mais obras dos compositores envolvidos no presente projeto, de forma, a que se possa estabelecer uma relação entre elas. Por vezes, o programa necessitou de ser complementado com obras de outros compositores trompistas do repertório *standard*. A escolha das obras a apresentar em cada recital não seguiu nenhuma ordem cronológica ou temática diferenciada. A temática foi definida como “compositores trompistas” e em cada recital foram incluídas as obras que tinham sido concluídas a tempo, aquando de cada recital.

Dado que a presente investigação se encontrava totalmente dependente da conclusão das obras encomendadas, visto estas constituírem o seu objeto de estudo, o projeto inicial teve de ser reformulado devido à falta de colaboração por parte de alguns compositores, que se tinham disponibilizado inicialmente.

Foi elaborado um cronograma com as diferentes atividades desenvolvidas (cf. Anexo 1). Todo o processo de contacto com os compositores ocorreu em finais do ano de 2016, sendo que em janeiro de 2017 foi enviada uma proposta à *Internacional Horn Society*, que aceitou cofinanciar a partir do *The Meir Rimon Commissioning Assistance Fund* a obra “Mosaico no.3” escrita por Fernando Morais.

Em maio de 2017 o investigador deslocou-se à Estónia tendo realizado recitais em Tartu e Tabassalu, integrados em festivais de trompas. A obra *Reflections* de Matosinhos foi apresentada, bem como, outras obras do mesmo compositor que não constam da presente investigação (Pritchett, 2017).

Dia 1 de julho de 2017, o investigador realizou um recital preparatório no auditório da Faculdade de Engenharia da Faculdade do Porto, onde estreou a obra “Mosaico no.3” escrita por Morais, tendo sido incluídas no mesmo recital a Sonata para trompa e piano op.13 de Kerry Turner, o Concertino para trompa do compositor português Miguel Castro (*1983), *Song of a New World* e *Fat Belly Blues*, duas obras para trompa grave da autoria do compositor britânico Richard Bissil (*1960) e *Reflections* Op.71 composta por Ricardo Matosinhos, que foi premiada na *featured division* do concurso de composição da *Internacional Horn Society* (cf. Anexo 2). O recital foi repetido no dia 12 de Julho na

Universidade de Évora (cf. Anexo 3). Em Agosto de 2017 parte do recital foi repetido em Praha – Břevnov, integrado no 26^{os} Cursos de Interpretação de Trompa da Cidade de Praga, sendo que no decorrer destes cursos foram interpretadas outras obras de Matosinhos (Brummett, 2018).

Setembro do mesmo ano ficou marcado pelo contacto pessoal entre o investigador, Emma Gregan e Jeffrey Agrell. O investigador viajou aos Estados Unidos para assistir à estreia de uma obra sua que foi premiada (Matosinhos, 2017a) no concurso de composição organizado pelo *Twin Cities Horn Club*. Esteve pessoalmente com Emma Gregan que também teve uma obra premiada e viajou até à Universidade de Iowa, onde realizou uma palestra e um recital a convite de Jeffrey Agrell. Na referida palestra foram abordados elementos interpretativos de obras escritas por Matosinhos, sendo que no recital foi apresentada a obra *Reflections* e outras obras deste compositor, para além das que integram a presente investigação.

Em outubro de 2017, a compositora australiana Emma Gregan concluiu a obra *Rose-Coloured Glasses* para trompa e piano e, no mesmo mês, Ricardo Matosinhos escreveu a peça *Song for Emma* em agradecimento.

No mesmo mês foi publicado um artigo com a pesquisa exploratória que delineou a temática da presente investigação (Matosinhos, 2017d).

Ainda em 2017, mais concretamente, em novembro, o compositor americano Kerry Turner concluiu a obra *Abide with me*, que lhe tinha sido encomendada alguns meses antes.

No dia 10 de abril de 2018, o investigador estreou em recital as obras *Abide with me* de Kerry Turner e *Rose-Coloured Glasses* de Emma Gregan, tendo também procedido à estreia europeia da obra *Song for Emma*. O programa inclui também a obra *Canciones* para trompa e piano do compositor norte americano Paul Basler (*1963) (cf. Anexo 4).

O investigador apresentou o Concerto para Trompa Grave de Kerry Turner na Casa da Música, Sala Guilhermina Suggia, no dia 26 de julho de 2018, com a Orquestra Sinfónica de Jovens da Academia de Música de Costa Cabral, sob a direção musical do maestro José Eduardo Gomes (cf. Anexo 5). Como encore foi apresentado *Mirage in the Sahara* o 5º dos 10 Estudos Jazzísticos (Matosinhos, 2013b). À data ainda se encontravam em falta as obras dos compositores portugueses Cláudio Barruma e Miguel Castro, algo que forçou o investigador a traçar outro cronograma, bem como, outra estratégia de investigação sob pena de não ter objetos de estudo suficientes, o que poderia colocar em causa a investigação. Surgiu, então, a ideia de incluir a trompa natural e a tuba wagneriana

na presente investigação, visto serem dois instrumentos secundários também tocados pelos trompistas e que partilham com a trompa moderna muitas das suas características. Para além disso acresce ainda o facto de ser comum numa só obra o intérprete ter de tocar mais do que um instrumento. Ao elaborar o programa para o recital final, o investigador constatou a inexistência de qualquer obra de câmara para tuba wagneriana, que tivesse sido escrita por um trompista. Assim sendo, em agosto de 2018 o investigador escreveu *Siegfried & Fafnir*, Op.77a para tuba wagneriana e piano. Em setembro, o trompista e compositor americano Robert Palmer encomendou ao investigador uma obra para tuba wagneriana para ser estreada em julho no congresso da IHS na cidade de Gent, Bélgica. Estabeleceu-se, então, uma parceria com o investigador que lhe escreveu a obra *Song without words*, Op.80a tendo ficado prometida, em troca, uma obra para a presente investigação.

Em outubro, o investigador escreveu a obra *The Horn calls you back!*, Op.78 para 2 trompas e piano, dedicada aos compositores Cláudio Moreira e Miguel Castro, como forma de agradecimento por aceitarem colaborar com o presente projeto. Esta obra inclui também trompa natural e a sua estreia ocorreu em novembro de 2018 tendo sido enviada, de seguida para um concurso de composição, organizado pela *International Horn Society*, no qual foi premiada na *Featured Division* (cf. Anexo 6).

Também foi estabelecido contacto com Jeffrey Agrell, trompista, compositor e professor na Universidade de Iowa, no sentido de se criar uma parceria. Em janeiro de 2019, o investigador escreveu a obra *3 Miniatures*, Op.79 para quarteto de trompas (Matosinhos, 2020), tendo ficado acordado que Agrell iria escrever a obra *Gallimaufry Suite* para trompa grave e piano.

Em abril de 2019 o investigador concluiu a obra *Song without words*, Op.80a, para tuba wagneriana tenor e piano, tendo esta sido estreada por Robert Palmer no Congresso da Internacional Horn Society em Gent, Bélgica.

No mês de julho do mesmo ano, o investigador estabeleceu mais uma parceria, desta vez com o compositor e trompista português João Gaspar, para o qual escreveu a obra *Pastoral*, Op.81 para trompa solo, sendo que ficou acordado que este iria compor uma obra para a mesma formação.

O projeto da presente investigação foi assim reestruturado e acabou também por ser assegurada a existência de diversidade no objeto de estudo. Esta alteração permitiu a criação de novas parcerias artísticas, a inclusão da trompa natural e da tuba wagneriana, bem como, o reforço do objeto de estudo.

Em agosto de 2019, Jeffrey Agrell concluiu a obra *Gallimaufry Suite* para trompa grave e piano e Cláudio Barruma concluiu a obra *Cerberus* para trompa e piano preparado. No mesmo mês, o investigador apresentou quatro obras da presente investigação nos cursos de verão que se realizaram na cidade de Broumov, República Checa (cf. Anexo 7)

Em setembro, o investigador estabeleceu uma parceria com Frank Leonard Starobin para quem escreveu a obra *Improviso Op. 82* para trompa solo. No mês seguinte escreveu *Mirage Op. 83* para Andrew Savage. Destas parcerias resultou o acordo relativamente à escrita de duas obras novas.

No dia 3 novembro de 2019 foram estreadas as obras *Pasteleira*, para trompa solo, escrita pelo compositor João Gaspar, a obra *Improviso Op. 82* e *Mirage Op. 83*, dado que os dedicatários não fizeram questão de as estrear. No mesmo recital, em que as obras anteriores foram estreadas, João Gaspar estreou a obra *Pastoral Op.81* que o investigador lhe dedicou (cf. Anexo 8).

No dia 14 de novembro, o investigador estreou a obra *Cerberus* de Cláudio Barruma, para trompa e piano preparado e a obra *Gallimaufry Suite* de Jeffrey Agrell. O restante programa do recital incluiu obras compostas pelo investigador e que integram a presente investigação (cf. Anexo 9).

O recital final será constituído por várias obras escritas por Matosinhos e para concluir será interpretada a obra de Agrell, que foi escrita para o presente projeto de investigação (cf. Anexo 10).

Infelizmente quatro destas obras não foram entregues a tempo de serem incluídas na presente investigação.

Organização

No que concerne à estrutura do presente projeto, após as considerações gerais do mesmo e a observação de investigações anteriores, será efetuado um enquadramento histórico da tradição dos trompistas compositores e do contributo de cada um deles para o desenvolvimento da escrita para trompa.

Com o intuito de solucionar as dificuldades de interpretação com que os intérpretes se deparam, o investigador considerou imperativo conhecer o ponto de vista dos compositores, bem como, as informações sobre a trompa que se encontram presentes nos manuais de instrumentação/notação. No decorrer da pesquisa inicial ficou comprovada a

existência de diversas discrepâncias relativamente à caracterização das técnicas da mão direita, o que corrobora a decisão do investigador de dar continuidade a esse trabalho de revisão bibliográfica. Acresce ainda o facto de os diversos livros de instrumentação e notação constituírem a principal fonte de referência de compositores e arranjadores. Por outro lado, existe ainda o ponto de vista dos intérpretes que conhecem os aspetos performativos dos seus instrumentos melhor que ninguém devido à prática diária. Assim sendo, para uma melhor compreensão, procedeu-se ao cruzamento destas duas vertentes, tendo em vista uma comunicação mais eficaz entre estes dois mundos que nem sempre se tocam. A opção de o investigador figurar também como performer e compositor na presente investigação tem o propósito de unir a composição e a performance seguindo a indicação do “triângulo da plenitude musical” referido por Hill, que incentiva os trompistas a escreverem para o seu próprio instrumento, bem como, a sua opinião relativamente à necessidade de um doutorado em performance musical de compor obras originais.

“Art, dance, theater, and even English majors base their curriculum on creativity. Can you imagine a graduating art student who has not yet created an original work of art or an English major who is not required to compose a story or poem? How is it then that one can get a doctorate in music performance without ever creating an original piece of performance music?” (Hill, 2001, p. 113).

Dada a posição privilegiada do investigador pelo facto de ser simultaneamente trompista e compositor, de modo a garantir a imparcialidade da investigação foi realizada uma análise o mais imparcial possível que, posteriormente, foi confrontada com a opinião de outros especialistas e, por último, com a sua própria experiência. Três obras para trompa, escritas durante o período da presente investigação, foram submetidas sob anonimato a três concursos internacionais de composição, com júris distintos, sendo que todas as elas foram premiadas (cf. Anexos 2 e 5).

Após a identificação dos elementos idiomáticos mencionados nas diferentes fontes, procedeu-se ao seu reconhecimento nas obras dos trompistas compositores abrangidos na presente investigação, para se poder averiguar se os “nativos” do idioma “trompístico” compõem para trompa de acordo com as indicações das diferentes fontes. A opção de organizar os compositores pelo nome próprio foi propositada e tem o intuito de que as obras compostas por Matosinhos sejam abordadas em último lugar, contribuindo assim para o distanciamento do investigador. O processo de identificação dos elementos idiomáticos foi complementado com os registos bibliográficos e os questionários feitos

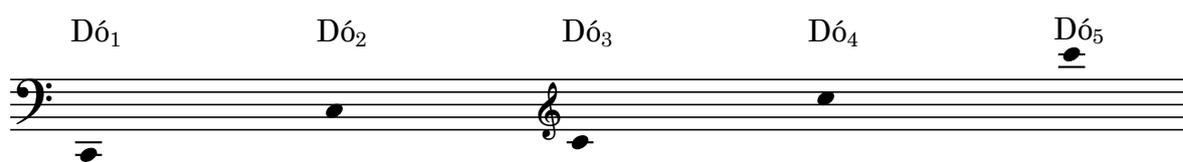
aos compositores, que forneceram uma visão privilegiada que não só beneficiou a interpretação das suas obras como irá, certamente, beneficiar investigações futuras.

Considerações Preliminares

No sentido de clarificar as definições a serem utilizadas, o investigador irá apresentar, de seguida, algumas considerações preliminares.

Assim sendo, sempre que o investigador indicar uma altura de sons, a designação de oitava deverá corresponder à indicada na Figura 2 sendo que o Dó central deverá corresponder ao Dó₃. Salvo indicação contrária por parte do investigador, a altura de sons deverá ser sempre transposta para trompa em F \flat .

Figura 2 – Índices de Oitava utilizados na presente investigação



Nota. (figura elaborada pelo investigador)

Uma trompa dupla, o tipo de instrumento standardizado comumente utilizado pela maioria dos trompistas, é constituída por dois lados com afinações base: Si \flat e F \flat . Pela combinação das diferentes dedilhações é possível descer, cada uma destas séries de harmónicos seis vezes, sendo que as duas últimas dedilhações de trompa Si \flat se intercalam com as duas primeiras de trompa F \flat correspondendo, portanto, a 12 séries de harmónicos organizadas em distâncias de meio tom cada uma, correspondendo a mais aguda à trompa Si \flat e a mais grave à trompa Si \natural (Agrell, 2017).

No que respeita às formas de representação das dedilhações do instrumento de acordo com o investigador existem várias. Tradicionalmente e segundo a bibliografia da América do Norte, nesta região são utilizados números para cada um dos três rotores principais e a letra T (*trigger*) para as notas, em que se deverá recorrer ao polegar. Esta nomenclatura constitui parte integrante do princípio de que a trompa deverá ser utilizada maioritariamente em F \flat e que se deverá pressionar o polegar para alternar para trompa Si \flat . Contudo como não existe unanimidade entre os trompistas relativamente à configuração da trompa, alguns utilizam a opção F \flat -Si \flat e outros a Si \flat -F \flat . Tal facto faz

com que os últimos fiquem com dedilhações inversas, tendo assim, necessidade de libertar o polegar mediante indicação. Ainda dentro da bibliografia anteriormente referida, o investigador deparou-se com outra designação habitual, que passa pela utilização constante de um F ou Bb antes da dedilhação (Salonen, 2005), sendo clarificado o lado da trompa a ser utilizado, independentemente da configuração que o trompista possa ter escolhido para a utilização do polegar. Esta nomenclatura apresenta, porém um problema que se prende com a necessidade de muito espaço horizontal para poder ser, devidamente, representada numa partitura. O investigador encontrou ainda uma terceira nomenclatura, na qual é indicado o polegar com recurso ao número 4 (Pehrson, 1987), contudo, também aqui se parte do princípio de que a trompa deverá estar configurada em Fá- Sib. Na presente investigação será utilizada uma quarta possibilidade, que consiste em indicar as dedilhações de trompa Sib com números e as de trompa Fá, precedidas da letra F. Esta nomenclatura apresenta a vantagem de designar o uso de trompa Fá, de uma forma independente da configuração do polegar e, por acréscimo, utiliza ainda a letra F, que pode ser facilmente compreendida por todos os trompistas a nível internacional. Importa ainda mencionar que a referida nomenclatura foi a adotada nas obras de Matosinhos e que se encontra descrita em (Matosinhos, 2010b).

Do ponto de vista da construção do instrumento, cada rotor possui uma bomba de afinação, contudo, como são utilizados sete comprimentos de tubo que são acionados por apenas três rotores, alguns dos comprimentos de tubo vão ter de ser necessariamente obtidos ao acionar mais do que um rotor. Deste modo, o primeiro e segundo rotores vão ser afinados com as bombas correspondentes, sendo que o terceiro rotor afina a combinação 2•3, o que faz com que a combinação 1•2 fique com uma afinação ligeiramente alta e as combinações 1•3 e 1•2•3 com uma afinação demasiado alta². Estes compromissos de afinação constituem o preço a pagar para que a trompa se possa adaptar, de forma ergonómica, à mão do executante e os mesmos são descritos por Stiller (1985) e Kœchlin (1954). As diferenças de afinação referidas vão necessitar de ser compensadas pelo trompista, recorrendo, para tal, aos lábios ou à mão direita, contudo convém referir

² Para baixar a $\frac{1}{2}$ tom à fundamental de um determinado comprimento de tubo é necessário adicionar um comprimento de tubo extra, que é uma fração do comprimento de tubo inicial. Caso o tubo principal já tenha sido expandido, usando uma ou mais válvulas, esse comprimento do tubo deixará de ser a fração pretendida do comprimento de tubo original, resultando mais curto, logo com uma afinação mais alta (Gregory & Robin, 1961).

que ainda é necessário ter em conta a afinação do harmónico escolhido. Para além do que já foi referido e segundo Cousins (1992) existem ainda dificuldades de afinação resultantes da humidade, do frio, do calor, sendo que estes fatores afetam os instrumentos de sopro de forma inversa ao modo como afetam as cordas.

A cada dedilhação equivale um comprimento de tubo de uma trompa natural, que se encontra relacionado com a definição da fundamental em efeito real. Assim a nota mais grave do tubo de trompa Fá soa um Fá no piano, apesar do trompista estar, efetivamente, a tocar um Dó. Como representado na Figura 3, os dois últimos comprimentos de tubo do lado de trompa Sib correspondem aos dois primeiros do lado de trompa Fá. Assim, salvo indicação contrária, nesta situação serão usados, preferencialmente, os comprimentos de tubo do lado de trompa Fá, devido às questões de afinação anteriormente referidas, sendo que outro tipo de utilização requererá, obrigatoriamente, indicações de dedilhação com a designação do lado da trompa a usar (por exemplo 13 ou F0 ao invés de Trompa Fá).

Figura 3 – Organização dos doze comprimentos de tubo existentes numa trompa dupla

B\flat Horn <i>Trompa Sib</i>	A	A \flat	G	F \sharp	F	E
<i>Sib</i>	<i>Lá</i>	<i>Lá\flat</i>	<i>Sol</i>	<i>Fá\sharp</i>	<i>Fá</i>	<i>Mi</i>
0	2	1	1	2	1	1
			2	3	3	2
			(3)			3

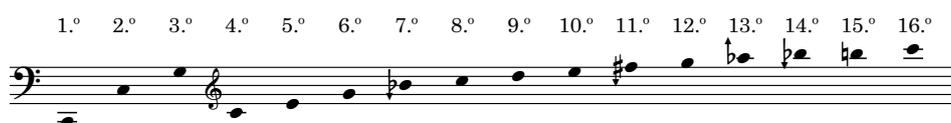
F Horn <i>Trompa Fá</i>	F	E	E \flat	D	D \flat	C	B
<i>Fá</i>	<i>Mi</i>	<i>Mi\flat</i>	<i>Ré</i>	<i>Ré\flat</i>	<i>Dó</i>	<i>Si</i>	
0	2	1	1	2	1	1	
			2	3	3	2	
			(3)			3	

Nota. (Matosinhos, 2010b, p. 3).

O investigador considera ser de importância vital não confundir a designação das trompas com as transposições que os trompistas deverão efetuar ao interpretar obras escritas para trompas naturais ou com sistemas de válvulas. Assim sendo, para o caso das transposições deverá ser utilizada uma designação diferente, por exemplo: “transposição Mi” deverá indicar que a parte correspondente deverá ter sido escrita para um instrumento noutra afinação, pelo que, sempre que estiver a tocar numa trompa moderna, o trompista deverá

transpor uma segunda menor abaixo. Por outro lado, a indicação “Trompa Mi” deverá designar o comprimento de tubo correspondente à trompa natural em Mi, que numa trompa dupla se encontra situado no lado de trompa Fá, ao qual se adiciona a 2ª chave (que corresponde a ½ tom). Sempre que for necessário referenciar os harmónicos correspondentes, os mesmos deverão ser indicados pelo número ordinal e a fundamental correspondente, de acordo com a Figura 4.

Figura 4 – Séries dos primeiros 16 harmónicos da trompa Fá.



Nota. (Matosinhos, 2010b)

Nos Anexos 11 e 12 encontram-se representadas as tessituras provenientes das diferentes fontes bibliográficas, contudo por vezes, os autores não fazem referência às notas em concreto para o limite da tessitura, limitando-se apenas a mencionar uma determinada nota, bem como, a possibilidade de tocar algumas notas acima ou abaixo da mesma. No sentido de assinalar devidamente estas situações, o investigador decidiu incluir setas a tracejado (↑ ↓).

O investigador verificou que até meados do século XX, era prática comum representar nas partes de trompa as notas em clave de Fá uma oitava abaixo da notação atual, fazendo com que os trompistas tivessem de ler com uma diferença de uma oitava. Este tipo de notação da clave de Fá também conhecido como notação antiga não se encontrava, habitualmente, indicado nas partituras, o que, por vezes, suscitava dúvidas. Na presente investigação deverá ser utilizada a notação moderna da clave de Fá.

Os excertos de obras musicais utilizados na presente investigação foram autorizados pelos detentores dos respetivos direitos de autor (cf. Anexo 30), as restantes figuras provêm de fontes que se encontram em domínio público.

Os elementos multimédia da presente investigação estão indicados com *QR Codes* que podem ser lidos com dispositivos móveis, tendo sido indicadas em alternativa hiperligações.

1. A Tradição de Trompistas Compositores

Vários mestres da composição, que nunca tocaram trompa, são a prova provada de que não é necessário tocar trompa para se escrever para ela. Contudo desde muito cedo que surgiu uma tradição de trompistas compositores, que ajudaram a impulsionar este belo instrumento. Graças a esses trompistas compositores, a trompa deixou de ser um mero instrumento de sinalização, tendo levado Robert Schumann (1810-1856) a afirmar que “o som da trompa é a alma da orquestra” (Matosinhos, 2010b).

Agrell, um dos trompistas, que aceitaram colaborar com a presente investigação, refere precisamente esta tradição pedagógica, apontando alguns aspetos positivos e também negativos deste importante legado:

“Horn players are blessed and cursed with a rich tradition of literature and pedagogy. Blessed because of the quantity and quality of repertoire and pedagogic tradition. Cursed for what is still missing, and because while the brilliance of our great tradition has enriched us greatly, it has also blinded our vision of other possibilities and diminished our curiosity and courage to experiment and see if there is anything else out there than the Great Players/Teachers haven't already discovered” (Agrell, 2017, p. contracapa).

Em seguida será feita uma abordagem histórica à tradição dos trompistas compositores a fim de contextualizar os contributos de cada um deles e compreender se, de alguma forma, os efeitos dessa tradição ainda persistem nos dias de hoje. Não haverá, porém, o intuito de fazer uma listagem exaustiva de autores, antes sim, uma referência a alguns trompistas que contribuíram para a criação de repertório para trompa e para os avanços deste instrumento.

A primeira utilização musical de uma trompa data de 1639 na obra *Le Nozze di Teti e di Peleo* de Francesco Cavali, contudo, trata-se ainda de uma pequena fanfarra a quatro vozes (Fitzpatrick, 1970). Segundo (Morley-Pegge, 1973), aparentemente, a primeira utilização de trompas como parte integrante da orquestra data de 1705 com a ópera *Octavia* de Reinhard Reiser. Foram necessários mais alguns anos até que surgissem as primeiras experiências com o uso da mão direita, algo que impulsionou a trompa para outros voos. Desta forma, o limite temporal desta contextualização será definido pelo uso das técnicas da mão direita. O primeiro trompista que importa referir é Anton Joseph Hampel (c.1710-1771), a quem se atribuíram as técnicas de execução anteriormente

mencionadas, que elevaram a trompa à categoria de instrumento solista. Tuckwell (2002) refere que Hampel era 2º trompa da *Hofkapelle* de Dresden e que o facto de tocar no registo grave o impulsionou a desenvolver as técnicas da mão direita. A ele também se deve a invenção de uma surdina não transpositora, que não chegou aos nossos dias, com a qual o trompista poderia usar as técnicas da execução da mão direita ao mesmo tempo que usava a surdina. Um exemplo da utilização desta surdina pode ser encontrado no Rondino de L.v.Beethoven. Hampel também inventou a primeira *Inventionhorn*, que mandou construir a Johann Werner, com um sistema de bombas no corpo do instrumento e não junto ao bocal, o que permitia alterar a afinação do instrumento e a tonalidade de uma só vez. Morley-Pegge (1973) refere que pouco se sabe sobre a vida deste trompista, que deixou alguns exercícios, um concerto, que na opinião de Fitzpatrick (1970) apresenta a primeira ocorrência de uma escala diatónica na primeira e segunda oitava da trompa. Também escreveu alguns trios mas o principal interesse para a presente investigação recai sobre um método, que foi publicado pelo seu aluno Giovanni Punto, que celebrizou as técnicas da mão direita.

Figura 5 – Excerto da parte de trompa do terceiro andamento do Concerto nº11 de Punto, onde podem ser observados os típicos floreados de segundo trompa



Nota. (Punto, 1799)

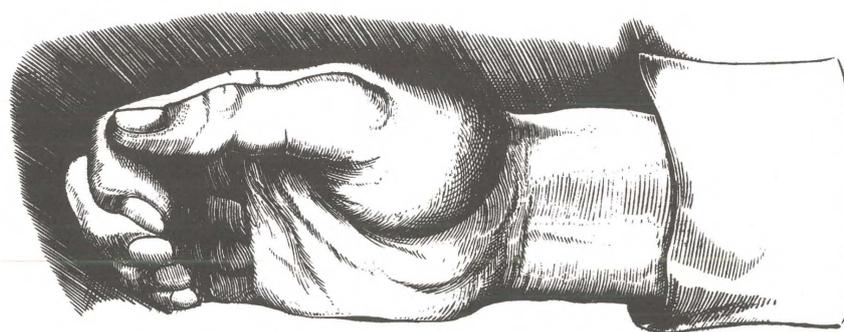
Punto nasceu na Boémia com o nome de Jan Václav Stich (1748-1803). Enquanto servo do conde Joseph Johann von Thun viu os seus estudos financiados para trabalhar com Joseph Matiegka (1728-1804) em Praga, Johann Schindelárž (e.1715-?) em Mannheim e

mais tarde com Hampel. Desde muito novo ganhou fama com os seus concertos para segundo trompa (cf. Figura 5, p.24), após ter concluído os seus estudos regressou para servir Thun. Serviu-o durante três anos, contudo decidiu fugir para Itália com mais quatro colegas, para se dedicar a viajar como virtuoso da trompa. Morley-Pegge (1973) refere que Thun, furioso, mandou guardas em sua perseguição ordenando-lhes que o capturassem ou que, pelo menos, lhe partissem os dentes para que não pudesse voltar a tocar trompa. Este conseguiu, porém, chegar em segurança a Itália, passando a partir daí a ser conhecido pela versão italiana do seu nome. Viajou pela Europa tendo conhecido Mozart, que ficou maravilhado com a sua forma de tocar, o que o levou a escrever-lhe a Sinfonia Concertante KV279b. Também conheceu Beethoven que lhe escreveu a Sonata (Op.17) para trompa e piano. Tuckwell (2002) refere uma situação pitoresca a partir da qual é possível compreender a importância de Punto. Em 1800, na segunda execução da sonata de Beethoven em Pest (atual Budapeste) Punto na trompa, com o jovem Beethoven ao piano mereceram a atenção de um crítico musical que escreveu: “Who is this Bethover[sic?] His name is not known in musical circles. Of course Punto is very well known”(Tuckwell, 2002, p. 126). Hoje, toda a gente, melómano ou não, conhece Beethoven mas poucos conhecem Punto. Na época Punto era sobejamente conhecido, contudo poucos sabiam quem era Beethoven, ao ponto de se enganarem a escrever o seu nome no jornal. A fama de Punto era tal que, segundo Tuckwell (2002) maravilhava pelo seu virtuosismo em todo o registo do instrumento, dominando o instrumento de uma forma sem paralelo até então, usando inclusive multifônicos com dois e três sons nas suas cadências.

Punto escreveu várias obras para trompa: 16 concertos (sendo que os no. 9, 12, 13 15 e 16 se perderam), um concerto para duas trompas, 103 duos para trompas, 47 trios, 21 quartetos, vários quartetos para trompa e cordas, um sexteto de trompas e livros de exercícios. Mais do que a música, o principal legado de Punto foi expansão das técnicas da mão direita e a elevação da trompa à categoria de instrumento solista virtuoso.

Othon-Joseph Vandenbroek (1758-1832) foi um trompista belga que estudou com F. Banneaux e Willelm Spandau em Paris. Autor de dois métodos *Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à donner du Cor, dédiée aux Amateurs* e um manuscrito não publicado com informações em texto. Segundo (Morley-Pegge, 1973) este autor foi o primeiro a deixar informações escritas sobre a forma de usar a mão direita na campânula (cf. Figura 6, p.26).

Figura 6 – Ilustração da posição da mão direita para a nota Ré₃ tocada em trompa natural



Nota. (Vandenbroek, 1797, p. 7)

Frédéric-Nicolas Duvernoy (1765-1838) foi um trompista francês que lecionou no Conservatório de Paris. Morley-Pegge (1973) menciona que a ele se deve o conceito de *cor-mixte*, um registo entre o 3.º e o 12.º harmônicos de trompa Fá³. Para além disso escreveu um método para trompa, vários concertos para trompa, duos, quartetos, duos para trompa e harpa e uma sinfonia concertante para trompa e harpa.

Heinrich Domnich (1767-1844?) nasceu na Alemanha, mas estudou em Paris com Punto, tendo lecionado no Conservatório de Paris na mesma altura que Duvernoy. Contudo, Domnich defendia a divisão dos registos, algo que imortalizou no seu método *Méthode de Premier et de Second Cor*, também escreveu cinco concertos para trompa e orquestra e uma sinfonia concertante para duas trompas e orquestra, bem como, várias peças concertantes para trompa, estudos e peças para ensemble de trompas (Tuckwell, 2002).

Luigi Belloli (1770-1817) foi um trompista italiano, professor no conservatório de Milão, autor de concertos para uma, duas e três trompas, música de câmara e estudos.

Louis-François Dauprat (1781-1868) foi um trompista virtuoso francês que sucedeu a Duvernoy e Domnich no Conservatório de Paris. Autor de um monumental *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse*, no qual introduziu a nomenclatura da divisão entre trompa aguda e trompa grave que é hoje utilizada. A importância deste método transcende o ensino da trompa, visto ser dividido em três partes, sendo a última dedicada aos compositores. Nela é explicado como os compositores poderiam escrever para trompa, tirando partido de instrumentos, em diferentes afinações (Dauprat, 1824/1994). Para além do seu método escreveu vários estudos, cinco concertos para trompa, vários solos, duos e trios (Morley-Pegge, 1973).

³ (Scott, 2019) refere uma tessitura entre o Dó₃ e o Sol₄ (do 4.º ao 12.º harmônicos)

Martin-Joseph Mengal (1784-1851) foi um trompista belga, que estudou no Conservatório de Paris com Duvernoy, escreveu várias obras concertantes e de câmara para trompa (Dauprat, 1824/1994).

Pierre-Joseph-Emile Meifred (1791-1867) foi um trompista francês que se celebrou pela adoção pioneira da trompa cromática de válvulas, melhorando o instrumento originalmente concebido na Alemanha. Meifred apresentou em 1828 a trompa de válvulas ao público francês, interpretando uma composição da sua autoria e criou a classe de trompa de válvulas no conservatório de Paris em 1833, que foi extinta em 1864, quando este se reformou. Em 1841 publicou o *Méthode pour le Cor Chromatique ou à Pistons*, que foi o primeiro método de trompa de válvulas de especial relevância, cuja versão inicial apenas tinha duas válvulas, mais tarde em 1849, foi adicionado um apêndice com informações sobre a terceira válvula ascendente no sistema ascendente (Morley-Pegge, 1973).

Giovanni Puzzi (1792-1876) foi um trompista italiano (Morley-Pegge, 1973) refere que, provavelmente terá sido aluno de Belloli, passou por França tendo-se mudado para Inglaterra em 1817. Puzzi foi considerado como sendo, possivelmente, o maior virtuoso da trompa da segunda metade do século XIX, também escreveu um método *Nouvelle Méthode pour apprendre le Cor* (não publicado) e duas peças para trompa e piano que se encontram publicadas, bem como, mais alguns manuscritos não publicados.

Jacques-François Gallay (1795-1864) foi um virtuoso da trompa natural, francês, estudou com Dauprat no conservatório de Paris, tendo-lhe sucedido como professor. É autor de um método para trompa, mas ficou célebre por inúmeros livros de estudos, prelúdios, concertos, peças e obras de câmara como quartetos, trios e duos (Morley-Pegge, 1973). Segundo Dauprat (1824/1994), o facto de ter tocado apenas trompa natural, justificou a falta de aceitação da trompa de válvulas em França até bem depois da sua morte.

Joseph-Rodolphe Lewy (1804-1881) foi um trompista franco-alemão que estudou em Paris com Duvernoy e, tal como Meifred, também foi um dos pioneiros da trompa de válvulas, tendo levado os ensinamentos para a Alemanha. Tuckwell (2002) refere que Wagner recorreu a este trompista para escrever as transposições de trompa da sua Ópera *Lohengrin*, apresentando como justificação a enorme semelhança com os seus *Douze Études pour le Cor Chromatic et le Cor Simple* publicados em 1850 com acompanhamento de piano. É também autor de várias peças para trompa e piano e um concertino para trompa e orquestra.

Jean-Baptiste Mengal (1796-1878) foi um dos alunos mais célebres de Domnich. É autor de um concerto, várias obras para trompa solo, trompa e piano e música de câmara (Morley-Pegge, 1973).

Franz Strauss (1822-1905) foi um trompista alemão autor de dois concertos para trompa, estudos e inúmeras peças para trompa e piano. Franz Strauss tinha gostos musicais conservadores, nutrindo preferência pela música de Mozart, Haydn e Beethoven e não simpatizava com a música de Wagner nem de Liszt. Tuckwell (2002) refere que, apesar disso, Wagner consultou-o relativamente à escrita do solo de trompa da sua Ópera *Siegfried*. Para além da sua música foi uma grande influência para o filho Richard Strauss, algo que se encontra bem patente na escrita para trompas deste compositor.

Jean Baptiste Victor Mohr (1823-1891) foi um trompista francês, lecionou no Conservatório de Paris, das suas composições de relevância para a trompa destacam-se um método *Méthode de Premier et de Second Cor*, estudos e várias obras para trompa e piano.

Henri-Adrien-Louis Kling (1842-1918) nasceu em Paris mas fez carreira na Suíça como trompista e professor, tendo também uma extensa carreira como compositor de quatro óperas, uma sinfonia, várias peças instrumentais tendo escrito igualmente um tratado de orquestração. No caso específico da trompa destaca-se pelo seu método, *Horn-Schule*, um concerto, estudos e duos (Morley-Pegge, 1973).

François Brémond (1844-1925) foi um trompista francês, aluno de Mohr, segundo Morley-Pegge (1973) amante da trompa natural mas que via a moderna trompa de válvulas como um mal necessário⁴ para fazer face aos desafios colocados pelos compositores. Como composições suas apenas deixou exercícios, peças que escreveu para as provas do conservatório e fez a revisão de estudos de Dauprat e Mohr, adaptando-os à moderna trompa de válvulas.

Edouard Vuillermoz (1869-1939) foi um trompista francês, que lecionou no conservatório de Paris, embora não tenha composto obras originais fez vários arranjos e transcrições (Buxbaum, 2017).

Jean Devémy (1898-1969) foi um trompista francês, aluno de Brémond, para além de se ter celebrizado como trompista com inúmeras obras que lhe foram dedicadas, sucedeu a

⁴ O uso crescente de cromatismos, notas no registo grave afastadas dos harmónicos, mudanças rápidas de afinação e passagens rápidas com alternância de técnicas da mão direita, dificultaram cada vez mais o uso da trompa natural.

Brémond como professor no Conservatório de Paris. É autor de estudos e peças de exame do conservatório de Paris.

Georges Barbotou (1924-2006) foi um trompista francês, que lecionou no conservatório de Paris, sucedendo a Devémy, autor de vários estudos, inúmeras peças para trompa usadas como peças de provas do Conservatório de Paris e várias peças de música de câmara (IHS, 2020c)

No conservatório de Paris é possível observar uma linhagem de trompistas compositores que remonta a Hampel e Punto. Embora a dedicação à composição seja diferente em cada um destes trompistas, o legado de cada um deles no que respeita ao incentivo à escrita para este instrumento é inegável. Uma análise do repertório executado nas provas do conservatório de Paris revela que de 1823⁵ a 1864 as obras eram escritas pelos professores de trompa do conservatório. Apenas em raras ocasiões surgem obras de outros compositores, como é o caso do Concertino de Weber em 1885 (Coar, 1952). Em 1864, assim que Meifred se reformou, a trompa natural voltou a ser o instrumento oficial a ser ministrado no conservatório, até que em 1891 Brémond voltou a introduzir a classe de trompa de válvulas (Morley-Pegge, 1973). Mesmo assim, a trompa natural ainda conseguiu sobreviver e segundo (Humphries, 2000) continuou a ser ministrada, oficialmente, no conservatório até 1903. A partir de 1897 assiste-se a uma tendência contrária, no que respeita à autoria do repertório para as provas, tendo começado a surgir cada vez mais obras de compositores não trompistas podendo ser observada a ocasional inclusão de obras escritas pelos professores do conservatório (Rekward, 1997). Esta tendência pode ser explicada pelo que Hill (2001) refere como uma compartimentação da especialização em áreas cada vez mais específicas, para permitir a competição “We have been led to believe that to become exceptionally good at anything, we must ignore everything else but that particular specialty” (p. 110).

Apesar desta tendência de especialização que foi observada, os trompistas compositores têm dado continuidade à tradição.

Domenico Ceccarossi (1910-1997) foi um virtuoso trompista italiano que, para além da sua carreira como instrumentista, sempre se manteve ligado ao ensino e à composição, tendo escrito um método dividido em quatro volumes *École Complète du Cor*, 10

⁵ Apesar de listar todos os concursos desde 1779 tendo nesse ano sido Dauprat o vencedor, a fonte bibliográfica utilizada indica que a informação das composições que foram executadas só se encontra disponível a partir de 1823.

caprichos com o intuito de colocar a trompa ao mesmo nível de virtuosismo dos caprichos de Paganini para violino. Também editou várias peças à luz das suas ideias interpretativas e incentivou vários compositores a escreverem para trompa, o que levou a que nove concertos lhe fossem dedicados. Como exemplo, Elliott Carter mencionou ter aprendido com Ceccarossi o potencial técnico da trompa, quando viveu em Roma nos anos 50 (IHS, 2020a).

Vitaly Mikhailovich Bujanovsky (1928-1993) foi um dos grandes trompistas da escola russa. Autor de inúmeras obras para trompa solo, trompa e piano e obras de música de câmara, onde deu destaque à trompa. Para além do seu trabalho como compositor também incentivou outros compositores a escreverem para trompa (IHS, 2020d).

Douglas Hill (*1946) é um trompista norte americano, autor de uma extensa lista de obras para trompa, abrangendo praticamente todos os géneros. É autor igualmente de inúmeros livros dos quais se destaca um inteiramente dedicado às *extended techniques* da trompa, que este explorou ao extremo, o que justifica o facto de ser o autor mais citado na presente investigação. A sua forte ligação ao ensino também teve um papel decisivo não só na nova geração de trompistas como também na influência que teve para a continuidade da tradição de trompistas compositores (IHS, 2020b). Hill (2001) refere que incentivava os alunos a escreverem para trompa, tendo vários deles respondido a este desafio e devido a tal facto, acabaram por apresentar melhorias ao nível da interpretação. Como será observado a seguir, este autor incentivou muito, direta ou indiretamente, os trompistas a escreverem para o seu instrumento mantendo acesa a chama da tradição de trompistas compositores.

Felizmente, a tendência identificada no início do século XX tem estado a ser contrariada com trompistas como Douglas Hill e iniciativas como o concurso de composição organizado pela Internacional Horn Society que, desde 1979, tem vindo ao incentivar a escrita de obras para diferentes formações, que incluem a trompa. Inicialmente, este concurso realizava-se com periodicidade anual, sendo que atualmente se passou a realizar a cada dois anos. É possível constatar que muitos dos participantes e vencedores deste concurso são trompistas, que continuam a impulsionar o avanço da escrita para trompa. Na Tabela 1 (p.31) é possível observar que dois dos compositores incluídos na presente investigação foram distinguidos neste concurso de composição da Internacional Horn Society. Duas obras de Kerry Turner para quarteto de trompas tiveram distinções, algo que se relaciona com toda a experiência com o trabalho que este desenvolveu com o *American Horn Quartet*. Já no caso de Ricardo Matosinhos surgem os estudos para

trompa grave, o segundo de quatro livros de estudos escritos pelo compositor. Novamente, a questão da experiência neste caso relacionada com o ensino que lhe permitiu explorar a trompa nesta vertente pedagógica. Outras duas obras de Matosinhos, que se encontram incluídas na presente investigação, venceram este concurso em edições consecutivas com a temática de trompa solo e duas trompas e piano.

Tabela 1 – Trompistas/Compositores Vencedores do Concurso de Composição da Internacional Horn Society que foram incluídos na presente investigação

Ano		Obra	Compositor
1987	Vencedor (Categoria III) (Agrell, 1989)	<i>Quartet for Horns</i>	Kerry Turner
1992	Menção Honrosa (Block, 1993)	<i>Quartet No. 3</i>	Kerry Turner
2014	Menção Honrosa <i>Virtuoso Division</i> (Faust, 2015)	<i>15 Low Horn Etudes</i>	Ricardo Matosinhos
2016	Vencedor da <i>Featured Division</i> (Faust, 2017)	<i>Reflections Op.71</i>	Ricardo Matosinhos
2018	Vencedor da <i>Featured Division</i> (Faust, 2020)	<i>The Horn Calls you Back!</i>	Ricardo Matosinhos

Nota. (tabela elaborada pelo investigador)

Os frutos destas iniciativas podem ser observados à medida que se aproxima o final do século XX, quer na quantidade quer nas características das novas obras, que foram escritas por trompistas.

K. D. Rooney (2008) identificou três tendências em obras compostas por trompistas entre 1970 e 2005: elementos jazzísticos, o uso da trompa natural e os acompanhamentos com eletroacústica. Embora se tenha focado em nove obras de compositores norte-americanos que dão voz a esta tendência, lista um catálogo com um total de 236 obras escritas por trompistas durante este período. Mais recentemente, a mesma autora atualizou esta pesquisa incluindo mais 277 obras⁶ escritas desde 2005 ultrapassando as 500 obras escritas por trompistas entre 1970 e 2019. Nestes últimos anos houve um claro acréscimo da velocidade da produção criativa deste grupo muito específico de compositores, sendo que, naturalmente, este valor peca por defeito. Hagelstein (2019) refere que alguns compositores que analisou há 10 anos (nomes como Randall Faust, Paul Basler, Kerry Turner, Verne Reynolds e Richard Bissill), têm continuado a escrever para trompa e

⁶ Informação obtida em comunicação pessoal com a autora da investigação em questão.

menciona que tem encontrado novos nomes em programas de recitais: Brett Miller, Drew Phillips, Gina Gillie, Gregory Miller, James Naigus, Wayne Lu, entre outros.

À semelhança da tradição de compositores trompistas transmitida de professor para aluno, que a presente investigação identificou no século XIX em França, Hagelstein (2019) aponta aqui o retomar de algumas cadeias de influência similares e refere o caso da compositora Gina Gillie, que foi aluna de Douglas Hill. A autora também menciona o caso de James Naigus que estudou com três trompistas compositores, Jeffrey Agrell, Paul Basler e Adam Unsworth. De notar que também Jeffrey Agrell também foi aluno de Hill. Menciona também outros nomes como Adam Wolf, Adrian Hallam, Dante Yenque, Eric Hessel, Matthew Haislip, Michael Mikulka, Nicholas Fife, Patrick Hughes, Ricardo Matosinhos, Sean Bresemann, e Scott Young, cuja experiência como trompistas tem ajudado a enriquecer o repertório da trompa.

Para além das três tendências identificadas em 2008, Hagelstein (2019) afirma que é difícil generalizar a partir de uma longa lista de obras tão variadas. Porém, refere que a nova geração de trompistas compositores demonstra menor interesse em levar o repertório para direções experimentais, encontrando-se mais focada no aspeto prático, produzindo música agradável para os intérpretes e para o público. Também menciona obras novas que têm vindo a ser escritas para trompa grave, por Brett Miller, Dante Yenque e Ricardo Matosinhos.

A mesma autora refere também que na investigação anterior tinha encontrado apenas três trompistas compositoras sendo que, desde então, essa lista se expandiu passando a incluir outras compositoras: Pamela Marshall, Allison Davies, Jacqueline Sellers e Emma Gregan.

Do ponto de vista pedagógico refere Richard Bissill, Adrian Hallam, Matthew Haislip, James Naigus, Ricardo Matosinhos, Verne Reynolds, Wayne Lu e Richard Burdick como tendo contribuído com vários estudos escritos para trompa desde 2005.

Deste modo ficou comprovada a existência de uma tradição de trompistas compositores, que de alguma forma no início do século XX foi tomando outros rumos. Apesar disso, alguns resistentes mantiveram viva essa tradição.

Nem sempre é fácil ter acesso à informação sobre os instrumentos, que determinado compositor praticou enquanto aluno, visto que a partir do momento em que os compositores se dedicam mais à composição, tendem a eliminar essa informação das suas biografias, para dar mais ênfase a detalhes relativos à composição. Assim, quando

escutamos as obras de Ludwig van Beethoven⁷, Johannes Brahms⁸, Paul Hindemith⁹ ou Esa-Pekka Salonen¹⁰ apercebemo-nos, de imediato, da forma como se encaixam perfeitamente no instrumento, algo que se clarifica quando se descobre que todos eles tocaram trompa.

Figura 7 – Foto de 1883 com o Ersten Wiener Hornistenclub, antecessor do Wiener Waldhorn Vereins do qual Brahms é membro fundador. Johannes Brahms encontra-se ao centro, na segunda fila, o 4º a contar da esquerda.



Nota. (WWV, sem data)

⁷ Num comentário às cartas de Beethoven surge a informação de que Beethoven estudou trompa. “Nikolaus Simrock (1752-1833) had been a hornist in the Electoral Court orchestra and reputedly gave Beethoven some lessons on the instrument”(Albrecht, 1996, p. 101).

⁸ Segundo Garrett (1998) em criança Brahms aprendeu a tocar trompa com o seu pai que tocou trompa profissionalmente durante 36 anos. Na Figura 7 pode ser observado com a sua trompa no EWH.

⁹ Bourgue afirma que Hindemith tocou trompa: “A violinist and violist, Hindemith was a horn player as well (he claims to have played all his compositions for horn himself)”(Bourgue & Fako, 1996, p. 34)

¹⁰ Nas notas de programa do seu *Concert etude*, o compositor refere que teve aulas de trompa com Holger Fransman (1909-1997), a quem dedicou esta obra (Salonen, 2005).

2. Caracterização dos Elementos Idiomáticos da Trompa

Schuller (2003) refere que existe uma confusão generalizada entre, não só compositores como maestros e também trompistas relativamente à aplicação das técnicas da mão direita / surdinas.

“Many composers are not very clear about the difference in the sounds produced by using a mute and that of hand muting (or hand stopping). Not knowing the difference, they write in their scores ‘muted’ or the equivalent in their language. Often they write ‘con sordino’ when they really expect hand muting; and vice versa. Many players assume that the composer and the conductor do not know the difference, and therefore do whatever comes easiest, which is usually to put a mute in the bell” (p. 55).

A pesquisa exploratória inicial do investigador (Matosinhos, 2017d) focou-se nos aspetos das técnicas da mão direita e comprovou que mesmo que os compositores façam a sua pesquisa, dado que as fontes não são coerentes, podem muitas vezes acabar por ser induzidos em erro e escrever de forma pouco clara ou mesmo errada. Após a comprovação da existência de material que justificasse uma pesquisa mais aprofundada, o objeto de estudo da presente investigação foi alargado, passando a incluir as diferentes técnicas de execução.

Ao invés de partir do princípio de que alguns compositores não sabem a diferença e de modo a evitar que os trompistas optem por uma solução fácil e prática, que não vá propriamente ao encontro do que é pedido, pretende-se com a presente investigação saber a razão da existência de tais discrepâncias na forma de escrever para trompa. De seguida serão cruzadas as informações presentes em diferentes fontes de instrumentação/notação sobre a trompa relativas aos aspetos, que os diferentes autores definem como sendo idiomáticos na trompa.

2.1. O Timbre

Inicialmente será analisada a forma como os diferentes autores se referem ao timbre da trompa, procurando responder à questão, em que medida é esperada da trompa uma determinada sonoridade e características sonoras que lhe são inerentes e até que ponto é considerada a utilização de diferentes instrumentos ou técnicas de execução por parte dos intérpretes na manipulação do resultado final.

Sevsay (2013) divide os metais pelo formato dos seus tubos: cónicos ou cilíndricos. No que concerne à trompa indica que esta se conjuga com as tubas, por ser um instrumento cónico. Acrescenta, que no que diz respeito ao bocal, a trompa fica isolada dos restantes metais por ter um bocal em forma de funil com menor número de harmónicos. O autor classifica a trompa como sendo um instrumento transpositor e como um instrumento de “meio-tubo”, designação que define que estes instrumentos não são capazes de produzir fundamentais, apenas harmónicos. A informação apresentada não é clara, visto ser possível produzir com relativa facilidade as fundamentais das séries de harmónicos mais agudas. A afirmação de que um bocal em funil produz um menor número de harmónicos também é estranha, uma vez que, como refere Tuckwell (2002) um trompista tem de tocar, habitualmente, acima de 12 harmónicos, muitas vezes até 16, algo que não é comum nos restantes metais.

Sevsay indica também quais as características que influenciam o timbre dos instrumentos de metal, sendo que com bocais mais rasos o som fica mais brilhante e rico em harmónicos. O rácio entre o diâmetro e o comprimento do tubo também tem influência, sendo que quanto mais estreito for o tubo mais brilhantes e ricos serão os harmónicos. Quanto mais estreito for o tubo mais fácil se torna produzir os parciais mais agudos, ao passo que, tubos mais largos facilitam a produção de parciais graves. O formato do tubo também exerce influência, sendo que tubos cilíndricos produzem um som mais brilhante e com maior número de harmónicos, ao passo que tubos cónicos produzem um som mais escuro e com menor número de harmónicos.

As caracterizações apresentadas por estes autores são objetivas do ponto de vista físico do instrumento, contudo não têm em conta os diferentes tipos de modelos de trompas, materiais de construção, formato das campânulas etc., aspetos que podem ter uma influência bastante grande no resultado do som do instrumento.

A grande maioria dos autores analisados referiu a capacidade de fusão da trompa com as diferentes famílias de instrumentos. Stiller (1985) justifica esse facto pelo bocal em forma de funil, o furo pequeno e a mão na campânula que para além de segurar, abafa o som do instrumento. Peters (2018) complementa, referindo que é o instrumento dos metais com menor qualidade de “som metálico”. J. Wagner (1959) elogia o instrumento e refere que o facto de a trompa se misturar bem com todos os instrumentos, o seu poder expressivo como instrumento solo e a capacidade de adicionar intensidade e substância às cordas e madeiras, a distinguiram como sendo o instrumento mais valioso dos metais:

“No other instrument has the same capacity for binding harmonic elements together with such sure results. A single note, sustained from a harmonic progression, can often create greater coherence and continuity than whole chords sustained in other sections. This unique feature of the horn has been fully exploited by composers of all periods” (p. 211).

A trompa é também alvo de uma caracterização mais subjetiva, que passa por um som aveludado (Adler, 2016) e por ser o instrumento mais suave de todos os metais (Stiller, 1985). Já para DeRosa & Pejrolo (2007), a par com as tubas, as trompas possuem um som mais escuro e um ataque menos perfurante que os metais mais brilhantes. Contudo, relativamente às características tímbricas, DeRosa & Pejrolo caracterizam a trompa como tendo um som nobre e altivo, escuro e ameaçador ou quente e suave, dependendo do registo e volume. A caracterização por registos será efetuada um pouco mais tarde, porém aqui fica, desde já, elencada a capacidade que a trompa apresenta, possibilitando a mudança de características em virtude do registo e volume.

Uma maior versatilidade é referida por Kœchlin (1954), que indica que a trompa é capaz de cantar como acontece em “Sonho de uma noite de verão” de Mendelssohn, de notas longas, sonoridades heroicas (fanfarras de Siegfried) ou a evocação do mistério nas profundezas da floresta (quarteto de *Freyshütz*). O autor refere também que com a combinação de notas abertas e fechadas, a trompa poderia executar melodias simples mas que em modulações afastadas, teriam de ser escritos compassos de espera, sendo que o engenho de compositores como Berlioz ao escrever para 4 trompas em tons diferentes permitiria ultrapassar essa questão. O autor indica ainda que o aparecimento das trompas com válvulas apresentou as suas vantagens e inconvenientes, uma vez que se perderam os sons abertos e fechados e o caráter das diferentes trompas:

“Car les Cors en sib grave, en ut, en Ré, étaient sensiblement plus éteints que le cor en fa. Le Cor en Mib, lui aussi, d'un timbre rêveur et lointain, s'affirmait moins clair que triomphateur d'aujourd'hui, en fa. D'autre part le ton de sol était bien plus gai, plus brillant,— et surtout celui de la qui, comparé au ton de sib grave sonnait presque comme d'une trompette” (Kœchlin, 1954, p. 58).

Kœchlin, que também foi trompista, apresenta-nos uma visão de uma sonoridade mais uniforme na trompa moderna, que contudo perde o timbre das diferentes trompas naturais. A esse respeito Piston (1969) menciona a adoção da trompa em Sib pelos trompistas agudos, o que facilita a obtenção de notas agudas e do seu timbre brilhante. Contudo refere que o som quente e escuro, característica comumente atribuída à trompa, se torna

impossível de obter na trompa Sib, facto que levou ao aparecimento da trompa dupla. O autor menciona mais tarde que a trompa dupla combina as boas características de ambos os instrumentos, colocando ao trompista o desafio de equilibrar a sonoridade entre ambos os lados da trompa, algo que, contudo, é ultrapassado por bons instrumentistas, principalmente, pela utilização da mão direita na campânula.

Para o trompista Fergus McWilliam, os compositores orquestram a sua música tendo em conta a sonoridade de instrumentos específicos e nestes momentos a trompa deverá soar como uma trompa e não como um eufónio ou um fagote. Contudo existem situações, em que a sonoridade da trompa tem de se fundir com outros instrumentos. O autor refere, que na secção dos metais, o som da trompa fica algures entre o dos trompetes e os trombones e que o som da trompa deverá ser mais rico do que o de um trompete baixo e mais quente do que o de um trombone e, mesmo assim, deverá deixar espaço para as tubas wagnerianas. Se o som soar demasiado leve e brilhante entra dentro da categoria do trompete baixo, se soar demasiado escuro e pesado não haverá lugar para as tubas wagnerianas, visto que as trompas ocuparam o seu lugar (McWilliam, 2013).

Já Hector Berlioz apresenta uma visão bastante abrangente no que respeita ao potencial sonoro da trompa: “The horn is a noble, melancholy instrument, yet the expressiveness of its tone and sonority does not mean there are types of music in which it cannot take part” (Berlioz & Macdonald, 1844/2004, p. 176). Apesar da caracterização que faz do som da trompa, indica que tal não impede a sua participação noutros tipos de música.

DeRosa & Pejrolo (2007) referem que as trompas não são, habitualmente, utilizadas no jazz sendo que, raras são as ocasiões em que uma ou duas trompas são adicionais para conferir uma sonoridade mais orquestral. A este respeito Henry Mancini coloca o ónus no instrumentista, quando menciona que a trompa também veio para o jazz e para a música mais popular. Se há instrumento que tem naturalmente um som “cool” é a trompa, a única dificuldade é encontrar instrumentistas, que possam frasear em conjunto com o resto dos metais (Mancini, 1993).

Por último importa referir o facto de que quando se fala do som da trompa, há que ter em consideração os diferentes timbres de som da trompa gerados pela evolução do instrumento. Cousins (1992) refere oito tipos de variantes tímbricas relacionadas com os tipos de instrumentos, deixando uma ressalva de que estas não se deverão confundir com as variações de qualidade que o trompista poderá obter em cada um deste tipo de instrumentos: as trompas helicoidais usadas nas obras de J. S. Bach com voltas bastante pequenas nos tubos; as trompas de caça utilizadas na obra *Water Music* de Haendel; a

trompa natural, com um bocal em funil e a mão na campânula, onde se recorreu a comprimentos de tubo maiores, o que permitiu adquirir um som misterioso, rico e poético; a trompa natural e válvulas, que embora tenha perdido parte das características sonoras, manteve o mesmo tamanho de tubo e campânula; as trompas em Fá alemãs de tubagem larga; as trompas em Si bemol alemãs de tubagem larga; as trompas ascendente tocadas em França 1945 e 1973 e a trompa de Viena.

Como se pode constatar, parte dos autores refere as características sonoras com sendo inerentes à trompa como um todo ou dividindo-as por registos. Também existem autores que consideram cada comprimento de tubo individualmente, cada um dos registos da tessitura e também a importância do instrumentista na obtenção de uma determinada característica sonora.

2.2. A Tessitura

No que concerne à tessitura da trompa foram analisadas um total de trinta fontes que podem ser consultados no Anexo 11. Os resultados não foram uniformes, algo que era expectável, pois embora seja referida a trompa ou a trompa moderna existem de facto diferentes instrumentos a tocar as partes de trompa e nem sempre é indicado a que instrumento é que o autor se refere (por vezes a referência pode dizer respeito a uma trompa simples em Fá ou mesmo a uma trompa natural).

Figura 8 – Dedilhação standardizada da trompa Fá e Sib

The image displays two musical staves with fingerings for the horn. The top staff, labeled 'dedilhação de trompa Sib', shows a sequence of notes with fingerings: 0, 2, b1, 1/2, 2/3, 0, b2, 0, 2, b1, 1/2, 2/3, 0, 2, 1, 1/2, 2/3, 1, 1/2, 0, 2, 1, 1/2, 2/3. The bottom staff, labeled 'dedilhação de trompa Fá', shows a sequence of notes with fingerings: 0, 2, b1, 1/2, 2/3, 1/3, 1/3, 0, 2, 1, 1/2, 2/3, 1/3, 1/3, 0, 2, 1, 1/2, 2/3, 1/3, 1/3, 0, 2, 1, 1/2, 2/3, 1/3, 1/3. Red lines are drawn under the notes corresponding to the 1/2 and 2/3 fingerings in both staves, indicating a break or a specific technique.

Nota. (Matosinhos, 2010b)

Como se pode observar na Figura 8, no caso de uma trompa simples em Fá existe uma quebra de uma quarta aumentada entre o Dó \sharp ₁ e o Fá₂, onde não é possível executar sons, exceto se forem utilizadas técnicas da mão direita ou se as notas forem manipuladas com a embocadura (*lip bending*). Esta quebra ocorre na trompa Sib uma quarta perfeita acima

(Fá#₁ - Sib₁). Acresce o facto de alguns autores terem feito divisões entre a tessitura profissional e a tessitura confortável, ao passo que outros não referiram essa especificidade, algo que dificulta a análise dos dados. Para além disso, é comum trompistas profissionais tocarem em trompas triplas (Sib/Fá/Fá agudo, Sib/Fá/Mib agudo), trompas *discant*, trompas com bombas de som *bouché*, algo que tem uma influência direta na tessitura do instrumento.

Assim, 23% dos autores define o Fá#₁ como a nota mais grave da trompa, o que revela encontrarem-se, claramente, a referir-se à trompa simples em Fá. Como a trompa Fá e Sib se complementam, na trompa dupla não existe essa quebra, o que possibilita uma extensão do registo, que é referida por 47% sendo que destes 3 (6%) indicou a possibilidade de executar notas abaixo do Dó₁. Um terceiro grupo de 30% apresentou uma tessitura mais confortável no registo grave da trompa.

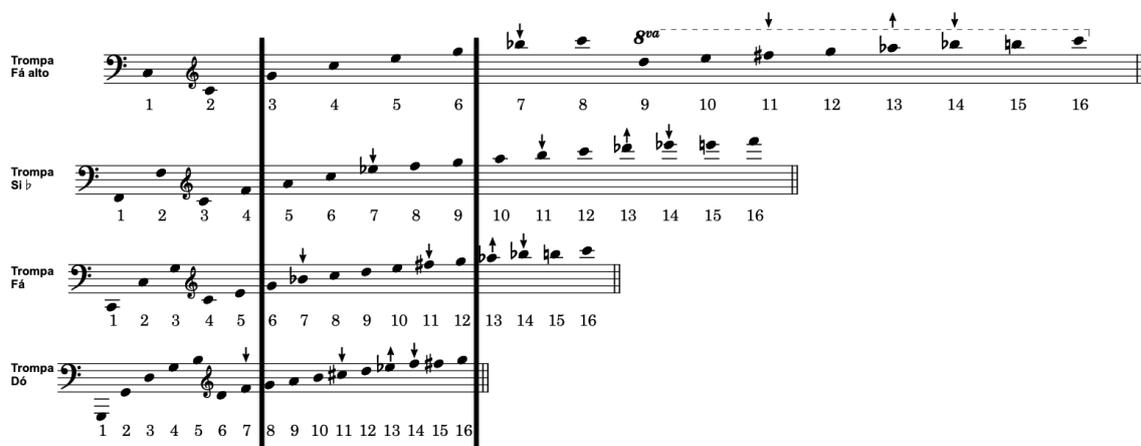
No que concerne ao extremo agudo, 51% dos resultados apontam o Dó₅ como a nota mais aguda da trompa. Contudo, 21% dos autores menciona notas específicas acima deste registo ou apenas a possibilidade de as executar, mas sem nunca mencionar notas em concreto. Cerca de 32% dos autores mencionou ainda uma tessitura mais conservadora, no que concerne ao registo agudo.

2.2.1. O Registo Agudo

Vários autores posicionaram-se relativamente às dificuldades inerentes a ambos os extremos do registo. Adler (2016) chama a atenção para as notas acima do 16.º harmónico por serem difíceis de executar para muitos instrumentistas. A intenção de alertar para a dificuldade de execução no extremo agudo da tessitura do instrumento é boa, contudo, a referência ao 16.º harmónico poderá ser enganadora, pois tudo depende se a referência é a trompa Fá ou a trompa Sib. O 16.º harmónico de trompa Sib é um Fá₅, logo, assumir que alguns trompistas terão dificuldade acima do 16.º harmónico só é válido caso o autor se esteja a referir à trompa Fá, uma vez que vários trompistas se sentem desconfortáveis já acima do Dó₅. Del Mar (2009) estabelece uma comparação com a relação entre as cordas soltas, a sua ligação técnica aos harmónicos e a forma como nas trompas, estes se encontram ligados às séries de harmónicos dos seus instrumentos. O autor refere que, por um lado, a fundamental de cada série dificilmente se poderá obter (com as exceções das trompas mais agudas) ao passo que acima do 12.º harmónico se torna muito difícil de

tocar nas trompas mais agudas. Pela referência ao 12.º harmónico e não ao 16.º é possível estabelecer uma comparação com a afirmação de Adler. Stiller (1985) indica que nem todos os instrumentistas conseguem executar as notas acima do Dó₅, mas que estas se tornam mais fáceis de executar com trompas triplas. Esta afirmação pode levar os compositores a pensar, que com uma trompa tripla já poderão escrever acima deste registo, contudo a trompa tripla apenas facilita a execução na medida em que os harmónicos se tornam mais afastados. O instrumentista ainda terá de ser capaz de vibrar as notas em questão, ter resistência para as aguentar e lidar com os constrangimentos de afinação, dedilhação e equilíbrio sonoro, que a trompa tripla lhes irá colocar. A facilidade em falhar ataques provocada pela proximidade dos harmónicos é referida por Del Mar (2009). Blatter (1997) explica este assunto de forma mais clara indicando que a trompa, ao contrário dos outros metais, toca habitualmente num registo com harmónicos mais agudos, que se encontram demasiado próximos, causando aos trompistas problemas de segurança e precisão, especialmente no registo agudo.

Figura 9 – Esquema com vista cruzada com os primeiros 16 harmónicos de trompa Fá alto, trompa Si bemol, trompa Fá e trompa Dó. As barras assinalam os harmónicos disponíveis entre o Sol₃ e o Sol₄.



Nota. (figura elaborada pelo investigador)

Para uma melhor compreensão das implicações da proximidade dos harmónicos, na Figura 9 pode ser observada uma vista cruzada dos primeiros 16 harmónicos de trompa Fá alto, trompa Si^b bemol, trompa Fá e trompa Dó. A este esquema foram adicionadas duas barras que delimitam o número de harmónicos disponíveis entre Sol₃ e Sol₄. Como se pode constatar, na tessitura indicada há 9 harmónicos em trompa Dó, 7 harmónicos em trompa Fá, 5 harmónicos em trompa Si^b e apenas 4 em trompa Fá alto, algo que leva a

que, no mesmo registo, a precisão do trompista se altere drasticamente dependendo do comprimento de tubo que estiver a utilizar.

Para facilitar este aspeto, Blatter (1997) recomenda que se melhore a segurança a partir de notas dobradas em unísono com outro trompista nas passagens mais difíceis e alcançando as notas agudas a partir de uma oitava abaixo ou outro intervalo fácil de ouvir (4, 5^{as} perfeitas ou terceiras maiores ou menores). Ray (2000) revela ser da mesma opinião e acrescenta que o registo agudo deve ser abordado gradualmente e numa boa dinâmica sob pena de poder conduzir a resultados tremidos. Também Stiller (1985) e Casella & Mortari (2004) se referem à problemática dos extremos, sendo que este último menciona que Strauss não hesita em levar a trompa ao registo agudo, contudo faz a aproximação por graus conjuntos, dando como exemplo a famosa passagem até ao Mi₅ na Sinfonia Domestica de Strauss.

DeRosa & Pejrolo (2007) afirmam que esta dificuldade acrescida se deve à resistência física do instrumento e Burton (1982) lembra que passagens no registo agudo durante 1 ou 2 compassos são bastante exigentes.

Também Schuller (2003) deixa o conselho no sentido de existir algum cuidado relativamente à forma como os compositores abordam as notas entre o Sol₄ e Dó₅. O autor recomenda que sejam escritas algumas notas abaixo do Sol₄, para que o trompista possa preparar a transição para o registo agudo. Acrescenta ainda que os compositores que estiverem à espera de uma sonoridade similar à do trompete irão ficar desapontados e que as notas acima do Dó₅ deverão ser evitadas, senão mesmo excluídas de todo. Segundo Kœchlin (1954) a dificuldade provocada pela proximidade dos harmónicos agrava-se quando o trompista tem de atacar uma nota no registo agudo após alguns compassos de espera. Deste modo indica que, após os compassos de espera, os ataques acima do Sol₄ se tornam bastante difíceis.

Para além da tessitura é necessário também ter em conta a frequência da sua utilização. Schuller (2003) alerta que um ou dois Dó₅ numa passagem são exequíveis mas que quando o compositor pede quatro ou mais, começa a tentar a sua sorte. De acordo com este autor foram as passagens deste tipo que levaram à criação e adoção generalizada de trompas triplas e *discant*.

2.2.2. O Registo Grave

No que diz respeito ao extremo grave da tessitura do instrumento Adler (2016) chama à atenção para as notas pedais, que serão difíceis de executar para muitos instrumentistas. Miller (2015) apresenta como justificação o facto de a trompa ser um instrumento de meio tubo (*half-tube*) e, por isso, não se revelar fácil produzir o primeiro harmónico do instrumento.

Casella & Mortari (2004) referem que à medida que se desce para o registo mais grave as notas não respondem com a mesma facilidade e requerem que se dê algum espaço para um ataque confortável, evitando passagens rápidas abaixo do Sol $\#_1$. O autor refere que esta nota não existia em todas as trompas mas que hoje pode ser tocada sempre. Não está clara a nota, a que se refere devido à notação de oitava, nem a razão pela qual a nota não era passível de ser tocada, o investigador presume que Casella se refira ao Sol $\#_1$ quando executado numa trompa com um sistema ascendente. Contudo é a única nota que o autor apresenta como sendo em notação transposta e com uma notação moderna da clave de Fá. Os restantes exemplos surgem em notação antiga e com referência ao som resultante em Dó. Este mesmo autor menciona o Mi pedal (Mi $_1$) solicitado por Verdi na ópera *Falstaff* no qual o compositor solicitou que fosse tocado por três trompas, para que fosse mais sonoro, mas também para garantir que a nota fosse efetivamente tocada, aumentando a confiança dos intérpretes. Casella refere também o Mi pedal solicitado na 3^a sinfonia de Gustav Mahler. Ainda relativamente a este reforço menciona igualmente o famoso solo de 1^a trompa do Poema sinfónico *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, cujas últimas duas notas acentuadas são, habitualmente, reforçadas pela 2^a e 4^a trompa. Fidler (1921) alerta que a quarta trompa não deverá ter notas demasiado graves a não ser que tenha compassos de espera extra, uma vez que se torna extenuante tocar sempre notas graves.

Num artigo dedicado às especificidades do registo grave, o trompista Edward Deskur faz uma caracterização detalhada de cada meio tom do registo grave e refere que, com a exceção do Fá $\#_2$ todas as restantes notas podem ser tocadas no lado de trompa Sib, o que confere um ataque mais claro (Deskur, 1990). O autor menciona que o Fá $_2$ é uma nota sólida ideal para *sforzando* e *staccato*, contudo, à medida que se desce em direção a Ré b_2 e é adicionada maior quantidade de tubo, aumenta a resistência e o *staccato* em dinâmicas intensas torna-se cada vez mais difícil. Deskur prossegue de forma descendente, indicando que as notas entre o Dó $_2$ e o Sib $_1$ tocadas do lado de trompa Fá são ideais como pontos de chegada ou de partida para o registo agudo e refere que ainda resultam bem em

staccato e todas as dinâmicas, contudo à medida que se desce para o Lá₁ e Lá_{b1}, o acréscimo de tubo torna-as mais pesadas. Ainda resultam como notas longas em fortíssimo ou pianíssimo, mas o autor alerta que, em passagens mais rápidas, serão difíceis de executar. Deskur faz referência ao Sol₁ como a última nota afinada da trompa Fá, caracterizando-a como difícil de executar em *staccato*, mas com características apreciáveis tanto em *fortissimo* como em *pianissimo*. Já o Fá_{#1}, por implicar um maior comprimento de tubo da trompa, com a dedilhação F1•2•3 oferece bastante resistência e uma afinação demasiado alta. O mesmo autor refere que a nota pode ser afinada, baixando a afinação com os lábios mas que tal leva a que fique desfocada. Apresenta dificuldades quer em *ff* quer em *p* especialmente em *staccato*. Em contrapartida, apenas meio tom abaixo salta-se subitamente para o comprimento de tubo mais curto com uma nota sólida, centrada e afinada, tanto em *ff* como em *p*, sendo que o mesmo autor menciona a possibilidade de *staccato* com pouca previsibilidade, mas não de *staccatissimo*. Quanto ao Mi₁, este é indicado por (Deskur, 1990) como sendo a última nota onde é relativamente seguro atacar sem preparação mas que já vai apresentando maior dificuldade, o Lá_{b1} embora apenas meio tom abaixo poderá não vibrar com equipamento standard. Para as notas descendentes até ao Dó₁, o mesmo autor alerta que, embora possíveis numa situação controlada, resultam de forma fraca e instável na performance real a não ser que seja utilizado equipamento especial como um bocal muito grande, um instrumento de tubagem larga ou uma trompa baixo em Sib_b baixo. O investigador alerta que estas indicações de Deskur são aplicáveis geralmente a especialistas no registo grave. Assim, estes sons poderão não resultar da mesma forma, quando produzidos por um trompista especializado no registo agudo. Da mesma forma, o autor indica que aos trompistas graves nunca lhes é solicitado que toquem acima do Dó₅ e, mesmo assim, quando tal ocorre é sempre para reforçar os trompistas agudos.

Com estas indicações, bem como, as já anteriormente referidas pode-se constatar que embora a trompa tenha um registo muito alargado os extremos da tessitura deverão ser evitados. No que respeita à projeção, os extremos agudos e graves são facilmente ultrapassados pelos restantes metais. Naturalmente, a situação altera-se no caso de uma obra solo ou de uma obra com uma formação alargada, em que a orquestração tenha esses aspetos em conta. Não é referido pelos vários autores mas da mesma forma que o registo agudo deve ser aproximado por graus conjuntos ou alguns pequenos intervalos, o mesmo se aplica aos extremos do registo grave. Um ataque não preparado de uma nota pedal, especialmente numa dinâmica suave, pode contribuir para que o trompista não consiga

vibrar os lábios. O bocal da trompa é bastante pequeno para a tessitura alargada que tem, então, atacar pedais pode revelar-se uma tarefa inglória. No caso da tuba wagneriana apesar de ser usado o mesmo tipo de bocal torna-se um pouco mais fácil, mesmo assim, não se deve esperar a mesma certeza que existe num eufónio ou trombone.

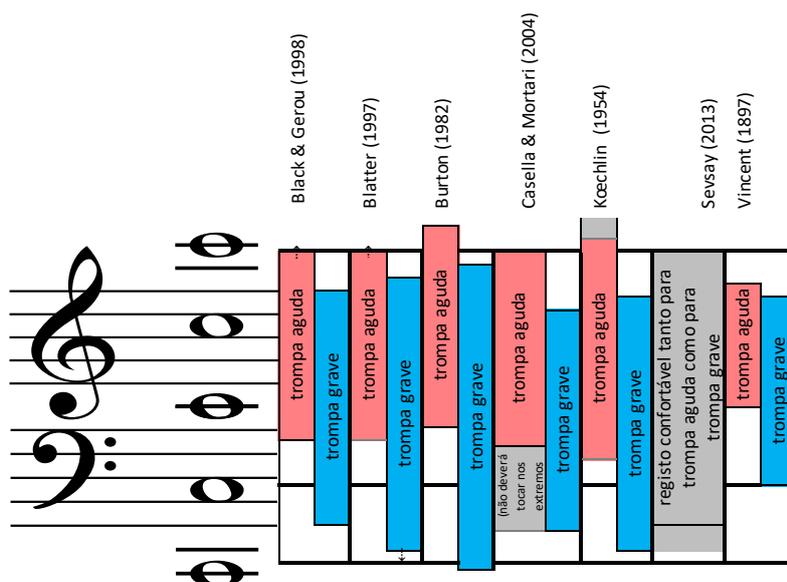
2.2.3. Caraterização dos Registos

No que diz respeito à caraterização dos diferentes registos, as opiniões são diversas (cf. Anexo 12). Apenas alguns autores indicaram a forma como caraterizam os diferentes registos, contudo é possível observar uma tendência para caraterizar o registo médio grave como sendo escuro, desfocado e com pouca projeção sendo que, à medida que se sobe para o registo agudo, as palavras utilizadas para o caraterizar são: brilhante, heroico, maior projeção sonora, rico e controlado. Alguns destes autores referem a oitava média e meia oitava superior como sendo o registo que apresenta um timbre mais caraterístico, natural e onde o instrumento oferece maior controlo e flexibilidade ao intérprete. Mesmo assim é mencionada por Black a variação tímbrica que ocorre no registo médio agudo podendo o som ser: quente, escuro, evocativo, suave, nobre e heroico.

Novamente, o tipo de trompa que é utilizada, bem como, a forma de tocar do trompista desempenham um papel fundamental contudo, a observação crua destas informações parece apontar para caraterísticas inerentes ao instrumento sem qualquer influência do intérprete.

Perante isto levanta-se a questão se será suficiente escrever para trompa, esperando um determinado timbre nos diferentes registos ou mesmo dinâmicas ou se o compositor deverá escrever na partitura indicações sobre o tipo de sonoridade pretendida

Figura 10 – Divisão dos registos entre trompa aguda/grave



Nota. (figura elaborada pelo investigador)

Alguns dos autores mencionaram os pares de trompas, sendo que um pequeno grupo chegou a mencionar a divisão do registo de trompa aguda e trompa grave (cf. Figura 10). Apesar desta divisão, um grupo de autores indica que os trompistas deverão ser capazes de tocar em todo o registo do instrumento (Blatter, 1997; Casella & Mortari, 2004; Fidler, 1921; Sevsay, 2013). Embora refira a divisão de registos, (Sevsay, 2013) indica que todos os trompistas deverão ser capazes de tocar, confortavelmente, entre o F \sharp_1 e o D \flat_5 . Para (Blatter, 1997) ambos conseguem tocar nos outros registos, mas a especialização do registo implica uma divisão. Nenhum dos autores refere, contudo, a existência de uma clara diferença consoante se trate de obras orquestrais ou obras solo/camerísticas. Certamente, que a trompa não poderá igualar a projeção dos trompetes no registo agudo ou dos trombones no registo grave, contudo fora do repertório orquestral ou mesmo na música orquestral, quando a densidade da orquestração assim o permite, a tessitura útil da trompa é mais extensa.

O trompista Edward Deskur clarifica que a parte de trompa grave é tocada habitualmente na orquestra pelos trompistas 2 e 4 e trompa aguda pelos trompistas 1 e 3. Deskur (1990) refere que o registo destas duas especializações da trompa se sobrepõe mas que, contudo, é nos extremos dos registos que se revelam as suas identidades. As partes mais graves são entregues aos trompistas graves, que nunca tocam nos extremos do registo agudo, sendo as partes com solos extensos no registo médio e extremos do registo agudo atribuídas aos trompistas agudos. O mesmo autor menciona também que as passagens com grandes

saltos do registo grave para o registo agudo e vice-versa ficam ao cargo dos trompistas graves.

