



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

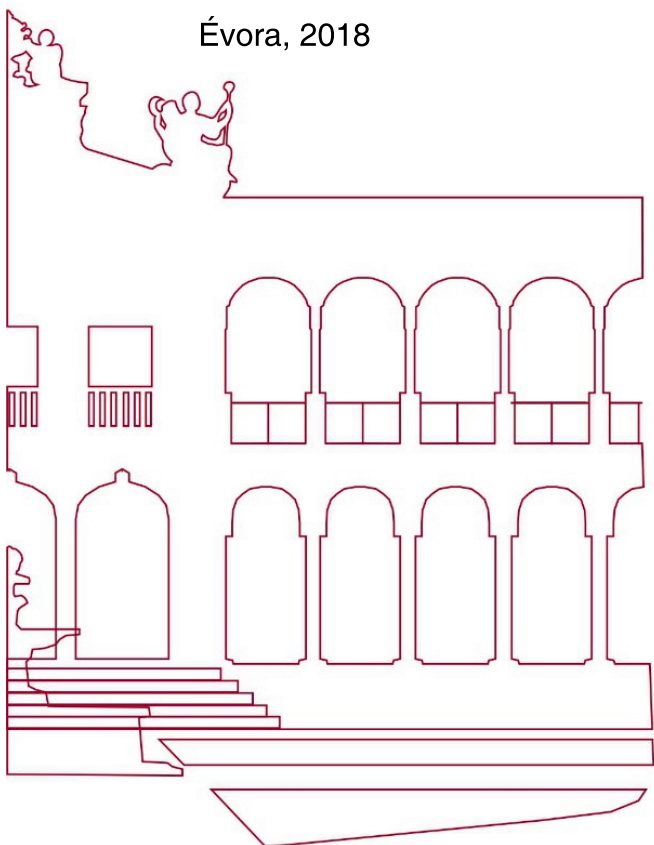
Repertório para Trompete em Portugal de 1980 a 2010: Três Estudos de Caso

Vasco Silva de Faria

Orientador (a/es) | Professor Doutor Christopher Bochmann
Professor Doutor Ângelo Martingo

Tese apresentada à Universidade de Évora para obtenção do
Grau de Doutor em Música e Musicologia
Especialidade: Interpretação

Évora, 2018



INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO E FORMAÇÃO
AVANÇADA



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Dedicatória

Para os meus pais,

Sidónio de Faria

Maria Lúcia Machado da Silva

Agradecimentos

Gostaria de expressar o meu agradecimento a todos aqueles que contribuíram para a realização deste projeto:

Ao Professor Doutor Christopher Bochmann, pelo estímulo, generosidade e perseverança, e por toda a documentação e partituras que disponibilizou;

Ao Professor Doutor Ângelo Martingo, pelo incentivo, tolerância e apoio, e por toda a documentação que disponibilizou;

Ao Professor e mestre Pierre Dutot, pela disponibilidade, estímulo, colaboração e ensinamentos, e por toda a documentação e partituras que disponibilizou;

Ao meu Irmão Vítor de Faria por todo o incondicional incentivo e dedicação prestados para a concretização deste projeto, bem como à Iva e ao Afonso;

Aos meus Amigos Manuel Fernandes, Aurora Abreu, André Fernandes, Sabrina Pedroso, José Ricardo Lemos, Carlos Cardoso, Carolina Fonte, e outros por toda a amizade, apoio e incentivo, e pela preciosa colaboração na realização deste projeto;

Aos meus Amigos Manfred Bockschweiger e Roman Gryn, pela disponibilidade, colaboração e cedência de partituras;

A todos os alunos de trompete com quem tive o privilégio de trabalhar, e com eles partilhar experiências únicas e muito enriquecedoras de ensino e aprendizagem.

A todos os professores de trompete e profissionais de orquestra que participaram no inquérito pela colaboração e interesse demonstrado contribuindo para a relevância do estudo realizado;

A todos os compositores citados neste trabalho, particularmente àqueles cujas obras foram objeto de estudo, por escreverem para trompete e por disponibilizarem o seu repertório;

Aos meus Pais, Sidónio de Faria e Maria Lúcia Machado da Silva pelo encorajamento, presença e amor que sempre demonstraram e pelo qual nunca terei palavras que descrevam a minha gratidão.

Resumo

Constatando-se que a escrita para trompete por compositores portugueses ou residentes em Portugal no século XX não se traduz em investigação que promova o seu conhecimento e disseminação, procedeu-se à sistematização do repertório mais representativo escrito entre 1980 e 2010, identificando-se cinquenta e quatro obras de quarenta e três compositores, das quais, uma para trompete e orquestra de cordas, seis para trompete e outro instrumento, duas para trompete e eletrónica, oito para trompete *solo*, duas para *ensemble* de trompetes, vinte e oito para *ensemble* de câmara com trompete e sete para quintetos de metais.

No âmbito do repertório identificado e descrito, são singularizadas pela qualidade de escrita e tomadas como estudo de caso *Essay IX*, de Christopher Bochmann, para trompete *solo*, *Two family discussions*, de António Pinho Vargas, para duas trompetes, e o *Concerto para trompete e orquestra de cordas*, de Sérgio Azevedo.

De modo a aferir da transmissão e disseminação do repertório identificado na prática profissional e docente, foi efetuado um inquérito a oitenta trompetistas, tendo-se concluído através das quarenta e três respostas recolhidas, que o conhecimento do repertório português se correlaciona de forma positiva com o número de anos de aprendizagem formal, que a valorização do repertório se correlaciona com o conhecimento deste, e que a motivação para o seu estudo aumenta nos casos em que o intérprete trabalha com o compositor.

Palavras-chave: Trompete, música portuguesa 1980-2010, compositores portugueses.

Trumpet Repertoire in Portugal from 1980 to 2010:

Three Case Studies

Abstract

Trumpet music of the 20th century by Portuguese composers (or foreigners living in Portugal) has never been studied in such a way as to make the repertoire known, so we decided to study representative works written between 1980 and 2010 in a systematic way, resulting in a catalogue of 54 works by 43 different composers, namely, 1 for trumpet and strings; 6 for trumpet and other instrument; 2 for trumpet and electronics; 8 for trumpet *solo*; 2 for trumpet ensemble; 28 for chamber ensemble with trumpet; and 7 brass quintets.

Of these works, three were singled out for their quality of the instrumental writing and made into a case study: *Essay IX* by Christopher Bochmann, for trumpet *solo*; *Two family discussions* by António Pinho Vargas, for two trumpets; and the *Concerto* for trumpet and string orchestra (*Concerto para trompete e orquestra de cordas*) by Sérgio Azevedo.

In order to discover to what extent this repertoire was known or used by trumpeters, both in performance and in teaching, a questionnaire was sent to 80 trumpeters: on the basis of 43 replies, we could conclude that the longer the formal training, the better this repertoire was known; that the better the music is known, the greater the appreciation of it; and that when the player works with the composer, there is greater motivation to perform the repertoire.

Keywords: Trumpet, Portuguese music 1980-2010, Portuguese composers.

Índice

Dedicatória	v
Agradecimentos	vii
Resumo	ix
Abstract	x
Índice	11
Índice de Figuras	13
Índice de Tabelas	17
Índice de Gráficos	18
Introdução	19
Capítulo I – Repertório Português para Trompete de 1980 a 2010	25
I.1. Composição para trompete de 1980 a 2010 – música de câmara e concerto	29
I.2. Composição para trompete solo entre 1980 e 2010	36
I.2.1. Jorge Salgueiro – <i>Primeira tocata para trompete solo</i> , op. 3	37
I.2.2. Jorge Salgueiro – <i>Segunda tocata para trompete solo</i> , op. 4	42
I.2.3. Jorge Salgueiro – <i>3rd tocata for solo trumpet</i> , op. 5	46
I.2.4. Christopher Bochmann – <i>Essay IX</i>	51
I.2.5. Hugo Ribeiro – <i>Dialogues for solo trumpet</i>	55
I.2.6. Pedro Faria Gomes – <i>Dark chamber</i>	58
I.2.7. Ka'mi – <i>Rastos de uma resposta</i>	61
I.2.8. Gonçalo Gato – <i>Transformação</i>	69
I.3. Contexto Internacional	75
I.4. Síntese	79

Capítulo II – Três estudos de caso	81
II.1. Christopher Bochmann – <i>Essay IX</i>	83
II.1.1. Elementos de <i>performance</i>	89
II.2. António Pinho Vargas – <i>Two family discussions</i>	92
II.2.1. Elementos de <i>performance</i>	100
II.3. Sérgio Azevedo – <i>Concerto para trompete e orquestra de cordas</i>	102
II.3.1. <i>Alla marcia</i> (1º andamento)	102
II.3.2. <i>Chorale – Adagissimo</i> (2º andamento)	109
II.3.3. <i>Festivo</i> (3º andamento)	111
II.3.4. Elementos de <i>performance</i>	116
II.4. Síntese	119
Capítulo III – Impacto e difusão do repertório	120
Conclusão	130
Bibliografia.....	132
Anexos	139
Anexo I – Documentação: programas e regulamentos	140
Anexo II – Inquérito aos compositores	145
Anexo III – Inquérito aos profissionais	186
Anexo IV – Concerto para Trompete e Orq. de Cordas (DVD).....	200

Índice de Figuras

Fig. 1: Jorge Salgueiro – <i>Primeira tocata para trompete solo</i> , op. 3 (1º and., cc. 22-23)	37
Fig. 2: Jorge Salgueiro – <i>Primeira tocata para trompete solo</i> , op. 3 (2º and., p. 3, sistema 5).....	38
Fig. 3: Jorge Salgueiro – <i>Primeira tocata para trompete solo</i> , op. 3 (2º and., p. 4, sistema 1).....	38
Fig. 4: Jorge Salgueiro – <i>Primeira tocata para trompete solo</i> , op. 3 (1º and., c. 20).....	38
Fig. 5: Jorge Salgueiro – <i>Primeira tocata para trompete solo</i> , op. 3 (3º and., c. 47).....	38
Fig. 6: Jorge Salgueiro – <i>Primeira tocata para trompete solo</i> , op. 3 (3º and., cc. 13-18)	39
Fig. 7: Jorge Salgueiro – <i>Primeira tocata para trompete solo</i> , op. 3 (indicação de <i>performance</i> , 3º and.)..	39
Fig. 8: Jorge Salgueiro – <i>Primeira tocata para trompete solo</i> , op. 3 (3º and., cc. 1-2)	39
Fig. 9: Jorge Salgueiro – <i>Primeira tocata para trompete solo</i> , op. 3 (3º and., cc. 49-50)	39
Fig. 10: Jorge Salgueiro – <i>Primeira tocata para trompete solo</i> , op. 3 (3º and., c. 3).....	40
Fig. 11: Jorge Salgueiro – <i>Primeira tocata para trompete solo</i> , op. 3 (3º and., c. 27).....	40
Fig. 12: Jorge Salgueiro – <i>Primeira tocata para trompete solo</i> , op. 3 (2º and., p. 3, sistema 2).....	41
Fig. 13: Jorge Salgueiro – <i>Primeira tocata para trompete solo</i> , op. 3 (2º and., p. 4, sistema 3).....	41
Fig. 14: Jorge Salgueiro – <i>Primeira tocata para trompete solo</i> , op. 3 (2º and., p. 4, sistema 3).....	41
Fig. 15: Jorge Salgueiro – <i>Primeira tocata para trompete solo</i> , op. 3 (2º and., p. 4, sistema 3).....	41
Fig. 16: Jorge Salgueiro – <i>Primeira tocata para trompete solo</i> , op. 3 (2º and., p. 4, sistema 5).....	41
Fig. 17: Jorge Salgueiro – <i>Primeira tocata para trompete solo</i> , op. 3 (2º and., p. 4, sistema 4).....	41
Fig. 18: Jorge Salgueiro – <i>Segunda tocata para trompete solo</i> , op. 4 (1º and., c. 1).....	42
Fig. 19: Jorge Salgueiro – <i>Segunda tocata para trompete solo</i> , op. 4 (3º and., cc. 6-25).....	43
Fig. 20: Jorge Salgueiro – <i>Segunda tocata para trompete solo</i> , op. 4 (3º and., cc. 61-69).....	43
Fig. 21: Jorge Salgueiro – <i>Segunda tocata para trompete solo</i> , op. 4 (2º and., c. 5).....	43
Fig. 22: Jorge Salgueiro – <i>Segunda tocata para trompete solo</i> , op. 4 (2º and., cc. 21-23).....	43
Fig. 23: Jorge Salgueiro – <i>Segunda tocata para trompete solo</i> , op. 4 (indicação de <i>performance</i> , 1º and.)44	
Fig. 24: Jorge Salgueiro – <i>Segunda tocata para trompete solo</i> , op. 4 (indicação de <i>performance</i> , 1º and.)44	
Fig. 25: Jorge Salgueiro – <i>Segunda tocata para trompete solo</i> , op. 4 (2º and., c. 1).....	44
Fig. 26: Jorge Salgueiro – <i>Segunda tocata para trompete solo</i> , op. 4 (2º and., cc. 24-25).....	44
Fig. 27: Jorge Salgueiro – <i>Segunda tocata para trompete solo</i> , op. 4 (2º and., cc. 31-32).....	44
Fig. 28: Jorge Salgueiro – <i>Segunda tocata para trompete solo</i> , op. 4 (indicação de <i>performance</i> , 3º and.)45	
Fig. 29: Jorge Salgueiro – <i>Segunda tocata para trompete solo</i> , op. 4 (3º and., c. 4).....	45
Fig. 30: Jorge Salgueiro – <i>3rd Toccata for Solo Trumpet</i> , op. 5 (cc. 67-70)	46
Fig. 31: Jorge Salgueiro – <i>3rd Toccata for Solo Trumpet</i> , op. 5 (cc. 1-5)	46
Fig. 32: Jorge Salgueiro – <i>3rd Toccata for Solo Trumpet</i> op. 5 (indicação de <i>performance</i> , c.1)	47
Fig. 33: Jorge Salgueiro – <i>3rd Toccata for Solo Trumpet</i> , op. 5 (cc. 1-5)	47
Fig. 34: Jorge Salgueiro – <i>3rd Toccata for Solo Trumpet</i> , op. 5 (c. 59).....	47
Fig. 35: Jorge Salgueiro – <i>3rd Toccata for Solo Trumpet</i> , op. 5 (c. 66).....	48
Fig. 36: Jorge Salgueiro – <i>3rd Toccata for Solo Trumpet</i> , op. 5 (cc. 60-61)	48
Fig. 37: Jorge Salgueiro – <i>3rd Toccata for Solo Trumpet</i> , op. 5 (cc. 101-103)	48
Fig. 38: Jorge Salgueiro – <i>3rd Toccata for Solo Trumpet</i> , op. 5 (cc. 57-58)	48
Fig. 39: Jorge Salgueiro – <i>3rd Toccata for Solo Trumpet</i> , op. 5 (c. 76).....	48
Fig. 40: Jorge Salgueiro – <i>3rd Toccata for Solo Trumpet</i> , op. 5 (c. 64).....	49

Fig. 41: Jorge Salgueiro – <i>3rd Toccata for Solo Trumpet</i> , op. 5 (c. 106).....	49
Fig. 42: Christopher Bochmann – <i>Essay IX</i> (p. 4, sistema 5).....	51
Fig. 43: Christopher Bochmann – <i>Essay IX</i> (p. 5, sistema 1).....	51
Fig. 44: Christopher Bochmann – <i>Essay IX</i> (p. 1, sistema 1).....	51
Fig. 45: Christopher Bochmann – <i>Essay IX</i> (p. 4, sistema 2).....	51
Fig. 46: Christopher Bochmann – <i>Essay IX</i> (p. 1, sistema 1).....	52
Fig. 47: Christopher Bochmann – <i>Essay IX</i> (p. 2, sistema 1).....	52
Fig. 48: Christopher Bochmann – <i>Essay IX</i> (p. 3, sistema 4).....	53
Fig. 49: Christopher Bochmann – <i>Essay IX</i> (p. 7, sistema 6).....	53
Fig. 50: Hugo Ribeiro – <i>Dialogues</i> (p. 3, sistema 3).....	56
Fig. 51: Hugo Ribeiro – <i>Dialogues</i> (p. 1, sistema 1).....	56
Fig. 52: Hugo Ribeiro – <i>Dialogues</i> (p. 2, sistema 4).....	56
Fig. 53: Hugo Ribeiro – <i>Dialogues</i> (p. 4, sistema 5).....	56
Fig. 54: Hugo Ribeiro – <i>Dialogues</i> (p. 2, sistema 8).....	57
Fig. 55: Hugo Ribeiro – <i>Dialogues</i> (p. 2, sistema 8).....	57
Fig. 56: Hugo Ribeiro – <i>Dialogues</i> (p. 4, sistema 2).....	57
Fig. 57: Hugo Ribeiro – <i>Dialogues</i> (p. 3, sistema 2).....	57
Fig. 58: Ivor Prickett – <i>Slavica feeds her baby Nikola while her husband Nebojsa sleeps</i>	58
Fig. 59: Pedro Faria Gomes – <i>Dark chamber</i> (c. 13).....	59
Fig. 60: Pedro Faria Gomes – <i>Dark chamber</i> (c. 25).....	59
Fig. 61: Pedro Faria Gomes – <i>Dark chamber</i> (c. 18).....	59
Fig. 62: Pedro Faria Gomes – <i>Dark chamber</i> (c. 19).....	59
Fig. 63: Pedro Faria Gomes – <i>Dark chamber</i> (cc. 1-5).....	59
Fig. 64: Pedro Faria Gomes – <i>Dark chamber</i> (cc. 10-12).....	59
Fig. 65: Pedro Faria Gomes – <i>Dark chamber</i> (cc. 1-5).....	60
Fig. 66: Pedro Faria Gomes – <i>Dark chamber</i> (cc. 31-35).....	60
Fig. 67: Pedro Faria Gomes – <i>Dark chamber</i> (c. 10).....	60
Fig. 68: Pedro Faria Gomes – <i>Dark chamber</i> (c. 18).....	60
Fig. 69: Pedro Faria Gomes – <i>Dark chamber</i> (c. 25-27).....	60
Fig. 70: Ka'mi – <i>Rastos de uma resposta</i> (3º momento., c. 6).....	62
Fig. 71: Ka'mi – <i>Rastos de uma resposta</i> (2º momento, sistema 3).....	62
Fig. 72: Ka'mi – <i>Rastos de uma resposta</i> (3º momento, c. 2).....	62
Fig. 73: Ka'mi – <i>Rastos de uma resposta</i> (2º momento, sistema 1).....	63
Fig. 74: Ka'mi – <i>Rastos de uma resposta</i> (3º momento, c. 6).....	63
Fig. 75: Ka'mi – <i>Rastos de uma resposta</i> (3º momento, c. 8).....	63
Fig. 76: Ka'mi – <i>Rastos de uma resposta</i> (3º momento, c. 10).....	63
Fig. 77: Ka'mi – <i>Rastos de uma resposta</i> (3º momento, c. 2).....	64
Fig. 78: Ka'mi – <i>Rastos de uma resposta</i> (3º momento, c. 12).....	64
Fig. 79: Ka'mi – <i>Rastos de uma resposta</i> (1º momento, c. 1).....	64
Fig. 80: Ka'mi – <i>Rastos de uma resposta</i> (1º momento, c. 21).....	65
Fig. 81: Ka'mi – <i>Rastos de uma resposta</i> (2º momento, sistema 2).....	65
Fig. 82: Gonçalo Gato – <i>Transformação</i> (p. 2, sistema 7).....	70
Fig. 83: Gonçalo Gato – <i>Transformação</i> (p. 4, sistema 7).....	70

