



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES - DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Mestrado em Música

Especialização em Interpretação, área específica de Trompete

Trabalho de Projecto

Henri Tomasi: Concerto para Trompete e Orquestra

Hélio Manuel Marques Ramalho

Orientador:

Prof. Doutor Benoît Gibson

Co-Orientador:

Prof. Pedro Monteiro

Mestrado em Música

Especialização em Interpretação, área específica de Trompete

Trabalho de Projecto

Henri Tomasi: Concerto para Trompete e Orquestra

Hélio Manuel Marques Ramalho

Orientador:

Prof. Doutor Benoît Gibson

Co-Orientador:

Prof. Pedro Monteiro

ÍNDICE GERAL

AGRADECIMENTOS	7
1. RESUMO	8
ABSTRACT	8
HENRI TOMASI , WITH EMPHASIS ON ANALYZING THE CONCERT FOR TRUMPET AND ORCHESTRA	8
2. INTRODUÇÃO	9
3. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	11
3.1. BIOGRAFIA – TOMASI	11
3.2. IMPORTÂNCIA DO CONCERTO E DO COMPOSITOR, PARA O DESENVOLVIMENTO DO REPORTÓRIO E DO TROMPETE NO SÉC. XX.	13
<i>Evolução do trompete e respectivo repertório</i>	14
4. ANÁLISE AO CONCERTO PARA TROMPETE E ORQUESTRA DE HENRI TOMASI	18
4.1. O TEXTO MUSICAL.....	18
4.2. ANÁLISE FORMAL AO CONCERTO	22
<i>1º Andamento</i>	23
<i>2º Andamento</i>	35
<i>3º Andamento</i>	38
4.3. ANÁLISE COMPARATIVA DE GRAVAÇÕES	44
<i>Interpretação de Wynton Marsalis</i>	45
<i>Interpretação de Maurice André</i>	48
5. CONCLUSÃO	56
6. BIBLIOGRAFIA	58
7. SÍTIOGRAFIA	58
8. DISCOGRAFIA	58
9. ANEXOS	59

ÍNDICE DE TABELAS

TABELA 1 – RESULTADOS DO INQUÉRITO RELATIVO À IMPORTÂNCIA DO REPERTÓRIO TROMPETÍSTICO PARA PROFISSIONAIS DE TROMPETE (FONTE: DISSERTAÇÃO DE STEPHEN C. GARRET).....	16
TABELA 2 – ANÁLISE DA INTERPRETAÇÃO DO 1º ANDAMENTO DO CONCERTO PARA TROMPETE E ORQUESTRA INTERPRETADO POR WYNTON MARSALIS	45
TABELA 3 - ANÁLISE DA INTERPRETAÇÃO DO 2º ANDAMENTO DO CONCERTO PARA TROMPETE E ORQUESTRA INTERPRETADO POR WYNTON MARSALIS	46
TABELA 4 - ANÁLISE DA INTERPRETAÇÃO DO 3º ANDAMENTO DO CONCERTO PARA TROMPETE E ORQUESTRA INTERPRETADO POR WYNTON MARSALIS	47
TABELA 5 - ANÁLISE DA INTERPRETAÇÃO DO 1º ANDAMENTO DO CONCERTO PARA TROMPETE E ORQUESTRA INTERPRETADO POR MAURICE ANDRÉ	48
TABELA 6 - ANÁLISE DA INTERPRETAÇÃO DO 2º ANDAMENTO DO CONCERTO PARA TROMPETE E ORQUESTRA INTERPRETADO POR MAURICE ANDRÉ	49
TABELA 7 - ANÁLISE DA INTERPRETAÇÃO DO 3º ANDAMENTO DO CONCERTO PARA TROMPETE E ORQUESTRA INTERPRETADO POR MAURICE ANDRÉ	50
TABELA 8 - MUDANÇAS DE SURDINA INDICADAS NA PARTITURA DE TROMPETE.....	52

ÍNDICE DE EXCERTOS

EXCERTO 1 – COMPASSOS 8 A 16 DO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DO SOLISTA).....	19
EXCERTO 2 – COMPASSOS 9 A 16 DO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DE ACOMPANHAMENTO - PIANO)	19
EXCERTO 3 – COMPASSOS 53 A 60 DO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DE ACOMPANHAMENTO - PIANO)	20
EXCERTO 4 – CADÊNCIA (PARTITURA DO SOLISTA).....	20
EXCERTO 5 – COMPASSO 36 A 38 DO 2º ANDAMENTO (PARTITURA DE ACOMPANHAMENTO - PIANO)	21
EXCERTO 6 – COMPASSO 38 DO 2º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA)	21
EXCERTO 7 – COMPASSOS 155 A 183 DO 3º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA).....	22
EXCERTO 8 - COMPASSO 1 A 16 DO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA).....	24
EXCERTO 9 - COMPASSO 8 A 16 DO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA).....	25
EXCERTO 10 – COMPASSO 17 A 38 DO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA)	25
EXCERTO 11 - COMPASSO 39 A 42 DO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA)	26
EXCERTO 12 - COMPASSOS 49 A 62 DO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA).	26
EXCERTO 13 - COMPASSOS 69 A 80 DO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DO ACOMPANHAMENTO DE PIANO).	27
EXCERTO 14 – COMPASSOS 96 A 103 DO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DO ACOMPANHAMENTO DE PIANO).	28
EXCERTO 15 – COMPASSOS 104 A 112 DO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DO ACOMPANHAMENTO DE PIANO)	29
EXCERTO 16 - COMPASSO 112 A 120 DO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA)	30
EXCERTO 17 - COMPASSO 120 A 133 DO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA)	31
EXCERTO 18 - COMPASSO 124 A 131 DO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DE ACOMPANHAMENTO DE PIANO)	31
EXCERTO 19 – CADÊNCIA NO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA).....	32
EXCERTO 20 - CADÊNCIA NO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA)	32
EXCERTO 21 – COMPASSOS 1 A 3 DO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA)	32
EXCERTO 22 – CONTINUAÇÃO DA CADÊNCIA NO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA)	33
EXCERTO 23 – CONTINUAÇÃO DA CADÊNCIA NO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA)	33
EXCERTO 24 - COMPASSOS 39 A 42 DO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA)	34
EXCERTO 25 – SECÇÃO FINAL DA CADÊNCIA, 1º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA).....	34
EXCERTO 26 – COMPASSOS 1 A 65 DO 2º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA)	36
EXCERTO 27 – COMPASSOS 1 A 12 DO TERCEIRO ANDAMENTO (PARTITURA DE ACOMPANHAMENTO DE PIANO).....	39
EXCERTO 28 – COMPASSOS 9 A 16 DO 1º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA)	39
EXCERTO 29 – COMPASSOS 1 A 24 DO 3º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA)	40

EXCERTO 30 – COMPASSOS 61 A 70 DO 3º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA)	40
EXCERTO 31 - COMPASSOS 71 A 73 DO 3º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA)	41
EXCERTO 32 - COMPASSOS 82 A 119 DO 3º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA)	41
EXCERTO 33 – COMPASSOS 120 A 129 DO 3º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA).....	42
EXCERTO 34 – COMPASSOS 138 A 141 DO 3º ANDAMENTO (PARTITURA DO ACOMPANHAMENTO DE PIANO).	42
EXCERTO 35 – COMPASSOS 142 A 154 DO 3º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA).....	43
EXCERTO 36 – COMPASSOS 59 A 68 DO 3º ANDAMENTO (PARTITURA DE ACOMPANHAMENTO DE PIANO)	43
EXCERTO 37- COMPASSOS 155 A 183 DO 3º ANDAMENTO (PARTITURA DE SOLISTA)	43

AGRADECIMENTOS

Para que pudesse completar esta etapa, tive a ajuda de várias pessoas e queria partilhar este momento com elas. Gostaria assim de agradecer ao Professor Doutor Benoît Gibson por toda a ajuda na construção do trabalho, ao Prof. Pedro Monteiro pela sua amizade ao longo dos anos e na ajuda à construção do meu percurso musical. Gostaria também de agradecer à minha namorada pelo seu carinho, amor e por estar sempre disponível para ajudar. Para finalizar gostaria de agradecer àqueles que de forma indirecta também contribuíram para a construção do trabalho, pois sem a ajuda de todos seria impossível finalizá-lo.

1. RESUMO

HENRI TOMASI, COM ÊNFASE NA ANÁLISE AO CONCERTO PARA TROMPETE E ORQUESTRA

O Trabalho de projecto incide sobre uma análise ao concerto para trompete e Orquestra de Henri Tomasi. O mesmo inclui outros aspectos como a biografia do autor, detecções de incorrecções nas partituras e dificuldades técnicas para o intérprete, culminando na comparação entre duas interpretações (de Winton Marsalis e Maurice André), aspectos que possibilitaram o conhecimento pleno da obra. Tomasi, com o seu estilo de composição lírico e intenso compôs aquela que foi a obra impulsionadora de um género musical e que contribuiu significativamente para o desenvolvimento do trompete. A análise à peça concluiu que estamos perante um concerto desafiante para os intérpretes, com 3 andamentos compostos numa linguagem maioritariamente tonal, com apontamentos de bitonalidade, durante os quais Tomasi desenvolve motivos que transforma e repete ao longo do concerto (estando sempre em desenvolvimento contínuo); trata-se ainda de uma composição que não obedece estritamente à estrutura imposta para este género (concerto).

ABSTRACT

HENRI TOMASI , WITH EMPHASIS ON ANALYZING THE CONCERT FOR TRUMPET AND ORCHESTRA.

This project work focuses on the analysis of the concerto for trumpet and orchestra by Henri Tomasi. It also includes other aspects that contribute to a better understanding of the work, such as the biography of the composer, detection of errors in the scores and technical difficulties to the performer, culminating in a comparison between two interpretations (Winton Marsalis and Maurice André). Tomasi, with its lyrical and intense compositional style, helped develop a musical genre that contributed significantly to the development of the trumpet repertoire. The analysis of the piece shows how challenging it is for performers, with three movements composed in a mostly tonal language, with passages of bitonality. Tomasi developed elements that repeat and transform themselves throughout the concerto (being always in continuous development). As a whole, this concert does not strictly conform to the structure usually associated with this type of form.

2. INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objectivo principal a análise ao Concerto para Trompete e Orquestra de Henri Tomasi. 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 ser um dos mais conhecidos dentro do género.

Através da realização de uma pesquisa para elaboração do trabalho, regista-se a existência do seguinte material bibliográfico relativo ao tema e compositor: duas dissertações, sendo que a primeira foi elaborada e apresentada na University of Southern Mississippi em 1984 por Stephen Craig Garrett. A mesma intitula-se: “A Comprehensive performance project in trumpet repertorie; 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”. A segunda dissertação encontrada foi escrita por Daniel Walter Shipman em 2003 e denomina-se: “The Henri Tomasi Trumpet concerto, A Musical Score Analysis” e foi apresentada na University of Houston. Foi também encontrado um livro intitulado “Henri Tomasi, Un idéal méditerranéen” que trata a vida e obra do compositor, embora apenas esteja disponível na língua Francesa e Inglesa. Relativamente a material disponível na internet foram encontrados os seguintes sites sobre a vida e obra do compositor: <http://www.henri-tomasi.asso.fr/en/bio.php>, http://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Tomasi, <http://en.wikipedia.org/wiki/Trumpet>.

