



**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**

**ESCOLA DE ARTES**

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**“Uma Aproximação Estilística e Histórica ao *Concerto nº1*  
para *Trompete e Orquestra* de Charles Chaynes”**

**André Filipe Dâmaso Dourado**

Orientação: Professor Doutor Roberto Alejandro Pérez

Co-Orientação: Professor Doutor Eduardo Lopes

**Mestrado em Música (Trompete)**

Área de especialização: *Interpretação*

Trabalho de Projeto

Évora, 2014



**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**

**ESCOLA DE ARTES**

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**“Uma Aproximação Estilística e Histórica ao *Concerto nº1*  
para *Trompete e Orquestra* de Charles Chaynes”**

**André Filipe Dâmaso Dourado**

Orientação: Professor Doutor Roberto Alejandro Pérez

Co-Orientação: Professor Doutor Eduardo Lopes

**Mestrado em Música (Trompete)**

Área de especialização: *Interpretação*

Trabalho de Projeto

Évora, 2014

*"A sua técnica de composição é marcada por uma profunda independência. A procura das sonoridades e a combinação de timbres sempre renovados são uma constante na sua produção. Ele compreendeu o significado de pesquisa, deixando-nos a sua contribuição como uma invenção viva".*

*Claude Rostand, Dicionário de Música Contemporânea*

À minha princesa Maria...

## Agradecimentos

As minhas primeiras palavras de agradecimento são dirigidas ao Professor Doutor Roberto Alejandro Pérez, Professor na Universidade de Évora, e também ao Professor Doutor Eduardo Lopes, por terem aceitado ser orientador e coorientador, respetivamente, desta dissertação e também pela amizade e pela disponibilidade para o esclarecimento de dúvidas que foram surgindo ao longo da realização do trabalho, bem como pelo incentivo, apoio e paciência demonstradas. Quero agradecer-lhes, igualmente, a criteriosa orientação prestada ao longo deste período, bem como a disponibilidade para uma cuidada revisão do manuscrito e as múltiplas sugestões apontadas.

Ao professor Pedro Manuel Pereira Monteiro, a quem devo grande parte da minha formação como instrumentista, e também pela amizade que sempre me dispensou, pela disponibilidade, incentivo e apoio neste longo processo de formação que partilhámos, um muito obrigado.

À minha Mãe, Deolinda, por ser a melhor mãe do mundo, e à minha irmã, Filipa, por me terem dado todo o apoio que um filho/irmão pode desejar e por todo o amor incondicional que têm por mim, um muito obrigado.

À minha esposa, Rosa, que me tem incentivado para a conclusão deste trabalho e me tem amparado nas obrigações a que um Homem/Marido está sujeito, um muito obrigado.

Desejo manifestar o meu reconhecimento a todos os outros que não nomeio e que, com o seu apoio e incentivo, de forma direta ou indireta, estimularam a execução deste trabalho, contribuindo dessa forma para o seu sucesso.

Por fim, desejo manifestar um agradecimento muito especial a quem dedico este trabalho, a minha filhota Maria, por ser tudo aquilo que um pai (babado) pode almejar ter como filha, por me carregar as baterias com apenas um sorriso, por me fazer sentir o pai mais babado do mundo, por me dar ganas para nunca desistir, por me fazer sentir que por ela tenho que ser melhor, por elevar a minha alegria exponencialmente e, acima de tudo, pelo seu amor incondicional.

## Resumo

Este trabalho projeto ocupa-se da realização de uma análise interpretativa do Concerto para Trompete e Orquestra de Câmara nº 1 do compositor Charles Chaynes , uma obra muito importante no repertório do séc. XX do trompete. Uma obra em três andamentos contrastantes entre si, no que diz respeito á sua linguagem, à métrica, ao timbre, ao lirismo, à expressividade, ao contorno, ao timbre, entre outros. O Objeto da análise interpretativa pertence a um conjunto de obras que foram compostas para o concurso do Conservatório Nacional de Paris. As composições que são utilizadas para esse concurso devem obedecer a alguns parâmetros, nomeadamente visar cada uma das características técnicas do instrumento (potência, agilidade, expressão, registros, resistência, timbres, etc...).

A seguir à análise interpretativa ponho em contraponto duas das mais conceituadas interpretações da obra, nomeadamente as de Maurice André e Eric Aubier. Deste “embate” de interpretações demonstro quais as opções interpretativas mais em consonância com o texto musical.

**Palavras-Chave:** Charles Chaynes, análise, composição, música, trompete.

## Abstract

### “A Historical and Stylistic Approach of Charles’s Concerto for Trumpet nº1”

This dissertation is concerned with the realization of an interpretative analysis of the Concerto for Trumpet and Chamber Orchestra No. 1 composed by Charles Chaynes, a very important work in the repertoire of the trumpet in the XX century. A work in three contrasting movements among themselves in regard to its language (the metric, the timbre, the lyricism, expressiveness, the contour, timbre, among others). The object of interpretative analysis belongs to a group of works that were composed for the competition of the National Conservatory of Paris. The compositions which are used for this competition have to obey some parameters, particularly targeting each of the technical characteristics of the instrument (power, agility, expression, range and tone).

Following the interpretative analysis of the most renowned interpretations of the work, Maurice André and Eric Aubier i will demonstrate the interpretative options that are more in line with the musical composition.

**Keywords:** Charles Chaynes, analysis, composition, music, trumpet.

## Índice

Agradecimentos .....	v
Resumo .....	vi
Abstract.....	vii
Índice .....	2
Índice de Tabelas .....	4
Índice de Excertos .....	4
Introdução.....	6
Metodologia utilizada.....	7
Contextualização histórica do Trompete e respetivo reportório .....	8
Biografia .....	11
Vida.....	11
Contextualização Histórica.....	14
Análise ao Concerto para Trompete e Orquestra de Charles Chaynes .....	16
O Texto Musical .....	16
Análise.....	17
1º Andamento .....	17
2º Andamento .....	31
3º Andamento .....	38
A interpretação.....	45
Os intérpretes .....	47
Maurice André.....	47
Eric Aubier .....	48
Análise comparada de duas interpretações.....	49
Explicações relacionadas com o trabalho de comparação .....	49
Análise comparada do 1º andamento.....	49
Análise comparada do 2º andamento.....	53

Análise comparada do 3º andamento.....	55
Nota conclusiva sobre as interpretações.....	58
Conclusão .....	59
Bibliografia.....	61
Teses.....	62
Webgrafia .....	63
Discografia.....	64
Anexos.....	64
Anexo 1: Listagem das Obras do compositor Charles Chaynes.....	
Anexo 2: Partitura da parte do acompanhamento do Concerto para trompete Nº1 de Charles Chaynes .....	
Anexo 3: Partitura da parte do solista do Concerto para trompete Nº1 de Charles Chaynes	

## Índice de Tabelas

<b>Tabela 1</b>	– Resultados do inquérito relativo à importância do repertório trompetístico para profissionais de trompete.....	9
<b>Tabela 2</b>	– Cronologia de alguns momentos marcantes da vida do compositor Charles Chaynes.....	12
<b>Tabela 3</b>	– Quadro Peças para o “Concour” de Trompete utilizados no Conservatório de Paris na década de 1950.....	13
<b>Tabela 4</b>	– Legenda para a observação da complexidade rítmica presente na Introdução.....	17
<b>Tabela 5</b>	– Representação da estrutura formal do primeiro andamento.....	29
<b>Tabela 6</b>	– Demonstração das diferentes ocorrências do mesmo fragmento rítmico.....	34
<b>Tabela 7</b>	– Representação da estrutura formal do segundo andamento.....	36
<b>Tabela 8</b>	– Representação das variações rítmicas e melódicas presentes na sessão B.....	40
<b>Tabela 9</b>	– Representação da estrutura formal do segundo andamento.....	43

## Índice de Excertos

<b>Excerto 1</b>	– Exemplo da complexidade rítmica da Introdução.....	16
<b>Excerto 2</b>	– Exemplo análise rítmica da Introdução segundo Cooper e Meyer.....	17
<b>Excerto 3</b>	– Exemplo demonstrativo da linguagem utilizada na Introdução. ....	19
<b>Excerto 4</b>	– Exemplo demonstrativo do ostinato da seção A1.....	20
<b>Excerto 5</b>	– Exemplo demonstrativo do movimento por meios-tons num âmbito reduzido.....	20
<b>Excerto 6</b>	– Exemplo demonstrativo do movimento por meios-tons na seção A2.....	21
<b>Excerto 7</b>	– Exemplo demonstrativo do movimento por meios-tons na seção A2.....	22
<b>Excerto 8</b>	– Exemplo demonstrativo de resolução de dissonâncias.....	23
<b>Excerto 9</b>	– Exemplo demonstrativo da seção B – 1º andamento - parte do solista.....	24
<b>Excerto 10</b>	– Exemplo de acordes com notas agregadas (comp. 89).....	25
<b>Excerto 11</b>	– Exemplo de uma dificuldade técnica parte do solista (comp. 96-99).....	25
<b>Excerto 12</b>	– Exemplo de uma dificuldade técnica parte do solista (comp. 103-119).....	26
<b>Excerto 13</b>	– Exemplo dos acordes de Mi maior com agregados.....	27
<b>Excerto 14</b>	– Exemplo da primeira parte da cadência.....	28
<b>Excerto 15</b>	– Exemplo da segunda parte da cadência.....	28

<b>Excerto 16</b>	– Exemplo da terceira e última parte da cadência .....	29
<b>Excerto 17</b>	– Exemplo demonstrativo do início da seção A (compasso 2).....	30
<b>Excerto 18</b>	– Exemplo demonstrativo do primeiro total cromático (compasso 4-10).....	31
<b>Excerto 19</b>	– Exemplo demonstrativo da primeira linha do quadro serial do primeiro total cromático (compasso 4-10) .....	32
<b>Excerto 20</b>	– Exemplo demonstrativo do segundo total cromático (compasso 24-27).....	32
<b>Excerto 21</b>	– Exemplo demonstrativo da primeira linha do quadro serial do segundo total cromático (compasso 24-27).....	32
<b>Excerto 22</b>	– Exemplo demonstrativo do terceiro e último total cromático presente no andamento (compasso 24-27).....	32
<b>Excerto 23</b>	– Exemplo demonstrativo do início da seção A1 (compasso 37).....	35
<b>Excerto 24</b>	– Exemplo demonstrativo do atingimento da sonoridade de Dó M (compasso 53-55).....	36
<b>Excerto 25</b>	– Exemplo demonstrativo do início do terceiro andamento – acompanhamento.....	37
<b>Excerto 26</b>	– Exemplo demonstrativo do início do terceiro andamento com total cromático.....	38
<b>Excerto 27</b>	– Exemplo demonstrativo da articulação de trecinas em notas iguais, compasso 3.....	38
<b>Excerto 28</b>	– Exemplo demonstrativo da articulação de trecinas em notas diferente em formato de escala cromática, compasso 4.....	38
<b>Excerto 29</b>	– Exemplo demonstrativo da articulação de trecinas em notas diferente em formato de arpejo, compassos 15 e 16.....	38
<b>Excerto 30</b>	– Exemplo demonstrativo de três variações rítmicas do mesmo material temático na parte do solista, compassos cinco, dezanove e oitenta e cinco respectivamente.....	39
<b>Excerto 31</b>	– Exemplo demonstrativo do atingimento do primeiro auge e do segundo auge.....	41
<b>Excerto 32</b>	– Exemplo demonstrativo da primeira parte da cadência.....	42
<b>Excerto 33</b>	– Exemplo demonstrativo da segunda e da terceira parte da cadência.....	42
<b>Excerto 34</b>	– Exemplo demonstrativo das variações rítmicas com as notas Mib, Fá, Sol e Dó.....	42
<b>Excerto 35</b>	– Exemplo demonstrativo do movimento cromático (compassos 94 e 95).....	43
<b>Excerto 36</b>	– Exemplo demonstrativo da cadência perfeita como conclusão do Concerto.....	43
<b>Excerto 37</b>	– Versão original Vs interpretação de Maurice André (“lazy feeling”).....	49
<b>Excerto 38</b>	– Versão original Vs interpretação de Eric Aubier.....	52

## Introdução

O presente trabalho tem como objetivo principal a análise interpretativa ao Concerto para Trompete e Orquestra de Charles Chaynes. A escolha desta obra para análise prende-se com uma afinidade pessoal pelo compositor e pela própria obra. Para além deste motivo ressalta-se ainda a dificuldade associada a este concerto para trompete bem como o facto de não ser um dos mais conhecidos dentro do género. Penso, por isso, que é necessário realizar esforços para colocá-lo na ribalta, onde é seu lugar por direito, já que não fica nada a dever a outros concertos com características bastante semelhantes.

Com a exposição deste tema pretende-se uma melhor compreensão da obra para, desse modo, possibilitar aos seus executantes uma melhor interpretação, com base nas intenções do compositor detetadas com esta análise. A análise que proponho irá assentar no ponto de vista de um intérprete que se está a preparar para a executar da forma mais apropriada, pelo que irei ter especial atenção aos aspetos que têm que ver com a linguagem utilizada, com as diferentes secções criadas dentro de cada andamento, bem como motivos rítmico/melódicos que se repetem e até com o equipamento mais correto a utilizar no que respeita aos tipos de surdinas que são pedidos ao intérprete. Além deste propósito, pretende-se ainda disponibilizar material biográfico e analítico relativamente ao compositor e à sua obra, em língua portuguesa.

Toda a informação recolhida bem como os resultados provenientes da análise ao concerto será estruturada da seguinte forma: uma primeira parte na qual se apresenta a biografia do compositor e se aborda a importância do concerto para a evolução do trompete e do próprio repertório do século XX e XXI, providenciando assim uma contextualização histórica do presente trabalho; uma segunda etapa que se centrará na análise ao concerto com uma abordagem prévia à partitura utilizada, que finaliza com uma análise comparativa às gravações de Eric Aubier e Maurice André.

## Metodologia utilizada

Iniciei a realização deste projeto pela elaboração, de acordo com a temática que iria abordar, de um esquema com os capítulos que me pareceram pertinentes, para que o trabalho ficasse o mais completo possível e dentro do que seria espectável para o ciclo de estudos a que o proponho. Depois de elaborado o esquema, rapidamente concluí que teria de fazer uma pesquisa aprofundada sobre as temáticas que pretendia abordar. Essa pesquisa foi efetuada maioritariamente na Internet, sempre na procura de documentos científicos que atestassem a veracidade das minhas conclusões e ideias. Em segundo lugar, veio a pesquisa bibliográfica, que tentei que fosse suficientemente exhaustiva para o que se pretende para este tipo de trabalho de projeto. Em terceiro lugar, a pesquisa das mais variadas matérias através de correio eletrónico, de telefonemas e tutoria. Por fim e em quarto lugar, entrevistas não formais em que foram debatidas várias questões sobre como iria elaborar o corpo de texto do próprio projeto bem como outras matérias bastante relevantes para que este fosse concluído condignamente.

Depois de concluído o processo de procura e compilação da informação para a realização do trabalho, comecei por sistematizar e tratar os conteúdos, nomeadamente a vida e a obra do compositor Charles Chaynes, bem como o capítulo que explora o desenvolvimento do repertório e do próprio instrumento, as biografias de Eric Aubier e Maurice André e toda a temática referente à interpretação (os recursos utilizados podem ser observados na Bibliografia). Com esse processo concluído, comecei então a esquematizar uma abordagem à análise do concerto. Por não ter a formação específica para um tipo de análise mais exhaustiva focalizei-me em perceber o funcionamento dos diferentes andamentos, no que diz respeito às suas diferentes secções, bem como tentar entender o tipo de linguagem utilizado, para depois poder ajustar a minha interpretação com os resultados que iria obter. Para a análise do Concerto, recorrer-se-á à utilização da partitura (parte de solista/trompete e parte de acompanhamento/piano), da qual serão apresentados excertos exemplificativos, em diversas situações ao longo deste trabalho. Outra das metodologias utilizadas, com o intuito de proporcionar uma análise mais completa, incide sobre a comparação de gravações discográficas de dois intérpretes, Eric Aubier e Maurice André. Através da audição das duas interpretações, registar-se-ão os aspetos e momentos mais pertinentes associados a cada uma.