Fig. 84: Gonçalo Gato – <i>Transformação</i> (p. 2, sistema 1).....	70
Fig. 85: Gonçalo Gato – <i>Transformação</i> (p. 2, sistema 1).....	71
Fig. 86: Gonçalo Gato – <i>Transformação</i> (p. 2, sistema 7).....	71
Fig. 87: Gonçalo Gato – <i>Transformação</i> (p.2, sistema 3).....	71
Fig. 88: Gonçalo Gato – <i>Transformação</i> (p. 2, sistema 3).....	71
Fig. 89: Gonçalo Gato – <i>Transformação</i> (p. 2, sistema 4).....	72
Fig. 90: Gonçalo Gato – <i>Transformação</i> (p. 3, sistema 7).....	72
Fig. 91: Allen Vizzutti – <i>Cascades</i> (p. 1, sistema 1, cc. 1-2).....	77
Fig. 92: Allen Vizzutti – <i>Cascades</i> (p. 1, sistema 5, c. 4).....	77
Fig. 93: Allen Vizzutti – <i>Cascades</i> (p. 2, sistema 7, c. 4).....	77
Fig. 94: Anthony Plog – <i>Postcards</i> (1º and., sistema 1).....	78
Fig. 95: Anthony Plog – <i>Postcards</i> (2º and., sistema 1).....	78
Fig. 96: Anthony Plog – <i>Postcards</i> (3º and., sistema 1).....	78
Fig. 97: Christopher Bochmann – <i>Essay IX</i> (p. 1, sistemas 1-2).....	84
Fig. 98: Christopher Bochmann – <i>Essay IX</i> (p. 4, sistemas 5-7).....	86
Fig. 99: Christopher Bochmann – <i>Essay IX</i> (p. 5, sistemas 5-7).....	87
Fig. 100: Christopher Bochmann – <i>Essay IX</i> (p. 8, sistemas 1-3).....	88
Fig. 101: Christopher Bochmann – <i>Essay IX</i> (p. 8, sistemas 5-6).....	88
Fig. 102: Suporte de surdinas.....	90
Fig. 103: Utilização da surdina <i>plunger</i>	90
Fig. 104: Aplicação do suporte na estante.....	90
Fig. 105: Execução com surdina <i>plunger</i>	90
Fig. 106: Christopher Bochmann, <i>Essay IX</i> (p. 4, sistemas 1-4).....	91
Fig. 107: Christopher Bochmann, <i>Essay IX</i> , (p. 8, sistemas 1-3).....	91
Fig. 108: António Pinho Vargas – <i>Two family discussions</i> (indicações de <i>performance</i>).....	92
Fig. 109: António Pinho Vargas – <i>Two family discussions</i> (cc. 1-6).....	93
Fig. 110: António Pinho Vargas – <i>Two family discussions</i> (cc. 7-20).....	94
Fig. 111: António Pinho Vargas – <i>Two family discussions</i> (cc. 19-29).....	95
Fig. 112: António Pinho Vargas – <i>Two family discussions</i> (cc. 24-26).....	96
Fig. 113: António Pinho Vargas – <i>Two family discussions</i> (cc. 27-29).....	96
Fig. 114: António Pinho Vargas – <i>Two family discussions</i> (cc. 30-32).....	97
Fig. 115: António Pinho Vargas – <i>Two family discussions</i> (cc. 40-41).....	97
Fig. 116: António Pinho Vargas – <i>Two family discussions</i> (cc. 57-66).....	98
Fig. 117: António Pinho Vargas – <i>Two family discussions</i> (cc. 93-98).....	99
Fig. 118: António Pinho Vargas – <i>Two family discussions</i> (cc. 183-184).....	99
Fig. 119: Sérgio Azevedo – <i>Concerto para Trompete (Alla marcia, cc. 1-16, tutti)</i>	103
Fig. 120: Sérgio Azevedo – <i>Concerto para Trompete (Alla marcia, cc. 1-17, solista)</i>	103
Fig. 121: Sérgio Azevedo – <i>Concerto para Trompete (Alla marcia, cc. 17-37, solista)</i>	104
Fig. 122: Sérgio Azevedo – <i>Concerto para Trompete (Alla marcia, cc. 17-37, tutti)</i>	105
Fig. 123: Sérgio Azevedo – <i>Concerto para Trompete (Alla marcia, cc. 17-37, tutti)</i>	106
Fig. 124: Sérgio Azevedo – <i>Concerto para Trompete (Alla marcia, cc. 126-148, tutti)</i>	108
Fig. 125: Sérgio Azevedo – <i>Concerto para Trompete (Chorale, cc. 25-35, tutti)</i>	111
Fig. 126: Sérgio Azevedo – <i>Concerto para Trompete (Festivo, cc. 10-24, solista)</i>	112

Fig 127: Sérgio Azevedo – <i>Concerto para Trompete (Festivo, cc.164-201, solista)</i>	115
Fig. 128: Sérgio Azevedo – <i>Concerto para Trompete (Alla Marcia, cc. 41-43, solista)</i>	116
Fig. 129: Sérgio Azevedo – <i>Concerto para Trompete (Alla Marcia, cc. 171-182, solista)</i>	117
Fig. 130: Sérgio Azevedo – <i>Concerto para Trompete (Alla Marcia, cc. 74-76, solista)</i>	117
Fig. 131: Sérgio Azevedo – <i>Concerto para Trompete (Alla Marcia, cc. 60-61, solista)</i>	118
Fig. 132: Sérgio Azevedo – <i>Concerto para Trompete (Alla Marcia, cc. 74-76, solista)</i>	118
Fig. 133: Sérgio Azevedo – <i>Concerto para Trompete (Chorale, cc. 10-34, solista)</i>	118

Índice de Tabelas

Tabela 1: Repertório Português ou escrito em Portugal entre 1980 e 2010 para Trompete.....	27
Tabela 2: Christopher Bochmann, <i>Essay IX</i> , secções da obra	84
Tabela 3: Análise do 2º andamento.....	110
Tabela 4: Variação da motivação	124

Índice de Gráficos

Gráfico 1: Habilitações académicas	122
Gráfico 2: Habilitações artísticas	122
Gráfico 3: Idade de início da aprendizagem do instrumento	122
Gráfico 4: Local de início da aprendizagem do instrumento.....	122
Gráfico 5: Idade de início da aprendizagem formal de música.....	123
Gráfico 6: Atividade concertística regular e em que formações.....	123
Gráfico 7: Repertório estudado	123
Gráfico 8: Motivação para estudar uma obra contemporânea por contraposição ao repertório tradicional.	123
Gráfico 9: O que encontra de estimulante como intérprete nas obras contemporâneas.....	124
Gráfico 10: Recurso a técnicas não convencionais.....	125
Gráfico 11: Aspetos que foram alterados devido ao estudo de obras contemporâneas.....	125
Gráfico 12: Avaliação das obras do repertório contemporâneo	125
Gráfico 13: Avaliação da qualidade da escrita nas obras contemporâneas nacionais executadas.....	125
Gráfico 14: Avaliação da qualidade da escrita nas obras contemporâneas internacionais executadas.....	126
Gráfico 15: Repertório trabalhado dos compositores estudados	126
Gráfico 16: Obras de compositores nacionais trabalhadas no percurso académico.....	127
Gráfico 17: Motivação para o estudo de repertório contemporâneo com os alunos	127

Introdução

A investigação acadêmica com enfoque no repertório para trompete do século XX, ora com ênfase teórica e analítica, ora com enfoque performativo, tem evidenciado a vitalidade da produção para o instrumento. Em particular, Muller (2017) analisa o repertório para trompete da segunda metade do século XX, que, de acordo com a evolução na escrita, e mudanças estilísticas divide em três partes, a saber, consolidação (1950), revolução (1970), e reflexão (1990). No âmbito do repertório norte-americano, McNamara (2014) traça uma panorâmica da música para trompete solo no século XX, e Fenderson (2008) mostra a evolução estilística da sonata e a relevância deste gênero no contexto da composição norte-americana, em particular, na música de George Antheil. Também a forma sonata no domínio do repertório do século XX é tratada por Dearden (2007), na obra de Kent Kennan, Halsey Stevens, e Burnet Tuthill, e Jakuboski (2015) examina a evolução do gênero no período entre 1903 e 2010, com particular incidência em Eric Ewazen e Paul Hindemith.

Com uma ênfase teórica e estilística mais ampla, sem descurar questões performativas, Klinefelter (2011) inclui no seu estudo as obras de André Jolivet e Oskar Bohme. No mesmo âmbito, Johnson (2013) aborda Joseph Turrin, Vincent Persichetti, Alexander Goedicke e Eric Ewazen, McGlynn (2007) faz incidir o seu trabalho sobre Robert Henderson, Hans Werner Henze, e Verne Reynolds, e Correa (2016) estuda o repertório para trompete de Erik Morales.

Para além do repertório a solo, Cansler (1984) sistematiza a música para trompete e órgão do século XX, e Carnovale e Doerksen (1994) identificam 329 obras para trompete e orquestra do mesmo período. Engstrom (1991) estuda a música sueca contemporânea para trompete em música de câmara através de uma análise musical e

performativa do repertório de Bo Nilsson, Folke Rabe, e Tommy Zwedberg.

Também no âmbito do repertório camerístico, Dunn (2001) faz um levantamento do repertório para trompete e percussão, fornecendo uma bibliografia anotada de obras das últimas quatro décadas do século XX, e Yager (2014) leva a cabo um estudo de obras para trompete e cordas.

Barth (2011), por outro lado, faz incidir o seu estudo sobre o repertório para trompete e eletrónica, demonstrando nesse domínio um significativo aumento da produção musical no período em análise referindo que o número de obras aumenta de uma obra em 1979, para vinte e uma na década de 1990.

Já numa perspetiva performativa mais vincada, Holmes (2013) aborda a evolução mecânica da trompete, evidenciando os elementos de experimentação e inovação no instrumento que criam novas possibilidades quer para os instrumentistas, quer para os compositores. Também Tribuzi (1992) salienta o uso frequente das técnicas não convencionais no repertório para trompete, especificamente, após 1970, e Ghahremani (2016) sugere que tais recursos podem resultar em benefícios pedagógicos no desenvolvimento da técnica de trompete. No mesmo âmbito, a investigação recente foca a assimilação de técnicas de vários estilos jazzísticos e o contributo de compositores como Luciano Berio, Peter Maxwell Davies, Gunther Schuller, Pierre Boulez, Elliot Carter, George Crumb, Stanley Friedman, Karlheinz Stockhausen, na utilização de técnicas não convencionais (Barth, 2011; Cherry, 2009; Meredith, 2008; Tribuzi, 1992). Ainda numa perspetiva performativa, mas com carácter pedagógico, (Wurtz, 2001) analisa o grau de dificuldade de cada obra e o seu estudo através de parâmetros como tessitura, âmbito, contorno musical, articulação e recursos técnicos.

Parte da investigação contempla o que pode designar-se de guias de performance. Nesse contexto, Flynn (2010) explora, do ponto de vista

da execução, procedimentos, e sugestões interpretativas, nas obras de David Sampson, como *Breakaway*, para duas trompetes e eletrónica, *Passage*, para fliscorne com surdina, e *Triptych*, para trompete e piano. Reyes (2016), por seu lado, aborda obras de Johann Nepomuk Hummel, Georges Enesco, e Jacques Castérède. Stoupy (2011) estuda também Jacques Castérède, com enfoque em *Brèves rencontres* e no *Concertino* para trompete e trombone, contemplando a análise de *performance*, articulação, intervalos, endurance e escolha de surdinas. Winegardner (2011) apresenta sugestões de estudo e *performance* para o *Concerto para trompete e orquestra*, op. 64, de Lowell Liebermann, e para o *Concerto para trompete e orquestra* de John Williams. Outros casos a considerar são Bishop (2013), que trata o *Concerto piccolo über B-A-C-H* para trompete, cordas, cravo e piano, e Scarpino (2013), que estuda o *Concertino para trompete com sete instrumentos solistas (Concertino für Trompete mit sieben Soloinstrumenten)* de Karl Amadeus Hartmann's, e Haley (2013), que explora o concerto de Bernd Alois Zimmermann *Nobody knows de trouble I see*.

No âmbito da produção musical em Portugal nos séculos XX e XXI, Azevedo (1998) elabora uma panorâmica da composição em Portugal, entrevistando e fazendo um levantamento do catálogo de obras de quarenta e quatro compositores; Ferreira (2005) apresenta um conjunto de estudos sobre a vida e obra de dez compositores portugueses – Claudio Carneiro, Clotilde Rosa, Constança Capdeville, Emmanuel Nunes, Fernando Lopes-Graça, Frederico de Freitas, Jorge Croner de Vasconcellos, Jorge Peixinho, Joly Braga Santos e Luís de Freitas Branco; Pinho Vargas (2007; 2011) leva a cabo uma análise crítica da música portuguesa no âmbito do cânone da música erudita europeia; e Martingo (2011) contextualiza o posicionamento de dez compositores portugueses à luz de aspetos da teorização da modernidade e pós-modernidade.

Da investigação centrada em repertório ou domínios instrumentais específicos, refira-se a existência de estudos sobre a música portuguesa

para piano dos anos 90 Soveral (2013), sobre escolas de piano europeias Lourenço (2012), ou sobre repertório para o instrumento (Kaasa, 2008; Telles, 2014; Caçote, 2015; Gama, 2016). O repertório português contemporâneo para guitarra escrito entre 1983 e 2015 é examinado por Lopes (2015), e o repertório para violino de compositores portugueses ou residentes em Portugal é abordado por Scripcaru (2014), verificando-se ainda vários estudos de repertório português para clarinete (Queirós, 2011; Pinto, 2014; Matos, 2014; Vinagre, 2015; Mendes, 2016). Outros estudos incluem o repertório português para oboé (Alves, 2015), fagote (Silva, 2010; Oliveira, 2013), e, no domínio da música de câmara, obras para flauta (Cardoso, 2015).

No caso da escrita para trompete, e apesar de verificarmos uma lacuna na investigação académica, a composição para o instrumento tem vindo a suscitar um manifesto interesse por parte dos compositores ao longo século XX, estando presente na obra de Joly Braga Santos (1924-1988); Clotilde Rosa (1930-2017); Filipe Pires (1934-2015); José Lopes e Silva (n. 1937); Álvaro Salazar (n. 1938); Cândido Lima (n. 1939); António Vitorino d'Almeida (n. 1940); Jorge Peixinho (1940-1995); Amílcar Vasques Dias (n. 1945), Christopher Bochmann (n. 1950); Fernando Lapa (n. 1950); Paulo Brandão (n. 1950); António Pinho Vargas (n. 1951); Daniel Schvetz (n. 1955); João Pedro Oliveira (n. 1959); Miguel Azguime (n. 1960); João Rafael (n. 1960); Pedro Rocha (n. 1961); Vasco Pearce de Azevedo (n. 1961); Eurico Carrapatoso (n. 1962); Carlos Marecos (n. 1963); César Viana (n. 1963); Carlos Azevedo (n. 1964); Ivan Moody (n. 1964); Paulo Ferreira (n. 1964); Alexandre Delgado (n. 1965); Carlos Caires (n. 1968); Sérgio Azevedo (n. 1968); Jorge Salgueiro (n. 1969); Luís Tinoco (n. 1969); Eduardo Luís Patriarca (n. 1970); Sara Carvalho (n. 1970); João Madureira (n. 1971); Nuno Côrte-Real (n. 1971); Pedro Amaral (n. 1972); Ka'mi (n. 1973); Luís Antunes Pena (n. 1973); César de Oliveira (n. 1977); Gonçalo Gato (n. 1979); Pedro Faria Gomes (n. 1979); Hugo Ribeiro (n. 1983); Nuno Jacinto (n. 1985) e Sara Claro (n. 1986).

Não obstante a composição para trompete por parte dos compositores enunciados, a investigação sobre música portuguesa do Século XX não inclui o estudo deste repertório. Procurando colmatar essa lacuna e contribuir para o conhecimento do repertório musical contemporâneo para trompete, e mais considerando a necessidade de circunscrever o objeto de estudo (Eco, 2007; Stake, 1995), esta dissertação incide sobre o conjunto de obras escritas por compositores portugueses ou residentes em Portugal nas últimas duas décadas do século XX e na primeira década do século XXI.

Designadamente, proceder-se-á à identificação e análise estilística e performativa do repertório mais representativo para trompete escrito em Portugal entre 1980 e 2010, com particular incidência em três obras selecionadas. Subsidiariamente, procede-se a um inquérito submetido aos compositores, tendo em vista a elucidação das obras na perspetiva do compositor, bem como a um inquérito aos docentes especialistas, tendo em vista aferir a importância do repertório estudado na didática do instrumento.

Considerando estes objetivos, procede-se no primeiro capítulo ao levantamento das obras mais representativas para trompete de compositores portugueses ou residentes em Portugal escritas entre 1980 e 2010, com uma descrição sumária das obras camerísticas e concertantes, e uma panorâmica performativa das obras para trompete *solo*.

No segundo capítulo é levada a cabo uma análise das três obras para trompete mais significativas do repertório a *solo*, camerístico, e concertístico no período em estudo, a saber, *Essay IX*, para trompete *solo*, de Christopher Bochmann; *Two family discussions*, para duas trompetes, de António Pinho Vargas; e o *Concerto para trompete e orquestra de cordas*, de Sérgio Azevedo.

No terceiro capítulo descrevem-se os resultados do inquérito submetido a músicos e docentes da especialidade nos diversos níveis de ensino, em que se procurou aferir o impacto do repertório estudado entre os profissionais do instrumento.

Capítulo I – Repertório Português para Trompete de 1980 a 2010

O final do séc. XX e início do séc. XXI constituem um período fértil na composição para trompete em Portugal. Partindo de fontes como *A invenção dos sons* (Azevedo, 1998), o MIC – Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa (MIC, 2015), a Meloteca – Sítio Português de Música e Arte (Meloteca, 2015), da lista de obras para consulta do Prémio Jovens Músicos (PJM, 2017), bem como do contacto com os próprios compositores ou pela consulta dos seus catálogos, procedeu-se a um levantamento do repertório mais significativo – cinquenta e quatro obras escritas para trompete por quarenta e três compositores residentes em Portugal, no período entre 1980 e 2010¹. Tais obras são enunciadas na Tabela 1, identificando-se, tendo em conta a instrumentação, uma obra para trompete e orquestra de cordas, seis obras para trompete e outro instrumento, duas obras para trompete e eletrónica, oito obras para trompete *solo*, duas obras para *ensemble* de trompetes, vinte e oito obras para *ensemble* de câmara com trompete e sete obras para quintetos de metais.