Com a exposição deste tema pretende-se uma melhor compreensão da obra para deste modo possibilitar aos executantes uma melhor interpretação da mesma, com base nas intenções do compositor detectadas com esta análise. Além deste propósito, pretende-se ainda disponibilizar material biográfico e analítico relativamente ao compositor e obra na língua portuguesa.

De modo a atingir os objectivos propostos, serão utilizados vários métodos, um dos quais consiste na recolha de informação escrita proveniente de diversas fontes (informação utilizada maioritariamente para elaboração da biografia e determinação

da importância da obra para o trompete). Para a análise ao 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, Winton Marsalis e Maurice André; através da audição das duas interpretações registar-se-ão os aspectos e momentos mais pertinentes associados a cada uma.

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, providenciando assim uma contextualização histórica do presente trabalho; uma segunda etapa que se centrará na análise ao concerto com uma prévia abordagem à partitura utilizada (identificando discrepâncias entre a parte solista e as gravações discográficas) e que finaliza com uma análise comparativa às gravações de Winton Marsalis e Maurice André.

3. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

3.1. Biografia – Tomasi ¹

Henri Tomasi nasceu a 17 de Agosto de 1901 na cidade de Marselha (França). Foi um dos mais importantes maestros, compositores e críticos Franceses do séc. XX. Devido ao facto da sua cidade Natal ser uma zona portuária, desde cedo os navios passaram a ser uma grande paixão sua, o que o levou a querer ser marinheiro desde pequeno. O seu pai, Xavier Tomasi era carteiro de profissão, no entanto também era um flautista amador e desde sempre lhe foi reconhecendo as aptidões musicais, negando-lhe assim qualquer futuro que não passasse pela música. Devido a este facto o seu pai inscreveu-o em lições de Teoria Musical e aos 7 anos de idade entrou para o Conservatório de Música de Marselha. Tomasi começou a ganhar prémios desde muito cedo conseguindo conquistar aos 10 anos de idade um prémio de Teoria Musical e aos 13 anos um primeiro prémio na categoria de piano. Em 1916 ganhou o primeiro prémio em harmonia, em conjunto com o violinista célebre e também seu amigo Zino Francescatti. Quando fez 16 anos de idade ingressou no Conservatório de Paris, uma das mais conceituadas escolas do mundo, onde contactou com nomes como, Philippe Gaubert, Paul Vidal e Vicent d'Indy. No entanto tocava em bares e restaurantes como forma de sustento e para conseguir pagar os seus estudos. A sua vida como compositor fez com que conseguisse ganhar alguns importantes prémios tais como: *The Halphen Prize* em 1925, o Segundo Grande Prémio de Roma em 1927, com a cantata *Coriolan*. Ganhou também o prémio de Belas Artes em 1929, o Grande Prémio de Música Francesa de S.A.C.E.M. em 1953 e o Grande Prémio da cidade de Paris em 1960. Como director de orquestras, destacam-se a orquestra *Concerts du Journal* de Paris em 1927, orquestra "Rádio Colonial" (1931-1935), orquestra "Rádio Paris" (1934-39), orquestra Monte Carlo (1946-51), Suíça (*Concertgebouw em Interlaken*), 1946-47); Alemanha (*Baden-Baden*, 1947); Holanda (1947-49); e (Vichy), França (1946-55); de 1935 a 1957 em Paris e outras cidades francesas, incluindo Lyon, Montpellier, Bordeaux, Toulouse, Nice, Marseilles (durante a guerra), e uma

¹ Baseado na página web http://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Tomasi , acedida a 04 de Dezembro de 2011 e no livro de Michel Solis, *Un idéal méditerranéen : Henri Tomasi*, Albiana, 2008, pp. 30 a 38

das mais importantes, a Orquestra Nacional em Paris. A partir de 1957, Tomasi dedicou-se apenas à composição até à sua morte em 1971.

A maioria das suas composições aludem a temas muitas vezes exóticos, apaixonantes, por vezes bem definidos nos títulos das suas obras e as suas inspirações vêm de viagens que o mesmo fez, ou mesmo de leituras de livros ou filmes. No reino da música instrumental, Tomasi preferia escrever para instrumentos de sopro, escrevendo concertos para trompete, trombone, flauta, clarinete, fagote, trompa e saxofone. Devido ao seu enorme talento, foi sempre procurado por toda a Europa para dirigir grandes orquestras. Em 1948, compôs aquela que seria a sua mais célebre composição; o Concerto para Trompete e Orquestra. Em 13 de Janeiro de 1971 Tomasi acabou por falecer no seu apartamento e acabou por ser sepultado perto da sua esposa. Mais tarde, para celebrar o centenário do seu nascimento as suas cinzas foram transferidas para a aldeia dos seus antepassados no *Penta di Casinca* na Corsica.

3.2. Importância do concerto e do compositor, para o desenvolvimento do repertório e do trompete no séc. XX.

Tomasi escreveu um vasto e diversificado repertório e as suas composições incluem, ballets, música de câmara, repertório coral, óperas, canções, repertório pianístico, sinfonias e dezasseis concertos para variados instrumentos. Desde muito cedo, Tomasi frequentou concertos acompanhados pela mãe e um dos seus primeiros contactos foi com a ópera *La Bohème* de Puccini, que serviu de inspiração para aquela que iria revelar ser uma das suas grandes paixões, o teatro lírico. A sua música é fundamentalmente lírica e é marcada por fortes influências de compositores franceses como Claude Debussy e Maurice Ravel. É através da sua forma composicional que se aproxima dos compositores atrás mencionados, libertando-se da rigidez da harmonia tradicional, valorização do timbre, inter-relação de culturas e pela sua atracção por temas exóticos. Muitos dos seus temas são inspirados em cenários da Córsega, Tahiti, Cambodja, no canto gregoriano e em canções religiosas medievais. Foi referido pelo próprio: “Eu sempre fui um melodista no coração. Eu não suporto sistemas e sectarismo. Eu escrevo para o público em geral. Música que não vem do coração não é a música.”².

Arthur Hoérée identifica a música de Tomasi como: “Intensamente directa em sentimentos, ocasionalmente dissonante e altamente colorida; ele absorveu influências dos seus contemporâneos franceses, como Ravel”³.

A franqueza e a espontaneidade do compositor juntamente com o aspecto das cores são os seus principais aspectos, segundo Oliver Alain num comentário seu a uma gravação do concerto para trompete e orquestra de Tomasi.⁴

² Daniel Walter Shipman, *The Henri Tomasi Trumpet concerto, A Musical Score Analysis*, B.M., B.M.E., M.M., December 2003. p. 9.

³ Stephen Craig Garrett, *A Comprehensive performance project in trumpet repertorie; 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*, DMA dissertation, University of Southern Mississippi, 1984, p. 181.

A “cor instrumental” utilizada na orquestração e o uso do lirismo como um ideal musical foram características apontadas por Oliver Alain, como sendo os seus pontos altos de interesse.

Todas as características atrás referenciadas estão patentes no Concerto para Trompete e Orquestra de Henri Tomasi onde o instrumento pouco a pouco, através da evolução dos andamentos, encaminha o ouvinte para uma quase “liberdade rapsódica”, através das constantes mudanças estilísticas e na mudança constante de surdinas, o que possibilita uma grande riqueza em termos de timbres.

Evolução do trompete e respectivo repertório

Desde meados do séc. XVIII o trompete sofreu um declínio no que diz respeito às composições para trompete solista. Este facto deveu-se principalmente a dois factores:

- 1 - à emergência do estilo sinfónico pré-clássico, onde a natureza do instrumento não encaixa devido ao seu estilo de bravura e cujo carácter não se enquadra no ideal clássico mais elegante e de contenção;
- 2 - às inúmeras limitações em termos técnicos que o trompete natural apresenta, onde apenas é possível tocar a série de harmónicos da fundamental da sua afinação.

Foram sendo feitas algumas inovações na tentativa de transformar o trompete num instrumento cromático, sendo a mais importante a de Anton Weidinger com a construção de um instrumento com chaves parecidas às dos saxofones de hoje em dia, no entanto essa tentativa fora falhada com a retirada desse instrumento devido à sua pobre qualidade sonora.⁵

Devido a estas limitações os compositores relegaram o trompete para um papel de “tutti” na orquestra, juntamente com a composição de algumas fanfarras. Estas limitações duraram até 1815 com o aparecimento dos pistões através de uma

⁴ Ibid., pp. 180-81.

⁵ Ibid., p. 134.

invenção de Heinrich Stölzel.⁶ Esta invenção mudou por completo a história do trompete de tal forma que a partir desta data, foram desenvolvidos manuais pedagógicos que pudessem permitir um maior desenvolvimento técnico aos intérpretes. Este desenvolvimento foi extremamente notado em França, onde intérpretes como Eugène Foveau, Raymond Sabarich, Ludovic Vaillant e posteriormente Maurice André despontaram, o que fez com que os compositores compusessem também para o instrumento. Assim apareceram os concertos para trompete, primeiramente por Henri Tomasi (1948) e logo seguido por compositores como André Jolivet (1948, 1955), Eugène Bozza (1949), Alfred Desenclos (1953) e Charles Chaynes (1956). Podemos assim considerar que o Concerto para Trompete e Orquestra de Henri Tomasi foi a alavanca desta forma composicional que até então estava totalmente esquecida. Este concerto é indiscutivelmente inigualável em termos de destaque se comparado com os concertos para trompete escritos no séc. XX. O mesmo foi gravado mais vezes que qualquer outro concerto deste período e com a exceção do concerto de Alexander Arutunian (1950), o concerto de Tomasi é interpretado em colégios e recitais profissionais com maior frequência do que qualquer outro concerto para trompete escrito no séc. XX. No final de uma compilação do *International Trumpet Guild* (ITG) com o título *Trumpet and brass programs 2000-2001*, o concerto de Arutunian é o único concerto do séc. XX que ultrapassa o concerto de Tomasi em número de interpretações apresentadas. Dos participantes que apresentaram o seu programa de recital por sua própria vontade entre os anos de 1991-2001, o concerto de Arutunian foi interpretado 119 vezes e o de Tomasi apenas 44. O concerto de Arutunian é interpretado mais vezes porque é considerado mais fácil de tocar que o de Tomasi, sendo considerado pelos trompetistas como de dificuldade média em termos de interpretação. Por outro lado o concerto de Tomasi é escrito com a estrutura natural de um concerto, com 3 andamentos e exige uma grande capacidade interpretativa e execução virtuosística.