## Contextualização histórica do Trompete e respetivo repertório<sup>1</sup>

Desde meados do séc. XVIII, o trompete sofreu um declínio no que diz respeito a composições que têm o trompete como solista. Este facto deveu-se principalmente à emergência do estilo sinfónico pré-clássico, onde a natureza do instrumento, devido ao seu estilo de bravura e carácter não se enquadrar no ideal clássico, mais elegante e de contenção, e às inúmeras limitações técnicas que o trompete natural apresenta, onde apenas é possível executar a série de harmónicos da fundamental da sua afinação. Assim, o papel do trompete evoluiu ao longo da história para atender às novas tendências na música e para poder diversificar a sua utilização, pois, nos tempos antigos, era apenas usado como instrumento cerimonial e militar. O instrumento ancestral do trompete – corneto, foi incluído em agrupamentos, pela primeira vez, durante o período renascentista.

A falta de conteúdo em registos mais graves do trompete natural levou a que os intérpretes se especializassem em tessituras mais agudas, a fim de obter possibilidades de uma escala diatónica. A "Idade de Ouro"<sup>2</sup> do trompete natural ocorreu durante o período barroco, onde intérpretes virtuosos o elevaram a novos patamares de belíssima execução e virtuosismo, “abrindo as portas” para um repertório mais rico e fazendo, desse modo, com que o instrumento obtivesse mais importância no mundo musical. Esta ascensão foi possível também pela criação e desenvolvimento dos métodos pedagógicos do instrumento. Centros de trompetistas floresceram em lugares como Leipzig, Bolonha e Viena, onde o trompete foi utilizado como um instrumento solista de pleno direito em obras de compositores consagrados como Johann Sebastian Bach, Giuseppe Torelli, Henry Purcell, Haendel, entre outros.

Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven introduziram o trompete no cenário de orquestra, onde o usaram com alguma moderação, nas suas sinfonias, talvez devido à sua natureza não-cromática. O evento mais significativo para o trompete no período clássico foi o trabalho de Anton Weidinger com um instrumento equipado com chaves (como aqueles que se podem encontrar no

---

<sup>1</sup> Informações retiradas de: [http://abel.hive.no/trompet/articles/keyed\\_trumpet/](http://abel.hive.no/trompet/articles/keyed_trumpet/) e da tese REED, Marc, “An Historical and Stylistic Examination of Charles Chaynes’ Concerto Pour Trompette and Deuxième Pour Trompette, With an Interview of the Composer”, University of North Texas, 2007, 1.

<sup>2</sup> Edward Tarr, *The Trumpet* (London: B.T. Batsford LTD, 1988), 85.

saxofone moderno) que deram ao trompete capacidades cromáticas. Haydn e Johann Nepomuk Hummel escreveram concertos para Weidinger em 1796 e 1804, respetivamente. O trompete com chaves foi abandonado devido à sua má qualidade de som.<sup>3</sup>

O trompete, como instrumento solista, foi pouco explorado durante o período clássico, bem como no período romântico. A invenção dos pistões, no início do século XIX, mudou o curso da história do trompete. O novo instrumento cromático ganha cada vez mais popularidade, por volta do ano de 1800, onde foi mais procurado por intérpretes e compositores. O trompete tornou-se, mais uma vez, uma voz constante na arte musical. A agilidade e versatilidade do trompete de pistões estimulou o renascimento de textos pedagógicos destinados a desenvolver a destreza dos dedos, juntamente com a interpretação artística. Esta inovação no trompete foi um catalisador para que os compositores escrevessem cada vez mais concertos e sonatas para o instrumento.

No século XX, assistiu-se a um “boom” de música escrita para o trompete como solista. Isso foi especialmente notório em França, onde a tradição da sua execução forneceu aos intérpretes uma enorme agilidade ao instrumento moderno. Trompetistas como Eugène Foveau, Raymond Sabarich, Ludovic Vaillant, e, mais tarde, Maurice André, eram constantemente pressionados pelos compositores com novas e mais obras complexas<sup>4</sup> onde, quer os compositores quer os intérpretes, aprenderam cada vez mais e desenvolveram as possibilidades técnicas e artísticas do instrumento. Neste sentido, concertos como o Concerto para Trompete de Tomasi e Concerto para Trompete de Jolivet ficaram bem conhecidos nos círculos modernos do trompete, enquanto o “*Concerto pour Trompette*” de Chaynes e o seu posterior “*Deuxième Concerto pour Trompette*” têm infelizmente sido negligenciados.

Numa dissertação escrita por Stephen Craig Garrett onde é feita uma pesquisa aos concertos para trompete escritos no séc. XX, o mesmo questiona alguns professores de trompete de universidades e conservatórios de música internacionalmente conhecidos como colocariam em termos de ranking de concertos para trompete escritos entre os anos de 1900 até à data de escrita da sua dissertação (1983). A sua opinião deveria ser baseada no que consideravam como o mais importante do repertório trompetístico. O resultado apresentado, de certo modo, revela-se surpreendente, já que o Concerto que é objeto de

<sup>3</sup> REED, Marc, “An Historical and Stylistic Examination of Charles Chaynes’ Concerto Pour Trompette and Deuxième Pour Trompette, With an Interview of the Composer”, University of North Texas, 2007, 2.

<sup>4</sup> Edward Tarr, *The Trumpet* (London: B.T. Batsford LTD, 1988), 177.

estudo neste trabalho aparece num honrado terceiro lugar, como pode ser observado no quadro que se segue:

<b>Posição</b>	<b>Número de votos</b>	<b>Compositor</b>	<b>Ano da composição</b>
1º	85	Concerto – <i>Alexander Arutunian</i>	1950
2º	83	Concerto – <i>Henri Tomasi</i>	1948
3º	65	<b>Concerto – <i>Charles Chaynes</i></b>	<b>1956</b>
4º	59	Deuxieme Concert – <i>André Jolivet</i>	1954
5º	58	Concerto – <i>William Lovelock</i>	1968
6º	54	Concerto – <i>Alexandra Pakhmutova</i>	1955
7º	51	Concerto – <i>Vittorio Giannini</i>	1952
8º	48	Concertino – <i>André Jolivet</i>	1948
9º	41	Concerto - <i>John Addison</i>	1949
10º	33	Concerto – <i>Karel Husa</i>	1987

**Tabela 1 – Resultados do inquérito relativo à importância do repertório trompetístico para profissionais de trompete** <sup>5</sup>

Baseado nos resultados anteriormente apresentados, onde foram inquiridos por Garret profissionais de trompete, podemos verificar que o concerto de Chaynes ocupa o terceiro lugar na ordem de importância dos Concertos para Trompete.<sup>6</sup> Com base nestes resultados, nas apresentações públicas e gravações do concerto ao longo dos tempos, podemos concluir que estamos perante um dos mais importantes contributos para o desenvolvimento do repertório para trompete no séc. XX. Apesar de ser considerado muito importante no seio dos professores entrevistados, a verdade é que até então não é fácil reunir informação, mais ou menos detalhada, acerca do mesmo. Torna-se ainda mais difícil quando a pesquisa pretende resultados em língua portuguesa. Com este trabalho, pretendo, de certo modo, colmatar um pouco essa lacuna.

<sup>5</sup> Tabela retirada da dissertação de Stephen C. Garret) “A Comprehensive performance project in trumpet repertoire; a discussion of the twentieth-century concerto for trumpet and orchestra; an investigate study of concertos by Alexander Arutunian, Henri Tomasi, Charles Chaynes, and André Jolivet; and a bibliography of concertos for trumpet and orchestra written and published from 1904 to 1983”

<sup>6</sup> SHIPMAN, Daniel Walter, *The Henri Tomasi Trumpet concerto, A Musical Score Analysis*, B.M., B.M.E., M.M., December 2003. pp. 14-17.

## Biografia

### Vida<sup>7</sup>

Charles Chaynes, nascido a 11 de Julho de 1925 em Toulouse, viveu desde a infância inteiramente rodeado pela música. Devido aos seus pais, ambos professores de música, teve desde muito cedo um intenso contacto com a prática instrumental, tocando piano e violino aos cinco anos. Charles Chaynes iniciou os seus estudos musicais primários em Toulouse e mais tarde ingressa no Conservatório Nacional de Música e Dança de Paris. Após a sua entrada no referido estabelecimento para estudar com o violinista Gabriel Bouillon, o jovem músico realizou cursos de composição e harmonia com Darius Milhaud, Jean Rivier e Jean Gallon. Forçado a trabalhar para se poder sustentar, tocou violino em muitas orquestras, o que lhe permitiu expandir amplamente o seu conhecimento de instrumentação. Depois dos seus estudos no Conservatório Nacional de Paris, que completou com prémios em Violino, Harmonia, Fuga e Composição, Charles Chaynes ganha o “*Grand Prix de Rome*” com a sua cantata *Et l’homme vit se rouvrir le portes*, o que lhe permite ir estudar em Roma, com uma bolsa de estudos do Governo Francês. Entre 1952 e 1955, trabalha na *Académie de France* em Roma. Este período de estudos marca o fim da fase que vai afirmar a sua personalidade artística.

Em 1956, ano em que regressa a Paris, começa a trabalhar como produtor na rádio Francesa ORTF, onde se esforça por permanecer aberto a todos os tipos de estética, contribuindo dessa forma para a salvaguarda da diversidade musical francesa. Em 1960, Chaynes ganhou o *Prince Pierre de Monaco Concours* e, em 1965, o *Grand Prix Musical* da Cidade de Paris. Passado um ano, foi nomeado diretor do *Office de la Radio et de la Télévision Française* na ORTF. Em 1975, foi promovido a Diretor da Produção Musical na ORTF, onde se manteve até 1990. Chaynes diz que o período de tempo que se manteve nestas funções lhe permitiu conhecer profundamente o funcionamento de todo o processo de gravação musical, o que veio a influenciar a sua maneira de compor. Foi após a sua reforma na ORTF que se dedicou a compor obras mais extensas, como óperas. Além de mostrar um trabalho detalhado, Charles Chaynes escreveu em quase todos os géneros, como pode ser exemplificado pelo catálogo das suas obras, apresentado neste trabalho.

---

<sup>7</sup> Baseada nos sites – [www.charleschaynes.com](http://www.charleschaynes.com), [www.cdmc.asso.fr/members/CharlesChaynes](http://www.cdmc.asso.fr/members/CharlesChaynes) e REED, Marc, “An Historical and Stylistic Examinations of Charles Chaynes’ Concerto Pour Trompette and Deuxième Pour Trompette, Winth an Interview of the Composer”, University of North Texas, 2007, 6.

A carreira do compositor mostra também uma tendência pela diversificação quer ao nível das formações, quer do estilo ou do género, o que, juntamente com o seu trabalho de composição lhe rendeu inúmeros prémios, incluindo o Prémio de Música da SACD, o grande prémio de música da Academia Charles Cros (1994) ou o Prémio Del Duca da Academia de Belas-Artes. Foi eleito membro da seção de composição musical na cadeira anteriormente ocupada por Marius Constant, em 9 de novembro de 2005, e também é admitido como membro na Academia de Belas Artes de Jean Prodromidès, a 31 de janeiro de 2007. Nos seus trabalhos pode-se verificar frequentemente uma inspiração extramusical poética, que fornece Charles Chaynes esta "condição de desenvolvimento" antes de escrever suas composições. A isto se soma um gosto pela voz que está relacionado com o fato de, na sua infância, o compositor acompanhar todas as semanas a sua mãe ao Teatro du Capitole para assistir a óperas. O interesse do compositor pela ópera também exerce uma importante influência sobre toda a sua música. À sua linguagem atonal, Charles Chaynes alia um interesse pelo serialismo, mas não apresenta provas de uma preocupação permanente de dependência da sua escrita em relação a qualquer sistema. Até à data, Chaynes foi condecorado com:



- A medalha de **Oficial da Legião de Honra** - condecoração honorífica francesa. Foi instituída em 20 de maio de 1802 por Napoleão Bonaparte e recompensa os méritos eminentes militares ou civis prestados à nação. Ordem máxima da nação francesa, tendo um limite de apenas 75 membros vivos entre os grã-cruzes da ordem. Os graus mais comuns da ordem são os de cavaleiro e oficial.



- **Oficial da Ordem Nacional do Mérito** - condecoração honorífica francesa instituída em 3 de dezembro de 1963 pelo então Presidente Charles de Gaulle. A sua criação teve como objetivo substituir as inúmeras honrarias cedidas pelos ministros anteriores e estabelecer uma ordem inferior à Legião de Honra.



- **Comandante de Artes e Letras** - condecoração concedida pelo Ministério da Cultura da França que visa recompensar "as pessoas que se distinguem pela sua criação no domínio artístico ou literário ou pela sua contribuição para o desenvolvimento das artes e das letras em França e no mundo.

De modo a completar e dar ênfase à importância da produção musical de Charles Chaynes, apresenta-se abaixo um quadro com alguns dos seus momentos mais marcantes.

Ano	Cronologia
1952 a 1955	Artista residente na <i>Académie de France</i> em Roma
1960	1.º Prémio no <i>Concours musical Prince Pierre de Monaco</i>
1965	<i>Grand Prix Musical de la ville de Paris</i>
1968/70/75/81	<i>Prix du Duque (Académie du Disque Français)</i>
1979	1.º Prémio no <i>Tribune Intareationale des Compositeurs</i> (UNESCO, organizado pelo Conselho Internacional da Música)
1984	<i>Grand Prix du Disque (Académie Charles Cros)</i> , com a ópera <i>Erzsebet</i>
1989	<i>Grand Prix du Disque (Académie Charles Cros)</i> , com a ópera <i>Noces De Sang</i>
1993/1994	Ano da composição da ópera <i>Jocaste</i>
1996	<i>Orphée d'Or</i>
1965 a 1975	Director do canal <i>France-Musique</i> na ORTF
1975 a 1990	Director-chefe do departamento de criação musical da <i>Radio-France</i>
1998	<i>Prix Cino Del Duca</i>
2000	Ano da composição de <i>Cécilia</i>
2003	Ganhou o 1.º prémio na <i>Cadémie du disque Lyrique</i> , com a ópera <i>Orphée d'Or</i>
2006	Eleito membro da <i>Académie des Beaux-Arts</i>
2007	Ano da composição da ópera <i>Mi Amor</i>

Tabela 2 – Cronologia de alguns momentos marcantes da vida do compositor Charles Chaynes.<sup>8</sup>

Charles Chaynes compôs cinco óperas, dezassete obras orquestrais, doze obras de música de câmara e seis obras vocais. Escreveu também concertos para Violino, Flauta, Guitarra, Clarinete, e dois Concertos para Trompete<sup>9</sup>. (o catálogo completo encontra-se em anexo)

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Slonimsky, Nicolas, Baker's Biographical Dictionary of Twentieth Century Classical Musicians New York: Schirmer Books, 1997), 232.

## Contextualização Histórica<sup>10</sup>

O Concerto para Trompete e Orquestra Nº. 1 foi escrito em 1956 por Charles Chaynes em Paris. A motivação para a sua composição foi o convite, por parte da organização do Concurso do Conservatório Nacional de Música ao compositor Charles Chaynes para compor a obra obrigatória que iria ser apresentada no ano 1956. O “Concours de prix” é uma competição realizada no Conservatório de Paris onde os alunos costumam participar após a conclusão dos seus estudos.

O repertório selecionado para esta competição é habitualmente um trabalho com algumas características específicas, tais como a diversidade de ambiências, os contrastes rítmicos e melódicos, o atingimento dos extremos do registo do instrumento, etc. Normalmente é a solo ou que possa ser acompanhado ao piano e é encomendado especificamente para o concurso. A tradição do “Concours” remonta a 1797, e o prémio é atribuído a vários instrumentos. Atualmente o prémio confere uma grande honra ao seu vencedor.