¹ Posteriormente ao período em estudo, verifica-se a escrita de dezassete obras para o instrumento, incluindo repertório a *solo* (sem acompanhamento e concertante) e música de câmara. No repertório concertante, João Madureira (n. 1971) escreve *Wind*, para trompete e orquestra de sopros, estreada em 18 de junho de 2011, no Auditório do Conservatório de Música do Porto, pelo trompetista Luís Granjo e pela União Filarmónica do Troviscal dirigida por André Granjo, e Jorge Salgueiro compõe o *Trumpet concerto*, op. 189 (em dois andamentos), para trompete e piano, com primeira audição a 21 de março de 2013 no III Concurso de Trompete da Póvoa de Varzim (CTPV), integrada na Categoria E (até 25 anos, nível superior).

No domínio do repertório a *solo*, haveria a referir *new approaches... – toccata* para trompete em *sib*, *solo*, de Jorge Portela (n. 1976), encomenda do Prémio Jovens Músicos 2015, para o nível médio de trompete na categoria de solista; *The broken note*, obra para trompete em *dó*, *solo*, de David Miguel (n. 1979), encomenda do Prémio Jovens Músicos 2012, para trompete no nível superior, categoria solista; e *Meloritmo*, de Tércio Silva, para trompete em *dó*, *solo*.

No âmbito da música de câmara com trompete e outro instrumento, Vítor Silva de Faria (n. 1978) compõe *Passagem*, e Igor Silva (n. 1989), *zap_ping...*, estreadas em 25 de fevereiro de 2014, na Sala 2 da Casa da Música no Porto, pelo grupo Duo.pt constituído por Sérgio Pacheco (trompete) e Nuno Simões (percussão); Jorge Salgueiro compõe *Gonças & Biaia* (2012), para trompete e piano; e Christopher Bochmann escreve em 2013 *Ode II: Ama, bebe e cala*, com texto de Fernando Pessoa, para soprano, trompete e piano.

No domínio da música de câmara para trompetes haveria a referir *Concentus* (2013, Jorge Salgueiro, para seis trompetes; *Two fanfare dialogues*, de Ana Ataíde Magalhães (n. 1974), para dois trompetes em *sib*, estreada em 16 de janeiro de 2016 em Espinho; e *Não quero ir à tropa*, de Ricardo Matosinhos (n. 1982), para quarteto de trompetes, cuja estreia ocorreu a 15 de abril de 2016, pelo quarteto de trompetes da Academia de Música Costa Cabral, na Feira Qualifica, realizada na Exponor (Matosinhos). De referir ainda as fanfarras, de Christopher Bochmann, compostas para as comemorações do Dia da Escola de Artes da Universidade de Évora, em particular: *Fanfarra I* (2010), para quinteto de trompetes em *sib*; *Fanfarra II* (2011), para sexteto de trompetes em *sib*; *Fanfarra III* (2012), para quarteto de trompetes em *sib*; *Fanfarra IV* (2013), para quinteto de trompetes; *Fanfarra V* (2014), para sexteto de trompetes em *sib*; *Fanfarra para o Dia da Escola* (2015), para sexteto de trompetes em *sib*; e *Fanfarra para o Dia da Escola* (2016), para septeto de trompetes em *sib*.

Tabela 1: Repertório Português ou escrito em Portugal entre 1980 e 2010 para Trompete

Nº	(I)	Compositor	Nome da Obra	Ano
1	6	Joly Braga Santos (1924-1988)	<i>Suite para metais ou Suite para instrumentos de metal</i>	1986
2	6	Joly Braga Santos (1924-1988)	<i>Aquella tarde</i>	1988
3	6	Clotilde Rosa (1930-2017)	<i>Metalis</i>	1986
4	6	Filipe Pires (1934-2015)	<i>Septeto de metais</i>	1986
5	6	Filipe Pires (1934-2015)	<i>Octólogos</i>	2001
6	6	José Lopes e Silva (n. 1938)	<i>Cânticos nocturnos</i>	1980
7	6	Álvaro Salazar (n. 1938)	<i>Intrada</i>	2010
8	2	Cândido Lima (n. 1939)	<i>Cinco momentos de Oama</i>	2008
9	7	António Victorino d'Almeida (n. 1940)	<i>In memoriam</i>	1997
10	6	Jorge Peixinho (1940-1995)	<i>A Capela de Janas</i>	1989
11	2	Amílcar Vasques Dias (n. 1945)	<i>Tojo</i>	1990
12	2	Amílcar Vasques Dias (n. 1945)	<i>Óis d'água</i>	2008
13	4	Christopher Bochmann (n. 1950)	<i>Essay IX</i>	1993
14	5	Christopher Bochmann (n. 1950)	<i>Chains</i>	1993
15	2	Fernando Lapa (n. 1950)	<i>Música para "Poker na Jamaica"</i>	1997
16	6	Paulo Brandão (n. 1950)	<i>A árvore metálica</i>	1986
17	5	António Pinho Vargas (n. 1951)	<i>Two family discussions</i>	2001
18	2	Daniel Schevtz (n. 1955)	<i>Ludic VIII</i>	2001
19	2	João Pedro Oliveira (n. 1959)	<i>Música de Natal para trompete e órgão</i>	1997
20	6	João Pedro Oliveira (n. 1959)	<i>... there are those who say that life is an illusion...</i>	1999
21	6	Miguel Azguime (n. 1960)	<i>Mammoths over the rainbow</i>	1989
22	6	João Rafael (n. 1960)	<i>Schattenspiel</i>	1996
23	6	Pedro Rocha (n. 1961)	<i>Homenagem a Boulez</i>	1998
24	6	Vasco Pearce de Azevedo (n. 1961)	<i>Quator pour 6 instruments</i>	1990
25	6	Eurico Carrapatoso (n. 1962)	<i>Música para metais</i>	1987
26	6	Eurico Carrapatoso (n. 1962)	<i>Venit Creator Spiritus</i>	2000
27	7	Carlos Marecos (n. 1963)	<i>A tia, os sobrinhos e o amigo da tia</i>	1993
28	6	César Viana (n. 1963)	<i>Berceuses fantasques</i>	1997
29	7	Carlos Azevedo (n. 1964)	<i>Jazzi-metal</i>	2001

30	6	Ivan Moody (n. 1964)	<i>The dormition of the Virgin</i>	2003
31	6	Paulo Ferreira (n. 1964)	<i>Da capo con intermezzi</i>	1993
32	6	Alexandre Delgado (n. 1965)	<i>Concerto para metais</i>	1985
33	6	Carlos Caires (n. 1968)	<i>Al niente</i>	1995
34	1	Sérgio Azevedo (n. 1968)	<i>Concerto para Trompete (rev. 2015)</i>	2001
35	4	Jorge Salgueiro (n. 1969)	<i>Primeira tocata, op. 3</i>	1985
36	4	Jorge Salgueiro (n. 1969)	<i>Segunda tocata,, op. 4</i>	1985
37	4	Jorge Salgueiro (n. 1969)	<i>3rd tocata, op. 5</i>	1986
38	6	Jorge Salgueiro (n. 1969)	<i>Cerimonial stereo</i>	1999
39	7	Luís Tinoco (n. 1969)	<i>...a terra fértil</i>	1999
40	6	Eduardo Luís Patriarca (n. 1970)	<i>Canções da terra distantes</i>	2005
41	6	Sara Carvalho (n. 1970)	<i>Rock lizard</i>	1998
42	7	João Madureira (n. 1971)	<i>Rumor</i>	2001
43	7	Nuno Côrte-Real (n. 1971)	<i>5 pequenas músicas de mar</i>	2003
44	6	Pedro Amaral (n. 1972)	<i>Densités</i>	2005
45	3	Ka'mi (n. 1973)	<i>Näherungen</i>	2007
46	4	Ka'mi (n. 1973)	<i>Rastos de uma resposta</i>	2008
47	3	Luís Antunes Pena (n. 1973)	<i>Klangspiegel</i>	2002
48	6	César de Oliveira (n. 1977)	<i>Blessures</i>	2006
49	4	Gonçalo Gato (n. 1979)	<i>Transformação</i>	2010
50	4	Pedro Faria Gomes (n. 1979)	<i>Dark Chamber</i>	2007
51	4	Hugo Ribeiro (n. 1983)	<i>Diálogos</i>	2008
52	6	Hugo Ribeiro (n. 1983)	<i>Gestos III</i>	2008
53	7	Nuno Jacinto (n. 1985)	<i>-\'Meta\'arte\'</i>	2005
54	6	Sara Claro (n. 1986)	<i>Suite nº 2 for brass quartet</i>	2005
Legenda:				
(1) Instrumentação: (1) trompete e orquestra de cordas; (2) trompete e outro instrumento; (3) trompete e eletrónica; (4) trompete solo (1980-2010); (5) música de câmara para trompetes; (6) música de câmara para <i>ensembles</i> com trompete; (7) quinteto de metais.				

Na secção I.1 elabora-se uma panorâmica das obras para trompete no âmbito da música de câmara e concerto, procedendo-se na secção I.2 a uma descrição das obras para trompete solo.

I.1. Composição para trompete de 1980 a 2010 – música de câmara e concerto

No período em análise, regista-se a composição de uma única obra no âmbito do repertório concertante para trompete – o *Concerto para trompete e orquestra de cordas*, de Sérgio Azevedo, originalmente composto em 2001, com a primeira audição da versão revista em 26 de junho 2015, que será abordado de forma mais aprofundada no Capítulo II.

Para trompete e piano são escritas várias obras, designadamente, *Cinco momentos de Oama* de Cândido Lima, *Tojo* de Amílcar Vasques Dias, e a transcrição da obra deste último compositor², *Óis d'água*. Tais obras foram estreadas num concerto realizado em 15 de outubro de 2008, no 8º Encontro do Alentejo de Música do Século XXI, no Convento do Carmo em Évora, por Reijer Dorresteijn (trompete)³ e Petra Luteijn (piano).

Para trompete e órgão, registam-se duas obras, a saber, *Música de Natal*, de João Pedro Oliveira, escrita em 1997, e *Ludic VIII* (MIC, 2015), de Daniel Schvetz, composta em 2001 na sequência de uma encomenda de Elisabeth Davis.

Para trompete e eletrónica verifica-se a escrita de duas obras – *Klangspiegel*, de Luís Antunes Pena, para trompete em quartos de tom, *tam-tam* e cassete de quatro canais, foi estreada em 16 de julho de 2002 no Festival Aveiro-Síntese realizado no Centro Cultural e de Congressos de Aveiro, por Philipp Kolb (trompete), que é também dedicatário da obra, e Luís Pena (difusão sonora) (MIC, 2015), e *Näherungen*, de Ka'mi, que foi estreada em 25 de maio de 2007 por Christos Meitanis (trompete), na Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (Áustria) (Ka'mi, 2016).

² De acordo com o testemunho do compositor: “A peça “Óis d'Água” foi originalmente escrita para flauta e piano. Por coincidência, um trompetista holandês achou que era possível adaptar facilmente a peça para trompete e apresentou-a em 'estreia' no 'meu' festival de 2008 em Évora: Encontro do Alentejo de Música do séc. XX. Originalmente para trompete e piano tenho a peça 'Tojo' que foi tocada várias vezes na Holanda, mas gravada em cd para violoncelo e piano!” (Vasques-Dias, 2016)

³ O trompetista Reijer Dorresteijn escreve a este propósito “Lembro-me muito bem da visita a Évora, onde apresentei um programa com obras de Johan de Boer, Amílcar Vasques Dias, Richard Ayres, Cândido Lima, Ab Sandbrink. Nesse festival dedicado aos desenvolvimentos contemporâneos em música (também em música eletrónica), o 8º Encontro do Alentejo de Música do Século XX.I”, toquei no Convento do Carmo que é um belíssimo local para concertos. O repertório português que preparei tinha imensas cores e passagens de enorme exigência técnica que requerem muita preparação” (Dorresteijn, 2016).

No âmbito da música de câmara para trompetes ou ensemble de trompetes, regista-se a escrita de *Two family discussions*, de António Pinho Vargas (cf. Capítulo II), para duas trompetes em dó, estreada em novembro de 2001, por John Wallace e John Miller, no Festival Internacional de Música Mafra, num concerto realizado na Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra (cf. Anexo I [1]). Num conjunto mais alargado, *Gestos III*, de Hugo Ribeiro, para quatro trompetes em dó e percussão (prato suspenso chinês, prato suspenso de 20'', vibrafone, 2 triângulos e *tam-tam*, com recurso a um único instrumentista), resulta de uma encomenda pelo festival Deal, e foi estreada em 11 de julho de 2008, na St. Andrews Church (Londres), pelo dedicatário da obra, Ensemble Bella Tromba (Victoria Curran, Josephine Harris, Clare Helsdon, Nicole Lyons, Steve Burke) (Ribeiro, 2016).

No domínio da composição para *ensemble* com trompete, verifica-se um conjunto para formações variadas, enunciando-se por ordem cronológica do nascimento do compositor o conjunto das obras identificadas na Tabela 1.

Suite para metais ou suite para instrumentos de metal, de Joly Braga Santos, foi estreada em 13 de maio de 1986, nos 10^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian, pelo Grupo de Metais de Lisboa, constituído por José Augusto Carneiro (trompete), Nelson Rocha (trompete), António Reis Gomes (trompete), António Nogueira (trompa), Emídio Coutinho (trombone), Hermenegildo Campos (trombone) e António Lages (tuba) (MIC, 2015).

Aquella tarde, op. 68, de Joly Braga Santos, foi estreada em 6 de maio de 1988, nos 12^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian, pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, constituído por Carlos Franco (flauta), António Saiote (clarinete), António Reis Gomes (trompete), Catarina Latino (percussão), Clotilde Rosa (harpa), José Machado (violino), António Oliveira e Silva

(viola), Luísa Vasconcelos (violoncelo) e com Jorge Peixinho (direção musical) (MIC, 2015).

Metalis, de Clotilde Rosa, foi estreada em 13 de maio de 1986, nos 10^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian, pelo Grupo de Metais de Lisboa, com José Augusto Carneiro (trompete), Nelson Rocha (trompete), António Reis Gomes (trompete), António Nogueira (trompa), Emídio Coutinho (trombone), Hermenegildo Campos (trombone) e António Lages (tuba) (MIC, 2015).

Septeto de metais, de Filipe Pires, foi estreada em 13 de maio de 1986, nos 10^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian, pelo Grupo de Metais de Lisboa, a quem é dedicada a obra, por José Augusto Carneiro (trompete), Nelson Rocha (trompete), António Reis Gomes (trompete), António Nogueira (trompa), Emídio Coutinho (trombone), Hermenegildo Campos (trombone) e António Lages (tuba) (MIC, 2015).

Octólogos, de Filipe Pires, para oito instrumentos, teve a estreia a 23 de novembro de 2001 no Centro Cultural de Belém pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, constituído por Ana Ester Neves (soprano), Rui Augusto (flautas), Manuel Jerónimo (clarinete), Luís Calhanas (trompete), António de Oliveira e Silva (viola), Jorge Sá Machado (Violoncelo), João Panta Nunes (contrabaixo), Jean François Lêzê (percussão), e Carlos Franco (direção musical), e nova apresentação no Hot Club de Portugal (Lisboa), em 29 de novembro de 2006, por Susana Teixeira (soprano), João Pereira Coutinho (flautas), Luís Gomes (clarinete), António Quítalo (trompete), Ricardo Mateus (viola), Jorge Sá Machado (Violoncelo), João Panta Nunes (contrabaixo), Fátima Juvandes (percussão), e Christopher Bochmann (direção musical) (MIC, 2015).

Cânticos nocturnos, de José Lopes e Silva, para flauta, clarinete, trompete, chifre de animal, percussão, guitarra, harpa, piano, violino, viola e violoncelo, foi composta em 1980 (Azevedo, 1998, p. 122).

Intrada, de Álvaro Salazar, para trio de metais (trompete, trompa e trombone) (Azevedo, 1998, p. 132), foi editada em 2010 pelo Atelier de Composição⁴.

A Capela de Janas, de Jorge Peixinho, foi estreada a 12 de maio de 1989 nos 13^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian, pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, constituído por Manuela de Sá (soprano), Carlos Franco (flauta), Jorge Trindade (clarinete), António Reis Gomes (trompete), Catarina Latino (percussão), José Machado (violino), António Oliveira e Silva (viola), Luísa Vasconcelos (violoncelo), Lopes e Silva (guitarra elétrica) e Jorge Peixinho (piano e direção musical) (MIC, 2015).

Música para Poker na Jamaica, de Fernando Lapa, foi estreada em 10 de setembro de 1997, no Centro Cultural de Belém, por Jaime Barbosa (trompete), Ana Sofia Rua (violoncelo) e a Companhia de Teatro de Braga (MIC, 2015).

A árvore metálica, de Paulo Brandão, foi estreada em 13 de maio de 1986 nos 10^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian, pelo Grupo de Metais de Lisboa, constituído por José Augusto Carneiro (trompete), Nelson Rocha (trompete), António Reis Gomes (trompete), António Nogueira (trompa), Emídio Coutinho (trombone), Hermenegildo Campos (trombone), António Lages (tuba) (MIC, 2015).

... there are those who say that life is a illusion ..., de João Pedro Oliveira, foi composta em 1999, para flauta, oboé, trompete, percussão, violino, violoncelo e eletroacústica, com o patrocínio do Teatro Nacional de São Carlos (Oliveira, 2015).

Mammoths over the rainbow, de Miguel Azguime, foi estreada em 1 de outubro de 1989, no Palácio Fronteira em Lisboa, por Paula Azguime

⁴ Partitura gentilmente cedida por Pedro Junqueira Maia no âmbito deste estudo.

(flauta), Sei Miguel (trompete), Sérgio Pelágio (piano preparado), e Miguel Azguime (percussão e eletrónica em tempo real) (MIC, 2015).

Schattenspiel, de João Rafael, foi estreada em 18 de maio de 1996 pelo Ensemble Intercontemporain, com direção de David Robertson, na Aula Magna da Reitoria da Universidade de Lisboa, sendo o concerto integrado nos 20ºs Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea (MIC, 2015).

Homenagem a Boulez, com o subtítulo *Estudo para uma Obra Aberta*, de Pedro Rocha, para clarinete, saxofone alto, trompete, piano a 4 mãos, violino, guitarra, foi estreada em 14 de fevereiro de 1998, num concerto realizado na Escola de Música do Orfeão de Leiria (MIC, 2015).

Música para metais, op. 1, de Eurico Carrapatoso, foi composta em 1987 e estreada em 17 de junho do mesmo ano, por músicos da Orquestra Sinfónica da RDP – Porto, no Teatro Nacional de Carlos Alberto (Porto), com a direção musical do maestro Costa Santos (Carrapatoso, 2015).

Veni Creator Spiritus, de Eurico Carrapatoso foi composta em agosto de 2000 e estreada em 22 de outubro do mesmo ano, num concerto integrado no Festival Internacional de Música de Mafra, com David Staff (trompete), Nicolas Staff (tenor) e David Cranmer (órgão), a quem a obra é dedicada (MIC, 2015).