As duas peças foram escritas apenas com dois anos de diferença, no entanto o concerto de Tomasi excede o concerto escrito por Arutunian em termos técnicos, em resistência e registo. Talvez por se tratar de um desafio estimulante, muitos trompetistas que seguem a carreira como solista, provavelmente escolhem o

⁶ <http://pt.wikipedia.org/wiki/Trompete>, acedido a 20 de Dezembro de 2011.

concerto de Tomasi para gravar do que o concerto de Arutunian. Numa escala de 1 até 6 o Concerto para Trompete e Orquestra de Tomasi aparece com nível 6, sendo considerado claramente como um dos mais difíceis e entre os mais desafiantes concertos para trompete e orquestra do séc. XX. 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 o ranking de concertos para trompete escritos entre os anos de 1900 até á data de escrita da sua dissertação (1983). A sua opinião deveria ser baseada no que consideravam como o mais importante do repertório trompetístico. Os resultados do inquérito são os seguintes:

Tabela 1 – Resultados do inquérito relativo à importância do repertório trompetístico para profissionais de trompete (Fonte: dissertação de Stephen C. Garret)

Posição	Número de votos	Compositor	Ano da composição
1º	85	Concerto – <i>Alexander Arutunian</i>	1950
2º	83	Concerto – <i>Henri Tomasi</i>	1948
3º	65	Concerto – <i>Charles Chaynes</i>	1956
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

Baseado nos resultados anteriormente apresentados, onde foram inquiridos por Garret profissionais de trompete, podemos constatar que o concerto de Tomasi apenas é superado pelo concerto de Arutunian.⁷ Com base nestes resultados, nas apresentações públicas e gravações do concerto ao longo dos tempos, podemos

⁷ Daniel Walter Shipman, *The Henri Tomasi Trumpet concerto, A Musical Score Analysis*, B.M., B.M.E., M.M., December 2003. pp. 14-17.

concluir que estamos perante um dos mais importantes contribuidores para o desenvolvimento do repertório para trompete no séc. XX e a principal alavanca de um género (concertos para trompete) que estava completamente esquecido e que o concerto para trompete e orquestra de Henri Tomasi veio revitalizar.

4. ANÁLISE AO CONCERTO PARA TROMPETE E ORQUESTRA DE HENRI TOMASI

O concerto que constitui objecto desta análise foi escrito em 1948 por Henri Tomasi e dedicado ao trompetista Ludovic Vaillant que foi o primeiro a interpretar a obra em França no dia 7 de Abril de 1949. A sua primeira gravação discográfica data de 1968 através do trompetista Maurice André e a *Orchestre de chambre de Radio-Luxembourg/Louis de Froment*. Trata-se de um concerto escrito com a estrutura normal do compositor, com 3 andamentos, sendo o 1º rápido, o 2º lento e o 3º também rápido ocorrendo ainda uma cadência no final do 1º.

A duração de cada andamento é a seguinte:

1º andamento (*Vif, or Allegro, et cadence*) = 7:30

2º andamento (*Nocturne*) = 04:30

3º andamento (*Final*) = 03:00

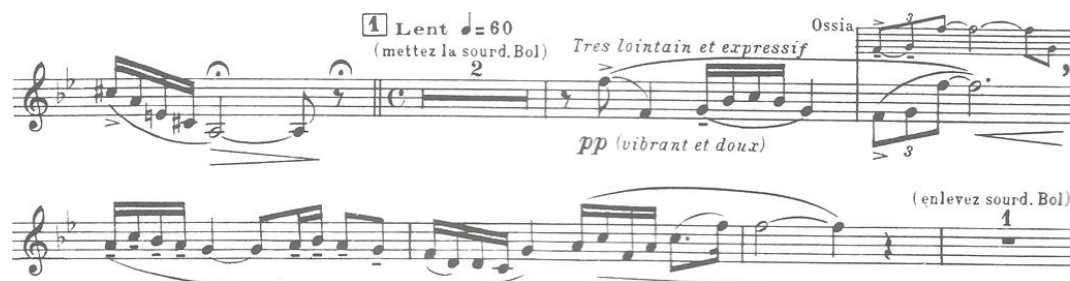
4.1. O Texto Musical

O Texto Musical utilizado, trata-se de uma redução da parte orquestral para trompete e piano editada pela Alphonse Leduc em 1948. 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 um maior número de intérpretes a sua execução, sem ter que recorrer a uma orquestra para acompanhar.

Durante a análise à partitura foram encontradas algumas divergências entre a parte de solista, acompanhamento de piano e as gravações discográficas, entre elas:

No compasso 12 o compositor apresenta uma *ossia*, ou seja uma alternativa ao intérprete. Esta alternativa difere entre a partitura do solista (V. Excerto 1) e a parte do acompanhamento de piano (V. excerto 2), onde os compassos 12, 13 e os dois primeiros tempos do compasso 14 aparecem numa oitava acima. Essa situação é facilmente reportada depois de ouvir as diversas gravações discográficas ou mesmo depois de consultar a parte do piano. Trata-se de uma situação que por vezes pode

passar ao lado a um intérprete que esteja a executar a peça sem recorrer à partitura ou mesmo a gravações; aqui a consulta de ambos é fundamental.



Excerto 1 – Compassos 8 a 16 do 1º andamento (partitura do solista)



Excerto 2 – Compassos 9 a 16 do 1º andamento (partitura de acompanhamento - piano)

No 1º andamento, mais precisamente no compasso 60, surge mais uma diferença, pois nas gravações é frequente ouvir o primeiro acorde do compasso. No entanto, analisando a partitura, estamos perante uma ausência desse mesmo acorde. Poderia pensar-se que o intuito do compositor seria efectivamente o de colocar uma pausa no acompanhamento nesse início de compasso, mas analisando o percurso melódico que inicia no compasso 53 (v. excerto 3), faz todo o sentido que o compasso 60 seja igual em termos de estrutura formal.



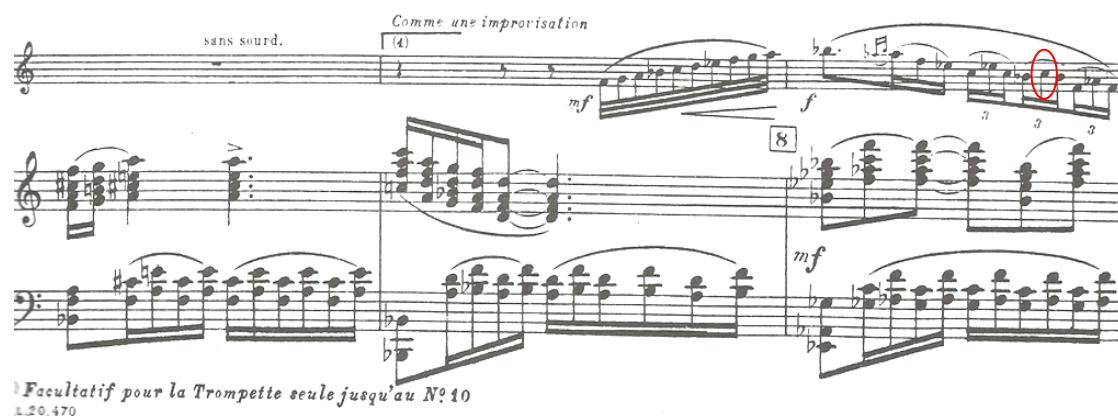
Excerto 3 – Compassos 53 a 60 do 1º andamento (partitura de acompanhamento - piano)

Na cadência temos duas situações onde é apresentada alguma incoerência na forma como foram abordadas duas situações idênticas (ver excerto 4). As situações prendem-se com as notas assinaladas a vermelho no exemplo, no qual na primeira situação, as duas semicolcheias (ambas nota ré) deveriam ser afectadas por um bequadro e na segunda situação as duas notas fá e sol (também elas assinaladas a vermelho no exemplo) deveriam ser afectadas por um sustenido. Partindo do pressuposto que na cadência todas as alterações deverão ser reportadas em tempo útil as situações atrás referenciadas, deveriam também elas estar devidamente marcadas na partitura. Estas situações apenas são reconhecíveis através da consulta das gravações do concerto.



Excerto 4 – Cadência (partitura do solista)

Relativamente ao 2º andamento, reporta-se seguidamente uma situação de notas erradas. O dó bemol deveria ser dó bequadro enquanto o si deveria ser bemol (v. excerto 6). Esta situação poderá ser esclarecida com as gravações existentes ou com a observação do mesmo compasso na partitura de acompanhamento (v. excerto 5).



sans sourd. *Comme une improvisation*
 (4) *mf* *f* *mf*
 v 3 3 3
 8
 1) *Facultatif pour la Trompette seule jusqu'au N° 10*
 L. 20.470

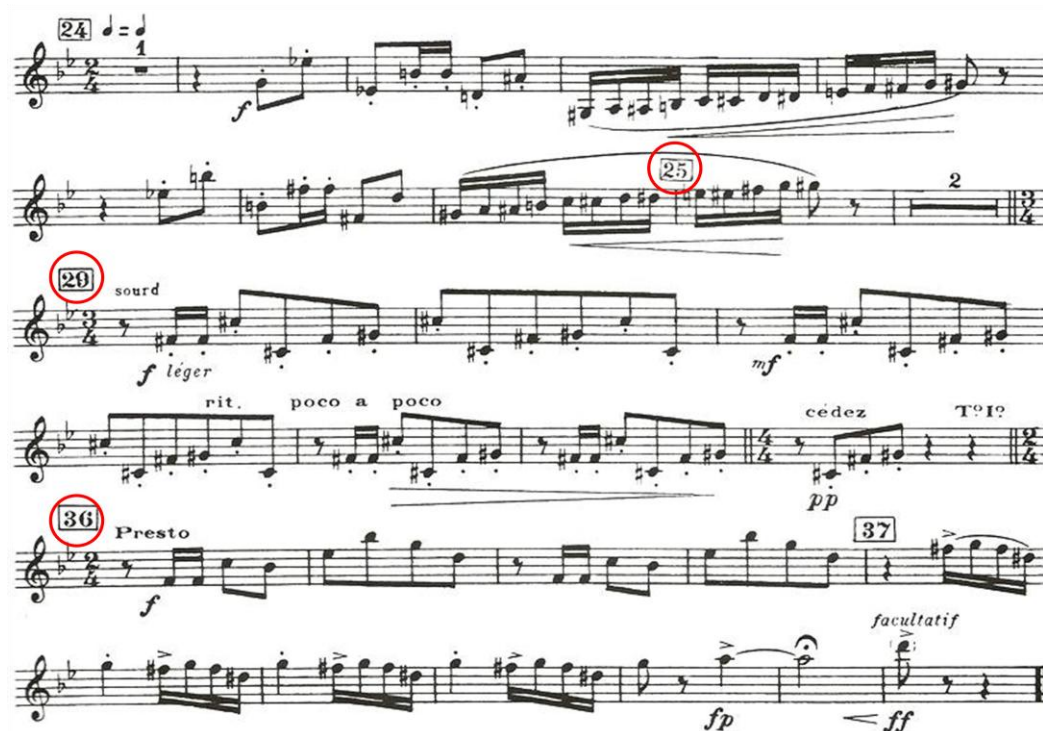
Excerto 5 – Compasso 36 a 38 do 2º andamento (partitura de acompanhamento - piano)



8
f 3 3 3

Excerto 6 – Compasso 38 do 2º andamento (partitura de solista)

Passando ao 3º Andamento, apresenta-se um exemplo de incorreção nos números de ensaio, onde há uma passagem directa do número 25 para o 29 e do 29 para o 36 (V. Excerto 7).