Ano	Nome	Compositor
1950	<i>Quatre Variations suru n Thème de Domenico Scarlatti</i>	Marcel Bitsch
1951	<i>Fantaisie en mi bemol transcription por Henri Büsser</i>	Camille Saint-Saëns
1952	<i>Capriccio</i>	Marcel Bitsch
1953	<i>Trois Pièces Brèves</i>	Odette Gartenlaub
1954	<i>Fanfarses de Printemps</i>	Elsa Barraine
1955	<i>Rustiques</i>	Eugéne Bozza
<b>1956</b>	<b><u>Concerto</u></b>	<b><u>Charles Chaynes</u></b>
1957	<i>Sonatine</i>	Jeanine Rueff
1958	<i>Concertino</i>	Gaston Brenta
1959	<i>Variations</i>	Henri Challan

Tabela 3 - Quadro Peças para o “Concour” de Trompete utilizados no Conservatório de Paris na década de 1950:<sup>11</sup>

<sup>10</sup> REED, Marc, *An Historical and Stylistic Examination of Charles Chaynes’ Concerto Pour Trompette and Deuxième Pour Trompette, With an Interview of the Composer* (Agosto de 2007), 9.

<sup>11</sup> Ibid.

A obra é dedicada a *E. Foveau e R. Sabarich* porque podemos observar na primeira página do concerto "*à Messieurs. E. Foveau et R. Sabarich, Professeurs au Conservatoire National de Musique*". Chaynes afirma<sup>12</sup> que tinha que mencionar Foveau e Sabarich porque eram seus professores quando compôs a peça para o *concours*. Maurice André, o solista internacional virtuosístico, estreou o Concerto para Trompete e Orquestra de Câmara nº1 num concerto público, que foi para o ar, na Radio France, a 13 maio de 1958.

As interpretações mais conhecidas da obra são as de Maurice André e a de Eric Aubier, Chaynes classifica a interpretação<sup>13</sup> por parte de Maurice André mais conseguida do que a de Eric Aubier, mas afirma que, em termos de qualidade de gravação, a de Eric Aubier está melhor conseguida devido aos avanços da técnica informática. Ambas as interpretações serão objeto da análise interpretativa neste trabalho.

Chaynes não estudou quaisquer obras para trompete antes de compor o Concerto para Trompete e Orquestra de Câmara nº1. Não usa uma técnica de composição específica neste seu trabalho, mas diz que a natureza cromática da música assenta muitas vezes em influências da técnica dodecafónica. Charles Chaynes lembra também que não emprega estruturas convencionais, e que ele próprio escreveu a redução para piano da partitura orquestral. Chaynes admite familiaridade com outros concertos de trompete de meados do século XX. Os famosos concertos para trompete de Tomasi, Jolivet, Bozza e Desenclos foram todos escritos antes de 1956.

---

<sup>12</sup> REED, Marc. *An Historical and Stylistic Examination of Charles Chaynes' Concerto Pour Trompette and Deuxième Pour Trompette, With an Interview of the Composer* (Agosto de 2007).

<sup>13</sup> Ibid.

## ANÁLISE AO CONCERTO PARA TROMPETE E ORQUESTRA DE CHARLES CHAYNES

O concerto que constitui objeto desta análise foi escrito em 1956 por Charles Chaynes e dedicado aos trompetistas E. Foveau e R. Sabarich (professores do Conservatório Nacional de Música (Paris)). A sua primeira gravação discográfica data de 1958, pelo trompetista Maurice André e a *Orchestre de chambre de Radio-Luxembourg/Pierre Capdevielle*. Trata-se de um concerto escrito com a estrutura normal de três andamentos, sendo o primeiro rápido, o segundo lento e o terceiro também rápido, ocorrendo ainda uma cadência perto do final do primeiro e uma pequena cadência na parte final do terceiro andamento.

Por sugestão do compositor a duração de todo o concerto deverá ser na ordem dos onze minutos, composto por três andamentos:

- 1º Andamento - I (*Moderato, Allegro, Presto e Cadência*)
- 2º Andamento - II (*Adagio*)
- 3º Andamento - Final (*Allegro Giocoso*)

### O Texto Musical

O Texto Musical utilizado neste trabalho de projeto trata-se de uma redução da parte orquestral para piano e trompete em Dó, editada por Alphonse Leduc, em 1956. De salientar que a redução para trompete e piano foi escrita pelo próprio compositor, tal como fez para muitos dos seus concertos, para que possa permitir a sua execução a um maior número de intérpretes, sem ter que recorrer a uma orquestra para o acompanhar, reduzindo dessa forma os custos da sua execução e tornando a obra mais “portátil” e exequível.

## Análise

### 1º Andamento

Podemos afirmar que o estilo de composição Charles Chaynes no primeiro andamento do Concerto para Trompete Nº1, demonstra-se ritmicamente e harmonicamente bastante rico. Este facto apresenta-se-nos como verdadeiro em princípio por Chaynes ter estudado com Darius Milhaud.<sup>14</sup> Os modelos composicionais de Milhaud foram Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky e Arthur Honegger. Essa influência pode, de certo modo, explicar a vitalidade rítmica, a linguagem de composição não tradicional, e a condução melódica sob a forma de *ostinato* empregada por Chaynes neste andamento.<sup>15</sup>

Para poder ser o mais claro possível vou fazer uma análise, baseada ela mesma na estrutura deste andamento, por forma a não confundir o leitor acerca das mudanças quer de material rítmico, quer de ambiências sonoras, polarizações, etc. O primeiro andamento inicia-se com uma introdução (compassos um a oito), que tem o objetivo de introduzir o estilo do andamento e mostrar parte da linguagem que será utilizada durante o mesmo. Esta introdução tem a duração de oito compassos em que podemos observar doze células rítmicas diferentes, exemplificadas nos excertos que se seguem. Podemos afirmar que nestes compassos o compositor demonstra alguma ansiedade, que resulta quer da escrita bastante cromática, como no compasso dois e quatro, quer pelo uso de diferentes ritmos, sincopados ou não.

Moderato ♩ = 116



The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a common time signature. It features a complex rhythmic pattern with various note values, rests, and accidentals. There are two triplets marked with the number '3'. The bottom staff starts with a measure number '5' and contains further rhythmic complexity, including a triplet, a change to 2/4 time, and a triplet. It includes markings for 'cresc.' (crescendo) and 'rit.' (ritardando).

Excerto 1 – Exemplo da complexidade rítmica da Introdução.

<sup>14</sup> Baker's Biographical Dictionary of 20<sup>th</sup> Century Classical Musicians, 1<sup>st</sup> ed., s.v. "Charles Chaynes"

<sup>15</sup> REED, Marc. *An Historical and Stylistic Examination of Charles Chaynes' Concerto Pour Trompette and Deuxième Pour Trompette, With an Interview of the Composer* (Agosto de 2007), 11.

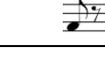
Introdução (1 – 8)					
Nº	Célula Rítmica	Cor	Nº	Célula Rítmica	Cor
1		Red	7		Teal
2		Green	8		Grey
3		Brown	9		Purple
4		Light Green	10		Yellow
5		Blue	11		Pink
6		Magenta	12		Light Blue

Tabela 4 – Legenda para a observação da complexidade rítmica presente na Introdução.

No início do primeiro andamento, podemos observar, para além de um andamento *moderato* em que a marcação metronómica é igual a cento e dezasseis, a entrada do piano com movimentos de criação de energia passo-a-passo que culmina na última colcheia do primeiro compasso, energia que, ao ser libertada, permite uma entrada na segunda semicolcheia do primeiro do segundo compasso por parte do trompete. Este está repleto de cromatismos na forma ascendente, encerrando em somente um compasso mais do que o total cromático no âmbito de uma oitava, pois para além da escala cromática de Ré# 3 até Ré 4 ainda estão presentes as notas Fa4 e Mi4, é nestas últimas duas notas que será, de certo modo, “libertada” a energia criada passo-a-passo durante todo esse compasso atrás referido.

Moderato ♩ = 116



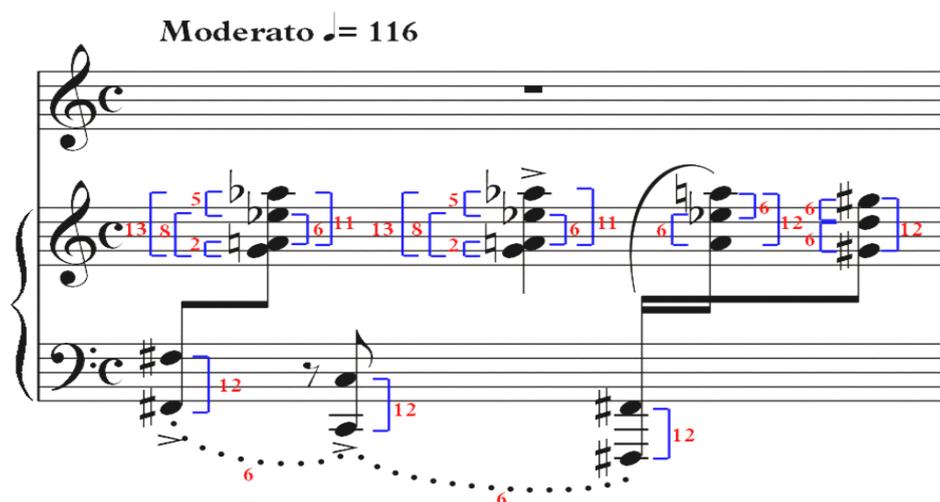
Excerto 2 – Exemplo análise rítmica da Introdução segundo Cooper e Meyer.

Em termos da interpretação que irei realizar nesta secção do andamento, vou dar ênfase aos crescendos para, de certo modo, evidenciar a criação das energias cuja libertação virá a causar um maior impacto. Também vou incrementar as diferentes dinâmicas no sentido de criar um intervalo maior entre as mesmas, o que vai proporcionar ao ouvinte uma audição mais entusiasta sem que caia num sentimento monótono que queremos irradiar. Para que este efeito seja mais efetivo o intérprete terá que ter um constante apoio diafragmático para que o timbre seja rico em toda extensão, e também para que o som seja o mais contínuo possível. Este apoio torna-se ainda mais importante pelo facto de, quer a dinâmica do texto musical a executar, quer o registo usado pelo compositor irem aumentando, o que vai incrementar também a dificuldade do excerto. Existe, de facto, desde o início do andamento até ao compasso sete criação de energias por parte do trompete e do seu acompanhamento, que só serão libertadas no início do compasso sete com a chegada ao Si<sup>4</sup> pelo trompete, acentuado numa dinâmica fortíssima, evidenciando o início da libertação desta energia que foi sendo criada durante os primeiros seis compassos nos diálogos existentes entre o solista e o seu acompanhamento.

Esta energia vai continuamente sendo libertada até ao quarto tempo do oitavo compasso, onde coincide com o final da introdução. Curiosamente, nesta transição da Introdução para o Tema A1, o compositor utiliza uma série de sete grupos formados por colcheia pontuada mais semicolcheia o que, de certo modo, ajuda na libertação da ansiedade e energia criada nos primeiros oito compassos do primeiro andamento. Para que esta libertação seja bastante efetiva, o intérprete deverá alargar bem o *ritardando* de modo a evidenciar, por um lado, a libertação da ansiedade criada, e, por outro lado, utilizar propriamente o compasso oito como uma transição entre secções, sistematizando convenientemente a forma do andamento. Fatores como a constante alternância de ritmos, todos eles catalisadores de energia, quer seja por anacrusas quer pela aceleração constante em termos rítmicos e melódicos através de ritmos cada vez mais sincopados como o compasso seis, em que a linha do trompete, para além de apresentar os ritmos sincopados, em termos melódicos é evidente para além de um constante alargamento, quer da tessitura empregue bem como os intervalos cada vez mais alargados, passando de segundas menores até à oitava no compasso cinco entre o Lá 4 e o Lá 3, no terceiro tempo do mesmo compasso, em termos de registo, vai ser estendido para a zona aguda do instrumento até à nota Si<sup>4</sup>.

O intérprete deverá realizar os diferentes ritmos que se apresentam durante a introdução de uma forma bastante rígida no que respeita à sua subdivisão, sem realizar *rubatos*, para conseguir individualizar cada uma das diferentes células rítmicas que se apresentam, para o ouvinte não confundir as células de divisão ternária com as de divisão binária. Para realizar a individualização dos diferentes ritmos apresentados, o intérprete terá que usar uma articulação mais dura, que se demonstrará mais clara e imediata. As sílabas a serem usadas pelo intérprete devem variar entre o “tat”, “tet” e “tit” consoante o registo em que serão utilizadas. Também é importante referir que o intérprete vê-se obrigado a usar *stacatto* triplo nos primeiros dois tempos do quarto compasso já que o compositor escreve células rítmicas que assim o obriga pelo fato de não ser possível a sua plena realização em *stacatto* simples.

**Moderato** ♩ = 116



The image shows a musical score for a piece in Moderato tempo (♩ = 116). It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The score is annotated with blue brackets and red numbers indicating intervals and fingerings. In the grand staff, intervals of 13, 8, 2, 6, 11, 13, 8, 2, 6, 11, 6, 12, 6, and 12 are marked. In the bass staff, intervals of 12, 12, and 12 are marked. A dotted line with the number 6 connects the bottom of the grand staff to the bottom of the bass staff, indicating a specific interval relationship.

**Excerto 3 – Exemplo demonstrativo da linguagem utilizada na Introdução.**

Chaynes utiliza, na Introdução, uma linguagem baseada em intervalos não consonantes do ponto de vista Clássico pela forma como são utilizados, quer ao nível melódico, com a realização de intervalos de seis meios-tons no registo mais grave do acompanhamento, quer ao nível harmónico, pela constante utilização de intervalos de seis, oito, onze e treze meios-tons. Podemos observar, em termos de consonância, intervalos de doze meios-tons no registo grave. Estes intervalos são-nos apresentados pela duplicação por parte de instrumentos transpositores à oitava, como o caso do contrabaixo de cordas, que na redução para pauta dupla o compositor resolveu apresentar para dar mais ênfase ao registo grave.

A utilização de intervalos pouco consonantes cria alguns problemas ao intérprete do trompete pelo fato de estes serem um pouco esquecidos na rotina diária do estudo do instrumento, pelo que, muitas vezes, resulta em intervalos com pouca definição timbrica em que a afinação se demonstra comprometida. Portanto para o intérprete conseguir atingir os automatismos de excelência para uma execução de alto nível, deverá inserir a prática de intervalos fora da lógica totalmente tonal na sua rotina de estudo. Esta abordagem irá, a médio-prazo, tornar esta linguagem mais “normal” e portanto exequível do ponto de vista simplesmente técnico do instrumento.



Excerto 4 – Exemplo demonstrativo do ostinato da secção A1.

O compositor apresenta-nos, do compasso nove até ao compasso trinta e nove, a secção A1, onde começa por apresentar um novo material motivico num andamento *Allegro* em compasso C cortado. Essa nova temática é precedida por um ostinato rítmico (muito utilizado pelos compositores franceses do séc. XX) e melódico, por parte do acompanhamento, durante oito compassos, funcionando como um motor rítmico que acompanha o tema suave e cromático do trompete (excerto 4), preparando o material melódico que será desenvolvido pelo solista com movimentos bastante cromáticos em âmbitos bastante reduzidos (cinco meios-tons) (excerto 5). As primeiras notas por parte do solista são retiradas das notas mais agudas do acompanhamento desde o terceiro tempo do compasso nove até ao quarto tempo do décimo compasso.



Excerto 5 – Exemplo demonstrativo do movimento por meios-tons num âmbito reduzido.

Pode-se observar na partitura do solista a indicação *Sourdine*, que indica ao intérprete que terá que utilizar uma surdina para modificar o timbre do seu instrumento. Quando não é explicitado o tipo de surdina que deverá ser utilizado cria, de certo modo, problemas ao intérprete, pois este tem ao seu dispor uma enorme variedade de surdinas com diferentes timbres resultantes. Com o avançar dos tempos os compositores começaram a ser mais explícitos sobre o tipo e até por vezes as marcas e modelos das surdinas que se devem utilizar, para que a sonoridade resultante seja a mais próxima da que foi idealizada pelo compositor e também para que as suas diferentes interpretações não sejam muito díspares.

