

Duas saídas para uma *Intrada* Comparando interpretações

Two ways for Intrada - Comparing interpretations

por Antonio Marcos Souza Cardoso

RESUMO

O acesso aos *home studios* possibilitou a edição e manipulação do som para diversas finalidades, desde gravações pessoais até análises interpretativas complexas. Ao analisar comparativamente duas interpretações musicais, num campo dominado pelo subjetivismo das opiniões pessoais, apresentamos a música como ela é em termos físicos, “enxergando” o uso do *vibrato*, o caminho das dinâmicas, a potência das intensidades sonoras e os pontos de respiração e sua aplicação nas Práticas Interpretativas. Os procedimentos metodológicos comparam as gravações a partir da interpretação gráfica de determinado trecho e aspecto mesurado. O resultado alcançado demonstra que, além de corroborar decisões musicais, a metodologia tem aplicação na pedagogia do trompete, no aperfeiçoamento das ferramentas de investigação musicológica e no incremento da pesquisa em práticas interpretativas.

Palavras-chave *Interpretação musical, Trompete, Honegger*

ABSTRACT

The access to *home studios* has enabled the possibility to both the edition and manipulation of sound to a variety of purposes, from personal recordings to complex interpretative analysis. By analysing comparatively two musical interpretations in a field predominantly restrained by subjectivism from personal opinions, we are presenting music as it is in physical terms, “seeing” the use of *vibrato*, the path of dynamics, the potency of intense sonorities and the marks of breathing and its implication on music interpretation. The methodology procedures compare the recordings from grafical interpretation of determined excerpt and from a mensurated aspect. The gained result demonstrates that besides to corroborate the musical decisions, the methodology has application in teaching the trumpet, in the refinement of research tools and in the increasing of the musicological research in performance practice.

Keywords *Musical Interpretation, Trumpet, Honegger*

Introdução

O presente trabalho compara gravações e tem como objetivo a compreensão do relacionamento entre intérprete e a partitura, revelando elementos musicais importantes para a didática dos instrumentos. Das diversas vertentes da pesquisa em práticas interpretativas nos cabe tratar aqui da análise comparativa entre performances gravadas.

Comparar duas interpretações é estabelecer diferenças e semelhanças entre duas concepções nos aspectos de expressividade. É identificar os menores, e mais significativos elementos que traduzem a música para os ouvintes.

Sobre a pesquisa em performance Clarke escreve:

Uma preocupação central da pesquisa em performance tem sido a natureza e função da expressão. Uma questão crucial é como a expressão deve ser definida e caracterizada, e (e como) ela pode ser medida. (...) O racional para essa abordagem é que o que se faz como performance expressiva é o que o intérprete traz além do que o compositor especificou na partitura. (CLARKE, 2003, p. 84, tradução nossa)¹.

Uma interpretação musical é a marca do intérprete e com o aparato tecnológico dos programas de áudio disponível em “home studios” podemos literalmente enxergar aspectos interpretativos tais como: dinâmicas, vibratos, timbres e até articulações utilizando-os como ferramenta didática.

A análise proposta por este trabalho “tenta” manter distante das observações pré-conceitos estéticos, que influenciariam as conclusões transformando a pesquisa em crítica musical. Não estabeleceremos, *a priori*, teorias estilísticas ou conceitos, simplesmente vamos nos ater a ler os gráficos eliminando redundâncias e focando aspectos interpretativos que possam ser descritos e discutidos, com a utilização de analogias para exemplificar os fatos. Não abordaremos o aspecto do timbre dos instrumentos, pois esta característica é a mais passível de modificações por produtores e técnicos de gravação.

A descrição do objeto apresenta características gerais da obra como: duração, intensidades, forma e extensão.

Os aspectos mais discutidos são as intensidades (dinâmicas) e o vibrato. A intensidade, pela leitura dos gráficos, é apresentada claramente pelos intérpretes não

¹ A central preoccupation in research on performance has been the nature and function of expression. A crucial question is how expression should be defined and characterized, and whether (and how) it might be measured. (...)The rationale for this approach is that what makes a performance expressive is what the performer brings to the piece beyond what the composer has specified in the score.

Duas saídas para uma *Intrada* – Comparando interpretações

levantando dúvidas sobre suas intenções interpretativas e, ao entendermos como os intérpretes se relacionam com as dinâmicas poderíamos fazer um processo de engenharia reversa e grafar uma partitura conforme cada uma das interpretações.