Excerto 7 – Compassos 155 a 183 do 3º andamento (partitura de solista)

Estas incorrecções podem ser atribuídas a vários aspectos, a algum descuido por parte do editor, ao facto do manuscrito do compositor se apresentar pouco perceptível ou mesmo por ambas as situações. Embora por vezes sejam erros pouco notórios a verdade é que podem criar muitos problemas aos intérpretes, pois alguns deles apenas poderão ser detectados depois de conhecer a obra, quer através da sua análise à partitura solista ou à parte de piano, ou mesmo recorrendo às gravações.

4.2. Análise formal ao concerto

Este capítulo vai ter como objectivo fulcral uma análise ao Concerto para trompete e orquestra de Henri Tomasi onde além da análise formal à obra serão abordadas as dificuldades técnicas que o intérprete possa encontrar durante a interpretação do concerto, bem como se possível serão apresentadas estratégias que possam ajudar na resolução dos problemas. Para este processo recorrer-se-á à parte solista tal como à parte de piano sempre que necessário (ambas estão disponíveis para consulta nos anexos, no ponto 9).

1º Andamento

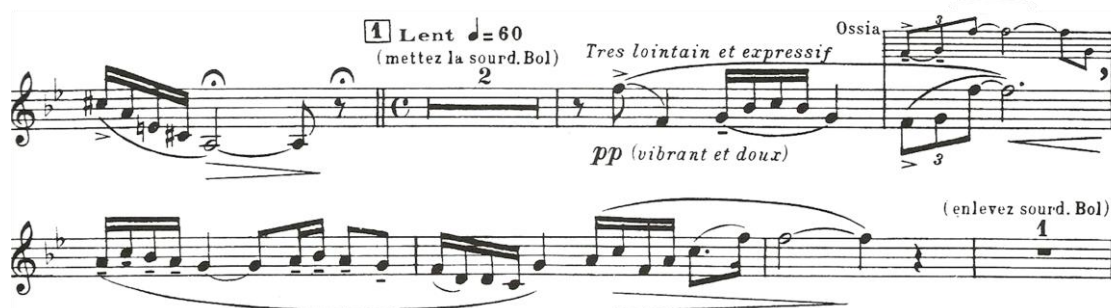
O primeiro andamento está dividido em várias partes. A primeira pode ser considerada como uma apresentação do tema que vai desde o início da peça até ao compasso 8 e que vamos considerar como (Tema A). Do compasso 9 até ao 16 aparece uma nova secção com novo material temático, que vai ser chamado (Tema B). Entre os compassos 17 e 36 surge uma alusão ao tema inicial, que vamos chamar secção (A'). A secção entre os compassos 37 e 41 pode ser considerada como uma ponte para o tema que vai reaparecer na partitura de acompanhamento do piano, mais concretamente no compasso 42 que irá prolongar-se até ao compasso 63. Esta secção será chamada (B'). Entre os compassos 64 e 68 estamos perante uma transição. A secção entre os compassos 69 e 118 é o desenvolvimento. O compasso 119 é uma nova transição, sendo que entre os compassos 120 e 133 estamos perante uma recapitulação. No compasso 134 temos um momento cadencial e entre os compassos 135 e 141 uma *codetta*.

Os primeiros 16 compassos são extremamente importantes e apresentam os principais motivos que irão aparecer em todo o concerto, umas vezes em aumento ou em diminuição ritmicamente. Neste início do primeiro andamento o compositor dá ao intérprete uma indicação muito clara da forma como pretende que o mesmo seja executado, mais precisamente de uma forma *Vif* ou seja brilhante. Em relação ao tempo de execução, para o compositor, o mesmo deverá ser interpretado num andamento $\text{♩} = 120$ e como se de uma cadência se tratasse, ou seja, este momento deverá ser abordado de uma forma fulgente e livre. Este início de andamento apresenta um pequeno recitativo que pode ser descrito como a entrada de uma fanfarra; estamos pois perante um movimento com intervalos utilizados também eles várias vezes durante o concerto: intervalos de quartas e quintas. Esta entrada inicial afigura ainda um momento de alguma dificuldade técnica para o intérprete, por se tratar de uma melodia iniciada apenas pelo solista e com saltos/intervalos bastante complexos.



Excerto 8 - Compasso 1 a 16 do 1º andamento (partitura de solista)

Passado o primeiro momento, onde há uma alusão a um espírito de fanfarra com algum movimento e agitação, surge novo material temático. Trata-se de uma melodia lírica entre os compassos 9 e 15, muito curta mas bastante expressiva, em contraste com o tema apresentado no início do andamento. Nesta secção aparecem várias indicações por parte do compositor que nos ajudam a perceber um pouco do que deverá ser a interpretação deste momento, desde logo começando pela introdução da surdina *cup* e pela indicação de um pianíssimo como dinâmica. Esta situação em conjunto com as indicações “muito distante e expressivo” e “vibrante e suave” remete desde logo para um cenário longínquo mas ao mesmo tempo agradável e doce. De referir que o compositor apresenta uma *ossia* ou seja uma opção ao intérprete onde dá ao mesmo a hipótese de executar a passagem de uma forma mais simplificada. Há também uma alteração nos compassos 13 e o segundo tempo do 14 onde o compositor deixa em aberto a execução desse momento na oitava superior ao que está escrito, no entanto essa situação apenas é visível na partitura do acompanhamento de piano. Podemos afirmar que nestes compassos iniciais, tanto no primeiro como no segundo exemplo estamos perante os mais importantes motivos e figuras melódicas de todo o concerto, aparecendo muitas vezes alterados por aumentação ou diminuição.



Excerto 9 - Compasso 8 a 16 do 1º andamento (partitura de solista)

Seguidamente ao tema mais melódico e lento, aparece novamente uma alusão à ideia que iniciou o concerto só que desta vez com novo material temático. Este momento é caracterizado por dificuldades técnicas para o intérprete, com predominância de escalas e saltos (v. excerto 10). A execução em “staccato” duplo (forma de articulação no qual é utilizado um golpe de língua que dobra as sílabas em (tu-ku) em vez do tradicional (tu-tu)) permite uma melhor clareza na execução das escalas. A execução das dinâmicas tal como estão escritas poderá facilitar igualmente o desempenho das passagens.



Excerto 10 – Compasso 17 a 38 do 1º andamento (partitura de solista)

O exemplo/excerto que se segue mostra uma novidade pois o tema alusivo à fanfara aparece agora ligado e de uma forma mais lírica (v. excerto 11 secção assinalada). Trata-se de um momento com a mesma forma temática, com um estilo diferente, com uma intensidade em pianíssimo e com a indicação de utilização de

uma surdina straight para que o som seja reduzido ao máximo sem que se perca a qualidade tímbrica.



Excerto 11 - Compasso 39 a 42 do 1º andamento (partitura de solista)

Nos compassos 53-56 reaparece o tema de fanfarra apresentado no início do andamento, ritmicamente e estilisticamente igual só que com notas diferentes (V. secção vermelha do excerto 12). Este movimento surge novamente nos compassos 58-62, sendo que no primeiro movimento está abrangido em duas oitavas entre as notas si-si e mais tarde entre do#-do# (V. secção azul do excerto 12). Durante este momento também é perceptível mais uma vez a utilização dos intervalos de quarta e quinta. Estas passagens representam uma enorme batalha para o intérprete, devido aos seus saltos e às mudanças repentinas de registos, podendo ser consideradas como uma das mais difíceis de todo o primeiro andamento. Para dificultar ainda mais a interpretação dos mesmos soma-se o facto de se tratar de uma execução numa dinâmica forte o que requer uma boa *endurance* por parte do intérprete.



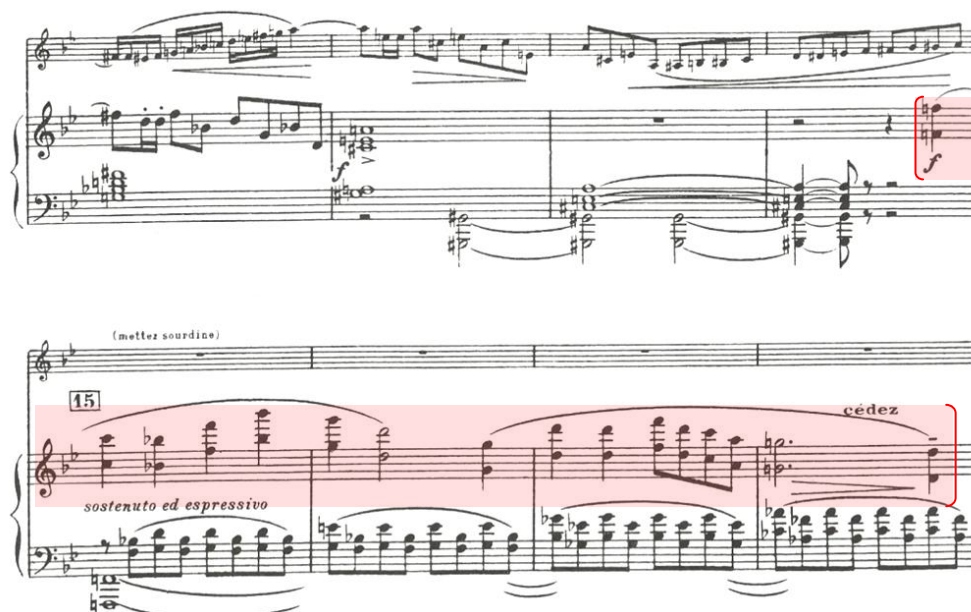
Excerto 12 - Compassos 49 a 62 do 1º andamento (partitura de solista).

Nos compassos 69 a 79 surge (V. excerto 13), na partitura de acompanhamento de piano, um exemplo perfeito do modo através do qual Tomasi altera aquilo que à partida poderia parecer uma repetição de um tema inicialmente estabelecido: o valor rítmico foi aumentado para o dobro se compararmos com o tema lírico que lhe deu origem (compasso 11, ver excerto 9).



Excerto 13 - Compassos 69 a 80 do 1º andamento (partitura do acompanhamento de piano).

Entre os compassos 99 a 103 (ver excerto 14 secção assinalada a vermelho) reaparece o tema que iniciou o concerto só que aumentado ritmicamente.