Pela experiência que tenho na audição de diferentes interpretações desta obra e também pela ambiência criada pelo compositor, penso que a surdina que será mais aconselhada para esta seção será uma surdina *straight* metálica, para que o som resultante seja o menos aveludado possível, não deixando de ter definição nas articulações e também por mudar bastante de timbre, no sentido da agressividade, quando se atinge o registo mais agudo do trompete. Este tipo de movimento melódico ascendente é muito utilizado por Chaynes neste concerto.

A temática da seção A1 vai ser desenvolvida até ao compasso quarenta por meio da expansão quer do registo da parte do solista para a região aguda, quer pela crescente complexidade rítmica, esta crescente complexidade culmina no compasso trinta e cinco com a chegada ao Lá 4 através de movimentos de tercinas de colcheias. Para a correta execução destas duas passagens, que aparentemente se mostram fáceis, um intérprete minucioso terá que despender bastante tempo na sua preparação, já que se tratam de intervalos mais ou menos alargados num registo desconfortável para o instrumento.



Excerto 6 – Exemplo demonstrativo do movimento por meios-tons na seção A2

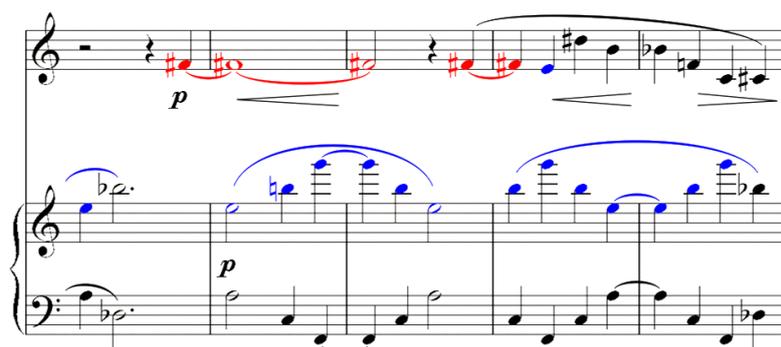
No compasso quarenta, é novamente apresentado o mesmo material que em A1 sete meios-tons acima com um acompanhamento diferenciado do que em A1, mas com as mesmas acentuações nas partes fortes do tempo. Esta secção, que perdura até ao compasso sessenta, engloba, à semelhança de A1, muitos movimentos cromáticos com acompanhamento harmónico, que desenvolve o material harmónico já apresentado anteriormente. Por apresentar muitas semelhanças com a secção A1 mas com alguns tratamentos diferentes, denominei esta secção por A2. À semelhança do que acontece em A1, o tema é desenvolvido no sentido ascendente do registo e da complexidade rítmica, até ao compasso cinquenta e dois, pela exploração das células de tercinas de colcheias, o que enfatiza o desenvolvimento rítmico e a tessitura com o atingimento do Si<sup>4</sup> pelo solista, depois do atingimento do registo mais agudo toda a energia e tensão criada vai ser libertada entre os compassos cinquenta e dois até ao compasso cinquenta e nove.



The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a forte (f) dynamic marking and a 3/4 time signature. It features a melodic line with slurs and a piano accompaniment with chords and triplets. The second system continues the piece, showing further melodic development and rhythmic complexity, including multiple triplet markings in both the treble and bass staves.

Excerto 7 – Exemplo demonstrativo do movimento por meios-tons na secção A2

No compasso sessenta, o compositor cria uma ambiência diferente, causada por diversos materiais que não tinham sido desenvolvidos até então, e, por esse motivo, chamei-lhe secção B. Ao contrário do que tínhamos observado até este momento, o material apresentado assemelha-se mais a uma lógica tonal de consonâncias perfeitas em que toda a agitação rítmica deixa de estar presente dando lugar a uma menor variação rítmica, mais calma, numa dinâmica mais reduzida. Podemos observar policórdios sobrepostos em que, na linha da mão direita do piano, podemos observar Mi menor e, ao mesmo tempo, Fá maior na mão esquerda. Este tipo de sobreposição vai ser mantida até ao compasso oitenta e oito, criando uma sonoridade bastante mais consonante e calma do que até então. Enquanto o acompanhamento executa este tipo de policórdios sobrepostos, o solista executa uma melodia mais calma do que em secções anteriores, com intervalos mais alargados, em que podemos seguir algumas lógicas mais tonais para a resolução das dissonâncias que vão surgindo. A nota Fá sustenido, que o solista executa no quarto tempo do compasso sessenta e três, podemos dizer que é resolvida à distância no Mi do segundo tempo no compasso sessenta e seis, como demonstra o excerto seguinte.



Excerto 8 – Exemplo demonstrativo de resolução de dissonâncias.

O texto musical da parte do solista nesta secção B é muito transformado em relação ao que o compositor tinha habituado o intérprete até então. Apesar de não deixar de utilizar maioritariamente o intervalo de meio-tom, Chaynes começa a dar ênfase ao seu intervalo “opositor” na linguagem mais tonal, o intervalo de sétima maior (onze meios-tons) na forma ascendente. Esta secção é preenchida por basicamente três frases musicais, por parte do solista, e em todas se sucede a mesma ordem de acontecimentos: a frase musical inicia-se na região médio-grave do instrumento e vai evoluindo até á região médio-aguda, retornando mais tarde à mesma zona médio-grave, o que proporciona uma ideia de expansão e de relaxamento posterior, como uma cadência mais ou menos constante.

As utilizações deste tipo de intervalos, um pouco mais alargados, revelam-se difíceis de serem executados por parte do solista. Este terá que os antecipar habilmente para que o efeito produzido seja o mais natural possível para a audiência. O intérprete terá que incrementar o seu estudo sobre intervalos alargados para conseguir atingir os automatismos necessários à resolução deste tipo de intervalos. É de extrema importância uma utilização apropriada da língua como válvula de diferentes compressões de ar dentro da cavidade oral do intérprete. O uso de um equipamento de menores dimensões, nomeadamente o bocal, irá também ajudar na obtenção de um resultado de excelência por parte do solista.

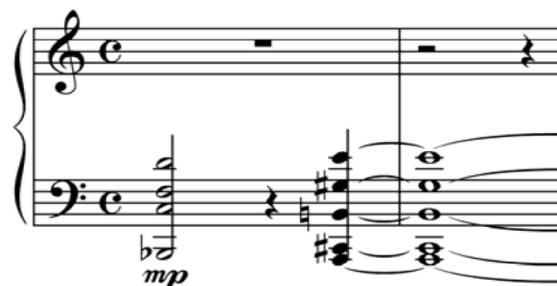
Nesta secção, aparece na partitura a indicação *Sourdine Bol*, o que vai indicar ao intérprete que deverá usar uma surdina que tenha como resultado final um timbre mais aveludado e sombrio, que esteja em consonância com o que se pode desejar para esta secção. A surdina que melhor preenche os requisitos atrás mencionados é a surdina *Cup*, deixando a campânula do trompete um pouco mais aberta do que o habitual para que consiga obter um timbre de qualidade sem que tenha que prejudicar a emissão.



The musical score consists of three staves of music. The first staff begins with the instruction '(Sourd.bol.)' and a dynamic marking of *p*. It features a series of notes with a crescendo leading to a *mp* dynamic. A measure with a fermata is marked with the number '2'. The second staff starts with a dynamic marking of *f* and ends with *mf*. The third staff begins with *p*, includes a measure with a fermata marked '8', and concludes with the instruction '(sans Sourdine)' and a dynamic marking of *f*. The piece ends with a 3-measure phrase.

**Excerto 9 – Exemplo demonstrativo da secção B – 1º andamento - parte do solista.**

No compasso oitenta e nove, inicia-se uma transição entre a secção B e A3, onde podemos observar alguns acordes maiores com notas agregadas, como por exemplo no primeiro tempo do compasso oitenta e nove, em que podemos observar um acorde perfeito maior de Sib com a nota Dó agregada. Também podemos observar no quarto tempo do mesmo compasso um acorde perfeito maior de Lá com as notas Si e Sol suspenso agregadas. Este compasso vai ser mantido por sete pulsações e meia, o que vai definir a sonoridade da transição.



Excerto 10 – Exemplo de acordes com notas agregadas (comp. 89).

No compasso noventa e seis, começa uma secção que explora material temático presente em A1, mas que, em vez de desenvolvê-lo como até então o tinha feito, no sentido da complexidade rítmica em conjuntos de tercinas, o compositor desenvolve o tema dando ênfase aos grupos de colcheias que fazem parte do tema inicial de A1, desde o compasso cento e dois até ao compasso cento e dezassete, que culmina com a chegada à nota mais aguda (Si<sub>4</sub>), como se torna, de certo modo, apanágio da secções A. Antes da chegada ao tema no compasso noventa e nove por parte do solista, Chaynes escreve dois compassos mais anacrusa repletos de movimentos bastante rápidos, em figuras rítmicas de colcheias, com intervalos maioritariamente de meio-tom. Para o intérprete poder executar esta passagem de uma forma clara, terá que sincronizar as mudanças de dedilhação do instrumento com as diferentes sílabas do *stacatto* triplo que é obrigado a utilizar. Um bom apoio diafragmático bem como a criação de automatismos corretos revelam-se fundamentais para a sua correta execução.



Excerto 11 – Exemplo de uma dificuldade técnica parte do solista (comp. 96-99).

Depois da chegada ao tema da seção A3, é colocado outro desafio ao solista: trata-se de vários conjuntos de colcheias com as mais variadas articulações, desde o compasso cento e três até ao compasso cento e dezassete, que, quer pela sua utilização em termos de linguagem não lógica do ponto de vista mais tonal, quer pelo alargamento dos intervalos utilizados, quer ainda pela subida no registo, se tornam de execução bastante difícil por parte do intérprete.



The musical score consists of four staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff features a mezzo-forte (*mf*) dynamic with a crescendo hairpin. The third staff includes markings for *cresc.*, *poco*, *a*, and *poco*. The fourth staff starts with fortissimo (*ff*) dynamics and contains two triplet markings over the final measures.

Excerto 12 – Exemplo de uma dificuldade técnica parte do solista (comp. 103-119).

Podemos afirmar que o acompanhamento executa uma transição entre os compassos cento e vinte até ao compasso cento e quarenta e dois, onde vai mais tarde começar a cadência do trompete, utilizando material que foi desenvolvido nas seções anteriores, nomeadamente a execução da temática das secções A, repleta de passagens de meio-tom numa dinâmica fortíssima, em que o sentimento da ansiedade volta de novo a estar presente anunciando, de certo modo, a cadência que se seguirá mais à frente no andamento. Desde o compasso cento e vinte até ao compasso cento e trinta e um, existem cinco alterações de compassos que fazem com que a métrica da frase musical executada pelo acompanhamento esteja em constante alteração. Todas estas alterações de compasso criam um desnorteamento no ouvinte, já que este não consegue correlacionar cognitivamente as diferentes métricas que lhe são apresentadas, ansiando pela resolução da tensão criada até este momento.

Desde o compasso cento e trinta e dois até ao compasso cento e quarenta e dois, pode-se observar que o acompanhamento executa doze repetições do acorde de Mi maior que será agregado numa fase inicial pelas notas Dó, Fá e Sol e, mais tarde, também pela nota Ré. Este tipo de acorde também vai acompanhar toda a cadência do solista e, pelo facto do andamento terminar num acorde de Lá, podemos afirmar que o acorde de Mi maior com as notas agregadas (Fá, Sol, Do – Ré) vai criar a tensão e a ansiedade própria de um pedal de dominante que só vai resolver no último compasso do andamento, num acorde de lá maior menor que pode funcionar quase como uma cadência perfeita em linguagem um pouco mais tradicional (clássica).



The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is marked 'Presto' and the second 'Cadenza'. Red circles highlight specific chords in both systems, and blue circles highlight other musical elements like dynamics and articulation.

**Excerto 13 – Exemplo dos acordes de Mi maior com agregados.**

Desde o compasso cento e quarenta e três até ao compasso cento e cinquenta e oito, existe uma cadência por parte do solista que reflete e resume, em toda a sua plenitude, o que se passou em todo o andamento. A abundante utilização de intervalos de meio-tom durante quase toda a cadência, que serão alargados na parte final da mesma, o movimento ascendente em praticamente todas as frases musicais e a utilização de diversas articulações são uma presença constante durante a cadência.

Podemos afirmar que a cadência escrita por Chaynes pode e deve ser dividida em três partes distintas: uma primeira parte que vai desde o compasso cento e quarenta e três até ao compasso cento e quarenta e seis, em que o compositor escreve bastantes articulações contrastantes entre si, mesmo no que diz respeito às dinâmicas, com a utilização de por exemplo *p* súbito, como é exemplificado no excerto que se segue.



Excerto 14 – Exemplo da primeira parte da cadência.

Uma segunda parte, que o compositor pede que seja realizada com *rubato*, muito alusiva ao tema que foi explorado em todo o andamento. Esta divisão está também ela dividida em seis frases semelhantes entre si que começam de uma forma mais lenta, mas que culmina em movimentos mais rápidos, sempre num sentido ascendente do registo, e com menos alterações do ponto de vista das articulações, como pode ser observado no excerto seguinte.



Excerto 15 – Exemplo da segunda parte da cadência.

Por último, temos a terceira parte da cadência, com cinco pequenas frases musicais que o compositor pede que sejam mais mesuradas. Nesta, podemos observar intervalos mais longos em constante aceleração rítmica e também em constante subida no registo do trompete. Esta última parte é, sem dúvida, a parte mais difícil de ser executada convenientemente pelo intérprete, pois este é obrigado a mostrar, por um lado, toda a sua precisão nos ataques das diferentes notas e, por outro, a sua potência no que diz respeito à dinâmica apresentada num registo quase extremo-agudo do instrumento.



**Excerto 16 – Exemplo da terceira e última parte da cadência.**

Desde o final da cadência até ao final do andamento, o acompanhamento executa oito compassos, que podemos afirmar servirem de conclusão, utilizando várias vezes a mesma alternância de ritmos, sempre num sentido descendente do registo, como que estivesse a descarregar, de certo modo, toda a energia que foi construída pela cadência exuberante da parte do solista. Esta secção de tipo coda culmina num acorde de Lá maior menor, que podemos afirmar que conclui, de certo modo, as constantes polarizações de Mi que ocorrem durante todo o andamento, funcionando assim como uma cadência perfeita conclusiva, no final do andamento, como já foi referido anteriormente. É difícil descrever de forma exata a estrutura formal do primeiro andamento, devido à ausência de cadências tradicionais e por causa do uso constante de cromatismos. Existem, no entanto, seções definíveis que se repetem de forma variada ao longo de todo o andamento. A tabela seguinte exemplifica a estrutura formal do primeiro andamento.

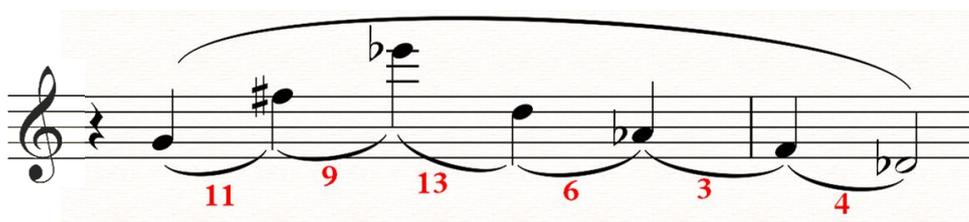
Seção	Compassos
<b>Introdução</b>	1-8
<b>A1</b>	9-38
<b>A2</b>	39-59
<b>B</b>	60-95
<b>A3</b>	96-119
<b>Transição</b>	120-142
<b>Cadência do Trompete</b>	143-158
<b>Coda</b>	159-fim 1º and.