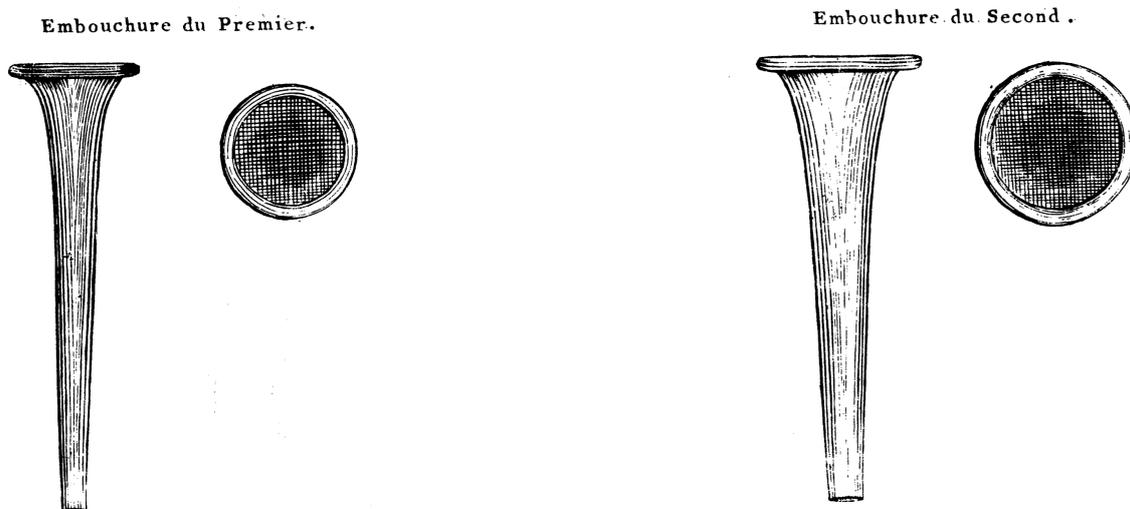
Ainda relativamente à divisão dos registos da trompa, Alexander (2008) menciona que na orquestra sinfónica, os trompistas I e III possuem bocais especiais, que lhes permitem tocar partes agudas e que os trompistas II e IV possuem bocais, que lhes permitem tocar as partes graves.

“In the regular symphony orchestra, players I and III have special mouthpieces that permit them to be high horn players. Players II and IV use mouthpieces that permit them to be low horns. But in Hollywood studio work, no such division exists. Professional studio French horn players use a different mouthpiece that permits them to perform both low and high parts”(Alexander, 2008, p. 626).

Esta afirmação pode levar muitos compositores a pensar que existe de facto um bocal especial que, como que por magia, permite ao trompista controlar todo o registo. Claro que os trompistas recorrem a trompas e bocais que favorecem o registo em que tocam na maioria das vezes, contudo, no caso dos estúdios de cinema, os trompistas são escolhidos de uma forma cirúrgica, que não obedece à divisão tradicional das orquestras. Tal poderá, possivelmente, tratar-se de uma interpretação distorcida do tratado de orquestração de Berlioz. Neste tratado é mencionada que os trompistas utilizavam diferentes tipos de bocais, o que impossibilitava a troca de registos (Berlioz & Macdonald, 1844/2004). À época, coexistiam regularmente na orquestra a trompa natural e a trompa moderna com sistemas de válvulas. A técnica de execução da trompa natural *cor basse* e *cor alto* requeria muito mais controlo da mão direita e dos saltos no caso da trompa grave e um maior controlo do registo agudo, sem tanta ênfase nas técnicas da mão direita no caso da trompa aguda. Na Figura 11 (p.48) encontram-se representados bocais de trompa natural do início do século XIX. É de notar as diferenças exageradas nos dois tipos de bocal. Embora os bocais modernos continuem a possuir diferentes tamanhos, não é habitual observar diferenças tão grandes.

No caso das trompas modernas embora ainda exista uma especialização, na maioria das vezes esta não implica, necessariamente, instrumentos e bocais diferentes, até porque, como referem vários autores, os trompistas deverão ser capazes de tocar em todo o registo do instrumento.

Figura 11 – Ilustração presente no *Método de Duvernoy* onde se podem observar bocais para os dois géneros de trompistas.



Nota. (Duvernoy, 1802, p. 2)

Del Mar (2009) menciona o papel dúbio da terceira trompa em obras com apenas três trompas como é o caso da Sinfonia Heroica de Beethoven ou a Serenade Op.44 e o concerto para violoncelo de Antonín Dvořák, onde a terceira trompa é tratada tanto como uma 2ª trompa como um substituto para a 1ª trompa. O mesmo autor apresenta mais exemplos posteriores de compositores que adotaram abordagens diferentes para a 3ª trompa como o é o caso de Prokofiev com o Pedro e o Lobo e Hindemith com *Der Schwanendreher*, que trataram a 3ª trompa com um papel subordinado ao passo, que Strauss na sua ópera *Intermezzo* Op.72 a considera um chefe de naipe alternativo.

Perante opiniões tão diversas relativamente à tessitura do instrumento e tantas variáveis a ter em conta como o tipo de instrumento, o género de registo (trompa aguda/trompa grave), o tipo de música em questão e até mesmo a capacidade técnica do instrumentista torna-se difícil definir a tessitura da trompa.

A este respeito a abordagem do trompista Barry Tuckwell ajuda a definir o registo, definindo as suas limitações. Este autor refere que o número de notas presente numa série de harmónicos é ilimitado, mas que o instrumentista se encontra limitado às suas capacidades físicas. A segunda limitação prende-se com o número de harmónicos existentes na série de harmónicos escolhida. Assim sendo, tendo em consideração que a tessitura média dos trompistas se encontra entre o Fá₁ e o Dó₅, se a série de harmónicos escolhida tiver um Dó₁ como fundamental (como acontece na trompa Fá) até ao Dó₅ irá haver um total de 16 harmónicos, ao passo que, se a fundamental for um Dó₂ (como

acontece em trompa Fá alto) até ao Dó₅ irá haver apenas 8 harmónicos (Tuckwell, 2002). Deste modo, se o trompista estiver a utilizar uma trompa dupla, o registo será próximo do Fá₁ ao Dó₅ como refere Tuckwell, mas se o trompista usar uma trompa simples em Fá ou uma trompa Fá *discant* ficará limitado apenas até ao Fá₁. Notas acima e abaixo deste registo serão possíveis, contudo, torna-se necessário ter em conta as características de cada trompista.

2.3. Vibrato

A utilização do vibrato da trompa tem vindo a mudar dependendo do gosto da época e da localização geográfica. Del Mar (2009) refere que este era comum em França, na Rússia e em alguns países de Leste, bem como, no som rico das trompas vienenses. Já, Black & Gerou (1998) desconhecendo possivelmente a tradição da trompa, demonstram uma opinião contrária ao afirmar que as trompas são o único instrumento que tradicionalmente não requer vibrato. Blatter (1997) menciona que o vibrato não é considerado normal para os metais, excetuando no que respeita ao jazz. (Blatter, 1997; Peters, 2018) referem a possibilidade de executar vibrato diafragmático, de maxilar e mecânico. Para além destas é referida por Hill (2001) outra possibilidade que passa pelo vibrato tímbrico, que é produzido pela variação subtil da vogal formada dentro da boca, contudo este não se revela muito eficaz. O mesmo autor indica também que alguns instrumentistas defendem alternativas como o movimento da mão direita ou abanar o instrumento de uma forma controlada. Hill não recomenda estes métodos, uma vez que podem facilmente cansar os lábios, já que ambos encorajam flutuações de pressão no bocal. Para além disso, estes efeitos são aplicados ao som depois de este entrar na trompa, logo o resultado soa demasiado mecânico, sendo que segundo Hill é preferível projetar para a trompa a sonoridade, que se deseja amplificar. Contudo, o autor vai mais longe ao afirmar que para a maioria dos instrumentos de orquestra é evidente que o vibrato faz parte integral da sonoridade dos mesmos, mas que no caso da trompa a questão não é assim tão linear. Para o mesmo autor, o som da trompa não necessita de vibrato. Para Peters (2018) e Stiller (1985) os metais usam vibrato apenas quando tocam passagens a solo de carácter lírico, sendo que para outro tipo de utilizações deverá existir uma indicação. No que diz respeito à notação Peters (2018) refere que, se o compositor pretender que uma passagem seja tocada sem vibrato, deverá indicar *senza vibrato* ou *non vibrato*, escrevendo *con vibrato*

ou *norm.* quando pretender que esta regresse ao vibrato normal. Já Risatti (1976) aconselha o símbolo de um V ou um símbolo de ornato para indicar vibrato e S ou sv para indicar sem vibrato. Portanto é possível observar uma uniformização relativamente ao som da trompa, como não requerendo vibrato, pelo menos por norma, sendo esta técnica reservada apenas a situações solistas, cuja utilização fica ao critério dos instrumentistas e cujas passagens de exceção deverão ser devidamente indicadas pelos compositores.

2.4. Indicação de Dedilhações

De seguida vai ser observada a posição dos diferentes autores no que respeita à existência de indicação das dedilhações na partitura ou se estas deverão ser deixadas ao critério do instrumentista. O instrumento trompa, na verdade, designa um conjunto de 7, 12 ou mais trompas naturais. Cada um destes comprimentos de tubo possui características sonoras distintas, pelo que, será analisado em que medida os diferentes autores têm este aspeto em consideração.

Burton (1982) refere que as partes são escritas em Fá e que cabe ao instrumentista decidir em que trompa tocar. Piston (1969) reforça a ideia afirmando que cabe inteiramente ao instrumentista a escolha da trompa e complementa que não deverão, portanto, ser indicadas dedilhações na partitura. Stiller (1985) menciona que a maioria das trompas atuais são duplas, possuindo duas afinações em Fá e Sib, sendo que a escrita é, normalmente, em Fá e a transposição para Sib é feita pelo instrumentista. Contudo, esta afirmação pode induzir em erro, levando o leitor a crer que os trompistas transpõem quando tocam no lado de trompa Sib, não tendo em conta que os trompistas leem sempre em Fá e não têm de fazer qualquer transposição ao tocar em trompa Sib, uma vez que aprendem dedilhações transpostas. Casella & Mortari (2004) mencionam também que hoje os compositores escrevem para trompa Fá, sem se preocuparem se a obra vai ser tocada numa trompa dupla. Os mesmos autores referem que as pequenas imperfeições de construção deverão ser trabalhadas pelo executante e que o compositor não se deverá preocupar com elas.

Miller (2015) menciona a trompa simples, que é atualmente utilizada principalmente no nível elementar, sendo que os compositores devem escrever para trompa dupla, a não ser que estejam a escrever especificamente para este nível. No que diz respeito à trompa dupla, o autor faz menção ao timbre diferente da trompa Sib. Contudo não refere que o

próprio instrumentista é capaz de modificar o timbre. Também faz referência às trompas triplas, mas sem detalhes quanto ao efeito sonoro. Já Sevsay (2013) refere que, contrariamente à crença comum, do ponto de vista técnico não existe grande diferença em termos de dificuldade em tocar um Dó₄ em trompa Fá ou Sib, mas, uma vez que os harmónicos estão mais afastados em trompa Sib, ‘encontrar’ e ‘segurar’ estas notas é muito mais fácil. O autor refere também as trompas *discant* e as triplas com a salvaguarda de não serem instrumentos *standard*. “The arranger should not concern himself with which division of the horn is to be used. This decision should be left to the player. Accordingly, the arranger should write for the horn in F”(p. 98). O trompista Randy Gardner (*1946) menciona que um bom trompista consegue equilibrar o som entre o lado de trompa Fá e o lado de Sib ao ponto de não poder ser feita distinção pelo o ouvinte, sendo que refere que as diferenças inerentes a cada trompa poderem ser utilizadas com propósitos artísticos. Do lado de trompa Fá, um som mais escuro, quente, com uma qualidade suave. Do lado de trompa Sib, claro, com um timbre definido, com uma resposta rápida e ajuda na articulação sendo que a articulação pode ser mais problemática do lado de trompa Fá, uma vez que algumas notas são mais afinadas num dos lados (R. C. Gardner, 2002). A possibilidade de executar a mesma sonoridade tanto do lado de trompa Fá como do lado de trompa Sib é também referida por Gregory & Robin (1961), porém criticada por Cousins (1992) que o considera demasiado otimista, admitindo que o autor se está a referir especificamente ao registo médio da trompa, sendo que o mesmo não irá acontecer nos extremos agudo e grave do registo. A maioria dos autores observados, apesar de mencionarem a trompa dupla e mesmo trompas triplas, indica que as partes são escritas em Fá, cabendo ao instrumentista a decisão relativamente à trompa em que deverá tocar. De facto, embora existam, habitualmente, numa trompa dupla duas trompas base (Fá e Si bemol) diferentes comprimentos de tubo são adicionados a estas trompas base pela utilização dos dedos da mão esquerda.

Deskur (1990) dá o exemplo de arpejos de sétima maior tocados a partir de Dó₂ com a sequência F0-2 ou 2•3-0 (Dó#₂) ou de sétima menor com 1•2-0 (Ré₂) em semicolcheias à velocidade de ♩=152 b.p.m. Nestes exemplos, a performance da trompa sai claramente beneficiada, adquirindo a possibilidade de tocar em velocidades bastante rápidas, que ofereceriam demasiados constrangimentos à destreza da mão esquerda, caso estivessem escritas a partir de outra nota.

A indicação das dedilhações vai para lá do simples conforto técnico, conferindo destreza à mão esquerda, visto que influencia diretamente a afinação e o timbre do instrumento. Alguns autores consideraram este aspeto irrelevante afirmando que um bom trompista poderia equilibrar a sonoridade dos diferentes comprimentos de tubo, foi observado, contudo, que esta posição acabou por ser refutada por opiniões contrárias. O investigador refere uma técnica que, apesar de não aparecer descrita em nenhuma fonte bibliográfica, possibilita um aumento da destreza técnica da mão esquerda. Em passagens que utilizam as dedilhações 0, 2, 3 e 2•3, a posição da mão esquerda pode ser alterada de forma a que o 1.º dedo esteja na segunda chave e o segundo na terceira. Esta mudança deve, porém, ser feita com extrema precaução pois para a efetuar é necessária uma pausa ou uma nota, em que não seja necessário pressionar as chaves. Na Figura 12 foram compiladas as dedilhações disponíveis numa trompa dupla, utilizando esta alteração de posição.

Figura 12 – Dedilhações numa trompa dupla, usando a técnica de alteração da posição da mão esquerda

Dedilhações com a mão esq. na posição habitual →

Pensando que 2•3 é 1•2 →

* estas notas não podem ser executadas usando esta técnica

Nota. (figura elaborada pelo investigador)

2.5. As Técnicas de Execução da Mão Direita

O facto de a trompa ser tocada com a mão direita na campânula possibilita ao instrumentista a execução de algumas técnicas que, permitiram no passado que, a trompa

executasse notas para além das existentes na série de harmónicos. Também a este respeito existem algumas discrepâncias, que serão observadas, contudo para compreender o som *bouché* torna-se necessário recuar um pouco no tempo. A raiz desta confusão é histórica uma vez que a execução da trompa natural tinha por base os harmónicos, que era possível serem executados num determinado comprimento de tubo. Porém, a descoberta da manipulação dos sons com a mão direita, alegadamente, atribuída a Anton Hampel¹¹ (1710-1771), veio abrir caminho a um conjunto de novas possibilidades, que elevaram a trompa à categoria de instrumento solista. Hampel descobriu que fechando a campânula com a mão, a afinação baixa e o som fica mais abafado, o que possibilita a obtenção de sons que não pertencem à série de harmónicos. Com a mão direita baixa-se, sem dificuldade, meio tom e recorrendo aos lábios, dependendo do harmónico em questão, esta distância pode chegar a uma quarta perfeita, como acontece no caso do solo de 4ª trompa na 9.º sinfonia de Ludwig van Beethoven (1770-1827) ou até mesmo uma quarta-aumentada como acontece na cadência do concertino de Carl Maria von Weber (1786-1826). Da mesma forma, ao fechar totalmente a mão obtém-se um som, que sobe/desce¹² meio tom e vai adquirir um timbre mais metálico até mesmo em dinâmicas pouco intensas. As notas produzidas a partir dos harmónicos que distam 1 tom entre si (7.º ao 11.º harmónicos) podem ser produzidas tanto na posição fechada como meio fechada, o que faz com que a mão direita funcione como um recurso expressivo que tanto realça a suavidade como intensifica a agressividade sonora. Um facto interessante é que, felizmente, os compositores tiraram partido das diferenças de sonoridade encarando-as como um recurso composicional e não como um defeito do instrumento.

No início do século XIX começaram a surgir os primeiros sistemas de válvulas, que possibilitaram a execução de uma escala cromática com um timbre uniforme. Contudo, o timbre metálico e nasalado resultante do fecho completo da mão caiu em desuso na prática regular, passando a ser utilizado apenas quando indicado na partitura. Berlioz sugere que se utilize a palavra *bouché* com a indicação de $\frac{1}{2}$ ou $\frac{2}{3}$, de modo a clarificar a forma como

¹¹ Esta atribuição aparenta ser um pouco exagerada visto que a técnica da mão direita já era utilizada antes de Hampel por trompetistas para corrigir a afinação (Tuckwell 2002, 26-27). Também (Morley-Pegge 1973, 87) afirma que “What seems more likely is that Hampel extended and codified a technique about which at least something must have been known much earlier”

¹² Trata-se de um assunto muito controverso em torno do qual foi publicada uma série de artigos na revista “The Horn Call” desde a primeira edição em 1971. Tanto os defensores da subida do som como aqueles que consideram que o som desce fundamentaram as suas posições recorrendo ora à acústica, bem como, ao conhecimento empírico. Este aspecto será clarificado no decorrer do presente capítulo.

a campânula deveria ser fechada. A partir daí, a música que tinha sido escrito para trompa natural passou a ser tocada em trompas modernas.

A propósito desta questão é descrito um incidente ocorrido em 1838 durante um ensaio, em que Berlioz tinha chamado o 2.º trompa à atenção e este teria respondido: “I’m playing what’s there. Why do you suspect the orchestra like this?” (Berlioz e Macdonald 1844/2004, 182). Macdonald complementa que o 2.º trompa era Joseph Meifred (1791-1867), um virtuoso da trompa de pistões e que muito, provavelmente, a disputa com Berlioz teria surgido a propósito de uma passagem, que seria suposto ser tocada com *bouché* e que Meifred teria tocado aberta, usando os pistões.

O som metálico, que se produz ao fechar totalmente a campânula, difere de outro efeito conhecido como som *cuivré*. Embora este último não implique que a mão seja fechada, as semelhanças tímbricas confundem, por vezes, tanto os compositores como os orquestradores. Interessa, portanto, após este pequeno enquadramento histórico, analisar a origem deste equívoco.

No tratado de orquestração publicado em meados do sec. XIX, Berlioz e Macdonald (1844/2004) referem que o som metálico ‘*cuivrer les sons*’, obtido forçando a passagem do ar, constitui um bom efeito mesmo em notas fechadas. Já (Ray, 2000) menciona que este efeito se obtém intensificando a tensão labial e que é possível tanto com surdina como aberto. Por sua vez Black & Gerou (1998) referem que este se obtém em dinâmicas intensas ou com surdinas. Relativamente à diferença entre o som *cuivré* produzido com e sem surdina Kœchlin (1954) acrescenta que não existe grande diferença e que o *cuivré* com a surdina lhe parece apenas mais sonoro e timbrado. Menciona também que, com a campânula aberta forçando a forma como se produz o som, também é possível produzir uma sonoridade que se assemelha às *trompes de chasse*. Acrescenta ainda, que é possível tocar com um bocal de trompa de caça numa trompa moderna a fim de se alcançar uma sonoridade ainda próxima, mas que os trompistas preferem não fazer alterações. Casella e Mortari (2004) referem sons metálicos (*cuivrés*) como sendo sons em *sforzando* com som metálico, mas sem especificar em que situações ocorrem. Para Sevsay (2013), Stiller (1985) e Blatter (1997) aumentando a tensão dos lábios e soprando exageradamente forte, o instrumentista pode fazer o metal da trompa vibrar. Este último complementa dizendo que este resultado apenas ocorre em dinâmicas acima do forte, tocando com surdina ou também muitas vezes associado ao som *bouché*. Segundo Stiller (1985) é bastante frequente compositores (especialmente franceses) solicitarem este efeito em várias dinâmicas, mas que tal não reflete a realidade acústica. De acordo com Piston (1969), o

metal do som *bouché* não é tão perceptível em piano e é mais acentuado em forte, sendo que, habitualmente, é acompanhado de palavras como *brassy*, *cuivré*, *schmetternd* que servem para exagerar esta característica. O mesmo autor refere que o grau de som metálico pode variar e que pode ser obtido em notas abertas, fechadas ou com surdina. Contudo, o maestro e trompista Norman Del Mar deixa o alerta de que o termo *cuivré* é usado, demasiadas vezes, com o significado de surdina ou *bouché* (Del Mar, 2009). A investigação inicial (Matosinhos, 2017d) pôde constatar alguns autores que se podem enquadrar nesta definição, tendo sido entretanto expandido o âmbito com a presente investigação. Para Burton (1982), o *cuivré* nasce da combinação do *bouché* com o aumento da pressão de ar, criando assim um som metálico. Porém, como o autor não menciona que se pode executar *cuivré* independentemente do som *bouché*, poderão advir aqui algumas confusões. Esta discrepância pode ser observada em (Jacob, 1977) e (DeRosa e Pejrolo 2007), que mencionam ataques agressivos e metálicos fechando a campânula com a mão ou com uma surdina de metal, mencionando, de seguida, que este efeito se indica com o símbolo “+” e dá pelo nome de “*cuivré*”. Ora como o símbolo indicado significa *bouché*, e não *cuivré* esta pode, muito provavelmente, ser a origem desta confusão. Mais recentemente, esta confusão foi perpetuada por Gould (2011) num livro que é apresentado com o subtítulo “guia definitivo da notação musical”. A autora refere que a designação *brassy* se refere ao efeito que ocorre ao tocar com a técnica de *bouché*, contudo como foi constatado, este efeito pode ocorrer na posição aberta, *bouché*, som eco ou surdina. “The normal method of hand-stopping is to insert the hand fully into the bell. This produces the sizzle effect when overblown, which is indicated *cuivré* or *brassy*” (p. 263). A esse respeito o trompista Philip Farkas indica que este efeito se refere apenas à capacidade de o trompista produzir um som metálico na posição aberta, usando uma embocadura em forma de sorriso e forçando o som. O mesmo autor apresenta como confirmação adicional o facto de este efeito também ser solicitado aos restantes metais, que não usam habitualmente métodos de tocar com a mão na campânula (Farkas, 1956). Já R. C. Gardner (2002), no seu livro dedicado ao registo grave da trompa, refere que um som com um timbre metálico não projeta tanto como um som focado sem metal. Embora, a curta distância possa parecer que uma sonoridade metálica tem maior intensidade, a uma distância maior um som focado irá ter uma projeção maior. O autor recomenda o uso de um medidor de decibéis, com o qual facilmente se poderá chegar a essa conclusão. Portanto fica, assim, comprovada a confusão existente na utilização desta designação, algo que já tinha sido parcialmente observado com (Matosinhos, 2017d) mas que se

aprofundou com a presente investigação. Este efeito refere-se apenas ao timbre metálico, mas não necessariamente à dinâmica ou à técnica de execução a utilizar, visto que inclusive a técnica usada influencia a dinâmica onde este efeito ocorre. De notar igualmente outros fatores que afetam o resultado final como é o caso do tipo de instrumento a ser utilizado, o material de construção, a posição da mão, a abertura labial e a dedilhação usada pelo instrumentista.

Para se compreender melhor a potencial origem desta discrepância, as técnicas de execução da mão direita serão também alvo de análise.

Kœchlin (1954) menciona os efeitos de atenuação sonora e refere que os sons *bouchés* e com *surdina* são similares. Afirma que o *bouché*, quando tocado em *p* ou *pp*, produz um som doce e um pouco mais apagado do que o som da *surdina*. O autor também refere que no registo médio é possível obter um *ppp* mesmo sendo discreto, mas que à medida que se sobe até *mf* o caráter se altera para um som mais angustiado, que se torna metálico em *f*. Por fim menciona que alguns compositores modernos gostam deste efeito e empregam-no com frequência.

Widor (1906) refere que a trompa possui duas variedades tímbricas conhecidas por “*stopped notes*” e “*overblown notes*”. O mesmo autor indica ainda que as “*stopped notes*” são obtidas pela introdução de uma *surdina* (*sordino*) e que as “*overblown notes*” pela introdução da mão e prossegue dizendo que as primeiras são fracas e as segundas mais potentes. O autor mistura conceitos sendo que se refere às “*stopped notes*” como sendo notas com *surdina*, quando são chamadas de som *bouché* e às *overblown notes* como sendo notas com a mão. A afirmação de que as notas com *surdina* são fracas e que as notas com a mão são mais intensas também é discutível, uma vez que depende da dinâmica em que forem executadas. O autor menciona ainda que as “*stopped notes*” são indicadas com a palavra “*sordini*” (em alemão *gedämpft*) e que equivalem a um pianíssimo absoluto. Também diz serem muito fáceis de tocar, segurando a trompa com a mão esquerda e introduzindo a *surdina* com a mão direita. O autor não menciona, contudo, as alterações de afinação que ocorrem quando se retira a mão da campânula. Além disso, mais uma vez misturou conceitos já que como refere (Pizka, 1994), *gedämpft* e *mit dämpfer* são técnicas diferentes, sendo a primeira relativa ao som de eco e a segunda à utilização de *surdina*. Widor prossegue afirmando que as “*overblown notes*” requerem algum esforço para serem produzidas e são obtidas fechando metade do tubo com a mão. O autor indica que os lábios atacam a nota meio tom acima e que a introdução da mão baixa a afinação meio tom. Widor menciona que o compositor pode indicar este efeito de

várias formas: com uma cruz acima da nota “+”, com a palavra “*cuivré*” (ou em alemão *gestopft f*) ou com uma cruz e a palavra “*cuivré*” (*gestopft f*). Também refere que, por vezes, a palavra *cuivré* é acompanhada da indicação *p* e que, nesse caso, se trata de “*overblown*” mas apenas no momento do ataque, regressando depois a uma sonoridade suave como o som de surdina. O autor indica ainda que *gestopft* significa “*stopped*” mas que quando acompanhado de um acento ou a indicação de *f* ou *sf* é subentendido como sendo “*overblown*”. Como se pode observar, Widor parece misturar indiscriminadamente os conceitos de som *bouché*, eco e surdina. A leitura adquire outros contornos com a forma como o autor finaliza, dizendo que para evitar confusões futuras “*con sordini*” se refere a efeitos em pianíssimo e que “*cuivré*” (com a indicação de “+”) indica notas fechadas em forte. O autor não faz referência ao facto de a surdina também poder tocar forte nem ao facto de o som soar, efetivamente, metálico. Para além disso, ocorre novamente uma certa confusão de conceitos.

Também em Sevsay (2013), a definição do som *bouché* surge de uma forma pouco clara e com informações erradas: “The stopped notes sound higher and are thus played a half step lower in order to correct the intonation” (p. 98). O autor prossegue indicando que esta técnica não deverá ser confundida com a técnica da mão direita da trompa natural nem com as surdinas. Contrariamente ao afirmado por Sevsay, o som *bouché* não altera a afinação, se for tocado nos tubos entre trompa Fá e trompa Ré, apenas nas trompas mais agudas e mesmo aí existem alternativas. Aparentemente o som sobe, mas de facto o som desce até meio tom acima do harmónico inferior. Esta temática será abordada, com maior profundidade, mais tarde no subcapítulo 2.10 referente aos glissandos. Visto tratar-se de um livro recente e que, simultaneamente, constitui uma grande referência de orquestração, o autor foi contactado pelo investigador com a informação relativamente à falta de clareza na definição deste aspeto.

No que diz respeito ao resultado da utilização da mão direita, Burton (1982) começa por fazer uma breve explicação histórica da trompa e ao mencionar a trompa natural refere que as notas não pertencentes à série de harmónicos, teriam de ser tocadas com a mão e, para tal, indica-as com o símbolo “+”. De facto, as notas mencionadas por este autor baixam ½ tom a cada harmónico, pelo que deveriam estar indicadas como sendo som de eco ou meio fechado, curiosamente, mais tarde ao abordar as técnicas dos metais relativas ao século XX, indica o símbolo de meio-fechado.

Alexander (2008) faz referência à técnica das *hand notes* (técnica da mão direita), a partir da qual é possível subir ou descer meio tom. O autor indica que ao inserir, gradualmente,

a mão, a afinação baixa de forma igualmente gradual e que ao inserir completamente a mão, a altura dos sons sobe meio tom produzindo “*echo sounds*”. O autor parece confundir conceitos nesta afirmação, uma vez que, ao inserir gradualmente a mão se obtém o som de eco e ao fechar totalmente a campânula, o chamado som *bouché* e não o som de eco tal como é indicado. Fidler (1921) menciona as notas fechadas referindo que pela combinação dos lábios e a introdução da mão na campânula é possível uma variedade tímbrica expressiva. O autor indica ainda que essa questão deve ser deixada a cargo do trompista, salvo se se pretender um som fechado. Forsyth (1914) refere as notas abertas e as notas fechadas, fazendo uma clara distinção entre as notas fechadas e as notas parcialmente fechadas. “The question of the ‘hand-notes’, however needs a little explanation, as the student will find two diametrically opposed statements on this point in instrumentation books” (p. 111). Menciona igualmente que a introdução da mão na campânula pode subir ou descer meio tom, sendo que, à medida que se introduz gradualmente a mão, se não for exercida nenhuma pressão extra pelos lábios, a afinação vai baixar gradualmente meio tom. O autor prossegue dizendo que, após a invenção do sistema de válvulas, se descobriu que empurrando a mão contra a abertura da campânula e exercendo uma pressão labial considerável, surgia um som abafado, soando meio tom acima. Também menciona que o referido som difere integralmente da antiga técnica, não sendo possível produzir um portamento ascendente. O autor diferencia claramente a técnica de som *bouché* e a técnica de som de eco. De notar não só a diferença da altura dos sons, mas também a impossibilidade de fazer um portamento ascendente aberto → fechado, a partir de uma nota mais grave. Contudo, também aqui existem algumas imprecisões, pois ao contrário do que Forsyth refere não é necessário exercer pressão labial para tocar som *bouché*. A técnica do som *bouché* não foi inventada apenas, após a invenção da válvula, uma vez que notas como o Sol \sharp_3 já eram produzidas anteriormente, subindo meio tom ao 6.º harmónico, por exemplo nos concertos para trompa de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). O autor também não menciona a qualidade tímbrica diametralmente oposta destas duas técnicas. Muito possivelmente, estas afirmações de Forsyth em 1914 contribuíram para lançar alguma confusão nos autores posteriores. Forsyth prossegue referindo que na trompa natural algumas notas soavam naturalmente abafadas e que com a trompa moderna, caso o compositor tenha em mente estas notas abafadas, torna-se necessário indicar “*stopped*” ou “*con sordino*”, sendo que se forem pretendidas notas de eco, estas terão de ser indicadas em *p* e que as indicações de *sfz* e *>* deverão ser evitadas. O autor não indica, mas as notas soarão suaves desde que

permaneçam numa dinâmica pouco intensa. A indicação “*con sordino*” confunde mais uma vez os conceitos, uma vez que som de eco e surdina constituem técnicas diferentes. Piston (1969) refere a origem das notas fechadas, podendo ser utilizada a mão na campânula para controlar a qualidade tímbrica e corrigir a afinação. O autor indica que fechando a campânula a $\frac{1}{2}$ ou $\frac{3}{4}$ se podia baixar até meio tom e fechando completamente se baixava um tom. Esta afirmação não está correta, já que fechando totalmente a campânula não baixa um tom, aparentemente sobe meio tom, mas, na verdade, desce até meio tom acima do harmónico inferior. Assim, se o harmónico inferior estiver a uma terceira menor, efetivamente, o fecho completo da mão vai descer um tom, contudo, para os outros harmónicos o intervalo vai mudar. Estranhamente, mais tarde, algumas páginas depois, quando faz referência à trompa moderna, o autor contradiz-se mencionando que fechando totalmente a campânula o som sobe meio tom. “Stopped tones in the modern sense are however, quite different from those used on the natural horn” (Piston, 1969, p. 235). O autor transmite a ideia de que se trata de técnicas distintas, contudo, a trompa moderna e a trompa natural comportam-se da mesma forma do ponto de vista acústico, pelo que, as técnicas da mão não mudam. Esta mesma afirmação e a confusão sobre o efeito do som *bouché* na altura dos sons surge também em (Sevsay, 2013), o que leva a crer que, provavelmente, este último poderá ter sido influenciado por Piston “This technique should not be confused with either the ‘stopping’ technique on natural instruments (which lowers the pitch) or the muting of modern instruments” (p. 98).

Widor (1906) indica que na trompa natural, para além das notas da série de harmónicos, era possível executar notas intermédias com a mão na campânula, baixando meio tom, sendo que como o 7.º, 11.º 13.º e 15.º parciais se encontram desafinados, logo, para serem utilizados, necessitariam de ser afinados, recorrendo à mão “*stopping*”, sendo que, para tal, indica o símbolo “+”. A utilização da palavra *stopping* e do símbolo “+” pode induzir em erro, uma vez que as notas que Widor refere são, de facto, executadas com som de eco e não em *bouché*. O autor prossegue indicando que ao baixar mais do que meio tom, o resultado consistiria em notas muito pobres, de que são exemplo o F₂, Sib₂, Ré₃, Ré₃, Fá₃ e Lá₃. Contudo, as notas Ré₃, Fá₃ e Lá₃ executam-se na trompa natural fechando completamente a mão e não em som de eco conforme indicado por Widor. No que concerne à notação do som *bouché* foram observadas algumas discrepâncias. A grande maioria dos autores refere o símbolo + para indicar notas individuais, sendo que Gould (2011) menciona a utilização de uma linha para delimitar a passagem a executar em som *bouché*. A autora recomenda, que o símbolo seja repetido em cada nota de uma sequência

de notas com ligadura de prolongação ou, pelo menos, depois de uma quebra de sistema. Uma notação pouco usual é mencionada por (Fidler, 1921) pela indicação de um “x”. Da mesma forma, Risatti (1976) menciona a utilização de um círculo preenchido, para indicar som *bouché* na obra *Punkte* de Karlhein Stockhausen. No que respeita à anulação do som *bouché*, a maioria dos autores refere o símbolo \bigcirc contudo, este nem sempre é apresentado de forma uniforme. Em Feist (2017) este símbolo aparece mais pequeno como um símbolo de harmónico, de notar que este autor utiliza o símbolo de aberto correto, algumas página antes, quando se refere à notação de guitarra, círculo grande para aberto (*open string*) e círculo pequeno para harmónico. Também Lyle (2016) usa este círculo mais pequeno, indicando-o sobre todas as notas em passagens que alternam com som *bouché*, prática que não é comum.

Alguns autores fazem questão de frisar, que não deve ser utilizada a palavra *open* para regressar ao som aberto, após uma passagem em surdina, visto que esta implica remover uma surdina (Del Mar, 2009; Gould, 2011).

A surdina de *bouché*, conhecida também como *brass mute* é referida por alguns autores. Adler (2016) menciona a possibilidade de escolha entre a execução do som *bouché* com a mão ou com a surdina, sendo que passagens com alternâncias rápidas entre o som aberto e som fechado deverão ser feitas com a mão. A esse respeito Blatter (1997) complementa, fazendo referência à surdina transpositora ou surdina de *bouché*, que não consegue reproduzir exatamente o som de *bouché* produzido com a mão direita, sendo utilizada, principalmente, para o registo grave (abaixo do Sib_2), onde a técnica da mão direita não é tão eficaz. O autor diz que como o som produzido é mais nasal, pode ser utilizado como um efeito alternativo ao *bouché*. O trompista Douglas Hill clarifica que o volume sonoro é maior com a surdina de *bouché*¹³.

¹³ A maioria das surdinas de *bouché* possui uma abertura voltada para trás, o que faz com que o som soe mais abafado pelo facto de não se encontrar direcionado para o público. Contudo, existe uma surdina de *bouché* desenvolvida por Ion Balu, que possui um adaptador com a abertura da surdina virada para a frente, permitindo assim, que o som seja direcionado para o público e deste modo intensificando o volume sonoro (Balu, 2020).

O investigador realizou um pequeno teste comparativo entre o som *bouché* executado com a mão direita, com uma surdina de *bouché* standard e com uma surdina de *bouché* com uma campânula direcional, virada para a frente (cf. Exemplo Áudio 1).

EXEMPLO ÁUDIO 1



<https://youtu.be/nND2CiGxEyQ>

É possível escutar um timbre completamente diferente ao usar a surdina, não havendo um acréscimo de projeção sonora, embora o timbre seja mais perfurante. Ao utilizar a campânula da surdina direcionada para a frente, o nível de volume aumenta drasticamente.

Hill alerta, contudo, que com esta surdina não é possível realizar *glissandi* e passagens rápidas, que envolvam o fecho rápido da mão direita. O mesmo autor refere a notação “brass mute / open” acima da pauta e que esta produz um som cortante e estridente de *mf* a *fff* e mais abafado e distante de *pp* a *mp*. Também complementa, afirmando que se trata de um bom substituto para o som *bouché* nas oitavas mais graves e que é, especialmente, eficaz em dinâmicas intensas. Douglas Hill indica que é similar ao som *bouché* mas é um pouco mais aberto, intenso e mais versátil. O autor prossegue, indicando que são necessários três ou mais segundos de silêncio antes e depois das passagens para colocar/remover a surdina (Hill, 1996).

Kœchlin (1954) indica também a possibilidade de escrever sons *bouchés* ao invés de surdina, quando não é possível dispor de tempo suficiente para colocar a surdina na campânula.

A técnica de som *bouché* acarreta algumas dificuldades acrescidas que são mencionadas por alguns autores. No seu método dedicado às técnicas de execução da mão direita, o trompista Domenico Ceccarossi menciona que se pode executar o som *bouché* entre o Sol₂ e o Dó₅ (Ceccarossi, 1984). Já Deskur (1990) afirma ser possível executar som *bouché* nos extremos do registo grave oferecendo a possibilidade de deslizar entre intervalos não cromáticos usando a mesma dedilhação. O mesmo autor indica que tal só é possível devido à extrema flexibilidade de afinação neste registo. Também alerta, contudo, que trompistas com campânulas grandes terão uma dificuldade acrescida. Hill (2001) faz referência à dificuldade de executar som *bouché* no registo grave, o que, habitualmente, se relaciona com um fecho inadequado da mão direita, sendo que este registo necessita de um fluxo de ar intenso e que a cavidade oral se encontre bem aberta. O mesmo autor refere, porém, que por vezes o tamanho da mão em relação à abertura da campânula pode dificultar essa questão, pelo que nestes casos, para além do uso de uma

surdina de *bouché*, recomenda também a utilização de uma luva de borracha com a ponta cortada até ao segundo nó dos dedos. O mesmo autor refere que é necessário transpor $\frac{1}{2}$ tom ao tocar em *bouché* mas que se trata de algo com o qual o compositor não necessita de se preocupar (Hill, 1996). Hill prossegue dizendo que a maioria dos trompistas toca *bouché* de forma segura do lado de trompa Fá até ao Dó⁴. A partir daí é possível tocar do lado de trompa Sib, mas que como a afetação do som é gradualmente superior a $\frac{1}{2}$ tom, sugere a utilização dos harmónicos baixos. Também menciona a possibilidade de se recorrer a uma trompa com uma bomba especial de *bouché*, mas nem todos os trompistas possuem este tipo de instrumento. Relativamente a este aspeto, Merewether (1979) afirma que a diferença é de, aproximadamente, $\frac{3}{4}$ de tom numa trompa Sib, um tom numa trompa Fá alto e 1 tom e meio numa trompa Sib alto.

O investigador executou um pequeno teste performativo onde se pode ouvir a diferença de afinação entre uma nota tocada em *bouché* numa trompa em fá e numa trompa em si bemol. A afinação do lado de Si bemol é claramente mais alta, a não ser que seja usada uma trompa com uma bomba especial de *bouché* (cf. Exemplo Áudio 2).

EXEMPLO ÁUDIO 2



<https://youtu.be/y0m1SBp97HU>

Hill (2001) refere ainda a diferença de dinâmica, que o trompista tem de ter em conta para produzir uma determinada dinâmica com a técnica de som *bouché* (para produzir um *mf* o trompista tem de pensar num *ff* (para um *mp = f*). A afirmação de Hill, de que o compositor não necessita de se preocupar, pode ser discutível, visto que, de facto, uma passagem rápida em som *bouché* acarreta uma transposição, o que por si só vai fazer com que uma passagem idiomática tocada de forma aberta, se torne demasiado difícil, especialmente se se encontrar num registo desconfortável. Não é referido por nenhum dos autores, mas enquanto toca em som *bouché*, o trompista fica impossibilitado de corrigir a afinação com a mão direita e de virar páginas.

Relativamente ao som de eco, também aqui são apresentadas diferentes formas de notação. A forma mais usual consiste no símbolo de *bouché* e o símbolo aberto sobrepostos \oplus , como pode ser encontrado em Stone (1980), havendo variações como \odot em Hill (1996), ou \oplus em (Casella & Mortari, 2004; Risatti, 1976). Hill (2001) menciona que este efeito pode ser indicado como *echo sound*, *half stopped*, ou $\frac{3}{4}$ *stopped*, Mancini (1993) refere ainda a notação de $\frac{1}{2}+$.

A execução desta técnica acarreta dificuldades técnicas para o trompista, em primeiro lugar, como refere Burton (1982) por não ser muito solicitada. Ceccarossi (1984) menciona que se pode executar o som de eco entre o Sol₂ e o Dó₅. Stiller (1985) refere que não muda o timbre, mas, existe de facto uma mudança, porém não acentuada como no *bouché*. Hill (2001) indica, que para produzir este som o trompista deverá fechar a campânula com a mão direita até afinar o som. O autor prossegue, dizendo que resulta melhor em trompa Sib, visto o som não ficar tão metálico e que o trompista terá de transpor meio tom acima, para compensar uma descida de meio tom na altura de sons. A partir do 9.º harmónico, o processo é o mesmo que para o som *bouché*, sendo que o trompista terá de recorrer a outros meios para escurecer o som e, assim, distinguir o som *bouché* do som de eco. O autor refere ainda que a mão fica a flutuar na campânula e que o trompista terá de aprender a posição adequada para cada som. O investigador acrescenta que existe uma forma de evitar a sensação da mão a flutuar na campânula e a instabilidade de afinação daí resultante, permitindo uma maior agilidade. Tal forma consiste em fechar totalmente a campânula (como se tratasse de som *bouché*) e, ao invés, de abrir a palma da mão para afinar (produzindo a referida instabilidade), torna-se mais fácil dobrar a ponta dos quatro dedos como descrito por Vandebroek (cf. Figura 6, p.26) ou então seguir a indicação de Orval, dobrando o polegar (Orval, 1993). Como dificuldade técnica acresce o facto de, ao contrário do som *bouché*, para o qual se podem encontrar trompas simples, duplas e mesmo triplas com uma bomba especial, que baixa o som ½ tom, para o som de eco não existem quaisquer alternativas.

O investigador efetuou um pequeno teste performativo e pôde constatar que estas três abordagens possíveis para efetuar o som de eco apresentam timbres similares mas, contudo, com uma diferença que é notória quando tocados sequencialmente (cf. Exemplo Áudio 3).

EXEMPLO ÁUDIO 3



<https://youtu.be/f5ZJSETIOrI>

Ainda relativamente ao som de eco existem algumas aceções diferentes que são apontadas por vários autores. Del Mar (2009) indica o caso da terminologia “*echo*” que parece implicar um som fechado sendo, porém, possível obter um pianíssimo fantástico sem usar surdina. Jacob (1977) menciona que a trompa é capaz de produzir um admirável som de eco com surdina ou soprando com suavidade.

Como se pode constatar, o som de eco era a base da técnica da trompa natural, contudo, por não ser tão utilizado atualmente quanto o som *bouché*, pode levantar dificuldades de execução ao trompista. Acresce o facto de existirem diferentes formas de notar esta

técnica, bem como, utilizações da palavra eco que não se relacionam com a técnica em si, mas com o efeito de algo a ser tocado à distância, o que pode levar a diferentes interpretações.

Ainda existem mais duas técnicas da mão direita, que não foram mencionadas por nenhum dos autores. Uma delas possibilita a alternância entre som *bouché* e aberto, sem que se altere a afinação. Como intérprete, o investigador já se deparou com obras que apresentavam esse requisito, mas numa tessitura onde tal não era possível. Esta técnica funciona como um *glissando* em *bouché*, mas sem afetar a altura de sons. O glissando em *bouché* efetua-se a partir de uma determinada nota até meio tom acima do harmónico inferior. Contudo, se o harmónico inferior estiver localizado à distância de meio tom ocorrerá uma mudança *tímbrica* mas sem ocorrer mudança da altura de sons. Assim, esta técnica resulta apenas no registo agudo, depende da dedilhação que possa estar a ser utilizada e resulta também para começar uma nota em *pp*, efetuando um crescendo no registo agudo, visto que se pode começar numa dinâmica mais confortável com a mão fechada, sendo que, à medida que se cresce, a mão vai abrindo a campânula ou o inverso com um diminuendo (cf. Exemplo Áudio 4).

EXEMPLO ÁUDIO 4



<https://youtu.be/R7wdcB7QmWM>

Do mesmo modo existe também uma forma de alterar o timbre do instrumento com a mão direita sem afetar a afinação. Esta implica colocar a mão em forma de concha e começar a fechar a campânula, afastando ao mesmo tempo a ponta dos dedos. Esta técnica tem o efeito de escurecer e abafar o som.

2.6. As Surdinas

Também é possível utilizar surdinas na trompa para alterar o timbre e a dinâmica do instrumento. Em 1824 Dauprat fazia referência ao surpreendente efeito de *pianissimo*, que se podia obter com uma surdina mas também à perda de qualidade, timbre e afinação “Since the better artists have succeeded in altering the notes of the horn with the hand, the lips and the breath more or less at will, they, no longer make use of the mute, much to their credit” (Dauprat, 1824/1994, p. 355). De notar, que esta afirmação surgiu por parte de um trompista francês que tocava trompa natural, numa altura em que nos noutros

países já se procuravam outro tipo de sonoridades com as trompas modernas com sistemas de válvulas. A esse respeito Nikolai Rimsky-Korsakov refere que a trompa usa sons *bouché* em passagens curtas e surdinas em passagens mais longas. O autor menciona que as surdinas produzem interferência nas passagens intensas e um som mais suave e abafado nas passagens em piano. Propositadamente, o mesmo autor opta por não descrever em detalhe as implicações destes métodos de alteração sonora, deixando o convite aos compositores para explorarem e vivenciarem na primeira pessoa para, que assim, possam tomar opções mais informadas e com base na experiência própria (Rimsky-Korsakov, 1913/1964).

Principalmente devido à influência do jazz foram desenvolvidas várias surdinas para os metais, mas no caso da trompa, ao contrário dos trompetes ou trombones, na maioria das situações é utilizada apenas uma surdina *straight*. Contudo, como é referido por Del Mar (2009), embora no caso da trompa também existam surdinas, com diferentes tamanhos e materiais como metal ou fibra, os compositores não têm por hábito mencionar o tipo de surdina que pretendem. Também são mencionados outros materiais como é o caso do cartão (Piston, 1969) fibras de diferentes densidades, plásticos e alumínio (Hill, 1996). Hill alerta para a falta de uniformização, aconselhando os compositores a entrarem sempre em contacto com os intérpretes.

Adler (2016) faz referência à surdina *straight* como sendo a única que é prática para trompa. Contudo este autor não teve em consideração a surdina de *bouché* que, como foi referido anteriormente, nem sempre constitui uma mera alternativa ao *bouché* produzido com a mão.

Kœchlin (1954) menciona que a surdina *straight* apresenta a vantagem de não alterar a altura dos sons, facilitando, portanto, a leitura. O mesmo autor indica ainda que, a sonoridade é mais apagada do que o som *bouché*, mas que pode ser bastante doce¹⁴.

Hill (1996) refere que a projeção diminui com a surdina algo que, no caso da trompa, é potenciado pelo facto de a campânula estar direccionada para trás (para longe do ouvinte). O autor menciona que os instrumentos de metal, com surdinada, são mais eficazes quando a campânula se encontra virada para o público. Segundo (Schuller, 2003) uma trompa tocada com surdina, vai perder projeção, exceto se o compositor já tiver tido esse aspeto

¹⁴ A *Best Brass* em parceria com músicos da Orquestra Filarmónica de Viena desenvolveu uma surdina de *bouché*, não transpositora, designada por *PotStop*. Atualmente trata-se de o único fabricante com surdinas deste tipo (Best Brass, sem data).

em consideração, caso contrário, o trompista terá de compensar a dinâmica de forma manter o equilíbrio com os outros instrumentistas. Schuller indica, que uma passagem em *p* num tutti orquestral deverá ser tocada em *mf* e que as passagens, com uma textura mais transparente, poderão ser tocadas em *mp*. O autor prossegue, referindo que esta perda de projeção é mais evidente no registo grave e que levará, muitas vezes, a que determinada passagem não seja audível (excetuando em situações que tenham uma textura orquestral leve). Como exemplo surge um $D\acute{o}_2$, com surdina, tocado numa dinâmica de *p*. Num tutti orquestral, o trompista poderá aumentar a dinâmica para *f* ou *mf*, mas tal irá, certamente, alterar o timbre, produzindo um som mais agressivo que, provavelmente, não se enquadrará no contexto. Douglas Hill complementa, dizendo que uma trompa tocada com surdina é mais eficaz nas duas oitavas e meia superiores, sendo que algumas surdinas não respondem bem no registo grave (Hill, 1996). O mesmo autor refere que as dinâmicas deverão ser consistentes na partitura e que deverá ser o intérprete a fazer os ajustes necessários.

A questão das surdinas coloca uma possível dificuldade ao intérprete, podendo este correr o risco de produzir uma dupla compensação de dinâmica. O mesmo será dizer que, caso o compositor já tenha escrito as dinâmicas, de forma ajustada tendo em conta que o trompista deverá estar a tocar com surdina, salvo indicação, na partitura, em contrário corre-se o risco de o trompista voltar a compensar a dinâmica.

Algumas implicações decorrentes da execução de uma trompa com surdina são mencionadas nas fontes consultadas.

No que diz respeito às surdinas, Blatter (1997) menciona a diferença de pressão que faz com que uma passagem difícil se possa tornar quase impossível, então, recomenda que as passagens com surdina sejam escritas com um nível de dificuldade mais baixo. Um aspeto a ter em conta prende-se com o facto de ser necessário tempo para colocar/remover a surdina, algo que nem sempre os compositores têm em consideração. Del Mar (2009) dá como exemplo o rondino de Beethoven e Ravel, que na sua Rapsódia Espanhola, solicitou surdina e *bouché* consecutivos. Também é mencionado o exemplo da *Kammersymphonie*, Op.9 de Arnold Schoenberg e ainda o facto de as partituras de Claude Debussy se encontrarem repletas de imprecisões relativas a esta questão. Blatter (1997) reforça a ideia indicando que, por vezes, as surdinas ficam presas, o que faz com que o instrumentista fique com uma só mão disponível, acrescido do facto de ser necessário fazer todo este processo em silêncio. Stiller (1985) também refere a problemática do tempo necessário para poder pegar na surdina, com a mão direita, colocá-la no

instrumento, removê-la e pousá-la no chão. O mesmo autor menciona que, se necessário, a surdina pode ser segurada com um fio, o que, segundo Stiller permite colocar ou remover a surdina em meio segundo. O tempo apresentado por este autor para colocar/remover a surdina não parece ser razoável mesmo, tendo em consideração, as diferentes técnicas disponíveis para manusear a surdina¹⁵. Caso o trompista esteja a usar a surdina presa por um cordel, o movimento feito com a mão não poderá ser muito brusco, caso contrário, ao tentar apanhar a surdina, esta vai escapar e balançar contra a campânula. O mesmo acontece ao remover a surdina, pois se a mão a deixar simplesmente cair, esta poderá ser projetada para o lado oposto à campânula, balançar contra a mesma produzindo som e podendo inclusive danificar o instrumento. Para o mesmo efeito existe uma segunda técnica que, consiste em colocar a surdina numa cadeira ou estante posicionada horizontalmente, com um pano, para amortecer o contacto entre o metal e a surdina. Mesmo assim, o tempo necessário é superior ao indicado. Uma terceira técnica é aplicada, habitualmente, quando o trompista se encontra a tocar na posição sentada e consiste em prender a surdina com uma perna, posicionando a surdina atrás do joelho. Embora seja uma técnica silenciosa também requer tempo. Para além disso, colocando a surdina demasiado rápido na campânula aumenta-se a possibilidade de bater com a surdina contra a campânula, fazendo barulho e correndo o risco de danificar o instrumento. Esta posição relativamente ao tempo necessário para colocar e remover a surdina é corroborada por vários autores, sendo que dois deles chegam mesmo a quantificar: Kœchlin (1954), que afirma que para colocar a surdina são necessários 3 a 4 compassos, num tempo moderado em compasso quaternário, referindo que remover a surdina é um pouco mais rápido. Já Hill (1996) considera que são necessários, pelo menos, 2 segundos entre passagens com e sem surdina (um segundo como sendo o tempo mínimo), 5 segundos para uma surdina *plunger* e 3 segundos para uma surdina de *bouché*. Gould (2011) reforça esta ideia indicando que, sempre que um grupo de compassos de espera anteceda uma passagem com surdina, esta deve ser indicada na partitura *con sord.* para que o trompista tenha tempo de se preparar. Para além disso, sempre que a surdina se mantenha depois de compassos de espera, a indicação ente parênteses deve reforçar a

¹⁵ Uma possibilidade de alternar, instantaneamente, entre sons abertos e com surdina, passa por uma trompa com duas campânulas. Trata-se de um instrumento experimental produzido para Christine Chapman, trompista do *Ensemble Musikfabrik*. Contudo, não se trata de um instrumento standard que esteja facilmente disponível ao público. (Ensemble Musikfabrik, sem data-a).

ideia e confirmar que esta se mantém em utilização. Outra implicação da prática com a surdina relaciona-se com a diminuição de certeza relativamente à prática sem surdina. Tal acontece, pois, existe um retorno parcial do som e este retorno acaba por ter um efeito indesejado nos lábios do trompista (Schuller, 2003). Para além destas implicações existem mais alguns aspetos que não foram mencionados. O controlo da afinação fica, parcialmente, condicionado quando o trompista se encontra a tocar com surdina, visto que a surdina apenas pode ser afinada quando o trompista não se encontra a tocar. Assim sendo, a partir do momento em que esta é inserida na campânula, o trompista fica impossibilitado de fazer pequenos ajustes com a mão direita¹⁶, limitando-se a fazer alterações com os lábios ou com as dedilhações alternativas. Como a surdina se encontra na campânula, as viragens de páginas e a remoção da água do instrumento ficam extremamente dificultadas, especialmente se a surdina estiver presa à mão direita por um cordel.

A possibilidade de usar *cup mute* é mencionada por Miller (2015) deixando a ressalva de que raramente os trompistas a possuem, algo perfeitamente compreensível, visto que como refere Hill (1996) existe apenas um fabricante. No que concerne às características sonoras, o mesmo autor indica que a surdina *cup* produz um som abafado similar ao de um trombone com surdina *cup*, que pode projetar uma sonoridade jazzística, fundindo bem com outros metais que se encontrem a utilizar este tipo de surdina.

Ainda no que respeita às surdinas importa referir a existência da surdina de estudo, que é mencionada por Hill (1996) como *whisper mute*, *whispa-mute* ou *practice mute*. Trata-se de uma surdina usada, maioritariamente, para a prática individual. O mesmo autor indica que esta surdina é capaz de produzir um som distante, completamente abafado, quase sem ressonância, ouvindo-se apenas a altura de sons. Por fim, refere que só pode ser usada em dinâmicas suaves e que poucos trompistas a possuem.

Hill (1996) também menciona a possibilidade de recurso à ponta de um desentupidor, colocando a palavra *plunger* acima da pauta, algo que possibilita efeitos de “wa wa¹⁷” e uma gradação de som. O autor indica que, esta possibilidade não é frequente e que produz

¹⁶ Giancarlo Di Giulio desenvolveu uma surdina que permite ajustar a afinação com a mão direita durante a performance. Contudo, a mesma ainda não passa de um protótipo que, à data, ainda não se encontra a ser comercializado. Esta informação foi obtida em contacto direto com o inventor.

¹⁷ A *GrBrass Mutes* criou uma surdina wa-wa para trompa, feita em madeira. Esta informação foi obtida em contacto direto com o fabricante.

numerosos problemas de afinação. Read (1976) indica a possibilidade de se substituir a surdina por um pano ou uma garrafa. A esse respeito Hill (1996) menciona que tal pode ser indicado acima da pauta como *glass mute*, algo que produz um som duro, menos vibrante do que a surdina *straight*, não muito abafado, podendo resultar numa variação eficaz. No que concerne à utilização de um pano refere que tal produz uma sonoridade similar a uma surdina de estudo, sem dureza no som e com as alturas de sons não tão centradas, podendo ser usada no registo médio e agudo, mas que cria muitos problemas de afinação. O mesmo autor refere a possibilidade de usar um número ilimitado de objetos em substituição das surdinas (garrafas, plásticos, esponjas etc.) mas que, infelizmente, os problemas acústicos que daí advêm também são ilimitados.

No que concerne à notação das indicações de surdina, Risatti (1976) apresenta uma notação gráfica para a surdina *straight* com um polígono em forma de trapézio , imitando a forma das surdinas. Também Read (1998) opta por esta notação, apresentando representações também em trapézio e em forma de triângulo. Por sua vez em Hill (1996), a surdina também é representada por um triângulo, contudo este surge preenchido por uma cruz.

Stone (1980) indica que as indicações de surdina deverão ser textuais e não gráficas. Este apresenta a indicação de *mute* que é consensual à maioria dos autores analisados, alguns autores como é o caso de Gould (2011) apresentam a alternativa *con sord.* que aparece, contudo, sem abreviatura em Fidler (1921) *con sordino* ou abreviado com apenas duas letras CS em Risatti (1976). No que concerne às indicações textuais para a remoção da surdina, a maioria dos autores refere *open* ou *senza sord.*, em Peters (2018) aparece sem abreviatura *senza sordino* e em Risatti (1976) abreviado com apenas duas letras SS ou *via sord.*, para além destas indicações, Gould (2011) ainda apresenta a versão italiana *aperto*.

Stone (1980) indica que, para remover a surdina se deverá usar o termo *open*, salvo se ocorrer uma sucessão de mudanças relativamente rápidas (com indicação rítmica), ou de meia surdina. Este autor refere que as mudanças rítmicas deverão ser indicadas com valores rítmicos acima da pauta com os símbolos de \circ e $+$ com a indicação de *mute*. A esse respeito, Hill (1996) recomenda que a utilização destes símbolos seja evitada, provavelmente, porque estes poderão gerar confusão interpretativa com a técnica de som *bouché*. Read (1976) refere a possibilidade de inserção gradual da surdina. Hill (1996) indica essa transição com uma seta entre o símbolo de surdina e o símbolo de aberto $\blacktriangle \rightarrow \circ$. É o único autor que apresenta a transição ou mudanças rítmicas com um símbolo de uma

surdina, tal poderá dever-se ao facto de os restantes metais usarem o símbolo +. Ora, como no caso da trompa, este símbolo se encontra reservado aos sons tocados com a técnica de *bouché*, torna-se necessária a inclusão de um símbolo de surdina para que possa ser diferenciada a transição de sons abertos para sons com surdina ou entre sons abertos e sons *bouché*¹⁸.

2.7. As Dinâmicas

A trompa é um instrumento que pertence aos metais e, como tal, partilha com os restantes instrumentos desta família muitas características sonoras. Habitualmente, os metais são conotados com dinâmicas intensas e, segundo Stiller (1985) embora sejam capazes de produzir dinâmicas diferentes revelam-se mais conformáveis com o *forte*. Este poder dinâmico relativamente às outras famílias de instrumentos é reforçado por Adler (2016), quando refere que os instrumentistas de metal são capazes de executar *sforzando* e *fp* com maior facilidade do que os das madeiras. Contudo, como a campânula se encontra virada para trás, numa posição geralmente contrária à do público, tal faz com que acabe por soar um pouco abafada quando comparada com outros metais como é o caso do trompete ou do trombone (Cousins, 1992; DeRosa & Pejrolo, 2007).

O investigador realizou um pequeno teste performativo, no qual executou uma nota longa mantendo a mesma dinâmica, enquanto rodou o instrumento, virando a campânula para a frente, onde habitualmente costuma estar o público. Este teste foi repetido nas notas Dó₂, Dó₃ e Dó₄ mantendo dinâmicas diferentes (*p*, *mf* e *f*), tendo-se constatado um acréscimo considerável de dinâmica a par de uma mudança tímbrica (cf. Exemplo Áudio 5).

EXEMPLO ÁUDIO 5



<https://youtu.be/35YHxo9oSJM>

Cousins (1992) refere que o posicionamento da trompa, com a campânula virada para trás, direcionando muitas vezes o som para o *backstage* criando ecos, faz com que o som da trompa quando comparado com o do oboé, clarinete ou trompete, soe mais tarde para o público. O mesmo autor indica que o trompista pode tentar antecipar os ataques, contudo esta alteração da perceção dificulta-lhe o processo. Como exemplo é mencionada

¹⁸ O investigador contactou o *W3C Music Notation Community Group*, que está responsável pela gestão do SMuFL (*Standard Music Font Layout*), sugerindo a inclusão deste símbolo.

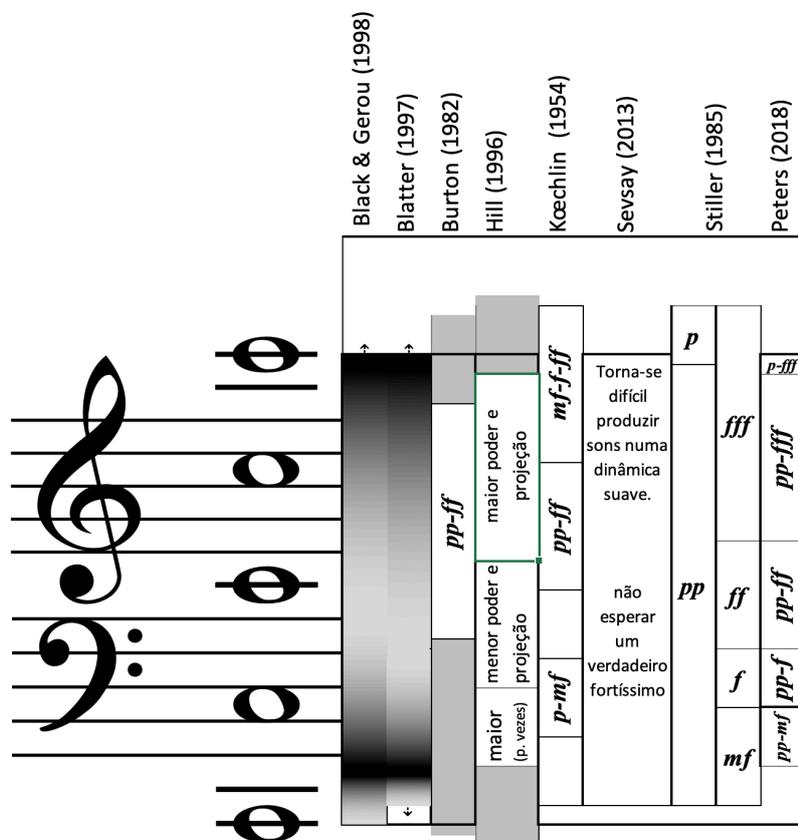
a surdez temporária que ocorre quando as trompas de Eustáquio ficam entupidas devido a uma constipação. O trompista escuta o seu som como se a trompa tivesse uma folga e a qualidade sonora desaparece. Embora não seja este o som que está a ser escutado pelo público, como o trompista se encontra, temporariamente, incapaz de avaliar corretamente o som da trompa, este vai ter tendência a fazer outros ajustes como procurar outro bocal. Uma solução possível, no sentido do equilíbrio, passa por ter em conta a orquestração, reduzindo a dinâmica dos restantes instrumentos sempre que a trompa tiver um solo (DeRosa & Pejrolo, 2007). Já Piston (1969) recomenda que seja intensificado o som da trompa através de um desdobramento ou de um bom posicionamento em palco. Relativamente a este desdobramento existe uma fórmula mencionada por Jacob (1977) que é transversal a vários livros de orquestração em que, do ponto de vista de projeção, duas trompas equivalem a um trompete ou a um trombone. DeRosa & Pejrolo (2007) alertam que esta regra é válida para a performance ao vivo mas, que não tem de ser, necessariamente, aplicada numa gravação visto que os microfones podem ser posicionados, de forma a equilibrar o balanço entre os diferentes naipes. O facto de ter uma menor projeção do que os restantes metais e maior projeção que as madeiras, confere à trompa o papel de elemento de ligação entre os metais e as madeiras Piston (1969). A respeito das dinâmicas, Schuller (2003) alerta para a problemática das dinâmicas absolutas ou relativas na trompa. Se forem indicadas dinâmicas relativas, o equilíbrio fica ao critério do instrumentista ou do maestro, ao passo que ao serem indicadas dinâmicas em absoluto esse equilíbrio já se encontra definido pelo compositor. Gunther Schuller refere e recomenda, pela sua experiência tanto como trompista como compositor, que as dinâmicas para trompa sejam indicadas um degrau de dinâmica abaixo das madeiras, exceto no registo grave.

2.7.1. Caraterização por Registos

Em alguns dos autores analisados foram observadas caraterizações de dinâmica para os diferentes registos e estas podem ser consultadas na Figura 13 (p.72). A abordagem utilizada para a caraterização não foi uniforme, havendo quem tivesse optado por desenhar uma curva de dinâmicas, descrições em texto ou mesmo a indicação do leque de dinâmicas disponíveis em cada registo. Mesmo assim, com os dados disponíveis, foi possível constatar algumas discrepâncias: enquanto que alguns autores optaram por apresentar as dinâmicas de forma gradual, com um crescendo para o registo agudo,

surgiram quatro que preferiram referir a dificuldade acrescida de tocar dinâmicas demasiado suaves no registo agudo (os três presentes na Figura 13 e J. Wagner, (1959)). Acresce ainda o facto de quatro autores terem mencionado uma menor projeção no registo médio grave. Dois deles mencionaram uma curva dinâmica mais intensa junto ao F_á1, onde se situa a nota pedal mais aguda que uma trompa dupla consegue alcançar. A maioria dos autores, que podem ser observados nesta figura, referiu um registo agudo em *ff* e mesmo em *fff*. Contudo, J. Wagner (1959) apresenta uma opinião contrária, que não consta da Figura 13, pelo facto de recorrer a uma descrição em texto que não se enquadra de todo numa representação gráfica. Este autor refere a última quarta aumentada como sendo mais fraca que os outros registos algo, que se faz notar em passagens intensas, mesmo com vozes dobradas. J. Wagner indica que esta característica não é tão evidente em solos expostos com dinâmicas suaves. O autor afirma ainda, que a última sexta do registo da trompa necessita de uma embocadura firme, segura e de um bom controlo de respiração.

Figura 13 – Caraterizações de dinâmica para os diferentes registos da trompa



Nota. (figura elaborada pelo investigador)

No seu livro dedicado ao registo grave da trompa, Randy Gardner menciona que, embora em palco nem sempre se tenha essa percepção, o som no registo agudo adquire mais projeção do que no registo grave (R. C. Gardner, 2002). A mesma opinião é partilhada por Schuller (2003) que refere o uso excessivo do registo grave da trompa. Este autor indica que abaixo do Mi_3 , o som começa a perder o verdadeiro timbre e energia da trompa. Para comprovar este facto, Schuller recomenda aos compositores que efetuem duas experiências para comparar os registos. Na primeira deverão pedir a um trompista para tocar 3 sons (agudo, médio, grave) cujo resultado deverá ser comparado com recurso a um medidor de decibéis. O mesmo autor refere que se o trompista tentar tocar um *ff* no registo grave, tal não irá afetar tanto a agulha do medidor como no registo agudo. Como segunda experiência, com um carácter mais pitoresco, os mesmos 3 sons deverão ser repetidos ao ar livre e o eco deles resultante deverá ser medido. Por fim, Schuller indica que as notas agudas irão, facilmente, gerar eco, ao passo que as graves, mesmo quando tocadas numa dinâmica extrema, apenas resultarão num eco muito esmorecido.

Alguns autores mencionam que a dificuldade em controlar dinâmicas se encontra relacionada com o registo. Jacob (1977) alerta para o facto de que, na sua opinião, não se deverá escrever em *p* ou *pp* acima do Mi_4 . Já Black & Gerou (1998) dizem ser quase impossível tocar notas suaves acima do Sol_4 . Relativamente ao extremo mais intenso das dinâmicas Jacob (1977) recomenda que não se escreva em dinâmicas superiores a *ff*, particularmente, no registo agudo, dizendo que embora seja possível fazê-lo, tal poderá ser arriscado. Este autor não justifica a sua opinião, contudo trata-se de algo que tem uma explicação simples e que pode ajudar a compreender melhor esta dificuldade acrescida. A dinâmica da trompa é controlada pela quantidade de ar e tamanho da abertura, ao passo que a altura de sons é controlada pela velocidade e também pelo tamanho da abertura. Um aumento da quantidade de ar deverá ser acompanhado de um aumento do tamanho da abertura dos lábios, caso contrário a afinação vai subir e, conseqüentemente, o timbre deixará de estar focado. Os trompistas profissionais são capazes de alterar, constantemente, o tamanho da abertura em função da dinâmica e da altura de sons. Contudo, tal como no registo agudo, os harmónicos ficam mais próximos e tendo em conta que os trompistas chegam a tocar harmónicos à distância de meio tom, qualquer diferença brusca irá, inevitavelmente, aumentar a possibilidade de uma mudança de harmónico.

2.8. As Articulações

Em relação às articulações DeRosa & Pejrolo (2007) classificam os ataques dos metais como sendo firmes e com uma resposta rápida. Piston (1969) deixa a ressalva de que os ataques da trompa não são tão claros e precisos como os do trompete, dando como justificação o comprimento do tubo. Blatter (1997) partilha uma opinião similar, contudo, não se fica apenas pelo o trompete como termo de comparação, chegando a afirmar que os ataques da trompa não são tão incisivos como os dos restantes metais. Com esta afirmação pode-se constatar que o comprimento do tubo do instrumento não é o único elemento a ter em conta ao avaliar a dureza dos ataques, uma vez que comprimento do tubo de um trombone tenor ou de um eufónio é, exatamente, igual ao de uma trompa e visto que estes instrumentos também se encontram, acusticamente, afinados em Fá e Sib. Assim torna-se necessário ter em conta que a campânula da trompa se encontra virada para trás (posicionamento, habitualmente, contrário à posição do público), ao que acresce o facto de a mão direita estar posicionada dentro da campânula. Enquanto que alguns autores observam a articulação da trompa como um todo, outros optam por diferenciar os diferentes registos como é o caso de Fidler (1921), que indica que no registo grave, a emissão sonora se torna demasiado lenta e pesada para permitir outro tipo de articulação, que não a simples. A esse respeito, Hill (2001) menciona que as notas curtas e acentuadas apenas irão ter um bom resultado nas duas oitavas superiores. Também Adler (2016) menciona a dificuldade de articulação nos extremos do registo grave.

Da mesma forma, alguns autores indicaram as articulações globalmente de uma forma, aparentemente, estanque e outros foram mais longe, fazendo distinção no que concerne a diferentes gradações de dureza do ataque. Adler (2016) refere os diferentes tipos de dureza do ataque, Read (1979) menciona o *marcato* e *tenuto* que podem ser obtidos pela ação conjunta da língua e da respiração. Risatti (1976) faz referência aos ataques produzidos no fundo da garganta, que são indicados com uma cabeça de nota em forma de um V arredondado. O mesmo autor também menciona formas de articular o início e o fim das notas (hd) ou (td). Já Stiller (1985) refere que é possível articular em *t*, *d* ou mesmo com *p*. O mesmo autor acrescenta que os sons são, habitualmente, interrompidos com o ar e que, contudo, também é possível recorrer à língua para obter um efeito especial. Hill (1996) vai mais longe e refere ataques com diferentes tipos de dureza, utilizando sílabas como *tut*, *ta*, *pt*, *wah* ou mesmo *ha* para ataques de ar. Hill indica também a possibilidade de se recorrer a diferentes consoantes como *t*, *d*, *l*, *p*, *n*, *h*. Nenhum

dos autores menciona mas, habitualmente, as sílabas a utilizar ficam ao critério do intérprete e ainda é necessário ter em conta o tipo de instrumento e dedilhação que se vai usar. A título de exemplo, o Dó₄, quando tocado sempre com a mesma articulação e com as diferentes dedilhações disponíveis numa trompa dupla (0, 1•2, F0, F1, F2•3, F1•2•3), irá produzir irregularidades no ataque, à medida que o tubo se tornar mais comprido. Para evitar essas irregularidades, o intérprete terá de compensar a dureza do ataque, tornando-o mais mole à medida que o tubo fica mais comprido (cf. Exemplo Áudio 6).

EXEMPLO ÁUDIO 6



<https://youtu.be/dqHiMFrYDtg>

Assim sendo e tal como é referido por (Gould, 2011), na maioria das vezes será preferível indicar ao intérprete o resultado final a obter (ataque duro, ataque suave) e deixar que seja este a decidir o tipo de articulação a usar para obter o efeito pretendido.

Também é referido o *legato tonguing* por Read (1979) que alerta para o facto de as ligaduras de frase e de articulação nem sempre coincidirem. O autor prossegue, apresentando uma possibilidade, infelizmente pouco usual, que passa por indicar as ligaduras de expressão com a habitual linha de ligadura e as de frases usando uma linha tracejada. A abordagem de Ross (1987) passa por indicar o *legato tonguing* com o símbolo de tenuto. Também Gould (2011) menciona o *legato tonguing* alertando para o facto de este ser indicado com notas separadas com a indicação de legato nas madeiras, ao passo que nos metais tal é feito recorrendo a uma ligadura acima de uma nota repetida:

“In woodwind music, it is ungrammatical to write a slur over a reiterated pitch without additional articulation marks. Since each note must be tongued, tenuto lines or even staccato dots should be added under the slur to indicate this rearticulation. Alternatively, use a written instruction to indicate legato playing [...]”(p. 245).

Esta afirmação levanta algumas dificuldades de interpretação, uma vez que tanto nos metais como nas madeiras o ataque é produzido da mesma forma. À semelhança das madeiras e, contrariamente ao indicado, nos metais cada nota também terá de ter um golpe de língua. Também comuns a todos os sopros é a possibilidade de diferentes durezas de articulação e ainda os ataques de ar mas, como foi mencionada a palavra *tonguing*, pode-se concluir que a autora se estará a referir ao ataque de língua. Read (1979) indica ainda o semi-legato representado por uma ligadura tracejada ou com pontos de staccato.

Vários autores mencionaram a possibilidade de execução de articulação múltipla (*staccato* duplo/triplo), porém Burton (1982) alerta para o facto de esta, quando produzida

na trompa, não possuir a mesma definição do staccato múltiplo que se pode ouvir num trompete.

No que diz respeito à velocidade Fidler (1921) refere que é possível executar staccato duplo e triplo no registo médio, notas repetidas de forma eficaz entre o Sol₂ e o Dó₄, mas sem mudanças rápidas. Já Widor (1906) apresenta uma tessitura semelhante e indica que, entre o 3.º e 10.º harmónicos (Sol₂- Mi₄), a velocidade em staccato duplo e triplo é praticamente ilimitada.

Relativamente à execução Boehm (1961), Peters (2018) e Gould (2011) referem a utilização das letras t-k e t-k-t para o staccato duplo e triplo. Hill (1996) vai mais longe e indica uma alternativa habitual de t-t-k para o staccato triplo, bem como, opções de legato com d-g-d ou d-l-la.

No que concerne à notação da articulação múltipla Hill (2001) refere 2 ou 3 pontos acima ou abaixo da cabeça da nota para indicar o duplo staccato •• ou o triplo staccato ••• . Em Boehm (1961) e Stone (1980) surge uma variação com um pequeno arco para o duplo staccato  , sendo que Stone apresenta também uma notação para o staccato triplo .

Três dos autores analisados são de opinião de que, a escolha de uma articulação simples, dupla ou tripla deverá ficar ao critério do intérprete e não do compositor. De acordo com Read (1979) trata-se de uma questão de performance e não de notação. Já para Hill (2001) não é algo que seja, habitualmente, pedido pelo compositor como um efeito específico, sendo porém utilizado pelos intérpretes em tempos rápidos. Uma opinião similar pode ser observada em Gould (2011), que refere que não é necessária qualquer indicação na partitura, cabendo ao instrumentista a decisão da articulação a utilizar. A autora acrescenta, porém, que esta instrução de *staccato* duplo ou triplo pode ser solicitada mas, que se trata de uma questão meramente técnica que não afeta o som. Esta afirmação pode ser discutível pois uma articulação múltipla irá soar, tendencialmente, mais leve e mais mole pela presença de algumas consoantes velares (produzidas no palato mole), sendo que uma articulação simples produzida apenas com consoantes dentais irá soar mais firme, perdendo, porém, alguma velocidade. Idealmente, ao executar um *staccato* com articulação múltipla, o trompista deverá equilibrar a sonoridade das consoantes dentais e velares. Porém como se trata de algo bastante difícil de se conseguir, tal poderá acabar por ter uma influência no balanço métrico de uma determinada passagem. Contudo, caso o trompista consiga equilibrar a dureza e dinâmica das diferentes consoantes, poderá ser utilizada uma técnica extra, que consiste em tocar staccato triplo, recorrendo a

articulações de staccato duplo e agrupando três pares de duas notas. Ou seja: ao invés de usar as consoantes *t-k-t* ou *t-t-k*, o trompista poderá usar *t-k-t-k(acentuado)-t-k*, algo que, após três grupos de dois, irá corresponder a um ciclo. O acento indicado no segundo *k* permite equilibrar o balanço métrico. Outro caso habitual para a utilização desta técnica ocorre quando uma passagem em staccato triplo começa na segunda nota de um grupo de três. No que respeita à capacidade de articulação rápida Burton (1982) alerta para o facto de as passagens rápidas, mecânicas como escalas, arpejos e notas repetidas não serem tão eficazes como nos trompetes ou madeiras. O autor deixa, contudo, a devida ressalva para as passagens solísticas. Black & Gerou, (1998) dão como justificação para esta ocorrência o facto de o instrumento responder tendencialmente tarde, o que leva as articulações de notas repetidas a resultarem de forma menos precisa e firme. Adler (2016) também refere esta problemática, dizendo que uma possível alternativa passa pelo uso de *staccato* duplo e triplo, indicando que tal nem sempre é possível por questões de tempo e acentuação. Alguns autores chegaram mesmo a quantificar as velocidades máximas de *staccato* simples em semicolcheias, tendo em conta uma pulsação de semínima (cf. Tabela 2).

Tabela 2 – Velocidades máximas de execução de semicolcheias *staccato* simples e duplo com o metrônomo a marcar semínimas.