Berceuses fantasques, de César Viana, para flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, trompete, trombone, percussão, piano, violino, viola, violoncelo e contrabaixo, foi composta em 1997 (Azevedo, 1998, p. 426).

Concerto para metais, de Alexandre Delgado, foi composto em 1985 para septeto de metais (duas trompetes, duas trompas, dois trombones e tuba) (Azevedo, 1998, p. 462).

Al niente, de Carlos Caires, foi composta em 1995 e estreada em 19 de julho de 2001, pela Orchestrutopica, no Teatro Trindade em Lisboa. Trata-se de uma obra para dez instrumentos – flauta, oboé, clarinete, clarinete baixo, fagote, trompete, trompa, violino, viola, violoncelo, contrabaixo, distinguida com o prémio Prémio Joly Braga Santos (IRCAM, 2015a).

Canções da terra distante, de Eduardo Luís Patriarca, tem como subtítulo *Jorge Peixinho in memoriam*, a quem é dedicada a obra, e foi estreada em 1 de janeiro de 1999, no Auditório Municipal de Vila do Conde, por Florence Lobo (soprano), Marco Oliveira (recitante), Eduardo Luís Patriarca (piano e eletrónica sobre suporte) e o Quarteto de Metais de Guimarães, constituído por Vasco Silva de Faria (trompete), Hugo Carneiro (trompa), Vítor Silva de Faria (trombone) e Nuno Machado (tuba) (MIC, 2015).

Rock lizard, de Sara Carvalho, foi composta em 1998 para trio de metais (trompete, trompa e trombone e baixo) (MIC, 2015).

Densités, de Pedro Amaral, foi composta em 2005, para *ensemble* instrumental constituído por clarinete/clarinete baixo, trompete, piano, violino e violoncelo. A obra é dedicada a Pierre Boulez, resulta de uma encomenda do Westdeutscher Rundfunk (WDR) e foi estreada pelo Ensemble Intercontemporain a 23 de abril de 2006 no Wittener Tage für neue Kammermusik em Witten (Alemanha) (IRCAM, 2015b).

Blessures, de César de Oliveira, para flauta alto, oboé, corne inglês, clarinete e trompete, foi composta em Espinho nos meses de julho e agosto de 2006 e estreada em 27 de setembro do mesmo ano pela OrchestrUtopica num concerto integrado no Festival Expresso Oriente (MIC, 2015).

Suite nº 2 for brass quartet, de Sara Claro, foi composta em 2005 para quarteto de metais (duas trompetes, trompa e trombone) (Scherzo, 2015).

No contexto de música de câmara, a instrumentação mais frequente é o quinteto de metais. Para esta formação, seria de relevar sete composições, a saber, *A tia, o sobrinho e o amigo da tia*, de Carlos Marecos (1993); *... a terra fértil*, de Luís Tinoco, estreada em janeiro de 1999 pelo Quinteto de Metais do Seixal; *Jazzi metal*, de Carlos Azevedo (2000) e *Rumor* (2001) de João Madureira, estreadas em novembro de 2001, em Londres, pelo Royal Scottish Academy Brass com a direção de John Wallace; *In memoriam*, op. 105 de António Vitorino d'Almeida (2007); *Pequenas músicas de mar op. 15* (2001), de Nuno Côrte-Real, foi estreada em 29 de novembro de 2003, na Purcell Room, em Londres, pelo Royal Scottish Academy Brass; e *"Metal\ 'arte"*, de Nuno Jacinto estreada em 2005.

I.2. Composição para trompete solo entre 1980 e 2010

No período em análise, são compostas, para trompete *solo*, oito obras por seis compositores. Em particular, Jorge Salgueiro escreve em 1985 a *1ª Tocata*, op. 3, e a *2ª Tocata*, op. 4, compondo em 1986 a *3rd Toccata*, op. 5. Em 1993, Christopher Bochmann compõe o *Essay IX* (cf. Cap. II), publicada pelo MIC, e estreada e gravada por John Wallace, da Royal Scottish Academy Brass⁵. Hugo Ribeiro escreve, em 2006, *Dialogues for solo trumpet*, para trompete em dó (Ribeiro, 2016) e, em 2007, Pedro Faria Gomes compõe *Dark chamber*, para trompete *solo* em sib (Gomes, 2017). Proceder-se-á agora a uma descrição sumária de cada uma destas obra, relevando aspetos performativos.

⁵ O Royal Scottish Academy Brass é constituído, neste registo, por John Wallace (diretor artístico e trompete), Bryan Allen (trompete), Mark O'Keeffe (trompete), David Flack (trompa), Lance Green (trombone) e David Dowell (tuba). Esta formação de metais caracteriza-se pela flexibilidade na sua constituição e os seus elementos são solistas na Royal Scottish National, BBC Scottish Symphony e Ulster Orchestras, ou músicos de câmara ativos em grupos como os Paragon ou Hebrides.

I.2.1. Jorge Salgueiro – *Primeira tocata para trompete solo, op. 3*

A *Primeira tocata para trompete solo* foi composta em 1985, em Lisboa, sendo posteriormente dedicada a Paulo Veiga. A obra, edição de autor cuja partitura pode ser disponibilizada pelo compositor, não existe em gravação editada, tendo uma duração sugerida pelo compositor de três minutos (Salgueiro, 2016). A primeira apresentação da obra ocorreu no IV Concurso de Trompete da Póvoa de Varzim, a 22 de março de 2013 (Veiga, 2016; cf. Anexo I [2]), no âmbito das provas na categoria D (até 18 anos, nível médio – secundário). O compositor tinha 16 anos de idade aquando da escrita, sendo esta uma obra do início de carreira. Essa fase da sua carreira do compositor é profícua na produção para trompete, o que poderá resultar de ser essa a sua formação como instrumentista.

A obra é constituída por três andamentos – dois andamentos rápidos e um andamento lento, com indicações metronómicas para a semínima de, sucessivamente, MM=84, MM=69, e MM=100⁶. Em termos de tessitura e âmbito, a nota mais grave é dó 3 (presente nos três andamentos) e a mais aguda ré 5 (presente apenas no 2º andamento). A nota mais grave surge pela primeira vez na obra no compasso 22 do 1º andamento, e logo de seguida no compasso 23, num padrão rápido, em semicolcheias, que exige um bom controlo da coluna de ar, bem como um bom domínio do registo grave, articulação e flexibilidade (Fig. 1). A combinação de notas com articulação ligada e não ligada, deve ser executada com muita precisão, clareza e com especial cuidado e atenção na distinção entre as diferentes articulações, bem como o domínio da técnica de dedos.

Fig. 1: Jorge Salgueiro – *Primeira tocata para trompete solo, op. 3* (1º and., cc. 22-23)



⁶ MM: metrónimo Mälzel.

A nota mais aguda, ré 5, ocorre em dois desenhos melódicos similares, no segundo andamento, numa figuração lenta, em colcheias (Fig. 2 e 3).

Fig. 2: Jorge Salgueiro – *Primeira tocata para trompete solo*, op. 3 (2º and., p. 3, sistema 5)



A boa utilização da coluna de ar e o equilíbrio da afinação entre os intervalos, bem como o domínio da elasticidade do registo do instrumento, são fundamentais para a execução correta desta passagem.

Fig. 3: Jorge Salgueiro – *Primeira tocata para trompete solo*, op. 3 (2º and., p. 4, sistema 1)



O compositor não recorre à utilização de qualquer surdina ao longo da obra. Os recursos técnicos usados são predominantemente convencionais, destacando-se, nas técnicas não convencionais⁷ o *flutterzunge*⁸, que é utilizado em quatro ocasiões durante a obra, com o mesmo motivo rítmico e melódico, no primeiro e no terceiro andamento (Fig. 4 e 5).

Fig. 4: Jorge Salgueiro – *Primeira tocata para trompete solo*, op. 3 (1º and., c. 20)



Fig. 5: Jorge Salgueiro – *Primeira tocata para trompete solo*, op. 3 (3º and., c. 47)



⁷ As técnicas não convencionais, que Cherry (2009, p. 16) define como formas de tocar um instrumento tradicional que produzem sons novos e inesperados, ocorrem no repertório para trompete a partir 1940 (Tribuzi, 1992, p. 3). Cherry (2009, 9. 311) enumera, entre as técnicas não convencionais, os *multifônicos*, *vocalizações*, *flutterzunge*, *glissando*, *trilos labiais*, *trémulos/posições auxiliares*, *surdinas*, *remoção de bombas*, *notas pedais*, entre outros. Hickman (2006) refere também a técnica de *respiração circular* e enumera os vários tipos de *surdina*, e Sherman (1979) refere entre as técnicas, a utilização do *vibrato* de forma não convencional.

⁸ A palavra *flutterzunge* de origem germânica, resulta da junção de duas palavras: *flutter* (trémulo) e *zunge* (língua).

A execução do *flutterzunge* implica um domínio seguro do registo, da coluna de ar e da posição da língua (Hickman, 2006, pp. 133-149). Importa referir a diferença nos exemplos apresentados: enquanto nos dois primeiros (Fig. 4 e 5), o motivo apresentado de forma isolada, no terceiro exemplo (Fig. 6) o motivo aparece na oitava inferior, resultando a variação rápida de registo numa dificuldade acrescida de execução.

Fig. 6: Jorge Salgueiro – *Primeira tocata para trompete solo*, op. 3 (3º and., cc. 13-18)



Outro recurso utilizado é o *glissando* (Fig. 7 a 9), que pressupõe um excelente domínio da técnica digital sincronizada com uma boa utilização da coluna de ar (Thompson, 2002, p. 3). O compositor fornece uma indicação de execução (Fig. 7) no início do terceiro andamento, e reforça a importância da afinação, uma vez que a nota inicial deve soar aproximadamente um si 4, que fica alto em termos de afinação, com a utilização da dedilhação sugerida (Fig. 8 e 9).

Fig. 7: Jorge Salgueiro – *Primeira tocata para trompete solo*, op. 3 (indicação de *performance*, 3º and.)

com 1º e 3º pistões, bombas de afinação totalmente abertas baixando o mais possível a afinação, faz glissando para fá fechando totalmente as bombas

Fig. 8: Jorge Salgueiro – *Primeira tocata para trompete solo*, op. 3 (3º and., cc. 1-2)

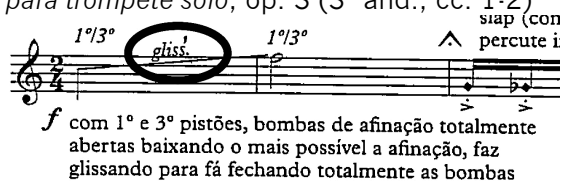
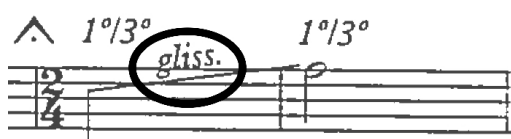


Fig. 9: Jorge Salgueiro – *Primeira tocata para trompete solo*, op. 3 (3º and., cc. 49-50)



Jorge Salgueiro requer também do intérprete o *slap* no bocal (Fig. 10 e 11), usando uma técnica não convencional mais frequente no repertório das madeiras, e que resulta num *ghost sound* na medida em que se percebe a altura do som mas sem uma definição clara, sobressaindo a intenção do efeito. Importa referir que não encontramos a utilização desta notação e técnica em mais nenhuma obra do repertório que foi objeto de estudo.

Fig. 10: Jorge Salgueiro – *Primeira tocata para trompete solo*, op. 3 (3º and., c. 3)

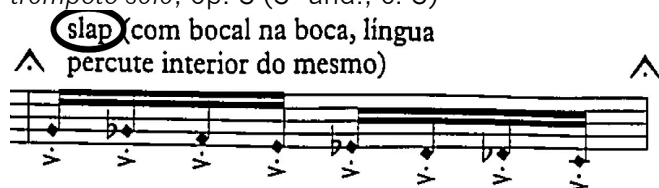


Fig. 11: Jorge Salgueiro – *Primeira tocata para trompete solo*, op. 3 (3º and., c. 27)



Outro recurso não convencional presente nesta obra é a alteração tímbrica de sons (Fig. 12 a 16) através da alternância da dedilhação habitual dos pistões com posições auxiliares. Esta técnica é aplicada sob formas diversas ao longo do 2º andamento. Na primeira vez que é usada, o compositor fornece uma sugestão de execução (Fig. 12). Nas indicações seguintes encontramos trilos (Fig. 13 a 16), em que o compositor sugere serem utilizadas quatro das várias combinações possíveis com os três pistões da trompete.

O domínio desta técnica é, assim, essencial para a execução da obra. Na Fig. 17 podemos constatar a utilização da alteração tímbrica num motivo melódico, onde o intérprete deverá simultaneamente mudar de som e combinação de dedilhações.

Fig. 12: Jorge Salgueiro – *Primeira tocata para trompete solo*, op. 3 (2º and., p. 3, sistema 2)

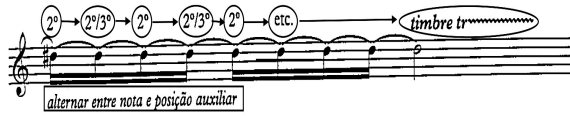


Fig. 13: Jorge Salgueiro – *Primeira tocata para trompete solo*, op. 3 (2º and., p. 4, sistema 3)

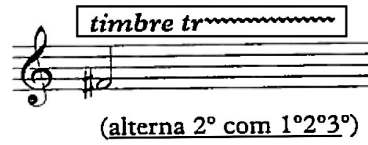


Fig. 14: Jorge Salgueiro – *Primeira tocata para trompete solo*, op. 3 (2º and., p. 4, sistema 3)

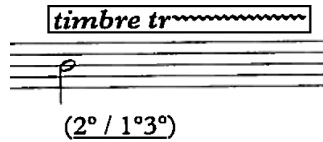


Fig. 15: Jorge Salgueiro – *Primeira tocata para trompete solo*, op. 3 (2º and., p. 4, sistema 3)

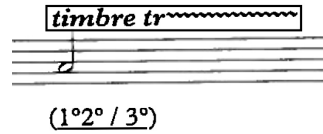


Fig. 16: Jorge Salgueiro – *Primeira tocata para trompete solo*, op. 3 (2º and., p. 4, sistema 5)

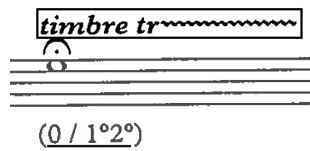


Fig. 17: Jorge Salgueiro – *Primeira tocata para trompete solo*, op. 3 (2º and., p. 4, sistema 4)



I.2.2. Jorge Salgueiro – *Segunda tocata para trompete solo, op. 4*

A *Segunda tocata para trompete solo, op. 4*, é constituída por três andamentos, a saber, *Recitativo* (1º andamento), *Andante* (2º andamento), e *Allegro scherzando* (3º andamento).

Segundo o compositor (Salgueiro, 2016), a obra tem uma duração de três minutos, e foi composta em 1985, em Lisboa, aos 16 anos. A obra foi posteriormente dedicada a Paulo Veiga, escrita para o IV Concurso de Trompete da Póvoa de Varzim em 2013 (cf. Anexo I [2]), como peça para a categoria C (até 15 anos, nível básico) e teve a primeira audição nesse âmbito a 21 de março de 2013. Como em todas as obras do catálogo deste compositor, é uma edição de autor.

Em termos de tessitura e âmbito, a nota mais grave é dó 3 (presente no primeiro e no terceiro andamento) (Fig. 18 a 20), e a mais aguda é fá# 4, que ocorre duas vezes no segundo andamento, em figuras rítmicas longas (semínima com suspensão e mínima) (Fig. 21 e 22). O compositor usa a nota mais grave logo no motivo melódico inicial, em forma de nota de apoio e preparação da cadência que escreve na segunda nota. No material temático do terceiro andamento aumenta a frequência de utilização da nota mais grave, num motivo melódico com intervalos alargados em colcheias em *staccato* com apogiaturas. Este motivo alterna com passagens contrastantes, primeiro de semicolcheias em *legato*, e depois com um motivo de semínima com ponto e colcheias em *staccato*.

Fig. 18: Jorge Salgueiro – *Segunda tocata para trompete solo, op. 4* (1º and., c. 1)



Fig. 19: Jorge Salgueiro – *Segunda tocata para trompete solo*, op. 4 (3° and., cc. 6-25)

Figure 19 shows four staves of musical notation for measures 6 through 25. The first staff (measures 6-10) features a melodic line with a dynamic marking of *f* and two arrows pointing to specific notes. The second staff (measures 11-15) contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and several arrows. The third staff (measures 16-19) continues the melodic line with three arrows. The fourth staff (measures 20-25) includes a series of eighth notes with accents and a final note with a fermata.

Fig. 20: Jorge Salgueiro – *Segunda tocata para trompete solo*, op. 4 (3° and., cc. 61-69)

Figure 20 shows two staves of musical notation for measures 61 through 69. The first staff (measures 61-65) features a melodic line with two arrows. The second staff (measures 66-69) contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and several arrows.

Fig. 21: Jorge Salgueiro – *Segunda tocata para trompete solo*, op. 4 (2° and., c. 5)

Figure 21 shows a single staff of musical notation for measure 5, featuring a melodic line with an arrow pointing to a specific note.

Fig. 22: Jorge Salgueiro – *Segunda tocata para trompete solo*, op. 4 (2° and., cc. 21-23)

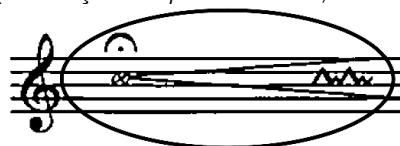
Figure 22 shows a single staff of musical notation for measures 21 through 23, featuring a melodic line with an arrow pointing to a specific note.

O compositor não prevê a utilização de qualquer surdina ao longo da obra. Usa, porém, técnicas não convencionais como a simulação de uma rajada de vento ou a alteração tímbrica de sons. Relativamente à simulação de uma rajada de vento, o compositor descreve o efeito pretendido, indicando também uma dinâmica em *crescendo* (Fig. 23 e 24).

Fig. 23: Jorge Salgueiro – *Segunda tocata para trompete solo*, op. 4 (indicação de performance, 1º and.)

imita rajada de vento com bocal dentro da boca e movendo caoticamente os pistões

Fig. 24: Jorge Salgueiro – *Segunda tocata para trompete solo*, op. 4 (indicação de performance, 1º and.)



A alteração tímbrica de sons é levada a cabo pela alternância da posição natural dos pistões com harmónicos. O recurso a esta técnica é bastante usual na escrita de Jorge Salgueiro, ocorrendo nesta obra no 2º andamento (Fig. 25 a 27).

Fig. 25: Jorge Salgueiro – *Segunda tocata para trompete solo*, op. 4 (2º and., c. 1)



Fig. 26: Jorge Salgueiro – *Segunda tocata para trompete solo*, op. 4 (2º and., cc. 24-25)



Fig. 27: Jorge Salgueiro – *Segunda tocata para trompete solo*, op. 4 (2º and., cc. 31-32)



Importa referir a indicação de suspensões. No âmbito da diferenciação na notação da duração pretendida (Fig. 28), Jorge Salgueiro utiliza a suspensão triangular (Fig. 29) em cima de uma pausa de colcheia de modo a indicar uma pausa com uma duração maior do que a figura mas não demasiado longa.