**Tabela 5 – Representação da estrutura formal do primeiro andamento.**

## 2º Andamento

O segundo andamento está composto em *Adagio*, em que a semínima é igual a sessenta e nove, pelo que podemos afirmar que estamos perante o formato normalizado do concerto em que é costume existir um primeiro andamento rápido, depois um segundo lento e finalmente um terceiro mais rápido que o primeiro e normalmente composto numa escrita mais virtuosística. À semelhança do que se pode observar no primeiro andamento, a linguagem utilizada neste andamento também é bastante cromática e podemos encontrar sonoridades que sugerem bitonalidade ou, pelo menos, sobreposição de diferentes policórdios<sup>16</sup>.

Tal como aconteceu na análise do primeiro andamento, esta será também baseada na sua estrutura formal. A estrutura deste andamento está baseada em A-B-A. O andamento inicia-se com uma introdução da parte do acompanhamento que passa de uma entrada numa dinâmica forte e chega ao pianíssimo logo no compasso dois por meio de um movimento melódico baseado em intervalos não tonais no seu registo grave (treze, quatro e onze meios-tons). Depois desta pequena introdução de somente um compasso mais anacrusa de um tempo, entramos na seção A, onde o registo mais agudo do acompanhamento executa uma melodia baseada em intervalos não convencionais como seis, nove, onze e treze meios-tons, como pode ser observado no excerto que se segue. Este movimento de semínimas que define a entrada na seção A vai ser repetido meio-tom acima no compasso trinte e sete onde voltaremos a ter o mesmo tipo de material que é utilizado em A e, por isso mesmo, irei denominá-lo como seção A1

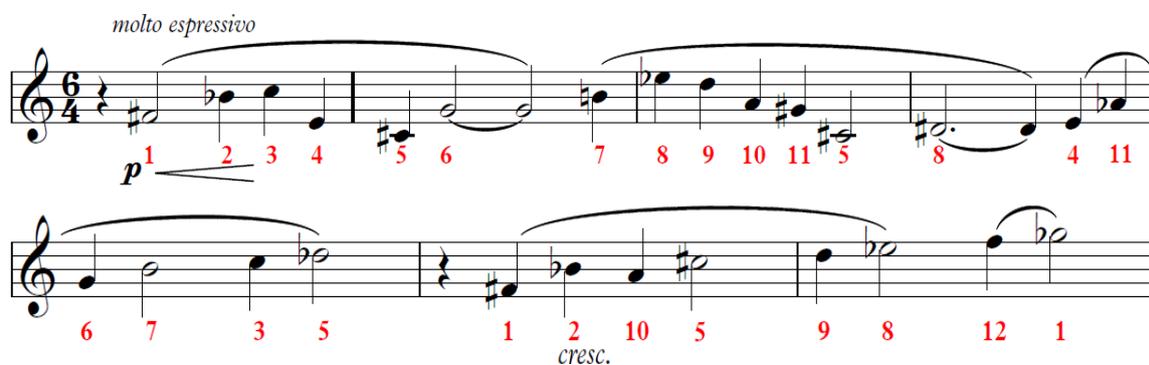


Excerto 17 – exemplo demonstrativo do início da seção A (compasso 2).

<sup>16</sup> REED, Marc, *An Historical and Stylistic Examination of Charles Chaynes' Concerto Pour Trompette and Deuxième Pour Trompette, With an Interview of the Composer* (Agosto de 2007), 16.

Ao analisar a linha melódica do solista, deparei com algumas questões interessantes. A primeira e mais imediata é que se tratava de uma frase bastante longa para um instrumento de sopro, com intervalos que não são nada fáceis de serem executados por parte do instrumentista, já que se tratam, na sua globalidade, de intervalos não tonais, obrigando desse modo a que o intérprete redobre os seus cuidados a executá-los. Depois, verifiquei que, à semelhança do que aconteceu no primeiro andamento, existe uma predisposição por parte do compositor para desenvolver as frases do solista quase sempre numa subida no seu registo, apesar de, neste andamento, a forma como o faz se assemelhe mais à secção B do primeiro andamento do que às restantes secções. À semelhança do que acontece também no primeiro andamento as frases musicais por parte do solista são acompanhadas também por um crescendo gradual por parte da dinâmica, o que vai refletir, de facto, uma crescente tensão no discurso musical por parte do solista.

Outra questão com que deparei ao analisar as frases do solista mais profundamente é que o compositor utiliza, durante o andamento, três totais cromáticos. Denominei-os como totais cromáticos pelo facto de o compositor não lhe dar um tratamento próprio de composições seriais, ou seja, depois de elaborar as três tabelas sobre os totais cromáticos não consegui relacioná-las completamente em nenhuma das suas formas (Retrógrado, Inverso ou Inverso do Retrógrado), o que não invalida que o compositor tivesse a pretensão de mostrar essa técnica, através da sua utilização em três momentos distintos. O primeiro total cromático inicia-se no compasso quatro e termina com a chegada do Fá natural, no compasso dez, que completa a décima segunda nota do total cromático, como se pode observar no excerto que se segue.



Excerto 18 – exemplo demonstrativo do primeiro total cromático (compasso 4-10).

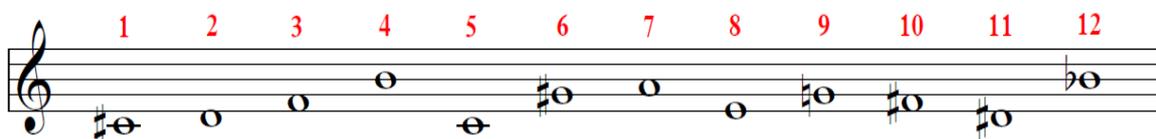


Excerto 19 – exemplo demonstrativo da primeira linha do quadro serial do primeiro total cromático (compasso 4-10).

O segundo total cromático que encontrei no segundo andamento inicia-se no compasso vinte e quatro, no contratempo do terceiro tempo, e estende-se até ao compasso vinte e sete, no último meio tempo do compasso, com a execução da nota Sib 4, como pode ser observado no excerto seguinte.

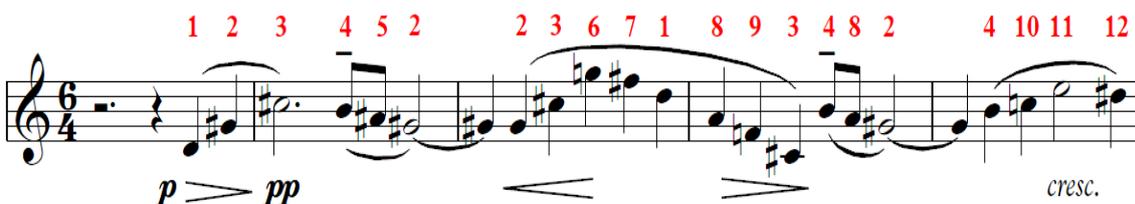


Excerto 20 – exemplo demonstrativo do segundo total cromático (compasso 24-27).



Excerto 21 – exemplo demonstrativo da primeira linha do quadro serial do segundo total cromático (compasso 24-27).

O terceiro e último total cromático inicia-se no quarto tempo do compasso trinta e oito e só fica concluído no último tempo do compasso quarenta e dois, como pode ser observado no excerto que se segue.



Excerto 22 – exemplo demonstrativo do terceiro e último total cromático presente no andamento (compasso 24-27).

É curioso aperceber-me que encontrei apenas um total cromático por seção, como que se o compositor delimitasse dessa forma o andamento. Só pela observação é fácil perceber que a seção B, que começa no compasso dezasseis e termina no compasso trinta e sete, é bastante mais movimentada quer ao nível da complexidade rítmica, bem como no caso da complexidade melódica do que a seção A, em que as habilidades do solista são mais postas à prova no que concerne ao timbre e também a forma equilibrada que deverá demonstrar na execução das frases melódicas que lhe são pedidas por Chaynes. É comum existirem sonoridades do acompanhamento bastante presentes através de acordes, quase sempre com sonoridades bitonais e pouco movimentadas do ponto de vista do ritmo. Apesar de não existirem *ostinatos* rítmicos no segundo andamento, é certo que podemos distinguir alguns motivos que se repetem ao longo do tema, o que, na minha opinião dá ao andamento uma maior coerência na composição apresentada.

O fragmento rítmico que irei demonstrar de seguida é um bom exemplo sobre o que acabei de referir no parágrafo anterior, já que se repete, ora na parte do acompanhamento, ora na parte do solista por treze vezes, com algumas alterações como se pode observar no próximo quadro apresentado.

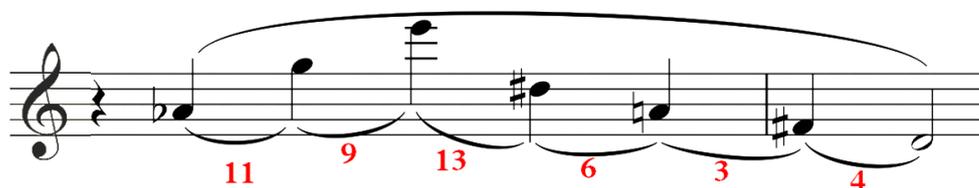
Nº do Exemplo	Nº do Compasso	Parte	Figura demonstrativa
1	16	Acompanhamento	
2	18-19	Solista	
3	22-23	Acompanhamento	
4	24	Solista	

5	24-25	Solista	
6	26	Solista	
7	26-27	Solista	
8	27-28	Solista	
9	28	Solista	
10	29-30	Acompanhamento	
11	30-31	Acompanhamento	
12	31-32	Acompanhamento	
13	32-32	Acompanhamento	

Tabela 6 – Demonstração das diferentes ocorrências do mesmo fragmento rítmico.

Podemos observar, nesta secção B, frases bastante longas na parte do solista, o que dificulta uma execução de alto nível por parte do intérprete. Para que este consiga esse nível de execução destas frases longas, tem que treinar bastante quer o registo mais agudo bem como as questões de resistência. Um bom controlo da linha do ar junto com um apoio diafragmático de qualidade mostram-se essenciais para o trompetista. É importante referir também o atingimento por parte do solista da nota Dó sustenido cinco, numa dinâmica fortíssimo, no compasso trinta, nota essa que já fica praticamente fora da extensão do instrumento, ao ser utilizada por Chaynes vai, de certeza, obrigar a que os executantes de trompete tenham que se exceder ao longo da sua prática diária para atingir tal objetivo.

No compasso trinta e sete inicia-se uma e última secção que trabalha material temático semelhante ao que foi desenvolvido na secção A, mas com diferenças na forma como o material é apresentado pelo que a denominei por secção A1. O início desta secção é anunciado pela melodia que está exposto no próximo excerto, excerto que é uma repetição de um motivo semelhante meio-tom acima que tinha sido apresentado no compasso dois deste mesmo andamento.



**Excerto 23 – exemplo demonstrativo do início da seção A1 (compasso 37).**

Como se tornou habitual na escrita de Chaynes, durante o primeiro e segundo andamento, esta secção também está composta no sentido ascendente do registo, pelo que podemos afirmar que demonstra mais uma vez a forma como o compositor percebe o discurso musical do solista. Ao contrário do que tinha acontecido até então, a dinâmica presente no auge da frase musical é precedida de um diminuendo, em vez do habitual crescendo, pelo que poderemos afirmar que há uma intenção de quebrar com a “tradição” que tinha sido instalada até este ponto do concerto.

No que respeita à linguagem utilizada por Chaynes nesta secção, é interessante perceber que a finaliza com a utilização de um acorde perfeito maior de Dó, embora este apareça, nos três últimos compassos, um pouco disfarçado, já que a quinta do acorde aparece no solista, no compasso cinquenta e três, enquanto a terceira aparece dois tempos desfasado. Por último, a tónica junto com a terceira, passados três tempos, no início do compasso cinquenta e quatro, e mantém essa mesma sonoridade até ao fim do andamento, como pode ser observado no excerto que se segue.



Excerto 24 – exemplo demonstrativo do atingimento da sonoridade de Dó M (compasso 53-55).

Seção	Compassos
Introdução	1
A	2-15
B	16-36
A1	37- fim 2º and

Tabela 7 – Representação da estrutura formal do segundo andamento

### 3º Andamento

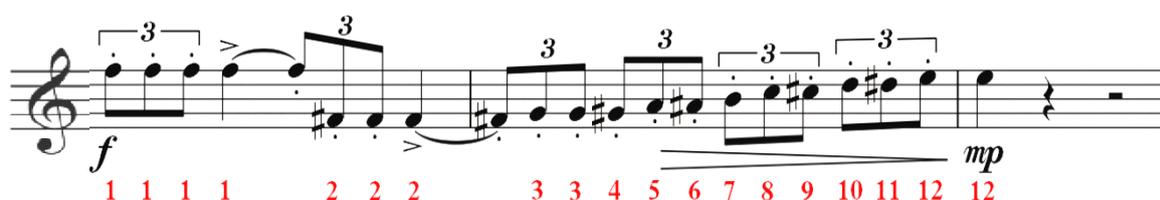
À semelhança do que foi realizado nos andamentos anteriores, irei partir das generalidades para passar para as especificidades que se podem encontrar no decorrer deste terceiro e último andamento do concerto para trompete e orquestra de Charles Chaynes. É interessante perceber que o compositor apelidou este último andamento de *FINAL* e que o compôs num andamento metronómico de cento e sessenta semínimas por minuto, mesmo que indique *Allegro Giocoso*. Este tipo de indicações são entendidas por mim como uma indicação para o intérprete executar o trecho de uma forma mais leve e menos agressiva. Se houve muitos movimentos ditos cromáticos, pelo uso seguido de meios-tons, no primeiro e no segundo andamento, podemos observar neste terceiro andamento vários movimentos cromáticos apresentados de formas diferentes. Chaynes, à semelhança do que mostrou na introdução do primeiro andamento, utiliza uma imensa variação rítmica, bitonalidade e secções contrastantes.

A primeira secção presente neste terceiro andamento, a que chamei secção A, inicia-se no primeiro compasso e estende-se até ao compasso trinta e um. O acompanhamento inicia este andamento, tal como acontece em todo os andamentos, mas curiosamente executa o que aparentemente se trata de uma escala cromática entre lá sustenido três até um ré cinco. Depois de analisada percebemos, contudo, que faltam dois graus (as notas fá e dó) como se o compositor tivesse a intenção de fugir aos totais cromáticos que aconteceram no andamento anterior, como pode ser observado no excerto seguinte.



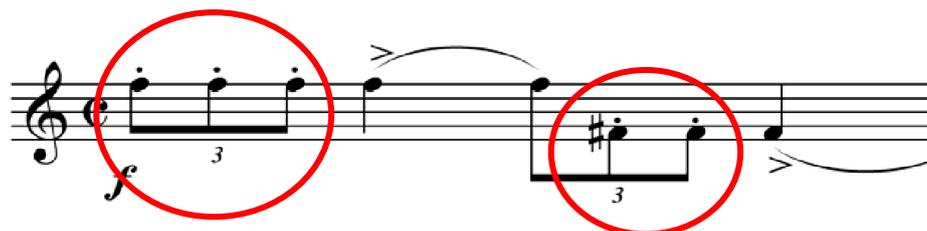
Excerto 25 – exemplo demonstrativo do início do terceiro andamento – acompanhamento.

Depois da entrada do acompanhamento, em que se pode observar praticamente um total cromático, é interessante perceber que o solista inicia o terceiro andamento com respetivamente um total cromático desde de fá até mi como pode ser observado no excerto que se segue completando deste modo um total cromático, pela forma como está organizado não me parece que seja falar aqui de um tratamento dodecafónico, ou serial.



Excerto 26 – exemplo demonstrativo do início do terceiro andamento com total cromático.

Podemos reparar que Chaynes pede que o solista execute as tercinas de colcheias de três formas distintas: três iguais, duas iguais e uma diferente, as três notas diferentes mas consecutivas e as três notas de forma arpejada; como se pode observar no excerto que se segue.



Excerto 27 – exemplo demonstrativo da articulação de tercinas em notas iguais, compasso 3.



Excerto 28 – exemplo demonstrativo da articulação de tercinas em notas diferente em formato de escala cromática, compasso 4



Excerto 29 – exemplo demonstrativo da articulação de tercinas em notas diferente em formato de arpejo, compassos 15 e 16.