	Stacc. Simples registo grave	Stacc. Simples registo médio	Stacc. Duplo
(Alexander, 2008)	104	120 (Sol ₂ - Mi ₄)	
(Casella & Mortari, 2004)	132 (Dó ₂ – Dó ₄)		160
(Kœchlin, 1954)	104 (Dó ₂)	não superior a 120 (Sol ₂)	superior
(Widor, 1906)	104 (Dó ₂ - Dó ₃)	120 (Dó ₃ - Dó ₄)	Acima do 3.º harmónico
Investigador	116 (Dó ₂ - Dó ₃)	114 (Dó ₃ - Dó ₄)	186

Nota. (tabela elaborada pelo investigador)

Os dados apresentados não são uniformes, alguns autores indicaram registos, outros apenas uma nota de referência mas, mesmo assim, com a informação disponível, é possível chegar a algumas conclusões. A grande maioria dos autores dividiu a velocidade máxima disponível por registos a partir do Dó₂, com a indicação de 104 b.p.m. para o *staccato* simples, subindo para 120 b.p.m. no registo médio, tendo apresentado também

velocidades superiores disponíveis em *staccato* duplo. Por outro lado, Casella & Mortari (2004) apresentam um valor superior de 132 b.p.m., claramente exagerado, pois embora, existam alguns trompistas profissionais que o conseguem atingir, também existem outros que se vêm obrigados a usar *staccato* múltiplo, seja ele duplo ou triplo em velocidades abaixo de 120 b.p.m.. Acresce o facto de nenhum destes autores fazer qualquer distinção entre os registos. Embora tal não tenha sido mencionado por nenhum destes autores, a dinâmica também influencia a destreza dos ataques tanto em *staccato* simples como múltiplo. A duração das passagens em *staccato* rápido também deverá ser tida em consideração. Segundo (Mckay, 1963) as passagens em *staccato* não deverão ser demasiado rápidas ou longas. Piston (1969) lembra a necessidade de conferir aos trompistas algum tempo para descansarem a língua ao tocarem passagens rápidas.

O trompista Deskur (1990) alerta para o facto de, de uma forma geral, quanto mais graves forem as notas, maior será a dificuldade sentida no ataque. O mesmo autor refere que o duplo *staccato* ainda é possível até Mib_2 sendo, que a partir daí irá começar a perder definição. Dada a sua posição privilegiada como especialista no registo grave, Deskur indica uma referência para ilustrar que as velocidades diminuem com o registo e que são afetadas pela dinâmica alertando, porém, que estes valores poderão mudar dependendo do instrumentista e do equipamento usado.

Tabela 3 – Velocidades de semicolcheias com uma pulsação de semínimas no registo grave

Tessitura	b.p.m. <i>p</i>	b.p.m. <i>f</i>
de $F\acute{a}_2$ - Sol_2 a $D\acute{o}_2$ - $R\acute{e}_2$	112	108
de Si_1 - $D\acute{o}\#_2$ a $L\acute{a}_1$ - Si_1	108	104
$L\acute{a}b_1$ - Si_b_1	104	100
Sol_1 - $L\acute{a}_1$	96	84
$F\acute{a}\#_1$ - $Sol\#_1$	88	69
$F\acute{a}_1$ - Sol_1	84	72

Nota. (Deskur, 1990, p. 78)

Como pode ser observado na Tabela 3, globalmente, os valores indicados para uma determinada tessitura são inferiores em dinâmicas mais intensas, havendo um decréscimo à medida que se desce na tessitura. Importa ainda mencionar que se regista um ligeiro acréscimo no $F\acute{a}_1$, mas apenas em *f*, devido ao comprimento reduzido dos tubos.

No teste performativo realizado pelo investigador surgem valores contraditórios, visto que no registo grave é apresentado um valor superior à média, ao passo que no registo médio surge um valor inferior. Já no caso do *staccato* duplo é apresentado um valor de 186 b.p.m. entre o $D\acute{o}_2$ e o $D\acute{o}_4$. Novamente esta discrepância de resultados, apenas

comprova a falta de fiabilidade destes testes com uma nota longa, visto que o contexto musical da performance ao vivo desempenha um papel determinante.

Ainda no âmbito das articulações importa referir as articulações jazzísticas. Ross (1987) apresenta uma lista de articulações incluindo *heavy accent* (com duas variantes de diferente duração, *staccato*, *legato tongue*, o *shake*, sobre o qual, refere que apenas se adequa ao trompete, o trilo labial em duas variantes de distância, *flip*, *smear*, *doit*, *du* (indicada com o símbolo de *bouché*), *wah*, diferentes tipos de glissandos ascendentes e descendentes, com diferentes durações e som de altura indefinida. Alexander (2008) também apresenta uma série de articulações jazzísticas, contudo, alerta que estas apenas deverão ser usadas num ensemble jazzístico, pois como não se trata de articulações standard para orquestra sinfónica não iriam resultar da forma desejada. Trata-se de algo, que se pode compreender, por exemplo pelo símbolo de *marcato* que aparece designado por *dut*, com a indicação de que a nota deverá ser tocada dois terços do seu valor. Feist (2017) também menciona as articulações jazzísticas, alertando para o facto de poderem ser usadas sílabas para clarificar a articulação “tu, tut, du, doo, dah, dat” (p. 125) estas podem ainda ser combinadas com pontos de exclamação para clarificar mais facilmente a relações entre as notas. Também o trompista Douglas Hill apresenta algumas articulações jazzísticas, com a vantagem de apenas mencionar aquelas que efetivamente se aplicam à trompa (Hill, 1996). De notar que, à exceção de Hill, os restantes autores indicaram as articulações jazzísticas para todos os metais ou para todos os sopros, o que é compreensível visto que se trata de articulações específicas de uma formação, onde tradicionalmente a trompa não é contemplada. Certamente, a trompa pode ser encontrada em alguns standards do jazz em meados do sec. XX e em grupos com formações não standardizadas. Contudo, algumas destas articulações poderão confundir tanto compositores como intérpretes, por serem apresentadas de forma unificada. O investigador acrescenta um tipo específico de articulação que não foi mencionado por nenhum dos autores. A articulação via dedilhações alternativas consiste em utilizar múltiplas dedilhações para a mesma nota (à semelhança de um tremolo de válvulas), mas com apenas uma ocorrência. O resultado é uma articulação suave mas que difere das articulações produzidas pela língua. Torna-se, particularmente, eficaz quando existe uma grande diferença entre os dois comprimentos de tubo utilizados.

2.9. Trilos e Tremolos

Os trilos constituem um dos elementos de ornamentação mais característicos da trompa, tendo sido referidos por vários autores tanto em intervalos de tom e meio tom, sendo que nem sempre a sua caracterização foi feita de forma clara. De seguida serão destacados alguns pontos de vista observados relativamente a esta temática.

2.9.1. Os Trilos

Miller (2015) refere os trilos como sendo fáceis de executar em todos os metais com válvulas à exceção do trombone. Porém este autor não menciona os trilos labiais, nem em que situações os trilos de chaves podem ou não ser utilizados. Segundo Adler (2016), todos os instrumentos de metal são capazes de produzir trilos, sendo que em alguns são preferíveis os trilos labiais, noutros de válvulas ou chaves ou até mesmo uma combinação de ambas as técnicas. Blatter (1997) refere-se aos trilos como sendo os labiais a forma mais refinada do vibrato de maxilar produzido a partir de dois harmónicos adjacentes de meio tom, um tom ou até mais. O mesmo autor indica ser possível executar dois tipos de trilos: de lábios e de chaves, sendo que a maioria dos trompistas acaba por optar pelos de lábios (que são mais suaves), salvo se tal não for possível ou se for especificado o contrário. Gardner Read apresenta uma opinião contrária, indicando que os trilos podem ser executados tanto com as válvulas como com os lábios, porém com notação idêntica, sendo que o orchestrador não terá de saber distinguir o tipo de trilo a ser executado: “it is not essential, though, that the orchestrator know which is which, as this is properly the concern of the player, and identical notation is used for both varieties”(Read, 1979). Como se poderá observar de seguida, esta afirmação pode ser bastante discutível e poderá conduzir à escrita de trilos não exequíveis ou não eficazes. Piston (1969) menciona que existe uma limitação de registo, onde se podem usar os trilos e Black & Gerou (1998) indicam que os trilos labiais mais característicos ocorrem acima do Sib_4 . Kœchlin (1954) é um pouco mais específico e indica que, os melhores trilos labiais de 1 tom são produzidos entre o 8.º e 9.º harmónicos e entre o 9.º e 10.º harmónicos, sendo que o 7.º e 11.º harmónicos ficam baixos. Kœchlin refere que são possíveis desde Mi_3 - $F\#_3$ até Sib_4 - D_5 . O autor indica este trilo como sendo produzido entre o 14.º e 16.º harmónicos e refere a dificuldade em produzi-lo. De facto, além de ser agudo, o facto de saltar um

harmónico, impossibilita a produção de um trilo com a mesma leveza com que se caracterizam, habitualmente, os trilos labiais. O investigador refere que o último trilo labial com estas características seria o Sol₄- Lá₄ (correspondendo ao 9.º e 10.º harmónicos da trompa Sib), eventualmente, o trilo Lá₄-Si₄, ligeiramente mais curto que 1 tom, visto o 11.º harmónico ser baixo. Peters (2018) refere que todos os metais são capazes de produzir trilos e que estes são, tipicamente, produzidos com as chaves e alguns mais agudos com a embocadura, conhecidos como trilos labiais. Este ponto de vista não se encontra totalmente correto, na medida em que no caso da trompa ocorre exatamente o processo inverso e, como é referido por Blatter (1997), na trompa os trilos de válvulas é que constituem a exceção. Burton (1982) também refere ambos os tipos de trilos, com a indicação de que são mais eficazes entre o Sol₃ e o Fá₄. Relativamente aos trilos executados com dedilhações J. Wagner (1959) menciona que os trilos são possíveis, com exceção de algumas combinações específicas. Para Kœchlin (1954) teoricamente é possível executar trilos com dedilhações contudo, por vezes, determinadas dedilhações colocam dificuldades aos intérpretes. O mesmo autor faz referência ao facto de os trompistas preferirem fazer trilos labiais pois, ainda que a afinação não seja perfeita, estes têm mais carácter e força. Kœchlin refere ainda as dedilhações para trompa moderna simples em Fá descendente e ascendente, indicando quais os trilos que são fáceis, bem como, aqueles que apresentam dificuldades de dedilhação. Importa ainda mencionar, que as trompas modernas em Fá e Sib, bem como, as triplas, apresentam outras possibilidades de dedilhação para além das indicadas pelo autor. No que concerne aos trilos de meio tom Schuller (2003) é de opinião de que todos os trilos de meio tom deverão ser executados com as chaves. O autor indica como exceção alguns trilos agudos, que podem ser feitos com os lábios, apesar de na maioria das vezes continuarem a ser mais fáceis de executar com as chaves. Por fim, menciona o facto de alguns trilos possuírem dedilhações complexas embora na maioria dos casos existam dedilhações alternativas. Segundo Piston (1969), os trilos com chaves perdem qualidade, sendo que os realizados com a 2ª chave são os que costumam resultar melhor, contudo o autor não explica a razão pela qual, este tipo de trilos tem um efeito melhor. Schuller (2003) refere o facto de alguns trilos de tom só estarem disponíveis na forma de trilos labiais. Hill (1996) refere trilos de diferentes velocidades, trilos microtonais, trilos descendentes e trilos resultantes da alternância entre tom e meio tom.

Como pôde ser observado, os diferentes autores revelam um posicionamento pouco claro relativamente aos trilos na trompa, sendo que, por vezes, chegam mesmo a ter opiniões

contrárias. Embora vários autores tenham apresentado um discurso coerente, tornou-se necessária a leitura de outros para se poder compreender o funcionamento dos trilos na trompa, dado que os vários autores acabaram por se complementar. Assim, no Anexo 13 é apresentada uma lista dos trilos disponíveis numa trompa dupla. Esta lista foi obtida a partir do cruzamento dos trilos de tom possíveis de executar do 7.º ao 11.º harmónicos nas doze séries de harmónicos da trompa dupla. Como o 7.º e 11.º harmónicos estão baixos, alguns dos trilos deverão ficar, ligeiramente, mais próximos ou mais afastados do que um tom, sendo que nesses casos foi utilizada a nomenclatura de $> x <$ para designar trilos mais curtos do que um tom e $< x >$ para os trilos mais afastados do que um tom. Esta lista tem por base a listagem de trilos, que surge em Matosinhos (2010b) à qual foram adicionados os trilos de meio tom executados com as dedilhações alternativas mencionadas por Schuller (2003), que coincidem com o movimento do 2.º rotor. Para estas situações, contrariamente ao que é defendido por Read (1979), houve necessidade de assinalar com parênteses as dedilhações a utilizar para efetuar o trilo, para distinguir os trilos efetuados com os lábios e os executados com as chaves. Piston (1969) mencionou, efetivamente, que os trilos de dedilhações executados com o 2.º rotor costumavam resultar melhor, mas sem explicar a razão de tal facto. A referida sensação deve-se, precisamente, ao facto de o segundo rotor corresponder a uma diferença de meio tom. Assim, entre os trilos disponíveis com dedilhações, alguns correspondem a dedilhações standard, outros a alternativas, em que apenas o 2.º rotor é movimentado: 2(0): 1•2(1); 2•3(3) e 1•2•3(1•3). Nenhuma das outras possibilidades com dedilhações complexas referidas por Schuller (2003) que não possuem alternativa de dedilhação, foi considerada por não resultar de forma eficaz como um trilo. Importa referir que existe uma alternativa, não mencionada por nenhum dos autores, para os trilos que não são possíveis de executar com as dedilhações standard ou com as alternativas mencionadas acima, mas tal alternativa implica usar uma trompa com bomba de som *bouché*, algo que nem todos os trompistas possuem. Ao pressionar a chave especial de som *bouché* qualquer nota tocada irá baixar meio tom, assim nos casos em que não exista uma dedilhação eficaz, basta usar as dedilhações de meio tom acima e pressionar a chave de *bouché*. Da mesma forma, as trompas triplas acrescentarão mais algumas possibilidades não referidas na presente investigação. Embora não tenha sido mencionado interessa referir que, os trilos embora constituam meros ornamentos para a maioria dos instrumentos, no caso da trompa, particularmente, os labiais são bastante exigentes para

a embocadura. Logo, passagens demasiado longas, com trilos deverão ser evitadas, especialmente no registo agudo.

2.9.2. Os Tremolos

Paralelamente aos trilos são geralmente apresentados os tremolos, isto porque de alguma forma os trilos e os tremolos se sobrepõem. Adler (2016) refere que a maioria dos instrumentos de metal pode produzir alguns tremolos, Sevsay (2013) alerta, porém, que estes são mais difíceis de executar nos metais do que nas madeiras, já Burton (1982) menciona a pouquíssima frequência com que são utilizados. Kœchlin (1954) refere a possibilidade de fazer tremolos com intervalos mais afastados mas, que estes se tornam muito mais difíceis de executar do que os trilos. O mesmo autor indica que, sempre que possível, deverão ser feitos com a mesma dedilhação, sendo que os que resultam melhor são os de terceira menor e maior. Peters (2018) alerta que não se deverão escrever tremolos em intervalos superiores à quarta, visto que o resultado será lento e poderá até soar ridículo.

O autor prossegue afirmando que o tremolo nos metais irá soar como um trilo, visto que implicará dois sons e recomendando que, caso o efeito pretendido seja um tremolo similar ao das cordas, este deverá ser executado como *flutter tongue*. “Since a tremolo on a brass instrument involves two pitches, it will actually sound more like a trill. If you want a sound resembling a bowed tremolo on strings, use flutter tongue instead” (Peters, 2018, p. 156). Esta afirmação denota que o autor desconhece os diferentes tipos de tremolos que a trompa é capaz de produzir. A trompa é capaz de produzir tremolos com a mesma nota usando as chaves, não requerendo *flutter tongue* como é indicado por este autor. Blatter (1997) refere-se a este efeito como *Timbral Trills*, já Read (1976) indica que este efeito pode ser designado com *timbral tremolos*, *enharmonic trill*, *color trill*, *unison tremolo* ou *key vibrato*. Já Miller (2015) e Hill (1996) chamam a este efeito tremolo de válvulas (*valve tremolo*) e dizem ser produzido, recorrendo a diferentes dedilhações para a mesma nota. Hill menciona que para ser realizado rapidamente é necessário ter em conta as dedilhações em que só se altera uma válvula. Trata-se de algo bastante específico, que não é apresentado em detalhe por nenhum dos autores analisados. Assim, no Anexo 14 foi incluída uma referência com as notas onde é possível obter este tipo de tremolo entre o Sol_{b2} e o Dó₅, utilizando as dedilhações alternativas. De facto, acima do Dó₅ a distância entre os harmónicos é tão próxima que, na prática, é possível executar com qualquer

dedilhação. Este efeito é, particularmente, eficaz quando existe uma diferença considerável entre o comprimentos de tubo das dedilhações escolhidas, algo que, por exemplo, entre trompa Fá e trompa Sib é referido por Merewether (1979) como sendo cerca de um metro de diferença. O investigador alerta para o facto de este tipo de *tremolo* resultar com maior fluidez quando se move apenas um dedo, eventualmente dois, quando adjacentes, mas sempre na mesma direção. As situações em que se pressione uma chave ao mesmo tempo que se levanta outra não vão soar com fluidez, pelo que não foram incluídas no referido anexo.

Se o objetivo não passar por uma altura de sons perfeitamente definida existe a possibilidade do *valve flutter* que, segundo Stiller (1985), é produzido mexendo aleatoriamente as chaves, enquanto se controla a altura de sons com os lábios, algo que resulta numa altura de sons vaga mas com um timbre intenso. Hill (1996) refere estes tipos de tremolo, mas vai mais longe, indicando diferentes tipos de notação e velocidade variável. O mesmo refere também que, embora do ponto de vista da notação, não se use habitualmente uma ligadura, este efeito deverá ser produzido sem voltar a atacar os sons. Até agora foram observadas inúmeras nomenclaturas para sons produzidos pela alternância rápida de notas diferentes recorrendo à embocadura ou à mesma nota usando as chaves. É certo que a utilização de diferentes nomenclaturas não facilita a identificação do efeito em concreto, que é pretendido, podendo levar a diferenças interpretativas, contudo também foi constatada alguma confusão entre estes dois tipos de tremolo. Existe outro tipo de tremolos que, não são produzidos com o movimento dos lábios nem das chaves, assim Gould (2011) alerta que se deve colocar a indicação *valve trem.* para que a notação não se confunda com *frullato*.

O *frullato* (italiano), *flutter-tonguing* (inglês) ou *flatterzunge* (alemão) surge nas diferentes fontes quer associado aos tremolos, quer associado à articulação visto ser produzido com a língua. J. Wagner (1959) indica que este efeito é usado em passagens em que seja necessário um som feio. Peters (2018) classifica-o como a versão dos tremolos das cordas que pode ser executada pelos sopros. Read (1979) indica que este se executa como o r “enrolado” da língua espanhola. Adler (2016) refere que é bastante eficaz e fácil de executar em todos os metais. Já Black & Gerou (1998) não partilham da mesma opinião e referem que tende a ser difícil nos extremos do registo. Casella & Mortari (2004) são um pouco mais específicos e indicam que é fácil de obter entre as notas Fá₂ e Dó₄, sendo que fora destes limites se torna mais difícil. Schuller (2003) menciona que são mais eficazes quando tocados com surdina, pois tal permite que o

instrumentista os possa executar num nível de dinâmica mais confortável, visto que se tornam extremamente difíceis de controlar em dinâmicas pouco intensas. O mesmo autor refere ser, igualmente, de evitar notas demasiado curtas onde não poderá haver tempo para se ouvir o *rrrr*. Por fim, o autor recomenda que os compositores não usem de todo o *flutter-tongue* no registo grave.

Apesar de não ser referido por estes autores, importa mencionar que pode revelar-se muito difícil executar esta técnica durante bastante tempo, como acontece na parte das trompas naturais no último andamento do Concerto de Hamburgo de György Ligeti. O investigador acrescenta que esta técnica se revela mais eficaz nos tubos mais compridos, em trompa fá.

No que concerne à notação Del Mar (2009) indica que vários compositores como Stravinsky, Britten e Honneger optam pela nomenclatura de barras de tremolo nas notas. Gould (2011) confirma que o *flutter-tongue* é notado como um tremolo (com 3 linhas) e com a indicação de *flt.* ou *frull.* (do italiano *frullato*) ou *flz.* (do alemão *flatterzunge*). A mesma autora alerta para a necessidade de dar indicações para que o *flutter-tongue* não seja interpretado como um tremolo de articulações rápidas. Por fim, acrescenta que quando uma nota com ligadura de prolongação deixa de ter *frullato*, o compositor deve alertar o intérprete com *ord.*, *nat.* ou *norm.* Para além desta notação é referenciada por Boehm (1961) e Read (1979) a notação de uma linha ondulada similar a um trilo. Feist (2017) refere ainda que, por vezes, ao invés do tremolo surge com a letra *z* na haste das notas. Risatti (1976) apresenta várias notações possíveis para esta técnica, incluindo situações em que não é produzida uma altura de sons definida.

Segundo Read (1976), esta técnica pode ser solicitada de forma gradual acelerando a partir de ataques normais para *flutter* e vice versa. Contudo, o autor alerta que estes procedimentos são mais fáceis na teoria do que na prática. Read refere também a possibilidade de começar esta técnica de forma abrupta numa nota longa ou mudar subitamente para ataques simples, duplos ou triplos, podendo ainda ser combinada com *glissando* de dedilhações ou de válvulas. O mesmo autor refere que, por vezes, os instrumentistas se revelam incapazes de executar esta técnica por questões hereditárias sendo que, nestes casos, esta técnica pode ser substituída pelo *growl* embora tal se torne cansativo para a garganta: “It has been pointed out that the ability of wind players to flutter-tongue is more hereditary than acquired, owing to the physical incapacity of some performers to trill with the tongue”(Read, 1976, p. 136). Uma opinião diferente é apresentada por Hill (2001) que afirma, que contrariamente ao que é dito sobre o *frullato*,

se trata de uma técnica que pode ser aprendida, mas que, eventualmente, pode ser substituída pelo *growl*.

No que diz respeito ao *growl* este é definido por Stone (1980) como sendo um som, habitualmente no registo grave, notado na partitura como um tremolo com a palavra *growl*. O mesmo autor menciona que caso seja pretendido um som sem altura definida, será mais apropriado adotar uma cabeça de nota em forma de X, representada fora da pauta. Para Hill (2001) trata-se de um efeito, que não é fácil de controlar, que soa como um *flutter-tongue* descontrolado, razão pela qual recomenda o uso deste último sempre que possível.

2.10. Glissandos

Read (1979) indica que os *glissandos* são possíveis em todos os instrumentos de metal, mas que são mais eficazes na trompa. É indicado por Alexander (2008) que os *glissandos* não são solicitados muitas vezes na literatura clássica mas que são bastante comuns na música de filmes. Ray (2000) refere que têm um bom resultado quando tocados de forma breve, explosiva e num movimento ascendente. A mesma opinião é partilhada pela maioria dos autores analisados, sendo que entre eles apenas Peters (2018), Piston (1969) e Casella & Mortari (2004) fazem referência ao *glissando* de harmónicos. Segundo Casella & Mortari (2004) é possível produzir *glissandos* em qualquer série de harmónicos, sendo preferível começar num harmónico estável como o 3.º, 5.º ou 8.º. Kœchlin (1954) complementa, indicando a possibilidade de produzir *glissandos* entre o 4.º e 16.º harmónicos, alerta para o facto de os 7.ºs, 11.ºs, 13.ºs e 14.ºs harmónicos possuírem uma afinação aproximada e refere que os *glissandos* irão funcionar melhor nas 4 primeiras séries de harmónicos (com as dedilhações 0, 2, 1 e 3). Del Mar (2009) caracteriza este tipo de *glissando* como tendo um efeito “tolerável”, ou seja, este tipo *glissando* não permite uma transição suave entre dois sons. Contudo, como no registo agudo os harmónicos se encontram mais próximos torna-se mais fácil simular o efeito de *glissando*, sendo que esta é também a justificação para o *glissando* resultar melhor no movimento ascendente, já que desta forma o som estará a deslizar em direção a intervalos mais curtos. Do ponto de vista da notação, Gould (2011) refere que este efeito deverá ser escrito com ritmo, sempre que se pretenda que soe ritmicamente. Contudo, a mesma autora indica que na ausência de métrica, os *glissandos* deverão ser escritos com uma indicação de

glissando entre as notas e com o texto *harmonic* ou *overtone gliss*. Gould menciona ainda que, do ponto de vista do jazz, se recorre a uma linha de trilo oblíqua para *scoop into* ou *fall off*, geralmente, a partir de uma nota não especificada. Stiller (1985) acrescenta ainda a designação de *lip gliss* e *rip*.

Blatter (1997) alerta que mesmo que seja indicado um *glissando* de série de harmónicos nem sempre os instrumentistas o poderão respeitar, uma vez que este depende do instrumento que estiver a ser utilizado. Este autor também refere os *glissandos* feitos com as válvulas e o facto de os trompistas, habitualmente, misturarem diferentes tipos de *glissando* para obter o efeito desejado. Read (1979) indica um falso *glissando*, obtido pela combinação entre as séries de harmónicos e a ação dos lábios. Contudo, tal afirmação revela não ser muito clara, dado que quer para alterar a afinação, quer a altura de sons de uma determinada nota é necessário o uso dos lábios. Possivelmente, o autor pretendia referir-se ao *glissando* efetuado pela combinação dos sons de diferentes séries de harmónicos, mas como não o menciona explicitamente, tal falta de clareza pode, facilmente, induzir em erro.

Já Blatter (1997) refere dois tipos de *glissando* aplicáveis à trompa: de válvulas e séries de harmónicos. O mesmo autor menciona, de seguida, que os *glissandos* de válvulas são produzidos, movendo as chaves entre duas notas e indica ainda uma variação, que passa por recorrer apenas a meia válvula. Na prática o autor acaba por mencionar três tipos de *glissando*, uma vez que o *glissando* quando executado com meia válvula apresenta características completamente diferentes. Este autor não indica mais nenhum tipo de *glissandos*.

Risatti (1976) menciona um total de oito tipos de *glissando*. O autor começa por referir o *glissando* cromático ou articulado, representado por uma linha ondulada e a palavra *gliss*, também é dada a indicação de que este constitui uma oposição ao *glissando* suave dos instrumentos de cordas. De seguida, Risatti indica um *glissando* rápido de meio tom, representado por uma apogiatura com todas as notas e a palavra *rip*. A indicação de *rip* contrasta com a notação usada, pois com é mencionado por Stiller (1985) diz respeito aos *glissandos* de séries de harmónicos e não aos executados com cromatismos. Segue-se o *glissando* de meia válvula, que é representado por uma linha ondulada e um V com $\frac{1}{2}$. Depois, o autor prossegue, mencionando a oscilação de afinação, indicada por uma linha em S. A oscilação de afinação encontrar-se-á dependente do registo utilizado, bem como, da própria série de harmónicos. A forma como o autor a representa, sem usar uma pauta, não indica a distância disponível e poderá dar aso a diferentes interpretações. Logo de

seguida, surge o *glissando* para outra nota, indicado com uma linha plana com a palavra *gliss*, seguida de uma ligadura tracejada, sendo que o autor indica que o mesmo deverá ser feito o mais suavemente possível. Como veremos de seguida, este tipo de *glissandos* suaves também é possível na trompa, mas encontram-se dependentes da dedilhação utilizada, a presença de uma ligadura tracejada leva a crer que irá existir um salto de harmónicos, que vai quebrar a transição. Neste caso, o trompista poderá utilizar, por exemplo, meia válvula para tentar disfarçar a transição, contudo como o autor não indica essa possibilidade, também aqui poderá existir uma interpretação, que não vá ao encontro do que é pretendido. De seguida é mencionada uma oscilação, indicada por uma linha horizontal ondulada e o símbolo de som de eco, o qual o autor indica que deverá ser executado oscilando, quase como um tremolo. De facto, faz sentido esta indicação ser considerada mais um tremolo do que um *glissando*, sendo que até é similar a outro tipo de tremolos indicados anteriormente. Contudo, a notação utilizada recorrendo apenas ao símbolo de som de eco, sem o símbolo de aberto, poderá levar o trompista a fazer uma oscilação labial, enquanto executa um som com a técnica de som de eco. De seguida é indicado um *glissando*, no qual se sobe a afinação sempre que surge a indicação de + e que regressa à afinação habitual com o símbolo ○. No caso da trompa, esta notação pode resultar de forma estranha e ser mal interpretada, uma vez que o símbolo indicado se refere à técnica de som *bouché* e mesmo, nos restantes metais, é habitualmente utilizado para indicar uma surdina. Para além disso é sempre mais fácil descer a afinação com os lábios do que subir. Por último é indicada uma mudança tímbrica, alterando as dedilhações, mantendo um fluxo de ar constante e a altura de sons, utilizando para tal o seguinte símbolo |—|. Tal como anteriormente mencionado por outros autores também aqui é referido algo mais próximo de um tremolo do que de um *glissando*.

Stiller (1985) indica a possibilidade de executar *glissandos* ascendentes afastados, usando *lip gliss* ou *rip*. O mesmo autor afirma que tal consiste em fazer um legato rápido entre notas de uma série de harmónicos e refere que este *glissando* pode ser combinado com *valve smear* e *meio-fechado*. Stiller não menciona mas também é possível e comum combinar o efeito referido com tremolo de chaves.

Gould (2011) indica, que nos instrumentos com válvulas, os *glissandos* são produzidos combinando as válvulas e os harmónicos. A autora faz referência aos *glissandos* de meia-válvula com a instrução *half-valve gliss* e diz que pressionando as chaves até metade do seu percurso, os sons intermédios são suavizados. A mesma autora refere que, por norma, os instrumentistas tendem a optar por este tipo de *glissando*, mesmo que tal não tenha

sido indicado e deixa a sugestão de que seja indicado, de modo a evitar confusão com outro tipo de *glissando*. Gould diz que, os intérpretes decidem a forma como querem articular o *glissando* de acordo com o contexto. Este pressuposto apresentado por Gould acaba por ser um contrassenso uma vez que, deixando a escolha ao critério do intérprete, não vão ser tidas em conta as características distintas dos diferentes tipos de *glissando*. Apesar disso, a autora menciona a notação de *quasi gliss* para passagens, em que um *glissando* suave não seja tecnicamente possível. No caso dos *glissandos* cromáticos, a autora refere também que se deve incluir a indicação de *chrom.* ou *chromatic* para que o instrumentista não tente tocar os sons intermédios. Gould prossegue, indicando o *glissando* de meia-chave, que habitualmente é utilizado na ausência de qualquer indicação e que consiste em recorrer à combinação das chaves com os harmónicos. A indicação de *half-valve gliss* deve ser utilizada nestes casos para que se possa fazer uma distinção relativamente a outros tipos de *glissando*, que são produzidos pressionado parcialmente as chaves e que resultam num som difuso. A mesma autora prossegue referindo ainda, que a afinação de uma nota pode ser alterada usando a embocadura e/ou a garganta devendo, nestes casos, ser indicada como *lip* ou *bend* para evitar que seja confundida com *glissandos* cromáticos e acrescenta que poderá ser indicada com uma linha dobrada com o contorno do *glissando*.

É mencionado por esta autora que, o movimento da mão em ambas as técnicas da mão direita pode produzir *glissandos*, contudo não é claro qual o resultado do *glissando* efetuado com a técnica de som de eco. Também é afirmado pela autora que fechando totalmente a campânula se sobe meio tom. “When the stopped note is a semitone higher than the open note the glissando is achieved by pushing the right hand fully into the bell”(Gould, 2011, p. 266). Como exemplo é apresentado um Lá₃ aberto com uma linha de *glissando* plana e uma transição suave até um Sib₄ em som *bouché*. Depois indica um exemplo em que a nota em som *bouché* é a mais grave, o que sugere que é possível fazer um *glissando* tanto ascendente como descendente usando a técnica de som *bouché* na sequência aberto-fechado. Contudo, como mencionado anteriormente, a técnica de som *bouché* baixa a altura de sons e é de todo impossível produzir um *glissando* ascendente com uma transição suave. Tanto com a técnica de som de eco como com a técnica de som *bouché* apenas permitem efetuar *glissandos* ascendentes partindo de uma nota fechada. A tentativa de executar o referido *glissando* resultará numa mudança de harmónico, produzindo uma quebra. Assim sendo, acabamos por nos deparar, mais uma vez, com um exemplo de conceções erradas perpetuadas numa publicação recente, que adquirem

particular relevância por se tratar de uma obra de referência, que tem como subtítulo “o guia definitivo da notação musical”. O investigador contactou a autora, reportando as duas conceções erradas observadas no que diz respeito ao som metálico e aos *glissandos* executados com a técnica de som *bouché*, para que estas duas pequenas incorreções não coloquem em causa o valor incontornável de tal obra.

No que concerne ao *glissando* de meia-válvula, este é referido por Del Mar (2009) como sendo uma forma de falsear um *glissando* a deslizar as notas. Segundo Stiller (1985) *glissandos*, com amplitude superior a meio tom, só podem ser produzidos usando a técnica de meia válvula, que este refere como *valve smear*. O autor refere que, ao baixar parcialmente as chaves, o som produzido fica numa situação acusticamente ambígua, que possibilita este efeito, mas alerta para o facto de o som resultante do *glissando* ser mais fraco do que as notas de partida e chegada. O mesmo autor refere que é possível produzir *glissandos* com a mão baixando meio tom, mas que quando se fecha a mão completamente o som sobe um tom. Assim sendo encontramos-nos perante mais um exemplo de uma conceção errada sobre o funcionamento da mão direita na campânula da trompa. Para além disso, torna-se claro que Stiller desconhece os *glissandos* de intervalos afastados produzidos com mão direita.

Relativamente a esta questão, Miller (2015) refere que, na verdade, o termo correto seria portamento, mas que a tradição da utilização de uma terminologia contrária dita que a palavra usada para definir esta técnica seja *glissando*. O mesmo autor menciona também o *glissando* de meia válvula como forma de mascarar a transição, contudo tal leva a uma perda de riqueza tímbrica durante o processo. Miller também não faz qualquer referência aos outros tipos de *glissando*, onde é, efetivamente, possível realizar uma transição suave entre dois sons.

No que concerne à notação do *glissando* de meia válvula, Stone (1980) defende que deverá ser adotada uma cabeça de nota em forma de diamante e a descrição $\frac{1}{2}v$. sendo que esta indicação não deverá ser repetida (salvo para relembrar), para terminar o efeito deverá ser utilizada a indicação *ord*.

Poucos autores mencionaram os *glissandos* produzidos com a técnica de som *bouché* e, mesmo quando existe uma referência aos mesmos, esta apresenta incoerências e interpretações erradas do fenómeno acústico que ocorre. Adler (2016) indica que, uma vez que o som *bouché* desce meio tom a altura dos sons, é possível fazer um *glissando* ascendente de meio tom, tocando a primeira nota em som *bouché* e a segunda aberta. “The fact that hand-stopping lowers the pitch a half step makes possible an effective

glissando of a half step”(p. 350). Esta afirmação apresenta uma série de concepções erradas relativamente ao funcionamento da técnica de som *bouché*, bem como, no que respeita às suas implicações para a execução de um *glissando*. Em primeiro lugar e contrariamente ao que é indicado pelo autor, como foi já referido anteriormente na presente investigação, a técnica de som *bouché* não baixa a afinação meio tom, mas desce a afinação até meio tom acima do harmónico inferior como é indicado pelo trompista e construtor de instrumento Richard Merewether (1925-2008):

“It is important to grasp (for proper understanding of hand-horn technique) that [...] each note slips GRADUALLY down to its ultimate fully-closed pitch. [...] Observe that for the F-horn (as designated above, and also for pitches down to D-horn) each note when fully-stopped has assumed a pitch A SEMITONE ABOVE ITS NEXT LOWER OPEN NEIGHBOUR” (Merewether, 1979, p. 40).

De notar que Merewether fez questão de colocar algumas palavras em letra maiúscula para reforçar a ideia. Assim, o exemplo apresentado por Adler consiste na nota Sib_3 tocada em som *bouché*, com um glissando suave até si natural aberto, regressando a Sib tocado com a técnica de som *bouché*. A passagem em questão pode ser executada contudo, não com a dedilhação standard e apenas é possível realizá-la se for usada uma trompa Ré ($F1 \cdot 2$). Ora, como não se trata da dedilhação standard para a nota Si_3 , se não forem indicadas dedilhações, a passagem em questão irá, inevitavelmente, colocar dificuldades interpretativas ao trompista, que, muito possivelmente, acabará por optar por alterar a técnica de execução a não ser que recorra a dedilhações alternativas, não standard. Deste modo, o exemplo em questão, apenas resulta não pelo facto apresentado por Adler mas, porque o Si_3 tocado como 9.º harmónico se encontra a um tom de distância do $Lá_3$. Visto que o som *bouché* vai descer em *glissando* até meio tom acima do harmónico inferior será escutado um Sib . A forma com se encontra escrito poderá levar outros compositores a cometerem o mesmo erro, uma vez que as notas disponíveis para tocar em *glissando*, usando a técnica de som *bouché*, se encontrarão sempre dependentes da distância entre os harmónicos em questão. O mesmo erro surge em Black & Gerou (1998) com a menção ao *hand slide* ou *bend* que segundo os autores produz um efeito de *glissando* pela alternância entre meio-fechado e aberto. Apesar de referir a técnica de som de eco, com a designação de meio-fechado, no exemplo musical é utilizado o símbolo + (som *bouché*). Como exemplo é apresentada a nota Mi_4 aberta, descendo em glissando para $Ré\#_4$ com o símbolo de som *bouché*, seguido do movimento inverso. O exemplo musical em questão é perfeitamente executável, com a técnica de som de eco e mesmo até com a técnica de

som *bouché*. Visto que o Mi₄ corresponde ao 10.º harmónico de trompa Fá, tal permite que o Ré₄ possa ser executado em som de eco, baixando meio tom ao 10.º harmónico ou com a técnica de som *bouché*, ou subindo meio tom ao Ré₄ 9.º harmónico. Contudo, foi cometido o mesmo erro já identificado em Adler ou seja é possível executar apenas porque o exemplo em questão coincidiu com harmónicos à distância de um tom, onde ambas as técnicas podem ser usadas. A utilização da palavra *bend* usada por este autor para designar um *glissando* efetuado com a mão direita poderá também gerar confusão com outra técnica de execução. Sevsay (2013) e Stiller (1985) mencionam os *bent tones* possíveis pela tensão labial ou outros métodos. Kœchlin (1954) também refere este processo, complementa, porém, indicando que é mais fácil descer do que subir, dando o exemplo do 3.º harmónico. O autor alerta para o facto de que a partir do 4.º harmónico, se torna mais difícil de obter a mesma amplitude.

Sevsay (2013) refere ainda o *glissando* irregular (quebrado) possível nos instrumentos de metal pressionando, aleatoriamente, as chaves com a mudança de embocadura correta.

Apenas em Hill (1996) foram explanadas, com clareza, as diferentes possibilidades oferecidas pela trompa na execução de *glissandos*. O autor referiu seis possibilidades para executar um *glissando*: movimentar as chaves enquanto se sobe ou desce com os lábios; manter a mesma dedilhação e mudar de nota dentro da mesma série de harmónicos; usar meia válvula resultando num *glissando* como um choro ou ganido e com algumas quebras prováveis; ajustar a mão na campânula para *glissandos* suaves numa tessitura limitada; mudar de nota de forma descendente, com a abertura da embocadura e a língua; usar uma combinação destas técnicas. Hill diz ainda, que no caso das trompas, os *glissandos* com harmónicos resultam bem, visto que a trompa toca, habitualmente, numa posição mais elevada da série de harmónicos, onde estes últimos se encontram mais próximos. Read (1976) referiu também a possibilidade de combinar *frullato* com *glissandos*.

Como se pôde constatar, o potencial da trompa para a execução de *glissandos* e *portamentos* foi, claramente, subvalorizado por alguns autores e indicado com incorreções por outros. A grande maioria referiu os *glissandos* produzidos a partir de séries de harmónicos, alguns indicaram a possibilidade de usar meia-chave, pequenas oscilações da embocadura, cromatismos, movimento aleatório ou mesmo mistura de diferentes técnicas. Contudo, os *glissandos* suaves de meio tom ou mais produzidos, de forma suave entre dois sons, usando a mão direita, não foram mencionados por todos os autores e noutros casos ficou a faltar uma clarificação. Assim, no Anexo 15 é apresentada uma relação dos diferentes *glissandos* possíveis de executar com a mão direita, usando

quer a técnica de som de eco, quer a técnica de som *bouché*. Uma vez que as expressões *glissando* e *portamento* são, muitas vezes, usadas sem diferenciação, foi adicionada a palavra “suave” para clarificar o tipo de efeito pretendido. Dado que as notas executadas em som *bouché*, usando os tubos mais curtos da trompa Sib, irão resultar cerca de um quarto de tom acima, sempre que necessário, foram adicionadas setas, para que o trompista possa ajustar a afinação com a embocadura. Também foram incluídos os *glissandos* com som *bouché* e som de eco possíveis numa trompa dupla Fá/Sib descendentes desde o 10.º até ao 3.º harmónico. A escolha dos harmónicos teve em conta que o 11.º harmónico se encontra demasiado baixo quando comparado com uma afinação temperada. Acresce o facto de, ascendentemente a partir deste harmónico, os vários sons se encontrarem à distância de meio tom, invalidando assim um *glissando* com a técnica de som *bouché*, tal como foi referido anteriormente (capítulo 2.5). As notas acima e abaixo das indicadas são possíveis, mas apenas em som de eco. Os *glissandos* descendentes em som *bouché*, a partir do 7.º harmónico tanto do lado de trompa Sib como em trompa Fá (por estarem demasiado baixos) foram excluídos. Igualmente excluídos foram os *glissandos* descendentes em *bouché* a partir dos 8.º harmónico, apenas do lado de trompa Fá, dado que o harmónico de destino (7.º) se encontrar demasiado baixo. Do lado de trompa Sib, embora o harmónico esteja baixo, este facto é compensado pela afinação alta do som *bouché*. As setas ↑↓ indicam as notas, onde o trompista tem que efetuar uma correção de afinação usando os lábios. Todas as notas indicadas com a dedilhação 1•2 ou F1•2 podem ser executadas com 3 ou F3 ficando com uma afinação mais baixa. As notas com a dedilhação F0 e F2 podem ser executadas do lado de Sib com 1•3 e 1•2•3 respetivamente, mas com uma afinação bastante alta. As trompas triplas ou com bomba de *bouché*, irão possibilitar mais alguns *glissandos* para além dos indicados. Outro aspeto a ter em conta na representação dos *glissandos* é a própria nomenclatura, visto que a mesma técnica acabou por receber diferentes designações, dependendo do autor, algo que pode dificultar a identificação do tipo de técnica pretendido e conduzir a diferentes interpretações.

2.11. Posicionamento em Palco

A forma como o trompista se posiciona em palco tem uma influência direta no resultado final, podendo mesmo ser usada como um recurso sonoro.

Relativamente a esta temática há um efeito que se destaca claramente e que consiste em levantar a campânula *bells up* (inglês), *pavillons en l'air* (francês), *Schalltrichter auf* (alemão), *Padiglione in alto* (italiano). O mesmo é referido por Berlioz & Macdonald (1844/2004) como um som grosseiro, obtido pela campânula levantada no ar. Segundo Black & Gerou (1998) o som torna-se mais incisivo e direto, porém estes autores não mencionam as desvantagens que daqui advêm. Para Alexander (2008), no efeito de *bells up* o trompista levanta a campânula para que fique virada para o público. Certo é que, há salas de espetáculos em que o público pode assistir a um espetáculo ao lado do palco, contudo, este autor não menciona que as trompas têm a campânula virada para direita e o público se encontra, na maioria das vezes, situado em frente ao palco. Em Casella & Mortari (2004) surge a indicação de que para executar este efeito o trompista não pode usar a mão na campânula. Não é mencionado pelo autor, mas a mão na campânula tem outros propósitos para além de suavizar o som, pois como é referido por Sevsay (2013) a afinação será alterada. Estas duas conceções erradas relativamente a este efeito são preservadas em Adler (2016), que já conta com a sua quarta edição, o qual afirma que a execução do mesmo implica que, os trompistas tirem a mão da campânula e que a utilizem para a direcionar para o público, porém o autor não faz referência às implicações acústicas de tal forma de execução. Tendo em conta que campânula da trompa se encontra virada para a direita, ligeiramente, para trás e que o público se encontra, habitualmente, em frente ao palco, tal implica uma rotação superior 90 graus para a direita, o que fará com que o trompista seja incapaz de ler a partitura, que se encontra a mais de 90° à sua esquerda. O ato de direcionar a campânula para o público até pode fazer sentido para outros metais como é o caso dos trompetes e dos trombones, sendo que ao direcionar as campânulas para o público pode ser evitado que parte do som seja refletido pelas estantes e pela roupa dos músicos, que estiverem à sua frente. Contudo, como se pode constatar, no caso da trompa tal acarreta outras implicações. Acresce o facto de que a remoção da mão direita da campânula fará subir, substancialmente, a afinação, algo que era usado no passado para subir os 7^{os}, 11^{os}, 13^{os} e 14^{os} harmónicos da trompa natural. Também em Piston (1969) é referido como *campana in aria*, uma nomenclatura alternativa, em italiano, em que o trompista levanta a campânula numa posição horizontal, removendo a mão da campânula para que o som possa soar sem nenhuma obstrução por parte da mesma. Este autor menciona, contudo, que sem o uso da mão na campânula as notas poderão nem sempre soar afinadas. Contrariamente a estes autores podemos encontrar em Blatter (1997) uma definição mais sensata, que diferencia a trompa dos restantes metais, tanto

no que diz respeito à direção da campânula quanto à remoção da mão. Blatter indica que a campânula deverá ser mais levantada para que esta se encontre mais direcionada para o público e no caso da trompa, levanta-la da perna ou afastá-la do corpo dependendo da forma como se segura. O mesmo autor refere também a alteração tímbrica, que ocorre ao direcionar o instrumento para o público ou para uma superfície refletora. Também menciona o efeito visual e o facto de os trompistas não removerem a mão da campânula, uma vez que tal iria fazer com que algumas notas ficassem instáveis e todas com uma afinação mais alta.

Stiller (1985) refere que é usado em dinâmicas extremas, para Kœchlin (1954) e Read (1976) é uma forma de aumentar o volume sonoro em dinâmicas extremas. Esta afirmação poderá ser facilmente refutada por qualquer trompista pois, embora em teoria possa haver uma maior projeção aparente como tal provoca instabilidade na embocadura e afinação irá, inevitavelmente, condicionar o efeito final. Por essa razão, Del Mar (2009) menciona que este efeito não é popular entre os instrumentistas alegando razões práticas, que passam pelo facto de a embocadura ser perturbada, aumentando o risco de falhar notas e a afinação deixar de poder ser controlada, havendo uma tendência natural para se tocar demasiado alto. Para além disso importa referir o tempo de preparação que terá, obrigatoriamente, de existir. O investigador, enquanto trompista, já se deparou com várias situações em que compositores indicam este efeito sem colocarem na partitura nenhuma pausa. Os trompistas até poderão inclinar a cabeça para direita com o mesmo ângulo em que a trompa deverá ser levantada, de forma que, ao levantarem a campânula, a cabeça se mantém na posição vertical e a mesma posição na embocadura, contudo, mesmo com todos estes cuidados, terá de existir um tempo mínimo de pausa para levantar a campânula. Trata-se, efetivamente, de um efeito mais visual do que auditivo, ocorrendo apenas uma ligeira mudança no timbre. Do ponto de vista da dinâmica, um naipe de trompas conseguirá uma dinâmica mais intensa, mantendo a qualidade sonora, se a embocadura e a posição da mão direita não forem perturbadas. Para além da nomenclatura em texto, Hill (1996) apresenta uma representação gráfica com seta, indicando onde levantar a campânula. O mesmo autor indica também o efeito inverso, apontando a campânula em direção ao corpo e abafando o som o que, na sua opinião, implica que se abra mais a mão direita para compensar a afinação.

O uso do espaço envolvente poderá ter implicações sonoras. Hill (1996) menciona que o uso de diferentes materiais refletores/absorventes poderá afetar o som projetado. Já Read (1976) indica o termo *spatial muting* como o ato de usar a distância para abafar o som

normal do instrumento obtendo um efeito de *lontano*. Read menciona que o timbre base do instrumento não é drasticamente alterado, mas que é bastante atenuado e suavizado e considera que o posicionamento em palco produz um tipo diferente, mas viável de surdina.

O mesmo autor refere também o efeito de *doppler* assim chamado graças a Christian Johann Doppler (1803-1853) que o descobriu. Nas trompas implica a rotação ou mudança do ângulo de um lado para outro ou para cima e para baixo, variando os ângulos e trajetória. Também indica que, no caso das trompas, este efeito também foi utilizado de forma eficaz abrindo e fechando a campânula ao mesmo tempo que o ângulo da campânula é alterado. Para Sevsay (2013) com este efeito é produzida uma flutuação na percepção da altura dos sons e da amplitude.

Tanto Hill (1996) como Read (1976) referem que, apesar se de tratar de um efeito sonoro, este também possui uma componente visual/teatral.

Os efeitos da utilização do espaço não se limitam apenas à distância e à absorção/reflexão/difusão dos materiais, também podem ser usados instrumentos para criar esse efeito. Read (1976) refere a possibilidade de usar tímpanos ou um piano como ressoador, com um pianista a pressionar o pedal ou utilizando um tijolo. Hill (1996) vai mais longe e refere vários instrumentos que podem, eventualmente, ser usados para criar vibrações por simpatia como é o caso do piano, do tambor com ou sem bordões; tam-tam ou um prato com *sizzle*.

O investigador acrescenta que, dado as ressonâncias resultantes serem muito ténues, logo para que resultem de forma eficaz, terá de haver uma pausa ou então, a dinâmica da trompa terá de ser alterada drasticamente, caso contrário as vibrações por simpatia serão abafadas.

Schuller (2003) alerta para o facto de a proximidade de outros instrumentos, a serem tocados em simultâneo com a trompa, poderem produzir efeitos indesejados. O mesmo autor refere que várias trompas bastante próximas a tocar em unísono em dinâmicas intensas no registo agudo, com pequenas diferenças de afinação, acabarão por levar a que os trompistas fiquem com a embocadura afetada e comecem a falhar notas. Schuller indica que tal acontece devido a ser produzida uma vibração no instrumento e lábios do vizinho, que afeta a sua produção sonora. O autor afirma que este mesmo efeito acontece quando a campânula se encontra à frente de uma parede ou dos tímpanos. Schuller afirma que no caso dos tímpanos, especialmente num tremolo, a vibração é tão forte que, em meio minuto, o trompista acaba por perder toda a sensibilidade nos lábios.

Apesar de o posicionamento em palco poder ser um recurso bastante eficaz, tanto do ponto de vista auditivo como teatral, constatou-se que nem sempre os autores analisados referem as implicações acústicas que poderão decorrer da sua utilização.

2.12. Multifónicos

Embora a trompa seja um instrumento maioritariamente monofónico, também oferece a possibilidade de produção de mais do que um som em simultâneo.

Blatter (1997) refere os multifónicos obtidos tocando uma nota e cantando outra e indica que também é possível obter outras notas resultantes do somatório das diferentes notas. O mesmo autor indica ainda a possibilidade de alternar entre sons cantados e tocados mas alerta para a dificuldade inerente ao processo. Stiller (1985) complementa, dizendo que cantar enquanto se toca produz um efeito particularmente eficaz nos metais, em que é possível, inclusive, criar a ilusão de 3 ou 4 notas simultâneas, contudo tal resulta, com maior facilidade nos instrumentos graves e quando a nota cantada e tocada se encontram dentro da mesma série de harmónicos. De acordo com (Read, 1976) os metais encontram-se limitados a estruturas de multifónicos de apenas dois sons. O autor refere, contudo, que um som diferencial se encontra presente, pelo menos em teoria, quando um som é tocado e é cantado resulta outro, uma décima acima mas tão ténue que é virtualmente inaudível. Esta teoria dos sons diferenciais e somatórios é explicada por Hill (2001) dando, como exemplo, que ao tocar um $Dó_2$ e cantando um Sol_2 , se vai ouvir um $Dó_1$ e um Mi_3 respetivamente a pedal e o 5.º harmónico de trompa Fá. Hill menciona que se trata de algo que pode ser entendido, com uma simples análise aritmética $2+3=5 / 3-2=1$. O autor refere ainda que a sensação destes acordes ocorre quando o volume e o timbre se encontram equilibrados e também é esta a justificação para, mais facilmente, se escutarem estes efeitos quando a voz e as notas tocadas se encontram em registos próximos. Read (1976) faz referência a um problema adicional, que se coloca aos multifónicos, quando o instrumentista tem de cantar. Tal prende-se com a necessidade de ser indicada uma alternativa para a voz feminina e outra para a masculina, não do ponto de vista dos direitos das mulheres mas, sim por uma questão de certeza composicional, já que o efeito pretendido varia consoante o género da pessoa que toca. Relativamente a esta questão, Hill (1996) indica que o compositor deverá indicar uma versão para o registo médio feminino e outra para o masculino. O autor lembra que, ao contrário dos outros metais,

na trompa a divisão entre géneros é uniforme. Segundo Gould (2011) existe uma convenção em que, a não ser que as notas cantadas estejam num registo em que possam ser cantadas por todo o tipo de vozes, os instrumentistas deverão, se necessário, transpor à oitava. Hill (1996) alerta que é difícil controlar a altura de sons, o equilíbrio entre as vozes e a uniformidade de timbre. Assim, o movimento deverá ser lento, preferencialmente, homofónico. O autor refere a possibilidade de se cantar a voz inferior, apesar de tal não ser muito comum. Hill menciona também a possibilidade de se cantar em uníssimo, com a dificuldade acrescida de evitar batimentos e alerta para o facto de que as notas devem estar dentro do registo da tessitura vocal. O autor indica ainda a possibilidade de batimentos em intervalos próximos do uníssono e refere que os batimentos podem ser solicitados com um determinado número de b.p.m. (batimentos por minuto). No que concerne à notação, Gould (2011) diz que os multifónicos cantados devem ser escritos na mesma pauta, com cabeças de nota mais pequenas caso exista espaço ou então em duas pautas, com cabeças de nota de tamanho normal, refere também a possibilidade de indicar diferentes cabeças de nota. A autora alerta que os sons cantados deverão ser transpostos para o instrumento e indica que cantar e tocar constituem a única forma de produzir multifónicos nos metais: “[...]the only technique for multiphonic production on brass instruments, is to sing one note while playing another” (Gould, p. 251). Contrariamente ao indicado por Gould, a trompa oferece outras possibilidades de multifónicos que não implicam sons cantados.

Stiller (1985) menciona duas formas de produzir multifónicos usando apenas o instrumento. A primeira possibilidade consiste em colocar os lábios entre dois harmónicos¹⁹, fazendo soar ambos contudo, o autor alerta que tal técnica se revela muito difícil e com resultados inseguros (cf. Exemplo Áudio 7).

Stiller indica uma segunda possibilidade, alegadamente

EXEMPLO ÁUDIO 7



<https://youtu.be/OQPpe5gzkdU>

mais fácil de produzir mas com um efeito menos previsível, que consiste em colocar parte do lábio a vibrar numa frequência e a outra parte noutra. O autor refere que os multifónicos destes dois tipos podem ser produzidos na trompa entre o terceiro e o décimo harmónicos. Apenas este autor mencionou este tipo de sons multifónicos executados sem recorrer à voz, algo que é perfeitamente compreensível, visto tratarem-se, efetivamente,

¹⁹ A trompista Christine Chapman refere-se a esta técnica como *split tones* (Ensemble Musikfabrik, sem data-b)

de duas técnicas muito difíceis de controlar. Excetuando as situações onde os multifônicos em questão se encontram fora da tessitura vocal, estes irão resultar sempre melhor com sons cantados e tocados. A dificuldade de equilíbrio referida por Hill é compreensível na medida, em que o volume da dinâmica é, habitualmente, controlado pela quantidade de ar, contudo, ao fazer multifônicos se o trompista soprar com maior quantidade de ar, apenas vai intensificar ambas as notas, mantendo o desequilíbrio.

O investigador sugere uma solução que passa por aumentar a abertura dos lábios, desfocando a nota tocada e fechando a garganta, focando a nota cantada até que estas soem equilibradas (cf. Excerto Áudio 8).

EXEMPLO ÁUDIO 8



<https://youtu.be/zs9FcnoTYmw>

Outra possibilidade de multifônicos passa pelo uso de meia válvula que é referido por Hill (1996), contudo encontra-se dependente da marca/modelo do instrumento, sendo que em diferentes modelos surgem sons igualmente diferentes.

2.13. Microtons

A trompa oferece várias possibilidades para a música microtonal existindo porém, várias limitações a ter em conta, dependendo da técnica a usar. Independentemente da técnica a usar, Hill (1996) indica o facto de a maioria dos trompistas não ter praticado os quartos de tom, nem do ponto de vista auditivo nem do físico e refere que, dadas as características do som da trompa, qualquer sistema microtonal mais curto do que quartos de tons será suficientemente complexo a ponto, mesmo, de se tornar impossível de resolver.

Sevsay (2013) menciona a modificação da pressão da embocadura, a posição do maxilar e a musculatura da garganta como forma de obter microtons. Também Gould (2011) e Read (1976) referem a produção de microtons com ajustes na embocadura. Hill (1996) alerta que apesar de ser, efetivamente, possível executar microtons desta forma, no registo médio e grave é produzido um centro de afinação instável e distorção.

Read (1976) faz referência à possibilidade de baixar as notas um quarto de tom com a mão. Hill (1996) lembra que, neste caso, irá ocorrer uma mudança no timbre e, consequentemente, uma diminuição da projecção sonora.

Blatter (1997) apresenta uma terceira solução híbrida, usando a combinação do ajuste dos lábios com a posição da mão. O autor deixa também a ressalva de que a mão na campânula

também altera o timbre e de que é possível descer com os lábios (*lip bending*) até 3 ou 4 vezes mais do que subir.

Uma quarta opção é referida por Sevsay (2013) e consiste em subir ou baixar as bombas de afinação. Este autor não adianta detalhes sobre o processo a usar, logo, sem uma explicação, dificilmente, poderá ser utilizado. Já Hill (1996) apresenta, na sua versão, o processo a usar numa trompa dupla, sugerindo que o lado de trompa Fá seja afinado um quarto de tom abaixo da trompa Sib. Esta opção permite quartos de tom entre Ré₅ e Fá₁, havendo apenas uma quebra de 5 notas que se encontrarão indisponíveis no lado de trompa Sib (Sib₁, Lá₁, Lá₁ Sol₁ e Sol₁). O autor refere que esta opção tem as suas desvantagens, uma vez que nem todos os trompistas se sentirão confortáveis a tocar do lado de trompa Fá no registo agudo, além disso, o timbre poderá não ficar equilibrado em alguns registos. Hill também refere que a sua sugestão não irá funcionar da mesma forma para trompistas que usem trompas simples em Sib ou trompas *discant*. O autor alerta que as dedilhações a usar se deverão escrever junto às cabeças das notas, visto que a maioria dos trompistas não toca, habitualmente, estas notas, tal poderá resultar em dificuldades no que respeita a memorizar as dedilhações.

Del Mar (2009) menciona também a possibilidade de utilização de harmónicos cuja afinação se encontra muito afastada do temperamento igual. No que diz respeito à notação desta opção Gould (2011) menciona que, se a ideia for tocar um parcial de uma determinada série de harmónicos pode ser adicionada uma instrução no sentido de não se corrigir a afinação dos harmónicos naturais. Neste caso podem ser usados acidentes microtonais para indicar os harmónicos que divergem da afinação temperada, mas que estes não serão necessários para o trompista. A autora menciona que, nestes casos, deve ser indicada a fundamental acima da pauta, com um *bracket* tracejado. Esta opção aplica-se a grupos de notas numa determinada série de harmónicos, contudo Hill (1996) apresenta uma solução que pode ser usada num contexto cromático. O mesmo autor indica a possibilidade de usar os 7^{os}, 11^{os} e 13^{os} harmónicos da trompa dupla produzindo uma tessitura de uma oitava e $\frac{3}{4}$ em quartos de tom. Hill refere, contudo, que a afinação destes harmónicos é aproximada, mas que com um pequeno ajuste da abertura da embocadura e da mão direita poderá ser corrigida sem que tal afete o timbre. Tal como na outra solução que apresentou também aqui, o autor recomenda que os compositores escrevam as dedilhações das notas com quartos de tom junto à cabeça da nota. Esta solução tem a vantagem de não requerer que a parte da trompa seja afinada um quarto de tom abaixo, permitindo assim, que esta se comporte como uma trompa dupla normal, sendo que

cabará ao trompista optar pelas dedilhações específicas para os quartos de tom. O preço a pagar é que esta técnica só se encontra disponível entre o Ré₅ e o Mi_b₃. Embora o autor tenha mencionado esta tessitura que, se encontra disponível em teoria, na prática a tessitura útil disponível é um pouco mais curta visto que, embora, o Fá₃ e Mi₃ estejam disponíveis como 7^{os} harmônicos, teoricamente estariam cerca de um quarto de tom abaixo, mas dado que as dedilhações F1•3 e F1•2•3 apresentam uma afinação muito alta, esta diferença será anulada. Para referência, foram incluídas em anexo as séries de harmônicos correspondentes aos primeiros 16 harmônicos da trompa Fá (cf. Anexo 16), Sib (cf. Anexo 17), Mi_b *alto* (cf. Anexo 18) e Fá *alto* (cf. Anexo 19), em sobreposição (cf. Anexo 20), sendo que os harmônicos são apresentados de forma aproximada ao ¼ de tom mais próximo.

Figura 14 – Dedilhações de quartos de tom disponíveis na trompa dupla.

1•2 0 2•3 2 0 1 2 0 1 2 1•2 1 2•3 3 0 2•3

2 F0 0 F2 2 F1 1 0 1•2 2 2•3 1 0 3 2

2•3 1 F0 12 (0) F2 2•3 (2) F1 1 F3 1•2 (3) F2•3 0 (2•3)

Nota. (Hill, 1996, p. 67) adaptada pelo investigador

Na Figura 14 é apresentada uma listagem dos quartos de tom disponíveis com esta técnica. A mesma teve como base os 7^{os}, 11^{os} e 13^{os} harmônicos tal como a que surge em (Hill, 1996), contudo, visto tratar-se de uma situação, já por si complexa do ponto de vista das dedilhações, ao invés de apresentar várias dedilhações, o investigador optou por apenas uma preferencial, apresentando somente algumas alternativas, sempre que necessário, com as dedilhações mais próximas das notas adjacentes. Ao invés de ser representada com Mi_b₃ como limite inferior da tessitura foi efetuado um ajuste para Fá₃, pela razão anteriormente indicada.

Stiller (1985) refere a possibilidade de usar a técnica de meia válvula para executar microtons. Não é mencionado pelo autor mas, essa utilização irá resultar num timbre

bastante diferente e, como tal, irá necessitar de experimentação em cada instrumento, dado que a técnica de meia chave não se irá comportar da mesma forma em todos os instrumentos.

Perante tudo isto foi possível constatar que a trompa oferece potencial microtonal devendo apenas ser evitadas divisões inferiores a quartos de tom. Para além disso também se observou que as diferentes técnicas disponíveis, quando usadas de forma complementar, permitem executar os quartos de tom numa tessitura alargada contudo, a maioria não é eficaz para permitir passagens rápidas e com uma grande duração. Uma exceção à regra passa por usar os harmónicos naturalmente baixos da série de harmónicos, em grupos de notas dentro da mesma série, tal como é mencionado por Gould (2011) e usado nas obras de Ligeti.

2.14. Outras Técnicas

A trompa possibilita ainda outro tipo de técnicas não tão usuais mas, que mesmo assim, fazem parte da paleta de opções que os compositores têm à sua disposição.

Sevsay (2013) faz referência à possibilidade de produzir sons vocalizados como cantar, pronunciar consoantes e vogais; sons não vocalizados como rir, ladrar, murmurar ou rosar. Gould (2011) recomenda que, nestes casos, os fonemas utilizados para modificar o timbre devem ser indicados entre [] com os respetivos fonemas a serem usadas. A autora indica também que o som deve ser clarificado, numa nota de rodapé, numa língua com a qual o instrumentista esteja familiarizado. Read (1976) refere a possibilidade de combinação destes efeitos vocais com a produção de determinados sons. Hill (1996) alerta que a produção de som de vogais funciona melhor no registo grave e que não projeta, exceto se a orquestração assim o ditar. O mesmo autor menciona que este efeito se torna mais eficaz em som *bouché* ou surdina, preferencialmente, no registo agudo. Não foi referido por nenhum dos autores analisados, mas importa ter em conta que a voz se encontra dependente da dedilhação que se estiver a usar. É possível cantar notas que não existam numa determinada série de harmónicos, tal como é possível fazer *lip bending* em glissando ao vibrar os lábios. Contudo, quando o som cantado em *glissando* se aproxima de um harmónico é gerada uma leve articulação da voz (cf. Exemplo Áudio 9), cujo efeito

EXEMPLO ÁUDIO 9



<https://youtu.be/jCRZ9NhMKxQ>

pode ser também observado em *Staccato Mania*, o terceiro dos 12 Estudos jazzísticos para trompa (Matosinhos, 2010a).

Sevsay (2013) e Stiller (1985) referem a possibilidade de executar sons nos instrumentos de metal pressionando apenas metade das chaves. O resultado é um som abafado e peculiar, que pode ser usado para produzir *glissandos*, microtons ou um efeito tímbrico, sendo que estes sons reduzem drasticamente os níveis de dinâmica. Já com Hill (1996) surge a informação de que pressionando, parcialmente, uma, algumas ou todas as chaves se produz um som com menor ressonância, em que deixa de existir estabilidade dos harmónicos, potenciando assim, um *glissando* suave entre diferentes notas. O mesmo autor indica que este efeito é limitado, que vão ocorrer quebras dependendo da quantidade de chave que se está a pressionar, o número de válvulas, o design da trompa e a capacidade técnica do intérprete.

Hill apresenta diferentes propostas de notação, incluindo alturas de sons definidas, alturas indefinidas, *ghost notes*, *glissandos* de meia-válvula, oscilações, tremolos, efeitos de ar e harmónicos de meia chave. Já Stone (1980) menciona a possibilidade de se obterem notas individuais com timbre de meia-válvula, indicadas como $\frac{1}{2}v$. Esta afirmação de Stone pode levantar questões interpretativas pois, como é referido por Hill, este efeito depende do tipo de instrumento. Assim, o compositor pode mesmo escrever uma obra, em que solicita determinadas notas específicas tocadas com a técnica de meia válvula e verificar a obra em questão com um trompista. Contudo, se a obra for interpretada por outro trompista com uma trompa diferente, este poderá não dispor das mesmas alturas de sons. Assim esta técnica pode ser eficaz se o efeito pretendido for um desenho melódico com notas de alturas de sons aleatórias ou intervalos específicos mas, sem mencionar em que notas deverão ser executados, sendo que os intervalos disponíveis se encontram, geralmente, relacionados com uma série de harmónicos. Notas específicas poderão não resultar em todos os instrumentos.

Sevsay (2013) menciona a possibilidade de dismantelar o instrumento, abrindo a possibilidade de tocar sem alguma parte do instrumento. Hill (1996) refere a possibilidade de executar sons sem alguma das bombas, eventualmente, em tremolo ou trilo alternando com notas na posição convencional. O autor prossegue, dizendo que o efeito de remover uma bomba, sem pressionar a respetiva válvula, produz um som *thop*, alertando para o facto desse efeito depender da compressão das válvulas do instrumento a ser usado. Também apresenta outros exemplos como os *glissandos* produzidos apenas pela vibração do bocal, usar a mão para tapar a extremidade do bocal imitando uma surdina *wah-wah*,

fazer *buzzing* com o bocal na campânula ou virar o bocal ao contrário, tapar a extremidade mais larga e soprar como se fosse uma flauta. Stiller (1985) refere que tocar apenas com o bocal, produz um zumbido fino, com um pouco mais de caráter do que vibrar apenas com os lábios.

Stiller (1985) indica também a possibilidade de tocar com uma palheta de oboé, produzindo assim guinchos no registo agudo ou um som rude no registo grave, com algumas semelhanças aos multifônicos das madeiras. Esta possibilidade também é apresentada por Hill (1996) sendo, que para além da palheta de oboé, este acrescenta a possibilidade de usar uma palheta de fagote ou mesmo um bocal diferente, pertencente a outro instrumento da família dos metais.

Stone (1980) menciona os *cracked tones* indicados com um K junto à dinâmica ou acima da nota, em caso de falta de espaço. O autor refere ainda a possibilidade da inclusão de uma seta a indicar a direção. Contudo, Stone não avança mais informações sobre o processo de produção destes sons. Read (1976) menciona que vários compositores solicitam aos intérpretes, que toquem com altura de som, timbre ou frequência instável. Read indica também a possibilidade de amplificação como sendo um recurso utilizado na trompa quer para controlar o volume de som, quer para alterar o timbre. Entre estas modificações refere alterações como: *feedback*, distorção, reverberação, *time-lapse* e a divisão das alturas de sons, a partir de *ring modulators*. Também menciona a utilização de outros instrumentos como o caso de *finger cymbals*, *woodblocks*, pandeireta, maracas, rebentar balões e tocar garrafas. Hill (1996) menciona a possibilidade de se recorrer a um arco na campânula.

Read (1976) indica a possibilidade de se criarem sons com batimentos, com um único instrumentista ou produzidos por dois instrumentos com timbre similar (por exemplo trompa e trombone). Hill (1996) também refere este efeito produzido entre dois instrumentos porém, é mais específico quanto aos sons produzidos com um único instrumento e explica que o efeito dos batimentos surge em intervalos próximos do unísono entre a nota cantada e a nota tocada.

Sevsay (2013) menciona outros sons de ar possíveis sem altura definida, por exemplo: beijar, esmagar, sugar e respiração sonora, o ataque com ruído, com um ruído de ar, suave ou forçado. Hill (1996) indica a possibilidade de usar a trompa como um megafone, sendo que o movimento das chaves pode conferir-lhe o efeito de gargarejo. Sevsay (2013) refere também os efeitos *pop* e *flah*, em que o instrumentista coloca a língua dentro do bocal enquanto pronuncia *flah*.

Read (1976) indica ser possível articular uma nota sem produzir uma altura de som específica. Algo que se pode relacionar com as *ghost notes* usadas, habitualmente, no jazz. Read indica que, segundo Gunther Schuller, se trata de uma nota “engolida” pelo instrumentista, sem dar suporte de ar ou projeção.

O mesmo autor indica que os efeitos percussivos nos metais podem ser classificados em duas categorias: os que são produzidos pela ação da língua ou fluxos da respiração contra o bocal e aqueles que são produzidos pelos dedos, mão ou objetos externos no corpo do instrumento. Nos primeiros refere os ataques firmes e explosivos com o instrumentista a exagerar o *t*, bem como, os *tongue clicks*. No que concerne aos efeitos percussivos com as chaves refere que alguns compositores vanguardistas usaram *key clicks* na trompa, visto que o mecanismo usado assim o permite. Contudo deixa o alerta de que o símbolo + usado nas madeiras não resulta na trompa uma vez que aqui é usado como som *bouché* necessitando, portanto, de uma notação alternativa.

Sevsay (2013) refere a possibilidade de bater em alguma parte do instrumento, Stone (1980) indica percussão com as unhas na campânula como sendo o efeito de altura indefinida mais comumente usado nos instrumentos de metal. Para (Read, 1976) o local mais óbvio para percutir nos metais é a mão na campânula, na parte externa, no anel ou na curvatura interna. Read indica vários exemplos de percussões na campânula nomeadamente dedos, palma da mão, mão em concha, unhas, surdina de metal, moeda, anel, bocal, parte de madeira de uma baqueta uma vara de plástico ou uma baqueta de vibrafone. Hill (1996) também menciona o som percussivo com as unhas na campânula ou noutra parte metálica, dentro da campânula ou deslizando as unhas pelas bombas.

Sevsay (2013) indica a possibilidade de fazer efeitos percussivos pelo bocal ou outra abertura do instrumento. Stiller (1985) menciona pancadas no bocal com a palma da mão, produzindo um estouro com uma altura de sons e afirma que é possível produzir uma altura de sons em cada dedilhação disponível. Hill (1996) apresenta uma opinião contrária e indica que a possibilidade de tocar só com o bocal, como instrumento de percussão, resulta em diferentes alturas de sons no trompete, mas não é o caso da trompa. Após experimentação, o investigador pôde constatar que tal também é possível na trompa e que o som resultante é bastante subtil, ficando abafado com o som estridente da pancada (cf. Exemplo Áudio 10). Tal som apenas será audível, eventualmente, numa obra solo porém, trata-se de algo que fica

EXEMPLO ÁUDIO 10



<https://youtu.be/r8gO943yyHQ>

intensificado numa tuba wagneriana, apesar de esta usar o mesmo tipo de bocal²⁰. Hill (1996) menciona o efeito de *pop* obtido pela possibilidade de tapar a extremidade mais pequena do bocal, com o dedo mindinho e a outra extremidade com o polegar, causando assim, o efeito de sucção que produz um estalido assim que se liberta o polegar.

Do ponto de vista da notação, Read (1979) refere que os efeitos percussivos no bocal ou na campânula, quando notados deverão usar cabeças de nota diferentes. Stone (1980) apresenta a notação referente a bater no bocal, com o símbolo f e indica, contudo, que esta notação não deverá ser usada sem uma indicação verbal na primeira ocorrência. Também Read (1998) menciona este símbolo usado por Stone. Gould (2011) refere que a forma mais clara de indicar a notação dos sons de altura indefinida é acima ou abaixo da pauta, reservando esta última para os sons nela definidos. Para Stone (1980) deverá ser escrito com uma cabeça de nota em forma de “X” numa linha suplementar extra acima da pauta. Já Risatti (1976) indica que ataques, que não produzam uma altura de sons, deverão ter a notação de uma cabeça de nota em forma de “V”. Read (1998) apresenta uma representação gráfica para o efeito de bater na campânula ou no aro da campânula e para bater com um bocal contra outro.

Por último, importa referir os efeitos produzidos pela trompa, mas sem altura de sons. Sevsay (2013) indica a possibilidade de execução de diferentes sons de ar soprando para o instrumento, com ou sem o bocal, podendo incluir sons extra e também usando a voz. Read (1976) refere a possibilidade de executar sons percussivos com ar afastando os lábios do bocal, indica ainda a possibilidade de imitar o ruído branco da eletrónica, soprando com os dentes cerrados ou a possibilidade de sugar o ar pelo bocal como se de um beijo se tratasse. O mesmo autor menciona ainda a possibilidade de criar um trilo ou um tremolo só com ar, soprando e mexendo as chaves (sendo uma espécie de equivalente ao *flutter-tongue* mas sem notas) ou de fazer *flutter-tongue* sem o bocal. Hill (1996) indica que o recurso a meia-válvula em combinação com os efeitos de ar adiciona uma turbulência extra, produzindo um som mais intenso. O autor prossegue com uma série de referências a diferentes tipos de efeitos de ar, com diferentes técnicas possíveis desde soprar diretamente para o bocal, soprar perto do bocal, soprar com a letra *f*, com a letra *s*

²⁰ Ricardo Matosinhos usou este tipo de efeito como percussão, sem ter em conta a ténue altura de sons, em obras para 12 trompas, de que são exemplo *Heptafunk* (Matosinhos, 2017b) e *B(h)ORN T'WIN* (Matosinhos, 2017a). Contudo na obra *Blues for Marco* op.85 para tuba wagneriana tenor solo, este efeito é utilizado com altura de sons (Matosinhos, sem data).

ou *sh*, soprar com meia válvula, combinar cada uma destas ou virar o bocal ao contrário e soprar. Hill indica a possibilidade de fazer *flutter* com a língua ou com as válvulas e menciona ainda a possibilidade de soprar com crescendo, algo que segundo este autor é, particularmente, eficaz na trompa devido ao bocal estreito, tornando-se, especialmente, forte com um grupo de trompas.

Do ponto de vista da notação Read (1976) indica que os efeitos de ar sem altura definida deverão ser notados com uma cabeça de nota diferente. Já Risatti (1976) refere uma série de notações diferentes usadas pelos compositores para indicar os efeitos com o fluxo de ar.

As técnicas incluídas neste subcapítulo são diversas, apresentam diferentes tipos de notação e por não serem, habitualmente, praticadas pelos trompistas podem gerar dificuldades interpretativas. Assim sendo, o investigador recomenda que seja usado um glossário para cada uma delas ou, pelo menos, uma descrição na primeira utilização como refere Stone (1980).

2.15. Pausas

Tradicionalmente, as trompas têm bastantes pausas nas suas partituras. No passado com o uso da trompa natural, as pausas surgiam sempre que havia necessidade de se proceder à troca de afinação do instrumento, um processo que requeria trocar tubos e que constitui uma das razões, que levaram ao aparecimento da trompa moderna. Contudo, existem outras razões para escrever pausas nas partes deste instrumento e estas são apresentadas pelos autores analisados.

A primeira grande razão para a existência das pausas prende-se com as respirações, sendo a trompa um instrumento de sopro seria lógico pensar, que esse aspeto seria sempre tido em conta, contudo nem sempre assim acontece. Del Mar (2009) refere a problemática das frases longas, indicando que, por vezes, os compositores se esquecem de escrever as respirações. Como exemplos apresenta a parte de 2ª trompa na transição entre o 2.º e 3.º andamento do Concerto “Emperador” de Beethoven ou o Idílio de Siegfried composto por Wagner. Ainda relativamente a esta problemática menciona o *Samuels Aerophon*, um dispositivo que infelizmente desapareceu e que foi indicado por Richard Strauss, na sua

Sinfonia Alpina para permitir que os instrumentistas pudessem suportar passagens longas sem parar²¹.

A técnica de respiração contínua pode ser utilizada em algumas situações para permitir a respiração em passagens longas. Habitualmente não é solicitada de forma explícita, visto que nem todos os trompistas dominam esta técnica. Então, surge de forma implícita por exemplo no *Concert Étude* de Salonen “breath when necessary, but imperceptibly” (Salonen, 2005, p. 3). À velocidade indicada corresponde a 29 segundos seguidos de suspensão, seguindo-se um *attacca* ou seja de forma ideal ainda contará com mais 4 segundos até a uma respiração. Acresce o facto de durante essa passagem, o trompista se encontrar a tocar e simultaneamente a cantar, enquanto alterna as dedilhações da nota tocada, algo que por si só já irá contribuir para que o ar se esgote mais rapidamente.

Existe pelo menos uma ocorrência no repertório, em que a respiração circular é solicitada de forma explícita, sendo mencionada por Brüchle & Janetzky (1976) a cadência do concerto de Josef Suttner (1881-1974) onde a respiração circular é indicada com um triângulo.

Feist (2017) alerta para a necessidade de os instrumentistas de sopro planearem onde respirar e que para tal, as articulações podem ajudar a indicar as respirações ao mesmo tempo que evitam cortes nas frases. O mesmo autor refere ♣ como sendo a indicação a utilizar para marcar as respirações, sendo que esta indicação também surge em Risatti (1976) acompanhada de uma variante ♠ com o significado de uma respiração rápida. A variante apresentada por Risatti não é comum e aliás pode causar erros de interpretação, dado que a barra oblíqua é usada habitualmente associada a outros símbolos, com a ideia de cancelamento, assim sendo e salvo se acompanhada de uma descrição poderá remeter para essa noção.