Excerto 14 – Compassos 96 a 103 do 1º andamento (partitura do acompanhamento de piano).

No início do compasso 104 acontece uma alternância rítmica (v. excerto 15) entre as duas mãos do acompanhamento que tem aparecido tantas vezes na parte solista, com o movimento a iniciar na mão direita e a mão esquerda a responder, tudo isto com a sobreposição do tema lírico (referenciado no excerto 9) que surge novamente na parte solista, embora com notas diferentes e aumentado ritmicamente.



Excerto 15 – Compassos 104 a 112 do 1º andamento (partitura do acompanhamento de piano)

Do compasso 113 até ao compasso 119 (v. excerto 16) estamos na presença de um movimento melódico bastante agitado na parte solista e do ponto de vista técnico é a frase mais difícil de todo o primeiro andamento.

Tal como está indicado na partitura, no compasso 113 o solista deve executar os “staccato” duplos dos compassos seguintes *léger* ou seja de uma forma ligeira. Mais tarde, nos compassos 117 e 118, a execução dos acentos nas primeiras notas de cada compasso, poderá facilitar certamente a execução dos intervalos que procedem, principalmente no intervalo entre o dó# do final do compasso 117 e o sol# do compasso 118, onde o acento ajuda na execução de um ataque mais correcto na nota sol#. Um bom controlo sobre o instrumento e sobre a respiração possibilitam uma boa execução desta frase, devendo haver alguma reserva para os compassos 117 e 118 e também para que se possa ainda aguentar a escala descendente de duas oitavas dos compassos 119 e 120.

17 *Facultatif pour la Trompette seulement*
f *p léger* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

18

Excerto 16 - Compasso 112 a 120 do 1º andamento (partitura de solista)

No compasso 123 aparece um movimento melódico bastante complexo e que cria algumas dificuldades aos trompetistas dada a sua exigência técnica, que o compositor salvaguarda com a indicação *ossia*, criando uma alternativa facilitada ao intérprete (v. excerto 17). Os compassos 124 e 125 (v. excerto 17 entre chavetas vermelhas) são como uma preparação para a cadência, onde mais uma vez aparece o tema alusivo à fanfarras descrito anteriormente (ver excerto 8, compasso 1), mas ritmicamente diferente e aumentado, com a indicação *marcato*, para ainda evidenciar mais o movimento temático. O compasso 126 dá início a um movimento rítmico e melódico na partitura do trompete que à partida pareceria novo material temático no entanto é derivado do compasso 5 do primeiro andamento (ver excerto 8). Este movimento inicia-se primeiramente no trompete e é continuado na partitura de acompanhamento até ao compasso 130 (ver excerto 18). A partir do compasso 126 até ao 130 aparece também uma justaposição de duas tonalidades; *lá* maior e *si* menor, primeiramente entre a parte solista e a mão direita do acompanhamento do piano (comp. 126) e depois apenas na mão direita (comp. 127-130). Trata-se de uma bitonalidade, que é bastante utilizada por Tomasi neste concerto, mas que foi explorada também por muitos outros compositores como Stravinsky, por exemplo na obra *Petrushka*.



Excerto 17 - Compasso 120 a 133 do 1º andamento (partitura de solista)



Excerto 18 - Compasso 124 a 131 do 1º andamento (partitura de acompanhamento de piano)

Em relação à cadência pode dizer-se que é o momento da peça onde se dá ao intérprete a oportunidade de se expressar tecnicamente e musicalmente. Na cadência deste concerto há pelos menos quatro características distintas. A primeira é a sua extensão, pois tem uma página completa, acrescentada a um primeiro andamento muito cansativo. O segundo factor em evidência prende-se com uma mudança de estilo, com o aparecimento das indicações *en mesure tempo de blues*. A terceira situação prende-se com a indicação de tempo por parte do compositor, situação esta que não é normal nas cadências, que por norma são interpretadas de uma forma mais livre e pessoal. A última característica tem a ver com o acompanhamento da cadência, que por norma é interpretada a solo. Nesta situação específica é acompanhada por caixa de rufo, embora esta situação só seja possível verificar através da consulta à partitura de orquestra ou então através de gravações

discográficas. Na edição para trompete e acompanhamento de piano a cadência é acompanhada pelo piano. Tomasi atribui um carácter muito especial a esta cadência dando-lhe um toque jazzístico nalgumas partes da mesma. Esta é uma característica dos compositores Franceses do séc. XX que possuíam uma grande afinidade por este estilo nascido na América.

A cadência inicia com uma indicação do compositor em relação ao uso de uma surdina (v. excerto 19 – secção assinalada). Estamos perante material temático derivado do início do 1º andamento, ritmicamente igual, embora com notas diferentes.

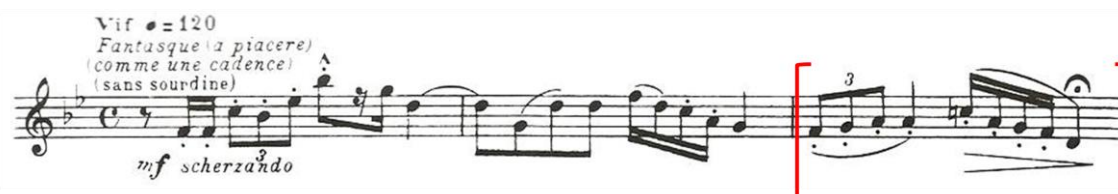


Excerto 19 – Cadência no 1º andamento (partitura de solista)

Seguidamente, no número 23, surge o que à primeira vista poderá parecer novo material temático (v. excerto 20 – secção assinalada). No entanto, esta melodia deriva directamente do início do primeiro andamento, mais precisamente no compasso 3 (v. excerto 21 – secção assinalada).



Excerto 20 - Cadência no 1º andamento (partitura de solista)



Excerto 21 – Compassos 1 a 3 do 1º andamento (partitura de solista)

No número 24 aparecem três conjuntos de oito semicolcheias (apresentados no excerto 22) que são extremamente desafiantes para o intérprete, pois têm intervalos bastante complexos que se encontram ligados, aumentando assim o grau de dificuldade da sua execução. Trata-se de um movimento onde o conjunto das semicolcheias culmina em três notas, sempre com a diferença de um tom, primeiro na nota lá#, em segundo na nota sol#, e em terceiro na nota fá#.



Excerto 22 – Continuação da cadência no 1º andamento (partitura de solista)

As partes seguintes (nº 25 a 26) apresentam dificuldades em termos técnicos para o intérprete, pois requerem principalmente uma grande flexibilidade nos lábios. De referir que estas passagens a serem executadas como está escrito representam um grande desafio para o intérprete. Por vezes para que haja uma maior facilidade de execução são executadas todas em *staccato* duplo ou então ligadas duas as duas.



Excerto 23 – Continuação da cadência no 1º andamento (partitura de solista)

O número 26 ou seja, a parte final da cadência (v. excerto 25), é material temático que aparecera no compasso 39 do 1º andamento (v. excerto 24) e acaba

por ser mais um teste ao intérprete, em termos de resistência e controlo do instrumento. O tempo é *poco meno* ♩ = 100 e a dinâmica é piano. A iniciação desta parte final evoca a execução de um piano pouco acentuado pois na secção final da mesma impera a necessidade de realizar um diminuendo sólido que não sendo bem preparado, poderá colocar em causa a qualidade sonora das três notas finais.

Estamos perante uma forma pouco usual de finalizar um andamento de uma peça, que por norma acaba de uma forma mais vigorosa e brilhante, no entanto se analisarmos o início do 2º andamento este final parece uma pequena chamada ao que vai iniciar no segundo andamento.



Excerto 24 - Compassos 39 a 42 do 1º andamento (partitura de solista)



Excerto 25 – Secção final da cadência, 1º andamento (partitura de solista)

2º Andamento

O segundo andamento é designado como *nocturne* ou nocturno o que nos remete para um ambiente taciturno, de solidão, melancolismo e muito sentimental. Este género demonstra mais uma vez influências de Ravel, pois estamos perante uma forma composicional curta, bastante característica do mesmo.

Este andamento é lento e é constituído por cinco secções, que poderão ser detectadas através das mudanças de surdinas. A primeira secção (A, assinalada a azul) vai desde o início do andamento até ao número 3, a segunda (B assinalada a vermelho) vai do compasso 17 até ao número 6, a terceira (C, assinalada a verde) corresponde ao compasso 37 até ao 43, a quarta (B') inicia no compasso 46 até ao 53 e a final (A') vai do compasso 57 até ao final do andamento. Esta divisão teve também como base o tipo de figuras que integram cada uma das secções. De notar que as secções A' e B' são uma repetição das secções A e B respectivamente, por se repetir a mesma forma de escrita.

O início do andamento parece material temático novo (v. excerto 26, secção A), no entanto deriva do compasso 2 do 1º andamento, só que transformado. Trata-se de um motivo que aparece 7 vezes, o que faz deste, um dos mais importantes de todo o andamento. Na primeira entrada aparece com uma sexta menor, tal como no compasso 57 e é alterado para outros intervalos, nomeadamente para uma sétima maior nos compassos 7 e 61 e para uma oitava no compasso 25. Aparece também com um intervalo de quinta perfeita nos compassos 17 e 46. O andamento inicia com uma indicação de andante ♩ = 80 onde o acompanhamento do solista consiste em sucessões de semicolcheias arpejadas que vão servir como uma base para a entrada do instrumento. O trompete inicia com a surdina “cup” uma melodia simples, mas que requer do trompetista alguma flexibilidade para executar os saltos escritos. Há uma indicação estilística por parte do autor “espressivo” e “vibrato” e que vem reforçar a importância da expressividade deste momento.

No compasso 17 (v. excerto 26, secção B), tal como referi anteriormente, aparece o tema ritmicamente igual ao início do andamento só que num intervalo de quinta perfeita. No compasso 18 aparece o material temático alusivo ao 2º e 3º compassos do 1º andamento mas com notas alteradas e ritmicamente aumentado. A interpretação deste momento com uma surdina *straight* contribuirá para que o som sobressaia um pouco relativamente aos compassos anteriores que foram executados com uma surdina *cup*, a qual proporciona um som mais suave.

Nos compassos seguintes sucede um ligeiro desenvolvimento melódico que apresenta algumas dificuldades técnicas ao intérprete através de saltos bastante complexos, até culminar na nota do compasso 30 (v. excerto 26, nº 4 a 6).

A secção seguinte (v. excerto 26, Secção C) está marcada *comme une improvisation* ou seja como se fosse uma improvisação. Trata-se de um momento contrastante relativamente ao que foi apresentado nas secções anteriores; sem surdinas, com um estilo mais livre, jazzístico, e com uma grande amplitude em termos de extensão (láb-do) a maior de todo o concerto. Esta parte requer do trompetista além de grande flexibilidade, alguma técnica de dedilhação, uma grande sensibilidade rítmica sem perder a musicalidade e o equilíbrio entre a parte solista e o acompanhamento. Esta secção representa um momento recompensador para o

intérprete, por se tratar de um dos momentos mais expressivos de toda a obra e que precede a duas secções interpretadas com surdina e com um ambiente mais dissonante. Trata-se de um momento lento, com uma carga de sensibilidade e musicalidade associadas.