O tipo de articulações que o compositor escreve no início deste andamento criam bastantes dificuldades ao intérprete, uma vez que ao andamento a que estas têm que ser executadas encontram-se entre os patamares de execução de *stacatto* simples ou de *stacatto* triplo, levando a que o intérprete tenha que tomar decisões bastante ponderadas quanto ao patamar em que deverá executar o andamento, para não ser apanhado numa situação em que a sua condição técnica não se mostre suficiente para colmatar as dificuldades que lhe são apresentadas.

Depois das questões mencionadas anteriormente deparei-me com um motivo rítmico que aparece algumas vezes na parte do solista, o que só por si torna o andamento mais organizado do ponto de vista da audição. Este motivo aparece no compasso cinco no compasso dezanove e no compasso oitenta e cinco depois da pequena cadência por parte do solista como pode ser observado no excerto que se segue.



Excerto 30 – exemplo demonstrativo de três variações rítmicas do mesmo material temático na parte do solista, compassos cinco, dezanove e oitenta e cinco respetivamente<sup>17</sup>.

A segunda seção inicia-se no compasso trinta e dois e estende-se até ao compasso quarenta e nove. Por apresentar um tratamento diferenciado do material temático apresentado e também pela criação de ambiências distintas do que se pode ouvir na sessão A, denominei esta secção como B.

<sup>17</sup> REED, Marc. *An Historical and Stylistic Examination of Charles Chaynes' Concerto Pour Trompette and Deuxième Pour Trompette, With an Interview of the Composer* (Agosto de 2007), 22.

No que diz respeito à parte do solista, esta está repleta de movimentos de semicolcheias com tratamentos distintos. Chaynes utiliza estes movimentos por semicolcheias de modo a impulsionar as frases musicais adicionando-lhe por isso energia e tensão. Tanto podemos observar intervalos consecutivos de meios-tons seguidos como intervalos de maior dimensão, bem como podemos ainda observar um tratamento de escala diatónica. Na próxima tabela podemos observar os diferentes materiais temáticos presentes nesta secção B.

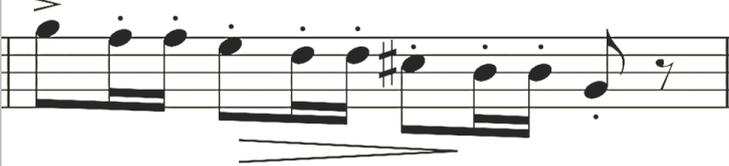
Compasso	Figura demonstrativa
32	
33	
34	
35	
36	
42	

Tabela 8 – Representação das variações rítmicas e melódicas presentes na secção B.

A próxima secção começa no compasso cinquenta e estende-se até ao compasso setenta e seis e por ter material bastante diferente do que podemos observar nas secções A e B denomine-a como secção C. O material que podemos observar nesta secção é semelhante, no que respeita à parte do solista, aos materiais presentes na secção B do primeiro andamento e em praticamente todo o segundo andamento onde podemos observar intervalos alargados com pouca agitação do ponto de vista rítmico sempre com um sentido do atingimento de um auge do ponto de vista dinâmico e de subida no registo do instrumento e depois de chegado ao auge pode-se ver um momento de descida no registo como que o compositor começasse a desenvolver o material até ao atingimento do fortíssimo no compasso sessenta e três na nota Lá4 sustenido e voltasse ao material do início da secção C como podemos observar no compasso setenta. Nesse mesmo compasso inicia-se outra frase musical que vai expandir até ao compasso setenta e seis na nota Lá4.



The image displays a musical score excerpt with four systems of staves. The first system is circled in red and labeled "1º Auge". The second system is circled in red and labeled "2º Auge". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *molto ritmico*.

Excerto 31 – exemplo demonstrativo do atingimento do primeiro auge e do segundo auge.

Desde os compassos setenta e sete e o compasso oitenta e oito podemos ver alusões, de certo modo, à secção A, pelo que a denominei como secção A1. Na parte do solista podemos observar uma pequena cadência em três momentos distintos:

O primeiro momento tem material retirado da secção A.



Excerto 32 – exemplo demonstrativo da primeira parte da cadência.



Excerto 33 – exemplo demonstrativo da segunda e da terceira parte da cadência.

Do compasso oitenta e nove até ao final do andamento que também é o final do Concerto estamos perante uma CODA com bastantes variações rítmicas sobre as notas Mib, Fá, Sol e Dó como pode ser observado no exemplo que se segue.



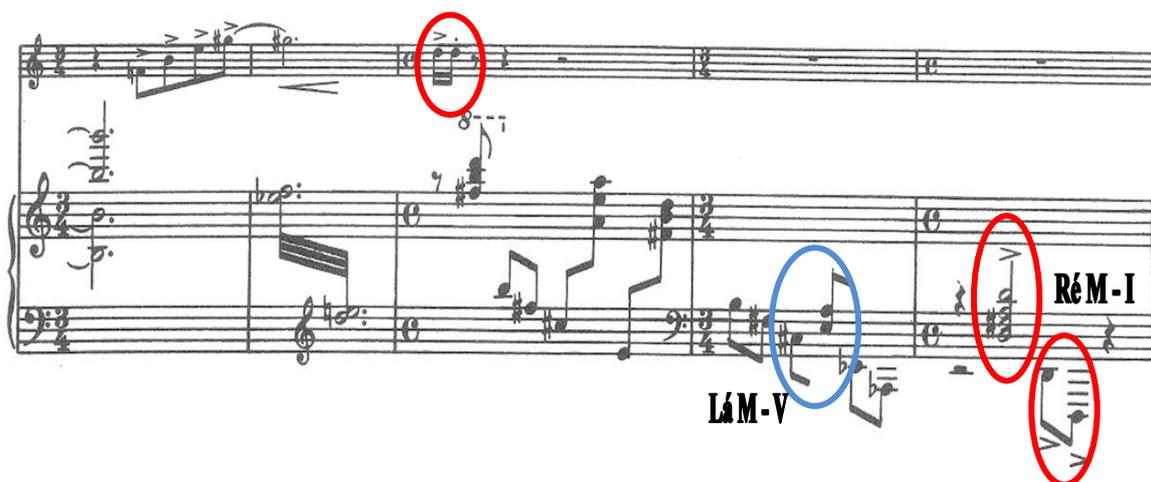
Excerto 34 – exemplo demonstrativo das variações rítmicas com as notas Mib, Fá, Sol e Dó.

Depois das variações rítmicas podemos observar movimentos cromáticos na parte do solista onde podemos afirmar que há uma grande criação de energia que termina com a execução do Ré no compasso noventa e sete.



Excerto 35 – exemplo demonstrativo do movimento cromático (compassos 94 e 95).

À semelhança do que aconteceu no primeiro andamento em que a Coda termina numa sonoridade bastante consonante em Lá maior-menor, a Coda presente neste andamento termina de uma forma ainda mais consonante já que termina em um acorde perfeito de Ré maior precedido por um acorde de Lá maior, deste modo podemos afirmar que estamos presentes de uma cadência perfeita como podemos observar no exemplo que se segue.



Excerto 36 – exemplo demonstrativo da cadência perfeita como conclusão do Concerto.

Seção	Compassos
A	1-31
B	32-49
C	50-76
A1	77- 88
Coda	89 – final do concerto

Tabela 9 – Representação da estrutura formal do segundo andamento

## A interpretação

O termo interpretação está muito ligado à hermenêutica na História, Literatura, na Teoria da Comunicação, na Semiologia, na Estética. Deve entender-se como o trabalho resultante da compreensão de um texto ou de uma obra. No que diz respeito à música, a interpretação consiste no modo como um intérprete musical executa uma dada obra musical. Por vezes, a interpretação musical pode originar um texto, geralmente de carácter literário que reflete o conhecimento e compreensão de uma obra. A Interpretação musical é um processo de concretização da música após uma série de escolhas por parte do executante, sempre tentando defender a sua ideia quer através de documentação, quer de gosto e formação pessoais. Esta consiste num discurso sobre a “obra original”, não a substituindo, mas de certa forma analisa e explica alguns aspetos (pelo que é pertinente referir que um crítico pode ser também considerado um *performer*). O usufruto de uma determinada obra musical depende muito da forma como é executada. Exemplificando, o mesmo concerto pode ser muito apreciado por um ouvinte quando executado por determinado músico e menos apreciado quando executado por outro: a capacidade técnica, a emotividade ou dramatismo da interpretação concorrem na avaliação do que é percecionado pelo ouvinte cujo gosto e preferência desempenham um papel, também ele fulcral.

Neste capítulo proponho-me comparar e analisar duas interpretações realizadas por duas vedetas (Maurice André e Eric Aubier) do instrumento de gerações diferentes. Ao mesmo tempo vou demonstrar como eu interpreto a obra e proponho-me também dar exemplos teórico-práticos de como ultrapassar algumas dificuldades que se apresentam ao intérprete durante todo o concerto. Os intérpretes que vão ser alvo desta comparação interpretativa são Eric Aubier<sup>18</sup> e Maurice André<sup>19</sup>. A escolha recaiu sobre intérpretes que, embora sejam grandes executantes, se distinguem quer na forma de tocar, quer nos diferentes estilos musicais pelos quais cada um decidiu enveredar e especializar. Trata-se de uma análise onde serão abordadas as principais diferenças dos intérpretes, principalmente em termos de dinâmicas, respirações, articulações, tempo, fraseado e utilização de surdinas.

---

<sup>18</sup> Eric Aubier -Grands concertos français (Jolivet, Tomasi, Désenclos, Chaynes), B00162B0L4.

<sup>19</sup> Maurice André Edition Volume 3 - Concertos 3, Warner Classics 2564-68321-9.

A gravação de Maurice André é uma importante fonte de estudo e comparação por duas razões: primeiro porque se trata da primeira gravação discográfica do concerto e a segunda porque, durante a gravação do concerto, o compositor estava presente no estúdio podendo desse modo intervir, tornando-a mais fidedigna.

Para que se torne mais fácil perceber, irão ser apresentadas tabelas nas quais serão colocadas as diferenças individuais relativamente à partitura e no final será feita uma nota conclusiva onde serão enunciadas as principais diferenças entre as duas interpretações. De salientar que a cadência não faz parte da presente análise comparativa, por se considerar que a mesma deverá ser interpretada segundo os critérios e abordagem do intérprete, não parecendo assim pertinente a comparação das gravações para a elaboração desta parte do trabalho.

Na minha opinião, a interpretação musical depende da personalidade e da individualidade própria do intérprete, das suas características e dos seus interesses. Não podendo, desse modo, ser copiada ou alienada por outro intérprete, já que soaria de certo modo falsa, ou pouco individualizada. Existe, assim, a necessidade do intérprete criar ligações afetivas à obra, apreciando-a, dando-lhe atenção e assumindo essa ligação, para que a interpretação da mesma não seja um constrangimento, tanto para o intérprete como para o ouvinte.

Pode dizer-se que a interpretação musical consiste num conjunto de processos, que transformam o conhecimento, a compreensão e a experiência que um intérprete adquire com uma obra musical. Podemos dizer ainda que depende também do estado de evolução/maturação musical em que o intérprete se encontra.

## Os intérpretes

### Maurice André<sup>20</sup>

Maurice André é um trompetista francês, nascido em 1933, em Alès, uma população com tradição mineira no sul da França. É considerado uma lenda do instrumento, uma vez que grande parte dos grupos musicais onde se apresentou, especialmente profissionais, o consideraram o melhor trompetista dos últimos tempos.

Durante a adolescência, segundo sua biografia oficial, viu-se obrigado a trabalhar como mineiro, mas alternou essa mesma atividade com aulas de música. Aos 18 anos, passou a integrar uma banda militar e ganhou uma bolsa de estudos para o Conservatório de Paris.

Se há uma palavra que define o estilo de música de Maurice André, é a palavra qualidade. E a qualidade em dois sentidos muito importantes: a qualidade técnica, relevante no avanço da arte da trompete, amplamente baseada em correntes dos EUA e da Rússia do final do século XIX. Estas técnicas dotaram o instrumento de valências que não tinha até ao início do século XX; o seu estilo pessoal de fazer música, de grande musicalidade e naturalidade. Este estilo característico, que ele identifica com a escola francesa, originou milhares de discípulos, através da criação de uma série de "filiais" seguidores do seu estilo musical.

Em 1955, obteve o primeiro prêmio na Competição Internacional de Genebra e, em 1963, na de Munique. Pelo trabalho, paixão e curiosidade insaciáveis, Maurice André é reconhecido por enobrecer o trompete, instrumento com o qual deixou mais de 300 gravações e para o qual adaptou obras de outros instrumentos, como o violino. O legado que deixou Maurice André ao trompete e à comunidade musical é enorme e muito valioso

---

<sup>20</sup>Baseado nos sites: <http://www.maurice-andre.com> e [http://en.wikipedia.org/wiki/Maurice\\_Andr%C3%A9](http://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_Andr%C3%A9)

## **Eric Aubier** <sup>21</sup>

Eric Aubier entrou na classe de Maurice André no CNSM de Paris com 14 anos de idade. Foi o aluno mais jovem a concluir o curso de trompete do Conservatório Nacional de Música de Paris, com somente 16 anos. Depois de ter obtido muitos prémios em competições internacionais foi chamado, com apenas 19 anos, a integrar, como trompete solista, a Orquestra da Ópera de Paris. Passados 15 anos como solista dedicou-se exclusivamente a uma carreira internacional por os mais variados festivais por todo o mundo e também à sua componente como pedagogo bastante conceituado.

Desde 1995, dedicou-se a uma carreira como solista e professor internacional. Podemos ouvi-lo regularmente na Radio-France, Salle Pleyel , Graveau , The Lincoln Center - New York, os festivais de Comminges , Auvers-sur- Oise , Monte -Carlo, Vézère , Lieksa (Finlândia) , Hamamatsu (Japão) e Taipé (Taiwan) .

Eric já atuou em salas bastantes prestigiadas como: Teatro de Colon, Suntory Hall, Pleyel, Teatro dos Campos Elísios, entre outros...O repertório que interpreta vai desde Haydn e Hummel até Tomasi, Jolivet, Escaich, Desenclos e Bacri entre outros.

È reconhecido em todo o mundo como o intérprete que melhor perpetua a tradição francesa do instrumento, encarnando a "nova face do trompete " apresentada pelo seu estilo inconfundível.

---

<sup>21</sup> Baseado nos sites: <http://www.ericaubier.com/anglais/pages/biographie.htm> e [http://fr.wikipedia.Org/wiki/%C3%89ric\\_Aubier](http://fr.wikipedia.Org/wiki/%C3%89ric_Aubier)

## **Análise comparada de duas interpretações**

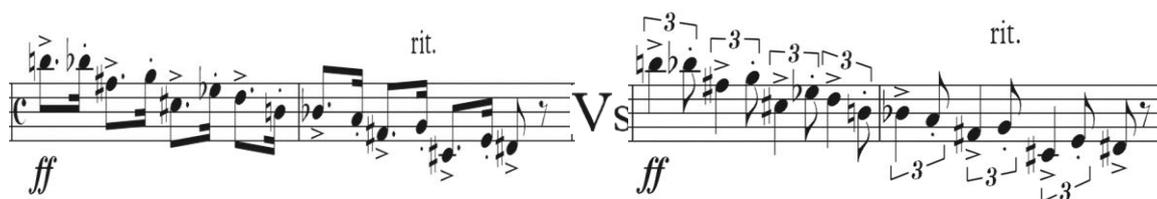
### **Explicações relacionadas com o trabalho de comparação**

O meu trabalho de análise interpretativa de gravações do primeiro concerto para trompete e orquestra de câmara de Charles Chaynes irá recair sobre as interpretações de Maurice André e de Eric Aubier, dois fantásticos executantes do trompete, como referido anteriormente neste trabalho. Por a obra se algo extensa, para uma análise muito exaustiva, tentarei ressaltar somente as passagens que me parecerem bastante diferentes, nas formas como os intérpretes nos apresentam as suas ideias sobre um mesmo texto musical.