Vários autores apresentaram uma quantificação do tempo que, a média dos trompistas pode suportar em diferentes tessituras. A maioria usou os segundos como medida, os valores apresentados por Alexander (2008) e Kœchlin (1954) utilizaram como medida o número de compassos de 4/4 ao tempo de semínima igual a 120 batimentos por minuto. Deste modo, para facilitar a leitura comparativa dos resultados apresentados pelos diferentes autores, foi efetuada uma conversão dos mesmos em segundos (cf. Tabela 4)

²¹ Apesar da entusiástica receção inicial, este dispositivo acabou por ser esquecido uma vez, que os instrumentistas poderiam obter um efeito similar recorrendo à técnica da respiração contínua (*Aerophor*, sem data).

Tabela 4 – Quantidade de segundos que é possível aguentar uma determinada nota em diferentes registros.

	Dó ₂	Dó ₃	Dó ₄	Dó ₅
(Alexander, 2008)	<i>f</i> 10 seg. <i>mf</i> 14 seg.	<i>f</i> 22 seg. <i>mf</i> 28 seg. <i>p</i> 50 seg.		<i>f</i> 10 seg. <i>mf</i> 14 seg.
(Casella & Mortari, 1948/2004)	<i>f</i> 10 seg. <i>p</i> 20 seg. (Fá ₁ - Dó ₃)	<i>f</i> 16 seg. <i>p</i> 40 seg. (Dó ₃ - Sol ₄)		
(Hugill, 2015)	<i>f</i> 5 seg. <i>p</i> 17 seg.		<i>f</i> 8 seg. <i>p</i> 33 seg.	<i>f</i> 8 seg. <i>p</i> 19 seg.
(Kœchlin, 1954)	<i>f</i> 10 seg. <i>mf</i> 14 seg.	<i>f</i> 22 seg. <i>mf</i> 28 seg. <i>p</i> 50 seg.		
(Widor, 1906)	<i>f</i> 10 seg. <i>mf</i> 14 seg.	<i>f</i> 22 seg. <i>mf</i> 28 seg. <i>p</i> 50 seg.		
Investigador	<i>f</i> 9 seg. <i>mf</i> 19 seg. <i>p</i> 27 seg.	<i>f</i> 7 seg. <i>mf</i> 21 seg. <i>p</i> 35 seg.	<i>f</i> 12 seg. <i>mf</i> 20 seg. <i>p</i> 40 seg.	<i>f</i> 10 seg. <i>mf</i> 19 seg. <i>p</i> 13 seg.

Nota. (tabela elaborada pelo investigador)

Três dos autores apresentaram resultados iguais, o que leva a crer que Alexander (2008) e Kœchlin (1954) se tenham baseado em Widor (1906). As tessitura apresentadas não são uniformes, Alexander (2008) incluiu o Dó₅ com os mesmos valores do que Dó₂, Hugill (2015) não apresentou resultados para o Dó₄ e Casella & Mortari (1948/2004) apresentaram resultados unificados para uma oitava e meia entre o Dó₃ e o Sol₄. Observando os valores apresentados por Alexander (2008) pode-se concluir que, no registo médio os trompistas gastam menos ar, sendo que tanto no registo médio grave como no agudo usam a mesma quantidade de ar. Por outro lado, Casella & Mortari (1948/2004) incluem valores de referência apenas até ao Sol₄ e Hugill (2015) apresenta valores iguais para o registo médio-agudo e para o registo agudo, apenas em *f*, sendo que o número desce drasticamente em *p*. Casella & Mortari (1948/2004) referem que, no que diz respeito à respiração, a intensidade do som depende da quantidade de ar exigida para a expressão de uma frase e que as notas mais graves requerem mais ar do que as agudas. A observação dos valores permite constatar que a maioria dos autores não referiu os extremos do registo agudo, dado que nesta medição devem ser tidas em conta outras variáveis. No registo grave, os trompistas vão, efetivamente, consumir mais ar dado a

abertura se encontrar mais aberta. Contudo no registo agudo vai haver maior velocidade de ar, o que vai resultar no forçar de uma maior quantidade de ar a passar pela abertura labial. No que respeita ao registo médio, Kœchlin (1954) alerta para o facto de a indicação de 50 segundos no registo médio ser bastante otimista em *p*, pelo que, recomenda prudência. Outros autores observaram 40 e 33 segundos nesse mesmo registo e dinâmica. Rimsky-Korsakov (1913/1964) deixa o alerta relativamente à impossibilidade de os instrumentos de sopro conseguirem suportar passagens extremamente longas numa única respiração, pelo que, recomenda o cuidado de incluir algumas pausas. Adler (2016) acrescenta que os instrumentistas de metal necessitam de respirar mais vezes do que os das madeiras. Peters (2018) indica que e, particularmente, as passagens em legato não deverão ter a mesma extensão que têm nas madeiras. Porém Stiller (1985) apesar de também referir, que os metais requerem habitualmente mais ar do que as madeiras, diferencia a trompa dos demais metais, indicando tratar-se do instrumento mais eficiente acusticamente e acrescentando que pode ser comparada a muitas madeiras. O mesmo autor indica que um som suave no registo médio pode ser suportado durante 20 ou mais segundos. Também Mancini (1993) menciona que as trompas, ao contrário dos trombones, são capazes de tocar passagens longas numa só respiração.

J. Wagner (1959) menciona a necessidade de algumas pausas para respirar de modo a evitar que os instrumentistas cortem as frases ou perturbem a importância rítmica. Já Gould (2011) indica que o símbolo \surd deverá ser usado para uma quebra no som e o \bullet deverá ser reservado a uma pausa pequena numa frase mas, não para a respiração em si, visto que esta deverá ficar a cargo do trompista. A esse respeito Schuller (2003) alerta para a necessidade de indicar as respirações pois, embora pareça mais fácil deixar as respirações ao critério dos trompistas, trata-se de algo que poderá conduzir a resultados indesejáveis.

Já no caso do registo grave, o valor mais consensual é de 10 segundos em forte sendo que Hugill (2015) reduz esse valor a metade. De acordo com Ray (2000), o registo grave necessita de maior respiração, não tendo o mesmo volume, pelo que recomenda que seja atribuída uma parte a dois instrumentistas.

Acresce o facto de no registo agudo, as notas requererem mais esforço da embocadura o que leva a que os músculos do trompista possam ficar enfraquecidos, ainda que este tenha, efetivamente, ar nos pulmões portanto, e de acordo com Sevsay (2013) torna-se necessário adicionar pausas não só para respirar, mas também, para relaxar os músculos. Apesar de Alexander (2008) ter indicado valores para o Dós, este autor alerta para o

esforço pulmonar que existe no registo agudo, pelo que, não será espectável que o instrumentista aguente estes tempos acima do 8.º ou 9.º harmónicos. O mesmo autor faz a ressalva de que se trata de extremos e, como tal, estes não deverão ser aplicados à performance real de uma peça, sob pena de os resultados não serem satisfatórios.

No teste performativo levado a cabo pelo investigado pôde-se constatar que os resultados variam tanto com a dinâmica como com o registo. Apesar da grande variação, observou-se uma maior eficácia no D_4 , sendo que os extremos do registo apresentaram valores não tão expressivos. O investigador alerta para a excessiva relatividade dos valores de referência, dado que, por exemplo, a indicação de p numa obra solo difere drasticamente da sua utilização numa obra camerística ou orquestral e, mesmo aqui, como é referido por Schuller (2003) ainda é necessário ter em conta a densidade da orquestração. No caso da música orquestral com partes dobradas há compositores que distribuem as passagens pelos vários instrumentistas, ao passo que outros optam por colocar várias trompas em unísono durante longos períodos de tempo, sem pausas para respirar ou descansar. Na prática, nestes casos, os trompistas distribuem as partes para possibilitar algum descanso, cuja necessidade é referida pelos diferentes autores. A execução de diferentes técnicas poderá igualmente contribuir para diminuir os valores de referência apresentados.

Burton (1982) alerta para o facto de as partes de trompa necessitarem de bastantes pausas, particularmente, se o instrumentista tiver estado a tocar durante bastante tempo seguido. Adler (2016) chama à atenção, duas vezes (p.329 e 341), para o facto de os metais serem bastante exigentes do ponto de vista da performance e, como tal, serem necessárias pausas para os lábios recuperarem, especialmente no registo agudo. Peters (2018) vai mais longe e afirma que nunca se deve escrever no registo agudo durante longos períodos de tempo, dado que tal requer muita energia, pelo que, acarreta a necessidade de pausas para descansar. Para além dos registos, Ray (2000) menciona que o uso de surdinas e som *bouché* cansa a embocadura, pelo que, recomenda que o seu uso seja feito de forma espaçada.

Em McKay (1963) podemos encontramos justificações para este facto, que passam pelo facto de a trompa ser o instrumento, em que é mais difícil articular, pelo que, o autor recomenda que se deixe algum tempo para o trompista recuperar para poder tocar a passagem seguinte. Miller (2015) é um pouco mais específico e afirma que as pausas nos metais são necessárias para restaurar o fluxo sanguíneo nos lábios, independentemente, do nível do instrumentista.

Como possíveis soluções Ray (2000) recomenda que se alternem instrumentistas e que sejam escritas algumas pausas para descansar, já Piston (1969) refere a questão dos *bumpers*²² para aliviar o trabalho do 1.º trompa e que as partituras com oito trompas constituem uma grande vantagem, dado que aliviam o trabalho e permitem que se descanse a embocadura.

Também Vincent (1897) indica que se devem poupar os instrumentistas e usar pausas com frequência para descansar. DeRosa & Pejrolo, (2007) alertam para o facto de a abundância de notas longas, passagens grandes em legato ser difícil de suportar, uma vez que exige muito suporte de ar. Os autores apresentam um conselho de orquestração para os metais no sentido de colmatar esta situação: “Save the brass until you need them and, when used, look for an opportunity to give them a rest so they may be used again” (DeRosa & Pejrolo, 2007, p. 213).

Ainda relativamente às pausas nas partes das trompas, para além da necessidade física de respirar e descansar os músculos existem mais alguns aspetos a ter em conta. Del Mar (2009) refere ainda a questão da condensação de água sendo, que mesmo com chaves de água²³, por vezes, esta acaba por se acumular num tubo e o trompista tem de tentar encontrar o sítio onde esta se poderá ter alojado. Também Tuckwell (2002) menciona a problemática da condensação de água comum aos instrumentos de sopro mas, que no caso da trompa se agrava pelo facto de se poder acumular em 14 voltas. O mesmo autor alerta que, esta dificuldade se intensifica no tempo frio, fazendo com que performances em salas de espetáculo frias ou ao ar livre coloquem aos trompistas bastantes condicionantes relativamente a esta temática.

A trompa apresenta ainda uma necessidade acrescida de pausas, sempre que é necessário virar páginas. Hembd (2009) alerta para o facto de os trompistas usarem ambas as mãos para tocar e que escrever “V.S” ou a indicação para virar a página rapidamente, não constitui de todo uma boa solução. Tanto a dificuldade relativamente a viragens de

²² A posição de *bumber*, também chamada de assistente, é usada em várias orquestras, precisamente para dividir a parte de 1ª trompa permitindo que o trompista principal descanse em passagens *tutti* exigentes e que possa estar à vontade em passagens solísticas.

²³ Existem alternativas às tradicionais chaves de água, que necessitam que o trompista deixe de tocar durante algum tempo. No caso das trompas de Viena fabricadas por Engelbert Schmid existe uma chave no polegar, que se encontra ligada a um fio que, quando acionada, abre uma ou mais chaves de água situadas mais abaixo (Schmid, 2014). Outra possibilidade passa por utilizar uma *JoyKey* (Joy, 2019), uma chave especial de libertação contínua de água. Porém, ambas as soluções são recentes e de uso não massificado.

páginas como a que se prende com esvaziar a água do instrumento se agravam caso o trompista esteja a tocar com uma surdina.

Acresce ainda o tempo necessário para colocar/remover as surdinas que foi indicado no capítulo 2.6.

Perante tudo o que foi anteriormente descrito, constatou-se que as pausas são essenciais nas partes de trompa, devido a inúmeros aspetos, sendo eles da ordem física do instrumentista, ou técnicos relacionados com as condicionantes da prática instrumental.

2.16. Notação

Para além da notação específica mencionada para as diferentes técnicas de execução da trompa, também existem outros aspetos de notação que foram alvo de referência por parte dos autores analisados.

2.16.1. Claves

Feist (2017) menciona que a trompa apenas usa a clave de Sol. Esta afirmação encontra-se muito longe de ser verdadeira e adquire especial relevância por se tratar de uma fonte bibliográfica, cuja primeira edição remonta apenas a 2017. Read (1979) refere que as trompas usam a clave de Sol e a clave de Fá apenas para as notas muito graves. A tendência para permanecer em clave de Sol com linhas suplementares até ao Dó₂ é mencionada por Schuller (2003) e surge em métodos pedagógicos como é o caso do Método de Oscar Franz (1843-1886) e os estudos de Georg Kopprasch (c.1800 - c.1850). A utilização de um grande número de linhas suplementares permite evitar mudanças constantes de oitava. Read (1979) indica que todos os instrumentistas dos metais recorrem a linhas suplementares, quando necessário, mas nenhum utiliza indicações de oitava. O mesmo autor refere também que, apesar de não ser muito frequente, podem aparecer linhas de oitava abaixo na parte de 4ª trompa (apenas na partitura) quando as limitações de espaço não permitem linhas suplementares e quando o contexto na pauta não permite uma mudança de clave. Contudo, afirma que a parte instrumental tem de ser escrita com linhas suplementares ou mudanças de clave, uma vez que o instrumentista não lê linhas de oitava. Não é mencionada por nenhum dos autores, mas existe uma situação em que a trompa poderá necessitar de linhas de oitava acima ou abaixo. Nas passagens opcionais

uma oitava acima/abaixo, a utilização de linhas de oitava poderá contribuir para facilitar a notação evitando linhas de *ossia*.

A grande maioria dos autores analisados menciona a notação moderna e antiga da clave de Fá nas partes de trompa que foi referida anteriormente nas Considerações Preliminares. Vários autores referem a necessidade de se indicar na partitura o tipo de notação da clave de Fá a ser usado mas sem, contudo, clarificarem a nomenclatura a usar (Burton, 1982; Del Mar, 2009; Jacob, 1977; Schuller, 2003). Dois autores são um pouco mais específicos e apresentam a opção de uma indicação textual “Notes in the bass clef sound a fifth lower than written” (Gould, 2011, p. 262), sendo que Stone (1980) sugere também a indicação textual ou, em alternativa, um 5 ou um 4 junto à da clave. O investigador não tem memória de obras recentes, que tenha tocado e que contivessem esse tipo de nomenclatura. Até meados do século XX era comum surgir a nomenclatura referida em obras, contudo, atualmente todos os trompistas esperam que seja usada a notação moderna. Esta mudança também foi observada em meados do século XX, nos livros de estudos escritos para trompa (Matosinhos, 2012). A nomenclatura alternativa sugerida por Stone (1980) para além de não ser comum poderá colocar dúvidas interpretativas aos trompistas. A mudança de nomenclatura da clave de Fá na trompa é justificada por Casella & Mortari (1948/2004) com o facto de trompa dupla ter potenciado o registo grave, sendo que com a tessitura atual seria difícil ler em clave de Fá com a notação antiga.

Blatter (1997) alerta para o facto de os trompistas não lerem habitualmente em clave de Fá, logo todas as notas acima de Sol₂ devem ser escritas em clave de Sol. Também Gould (2011) indica que os trompistas preferem que a maioria do seu registo seja escrito em clave de Sol (até ao Dó₂), sendo que a clave de Fá deve ser guardada apenas para notas abaixo do Dó₂. O investigador refere que estas afirmações podem ser muito limitadoras contribuindo para um maior número de mudanças de clave. A escolha da clave a utilizar numa determinada passagem deverá obedecer a grupos de notas e não a notas individuais, evitando assim mudanças de clave. Por exemplo, se uma passagem estiver escrita entre o Sol₂ e o Ré₃ será preferível escrever em clave de Sol. Contudo, se essa mesma passagem incluir várias notas no registo abaixo do Dó₂ então, será desejável que permaneça em clave de Fá, evitando assim mudanças de clave e mantendo a direção das notas para que os intervalos musicais sejam lidos com facilidade. Embora seja referido que, tradicionalmente, os trompistas leem em clave de Sol até Dó₃, se as notas, em questão, estiverem dentro da pauta, a leitura das mesmas será, seguramente, mais imediata em clave de Fá. De certa forma, a utilização da clave de Fá em notação antiga permitia evitar

mudanças de clave, sendo que um $D\acute{o}_4$ seria escrito na primeira linha suplementar superior e para um Sol_1 apenas seriam necessárias 3 linhas suplementares inferiores, o que possibilitava a execução de uma extensão considerável sem ser necessário mudar de clave. Contudo, como a trompa dupla é capaz de produzir notas mais graves, a forma antiga da leitura da clave de $F\acute{a}$ acabou por cair em desuso.

2.16.2. Acidentes

No que diz respeito aos acidentes é referida por (Fidler, 1921) e (Lyle, 2016) uma preferência por bemóis. O investigador indica que, possivelmente, essa preferência pode estar relacionada com o próprio funcionamento do instrumento. Enquanto que nas cordas um maior número de dedos na corda vai contribuir para uma nota mais aguda, no caso dos metais ocorre exatamente o inverso. Para além disso, as cordas Sol, Ré, Lá e Mi correspondem a tonalidades com sustenidos, ao passo que as afinações $F\acute{a}$, Sib e Mib usadas nos metais já subentendem bemóis. Para além disso, à medida que se vão pressionando as chaves, seguindo as sete séries de harmónicos da trompa, vai-se aumentando o comprimento do tubo, logo descendo o som. Contudo, mais importante do que dar preferência a sustenidos ou bemóis, é o alerta feito por Gould (2011) relativamente a ser preferível escrever notas isoladas, com o seu equivalente enarmónico, caso estas criem intervalos diminutos e aumentados, que se tornam difíceis de ler. O investigador complementa, acrescentando que, essa dificuldade de leitura se encontra relacionada com a necessidade que os trompistas têm de identificar, facilmente, os intervalos para poderem acertar na altura de sons, sendo que os intervalos diminutos e aumentados mascaram, por vezes, o intervalo musical. Roemer (1985) também se refere às alterações enarmónicas mas no sentido de evitar sequências intervalares estranhas:

“In certain instances strictly literal transpositions should not be made and some editing is required to avoid making a part with awkward sequences of notes. The interval of a third is not always a "third", nor a fifth always a "fifth" [...]”(p. 134)

Em contrapartida, Read (1979) estabelece uma regra em que os duplos bemóis e duplos sustenidos não se escrevem nos metais devendo ser usada a sua versão enarmónica. Já Gould (2011) refere que se devem evitar os acidentes duplos, mas abre uma exceção para o contexto tonal. Lyle (2016) refere a possibilidade de se recorrer a armações de clave

enarmónicas Si Maior ao invés de Dó^b Maior ou ao invés de Ré^b maior ou ao invés de Dó[#] Maior.

2.16.3. Armações de Clave

Tradicionalmente, grande parte da música para trompa natural era destituída de armações de clave. Lyle (2016) refere a ausência de armações de clave e que, frequentemente, a trompa se encontrava afinada na mesma tonalidade da obra, ou seja, uma obra em Fá Maior era tocada numa Trompa em Fá. A este respeito Sevsay (2013) cita Johannes Brahms, que também tocou trompa natural: “The horn parts should always look as if they were written in C” (p. 98).

Vários autores mencionam que as partes de trompa para orquestra sinfónica se escrevem sem armação de clave ao passo que, na orquestra de sopros se usam armações de clave. Para J. Wagner (1959), a questão das armações de clave existe por uma questão de tradição relacionada com o uso das trompas naturais, o que fazia com que os instrumentistas não estivessem habituados a ler música com armações de clave. Peters (2018) refere que os acidentes deverão ser ocorrentes, indicando que esta metodologia data do início da escrita orquestral. O mesmo autor menciona também que a escrita de uma armação de clave vai colocar dificuldades aos intérpretes, uma vez que estes não estão habituados a ler música com armação de clave. Peters menciona que a música escrita para orquestra de sopros/militar ou jazz é escrita com armações de clave. Esta afirmação de que os intérpretes não estão habituados a ler música com armação de clave encontra-se totalmente ultrapassada. Tal afirmação faria sentido no século XIX durante a transição entre a trompa natural e a trompa moderna, contudo hoje os trompistas leem naturalmente com armações de clave.

O investigador alerta para uma tendência recente, que resulta do uso de softwares de notação musical, tendo surgido um problema comum que se prende com o desconhecimento do funcionamento correto dos mesmos. Caso o compositor/arranjador esteja a escrever uma obra modal ou atonal, se não usar o software da forma correta, este irá transpor a armação de clave para trompa, pensando que a obra se encontra em Dó maior. Como a trompa é um instrumento transpositor, as partes vão aparecer com um sustenido como se estivessem em Sol maior, sendo que num contexto modal ou atonal, muitas vezes este sustenido acaba por ser cancelado localmente em todas as notas.

2.16.4. Transposições

No que concerne às transposições Gould (2011) indica que as partes de trompa são, atualmente, sempre escritas em Fá, apenas surgem com transposições quando se pretende replicar a sonoridade dos séculos XVIII e XIX. A mesma autora menciona que as *brass bands* usam outro tipo de instrumentos como a trompa tenor em Mib, que é muitas vezes usada para substituir as trompas em Fá. Burton (1982) refere a questão das transposições, alertando para um erro que se perpetuou com Prout, Piston e Kennan relativamente à estranha utilização das transposições em Wagner, como se o compositor não soubesse o que estava a fazer. O autor menciona que Joseph-Rodolf Lewy (um dos primeiros virtuosos da trompa de válvulas) foi um dos trompistas consultados por Wagner, quando este escreveu *Lohengrin*. Tuckwell estabelece a relação com este tipo de escrita, dando o exemplo do estudo XI de Lewy. As válvulas tinham acabado de aparecer e os instrumentistas ainda estavam habituados à técnica da trompa natural então, com este sistema, as chaves eram usadas como uma forma rápida de alternar entre diferentes comprimentos de tubo. Também esta problemática é referida por Tuckwell (2002) que dá exemplos de mudanças repentinas de transposição, que não seriam possíveis de executar numa trompa natural visto serem necessários pelo menos 5 segundos para trocar de bombas. Uma das possibilidades que apresenta é o facto de a ópera *Lohengrin* ter sido escrita para ser tocada em Dresden, onde Lewy tocava primeira trompa logo, muito possivelmente, Wagner terá trocado algumas impressões com o trompista relativamente à forma de escrever para trompa. Claramente seria impossível trocar de bombas, logo Wagner esperava que os trompistas trocassem de bombas usando o novo sistema de válvulas.

Figura 15 – O uso excessivo de transposições em R. Wagner – Lohengrin, II Ato, Cena II no.33-40, II Trompa

The image displays a musical score for the Trompa II part in Wagner's *Lohengrin*, Act II, Scene II, measures 33-40. The score is characterized by an excessive use of transpositions for individual notes, indicated by yellow boxes with text such as "in E.", "in D.", "in C.", "in D.", "in C.", "in F.", "in C.", "in F.", "in Es.", "in D.", "in Es.", "in D.", "in Es.", "in D.", "in C.", "in F.", "in C.", "in E.", and "in D.". The score includes various performance markings: *p*, *pp*, *cresc.*, *ff*, *dim.*, *piu p*, *Sehr lebhaft.*, *Etwas weniger schnell.*, *Acht ver. fällt.*, *der. sel. ben*, and *Etwas langsamer.*. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 39. The tempo and dynamics change frequently, reflecting the complex transpositional structure.

Nota. (R. Wagner, 1883)

Tuckwell refere que *Lohengrin* acabou por não ser tocada em Dresden, logo Lewy não terá tido oportunidade de fazer a revisão do novo conceito de notação, porém, segundo o autor a influência é clara, dando também como exemplo um estudo de Lewy. Na Figura 15 é apresentado um exemplo extremo deste tipo de utilização. Como se pode constatar, há inúmeras mudanças de transposição, na maioria das vezes a cada nota. Trata-se de um tipo de escrita que, efetivamente, só se torna minimamente razoável à luz da justificação apresentada por Tuckwell.

O mesmo autor menciona que Wagner ainda tentou escrever para trompas em Dó, eliminando a transposição, porém o maestro e também trompista Hans Richter (1843-1916) conseguiu convencê-lo a desistir da ideia visto que só iria criar mais confusão.

2.16.5. Ornamentos

Relativamente aos ornamentos importa referir uma pequena nota de Read (1979) que menciona que mordentes, ornatos e apogiaturas aparecem nos metais, mas deverão ser escritas integralmente.

2.16.6. Notação de Dedilhações

No que diz respeito à notação das dedilhações Feist (2017) refere que estas são escritas tipicamente acima das notas. Por sua vez Stone (1980) afirma que uma representação gráfica das válvulas é preferível à utilização de números, letras ou palavras. O autor indica os seguintes símbolos: ○ válvula aberta; ● válvula fechada; ◐ meia válvula; ∅ trilo de válvula. O autor prossegue, apresentando um conjunto vertical de 4 círculos: o primeiro representando o polegar, com uma linha divisória e os seguintes para o 1.º, 2.º e 3.º rotores, respetivamente. Stone indica ainda uma linha com uma seta para o caso das transições graduais entre aberto e fechado. Esta indicação é muito discutível pois, no caso da trompa existe a questão de o instrumento poder estar em Fá/Sib ou Sib/Fá, algo que faz com que a indicação do polegar possa estar invertida. Na introdução foi elaborada uma síntese da nomenclatura utilizada na presente investigação, na qual são também apresentadas as razões que fundamentam cada uma das utilizações. Para além dessas notações, Gould (2011) refere ainda a notação utilizada por Ligeti, em que indica um conjunto de notas que deverão ser tocadas num determinado comprimento de tubo, por exemplo *in D*, significa que o trompista deverá usar a dedilhação F1•2 e tocar os sons indicados como se estivesse a tocar numa trompa natural em Ré. Importa referir que neste caso, a notação continua em Fá e não em trompa Ré. O investigador complementa, referindo que este tipo de notação não diferencia a dedilhação a utilizar: *in D* pode ser tocado com F1•2 ou F3; *in G* com 1•2 ou 3; *in F* com F0 ou 1•3; e *in E* com F2 ou 1•2•3.

2.16.7. Fraseado

No que concerne a indicações de fraseado com ligaduras Gould (2011) menciona que estas deverão ser omitidas das partes dos instrumentos de sopro, uma vez que quando existem dois conjuntos de ligaduras o intérprete terá de decidir o que fazer. A autora indica que mesmo a situação de uma ligadura tracejada deverá ser evitada, visto, por vezes, o intérprete questionar o seu significado.

2.16.8. Técnicas Especiais

Relativamente às técnicas especiais, a mesma autora indica que deve existir algum cuidado para que uma técnica especial só tenha um significado numa mesma partitura. Já no que diz respeito à notação não convencional, Gould afirma que se deve indicar a intenção musical, sem dar demasiadas indicações técnicas e que, sempre que possível, deverão ser utilizadas notações convencionais:

“When writing for woodwind and brass instruments, it is best to be precise in musical intent but not too technically prescriptive, since instrument design is constantly being modified. The player will always find a way to produce the prescribed sound. Unconventional techniques can be described with conventional notation [...]” (Gould, 2011, p. 245).

Até determinado ponto a autora tem razão, contudo, quando o compositor conhece bem o instrumento para o qual está a escrever poderá deixar mais instruções para que não restem quaisquer dúvidas interpretativas como será observado no 3º capítulo.

2.17. Instrumentos Auxiliares

A trompa natural e a tuba wagneriana são consideradas, habitualmente, instrumentos auxiliares da trompa dupla moderna. Pontualmente, os trompistas podem ser solicitados a tocar instrumentos como a trompa de caça, melofone, *alto horn*, trompa dos alpes, búzios e chifres de animais. Contudo, pela sua ocorrência bastante excepcional, estes não serão tidos em consideração na presente investigação.

2.17.1. A Trompa Natural

As trompas naturais partilham com a trompa moderna todas as técnicas da mão direita, podendo inclusive tocar com surdina. Ao tocar numa trompa natural, o trompista estará limitado a usar um comprimento de tubo de cada vez, sendo necessárias pausas para trocar de tubo. Assim sendo, as notas base disponíveis serão as existentes na série de harmónicos, podendo ser obtidas outras notas recorrendo às técnicas da mão direita referidas anteriormente ou à técnica de *lip bending*. De notar que o uso da mão direita na campânula, com a técnica de som *bouché* irá produzir uma alteração de meio tom abaixo

do harmónico inferior apenas da trompa Fá à trompa Ré (Humphries, 2000). À medida que se sobre até trompa Sib *alto*, esta alteração será de três quartos de tom (Merewether, 1979). Da mesma forma, as trompas mais graves como é o caso da trompa Dó ou Sib *basso* irão produzir, gradualmente, diferenças inferiores a meio tom e, dado o seu grande comprimento de tubo, será difícil tocar passagens com agilidade e articular com clareza.

2.17.2. A Tuba Wagneriana

No que diz respeito às tubas wagnerianas, Gould (2011) refere que estas possuem uma tessitura similar à trompa. De acordo com Tuckwell (2002), Wagner não deu o seu nome às tubas wagnerianas tendo indicado, simplesmente, na partitura a palavra *tuben* (palavra alemã para tubas). O termo Tuba Wagneriana foi adicionado posteriormente para que não houvesse qualquer dúvida relativamente ao instrumento pretendido.

Tuckwell refere que Wagner visitou Adolphe Sax, inventor, e não ficou satisfeito com o leque de instrumentos de que ele dispunha, sendo que propôs a construção de um novo instrumento tenor em Si bemol e Baixo em Fá. O autor indica que estes instrumentos são tocados pelos trompistas usando o mesmo bocal e com as válvulas do lado esquerdo, com a campânula a apontar para a direita, presumivelmente, para que o trompista se sinta mais confortável e possa projetar o som para fora do fosso da orquestra. Tuckwell caracteriza o seu som como sendo mais agressivo, estridente, fazendo a transição entre a sonoridade das trompas e dos trompetes/trombones: “harsh, ominous, strident, primitive and almost rough, not as deep and mellow as the horn, and not as bright as the trumpets and trombones” (Tuckwell, 2002, p. 90).

O mesmo autor refere ainda que o instrumento não é fácil de tocar e que a resposta é diferente da trompa. Do ponto de vista de notação, Gould (2011) menciona que as partes deverão estar escritas em clave de Sol, deixando a clave de Fá para as partes graves. A autora indica também que as parte de tubas em Si bemol aparecem tanto a soar uma segunda abaixo como uma nona e as partes das tubas em Fá soam tanto uma quinta abaixo como uma décima-segunda. A mesma autora refere também que, recentemente, as partes surgem escritas como se se tratasse de uma trompa. A forma como Gould descreve as oitavas pode gerar confusão, contudo, como é referido por Sevsay (2013) tal apenas aconteceu uma vez que Wagner adotou a escrita em clave de Fá em notação antiga (com

um erro de oitava)²⁴. Caso partes de tuba em Si bemol se encontrem escritas em Fá, contrariamente ao indicado por Gould, terá de haver mais partes em clave de Fá ou, então, irão ocorrer linhas suplementares em clave de Sol.

Sevsay (2013) refere-se à tessitura das tubas wagnerianas tenor como Dó₂-Sol₄ e das tubas wagnerianas baixo Fá₁- Ré₄. Porém, a tessitura apresentada para a tuba tenor é limitativa, uma vez que, apenas faz sentido num instrumento simples em Sib. Se for usada uma tuba compensada poderá ser utilizado o mesmo registo da trompa. Além disso, as fundamentais encontram-se muito mais presentes do que na trompa, resultando de forma idiomática. No que diz respeito às tubas wagnerianas baixo usando um instrumento simples, o Fá₁ não estará disponível, visto que o Fá₁# é o segundo harmónico mais grave, havendo de seguida uma quebra no registo, sendo que as fundamentais só estarão disponíveis novamente a partir do Sib.

Del Mar (2009) refere que a tessitura das tubas wagnerianas é praticamente igual à das trompas indicando, porém, que as notas no registo agudo raramente são solicitadas no repertório. O mesmo autor menciona também que Wagner e Bruckner não chegaram a solicitar surdinas, mas que elas apareceram com Richard Strauss e Schoenberg. Segundo Del Mar (2009), o uso de surdinas nas tubas wagnerianas contraria a sonoridade que levou à sua criação por Wagner, que procurava um instrumento que fizesse a ponte entre as trompas e os trombones.

É de notar que, quando comparado com a trompa a sonoridade é mais direta devido à direção da campânula. Ao contrário de outros metais como o trombone ou a trompa, onde o som metálico surge de imediato, no caso da tuba wagneriana este surge de uma forma mais gradual (Norman et al., 2010).

2.18. Considerações Finais

No presente capítulo foi apresentado um vasto leque de elementos, que caracterizam idiomáticamente a trompa, foram cruzadas opiniões de vários autores e, à primeira vista, a trompa consiste num instrumento com muito potencial para ser explorado.

²⁴ A Wagner também se se devem confusões nas transposições do repertório, tendo este chegado a escrever em Mi_b para tuba wagneriana tenor e em Sib para uma tuba wagneriana baixo (Melton, 2008).

Contudo, como refere Gunther Shuller na introdução que fez para Hill (1996) as diferentes técnicas de execução e os efeitos deverão ser usados de forma sensata e prudente, não devendo os compositores recheiar as suas peças com os diferentes efeitos. O autor indica que as técnicas de execução não deverão constituir a base da composição para trompa, mas sim, uma expansão das técnicas tradicionais. “They are rather to be seen as an enrichment, an expansion of the basic qualities and characteristics of the instrument, qualities for which it is so famous and loved”(p. 6).

Também Deskur se posicionou relativamente às obras escritas para trompa, não vendo nenhum desprimor nas obras de dificuldade fácil a moderada. O autor refere o caso das obras de Mozart, nas quais este não levou ao limite as técnicas da trompa natural nem o domínio técnico dos trompistas da época. Ao invés disso usou o seu génio para exprimir as ideias através da trompa, respeitando as características idiomáticas do instrumento. Deskur afirma que, infelizmente, tal nem sempre sucede nos dias de hoje: “I note with some regret that a number of contemporary composers seem to treat the horn as just another color on their palette of sounds, unaware of its idiosyncracies, while composing for it on a keyboard” (Deskur, 1990, p. 80).

Depois de definidos os elementos, que constituem a escrita idiomática para trompa, será feita de seguida a sua identificação numa seleção de obras escritas por trompistas durante o âmbito temporal da presente investigação.

3. Análise dos Elementos Idiomáticos

No sentido de proceder à análise dos elementos idiomáticos, o investigador teve, inicialmente, em consideração a opinião dos próprios compositores expressa nos questionários em anexo bem como em outras fontes. Após terem sido definidos e cruzados os vários elementos idiomáticos ao longo do segundo capítulo, estes serão identificados nas obras, que servem de objeto de estudo à presente investigação, sempre que tal for aplicável e, por fim, os referidos elementos serão alvo de análise por parte do investigador. Dado que o objetivo da presente investigação passa pela identificação dos elementos idiomáticos presentes nas partes de trompa, não foi tida em consideração a abordagem idiomática das partes de piano.

3.1. Cláudio Barruma – Cerberus



3.1.1. Contextualização da Obra

<https://youtu.be/lmmk3DxqtSw>

O trompista português Cláudio Moreira (também conhecido como Cláudio Barruma) estudou trompa. Apesar de apresentar um nível elevado na sua performance do instrumento, acabou por optar por seguir composição, uma área pela qual se interessou. No questionário (cf. Anexo 23) menciona ter dado os primeiros passos em composição quando estudava trompa, na escola profissional, por volta dos 16 anos. O compositor refere que começou a fazer arranjos para grupos de câmara e que, rapidamente, passou do arranjo para a criação original.

Cláudio Moreira apresenta Richard Strauss, Gustav Mahler, Alfred Schnittke e Harrison Birtwistle como os seus compositores favoritos. Quando questionado sobre a influência destes compositores no seu estilo composicional, refere que não tenta replicar os modelos composicionais dos compositores em questão, mas que é natural que transpareça uma força expressiva musical típica da música dos mesmos, ainda que tal não seja propositado. Cláudio Moreira indica que dos quatro professores de trompa que teve, apenas Ricardo Matosinhos demonstrava interesse pelo lado criativo, o que não lhe parece ser comum na restante classe.

O compositor indica que o seu estilo composicional se foi alterando ao longo do tempo desde a escola profissional, onde a influência de Stockhausen era grande. Já na licenciatura em composição, teve a oportunidade de fazer uma abordagem a várias linguagens com o intuito de conhecer o terreno das diferentes correntes composicionais contemporâneas. O compositor refere que, depois disso, tem recorrido ao que melhor resultou enquanto aluno e menciona que não pode dizer ter um estilo definido, até porque os desejos criativos são sempre muito vastos. Afirma, porém, estar sempre presente nas suas obras um sentido de força no aspeto harmónico, dinâmico e de gestos musicais.

Quando questionado sobre se o facto de ser trompista poderia ter alguma influência na sua escrita para este instrumento, Cláudio Moreira responde de forma ambígua.

Por um lado afirma que não compôs *Cerberus* pensando como trompista, mas por outro diz que sempre que compõe ou lê música, “a digitação, a sensação labial e audição se encontram presentes no processo tanto de criação quanto de leitura” (cf. Anexo 23). Deste modo, afirma usar as ferramentas do estudo da trompa para confirmar as passagens que compõe e complementa dizendo que a “organização e escolha do material para a composição nasce, sem dúvida, dos princípios da trompa, uma vez que foram tidas em conta duas séries de harmónicos da trompa para a escolha do material” (ibid.). Assim, refere que não faz questão de seguir os princípios idiomáticos de forma consciente.

A obra *Cerberus* para trompa e piano preparado (Barruma, 2019) tem 7 minutos de duração e teve como inspiração o Cérbero (do latim. *Cerberus*) que, de acordo com a mitologia grega, se trata de uma criatura descrita como um cão, habitualmente com três cabeças, uma cauda com cabeça de serpente, bem como, várias cabeças de serpente no dorso. O compositor, refere que nesta obra também existem “três ‘cabeças’ harmónicas, três espectros que dão origem ao desenvolvimento melódico, rítmico, harmónico, texturas e formal da obra” (ibid.). Estas três cabeças dão origem a três secções que nasceram da análise do espectro de duas séries de harmónicos da trompa.

Segundo a lenda esta figura mitológica guardava a porta de Hades, impedindo a entrada dos vivos e a saída das almas. Este tenebroso ser é descrito também na lenda da descida de Orfeu aos infernos para resgatar a sua amada Eurídice, tendo este encantado o Cérbero com a sua música. Outra lenda refere que este cão de cinquenta a cem cabeças atormentava as almas na chegada ao inferno. Euristeu ordenou a Hércules (filho de Zeus) que descesse ao inferno e regressasse com o Cérbero, sendo que teria de o domar sem recorrer a armas. Hércules cumpriu a sua missão vencendo a criatura de acordo com as instruções recebidas, contudo assim que o apresenta a Euristeu, recebe ordens para o

devolver ao seu lugar de origem, visto que este último ter ficado horrorizado com a aparência da horrenda criatura (Kury, 2009). Outra variante desta lenda refere que Hércules se fazia acompanhar de Atena e Hermes e que, após ter conhecido alguns mortos e libertado Teseu, pediu o Cérbero emprestado a Pluto e Perséfone durante um dia para o levar até ao mundo dos vivos (Kalogeraki, 2005).

Quando questionado sobre algum pedido específico que gostaria de pedir aos intérpretes, o compositor refere que “está tudo escrito, o que não estiver, fará parte da interpretação de cada um” (cf. Anexo 23). A obra encontra-se disponível apenas como edição de autor.

3.1.2. Análise Idiomática

A obra apresenta uma tessitura extensa desde o Mi_1 até ao $Ré_5$.

Entre os cp.67 e 70 podem ser observadas 3 incursões até ao $Dó_5$, é certo que ainda abaixo dos quatro ou mais que Schuller (2003) indica como alerta, mas sem dúvida a execução desta peça poderá ser beneficiada com uma trompa tripla. Há duas passagens com notas acima deste registo: $Dó\#_5$ e $Ré_5$ (cp.45); $Dó\#_5$ $\frac{1}{4}$ tom baixo e $Ré_5$ $\frac{1}{4}$ tom baixo no cp.145 (cf. Figura 16). Existem algumas pausas antes das subidas para o registo agudo, mesmo assim torna-se bastante exigente para a embocadura. A maioria das notas no registo agudo é aproximada por graus conjuntos ou *glissando*, contudo no cp.42 é necessário atacar um $Lá_4$ e no cp.119 um $Dó_5$ após uma breve pausa. Apesar de todas os desafios apresentados no registo agudo desta peça, todas estas passagens estão escritas numa dinâmica intensa, o que ajuda a conferir alguma segurança. Contudo, a passagem do cp.145 está escrita até *ffff* e que ultrapassa o $Dó_5$, logo, como refere Jacob (1977) embora seja possível, torna-se arriscado.

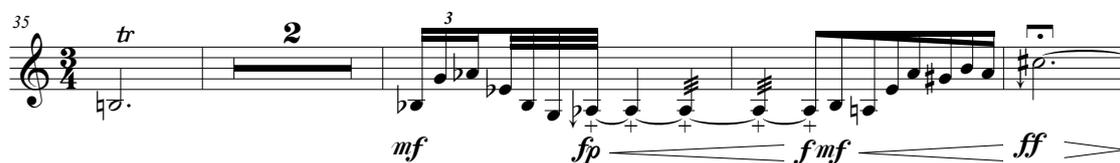
Figura 16 – A aproximação aos extremos do registo agudo em Cerberus

The image shows two staves of musical notation for a trumpet part. The first staff starts at measure 141 and ends at measure 146. It features a series of eighth notes with slurs and accents, moving upwards in pitch. The dynamic marking *ffff* is placed below the staff, and *mf* is placed below the final measure. A tempo marking $\text{♩} = 40$ is located above the staff. The second staff starts at measure 147 and ends at measure 152. It features a series of notes with slurs and accents, moving upwards in pitch. The dynamic marking *f* is placed below the staff. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

Nota. (Barruma, 2019, p. 4), parte de trompa, cp.141-152

No que concerne ao registo grave o Mi_1 é atacado em *p* no cp.12 e do cp.159 até ao fim com diminuendo até *pp*.

Figura 17 – *Bouché microtonal em Cerberus*, $\text{♩}=40$ b.p.m.



Nota.(Barruma, 2019, p. 1), parte de trompa, cp.35-40,

No cp.38 é solicitado um $Láb_2 \frac{1}{4}$ de tom baixo com a técnica de som *bouché* em *fp* com crescendo até *f* (cf. Figura 17). Pela tessitura, este microtom não pode ser executado com o recurso aos harmónicos, também não pode ser compensado como a mão direita que está a ser usada para a técnica de *bouché*. A técnica de afinar a trompa $Fá \frac{1}{4}$ de tom abaixo também não pode ser usada dada a tessitura extensa da obra e o ajuste feito com a embocadura resultará de forma muito instável, especialmente pelo crescendo. Contudo, do ponto de vista interpretativo, existe aqui uma outra possibilidade que não se encontra elencada no capítulo 2.13: é possível tocar esta passagem usando trompa Mi , na sua versão do lado de trompa Sib , tirando partido de uma dedilhação habitualmente evitada por questões de afinação. Uma vez que a dedilhação $1\cdot2\cdot3$ resulta cerca de $\frac{1}{4}$ de tom alta, tocando com o som *bouché*, ao invés de um $Solb \frac{1}{4}$ tom alto soará um $Sol \frac{1}{4}$ tom alto (enarmónicamente um $Láb \frac{1}{4}$ tom baixo). Um pouco mais à frente, no cp.43 há uma passagem rápida em som *bouché* entre o $Lá_3$ e o $Lá_4$, de *mf* até *ff*, indicada com a palavra *bouché* e cancelada com *ordinário* (cf. Figura 19, p.130). A dinâmica de *ff* não terá a mesma intensidade quando tocada em *bouché* ou na posição aberta. Aparentemente o compositor está ciente deste facto visto que indica um crescendo até *ff* em *bouché* que passa a subitamente a *f* aberto no compasso seguinte.

Globalmente as dinâmicas são apresentadas de forma absoluta entre *pp* e *ffff*.

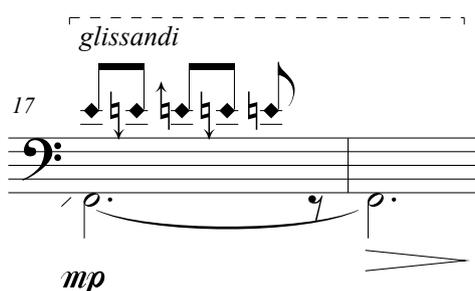
Existem trilos de meio tom a partir do Si_2 e do Si_4 , que apenas podem ser executados com dedilhações.

São solicitadas igualmente notas com a técnica de *frullato*, entre o $Láb_2$ e o Mi_4 , indicadas com 3 barras oblíquas na haste das notas.

Em diferentes situações podem ser observados glissandos, tanto ascendentes como descendentes. Como o compositor não indicou que tipo de técnica utilizar, o investigador

optou por interpretar os ascendentes como *glissandos* de séries de harmônicos, visto que a maior proximidade dos harmônicos no registo agudo ajuda a conferir fluidez aos *glissandos* ascendentes. Já no caso dos descendentes, foram interpretados com séries de harmônicos com auxílio de movimento aleatório das chaves. Desta forma, a interferência do movimento rápido e aleatório das chaves ajudou a mascarar os intervalos mais afastados entre os harmônicos mais graves.

Figura 18 – Notação de multifônicos em *Cerberus*, ♩=40 b.p.m.



Nota. (Barruma, 2019, p. 1), parte de trompa, cp.17-18,

No cp.17 é necessário cantar notas com glissandos, produzindo multifônicos sob uma nota pedal (cf. Figura 18). Foram indicados com cabeça de nota em losango e não foram fornecidas alternativas para diferentes tipos de vozes o que, como é referido por Gould (2011), poderá fazer com que vozes mais agudas optem por seguir a convenção de alterar a oitava de acordo com a sua tessitura.

Existem nesta obra vários quartos de tom que dada a sua natureza, têm que ser executados usando diferentes técnicas. O primeiro, do compasso cp.38, em *bouché*, conforme referido anteriormente, pode executado, tirando partido de particularidades acústicas da construção do instrumento. Depois há alguns que estão indicados com glissando (cp.3-4, 13, 53 e 147), que terão que ser executados recorrendo a ajustes feitos com a embocadura, com a mão direita, ou ambos. Quanto aos restantes, estão numa tessitura que possibilita a sua execução como harmônicos baixos (7.º, 11.º, 13.º, 14.º). O compositor não fez referência a dedilhações o que pode dificultar a sua interpretação, contudo pelo menos para estes microtons poderia resultar mais clara a sua execução se tivessem sido indicadas dedilhações, visto que, como é referido por Hill (1996), durante a sua formação inicial, a maioria dos trompistas não tem a oportunidade de trabalhar microtons.

A maioria das notas foi escrita em clave de Sol, foram usadas até duas linhas suplementares, tendo sido a clave de Fá reservada para o extremo grave.

Foram observados alguns intervalos diminutos/aumentados que dificultam a leitura imediata, pois mascararem a altura dos sons, por exemplo o uníssonu duplamente aumentado do cp.45 (Sol \sharp_4 - Lá \flat_4) (cf. Figura 19)

Figura 19 – Intervalo duplamente aumentado e cancelamento do som bouché em Cerberus

Nota. (Barruma, 2019, p. 2), parte de trompa, cp.41-47

Trata-se de uma obra desafiante, mas que não é imediata, pode resultar de forma idiomática embora exija bastante do intérprete. O facto de o piano estar preparado com filtros em algumas das cordas faz com que algumas notas fiquem mais baixas, imitando a afinação natural dos harmónicos da trompa, o que ajuda o trompista a interiorizar a sonoridade dos quartos de tom. A forma como algumas passagens estão escritas poderá à primeira vista assustar os trompistas, contudo, após a prática e recorrendo a algumas dedilhações alternativas será mais fácil.

3.2. Emma Gregan – Rose-Coloured Glasses



<https://youtu.be/0Z23HsRhTi4?t=192>

3.2.1. Contextualização da Obra

A jovem trompista Emma Gregan ocupa a posição de trompa *tutti* na *Adelaide Symphony Orchestra* no Sul da Austrália. É autora de várias obras para ensemble de trompas, e duas obras para trompa e piano.

Emma refere que o primeiro incentivo à composição ocorreu num *masterclass* que teve com Barry Tuckwell, no qual ele incentivou os alunos a escreverem as suas ideias musicais enquanto forma de evoluir. Desde então, Emma começou a esboçar algumas ideias originais, tendo já na universidade feito gravações multipista tocando as suas obras, algo que lhe deu muita confiança. Também fez vários arranjos e teve encomendas de obras originais, entre elas esta obra (Mascher-Turner, sem data).

No questionário (cf. Anexo 24) refere que aprecia compositores como Mozart, Mendelssohn e Strauss, mas que também gosta muito de música antiga e da nova música, especialmente algumas óperas modernas. Emma diz que a estética musical de cada um é moldada pelo que gostamos de ouvir. Assim, os elementos das vozes destes compositores, quer seja de alguma forma consciente ou inconsciente, influenciaram certamente a sua música. Emma menciona que, por vezes, tenta dissecar secções de uma peça de que gosta para tentar descobrir qual o segredo da sonoridade fantástica que revela. Emma Gregan refere que esta pode ser uma boa forma de entrar na mente dos outros compositores para aprender não só enquanto compositora mas também como intérprete.

Emma define o seu estilo composicional como sendo bastante tonal, com uma qualidade ativa e cinematográfica/programática e indica gostar de esboçar estruturas barrocas e clássicas, mas reconhece que, contudo, a sua linguagem se encontra, provavelmente, mais ligada ao mundo POP.

Emma diz que a sua obra surgiu de uma ideia otimista e inocente, encorajando um som brilhante da trompa, refere a existência de um tema inicial do estilo de fanfarra, que vai aparecendo ao longo da obra e outro tema mais lírico que se transforma ao longo da peça. Em comunicação pessoal entre o investigador e a compositora, Emma referiu que este otimismo se encontra bem patente logo no título *Rose-Coloured Glasses* estando este relacionado com um local que, Emma e Ricardo Matosinhos visitaram quando se encontraram pela primeira vez. Matosinhos tinha abordado a compositora relativamente

à possibilidade de ela escrever uma peça para a presente investigação de doutoramento. Ambos tinham concorrido ao concurso de composição organizado pelo *Twin Cities Horn Club* sem terem, contudo, partilhado essa informação um com o outro. Como ambos tiveram obras premiadas, em setembro de 2017 estiveram juntos para as estreias das obras nos Estados Unidos em *Minneapolis* e *Saint-Paul*, conhecidas como as cidades gémeas. Durante a estadia foram jantar ao *Commodore*, um antigo hotel onde costumava ficar hospedado o escritor Scott Fitzgerald (1896-1940), autor do romance *The Great Gatsby*. Fitzgerald era otimista, e diz-se que as pessoas otimistas veem o mundo a partir de lentes cor-de-rosa, tendo sido este o mote para a escrita da obra dado a compositora ser admirador deste escritor. A compositora refere no questionário (cf. Anexo 24) que a obra possui uma estrutura de quatro secções, com uma introdução, uma secção mais lenta, o regresso ao material introdutório e a coda, mas não crê que encaixe numa forma sonata e também não foi essa a sua intenção. Emma refere, porém, que pensa ser bastante óbvio para o ouvinte que a obra é detentora, de uma estrutura com um carácter, mais ou menos, simétrico.

A compositora menciona que gostaria de encorajar os intérpretes a abordarem a peça com muita energia e uma qualidade cantada, mesmo nas passagens mais virtuosísticas e a sentirem-se à vontade para adicionar alguma claridade e brilho ao som, onde notarem, que existe uma oportunidade para tal na música.

A obra tem 5 minutos de duração e encontra-se disponível como edição de autor (Gregan, sem data).

3.2.2. Análise Idiomática

Na obra *Rose-Coloured Glasses* para trompa e piano (Gregan, 2017), a compositora não indica nenhuma dedilhação nem qualquer indicação textual relativa ao timbre a obter, contudo no questionário (em anexo) deixa algumas indicações suplementares para os intérpretes, referindo que estes se deverão sentir à vontade para adicionar alguma claridade e brilho ao som. A compositora indica também o recurso ao *bouché* e o facto de ter tido em consideração os timbres que esta técnica traz à peça. O que significa, portanto, que a compositora espera que algumas passagens possam, naturalmente, soar com um timbre escuro. Logo o seu incentivo a um timbre brilhante, pode estar relacionado, por exemplo, com as preferências regionais de alguns países, que tendem a tocar no registo médio sempre em trompa Fá.

Figura 20 – Aproximação ao registro agudo e grave com preparação em *Rose-Coloured Glasses*

55 *molto rit.* ♩ = 100
mf *f*

61 **E**
mf *f*

Nota. (Gregan, 2017, p. 2), parte de trompa, cp.55-65

Emma refere também o uso de alguns extremos do registro mas também que, globalmente, essas passagens são preparadas, o que pode ajudar o intérprete (cf. Figura 20). Como extremos do registro grave, no cp.61 surge um Mi₁ em *f*, de notar que é antecedido por um compasso com anacruse e uma pausa de semínima para permitir que o trompista respire e prepare os saltos, com uma quarta e uma quinta.

Já no que diz respeito aos extremos do registro agudo, no cp.57 existe um Lá₄, antecedido de uma respiração novamente à distância um compasso com anacruse. O Lá₄ é precedido de uma sétima menor a partir do Si₃, que por sua vez é antecedido de um Mi₄. Embora o salto de sétima, não conste da lista de intervalos recomendados para aproximar uma nota no registro agudo, a presença do Mi₄ facilita a orientação do salto. No cp.68 surge a indicação de um Lá_{b4} com crescendo que é seguido de uma pausa, que permite relaxar a embocadura e preparar o salto para Lá₁. Depois no cp.97 aparece um salto de Si₃ para Sol_{#4} antecedido de pausas. Nos cp. 105 e 106 existem pequenas pausas de colcheia entre as notas mais agudas (Lá₄ e Si₄) possibilitando uma respiração extra para reforçar o ar e permitir a oxigenação da embocadura (cf. Figura 21, p.134). Já no cp.111 existem incursões até Lá₄ e Si₄ devidamente preparadas com graus conjuntos para o Lá₄ e salto de quinta perfeita para o Si₄. Este clímax do registro agudo é antecedido de, praticamente, todo um compasso de pausas. A obra apresenta várias incursões ao registro agudo, porém sempre com pausas ou notas mais graves entre cada pico do registro agudo.

Figura 21 – Pausas e aproximação ao registo agudo com preparação em *Rose-Coloured Glasses*

The image shows three staves of musical notation for a trumpet part. The first staff (measures 106-108) starts with a dynamic marking of *f* and features a series of eighth notes with accents, followed by a fermata and a crescendo leading to another *f* marking. The second staff (measures 109-111) begins with a triplet of eighth notes, followed by a quarter rest, a quarter note, and then a five-note ascending run marked with a *f* dynamic. The third staff (measures 112-115) starts with a *mp* dynamic, includes a box labeled 'J' above a quarter note, and contains several triplet markings over eighth notes.

Nota. (Gregan, 2017, p. 3), parte de trompa, cp.106-115

Do ponto de vista das dinâmicas como extremos do registo grave, no cp.61 surge um Mi_1 em *f* (cf. Figura 20, p.133). Trata-se de um registo onde a trompa não tem a mesma projeção sonora do registo médio, assim o piano tem indicado apenas *mf*, o que coincide com a indicação de (Schuller, 2003) de que a trompa não possui a mesma projeção neste registo, sendo eficaz quando a orquestração for mais leve.

Por vezes ambos os instrumentos têm a mesma dinâmica indicada, noutras situações existe uma clara diferenciação. Por exemplo, logo no início, a trompa apresenta o tema em *mf* enquanto que o piano tem um acompanhamento apenas tem *mp*.

A compositora menciona no questionário (cf. Anexo 24), que esta peça também usa o *bouché* algo que teve em consideração os timbres a técnica poderia trazer à peça e os requisitos físicos do intérprete e do instrumento, para que a passagem fosse possível. Esta técnica foi solicitada entre o $F\acute{a}_3$ e o $F\acute{a}_4$ na dinâmica *pp*. As passagens onde o som *bouché* se encontra indicado não são antecedidas de pausas contudo, na tessitura e dinâmicas indicadas, podem ser realizadas facilmente sem surdina.

Figura 22 – Utilização de som bouché e vibrações por simpatia em Rose-Coloured Glasses

The image shows a musical score for Trompa (trumpet) in measures 44-49. The score is in common time (C) and marked 'Freely'. It begins with a dynamic of *f* (forte) and a slur over the first two measures. In measure 3, the dynamic changes to *pp* (pianissimo) and there is a '+' sign above the staff. In measure 4, the dynamic returns to *f* and there is a '0' above the staff. Measures 5 and 6 feature a triplet of eighth notes. In measure 7, the dynamic changes to *pp* and there is a '+' sign above the staff. Measures 8 and 9 feature another triplet of eighth notes. The score includes various articulation marks such as slurs, accents, and breath marks.

Nota. (Gregan, 2017, p. 1), parte de trompa, cp.44-49

Também pode ser observado o uso de vibrações por simpatia noutros instrumentos. No cp.44 (letra C) o piano sustenta o pedal enquanto o trompista toca uma cadência com a campânula virada para a cauda do piano (cf. Figura 22). De notar que, após uma intervenção em *f*, a trompa passa a *pp* súbito com a técnica de *bouché*, o que possibilita o equilíbrio da dinâmica das ressonâncias com o som que está a ser produzido pela trompa.

Por norma, Gregan não indica respirações, porém no cp.50 usa, excepcionalmente o símbolo ♪ para indicar o local onde tenciona que o trompista respire.

Importa salientar a abundância de pausas tanto para respirar, como para descansar, quer antes de frases mais longas como de passagens no registo agudo.

No que respeita ao uso de claves, a obra encontra-se escrita, maioritariamente, em clave de Sol, chegando a aparecer notas em clave de Sol até ao Ré₂. A clave de Fá é deixada para o extremo grave no cp.59. De notar que a mudança para clave de Fá respeita o fraseado, acontecendo no Mi₂, a seguir a uma pausa (cf. Figura 20, p.133).

Relativamente ao uso de armações de clave podem ser encontradas aqui Dó Maior, Fá Maior, Mi Maior e Ré# menor, contrariando a opinião da preferência por bemóis e não utilização de armações de clave, que é referida nas fontes de orquestração.

Gregan apresenta intervalos diminutos nos cp.52-53 uníssono duplamente aumentado (Si_b- Si#), de notar que o si sustenido surge como uma sensível para a mudança de tonalidade no compasso seguinte. Também nos cp.73-74 recorre a um uníssono aumentado Fá-Fá#, que não poderia ser evitado, dado ser antecedido de um Sol natural, logo se o Fá fosse alterado para Mi# iria criar um intervalo diminuto com o Sol natural.

Figura 23 – Passagens rápidas em *Rose-Coloured Glasses*

The image shows a musical score for a trumpet part, measures 89 and 90. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 89 begins with a dynamic marking of *mf* and contains a series of eighth notes. Measure 90 is marked *poco rit.* and features a complex, rapid passage of notes, including a triplet of sixteenth notes. The score is written on a single staff with a treble clef.

Nota. (Gregan, 2017, p. 2), parte de trompa, cp.89-90, $J=100$ b.p.m.

A obra apresenta algumas passagens rápidas: cp.69 tercinas de semicolcheia à velocidade de $J=100$ b.p.m. e no cp.90 chega mesmo a ter fusas, sendo que no final desse compasso existe um *poco rit.*, que coincide com a passagem, tecnicamente mais difícil de executar, com clareza (cf. Figura 23). A escolha de algumas tonalidades como é o caso de Mi maior não é, à primeira vista, idiomática se forem tidas em conta apenas as dedilhações standard do instrumento. Contudo, com o recurso a dedilhações alternativas, a obra resulta bem do ponto de vista de destreza da mão esquerda no instrumento.

3.3. Fernando Morais – Mosaico no.3



<https://youtu.be/30yI5E5i2D4?t=1555>

3.3.1. Contextualização da Obra

Fernando Morais é um trompista, professor, compositor, arranjador e maestro brasileiro. É autor de inúmeras composições para diversas formações de onde se destacam várias obras pedagógicas para trompa, trompa e piano, trompa em formações de câmara, com orquestra, e um concerto para trompa e orquestra (Morais, sem data).

No questionário (cf. Anexo 25) refere que se começou a interessar pela composição ao fazer pequenos arranjos para conjuntos de câmara. Em 2000, após se ter mudado para Brasília, é que se aprofundou mais no mundo composição. Morais refere que gosta muito de Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Radamés Gnattali e menciona que, para além disso, costuma estudar as obras destes compositores e que os mesmos constituem uma grande influência para a sua música. A influência dos ritmos e sonoridades da música tradicional é notória chegando a haver na obra Mosaico no.3 para trompa e piano (Morais, 2017b) a referência a uma dança brasileira “Tempo de xaxado”.

Morais indica que o seu estilo de composição é livre e que não teve nenhuma ideia específica a servir mote à obra. O compositor refere que, como se tratava de uma obra específica, apenas se preocupou em aplicar as *extended techniques* mais usuais. No que concerne à estrutura formal menciona que usou sempre uma forma livre.

No que diz respeito à performance refere que, como em todas as suas obras, apresenta um mapa musical específico sendo que as indicações metronómicas deverão ser seguidas com rigor.

A obra tem 6 minutos e meio de duração e encontra-se disponível na *Sheet Music Plus Press* na versão para trompa e piano (Morais, sem data) e para conjunto de metais (Morais, 2017a).

3.3.2. Análise Idiomática

O compositor refere no questionário (ibid.) que quando escreve as suas obras não pensa nas questões idiomáticas da trompa.

Figura 24 – Aproximação ao registo agudo, ataque isolado no registo agudo em Mosaico no.3, $\text{♩} = 100 \text{ b.p.m.}$

The image shows two staves of musical notation for Trompa. The first staff starts at measure 15 and ends at measure 23. It features a melodic line with a trill (tr) and a dynamic marking of *f*. The second staff starts at measure 24 and ends at measure 32. It features a melodic line with a trill (tr) and a dynamic marking of *f*. There are also markings for '2' and 'rit.' in the second staff.

Nota. (Morais, 2017b, p. 1), parte de trompa, cp.15-32

A obra encontra-se escrita na tessitura entre Dó_2 e Dó_5 , sendo que a nota mais aguda da peça surge logo no cp.24. Um compasso antes existem dois compassos de pausa seguidos de uma abordagem por graus conjuntos até ao Dó_5 (cf. Figura 24). Também no cp.205 aparece um Lá_b em *bouché* que é abordado por *glissando* desde o Mib_3 . No cp.28 surge um ataque arriscado num Lá_4 , após dois compassos de espera, contudo numa dinâmica segura (*f*) sendo que a última nota anterior a esta passagem se localiza a um tom de distância, facilitando assim a audição do som seguinte (cf. Figura 24) Outras incursões ao registo agudo surgem no cp.265 (Lá_b_4) e no cp.253 (Sib_4) sempre por graus conjuntos. A obra não possui notas nos extremos do registo grave, mesmo assim, o Dó_2 é abordado por graus conjuntos a partir do Mi_2 .

No que concerne às técnicas de execução da mão direita, no cp.205 surge a indicação de *bouché* com o símbolo + sendo reforçada com o texto (cf. Figura 25)

Figura 25 – A utilização de som *bouché* em Mosaico no.3, $\text{♩} = 120 \text{ b.p.m.}$

The image shows two staves of musical notation for Trompa. The first staff starts at measure 200 and ends at measure 207. It features a melodic line with a trill (tr) and a dynamic marking of *f*. The second staff starts at measure 208 and ends at measure 216. It features a melodic line with a trill (tr) and a dynamic marking of *f*. There are also markings for 'open', '3', and 'rit.' in the second staff.

Nota. (Morais, 2017b, p. 5), parte de trompa, cp.200-216

Como se encontra escrita em *f*, soará naturalmente menos intensa, mas nunca será encoberta pelo piano, pois o compositor teve o cuidado de ter em conta o contexto. No compasso anterior o piano tinha acordes na mão esquerda e oitavas na mão direita,

contudo passa de imediato para uma textura mais leve com uma nota em cada mão. O *bouché* é utilizado entre o Mib_4 e o $Láb_4$, uma tessitura confortável para executar *bouché* e que permite que este seja feito em trompa Sib . A indicação de *bouché* é aqui cancelada com a palavra *open*, contrariando a informação presente em Del Mar (2009) e Gould (2011).

No cp. 156 (letra G) surge a indicação de surdina, através do termo em inglês *mute*, sendo que, anteriormente, o trompista possui um compasso de espera com suspensão para colocar a surdina ($\text{♩}=56$) e outro compasso de espera para a remover ($\text{♩}=66$). Na passagem com surdina a dinâmica mantém-se em *p*, com alguns crescendos e diminuendos. Como informação suplementar é indicado o termo “longínquo”, reforçando a ideia do som abafado da surdina. Esta passagem encontra-se escrita entre $Ré_3$ e $Fá\#_4$, uma tessitura confortável para se usar a surdina.

As dinâmicas encontram-se escritas de forma absoluta entre *p* e *f*, apesar de uma passagem para o Dó agudo ter a indicação de crescendo acima do *f* mas sem referir a dinâmica de destino.

Nos cp.195 (letra I) e cp.240 surge um tema com semicolcheias repetidas em *staccato* à velocidade de $\text{♩}=120$. No máximo aparecem 5 notas atacadas, que são alternadas com notas em legato, algo que permite descansar a língua e recuperar velocidade, mesmo para quem tenha dificuldade em executar *staccato* em velocidades rápidas.

No cp.21 há um trilo de tom ($Dó_4$) que pode ser executado com os lábios. Nos compassos: 23 ($Fá\#_4$), 126 ($Ré\#_4$), 126 ($Ré\#_4$), 143 (Si_3) existem trilos de meio tom, sendo que a maioria pode ser realizada com os lábios, mas também com as válvulas, recorrendo a dedilhações alternativas.

No cp.86 existe a indicação de *frullato*, sendo que o compositor utilizou texto e três barras de tremolo na haste das notas e o seu cancelamento ocorreu com a palavra “normal”.

A indicação de *glissando* aparece no cp.204, porém o compositor não especificou o tipo de *glissando* pretendido. Assim sendo, o investigador optou aqui por fazer um *glissando* de harmónicos (cf. Figura 25, p.138).

Figura 26 – A utilização de sons multifônicos em Mosaico no.3

The image shows a musical score for Trompa. It starts at measure 67, which is labeled 'multifônicos'. The notation shows two notes per stem. From measure 68 onwards, there is a thick black bar across the staff, and the number '2' is written above it, indicating a change to two notes per stem. A box containing the letter 'D' is placed above the staff, with the text '♩ = 100 Súbito' next to it, indicating a sudden change in tempo.

Nota. (Morais, 2017b, p. 2), parte de trompa, cp.67-72

No cp.67 aparece a indicação de sons multifônicos, notados com duas vozes distintas, sem diferenciação das cabeças das notas tocadas e cantadas, incluindo também notas resultantes (cf. Figura 26). Tal contraria a indicação de Gould (2011) de que as notas cantadas deverão possuir uma cabeça de nota diferente, quando na mesma pauta. Do ponto de vista interpretativo, talvez as notas resultantes possam ser utilizadas também como alternativas para vozes femininas e vozes masculinas. A indicação da palavra “multifônicos” usada no português do Brasil para designar esta técnica surge acima da pauta. O movimento paralelo dos sons multifônicos possibilita que sejam controlados com relativa facilidade, mesmo por aqueles que não possuam muita experiência nesta técnica.

Toda a peça encontra-se escrita em clave de Sol até ao Dó₂, existem alguns intervalos diminutos e aumentados: cp.74 segunda aumentada (Si₂-Lá₂); cp.91 terceira aumentada (Lá₂- Dó₃); cp.105 segunda aumentada (Mi₂-Fá₂), sendo que este adquire especial destaque pois no compasso anterior existe também uma terceira menor; cp.215 segunda aumentada (Fá₃- Sol₃), sendo o único suspenso numa passagem com bemóis, o compositor mantém aqui uma coerência com as notas do piano.

Apesar de Moraes referir que não pensa nas questões idiomáticas do instrumento, a peça resulta bem idiomáticamente. Possivelmente, todo o trabalho que desenvolve como trompista contribuiu para que escreva idiomáticamente com fluidez mesmo que de forma inconsciente.

3.4. Jeffrey Agrell – Gallimaufry Suite



youtu.be/0EUuPdvIgSU?t=3110

3.4.1. Contextualização da Obra

Jeffrey Agrell nasceu no estado de Minnesota, teve uma carreira como trompista na Suíça, é professor de trompa na Universidade de Iowa desde 2000. Autor com vários livros publicados, mais de 100 artigos, um romance não publicado, um libreto musical, letras de canções, várias obras musicais, durante vários anos foi editor da secção de criatividade da revista *The Horn Call* (Agrell, sem data).

No questionário (cf. Anexo 26) refere que com 12 anos começou a tocar trompa e piano e tentou dar os primeiros passos na composição, mas não sabia muito bem como organizar e escrever as suas ideias. Com 15 anos começou a ter aulas de guitarra e refere que foi este instrumento, que ao longo dos anos o ajudou a compreender a composição. Por essa altura começou a fazer alguns arranjos para trompa, peças para guitarra e ensemble de trompas, algo que prosseguiu no ensino superior. Contudo, o grande impulso só ocorreu quando começou a estudar guitarra jazz com cerca de 30 anos. Relativamente aos seus compositores favoritos, refere que tem interesses muito vastos, mas que gosta especialmente de *bluegrass*, *jazz* e música latina. Agrell refere que a música que ouve tem influência nas suas obras dando como exemplo que a composição depende daquilo a que os jardineiros chamam de compostagem: vão-se adquirindo pequenos pedaços de conhecimento de todo o lado que depois se juntam numa grande pilha. Agrell indica desconstruir a música de que gosta durante o processo de composição e acrescenta que nunca fez um curso específico de composição. O compositor diz que aprendeu, tendo como ponto de partida a música que gosta de ouvir e de tocar e menciona que a grande influência global vem, provavelmente, do jazz pela compreensão prática da harmonia e dos ritmos latinos para apimentar ritmicamente as peças. Segundo Agrell a música clássica é, maioritariamente, um terreno estéril no que concerne ao ritmo.

O compositor define o seu estilo composicional como sendo, fortemente, influenciado pelo jazz, ritmos latinos e pelo teatro, devido às suas experiências nesta área, eclético, divertido tanto para se tocar como para ouvir. O compositor menciona estar sempre presente algum humor ou surpresa e encoraja os intérpretes a tratarem a notação como um princípio e não um fim, a encararem a peça como sendo deles e, se possível, a fazerem alterações em cada performance. Agrell refere a presença de elementos pouco usuais:

várias *extended techniques*, percussão corporal ou fala e destaca que a improvisação também tem uma forte influência na sua música, tanto pelo carácter improvisado de muitas linhas melódicas, como pelas oportunidades ocasionais que dá aos intérpretes para improvisarem durante a peça.

Para o compositor o facto de ser trompista tem uma influência decisiva na forma como escreve para trompa, visto que sabe o que consegue e o que não consegue fazer, sendo que pensa sempre nas questões idiomáticas da trompa.

Nas notas introdutórias à sua peça *Gallimaufry Suite* para trompa grave e piano (Agrell, 2019), começa por enumerar as diferentes aceções da palavra *Gallimaufry* remetendo para uma mistura, uma coleção aleatória, inclusive um prato francês do século XVI. Por último, define a sua obra como uma mistura de andamentos de carácter distinto sendo que, por vezes, existem mesmo contrastes dentro dos próprios andamentos (Agrell, 2019).

O compositor define a estrutura formal como uma suite contudo, quase um divertimento composto por uma série de andamentos com a mesma instrumentação, mas diferenciados pelo estilo (cf. Anexo 26).

O primeiro andamento *Odd March* começa em 7/8 que, como o nome indica, não é uma indicação espectável para uma marcha. Agrell refere que o piano assume, inicialmente, o papel de tuba e caixa, sendo que dá total liberdade ao pianista para a forma como vai lidar com a parte percussiva, que pode ser feita com as mãos, instrumentos de percussão adicionais ou mesmo convidar um percussionista que, após a parte inicial, pode improvisar o resto do andamento. O autor descreve a primeira secção da peça como sendo agressiva, com uma métrica inesperada, como uma marcha descontrolada. Dá o exemplo da primeira nota da trompa, que produz uma dissonância com o baixo até finalmente resolver. Agrell refere que estes dois elementos vão ser recorrentes em toda a peça: movimento harmónico e melódico de meio tom (*side-stepping*), tensão e resolução. Depois desta secção o andamento muda para ritmos *funky* e elementos com a escala de blues. A secção intermédia adquire linhas melódicas mais longas na trompa, acompanhadas pelo piano, quer como partes tubísticas quer com decorações flautísticas. No cp. 66 surge uma cadência, outro elemento não expectável numa marcha. Finalmente a marcha vai desaparecendo e surge a anomalia final descrita pelo compositor: em espelho com o início do andamento, novamente uma nota sustentada que acaba por resolver (Agrell, 2019).

O segundo andamento *Quirky Waltz* utiliza várias passagens em harmônicos naturais, contrastando com escalas de tons inteiros e arpejos aumentados, incluindo também uma cadência opcional que deverá ser baseada nestes elementos (cf. Figura 27).

Figura 27 – Cadência escrita pelo investigador para o II andamento da obra *Gallimaufry Suite* de Jeffrey Agrell

Nota. (figura elaborada pelo investigador)

Já o terceiro andamento, *Angular Variations* é constituído por um tema atonal de oito compassos e cinco pequenas variações. Agrell caracteriza este tema como sendo ominoso, quase zangado, referindo que se assemelha à linha de trompa grave em uníssono na 5ª Sinfonia de Shostakovich, sendo que o pianista contribui para esta atmosfera sustentando o pedal enquanto o trompista toca, direcionando a trompa para a dentro do piano.

Na última variação existe uma cadência opcional (cf. Figura 28, p.144), que deverá ser atonal, o compositor sugere como opção um diálogo atonal entre a trompa e o piano, sugerindo que sejam adicionadas *extended techniques* como *som bouché*, meia-válvula, *flutter tongue*, *glissandos*, *pitch bends*, *som com ar*, entre outros.

Figura 28 - Cadência escrita pelo investigador para o III andamento da obra *Gallimaufry Suite* de Jeffrey Agrell

Nota. (figura elaborada pelo investigador)

Finalmente com *Blue Caccia* apresenta o tradicional rondó, mas baseado na escala de *blues*. Neste andamento existe uma improvisação opcional com recurso à escala de *blues*, sendo que poderá ser tocada tanto pelo trompista como pelo pianista.

Relativamente às cadências, o autor dá liberdade total e mesmo a do primeiro andamento, apesar de se encontrar escrita poderá ser alterada. Da mesma forma possibilita que todas sejam removidas ou substituídas por dança, a leitura de um poema, acompanhada por ritmos do público ou outro elemento criativo.

Da mesma forma, Agrell refere que os intérpretes poderão alterar a obra de modo a que cada performance seja diferente, mas não simplesmente pelo ato de alterar em si, antes sim com significado e sempre com um propósito. A obra tem cerca de 13 minutos de duração, e encontra-se disponível em edição de autor (Agrell, sem data)

3.4.2. Análise Idiomática

Durante esta peça, em diversas situações, o compositor solicita diferentes estados de espírito que, naturalmente, se refletem no timbre que o trompista irá obter no instrumento. No primeiro andamento: cp.1 *with attitude*; cp.39 *noble*; segundo andamento cp.5 *cheerfully*; terceiro andamento cp.1 *ominous*; cp.15 *impishly*; cp.29 *aggressively*; cp.75 *arbanesque*; quarto andamento cp.1 *molto cool*.

O autor refere no questionário (cf. Anexo 26) que, uma vez que a peça se restringe aos registos médio e grave, tirou partido das trompas mais pequenas, do lado de Sib, para facilitar mudanças rápidas de registo. Agrell menciona que, no registo agudo as válvulas revelam um efeito reduzido, sendo que a mudança de notas assenta maioritariamente na precisão da embocadura. Contudo, a partir do registo médio, uma mudança para dedilhações no lado de trompa Sib irá produzir certamente uma mudança de nota, permitindo passagens rápidas e fluentes, que seriam difíceis ou impossíveis nas trompas mais compridas, na mesma tessitura, no lado de trompa Fá. O compositor indica, por outro lado, que noutras passagens esta peça se inclina para outra direção, tirando partido das trompas naturais, onde o trompista deverá permanecer na mesma trompa, sem usar movimentos de válvulas.

A peça encontra-se escrita na tessitura entre o Dó₁ e o Mi₄, contudo como é solicitado o extremo do registo grave por diversas vezes, existem *ossias* que podem ser usadas, sendo que nesse caso a nota mais grave passa a ser um Fá₁. Por ter a indicação que foi escrita para trompa grave, seria de esperar notas no extremo desse registo. Assim, no final do primeiro e quarto andamentos surgem descidas por graus conjuntos até ao Dó₁, para as quais o compositor escreveu uma alternativa até ao Dó₂.

Figura 29 – Aproximação dos extremos de registo grave por graus conjuntos em *Gallimaufry Suite*, $\text{♩} = 96 \text{ b.p.m.}$



(Agrell, 2019, p. 9), parte de trompa, IV. *Blue Caccia*. cp.143-146

No segundo andamento cp.52 existe também um movimento descendente até Dó₁ mas, desta vez, por quartas aumentadas na qual o compositor também indicou a mesma opção de terminar em Dó₂. Numa outra incursão ao registo grave no segundo andamento, desta vez por terceiras maiores é até Réb₁, foi dada uma alternativa com um Fá₁. Também no final da obra, o Dó₁ é abordado por graus conjuntos (cf. Figura 29).

Agrell refere que o trompista deverá escolher estas alternativas de acordo com a forma como os lábios estiverem a reagir no próprio dia a esse extremo do registo grave. Antes destes extremos de registo o compositor escreveu pausas ou respirações, sendo que estes foram abordados por graus conjuntos ou intervalos simétricos.

Ao longo da obra indica dedilhações de várias formas, sempre acima da pauta. No segundo andamento Agrell usa a alternância entre trompa Fá (F0) e trompa Sol bemol (2•3) com um padrão usando os harmônicos 2.º-3.º-5.º-3.º. Na segunda secção alterna entre trompa Fá, Lá, Lá♭, Sib e Sol♭. (cf. Figura 30).