Seashore resume a relação dinâmica vs partitura: “(...) A partitura musical mostra a nota e o tempo a ser tocado com bastante precisão, mas é muito pobre em indicações de intensidade.” (SEASHORE, 1967, p. 76)

Sobre vibrato, Johnson afirma: “Muitos aspectos da técnica instrumental são não-afetados pelas tecnologias de gravação; e um deles é o vibrato”. (JOHNSON, 2002, p. 204) Por esta razão o vibrato é abordado nesse trabalho.

No aspecto respirações/fraseado identificamos os pontos onde os intérpretes respiram, ponto de delimitação de frases, pontos estratégicos para a sensação de continuidade do texto musical.

O objeto: a *Intrada*

“Honegger é, naturalmente, mais conhecido por suas cinco maravilhosas sinfonias e por importantes trabalhos corais / de oratório como “Jeanne d’Arc” e “Roi Duval”. Bastante prolífico, também escreveu cerca de quarenta partituras para filme e grande quantidade de música de câmara. Sua “Intrada”, uma peça modesta constituída numa forma simples ABA (Maestoso – Allegro – Maestoso), reflete bem sua linguagem musical pessoal: uma mistura livre e acessível do tonal, politonal e atonal (MARSALIS, 1993).”

“A *“Intrada”* para trompete e piano foi composta por Honegger em Agosto de 1947 como peça de competição para o estimado Concurso Internacional de Execução Musical, realizado em Gênova naquele ano. Ela possui estrutura A-B-A e brilho com bravura, nobreza e vigor (SCHLUETER, 2001).”

A obra possui as seguintes características:

> Extensão: Em seu Tratado de Instrumentação, Berlioz define a extensão do trompete (BERLIOZ & STRAUSS, 1948, p. 281) (Figura 1):



Figura 1 - Extensão do Trompete segundo Berlioz

Duas saídas para uma *Intrada* – Comparando interpretações

A “*Intrada*” contempla praticamente toda a extensão do trompete, inclusive com as notas Si bemol, Si e Dó5, classificadas por Berlioz como difíceis. (Figura 2)



Figura 2
Extensão do Trompete na Intrada

> Forma:



Figura 3 - Esquema formal da Intrada

> Tempo de duração: O compositor não grafou indicações metronômicas, somente indicações de caráter, o que impede que matematicamente determinemos um tempo referência. Sobre indicações de caráter, Magnani diz:

(...) são, finalmente mais que vagas indicações psicológicas ou literárias. Ninguém poderia dizer onde e como o sentimento começa a ser profundo (...) elementos que podem ser avaliados em um processo intuitivo.
(MAGNANI, 1989, p. 63)

A partir deste processo intuitivo estabelece-se o fazer arte, o criar e recriar a obra baseado nas sugestões do compositor e materializar este processo é o nosso objetivo.

Os intérpretes

Os intérpretes foram selecionados, dentre várias gravações existentes, sem critérios definidos pelas diferenças interpretativas encontradas nas gravações que serão o nosso objeto de estudo.

Os trompetistas Charles Schlueter, principal trompetista da Orquestra Sinfônica de Boston e professor do *New England Conservatory of Music* e George Vosburgh, solista internacionalmente aclamado por sua virtuosidade no trompete em gravações e concertos.

Andamento

Os tempos adotados, 4'24" (Schlueter) e 4'42" (Vosburgh), são decisões interpretativas que não conflitam com as "instruções" do compositor. As indicações de caráter (Maestoso – Andante – Maestoso) permitem liberdade interpretativa no quesito andamento devido à ausência de indicações metronômicas.

Intensidades

A intensidade determina as dinâmicas utilizadas pelos intérpretes. A Figura 3 mostra as dinâmicas sugeridas pelo compositor, porém é obvio que o intérprete, pela sua função de leitura das entrelinhas musicais tem liberdade para variar e ampliar a gama de dinâmicas nas seções, frases e motivos.