Fig. 28: Jorge Salgueiro – *Segunda tocata para trompete solo*, op. 4 (indicação de performance, 3º and.)

Fig. 29: Jorge Salgueiro – *Segunda tocata para trompete solo*, op. 4 (3º and., c. 4)

(a suspensão triangular indica paragem mínima, se possível inexistente)



I.2.3. Jorge Salgueiro – 3rd *tocata for solo trumpet, op. 5*

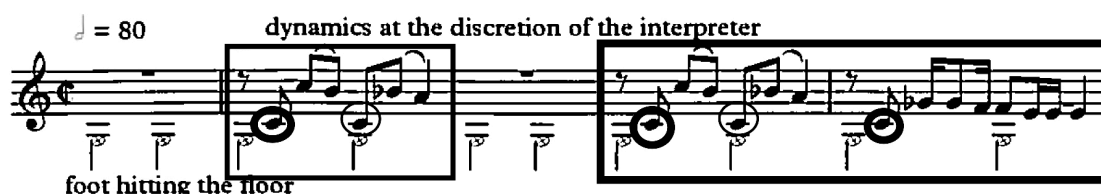
A *3rd tocata for solo trumpet, op. 5*, de Jorge Salgueiro, foi composta em 1986 em Lisboa, sendo posteriormente dedicada a Paulo Veiga. Trata-se de uma edição de autor, podendo a partitura ser disponibilizada pelo compositor. Não existe uma gravação editada desta *tocata* que, segundo o compositor (Salgueiro, 2016), tem uma duração de três minutos. À semelhança das duas obras anteriores, é escrita para trompete *solo*. Jorge Salgueiro tinha 17 anos de idade aquando da composição desta obra, sendo também uma obra do início de carreira. A primeira apresentação desta obra realizou-se no III Concurso de Trompete da Póvoa de Varzim em 2012 (cf. Anexo I [3]), integrada na categoria D (até 18 anos). A estreia aconteceu a 29 de março de 2012, com execução dos vários candidatos desta categoria.

Do ponto de vista da escrita, começamos por relevar o âmbito, circunscrito à 12ª, sendo a nota mais aguda o sol 4 e a, mais grave o dó 3 (Fig. 30 e 31).

Fig. 30: Jorge Salgueiro – 3rd *Tocatta for Solo Trumpet, op. 5* (cc. 67-70)



Fig. 31: Jorge Salgueiro – 3rd *Tocatta for Solo Trumpet, op. 5* (cc. 1-5)



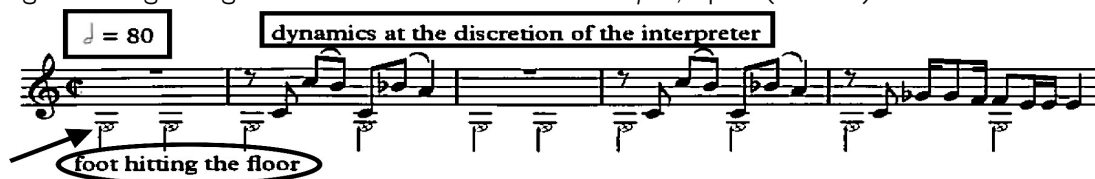
Toda a linha melódica se apoia num *ostinato* rítmico e melódico que se repete, transposto ou variado.

A insistência e prevalência deste *ostinato* ao longo de toda a obra, associado simultaneamente à indicação de bater o pé no chão (Fig. 32 e 33), confere à obra um caráter de estudo.

Fig. 32: Jorge Salgueiro – *3rd Toccata for Solo Trumpet* op. 5 (indicação de performance, c.1)

foot hitting the floor

Fig. 33: Jorge Salgueiro – *3rd Toccata for Solo Trumpet*, op. 5 (cc. 1-5)



No âmbito das técnicas não convencionais o compositor recorre frequentemente à alteração tímbrica dos sons através da remoção e colocação de bombas, sobretudo da primeira e da segunda, uma vez que à terceira bomba fica reservado o papel de auxiliar de afinação, como é habitual na execução do instrumento.

Sempre que o compositor recorre a esta técnica escreve compassos de espera com repetição e a indicação de despendar o tempo necessário à execução correta deste processo, sugerindo “*repeat only as often as necessary to do it*” (Fig. 34 e 35). Recorre também à utilização do *bouché* em simultâneo com a utilização de dedilhações alternativas (Fig. 36 e 37).

Fig. 34: Jorge Salgueiro – *3rd Toccata for Solo Trumpet*, op. 5 (c. 59)

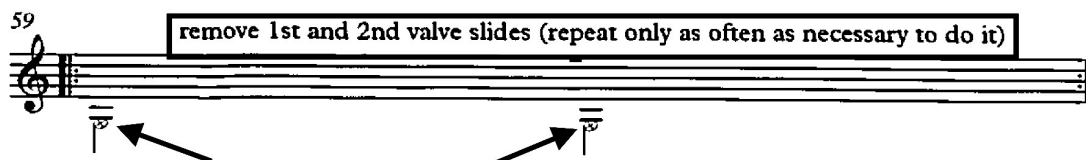


Fig. 35: Jorge Salgueiro – 3rd Toccata for Solo Trumpet, op. 5 (c. 66)

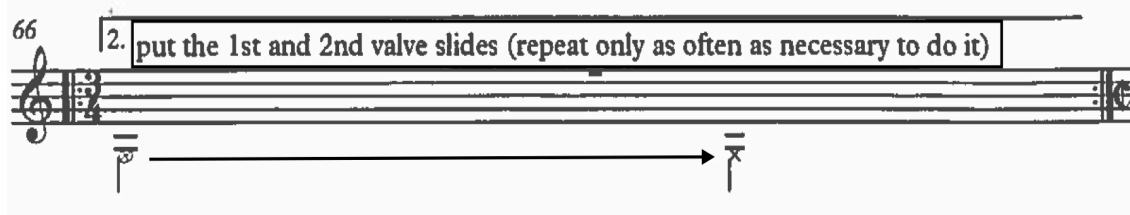


Fig. 36: Jorge Salgueiro – 3rd Toccata for Solo Trumpet, op. 5 (cc. 60-61)



Fig. 37: Jorge Salgueiro – 3rd Toccata for Solo Trumpet, op. 5 (cc. 101-103)



Do mesmo modo que na *Primeira tocata para trompete solo*, op. 3, podemos encontrar o recurso pontual ao *flutterzunge* na execução de motivos claramente contrastantes – no primeiro, uma nota longa (Fig. 38) e, no segundo, no final de um motivo (Fig. 39), exigindo uma boa utilização da coluna de ar e da articulação.

Fig. 38: Jorge Salgueiro – 3rd Toccata for Solo Trumpet, op. 5 (cc. 57-58)



Fig. 39: Jorge Salgueiro – 3rd Toccata for Solo Trumpet, op. 5 (c. 76)



O compositor escreve trilos por duas vezes (Fig. 40 e 41), sendo que na segunda vez utiliza em simultâneo a alteração tímbrica de sons que se infere da indicação de dedilhações alternativas.

Fig. 40: Jorge Salgueiro – *3rd Toccata for Solo Trumpet*, op. 5 (c. 64)

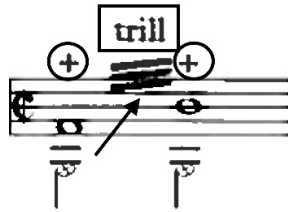
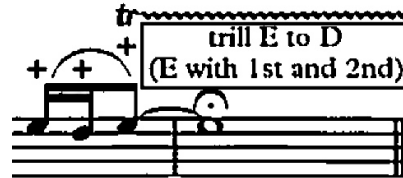


Fig. 41: Jorge Salgueiro – *3rd Toccata for Solo Trumpet*, op. 5 (c. 106)



Testemunho do compositor

De acordo com Jorge Salgueiro (cf. Anexo II [1]), foi o clarinete, e não a trompete, que o tornou compositor. Refere Jorge Salgueiro que talvez deva à trompete o facto de ter continuado a escrever, pois muitas das suas primeiras obras do catálogo são para trompete *solo* ou trompete e outro instrumento (trombone, tuba). O compositor entende dever a Paulo Veiga e ao Concurso de Trompete da Póvoa de Varzim o estímulo para a escrita e revisão de obras. O compositor sublinha que algumas dessas obras, principalmente os duetos, era música escrita para tocar com amigos e que outras eram mais representativas do seu pensamento artístico, como as três *Tocatas* (1985-86), o pequeno livrinho de 10 peças progressivas *Gonças & Biaia* (2012) e, acima de tudo, *Concentus* (2013) para seis trompetes e o *Concerto para Trompete* (2012) para trompete e piano, em dois andamentos. Algumas destas obras utilizam a espacialidade das salas, como em *Cerimonial stereo*, que requer, para além da orquestra ou banda, seis trompetes distribuídas no palco em três grupos, ou em *Concentus*, escrita para seis trompetes, em que se indica aos intérpretes uma disposição em torno do público.

Em algumas destas obras, principalmente nas *Tocatas*, em *Concentus* e no *Concerto para Trompete*, faz uso de recursos menos convencionais do instrumento: percutir o bocal ou tocar apenas com ele, retirar bombas para tocar com tubos livres, ruído dos pistões, vento, *slap*, trilos de timbre, *shakes*, *glissandi*, *flutterzunge*, etc.

Jorge Salgueiro indica influências várias, desde Igor Stravinsky ou Dimitri Schostakovich, à música minimal e à música para cinema, procurando ainda substituir formas populares antigas (como a valsa) por formas populares vindas da música *pop*, do *rock* ou do *jazz*.

I.2.4. Christopher Bochmann – *Essay IX*

Essay IX, para trompete *solo*, em *sib*, de Christopher Bochmann, tem uma duração de aproximadamente oito minutos, foi composta em 15 de março de 1993, em Lisboa, e editada pelo MIC.pt – Centro de Informação da Música Portuguesa em 2010.

Começamos por notar, do ponto de vista da tessitura e âmbito, que a nota mais grave é o sol 2 e a mais aguda o si 5 (Fig. 42 e 43).

Fig. 42: Christopher Bochmann – *Essay IX* (p. 4, sistema 5)



Fig. 43: Christopher Bochmann – *Essay IX* (p. 5, sistema 1)



Christopher Bochmann indica dois tipos de surdina – a surdina *plunger* (Fig. 44) e a surdina *cup* (Fig. 45). A utilização da surdina *plunger* (Sherman, 1979, p. 122) não é muito comum, e representa uma dificuldade acrescida na execução uma vez que o intérprete deve manusear o copo da surdina com uma mão e o instrumento com a outra mão (normalmente a direita). A utilização de suportes específicos que permitam segurar a surdina é recomendada, de modo a libertar as mãos para a execução. É a única obra do repertório referenciado neste estudo que recorre a este tipo de surdina.

Fig. 44: Christopher Bochmann – *Essay IX* (p. 1, sistema 1)

Fig. 45: Christopher Bochmann – *Essay IX* (p. 4, sistema 2)

with PLUNGER mute

Insert CUP mute

A surdina *straight* (Sherman, 1979, pp. 120–121), com um copo no final para executar o efeito da surdina *cup* (Sherman, 1979, p. 121), é mais usual. O único aspeto a prestar particular atenção no uso desta surdina é a abertura do copo, que altera não só o timbre, como a afinação.

Considerando o tipo de escrita da primeira frase da obra, bastante longa e em *legato*, poderemos observar que, embora a técnica de escrita seja convencional, poderá implicar o uso da respiração circular (Fig. 46 e 47).

Fig. 46: Christopher Bochmann – Essay IX (p. 1, sistema 1)

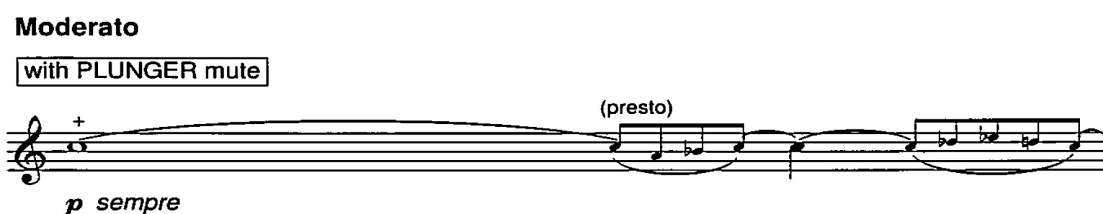


Fig. 47: Christopher Bochmann – Essay IX (p. 2, sistema 1)



A utilização da respiração circular, também designada respiração contínua, aumenta claramente a dificuldade de execução da obra, pois a extensão das frases, a correta afinação e uma boa sustentação do som através da coluna de ar, ficam muito dependentes do bom domínio desta técnica.

O compositor não especifica indicações metronómicas ao longo da obra, notando, em todo o caso, o carácter ou duração de notas ou secções (Fig. 48 e 49).

Fig. 48: Christopher Bochmann – *Essay IX* (p. 3, sistema 4)

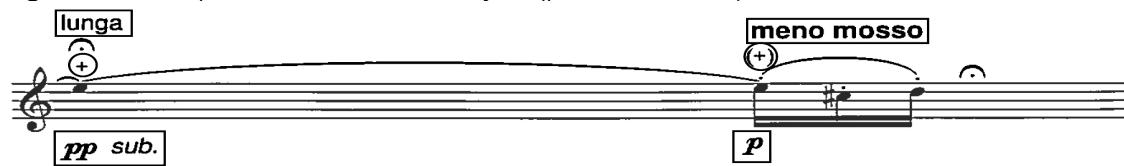
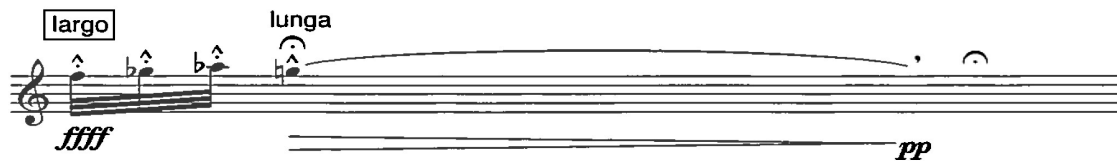


Fig. 49: Christopher Bochmann – *Essay IX* (p. 7, sistema 6)



Testemunho do compositor

De acordo com a entrevista do compositor (cf. Anexo II [2]), Christopher Bochmann estudou a nível particular com Nadia Boulanger e mais tarde com Richard Rodney Bennett, e destaca que a sua formação académica decorreu na Universidade de Oxford, onde os seus professores principais foram David Lumsden, Kenneth Leighton e Robert Sherlaw Johnson. Refere também que as suas principais influências são Pierre Boulez e Luciano Berio, mas também, em determinados períodos, Peter Maxwell Davies, Krzysztof Penderecki e Witold Lutoslawski.

Christopher Bochmann classifica a sua prática composicional como pós-serial, manifestando o interesse pela reflexão técnica e a natureza do instrumento para que escreve. Na sua escrita, de acordo com o compositor, a importância da trompete é a mesma de qualquer outro instrumento e não ocupa um lugar excepcional na sua composição para orquestra ou música de câmara. Do seu rico e vasto catálogo de obras destaca-se *Essay IX* (1993) como a obra de referência para trompete.

I.2.5. Hugo Ribeiro – *Dialogues for solo trumpet*

Dialogues for solo trumpet, para trompete em dó, foi composta por Hugo Ribeiro (Anexo II [3]) em 2006, e interpretada em primeira audição em 22 de março de 2007 por Sérgio Pacheco no Concert Hall do Royal College of Music and Drama (Londres) (MIC, 2015). A partitura é uma edição de autor, sendo a duração indicada de cinco minutos.

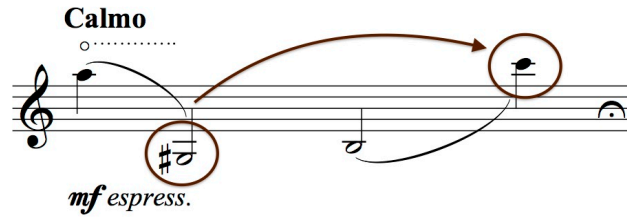
De acordo com o compositor (Ribeiro, 2016), o material musical resulta de duas outras obras suas - *7 Quadros para flauta e piano* e *Dois mo(vi)mentos para saxofone tenor solo*. Os motivos, de acordo com o compositor, são construídos a partir de um reduzido número de intervalos, e são organizados em mosaico, alternando momentos lentos e rápidos. Sérgio Pacheco dá nota de que a peça foi encomendada para o seu recital final de Licenciatura, tendo trabalhado com o compositor no esclarecimento de questões técnicas da obra.

De acordo com Pacheco (2017):

Alguns desses aspetos técnicos incluem, por exemplo o uso do frullato, tremolo a pistoní, assim como as várias funcionalidades no uso da surdina Harmon (Stem in, out or extended, +/o). O uso deste tipo de surdina foi uma das primeiras intenções do Hugo. Acredito que esse desejo tenha surgido após a audição da obra Paths de Toru Takemitsu. Outras obras do género que acredito tenham também influenciado esta obra são: a Sonatina de Hans Werner Henze, Solus de Stanley Friedman e a Sequenza X de Luciano Berio.

Em termos de tessitura, o compositor utiliza um âmbito circunscrito a duas oitavas e meia – a nota mais grave é sol# 2 e a mais aguda é dó 5. Importa referir o facto dessas duas notas surgirem na mesma passagem, como podemos observar na Fig. 50, o que requer preparação ao nível da flexibilidade, ligação entre registos e intervalos (Vizzutti, 1990, pp. 120–128).

Fig. 50: Hugo Ribeiro – *Dialogues* (p. 3, sistema 3)



O compositor usa a surdina *harmon* com a haste aberta ou fechada, como ilustrado na Fig. 51, recurso que também encontramos em *Essay IX*, de Christopher Bochmann. O sinal “+” indica que o trompetista deve fechar a haste da surdina e o sinal “o” indica que a surdina deve ser utilizada aberta (Fig. 52 e 53). A predominância na utilização deste recurso reforça as duas linhas melódicas que se estabelecem através dos diferentes timbres produzidos.