Figura 30 – Indicações de dedilhações em Gallimaufry Suite, ♩ = 116 b.p.m.

Nota. (Agrell, 2019, p. 5), parte de trompa, II. Quirky Waltz, cp.63-75

Mesmo no final do andamento, apresenta grupos de duas notas em diferentes trompas. Para tal, usou a nomenclatura F:0 e Bb:0 referente ao lado da trompa a usar e a respetiva dedilhação. No final do terceiro andamento surge uma passagem rápida para a qual o autor sugere alternância das dedilhações: 2-0-2-0. Embora o compositor não indique existem outras passagens, que podem ser executadas pela alternância de 0-1-0-1, por exemplo, no primeiro andamento cp.9, 11 (e sempre que este tema repete), cps.30, 69, 74. Agrell solicitou a técnica de som *bouché*, recorrendo ao símbolo + em duas situações (segundo andamento cp.91; 4.º andamento cp.57), no registo médio (Lá♭₄, Sib₄) na dinâmica *f* e *ff*. Não usou nenhum tipo de notação para cancelar a técnica de som *bouché*, visto que ambas as ocorrências são seguidas de pausas.

Figura 31 – A utilização de som de eco em Gallimaufry Suite

Nota. (Agrell, 2019, p. 6), parte de trompa, III. Angular Variations, cp.63-75

Também a técnica do som de eco é usada nesta peça, na tessitura entre o Si₂ e o Dó₄ em *f*, estando indicado na maioria das vezes o símbolo \oplus^{25} e como *half stop* numa das ocorrências, sendo cancelado com \circ (cf. Figura 31). O símbolo usado para cancelar tem um tamanho bastante pequeno, assemelhando-se mais ao símbolo de harmónico, contudo, dada a situação específica será facilmente entendido como aberto. A surdina é solicitada no terceiro andamento em *f* na tessitura entre Dó₂-Dó₄, nos compassos de espera que antecedem a passagem foi indicado o texto *take mute*, sendo reforçada a ideia na própria passagem com (*muted*). Para indicar o cancelamento da surdina o compositor usa o texto (*take out mute*). A tessitura do registo médio grave, quando tocada com surdina não tem a mesma projeção. O compositor teve esse aspeto em consideração, pois indicou *f* para a trompa enquanto que o piano está escrito em *mf* com uma textura leve com muitas pausas. As dinâmicas encontram-se escritas de forma absoluta entre *pp* e *ff* havendo no final do terceiro andamento uma passagem em que existe um regulador de dinâmica acima de *ff*.

Figura 32 – A indicação implícita de *staccato duplo* em *Gallimaufry Suite*

The image shows a musical score for a trumpet part. It consists of two staves of music. The first staff contains measures 68 through 76. Measure 68 has a circled plus sign above it. Measures 69 and 70 have slurs underneath. Measure 71 has a '3' above it. Measure 72 has a '3' above it. Measure 75 has 'Arbanesque' above it and 'f' below it. Measure 76 has 'Arbanesque' above it. The second staff contains measures 77 through 82. Measure 77 has a slur underneath. Measure 78 has a slur underneath. Measure 79 has a slur underneath. Measure 80 has a slur underneath. Measure 81 has a slur underneath. Measure 82 has a slur underneath. The tempo marking 'MM=ca. 112-116' is positioned above measure 71. The key signature has one sharp (F#).

Nota. (Agrell, 2019, p. 7), parte de trompa, III. *Angular Variations*, cp.68-82

Agrell não refere na partitura a técnica de duplo *staccato*, contudo, no cp.75 do terceiro andamento surge a indicação de *Arbanesque* (cf. Figura 32, p.147), algo que o compositor refere nas notas que antecedem a obra como inspirado em Jean-Baptiste Arban (1825-1889), onde os trompistas poderão tirar partido da técnica do *staccato* duplo: “takes its inspiration from the great French cornet virtuoso and composer Arban by harnessing the hornist’s double tonguing technique” (Agrell, 2019, p. 2). Assim, embora a indicação metronómica $\text{♩} = \text{ca.}112-116$ permita que esta variação seja executada em *staccato* simples, subentende-se que será intenção do compositor que seja executada em *staccato* duplo, o que naturalmente resultará numa articulação mais leve.

²⁵ De facto o símbolo usado por Agrell assemelha-se ao apresentado, contudo com algumas imperfeições, o que leva a crer que tenha sido desenhado manualmente num software de notação.

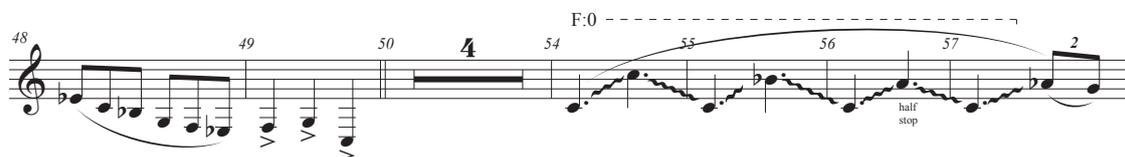
No primeiro andamento existem alguns *glissandos* entre o $D\acute{o}_3$ e o Mib_4 , sendo que a primeira ocorrência se encontra acompanhada do texto *rip!* para reforçar a ideia de que se trata de um glissando de harmônicos.

No cp.39 do terceiro andamento existe uma indicação de *cool legato*. Como não existe nos compassos seguintes nenhuma nota com ligaduras, esta indicação refere-se ao caráter ligado da articulação. A mesma passagem também possui a indicação de *swing* em colcheias.

No cp.74 do primeiro andamento existe um *glissando* ondulado descendente sem ser indicada nenhuma nota de destino. Trata-se de uma articulação jazzística que se encontra relacionada com o caráter dessa secção da peça. Dada a ausência de qualquer indicação relativamente à forma de realizar este *glissando*, o investigador optou por executar um *glissando* de meia válvula. Já no último andamento Agrell volta a usar *glissandos*, entre o 4.º e 10.º harmônico, contudo desta vez indica as dedilhações a utilizar com uma linha tracejada a delimitar (cf.

Figura 33).

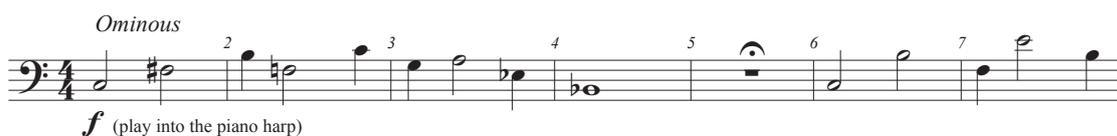
Figura 33 – A utilização de glissandos de harmônicos em *Gallimaufry Suite*, $J. = 96$ b.p.m.



Nota. (Agrell, 2019, p. 8), IV. *Blue Caccia*, cp.48-57

No início e no fim do terceiro andamento, o compositor usa a indicação para o trompista tocar, aproveitando as ressonâncias do piano. A trompa toca um tema no registo grave que de seguida é alvo de variações. A cada dois compassos o pianista pressiona o pedal, o que coincide com a inversão do sentido da altura dos sons da trompa. Cada semi-frase de quatro compassos é seguida de um compasso de espera onde o pianista mantém o pedal pressionado, podendo ser escutada a vibração por simpatia das cordas do piano. Estas estranhas ondulações são intensificadas pela presença de quartas aumentadas e ajudam a estabelecer o caráter ominoso solicitado pelo compositor (cf. Figura 34, p.149)

Figura 34 – A utilização de vibrações por simpatia em Gallimaufry Suite



Nota. (Agrell, 2019, p. 6), parte de trompa, III. Angular Variations, cp.1-7

Embora Agrell não indique respirações ao longo da obra, na cadência optou por usar o símbolo ρ para indicar onde o trompista deverá respirar.

No que diz respeito à utilização de claves, podem ser encontradas tanto a clave de Sol como a clave de Fá ao longo de toda a obra, contudo, apesar de se tratar de uma obra para trompa grave, a clave de Fá é usada em cerca de um terço das pautas²⁶. Em diversas situações foram observadas notas em clave de Sol com linhas suplementares até ao Dó₂ e em clave de Fá com linhas suplementares até ao Fá₃.

Globalmente nota-se um cuidado no sentido de evitar intervalos diminutos e aumentados que possam dificultar a leitura, exceto no segundo andamento, onde não se pode evitar, uma vez que o compositor usa aqui intervalos simétricos, com arpejos aumentados e escalas de tons inteiros ou no terceiro andamento, que se encontra escrito de forma atonal. A expressão *low horn* pode, à primeira vista, afugentar os trompistas que se especializaram no lado agudo da trompa. Contudo, a presença de alternativas para as passagens nos registos extremos permite a adaptação desta obra a todos os trompistas resultando idiomáticamente, independentemente das suas preferências.

²⁶ Para a obtenção destes resultados estimativos foram contadas todas as ocorrências de claves e calculadas quais as percentagens de utilização.

3.5. João Gaspar – Pasteleira



<https://youtu.be/K5Xp006WRcw>

3.5.1. Contextualização da Obra

João Gaspar é um trompista português, que também se encontra ligado à direção e ao ensino, elemento que se revela marcante na sua criação musical.

Gaspar refere no questionário (cf. Anexo 27) que o seu interesse pela composição musical surgiu, após ter sentido a necessidade de complementar material pedagógico e didático para os seus alunos. O compositor começou com pequenos arranjos e adaptações com o intuito de criar material que motivasse os alunos. Por outro lado, a iniciativa de produzir obras de raiz, pensadas para um instrumento ou ensembles que pudessem servir a doutrina de atrair, motivar, estimular e cultivar as crianças, levou-o a escrever música original.

No que diz respeito aos seus compositores de eleição refere que não consegue identificar um favorito, mas menciona a música de “Mozart e Beethoven, a Escola Francesa Impressionista (Ravel, Satie, Debussy, entre outros) e compositores da corrente minimalista (Glass, Nyman, Mertens, Pinho Vargas, entre outros) ou compositores portugueses como Ruy Coelho, Freitas Branco e Braga Santos, Carrapatoso e Matosinhos” (cf. Anexo 27). Gaspar sente-se influenciado pela música de John Williams e Michael Nyman e estabelecendo as devidas distâncias revê inspiração no conceito minimalista. O compositor define o seu estilo composicional como sendo “muito verde, imaturo e em desenvolvimento, próximo do público não melómano, funcional” (ibid.).

Gaspar refere que não se foca exclusivamente na trompa nem nas questões idiomáticas, preferindo centrar-se nas questões musicais para “que este instrumento tão estranho e bizarro para tantos intérpretes e ouvintes se descomplique e se aproxime do público” (ibid.).

O compositor menciona que o facto de ser trompista influencia a forma como escreve para trompa e que tal facto o levou a tomar opções de escrita ao constatar, que os efeitos que ocorriam na sua própria trompa não eram os mesmos noutras trompas. O mesmo facto também o levou a usar efeitos próprios deste instrumento.

O compositor indica que a obra Pasteleira para trompa solo (Gaspar, 2019) possui uma estrutura formal A B A’ e que foi pensada,

“inicialmente, para ser interpretada por recurso a sonoridades da trompa natural, levando o trompista a redescobrir a origem do seu instrumento moderno. Uma vez

mais, é esta a ideia fundamental da minha obra, que seja didática, que permita aprender. Os compassos compostos são um exemplo de desafio criado ao intérprete, mas que para o ouvinte se descomplica, uma vez que a dificuldade da leitura não corresponde à complexidade da sua audição” (cf. Anexo 27).

O compositor pede aos intérpretes “teatro, envolvimento, dedicação absoluta no momento de performance ou tudo não passará de um momento ridículo, mesmo que não tanto quanto parecerá o interprete se não o fizer” (ibid.).

Quanto ao nome da obra, Pasteleira apresentada como uma “bicicleta pesada e robusta, com características que em geral já não são comuns em bicicletas atuais, como é o caso de travões de alavanca e faróis alimentados com dínamo” (*Pasteleira in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo [em linha]*, 2020). No prefácio da obra, o compositor caracteriza-a como sendo uma “viagem sobre duas rodas, recriando alguns efeitos sonoros da locomoção numa melodia, que nos transporta para as nossas memórias”(Gaspar, 2019). Perto do final da peça existe uma indicação de carácter teatral, na qual o trompista remove calmamente grande parte das bombas de afinação enquanto marcha, representando as peças da bicicleta que ficam perdidas pelo caminho. No final o trompista tem de prender uma das bombas nos tubos e imitar o som, que ocorre quando a corrente de uma bicicleta sai do carroto.

A obra tem cerca de 4 minutos de duração e encontra-se disponível na AvA Musical Editions (Gaspar, 2019).

3.5.2. Análise Idiomática

A obra encontra-se escrita entre o $Láb_2$ e o $Láb_4$, as notas mais agudas são aproximadas por um salto de quarta perfeita ou por *glissando* sendo que existem pausas, bem como, a possibilidade de fazer respirações nos compassos que antecedem as passagens mais agudas. Já os saltos para o registo grave (cp.23 e 33) são superiores a duas oitavas, mesmo assim com nota longa ou pausa para preparar o salto (cf. Figura 35).

Figura 35 – A abordagem ao registo grave e agudo em Pasteleira



Nota. (Gaspar, 2019, p. 1) cp.22-25

A maioria das passagens rápidas pode ser executada confortavelmente, especialmente se forem usadas as dedilhações do lado de trompa Sib. Contudo existe uma exceção para o caso do Lá \flat_3 que pela proximidade do Si $_3$, quando usadas as dedilhações standard irá resultar na alternância 2•3 - 2), que não é muito eficaz em passagens rápidas. Mas, se o Lá \flat_3 for tocado como 5.º harmónico, usando o 2.º dedo, tal irá permitir conferir maior fluidez e resultar de forma idiomática.

Figura 36 – A utilização de trompa natural em Pasteleira

74 Saudade

Repetir até remover, calmamente, todas as bombas de afinação, exceto as necessárias para tocar a posição F2•3.

F23

mp < *f*

L R L R L R L R L R simile

81

88

The musical score is written in 3/4 time and consists of three systems of staves. The first system starts at measure 74 with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It includes a dynamic marking of *mp* followed by a crescendo to *f*. Above the first staff, there are instructions in Portuguese: 'Repetir até remover, calmamente, todas as bombas de afinação, exceto as necessárias para tocar a posição F2•3.' and a fingering sequence: 'L R L R L R L R L R simile'. The second system starts at measure 81 and the third at measure 88. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and a triplet in the final measure of the second system.

Nota. (Gaspar, 2019, p. 2), cp.74-93

Na reexposição, o tema inicial surge em trompa Ré bemol, contudo encontra-se escrito em trompa Fá (cf. Figura 36). Assim, para facilitar, o compositor deixou indicações sobre as notas que não pertencem à série de harmónicos, em que é necessário tocar com a técnica de som de eco. Nesta secção final existe a dificuldade acrescida de tocar o Lá \flat_4 como 16.º harmónico. Esta indicação de dedilhação surge acima da pauta e não é opcional, dado que antes da reexposição surge uma secção de carácter teatral, em que o trompista vai removendo calmamente as várias bombas de afinação até ficar apenas com as necessárias para tocar em trompa Ré bemol (F2•3).

A técnica de som *bouché* é solicitada nas notas Ré $_4$ e Mi \flat_4 em *p* e a meio de um crescendo entre *mp* e *f* (*mf*), tendo sido usado o símbolo + para indicar o som *bouché* e ⊖ para indicar o seu cancelamento.

Já a técnica de som de eco é pedida entre Ré $_3$ e Si $_3$ em *mp* usando o símbolo ⊕.

As dinâmicas são apresentadas de forma absoluta entre *pp* e *ff*.

Um *frullato* é pedido entre o $L\acute{a}b_3$ e $D\acute{o}4$ usando a indicação de 3 barras oblíquas na haste das notas. Também surge um tremolo pouco usual, de altura indefinida, produzido pelo som das unhas a deslizar nas tubagens de afinação, junto aos rotores, designado pelo autor como representando um reco-reco algarvio. Mesmo no final da obra existe mais um inesperado tremolo produzido pelo anel da bomba de afinação do segundo rotor, do lado de Sib , a raspar junto aos rotores, sendo que este pretende imitar o som de uma corrente de bicicleta que saiu do carroto.

Por duas vezes ocorrem *glissandos* entre $L\acute{a}b_2$ e $L\acute{a}b_4$ não estando indicado o tipo de glissando a executar. Ao interpretar a obra, o investigador optou por usar uma combinação de harmónicos e de chaves, começando em trompa $R\acute{e}b$, aproveitando o facto de ter um grande comprimento de tubo para fazer quase toda a extensão do *glissando*, dada a maior proximidade entre os harmónicos. Por uma questão de precisão, optou-se por trocar para trompa $F\acute{a}\#$ mesmo ao chegar ao $L\acute{a}b_4$, terminando assim num 12.º harmónico e não num 16.º harmónico. Esta opção tem o mesmo efeito sonoro que um *glissando*, feito puramente com harmónicos pertencentes à mesma série, acresce ainda o facto de o comprimento de tubo ser encurtado em cerca de um metro, aumentando subitamente a pressão de ar, o que permite subir com maior facilidade e executar o *sfz* indicado.

Na secção final de reexposição são usados microtons correspondentes ao 14.º harmónico da trompa Ré bemol. João Gaspar refere no questionário (cf. Anexo 27) que “seria possível tocar o tema principal "Saudade" em Trompa $L\acute{a}b$ e Trompa Lá (Digitar chave 1 - Lá Bemol e 2- Lá) com as bombas respetivas de afinação retiradas” estando a tocar numa trompa Paxman 20M. O conhecimento do instrumento levou-o, porém, a concluir que tal seria impossível em trompas de outros modelos e marcas, devido ao facto de a construção ser diferente.

Nesta mesma secção existe um efeito teatral que, de algum modo, também se vai repercutir auditivamente, em que o trompista tem de andar pelo palco e remover calmamente todas as bombas de afinação.

No início da obra, o compositor indicou algumas respirações usando o símbolo \bullet , deixando as restantes ao critério do intérprete.

É usada tanto a notação em clave de Sol como em clave de Fá. Apenas o $L\acute{a}b_1$ aparece escrito em clave de Fá sendo que a nota mais grave apresentada em clave de Sol é um $L\acute{a}b_2$.

3.6. Kerry Turner - Abide with Me



3.6.1. Contextualização da Obra

<https://youtu.be/0Z23HsRhTi4?t=828>

Kerry Turner nasceu nos Estados Unidos, mas já há muitos anos que faz da Europa a sua casa. Com uma carreira internacional como músico de Orquestra (Orquestra do Luxemburgo), com agrupamentos de câmara com o *American Horn Quartet* e *Virtuoso Horn Duo*, como solista e como autor de um vasto leque de composições, com destaque para as suas composições para trompa (Turner, 2017c).

Turner refere no questionário (cf. Anexo 28) que começou a compor antes mesmo de tocar trompa. A mãe estava sempre a tocar piano e ele gostava de ficar a olhar fascinado. Um dia pegou numa folha de papel e começou a criar a sua própria música, ao ver isto a mãe ajudou-o a escrever corretamente. Com 10 anos venceu um concurso de composição com uma obra para quinteto de sopros e antes dos 12 ou 13 anos já tinha escrito várias obras para piano de diferentes dimensões, para quinteto de sopros, coro e banda sinfónica. Na sua juventude continuou a escrever para banda e até escreveu uma missa para ensemble de sopros e coro. O compositor diz considerar J.S. Bach o maior compositor de todos os tempos. Quanto a favoritos Richard Strauss, Schönberg, John Williams e Johannes Brahms entre outros. Turner menciona que estes compositores influenciam as suas obras dado que não tem uma única obra, em que não considere as possibilidades contrapontísticas e de fuga e todas elas têm de ter uma melodia, que fique no ouvido e tal como estes compositores também ele escreve muito para trompa.

O compositor define o seu estilo composicional como sendo sincero, mais ou menos o que a sua musa indicar. Turner refere que costuma dizer que escreve sob uma vasta herança de estilos musicais desde o canto gregoriano, música medieval, renascença, barroco, clássico, romântico, início do sec. XX, segunda escola de Viena, os estilos de Hindemith, Bernstein, o movimento pontilhístico, a música experimental *avant-garde* dos anos 60, o minimalismo, eletrónica, ao estilo das bandas sonoras de Hollywood. Para além disso, também incorpora música do folclore e étnica como é o caso de “Abide with Me” que é um antigo hino cristão. Interessa, portanto, conhecer a origem deste hino para compreender qual a sua importância, o porquê de este se ter tornado num dos favoritos entre os hinos vitorianos.

A obra *Abide with Me* para trompa e piano (Turner, 2017a) estabelece claramente uma relação com um hino escrito Henry Francis Lyte (1793-1847), um padre britânico com uma história de sofrimento que haveria de ficar imortalizada para sempre.

Lyte nasceu a 1 de Junho de 1793 em Ednam perto de Kelso, na Escócia, cedo ficou órfão viveu em relativa pobreza. Com sete anos ficou sozinho no mundo. Esta experiência viria mais tarde a torná-lo sensível e com grande empatia por todos aqueles que se sentiam tristes ou sozinhos (Garland, 1950, p. 16). Enquanto estudante os seus poemas venceram prémios três vezes. Queria ser médico mas acabou por seguir uma carreira de padre (Garland, 1950; Wells, 2015).

O hino *Abide with Me* foi escrito em 1847 por Lyte algumas semanas antes de este falecer de tuberculose. Nele, apela à ajuda divina para fazer face ao sofrimento provocado pela doença, sendo que cada estrofe termina com a expressão “Abide with Me”.

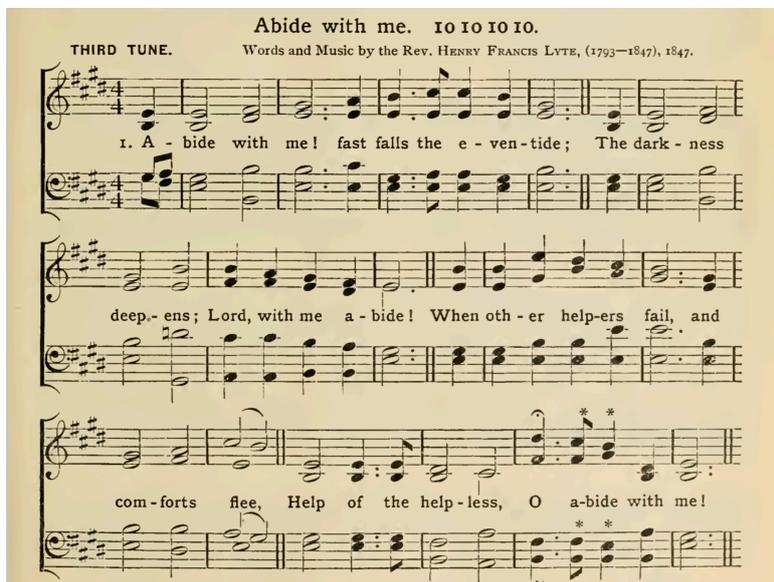
O título deste poema é, claramente, inspirado em Lucas 24:29 “Abide with us” onde Lyte substituiu *us* pelo pronome pessoal *Me* (Romain, 2018) concedendo ao poema um carácter intimista, dada a sua trágica situação. O ano de 1847, data da morte de Lyte, surge frequentemente como o ano de escrita deste hino, porém um artigo de 1925 na revista britânica *Spectator* (Bindley, 1925) indica que o poema foi escrito em 1820 durante a visita a um velho amigo, William Augustus Le Hunte, que no seu leito de morte repetia constantemente a expressão *Abide with Me*. Logo após a visita, Lyte terá escrito o hino e terá entregado uma cópia ao irmão de William. Apesar disso, este hino possui diferentes versões e em 1847, quando Lyte sentiu que o fim estava próximo, o seu pensamento regressou a este texto e escreveu carta à filha onde descreve este hino como sua última efusão.

Originalmente, Lyte compôs uma melodia com este hino que entregou a um familiar após ter pregado pela última vez antes de viajar para Itália, onde esperava que o sol e calor o pudessem ajudar a recuperar (cf. Figura 37, p.152). Na nota do sermão consta “Preached at Lower Brixham, Sep 4, 1947” (Julian, 1957, p. 7). Lyte escreveu numa carta a um amigo “They tell me that the sea is injurious to me. I hope not, for I know no divorce I should more deprecate than from the lordy ocean” (Sutherland, 1906, p. 35). Lyte não chegou a Itália e viria a falecer durante a viagem, em Nice, França a 20 de Novembro de 1847.

Quando comparada com a prática dos séc. XVIII e XX, na época Vitoriana não era muito comum, a utilização de melodias, hinos que tivessem sido escritos com outros propósitos. Contudo existem alguns casos de melodias de Felix Mendelssohn (1809-1847) que foram

adaptadas a hinos e receberam nomes ingleses tais como *Sherborne*, *St Saviour's* e *Ellesmere* (Bradley, 1997, p. 157).

Figura 37 – Canção *Abide with Me* originalmente composta pelo próprio H. F. Lyte para o seu hino homônimo.



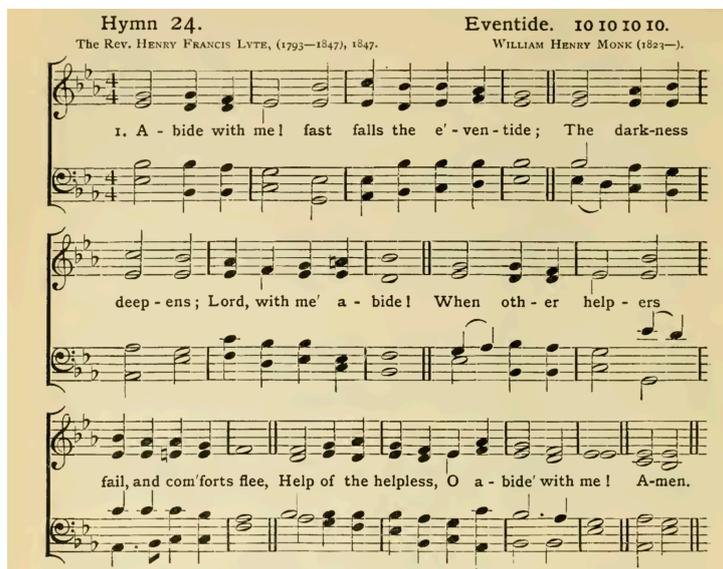
Nota. (Romain, 2018)

Por outro lado, uma das formas de averiguar a popularidade de um hino, passa por analisar quantas canções foram escritas para um determinado hino. (Bradley, 1997, p. 194) enumera alguns autores que escreveram canções para o hino *Abide with me* nomeadamente: Barnby, Joseph (1838-1896); Hopkins, Edward John (1818-1901); Goss, John (1800-1880); Steggall, Charles (1826-1905); Troyte, Arthur Henry (1811-1857); Samuel Sebastian Wesley (1810-1876). Contudo, a canção *Eventide* composta por William Henry Monk (1823-1889) acabou por ser aquela que mais se associou a este hino. Monk foi organista e escreveu esta melodia em 1861 durante um encontro do comité responsável pela edição de *Hymns Ancient and Modern* do qual era editor. Ao se aperceber de que este hino não possuía uma melodia, sentou-se e, em 10 minutos, compôs *Eventide* que ficaria para sempre associada a este hino (Sutherland, 1906).

Uma referência similar é descrita por Garland (1950) que cita Florence Monk, filha de Henry Monk, que relata que certo dia, após a morte de uma filha de apenas três anos de idade, Monk olhava o por do sol, quando as palavras seguintes lhe surgiram à memória “Heaven’s morning breaks and earth’s vain shadows flee,”(pp.85-86) e que, nesse preciso instante surgiu a melodia de *Eventide*, sendo que Monk se terá sentado e a terá escrito em 10 minutos, não tendo usado um piano, refere que a melodia estava impressa na sua

mente, como uma inspiração divina. As palavras que a filha de Monk menciona são, precisamente, as que aparecem no final do hino *Abide with me* escrito anos antes por Lyte (cf. Figura 38).

Figura 38 - Canção *Eventide* composta por W.H.Monk para o Hino *Abide with Me* de H.F. Lyte



Hymn 24. *Eventide.* 10 10 10 10.
The REV. HENRY FRANCIS LYTE, (1793—1847), 1847. WILLIAM HENRY MONK (1823—).

1. A - bide with me! fast falls the e - ven - tide; The dark-ness
deep - ens; Lord, with me' a - bide! When oth - er help - ers
fail, and com'forts flee, Help of the helpless, O a - bide' with me! A-men.

Nota. (Hall & Lasar, 1883)

Desde então, esta melodia tem sido tocada juntamente com o hino, em diversas ocasiões, como a *FA Cup Final*, uma prática que remonta a 1927, visto ser um dos hinos favoritos do Rei George V e da sua esposa, Queen Mary ou no funeral do presidente americano Richard Nixon (1913–1994). Segundo o relato de um sobrevivente do naufrágio do navio Titanic citado por (Garland, 1950, p. 83), este hino também foi tocado de forma contínua à medida que o navio afundava até que os músicos foram silenciados pela água. Não é, portanto, de estranhar que tenha ficado entre os favoritos em vários inquéritos (Bradley, 1997, p. 231).

Kerry Turner cita a melodia de *Eventide* na sua obra *Abide with Me*, primeiro no piano, de forma integral nos cp.70-85, depois é a vez da trompa cp.99-106, de seguida, parcialmente, com a trompa e o piano em uníssono cp.161-164, novamente de forma integral no piano cp.192-215, em que cada semi-frase é interrompida pela trompa. Por último, da mesma forma que Lyte não chegou a Itália conforme pretendia, também no final desta obra o piano apresenta apenas metade da melodia cp.218-223, concluindo a peça em diminuendo, um morrendo musical que, mais uma vez, se relaciona com o hino que lhe deu origem.

Turner referiu no questionário (cf. Anexo 28) que cresceu como cristão e que cantou o hino *Abide with me*. Aparentemente, todos os compositores associados a este hino tiveram uma inspiração similar. Lyte compôs o hino antes de se dirigir ao seu destino final. Monk compôs a melodia de *Eventide* após perder a sua filha. Também Turner recorreu a este hino num momento difícil da sua vida:

“I was experiencing major upheaval in my life at the time of the creation of this piece. There was very little ‘spiritual support’ or ‘divine interaction’ taking place at a time when I desperately needed it. In fact, I very nearly lost all faith and belief in God or a god. There seemed to be no justice, no fairness, no guidance of any sort. Everything in my life was very dark. Yet that Hymn- Abide with Me- kept going though my head, very very softly. The piece that erupted out of this phase of my life is a personal, spiritual and violent battle in my mind and soul; it explores the very depths of my faith and existence. When I sat down to compose this piece, this music represents what was going on in my head” (ibid.).

Curiosamente, Turner escreveu esta peça em Itália, na cidade de Chieri, também no final de Novembro (mês em que Lyte faleceu), mais propriamente entre 21 a 25 de Novembro de 2017. Sete meses antes, em comunicação pessoal, Turner havia referido que iria escrever esta peça em Itália nas datas anteriormente referidas e que iria obter inspiração nesse local. Tal como prometido, Turner enviou o manuscrito da obra (cf. Figura 39, p.159) que, entretanto, o investigador editou em estreita comunicação com o compositor. A obra tem cerca de 8 minutos e meio de duração e encontra-se disponível na *Phoenix Music Publications* (Turner, 2017b).

Figura 39 – Manuscrito da obra *Abide with Me*

The image shows a handwritten musical score for the piece "ABIDE WITH ME" for Horn and Piano. The score is written on three systems of staves. The first system is for the Piano, with a tempo marking of "Andante" and a metronome marking of "♩ = 82". The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The second system is for the Horn in C (alto), with a circled number "3" and the instruction "legato". The third system continues the piano accompaniment, with dynamic markings like "cresc." and "mf". The score is signed "by Kenneth Turner" in the top right corner.

Nota. (Turner, 2017b, p. 1)

3.6.2. Análise Idiomática

Quando inquirido no questionário (cf. Anexo 28) sobre se o facto de ser trompista poderia influenciar a sua forma de compor, Turner respondeu negativamente: “believe it or not, I don’t”. O compositor refere que de certa forma sim, tenta certificar-se que as partes possuem pausas suficientes, mas que a partir daí segue a sua inspiração, não dando demasiada atenção às tonalidades, tessituras e limitações técnicas das partes de trompa. Turner menciona que por essa razão é comum encontrar nas suas obras situações, em que a trompa fica numa tonalidade estranha ou apresenta passagens difíceis para a mão esquerda, sendo que nesses casos se justifica dizendo que foi essa a forma como a música se desenrolou. Numa entrevista Turner referiu também esse facto, acrescentando que, por vezes, ao tocar a sua música fica tão chocado com a dificuldade, que coloca algumas

pausas e que como conhece o perigo dos saltos para o registo agudo, então, tem em conta a forma como aborda a essas passagens (Reel, 2010).

Turner afirma no questionário (cf. Anexo 28) que a obra *Abide with Me* apresenta uma grande variedade de timbres na parte de trompa e indica que o som aberto da trompa possui diferentes timbres em cada registo, especialmente, nos extremos agudo e grave e que as cores também mudam com as dinâmicas. Um Dó grave numa melodia em *mf* pode soar como um trombone ou violoncelo. Contudo, tocado numa dinâmica extremamente intensa, individualmente ou num grupo de notas, nesse registo vai soar escuro e ameaçador. O compositor menciona que o extremo agudo pode soar estridente, doce ou como uma soprano Wagneriana, dependendo das dinâmicas e das articulações.

A peça está escrita entre o F₂ e o Si₄, havendo habitualmente pausas antes das abordagens ao registo agudo, ocorrendo por graus conjuntos, *glissandos* ou intervalos de fácil audição. A passagem mais longa ocorre no cp.153 (letra J) na qual é requerido um maior controlo e gestão do ar disponível.

É solicitada a técnica do som *bouché* em três ocasiões, na tessitura entre o Sol₃ e o Mi₄, em dinâmicas maioritariamente suaves entre o *pp* e *p(sfz)*, tendo sido usado tanto o símbolo + como o texto *stopped*.

Também é usada uma surdina nos compassos 137 e 143, entre Si₂ e Sol₄, numa dinâmica *mp*, sendo que foi indicada com o texto *mute* e cancelada com *open*. Esta secção apresenta o mesmo motivo em três timbres diferentes: aberto, com surdina e em som *bouché*. É exequível mas requer bastante destreza do intérprete, visto que este tem 3 segundos apenas para colocar a surdina, 4 segundos para remover e tocar em som *bouché*, 8 segundos para voltar a colocar e 2 segundos para a voltar a remover. Trata-se de tempos bastante reduzidos, contudo, em linha com o indicado por Hill (1996).

As dinâmicas apresentadas são, na sua maioria, relativas entre *pp* e *ff*, em que tanto a trompa como o piano possuem a mesma dinâmica escrita nas suas partes. Contudo existem duas exceções, em que as dinâmicas são apresentadas de forma absoluta: na letra G, a trompa apresenta o tema de *Eventide* em *mf* enquanto o piano toca um baixo em *f* no registo grave do piano. Na letra M, ocorre o inverso, a trompa toca o tema inicial em *p* enquanto o piano apresenta o tema *Eventide* em *pp* no registo agudo e tremolo também em *pp* no registo grave.

Os cps.32 e 123 apresentam uma indicação textual de articulação (*slurred or double tongue*), ou seja, Turner não afirma que essa passagem tenha de ser realizada, obrigatoriamente, com a técnica de duplo *staccato* (cf. Figura 40, p.161). Porém, poucos

trompistas conseguirão produzir um *staccato* simples em semicolcheias à velocidade de $\text{♩} = 144$ batimentos por minuto. O facto de o compositor ter associado as características do *legato* e do *staccato* duplo deve-se certamente à leveza que habitualmente é conferida às passagens tocadas com esta técnica. Nas secções de *Vivace agitato* nas letras D, G e K existem passagens com duas semicolcheias em *staccato*, que eventualmente poderiam ser realizadas em *staccato* simples. Porém, existem várias passagens com compassos integralmente em semicolcheias que, além disso se encontram escritas em colcheias com uma barra em cada haste, o que leva a crer que também aqui o compositor possa subentender a técnica de duplo *staccato*.

Figura 40 – O uso de duplo *staccato* em *Abide with Me*, $\text{♩} = 144$ b.p.m.



Nota. (Turner, 2017a, p. 3), parte de trompa, cp.123-128

No cp. 169 existe um trilo de meio tom num Lá₄. Turner não indicou se este trilo deveria ser executado pelos os lábios ou com o recurso a dedilhações, pelo que o investigador optou por interpretar como trilo labial.

Na letra L é necessário usar a técnica de *frullato*, entre o Lá₃ e o Fá₄ em *f*, com crescendo e em *ff*, tendo a referida técnica sido indicada com o texto *flt.* e três barras oblíquas na haste da nota. Relativamente ao cancelamento desta técnica, este é realizado por omissão na primeira intervenção. Na transição para o cp.192, o compositor indica *frullato* na primeira nota, escreve uma ligadura de prolongação para a letra L e cancela esta técnica, simplesmente, apresentando a nota seguinte sem barras oblíquas na haste.

Figura 41 – Glissandos com séries de harmónicos com diferentes timbres em *Abide with Me*, ♩=76 b.p.m.

Nota. (Turner, 2017a, p. 4), parte de trompa, cp.135-144

Três tipos de glissando são solicitados na secção entre a letra I e K (cp.135-168) existem 10 *glissandos* com séries de harmónicos, apresentados de forma rítmica (cf. Figura 41). Estes incluem as dedilhações correspondentes ao comprimento de tubo a usar, sendo que, com exceção do que se encontra presente no cp.159, todos os restantes possuem a indicação de uma dedilhação diferentes para a nota de destino, visto que na maioria das situações esta coincidiria com o 11.º harmónico. Nos cps.211-212 encontram-se indicados *glissandos* de meia válvula, com o texto $\frac{1}{2}$ valve. De notar a existência de mais seis *glissandos* ascendentes para os quais o compositor não designou a forma de execução, pelo que, o investigador optou por os interpretar como *glissandos* de séries de harmónicos, tirando partido do facto de os harmónicos se encontrarem mais juntos no registo agudo, o que confere fluidez a este tipo de *glissandos*.

Turner apresenta alguns intervalos diminutos que, numa primeira abordagem, dificultam a correta identificação da distância intervalar, por exemplo cp.28 uníssonos aumentados ($Mi\flat_4 - Mi_4$); cp.81 sexta diminuta ($Mi\sharp_3 - Dó_4$); cp.198 terceira aumentada ($Lá\flat_3 - Dó\sharp_4$); cp.208 uníssonos aumentados ($Sib_4 - Si_4$).

O compositor refere que a inclusão de surdina e de som *bouché* se deveu ao seu timbre e características. Também *flutter tonguing*, *glissandos* e as subidas em harmónicos foram incluídos com o mesmo propósito e não para *show off* das suas capacidades ou da sua singularidade. Turner afirma que a obra *Abide with Me* não tem qualquer relação com isso e menciona que usou os efeitos referidos pelo facto de estar a levar a trompa ao limite devido à tempestade e à batalha que decorriam há muito tempo na sua mente.

Figura 42 – Passagens rápidas tirando partido de várias notas com a mesma dedilhação em *Abide with Me*, ♩ = 144

69

72

mf

Nota. (Turner, 2017a, p. 2), parte de trompa, cp. 69-75 em (Matosinhos, 2019b, p. 41).

A obra enquadra-se bem idiomáticamente no instrumento apesar de, numa primeira abordagem, algumas passagens rápidas se tornarem bastante difíceis quando tocadas com as dedilhações standard. Contudo, tal como referido por (Matosinhos, 2019b), quando usadas dedilhações alternativas, grupos de duas, três ou mais notas podem ser executadas com a mesma dedilhação, tornando a sua execução mais fluída (cf. Figura 42). O mais curioso é que Kerry Turner refere que não pensa sobre as questões idiomáticas da trompa, o que mais uma vez só comprova, que os anos de prática que tem como trompista lhe permitem escrever idiomáticamente, de forma fluída e inconsciente.

3.7. Ricardo Matosinhos - Reflections Op.71



3.7.1. Contextualização da Obra

<https://youtu.be/30yI5E5i2D4?t=1166>

Ricardo Matosinhos é um trompista português, que também tem dedicado grande parte da sua atividade musical ao ensino e à composição. No seu catálogo de obras, a trompa surge em destaque com vários livros de estudos, obras pedagógicas e obras de câmara de maior dimensão (Matosinhos, sem data). Visto que várias das suas obras foram incluídas na presente investigação, a descrição relativa ao autor apenas será mencionada uma vez e nesta obra.

No questionário (cf. Anexo 29) Matosinhos refere que nunca teve qualquer formação específica em composição, apenas a formação comum a todos os músicos. Menciona que o interesse pela composição musical surgiu cedo, quando começou a esboçar as primeiras obras com cerca de 14 anos de idade. Entretanto deixou a composição de lado e prosseguiu com os seus estudos com a trompa, só mais tarde é que o interesse voltou a florescer.

No que diz respeito a compositores favoritos afirma que aprecia um largo espectro de géneros musicais e refere apreço pela grandiosidade de Bach, a leveza de Mozart, mas que também se interessa pelo jazz e música do mundo. Quando questionado sobre se estes gostos musicais teriam influência na sua música, responde afirmativamente e complementa que “o compositor é uma esponja, absorve o que ouve, o que vê, o que sente e até o que cheira e saboreia” (ibid.). Assim refere a influência do jazz e da música do mundo que se podem escutar nas suas obras.

Matosinhos caracteriza o seu estilo composicional como “uma espécie de camaleão! Música simples, geralmente tonal/modal que agrada a diferentes tipos de público” (ibid.) e refere que, apesar disso, particularmente no caso da trompa, costuma utilizar uma vasta paleta de sonoridades e explorar bastante o seu potencial. O autor indica, contudo, que os diferentes recursos que a trompa lhe oferece ao compor não são usados como uma lista de compras. Assim, menciona que cada efeito, cada abordagem técnica tem um efeito musical e não o contrário. Prossegue, reiterando que, como não teve nenhuma formação específica em composição, não sente necessidade de seguir nenhuma corrente específica e que o seu estilo de composição é livre.

O autor menciona que acredita que o facto de ser trompista tem influência na forma com escrever para trompa e indica que, provavelmente, alguns aspetos já são inconscientes.

Tal facto é justificado com situações em que anota uma ideia, sendo que quando a vai experimentar com a trompa, sente que esta encaixa perfeitamente no instrumento. Matosinhos refere que, apesar disso, ao experimentar uma obra com a trompa faz muitas alterações, particularmente, ao nível do equilíbrio das dinâmicas e das articulações, coisa que certamente não faria se não fosse trompista. O autor menciona que a escolha dos registos, a exploração tímbrica, a exploração natural dos recursos do instrumento acabam por ficar facilitados para quem toca trompa. Comprova este facto, dizendo que três obras suas venceram concursos internacionais, em que solicitavam peças com características que lhes permitissem ser executadas por um largo espectro de trompistas. O autor diz ter a convicção de que alguém que não toque trompa, acabe por ter muita dificuldade em escrever com essas características idiomáticas que permitem que uma obra possa ser tocada por alunos, amadores e profissionais.

Quando questionado se pensava em questões idiomática ao escrever as suas obras para trompa, indica que sim, pelo menos, até um determinado ponto. “Há obras que por vezes nascem a partir do potencial e das limitações da trompa, tal e qual o trabalho de um escultor, que deixa que seja a pedra, com todas as suas irregularidades, a ditar o resultado final” (cf. Anexo 29).

Matosinhos refere que, nestes casos define as linhas gerais para aquilo que vai escrever, olha para a matéria prima de que dispõe e deixa-se guiar pelo instrumento e acrescenta, que outras vezes, escreve as ideias que lhe surgem. O autor prossegue, explicando que a maioria das suas ideias são gravadas primeiro e só depois transcritas para o papel, para que possa, desta forma capturar a espontaneidade e diz que, quando lhe pedem uma peça para uma determinada instrumentação, costuma brincar dizendo que vai atirar as redes. Assim, afirma que pensa apenas no mar onde vai largar as redes, mas deixa que sejam as ondas a trazer o peixe e diz gostar de idealizar, deixar fluir e refletir sobre o que capturou. O autor menciona que quando pensa demasiado, o resultado final costuma ser mecânico, o que não o satisfaz de todo e, se ele próprio não gostar do resultado final, acredita que o público também não irá gostar. O autor menciona que ao recorrer a este processo, já se surpreendeu várias vezes com a forma como as ideias encaixaram na perfeição na trompa, apesar de, na maioria das vezes, nem sequer terem sido tocadas previamente mas sim, simplesmente cantadas ou assobiadas, no trânsito a caminho do trabalho. Matosinhos refere que no caso dos outros instrumentos tem de olhar mais vezes para os livros de instrumentação, verificar se não ultrapassou a extensão, ter cuidado para que o pianista não fique com acordes impossíveis de executar, etc. Depois de terminar a obra verifica

sempre a notação, evitando intervalos aumentados e diminutos e, quando tal não é possível, refere que tenta que os movimentos melódicos fiquem claros para o trompista e que a relação intervalar seja facilmente identificável.

No que respeita a esta obra, em específico, refere no questionário (cf. Anexo 29) que *Reflections Op.71* para trompa solo (Matosinhos, 2017c) é dedicada a Luís Diz, vencedor do *III Matosinhos' International Youtube Competition*, que o compositor organizou em 2016. Por coincidência, nesse ano a *International Horn Society* tinha a instrumentação de trompa solo, na *Featured Division* do seu Concurso de Composição e havia a condição de que a parte de trompa dessa obra teria de ser possível de ser executada por todo o espectro de trompistas, que fazem parte da IHS: Alunos, Amadores e Profissionais. Para além disso deveria ter conteúdo musical com integridade para poder honrar os trompistas profissionais, contudo dentro da tessitura e alcance técnico do panorama dos alunos e amadores. O mundo estava num clima de tensão, partidos de extrema direita a ganhar terreno nos vários países europeus, tinham acabado de acontecer as eleições nos Estados Unidos com tudo o que isso poderia significar para o mundo. Perante tal cenário, o autor menciona que lhe surgiu a ideia de que a humanidade não aprende com os erros da história e que, por isso, esta acaba por se repetir, então acabou por decidir, assim, escrever esta obra com um carácter de reflexão.

Relativamente à estrutura da obra, o compositor indica que se encontra escrita sob a forma de uma fantasia livre.

Quando questionado relativamente a indicações suplementares para os intérpretes refere que “acima de tudo, como o próprio nome indica, esta é uma obra que deverá conduzir o público à reflexão. Para tal, o trompista deverá tocar sem pressa e sempre, de uma forma muito expressiva” (cf. Anexo 29).

A obra tem cerca de 4 minutos de duração e encontra-se disponível na AvA Musical Editions (Matosinhos, 2017c).

3.7.2. Análise Idiomática

No questionário (cf. Anexo 29), o compositor refere que esta foi uma das obras que mais lhe custou a escrever, indicando que, possivelmente, tal se deveu ao facto de ter pensado demasiado sobre a mesma:

“a indicação de que teria de ser uma obra passível de ser executada por alunos e amadores mas com características, que pudessem honrar uma performance de profissionais fez com que arrastasse a escrita da obra até 2 dias antes do prazo limite” (cf. Anexo 29).

Matosinhos refere que tinha uma tarde livre para poder escrever a obra, já que no dia seguinte ainda tinha de ir para estúdio gravar. O compositor menciona que por questões familiares não pôde aproveitar essa tarde, acabou por escrever a obra à noite de uma assentada, comprovando a lei de Parkinson²⁷. Assim diz que, rapidamente, pensou na limitação do registo, sendo que

“as notas foram escolhidas cirurgicamente para a os limites da tessitura, em que $\frac{1}{2}$ tom abaixo ou acima faria toda a diferença. Qualquer trompista, mesmo um aluno de um nível médio consegue tocar com relativa facilidade um Sol \sharp_1 , os problemas de afinação, equilíbrio e produção começam a partir do Sol natural. Já no caso do agudo, o Sol $_4$ é um 9.º harmónico em trompa Sib (e mesmo que seja tocado numa trompa em Fá ou até numa trompa de Viena é apenas um 12.º harmónico), ao passo que apenas meio tom acima, com a dedilhação standard, já será o 12.º harmónico em trompa Sib ou o 16.º em trompa Fá. Dependendo do país em que a obra seja executada podem existir variações regionais no que diz respeito às dedilhações preferenciais, mesmo que estejamos a falar do mesmo instrumento standard (trompa dupla). Na Europa (com a exceção da Áustria e países vizinhos por influência da trompa de Viena) existe uma tendência para tocar demasiado do lado de trompa Sib. Já nos Estados Unidos da América, se bem que esta situação tem vindo a alterar-se, a tendência é para tocar o registo médio, religiosamente, do lado de trompa Fá. Claro que um profissional vai ter em conta as melhores dedilhações em cada situação específica, já um aluno ou amador vai seguir essas tendências naturalmente” (ibid.).

Segundo o compositor, a indicação de dedilhações encontra-se diretamente relacionada como o resultado idiomático de uma obra e conta que, quando esteve nos Estados Unidos a assistir à estreia da sua obra B(h)ORN T’WIN²⁸,

²⁷ Esta lei recebeu o nome do historiador britânico Cyril Northcote Parkinson (1909-1993) segundo o qual o trabalho e o tempo disponível para a sua execução encontram-se intimamente relacionados: "Work expands to fill the time available for its completion." (Harcourt, 2016)

²⁸ Esta obra para 12 trompas recebeu o 1.º prémio no concurso de composição organizado pelo *Twin Cities Horn Club*. (Matosinhos, sem data)

“os trompistas revelaram dificuldade em algumas passagens rápidas, mas bastou sugerir-lhes que tocassem essas passagens no lado de trompa Sib para que tudo se resolvesse quase como se de um milagre se tratasse. Aconteceu a mesma coisa com a obra da Emma Gregan, o que só prova que as tendências regionais na performance de um instrumento podem ter uma forte influência, chegando mesmo a determinar se dada obra resultará ou não de forma idiomática” (cf. Anexo 29)

Em virtude desta experiência o compositor refere que a partir daí, para que não restassem quaisquer dúvidas, optou por sugerir sempre dedilhações.

Figura 43 – Indicação de dedilhações por questões de destreza da mão esquerda em *Reflections*



Nota. (Matosinhos, 2017c), cp.2

Matosinhos refere que na obra *Reflections* indicou quais as passagens que deveriam ser tocadas no lado de trompa Fá e quais as passagens que deveriam ser tocadas do lado de trompa Sib. O autor dá, inclusivamente, exemplos específicos dessas ocorrências:

“no cp.2, por exemplo, se for feito um acelerando do lado de trompa Sib, as dedilhações disponíveis não vão permitir fazer um acelerando natural e convincente, já do lado de trompa Fá basta literalmente mover um dedo. Isto só é possível porque as primeiras 6 notas no modo frígio dominante formam dois arpejos maiores. Como entre o 4.º e 6.º harmónicos existem arpejos maiores, para tocar passagens com 6 notas do modo frígio dominante, os trompistas apenas necessitam de utilizar duas dedilhações adjacentes, à distância de meio tom, seguindo as sete posições da trompa” (cf. Anexo 29) (cf. Figura 43)

Matosinhos menciona que também os trilos foram criteriosamente seleccionados, de modo a que fosse necessário mover apenas um dedo (cf. Figura 44).

Indicações explícitas e implícitas relativamente ao timbre a obter podem ser observadas. No cp.36 existe a indicação de *f cantabile*, que define que não deverá existir um timbre metálico (cf. Figura 44).

Figura 44 – Indicação de dedilhações para trilos de meio tom e indicações de cantabile em Reflections



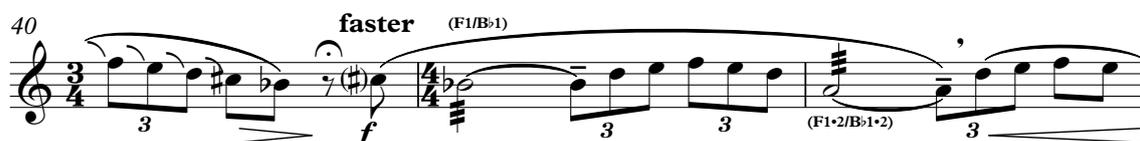
Nota. (Matosinhos, 2017c), cp.33-36

Esta indicação contrasta com outra indicação anterior de *f*, segundo o compositor:

“no cp. 13 e, particularmente, no cp.15 o facto de serem tocadas com dedilhações do lado de trompa Fá facilita a existência de um crescendo não só de dinâmica, mas também que o timbre fique mais metálico, sem que isso acarrete um esforço adicional para o trompista” (cf. Anexo 29).

Assim, a escolha das dedilhações teve em conta que esta passagem, quando executada do lado de trompa Fá, fará com que o som metálico surja mais cedo já em *f*, algo que só aconteceria naturalmente em dinâmicas mais intensas quando executado nos tubos mais curtos do lado da trompa Sib.

Figura 45 – Articulações jazzísticas e tremolos de dedilhações em Reflections



Nota. (Matosinhos, 2017c), cp.40-42

Nos tremolos, que surgem a partir do cp.37, o compositor indicou dedilhações que são necessárias para executar esta técnica e refere que foram escolhidas de forma a que só fosse necessário mexer o polegar (cf. Figura 45). Contrariamente ao que é referido pelas fontes de notação, este compositor indica as dedilhações tanto em cima como abaixo da pauta. A título de exemplo nos trilos cp.35, as dedilhações aparecem abaixo da pauta junto à cabeça das notas e passam para cima da pauta assim que as cabeças das notas atingem o meio da pauta com a nota Si₃. Este tipo de notação permite que as dedilhações fiquem mais próximas da cabeça da nota e que não choquem com a haste ou outros elementos existentes nestes compassos, densamente preenchidos com indicações de trilo, dinâmicas e ligaduras.

A obra encontra-se escrita entre Sol₁ e Sol₄, é, maioritariamente, utilizada a clave de Sol, sendo a clave de Fá reservada para as notas mais graves, mas sempre obedecendo ao

contexto das frases. Assim, a clave de Sol é usada em algumas passagens até ao Mi₂, contudo a clave de Fá chega a ser usada noutras passagens até ao Mi₃. Todas as aproximações ao registo agudo são feitas por grau conjunto ou pequenos intervalos.

Existem pausas para respirar antes das passagens para o registo grave e as abordagens são feitas por graus conjuntos ou intervalos de fácil audição.

É possível observar alguns intervalos diminutos por ex. cp.35 terceira diminuta (Sol#₃-Sib₃), segunda aumentada (Sib₃-Dó#₄), que não poderiam ser evitados dado o modo frígio dominante e a escala menor húngara em que a peça se encontra escrita.

Existem bastantes pausas para respirar, descansar, algumas respirações encontram-se escritas usando o símbolo ♪. Nos cps.2, 4 e 47 existem passagens com indicação de *acell./rit.* nas ligações entre as hastes, que deverão ser seguidas e tidas em consideração para controlar a respiração. No cp.9 é solicitado *vibrato* seguido de *non vibrato* no cp.10. Já no cp.54, esta técnica torna-se mais intensa com *heavy vibrato*, em que cada nota é produzida com um acento de ar.

Nos cps.26 e 28 é solicitada a técnica de som *bouché* nas notas Ré, Mi e Fá da terceira oitava em *f* indicadas com o símbolo + seguido de uma linha de continuação sendo que o seu cancelamento é feito com um círculo. A utilização deste círculo pequeno para cancelar o som *bouché*, que se assemelha ao símbolo de harmónico, contrasta com a utilização de um círculo de maiores dimensões que este compositor usa em obras mais recentes (cf. Figura 46).

Figura 46 – Indicações de *bouché* e respetivo cancelamento em *Reflections*



Nota. (Matosinhos, 2017c), cp.25-27

O uso desta técnica acarreta dificuldades técnicas acrescidas, também aqui o compositor teve em conta as dedilhações a usar, bem como, as notas com esta técnica que foram cirurgicamente escolhidas:

“as notas tocadas com a técnica de som *bouché* aproveitam uma particularidade técnica da combinação da trompa Fá e Sib. Para executar um som *bouché*, o trompista tem, habitualmente, de tocar do lado de trompa Fá com dedilhações de meio tom abaixo. Ora, isto apresenta duas dificuldades, por um lado o fecho completo da mão direita.

Por outro lado, a transposição da dedilhação que tem de ser feita sempre em trompa Fá. Contudo, existe uma exceção, caso o trompista tenha uma trompa com bomba de *bouché*, sendo que, nesse caso, apenas necessita de pressionar uma chave extra, fechar a campânula e usar quer as dedilhações de trompa Fá, quer as de Sib. Infelizmente, a maioria dos trompistas não possui uma trompa com bomba de *bouché*, mas nesta obra as passagens em som *bouché* podem ser tocadas com dedilhações de trompa Sib, bastando, para isso, pressionar a chave da trompa Fá, como se de uma bomba especial de som *bouché* se tratasse. Esta característica existe num âmbito muito reduzido, coincidindo com as notas que usei nesta peça. Para tocar o Fá₃ em trompa Sib como 4.º harmónico não é necessário pressionar nenhuma chave. Se o trompista quiser executar um som *bouché* terá de tocar um Mi₃ em trompa Fá, que por coincidência também é executado sem pressionar nenhuma chave. Por acréscimo, estas notas, quando tocadas do lado de trompa Fá, coincidem com 5^{os} harmónicos que estarão mais baixos 14 cents, quando comparados com uma afinação temperada. Isto permite igualmente compensar a afinação, caso o trompista não consiga fechar bem a mão ao executar a técnica de som *bouché*, e acabe por executar a técnica de som de eco com uma afinação mais alta, que vai soar mais baixa devido aos harmónicos em questão” (cf. Anexo 29).

Logo no início da peça existe a indicação de som de eco com o símbolo \oplus , num Lá₂, na dinâmica de *mp* com *glissando* para a posição aberta. Para além do *glissando* de som de eco, surge também um *glissando* com a técnica de *lip bending*, sendo que ambos se encontram em tessituras confortáveis.

As dinâmicas encontram-se escritas de forma absoluta ente *p* e *fff*. Interessa também referir o uso de articulações jazzísticas: nos cps.39-40, o compositor indica *plop bend*, notada através de uma linha curva descendente antes da cabeça da nota (cf. Figura 45, p.169). Visto não ser uma técnica tradicionalmente usada nas partes de trompa, nas notas introdutórias a esta peça o compositor indica que deverá ser executada começando no harmónico acima, usando a mesma dedilhação. (Matosinhos, 2017c).

3.8. Ricardo Matosinhos - Song for Emma, Op.75



<https://youtu.be/0Z23HsRhTi4?t=1581>

3.8.1. Contextualização da Obra

A informação sobre o compositor foi apresentada anteriormente (3.7.1).

O compositor refere no questionário (cf. Anexo 29) que esta obra foi escrita para a trompista e compositora australiana, Emma Gregan. Após ter ouvido alguma da música dela e ter gostado, entrou em contacto com ela para lhe falar sobre a possibilidade de colaborar com a presente investigação. Matosinhos indica que quando a contactou, não imaginava que se iriam encontrar, pessoalmente, dentro de um curto espaço de tempo nos Estados Unidos e acrescenta ter concorrido ao concurso de composição, organizado pelo *Twin Cities Horn Club*, e a sua obra *B(h)ORN T'WIN* para 12 trompas ter vencido o primeiro prémio do concurso. Curiosamente, este concurso pedia obras com as mesmas características do concurso que acabara de vencer na Internacional Horn Society. Por coincidência, Emma Gregan também tinha concorrido e acabou por vencer o 2.º prémio. Então, encontraram-se nas *Twin Cities* em setembro para assistir à estreia das obras. Quando regressou a Portugal, escreveu a obra *Song for Emma Op.75*, para trompa e piano (Matosinhos, 2018a), no final desse mês. O compositor refere que foi

“inspirada nas características da dedicatária logo, como ela toca trompa grave na orquestra, tem um bom registo agudo e costuma compor música com uma componente rítmica muito forte. A obra começa no registo grave, sobe gradualmente até ao registo agudo, na segunda parte passa a um compasso de 5/4 com swing e uma improvisação opcional” (cf. Anexo 29).

O compositor menciona que a “peça foi escrita logo após ter concluído o artigo *To Stop or Not to Stop: That is the Question*²⁹ que, entretanto, foi publicado no mês seguinte na revista *The Horn Call (International Horn Society)*” (ibid.). Matosinhos refere também que o início da peça teve como mote um exemplo que surge em (Hill, 1996). O exemplo em questão é constituído por *glissandos* afastados, produzidos com a técnica de som *bouché*. O compositor menciona que este pequeno excerto o deixou a pensar como é que

²⁹ No artigo em questão, que serviu de investigação exploratória inicial à presente investigação, foi analisada a forma como as técnicas de execução da mão direita são descritas nas diferentes fontes de instrumentação/orquestração, sendo a informação cruzada de seguida com a opinião de trompistas e com exemplos do repertório, que não resultam de forma clara. (Matosinhos, 2017d)

se conseguiria escrever uma obra a partir dele. Assim, para o início desta peça idealizou algo misterioso para que a mesma pudesse ir ganhando forma de seguida, então, os *glissandos* surgiram como uma boa opção, até porque habitualmente uma trompa não faz *glissandos* suaves tão afastados, visto ser algo que, normalmente se associa ao trombone. Relativamente a indicações específicas que gostaria de pedir aos intérpretes refere que como os *glissandos* iniciais não são habitualmente escutados numa trompa

“o movimento da mão direita deverá ser lento para que se possa escutar a transição gradual. Na segunda parte, o *swing* não deverá ser muito acentuado pois o tempo em si já é rápido. Nem todos os trompistas se sentirão à vontade para improvisar, então uma alternativa passa por escreverem uma improvisação, mas tocarem como se estivessem a improvisar” (cf. Anexo 29).

A obra cerca de tem 5 minutos e 15 segundos de duração e encontra-se disponível na AvA Musical Editions (Matosinhos, 2018a).

3.8.2. Análise Idiomática

Esta obra encontra-se escrita entre o Lá₂ e o Si₄, sendo que a abordagem tanto ao registo agudo como ao registo grave é feita por intervalos próximos. Cada incursão ao registo agudo ou ao registo grave é seguida de uma pequena pausa, que permite descansar e abastecer de ar para a próxima frase.

Há notas indicadas em som *bouché* na tessitura compreendida entre o Mi₂ e o Sol₃, numa dinâmica de *p-mf* notado com o símbolo +, com dedilhações, que é cancelado com ○ e não com um círculo mais pequeno, habitualmente usado como harmónico, como observado na obra anterior. De notar que no seu Op.71, Matosinhos utilizava um software de notação diferente, sendo que o seu Op.75 já foi editado com um software que segue a norma SMuFL que, conforme indicado no capítulo 2.16 contribui para a uniformização e adoção de standards de notação. Deste modo torna-se possível constatar neste compositor os resultados da adoção desta norma. As notas indicadas em som *bouché* são consideravelmente graves e requerem um bom fecho da mão direita para serem executadas. Contudo, a orquestração foi pensada de forma a que enquanto a trompa toca os *glissandos* em som *bouché*, o piano vai respondendo de forma espaçada, permitindo que se escutem as notas em *bouché*.

É possível observar também som de eco entre o Lá₃ e o Lá₄ em *mf* indicado com o símbolo ⊕ e com dedilhações.

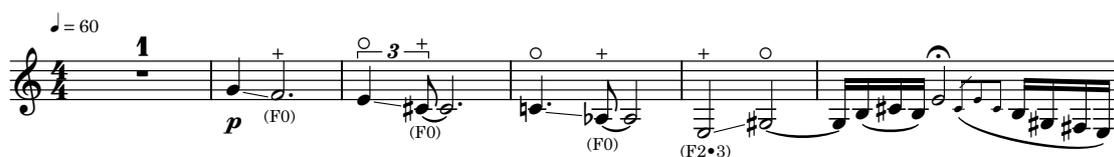
Figura 47 – Glissandos com a técnica de som *bouché* e som de eco em *Song for Emma*, ♩ = 180 b.p.m.

Nota. (Matosinhos, 2018a) parte de trompa, cp.92-95

Tanto a técnica de som *bouché* como o som de eco surgem nesta obra associadas a *glissandos*. Não é normal haver dedilhações de *bouché* ou de som de eco indicadas numa partitura, salvo em obras de carácter pedagógico. Contudo, o compositor refere no questionário (cf. Anexo 29) que “quando os trompistas veem um glissando tendem a ‘inventar’”. Isto acontece porque muitas vezes não é claro o tipo de *glissando* que é pretendido”, então, para evitar equívocos o compositor decidiu indicar as dedilhações a utilizar. Mais à frente surgem *glissandos*, com a técnica de som de eco, inclusive na letra F alternando entre som de eco e som *bouché*, onde se optou, portanto, por colocar dedilhações pela razão anteriormente referida (cf. Figura 47). Matosinhos refere (cf. Anexo 29) que

“a tessitura para usar os *glissandos* com som de *bouché* foi escolhida de forma milimétrica. É possível fazer *glissandos* com som *bouché* em todo o registo do lado de trompa Fá. Contudo, como o *glissando* é feito de forma descendente até meio tom acima do harmónico inferior, a nota mais aguda em que é possível fazer este *glissando*, de forma eficaz, é o Sol₃, visto ser o 6.º harmónico mais agudo do lado de trompa Fá. Acima disso há o lado da trompa Sib, onde a afinação do som *bouché* acabará por ficar cerca de um quarto de tom acima ou, então, o 7.º harmónico que vai ficar quase um quarto de tom abaixo. No outro extremo, o Mi₂ é um dos limites com afinação e projeção aceitáveis. Como o Mi₂ se toca em trompa Fá com a dedilhação 1•2, meio tom abaixo fica com 2•3 que é o limite, uma vez que as dedilhações 1•3 e 1•2•3 vão ter uma afinação demasiado alta” (cf. Figura 48, p.175).

Figura 48 – Glissandos com a técnica de som bouché e som de eco em *Song for Emma*, $\text{♩}=60$ b.p.m.



Nota. (Matosinhos, 2018a), parte de trompa, cp.1-6

As dinâmicas são apresentadas de forma absoluta entre *p* e *f*.

Os primeiros dezasseis compassos de introdução apresentam instabilidade harmónica, não contendo armação de clave. A partir do cp.17 surge a armação de clave de Mi maior contrariando a ideia de que não são indicadas armações de clave nas partes de trompa.

No que concerne à escolha da tonalidade, também esta foi alvo de uma criteriosa seleção por parte do compositor:

“À primeira vista, se for usada a dedilhação standard, a tonalidade de Mi maior não facilita uma execução rápida com a velocidade indicada de $\text{♩}=180$ b.p.m. pelo rápido movimento do dedo anelar. Contudo, indiquei no prefácio sugestões com dedilhações alternativas, que permitem que a peça seja tocada de uma forma idiomática. Curiosamente, a peça que a Emma Gregan me escreveu também tem passagens em Mi maior que podem ser resolvidas da mesma forma” (cf. Anexo 29).

No que concerne às claves foi, novamente, observada uma utilização das claves de Sol e Fá de acordo com o contexto das frases musicais. Assim foram observadas três linhas suplementares inferiores com a nota Mi_2 em clave de Sol e duas linhas suplementares superiores na clave de Fá superiores com a nota Mi_3 .

Acidentes duplos podem ser encontrados (Fá e Fá duplo sustenido), algo que segue a exceção apontada por Gould (2011), visto tratar-se de um contexto tonal.

Relativamente à improvisação, o compositor menciona que pode não ser idiomática para a trompa. Matosinhos prossegue, referindo a existência de grandes nomes da trompa que fizeram carreira no jazz, inclusive o caso bem próximo de Arkady Shilkloper (*1956), a quem dedicou dois dos seus livros de estudos³⁰, tradicionalmente, a trompa não é um instrumento que costume trilhar os caminhos do jazz. Assim, o compositor indica que as improvisações desta peça, escritas tanto para a trompa como para o piano, poderão ser

³⁰ Matosinhos, dedicou dois dos seus livros de estudos a Arkady Shilkloper: 12 Estudos Jazzísticos (Matosinhos, 2010a) e os 10 Estudos Jazzísticos (Matosinhos, 2013b)

transformadas em improvisações reais em tempo real caso os intérpretes assim pretendam. A segunda parte da obra tem um caráter aberto, deixando ao critério dos intérpretes a abertura de um ou mais blocos de improvisação. De notar também a utilização de *swing* nesta secção.

No que diz respeito à notação das dedilhações de cortesia e obrigatórias, estas foram observadas tanto acima como abaixo da pauta, dependendo do espaço disponível.

3.9. Ricardo Matosinhos - Siegfried & Fafnir, Op.77a



youtu.be/0EUuPdvIgSU?t=2090

3.9.1. Contextualização da Obra

A informação sobre o compositor foi apresentada anteriormente (3.7.1).

No que diz respeito à criação desta obra, o compositor refere no questionário (cf. Anexo 29), que em 2016 tinha sido contactado pela trompista Erika Binsley para lhe escrever uma obra para tuba wagneriana mas, na altura, não pode aceitar pois estava bastante ocupado com encomendas de obras. Em finais de Agosto de 2018, ao organizar o repertório para o seu recital de doutoramento de 2019, surgiu a ideia de incluir tuba wagneriana. Contactou a Erika e questionou-a para saber se havia algum trompista entre os compositores, que escreveram para tuba wagneriana no âmbito do seu projeto. Ela disse que não, então nessa mesma noite escreveu a obra *Siegfried & Fafnir*, Op.77a, para tuba wagneriana tenor e piano (Matosinhos, 2019e). Esta obra recebeu o seu nome a partir da batalha entre *Siegfried* e o dragão *Fafnir* (*Fafner* nas óperas wagnerianas), uma vez que a obra é influenciada diretamente pela mitologia nórdica e não pelas óperas wagnerianas.

Relativamente à estrutura da peça, o compositor descreve as secções que idealizou:

“Há uma primeira secção mais calma, seguida de uma mudança de andamento que culmina com uma série de chamamentos em fortíssimo. Opcionalmente pode ser tocada uma cadência, seguida de uma dança, próxima de uma valsa que vai desaguar à reexposição, com algumas variações” (cf. Anexo 29).

Quando questionado relativamente a aspetos que gostaria de pedir aos intérpretes, Matosinhos faz referência às diferenças tímbricas e de dinâmica entre a trompa e a tuba wagneriana e da forma como elas podem ser usadas nesta obra:

“esta peça representa uma batalha, então, as passagens suaves deverão ser misteriosas e sombrias ao passo que as passagens intensas deverão ser agressivas. Se for tocada numa trompa estes aspetos terão de ser exagerados, no caso da tuba wagneriana tenor basta tocar normalmente, visto que as características do instrumento já intensificam, naturalmente, estes aspetos” (cf. Anexo 29).

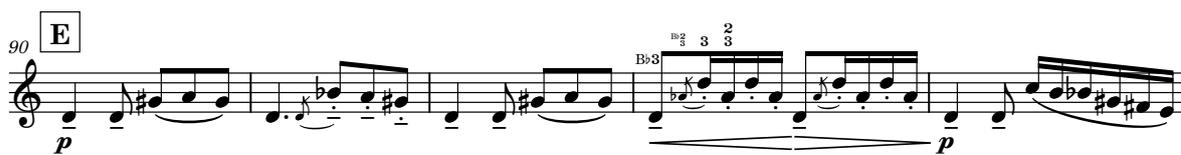
A obra tem cerca de 6 minutos e meio de duração e encontra-se disponível na AvA Musical Editions (Matosinhos, 2019e).

3.9.2. Análise Idiomática

O compositor refere no questionário (ibid.) que, embora já tivesse escrito uma pequena peça para 4 tubas wagnerianas, esta foi a primeira peça de maior complexidade, que escreveu para tuba wagneriana tenor. Matosinhos indica que, globalmente, tratou a tuba wagneriana tenor como se se tratasse de uma trompa dupla, tendo sido mais comedido no registo agudo e explorando um pouco mais o registo grave. No que concerne ao registo agudo evitou passar o $F\acute{a}_4$ e quando tal aconteceu foi com preparação e com recurso aos mesmos intervalos. No registo grave teve em consideração, que a obra poderia ser tocada numa tuba wagneriana tenor simples em Si bemol, o que faria com que houvesse uma quebra no registo entre o $F\acute{a}_1$ e o Si_1 , então, colocou uma oitava opcional no único $Si\flat_1$ existente. A cadência é opcional, o que permite que seja removida ou substituída, deste modo se estiver a ser tocada numa tuba wagneriana tenor simples, não haverá notas fora do registo. Assim, como o registo do lado de $F\acute{a}$ poderá soar também menos presente, também a sonoridade desse registo numa tuba wagneriana compensada será, necessariamente, mais pobre, deste modo, o compositor refere que teve o cuidado de só o solicitar na cadência.

Esta obra encontra-se escrita entre o $F\acute{a}_1$ ($R\acute{e}_1$ na cadência opcional) e o $L\acute{a}b_4$ (cf. Figura 50, p.178). Tanto o extremo agudo como o grave são abordados por intervalos e com tempo para respirar. Na letra E e na cadência são indicadas dedilhações de cortesia. Embora as dedilhações indicadas na letra E não sejam obrigatórias, influenciam o resultado final. O compositor refere a escolha das dedilhações tendo em vista uma execução mais facilitada e com um caráter de leveza semelhante a uma dança (cf. Figura 49).

Figura 49 – A indicação de dedilhações de cortesia em Siegfried & Fafnir, ♩.= 56 b.p.m.



Nota. (Matosinhos, 2019e), parte de tuba wagneriana, cp.90-94

Dinâmicas de forma absoluta são solicitadas entre *pp* e *fff*, a dinâmica *fff* surge numa única ocorrência no registo médio, sendo que no registo agudo apenas é pedido o máximo de *ff*.

Também é observada a presença de trilos de meio tom nas notas Sol#₂, Lá₂, Sol#₃, Lá₃ e Ré₄. O compositor não indica, mas todos estes trilos podem ser, facilmente, executados apenas usando o segundo rotor. Eventualmente, o trilo de meio tom a partir do Ré₄ poderia ser feito usando apenas os lábios. O investigador optou por interpretar todos os trilos recorrendo às válvulas, mantendo assim uma uniformização tímbrica.

Na cadência estão indicados multifônicos, notados com cabeça de nota em forma de “X”, produzidos com a voz superior cantada em *glissando* desde a quarta-aumentada até ao unísono. Este tipo de *glissando* cantado tem a particularidade de produzir batimentos em número decrescente até chegar ao unísono (cf. Figura 50). Não foram apresentadas alternativas para vozes mais agudas contudo, como os multifônicos apenas surgem na cadência opcional, tal permite que os intérpretes alterem a cadência para que esta se ajuste às suas características vocais.

Figura 50 – Notas no extremo grave e glissandos com multifônicos em Siegfried & Fafnir,



Nota. (Matosinhos, 2019e), parte de tuba wagneriana, cadência opcional

Globalmente não foram indicadas respirações, contudo na cadência o compositor optou por usar o símbolo , para indicar onde o trompista deverá respirar.

Observa-se o cuidado para evitar intervalos diminutos/aumentados, apesar disso, a utilização da escala de tons inteiros inviabiliza algumas situações por exemplo: cp.94 terceira diminuta (Si_{b3}- Sol#₃); cp. 101 terceira diminuta (Lá_{b3}- Fá#₃).

É utilizada a clave de Sol com quatro linhas suplementares inferiores (Dó₂), tendo a clave de Fá sido reservada apenas para as notas mais graves. Apesar de esta obra estar escrita para tuba wagneriana tenor em Si bemol, apresenta os sons escritos em Fá, seguindo a convenção recente que segue a forma de escrever para trompa conforme indicada por Gould (2011).

O compositor menciona também que teve em consideração a possibilidade de esta obra ser tocada numa trompa: “a obra foi escrita tendo em mente a possibilidade de ser tocada opcionalmente numa trompa, algo que levará a um resultado similar, contudo com menos contraste entre a suavidade e agressividade do som” (cf. Anexo 29).

Apesar de esta obra poder ser executada numa trompa, o compositor refere que teve o cuidado de analisar as diferenças existentes numa tuba wagneriana, tendo mesmo adquirido uma para poder verificar todos os aspetos. Matosinhos menciona também que teve em consideração os problemas de afinação que tipicamente afetam as tubas wagnerianas.

3.10. Ricardo Matosinhos - *The Horn call's you back!*, Op.78

3.10.1. Contextualização da Obra



youtu.be/0EUuPdvIgSU?t=1244

A informação sobre o compositor foi apresentada anteriormente (3.7.1).

No questionário (cf. Anexo 29) o compositor refere que esta obra nasceu em forma de agradecimento ao Cláudio Moreira e ao Miguel Castro por terem aceitado colaborar no seu projeto de investigação. Matosinhos indica que a obra se encontra relacionada com os dedicatários, uma vez que ambos começaram por estudar trompa e, entretanto, seguiram composição. O Cláudio chegou a ser seu aluno de trompa, apresentava capacidades extraordinárias para o instrumento e estava a fazer um bom percurso, mas também estava a fazer um bom trabalho na composição, área que acabou por seguir.

Menciona que

“em conversa com ele, por vezes brincava dizendo que um dia a trompa o iria voltar a chamar e esse acabou por ser o mote da obra. A meio desta peça há um andamento, em que apenas um dos trompistas permanece em palco, a tocar uma trompa natural dentro da concha acústica do piano. No último andamento surge um chamamento, que é respondido fora de palco pelo outro trompista, que acaba por regressar ao palco, representando literalmente a resposta ao chamamento da trompa” (cf. Anexo 29).

O compositor refere que ele próprio respondeu ao chamamento do concurso de composição da IHS que tinha vencido dois anos antes. Matosinhos voltou a concorrer à mesma categoria, que pedia precisamente a instrumentação de duas trompas e piano e teria de obedecer às mesmas diretivas de poder ser tocada por um largo espectro de trompistas. Como a obra que tinha escrito para o Cláudio e o Miguel encaixava perfeitamente nesses requisitos *The Horn call's you back!*, Op.78 para duas trompas e piano (Matosinhos, 2018b), permitiu que vencesse novamente o concurso.

No que concerne à forma da obra, o compositor indica que esta “é composta por quatro andamentos sem interrupções, sendo que o tema do primeiro andamento é reexposto no quarto andamento, numa velocidade mais rápida, que pretende representar o reviver do passado, após a resposta ao chamamento da trompa” (ibid.).

Como aspetos que gostaria de solicitar aos intérpretes, indica que no caso da primeira trompa

“o terceiro andamento poderá ser usado com uma espécie de música de câmara. Sons fortes e longos vão ressoar durante mais tempo nas cordas do piano, sons ténues e curtos serão impercetíveis. Então, o trompista terá de equilibrar a dinâmica das notas em piano para que estas se possam ouvir em conjunto com o reflexo das notas fortes anteriormente tocadas. Dependendo da acústica da sala pode ser necessário apoiar mais algumas notas quer em dinâmica, quer em duração. Um aspeto a ter em conta também é a escolha das notas para onde se pretende direcionar o fraseado, visto que estas se vão expandir no tempo, graças às ressonâncias” (cf. Anexo 29).