Depois desta secção reaparece nos compassos 46 e início do 47 material temático que foi apresentado no compasso 17, embora com alterações nas notas mas ritmicamente igual (v. excerto 26, Secção B'). É novamente pedida a alteração para uma surdina *straight*.

A secção final é igual à parte inicial do 2º andamento (v. excerto 26, Secção A'), interpretada com uma surdina *cup* à excepção dos últimos três compassos do andamento que são diferentes. Estas 2 secções finais apresentam-se como se de uma reafirmação do início do andamento se tratasse. Aqui os problemas para o trompetista são os mesmos encontrados no início do andamento, onde há a necessidade de dominar um bom apoio do diafragma, para que as dinâmicas sejam interpretadas da melhor forma e se consiga chegar ao último pianíssimo de uma forma mais relaxada e controlada.

3º Andamento

O último andamento é num andamento rápido interrompido com uma secção mais lírica e expressiva quase no final da obra. Pode dizer-se que está dividido em três secções, sendo a primeira do início até ao compasso 141 e num estilo de dança, a segunda num contrastante momento mais lírico e lento está compreendida entre os compassos 142 até ao 154 e a última parte do compasso 155 até ao final do andamento que pode ser considerada quase como uma *codetta*. Neste andamento predominam motivos melódicos provenientes principalmente do 1º andamento do concerto. O primeiro aparece logo no início do andamento através da entrada do piano, onde o material utilizado resulta dos compassos 126-132 do primeiro andamento, através da utilização dos arpejos. Também no compasso 17 (ver excerto 29) na entrada do trompete aparece material que provêm da melodia lírica do primeiro andamento (v. excerto 9) embora transformada ritmicamente (v. excerto 28).

Outra característica de Tomasi e deste início de andamento é a bitonalidade que pode ser visivelmente identificada logo nos 3 primeiros compassos da partitura de acompanhamento (ver excerto 27), onde há uma sobreposição da tonalidade de *láb* maior com a tonalidade de *si* menor.

FINAL

Láb Maior

RÓMPETTE
en UT.

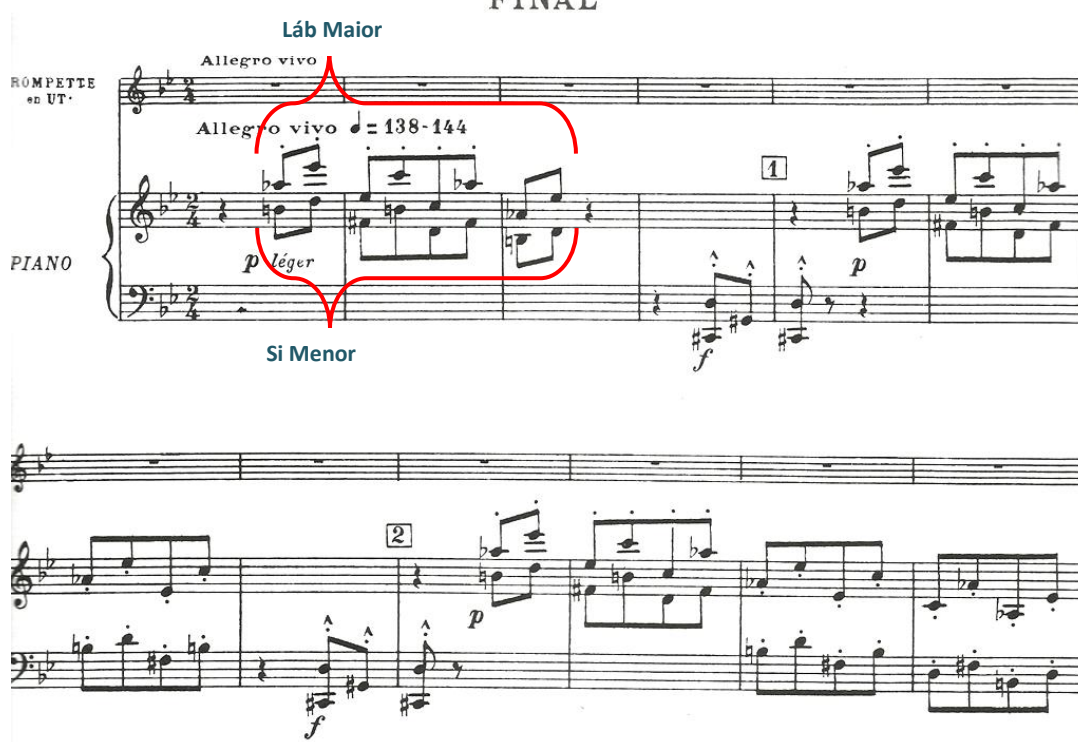
Allegro vivo

Allegro vivo $\text{♩} = 138-144$

PIANO

p léger

Si Menor



Excerto 27 – Compassos 1 a 12 do terceiro andamento (partitura de acompanhamento de piano)

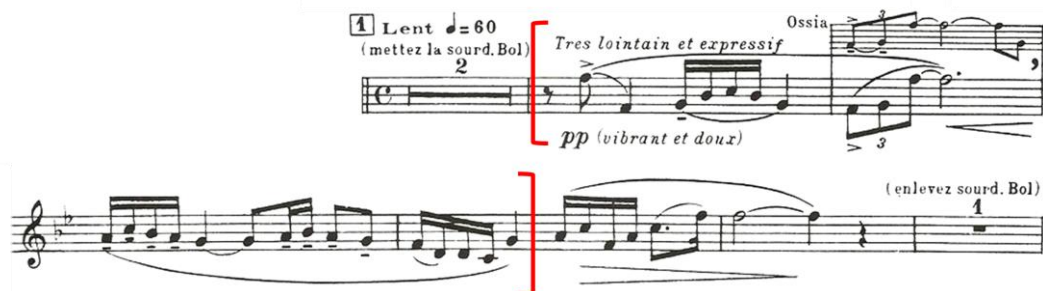
1 Lent $\text{♩} = 60$
(mettez la sourd. Bol)

Tres lointain et expressif

Ossia

pp (vibrant et doux)

(enlevez sourd. Bol)



Excerto 28 – Compassos 9 a 16 do 1º Andamento (partitura de solista)



Excerto 29 – Compassos 1 a 24 do 3º andamento (partitura de solista)

Neste andamento os problemas para o solista são semelhantes aos encontrados nos andamentos anteriores, com intervalos muito distantes e passagens bastante complicadas. No compasso 17 (v. excerto 29) há uma passagem no registo agudo que devido ao andamento rápido implica novamente uma execução em *staccato* duplo. Trata-se de um momento de extrema dificuldade técnica por se tratar de um registo bastante difícil para a execução do referido *staccato*. O início do andamento está marcado com uma intensidade forte, em contraste aos outros dois andamentos onde as intensidades são *mezzo-forte* e piano respectivamente. O tempo está marcado ♩=138–144, proporcionando um andamento mais enérgico que os anteriores. No entanto dada a dificuldade da passagem dos compassos (22-24), o compositor apresenta uma *Ossia*, ou seja uma opção facilitada para o intérprete.

Nos compassos 63 a 70 (v. excerto 30) reaparece o tema que foi referido anteriormente, embora de uma forma reduzida. A diferença desta passagem é a abstenção do registo agudo (v. excerto 29).



Excerto 30 – Compassos 61 a 70 do 3º andamento (partitura de solista)

Outro momento salientável deste andamento prende-se com o nº 10 (v. excerto 31) com o aparecimento das apogiaturas. Estas notas acrescentam um carácter mais gracioso à peça e deverão ser executadas muito rápidas e bem articuladas, para uma melhor percepção auditiva. Figuras sincopadas e escalas cromáticas, conferem sempre um carácter alegre às obras, como é o caso desta situação.



Excerto 31 - Compassos 71 a 73 do 3º andamento (partitura de solista)

Na parte central do 3º andamento, Tomasi apresenta na partitura de trompete uma sucessão de figuras arpejadas (comp. 99-102), escalas (comp. 107-108, 111-112) e movimentos que podem ser associados a motivos fanfarras (comp. 104, 114, 116, 118). Este momento apresenta uma série de dificuldades técnicas ao intérprete principalmente através das sucessivas passagens que têm que ser executadas em *staccato* duplo (v. excerto 32).



Excerto 32 - Compassos 82 a 119 do 3º andamento (partitura de solista)

No compasso 126 (v. excerto 33) aparece uma pequena alusão ao tema lírico referido no 1º andamento, no entanto nesta situação reduzido ritmicamente e com algumas alterações estruturais.



Excerto 33 – Compassos 120 a 129 do 3º andamento (partitura de solista)

Entre os compassos 138 e 141, na mão direita da partitura do acompanhamento de piano aparece mais uma justaposição entre as tonalidades de *láb* maior e *sim* menor (V. excerto 34). Trata-se de uma situação recorrente, que aparecera no primeiro andamento, nos compassos 126-130 e no 3º andamento primeiro entre os compassos 1-12 e novamente nos compassos 138-141, o que faz destas duas sobreposições de tonalidades, uma característica preferida do compositor.



Excerto 34 – Compassos 138 a 141 do 3º andamento (partitura do acompanhamento de piano).

Uma das características deste andamento é a condução rítmica e a pulsação ser quase sempre em 2 por 4. Uma das exceções é entre os compassos 142-154 (V. excerto 35) onde o compositor altera o padrão através do início de uma parte mais expressiva, no entanto a pulsação mantém-se inalterável. Trata-se de uma melodia bastante breve, com surdina, mas que deverá ser muito expressiva. A pulsação tem quase sempre como padrão principal o ritmo binário, onde as colcheias e semicolcheias predominam, a exceção é entre os compassos 59-68 onde a tersina passa a ser a unidade de tempo principal (ver excerto 36).



Excerto 35 – Compassos 142 a 154 do 3º andamento (partitura de solista)



Excerto 36 – Compassos 59 a 68 do 3º andamento (partitura de acompanhamento de piano)

A parte final é como se de uma “codetta” se tratasse, estando representado um retorno ao primeiro tempo com alusões a motivos passados e terminando com uma cadência perfeita (v. excerto37).



Excerto 37- Compassos 155 a 183 do 3º andamento (partitura de solista)

4.3. Análise comparativa de gravações

A presente análise baseia-se no estudo e comparação de duas interpretações distintas do Concerto para Trompete e Orquestra de Henri Tomasi. Os intérpretes que vão ser alvo desta comparação interpretativa são Wynton Marsalis e Maurice André⁸. 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. A gravação de Maurice André é uma importante fonte de estudo e comparação por 2 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.

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.