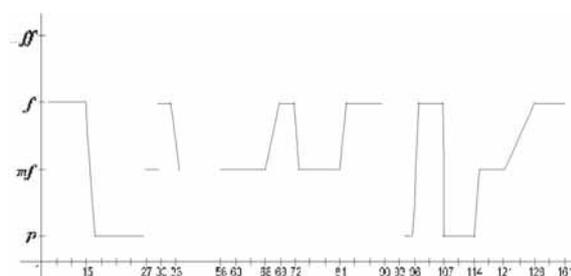


Figura 4
Quadro geral de intensidades/dinâmicas conforme sugerido pelo compositor

A Figura 4 apresenta a relação de dinâmicas nos compassos 1 ao 16, em dinâmica em *forte*. A análise do gráfico traz alguns pontos de considerações: Vosburgh interpreta a dinâmica com grandes variações na dinâmica, inclusive com um momento em que a intensidade diminui consideravelmente (indicado pela seta).

Schlueter mantém a dinâmica mais constante, mas faz a opção por um crescendo gradativo até o dó5 no compasso 14. As retas traçadas no gráfico do referido trompetista na Figura 5² comprovam esse crescendo delimitam a área do aumento da intensidade sonora.

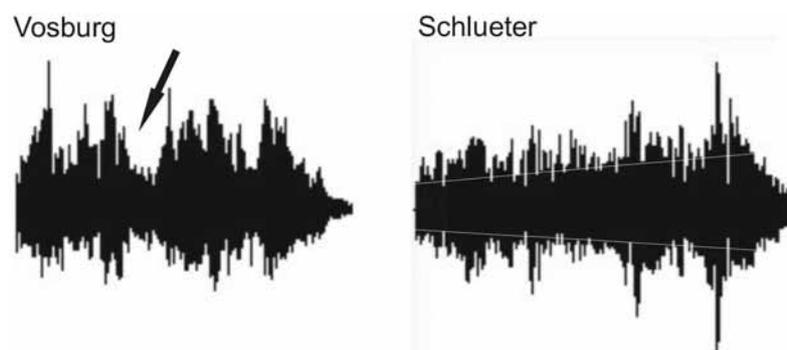


Figura 5
Comparação de intensidades/dinâmicas até o compasso 14

² Gráfico extraído pelo programa "Cool Edit" significando a representação de tempo por intensidade.

Duas saídas para uma *Intrada* – Comparando interpretações

O intensidade sonora em *piano* que se prolonga do compasso 17 ao 26, seguido de um *mezzo-forte* do compasso 27 ao 34 demonstra a mesma concepção interpretativa entre os trompetistas. Os gráficos diferem apenas em relação aos andamentos, porém as relações entre as intensidades são equivalentes conforme observado na Figura 6.



Figura 6 - Comparação de intensidades/dinâmicas entre os compassos 17 e 34

Vibrato

O uso do vibrato difere muito entre os intérpretes. Segundo Seashore:

Vibrato é o mais importante dos ornamentos musicais (...) É o mais importante porque ocorre em praticamente todas as notas cantadas e em todas as notas sustentadas nos instrumentos; porque, de todos os ornamentos, produz as maiores mudanças significativas na qualidade do som. (SEASHORE, 1967, p. 33)

Em seu artigo, Mathie define vibrato:

É parte da qualidade do som, mas não deve ser pensado como uma prática isolada. Quando o estudante alcança o ponto onde tem um som cheio, com qualidades ressonantes, o vibrato vem como uma parte natural da expressividade. (MATHIE, 1990, p. 20)

Sobre o vibrato Schlueter relata em entrevista a Candelária & Sorenson: “influencia a intensidade do som do trompete, naturalmente ocasionando mudanças tímbricas as quais ocorrem simultaneamente com mudanças de nível de dinâmica”. (CANDELARIA & SORENSON, 1983, p. 35)

Na nota fa, Figura 7³, Vosburgh apresenta um vibrato muito mais intenso, enquan-

3 Para interpretarmos o gráfico da Figura 7 e os outros que se seguem se referindo ao vibrato, temos que entender como vibrato a ondulação horizontal, mesmo que apareçam várias ao mesmo tempo. As diversas ondulações representam as diferentes frequências que compõem um som complexo. Gráficos extraídos com auxílio do programa *Spectrogram*.

Duas saídas para uma *Intrada* – Comparando interpretações

to Schlueter, uma suave vibração. Observamos que na parte do gráfico denominada “Signal” a vibração excessiva de Vosburgh aumenta a dinâmica, ocorrendo o contrário com Schlueter, que decresce na nota.