No que respeita à segunda trompa alerta para os cuidados a ter com a gestão do espaço. “O tempo disponível para fazer o percurso desde o *backstage* até ao palco não é muito. Então, recomendo que o trompista fique apenas escondido e direcione a campânula para o espaço, simulando diferentes distâncias” (ibid.).

A obra tem a duração aproximada de 11 minutos e encontra-se disponível na AvA Musical Editions (Matosinhos, 2018b).

3.10.2. Análise Idiomática

O compositor menciona no questionário (cf. Anexo 29) que esta obra apresenta quatro andamentos contínuos, sendo que começou a ser escrita pelo terceiro. Como a obra teria de ter uma dificuldade limitada, Matosinhos refere que pensou nos elementos, que poderia adicionar para tornar a obra interessante, sem que isso acarretasse um acréscimo exagerado de dificuldade aos trompistas. O compositor tirou partido das

“ressonâncias do piano para criar reflexões da trompa, um efeito muito interessante e que é usado por diferentes compositores. No caso da trompa, como a campânula já está virada para trás, acaba por funcionar melhor do que nos outros instrumentos que têm de mudar drasticamente a sua posição em palco” (ibid.).

Matosinhos indica que este efeito estabelece também uma relação com a natureza, os espaços abertos onde nasceu a tradição da trompa, especialmente, por ser tocada numa trompa natural em Mi bemol.

O uso de um instrumento auxiliar poderia à primeira vista dificultar a obra, contudo, o compositor refere que

“apesar de ser usada uma trompa natural, não é requerida nenhuma técnica da mão direita, o que acrescentaria dificuldade acrescida à obra e a impossibilitaria de ser

executada por um largo espectro de trompistas conforme era exigido pelo concurso. O tema do segundo andamento apoia-se propositadamente no 7.º e 11.º harmónicos habitualmente evitados, mas que adicionam carácter à peça, com a afinação rude afastada do sistema temperado, mas que afinal é natural tanto que se encontra presente em qualquer tronco oco de árvore, concha ou chifre de animal que se use como instrumento musical” (cf. Anexo 29).

O compositor distancia esta obra do repertório tradicional para duas trompas, referindo que

“tradicionalmente, as peças com duas trompas costumavam ser muito agudas e cansativas para a primeira trompa e cheias de saltos para o registo médio grave no caso da segunda trompa. Esta especificidade encontra-se relacionada com a trompa natural, pelo uso de melodias em sons abertos no registo agudo, onde os harmónicos são mais próximos. Em contrapartida, no registo médio grave, os harmónicos estão mais afastados o que acarreta saltos para a 2ª trompa. Esta peça não encaixa nesse estereótipo, visto que hoje em dia, com uma trompa moderna, existe maior liberdade pelo potencial que as chaves conferiram à trompa. Assim a primeira trompa não passa habitualmente do Fá e mesmo as esporádicas incursões até ao Sol₄, Lá_b₄ e Lá₄ surgem sob a forma de graus conjuntos ou pequenos saltos previsíveis e bastantes pausas para respirar e descansar” (ibid.).

O compositor dá como exemplo a letra A, indicando que caso não lhe tivesse sido exigido escrever com limite de dificuldade, as duas trompas estariam em oitavas. Matosinhos optou por colocar uma pausa na primeira trompa e passar para o piano as notas que lhe faltariam e refere outro exemplo no cp.63, em que o piano segue o movimento da primeira trompa permitindo que esta descanse e respire depois de um Lá bemol agudo (cf. Figura 51).

Figura 51 – Pausas propositadas na 1ª trompa de *The horn calls you back!*, *J* = 60 b.p.m.

The image shows a musical score for a piece titled 'The horn calls you back!'. It features a first trumpet part and a piano accompaniment. The trumpet part is written in a treble clef and includes a section marked 'A' starting at measure 16. In this section, the trumpet has a rest in the first measure, followed by a series of notes. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The tempo is marked as *J* = 60 b.p.m.

Nota. (Matosinhos, 2018b, p. 3), partitura geral, cp.16-19

No repertório tradicional para esta formação, a segunda trompa

“acaba por estar maioritariamente no registo médio, partilhando as linhas melódicas com a primeira trompa. Contudo, por vezes, invertem-se os papéis e ao invés de estar constantemente a tocar notas mais graves como aconteceria no caso da música tradicional para duas trompas, acaba por ficar com notas mais agudas do que a primeira trompa. Acresce o facto de não existirem os tradicionais floreios com saltos na segunda trompa nem passagens virtuosísticas, habitualmente, encontradas em obras para esta formação” (cf. Anexo 29).

Assim, globalmente a segunda trompa encontra-se escrita entre o Sib₂ e o Lá₄ e a primeira trompa, quando usando uma trompa dupla, entre o Dó₃ e o Lá₄. Porém no terceiro andamento, quando troca para a trompa natural passa a estar num registo mais grave: Sib₂-Fá₄, quando pensando em trompa Fá₄, correspondendo ao Dó₂ (2.º harmónico) e ao Sol₄ (12.º harmónico) em trompa Mi bemol.

Figura 52 – O uso de dinâmicas absolutas tendo em conta a distância em *The horn calls you back!*

The image shows a musical score for two trumpets and piano. The top staff is for the first trumpet, the middle for the second trumpet, and the bottom for the piano. The score is in 3/4 time and consists of 108 measures. The first trumpet part starts with a forte (*ff*) dynamic and then switches to piano (*p*) for the remainder of the piece, with the instruction "(off stage)". The second trumpet part starts with a forte (*f*) dynamic and then switches to mezzo-forte (*mf*) for the remainder of the piece, with the instruction "*f* (sounding *mf*)". The piano part starts with a piano (*p*) dynamic and then switches to mezzo-forte (*mf*) for the remainder of the piece, with the instruction "(*Red.*)..... * *p*".

Nota. (Matosinhos, 2018b), partitura geral, cp.108-113

O leque de dinâmicas é apresentado de forma absoluta entre *pp* e *ff*. No cp.109 da parte de segunda trompa, a informação das dinâmicas absolutas é clarificada com *f* (*sounding mf*), ou seja, a segunda trompa, que se encontra a tocar fora de palco, deverá tocar *f* nesta passagem de forma a que seja escutado um *mf* no palco (cf. Figura 52). Assim, o trompista não corre o risco de fazer uma dupla compensação pois tal, como é referido por Schuller (2003), o equilíbrio de dinâmicas já foi definido pelo compositor. Para além das dinâmicas surgem os sufixos *cantabile* e *energico*, clarificando o tipo de timbre que o intérprete deverá procurar.

Alguns *glissandos* são apresentados no início e no fim da peça, na primeira ocorrência o compositor clarifica que se tratam de glissandos feitos com as válvulas (*fingerings gliss*). Matosinhos refere que “é um aspeto muitas vezes negligenciado pelos compositores, mas

que quando deixado ao critério dos trompistas e devido à existência de várias possibilidades de realizar *glissandos* poderá, muitas vezes, resultar de forma diferente daquela que o compositor idealizou” (cf. Anexo 29).

Para o efeito de *spatial muting* é utilizada a distância, quando a segunda trompa imita a primeira, respondendo atrás do palco ao seu chamamento. Segundo o compositor, trata-se de um

“efeito em parte teatral, em parte sonoro, que está relacionado com a história da trompa ocorre no quarto andamento, onde a primeira trompa toca uma chamada, que é respondida pela segunda trompa fora de palco. Novamente, um efeito que é eficaz, mas que não adiciona dificuldade desnecessária à obra” (ibid).

No terceiro andamento, a primeira trompa troca para trompa natural em Mi bemol e executa todo este andamento com a campânula dentro do piano. De notar que cada intervenção em forte é seguida de respostas em *p*, permitindo que os sons produzidos pela trompa soem equilibrados com as ressonâncias que se ouvem no piano, numa espécie de música de câmara com o próprio som que o trompista emitiu alguns segundos atrás (cf. Figura 53).

Figura 53 – A utilização de diferentes dinâmicas tendo em conta as vibrações por simpatia em *The horn calls you back!*



Nota. (Matosinhos, 2018b, p. 4), parte de 1ª trompa, cadência (letra G)

Na cadência são solicitados multifónicos cantados, indicados por uma cabeça de nota em forma de “X”. Segundo o compositor “foi adicionada uma *ossia* permitindo que esta parte seja executada, por um trompista que ainda não domine esta técnica” (cf. Anexo 29), sendo algo que se justifica igualmente pelas diretrizes de dificuldade que levaram à criação desta peça. Não foram indicadas alternativas para os multifónicos quando executados por vozes mais agudas, podendo aqui ser interpretados seguindo a convenção de transposição à oitava indicada por Gould (2011) ou simplesmente executada a *ossia* indicada pelo compositor.

No terceiro andamento (letra G) existe escrita microtonal correspondendo ao 7.º e 11.º harmónicos da trompa Mi bemol. Para que não restem dúvidas de que se tratam de harmónicos naturais e que não deve ser usada a mão direita para alterar a afinação, na

primeira pauta são indicados os quartos de tom mais próximos, na segunda pauta entre parênteses, sendo que a partir da terceira pauta deixam de estar indicados.

Na maioria da obra não foram usadas indicações de respiração, contudo, no terceiro andamento, o compositor optou por usar o símbolo ♪ para indicar onde o trompista deverá respirar.

Relativamente à utilização de claves, na sua maioria foi usada a clave de Sol, incluindo até três linhas suplementares inferiores (Fá₃), tendo sido reservada a clave de Fá apenas para uma única ocorrência na segunda trompa, numa transição para o Sib₁.

A armação de clave de Sib maior apenas foi usada no segundo andamento. Esta armação de clave poderia à primeira vista ter sido usada igualmente no primeiro andamento, visto que este começa em Fá mixolídio contudo, a mudança para Fá maior e as inúmeras alterações da parte de piano colocariam dúvidas sobre os benefícios da sua utilização.

3.11. Ricardo Matosinhos - Song without words, Op.80a

3.11.1. Contextualização da Obra



youtu.be/0EUuPdvIgSU?t=2620

A informação sobre o compositor foi apresentada anteriormente (3.7.1).

No questionário (cf. Anexo 29) o compositor refere a história curiosa que originou esta obra. Este indica que uma semana depois de escrever a obra *Siegfried & Fafnir* recebeu uma mensagem de Robert Palmer, um trompista americano, que também é compositor, a pedir-lhe uma obra para tocar no congresso da IHS, no ano seguinte na Bélgica. O autor disse-lhe que, por coincidência, tinha acabado de escrever uma obra para tuba wagneriana. Ele gostou da obra, mas disse-lhe que pretendia uma obra com influência jazzística e foi, então, que surgiu *Song without words* relacionando o alemão *Lied ohne Worte* com a influência do jazz, dando uma nova voz a esse instrumento do passado.

O autor refere que a obra *Song without words*, Op.80a para tuba wagneriana tenor e piano (Matosinhos, 2019f) se encontra “escrita sob a forma de uma fantasia, com uma canção que se vai repetindo, lentamente, com variações, seguida de uma cadência de carácter virtuosístico. Após a cadência, a obra fica, gradualmente, mais rápida. Inclui improvisações opcionais” (cf. Anexo 29).

Relativamente a indicações especiais para os intérpretes, o compositor refere que

“quando se pensa numa tuba wagneriana, o jazz certamente não fará parte dessa imagem. Assim, esta peça deverá ser tocada de forma bastante expressiva, começando de forma suave e ganhando intensidade dinâmica de forma gradual. Segue-se uma cadência de carácter virtuosístico com o intuito de transmitir a ideia ao público de que, este velho instrumento criado a pedido de Wagner, afinal, está vivo e de boa saúde e que também pode trilhar outros caminhos fora da ópera. Se não se sentir à vontade com a cadência que é apresentada, o intérprete poderá escrever a sua própria cadência, que deverá soar como sendo virtuosística. Assim deverá incluir elementos que sejam fáceis de tocar para si, mas que aparentem ser difíceis. Finalmente, tem a possibilidade de improvisar se assim entender ou mesmo de escrever uma improvisação, tocando com convicção como se fosse uma improvisação sua ao vivo. Se os intérpretes assim entenderem, as partes improvisadas poderão ser expandidas *ad libitum*” (cf. Anexo 29).

A obra tem cerca de 6 minutos de duração e encontra-se disponível na *Golden River Music* (Matosinhos, 2019f)

3.11.2. Análise Idiomática

O compositor refere no questionário (cf. Anexo 29) que

“algo que foi, logo de início, tido em conta foi o facto de muitas tubas wagnerianas apresentarem problemas de afinação. Então, a escolha da tonalidade teve isso em consideração. Como a obra pode ser tocada numa tuba wagneriana simples em Sib foram adicionadas *ossias* para as notas, que teriam de ser tocadas do lado de tuba em Fá. A parte mais virtuosística da peça encontra-se concentrada na cadência, o que permite que os intérpretes escrevam a sua própria cadência, de acordo com as suas características.

As passagens rápidas baseiam-se na combinação das dedilhações com os dois primeiros dedos, uma vez que dependendo do modelo, a posição da mão esquerda pode não ser muito ergonómica” (ibid.).

A obra encontra-se escrita na tessitura entre o $F\acute{a}_1$ e o Sol_4 , maioritariamente incidindo no registo médio, visto ter sido escrita para tuba wagneriana tenor (ou opcionalmente para trompa). As abordagens ao registo médio agudo e ao registo grave são feitas sempre por intervalos facilmente audíveis e apresentam pausas e espaço para respirar.

A obra apresenta um leque global de dinâmicas absolutas entre o *pp* e o *ff*, sendo que o *ff* aparece apenas uma única vez no final da obra. No resto da obra, a dinâmica mais intensa é *f* ao qual o compositor adicionou a indicação de *cantabile* reforçando o som sem metal que se enquadra no nome e carácter vocal da peça:

“Quando um compositor escreve *ff* para trompa não há dúvida que este terá um som metálico, visto que não existe *ff dolce*. Contudo em *f*, dependendo da dedilhação que está a usar, características do instrumento e mesmo as técnicas que estão a ser usadas, poderá haver uma variação entre um som com ou sem de metal. Assim, nestes casos, a clarificação do tipo de sonoridade pretendida, usando *dolce* ou *cantabile* poderá contribuir para que seja escutado o que o compositor tem em mente. No caso da tuba wagneriana esta diferença é intensificada, por essa razão incluí a indicação de *cantabile*” (cf. Anexo 29).

Nesta peça existem dois trilos de tom no $R\acute{e}b_4$ e de meio tom no $L\acute{a}_2$. O compositor não indica se os trilos deverão ser feitos com os lábios ou com dedilhação contudo, dada a

tessitura usada, o trilo de tom é, claramente, executado com os lábios e o de meio tom com o recurso às válvulas (cf. Figura 54).

Figura 54 – Trilos, glissandos de meia válvula e frullato em *Song without words*

Nota. (Matosinhos, 2019f, p. 3), parte de tuba wagneriana, cp.69-82

Na cadência (cp.71) surge uma indicação de *frullato* na nota Ré \flat_3 , em *f*, indicado com *flt.* e três barras oblíquas na haste da nota (cf. Figura 54).

Por duas vezes é usado na cadência o recurso a *glissandos* de meia válvula sem altura de som definida para a nota de destino, uma articulação comumente usada no jazz e designada por *fall*. Para além de indicar esta técnica o compositor sugere inclusive a dedilhação 1•3 com o texto *half valve with thumb* (cf. Figura 54). Naturalmente, o recurso ao polegar estará disponível apenas nos instrumentos duplos ou compensados e inclusive, dependendo do modelo, a chave do polegar poderá ser tocada com o dedo mindinho, mesmo assim, trata-se de uma indicação que qualquer trompista poderá adaptar mediante a situação.

Também existe a indicação de multifônicos cantados na voz superior, indicados com uma cabeça de nota em “X” e reforçados por uma indicação em texto (*sing*). Não existe a indicação de alternativas para vozes mais agudas, contudo o compositor colocou uma *ossia* para ser utilizada no caso de uma tuba wagneriana tenor simples em Sib \flat , sendo que esta versão por vezes é mais aguda. Para além disso, no prefácio da obra, o compositor indica que a cadência pode ser adaptada (cf. Figura 55, p.189).

É usada quer a clave de Sol quer a clave de Fá, e no caso da cadência são apresentadas inclusive duas pautas: uma em clave de Sol para a voz cantada e outra em clave de Fá para a voz tocada. Quando existe alternância de claves é tido em consideração o contexto musical, assim surgem notas em clave de Sol com 4 linhas suplementares inferiores (Ré \flat_2)

e notas em clave de Fá com 2 linhas suplementares superiores (Fá \sharp_3). Tal como na obra *Siegfried & Fafnir*, também aqui o compositor segue a convenção de notação em Fá.

Figura 55 – A utilização de multifónicos em *Song without words*

Ossia: to be played when using a single B \flat Tenor Wagner Tuba

37 **B** Cadenza $\text{♩} = 66$

The image shows two systems of musical notation for a Wagner Tuba part. The top system is an 'Ossia' (alternative) version, and the bottom system is the main 'Cadenza'. Both systems consist of a vocal line (marked '(sing)') and a tuba line. The vocal line features long, sweeping melodic lines with various ornaments and dynamics. The tuba line provides a rhythmic and harmonic accompaniment. Dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *f* (forte). The tempo is marked as $\text{♩} = 66$. The key signature is one flat (F major/C minor).

Nota. (Matosinhos, 2019f, p. 2), parte de tuba wagneriana, cp.37-43

O compositor refere que do ponto de vista da notação musical foram evitados, sempre que possível, os intervalos diminutos e aumentados.

Relativamente à cadência escrita e às improvisações foram propositadamente incluídas como sendo opcionais, dando liberdade ao intérprete para as alterar. O compositor apresenta como justificação o facto de a tuba wagneriana e a trompa, habitualmente, não fazerem parte do mundo do jazz. Assim os intérpretes poderão improvisar em tempo real, escrever uma improvisação ou simplesmente, tocar a improvisação de exemplo. Também nesta obra foi observada a notação com *swing*.

3.12. Ricardo Matosinhos - Pastoral, Op.81



3.12.1. Contextualização da Obra

<https://youtu.be/0EUuPdvIgSU?t=85>

A informação sobre o compositor foi apresentada anteriormente (3.7.1).

O compositor menciona no questionário (cf. Anexo 29) que a obra Pastoral, Op.81, para trompa solo (Matosinhos, 2019d) foi escrita para o trompista João Gaspar, em agradecimento pela sua obra Pasteleira para trompa solo, que este último escreveu para o presente projeto de investigação. Na sua origem, a trompa encontra-se relacionada com a natureza e nas várias civilizações são usados chifres de animais em todo trabalho de pastorícia. Assim, o compositor menciona que procurou evocar o campo usando, para tal, melodias baseadas em séries de harmónicos, que poderiam na sua maioria ser tocadas usando chifres de animais ou trompas dos alpes. Claro que esta é apenas a ideia inicial, a obra em si não poderia efetivamente ser tocada integralmente numa única série de harmónicos. Além disso, o compositor fez questão que as melodias dessem especial ênfase ao 7.º e 11.º harmónicos, com a sua afinação característica.

Do ponto de vista formal, Matosinhos refere que a obra se encontra escrita na “forma de uma fantasia. Tem uma introdução, em que os motivos que formam o tema vão surgindo gradualmente, como que trazidos pelo vento, com efeitos pouco habituais, até que, finalmente, se ouve o som de trompa” (ibid.)

Como indicações suplementares para os intérpretes, o compositor indica que “esta obra deverá ser tocada com muita calma, transmitindo a serenidade do campo, cada vez mais necessária para complementar as vidas atarefadas que se vivem nos centros urbanos (ibid.)

Na opinião que redigiu J. Gardner (2020, p. 96) compara o ambiente desta obra com o *Appel Interstellaire* de Oliver Messiaen, embora aqui Matosinhos tenha usado conceitos sonoros diferentes para “conduzir o ouvinte para os campos, onde o som da trompa ecoa” (cf. Anexo 29)

A obra tem a duração aproximada de 5 minutos e encontra-se disponível na AvA Musical Editions (Matosinhos, 2019d).

tessitura entre o F \sharp_2 e o F \sharp_4 . De notar que, por exemplo, nos cp.49-51 é sempre indicada a dedilhação de trompa Mi, com a alternância entre som de eco, aberto e som *bouché*, sendo usado o mesmo harmónico e as várias notas resultantes da mudança de técnica. Assim, por um lado existem passagens que mantêm a mesma altura de sons, alterando o timbre pela mudança de técnica (cf. Figura 57) e passagens que mantêm a mesma dedilhação, alterando o timbre e a altura de sons (cf. Figura 56).

Figura 57 – A utilização de diferentes técnicas mantendo a mesma série de harmónicos em Pastoral

The musical score for Figure 57 is written on a single staff in 3/4 time. It consists of six measures. Above the staff, harmonic indicators are placed: F $\overset{\circ}{2}$ above the first measure, F $\overset{+}{1}$ above the second, F $\overset{\oplus}{0}$ above the third, F $\overset{\circ}{2}$ above the fourth, F $\overset{+}{1}$ above the fifth, and F $\overset{\oplus}{0}$ above the sixth. Dynamic markings are placed below the staff: *f* under the first measure, *mf* under the second, *mp* under the third, *f* under the fourth, *mf* under the fifth, and *mp* under the sixth. The notes are: M1 (quarter), M2 (quarter), M3 (quarter), M4 (quarter), M5 (quarter), M6 (quarter), M7 (quarter), M8 (quarter), M9 (quarter), M10 (quarter), M11 (quarter), M12 (quarter), M13 (quarter), M14 (quarter), M15 (quarter), M16 (quarter), M17 (quarter), M18 (quarter), M19 (quarter), M20 (quarter), M21 (quarter), M22 (quarter), M23 (quarter), M24 (quarter), M25 (quarter), M26 (quarter), M27 (quarter), M28 (quarter), M29 (quarter), M30 (quarter), M31 (quarter), M32 (quarter), M33 (quarter), M34 (quarter), M35 (quarter), M36 (quarter), M37 (quarter), M38 (quarter), M39 (quarter), M40 (quarter), M41 (quarter), M42 (quarter), M43 (quarter), M44 (quarter), M45 (quarter), M46 (quarter), M47 (quarter), M48 (quarter), M49 (quarter), M50 (quarter), M51 (quarter), M52 (quarter), M53 (quarter), M54 (quarter), M55 (quarter), M56 (quarter), M57 (quarter), M58 (quarter), M59 (quarter), M60 (quarter), M61 (quarter), M62 (quarter), M63 (quarter), M64 (quarter), M65 (quarter), M66 (quarter), M67 (quarter), M68 (quarter), M69 (quarter), M70 (quarter), M71 (quarter), M72 (quarter), M73 (quarter), M74 (quarter), M75 (quarter), M76 (quarter), M77 (quarter), M78 (quarter), M79 (quarter), M80 (quarter), M81 (quarter), M82 (quarter), M83 (quarter), M84 (quarter), M85 (quarter), M86 (quarter), M87 (quarter), M88 (quarter), M89 (quarter), M90 (quarter), M91 (quarter), M92 (quarter), M93 (quarter), M94 (quarter), M95 (quarter), M96 (quarter), M97 (quarter), M98 (quarter), M99 (quarter), M100 (quarter).

Nota. (Matosinhos, 2019d), cp.19-22

Figura 58 – Efeitos percussivos e utilização não convencional da surdina de *bouché* em Pastoral

The musical score for Figure 58 is written on a single staff in 3/4 time. It consists of six measures. Above the staff, there are instructions: "Free stop mute (brass mute)" above the first measure, and "(close and open the stop mute bell)" above the second measure. Dynamic markings are placed below the staff: *p* under the first measure, *mp* under the second, *mf* under the third, *mf* under the fourth, *p* under the fifth, and *p* under the sixth. The notes are: M1 (quarter), M2 (quarter), M3 (quarter), M4 (quarter), M5 (quarter), M6 (quarter), M7 (quarter), M8 (quarter), M9 (quarter), M10 (quarter), M11 (quarter), M12 (quarter), M13 (quarter), M14 (quarter), M15 (quarter), M16 (quarter), M17 (quarter), M18 (quarter), M19 (quarter), M20 (quarter), M21 (quarter), M22 (quarter), M23 (quarter), M24 (quarter), M25 (quarter), M26 (quarter), M27 (quarter), M28 (quarter), M29 (quarter), M30 (quarter), M31 (quarter), M32 (quarter), M33 (quarter), M34 (quarter), M35 (quarter), M36 (quarter), M37 (quarter), M38 (quarter), M39 (quarter), M40 (quarter), M41 (quarter), M42 (quarter), M43 (quarter), M44 (quarter), M45 (quarter), M46 (quarter), M47 (quarter), M48 (quarter), M49 (quarter), M50 (quarter), M51 (quarter), M52 (quarter), M53 (quarter), M54 (quarter), M55 (quarter), M56 (quarter), M57 (quarter), M58 (quarter), M59 (quarter), M60 (quarter), M61 (quarter), M62 (quarter), M63 (quarter), M64 (quarter), M65 (quarter), M66 (quarter), M67 (quarter), M68 (quarter), M69 (quarter), M70 (quarter), M71 (quarter), M72 (quarter), M73 (quarter), M74 (quarter), M75 (quarter), M76 (quarter), M77 (quarter), M78 (quarter), M79 (quarter), M80 (quarter), M81 (quarter), M82 (quarter), M83 (quarter), M84 (quarter), M85 (quarter), M86 (quarter), M87 (quarter), M88 (quarter), M89 (quarter), M90 (quarter), M91 (quarter), M92 (quarter), M93 (quarter), M94 (quarter), M95 (quarter), M96 (quarter), M97 (quarter), M98 (quarter), M99 (quarter), M100 (quarter).

Nota. (Matosinhos, 2019d)

A surdina de *bouché* é, habitualmente, usada de forma opcional para tocar passagens cromáticas e difíceis no registo grave. Contudo, nesta peça, a surdina é obrigatória visto que é utilizada para fazer oscilações parecidas com uma surdina *wah-wah* (cf. Figura 58).

Com a surdina de *bouché* são usadas as notas Si $_1$, F \sharp_2 , e Lá $_3$ ¼ tom baixo. A nota Si $_1$, que seria muito difícil de produzir com *bouché* feito com a mão direita, é assim tocada com relativa facilidade. Antes desta intervenção existe uma pausa com suspensão para colocar a surdina. Logo de seguida, este tema é repetido assobiando, algo que segundo o compositor surge “não só para estabelecer uma relação com a pastorícia, mas também para dar tempo ao trompista para pousar a surdina de *bouché*” (cf. Anexo 29).

As dinâmicas são apresentadas de forma absoluta entre *p* e *ff*. De notar que, por exemplo, nos cp.19-20 as mesmas notas aparecem em *f* aberto, *mf* *bouché* e *mp* som de eco. O compositor escreveu as dinâmicas que deverão resultar como efeito final, sendo que, uma vez que o trompista vai executar 3 técnicas diferentes, terá de compensar a dinâmica das notas tocadas com as técnicas de mão direita.

Figura 59 – A solicitação implícita de um determinado timbre, a utilização de sons multifônicos, glissandos de harmônicos escritos por extenso em Pastoral

Nota. (Matosinhos, 2019d), cp.36-41

Também existem nesta peça vários *glissandos* de harmônicos, embora não tenham sido usadas linhas de glissando para os indicar. Em virtude das características desta obra, todos os *glissandos* estão escritos por extenso, com todas as notas que é necessário tocar para deslizar entre o 3.º e 12.º harmônicos (cf. Figura 59). Como todas as notas nesta peça têm dedilhações indicadas, não restam quaisquer dúvidas sobre o comprimento de tubo a utilizar. A partir do cp.49 surgem alguns *glissandos* usando a técnica de som de eco.

Várias notas com a técnica de multifônicos cantando voz superior são solicitadas e indicadas com uma cabeça de nota em “X” (cf. Figura 59). No final da peça existem, inclusive, multifônicos e *glissando* de som de eco em simultâneo.

A escrita microtonal aparece associada à série de harmônicos assim, o 7.º e 11.º harmônicos aparecem escritos com o quarto de tom mais próximo.

Para além dos efeitos especiais indicados surge mais um inusitado, que consiste em bater com o bocal no rebordo da campânula da surdina de *bouché* (cf.

Figura 58, p.192).

Embora existam bastantes pausas nesta peça, o compositor optou por usar o símbolo ♫ para indicar a respiração em algumas passagens que não possuem pausas.

É usada a clave de Sol e Fá e mesmo ambas em simultâneo, quando existe uma grande distância entre a nota cantada e a nota tocada. É possível observar notas em clave de Sol com até três linhas suplementares inferiores ($Mi\flat_2$), sendo que a nota mais aguda representada em clave de Fá foi apenas um Si_2 .

A multiplicidade de técnicas de execução, que são usadas nesta peça, poderá à primeira vista aparentar uma dificuldade elevada. Contudo, a forma como são indicados os diferentes comprimentos de tubo a usar, transforma esta peça numa visita contemporânea às técnicas de execução das primeiras trompas omnitónicas do início do século XIX.

Assim, diferentes trompas naturais são usadas de forma idiomática nesta peça, sendo a trompa moderna utilizada apenas para facilitar a rápida mudança de comprimentos de tubo.

3.13. Ricardo Matosinhos - Improviso, Op. 82



youtu.be/0EUuPdvIgSU?t=470

3.13.1. Contextualização da Obra

A informação sobre o compositor foi apresentada anteriormente (3.7.1).

O compositor refere no questionário (cf. Anexo 29) que esta obra foi escrita para o trompista Frank Leonard Starobin, que concordou em colaborar com o seu projeto de investigação. Matosinhos mencionou que Starobin lhe indicou que gostava de técnicas diferentes na trompa, pelo que, perante isso o autor idealizou uma improvisação escrita usando várias técnicas de execução da trompa. A obra Improviso, Op. 82, para trompa solo (Matosinhos, 2019a) nasceu de trechos realmente improvisados que serviram de base à sua construção.

O compositor refere que nesta obra se pode ouvir alguma influência do mundo do jazz, algo que começou já nos estudos que escreveu para trompa³².

Do ponto de vista formal, Matosinhos menciona que “como o próprio nome indica, esta peça está escrita como uma grande improvisação escrita. Contém uma secção que pode ser transformada numa improvisação ao vivo” (ibid.)

Como pedido aos intérpretes indica que

“esta peça é uma improvisação escrita, então a forma de tocar deverá ser bastante expressiva, para que soe como sendo uma improvisação ao vivo. Se o trompista não se sentir à vontade para improvisar, poderá escrever uma pequena improvisação para o cp.42” (ibid.).

A obra tem a duração aproximada de 4 minutos e encontra-se disponível na AvA Musical Editions (Matosinhos, 2019a).

³² Ricardo Matosinhos escreveu um total de 50 estudos para trompa, publicados em quatro livros: 12 Estudos Jazzísticos (Matosinhos, 2010a), 10 Estudos Jazzísticos (Matosinhos, 2013b), 15 estudos para trompa grave (Matosinhos, 2013a) e os 13 (un)lucky Etudes (Matosinhos, 2015). Embora apenas os dois primeiros mencionem no nome a influência jazzística, trata-se de um elemento que é transversal aos quatro livros.

3.13.2. Análise Idiomática

Esta peça encontra-se escrita entre o Sol₁ e o Dó₄, com ênfase no registro médio grave.

Figura 60 – A utilização das dedilhações para produzir tremolos e articulações em Improviso

The musical score consists of two staves. The first staff begins at measure 20 with a 'rall.' marking and a triplet of eighth notes. It then transitions to 'a tempo' with a 'p cresc.' marking and a triplet of eighth notes. The second staff starts at measure 23 with a tempo marking of quarter note = 132, 'swing', and 'mf'. Both staves feature various fingering indications (e.g., 3, Bb0, F1/2, Bb1/2) and a 'thumb tremolo' marking with three diagonal lines over a note.

Nota. (Matosinhos, 2019a), cp.20-27

O compositor menciona no questionário (cf. Anexo 29) que incluiu nesta peça uma série de técnicas standard, mas que estas são abordadas com algumas diferenças. No cp. 22, o polegar é usado para produzir um tremolo recorrendo a diferentes dedilhações para a mesma nota (cf.

Figura 60). O tremolo encontra-se indicado com três barras oblíquas na haste da nota e com o texto *thumb tremolo*. A mesma técnica é usada de forma rítmica nos cp. 23 e 29 mas, aqui o propósito é outro: alternar ritmicamente as dedilhações, o que possibilita que se oiça uma leve articulação produzida pela mudança da passagem do ar nos tubos (que neste caso equivale a uma diferença de cerca de 1 metro de tubo) (cf.

Figura 60).

No que diz respeito à indicação de dedilhações, o compositor menciona que algumas são opcionais, outras são obrigatórias:

“algumas das dedilhações indicadas são apenas sugestões, mas que poderão dar fluidez às passagens mais rápidas e facilitar os *legati*. Exemplo disso são as sugestões dos sítios, onde poderá ser útil utilizar a combinação 1•2 devido à presença de uma nota adjacente tocada com o 2.º dedo ou onde a alternativa do 3.º dedo é indicada, quando a nota vizinha é tocada com a dedilhação 2•3. Contudo há outras passagens onde a dedilhação indicada pode transformar uma passagem impossível de executar ou de

difícil execução, numa passagem que resulta perfeitamente de forma idiomática numa trompa” (ibid.).

Matosinhos justifica a inclusão de uma improvisação opcional com a escala de *blues* no cp.42, pelo facto, de tradicionalmente os trompistas não terem por hábito improvisar. Também nesta obra pode ser encontrada a notação com *swing*.

Várias passagens requerem o uso da técnica de som de eco de Si₂ a Si₃, em *p-mf*, indicadas com o símbolo ⊕. Nos cp.14 e 51 chegam, inclusive, a ser indicadas dedilhações para a técnica de som de eco, uma vez que um F^á₃ aberto se encontra ligado com uma ligadura de prolongação para a mesma nota, em som de eco seguida de *glissando*, um efeito muito específico que não resultaria de forma clara se não fossem indicadas as dedilhações (cf. Figura 61).

Figura 61 – A indicação técnicas e de dedilhações diferentes na mesma nota em Improviso



Nota. (Matosinhos, 2019a), cp.49-51

Do ponto de vista das dinâmicas trata-se de uma peça de carácter mais intimista, com dinâmicas absolutas indicadas entre *p* e *mf*.

Surgem algumas articulações jazzísticas como o *scoop*, sendo que na sua primeira ocorrência, cp.9, são indicadas com o símbolo de som de eco entre parênteses. Assim fica clarificada a forma como deverão ser interpretadas, visto, que na tessitura em questão, também poderia resultar a utilização de *lip bending*. Também pode ser observado o *fall* no cp.42, clarificado com o texto *half valve*, visto que tal como na técnica anterior, também esta poderia ser interpretada como *lip bending* ou mesmo *glissando* de válvulas. Para além dos dois tipos de *glissando* já mencionados (*scoop* com som de eco e *fall* com meia válvula), no cp.39 surge uma linha ondulada de *glissando*, na qual o compositor não deixou nenhuma informação na partitura sobre a forma de execução. No questionário mencionou que deverá ser executada com alguma interferência (recorrendo a séries de harmónicos, alternância de rotores, ou ambos). O investigador optou por interpretar como *glissando* de válvulas, dado que no registo indicado não existe um número de harmónicos suficiente para produzir um *glissando* de harmónicos com relativa suavidade.

Figura 62 – A utilização de multifônicos em Improviso



Nota. (Matosinhos, 2019a), cp-5-8

Ao longo da peça existem várias passagens com multifônicos com a voz superior cantada, que são representados com uma cabeça de nota em forma de “X”. Não são indicadas alternativas para vozes mais agudas, contudo no prefácio o compositor dá liberdade de adaptação e refere que, à semelhança de outras peças que escreveu, os multifônicos são utilizados de forma a tirar partido dos batimentos de cada intervalo. Assim, intervalos com maior número de batimentos vão gerar mais tensão, bem como, um tremolo característico e vão contrastar com intervalos com menor número de batimentos, que vão soar mais relaxados (cf. Figura 62). No final do cp.28 surge um multifónico com *glissando*.

Em diversas situações foram incluídas instruções com o símbolo ♪ para indicar, onde o trompista deverá respirar.

Do ponto de vista das claves é usada tanto a clave de Sol, que chega a ter três linhas suplementares inferiores com a nota Ré₂, como a clave de Fá representada até à nota Ré₃. Esta peça usa uma série de técnicas convencionais de uma forma não muito habitual. Contudo, esta obra poderá ser executada com fluidez e naturalidade, bastando para tal seguir as dedilhações presentes na partitura.

3.14. Ricardo Matosinhos - Mirage, Op. 83



3.14.1. Contextualização da Obra

youtu.be/0EUuPdvIgSU?t=810

A informação sobre o compositor foi apresentada anteriormente (3.7.1).

O compositor refere no questionário (cf. Anexo 29) que esta obra foi escrita para o trompista Andrew Savage, em agradecimento por este ter concordado em colaborar com o presente projeto de investigação. Aqui pode ser observada alguma influência da música do mundo. O compositor refere o facto curioso de os Op.81, 82 e 83 terem sido escritos em meses consecutivos e cada uma com um tipo de sonoridade diferente.

“Aqui pode ouvir-se a influência do mundo árabe, gosto de todo o misticismo e sonoridades que o caracterizam e, que afinal, não nos são de todo longínquos. Portugal foi conquistado aos mouros, mas os povos misturaram-se. As suas tradições, forma de ser, cultura ainda estão presentes entre nós e é inegável que o fado, de alguma forma também sofreu estas influências, então, também na minha música surge por vezes o frígio dominante” (ibid.).

Do ponto de vista formal, o compositor refere que *Mirage*, Op.83 para trompa solo (Matosinhos, 2019c) usa a forma de uma fantasia.

Como pedido para os trompistas deixa o alerta de que a “obra não é demasiado difícil, contudo, existe algum tipo de notação que não é habitual, a questão da técnica de alterar a posição dos dedos da mão esquerda, que requer alguma prática” (ibid.). Devido a essas diferentes abordagens, Matosinhos recomenda apenas uma preparação cuidada desta técnica, uma vez que a mesma poderá ajudar o trompista que a conseguir executar, mas poderá também acabar por confundir aquele que não estiver habituado.

A obra tem a duração aproximada de 4 minutos e encontra-se disponível na AvA Musical Editions (Matosinhos, 2019c).

3.14.2. Análise Idiomática

Esta peça encontra-se escrita entre Mi_1 e Mib_4 , com ênfase no registo médio e grave. Por duas vezes é abordado o Mi_1 em ambas as situações de uma forma preparada e pausada. Algumas dedilhações de cortesia são indicadas, mas a maioria é obrigatória. O compositor menciona no questionário (cf. Anexo 29) que, tal como na obra *Reflections* Op.71, as

dedilhações indicadas não são opcionais, pois permitem executar o mesmo efeito descrito anteriormente. Matosinhos refere já usou este efeito noutras obras como o caso de uma obra escrita para os trompistas mais novos “Tocar trompa é Divertido!” (Matosinhos, 2017e). As dedilhações aparecem representadas quer acima quer abaixo da pauta, dependendo da voz à qual dizem respeito e tendo em conta a presença de outros objetos na mesma posição rítmica.

No cp.38 existe uma indicação tímbrica pedindo um som com ar (*end with an airy sound*), um tipo de efeito habitual no jazz, muitas vezes designado como *subtone*.

No mesmo questionário, o compositor indica que, do ponto de vista da notação, ao invés de optar por armações de clave convencionais, incluiu algumas armações de clave de frígio dominante³³. Apresenta como justificação o facto de assim a partitura ficar limpa e de se tornar mais fácil de ler, uma vez que usa sequências de dedilhações que seguem quase sempre uma alternância, em que se só se move o segundo dedo. Podem ser observadas as armações de clave não convencionais: Mi frígio dominante, Dó# frígio dominante, Sib frígio dominante, bem como, a convencional armação de clave de Fá menor (cf. Figura 63).

Figura 63 – A utilização de dedilhações sequenciais e armações de clave não convencionais em *Mirage*

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 9 and features a sequence of notes with various fingering numbers (3, 2, 3, 2, 3, 2, 3) and a 'sim.' marking. The second staff starts at measure 19 and includes a circled 'Bb' key signature change, followed by fingering numbers (1, 1/2, 1, 1/2, 1, 1/2, 1) and a 'tr' marking. Both staves include dynamic markings: 'mf' for the first staff and 'mp' and 'mf' for the second staff.

Nota. (Matosinhos, 2019c)

A grande maioria das passagens rápidas aparenta grande virtuosismo e a quantidade de acidentes na armação de clave pode à primeira vista enganar o intérprete. Contudo, o compositor aproveitou a alternância de duas séries de harmónicos para a execução do modo frígio dominante. Trata-se de uma abordagem que já havia sido utilizada na obra *Reflections* (3.7.2), mas que é aqui explorada, tirando partido de diferentes centros tonais,

³³ Na descrição desta obra no seu site pessoal (Matosinhos, sem data), o compositor refere que o uso da armação de clave de frígio dominante foi facilitado pelo software de Notação Musical Dorico.

em que este tipo de dedilhações ocorre na posição aberta, *bouché* e som de eco, resultando numa execução muito natural (cf. Figura 63, p.199).

O compositor refere também o uso de uma técnica de execução, que nunca encontrou descrita em nenhum livro, mas que se revela útil para evitar o movimento rápido do terceiro dedo:

“consiste em alterar a posição normal dos dedos da mão esquerda, fazendo cada dedo avançar uma chave. Assim, o primeiro dedo passa para a segunda chave e o segundo dedo avança para a terceira. Desta forma, uma passagem, aparentemente não idiomática por apresentar uma combinação de dedilhações muito difícil de executar com fluidez, torna-se idiomática quando a técnica de execução correta é utilizada. Este movimento da mão requer uma pausa ou uma nota, em que não seja usado nenhum dos 3 dedos, para possibilitar o movimento destes desde/até à nova posição” (cf. Anexo 29).

Matosinhos menciona que como esta técnica não é habitualmente descrita, optou por colocar uma linha a delimitar a sua utilização e indicou as dedilhações correspondentes aos movimentos do 1.º e 2.º dedos na sua nova posição (cf. Figura 64).

Figura 64 – A alteração da posição dos dedos da mão esquerda em *Mirage*



Nota. (Matosinhos, 2019c), cp.22-25

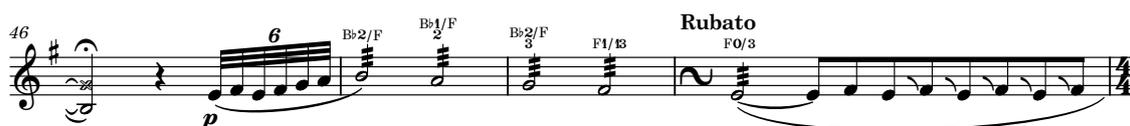
Também aqui é usada a técnica de som *bouché* representada com o símbolo +, seguido de uma linha de continuação a delimitar a sua utilização. Esta técnica requer um bom fecho da mão direita e conta, habitualmente, com a dificuldade acrescida da transposição das dedilhações à distância de meio tom. Contudo, como aqui é usada uma combinação de dedilhações, o trompista apenas tem de seguir a sequência indicada. Na última pauta surge uma passagem com as notas Ré, Mi e Fá da terceira oitava que é repetida em som *bouché*. Tal como na obra *Reflections*, também aqui o compositor tirou partido do facto de essas mesmas notas poderem ser executadas do lado de trompa Fá em *bouché*, usando as mesmas dedilhações que seriam usadas para tocar essas notas na posição aberta no lado

da trompa Sib. Deste modo consegue-se o efeito de uma trompa com bomba de *bouché*, sem requerer que o intérprete interprete a obra num instrumento com essa funcionalidade. No cp.11 é requerido o uso de uma surdina *straight* entre o Mi₁ e o Mi₄, na dinâmica *mf*. Antes e depois desta secção existem suspensões, pelo que, o trompista tem tempo para colocar ou remover a surdina. A indicação para colocar e remover a surdina aparece junto ao primeiro compasso desta ocorrência.

Globalmente é usado um leque de dinâmicas suaves, de forma absoluta entre *p* e *mf*.

A partir do cp.15 podem ser observadas várias ocorrências da articulação jazzística *plop*. Nos cp.40-43 existem trilos de meio tom nas notas Mi₃, Sol₃ e Si₃. O compositor não indica a forma de produção dos trilos, visto que estes apenas podem ser produzidos com o recurso às válvulas. No cp.9 o trilo aparece associado à técnica de som de eco, desta vez com dedilhações associadas, visto tratar-se de uma sequência de dedilhações.

Figura 65 – Tremolos de dedilhações e articulação *plop* em *Mirage*



Nota. (Matosinhos, 2019c)

Também podem ser observados tremolos de dedilhações nos cp.48-50 representados com três linhas oblíquas na haste e dedilhações indicadas. Contrariamente a outras obras do mesmo autor, não surge aqui a indicação de *thumb tremolo*, visto que alguns tremolos são produzidos com o polegar e outros com o terceiro dedo (cf. Figura 65).

No início e no final da obra são indicados vários *glissandos* de meio tom, produzidos com a técnica de som de eco e um *glissando* de um tom para ser executado em som *bouché*. Ambos os *glissandos* são indicados, usando os símbolos standard referentes a estas técnicas de execução. Nas várias situações são indicadas dedilhações que vão para além do conforto técnico. Por exemplo, no cp.53 os *glissandos* poderiam ser realizados com diferentes dedilhações, contudo como o compositor indicou as dedilhações torna-se claro que deverá ser ouvido um legato natural entre as mudanças de harmónico. É algo que se torna especialmente importante quando o *glissando* é executado na ordem meio fechado-aberto, visto que aqui o trompista terá de executar a nota inicial, usando a mesma dedilhação da nota de destino (cf. Figura 66, p.202).

Figura 66 – Glissandos de som de eco e bouché, dedilhações sequenciais e multifônicas em *Mirage*

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure marked [53] and contains a series of notes with glissando lines above them. Above the staff, there are several circles with arrows pointing to the right, some containing a plus sign. Below the staff, there are fingering numbers (0, 2, 0, 2) and dynamic markings (mp). The bottom staff is also in treble clef with a key signature of one sharp. It starts with a measure marked [53] and contains notes with various articulations like accents and slurs. Above the staff, there are circles with arrows and a plus sign, and a circled 'F3'. Below the staff, there are dynamic markings (mf, mp, p) and a rehearsal mark '10/2019'.

Nota. (Matosinhos, 2019c)

Ao longo da obra também podem ser encontrados vários sons multifônicos com a nota superior cantada, indicados com uma cabeça de nota em forma de “X”. No cp.26 existe uma *ossia* para alguns multifônicos mais graves, mas essa alternativa não é fornecida para todos os multifônicos existentes. Contudo, na descrição da obra e no questionário, o compositor indica a possibilidade de o intérprete ajustar os multifônicos à sua tessitura vocal, mantendo o mesmo caráter da peça (cf. Figura 66).

No cp.11 são indicadas percussões com as unhas da mão direita na surdina. Este efeito encontra-se indicado com uma descrição em texto e com cabeças de nota em triângulo invertido posicionadas acima da pauta, algo que segundo o compositor, pretende imitar o som de castanholas (cf. Figura 64, p.200).

Ao longo da obra é usado o símbolo ♫ para indicar os locais onde o trompista deverá respirar. De notar também no cp.10, a presença de uma indicação de que o trompista não deverá respirar (*no breath*).

É usada tanto a clave de Sol, com três linhas suplementares inferiores na nota Mi₂, como a clave de Fá com uma linha suplementar superior para a nota Ré₃. No cp.30 surgem inclusive ambas, com as notas cantadas representadas numa pauta em clave de Sol e as notas tocadas noutra pauta em clave de Fá.

Alguns intervalos diminutos e aumentados podem ser observados, associados à combinação de notas tocadas e cantadas, mas que não colocam dificuldades acrescidas aos intérpretes, visto tratarem-se de multifônicos simétricos. Também a presença do modo frígio dominante cria vários intervalos aumentados mas que, como indicado anteriormente, surgem na partitura apenas com as cabeças de notas, visto que os acidentes se encontram todos concentrados na armação de clave. Acresce o facto de se tratarem de sequências produzidas pela alternância de duas dedilhações, algo que por si só já facilita a execução.

A forma como esta peça é escrita aparenta, numa primeira abordagem maior dificuldade, dado que usa bastantes indicações e alguma notação não convencional. Contudo, revela-se uma peça de execução fluida que encaixa idiomáticamente no instrumento.

3.15. Análise Global das Obras

Os sete compositores, que constam da presente investigação, apresentaram um vasto leque de preferências musicais, sendo que três referiram Richard Strauss e Wolfgang Amadeus Mozart, dois mencionaram Bach e Jazz. Apenas foi observada uma ocorrência em todas as outras preferências musicais: Schnittke, Schönberg, Mendelssohn, Mahler, Birtwistle, Brahms, John Williams, Beethoven, música antiga, nova música, escola francesa impressionista, compositores da corrente minimalista, compositores portugueses, compositores brasileiros, música do mundo, *bluegrass* e música latina.

Todos responderam que estes compositores influenciam, de alguma forma, o estilo composicional que têm.

Barruma mencionou que um dos seus professores compunha, mas que era algo que não parecia ser comum na restante classe. É certo que nem todos os trompistas se dedicam à composição contudo, pode-se constatar alguma influência. Para tal basta tomar como exemplo esta pequena amostra, de sete compositores, em que quatro dos quais menciona que os seus professores de trompa também compunham.

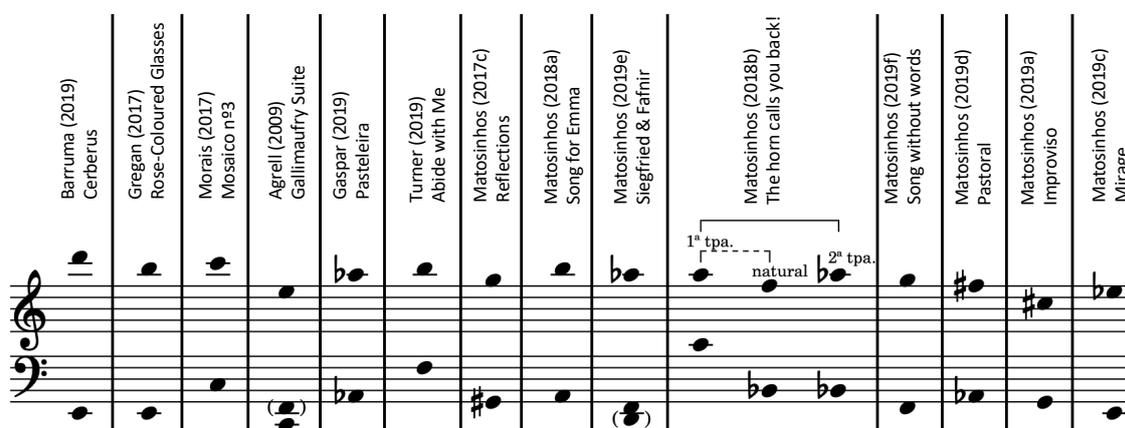
Quando questionados sobre se o facto de serem trompistas influenciaria a sua escrita para este instrumento, a maioria (cinco) respondeu que sim, Barruma referiu uma ambiguidade, sendo que Turner respondeu que não.

Ao serem questionados se ao escrever para trompa pensavam nos elementos idiomáticos, foram obtidas respostas menos consistentes, sendo que apenas três responderam que sim, três responderam que não, havendo uma outra posição ambígua.

Estas questões tiveram como objetivo apurar se estes aspetos são ou não conscientes neste grupo de compositores analisados, contudo, independentemente da opinião dos compositores relativamente a estas duas questões, é inegável que existe influência da trompa. A justificação pode ser encontrada precisamente no facto de, mesmo não sendo de forma consciente, todos escreveram obras que resultaram de forma idiomática para trompa.

No que concerne à tessitura das obras, como se pode observar na Figura 67, 70% situou-se entre o F_á₁ e o D_ó₅. Agrell, Gregan e Matosinhos, na sua obra *Mirage*, expandiram um pouco o registo grave. Os dois últimos apenas em meio tom, Agrell até ao D_ó₁ o que é compreensível visto tratar-se de uma obra identificada como sendo para trompa grave. De notar, contudo, que este último apresentou alternativas que, se forem seguidas, permitem que fique dentro da tessitura acima identificada. Contrariamente aos restantes, Barruma expandiu tanto o registo agudo como o grave.

Figura 67– Tessitura usada nas obras analisadas no âmbito da presente investigação



Nota. (figura elaborada pelo investigador)

Já no caso da obra *Siegfried & Fafnir* de Matosinhos apesar de a nota mais grave ser um F_á₁, foi indicado na cadência opcional um Ré₁, uma nota de difícil execução mas que apresenta uma resposta melhor quando tocada numa tuba wagneriana. Na obra *The horn calls you back!* por se tratar de uma obra para duas trompas, pode ser observada uma divisão dos registos. Apesar disso, a primeira trompa apenas tem uma tessitura, ligeiramente, mais aguda do que a segunda trompa. Essa diferença de meio tom costuma ser mais acentuada nas obras para duas trompas, sendo que o compositor referiu no questionário, (cf. Anexo 29), que essa aproximação de registo foi propositada e teve o intuito de dividir o registo mais agudo entre os dois trompistas.

Já no registo grave, nas partes tocadas numa trompa dupla, a tessitura apresentada encontra-se em linha com o que é habitual, sendo expandida até à mesma nota (Sib₁) se considerarmos o andamento tocado em trompa natural.

A obra de Turner encontra-se, claramente, definida para trompa aguda, sendo que a nota mais grave é apenas um F_á₂. Nas três obras para trompa solo de Matosinhos,

especialmente no improviso, pode ser observada uma escrita para trompa grave, apesar de o compositor não identificar as obras como tal.

Foi observado que alguns compositores solicitaram um timbre específico recorrendo a indicações textuais ou ao uso de dedilhações específicas. No questionário, Gregan, indicou que os trompistas deveriam buscar um som brilhante quando a música se encaminhasse nessa direção. Em três obras de Matosinhos foram observadas indicações de *cantabile* associadas à dinâmica *f*. Trata-se de algo que se encontra relacionado com presença ou não de um timbre metálico e que, segundo o compositor, deverá ser indicado para que não restem quaisquer dúvidas. Em contrapartida, Matosinhos usa a palavra *energico* para designar o oposto. Na obra *Mirage* foi solicitado um som com ar, produzido pela abertura excessiva da embocadura. Em Gaspar, Turner e na obra *Pastoral* de Matosinhos foram solicitadas dedilhações específicas, sendo que se trata de algo que, indiretamente, também afeta a sonoridade resultante.

Globalmente, os compositores foram comedidos no que diz respeito ao registo agudo, contudo na obra de Barruma chegam a aparecer 3 notas acima Dó₅. Da mesma forma, surge três vezes o Dó₅ na mesma passagem algo que, conforme foi referido anteriormente, poderá beneficiar do uso de uma trompa tripla.

De um modo geral, os compositores colocaram algumas pausas antes das incursões ao registo agudo e abordaram este registo por graus conjuntos ou intervalos fáceis de audiar. Contudo é possível observar em Barruma e Morais passagens, em que é necessário atacar notas acima de Sol₄ sem preparação prévia, algo que é exequível, porém arriscado. Apesar disso, em todas estas situações foi sempre usada uma dinâmica mais intensa, não ocorrendo notas em piano acima do Sol₄ como alertam Black & Gerou (1998).

No que concerne ao extremo oposto de dinâmica, a grande maioria dos compositores não usou dinâmicas superiores a *ff* no registo agudo de acordo com o alerta de Jacob (1977). Apenas em Barruma é possível observar uma passagem em *ffff* num Ré ¹/₄ de tom baixo que, como referido anteriormente, acarreta alguns riscos.

Relativamente aos extremos graves foi observada em todas as obras a presença de pausas ou respirações antes dessas passagens extremas. Em nenhuma das obras ocorreram passagens rápidas abaixo de Sol_{#1}, tal como foi alertado por Casella & Mortari (1948/2004).

Também não foram encontradas notas em excesso no registo grave, sem possibilidade de respirar tal como foi referido por Fidler (1921).

No que diz respeito à utilização de vibrato, apenas na obra *Reflections* de Matosinhos foi indicado onde tocar com/sem vibrato e inclusive com um vibrato exagerado (*heavy vibrato*).

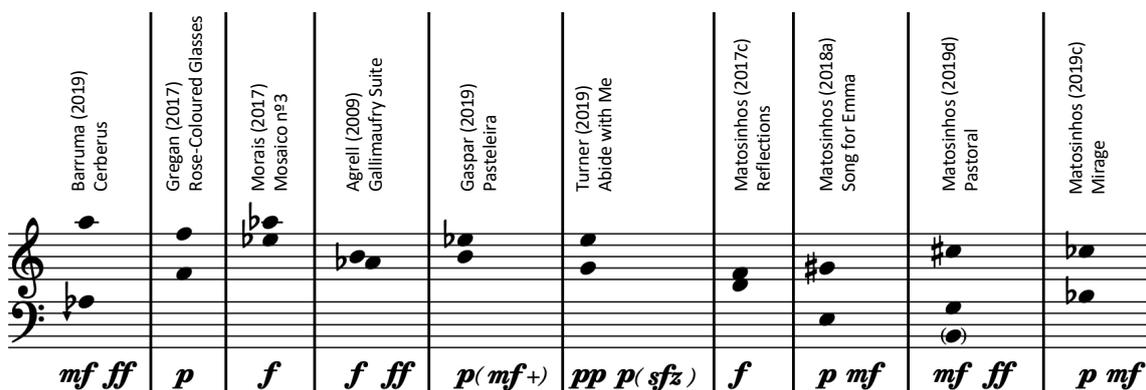
Em 50% das obras foram indicados grupos de notas para serem executados com a mesma dedilhação, bem como, dedilhações obrigatórias para a execução de uma determinada técnica. Também foram observadas dedilhações de cortesia nas obras de Agrell e Matosinhos. Na grande maioria das obras, as dedilhações foram representadas acima da pauta conforme indicado por (Gould, 2011). Contudo, em três obras de Matosinhos aparecem representadas tanto acima como abaixo, dependendo da densidade de elementos musicais presentes na mesma posição rítmica. Em nenhuma das obras foi observada uma notação gráfica das dedilhações contrariamente ao sugerido por Stone (1980).

Apenas na obra *Mirage* de Matosinhos foi observada a técnica de mudança da posição da mão esquerda mencionada anteriormente (capítulo 2.4) para permitir que passagens, aparentemente não idiomáticas, devido à destreza da mão esquerda possam resultar idiomáticamente.

Apesar de em nenhuma das obras ter sido solicitado, explicitamente, o uso de som metálico, em duas obras de Matosinhos, a combinação das dedilhações e dinâmicas indicadas acaba por solicitar este efeito, ainda que de forma implícita.

A técnica de som *bouché* foi solicitada em dez das catorze obras. Com a leitura Figura 68 (p.207) constata-se que houve uma abordagem, maioritariamente, no registo médio com incursões até ao registo agudo nas obras de Barruma e Morais e até ao registo grave nas obras de Matosinhos. A ascensão ao registo agudo é feita em Barruma por pequenos intervalos e em Morais a partir de *glissando*. Em Barruma esta subida até *ff* é seguida por *f* aberto, assim observa-se que o compositor está a compensar a dinâmica, ciente de que quando executado em *bouché*, irá ocorrer um decréscimo de intensidade. Também em Morais, a subida em *glissando* apresenta sempre a indicação de *f* contudo, o compositor espera aqui um diminuendo causado pelo *bouché*, algo que se pode observar pelo facto, de no compasso anterior, o piano estar a tocar em acordes passando a uma voz por nota, assim que a trompa começa a tocar em *bouché*.

Figura 68– Tessitura e dinâmicas usadas na técnica de som *bouché* nas obras analisadas no âmbito da presente investigação



Nota. (figura elaborada pelo investigador)

Executar a técnica de som *bouché* no registo grave apresenta uma dificuldade acrescida para os trompistas, visto que, à medida que se desce para o registo grave da trompa, as notas tornam-se mais dependentes do correto fecho da mão direita. Porém, em *Song for Emma* de Matosinhos, o Mi_2 é alcançado com um *glissando*, o que permite que o intérprete vá fechando gradualmente a mão direita, até ser criado um fecho, usando a técnica de som *bouché*. Já no caso da obra *Pastoral*, o Si_1 é executado com recurso a uma surdina de *bouché*, algo que facilita, drasticamente, a execução de som *bouché* neste registo.

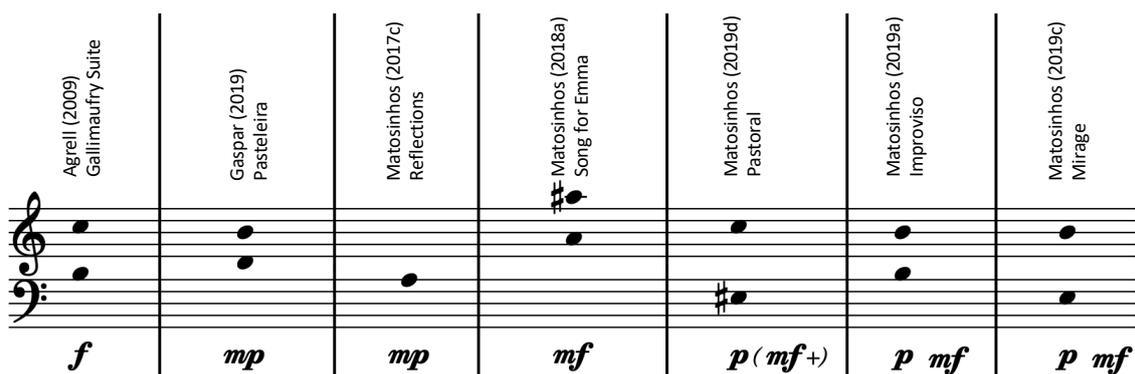
No que diz respeito à notação do som *bouché* em dez obras, nove apresentam o símbolo *standard* +, em Barruma surge a indicação em texto, em Morais é usado o símbolo com o reforço da informação em texto, já em Turner é usado o + numa passagem e texto noutra. A informação habitual, que surge por exemplo em Gould (2011), indica que se deve usar o símbolo em cada uma das notas ou então usar linhas de continuação. Contudo, constatou-se que quando a notação se encontra saturada com outros elementos como dedilhações, outras técnicas de execução, andamentos, letras de ensaio ou respirações, a presença de linhas de continuação ou o símbolo e cada nota só irá contribuir para choques entre objetos. No caso da obra de Barruma existe uma ligadura de prolongação que abrange dois compassos e meio de notas ascendentes, assim se fosse utilizada aqui uma linha de continuação, esta ficaria demasiado longe da música, salvo se fosse indicada de forma oblíqua. Observa-se assim, uma possível razão para a utilização da indicação do texto ao invés de + em cada nota ou linhas de continuação.

Relativamente à técnica de som de eco, esta foi observada nas obras de Agrell, Gaspar e em cinco obras de Matosinhos. Como se pode analisar na Figura 69, p.208, globalmente,

este recurso foi utilizado no registo médio em dinâmicas suaves e de média intensidade, o que se relaciona com o som não metálico que caracteriza esta técnica. Constataram-se exceções em Agrell que usa esta técnica associada a uma dinâmica mais intensa, algo que se relaciona com o caráter quase de caricatura da passagem, executado pela alternância de meio fechado e aberto. Em Matosinhos é possível observar esta técnica associada ao registo agudo, porém num *glissando* meio fechado, aberto. Já no caso das obras *Pastoral* e *Mirage* de Matosinhos, esta indicação surge também associada a *glissando* mas no registo grave.

Do ponto de vista da notação, na grande maioria das ocorrências foi usado o símbolo standard \oplus , com a exceção de Agrell, que embora também tenha usado este símbolo, numa ocorrência optou por usar noutra uma indicação em texto *half stop*.

Figura 69 – Tessitura e dinâmicas usadas na técnica de som de eco nas obras analisadas no âmbito da presente investigação



Nota. (figura elaborada pelo investigador)

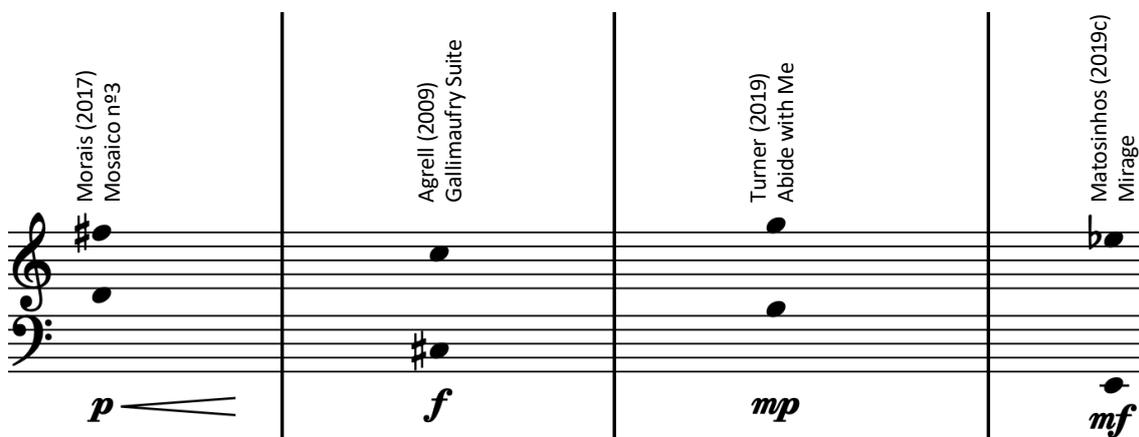
Foram observadas várias formas de cancelar técnicas da mão direita: *ordinario* (Barruma); Gregan usou a letra “O”; *open* em Morais; um círculo pequeno similar ao símbolo de harmónico em Agrell e na obra *Reflections* de Matosinhos; um círculo grande em Gaspar e nas restantes obras de Matosinhos; linha de continuação em Turner e na obra *Mirage* de Matosinhos. Em Agrell e Turner, as técnicas da mão direita são canceladas por omissão. Assim, comprova-se que é utilizada uma multiplicidade de indicações para cancelar as técnicas da mão direita. Apesar da indicação de Del Mar (2009) e Gould (2011) de que não se deverá usar *open* para cancelar as técnicas de mão direita, esta foi mesmo assim observada em Morais. Círculos pequenos, que habitualmente designam harmónicos foram observados em Agrell e numa das obras de Matosinhos que, entretanto, optou por um círculo de maiores dimensões nas restantes obras.

Em três obras de Matosinhos foram indicadas dedilhações para som *bouché* e em quatro obras do mesmo autor dedilhações para som de eco. De notar que estas indicações de dedilhação não são meras indicações de cortesia, visto que influenciam diretamente o resultado final da obra.

Na obra *Pastoral* de Matosinhos pode ser observada a surdina de *bouché* para tocar as notas mais graves do registo (Fá#₂, Si₁). Contudo, esta técnica surge aqui com outro intuito para além da simples facilitação da execução, visto que é usada para produzir oscilações similares a uma surdina *wah-wah*. Na partitura foram incluídas pausas antes e depois das passagens que requerem surdina, o que permite que o trompista disponha de tempo para fazer as transições.

Nenhum dos compositores optou por usar nestas obras a alternância *bouché*-aberto na mesma nota ou a técnica de abafar o som com a mão, sem alterar a afinação, duas técnicas mencionadas pelo investigador no capítulo 2.5.

Figura 70 – Tessitura e dinâmicas usadas nas passagens com surdina straight nas obras analisadas no âmbito da presente investigação



Nota. (figura elaborada pelo investigador)

A surdina straight foi solicitada em apenas quatro obras, numa tessitura entre Mi₁ e Sol₄. Como se pode verificar na Figura 70, as dinâmicas oscilaram entre o *p* e o *f*, sendo que Agrell e especialmente Matosinhos, solicitaram a surdina no extremo do registo grave. É certo que neste registo a trompa não tem a mesma projeção, contudo, visto tratar-se de uma obra para trompa solo, não é necessária tanta projeção, quando comparada com uma obra orquestral. Para além disso, a surdina acaba por facilitar a execução da passagem visto que, como abafa o som, permite que o trompista esteja a usar uma dinâmica mais confortável. No que diz respeito ao tempo que foi fornecido ao trompista para

colocar/remover a surdina foram observados de 2 a 8 segundos na obra de Turner, sendo que as obras apresentam suspensões ou compassos de espera. Apenas em Agrell foi observado o aviso antecipado para colocar/remover a surdina, tal como foi mencionado por Gould (2011). A notação de remoção da surdina foi feita recorrendo à palavra *open*, à exceção de Agrell que usou a expressão *take out mute*.

Com a exceção da surdina de *bouché*, referida anteriormente, não foi registada mais nenhuma surdina nas obras analisadas na presente investigação.

Tabela 5– Leque de dinâmicas globais usadas nas obras analisadas no âmbito da presente investigação.

Barruma (2019) "Cerberus"	Gregan (2017) "Rose-Coloured Glasses"	Morais (2017) "Mosaico n°3"	Agrell (2009) "Galimaufry Suite"	Gaspar (2019) "Pasteleira"	Turner (2019) "Abide with Me"	Matosinhos (2017c) "Reflections"	Matosinhos (2018a) "Song for Emma"	Matosinhos (2019e) "Siegfried & Fafnir"	Matosinhos (2018b) "The horn call's you back!"	Matosinhos (2019f) "Song without words"	Matosinhos (2019d) "Pastoral"	Matosinhos (2019a) "Improviso"	Matosinhos (2019c) "Mirage"
<i>ffff</i>	<i>ff</i>	<i>f+</i>	<i>ff+</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>	<i>f</i>	<i>fff</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>
<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p</i>

Nota. (tabela elaborada pelo investigador)

No que concerne às dinâmicas globais foram usadas intensidades na sua maioria absolutas entre *pp* e *ffff*. Na obra de Turner é possível observar tanto passagens com dinâmicas absolutas como outras passagens em que foram usadas dinâmicas relativas. A análise da Tabela 5 revela que a maioria das obras foi escrita entre *pp* e *ff*. Barruma e Matosinhos chegaram a ultrapassar estes níveis de intensidade de dinâmica, contudo apenas em situações muito específicas. Na obra de Barruma o *ffff* surge apenas duas vezes no final. Já o *fff* identificado nas obras de Matosinhos corresponde à única vez, em que esta dinâmica foi registada nas obras. Em Morais e Agrell surgem dinâmicas com crescendo, mas sem indicação da dinâmica de destino. De notar que em duas obras de Matosinhos (*Improviso* e *Miragem*) a dinâmica mais intensa registada é apenas *mf* o que indica a intenção do compositor de manter uma sonoridade mais intimista.

Relativamente à articulação foi possível observar nas obras de dois autores (Agrell e Turner) a presença de indicações textuais de articulação relativamente ao *staccato* duplo.

Conforme indicado no capítulo 3.4.2, Agrell refere-se ao título *Arbanesque*, complementando nas notas da obra com informação que sugere o duplo *staccato*. Já Turner é um pouco mais específico, deixando a indicação de (*slurred or double tongue*) algo que coloca o legato e o *staccato* no mesmo patamar. Assim, contrariamente ao indicado por Gould (2011), embora não usual, existem, de facto, compositores que indicam o uso de articulação múltipla, sendo que deixar ao critério dos intérpretes poderá ter influência direta no resultado final.

Nenhum destes autores indicou sílabas específicas para serem usadas na articulação.

No que diz respeito à velocidades de notas repetidas em *staccato* foram tidos em consideração os seguintes valores: 116 (Agrell, 2019), 120 (Morais, 2017b), 144 (Turner, 2017a)³⁴.

Apesar de os trompistas não se encontrarem, habitualmente, ligados ao mundo do jazz, foram observadas articulações jazzísticas na obra de Agrell e em quatro obras de Matosinhos (*Reflections*, *Song without words*, *Improviso* e *Mirage*).

A articulação via dedilhações alternativas, a peculiar técnica de execução referida no capítulo 2.8 foi indicada apenas na obra *Improviso* de Matosinhos.

Em 50% das obras podem ser observados tanto trilos labiais como de dedilhação contudo, estes apenas aparecem, claramente, definidos em duas obras de Matosinhos, visto este ter sido o único que incluiu dedilhações. Foram solicitados trilos labiais nas notas $D\acute{o}_4$, $R\acute{e}b_4$ e $L\acute{a}b_4$ (meio tom) e vários trilos de meio tom (entre S_{i1} e $R\acute{e}_4$), que pela tessitura têm de ser executados com as válvulas. Todos estes trilos de dedilhações podem ser executados mexendo apenas o segundo rotor.

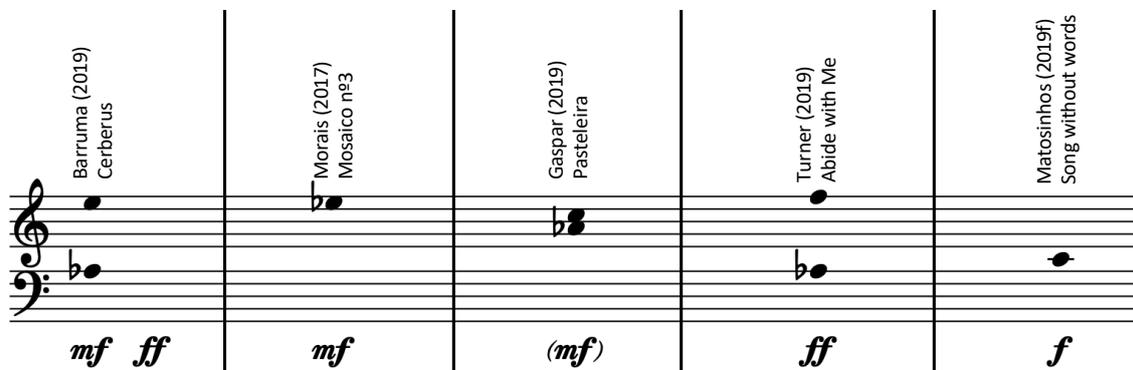
Não foram indicados outro tipo de trilos, sendo que os compositores tiveram o cuidado de não escrever passagens demasiado longas em trilos.

Foram observados tremolos de dedilhações em três obras de Matosinhos (*Reflections*, *Song without words* e *Mirage*). Na maior parte das ocorrências observou-se, o que Matosinhos designa como *thumb tremolo*, correspondendo a notas em que é possível executar com a mesma dedilhação tanto do lado de trompa $F\acute{a}$ como do lado de trompa S_{ib} . Na obra *Mirage* surgem tremolos deste tipo e outros dois que podem ser executados, movendo o terceiro dedo. Em todas estas situações, o compositor indicou dedilhações.

³⁴ Os valores indicados seguem a mesma referência do capítulo 2.8, dizendo respeito a grupos de 4 semicolcheias tocadas em *staccato* tendo como referência a semínima às velocidades apresentadas.

Os compositores não solicitaram tremolos com notas nem *valve flutter* nas diferentes obras analisadas.

Figura 71– Tessitura e dinâmicas usadas na técnica de som *frullato* nas obras analisadas no âmbito da presente investigação



Nota. (figura elaborada pelo investigador)

Pela análise da Figura 71 pode ser observado que nenhum compositor usou *frullato* nos extremos do registo seguindo a recomendação de Black & Gerou (1998). Do ponto de vista das dinâmicas, esta técnica foi indicada em dinâmicas intensas, respeitando o alerta de Schuller (2003). Do ponto de vista da duração não foram registadas notas curtas nem a sua utilização durante extensos períodos, estando em sintonia com as indicações de Schuller (2003) e do investigador. Porém, em três das obras foi registado *frullato* acima do Dó₄, contrariando a indicação de Casella & Mortari (1948/2004). Apesar disso, o investigador refere que ao interpretar as obras não sentiu dificuldade acrescida nessas passagens, possivelmente por estarem indicadas numa dinâmica intensa e em notas longas.

Relativamente à notação foi observada a presença de três barras oblíquas nas passagens em *frullato* de todas as obras, acompanhadas da palavra *frullato* na obra de Morais e de *flt.* em Turner em Matosinhos. Contudo em Barruma e Gaspar não ocorreu esta indicação em texto, algo que de acordo com Gould (2011) poderá conduzir a diferentes interpretações. Na letra L (cp.192) da obra de Turner surge a indicação de um cancelamento de *frullato* por omissão, havendo um compasso, com esta técnica, que se expande ao longo de uma ligadura de prolongação até ao cp.192, onde deixa de existir a indicação de três barras oblíquas na haste da nota. Também na cadência da obra *Song without words* de Matosinhos (cp.71) existe um cancelamento por omissão. Esta forma de indicar o cancelamento não respeita as orientações de Gould (2011) segundo a qual, deveria existir aqui a indicação de *ord.*, *nat.* ou *norm.* Mesmo excluindo estas situações

específicas, apenas na obra de Morais o cancelamento do *frullato* é feito com a palavra *normal*, em todos os outros autores este cancelamento ocorre por omissão.

Nenhum dos compositores optou por usar a técnica de *growl*.

No que concerne aos *glissandos*, estes foram usados na grande maioria das obras, com a exceção da obra escrita por Gregan. Como se pode observar na Tabela 6 foram indicados de forma explícita *glissandos* de harmónicos, válvulas, meia válvula, som de eco, som *bouché* e *lip bending* e vocalizados.

Tabela 6 – Tipos de *glissandos* usados nas obras analisadas no âmbito da presente investigação

	Sem indicação de Técnica de execução	harmónicos	válvulas	meia válvula	som de eco	som <i>bouché</i>	<i>lip bending</i>	outro
Barruma (2019) " <i>Cerberus</i> "	•							
Morais (2017) " <i>Mosaico nº3</i> "	•							
Agrell (2009) " <i>Gallimaufry Suite</i> "	•	•						
Gaspar (2019) " <i>Pasteleira</i> "	•							
Turner (2019) " <i>Abide with Me</i> "	•	•		•				
Matosinhos (2017c) " <i>Reflections</i> "					•		•	
Matosinhos (2018a) " <i>Song for Emma</i> "					•	•		
Matosinhos (2019e) " <i>Siegfried & Fafnir</i> "								•
Matosinhos (2018b) " <i>The horn call's you back!</i> "			•					
Matosinhos (2019f) " <i>Song without words</i> "				•				
Matosinhos (2019d) " <i>Pastoral</i> "		•			•			
Matosinhos (2019a) " <i>Improviso</i> "	•			•	•			
Matosinhos (2019c) " <i>Mirage</i> "					•	•		

Nota. (tabela elaborada pelo investigador)

De notar que em seis obras existem *glissandos* para os quais não foi indicada a técnica de execução a utilizar. Barruma, Morais e Gaspar constituem exemplos da ausência total de referência à técnica de execução. Assim, numa primeira análise, poder-se-ia ter em conta o pressuposto levantado por Gould (2011), segundo o qual estes compositores deixam ao critério do intérprete a forma como deverá ser executado o *glissando*. Porém em Agrell, Turner e Matosinhos (*Improviso*), apesar de existirem *glissandos* sem indicações técnicas, existem outros na mesma obra em que o compositor foi mais específico.