Seguidamente, será feita uma ligeira abordagem biográfica aos dois intérpretes:

Wynton Marsalis

Nasceu em New Orleans a 18 de Outubro de 1961. Aos 17 anos de idade, foi nomeado 1.º trompete da *New Orleans Civic Orchestra*. Aos 18 anos entra na *Juilliard School*, onde rapidamente se torna num notável e reconhecido trompetista. Hoje consagra uma parte do seu tempo à promoção do Jazz e ao ensino da música.

⁸ MARSALIS, Wynton, Concert for Trumpet and Orchestra, CBS Records, 1990.
ANDRÉ, Maurice, Jolivet/Tomasi/Aroutounian/, Trompette et XXe Siècle, Erato, Erato / 2292-45775-2, 1964

Foi várias vezes vencedor dos prémios *Grammy*, permitindo-lhe entrar para a história, como sendo o primeiro artista a vencer os prémios *Grammy* no campo do Jazz e no campo da música clássica.

Maurice André

Nasceu em Alés (França), a 21 de Maio de 1933. Foi com o seu pai que aprendeu a tocar trompete até ser aceite no Conservatório de Paris em 1951, ganhando vários prémios nos anos que se seguiram, nomeadamente o primeiro prémio no *International Music Competition of the German Radio*, em Munique (Alemanha) no ano de 1961. No ano de 1967 substituiu o seu antigo professor Sabarich no Conservatório de Paris. Desde então tem ganho uma grande reputação internacional, como solista, principalmente na interpretação de repertório barroco, nomeadamente na popularidade do uso do *piccolo*. Maurice André conta com mais de 300 gravações de mais de trinta concertos para trompete.

Interpretação de Wynton Marsalis

Tabela 2 – Análise da interpretação do 1º Andamento do Concerto para Trompete e Orquestra interpretado por Wynton Marsalis

N.º de Compasso	1º Andamento: Observações
3	As últimas 4 semicolcheias são ligadas duas a duas, contrariamente ao que está escrito na partitura. O decrescendo é pouco notório.
9	O andamento é aproximadamente $\text{♩}=45$.
14	O primeiro grupo de semicolcheias são ligadas duas a duas e no segundo grupo são as 4 ligadas.
17	O tempo é aproximadamente $\text{♩}=148$.
24	As colcheias são ligadas.
39	O andamento fica um pouco mais lento.
47	O grupo das 12 semicolcheias é todo ligado.
53	O andamento fica mais rápido.
64	O andamento fica mais lento.
80	O andamento fica mais lento.

98	O intérprete altera a altura da nota executando-a numa oitava abaixo.
104	O tempo é ♩=148.
123	O intérprete faz o compasso sem recorrer à alternativa facilitada.

Tabela 3 - Análise da interpretação do 2º Andamento do Concerto para Trompete e Orquestra interpretado por Wynton Marsalis

N.º de Compasso	2º Andamento: Observações
1	O tempo é ♩ =97.
3 a 6	O intérprete executa os crescendos e decrescendos pouco expansivos e pouco perceptíveis.
6	Respiração no final do compasso.
8	Respiração no final do compasso.
13	Pequena respiração antes da nota ré.
20	Respiração no final do compasso. No grupo das semicolcheias, as mesmas são ligadas duas a duas.
22	Respiração no final do compasso.
25-30	Faz a frase toda sem respirar.
40	Faz o compasso todo ligado.
41	Respiração a seguir à primeira nota mib.
49	Respiração a seguir à nota sib.
57	O crescendo é pouco evidente.
58	Respiração no final do compasso.
60	Respiração no final do compasso.
62	Respiração no final do compasso.

Tabela 4 - Análise da interpretação do 3º Andamento do Concerto para Trompete e Orquestra interpretado por Wynton Marsalis

N.º de Compasso	3ª Andamento: Observações
17	Inicia a obra com um andamento ♩=147.
98	Não executa o crescendo.
101	Respiração antes da nota mi bemol.
104	Não faz o crescendo.
107	Respiração antes da nota fá. Não faz o crescendo que inicia nesse compasso.
108	Não faz o crescendo.
111	Respiração antes da nota mi bemol. O intérprete não faz o crescendo.
116	Respiração antes da nota mi bemol.
157	Na gravação o intérprete altera o motivo rítmico que aparece no primeiro tempo do compasso. Executa um ritmo de duas colcheias em vez de colcheia e duas semicolcheias.
161	Tal como na situação reportada anteriormente o intérprete altera o motivo rítmico que aparece no primeiro tempo do compasso. Executa um ritmo de duas colcheias em vez de colcheia e duas semicolcheias.

Interpretação de Maurice André

Tabela 5 - Análise da interpretação do 1º Andamento do Concerto para Trompete e Orquestra interpretado por Maurice André

N.º de Compasso	1ª Andamento: Observações
1	O tempo é aproximadamente ♩=144.
2	O Tempo passa para metade do andamento.
3	Nas quatro semicolcheias o intérprete liga as duas primeiras e executa as outras duas em “staccato”.
4	O tempo volta para ♩=144.
9	O tempo é aproximadamente ♩=45.
12	Respiração antes da nota sol do final do compasso.
17	O tempo é aproximadamente ♩=154.
47	No grupo das 12 semicolcheias, as primeiras duas são ligadas, as duas seguintes são “staccato” e as restantes todas ligadas.
49	No grupo das 12 semicolcheias, as primeiras duas são ligadas, as duas seguintes são “staccato” e as restantes todas ligadas.
64	O andamento fica mais lento.
80	O tempo fica mais rápido. Aproximadamente ♩=142. O grupo das 4 semicolcheias é executado ligando as primeiras duas e fazendo as outras duas em “staccato”.
81	As primeiras notas do compasso são ligadas e o grupo de semicolcheias é todo “staccato”.
84	No segundo grupo de semicolcheias o intérprete liga as notas duas a duas.
93	O grupo das 4 semicolcheias é interpretado com 2 notas ligadas e duas em “staccato”.
104	Interpretação sem surdina, ao contrário do que é pedido na partitura.
123	O intérprete executa a opção facilitada que está escrita por cima do grupo das 4 semicolcheias. No 2º grupo de 4 semicolcheias, Maurice André toca as duas primeiras ligadas e as 2 seguintes em “staccato”.

Tabela 6 - Análise da interpretação do 2º Andamento do Concerto para Trompete e Orquestra interpretado por Maurice André

N.º de Compasso	2º Andamento: Observações
1	O tempo é ♩ =91.
3 a 4	O intérprete inicia a frase demasiado piano e não faz os crescendos e diminuendos muito perceptíveis.
6	Respiração no final do compasso.
8	Respiração no final do compasso.
11	Respiração a seguir à nota lá bemol, antes do fá #.
12	Respiração a seguir à nota sol #.
20	O intérprete liga as semicolcheias duas a duas. Respiração no final do compasso.
21	O intérprete respira no final do compasso.
22	O intérprete respira no final do compasso.
27	Respiração a seguir à nota fá.
28	Respiração a seguir à primeira nota dó #.
29	Respiração a seguir à nota sib.
38	As notas são todas ligadas e não em grupos de 3 como está escrito.
39	Respiração a seguir à primeira nota dó.
40	O intérprete executa o grupo de semicolcheias todo ligado.
41	Respiração a seguir à primeira nota mib. O intérprete executa o primeiro grupo de quatro fusas ligado, o segundo e o terceiro “staccato”.
42.	Respiração a seguir à nota sib e antes da primeira nota láb.
43	O intérprete executa os três grupos de tersinas todo ligado.
51	Respiração a seguir à nota si.
60	Respiração no final do compasso.
62	Respiração no final do compasso.

Tabela 7 - Análise da interpretação do 3º Andamento do Concerto para Trompete e Orquestra interpretado por Maurice André

N.º de Compasso	3º Andamento: Observações
17	O andamento é ♩ = 156, mais rápido do que é pedido (♩ = 138-144).
61 a 62	Pouco expansivo no forte-piano e depois no crescendo seguinte.
96 a 97	Pouco expansivo no forte-piano e no crescendo seguinte.
106	Respiração depois da nota sol que vem ligada do compasso anterior.
110	Respiração depois da nota fá que vem ligada do compasso anterior.
114	Respiração a seguir à nota mib que vem ligada do compasso anterior.
126	Interpretação sem surdina, contrariamente ao que está escrito na partitura.
137	O último dó # não é executado em semicolcheias como está escrito, mas sim em colcheia.
149	Interpretação sem surdina, ao contrário do que é pedido na partitura.
166	Interpretação sem surdina, contrariamente ao que está escrito na partitura.
181	Não faz o forte-piano que está escrito.

Relativamente ao 1º andamento, o intérprete Winton Marsalis revela-se mais coerente na abordagem do tempo, ficando sempre mais próximo do que é pedido pelo compositor. Maurice André não é tão congruente, principalmente nas partes onde o andamento é mais rápido. No entanto, nas partes lentas como é o caso do compasso 9, ambos interpretam este momento com o mesmo andamento. Na abordagem às articulações também Winton Marsalis é mais coerente e apenas as modifica relativamente à partitura em quatro ocasiões em todo o 1º andamento, nomeadamente nos compassos 3, 14, 24 e 47. Maurice André altera as articulações por oito vezes durante o 1º andamento. De salientar duas situações, sendo que a primeira diz respeito ao compasso 98 onde o intérprete Winton Marsalis toca a nota que está escrita na partitura numa oitava abaixo. A outra situação prende-se com o compasso 123 onde Maurice André executa este compasso recorrendo à opção facilitada, enquanto Winton Marsalis executa tal como está escrito.

No 2º andamento Maurice André aproxima-se mais do tempo indicado pelo compositor (colcheia igual a 88) ao executar este andamento num tempo de (colcheia igual a 91). Quanto à abordagem às respirações, as mesmas parecem um pouco exageradas na interpretação de Maurice André, tendo em conta o número de vezes que acontecem durante todo o andamento, em comparação com Winton Marsalis; 16 no primeiro intérprete e 11 no segundo. Relativamente às articulações também Marsalis é mais coerente relativamente ao que está escrito na partitura, alterando as mesmas apenas por duas vezes, contrariamente a M. André que altera as articulações por cinco vezes durante todo o andamento.

Relativamente ao 3º andamento, o intérprete Maurice André aborda o tempo de execução da peça um pouco mais rápido que Marsalis e mais distante do andamento que é pedido pelo compositor. Relativamente às dinâmicas, neste andamento considera-se que ambos os intérpretes não respeitam as mesmas na íntegra, principalmente no que toca aos crescendos, não os executando onde de uma perspectiva pessoal, seria pertinente que estes fossem mais explorados. Esta situação tem mais expressão nos locais onde a linha melódica vai subindo de registo e onde faz todo o sentido que a intensidade acompanhe o movimento ascendente.

Sendo as surdinas uma importante ferramenta na interpretação deste concerto, devido à sua constante utilização em todos os andamentos, considerou-se pertinente abordar este tema em separado da restante análise. Apresenta-se em seguida uma tabela que contém o registo das mudanças de surdina.