Todas as considerações que farei tomarão em conta que as gravações distam quase quarenta anos entre elas, com todas as diferenças técnicas que advêm dessa mesma premissa, quer ao nível da qualidade da captação de som quer ao nível da qualidade da reprodução.

### **Análise comparada do 1º andamento**

Os inícios das interpretações mostram-se bastante diferentes entre si, logo pelo andamento escolhido pelos dois intérpretes. Eric Aubier inicia a sua interpretação em semínima igual a cento e vinte e dois, enquanto o Maurice André aborda o início um pouco mais rápido num andamento de cento e trinta e dois. Este andamento mais rápido utilizado por Maurice André vai ter muita influência nas diferenças que podem ser ouvidas nas duas interpretações. Por causa da escolha do tempo mais rápido podemos afirmar que alguns parâmetros da execução instrumental foram relegados um pouco para segundo plano, tais como a articulação que se mostra menos clara do que a que o Eric Aubier executa. Os crescendos de dinâmica são também mais pronunciados na interpretação do Eric Aubier, o que, na minha opinião, vai mais ao encontro do estilo de interpretação francesa própria do concerto que é objeto da análise neste trabalho. Em termos rítmicos, a interpretação de Eric Aubier é bastante mais apurada, já que executa todas as células rítmicas de uma forma bastante rigorosa, enquanto na interpretação realizada por Maurice André é possível denotar um tratamento “lazy feeling” nos compassos sete e oito, como pode ser observado no excerto que se segue.



Excerto 37 – Versão original Vs interpretação de Maurice André (“lazy feeling”).

Esse tratamento executado por Maurice André é, na minha opinião, menos conclusivo desta secção (Introdução) do que aquele que o compositor escreve, devendo ser seguida a interpretação realizada por Eric Aubier, neste caso. Depois de concluída a secção da introdução (compasso um a oito), iremos abordar a interpretação realizada em A1 onde aparece um material bastante distinto do escutado até agora. À semelhança do que aconteceu na secção anterior em relação ao andamento escolhido pelos intérpretes, continua a existir uma diferença de dez batimentos metronómicos entre eles em que o mais rápido continua a ser o realizado por Maurice André. Ao contrário da interpretação de Eric Aubier, a de Maurice André contém alguns “erros de interpretação” pela não realização dos acentos pedidos pelo compositor, nomeadamente no início dos compassos dezasseis e dezoito, bem como a articulação menos conseguida no compasso vinte e cinco, ao realizar todas as notas articuladas em vez de ligar as que se encontram no início do segundo tempo. A respiração utilizada por Maurice André, depois da nota Mi<sub>4</sub> no compasso vinte e um, também é um momento que pode ser criticado, no sentido de o mesmo realizar uma quebra na construção melódica. Esta respiração pode e deve ser evitada para um efeito de condução melódica mais apropriado.

No que respeita à utilização de surdinas, devo dizer que as escolhidas pelos diferentes intérpretes soam bastante semelhantes e parecem-me em consonância com o que é pedido pelo compositor. A surdina foi conhecida por ser um mero acessório para “abafar” o som, no entanto com o evoluir do tempo tornou-se indispensável na caracterização de vários estilos musicais como é o caso do Jazz. Hoje em dia a surdina contribui bastante para enriquecer as interpretações, alterando os timbres dos instrumentos, sendo sempre introduzidas na campânula do instrumento, o que para além de modificar o som do mesmo também o reduz em termos de intensidade. Existem várias espécies de surdinas que poderiam ser enunciadas, no entanto no concerto para trompete de Charles Chaynes, apenas são solicitadas as surdinas *bol* e a *sourdine*.

Durante o Concerto, Chaynes faz alusão à surdina *bol* quando se refere à utilização de uma surdina que é conhecida como *cup*. A surdina *cup* é caracterizada pelo formato em forma de cone, com uma peça amovível em formato de taça, ou tijela na extremidade e que é ajustável (ver imagem 1). Esta é detentora de um som bastante suave, doce e arredondado. Quando o compositor pede a utilização de uma *sourdine*, refere-se à surdina *straight* e que tem um formato normal em forma de cone. Por não dispor da parte em forma de tijela que abafa um pouco mais o som, acrescenta ao trompete um timbre mais metálico que a *cup*. Ambas as traduções vão no sentido do formato da surdina, que no caso da (surdina *straight*) (ver imagem 2) é caracterizada pelo formato em forma de cone, enquanto a *cup* mantém a mesma forma de cone, com uma peça amovível em formato de taça ou tijela na extremidade e que é ajustável.



**Imagem 1 – *cup mute***



**Imagem 2 – *straight mute***

Na secção A2, que vai desde o compasso trinta e nove até ao compasso cinquenta e nove, podemos afirmar que, em termos da sua interpretação, continuam as diferenças que tínhamos observado em A1, ou seja, a interpretação realizada por Eric Aubier está mais de acordo com o texto, realizando todos os acentos e dinâmicas pedidas pelo compositor, um pouco ao contrário de Maurice André, que volta a não demonstrar os acentos presentes nos compassos quarenta e um e quarenta e dois, bem como no compasso cinquenta e três. Mesmo em questões de dinâmica, não se mostra tão exuberante como Eric Aubier. É curioso verificar que ambos executam um *rallentando* no compasso cinquenta e nove, como que se de uma transição entre secções se tratasse. Este *rallentando* è prática comum na forma como a grande generalidade dos intérpretes executam esta parte do concerto, apesar de não estar referenciado. Neste momento, chegados à secção B, que se estende desde o compasso sessenta até ao compasso noventa e cinco, podemos afirmar que, em termos de andamento e apesar de não ser pedido pelo compositor, ambos os intérpretes o diminuem ligeiramente, mas mantendo curiosamente a diferença de dez batimentos metronómicos entre eles, em que o mais rápido continua a ser Maurice André, com cento e dezasseis mínima por minuto.

Esta secção é onde, até este momento, podemos observar mais diferenças nas interpretações já que os timbres escolhidos pelos intérpretes são bastantes distintos. A surdina *cup* que Eric Aubier utiliza deixa evidenciar mais o seu som de uma forma projetada, enquanto a que Maurice André utiliza, na minha opinião abafa demasiado o som, não tendo por isso os melhores resultados possíveis, tornando a demonstração de diferente dinâmicas mais difíceis de serem executadas pelo intérprete. Sinto que, nesta secção, o intérprete Maurice André não explora as dinâmicas que estão escritas, como, por exemplo, no compasso setenta e três, em que se passa de uma dinâmica *mezzo-piano* para *forte* em apenas dois compassos, o que deveria obrigar um crescendo bastante pronunciado. Verifica-se o contrário do que pode ser observado na abordagem realizada por Eric Aubier.

Na secção A3, que se estende desde o compasso noventa e seis até ao compasso cento e dezanove, há um retorno ao andamento metronómico próprio das secções A e, ao contrário do que tinha acontecido até então, o intérprete Maurice André demonstra todas as acentuações presentes na secção, embora altere as articulações presentes no compasso cento e dezassete ligando as primeiras duas colcheias desse mesmo compasso. Quanto ao que o intérprete Eric Aubier nos demonstra durante esta secção, devo apenas corrigir o que acontece no compasso cento e dezasseis, já que em vez de um crescendo gradual da dinâmica *mezzo-forte* no compasso cento e nove até ao *fortissimo* presente no compasso cento e dezoito, cresce demasiado no compasso cento e quinze, com a subida ao registo agudo do trompete. Como cresceu em demasia, tem que recomeçar o próximo compasso numa dinâmica inferior, não correspondendo, desse modo, ao que está escrito pelo compositor. Relativamente à execução da cadência, o intérprete Maurice André, apresenta algumas pequenas incorreções: não executa o piano súbito que é pedido pelo compositor praticamente no início da mesma, não respeita o tipo de articulação pedido nas colcheias do compasso cento e quarenta e sete, já que as mesmas estão escritas em *stacatto* e ele executa-as em *tenuto*, perdendo um pouco do carácter mais incisivo que o compositor escreve. Maurice André, de certo modo, não respeita as pausas de semínima que estão presentes nos compassos cento e cinquenta e cento e cinquenta e um, dando um estilo algo apressado à cadência. Também não respeita a pausa geral no final do compasso cento e cinquenta e um, e, por último, realiza um pequeno *rallentando* antes da execução da última nota do andamento por parte do solista.

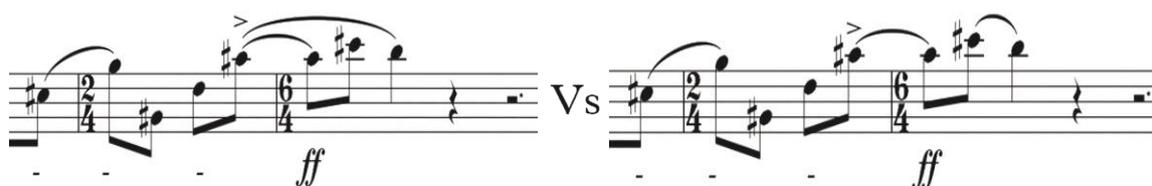
O intérprete Eric Aubier respeita praticamente na íntegra as indicações fornecidas pelo compositor, embora possamos identificar um ligeiro aceleração no último compasso da cadência, por forma a evidenciar a subida no registo, prática aceitável na procura de um grande *finale* para a cadência.

### **Análise comparada do 2º andamento**

Apesar de este segundo andamento estar marcado com a semínima igual a sessenta e nove, o único intérprete que a respeita é o Eric Aubier, já que Maurice André começa a sua interpretação a cinquenta e duas semínimas por minuto, pelo que essa tomada de decisão irá ter uma enorme influência na forma como este andamento irá ser abordado. Por escolher um tempo mais desconfortável do ponto de vista puramente instrumental, vai ter que executar mais respirações do que as que teria que realizar se a sua interpretação fosse quinze batimentos metronómicos mais rápida. Não se veria, de certo modo, obrigado a ter que cortar frases musicais, não retirando destas todo o dramatismo possível, já que interrompe a crescente tensão expressa nas frases de Chaynes. O caso mais flagrante do que acabo de mencionar é a respiração antes do sol bequadro no segundo tempo do compasso onze, o que retira um pouco da tensão criada até então. Mais uma vez, o intérprete Eric Aubier tem uma interpretação mais conseguida, obtendo neste breve trecho que encerra o tema A, desde o compasso dois até ao início do compasso quinze, uma sonoridade bastante tensa sempre com um sentido de frase musical bastante longo, em que a criação de tensão e depois pequenos momentos de relaxamento são uma constante, cativando o ouvinte em toda a sua performance.

A próxima secção deste segundo andamento é a secção B, delimitada desde o compasso dezasseis até ao compasso trinta e seis. No início desta secção, o compositor pede que os intérpretes utilizem uma surdina *cup* de modo a que o timbre do seu instrumento seja alterado no sentido de se tornar mais “aveludado”, “sombrio”, “distante”, etc. Mas a escolhida por Maurice André, na minha opinião, não foi a melhor alternativa possível, pois obstrui muito a passagem do ar no instrumento, não o evidenciando do seu acompanhamento, resultando numa “camuflagem” orquestral, o que não deveria acontecer por se tratar de um concerto para o instrumento em que a parte do solista deverá ser evidenciada em praticamente todas as situações, incluindo a que estamos a tratar. Em alguns momentos, não se consegue perceber o que o solista está a executar de todo, como nos compassos dezoito, dezanove e vinte.

Em a relação à surdina escolhida pelo outro intérprete, só podemos tecer críticas favoráveis já que é uma surdina com bastante reverberação em que o timbre se encontra em conformidade com o texto musical, permitindo que o solista possa efetuar as frases pedidas de uma forma bastante musical, direcionando cada uma na proporção correta. Devo dizer que ambos os intérpretes executam a segunda parte desta secção de uma forma irrepreensível, conseguindo resistir à tentação de acelerar a frase desde o compasso vinte e quatro até ao compasso trinta, por forma a esta se tornar mais fácil de ser executada, e não retirando assim todo o seu potencial dramático. Devo dizer que a chegada à nota dó sustenido cinco é melhor realizada por Maurice André já que a executa ligando toda a frase musical, enquanto Eric Aubier articula esse mesmo dó sustenido por forma a facilitar a sua produção, retirando um pouco da dificuldade e tensão escritas por Chaynes.



**Excerto 38 – Versão original Vs interpretação de Eric Aubier.**

Em relação à execução da última secção deste segundo andamento, por parte de Maurice André devo dizer que a escolha de um tempo mais lento que o escrito por Chaynes motiva algumas respirações que, no meu entender, são demasiadas e que afetam a livre execução das frases musicais, não retirando destas a intenção melódica que deveria. Em termos de direção das diferentes frases, estas estão executadas a um alto nível e o patamar dinâmico escolhido parece assentar bastante bem nas intenções do compositor, pelo que não tenho nada a apontar desse ponto de vista. A interpretação realizada por Eric Aubier é, mais uma vez, irrepreensível sem que do ponto de vista técnico nada se lhe possa apontar de negativo. Executa um enorme leque de dinâmicas, sempre em consonância com o que a partitura indica, consegue retirar toda a essência dramática das longas frases musicais que lhe são pedidas, evitando as respirações que Maurice André se vê obrigado a executar.

## Análise comparada do 3º andamento

Em consonância com a forma como executada a análise comparada no primeiro e no segundo andamento, também a análise das interpretações realizadas por Maurice André e Eric Aubier irá ser demarcada pela estrutura formal do andamento para que se torne mais clara a sua perceção. A principal diferença que o ouvinte percebe no início deste andamento, entre as duas interpretações é o facto de o andamento escolhido pelos intérpretes ser bastante diferente um do outro, já que Maurice André inicia o andamento num andamento de semínima igual a cento e oitenta em vez da marcação metronómica que é demonstrada por Charles Chaynes e é respeitada na íntegra por Eric Aubier (cento e sessenta semínimas por minuto).

Por Maurice André optar por um andamento vinte batimentos mais rápido por minuto pode-se notar algumas imprecisões rítmicas quer na parte do solista, bem como no acompanhamento, tornando a execução um pouco instável e até pouco controlada, enquanto Eric Aubier por ter interpretado este andamento na marcação metronómica pedida por Charles Chaynes, podemos ver muito mais detalhe na sua execução, quer do ponto de vista rítmico quer da direcção frásica e do domínio da dinâmica empregue em cada uma das diferentes frases musicais. É de se notar ainda que em nenhuma das interpretações se pode observar a execução de dois fortes-piano que se podem encontrar no compasso vinte e vinte e um na parte do solista. Em termos da articulação utilizada por ambos parece-me que esta se adequa bastante bem com o que o compositor escreve, apesar de por vezes desejar não ouvir demasiados espaços (pequenas pausas) entre as notas, bem ao estilo francês.

Na seção B que se segue e que vai desde o compasso trinta e dois até ao compasso quarenta e nove podemos facilmente reparar algumas diferenças interpretativas, já que o intérprete Maurice André, por estar em um andamento mais rápido do que o solicitado pelo compositor, executa esta seção sem demonstrar grande variação nas dinâmicas, bem como crescendos e diminuendos que vão evidenciar alguns movimentos melódicos que tornam esta seção muito rica deste ponto de observação.

Enquanto o intérprete Eric Aubier demonstra de uma forma mais clara todas as exigências escritas por Chaynes nesta seção do terceiro andamento, realizando-as de uma forma bastante equilibrada com o que o texto musical lhe pede. Na interpretação de Eric Aubier podem-se ouvir grandes diferenças de dinâmica, atingindo extremos (pp e ff) de grande qualidade, mesmo no que concerne às articulações realizadas pelos dois intérpretes posso afirmar que as produzidas por Eric estão mais apropriadas e variadas do que aquelas produzidas por Maurice André.