Os *glissandos* de harmónicos analisados encontram-se escritos na forma ascendente entre o 4.º e o 16.º harmónico, algo que se justifica como refere Del Mar (2009), pelo facto de os harmónicos se encontrarem mais próximos no registo agudo. A notação foi realizada,

usando dedilhações, algo que no caso de Agrell chegou mesmo a ser reforçado com o texto *rip!*

O *glissando* de válvulas foi requerido por Matosinhos na obra *The Horn Calls you back!* Na primeira ocorrência, o compositor indicou com o texto (*fingerings gliss*) qual o tipo de *glissando* pretendido.

Quanto ao *glissando* de meia válvula foi solicitado na obra de Turner e em duas obras de Matosinhos. Em Turner este *glissando* surge entre duas notas, com o texto $\frac{1}{2}$ *valve*. Já em Matosinhos aparece como a articulação jazzística *fall* com dedilhações indicadas, com o texto *half valve with thumb*, mas sem ser feita nenhuma referência à nota de destino.

Relativamente ao *glissando* de som de eco, este surge em cinco obras de Matosinhos embora em parte possa ser subentendido no terceiro andamento da obra escrita por Agrell. O compositor não indica *glissando* sendo que entre a nota inicial e a de destino, apenas colocou uma ligadura. Porém, como muito provavelmente para executar este *glissando*, o trompista vai usar o mesmo harmónico acabará por ser, automaticamente, escutado um *glissando*. É possível evitar um *glissando* nesta situação contudo, tal iria requerer um ataque suave na nota aberta ou então o uso constante de dedilhações alternativas, de forma a que as notas meio fechadas e abertas não fossem executadas com o mesmo harmónico. Contudo tal seria demasiado complexo e com um resultado demasiado mecânico. O investigador optou aqui por realizar *glissandos* suaves.

Relativamente aos *glissandos* efetuados com o recurso à técnica de som *bouché* foram observados em duas obras de Matosinhos em intervalos de segunda maior, terceira menor e terceira maior.

Por último foi solicitado um *glissando* usando a técnica de *lip bending* com recurso à articulação jazzística *fall* e uma indicação em texto.

Nenhum destes compositores usou o *glissando* de cromatismo mencionado por Risatti (1976).

No que diz respeito a técnicas de utilização do espaço destaca-se o uso de ressonâncias de outro instrumento. Agrell, Gregan e Matosinhos na obra *The horn calls you back!* optaram por usar ressonâncias de um piano, com o pianista a pressionar o pedal, permitindo que as cordas vibrem por simpatia, após terem sido estimuladas com sons intensos da trompa. Na obra de Gregan e de Matosinhos foram alternadas passagens intensas e passagens suaves, permitindo que o som suave da trompa se equilibre com as ressonâncias do piano, algo que Matosinhos compara no questionário (cf. Anexo 29) a “uma espécie de música de câmara”.

Na obra *The horn calls you back!*, Matosinhos faz uso do espaço performativo, ao solicitar a um dos trompistas que tocasse atrás do palco e em distâncias intermédias.

Nenhum destes compositores optou por usar outras técnicas de utilização espacial como o caso de *bells up*, campânula virada para uma superfície refletora/atenuadora ou o efeito de *doppler*.

O potencial da trompa em produzir mais do que um som em simultâneo foi explorado nas obras de Barruma, Morais e em seis obras de Matosinhos. Assim, foram usados apenas multifônicos produzidos com a voz superior cantada, sendo que apenas na obra *Song without words* de Matosinhos surge uma alternativa para vozes mais agudas. Como refere Gould (2011), isto fará com que os intérpretes sigam a convenção de cantar à oitava, sempre que a sua tessitura vocal não permitir cantar as notas indicadas.

Em Barruma e nas obras *Siegfried & Fafnir* e *Pastoral* de Matosinhos é possível escutar glissandos cantados que produzem batimentos à medida que se aproximam da nota tocada. Na cadência da obra *Siegfried & Fafnir*, o *glissando* chega mesmo a ir até ao uníssono.

No que diz respeito à notação dos multifônicos, em Barruma estes surgem com uma cabeça de nota em forma de losango, em Morais com o mesmo tipo de cabeça de nota e nas obras de Matosinhos usando uma cabeça de nota em x, sendo por vezes reforçada com a palavra *sing*. A utilização do mesmo tipo de cabeça de nota para a nota tocada e para a nota cantada, na mesma pauta, que pode ser encontrada em Morais, poderá causar dúvidas interpretativas, tal como mencionado por Gould (2011).

Nenhum destes compositores tirou partido de multifônicos não cantados.

Relativamente aos microtons a técnica mais usual, presente em quatro obras, foi a utilização dos harmónicos das diferentes séries de harmónicos. Em Barruma, Gaspar e *The Horn Calls you Back!* e *Pastoral* de Matosinhos, os compositores usaram os 7^{os}, 11^{os}, 13^{os} e 14^{os} harmónicos para produzir quartos de tom, uma das técnicas sugeridas por Hill (1996). Para além desta técnica de execução microtonal, também podem ser encontrados em Barruma, microtons produzidos usando ajustes só da embocadura, só da mão direita ou ajustes feitos tanto com a mão como com a embocadura. Estas técnicas diferenciadas para produzir microtons não são mencionadas na parte de trompa contudo, a inexistência dos harmónicos acima indicados nas notas solicitadas pelo compositor, requerem que o trompista opte por outras técnicas de execução.

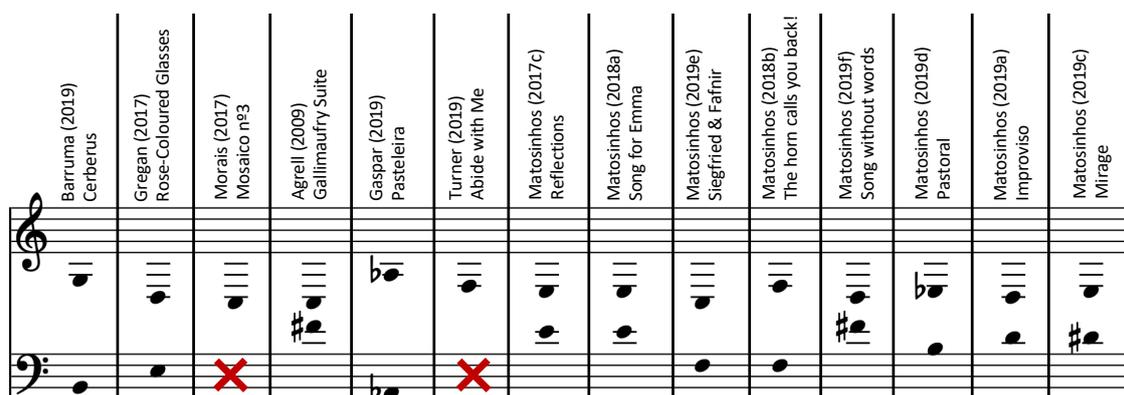
Alguns compositores solicitaram alguns efeitos não convencionais mas, que de alguma forma se encontram elencados na bibliografia de orquestração/instrumentação. Na obra

escrita por Gaspar é solicitado ao trompista que desmantele o instrumento, enquanto marcha. Trata-se de um efeito parcialmente teatral, visto que se encontra integrado na temática da peça, contudo também sonoro, uma vez que uma das bombas que é removida do instrumento é usada para raspar junto aos rotores. Na mesma obra o compositor requer ainda que o trompista passe as unhas da mão direita pelos tubos, algo que refere como sendo o som de um “reco-reco” algarvio. Na obra *Pastoral* de Matosinhos é solicitado ao trompista que assobie e que bata com o bocal no rebordo de uma campânula de surdina de *bouché*. Já na obra *Mirage*, do mesmo compositor, são solicitadas percussões com as unhas da mão direita na surdina *straight*. Estes efeitos, embora não convencionais, não acarretam qualquer dificuldade acrescida ao trompista.

No que concerne às respirações, nenhum compositor escreveu frases demasiado longas sem possibilidade de respiração. Quatro dos sete compositores indicaram respirações usando o símbolo , contudo, não o fizeram em todas as situações, antes sim onde poderia haver alguma ambiguidade, deixando as outras respirações ao critério do intérprete.

A trompa pode ler tanto em clave de Sol como em clave de Fá, sendo que a clave de Fá aparece por vezes em notação antiga uma oitava abaixo do som expectável na notação moderna da clave de Fá.

Figura 72– Notas mais graves em clave de Sol e notas mais agudas em clave de Fá registadas nas obras analisadas no âmbito da presente investigação



Nota. (figura elaborada pelo investigador)

Na Figura 72 é possível observar que a maioria dos compositores usou tanto a clave de Sol como a clave de Fá em notação moderna. Nenhum usou a forma obsoleta da clave de Fá em notação antiga. Morais e Turner optaram por escrever tudo em clave de Sol seguindo a indicação de Gould (2011). A preferência pela clave de Sol é assim

confirmada pela presença de, pelo menos, duas linhas suplementares inferiores em todas as peças, podendo chegar a quatro linhas suplementares. Já no caso da clave de Fá, apenas seis peças apresentaram linhas suplementares superiores (duas peças com uma linha e quatro peças com duas linhas). Contudo foi observado que, embora seja possível escrever tudo em clave de Fá até ao Dó₂, os compositores não optaram por escrever indiscriminadamente em clave de Sol com linhas suplementares. A mudança de claves foi evitada e quando ocorreu respeitava, sempre que possível, o contexto das frases musicais. Assim sendo, sempre que uma única nota requeria várias linhas suplementares, os compositores optaram por ficar na mesma clave. Contudo quando várias notas necessitavam de linhas suplementares, que poderiam ser evitadas mudando de clave, ocorreram mudanças de clave para tornar as passagens mais claras.

A utilização de armações de clave foi observada em apenas quatro das catorze obras: uma obra de Gregan e três de Matosinhos. A obra de Gregan apresenta várias armações de clave sempre que necessário. Já na obra *Song for Emma* de Matosinhos, as armações de clave são apresentadas apenas quando a obra estabiliza harmonicamente. Assim, os primeiros compassos aparecem sem armação de clave, sendo que só a partir do cp.17 é que surge uma indicação de armação de clave. Da mesma forma, na obra *The Horn Calls you back!* de Matosinhos, apenas o terceiro andamento se encontra escrito com armação de clave. No primeiro e último andamentos existe uma alternância de Fá mixolídio, Fá lídio dominante e Fá maior, o que dificultaria a utilização de armações de clave. Por outro lado, o terceiro andamento está escrito para trompa natural em Mi bemol, logo, não necessita de armação de clave. Na obra *Mirage* de Matosinhos são usadas várias armações de clave não convencionais: Mi frígio dominante, Dó# frígio dominante, Sib frígio dominante, bem como, a convencional armação de clave de Fá menor. Estas armações de clave servem o seu propósito e fazem com que a partitura fique limpa das alterações, que ficam concentradas na armação de clave.

Globalmente foi observada uma tentativa de evitar intervalos diminutos e aumentados, pela dificuldade acrescida que acarretam aos trompistas, relativamente à leitura e audição dos intervalos. Mesmo assim nas obras de Agrell, Barruma, Gregan, Turner e Matosinhos (*Reflections, Siegfried & Fafnir* e *Mirage*) foram anotados alguns intervalos com estas características, que na maioria das situações não poderiam ser evitados, dado as escalas e modos em que estas obras se encontram escritas.

A utilização de acidentes duplos foi observada apenas em duas obras de Matosinhos (*Song for Emma e Pastoral*), respeitando porém a exceção apontada por Gould (2011) visto estarem num contexto tonal.

Foram observadas outras afinações para além de Fá em três obras de Matosinhos escritas para instrumentos auxiliares. O terceiro andamento da obra *The Horn Calls you back!* encontra-se escrito para trompa natural em Mi bemol, não requerendo transposição, uma vez que o trompista troca de instrumento, passando a tocar em Mi bemol. De forma alternativa poderá tocar numa trompa dupla mas para isso deverá usar a dedilhação F1, sendo que a partir daí ficará com o comprimento de tubo de uma trompa em Mi bemol, não sendo necessário, portanto, transpor. Já no caso das obras *Song without words* e *Siegfried & Fafnir*, estas encontram-se escritas para tuba wagneriana tenor em Si bemol ou opcionalmente para trompa. Porém, as partes não necessitam de transposição pois estão escritas em Fá, seguindo a tendência indicada por Gould (2011) de escrever para tubas wagnerianas como se fosse uma trompa.

Foram observadas cadências na obra de Agrell e em duas obras de Matosinhos (*Siegfried & Fafnir* e *Song without words*). Agrell optou por escrever uma das cadências e deixar apenas algumas indicações sobre as características que os intérpretes deverão ter em conta ao escrever as suas próprias cadências. Já Matosinhos escreveu integralmente as cadências, indicando nas notas introdutórias a possibilidade de os intérpretes adaptarem ou mesmo escreverem algo inteiramente novo. Para além disso, incluiu uma tessitura mais extensa e uma multiplicidade de técnicas nas cadências pelo que, por ser opcional, as obras poderão ser sempre adaptadas às características dos intérpretes.

Também em Agrell e em três obras de Matosinhos (*Song for Emma*, *Song without words* e *Improviso*) surge a indicação de *swing* e *improvisação*. No caso das obras de Agrell e *Improviso* de Matosinhos, a improvisação surge com a indicação de estar baseada numa escala de *blues*. Já em *Song for Emma* e *Song without words* existem improvisações de exemplo e indicações de cifras para o trompista improvisar caso se sinta à vontade para o fazer. Estes compositores fizeram questão de deixar os trompistas à vontade com as improvisações o que resulta, de facto de forma idiomática dado que, embora, existam exceções de trompistas no mundo do jazz, não se trata de um instrumento que se associe tradicionalmente a essa área.

Conclusão

Há quase vinte anos Hill (2001), o autor mais citado na presente investigação, terminava o seu livro lançando vários desafios aos trompistas. A presente investigação respondeu a um desses desafios, pela criação de repertório para o instrumento, sendo que o investigador conseguiu encorajar sete compositores a colaborarem, com o seu talento, para fazer avançar este projeto. Tal como sugerido por Hill, o próprio investigador vestiu a pele de compositor e escreveu oito obras. Apesar dos receios iniciais, todo este processo constituiu uma aprendizagem que se revelou nas diferentes abordagens, oriundas da reflexão suscitada pela presente investigação, algo que não teria acontecido se não tivesse sido abraçado o conceito do triângulo de plenitude musical defendido por Douglas Hill. Infelizmente houve alguns compositores que não entregaram as suas obras atempadamente, mesmo assim, a criação de catorze novas obras para trompa e seus instrumentos auxiliares é, por si só, algo digno de regozijo e que irá beneficiar a comunidade internacional de trompistas.

Mais do que a simples criação e interpretação, estas obras serviram o propósito de poderem ajudar a levantar o véu sobre a escrita idiomática para trompa, uma vez que constituem o objeto de estudo da presente investigação.

Contrariamente a Horton (1986), que no final da sua investigação, apenas foi capaz de identificar a escrita trompística mas não os elementos que a constituem, a presente investigação pôde dar continuidade aos seus passos, com uma abordagem diferenciada, que permitiu a definição dos elementos que constituem a escrita idiomática para trompa. Sempre que os elementos idiomáticos foram apresentados nas fontes de forma pouco clara ou com incorreções, foi dada voz aos trompistas, sendo que, como trompista o próprio investigador apresentou alguns elementos sempre que constatou que estes não eram mencionados em mais nenhuma fonte.

Pôde-se concluir que, praticamente todos os aspetos, a ter em conta ao escrever para este instrumento, foram indicados nas várias fontes de orquestração, instrumentação e notação. Contudo, apenas a leitura das diferentes fontes permitiu complementar as lacunas encontradas havendo, infelizmente, alguns aspetos que não estavam claros ou até mesmo informações erradas. Assim foi observada uma dispersão de informação sendo que, nenhuma fonte foi capaz de apresentar informação completa. Hill (1996) revelou ser a fonte mais completa, o que não é de estranhar, visto ser trompista e o seu livro se

encontrar inteiramente dedicado à trompa, ao contrário das outras fontes que, habitualmente, abordam todos os instrumentos da orquestra sinfónica. Mesmo assim, alguns aspetos mencionados por Hill requerem a leitura de outras fontes e, embora, a obra esteja escrita, de uma forma bastante objetiva, não fornece aos compositores todas as soluções necessárias.

Por vezes, as afirmações dos diferentes autores chocaram com as opiniões dos trompistas, sendo as técnicas de execução da mão direita, a área onde foi encontrado um maior número de discrepâncias. Esta tinha sido a área escolhida pelo investigador para a pesquisa exploratória inicial (Matosinhos, 2017d), onde tinha sido observada uma confusão generalizada entre o som metálico do instrumento, a utilização de surdinas, as diferentes técnicas da mão direita, bem como, na utilização destas para a produção de *glissandos*. Em contrapartida, nas obras analisadas foram usadas diversas técnicas da mão direita, representadas de forma clara, tirando partido de uma tessitura extensa e um leque de dinâmicas alargado.

Nas fontes bibliográficas constatou-se a presença de diferentes posicionamentos, no que respeita à classificação do timbre, sendo que alguns autores não tiveram em conta os diferentes registos, as diferentes dinâmicas ou o diferente equipamento utilizado. Para além disso, houve quem classificasse o som da trompa como sendo inerente ao instrumento, contrastando assim com outros autores que tiveram em conta a influência do instrumentista. Nas obras analisadas, os compositores solicitaram diferentes timbres quer pelo uso de expressões em texto, quer pelo recurso a dedilhações específicas.

Aspetos como a simples definição da tessitura da trompa foram apresentados nas fontes com diferenças significativas, algo que pode facilmente levar a resultados não idiomáticos. Em contrapartida, nas obras analisadas, a globalidade dos compositores optou por uma tessitura bastante conservadora no que diz respeito ao registo agudo, abordando ocasionalmente os extremos. Já no registo grave, várias das obras analisadas exploraram os extremos do registo. Notou-se, porém, o cuidado de o fazer a solo ou em passagens com menor densidade do piano, para que estes sons pudessem ser ouvidos.

Também foram observados diferentes posicionamentos relativamente à utilização de vibrato na trompa, contudo a maioria dos autores é da opinião de que esta técnica deverá ser usada *ad libitum* pelos intérpretes em situações solísticas, devendo as exceções ser assinaladas pelos compositores. Esta definição foi identificada nas obras analisadas, sendo que apenas numa delas é solicitado, *vibrato* em diferentes intensidades, bem como, a conseqüente indicação de supressão de *vibrato*.

A indicação de dedilhações foi outro aspeto onde se constataram diferentes opiniões. Por um lado, houve quem simplificasse a situação, indicando que esta deveria ser deixada ao critério dos intérpretes. Contudo, houve quem defendesse que a indicação de dedilhações vai para além do simples conforto técnico visto que influencia diretamente a afinação e o timbre do instrumento. Assim, concluiu-se que existem situações específicas que justificam a indicação de dedilhações por parte do compositor, para que este possa clarificar a sua intenção relativamente ao resultado final. Esta definição correspondeu ao que foi identificado nas obras dos compositores analisados. Contudo, como se trata de compositores trompistas, estes possuem o conhecimento para indicar dedilhações, algo que se pode revelar um desafio para os compositores que não tocam este instrumento. Foi comprovado que as tendências regionais podem ter uma forte influência na performance de um instrumento, chegando mesmo a determinar se dada obra vai ou não resultar de forma idiomática, pelo que, a este respeito a indicação de dedilhações revela uma importância fulcral. Para além disso, várias das obras analisadas tiraram partido de sequências de dedilhações que não se encaixam nas dedilhações standard. Assim, se não estiverem indicadas, só vão resultar idiomáticamente caso o trompista as consiga identificar.

Em algumas fontes analisadas foi apontada a influência da trompa natural na escrita para trompa moderna. Foi observado em várias obras analisadas, o recurso a várias notas dentro da mesma série de harmónicos. Trata-se de uma utilização já distante da trompa natural, mas que continua a confirmar que, apesar de hoje em dia, se escrever cromaticamente para trompa, continua a haver uma forte tendência para ter em consideração as notas disponíveis nas várias séries de harmónicos. Assim, ao invés de uma escrita pensada em 12 meios tons cromáticos observa-se, por vezes, a utilização das 12 séries de harmónicos presentes numa trompa dupla.

No que concerne às dinâmicas, os diferentes autores mencionaram a influência do posicionamento da mão na campânula, a orientação da campânula, bem como, as implicações no que respeita ao equilíbrio sonoro. Também foi abordada a problemática das dinâmicas absolutas ou relativas na trompa e foram ainda observados diferentes posicionamentos relativamente à relação entre as dinâmicas e a tessitura. Foi observado nas obras analisadas um uso criterioso de dinâmicas maioritariamente absolutas num leque entre *pp* e *ff*, tendo sido utilizados pontualmente extremos de *fff* e *ffff* em situações muito específicas.

Relativamente às articulações foram abordados aspetos como a influência do posicionamento do instrumento, os diferentes registos, a utilização de diferentes consoantes, articulações jazzísticas com opiniões mais ou menos coerentes. Porém já no que concerne à velocidades e execução tanto de *staccato* simples como múltiplo foram observadas opiniões bastante divergentes. Contudo, nas obras analisadas não só foram observadas articulações indicadas por símbolos musicais, como também por indicações textuais explícitas ou implícitas.

No que diz respeito aos trilos e tremolos constataram-se nas fontes diferentes pontos de vista, que nem sempre convergiram. Em contrapartida, nas obras analisadas, os trilos surgiram em 50% das obras sendo que um dos compositores chegou mesmo a clarificá-los com dedilhações. Já os tremolos apareceram maioritariamente sob a forma de *frullato*, contudo, um dos compositores fez uso de tremolos de dedilhações em três obras.

Os *glissandos* foram outro aspeto onde houve muitas divergências, algo que, em parte, se relaciona com a já referida confusão, no que concerne aos *glissandos* executados usando as técnicas da mão direita. Por outro lado, alguns autores demonstraram desconhecer o verdadeiro potencial da trompa relativamente à execução dos diferentes tipos de *glissando*. Contrariamente ao apresentado pelas fontes foram usados *glissandos* com uma multiplicidade de técnicas em praticamente todas as obras analisadas. Por vezes foram indicadas pelo compositor, outras vezes foi deixado ao critério do intérprete o tipo de técnica a utilizar. Constatou-se, porém, que se trata de omissões conscientes, visto que três obras possuem tanto *glissandos* especificados como *glissandos* sem indicação da técnica de execução a utilizar.

Nas fontes foram referidas várias possibilidades de utilização do espaço para manipular o som. Estas técnicas foram exploradas pelos compositores analisados com destaque para a utilização de vibrações por simpatia que registou três ocorrências. Um dos compositores também tirou partido dos sons tocados atrás do palco e em distâncias intermédias. De notar que estas duas técnicas produzem um efeito apreciável, mas não acarretam dificuldade acrescida para o intérprete.

Várias fontes referiram a possibilidade de produzir mais de um som em simultâneo, sendo que destas, a maioria referiu apenas os sons multifónicos produzidos por notas tocadas e cantadas simultaneamente. Neste aspeto foi realçada a necessidade de escrever alternativas para vozes agudas e vozes graves. Alguns autores mencionaram outras formas marginais de produção de multifónicos. A análise das obras revelou a mesma tendência, tendo sido observados apenas multifónicos produzidos com notas tocadas com

uma nota superior cantada. Na maioria das obras não foram indicadas alternativas para vozes agudas/graves, com a exceção de uma das obras de Matosinhos, onde a *ossia* indicada possui notas mais agudas.

A utilização de microtons foi referida por um grupo de autores, sendo que entre aqueles que a referiram nem todos indicaram as diferentes técnicas disponíveis para a sua execução. Apenas em Hill (1996) foram explanados com clareza os diferentes métodos disponíveis para a execução de microtons. Foram observados microtons oriundos da série de harmónicos em quatro obras. Numa das obras existem microtons obtidos a partir de ajustes da embocadura, da mão direita e de ambos.

Um pequeno grupo de autores também mencionou algumas técnicas de execução não tão usuais, algo espectável, dada a sua utilização com carácter marginal. Nas obras analisadas foram encontradas utilizações de algumas destas técnicas que se enquadram neste tipo de utilização: desmantelar o instrumento, assobiar, bater com o bocal no rebordo da campânula de uma surdina de *bouché*, bater com as unhas numa surdina *straight*, passar as unhas da mão direita pelos tubos e raspar com uma bomba nos tubos junto aos rotores. De notar que este tipo de utilização, embora não convencional, não oferece nenhum acréscimo de dificuldade ao trompista.

A necessidade de escrever pausas nas partes de trompa foi abordada pela maioria das fontes. Embora nem todos estes aspetos tenham sido referidos por todos os autores, foi possível observar um grande número de justificações: respirações, descansar os músculos especialmente após frases longas ou no registo agudo, remover a água do instrumento, viragens de página e colocar/remover surdinas. O aspeto que foi alvo de maiores divergências foi precisamente o tempo que um trompista é capaz de aguentar uma nota sem respirar, tendo surgido em três autores tempos exagerados como 50 segundos possíveis, eventualmente, numa situação laboratorial, mas que se revelam ineficazes numa situação de performance real. Nas obras analisadas, mesmo as frases mais longas encontram-se enquadradas em valores de tempo muito inferiores, alguns dos compositores inclusive incluíram marcas de respiração nas situações em que poderia haver alguma ambiguidade.

No que concerne à notação musical específica da trompa foi abordada a forma como as diferentes claves são usadas, como os acidentes duplos não são usados salvo num contexto tonal e como são evitados intervalos diminutos e aumentados. A informação sobre as armações de clave foi cruzada, onde se observou que as várias fontes mencionavam a não utilização das mesmas. Porém constatou-se nas obras dos

compositores uma utilização de armações de clave em contextos tonais e modais, mas apenas quando havia uma estabilidade harmónica. Nas obras analisadas foi observada uma utilização maioritária da clave de Sol, com até quatro linhas suplementares em todas as obras. Já no caso da clave de Fá, esta encontra-se presente em doze de catorze obras sendo que só foram observadas até duas linhas suplementares em seis das obras analisadas.

Constatou-se a não utilização de transposições nas obras escritas para a presente investigação, apesar de terem sido solicitados dois instrumentos auxiliares, que não se encontram afinados em Fá (tuba wagneriana tenor em Sib e trompa natural em Mib). Na obra para tuba wagneriana, a parte está escrita em Fá tal como se tivesse sido escrita para uma trompa. Já no caso da obra, em que foi usada uma trompa natural em Mib, o trompista não tem de transpor, apenas necessita de trocar de instrumento ou então, executar tudo numa trompa dupla, com o comprimento de tubo de trompa Mib (F1). Assim, este tipo de utilização das transposições enquadra-se no que foi definido no capítulo 2.16.

Do ponto de vista da uniformização das indicações de notação a utilizar, os softwares de notação musical têm um papel importante, que será cada vez mais marcante. A criação do *SMuFL (Standard Music Font Layout)* pela *Steinberg*, expandiu o bloco de 220 glifos presente na norma *Unicode* para cerca de 2600 glifos. Entretanto, este projeto está a ser desenvolvido pelo *W3C Music Notation Community Group*, sendo que para a sua criação contou com símbolos musicais oriundos de várias fontes de notação mencionadas na presente investigação. Inicialmente, este projeto estava associado ao tipo de letra musical *Bravura*, que é distribuído com o software de notação musical *Dorico*. Como este tipo de letra foi disponibilizado em domínio público, têm sido desenvolvidos tipos de letra musicais baseados no *Bravura*, que são compatíveis com outros softwares de notação musical, contribuindo para a massificação da adoção de *standards* de notação musical³⁵. Em especial, o software de notação musical *Dorico* é o único que disponibiliza a opção de dedilhações para trompa que contemplam os vários *standards*, disponibilizando funções dedicadas para a referência ao lado da trompa, incluindo trompas Fá agudo e Mib agudo. Também nas técnicas de execução, os símbolos que têm significados diferentes dependendo do instrumento, tiveram aqui e no caso da trompa um tratamento especial. Foi observada a utilização deste software nas obras de Barruma, Gaspar, Matosinhos e

³⁵ A informação sobre o SMuFL encontra-se disponível online no site gerido pelo (W3C Music Notation Community Group, 2020)

Turner, algo notável, visto tratar-se de um software que foi lançado para o mercado há apenas quatro anos, na mesma altura em que teve início a presente investigação.

A possibilidade de improvisar foi observada em Agrell e em três obras de Matosinhos. Ao mesmo tempo cientes do facto de que, por motivos de falta de tradição, muitos trompistas poderiam não estar à vontade com a improvisação, os compositores colocaram a possibilidade de se executar uma versão escrita ou mesmo ignorar essas passagens.

A informação presente nas fontes de referência dos compositores é muitas vezes apresentada de uma forma sucinta, dando ao compositor a informação, mas não a forma como este a poderá utilizar. Assim, na presente investigação essa informação é apresentada de uma forma sistematizada, permitindo que trompistas e compositores usem a mesma fonte.

O exaustivo cruzamento de fontes de instrumentação, orquestração e notação com a opinião de trompistas possibilitou que o mundo da interpretação e o da composição se unissem, num importante passo para o retomar do elo que começou a desvanecer no final do século XIX.

Foi observado um crescente número de obras para trompa escritas por trompistas nos últimos cinquenta anos. Constatou-se o legado de Douglas Hill no incentivo à composição por trompistas, sendo que se pôde observar diretamente em duas gerações de alunos: Jeffrey Agrell, um dos compositores que colaborou com a presente investigação, foi aluno de Hill e, por sua vez, já transmitiu a curiosidade pela escrita musical aos seus alunos. De forma indireta, Hill influenciou o investigador, apesar de nunca se terem encontrado pessoalmente.

Naturalmente, nem todos os elementos definidos no 2º capítulo puderam ser identificados nas obras que são objeto de estudo da presente investigação, ora porque apenas poderiam surgir num contexto orquestral, ora porque os compositores optaram por não os explorar. Mesmo assim, visto que todas as obras resultaram de forma idiomática, possibilitou-se a validação da maioria dos referidos elementos.

Foi dada liberdade criativa aos compositores e cada um optou por usar a trompa como veículo da sua mensagem musical “Composing For the Horn, Not Against It” (Deskur, 1990, p. 79). Este passo poderá servir de inspiração a outros compositores, trompistas ou não, para também usarem todo o potencial da trompa, de forma idiomática, independentemente do seu estilo composicional.

Da mesma forma, com a presente investigação os trompistas, alertados para os elementos que não resultam claros nas fontes de instrumentação, orquestração e notação, poderão

tomar decisões que honrem a ideia musical do compositor, indo ao encontro e não de encontro a ela. No final continuará a caber ao intérprete tomar decisões interpretativas em que, por vezes, terá de tocar com uma técnica diferente de modo a ir ao encontro daquilo que é solicitado pelo compositor. Contudo, com os resultados da presente investigação poderão ser tomadas decisões mais conscientes e com uma base científica e não fundamentadas apenas pelo mero impulso.

Após este grande passo, urge difundir este conhecimento para que os intérpretes possam ser verdadeiramente coautores das obras musicais que interpretam. Nesse sentido, o investigador tem a intenção de fazer a divulgação a partir de artigos científicos em inglês. Paralelamente será cumprido o desígnio de lançar um livro em português e inglês compilando os elementos idiomáticos da trompa, ilustrando-os com exemplos em vídeo. Também será criado um website, com base no cruzamento dos anexos da presente investigação, no qual os utilizadores poderão fazer uma pesquisa por notas musicais e ter acesso às dedilhações disponíveis para as diferentes técnicas de execução. Desta forma, compositores e intérpretes poderão usar a mesma referência bibliográfica e juntos contribuir para a criação de repertório e para interpretações mais fidedignas.

Referências Bibliográficas

- Adler, S. (2016). *The Study of Orchestration* (4th Intern). W. W. Norton & Company.
- Aerophor*. (sem data). Grove Music Online. Obtido a 15 de maio de 2020, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00243>
- Agrell, J. (sem data). *Horn Insights*. Obtido a 2 de abril de 2018, de <http://horninsights.com/about/>
- Agrell, J. (1989). A Brief History of the IHS Composition Contest. *The Horn Call, Journal of the International Horn Society*, XX(1), 31–33.
- Agrell, J. (2017). *Horn Technique: A New Approach to an Old Instrument*. Wildwind Editions.
- Agrell, J. (2019). *Gallimaufry Suite*. Edição de Autor.
- Albrecht, T. (1996). *Letters to Beethoven & other correspondence* (Vol. 1). University of Nebraska Press.
- Alexander, P. L. (2008). *Professional Orchestration, Volume 1* (3.^a ed.). Alexander Publishing.
- Balu, I. (2020). *French Horn Mutes*. <https://balumusik.com/product/french-horn-mutes/>
- Barruma, C. (2019). *Cerberus*. Edição de Autor.
- Berlioz, H., & Macdonald, H. (2004). *Berlioz's Orchestration Treatise*. Cambridge University Press. (Obra originalmente publicada em 1844)
- Best Brass. (sem data). *PotStop (Gestopft)*. Obtido a 2 de setembro de 2020, de <http://www.bestbrass.com/stf/gestopft.html>
- Bindley, T. H. (1925, Outubro 3). «Abide with me.» [To the Editor of the Spectator]. *The Spectator*, 27. <http://archive.spectator.co.uk/article/3rd-october-1925/27/abide-with-me>
- Black, D., & Gerou, T. (1998). *Essential Dictionary of Orchestration* (2.^a ed.). Alfred Publishing Co. Inc.
- Blatter, A. (1997). *Instrumentation and Orchestration* (2.^a ed.). Cengage Learning.
- Block, N. C. (1993). 1992 IHS Composition Contest Report. *The Horn Call, Journal of the International Horn Society*, XXIV(1), 87–88.
- Boehm, L. (1961). *Modern Music Notation. A Reference and Textnook*. G. Schirmer, Inc.
- Bourgue, D., & Fako, N. J. F. (Trans. . (1996). *Conversations About the Horn*. International Music Difusion.

- Bradley, I. (1997). *Abide with me: The world of Victorian Hymns* (1.^a ed.). SCM Press.
- Brüchle, B., & Janetzky, K. (1976). *A Pictorial History of the Horn*. Hans Schneider.
- Brummett, J. (2018). IHS News and Reports. *The Horn Call, Journal of the International Horn Society*, XLVIII(2), 25–26.
- Bullock, M. T. (2010). Self-Idiomatic Music: An Introduction. *Leonardo*, 43(2 OP-
Leonardo. 2010, Vol. 43 Issue 2, p141-144. 4p.), 141.
<https://doi.org/10.1162/leon.2010.43.2.141>
- Burton, S. D. (1982). *Orchestration*. Prentice Hall, Inc.
- Buxbaum, J. A. (2017). *Edouard Vuillermoz and Dix Pièces Mélodiques*. Arizona State University.
- Casella, A., & Mortari, V. (2004). *The Technique of Contemporary Orchestration*. BMG Public. (Obra originalmente publicada em 1948)
- Ceccarossi, D. (1984). *Invito al Corno, vol.2*. Bèrben.
- Coar, B. (1952). *A Critical Study of the Nineteenth Century Horn Virtuosi in France*. Birchard Coar.
- Cousins, F. (1992). *On Playing the Horn* (2.^a ed.). The Samski Press.
- Danner, E. A. (2014). *Idiomatic Horn Writing: e Formal and Historical Contexts of Four Horn Pieces*. Eastern Illinois University.
- Dauprat, L. F. (1994). *Method for Cor Alto and Cor Basse: Complete English Translation of the First Edition Published by Zetter, Paris, CA. 1824*. Birdalone Music.
- Del Mar, N. (2009). *Anatomy of the Orchestra*. Faber and Faber.
- DeRosa, A., & Pejrolo, R. (2007). *Acoustic and MIDI Orchestration for the Contemporary Composer* (1.^a ed.). Focal Press.
- Deskur, E. (1990). A Composers's Guide to the Low Horn. *The Horn Call, Journal of the International Horn Society*, XX(2), 74–80.
- Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]*. (2017).
<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/>
- Duvernoy, F. (1802). *Méthode pour le Cor*. Mme Le Roi, Imprimerie du Conservatoire de Musique.
- Ensemble Musikfabrik. (sem data-a). *Christine Chapman*. Obtido a 9 de maio de 2020, de <https://www.musikfabrik.eu/en/ensemble/members>
- Ensemble Musikfabrik. (sem data-b). *Composer Collider*. Obtido a 20 de setembro de 2020, de <https://www.musikfabrik.eu/en/academy-art/research/composer-collider>

- Evertson, C. M., & Green, J. L. (1986). Observation as inquiry and method. Em Wittrock (Ed.), *Handbook of Research on Teaching* (3.^a ed., pp. 162–296). Macmillan.
https://www.researchgate.net/publication/253330141_Observation_as_inquiry_and_method
- Farkas, P. (1956). *The Art of French Horn Playing*. Summy-Birchard Inc.
- Faust, R. E. (2015). Report (2 of 2) of the 2014 IHS Composition Contest. *The Horn Call, Journal of the International Horn Society*, XLVI(1), 79–81.
- Faust, R. E. (2017). 2016 Composition Contest Report. *The Horn Call, Journal of the International Horn Society*, XLVII(2), 25–27.
- Faust, R. E. (2020). Report of the 2018 Composition Contest. *The Horn Call, Journal of the International Horn Society*, L(1), 91–95.
- Feist, J. (2017). *Breklee Contemporary Music Notation*. Berklee Press.
- Fidler, F. G. (1921). *A Handbook of orchestration*. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.Ltd.
- Fitzpatrick, H. (1970). *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian tradition 1680-1830*. Oxford University Press.
- Forsyth, C. (1914). *Orchestration* (1.^a ed.). Macmillan & Co.
- Gardner, J. (2020). Book and Music Riviews. *The Horn Call, Journal of the International Horn Society*, LI(1), 96.
- Gardner, R. C. (2002). *Mastering the Horn's Low Register*. International Opus.
- Garland, H. J. (1950). *Henry Francis Lyte and the story of «Abide with Me»* (1.^a ed.). Torch Publishing Company Limited.
- Garrett, J. (1998). *Brahms' Horn Trio: Background and analysis for performers*. The Julliard School.
- Gaspar, J. (2019). *Pasteleira*. AvA Musical Editions.
- Gibson, J. J. (2015). *The ecological approach to visual perception* (Classic Ed). Taylor & Francis.
- Gimenes, M., & Manzolli, J. (2006). *Técnicas e “affordances” instrumentais: um modelo para a performance e a criação na música contemporânea*. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM).
https://www.researchgate.net/publication/264881156_Tecnicas_e_affordances_instrumentais_um_modelo_para_a_performance_e_a_criacao_na_musica_contemporanea

- Gould, E. (2011). *Behind Bars: The Definitive Guide to Music Notation*. Faber Music Ltd.
- Gregan, E. (sem data). *Perfil de SoundCloud de Emma Gregan*. Obtido a 14 de maio de 2018, de <https://soundcloud.com/emma-gregan>
- Gregan, E. (2017). *Rose-Coloured Glasses, para trompa e piano*. Edição de Autor.
- Gregory, & Robin. (1961). *The Horn - A Guide to the Modern Instrument*. Faber and Faber.
- Hagelstein, K. R. (2019). The Creative Hornist: A New Generation of Hornist-Composers. *The Horn Call, Journal of the International Horn Society*, XLIX(2), 38–39.
- Hall, C. C., & Lasar, S. (1883). *The Evangelical Hymnal with tunes* (3.^a ed.). A.S. Barnes & Company.
- Harcourt, H. M. (2016). *American Heritage Dictionary of the English Language* (5.^a ed.). Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.
<https://www.thefreedictionary.com/Parkinson%27s+law>
- Hembd, B. (2009). *4 Tips on Orchestration and Horns*.
- Hill, D. (1996). *Extended Techniques for the Horn: A Practical Handbook for Students, Performers and Composers* (2.^a ed.). Warner Bros. Publications Inc.
- Hill, D. (2001). *Collected Thoughts on Teaching and Learning, Creativity and Horn Performance*. Warner Bros. Publications Inc.
- Horton, C. (1986). *The Identification of Idiomatic Writing for Horn*. The University of Wisconsin, Madison.
- Hugill, A. (2015). *The Orchestra a user's manual*.
<http://andrewhugill.com/OrchestraManual/>
- Humphries, J. (2000). *The Early Horn - A Practical Guide*. Cambridge University Press.
- Huron, D., & Berec, J. (2009). Characterizing Idiomatic Organization in Music: A Theory and Case Study of Musical Affordances. *Empirical Musicology Review*, 4(3), 103–122. https://musiccog.ohio-state.edu/home/data/_uploaded/pdf/idiomaticism.pdf
- IHS. (2020a). *Domenico Ceccarossi*. <https://www.hornsociety.org/ihs-people/honoraries/26-people/honorary/45-domenico-ceccarossi-1910-1997>
- IHS. (2020b). *Douglas Hill*. <https://www.hornsociety.org/ihs-people/honoraries/26-people/honorary/219-douglas-hill>
- IHS. (2020c). *Georges Barboteu*. <https://www.hornsociety.org/ihs-people/honoraries/26-people/honorary/219-douglas-hill>

- people/honorary/42-georges-barboteu-1924-2006
- IHS. (2020d). *Vitaly Bujanovsky*. <https://www.hornsociety.org/about-the-ihs/friendship/26-people/honorary/44-vitaly-bujanovsky-1928-1993>
- Jacob, G. (1977). *Orchestral Technique* (2.^a ed.). Oxford University Press.
- Joy, A. (2019). *The Joy key*. <https://thejoykey.com>
- Julian, J. (1957). *A Dictionary of Hymnology, vol.I*. Dover Publications.
- Kalogeraki, S. (2005). *Greek Mythology*. Mediterraneo Editions.
- Kœchlin, C. (1954). *Traité de l'orchestration Vol. 1*. Editions Max Eschig.
- Kury, M. da G. (2009). *Dicionário de Mitologia Grega e Romana* (8.^a ed.). Zahar.
- Lessard-Hébert, M., Goyette, G., & Boutin, G. (2008). *Investigação Qualitativa Fundamentos e práticas* (4.^a ed.). Instituto Piaget.
- Lyle, S. (2016). *An Introduction to the Conventions of Contemporary Music Notation: A Twenty-First Century Vantage*. Scott Lyle.
- Mancini, H. (1993). *Sounds and Scores*. Alfred Music.
- Mascher-Turner, K. (sem data). *Interview of the Month: Emma Gregan*. IHS E-Newsletter December 2017. Obtido a 13 de dezembro de 2017, de <https://www.hornsociety.org/index.php?view=article&id=1197>
- Matosinhos, R. (sem data). *Website de Ricardo Matosinhos*. Obtido a 5 de março de 2020, de <http://www.ricardomatosinhos.com>
- Matosinhos, R. (2010a). *12 Jazzy Etudes for Horn*. Phoenix Music Publications.
- Matosinhos, R. (2010b). *Guia de Bolso da Trompa*. AvA Musical Editions.
- Matosinhos, R. (2012). *Bibliografia selecionada e anotada de estudos para trompa publicados entre 1950 e 2011* [Universidade Católica Portuguesa]. <http://hdl.handle.net/10400.14/12063>
- Matosinhos, R. (2013a). 15 Low Horn Etudes, Op.23. Em *Phoenix Music Publications*. Phoenix Music Publications.
- Matosinhos, R. (2013b). 10 Jazzy Etudes for Horn. Em *Phoenix Music Publications*. Phoenix Music Publications.
- Matosinhos, R. (2015). *13 (un)Lucky Etudes for Horn, Op.32*. Phoenix Music Publications.
- Matosinhos, R. (2017a). *B(h)ORN T'WIN*. Brass Arts.
- Matosinhos, R. (2017b). *Heptafunk*. Online Music Sales (International Horn Society).
- Matosinhos, R. (2017c). *Reflections, Op.71*. AvA Musical Editions.

- Matosinhos, R. (2017d). To Stop or Not to Stop – That is the Question. *The Horn Call, Journal of the International Horn Society*, XLVIII(1), 56–59.
- Matosinhos, R. (2017e). *Tocar Trompa é Divertido!*, Op.74. AvA Musical Editions.
- Matosinhos, R. (2018a). *Song for Emma*, Op.75. AvA Musical Editions.
- Matosinhos, R. (2018b). *The Horn Calls you back!*, op.78. AvA Musical Editions.
- Matosinhos, R. (2019a). *Improviso*, Op. 82. AvA Musical Editions.
- Matosinhos, R. (2019b). Kerry Turner’s Abide with Me. *The Horn Call, Journal of the International Horn Society*, XLIX(2), 40–41.
- Matosinhos, R. (2019c). *Mirage*, Op. 83. AvA Musical Editions.
- Matosinhos, R. (2019d). *Pastoral*, Op.81. AvA Musical Editions.
- Matosinhos, R. (2019e). *Siegfried & Fafnir*, Op.77a. AvA Musical Editions.
- Matosinhos, R. (2019f). *Song without words*, op.80a. Golden River Music.
- Matosinhos, R. (2019g). Trompa: A inovação alicerçada na tradição. Em Martingo Ângelo & Telles Ana (Eds.), *Musica Instrumentalis Experimentação e técnicas não convencionais nos séculos XX e XXI* (pp. 93–107). Edições Húmus.
- Matosinhos, R. (2020). *3 miniatures*. Phoenix Music Publications.
- Mckay, G. M. (1963). *Creative Orchestration*. Allyn and Bacon Inc.
- McWilliam, F. (2013). *Blow your own horn!* Mosaic Press.
- Melton, W. (2008). *The Wagner Tuba: A History*. Editions Ebenos.
- Menezes, F. (2010). *A escrita idiomática em obras para trompa de Blauth, Lacerda, Mendes e Ficarelli*. Universidade Estadual de Londrina.
- Merewether, R. (1979). *The Horn, the horn...* (2.^a ed.). Paxman Musical Instruments.
- Miller, R. J. (2015). *Contemporary Orchestration* (1.^a ed.). Routledge.
- Morais, F. (sem data). *Website Pessoal de Fernando Moraes*. Obtido a 2 de setembro de 2020, de <https://fernandomoraiscompositor.com.br>
- Morais, F. (2017a). *Mosaico no.3, para conjunto de metais*. Sheet Music Plus Press. <https://www.sheetmusicplus.com/title/mosaico-n-3-para-conjunto-de-metais-digital-sheet-music/21823135>
- Morais, F. (2017b). *Mosaico no.3, para trompa e piano*. Sheet Music Plus Press. <https://www.sheetmusicplus.com/title/mosaico-n-3-para-trompa-e-piano-digital-sheet-music/21792814>
- Morley-Pegge, R. (1973). *The French Horn* (2.^a ed.). Ernest Bern Limited.
- Norman, L., Myers, A., & Campbell, M. (2010). *An Investigation into the Brassiness*

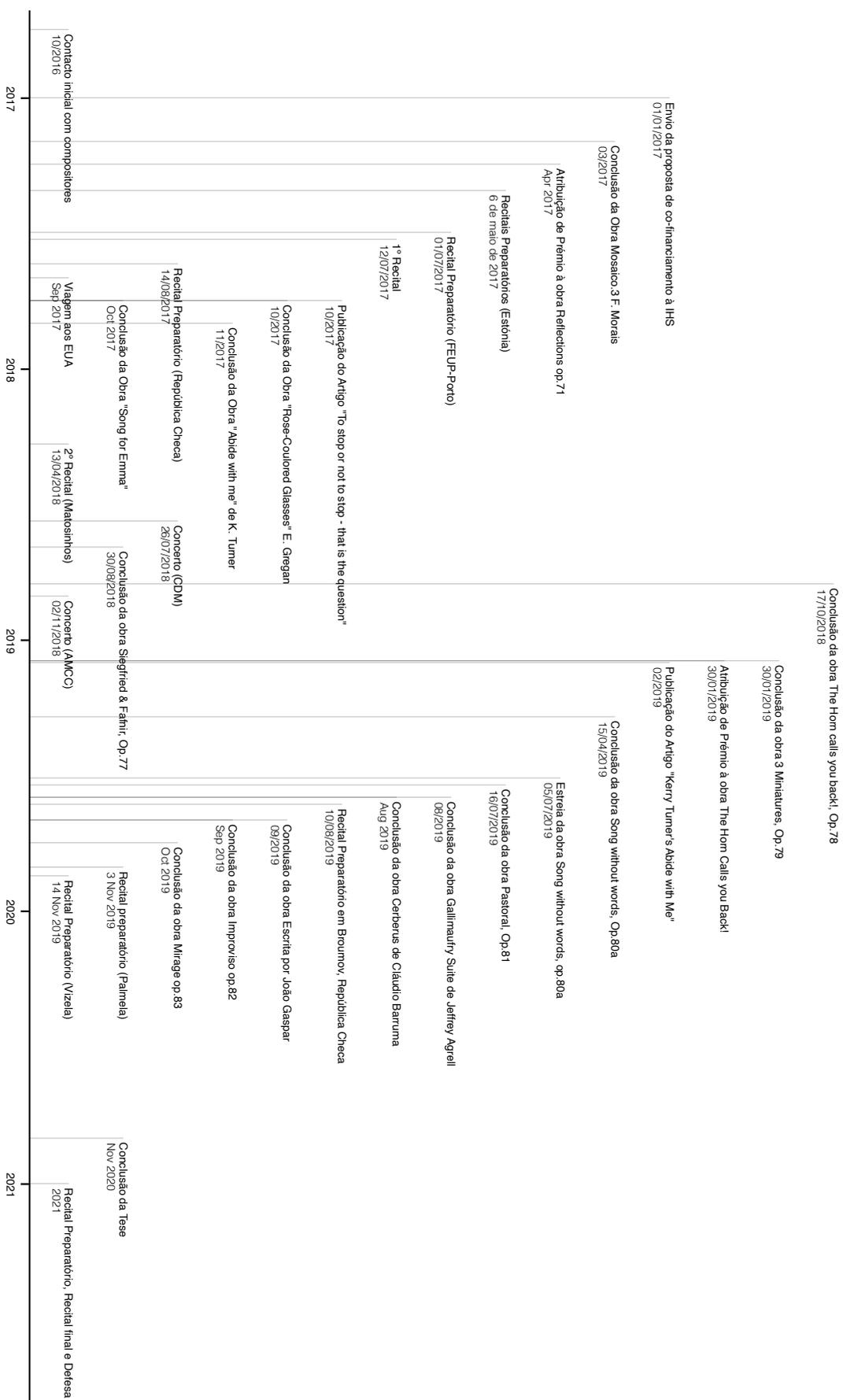
- Potential of Wagner Tubas*. 10ème Congrès Français d'Acoustique.
<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00539744>
- Orval, F. (1993). *Method for Natural Horn*. Editions Marc Reift.
- Pasteleira in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo [em linha]*. (2020).
<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/pasteleira>
- Pehrson, J. (1987). *Harmonic Etude*. Seesaw Music.
- Pereira, M. F., & Gloeden, E. (2012). Apontamentos sobre o idiomatismo na escrita violonística. *XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 526–533.
- Peters, J. E. (2018). *Orchestration*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Pilger, H. V. (2010). SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical. *Aspectos idiomáticos na fantasia para violoncelo e orquestra de Heitor Villa-Lobos*, 758–767.
- Piston, W. (1969). *Orchestration* (5.ª ed.). Victor Gollancz Ltd.
- Pizka, H. (1994). Hand Stopping. *The Horn Call, Journal of the International Horn Society*, XXIV(2), 13–15.
- Pritchett, K. (2017). IHS News & Reports. *The Horn Call, Journal of the International Horn Society*, XLVIII(1), 22.
- Punto, G. (1799). *Horn Concerto No.11* (1.ª ed.). Imbault.
- Randel, D. M. (2003). *The Harvard Dictionary of Music* (4.ª ed.). The Belknap Press of Harvard University Press.
- Ray, D. B. (2000). *The Orchestration Handbook- The Essential Guide to Every Instrument in the Orchestra*. Hal Leonard Corporation.
- Read, G. (1976). *Contemporary Instrumental Techniques*. Schirmer Books.
- Read, G. (1979). *Music Notation, a Manual of Modern Practice* (2.ª ed.). Taplinger Publishing Company.
- Read, G. (1998). *Pictographic Score Notation A Compendium-Greenwood* (1.ª ed.). Greenwood Press.
- Reel, J. (2010). A Conversation with Hornist-composer Kerry Turner. *Fanfare: The Magazine for Serious Record Collectors*, 33(5), 146–148.
- Rekward, S. J. (1997). *The Horn at the Paris Conservatory and its Morceaux de Concours to 1996*. University of North Texas.
- Rimsky-Korsakov, N. (1964). *Principles of orchestration*. Dover Publications. (Obra

- Originalmente Publicada em 1913)
- Risatti, H. (1976). *New Music Vocabulary; A Guide to Notational Signs for Contemporary Music* (2.^a ed.). University of Illinois Press.
- Roemer, C. (1985). *The Art of Music Copying* (2.^a ed.). Roerick Music Co.
- Romain, D. St. (2018). *History of Hymns: "Abide with Me"*.
<https://www.umcdiscipleship.org/resources/history-of-hymns-abide-with-me>
- Rooney, K. (2008). Recognizing Creative Hornists Among Us. Em *Horn Call: Journal of the International Horn Society* (Vol. 38, Números 2 OP-Horn Call: Journal of the International Horn Society. Feb2008, Vol. 38 Issue 2, pp.69-70. 2p., p. 69).
- Rooney, K. D. (2008). *Compositional Trends in Solo Horn Works by Horn Performers (1970–2005): A Survey and Catalog*. University of Cincinnati.
- Ross, T. (1987). *Teach Yourself the Art of Music Engraving and Processing*. npc Imaging.
- Salonen, E.-P. (2005). *Concert étude*. Chester Music.
- Schmid, E. (2014). *Vienna Horn*. <https://www.engelbert-schmid-horns.com/index.php/en/french-horns/vienna-horn>
- Schuller, G. (2003). *Horn Technique* (2.^a ed.). Oxford University Press.
- Scott, A. (2019). *Historical Horns Handbook, Volume I: Natural Horn, An introduction*. Plumstead Peculiar Press.
- Sevsay, E. (2013). *The Cambridge Guide to Orchestration*. Cambridge University Press.
- Souza, J. de. (2017). *Music at Hand*. Oxford University Press.
- Stillier, A. (1985). *Handbook of Instrumentation* (1.^a ed.). University of California Press.
- Stone, K. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century* (1.^a ed.). Norton.
- Sutherland, A. (1906). *Famous hymns of the world, their origin and their romance*. Frederick A. Stokes Co. <https://archive.org/details/famouslyhymnsfwor00suth>
- Tuckwell, B. (2002). *Horn*. Lahn & Averill.
- Turner, K. (2017a). *Abide with Me, para trompa e piano*. Phoenix Music Publications.
- Turner, K. (2017b). *Abide with Me, para trompa e piano*. manuscrito.
- Turner, K. (2017c). *Kerry Turner Website*. <http://www.kerryturner.com>
- Vandenbroek, O.-J. (1797). *Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à donner du Cor*. J.H. Naderman.
- Vasconcelos, H. D. J. de. (2020). *A Dedicatória como fonte de idiomatismo nos concertos para violão e orquestra de Radamés Gnamé Gnatrali*. Universidade de Aveiro.
- Vincent, C. J. (1897). *Scoring for an Orchestra - 6th edition*. Winthrop Rogers, Lda.

- W3C Music Notation Community Group. (2020). *SMuFL Standard Music Font Layout*.
<https://www.smufl.org>
- Wagner, J. (1959). *Orchestration a practical handbook*. MacGraw-Hill Book Company, Inc.
- Wagner, R. (1883). *Lohengrin*. Breitkopf und Härtel.
- Wells, A. R. (2015). *A Thresure of Hymns: Brief Biographies of One Hundred and Twenty Leading Hymn - Writers with Their Best Hymns*. First Fruits Press.
<http://place.asburyseminary.edu/christianendeavorbooks/39/>
- Widor, C. M. (1906). *The Technique of the Modern Orchestra - A Manual of Practical Instrumentation*. Joseph Williams Ltd.
- WWV. (sem data). *Wiener Waldhorn Verein*. Obtido a 15 de outubro de 2020, de
<https://wienerwaldhornverein.at/geschichte/>
- Yin, R. K. (2018). *Case Study Research and Applications: Design and Methods* (6.^a ed.). SAGE Publications, Inc.

Anexos

Anexo 1- Cronograma de atividades



Anexo 2 – Prémio no Concurso de composição da IHS 2016

President

Jeffrey Snedeker
404 N Sampson St
Ellensburg, WA 98926-3158
USA
Email: president@hornsociety.org

Vice President

Kristina Mascher
43, rue Arthur Herchen
L-1727 Luxembourg
Luxembourg
Email: vice-president@hornsociety.org

Secretary/Treasurer

Annie Bosler
200 South Grand Ave
Los Angeles, CA 90012
Email: sec-treas@hornsociety.org

Past Presidents

Paul Anderson
Nancy Cochran
Randall Faust
Douglas Hill
Mason Jones
Frank Lloyd
Jeff Nelsen
Johnny Pherigo
William Schamberg
Jeffrey Snedeker
Virginia Thompson
Barry Tuckwell
Froydis Ree Wekre
James Winter

2016-2017 Advisory Council

Marcus Bonna
Annie Bosler
Elaine Braun
Nobuaki Fukukawa
Patrick Hughes
Young-Yul Kim
Frank Lloyd
Louis-Philippe Marsolais
Kristina Mascher-Turner
Jeff Nelsen
Andrew Pelletier
Justin Sharp
Jeffrey Snedeker
Amy Thakurdas
Geoffrey Winter

The Horn Call Editor

William Schamberg
College of Music
University of North Texas
PO Box 311367
Denton, TX 76203-1367 USA
Office: 940-565-4826
College Fax: 940-565-2002
Email: editor@hornsociety.org

Executive Director

Heidi Vogel
13 Avila Rd
Santa Fe, NM 87508 USA
Tel: 808-649-0811
Email: exec-director@hornsociety.org

Advertising Agent

Paul Austin
P.O. Box 6371
Grand Rapids, MI 49516-6371
USA
Email: HornCallAd@aol.com

IHS Online

www.hornsociety.org



International Horn Society
l'Association Internationale du Cor
Internationale Horngesellschaft
La Società Internazionale del Corno
Sociedad Internacional de Trompas

国際ホルン協会 国際圓号協会 국제호른협회

February 14, 2017

Ricardo Matosinhos: [REDACTED]

Dear Mr. Matosinhos:

On behalf of the International Horn Society, I have the honor and pleasure to inform you that your work, *Reflections for Solo Horn* is the **FEATURED DIVISION Winner*** in the **2016 International Horn Society Composition Contest**. Congratulations! Your composition is a significant addition to our literature and the judges were impressed by your new work. A feature article in the upcoming Horn Call, the society's journal (as well as an announcement on the IHS website), will provide more information about the contest. As part of the article, I would like to provide more information about you and your composition. With that in mind, please send a biographical sketch of no more than 250 words and any additional information about your composition to me at RE-Faust@wiu.edu

Also, I will be working on encouraging and organizing subsequent Festival and Workshop performances of your fine new composition. Consequently, I am requesting that you send me two copies of the score and parts at the address below.

This year we had an impressive group of submissions: over 70 composers from 10 nations and the overall quality of the entries was very impressive. The other top works were as follows:

The Honorable Mention Citation for The Featured Division is *The Final Battle Cry* by Alexis Carrier, of Belgrade, Montana, USA.

The cash prize-winning composition for The Virtuoso Division is *The Silent Flame* for Horn and Piano by Ka-Chia Chen of Philadelphia, Pennsylvania, U.S.A. The judges also made an Honorable Mention Citation in the Virtuoso Division: *Sonata for Horn and Piano* by Arthur Gottschalk of Houston, Texas, U.S.A.

My congratulations and thanks to you for your fine new composition *Reflections for Solo Horn*.

Cordially,


Randall E. Faust
2016 IHS Composition Contest Coordinator
International Horn Society
School of Music, Western Illinois University
1 University Circle
Macomb, IL 61455

Anexo 3 – Programa do Primeiro Recital 12/7/2017

Recital de Trompa e Piano

“Trompistas Compositores”

12 de Julho de 2017, 14h
Escola das Artes da Universidade de Évora



Kerry Turner (*1960) - **Sonata Op. 13** para Trompa e Piano (1989)

I. Allegro

II. Andante

III. Allegro ma non troppo

Ricardo Matosinhos (*1982) - **Reflections, Op.71** para trompa solo (2016)

Fernando Morais (*1966) - **Mosaico no.3** para trompa e piano (2017)

Miguel Castro (*1985) - **Concertino** para trompa e piano

I - Energico

II - Lento

III - Presto energico e marcato

Richard Bissil (*1960) - **Song of a New World** para trompa e piano

Richard Bissil (*1960) - **Fat Belly Blues** para trompa e piano

Trompa: Ricardo Matosinhos • Piano: Isolda Crespi Rubio



<https://youtu.be/30yI5E5i2D4>

Anexo 4 – Programa do Segundo Recital (1ª parte) 13/04/2018

Recital de Trompa e Piano

“Trompistas Compositores”

13 de Abril de 2018, 19:30
Escola de Música Óscar da Silva



Emma Gregan (*1993) – *Rose-Coloured Glasses* Trompa e Piano (2017)
ESTREIA MUNDIAL

Kerry Turner (*1960) – *Abide with Me* Trompa e Piano (2017)
ESTREIA MUNDIAL

Ricardo Matosinhos (*1982) – *Song for Emma* para Trompa e Piano (2017)
ESTREIA EUROPEIA

Paul Basler (*1963) *Canciones* para Trompa e Piano (2004)

Trompa: Ricardo Matosinhos • Piano: Isolda Crespi Rubio



<https://youtu.be/0Z23HsRhTi4>

Anexo 5 – Programa do Segundo Recital (2ª parte)

Concerto na Casa da Música 26/7/2018

Academia de Música de Costa Cabral

VII Estágio Nacional

da Orquestra Sinfónica de Jovens da
Academia de Música de Costa Cabral

26 Jul 2018
21:30 Sala Suggia

José Eduardo Gomes *direção musical*
Ricardo Matosinhos *trômpa*

1.ª PARTE

Wolfgang Amadeus Mozart

Abertura da ópera *A Flauta Mágica* (1791; c. 7min)

Kerry Turner

Concerto para trompa grave (2011; c. 18min)

1. *Allegro Vivo*
2. *Lento*
3. *Incantation*
4. *Allegro con brio*

2.ª PARTE

Antonín Dvořák

Sinfonia n.º 9 em Mi menor, op. 95, "Do Novo Mundo"

(1893; c. 45min)

1. *Adagio – Allegro molto*
2. *Largo*
3. *Scherzo: Molto vivace*
4. *Allegro con fuoco*

José Eduardo Gomes *direção musical*

José Eduardo Gomes é maestro titular da Orquestra Clássica do Centro, maestro associado da Orquestra Clássica do Sul e maestro titular da Orquestra Clássica da FEUP. É professor na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto, sendo o maestro responsável pela Orquestra.

É laureado com o 2º Prémio no concurso Prémio Jovens Músicos, na categoria de Direção de Orquestra, tendo obtido igualmente o Prémio da Orquestra, e foi semi-finalista no 1º Concorso Città di Brescia Giancarlo Facchinetti (Itália). Recebeu da cidade de Vila Nova de Famalicão a Medalha de Mérito Municipal pela cultura.

Iniciou os estudos de clarinete na sua cidade natal, V.N. Famalicão. Prosseguiu-os na ARTAVE e na ESMAE, onde se formou na classe de António Saiote. Estudou direção de orquestra na Haute École de Musique de Genève (Suíça), com Laurent Gay, e direção coral com Celso Antunes.

Tem sido convidado para trabalhar com as principais orquestras portuguesas. Foi maestro principal da Orquestra Chambre de Carouge (Suíça) e maestro titular do Coro do Círculo Portuense de Ópera. Dirigiu várias produções operáticas, incluindo *Don Giovanni* e *Così fan tutte* de Mozart, *Luisa Miller* de Verdi, *Lo Speziale* de Haydn e *La Donna di Genio Volubile* de Marcos de Portugal.

Outra parte importante de seu trabalho é dedicada a orquestras de jovens, em escolas de todo o país.

É membro fundador do Quarteto Vintage, com o qual se apresenta regularmente em Portugal, Itália, Bélgica, Suíça, Japão e Canadá, e ainda do Serenade Ensemble.



casa da música

FINANCIADOR

MEDIDAS ORQUESTRAS SINFÓNICA
DO PORTUGAL CASA DA MÚSICA

APOIO INSTITUCIONAL

MEDIDAS PRINCIPAL
CASA DA MÚSICA



SOMAE

REPÚBLICA
PORTUGUESA

BPI



<https://youtu.be/uCTwiz7B9rE>

Anexo 6 - Prémio no Concurso de composição da IHS 2018

President

Andrew Pelletier
1058 Moore Musical Arts Center
College of Musical Arts
Bowling Green State University
Bowling Green, OH 43402
USA
Email: president@hornsociety.org

Vice President

Kristina Mascher-Turner
43, rue Arthur Herchen
L-1727 Luxembourg
Luxembourg
Email: vice-president@hornsociety.org

Secretary/Treasurer

Annie Bosler
200 South Grand Ave
Los Angeles, CA 90012
Email: sec-treas@hornsociety.org

Past Presidents

Paul Anderson
Nancy Cochran
Randall Faust
Douglas Hill
Mason Jones
Frank Lloyd
Jeff Nelsen
Johnny Pherigo
William Schamberg
Jeffrey Snedeker
Virginia Thompson
Barry Tuckwell
Frøydis Ree Wekre
James Winter

2018-2019 Advisory Council

Annie Bosler
Nobuaki Fukukawa
Patrick Hughes
Louis-Philippe Marsolais
Kristina Mascher-Turner
Susan McCullough
Andrew Pelletier
Justin Sharp
Jeffrey Snedeker
Michelle Stebleton
Rade Gundis Tavares
Amy Thakurdas
Lydia Van Dreef
William VerMeulen
Geoffrey Winter

The Horn Call Editor

William Schamberg
College of Music
University of North Texas
PO Box 311367
Denton, TX 76203-1367 USA
Office: 940-565-4826
College Fax: 940-565-2002
Email: editor@hornsociety.org

Executive Director

Julia Bartscher
PO Box 5486
Toledo, OH 43613 USA
Tel: 419-279-5768
Email: exec-director@hornsociety.org

Advertising Agent

Paul Austin
P.O. Box 6371
Grand Rapids, MI 49516-6371
USA
Email: HornCallAd@aol.com

IHS Online

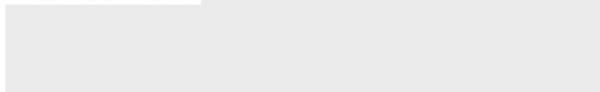
www.hornsociety.org



International Horn Society
l'Association Internationale du Cor
Internationåle Horngesellschaft
La Società Internazionale del Corno
Sociedad Internacional de Trompas
国際ホルン協会 国際圓号協会 국제호른협회

January 30, 2019

Ricardo Matosinhos:



Dear Mr. Matosinhos:

On behalf of the International Horn Society, I have the honor and pleasure to inform you that your work: *The horn calls you back!* is the **FEATURED DIVISION Winner** in the **2018 International Horn Society Composition Contest**. Congratulations! Your composition is a significant addition to our literature and the judges were impressed by your new work. A feature article in the upcoming Horn Call, the society's journal (as well as an announcement on the IHS website), will provide more information about the contest. As part of the article, I would like to provide more information about you and your composition. With that in mind, **please send a biographical sketch** of no more than 250 words and any additional information about your composition to me at RE-Faust@wiu.edu

Also, I will be working on encouraging and organizing subsequent Festival and Workshop performances of your fine new composition. Consequently, **I am requesting that you send me two copies of the score and parts** at the address below. *

Your composing for the Horn is significant and distinctive. It is impressive that completely different judging panels pick your music each competition. You should also know that the other top works were as follows: the winning composition for The Virtuoso Division: **Trio for Horn, Viola, and Harp** by Zach Stanton of Iowa City, Iowa, U.S.A. The judges also made two Honorable Mention Citations in the Virtuoso Division: **FLEET for Eight Horns** by Jules Pegram and, **Serenade for Bass-Baritone, Horn and Strings** by Derek Weagle of Brooklyn, New York, U.S.A.

My congratulations and thanks to you for your fine new composition *The horn calls you back!*

Cordially,

Randall E. Faust

2018 IHS Composition Contest Coordinator
The International Horn Society
Post Office Box 174 *
Macomb, IL 61455

Anexo 7– Programa do Recital em Broumov (República Checa) 10/0/2019



ZA POKLADY BROUMOVSKA
Hudební festival
v kostelích Broumovska

7. Leaders of Summer Horn Courses

SATURDAY 10. 8. 2019
FROM 18 H
CHURCH OF ST. PROKOP,
BEZDĚKOV

Ricardo Matosinhos (Portugal)
- french horn, wagner tuba
Zuzana Ržounková, Jan Vobořil,
Martin Sokol - french horn
Jana Goliášová - piano

The Summer Horn Courses Leader's Concert has traditionally become a very popular festival event with high attendance. The French horn is presented here not only in solo, but also in chambre formations, so the french horn opens for listeners all its dispositions and show its possibilities in different light.

Program:

Kerry Turner: Abide with me, for horn and piano

Ricardo Matosinhos: The Horn calls you back!, Op. 78 for two horns and piano

Ricardo Matosinhos: Song for Emma, Op.75 for horn and piano

Ricardo Matosinhos: Song without words, op.80a for wagner tuba and piano (Czech Premiere)

Wolfgang Amadeus Mozart: Concert for french horn

Richard Strauss: Andante

Others Tbc

Voluntary admission
The voluntary admission goes to help a group of Broumov churches

Site:
Church of st. Prokop, Bezděkov



Podpořte nás

Anexo 8 – Programa do Recital em Palmela 3/11/2019

**XV FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA
PALMELA "TERRA DE CULTURA"**

03 NOV
16H00

Ângelo
Caleira

Armando
Martins

A trompa e as suas sonoridades
3 Nov. 2019, 16h Casa de Atalaia (Palmela)
obras de câmara e solo (4 estreias absolutas) **ENTRADA LIVRE**

Ricardo
Matosinhos

João
Gaspar

apoio:

Organização: Sociedade Filarmónica Palmelense "Loureiros"
Largo dos Loureiros, nº1 2950-207 PALMELA
212350178 – geral@loureiros.org

Palmela
Sociedade Filarmónica
Centro de Palmela, Lda.