Tabela 8 - Mudanças de surdina indicadas na partitura de trompete

Andamento/(Compassos com indicação de utilização de surdina)	Mudanças de surdina - partitura do solista	Surdina utilizada pelo intérprete	
		Winton Marsalis	Maurice André
1º/ (9 a 15)	<i>Mettez la sourdine bol</i>	<i>cup</i>	<i>cup</i>
1º/ (16)	<i>Enlevez la sourdine</i>	S/ surdina	S/ surdina
1º/ (17 a 36)	<i>Sans sourdine</i>		
1º/ (37 a 49)	<i>Mettez sourdine ordinaire</i>	<i>straight</i>	<i>straight</i>
1º/ (50)	<i>Enlevez sourdine</i>	S/ surdina	S/ surdina
1º/ (79 a 99)	<i>Sans sourdine</i>	S/ surdina	S/ surdina
1º/ (100 a 120)	<i>Mettez sourdine</i>	<i>straight</i>	S/ surdina
1º/ (final 120 a início 121)	<i>Enlevez la sourdine</i>	S/ surdina	S/ surdina
1º/ (133)	<i>Sourdine ordinaire</i>	S/ surdina	S/ surdina
1º/ (Cadência)	<i>Sourdine</i>		
2º/ (3 a 14)	<i>Sourdine bol</i>	<i>cup</i>	<i>cup</i>
2º/ (17 a 30)	<i>Prendre la sourdine ordinaire</i>	<i>straight</i>	<i>straight</i>
2º/ (36 a 43)	<i>Sans sourdine</i>	S/ surdina	S/ surdina
2º/ (46 a 53)	<i>Sourdine ordinaire</i>	<i>straight</i>	<i>straight</i>
2º/ (57 a 65)	<i>Prendre la sourdine bol</i>	<i>cup</i>	<i>cup</i>
3º/ (16 a 83)	<i>Sourdine ordinaire</i>	<i>straight</i>	<i>straight</i>
3º/ (87 a 125)	<i>Sans sourdine</i>	S/ surdina	S/ surdina
3º/ (125 a 149)	<i>Sourdine</i>	<i>straight</i>	S/ surdina
3º/ (149 a 154)	<i>Sourdine</i>	<i>straight</i>	<i>straight</i>
3º/ (156 a 183)	<i>Sourdine</i>	<i>straight</i>	S/ Surdina

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 e orquestra de Henri Tomasi, apenas são solicitadas as surdinas *bol* e a *sourdine ordinaire*, como se pôde constatar na tabela 8.

Durante o Concerto, Tomasi faz várias vezes 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. Trata-se de uma surdina que foi concebida em 1940 pelo trompetista de Jazz Ray Robinson (ver imagem 2) e utilizada durante muitos anos pelo mesmo, daí ser conhecida pela *Robinson mute*. Hoje em dia já não é comercializada, mas é extremamente parecida com a surdina denominada como *cup* como referi anteriormente. Quando o compositor pede a utilização de uma *sourdine ordinaire*, 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*) 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.

Relativamente à utilização de surdinas, Maurice André por vezes não recorre à mesma em sítios onde realmente é pedida, nomeadamente: entre os compassos 100 a 124 do 1º andamento; mais tarde na parte final do 3º andamento; entre os compassos 125 e 149 e entre os compassos 156 e 183; nestes momentos é pedido pelo compositor a utilização de uma surdina *ordinaire ou seja straight* (ver imagem 3). A única situação onde o intérprete Winton Marsalis não respeita as indicações expressas pelo compositor é na cadência através da não utilização da surdina durante toda a cadência, tal como é indicado pelo compositor. Também o trompetista Maurice André não utiliza a surdina durante toda a cadência. Se todas as interpretações tiverem em conta o que é pedido pelo compositor, todos os andamentos iriam terminar com a utilização de surdinas. Contudo, devido ao facto da gravação efectuada por Maurice André ter sido a primeira do concerto e devido à presença do compositor, faz com que muitos intérpretes o sigam como modelo interpretativo. A parte final da obra, remete para uma execução com a surdina *straight* o que por sua vez faz com que haja uma maior interacção com o que os trombones estão a fazer na orquestra, que também estão a utilizar a surdina e

apresentam também eles um som mais metálico, o que cria uma maior aproximação entre o solista e a orquestra. Na minha perspectiva, a não utilização de surdinas em algumas partes também poderá ter a ver com o facto do som do instrumento ter que ser projectado por cima da orquestra; a utilização de uma surdina limita essa mesma projecção. Também poderá ter-se em conta o facto de tocar com surdina causar um maior desgaste físico ao intérprete, pois a utilização da mesma exige um maior controlo sobre o instrumento em termos de *endurance*, o que faz com que muitos intérpretes prefiram a execução sem surdina, para um melhor controlo sobre o concerto que já é bastante extenso, aliado a uma cadência de uma página completa.



Imagem 1 – *cup mute*



Imagem 2 – *Robinson mute*



Imagem 3 – *straight mute*

Nota conclusiva

De uma forma geral, durante a análise comparativa às gravações de Wynton Marsalis e Maurice André, pode constatar-se que estamos perante duas interpretações distintas. O trompetista Wynton Marsalis é mais coerente na abordagem das dinâmicas, articulações e mudanças de surdinas, respeitando quase na totalidade as indicações expressas pelo compositor. Na interpretação de Maurice André, há uma grande preocupação do mesmo em termos 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, também o trompetista Wynton Marsalis é 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 a mesma perca por vezes o carácter da obra, através das sua abordagem ao andamento. Claude Tomasi filho de Henry Tomasi referiu que o pai por estar perante um trompetista talentoso e criativo como Maurice André lhe deu liberdade para fazer alterações na partitura sempre que necessário. A experiência de Tomasi fez com que deixasse ao critério do intérprete Maurice André algumas alterações que o mesmo achasse pertinentes, devido ao facto de este ser um conhecedor muito mais aprofundado das capacidades e dificuldades do instrumento. De salientar que a gravação de Maurice André ocorreu há alguns anos atrás (há 44 anos mais precisamente), em condições bastante diferentes das actuais, bem mais avançadas do ponto de vista tecnológico. Talvez devido à flexibilidade de Tomasi em relação à execução de indicações constantes na partitura, Maurice André realizou algumas articulações e mesmo mudanças de surdinas diferentes das indicadas.

De uma forma geral e analisando os critérios atrás referidos, a interpretação de Wynton Marsalis acaba por ser a mais coerente em todos os aspectos.

5. CONCLUSÃO

A observação efectuada ao Concerto para Trompete e Orquestra, de Henri Tomasi, traduziu-se no método de estudo perfeito para compreender melhor a obra, bem como os seus propósitos. Embora a execução musical seja um dos seus principais objectivos, 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 Henri Tomasi, é uma obra de extrema importância pois foi impulsionadora deste género musical (Concertos para Trompete) na sua época. Para além disso, é uma obra virtuosística e desafiante para os seus intérpretes pois apresenta um elevado grau de dificuldade técnica; facto este que poderá justificar a escolha desta peça como uma das mais importantes de todo o repertório trompetístico.

Relativamente à observação à obra, uma das primeiras anotações prende-se com o facto de o compositor alternar bastante a utilização de surdinas (tipo *cup* e *straight*), o que proporciona andamentos ricos em texturas sonoras.

A obra inicia-se com um carácter brilhante, alternando este com apontamentos líricos que vão surgindo e proporcionando passagens de dificuldade acrescida para o intérprete. O 1º andamento, que é o mais extenso dos três, culmina e finaliza com uma cadência igualmente extensa na qual se verifica a alternância entre estilos técnicos, líricos e jazzísticos porém com indicação de tempo por parte do compositor (situação pouco usual numa cadência). Surge um novo andamento de carácter distinto, de algum melancolismo, mais lento e ao longo do qual o compositor cita várias vezes a indicação expressivo. Para finalizar a obra, surge um 3º andamento “Allegro vivo”, o mais rápido dos três, que se caracteriza por um estilo dançante interrompido por um apontamento lírico. Este último momento, repleto de energia, faz a recapitulação de temas iniciais e termina num tempo *presto*.

A peça na sua totalidade está sempre em desenvolvimento contínuo: Tomasi 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 pelo menos uma nota ou elemento dentro da mesma. A linguagem harmónica do concerto de Tomasi de uma forma geral é tonal, no entanto por vezes é bitonal. Mais uma vez, a utilização da bitonalidade sugere uma forte influência do Impressionismo e compositores como Ravel, principalmente através do uso de escalas exóticas e mesmo de elementos jazzísticos.

Para além da análise formal à obra foi feita uma comparação a duas gravações do Concerto de Tomasi, 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 Winton Marsalis é mais fiel às indicações constantes na partitura. Do ponto de vista pessoal, tendo em conta aspectos associados à sonoridade e técnica de cada um dos intérpretes denota-se uma maior afinidade com a interpretação de Winton Marsalis. Considera-se pois esta interpretação como a abordagem mais interessante à obra, proporcionando assim um modelo interpretativo.

De um modo geral, as expectativas e objectivos iniciais pretendidos para este trabalho de projecto foram cumpridos pois foram reunidos os elementos necessários para um conhecimento mais completo da obra e do compositor, bem como para possibilitar uma execução da mesma de acordo com as suas pretensões.

6. BIBLIOGRAFIA

- BURLINGAME, E. (1924). Modern French Music. Boston and New York: Houghton Mifflin company.
- GARRET, S. (1984). A Comprehensive performance project in trumpet repertorie; 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. DMA dissertation. Mississippi: University of Southern Mississippi.
- GROVE, G. & SADIE, S. (2001). The New Grove Dictionary of Music and Musicians, New York: John Tyrrell Publisher.
- SHIPMAN, D. W. (2003). The Henri Tomasi Trumpet concerto, A Musical Score Analysis. DMA dissertation. Houston: University of Houston.
- SOLIS, M., (2008). Un idéal méditerranéen : Henri Tomasi. Corse: Editions Albiana.
- TARR, E. (1988). The Trumpet. Portland: Amadeus Press.

7. SÍTIOGRAFIA

- http://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Tomasi acedido a 04 de Dezembro de 2011
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Trumpet> acedido a 20 de Dezembro de 2011.

8. DISCOGRAFIA

- ANDRÉ, Maurice, Jolivet/Tomasi/Aroutounian/, Trompette et XXe Siécle, Erato, Erato / 2292-45775-2, 1964.
- MARSALIS, Wynton, Concert for Trumpet and Orchestra, CBS Records, 1990.

9. ANEXOS

- Partitura de Acompanhamento/Piano e Solista do Concerto para Trompete e Orquestra de Henri Tomasi.
- CD com Interpretações do Concerto para Trompete e Orquestra de Henri Tomasi - Wynton Marsalis (Faixa 1 a 3) e Maurice André (Faixa 4 a 6).