De seguida entramos na seção C que está compreendida entre os compassos cinquenta e o compasso setenta e seis, esta é uma seção bastante contrastante com as duas anteriores, onde o carácter lírico está bastante presente o que obriga algumas alterações do ponto de vista da abordagem que os intérpretes terão que fazer. Desde logo devem alterar a fonética das articulações, passando de Ta-Te-Ti para Da-De-Di o que vai resultar em ataques mais doces menos incisivos. Mais uma vez sinto que a interpretação do Eric Aubier é bastante mais cuidada de todos os pontos de vista durante esta seção, já que respeita na íntegra o seu texto musical. Na interpretação do Maurice André podemos denotar uma imprecisão rítmica logo no início da seção por não respeitar a entrada na quarta parte do terceiro tempo, em vez disso começa como se de uma pausa de colcheia seguida de uma colcheia se tratasse. Em termos de dinâmica o interprete Maurice podia ter mostrado ainda mais diferenças, apesar de atingir bastante bem o fortíssimo do compasso sessenta e três.

A seção que se segue encontra-se entre o compasso setenta e sete e o compasso oitenta e oito, e por ter material retirado da seção A chamei-lhe de A1. Podemos observar bastantes diferenças nas interpretações de Maurice e de Eric, essas enormes diferenças prendem-se com o facto de esta seção estar, quase toda ela, escrita em cadência, pelo que deixa o intérprete bastante mais liberto. Ambas são de um alto nível de execução mas mais uma vez sinto que a que respeita mais o texto produzido por Charles Chaynes é a interpretação do Eric Aubier, principalmente pelo respeito pelas proporções do ritmo bem como pelas articulações presentes nesta seção.

No que concerne à última secção que está compreendida entre o compasso oitenta e nove e vai até ao fim do andamento que também é o fim do Concerto posso afirmar que ambas as interpretações se mostram bastante enérgicas conseguido extrapolar a ideia de conclusão que o compositor pretende para esta Coda final. Na minha opinião a interpretação realizada por Eric Aubier mostra-se mais adequada para o tipo de texto musical produzido para esta secção. Eric consegue demonstrar as variações dinâmicas bem como a condução das frases de uma forma praticamente perfeita, sem que se consiga apontar o dedo para incorreções. Enquanto a interpretação de Maurice André apesar de se mostrar de um altíssimo nível não demonstra todos os patamares dinâmicos que estão na partitura, bem como demonstra algumas imprecisões no que concerne às articulações, nomeadamente nas notas que estão acentuadas.

Ambos os intérpretes terminam o andamento uma oitava acima do que está escrito na partitura para, de certo modo, concluírem o concerto com uma enorme libertação de energia que irá ter um grande efeito nos ouvintes, extrapolando dessa forma toda a mensagem produzida por Charles Chaynes neste seu concerto para Trompete.

## Nota conclusiva sobre as interpretações

De uma forma geral, durante a análise comparativa das gravações de Eric Aubier e Maurice André, pode verificar-se que estamos perante duas interpretações distintas. O trompetista Eric Aubier é mais coerente na abordagem das dinâmicas, articulações, ritmos e mudanças de surdinas, respeitando quase na totalidade as indicações expressas pelo compositor. Na interpretação de Maurice André, há uma grande preocupação de expressividade, abusando algumas vezes no *rubato*. No entanto, não obedece a uma série de requisitos, principalmente em termos de utilização de surdinas e, por vezes, nas dinâmicas e nas articulações.

Relativamente ao tempo, o escolhido pelo trompetista Eric Aubier é também mais adequado, ficando sempre mais próximo do que é pedido na partitura. O tempo é determinante na expressividade e o trompetista Maurice André faz com que se perca por vezes o carácter da obra, nas suas abordagens ao andamento. De salientar que a gravação de Maurice André ocorreu há muitos anos, em condições bastante diferentes das atuais, bem mais avançadas do ponto de vista tecnológico. Talvez Maurice André tenha realizado algumas articulações e mesmo mudanças de surdinas diferentes das indicadas, devido à flexibilidade de Chaynes em relação à execução de indicações constantes na partitura.

De uma forma geral e analisando os critérios atrás referidos, a interpretação de Eric Aubier acaba por ser a mais coerente em todos os aspetos deixando transparecer mais efetivamente o carácter de abordagem ao estilo francês de uma forma muito eficaz e concreta do ponto de vista técnico/melódico da execução do instrumento.

## Conclusão

A observação efetuada ao Concerto para Trompete e Orquestra, de Charles Chaynes, traduziu-se no método de estudo praticamente perfeito para compreender melhor a obra, bem como os seus propósitos. Embora a execução musical seja um dos seus principais objetivos, conferindo-lhe um vector essencialmente prático há a necessidade de um conhecimento, uma compreensão, um estudo da obra mais profundo. Através desse estudo e compreensão foi possível concluir que o concerto para Trompete e Orquestra de Charles Chaynes é uma obra de extrema importância pois foi também impulsionadora deste género musical (Concertos para Trompete) na sua época, juntamente com outras obras, nomeadamente o concerto para trompete e orquestra de Henry Tomasi. Para além disso, é uma obra virtuosística e desafiante para os seus intérpretes pois apresenta um elevado grau de dificuldade técnica, facto que poderá justificar a escolha desta peça como uma das mais importantes de todo o repertório do trompete. Relativamente à observação da obra, uma das primeiras anotações prende-se com o facto de o compositor alternar a utilização de surdinas (tipo *cup* e *straight*), o que proporciona andamentos ricos em texturas sonoras.

A peça na sua totalidade está em um desenvolvimento contínuo: Chaynes evita repetir material na íntegra e quando recorre a repetições são geralmente repetições de segmentos dentro de uma frase, sendo que a frase nunca é inteiramente repetida, variando alguns elementos dentro da mesma. A linguagem harmónica do concerto de Chaynes de uma forma geral é atonal (livre, porém com polarizações), no entanto por vezes é bitonal e em outros momentos existe quase um tratamento serial (total cromático). Mais uma vez, a utilização da bitonalidade sugere uma forte influência do Impressionismo e compositores como Ravel, Debussy, Stravinsky, Millaud, entre outros.

Para além da análise formal à obra foi feita uma comparação a duas gravações do Concerto de Chaynes, que permitiu por um lado observar a perspectiva de dois indivíduos face à mesma obra e por outro a interpretação de cada um em comparação com as indicações da partitura. Concluiu-se que embora Maurice André tivesse contado com a presença do compositor no estúdio aquando da gravação, a interpretação de Eric Aubier é mais fiel às indicações constantes na partitura.

Do ponto de vista pessoal, tendo em conta aspetos associados à sonoridade e técnica de cada um dos intérpretes denota-se uma maior afinidade com a interpretação de Eric Aubier. Considera-se pois esta interpretação como a abordagem mais interessante à obra, proporcionando assim um modelo interpretativo.

De um modo geral, as expectativas e objetivos iniciais pretendidos para este trabalho de projeto foram cumpridos pois foram reunidos os elementos necessários para um conhecimento mais completo da obra e do compositor. Espero ter conseguido reunir um vasto conhecimento desta obra para que desse modo se torne uma ótima ferramenta para futuros intérpretes da mesma. Para finalizar, penso que através deste trabalho de análise e comparação de interpretações, posso retirar ideias e assunções que vou utilizar, de certeza, quer no meu recital final, quer nas minhas próximas interpretações desta magnífica obra.

## Bibliografia

- BAINES, Anthony (1993). *Brass Instruments: Their History and Development*. New York: Dover.
- BATE, Philip (1972). *The Trumpet and Trombone: An Outline of Their History, Development and Construction*. New York: W.W. Norton,.
- BOULEZ, Pierre. (1963). *Penser la musique aujourd'hui*, Éditions Gonthier, Genève.
- CARNOVALE, Norbert, and Paul Doerksen (1994). *Twentieth Century Music for Trumpet and Orchestra 2<sup>nd</sup> ed*. Nashville: Brass Press.
- COOPER, G; Meyer L. (1960). *The Rhythmic Structure of Music*. University of Chicago Press.
- DAHLVQUIST, Reine (1975). *The Keyed Trumpet and Its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger*. Nashville: Brass Press,.
- GROVE, G. & SADIE, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York: John Tyrrell Publisher.
- HERBERT, Trevor, e John Wallace (1997). *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lopes, E. (2003). *Just in Time: towards a theory of rhythm and metre*. Tese (Doutorado em Teoria da Música) – Departamento de Música. Universidade de Southampton. Reino Unido.
- LOWREY, Alvin (1990). *Lowery's International Trumpet Discography Volume I & II*. Columbia, South Carolina: Camden House.
- MARTINGO, Ângelo (2011). *Contextos da Modernidade* Ateliê de composição.
- OLIVEIRA, João Pedro (2003). *Contemporâneos* Ateliê de composição.
- RISATTI, Howard (1975). *New Music Vocabulary: A Guide to Notational Signs for Contemporary Music*. Urbana: University of Illinois Press.
- SALZMAN, Eric, Zahar. (1970). *Introdução à Música do Século XX*, Rio de Janeiro.
- SMITHERS, Don L. (1973). *The Music and History of the Baroque Trumpet Before 1721*. London: J.M. Dent and Sons.
- STUCKENSCHMIDT, H. (1969). *Twentieth Century Music*, Edições World University Library.
- TARR, E. (1988). *The Trumpet*. Portland: Amadeus Press.

- WINTER, James H. (1964). *The Brass Instruments*. Boston: Allyn and Bacon.
- YESTON, M. (1976). *The Stratification of Musical Rhythm*. New Haven: Yale University Press.

## Teses

- BURT, Jack (1995). *The Trumpet Music of Henri Tomasi and André Jolivet*. D.M.A. diss., University of Houston.
- GARRET, Stephen (1984). *A Comprehensive performance project in trumpet repertorie: A Discussion of the Twentieth-Century Concerto for Trumpet and Orchestra: An Investigative Study of Concertos by Alexander Arutunian, Henri Tomasi, Charles Chaynes, and André Jolivet; and a Bibliography of Concertos for Trumpet and Orchestra Written and Published From 1904 to 1983*. D.M.A. diss., University of Southern Mississippi.
- RAUL, Ornelas (1986). *An Essay on Eugene Bozza's Published Compositions for Solo Trumpet with Piano or Orchestra and an Analysis of Representative Compositions*. D.M.A. diss., University of Southern Mississippi.
- REED, Marc (2007). *An Historical and Stylistic Examinations of Charles Chaynes' Concerto Pour Trompette and Deuxième Pour Trompette, Winth an Interview of the Composer*. University of North Texas.
- ROMERO, Frank (2001). *Morceaux De Concours Pour Trompette Et Cornet, Contest Pieces of the Paris Conservatory 1835-1999*. DMA diss., University of Oklahoma.
- SCHMID, William (1991). *An Analysis of Jazz Style in Contemporary French Trumpet Literature*. D.M.A. diss. University of North Texas.
- SHIPMAN, Daniel (2003). *The Henri Tomasi Trumpet Concerto: A Musical Score Analysis*. D.M.A. diss., University of Houston.
- WATSON, Anthony Scott (1999). *Concerto for Trumpet and Orchestra*. D.M.A. diss., Temple University.

## Webgrafia

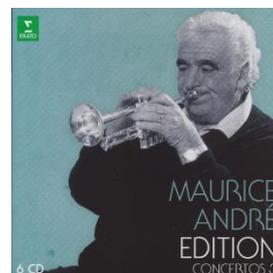
- [Http://abel.hive.no/trompet/articles/keyed\\_trumpet/](http://abel.hive.no/trompet/articles/keyed_trumpet/) (acedido em 22/06/2013 – 16:15)
- [Http://brahms.ircam.fr/charles-chaynes](http://brahms.ircam.fr/charles-chaynes) (acedido em 20/06/2013 – 16:15)
- [Http://courses.wcupa.edu/frichmon/mue332/spring2002/anthonydilella/](http://courses.wcupa.edu/frichmon/mue332/spring2002/anthonydilella/) (acedido em 25/07/2013 – 18:30)
- [Http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/4428/1/Eduardo%20Lopes.pdf](http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/4428/1/Eduardo%20Lopes.pdf) (acedido em 20/06/2013 – 17:00)
- [Http://en.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Chaynes](http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Chaynes) (acedido em 17/06/2013 – 17:20)
- [Http://en.wikipedia.org/wiki/Maurice\\_Andr%C3%A9](http://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_Andr%C3%A9) (acedido em 13/06/2013 – 14:15)
- [Http://fr.cyclopaedia.net/wiki/Charles-Chaynes](http://fr.cyclopaedia.net/wiki/Charles-Chaynes) (acedido em 23/06/2013 – 17:40)
- [Http://musica.terra.com.br/trompetista-frances-maurice-andre-morre-aos-78-anos,8819bbd670a5a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html](http://musica.terra.com.br/trompetista-frances-maurice-andre-morre-aos-78-anos,8819bbd670a5a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html) (acedido em 19/06/2013 – 16:00)
- [Http://paisagemusical.wordpress.com/theoreticas/](http://paisagemusical.wordpress.com/theoreticas/) (acedido em 20/06/2013 – 17:15)
- [Http://pt.wikipedia.org/wiki/Era\\_c1%C3%A1ssica](http://pt.wikipedia.org/wiki/Era_c1%C3%A1ssica) (acedido em 28/06/2013 – 19:00)
- [Http://pt.wikipedia.org/wiki/Interpreta%C3%A7%C3%A3o\\_musical](http://pt.wikipedia.org/wiki/Interpreta%C3%A7%C3%A3o_musical) (acedido em 22/06/2013 – 19:00)
- [Http://pt.wikipedia.org/wiki/Ritmo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ritmo) (acedido em 20/07/2013 – 18:15)
- [Http://www.academie-des-beaux-arts.fr/membres/actuel/musique/Chaynes/Fiche.htm](http://www.academie-des-beaux-arts.fr/membres/actuel/musique/Chaynes/Fiche.htm) (acedido em 20/06/2013 – 19:00)
- [Http://www.canalacademie.com/ida1843-Charles-Chaynes-en-forme-d-autoportrait.html](http://www.canalacademie.com/ida1843-Charles-Chaynes-en-forme-d-autoportrait.html) (acedido em 20/05/2013 – 16:15)
- [Http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/chaynes-charles-1925](http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/chaynes-charles-1925) (acedido em 20/05/2013 – 16:15)
- [Http://www.charleschaynes.com](http://www.charleschaynes.com) (acedido em 30/06/2013 – 12:15)
- [Http://www.charleschaynes.com/biographie.html](http://www.charleschaynes.com/biographie.html) (acedido em 30/06/2013 – 12:30)
- [Http://www.deezer.com/pt/artist/3294581](http://www.deezer.com/pt/artist/3294581) (acedido em 20/09/2013 – 16:15)
- [Http://www.dicionary.extremehost.com](http://www.dicionary.extremehost.com) (acedido em 20/06/2013 – 16:15)
- [Http://www.ericaubier.com/anglais/pages/biographie.htm](http://www.ericaubier.com/anglais/pages/biographie.htm) (acedido em 27/09/2013 – 19:15)
- [Http://www.maurice-andre.com/](http://www.maurice-andre.com/) (acedido em 20/06/2013 – 16:15)
- [Http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01\\_cap\\_02.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01_cap_02.pdf) (acedido em 30/06/2013 – 13:15)
- [Http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01\\_cap02.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01_cap02.pdf) (acedido em 23/10/2013 – 19:15)
- [Http://www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (acedido em 20/06/2013 – 16:15)

[Http://www.infoescola.com/musica/ritmo-musical/](http://www.infoescola.com/musica/ritmo-musical/) (acedido em 20/09/2013 – 21:15)

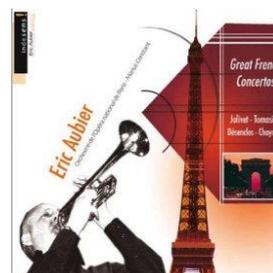
[Http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2529/1858](http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2529/1858) (acedido em 20/11/2013 – 16:15)

## Discografia

- Maurice André Edition Volume 3 - Concertos 3, Warner Classics 2564-68321-9



- Grands concertos français (Jolivet, Tomasi, Désenclos, Chaynes), B00162B0L4



## Anexos

- 1 – Listagem das Obras do compositor Charles Chaynes.
- 2 – Parte do Trompete – Concerto para Trompete e Orquestra de Charles Chaynes.
- 3 – Parte de Piano – Concerto para Trompete e Orquestra de Charles Chaynes.