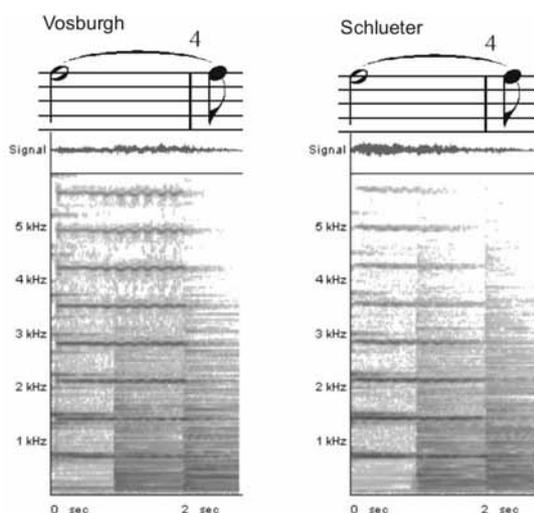


Figura 7
Aplicação do vibrato e sua relação com a intensidade/dinâmica na nota média da extensão do instrumento

Na nota Dó, Figura 8, Vosburgh vibra na parte final da nota ocasionando um crescendo que neste local, o ponto culminante da seção, enquanto Schlueter vibra pouco e decresce.

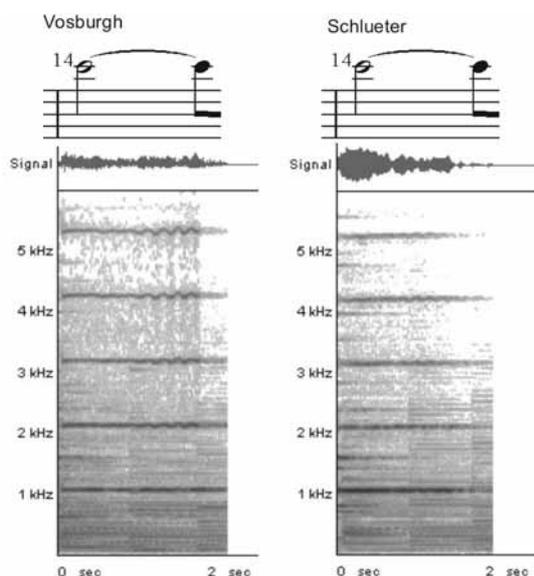


Figura 8
Aplicação do vibrato e sua relação com a intensidade/dinâmica na nota aguda

Na figura 9, compasso 17, nota Sol₂, o gráfico mostra Vosburgh vibrando mais do que Schlueter, mesmo com esse último mantendo a nota mais presente⁴.

⁴ Para entendermos o “estar presente” da nota basta observar a parte superior do gráfico da Figura 9 onde se localizam as frequências superiores a 2 kHz: o som de Vosburgh não alcança essas frequências: perdendo intensidade.

Duas saídas para uma *Intrada* – Comparando interpretações

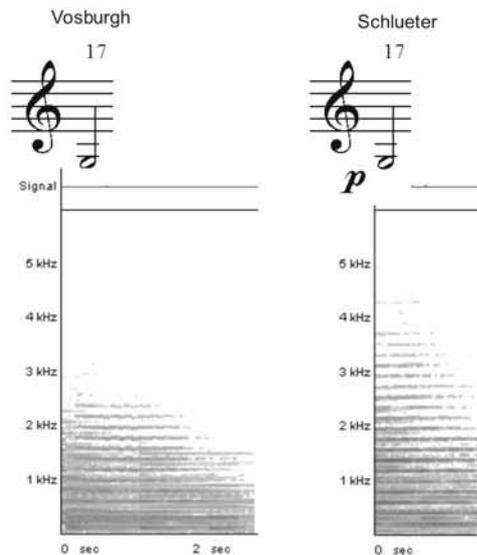


Figura 9
Aplicação do vibrato e sua relação com a intensidade/dinâmica no grave

A observação das figuras 7, 8 e 9, nos sugerem: ambos os trompetistas aplicam o vibrato nas notas de maior duração. Diferenças aparecem na função do vibrato em cada momento.