Fig. 51: Hugo Ribeiro – *Dialogues* (p. 1, sistema 1)

Lento, semplice ed indifferente (♩ = ca. 66)
con sord. (harmon)

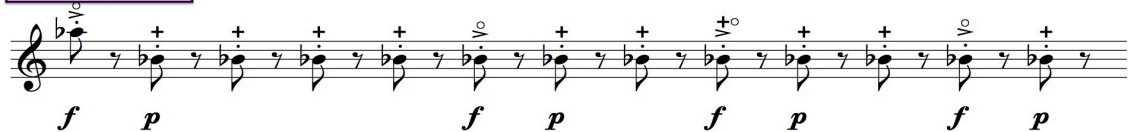
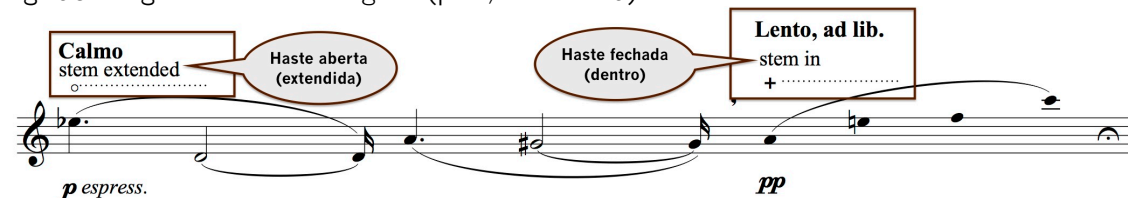


Fig. 52: Hugo Ribeiro – *Dialogues* (p. 2, sistema 4)

Molto calmo, semplice, lontano ed espressivo (♩ = ca. 40)



Fig. 53: Hugo Ribeiro – *Dialogues* (p. 4, sistema 5)



Podemos encontrar pontualmente na obra o uso do *flutterzunge*, aqui com a expressão em italiano *frullato* numa diversidade de dinâmicas (Fig. 54).

Na passagem ilustrada na Fig. 55, verifica-se também, simultaneamente, a utilização de ornamentação com apogiaturas simples e duplas.

Fig. 54: Hugo Ribeiro – *Dialogues* (p. 2, sistema 8)

The image shows a musical staff with six measures. Above each measure is a box labeled 'frullato' with a plus sign and an arrow pointing right. Below the staff, six dynamic markings are circled: *fp* — *f*, *fp* < *f*, *fp* — *f*, *fp* < *f*, *fp* — *f*, and *fp* — *f*.

Fig. 55: Hugo Ribeiro – *Dialogues* (p. 2, sistema 8)

The image shows a musical staff with six measures. Above each measure is a box labeled 'frullato' with a plus sign and an arrow pointing right. Below the staff, six dynamic markings are circled: *fp* — *f*, *fp* < *f*, *fp* — *f*, *fp* < *f*, *fp* — *f*, and *fp* — *f*.

Ainda no âmbito das técnicas não convencionais, encontramos a utilização de trémulos, em simultâneo com a alteração tímbrica de sons, sugerindo o compositor as dedilhações alternativas com que o intérprete deve executar a passagem (Fig. 56). As combinações sugeridas são difíceis e obrigam o intérprete a uma grande destreza de técnica digital sobretudo no segundo dos dois trémulos intermédios, na nota fá# (dedilhação 2 – 1/3). Esta obra tem a particularidade de ser a única em que encontramos o recurso a um *vibrato* exagerado (Fig. 57).

Fig. 56: Hugo Ribeiro – *Dialogues* (p. 4, sistema 2)

The image shows a musical staff with a tremolo passage. Above the staff, the text reads 'Calmo stem extended tremolo a pistoni'. Below the staff, four fingering diagrams are shown in circles: 0-1/3, 1-2/3, 2-1/3, and 0-2/3. The dynamic marking *p* is at the bottom left.

Fig. 57: Hugo Ribeiro – *Dialogues* (p. 3, sistema 2)

The image shows a musical staff with a passage marked 'molto vib.' in a box above. Below the staff, the dynamic marking *fp* *espress.* is written.

I.2.6. Pedro Faria Gomes – *Dark chamber*

Dark chamber, de Pedro Faria Gomes (Anexo II [4]), foi composta em 2007, para trompete *solo*, em *sib*, e tem a duração aproximada de três minutos. Segundo o compositor, a obra foi escrita para apresentação numa exposição na *National Portrait Gallery* (Londres), junto à obra *Slavica feeds her baby Nikola while her husband Nebojsa sleeps* de Ivor Pricket (Fig. 58), na qual é inspirada. A estreia ocorreu a 9 de novembro de 2007, por Stephen Bishop (Gomes, 2017).

Fig. 58: Ivor Pricket – *Slavica feeds her baby Nikola while her husband Nebojsa sleeps*



No domínio da tessitura e âmbito, a nota mais grave é *sib* 2 (Fig. 59 e 60), utilizada em seis momentos distintos, quer como nota longa, quer em passagens rápidas e com intervalos disjuntos⁹, e a nota mais aguda é *fá#* 4 (Fig. 61 e 62), que ocorre duas vezes, em passagens com figuração rápida.

⁹ Os exemplos foram extraídos da partitura de consulta gentilmente cedida pelo compositor Pedro Faria Gomes, especificamente para utilização no âmbito deste estudo.

Fig. 59: Pedro Faria Gomes – *Dark chamber* (c. 13)

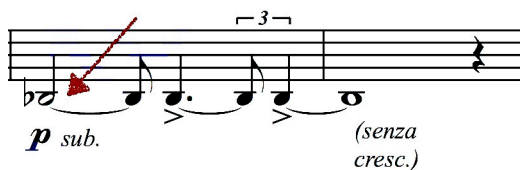


Fig. 60: Pedro Faria Gomes – *Dark chamber* (c. 25)



Fig. 61: Pedro Faria Gomes – *Dark chamber* (c. 18)



Fig. 62: Pedro Faria Gomes – *Dark chamber* (c. 19)



O compositor não recorre a notação ou técnicas não convencionais, ou ao uso de surdinas. A indicação de tempo é de MM=60 para a semínima, verificando-se uma sucessiva alteração de compassos – a título de exemplo, na secção inicial, entre os compassos 1 e 6, verifica-se quatro indicações (Fig. 63).

Fig. 63: Pedro Faria Gomes – *Dark chamber* (cc. 1-5)



Como principais dificuldades técnicas, emergem a utilização do *staccato* duplo, passagens rápidas (Fig. 64), ou sucessivos e cerrados contrastes de dinâmicas (Fig. 65 e 66).

Fig. 64: Pedro Faria Gomes – *Dark chamber* (cc. 10-12)

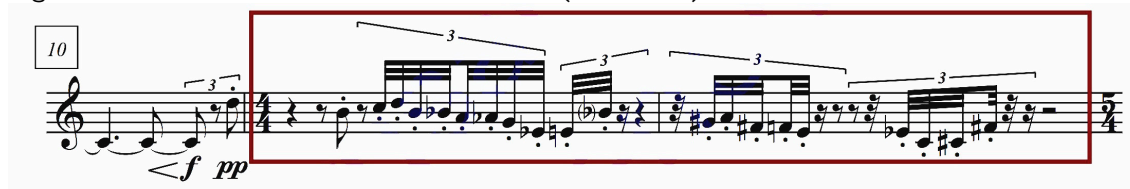


Fig. 65: Pedro Faria Gomes – *Dark chamber* (cc. 1-5)

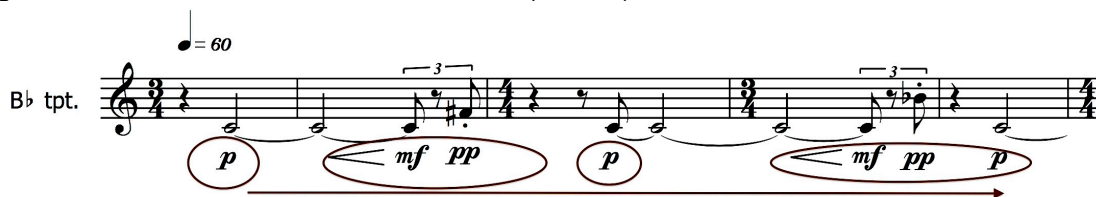
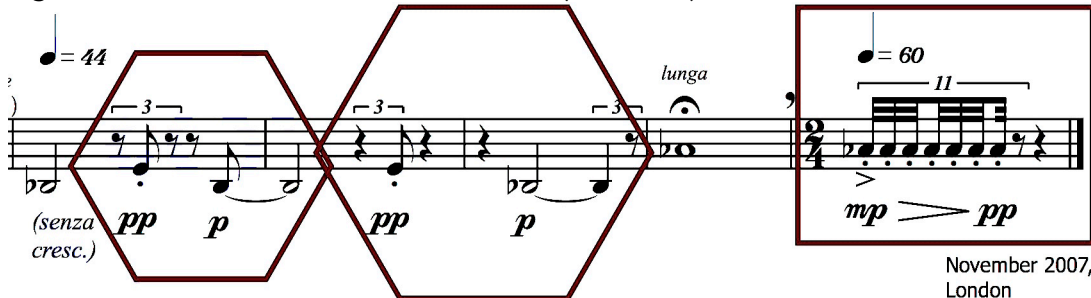


Fig. 66: Pedro Faria Gomes – *Dark chamber* (cc. 31-35)



A extensão de tessitura dos motivos melódicos afigura-se exigente, com intervalos com um âmbito máximo de 9ª (Fig. 67 e 68), o que ocorre por duas vezes (compassos 10 e 18), e com o uso do intervalo de 7ª menor, que ocorre oito vezes (nos compassos 4, 8, 23, 24), com particular relevo nos compassos 25 e 26 (Fig. 69) onde surge por duas vezes.

Fig. 67: Pedro Faria Gomes – *Dark chamber* (c. 10)



Fig. 68: Pedro Faria Gomes – *Dark chamber* (c. 18)

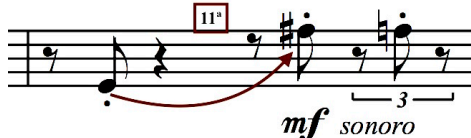
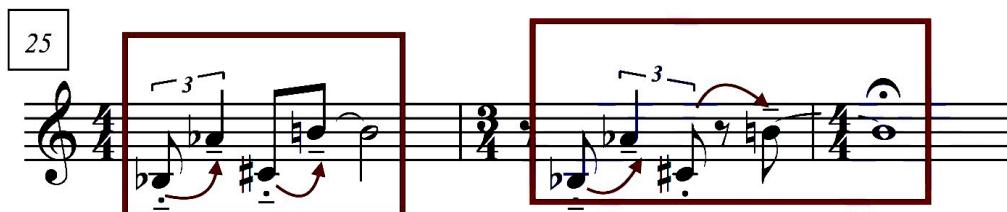


Fig. 69: Pedro Faria Gomes – *Dark chamber* (c. 25-27)



I.2.7. Ka'mi – Rastos de uma resposta

Rastos de uma resposta, para trompete *solo*, foi composta por Ka'mi em 2008, e publicada pela AVA Musical Editions. O compositor tinha 35 anos de idade aquando da escrita da obra. A composição resulta de uma encomenda da Antena 2/RTP para o Prémio Jovens Músicos 2008, e constituiu a obra obrigatória para trompete de nível superior, ocorrendo a primeira apresentação pública nesse contexto. A obra tem na sua conceção o propósito de explorar tecnicamente o instrumento, utilizando, designadamente, quer os recursos da trompete natural, quer as possibilidades do sistema de válvulas. Com efeito, de acordo com as indicações performativas constantes da partitura:

Rastos de uma resposta foi escrita com o propósito de explorar características específicas da Trompete. Especificamente apela à interação dos recursos técnicos da Trompete natural (recorrendo à utilização de diferentes sons parciais de uma mesma nota fundamental) com a técnica resultante do sistema de válvulas (que permite à Trompete dispor de outros sons fundamentais, de fácil acesso). Desta forma, os sons resultantes do instrumento são enriquecidos por uma gama de alturas sonoras, cujas diferenças se pretendem aqui sublinhadas. Decorre que as posições fornecidas deverão ser respeitadas a fim de se atingir o resultado pretendido. O resultado pretendido implica ainda que o intérprete não procure corrigir as diferenças de afinação, que resultam diretamente das combinações das diferentes posições de válvulas e dos diferentes parciais harmónicos.

No que diz respeito à tessitura e âmbito desta obra, importa referir o uso da *nota pedal* (Gordon, 1965, pp. 8–10) ou, como sugere o compositor, *fundamental tone* (Fig. 70). Esta nota está presente apenas no terceiro andamento, não podendo ser considerada a nota mais grave, uma vez que está fora da extensão habitual do instrumento, e que apenas consegue ser obtida pela emissão de um som aproximado, com recurso a uma técnica explorada e muito desenvolvida por Stamp (2005) e mais

tarde aprofundada, designadamente, por Sandoval (1991), que a utiliza nas suas improvisações. No contexto da extensão habitual do instrumento, a nota mais grave utilizada é o fá# 2 (Fig. 71), e a mais aguda, dó 5 (presente apenas no terceiro andamento) (Fig. 72).

Fig. 70: Ka'mi – *Rastos de uma resposta* (3º momento., c. 6)



Fig. 71: Ka'mi – *Rastos de uma resposta* (2º momento, sistema 3)

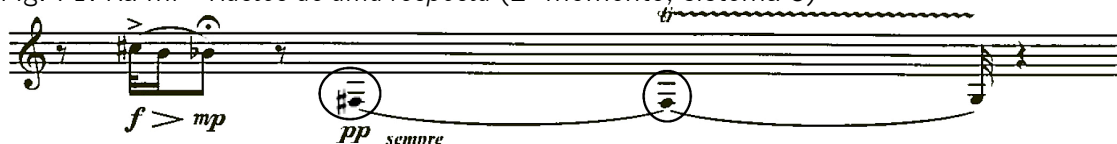


Fig. 72: Ka'mi – *Rastos de uma resposta* (3º momento, c. 2)



O compositor usa notação e técnicas não convencionais, importando referir que inclui a indicação de duração em segundos (Fig. 73). Este tipo de indicação ocorre sete vezes ao longo do segundo andamento da obra.

Fig. 73: Ka'mi – *Rastos de uma resposta* (2º momento, sistema 1)

II.

Lento, misterioso

ca. 8''-10''

ca. 5''-6''

sfz *pp* *mf* *f* *pp* *mf*

Como referido, é utilizado o *fundamental tone* (Fig. 74 a 76), elemento que não ocorre em mais nenhuma das obras que são objeto de estudo, e não é comum no repertório para o instrumento.

Fig. 74: Ka'mi – *Rastos de uma resposta* (3º momento, c. 6)

(fundamental tone)

mf

Fig. 75: Ka'mi – *Rastos de uma resposta* (3º momento, c. 8)

(fundamental tone)

pp

Fig. 76: Ka'mi – *Rastos de uma resposta* (3º momento, c. 10)

(fundamental tone)

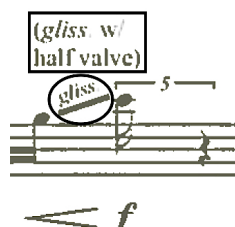
p *mp*

O *glissando* (Fig. 77 e 78) é utilizado por duas vezes com uma definição muito clara de sons, e com harmónicos sem pistões o que contribui para uma melhor execução do efeito.

Fig. 77: Ka'mi – *Rastos de uma resposta* (3º momento, c. 2)



Fig. 78: Ka'mi – *Rastos de uma resposta* (3º momento, c. 12)



O compositor divide a obra em quatro “momentos”, a saber, *I. Leggero; II. Lento, misterioso; III. Leggero, non staccato; e IV. Cantabile*, devendo a execução configurar o agrupamento dos momentos 1-2 e 3-4. Com efeito, de acordo com o compositor: “*Destes quatro momentos, apenas a transição do segundo para o terceiro não se efetua de forma imediata, sublinhando a estrutura AB - A'B' que lhe está inerente*”.

O primeiro momento tem a indicação de tempo de MM=72-80 para a semínima, com um carácter *Leggero*, informando o compositor que deverá ser articulado, fluente e leve, sendo o final reminescente do início (Fig. 79 e 80). Este momento contém passagens extensas e de exigente execução, designadamente, com a utilização de posições auxiliares.

Fig. 79: Ka'mi – *Rastos de uma resposta* (1º momento, c. 1)



Fig. 80: Ka'mi – *Rastos de uma resposta* (1º momento, c. 21)



O segundo momento tem um caráter lírico, explorando aí o compositor o contraste entre notas acentuadas e notas prolongadas (Fig. 81). Na descrição do compositor, constante das notas de *performance*:

O segundo momento, deixa ao intérprete alguma liberdade na interpretação do tempo. A respiração entre o contraste das notas acentuadas com as notas prolongadas deverá ser apenas o suficiente para que não se perca o sentido de causa/efeito, ou seja, para que não sejam apercebidas como entidades separadas. O tempo sugerido para as notas longas reproduz uma proporcionalidade que deverá ser respeitada, mesmo que se recorra a outras durações.

Fig. 81: Ka'mi – *Rastos de uma resposta* (2º momento, sistema 2)



Tal como em *Dark chamber*, ocorrem motivos com intervalos alargados, neste caso, de 11ª, com variações rápidas de dinâmicas de *pp* a *f*, que pontuam o início e o final de cada motivo. Este momento termina com a nota mais grave da tessitura habitual do instrumento (Fig. 71).

No terceiro momento, o compositor regressa à indicação metronómica do momento inicial, com a indicação expressiva *Leggero, non staccato*. O modo de execução é detalhado pelo compositor nas indicações de execução da partitura, como se segue:

O terceiro momento requer a atenção sobre a sutileza das ínfimas nuances das alturas sonoras. A expressão non staccato quer significar um quasi tenuto. Embora este momento apareça como reminiscência do primeiro, o seu caráter deverá ser mais introspetivo. Os glissandi são executados pela pressão dos lábios, simultaneamente auxiliados pela posição “meio-premida” das válvulas (a que for mais confortável para o intérprete). Neste terceiro momento surge também o recurso à nota fundamental, onde se pretende mais o efeito de contraste do que propriamente a exatidão da altura da nota.

O quarto momento, como o segundo, tem também um caráter lírico e livre, indicando o compositor que o tempo adotado deverá ter em conta os andamentos anteriores.

Testemunho do compositor

De acordo com o compositor (cf. Anexo II [5]), Ka'mi estudou composição com João Madureira, Luís Tinoco e Christopher Bochmann na Escola Superior de Música de Lisboa, frequentou os Cursos Internacionais de Darmstadt, e participou no Workshop de Composição de Emmanuel Nunes na Fundação Calouste Gulbenkian. Entre 2006 e 2008, fez uma pós-graduação em Composição na Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (Áustria) com Gerd Kühn e Pierluigi Billone, e em 2010, regressou aos cursos de verão de Darmstadt (com Brian Ferneyhough, Enno Poppe, Rebecca Saunders, Jorge Sánchez-Chiong e Hans Thomalla). Em 2011, voltou a participar na Academia Impuls, em Graz (com Georg Friedrich Haas, Beat Furrer, Pierluigi Billone, Peter Ablinger).

Em termos de prática composicional, o compositor informa procurar encontrar a sua própria voz dentro daquilo que sente serem as suas afinidades, estejam elas inseridas ou não dentro de alguma corrente estética específica. Nas suas composições, é importante a utilização do espaço: embora nem sempre esteja presente de forma óbvia na partitura, muitas vezes imagina o gesto do instrumentista, ou inclusivamente a dimensão psicológica do intérprete face a determinadas situações. Considera que há sempre algo de dramaturgia na composição: a simples decisão sobre a instrumentação de um determinado momento acarreta um potencial cénico e uma utilização do espaço inegáveis. Ka'mi refere que o desconhecimento do espaço onde as obras vão ser apresentadas diminui as possibilidades de se poder criar a este nível com a mesma liberdade que se emprega noutros aspetos musicais.