Câmara Municipal
de Palmela

CASA DE
ATALAIA

Ubeveste
PALMELA

João Gaspar (1991) – Pasteleira*, para trompa solo • Trompa - Ricardo Matosinhos

Ricardo Matosinhos (*1982) • Pastoral*, Op.81, para trompa solo • Trompa - João Gaspar

Ricardo Matosinhos (1982) • Improviso*, Op. 82 para trompa solo • Trompa - Ricardo Matosinhos

Henry Mancini (1924-1994) (arr. Nagy Zsolt) - Pantera Cor-de-Rosa • Trompa - João Gaspar

Ricardo Matosinhos (1982) – Mirage*, Op. 83 para trompa solo • Trompa - Ricardo Matosinhos

Ricardo Matosinhos (*1982) - 7 Horn Duos, Op.51 • Trompas: João Gaspar, Ricardo Matosinhos

Ricardo Matosinhos (*1982) – Divertimento Op.50 para quarteto de trompas

Trompas: Ângelo Caleira, Armando Martins, João Gaspar e Ricardo Matosinhos

* estreia

Anexo 9 – Programa do Recital em Vizela 14/11/2019



- **Cláudio Barruma** (*1989) - **Cerberus**, para trompa e piano preparado (ESTREIA)
- **Ricardo Matosinhos** (*1982) - **Pastoral**, Op.81, para trompa solo
- **Ricardo Matosinhos** (*1982) - **Improviso**, Op.82, para trompa solo
- **Ricardo Matosinhos** (*1982) - **Mirage**, Op.83, para trompa solo
- **Ricardo Matosinhos** (*1982) - **The Horn Calls you back!**, Op.78, para duas trompas e piano (participação de Hugo Sousa)
- **Ricardo Matosinhos** (*1982) - **Siegfried & Fafnir**, Op.77a, para tuba wagneriana e piano
- **Ricardo Matosinhos** (*1982) - **Song without words**, Op.80a, para tuba wagneriana e piano
- **Jeffrey Agrell** (*1948) - **Gallimaufry Suite**, para trompa grave e piano (ESTREIA)
I. Odd March; II. Quirky Waltz; III. Angular Variations; IV. Blue Caccia

Trompas: Hugo Sousa, Ricardo Matosinhos Piano: Isolda Rubio

Anexo 10- Programa do Recital Final

Provas Públicas de Doutoramento em Música e Musicologia
Definição e análise dos elementos idiomáticos presentes
numa seleção de obras escritas por trompistas

27 de Outubro de 2021, 14:30
Auditório do Colégio Mateus d'Aranda (Évora)



- **Ricardo Matosinhos** (*1982) - Pastoral, Op.81 (2019) para trompa solo
- **Ricardo Matosinhos** (*1982) - Improviso, Op.82 (2019) para trompa solo
- **Ricardo Matosinhos** (*1982) - Mirage, Op.83 (2019) para trompa solo
- **Ricardo Matosinhos** (*1982) - The Horn Calls you back!, Op.78 (2019) para duas trompas e piano
(participação de Damien Nunes)
- **Ricardo Matosinhos** (*1982) - Siegfried & Fafnir, Op.77a (2018) para tuba wagneriana e piano
- **Ricardo Matosinhos** (*1982) - Song without words, Op.80a (2019) para tuba wagneriana e piano
- **Jeffrey Agrell** (*1948) - Gallimaufry Suite (2019) para trompa grave e piano

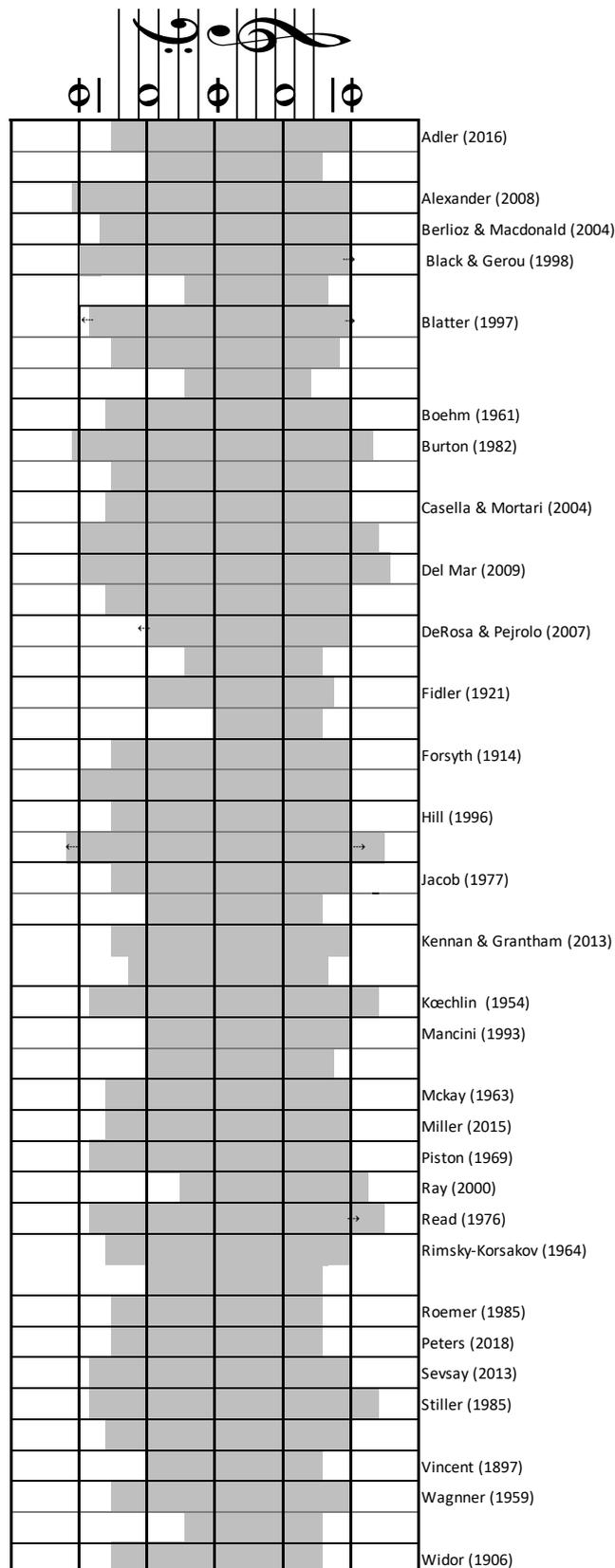
I. Odd March; II. Quirky Waltz; III. Angular Variations; IV. Blue Caccia



youtu.be/0EUuPdvIgSU

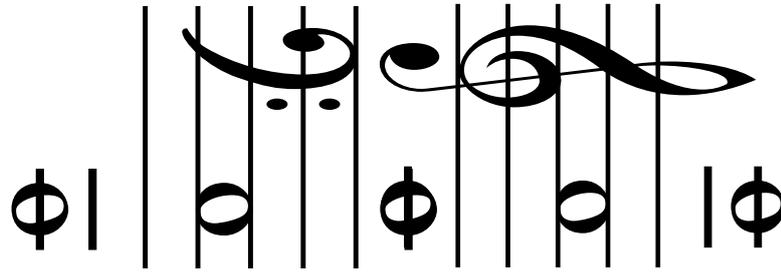
Trompas: Damien Nunes, Ricardo Matosinhos Piano: Isolda Rubio

Anexo 11 - Tessitura da trompa registada nas fontes bibliográficas



(esquema elaborado pelo investigador)

Anexo 12 – Caracterização dos diferentes registos, registada nas fontes bibliográficas



		Escuras e um pouco desfocadas	Profundo e sólido	Brilhante e heróico	brilhante e sonoro	Adler (2016)	
	escuras e desfocadas, com pouca projecção e podem ocorrer problemas de afinação		som mais característico as características timbricas podem variar entre um som . Em dinâmicas mais intensas o som torna-se mais brilhante e aumenta a projecção, sendo este o registo que oferece um melhor controlo		à medida que se sobe torna-se mais brilhante e excitante, porém também mais difícil de tocar em dinâmicas suaves; é quase impossível tocar notas suaves acima do sol4	Black & Gerou (1998)	
	não possui muita destreza para projetar e é facilmente encoberta, embora sem o mesmo brilho, pode ser sonoro mesmo em passagens intensas		registo solista mais característico		(ré4-d65) pode ser excitante	(Blatter, 1997)	
	tende a ficar mais desfocada e fraco em dinâmica		registo onde a trompa consegue ter um bom registo de dinâmica desde e um pp até ff.			Burton (1982)	
	sonoridade começa a ficar mais escura, que as notas mais graves em piano têm charme ao passo que em forte se assemelham ao timbre da tuba		som redondo e uma grande sonoridade, doçura, e uma espécie de significado poético			Casella & Mortari (2004)	
		escuras, frio, grosseiro, difícil de controlar, de resposta lenta	o melhor registo, oferecendo a melhor flexibilidade e controlo, quente e robusto, mas torna-se mais intenso à medida que se sobe		tenso, difícil de controlar	DeRosa & Pejrolo (2007)	
	Possível mas não recomendado	menor projecção, problemas de flexibilidade, sonoridade quente que se funde		maior projecção sonora		Hill (1996)	
	mais característico						
	som cheio em p - mf mas não em f ou ppp		produção sonora lenta			Köchlin (1954)	
	registo da 1ª trompa						
		Escuras	profundo	natural	estridente	Mckay (1963)	
		escuras e desfocadas	escuras mas mais focadas	cheio e redondo	brilhante e fino	não é prático	Miller (2015)
			escuras, um pouco como a tuba	rico e com um som controlado	brilhante e com uma qualidade de som épico		Ray (2000)
		escuras		semelhante ao fagote	redondo e cheio no registo agudo	Rimsky-Korsakov (1964)	
	muito escuras e hesitantes	escuras, espessas e um pouco incertas	forte e sólido	Solene, brilhante, claro		intenso e penetrante	Sevsay (2013)
	Débil, se for forçado, tocado rapidamente, a partir de um salto descendente rápido; quando lentamente e suavemente soa sereno, seguro e a tempo		à medida que se sobe ganha um mais de controlo, contudo passagens rápidas e trilos soam nublados. Som quente e vocal quando tocado suavemente, mas em dinâmicas intensas soa abafado, escuras e ameaçador		timbre mais característico da trompa		Stiller (1985)

(esquema elaborado pelo investigador)

**Anexo 13 – Trilos Disponíveis na trompa dupla:
trilos labiais de tom; labiais e dedilhações de meio tom**

0 2(0) 2·3(3) >0< 1·2(1) >2< 2(0) 0 F0 2 2(0) 0 2·3(3) 2
 ... 2 1 1·2 2·3 >1< ... >1·2< 1·2(1) 1 F1 1·2
 ... >3< F2 >2·3< F1·3 3
 >F0<
 >1·3<

2(0) 1 2·3(3) 1·2 1·2(1) 2·3 2·3(3) F0 F2·3(F3) F2 2(0) F1 F2·3(F3)
 F1·3 2·3 F2·3 3 F1·3 F2 F2(F0) 1·3 F1·2·3 1·2·3 F2(F0) F2·3
 F3 <0> F1·2·3 F0 1·2·3 F1·2(F1) F1 F1·2 <F0>
 >F2< 1·3 <1> F1·3 <1·2> F3 <1·3>
 >1·2·3< <2> >F1·2< <3> >2·3< >F1·2·3<
 >F1< >F3< >F2·3< <F2·3>

F1·2 1·2(1) F2·3 2·3(3) F1·3 F1·2(F1) F1·2·3 1·2(1) <F1·3> 2·3(3) <F1·2·3> 2(0)
 F3 F1·2(F1) F1·2·3 2(0) <F1·2> <F2·3> F2(F0) F1·2(F1)
 F1·3 <F1> F2·3(F3) <F3>
 <F2>
 <1·2·3>

F2·3(F3) 1·2(1) 2·3(3) F2·3(F3) 2(0) F1·2·3(F1·3) 1·2(1) 2·3(3)
 F2(F0) F1·2(F1) F0(F3) F2(F0) F1·2(F1)

F2(F0) 2(0) F2·3(F3) 1·2(1) 2·3(3) F2(F0)
 F1·2(F1) F1·2·3(F1·3)

F1·2(F1) F2·3(F3) F1·2·3(F1·3) 2(0) 1·2(1) 2·3(3)

(elaborado pelo investigador)

Anexo 14 – Tremolos de dedilhações disponíveis numa trompa dupla

$F0/B\flat0$ $B\flat0/B\flat1$ $B\flat1/F1$ $B\flat1/B\flat1$ $B\flat2/F2$ $F1/F1$ $B\flat2/F2$ $B\flat0/F0$ $F0/F1$
 $B\flat0/B\flat1$ $B\flat0/B\flat3$ $B\flat1/B\flat1$ $B\flat1/B\flat1$ $F2/F1$ $B\flat2/F2$ $B\flat2/B\flat1$ $B\flat0/B\flat1$ $B\flat0/B\flat1$
 $F0/F2$ $B\flat3/B\flat1$ $B\flat2/F2$ $F1/F1$ $B\flat0/B\flat3$ $B\flat2/F2$ $B\flat2/B\flat1$ $B\flat0/B\flat1$ $B\flat2/F2$
 $F2/F1$ $B\flat3/B\flat1$ $B\flat2/B\flat1$ $F2/F1$ $B\flat0/B\flat1$ $B\flat2/F2$ $B\flat2/B\flat1$ $B\flat0/B\flat1$ $B\flat2/F2$
 $F0/F1$ $B\flat1/B\flat1$ $F2/F1$ $F2/F1$ $F1/F1$ $B\flat2/F2$ $B\flat2/B\flat1$ $B\flat0/B\flat1$ $B\flat2/F2$
 $F0/F1$ $B\flat1/B\flat1$ $F2/F1$ $F2/F1$ $B\flat3/F3$ $B\flat2/F2$ $B\flat2/B\flat1$ $B\flat0/B\flat1$ $B\flat2/F2$

$B\flat2/F2$ $F1/B\flat1$ $B\flat2/F2$ $B\flat2/B\flat1$ $B\flat3/B\flat1$ $F1/B\flat1$ $B\flat2/F2$ $B\flat1/F1$ $B\flat0/B\flat1$ $B\flat2/B\flat1$ $F2/F1$ $F2/F1$
 $B\flat3/B\flat1$ $B\flat1/F1$ $B\flat2/F2$ $B\flat1/F1$ $B\flat0/B\flat1$ $B\flat2/B\flat1$ $B\flat2/B\flat1$ $B\flat0/B\flat1$ $B\flat2/B\flat1$ $B\flat0/B\flat1$ $F2/F1$ $F2/F1$
 $B\flat1/F1$ $B\flat0/B\flat1$ $B\flat2/B\flat1$ $B\flat2/B\flat1$ $B\flat0/B\flat1$ $B\flat2/B\flat1$ $B\flat2/B\flat1$ $B\flat0/B\flat1$ $B\flat2/B\flat1$ $B\flat0/B\flat1$ $F2/F1$ $F2/F1$
 $F2/F2$ $B\flat3/B\flat1$ $B\flat2/B\flat1$ $B\flat2/B\flat1$ $B\flat0/B\flat1$ $B\flat2/B\flat1$ $B\flat2/B\flat1$ $B\flat0/B\flat1$ $B\flat2/B\flat1$ $B\flat0/B\flat1$ $F2/F1$ $F2/F1$
 $B\flat3/B\flat1$ $F1/F1$ $F0/F1$
 $B\flat3/B\flat1$ $B\flat0/B\flat2$ $F0/F1$ $B\flat1/B\flat1$ $F0/F1$ $B\flat1/B\flat1$ $F0/F1$ $F1/F1$ $F3/F1$

$F0/B\flat0$ $B\flat0/B\flat1$ $B\flat1/F1$ $F1/B\flat1$ $F1/B\flat1$ $F1/B\flat1$ $F1/B\flat1$ $F1/B\flat1$ $F1/B\flat1$
 $F0/F2$ $B\flat0/B\flat3$ $F1/F1$ $F1/B\flat1$ $F1/B\flat1$ $F1/B\flat1$ $F1/B\flat1$ $F1/B\flat1$ $F1/B\flat1$
 $F2/F1$ $B\flat3/B\flat1$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$
 $F0/F1$ $B\flat1/B\flat1$ $F2/F1$ $F2/F1$ $F2/F1$ $F2/F1$ $F2/F1$ $F2/F1$ $F2/F1$
 $F0/F1$ $B\flat1/B\flat1$ $F2/F1$ $F2/F1$ $F0/F3$ $F3/B\flat3$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $B\flat1/B\flat1$

$F1/B\flat1$ $F1/B\flat1$ $F1/B\flat1$ $F1/B\flat1$ $F1/B\flat1$ $F1/B\flat1$ $F1/B\flat1$ $F1/B\flat1$ $F1/B\flat1$
 $F2/F2$ $F2/F2$ $F2/F2$ $F2/F2$ $F2/F2$ $F2/F2$ $F2/F2$ $F2/F2$ $F2/F2$
 $B\flat1/B\flat1$ $F1/F1$ $F0/F3$ $F2/F2$ $F1/F1$ $F1/F1$ $F1/F1$ $F1/F1$ $F1/F1$
 $B\flat3/B\flat1$ $B\flat0/B\flat2$ $F0/F1$ $B\flat1/B\flat1$ $B\flat1/B\flat1$ $B\flat1/B\flat1$ $B\flat1/B\flat1$ $B\flat1/B\flat1$ $B\flat1/B\flat1$
 $F1/B\flat1$ $B\flat0/B\flat2$ $F0/F1$ $B\flat1/B\flat1$ $B\flat1/B\flat1$ $B\flat1/B\flat1$ $B\flat1/B\flat1$ $B\flat1/B\flat1$ $B\flat1/B\flat1$

$F2/F2$ $F2/F2$ $F2/F2$ $F2/F2$ $F2/F2$ $F2/F2$ $F2/F2$ $F2/F2$ $F2/F2$
 $B\flat1/B\flat1$ $F2/B\flat2$ $F1/B\flat1$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$
 $F2/F2$ $F2/B\flat2$ $F1/B\flat1$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$
 $B\flat1/B\flat1$ $F2/B\flat2$ $F1/B\flat1$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$
 $F2/F2$ $F2/B\flat2$ $F1/B\flat1$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$ $F2/B\flat2$

(elaborado pelo investigador)

Anexo 15 – *Glissandos suaves (portamento)* disponíveis na trompa dupla

The image displays a musical score for double horn glissandos, consisting of eight staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are connected by a wavy line, indicating a glissando. The notes are marked with a circled plus sign (⊕) and a circled minus sign (⊖). The staves are divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain double bar lines. The notes are labeled with various symbols and numbers, such as Bb0, Bb2, Bb1, F0, F1, F2, F1/2, F2/3, Bb2, Bb1, F1, F1/2, F1/3, Bb3, and Bb0. The notes are arranged in a sequence that moves up and down across the staves, with some notes marked with a circled plus sign (⊕) and others with a circled minus sign (⊖). The staves are numbered 1 through 8 from top to bottom. The first staff has four measures, the second has four measures, the third has four measures, the fourth has four measures, the fifth has four measures, the sixth has four measures, the seventh has four measures, and the eighth has four measures. The notes are arranged in a sequence that moves up and down across the staves, with some notes marked with a circled plus sign (⊕) and others with a circled minus sign (⊖). The staves are numbered 1 through 8 from top to bottom.

Notas acima ou abaixo dos registos indicados estão disponíveis em *glissando* de $\frac{1}{2}$ tom em som de eco.

(elaborado pelo investigador)

Anexo 16 - As 7 séries de harmônicos do lado de trompa F \flat

0

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

1

\flat 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

1.2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

2.3

\flat 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

(esta dedilhação vai soar demasiado alta)

1.3

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

(esta dedilhação vai soar demasiado alta)

1.2.3

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

(elaborado pelo investigador)

Anexo 17 – As 7 séries de harmônicos do lado de trompa Sib

0

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

1.2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

2.3

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

(esta dedilhação vai soar demasiado alta)

1.3

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

(esta dedilhação vai soar demasiado alta)

1.2.3

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

(elaborado pelo investigador)

Anexo 18 - As 7 séries de harmônicos do lado de trompa Mib alto

0

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

1.0

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

2.3

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

(esta dedilhação vai soar demasiado alta)

1.3

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

(esta dedilhação vai soar demasiado alta)

1.2.3

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

(elaborado pelo investigador)

Anexo 19 - As 7 séries de harmônicos do lado de trompa Fá alto

The image displays seven series of harmonics for the alto horn, arranged in a grid. Each series consists of two staves: a bass clef staff on the left and a treble clef staff on the right. The notes are numbered 1 through 16, corresponding to the positions on the instrument. A dashed line labeled '8va' indicates the octave range for each series. The series are as follows:

- Series 0:** Notes in bass clef: 1 (F), 2 (G), 3 (A), 4 (Bb), 5 (B), 6 (C), 7 (D), 8 (Eb), 9 (E), 10 (F), 11 (F#), 12 (G), 13 (Ab), 14 (A), 15 (Bb), 16 (B).
- Series 2:** Notes in bass clef: 1 (F), 2 (G), 3 (Ab), 4 (A), 5 (Bb), 6 (B), 7 (C), 8 (Cb), 9 (C#), 10 (D), 11 (D#), 12 (E), 13 (Eb), 14 (E), 15 (F), 16 (F#).
- Series 1:** Notes in bass clef: 1 (Fb), 2 (G), 3 (Ab), 4 (A), 5 (Bb), 6 (B), 7 (C), 8 (Cb), 9 (C#), 10 (D), 11 (D#), 12 (E), 13 (Eb), 14 (E), 15 (F), 16 (Fb).
- Series 1.2:** Notes in bass clef: 1 (F), 2 (G), 3 (Ab), 4 (A), 5 (Bb), 6 (B), 7 (C), 8 (Cb), 9 (C#), 10 (D#), 11 (E), 12 (Eb), 13 (E), 14 (F), 15 (F#), 16 (G).
- Series 2.3:** Notes in bass clef: 1 (Fb), 2 (G), 3 (Ab), 4 (A), 5 (Bb), 6 (B), 7 (C), 8 (Cb), 9 (C#), 10 (D#), 11 (E), 12 (Eb), 13 (E), 14 (F), 15 (F#), 16 (Gb).
- Series 1.3:** Notes in bass clef: 1 (F), 2 (G), 3 (Ab), 4 (A), 5 (Bb), 6 (B), 7 (C), 8 (Cb), 9 (C#), 10 (D#), 11 (E), 12 (Eb), 13 (E), 14 (F), 15 (F#), 16 (G).
- Series 1.2.3:** Notes in bass clef: 1 (F#), 2 (G), 3 (Ab), 4 (A), 5 (Bb), 6 (B), 7 (C), 8 (Cb), 9 (C#), 10 (D#), 11 (E), 12 (Eb), 13 (E), 14 (F), 15 (F#), 16 (G#).

(esta dedilhação vai soar demasiado alta)

(esta dedilhação vai soar demasiado alta)

(elaborado pelo investigador)

Anexo 20 – Séries de Harmônicos da Trompa Dupla em Sobreposição

The image displays two musical staves, one for Trompa Fá and one for Trompa Si, each showing a series of 16 notes. The notes are grouped into boxes labeled 1 through 3, representing different harmonic series. The Trompa Fá staff is on the left and the Trompa Si staff is on the right. The notes are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Trompa Fá staff has a key signature of one sharp (F#) and the Trompa Si staff has a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are numbered 1 through 16, corresponding to the harmonic series. The Trompa Fá staff has a key signature of one sharp (F#) and the Trompa Si staff has a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are numbered 1 through 16, corresponding to the harmonic series.

Trompa Fá

Trompa Si

(Morley-Pegge, 1973, anexo 1) adaptado pelo investigador

Anexo 21 - Modelo do questionário enviado aos Compositores (em português)

Os dados recolhidos com este questionário serão anexados à investigação de doutoramento em curso.

1. Quando é que se começou a interessar pela composição musical?
2. Quais são os seus compositores favoritos?
3. Sente que, de algum modo, estes compositores influenciam o seu estilo composicional?
4. Algum dos seus professores de trompa compunham obras para trompa?
5. Como define o seu estilo composicional?
6. Que ideias lhe serviram de mote, em específico, na [nome da obra]?
7. Considera que o facto de ser trompista influencia, de algum modo, a sua escrita para este instrumento?
8. Quando escreve as suas obras pensa nas questões idiomáticas da trompa?
 - 8.1. Se for esse o caso refira os elementos idiomáticos que teve em consideração, em específico, na obra [nome da obra].
9. Que estrutura formal usou como base para a escrita da obra [nome da obra]?
10. Como trompista, já apresentou a sua obra [nome da obra] em público?
11. Há nesta obra algo, em específico, que gostaria de pedir aos intérpretes?

Anexo 22- Modelo do questionário enviado aos Compositores (em inglês)

The collected data will be included in the research that currently in progress.

1. When did you first start to become interested in music composition?
2. What are your favorite composers?
3. Do you feel that these composers have somehow an influence in your compositional style?
4. Did any of your horn teachers also compose music for horn?
5. How do you define your compositional style?
6. In the piece [nome da obra] what ideas served you as a motto?
7. Do you consider that being a horn player influences somehow the way you compose for horn?
8. When you write your works do you ever think about idiomatic issues for the horn?
 - 8.1. If that's the case, what idiomatic elements did you consider in the piece [nome da obra]?
9. What was the formal structure that you have thought as a basis for writing the piece [nome da obra]?
10. As a horn player have you already made any public presentation of the piece [nome da obra]?
11. Is there anything in particular in this piece that you would like to ask the players?

Anexo 23 - Questionário enviado ao compositor Cláudio Barruma

1. Quando é que se começou a interessar pela composição musical?

Quando estudava trompa, na escola profissional, por volta dos 16 anos. Comecei a fazer arranjos para grupos de câmara, e rapidamente passou do arranjo para a criação original.

2. Quais são os seus compositores favoritos?

Richard Strauss, Gustavo Mahler, Alfred Schnittke, Harrison Birtwistle

3. Sente que, de algum modo, estes compositores influenciam o seu estilo composicional?

Ainda que não tentando replicar modelos composicionais dos compositores em questão, é natural o surgimento de uma força expressiva musical típica da música desses compositores. Não é, no entanto, propositada.

4. Algum dos seus professores de trompa compunham obras para trompa?

De quatro professores de trompa, apenas o Ricardo Matosinhos demonstrava interesse pelo lado criativo, o que não parece ser comum na restante classe.

5. Como define o seu estilo composicional?

Ele foi mudando ao longo do tempo, desde a escola profissional, onde a influência em Stockhausen era grande, passando pela licenciatura em composição, onde fiz uma abordagem a várias linguagens com o intuito de conhecer o terreno das várias correntes composicionais contemporâneas. Após esse tempo como estudante, tenho recorrido ao que melhor resultou enquanto aluno. Não posso dizer que tenho um estilo assumido, até porque os desejos criativos são sempre muito vastos. Porém posso afirmar sobre o sentido de força presente nas obras, no aspecto harmónico, dinâmico e de gestos musicais.

6. Que ideias lhe serviram de mote, em específico, na obra Cerberus?

Em primeiro lugar, Cerberus nasce da associação ao cão de três cabeças da mitologia grega. Assim, existe três “cabeças” harmônicas, três espectros que dão origem ao desenvolvimento melódico, rítmico, harmônico, texturas e formal da obra.

7. Considera que o facto de ser trompista influencia, de algum modo, a sua escrita para este instrumento?

A resposta é ambígua, porque não compus Cerberus pensando como um trompista, porém sempre que componho ou leio música, a digitação, a sensação labial e audição, estão presentes no processo tanto de criação quanto de leitura. Ou seja, utilizo as ferramentas de estudo da trompa para confirmar passagens nas obras que componho. Na obra Cerberus tentei que a escrita fosse apenas musical, e não puramente idiomática. No entanto, a organização e escolha do material para a composição nasce, sem dúvida, dos princípios da trompa, já que foram tidas em conta duas séries de harmônicos da trompa para a escolha do material.

8. Quando escreve as suas obras pensa nas questões idiomáticas da trompa?

Como referi anteriormente, penso na digitação, na sensação labial e na audição, o que faço para tudo, e não apenas para a trompa. No entanto, não faço questão de seguir os princípios idiomáticos de forma consciente.

8.1. Se for esse o caso refira os elementos idiomáticos que teve em consideração, em específico, na obra Cerberus.

9. Que estrutura formal usou como base para a escrita da obra Cerberus?

Como referi anteriormente, a obra foi composta a partir de três “cabeças” harmônicas, fruto de uma análise ao espectro de duas diferentes séries de harmônicos da trompa. Esses espectros harmônicos são trabalhados em três secções distintas da peça. Assim, a forma musical tem por base um pêndulo espectral, que se divide de forma clara em 3 momentos.

10. Como trompista, já apresentou a sua obra Cerberus em público?

Não.

11. Nesta obra há algo, em específico, que gostaria de pedir aos intérpretes?

Está tudo escrito, o que não estiver, fará parte da interpretação de cada um.

Anexo 24 - Questionário enviado à compositora Emma Gregan

1. When did you first start to become interested in music composition?

I started to write music in high school for classroom music. I was already practicing my instrument very keenly as I wanted to be a performer, but I was very attracted to the creative aspect of writing music, so I kept it up after school and now consider it to be another side of my musical career and artistic outlet.

2. What are your favorite composers?

I have lots of favourite composers! The first few that would come to mind are probably Mozart, Mendelssohn, and Strauss, but I have a taste for early music and new music too, especially some modern opera!

3. Do you feel that these composers have somehow an influence in your compositional style?

Yes definitely - I think everyone's musical aesthetic is shaped by what we listen to and enjoy (or don't enjoy!), so I'm sure there are many elements of these composers' voices that have consciously or unconsciously made their way into my music in some way. I do sometimes try to dissect sections of a piece that I really enjoy and try to work out what makes them sound so fantastic; I think it can be a wonderful insight into the minds of other composers and teach us a lot not just as writers but as performers too.

4. Did any of your horn teachers also compose music for horn?

Not that I'm aware of.

5. How do you define your compositional style?

On the whole I think my music is very tonal and has an active and cinematic/programmatic quality to it. I enjoy drawing from Baroque and Classical structures but the language itself is probably more tied to the pop world.

6. In the piece Rose-Coloured Glasses what ideas served you as a motto?

I had an idea that I wanted the piece to be optimistic and innocent, and encourage a brightly-coloured sound from the horn. There is a fanfare-like opening theme that floats in and out of a more lyrical theme which transforms throughout the piece.

7. Do you consider that being a horn player influences somehow the way you compose for horn?

Absolutely. I feel much more comfortable writing for the horn than any other instrument as I know not just what is possible and not possible on the instrument, but what colours and characters are available to take advantage of.

8. When you write your works do you ever think about idiomatic issues for the horn?

Yes, I think a lot about whether something will feel good for the performer to play in terms of range, endurance or flexibility. It doesn't stop me from writing challenging things, but certainly changes how and what I write, as I am always imagining playing it myself before putting it down on paper. It can be good to think these through as sometimes you can discover new solutions to what you wish to hear.

8.1. If that's the case, what idiomatic elements did you consider in the piece Rose-Coloured Glasses?

The piece uses some extremes of the range but on the whole there's a good run-up to those passages which should help the performer. There is some use of the stopping technique so I've considered quite carefully the colours that technique will lend to the piece, and the physical requirements of the performer and instrument in making those passages possible.

9. What was the formal structure that you have thought as a basis for writing the piece Rose-Coloured Glasses?

The piece loosely follows a structure of four sections, containing an introduction, slower section, return to the material in the introduction, and a coda, but I don't think it conforms directly to a sonata-form structure as that wasn't my strict

intention. But I think it would be quite obvious to the listener that it has a more or less symmetrical structure in character.

10. As a horn player have you already made any public presentation of the piece Rose-Coloured Glasses?

Not yet, but I hope to in the future!

11. Is there anything in particular in this piece that you would like to ask the players?

I would just encourage any performer of this piece to approach it with lots of energy and a singing quality, even through the more virtuosic passages, and to feel free to add some brightness and shine to the sound whenever they feel there's an opportunity in the music to do so!

Anexo 25 - Questionário enviado ao compositor Fernando Morais

1. Quando é que se começou a interessar pela composição musical?

Meu interesse começou quando comecei a fazer pequenos arranjos para conjuntos de câmara. No ano de 2000, me mudei para Brasília, onde realmente comecei a compor.

2. Quais são os seus compositores favoritos?

Gosto muito de Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Radamés Gnattali. Não só gosto, como me debruço estudando a obra desses compositores.

3. Sente que, de algum modo, estes compositores influenciam o seu estilo composicional?

Sim, posso afirmar isso com certeza.

4. Algum dos seus professores de trompa compunham obras para trompa?

Sim. Tive um professor americano, Daniel Havens, excelente trompista e bom compositor.

5. Como define o seu estilo composicional?

Meu estilo é livre.

6. Que ideias lhe serviram de mote, em específico, na obra Mosaico no.3?

Não tive idéia nenhuma a seguir. Como era uma obra específica, me preocupei que as técnicas estendidas mais usadas da trompa fizessem parte da obra.

7. Considera que o facto de ser trompista influencia, de algum modo, a sua escrita para este instrumento?

Sim.

8. Quando escreve as suas obras pensa nas questões idiomáticas da trompa?

Não.

8.1. Se for esse o caso refira os elementos idiomáticos que teve em consideração, em específico, na obra Mosaico no.3.

9. Que estrutura formal usou como base para a escrita da obra Mosaico no.3?

Forma livre, sempre.

10. Como trompista, já apresentou a sua obra Mosaico no.3 em público?

Não.

11. Há nesta obra algo, em específico, que gostaria de pedir aos intérpretes?

Como em todas as minhas obras, o mapa musical é específico e as marcações metrônicas deveriam ser seguidas a risca.

Anexo 26 - Questionário enviado ao compositor Jeffrey Agrell

1. When did you first start to become interested in music composition?

In a small way, probably when I started horn in the 6th grade (age 12). I had a few months of piano lessons then, too, which also helped. I tried writing down a few things, but I didn't do much because I had almost no idea how organize ideas or notate them. I started on guitar in the 9th grade (age 15), and guitar over the years has probably helped me understand composition more than anything. I started writing and arranging some things in college, some guitar, some horn ensemble pieces, and did more in graduate school. I didn't really get going until I studied jazz guitar in my thirties.

2. What are your favorite composers?

Oh boy. Everybody. I think I can learn something from every composer and every kind of music, even music I don't particularly like. I have to confess a special liking for bluegrass, jazz, and Latin music. But really, I like almost everything because I can learn from everything.

3. Do you feel that these composers have somehow an influence in your compositional style?

Composing depends on what gardeners call composting. You acquire little scraps of knowledge from everywhere and throw them in a big pile. When it's time to compose, you put together random scraps and come up with something new. You constantly deconstruct music that interests you and learn from that. You listen to new kinds of music all the time. I've never had a composition course. I just learn from the music that I like to listen to and to play. What has been the strongest influence in general is probably jazz for a practical understanding of harmony and Latin rhythms to spice up pieces rhythmically – classical music is a barren wasteland, mostly, as far as rhythm is concerned.

4. Did any of your horn teachers also compose music for horn?

Yes: Douglas Hill. He was brilliant in everything he did: performing, composing, teaching.

5. How do you define your compositional style?

Deep down it is classical but heavily influenced by jazz, Latin rhythms, and theatrical performance art (from early experiences in theater). Eclectic. Fun to perform and listen to. Always some humor or surprises along the way. I encourage performers to treat the notation as the beginning, not the end, to make the piece their own, make it different at every performance if possible. I often make use of unusual elements: various extended techniques, body percussion, speaking, and so on. Improvisation continues to be a strong influence, both in the composition (many lines sound improvised) and in providing occasional opportunities for the performer to improvise in the piece.

6. In the piece Gallimaufry Suite what ideas served you as a motto?

In the spirit of the word "gallimaufry", I tried to make the styles of the different movements as contrasting as possible.

7. Do you consider that being a horn player influences somehow the way you compose for horn?

Absolutely. I know what it can and can't do.

8. When you write your works do you ever think about idiomatic issues for the horn?

Always.

8.1. If that's the case, what idiomatic elements did you consider in the piece Gallimaufry Suite?

Range, use of the overtone series, extended techniques (e.g. glissandos, playing into the piano harp, horn styles).

9. What was the formal structure that you have thought as a basis for writing the piece Gallimaufry Suite?

The Suite, although this was almost a divertimento. A series of movements related by instrumentation and range but differentiated by style.

10. As a horn player have you already made any public presentation of the piece Gallimaufry Suite?

No.

11. Is there anything in particular in this piece that you would like to ask the players?

You mean the performer (Ricardo)? I'm always happy to get feedback on any part of it. Every piece is an experiment and an opportunity to learn a bit more to inform future efforts.

Anexo 27 - Questionário enviado ao compositor João Gaspar

1. Quando é que se começou a interessar pela composição musical?

O meu interesse pela composição musical surgiu após necessidade de complementar material pedagógico e didático para os meus alunos. A princípio, pequenos arranjos e adaptações marcaram fundamentalmente esse trabalho de criação de material que motivasse o aluno. Por outro lado, a iniciativa de produzir obras de raiz pensadas para um instrumento ou ensembles, que pudessem servir a doutrina de atrair, motivar, estimular e cultivar as crianças, levou-me a escrever música original.

2. Quais são os seus compositores favoritos?

Não consigo identificar nenhum compositor cuja obra siga ou conheça absolutamente por força de uma admiração imensurável. Contudo, poderia interpretar ao longo da minha vida a Música de Mozart e Beethoven, Escola Francesa Impressionista (Ravel, Satie, Debussy, entre outros) e compositores da corrente minimalista (Glass, Nyman, Mertens, Pinho Vargas, entre outros) ou compositores portugueses como Ruy Coelho, Freitas Branco e Braga Santos, Carrapatoso e Matosinhos.

3. Sente que, de algum modo, estes compositores influenciam o seu estilo composicional?

Sou fortemente influenciado pela música de John Williams e Nyman, muito embora não me sinta na capacidade de me aproximar do seu intocável trabalho. Sobretudo, no conceito minimalista revejo inspiração para o meu trabalho.

4. Algum dos seus professores de trompa compunham obras para trompa?

Não.

5. Como define o seu estilo composicional?

Muito verde, imaturo e em desenvolvimento, próximo do público não melómano, funcional.

6. Que ideias lhe serviram de mote, em específico, na obra Pasteleira para trompa solo?

A Pasteleira foi pensada, inicialmente, para ser interpretada por recurso a sonoridades da trompa natural, levando o trompista a redescobrir a origem do seu instrumento moderno. Uma vez mais, é esta a ideia fundamental da minha obra, que seja didática, que permita aprender. Os compassos compostos são um exemplo de desafio criado ao interprete mas que para o ouvinte se descomplica, uma vez que a dificuldade da leitura não corresponde à complexidade da sua audição.

7. Considera que o facto de ser trompista influencia, de algum modo, a sua escrita para este instrumento?

Absolutamente. Pensando na trompa Paxman 20M, seria possível tocar o tema principal "Saudade" em Trompa Lá \flat e Trompa Lá (Digitar chave 1 - Lá Bemol e 2- Lá) com as bombas respetivas de afinação retiradas. O conhecimento do instrumento levou, porém, a concluir que tal seria impossível em trompas de outros modelos e marcas, por diferente construção. Além disso, note-se o recurso a efeitos próprios do instrumento.

8. Quando escreve as suas obras pensa nas questões idiomáticas da trompa?

Na realidade não me exclusivamente na Trompa nem nas questões idiomáticas. Procuo em muito que este instrumento tão estranho e bizarro para tantos interpretes e ouvintes se descomplique e se aproxime do público, fato para o qual basta pensar na questão musical. Os únicos aspetos que interferem na criação são, claramente, os técnicos - limitações e desafios.

8.1. Se for esse o caso refira os elementos idiomáticos que teve em consideração, em específico, na obra Pasteleira para trompa solo.

9. Que estrutura formal usou como base para a escrita da obra Pasteleira para trompa solo?

Recorri a uma Forma A, B, A'

10. Como trompista, já apresentou a sua obra Pasteleira para trompa solo em público?

Assisti à sua estreia absoluta com a interpretação pelo seu dedicatário.

11. Há nesta obra algo, em específico, que gostaria de pedir aos intérpretes?

Teatro, envolvimento, dedicação absoluta no momento de performance ou tudo não passará de um momento ridículo, mesmo que não tanto quanto parecerá o intérprete se não o fizer.

Anexo 28 - Questionário enviado ao compositor Kerry Turner

1. When did you first start to become interested in music composition?

I began composing before I began playing the horn. I was around 9 or 10 years old. My mother was always playing the piano, and I would look over her shoulder while she played. I was fascinated. One day, I found some manuscript paper and started inventing my own music. My mother noticed this and began teaching me how to properly notate it. I was like a possessed boy. I composed many, many small and large works for piano, wind quintet, choir and symphonic band, all before the age of 12 or 13.

As a teenager, I continued to compose pieces for band, and even wrote a sort of mass for small wind ensemble and choir. I organized a performance of it at an old church in San Antonio called Saint Joseph's. I have a picture of this church hanging in my composition studio. I kind of consider that the first public performance of one of my pieces, but that isn't really true. At age 10, I had won a composition contest in San Antonio with a short piece for wind quintet, which was performed at the awards ceremony.

2. What are your favorite composers?

I have a portrait of J. S. Bach on my dining room wall. I consider him the greatest composer of all time. I like to have him staring down at me while I compose. I imagine he is saying "Come now, do you have any idea how much potential is in that motive? Or chord structure?"

But there is a difference between whom I think is the greatest composer and who my favorite composer is. Richard Strauss is certainly at the top of the list! Melody, orchestration, accompanying counterpoint!!! For many of the same reasons, except in a more complex version, Schönberg is one of my favorites. The film composer, John Williams is also among the top on the list. Johannes Brahms as well.....there are so many!

3. Do you feel that these composers have somehow an influence in your compositional style?

Oh without a doubt. I can't compose anything without considering the contrapuntal possibilities and fugal potential. I must have a lyrical, "catchy" melody in all my

pieces. And of course, I write a lot for the horn, as these composers did.

4. Did any of your horn teachers also compose music for horn?

Not that I know of. Hermann Baumann composed a short contemporary piece for natural horn.

5. How do you define your compositional style?

It is sincere. It is more or less what "the muse" dictates. My true self. I like to say that I draw on the vast heritage of musical styles we have inherited through the ages, from Gregorian chant, medieval music, renaissance, baroque, classical, romantic, early 20th century romantic, second Viennese School, up through the styles of Hindemith and Bernstein, the pointalism movement, experimental avant-garden of the 60's, minimalism, electronic and Hollywood Soundtrack style. I also love to incorporate folk songs and ethnic music, such as "Abide with Me", which is an old Christian hymn.

6. In the piece Abide with Me what ideas served you as a motto?

I was born and raised a Christian. And throughout the years, I always kept my basic faith. But of course, "life" has a way of beating faith out of you. Exposure to other religions and cultures, the huge fascination with science that mankind is now experiencing, and my own turbulent personal story has shaped my spiritual development. The great Reiki Master Don Alexander once said that if one had a strong religious upbringing (hopefully a healthy one), and then goes through a multitude of changes of faith and ideology, he is very likely to always be grounded in that original religious structure, more or less. And I embraced that. "Abide with Me" is an old Protestant hymn which I have sung since I was, well a baby.

I was experiencing major upheaval in my life at the time of the creation of this piece. There was very little "spiritual support" or "divine interaction" taking place at a time when I desperately needed it. In fact, I very nearly lost all faith and belief in God or a god. There seemed to be no justice, no fairness, no guidance of any sort. Everything in my life was very dark. Yet that Hymn- Abide with Me- kept going through my head, very very softly.

The piece that erupted out of this phase of my life is a personal, spiritual and violent battle in my mind and soul; it explores the very depths of my faith and existence. When I sat down to compose this piece, this music represents what was going on in my head.

7. Do you consider that being a horn player influences somehow the way you compose for horn?

Believe it or not, I don't. Certainly in one way it does- I try to keep an eye on the horn parts to be sure they get enough rest. But when the muse begins to flow and my compositional skills are finely tuned (That is what I rely on between larger sections of inspiration), I do not pay much attention to the keys, ranges and technical limitations of the horn parts. I mean, I suppose I give it a little bit of thought, but not much. You find examples of this in all of my pieces. Suddenly the horn is in a very awkward key, or has a finger-twisting passage to play. I just tell the musician that I am sorry, but that is how the music unfolded.

8. When you write your works do you ever think about idiomatic issues for the horn?

The answer to this is more or less the same in question 7.

8.1. If that's the case, what idiomatic elements did you consider in the piece *Abide with Me*?

*Abide with Me contains a wide variety of colors in the horn part. The open sound of the horn has a different color in each register, especially in the extreme lows and highs. Those colors also change with the changes of dynamics. A low C in the bass clef, played in a melody at *mf*, can sound like a trombone or even cello-like. But played extremely loudly, individually or in a group of other notes in that register, it sounds menacing and dark. Extremely high notes can sound shrill, sweet or like a Wagnerian soprano, depending on the dynamics and articulations. I also added the *sordino* and stopped notes for their obvious color and character elements. The addition of flutter tonguing and glissandi, as well as the use of blowing up through the overtone system were employed, not because I wanted to "show off" my ability or their uniqueness. *Abide with Me* is not about that. They were employed because I was pushing the very limits of what a horn could do based on the storm and battle that was, that had been for a long time, raging in*

my

head.

9. What was the formal structure that you have thought as a basis for writing the piece *Abide with Me*?

I am true believer in form. I believe the listener needs to have a structure, and recognizable patterns on which to hold himself firm, so that he can more easily follow the episodic development, and therefore grasp its relevance to the original ideas, motifs and melodies. However, Abide with Me was really more of a “stream of consciousness.”

The tug-of-war between the hymn (Abide with Me) and the menacing poison of doubt motif lends the piece its form.

10. As a horn player have you already made any public presentation of the piece *Abide with Me*?

I have not. My wife, Kristina Mascher-Turner, will record the piece in Vienna in February 2019. I have been busy promoting another new horn and piano piece of mine called “The Couperin Variations”, an altogether different kind of piece.

11. Is there anything in particular in this piece that you would like to ask the players?

One of the most important things to remember when playing my music is that there is no need to do much personal interpretation. Everything the piece needs to come to life is composed on the paper. The artists needs only to put the right notes in the right place, at the right time, and in the right dynamic and articulations. What I wanted to say in the music will then jump off the page and dance around the room.

Having said that, there are subtle ways an artist can put his or her own stamp on my music. I have witnessed it on a number of occasions, and have been impressed.

Anexo 29 - Questionário enviado ao compositor Ricardo Matosinhos

1. Quando é que se começou a interessar pela composição musical?

Nunca fiz nenhuma formação específica em composição, apenas a formação comum a todos os músicos. O interesse pela composição musical surgiu cedo, quando comecei a esboçar as primeiras obras com cerca de 14 anos de idade. Entretanto deixei a composição de lado e prossegui os meus estudos com a trompa, só mais tarde é que o interesse voltou a florescer.

2. Quais são os seus compositores favoritos?

É uma pergunta difícil pois aprecio um largo espectro de géneros musicais. Gosto da grandiosidade de Bach, da leveza de Mozart, contudo também me agrada o jazz e a música do mundo.

3. Sente que, de algum modo, estes compositores influenciam o seu estilo composicional?

Naturalmente, que sim! O compositor é uma esponja, absorve o que ouve, o que vê, o que sente e até o que cheira e saboreia. É possível ouvir na minha música alguma influência do mundo do jazz e da música do mundo.

4. Algum dos seus professores de trompa compunham obras para trompa?

Que eu tenha conhecimento, não.

5. Como define o seu estilo composicional?

O meu estilo composicional é uma espécie de camaleão! Música simples, geralmente tonal/modal que agrada a diferentes tipos de público. Apesar disso, particularmente no caso da trompa, costumo usar uma vasta paleta de sonoridades e explorar bastante o seu potencial. Contudo, os diferentes recursos que a trompa me oferece ao compor não são usados como uma lista de compras. Cada efeito, cada abordagem técnica tem um efeito musical e não o contrário. Como não tive nenhuma formação específica em composição não sinto necessidade de seguir a corrente A ou B. Assim, sinto que o meu estilo de composição é livre.

6. Que ideias lhe serviram de mote, em específico nas obras:

6.1. Reflections, Op.71?

Esta obra foi dedicada ao Luís Diz, vencedor do III Matosinhos' International Youtube Competition que organizei em 2016. Por coincidência, nesse ano a International Horn Society tinha a instrumentação de trompa solo, na Featured Division do seu Concurso de Composição de 2016. Havia uma condição de que a parte de trompa dessa obra teria de ser possível de ser executada por todo o espectro de trompistas, que fazem parte da IHS: Alunos, Amadores e Profissionais. Deveria ter conteúdo musical com integridade para poder honrar os trompistas profissionais, contudo dentro da tessitura e alcance técnico do panorama dos alunos e amadores. O mundo estava num clima de tensão, partidos de extrema direita a ganhar terreno nos vários países europeus, tinham acabado de acontecer as eleições nos Estados Unidos com tudo o que isso poderia significar para o mundo. Surgiu-me a ideia de que a humanidade não aprende com os erros da história e que, por isso, esta acaba por se repetir, então, decidi escrever esta obra com um carácter de reflexão.

6.2. Song for Emma, Op.75

Como o próprio nome indica, esta obra foi escrita para a trompista e compositora australiana, Emma Gregan. Ouvi alguma da música dela e gostei. Então, entrei em contacto com ela para lhe falar sobre a possibilidade de colaborar com a minha investigação. Quando a contactei, mal eu sabia que nos iríamos encontrar pessoalmente em breve nos Estados Unidos. Concorri ao concurso de composição organizado pelo Twin Cities Horn Club, e a minha obra B(h)ORN T'WIN para 12 trompas venceu o primeiro prémio do concurso. Curiosamente este concurso pedia obras com as mesmas características do concurso que acabara de vencer na IHS. Quis o destino que Emma Gregan também tivesse concorrido e vencido o 2.º prémio. Então, encontramos-nos nas Twin Cities em setembro para assistir à estreia das obras. A obra Song for Emma foi escrita no final desse mês, quando regressiei a Portugal. Foi

inspirada nas características da dedicatória logo, como ela toca trompa grave na orquestra, tem um bom registo agudo e costuma compor música com uma componente rítmica muito forte. A obra começa no registo grave, sobe gradualmente até ao registo agudo, na segunda parte passa a um compasso de 5/4 com swing e uma improvisação opcional: é a cara da Emma!

6.3. Siegfried & Fafnir, Op.77a

A história da criação desta peça é muito curiosa! Em 2016 fui contactado pela trompista Erika Binsley para lhe escrever uma obra para tuba wagneriana, mas na altura não pude aceitar pois estava bastante ocupado com encomendas de obras. Em finais de Agosto de 2018, estava eu a organizar o repertório para o meu recital de doutoramento de 2019 e surgiu a ideia de incluir tuba wagneriana. Contactei a Erika e questionei-a para saber se havia algum trompista entre os compositores, que escreveram para tuba wagneriana no âmbito do seu projeto. Ela disse que não, então nessa mesma noite entre insónias, pois tinha acabado de nascer o meu primeiro filho, escrevi a obra de uma assentada! Uma vez que a tuba wagneriana nasceu no meio da mitologia nórdica, fui buscar inspiração à batalha entre Siegfried e o dragão Fafnir (Fafner nas óperas wagnerianas), uma vez que a obra é influenciada diretamente pela mitologia nórdica, mas não pelas óperas wagnerianas.

6.4. The Horn call's you back!, Op.78

Esta obra nasceu em forma de agradecimento ao Cláudio Moreira e ao Miguel Castro por terem aceitado colaborar no meu projeto de investigação. A obra está relacionada com os dedicatários, uma vez que ambos começaram por estudar trompa e, entretanto, seguiram composição. O Cláudio chegou a ser meu aluno de trompa, apresentava capacidades extraordinárias para o instrumento e estava a fazer um bom percurso, mas também estava a fazer um bom trabalho na composição, área que acabou por seguir. Em conversa com ele, por vezes brincava dizendo que um dia a trompa o iria voltar a chamar e esse acabou por ser o mote da obra. A meio desta peça há um andamento, em que apenas um

dos trompistas permanece em palco, a tocar uma trompa natural dentro da concha acústica do piano. No último andamento surge um chamamento, que é respondido fora de palco pelo outro trompista, que acaba por regressar ao palco, representando literalmente a resposta ao chamamento da trompa. Como estou sempre muito ocupado, cada movimento que dou tem de ser rentabilizado, tendo sempre mais de uma direção. Então, também eu respondi ao chamamento do concurso de composição da IHS que tinha vencido dois anos antes. Voltei a concorrer à mesma categoria, que pedia precisamente a instrumentação de duas trompas e piano e teria de obedecer às mesmas diretivas de poder ser tocada por um largo espectro de trompistas. Como escrevi para o Cláudio e o Miguel, encaixava perfeitamente nesses requisitos. Esta obra permitiu que vencesse novamente o concurso.

6.5. Song without words, Op.80a

A história desta obra é também muito curiosa: uma semana depois de escrever a obra Siegfried & Fafnir recebi uma mensagem de Robert Palmer, um trompista americano, que também é compositor, a pedir-me uma obra para tocar no congresso da IHS, no ano seguinte na Bélgica. Disse-lhe que por coincidência (quem sabe até por influência dos Deuses de Valhala) tinha acabado de escrever uma obra para tuba wagneriana. Ele gostou da obra, mas disse-me que pretendia uma obra com influência jazzística. Foi então que surgiu Song without words, relacionando o alemão Lied ohne Worte com a influência do jazz, dando uma nova voz a esse instrumento do passado.

6.6. Pastoral, Op.81

Esta obra foi escrita para o trompista João Gaspar, em agradecimento pela sua obra Pasteleira para trompa solo, que escreveu para o meu projeto de investigação. Na sua origem, a trompa está relacionada com a natureza e nas várias civilizações são usados chifres de animais em todo trabalho de pastorícia. Assim, procurei evocar o campo, usando para tal melodias baseadas em séries de harmónicos, que poderiam na sua maioria ser tocadas usando chifres de animais ou trompas dos alpes. Claro que

esta é apenas a ideia inicial, a obra em si não poderia efetivamente ser tocada integralmente numa única série de harmónicos. Além disso, fiz questão que as melodias dessem especial ênfase ao 7.º e 11.º harmónicos, com a sua afinação característica.

6.7. Improviso, Op. 82

Esta obra foi escrita para o trompista Frank Leonard Starobin, que concordou em colaborar com o meu projeto de investigação. Ele indicou-me que gostava de técnicas diferentes na trompa, idealizei uma improvisação escrita usando várias técnicas de execução da trompa. A obra nasceu de trechos realmente improvisados que serviram de base à sua construção. Nesta obra pode ouvir-se alguma influência do mundo do jazz, algo que começou já nos estudos que escrevi para trompa.

6.8. Mirage, Op. 83

A Mirage foi escrita para o trompista Andrew Savage em agradecimento por este ter concordado em colaborar com o meu projeto de investigação. Aqui pode ser observada alguma influência da música do mundo. Curiosamente os Op.81, 82 e 83 foram escritos em meses consecutivos e cada uma com um tipo de sonoridade diferente. Aqui pode ouvir-se a influência do mundo árabe, gosto de todo o misticismo e sonoridades que o caracterizam e, que afinal, não nos são de todo longínquos. Portugal foi conquistado aos mouros, mas os povos misturaram-se. As suas tradições, forma de ser, cultura ainda estão presentes entre nós e é inegável que o fado, de alguma forma também sofreu estas influências, então, também na minha música surge por vezes o frígio dominante.

7. Considera que o facto de ser trompista influencia, de algum modo, a sua escrita para este instrumento?

Acredito que sim! Há aspetos, que provavelmente já são inconscientes, visto que, por vezes, anoto uma ideia e quando a vou experimentar com a trompa sinto, que esta encaixa perfeitamente no instrumento. Contudo, ao experimentar uma obra com a trompa faço muitas alterações,

particularmente ao nível do equilíbrio das dinâmicas e das articulações, que certamente não faria se não fosse trompista. A escolha dos registos, a exploração tímbrica, a exploração natural dos recursos do instrumento acabam por ficar facilitados para quem toca trompa. O facto de três obras minhas terem vencido concursos internacionais, em que solicitavam peças com características que permitissem ser executadas por um largo espectro de trompistas, é a melhor confirmação de que o facto de ser trompista influencia a minha escrita. Acredito que alguém que não toque trompa, vai ter muita dificuldade em escrever com essas características idiomáticas que permitem que uma obra possa ser tocada por alunos, amadores e profissionais.

8. Quando escreve as suas obras pensa nas questões idiomáticas da trompa?

Penso que sim, pelo menos, até um determinado ponto. Há obras que por vezes nascem a partir do potencial e das limitações da trompa, tal e qual o trabalho de um escultor, que deixa que seja a pedra, com todas as suas irregularidades, a ditar o resultado final. Defino linhas gerais para aquilo que vou escrever, olho para a matéria prima de que disponho e deixo que seja a trompa a mandar. Outras vezes escrevo as ideias que me surgem... Aliás, a maioria das minhas ideias são gravadas primeiro e só depois transcritas para o papel, para que possa, desta forma capturar a espontaneidade. Quando me pedem uma peça para uma determinada instrumentação, costumo brincar dizendo que vou atirar as redes. Penso apenas no mar onde vou largar as redes, mas deixo que sejam as ondas a trazer o peixe. Gosto de idealizar, deixar fluir e refletir sobre o que capturei. Pois quando penso demasiado, o resultado final é mecânico e não me satisfaz de todo e, se eu não gostar do resultado final, o público também não gostará. Ao recorrer a este processo, já me surpreendi várias vezes com a forma como as ideias encaixaram na perfeição na trompa, apesar de, na maioria das vezes, nem sequer terem sido tocadas previamente, mas sim simplesmente cantadas ou assobiadas, no trânsito a caminho do trabalho. No caso dos outros instrumentos tenho de olhar mais vezes para os livros de instrumentação, verificar se não ultrapassei a extensão, ter cuidado para que o pianista não fique com acordes

impossíveis de executar, etc. Depois de terminar a obra verifico sempre a notação, evitando intervalos aumentados e diminutos e, quando tal não é possível, tento que os movimentos melódicos fiquem claros para o trompista e que a relação intervalar seja facilmente identificável.

8.1. Se for esse o caso refira os elementos idiomáticos que teve em consideração, em específico, na obra:

8.1.1. Reflections, Op.71?

Esta foi uma das obras que mais me custou a escrever, muito possivelmente por ter pensado demasiado. A indicação de que teria de ser uma obra passível de ser executada por alunos e amadores mas com características, que pudessem honrar uma performance de profissionais fez com que arrastasse a escrita da obra até 2 dias antes do prazo limite. Tinha uma tarde livre para poder escrever a obra, pois no dia seguinte ainda tinha de ir para estúdio gravar. Por questões familiares não pude aproveitar essa tarde, acabei por escrever a obra à noite, de uma assentada, comprovando a lei de Parkinson! Rapidamente pensei na limitação do registo, sendo que as notas foram escolhidas cirurgicamente para a os limites da tessitura, em que $\frac{1}{2}$ tom abaixo ou acima fariam a diferença. Qualquer trompista, mesmo um aluno de um nível médio consegue tocar com relativa facilidade um Sol \sharp_1 , os problemas de afinação, equilíbrio e produção começam a partir do Sol natural. Já no caso do agudo, o Sol $_4$ é um 9.º harmónico em trompa Si bemol (e mesmo que seja tocado numa trompa em Fá ou até numa trompa de Viena, é apenas um 12.º harmónico, ao passo que apenas meio tom acima, com a dedilhação standard, já será o 12.º harmónico em trompa si bemol ou o 16.º em trompa Fá. Dependendo do país em que a obra seja executada, existem variações regionais no que diz respeito às dedilhações preferenciais, mesmo que estejamos a falar do mesmo instrumento standard (trompa dupla). Na Europa (com a exceção da Áustria e países vizinhos por influência da trompa de Viena) há uma tendência para tocar demasiado do lado de trompa Si bemol. Já nos Estados Unidos da América, se bem que esta situação tem vindo a alterar-se, há uma tendência para tocar o registo médio, religiosamente, do lado de trompa

Fá. Claro que um profissional vai ter em conta as melhores dedilhações em cada situação específica, já um aluno ou amador vai seguir essas tendências naturalmente.

Quando estive nos Estados Unidos a assistir à estreia da minha obra B(h)ORN T'WIN, os trompistas revelaram dificuldade em algumas passagens rápidas, mas bastou sugerir-lhes que tocassem essas passagens no lado de trompa si bemol para que tudo se resolvesse quase como se de um milagre se tratasse. Aconteceu a mesma coisa com a obra da Emma Gregan, o que só prova que as tendências regionais na performance de um instrumento podem ter uma forte influência, chegando mesmo a determinar se dada obra resultará ou não de forma idiomática. A partir daí, para que não restassem quaisquer dúvidas, optei por sugerir sempre dedilhações. Assim sendo, no caso da Reflections indiquei que passagens deveriam ser tocadas no lado de trompa Fá e que passagens deveriam ser tocadas do lado de trompa si bemol. No cp.2, por exemplo, se for feito um acelerando do lado de trompa si bemol, as dedilhações disponíveis não vão permitir fazer um acelerando natural e convincente, já do lado de trompa Fá basta literalmente mover um dedo. Isto só é possível porque as primeiras 6 notas no modo frígio dominante formam dois arpejos maiores. Como entre o 4.º e 6.º harmónicos existem arpejos maiores, para tocar passagens com 6 notas do modo frígio dominante, os trompistas apenas necessitam de utilizar duas dedilhações adjacentes, à distância de meio tom, seguindo as sete posições da trompa. A mesma coisa acontece com o caso dos trilos, que foram criteriosamente selecionados, de modo a que fosse necessário mover apenas um dedo. Nos tremolos da segunda página, basta mexer o polegar. Os glissandi iniciais com a técnica de som de eco e o lip bending mantêm-se sempre em tessituras confortáveis. No que diz respeito às dinâmicas, no cp. 13 e, particularmente, no cp.15 o facto de serem tocadas com dedilhações do lado de trompa Fá facilita a existência de um crescendo não só de dinâmica, mas também que o timbre fique mais metálico, sem que isso acarrete um esforço adicional para o trompista. As notas tocadas com a técnica de som bouché aproveitam uma particularidade técnica da combinação da trompa Fá e si bemol. Para executar um som bouché, o trompista tem, habitualmente, de tocar do lado

de trompa Fá com dedilhações de meio tom abaixo. Ora, isto apresenta duas dificuldades, por um lado o fecho completo da mão direita. Por outro lado, a transposição da dedilhação que tem de ser feita sempre em trompa Fá. Contudo, existe uma exceção, caso o trompista tenha uma trompa com bomba de bouché, sendo que, nesse caso, apenas necessita de pressionar uma chave extra, fechar a campânula e usar quer as dedilhações de trompa Fá, quer as de si bemol. Infelizmente, a maioria dos trompistas não possui uma trompa com bomba de bouché, mas nesta obra as passagens em som bouché podem ser tocadas com dedilhações de trompa si bemol, bastando, para isso, pressionar a chave da trompa Fá, como se de uma bomba especial de som bouché se tratasse. Esta característica existe num âmbito muito reduzido, coincidindo com as notas que usei nesta peça. Para tocar o $F\acute{a}_3$ em trompa si bemol como 4.º harmónico não é necessário pressionar nenhuma chave. Se o trompista quiser executar um som bouché terá de tocar um Mi_3 em trompa Fá, que por coincidência também é executado sem pressionar nenhuma chave. Por acréscimo, estas notas, quando tocadas do lado de trompa Fá, coincidem com 5os harmónicos que estarão mais baixos 14 cents, quando comparados com uma afinação temperada. Isto permite igualmente compensar a afinação, caso o trompista não consiga fechar bem a mão ao executar a técnica de som bouché, e acabe por executar a técnica de som de eco com uma afinação mais alta, que vai soar mais baixa devido aos harmónicos em questão.

8.1.2. Song for Emma, Op.75

Esta peça foi escrita logo após ter concluído o artigo “To Stop or Not to Stop: That is the Question,” que entretanto foi publicado no mês seguinte na revista the Horn Call (International Horn Society). No livro Extended Techniques for the Horn escrito por Douglas Hill há um exemplo de glissandos afastados feitos com a técnica de bouché. É um mero exemplo, mas que me deixou a pensar como é que se conseguiria escrever uma obra a partir dele. Para o início desta peça idealizei algo misterioso para que a mesma pudesse ir ganhando forma de seguida, então, os glissandos surgiram como uma boa opção, até porque habitualmente uma trompa não faz glissandos suaves tão afastados, visto ser algo que, normalmente

se associa ao trombone. Quando os trompistas vêem um glissando tendem a “inventar”. Isto acontece porque muitas vezes não é claro o tipo de glissando que é pretendido, então, para evitar equívocos decidi indicar as dedilhações a utilizar. Mais à frente surgem glissandos, com a técnica de som de eco, inclusive na letra F alternando entre som de eco e som bouché onde optei, portanto, por colocar dedilhações pela razão anteriormente referida. A tessitura para usar os glissandos com som de bouché foi escolhida de forma milimétrica. É possível fazer glissandos com som bouché em todo o registo do lado de trompa Fá. Contudo, como o glissando é feito de forma descendente até meio tom acima do harmónico inferior, a nota mais aguda em que é possível fazer este glissando, de forma eficaz é o Sol₃, visto que é 6.º harmónico mais agudo do lado de trompa Fá. Acima disso há o lado da trompa si bemol, onde a afinação do som bouché ficará cerca de um quarto de tom acima, ou então o 7.º harmónico que ficará quase um quarto de tom abaixo. No outro extremo, o Mi₂ é um dos limites com afinação e projeção aceitáveis. Como o Mi₂ se toca em trompa Fá com a dedilhação 1•2, meio tom abaixo fica com 2•3 que é o limite, uma vez que as dedilhações 1•3 e 1•2•3 vão ter uma afinação demasiado alta.

À primeira vista, se for usada a dedilhação standard, a tonalidade de Mi maior não facilita uma execução rápida com a velocidade indicada de semínima igual a 180 b.p.m. pelo rápido movimento do dedo anelar. Contudo, indiquei no prefácio sugestões com dedilhações alternativas, que permitem que a peça seja tocada de uma forma idiomática. Curiosamente, a peça que a Emma Gregan me escreveu também tem passagens em Mi maior que podem ser resolvidas da mesma forma. Depois há a parte da improvisação, que pode não ser idiomática para a trompa. Apesar de existirem grandes nomes da trompa que fizeram carreira no jazz, inclusive o caso bem próximo de Arkady Shilkloper, a quem dediquei dois dos meus livros de estudos, tradicionalmente a trompa não é um instrumento que costume trilhar os caminhos do jazz. Assim, nesta peça existem improvisações escritas tanto para a trompa como para o piano, que poderão ser transformadas em improvisações reais em tempo real caso os intérpretes assim pretendam. A segunda parte da obra tem

um caráter aberto, deixando ao critério dos intérpretes a abertura de um ou mais blocos de improvisação.

8.1.3. Siegfried & Fafnir, Op.77a

Embora já tivesse escrito uma pequena peça para 4 tubas wagnerianas, esta foi a primeira peça de maior complexidade, que escrevi para tuba wagneriana tenor. Globalmente tratei a tuba wagneriana tenor como se se tratasse de uma trompa dupla, tendo sido mais comedido no registo agudo e explorando um pouco mais o registo grave. No que concerne ao registo agudo evitei passar o F₄ e quando tal aconteceu foi com preparação e com recurso aos mesmos intervalos. No registo grave tive em consideração, que a obra poderia ser tocada numa tuba wagneriana tenor simples em Si bemol, o que faria com que houvesse uma quebra no registo entre o F₁ e o Si₁, então coloquei uma oitava opcional no único sib₁ existente. A cadência é opcional, o que permite que seja removida ou substituída, assim se estiver a ser tocada numa tuba wagneriana tenor simples, não haverá notas fora do registo. O mesmo é válido para os multifónicos que podem ter de ser ajustados de acordo com a tessitura vocal do intérprete. Assim, como o registo do lado de F₄ poderá soar também menos presente. Também a sonoridade desse registo numa tuba wagneriana compensada será, necessariamente, mais pobre, tive o cuidado de só o solicitar na cadência.

A obra foi escrita tendo em mente a possibilidade de ser tocada opcionalmente numa trompa, algo que levará a um resultado similar, contudo com menos contraste entre a suavidade e agressividade do som.

Propositadamente, o tema é baseado nas notas abertas da série de harmónicos de sib, nas passagens rápidas não é usado o terceiro dedo, na letra E são indicadas dedilhações alternativas para que a passagem se torne fácil de executar e possa soar de forma leve como uma dança.

Para escrever esta peça, adquiri inclusive uma tuba wagneriana para poder verificar todos os aspetos. As tubas wagnerianas costumam apresentar problemas de afinação foi algo que tive em conta ao escrever a obra. A cadência opcional tira partido de passagens dentro da mesma

série de harmónicos e de batimentos provocados por sons multifónicos muito próximos.

8.1.4. The Horn calls you back!, Op.78

Esta obra apresenta quatro andamentos contínuos, sendo que começou a ser escrita pelo terceiro. Como a obra teria de ter uma dificuldade limitada pensei nos elementos, que poderia adicionar para tornar a obra interessante, sem que isso acarretasse um acréscimo exagerado de dificuldade para os trompistas. Assim, usei as ressonâncias do piano para criar reflexões da trompa, um efeito muito interessante e que é usado por diferentes compositores. No caso da trompa, como a campânula já está virada para trás, acaba por funcionar melhor do que nos outros instrumentos que têm de mudar drasticamente a sua posição em palco. Este efeito estabelece também uma relação com a natureza, os espaços abertos onde nasceu a tradição da trompa, especialmente, por ser tocado numa trompa natural em Mi bemol. Apesar de ser usada uma trompa natural, não é requerida nenhuma técnica da mão direita, o que acrescentaria dificuldade acrescida à obra e a impossibilitaria de ser executada por um largo espectro de trompistas conforme era exigido pelo concurso. O tema do segundo andamento apoia-se propositadamente no 7.º e 11.º harmónicos habitualmente evitados, mas que adicionam carácter à peça, com a afinação rude afastada do sistema temperado, mas que afinal é natural tanto que se encontra presente em qualquer tronco oco de árvore, concha ou chifre de animal que se use como instrumento musical. Tradicionalmente, as peças com duas trompas costumavam ser muito agudas e cansativas para a primeira trompa e cheias de saltos para o registo médio grave no caso da segunda trompa. Esta especificidade encontra-se relacionada com a trompa natural, pelo uso de melodias em sons abertos no registo agudo, onde os harmónicos são mais próximos. Em contrapartida, no registo médio grave, os harmónicos estão mais afastados o que acarreta saltos para a 2ª trompa. Esta peça não encaixa nesse estereótipo, visto que hoje em dia, com uma trompa moderna, existe maior liberdade pelo potencial que as chaves conferiram à trompa. Assim a primeira trompa não passa habitualmente do Fá e mesmo as esporádicas

incursões até ao Sol₄, Lá_{b4} e Lá₄ surgem sob a forma de graus conjuntos ou pequenos saltos previsíveis. Para além disso, a primeira trompa tem bastantes pausas, quer para descansar, quer para respirar. A exemplo disso, na letra A, caso não me tivesse sido exigido escrever com limite de dificuldade, as duas trompas estariam em oitavas. Optei por colocar uma pausa na primeira trompa e passar para o piano as notas que faltariam à primeira trompa. Outro exemplo ocorre no cp. 63, em que o piano segue o movimento da primeira trompa permitindo que esta descanse e respire depois de um Lá bemol agudo. No caso da segunda trompa, esta acaba por estar maioritariamente no registo médio, partilhando as linhas melódicas com a primeira trompa. Contudo, por vezes, invertem-se os papéis e ao invés de estar constantemente a tocar notas mais graves como aconteceria no caso da música tradicional para duas trompas, acaba por ficar com notas mais agudas do que a primeira trompa. Acresce o facto de não existirem os tradicionais floreados com saltos na segunda trompa nem passagens virtuosísticas, habitualmente, encontradas em obras para esta formação.

Outro elemento, em parte teatral, em parte sonoro, que está relacionado com a história da trompa ocorre no quarto andamento, onde a primeira trompa toca uma chamada, que é respondida pela segunda trompa fora de palco. Novamente, um efeito que é eficaz, mas que não adiciona dificuldade desnecessária à obra. No terceiro andamento existem alguns sons multifónicos aos quais foi adicionada uma ossia permitindo que esta parte seja executada, por um trompista que ainda não domine esta técnica. Também se podem encontrar glissandi ascendentes, fáceis de executar mas com um bom efeito sonoro, aos quais foi adicionada uma indicação de como devem ser produzidos com o auxílio das chaves. É um aspeto muitas vezes negligenciado pelos compositores, mas que quando deixado ao critério dos trompistas e devido à existência de várias possibilidades de realizar glissandos poderá, muitas vezes, resultar de forma diferente daquela que o compositor idealizou.

8.1.5. Song without words, Op.80a

Algo que foi, logo de início, tido em conta foi o facto de muitas tubas wagnerianas apresentarem problemas de afinação. Então, a escolha da tonalidade teve isso em consideração. Como a obra pode ser tocada numa tuba wagneriana simples em Sib foram adicionadas ossias para as notas, que teriam de ser tocadas do lado de tuba em Fá. A parte mais virtuosística da peça encontra-se concentrada na cadência, o que permite que os intérpretes escrevam a sua própria cadência, de acordo com as suas características.

As passagens rápidas baseiam-se na combinação das dedilhações com os dois primeiros dedos, uma vez que dependendo do modelo, a posição da mão esquerda pode não ser muito ergonómica.

Do ponto de vista da notação musical foram evitados, sempre que possível, os intervalos diminutos e aumentados. Dado que a tuba wagneriana e a trompa, habitualmente, não fazem parte do mundo do jazz e da improvisação foram incluídas improvisações opcionais.

Quando um compositor escreve ff para trompa não há dúvida que este terá um som metálico, visto que não existe ff dolce. Contudo em f, dependendo da dedilhação que está a usar, características do instrumento e mesmo as técnicas que estão a ser usadas, poderá haver uma variação entre um som com ou sem de metal. Assim, nestes casos, a clarificação do tipo de sonoridade pretendida, usando dolce ou cantabile poderá contribuir para que seja escutado o que o compositor tem em mente. No caso da tuba wagneriana esta diferença é intensificada, por essa razão incluí a indicação de cantabile.

8.1.6. Pastoral, Op.81

Esta obra está escrita para trompas naturais, usando uma trompa moderna. Na prática recupera a ideia da trompa omnitónica do sec. XIX ao invés de a trompa moderna ser utilizada de forma cromática. Como só recorre às séries de harmónicos do lado de trompa Fá pode ser tocada numa trompa simples em Fá ou até mesmo numa trompa de Viena. Este tipo de utilização da trompa pode encontrar-se nas obras de Ligeti como é o caso do seu trio ou do concerto de Hamburgo. A surdina de bouché é, habitualmente, usada de forma opcional para tocar passagens cromáticas

e difíceis no registo grave. Contudo, nesta peça, a surdina é obrigatória visto que é utilizada para fazer oscilações parecidas com uma surdina wah-wah. O assobio aparece não só para estabelecer uma relação com a pastorícia, mas também para dar tempo ao trompista para pousar a surdina de bouché. Na maioria da peça é usada a série de harmónicos de trompa Mi, que pela utilização de dedilhações e técnicas diferentes, permite que se escutem as mesmas notas com três sonoridades distintas (aberto, som bouché e som de eco). Depois surge exatamente a mesma abordagem, mas com a série de harmónicos da trompa Ré bemol. Está indicada uma escrita microtonal, mas que ocorre naturalmente pois o trompista apenas tem de tocar as notas presentes na série de harmónicos

8.1.7. Improviso, Op. 82

Esta peça começa com sons multifónicos que à semelhança de outras peças, que escrevi, são utilizados de forma a tirar partido dos batimentos de cada intervalo. Assim intervalos com maior número de batimentos vão gerar mais tensão, bem como, um tremolo característico e vão contrastar com intervalos com menor número de batimentos, que vão soar mais relaxados.

Incluí nesta peça uma série de técnicas standard, mas que são abordadas com algumas diferenças. No cp. 22, o polegar é usado para produzir um tremolo recorrendo a diferentes dedilhações para a mesma nota. A mesma técnica é usada de forma rítmica nos cp. 23 e 29, mas aqui o propósito é outro: alternar ritmicamente as dedilhações, o que possibilita que se oiça uma leve articulação produzida pela mudança da passagem do ar nos tubos (que neste caso equivale a uma diferença de cerca de 1 metro de tubo).

No caso dos glissandi, quando não indicado, os trompistas costumam optar por experimentar diferentes técnicas e podem acabar por executar um resultado diferente daquele que o compositor idealizou. Assim sendo (por exemplo no scoop do cp.9 e glissandi do cp. 12) deverá soar como um glissando suave de meio tom. Por outro lado, o glissando do cp. 39 deverá ser executado com alguma interferência (recorrendo a séries de

harmônicos, alternância de rotores, ou ambos). No cp.42 existe ainda um terceiro tipo de glissando que deverá ser executado posicionando as chaves a meio do seu percurso. Também indico algumas dedilhações, por vezes opcionais, por vezes obrigatórias: algumas das dedilhações indicadas são apenas sugestões, mas que poderão dar fluidez às passagens mais rápidas e facilitar os legati. Exemplo disso são as sugestões dos sítios, onde poderá ser útil utilizar a combinação 1•2 devido à presença de uma nota adjacente tocada com o 2.º dedo ou onde a alternativa do 3.º dedo é indicada, quando a nota vizinha é tocada com a dedilhação 2•3. Contudo há outras passagens onde a dedilhação indicada pode transformar uma passagem impossível de executar ou de difícil execução, numa passagem que resulta perfeitamente de forma idiomática numa trompa.

Como, tradicionalmente, os trompistas não costumam improvisar, no cp.42 há uma improvisação opcional com a escala de blues.

8.1.8. Mirage, Op. 83

Do ponto de vista da notação, ao invés de optar por armações de clave convencionais incluí algumas armações de clave de frígio dominante. Assim a partitura fica limpa e para o trompista torna-se mais fácil de ler, uma vez que uso sequências de dedilhações que seguem quase sempre uma alternância, em que se só se move o segundo dedo. Nesta peça uso uma técnica que nunca vi descrita em nenhum livro, mas que é útil para evitar o movimento rápido do terceiro dedo. Consiste em alterar a posição normal dos dedos da mão esquerda, fazendo cada dedo avançar uma chave. Assim, o primeiro dedo passa para a segunda chave e o segundo dedo avança para a terceira. Desta forma, uma passagem, aparentemente não idiomática por apresentar uma combinação de dedilhações muito difícil de executar com fluidez, torna-se idiomática quando a técnica de execução correta é utilizada. Este movimento da mão requer uma pausa ou uma nota, em que não seja usado nenhum dos 3 dedos, para possibilitar o movimento destes desde/até à nova posição. Como esta técnica não é habitualmente descrita, coloquei uma linha a delimitar a sua utilização e indiquei as dedilhações correspondentes aos movimentos do 1.º e 2.º dedos

na sua nova posição. Também inclui multifônicos, o que é sempre uma condicionante, uma vez que dependem da tessitura do intérprete. Assim inclui ossias, com a indicação de que, eventualmente, poderiam ser adaptadas mantendo o mesmo caráter da peça. Há ainda tremolos que são feitos como dedilhações alternativas, alterando apenas um dedo, glissandos com som de eco e som de bouché para os quais indiquei dedilhações, de modo a não suscitarem dúvidas. As dedilhações indicadas não são opcionais, pois permitem executar o mesmo efeito que descrevi na obra Reflections Op.71 e que já utilizei em outras obras como é o caso do livro que escrevi para os mais novos “Tocar trompa é Divertido!”. Aproveitando uma passagem com surdina, adicionei percussões com as unhas, imitando o som de castanholas.

9. Que estrutura formal usou como base para a escrita da obra:

9.1. Reflections, Op.71?

A obra encontra-se escrita sob a forma de uma fantasia livre.

9.2. Song for Emma, Op.75

Há uma pequena introdução seguida da apresentação do tema da canção na letra B, começando pelo registo grave. Gradualmente, o registo vai subindo até chegar ao registo agudo, sempre como uma canção expressiva. Na letra C há uma súbita reviravolta e eis que surge o tema da canção com swing em compasso de 5/4, sob a forma de uma dança e também de modo mais desenvolvido. Seguem-se variações escritas, que consistem em improvisações escritas, que poderão ser transformadas numa improvisação ao vivo culminando com uma pequena coda.

9.3. Siegfried & Fafnir, Op.77^a

Há uma primeira secção mais calma, seguida de uma mudança de andamento que culmina com uma série de chamamentos em fortíssimo. Opcionalmente pode ser tocada uma cadência, seguida de uma dança, próxima de uma valsa que vai desaguar à reexposição, com algumas variações.

9.4. The Horn calls you back!, Op.78

Esta obra é composta por quatro andamentos sem interrupções, sendo que o tema do primeiro andamento é reexposto no quarto andamento, numa velocidade mais rápida, que pretende representar o reviver do passado, após a resposta ao chamamento da trompa.

9.5. Song without words, Op.80a

Escrita sob a forma de uma fantasia, com uma canção que se vai repetindo, lentamente, com variações, seguida de uma cadência de caráter virtuosístico. Após a cadência, a obra fica, gradualmente, mais rápida. Inclui improvisações opcionais.

9.6. Pastoral, Op.81

Esta obra encontra-se escrita na forma de uma fantasia. Tem uma introdução, em que os motivos que formam o tema vão surgindo gradualmente, como que trazidos pelo vento, com efeitos pouco habituais, até que, finalmente, se ouve o som de trompa.

9.7. Improviso, Op. 82

Como o próprio nome indica, esta peça está escrita como uma grande improvisação escrita. Contém uma secção que pode ser transformada numa improvisação ao vivo.

9.8. Mirage, Op. 83

Mirage usa a forma de uma fantasia

10. Como trompista, já apresentou estas suas obras em público?

Sim, já apresentei todas estas obras publicamente

11. Há nestas obras há algo, em específico, que gostaria de pedir aos intérpretes?

11.1. Reflections, Op.71

Acima de tudo, como o próprio nome indica, esta é uma obra que deverá conduzir o público à reflexão. Para tal, o trompista deverá tocar sem pressa e sempre, de uma forma muito expressiva.

11.2. Song for Emma, Op.75

Os glissandi iniciais não são habitualmente escutados numa trompa. Então, o movimento da mão direita deverá ser lento para que se possa escutar a transição gradual. Na segunda parte, o swing não deverá ser muito acentuado pois o tempo em si já é rápido. Nem todos os trompistas se sentirão à vontade para improvisar, então uma alternativa passa por escreverem uma improvisação, mas tocarem como se estivessem a improvisar.

11.3. Siegfried & Fafnir, Op.77^a

Esta peça representa uma batalha, então, as passagens suaves deverão ser misteriosas e sombrias ao passo que as passagens intensas deverão ser agressivas. Se for tocada numa trompa estes aspetos terão de ser exagerados, no caso da tuba wagneriana tenor basta tocar normalmente, visto que as características do instrumento já intensificam, naturalmente, estes aspetos.

11.4. The Horn calls you back!, Op.78

Para a primeira trompa, o terceiro andamento poderá ser usado com uma espécie de música de câmara. Sons fortes e longos vão ressoar durante mais tempo nas cordas do piano, sons ténues e curtos serão impercetíveis. Então, o trompista terá de equilibrar a dinâmica das notas em piano para que estas se possam ouvir em conjunto com o reflexo das notas fortes anteriormente tocadas. Dependendo da acústica da sala pode ser necessário apoiar mais algumas notas quer em dinâmica, quer em duração. Um aspeto a ter em conta também é a escolha das notas para onde se pretende direccionar o fraseado, visto que estas se vão expandir no tempo, graças às ressonâncias. No caso da segunda trompa, o tempo

disponível para fazer o percurso desde o backstage até ao palco não é muito. Então, recomendo que o trompista fique apenas escondido e direcione a campânula para o espaço, simulando diferentes distâncias.

11.5. Song without words, Op.80a

Quando se pensa numa tuba wagneriana, o jazz certamente não fará parte dessa imagem. Assim, esta peça deverá ser tocada de forma bastante expressiva, começando de forma suave e ganhando intensidade dinâmica de forma gradual. Segue-se uma cadência de carácter virtuosístico com o intuito de transmitir a ideia ao público de que, este velho instrumento criado a pedido de Wagner, afinal, está vivo e de boa saúde e que também pode trilhar outros caminhos fora da ópera. Se não se sentir à vontade com a cadência que é apresentada, o intérprete poderá escrever a sua própria cadência, que deverá soar como sendo virtuosística. Assim deverá incluir elementos que sejam fáceis de tocar para si, mas que aparentem ser difíceis. Finalmente, tem a possibilidade de improvisar se assim entender ou mesmo de escrever uma improvisação, tocando com convicção como se fosse uma improvisação sua ao vivo. Se os intérpretes assim entenderem, as partes improvisadas poderão ser expandidas ad libitum.

11.6. Pastoral, Op.81

Esta obra deverá ser tocada com muita calma, transmitindo a serenidade do campo, cada vez mais necessária para complementar as vidas atarefadas que se vivem nos centros urbanos.

11.7. Improviso, Op. 82

Esta peça é uma improvisação escrita, então a forma de tocar deverá ser bastante expressiva, para que soe como sendo uma improvisação ao vivo. Se o trompista não se sentir à vontade para improvisar, poderá escrever uma pequena improvisação para o cp.42

11.8. Mirage, Op. 83

A obra não é demasiado difícil, contudo, existe algum tipo de notação que não é habitual, a questão da técnica de alterar a posição dos dedos da mão esquerda, que requer alguma prática. Devido a essas diferentes abordagens recomendo apenas uma preparação cuidada desta técnica, visto que pode ajudar o trompista que a consegue executar, mas pode acabar por confundir aquele que não estiver habituado.

Anexo 30 - Permissões de Copyright

- Agrell, J. (2019). *Gallimaufry Suite*
Edição de Autor.
- Barruma, C. (2019). *Cerberus*
Edição de Autor.
- Gaspar, J. (2019). *Pasteleira*
Lisboa: AvA Musical Editions.
- Gregan, E. (2017). *Rose-Coloured Glasses, para trompa e piano*
Edição de Autor.
- Matosinhos, R. (2017c). *Reflections, Op.71*
AvA Musical Editions.
- idem. (2018a). *Song for Emma, Op.75*
AvA Musical Editions.
- idem. (2018b). *The Horn Calls you back!, op.78.*
AvA Musical Editions.
- idem. (2019a). *Improviso, Op. 82*
AvA Musical Editions.
- idem. (2019c). *Mirage, Op. 83*
AvA Musical Editions.
- idem. (2019d). *Pastoral, Op.81*
AvA Musical Editions.
- idem. (2019e). *Siegfried & Fafnir, Op.77a*
AvA Musical Editions.
- idem. (2019f). *Song without words, op.80a.*
Golden River Music.
- Turner, K. (2017a). *Abide with Me, para trompa e piano*
Phoenix Music Publications.