Comparando os gráficos de vibrato com o “*Signal*”, podemos concluir que vibrato é uma ferramenta interpretativa de dinâmica. Nos pontos de maior vibração encontramos maior intensidade sonora e, onde a nota é tocada mais “lisa”, a dinâmica tende a ser mantida. Isto é notado principalmente observando-se a aplicação do vibrato: Vosburgh cresce em todas as notas “longas” enquanto Schlueter decresce nas mesmas.

Não podemos considerar a projeção sonora do trompete com características semelhantes à projeção dos instrumentos de corda. Os instrumentos de corda e os cantores, e também trompetistas contemporâneos de Louis Armstrong, empregavam um excesso de vibrato porque precisavam mais expressividade ou necessitavam de maior projeção sonora de seus instrumentos.

Pelas características físicas dos instrumentos de corda e do canto, assim como pela tecnologia dos amplificadores antigos, que não tinham a potência dos nossos amplificadores, os trompetistas do passado tinham que vibrar todo o tempo.

Alguns conservadores ainda insistirão em dizer que o vibrato é expressividade, então o piano ou o órgão deixou de ser um instrumento expressivo?

A resposta a essas questões define os aspectos quantitativos e qualitativos do vibrato. Na Figura 10 vemos uma mostra das decisões sobre o uso do vibrato por Vosburgh e fica claro, ao analisarmos o gráfico, o emprego constante de tal recurso na maior parte das notas encontramos vibrato. A observação do “*Signal*” mostra o incremento da dinâmica na medida do movimento da melodia à região aguda do instrumento.

Duas saídas para uma *Intrada* – Comparando interpretações

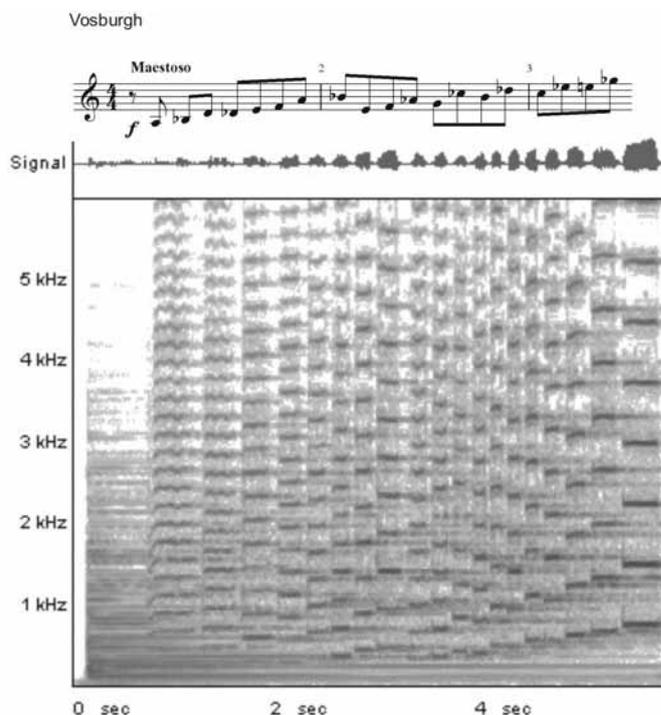


Figura 10
Vosburgh, vibrato e intensidade das notas

Schlueter utiliza o vibrato de maneira mais discreta. Observamos o incremento do vibrato no aumento de dinâmicas e no reforço das anacruzes, sem prolongar as notas de maior duração, o que, define bem as frases de cada seção conforme mostra a Figura 11.