À data da composição de *Rastos de uma resposta*, o seu conhecimento da trompete era bastante completo, considerando sobretudo que não é trompetista. Aquando da composição de *Näherungen* (2 peças para trompete e eletroacústica), teve a oportunidade de trabalhar em Graz com o trompetista cipriota Christos Meitanis e ambos

desenvolveram um trabalho muito proveitoso em termos de exploração das capacidades técnicas e expressivas desse instrumento. Christos Meitanis foi também o primeiro instrumentista a quem recorreu para se certificar das possibilidades técnicas da partitura *Rastos de uma resposta*. Esta obra surgiu como encomenda da Antena 2/RTP para o Prémio Jovens Músicos 2008, tendo sido para o efeito inicialmente abordado por Luís Tinoco, durante o 1º *Atelier* para compositores da Orquestra do Algarve.

Ka'mi dá nota de que a forma como escreve para instrumentos solistas difere grandemente da forma como o faz no caso de se tratar de música de câmara, *ensemble* ou orquestra. O compositor considera que cada peça é uma entidade autónoma na sua produção e, enquanto tal, cada uma representa um momento específico do seu pensamento composicional face a um contexto específico (instrumentação, músicos que irão interpretar a obra, tipo de evento, tempo de ensaio disponível, etc.).

Em *Rastos de uma resposta*, o compositor informa ter tomado em consideração o que a trompete lhe podia oferecer: a sua história, a sua construção, a sua afinação, o seu registo, etc. Ka'mi informa ter intenção de escrever no futuro mais obras para trompete, tendo adquirido há dois anos um instrumento em segunda mão para poder averiguar pessoalmente outras possibilidades desse instrumento.

I.2.8. Gonçalo Gato – *Transformação*

Transformação, para trompete *solo*, de Gonçalo Gato, foi composta em 2010, e publicada pela AVA Musical Editions. O compositor tinha 31 anos de idade aquando da composição desta obra. Não existe gravação disponível editada desta obra que, segundo indicação do compositor na partitura, tem a duração de três minutos. A obra resulta de uma encomenda da RTP/Antena 2 para as provas nível superior de trompete da 24^a Edição do concurso Prémio Jovens Músicos 2010.

De acordo com as indicações performativas na partitura, o compositor enfatiza o ritmo como elemento essencial na obra dando nota que:

Transformação é uma peça onde a maior parte do trabalho composicional se situa no ritmo. Tal como a melodia, o ritmo pode conter desenhos, figuras, pontos de repouso, ostinatos e pode sofrer transformações.

É esse o conceito nuclear desta obra: o desejo de dar inventividade ao ritmo, libertando-o até de certos hábitos ainda enraizados na nossa cultura (pulsação regular, anacruse, uso de figuras típicas, entre outros). Um objetivo importante, é, então, a expressividade rítmica. Em termos mais gerais, a obra explora a ideia de contraste entre material temático e material em desenvolvimento, mas também as relações que se podem estabelecer ao nível da memória musical no sentido da consistência formal.

A obra apresenta como âmbito e tessitura, sol 2 como nota mais grave (Fig. 81), e como nota mais aguda lá 5 (Fig. 82 e 83), num âmbito alargado superior a duas oitavas.

Fig. 81: Gonçalves Gato – *Transformação* (p. 4, sistema 1)



Fig. 82: Gonçalves Gato – *Transformação* (p. 2, sistema 7)

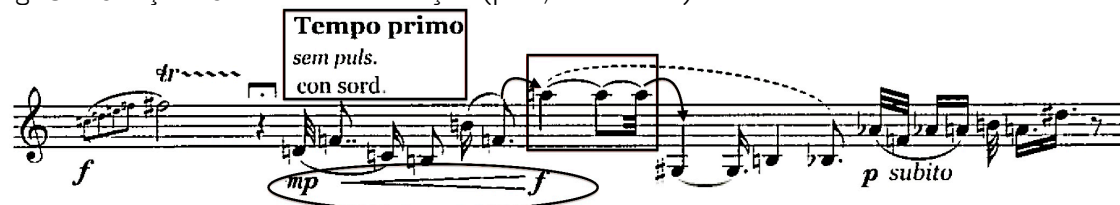
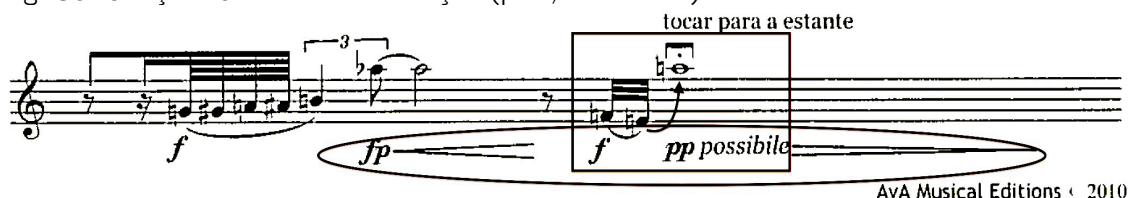


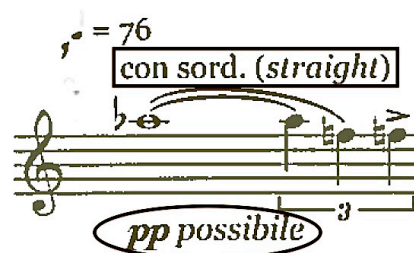
Fig. 83: Gonçalves Gato – *Transformação* (p. 4, sistema 7)



AvA Musical Editions © 2010

O compositor indica por quatro vezes a utilização da surdina *straight* (Fig. 84) (página 1, sistema 1; página 1, sistema 2; página 1, sistema 7; página 3, sistema 6), e por três vezes a sua remoção (página 1, sistema 1; página 1, sistema 4; página 2, sistema 2).

Fig. 84: Gonçalves Gato – *Transformação* (p. 2, sistema 1)



Do ponto de vista da utilização de notação não convencional, o compositor informa utilizar a fermata redonda para indicar uma suspensão média, a triangular para indicar uma suspensão curta, e a quadrada para indicar uma suspensão longa.

A suspensão triangular é utilizada por três vezes na obra (Fig. 85), sobre uma pausa de semínima. A suspensão quadrada está escrita sobre uma pausa de semínima (Fig. 86).

Fig. 85: Gonçalo Gato – *Transformação* (p. 2, sistema 1)

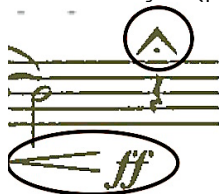
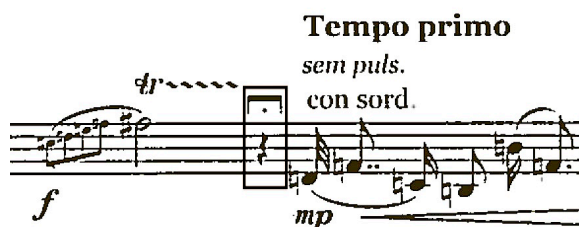
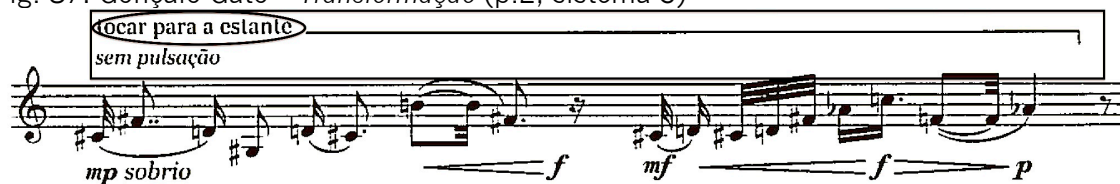


Fig. 86: Gonçalo Gato – *Transformação* (p. 2, sistema 7)



Também presente na obra é a indicação de obtenção de um timbre específico resultante de *tocar para a estante*, com uma simultânea alteração dinâmica (Fig. 87), indicação que ocorre três vezes na obra.

Fig. 87: Gonçalo Gato – *Transformação* (p.2, sistema 3)



No contexto da liberdade rítmica que salienta nas notas performativas da obra, o compositor indica *sem pulsação* seis vezes na obra (Fig. 88). Sem prejuízo disso, como ilustrado na Fig. 88, ocorre a definição de uma pulsação através de uma indicação metronómica precisa, MM=84¹⁰ para a semínima.

Fig. 88: Gonçalo Gato – *Transformação* (p. 2, sistema 3)



¹⁰ MM: metrónomo Mälzel.

No domínio das técnicas não convencionais, o *flutterzunge* ocorre duas vezes em *Transformação* (Fig. 89 e 90). A aplicação desta técnica é de exigente execução, tendo em conta que ocorre numa semínima, no final de uma passagem longa, e precedida de uma nota à 7ª maior inferior (Fig. 89), ou de 7ª menor inferior (Fig. 90), ambas em dinâmica *ff*.

Fig. 89: Gonçalo Gato – *Transformação* (p. 2, sistema 4)



Fig. 90: Gonçalo Gato – *Transformação* (p. 3, sistema 7)



Testemunho do compositor

De acordo com a informação do compositor (cf. Anexo II [6]), Gonçalo Gato iniciou os estudos como aluno externo na Academia de Santa Cecília, ingressou posteriormente na Academia de Amadores de Música e assistiu também a algumas aulas no Conservatório Nacional. O compositor refere que as aulas com Eurico Carrapatoso na Academia de Amadores de Música foram muito importantes e que lhe permitiram projetar um futuro para si na composição. Gonçalo Gato ingressou entretanto na licenciatura em composição na Escola Superior de Música de Lisboa, onde estudou com Sérgio Azevedo, João Madureira, Luís Tinoco e Carlos Caires. Posteriormente, trabalhou na Universidade de Évora com o professor Christopher Bochmann, figura que considera de referência na composição em Portugal. O compositor concluiu o mestrado em 2010, tendo posteriormente estudado em Londres com Julian Anderson, na Guildhall School of Music and Drama, como bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Na sua prática composicional, Gonçalo informa procurar manter um espírito aberto. O compositor distingue técnica composicional de técnica instrumental e refere que, em termos de composição, por vezes usa técnicas pessoais, não convencionais, e que, na escrita para instrumento, as técnicas não convencionais (*extended techniques*), de uso generalizado, são opcionais. Mais informa o compositor que explora em algumas obras a especialização e refere que é importante conhecer repertório e possibilidades dos vários instrumentos, sendo os manuais de instrumentação e orquestração importantes nesse domínio.

Destacando a importância de *Heptade* (1971), para trompete e percussão, de André Jolivet, no seu processo de identificação das potencialidades da trompete, considera que este instrumento tem uma grande amplitude dinâmica e um tipo de ataque que pode ser muito incisivo. No caso da encomenda para as provas de nível superior do

Prémio Jovens Músicos RTP/Antena 2, entender que deveria explorar aspetos técnicos possíveis mas desafiantes para o instrumentista, sobretudo respeitantes à relação dinâmica/registo, bem como algum virtuosismo, pois admira bastante a forma como a trompete pode abarcar figurações rápidas, que muitas vezes primam pela subtileza e alguma doçura.

I.3. Contexto Internacional

Na escrita para trompete entre 1980 e 2010, foram identificadas e descritas oito obras para trompete *solo*, das quais, apenas *Essay IX* emerge como composição que não se caracteriza por um caráter didático ou uma finalidade específica.

No panorama internacional do repertório para trompete *solo* do mesmo período, podemos destacar *Paths* (1994) de Toru Takemitsu; *Aries* (1980) de Karlheinz Stockhausen, para trompete e eletrônica; *Cascades* (1981) de Allen Vizzutti (n. 1952); *Sequenza X* (1984), de Luciano Berio (1925-2003); e *Postcards* (1994), de Anthony Plog (n. 1947).

Tomando como referência a inclusão nos principais concursos internacionais para trompete, designadamente, da Federação Mundial de Competições Internacionais de Música (WFIMC, 2015), entre 1980 e 2010, tais como ARD Competition, Munchen (Alemanha)¹¹; Concours de Genève – International Music Competition, Genève (Suíça); Markneukirchen (Alemanha); Concorso Internazionale "Città di Porcia", Porcia (Itália); Prague Spring, Praga (República Checa), International Trumpet Guild Competitions (Estados Unidos da América), Aeolus – Dusseldorf (Alemanha), destacamos aqui, por ordem cronológica de composição, *Cascades* de Allen Vizzutti, a *Sequenza X* de Luciano Berio, e *Postcards*¹², de Anthony Plog.

Cascades, de Allen Vizzutti (n. 1952), escrita em 1981, é uma peça virtuosística, com a duração aproximada de três minutos. Em resposta a um desafio do fundador da editora *Brass Press*, Steven Glover, Allen Vizzutti escreveu *Cascades*, título que sugere uma queda de água (Vizzutti, 2017). De acordo com o compositor, os dois primeiros compassos apresentam um motivo que Vizzutti tocava por diversão. Do ponto de vista composicional são apresentadas três ideias básicas: a

¹¹ ARD: Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland.

¹² Mais tarde renomeado de *Postcards I* uma vez que o compositor escreveu mais três: *Postcards II*, para trompa *solo*, *Postcards III*, para trombone *solo* e *Postcards IV*, para trombone baixo *solo*.

abertura, com intervalos variados, o padrão técnico, com acentuações em semicolcheias e a secção *cantabile*.

Luciano Berio (1925-2003) compõe a *Sequenza X* em 1984, obra com duração aproximada de dezassete minutos, na qual usa a ressonância do piano, e que à semelhança do *Essay IX* de Christopher Bochmann, faz parte de uma série de composições para instrumentos *solo*. Thomas Stevens, trompetista que interpretou *Sequenza X* em primeira audição, informa que a obra foi encomendada pela Los Angeles Philharmonic em 1984. Após duas décadas de insistência, sem sucesso, para que escrevesse esta obra, uma vez que não mostrava interesse em escrever para o instrumento, Ernest Fleischmann, diretor da orquestra informou Stevens em junho de 1984, que Luciano Berio tinha concordado em escrever uma *Sequenza* para trompete (Stevens, 2017). As *Sequenza* representam as obras mais desafiantes, exigentes e virtuosísticas no repertório recente. Stevens colaborou com o compositor na elaboração da obra, enviando dados que, veio a saber mais tarde, não foram considerados. Os requisitos técnicos representam material convencional, sendo o endurance um desafio sério, a que se junta a diversidade de articulações. Stevens acrescenta que Berio combina dois projetos, o estudo aprofundado que fez da ressonância do piano e a escrita para trompete (Stevens, 2017).

Postcards, de Anthony Plog (n. 1947), foi composta em 1994. A obra apresenta três andamentos de caráter contrastante e com a duração aproximada de sete minutos. De acordo com Plog (2017), *Postcards* resultou do desafio de Gabrieli Cassone, e o título da obra resulta da associação com os postais que enviou ao trompetista.

Com uma escrita fortemente idiomática, cada uma das obras referidas apresenta desafios variados ao intérprete. Em *Cascades* (Fig. 91), são fundamentais a precisão de articulação bem como o equilíbrio de afinação entre os intervalos.

O padrão em semicolcheias rápidas tem como principal dificuldade a velocidade mas também as acentuações escritas pelo compositor (Fig. 92), e a afinação é desafiante na secção *cantabile* da peça (Fig. 93).

Fig. 91: Allen Vizzutti – *Cascades* (p. 1, sistema 1, cc. 1-2)



Fig. 92: Allen Vizzutti – *Cascades* (p. 1, sistema 5, c. 4)



Fig. 93: Allen Vizzutti – *Cascades* (p. 2, sistema 7, c. 4)



Em *Postcards*, Plog utiliza no primeiro e terceiro andamento padrões que se repetem à volta da nota sol 3 (Fig. 94), bem como, num outro momento, em láb 3. Como se de um estudo se tratasse, a definição de articulação, contraste de dinâmicas e domínio de arpejos bastantes rápidos, são essenciais.

Acresce a isto, no terceiro andamento (Fig. 96), passagens rápidas, ora cromáticas, ora em intervalos *marcato*. O segundo andamento caracteriza-se por linhas melódicas longas e contrastes com passagens cromáticas rápidas (Fig. 95), em que o compositor recorre à utilização da surdina *cup*.

Fig. 94: Anthony Plog – *Postcards* (1° and., sistema 1)

Moderato

mf

3 6

Fig. 95: Anthony Plog – *Postcards* (2° and., sistema 1)

II

Adagio (♩)
Contemplative, with Freedom
Cup mute

p-mp

Fig. 96: Anthony Plog – *Postcards* (3° and., sistema 1)

Moderato

f *p* *f*

I.4. Síntese

No contexto internacional, a investigação académica tem contribuído, ora com um enfoque analítico, ora performativo, para a produção de conhecimento no âmbito do repertório da trompete (e.g., Dearden, 2007; McGlynn, 2007; Fenderson, 2008; Meredith, 2008; Cherry, 2009; Flynn, 2010; Barth, 2011; Klinefelter, 2011; Winegardner, 2011; Bishop, 2013; Haley, 2013; Holmes, 2013; Johnson, 2013; Scarpino, 2013; McNamara, 2014; Yager, 2014; Jakuboski, 2015; Correa, 2016; Ghahremani, 2016; Muller, 2017).

No contexto nacional, embora a música instrumental no séc. XX conte já com contributos significativos (e.g., Kaasa, 2008; Silva, 2010; Queirós, 2011; Lourenço, 2012; Soveral, 2013; Oliveira, 2013; Matos, 2014; Pinto, 2014; Scripcaru, 2014; Telles, 2014; Alves, 2015; Caçote, 2015; Cardoso, 2015; Vinagre, 2015; Lopes, 2015; Gama, 2016; Mendes, 2016), tal não é o caso do repertório para trompete.

Procurando sistematizar a escrita para trompete em Portugal no período entre 1980 e 2010, foi identificado um conjunto representativo de cinquenta e quatro obras de quarenta e três compositores, de Joly Braga Santos (1924 – 1988) a Sara Claro (n. 1986), das quais, uma para trompete e orquestra de cordas, seis para trompete e outro instrumento, duas para trompete e eletrónica, oito para trompete *solo*, duas para *ensemble* de trompetes, vinte e oito para *ensemble* de câmara com trompete e sete para quintetos de metais.

A descrição performativa para trompete *solo* permitiu evidenciar um conjunto de recursos expressivos e técnicos, designadamente, nas técnicas não convencionais, cujo domínio se torna relevante para o instrumentista.

Seria também de salientar a importância de que revestem o Prémio Jovens Músicos e do Concurso de Trompete da Póvoa de Varzim na escrita para trompete solo, na medida em que cinco das oito obras

tiveram como motivação e finalidade a integração em provas dos concursos. Tal facto poderá ajudar a compreender a importância de que se reveste nestas obras a exploração técnica do instrumento.

Capítulo II – Três estudos de caso

Neste capítulo, serão abordadas de um ponto de vista analítico e descritivo três obras que, no âmbito do repertório a *solo*, camerístico, e concertante do período entre 1980 e 2010 se distinguem na produção enunciada, a saber – *Essay IX*, de Christopher Bochmann, *Two family discussions*, de António Pinho Vargas, e o *Concerto para trompete e orquestra de cordas*, de Sérgio Azevedo. Tendo em conta a especificidade de cada obra, serão em cada caso adotadas metodologias apropriadas à escrita, procurando estabelecer uma associação entre os aspetos formais e elementos idiomáticos e performativos.