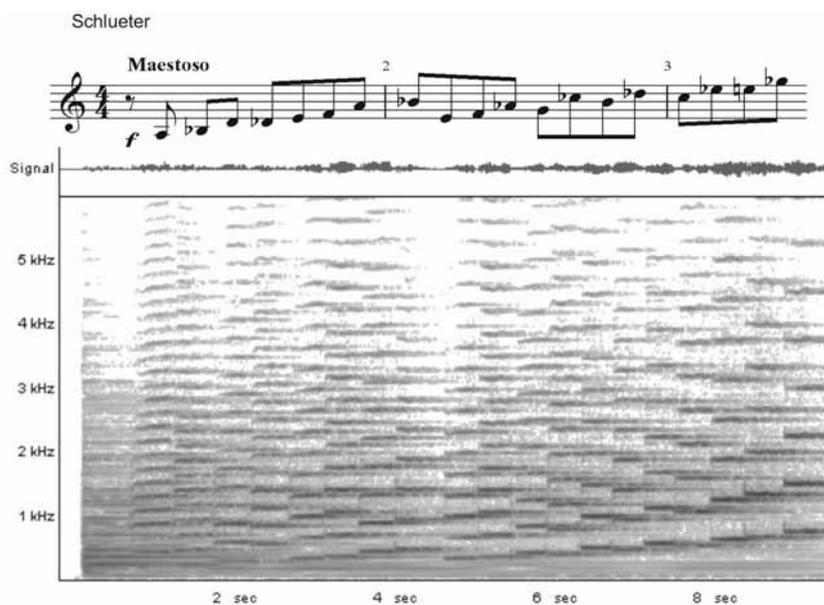


Figura 11
Schlueter, vibrato e intensidade das notas

Fraseado - Respirações

Um desafio para os instrumentistas de sopro é conciliar os pontos de respiração com a estrutura interna da obra, por exemplo, nas frases. Frases muito longas podem comprometer a sonoridade de um instrumentista que não utiliza a plena capacidade de seus pulmões, picotando a frase em partes pequenas sem sentido musical.

Respirações ideais deveriam ser naturais e não simplesmente ser um ponto de reabastecer o ar dos pulmões, mas deveria delinear o texto musical com forma de linguagem falada e suas inflexões.

A “*Intrada*” não possui frases longas, o caráter *maestoso* permite uma cadência pausada que possibilita ao intérprete respirar constantemente.

A Figura 12 marca os pontos onde Vosburgh respira (determinado pelas vírgulas). Chama a atenção as respirações no compasso 12 que fogem do padrão de respirações anacrústicas⁵ encontradas nos outros momentos.

Vosburgh não faz questão de disfarçar, ou melhor, de ser mais discreto nas respirações (Figura 12). As notas anteriores à respiração são cortadas bruscamente.



Figura 12 - Vosburgh: respiração

Schlueter realiza dez respirações, duas a mais que Vosburg, todas anacrústicas (Figura 13).

⁵ Respiração anacrústica é a tomada de ar antes da nota em parte fraca de tempo ou depois da nota em tempo forte.

Duas saídas para uma *Intrada* – Comparando interpretações



Figura 13 - Schlüter: respiração

Iremos à seção A' (reexposição – Figura 14), compasso 149 ao fim, cujos elementos já citados se repetem, mas será que os intérpretes se manterão fiéis ao que propuseram no início da obra?



Figura 14 - Vosburgh: respiração na reexposição

Na Figura 14 observamos as respirações de Vosburgh. Ele modifica suas respirações, que na primeira seção eram anacrústicas, passam a ser realizadas após as últimas notas do compasso (compassos 155, 156 e 157). Esta respiração interrompe o movimento da melodia visto que o tempo forte do compasso seguinte é ponto de repouso, o impulso para movimento da melodia é proporcionado pela nota em parte fraca de tempo.

Schlüter, conforme Figura 15, permanece com respirações anacrústicas. Faz duas respirações no compasso 156 devido ao trecho longo que se segue em dinâmica *forte*. Marca a interpretação de Schlüter, a coerência às ideias apresentadas na primeira seção da obra.

Duas saídas para uma *Intrada* – Comparando interpretações



Figura 15 - Schlueter: respiração na reexposição

Agrupamento

Uma ferramenta interpretativa muito importante e atualmente muito discutida é a Teoria do Agrupamento de Notas (THURMOND, 1991), que resumidamente pode ser definida como o tempo fraco (*arsis*) sempre conduz ao tempo forte (*tesis*). Thurmond propõe que a *tesis* é o tempo de chegada, o ponto de relaxamento e o ponto de conclusão. Os compassos 27 e 28 exemplificam a teoria (Figuras 15 e 16).

Vamos nos ater a comparar as semicolcheias apontadas pelas setas. Vosburgh interpreta essas colcheias bem menores que as notas que se seguem – notar que todas as semicolcheias são *arsis* (Figura 15). As notas de valores maiores são privilegiadas com mais intensidade (eixo vertical do gráfico) e, a semicolcheia marcada com a seta cinza foi abafada pela importância dada à colcheia pontuada que se segue; não mencionaremos mais o uso do vibrato que já foi discutido anteriormente e contribui para o reforço da intensidade.

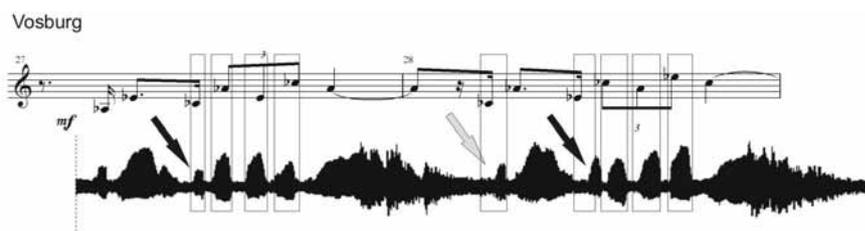


Figura 16 - Vosburgh: Agrupamento de notas

A Figura 16 ilustra o pensamento interpretativo de Schlueter. A leitura do gráfico mostra a preocupação do intérprete com as anacruzes (semicolcheias apontadas), inclusive com as duas últimas notas das tercinas, que são interpretadas como anacruzes da semínima que se segue. As intensidades (eixo vertical) comprovam a utilização da Teoria do Agrupamento de notas.



Figura 17 - Schlueter: Agrupamento de notas

Conclusão

Ao final do trabalho, concluímos que a utilização de programas de áudio proporciona um “ver” a música e suas componentes interpretativas. Em um universo cada vez mais tecnológico, a informática auxilia professores e intérpretes na discussão de aspectos musicais.

Com os avanços da física e da psicofísica as sugestões técnicas-interpretativas são corroboradas pela ciência. Mas então, se as teorias científicas são válidas, por que tantas interpretações? Porque o belo na arte, além de subjetivo e pessoal, está presente em todos os momentos: basta um olhar receptivo.

A comparação entre as gravações através da análise gráfica mostra que o ritmo sempre ansioso de Vosburgh, assim como um intenso e constante vibrato não torna sua música melhor ou pior que a de Schlueter. O que não podemos negar é a coerência de Schlueter com pulso, ritmo e dinâmicas. O caráter *Maestoso* denota “com majestade” e nesse aspecto, Schlueter marcha com pompa e garbo.

Posicionei-me o mais distante possível das opiniões pessoais, e graças ao aparato tecnológico, observação e análise dos resultados, acredito ter obtido êxito. Podemos discordar quanto aos aspectos estéticos e estilísticos da interpretação, porém, com a pesquisa científica em performance a discussão sobre o assunto assume uma dimensão qualitativa, com pouco espaço para opiniões pessoais.

A comparação de gravações é, ao meu ver, uma ferramenta imprescindível à compreensão e à didática das concepções interpretativas em qualquer universo musical, seja em um *duo* ou em uma obra sinfônica. O importante é definir o foco e selecionar os *softwares* necessários para nos fazer enxergar o som. No futuro novos programas e estudos avançados em psicologia e física ampliarão o âmbito e a profundidade das pesquisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- > BERLIOZ, H., & STRAUSS, R. **Treatise on Instrumentation**. Nova Iorque: Edwin F. Kalmus, 1948.
- > CANDELARIA, L., & SORENSON, S. **Charles Schlueter: Trumpet Playng as a Conceptual Process**. *International Trumpet Guild Journal*, Setembro 1993
- > CLARKE, E. Empirical Methods in the Study of Performance. In: N. COOK, **Empirical Musicology** (p. Capítulo V). Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- > JOHNSON, P. The Legacy of recordings. In: J. RINK, **Musical Performance** (pp. Cap. XIV, p.204). Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- > MAGNANI, S. **Expressão e Comunicação na Linguagem da Música**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.
- > MARSALIS, W. **On the Twentieth Century**. CD, Sony Music Entertainment, 1993.
- > MATHIE, G. Teaching Musicality to Young Players. **International Trumpet Guild journal**, Outubro 1990.
- > SCHLUETER, C. **Virtuoso Trumpet**. CD, Kleos Classic, 2001.
- > SEASHORE, C. Loudness: Intensity. In: C. SEASHORE, **Psychology of Music**. Nova Iorque: Dover Publication, 1967.
- > THURMOND, J. **Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical performance**. Meredith Publications, 1991.

Antonio Marcos Souza Cardoso, professor de trompete, Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás

tonico@cardoso.mus.br