Em *Essay IX*, de Christopher Bochmann, o discurso musical é estabelecido por uma lógica de tensão-relaxamento, adaptando-se a uma análise descritiva e comparativa.

O caráter contrapontístico da obra *Two family discussions* de António Pinho Vargas, exige por si mesmo uma análise estrutural típica do género de escrita, com incidência sobre a identificação e catalogação de motivos melódicos que servem de manipulação contrapontística posterior.

No *Concerto para trompete e orquestra de cordas*, de Sérgio Azevedo, a análise centra-se sobre a relação do solista com a orquestra. Nesta obra pretende-se compreender os diferentes níveis de interação do solista e orquestra, quer na partilha de materiais composicionais, quer pela oposição gestual ou mesmo pela compreensão do discurso musical a partir do pensamento e estruturação formal.

II.1. Christopher Bochmann – *Essay IX*

Essay IX, para trompete em sib, composta em 1993, está inserida num ciclo de obras que o compositor dedicou para vários instrumentos a *solo*. À semelhança das *Sequenza*, de Luciano Berio, ou das *Parable*, de Vincent Persichetti, os *Essay* apresentam uma ordem cronológica – *Essay I*, para trombone, foi escrita em 1980 e a obra mais recente, *Essay XVI*, para fagote, foi composta em 2006. A obra pode ser considerada pós-serial, referindo Marçal (2014, p. 6) que a estrutura inicial da obra se baseia na série de Fibonacci¹³, ou, numa designação mais ajustada, numa sequência de Fibonacci.

Ao longo da obra o compositor explora vários aspetos relacionados com as capacidades técnicas do intérprete e do instrumento, designadamente, o timbre, considerando as diferenças na emissão sonora através da utilização de surdinas, como são o caso da surdina êmbolo (*plunger mute*) ou a surdina copo (*cup mute*), das quais falaremos mais adiante. Por outro lado, é usada uma paleta vasta de dinâmicas, entre uma amplitude máxima e mínima do instrumento, e articulações marcadamente contrastantes, desde o mais puro *legato* às articulações mais destacadas.

O compositor optou por uma notação musical livre do ritmo, não definindo um compasso inicial. A organização sonora apoia-se unicamente na relação entre tensão e resolução. Por esta razão, durante a descrição analítica da obra usaremos indicações temporais em segundos, tendo como referência a gravação de John Wallace¹⁴.

¹³ A partir da descoberta de Leonardo Fibonacci no século XII, relativa a uma série numérica simples que é a base de uma extraordinária relação. Com início em zero e um, cada número da série é simplesmente a soma dos dois anteriores. No exemplo: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144... Verificamos que o número dois na série é a soma de um mais um, e três é a soma de um mais dois, vinte e um é a soma de treze mais oito, e assim de seguida a série não termina, podendo prosseguir até ao infinito (Celuque, 2004).

¹⁴ Gravação presente no CD "*Jazzi Metal*" da Editora *Deux-Elles*, dedicado à música portuguesa para metais.

A obra é passível de uma subdivisão em várias secções que não são claramente separáveis, mas que do ponto de vista do material temático se diferenciam, na construção e elaboração musical. Alguns pontos de referência prendem-se com a diferença dos temas, ou na oposição de notas longas a notas curtas.

Tomando como referência para a duração a gravação de John Wallace, indica-se na Tabela 2 as secções principais.

Tabela 2: Christopher Bochmann, *Essay IX*, secções da obra

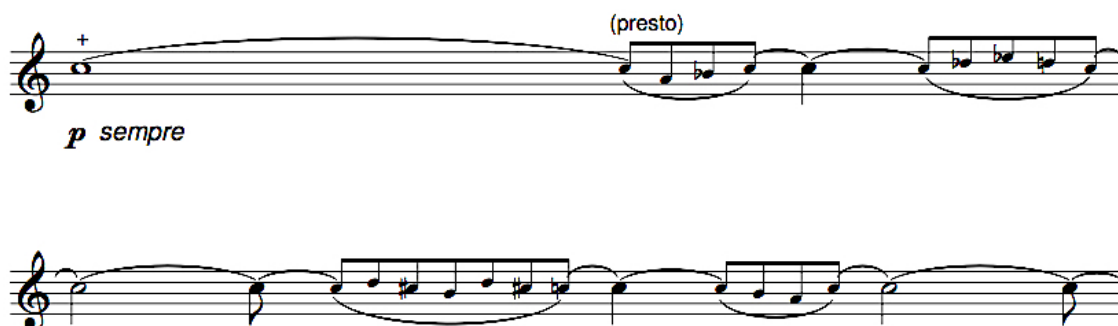
<i>Essay IX</i> – Secções da Obra		
	Início (mn)	Fim (mn)
Secção I	0'00''	3'48''
Secção II	3'49''	4'39''
Secção III	4'40''	6'54''
Secção IV	6'55''	7'27''
Coda	7'28''	final

O motivo inicial, na primeira secção (Fig. 97), é apresentado numa escrita simples, baseada numa nota longa sustentada, a nota dó 4, ornamentada por figurações curtas, quer inferiores quer superiores. O compositor fornece uma indicação de carácter (*moderato*), sem indicação metronómica, recorrendo a outras indicações como “*sempre*” e “*presto*” para precisar a execução pretendida.

Fig. 97: Christopher Bochmann – *Essay IX* (p. 1, sistemas 1-2)

Moderato

with PLUNGER mute



O discurso musical é contínuo, exigindo-se, para este efeito, na dinâmica (*piano*) e na duração das notas, um bom controlo da coluna de ar e o recurso à respiração circular (Gordon, 1987; Sherman, 1979, pp. 9-10). O primeiro ponto de respiração que o compositor define ocorre no início da segunda página (ca. 1'01''). Este é um momento intermédio da primeira secção que permite uma respiração estratégica e certamente necessária, não só ponto de vista musical, mas principalmente do ponto de vista fisiológico. Dependendo da velocidade de execução, é possível realizar esta passagem sem recurso à respiração circular, mas o intérprete deverá em todo o caso, possuir um enorme controlo da coluna de ar.

Ainda assim, a respiração circular aumenta a possibilidade de obter uma interpretação mais eficiente e expressiva, podendo o instrumentista explorar com mais liberdade a duração das notas e o fraseado. Empregar este tipo de respiração na execução é mais exigente em termos físicos, requerendo bastante controlo muscular, sobretudo na flexibilidade e resistência labial.

A secção conclui com uma mudança no discurso musical, que é apoiada por um crescendo sobre o *réb*, em *ff*, que pontua o discurso musical de forma conclusiva. Apesar de existir algum contraste discursivo, o compositor opta por explorar um pouco mais o material composicional inicial.

No minuto 3'20'' ocorre uma transição, com um novo motivo com notas articuladas, dinamicamente intensas e *marcato* (Fig. 98). Este motivo surge como uma elaboração temática, das figurações apresentadas anteriormente. Os intervalos entre os sons alargam-se e o discurso torna-se mais intenso.

Fig. 98: Christopher Bochmann – *Essay IX* (p. 4, sistemas 5-7)

A segunda secção é definida pelo novo motivo que ocorre ao minuto 3'49''. Nesta secção, o intérprete deverá dominar a elasticidade nas dinâmicas, com a indicação de *pp súbito*, numa nota longa com uma suspensão seguida de uma apresentação idiomática do tema inicial, desta vez sem a surdina.

Na terceira secção, como início ao minuto 4'40'', o discurso intensifica-se, com material temático assente em figurações rápidas, uma articulação *marcato*, intervalos que variam entre segundas maiores e oitavas aumentadas. Nesta secção os diferentes registos do instrumento são explorados mais intensamente, atingindo-se a nota mais aguda em toda a obra – si 5 (4'15'').

A ornamentação da nota pedal estende a sequência melódica até às vinte e uma notas, num desdobramento reminescente da série de Fibonacci, adquirindo aqui a ornamentação da primeira secção aqui um carácter estrutural. As figurações rápidas são executadas com uma articulação *stacato*. Os intervalos implicam destreza técnica e uma sincronização perfeita entre a articulação (língua) e os dedos.

Nesta secção o compositor não recorre à utilização de surdinas, e pede mesmo que a mudança para esta secção seja feita em *attacca*, não fazendo uma pausa longa entre as duas frases.

A variação dinâmica é muito alargada, e as notas mais longas da melodia são apoiadas quase sempre em suspensões, com articulação *marcatíssima* e sempre com o recurso a *sf* e *diminuendos* até ao final do som (Fig. 99).

Fig. 99: Christopher Bochmann – *Essay IX* (p. 5, sistemas 5-7)

The image displays three systems of musical notation for Christopher Bochmann's *Essay IX*, systems 5-7. The music is written in a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The first system (system 5) begins with a half note G4 (marked *mf*), followed by a half note A4 (marked *sf*), and then a half note B4 (marked *ff*). A fermata is placed over the B4 note. The system concludes with a sixteenth-note scale starting on C5 (marked *mp*). The second system (system 6) starts with a half note B4 (marked *ff*), followed by a half note C5 (marked *sf*), and then a half note D5 (marked *espress.*). A fermata is placed over the D5 note. The system concludes with a sixteenth-note scale starting on E5 (marked *p*). The third system (system 7) begins with a half note E5 (marked *p*), followed by a half note F5 (marked *p*), and then a half note G5 (marked *p*). A fermata is placed over the G5 note. The system concludes with a sixteenth-note scale starting on A5 (marked *p*).

Na quarta secção (Fig. 100), o compositor desenvolve e explora o virtuosismo técnico da secção anterior, com uma variação das colcheias do tema inicial, mas desta vez em figuras bastante rápidas, como são as fusas, que podemos observar ao minuto 4'44''.

Fig. 100: Christopher Bochmann – *Essay IX* (p. 8, sistemas 1-3)

with PLUNGER mute

pp sempre

Na quinta secção, o compositor explora o timbre obtido pela utilização da surdina êmbolo (*plunger mute*), em “*wha- wha*”. A secção tem a dinâmica mais discreta de toda a obra, terminando em *ppp* (Fig. 101).

Fig. 101: Christopher Bochmann – *Essay IX* (p. 8, sistemas 5-6)

rit.
3
ppp

©2010 CIMP/ PMIC - all rights reserved

Lisboa, 15.iii.93

Num conjunto homogêneo, quer do ponto de vista analítico, quer do ponto de vista expressivo, a obra apresenta uma ampla variedade dinâmica, tímbrica, e de articulação, exigindo a unidade do discurso musical, para além de um completo domínio do instrumento, numa assimilação da obra que permita um carácter improvisatório na execução.

II.1.1. Elementos de *performance*

Tendo-se procedido a uma análise descritiva de *Essay IX*, importa singularizar aspetos performativos que exigem particular preparação, designadamente, a respiração, a utilização de surdinas, e a execução de figurações rápidas com intervalos amplos.

Relativamente à respiração, há a considerar que, atendendo à desejável unidade expressiva e continuidade do discurso da primeira parte da obra, como exposto, é recomendável usar nessa secção a respiração circular, que exige uma preparação específica e intensa por parte do intérprete. Para além do domínio dessa técnica particular, a obra exige do intérprete uma gestão da respiração e da expressão que permita uma execução e programação controlada da duração e intensidade das notas longas, bem como da boa relação de fraseado e articulação entre as notas longas e a figurações em colcheias (indicadas *presto*).

Relativamente ao uso de surdinas, o intérprete deverá desenvolver estratégias que permitam a sua rápida colocação e remoção, de modo a não ser perturbado o discurso musical. Tal é particularmente o caso em frases executadas com surdinas que terminam com uma nota isolada, sem surdina. Procurando otimizar o uso das surdinas, sugere-se inverter o procedimento habitual, que consiste em introduzir com a mão esquerda a surdina no instrumento, fixando as surdinas num suporte apenas à estante, de modo a que a sua colocação se traduza na aproximação do instrumento ao suporte (Fig. 102 a 105). Deste modo, o intérprete tem a todo o tempo disponíveis as duas mãos para a execução.

Adotando esta estratégia, o intérprete deverá prestar especial atenção à distância entre as surdinas e a estante, e entre a campânula do instrumento e a estante quando toca sem surdina, para que seja otimizada a diferença entre o som fechado, com surdina, e o som aberto.

No mesmo sentido, há a considerar que a utilização do suporte implica o uso de apenas uma estante, devendo os momentos de viragem de página serem programados de modo a que não seja perturbada a fluidez expressiva.

Fig. 102: Suporte de surdinas



Fig. 103: Utilização da surdina *plunger*



Fig. 104: Aplicação do suporte na estante



Fig. 105: Execução com surdina *plunger*



Para além do anterior, tendo em conta a exigência da articulação e da sincronização entre dedos e língua nas figurações rápidas (*fusas*), em *staccato*, e que apresentam intervalos alargados, o intérprete terá interesse em considerar definir notas estruturais e pontos de apoio, e subdividir os grupos, como seja executar figurações de oito notas num grupos de duas e dois grupos de três, ou figurações de cinco notas num grupo de duas e outro de três (Fig. 106 e 107).

Fig. 106: Christopher Bochmann, *Essay IX* (p. 4, sistemas 1-4)

Handwritten musical score for Christopher Bochmann's *Essay IX*, systems 1-4. The score is written on four staves. The first staff begins with a circled annotation "LEVE/LIGÉIMO" and dynamic markings *mf* and *mp*. It features a sequence of notes with a bracketed group of six notes (labeled "6") and a circled "8" below. The second staff has dynamic markings *mp*, *mf*, and *mp*, with a circled "5" and a bracketed group of three notes (labeled "3"). The third staff has dynamic markings *mf*, *mp*, and *mf*, with a circled "5" and a bracketed group of three notes (labeled "3"). The fourth staff starts with *mf* and *sff*, followed by *ff* and *mp*. It includes a circled "13" and a bracketed group of four notes (labeled "4").

Fig. 107: Christopher Bochmann, *Essay IX*, (p. 8, sistemas 1-3)

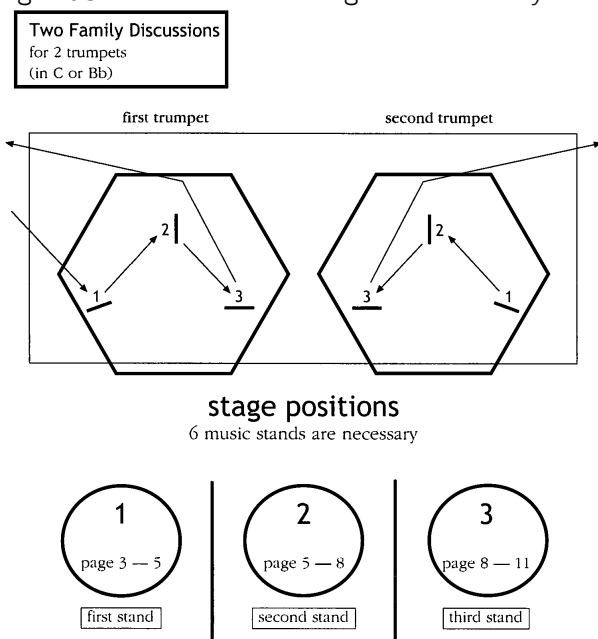
Handwritten musical score for Christopher Bochmann's *Essay IX*, systems 1-3. The score is written on three staves. The first staff is marked with a circled "8" and includes the instruction "with PLUNGER mute" in a box, with dynamic markings *pp* and *sempre*. It features a circled "2" and a bracketed group of six notes (labeled "6"). The second staff has a circled "5" and a bracketed group of seven notes (labeled "7"). The third staff has a circled "6" and a bracketed group of nine notes (labeled "9").

II.2. António Pinho Vargas – *Two family discussions*

Two family discussions, de António Pinho Vargas, para duas trompetes em dó (ou sib) *solo*, é escrita predominantemente em contraponto imitativo canónico, bem como, em alguns momentos, em contraponto livre e homofonia que permeiam as seções imitativas. A análise beneficiará da associação a uma hipotética discussão, como sugere o título, contribuindo para a analogia a articulação dos motivos, registos e exploração tímbrica.

A disposição em palco, com três posições, e a movimentação definida pelo compositor (Fig. 108) contribui também cenicamente para a caracterização do diálogo.

Fig. 108: António Pinho Vargas – *Two family discussions* (indicações de *performance*)



A descrição que o compositor faz da obra no âmbito da entrevista concedida no contexto deste estudo (Cf. Anexo II [7]) enfatiza o carácter metafórico da escrita e da espacialidade, informando António Pinho Vargas:

A obra para duas trompetes em dó, retrata claramente uma discussão entre duas partes, que é inferida pelo título e que sugere uma

pequena peça de teatro. Tratando-se de dois instrumentos da mesma família, a utilização do fator espacial, bem como a movimentação em palco, sugere a relação familiar existente, por vezes simples, por vezes complexa “como metáfora das complexas relações humanas, familiares e não só” (Pinho Vargas, 2001).

A primeira secção da obra, que serve como exórdio ou introdução, é constituída pelos compassos 1 a 6, funcionando como apresentação do material temático em forma de monólogo musical, apresentado pela trompete 1 (Fig. 109).

Fig. 109: António Pinho Vargas – *Two family discussions* (cc. 1-6)

The musical score for Trumpet in C consists of two systems. The first system (measures 1-3) is labeled 'back stage' and shows a melodic line with dynamics *mf*, *p*, *f*, *mf*, and *mf*. The second system (measures 4-6) is labeled 'gradually on stage' and shows a melodic line with dynamics *mf*, *f*, *mf*, *mf*, *p*, and *f*. The score includes dynamic markings, slurs, and a 'position 1' box.

A trompete 1 apresenta os primeiros motivos e gestos, numa alternância longo-curto na posição 1 (*position 1*), fora de palco (*off stage*). A frase gravita em torno da nota lá 4. A condução melódica em movimento contrário afasta-se da nota lá 4 até atingir o trítono (mi b) e termina regressando ao som inicial.

Esta estrutura indicia o início de uma discussão, sendo que a trompete 1 afirma uma posição insistindo na nota lá 4, reforçada com os movimentos rápidos em fusas e com diferentes dinâmicas dando

contrastes ao discurso musical. A trompete 2 realiza entretanto uma transição de registo e o primeiro momento conclui-se com uma 3ª menor (ré 3-fá 3), que constitui uma ponte para a secção seguinte.

A secção seguinte, que designamos de primeira parte, é constituída pelos compassos 8 a 18 (Fig. 110). A imitação canónica é instaurada, com a trompete 2 a imitar a trompete 1 à 3ª maior inferior. O efeito produzido assemelha-se ao *delay*, como se a parte inferior reproduzisse uma cópia harmonicamente distorcida. A secção termina com o bloco homofónico de 3ª menor, transposto uma 3ª maior abaixo.

Fig. 110: António Pinho Vargas – *Two family discussions* (cc. 7-20)

The musical score for two trumpets, measures 7-20, is presented in three systems. The first system (measures 7-11) shows a canon-like imitation between the two parts. The upper part starts with a *mf* dynamic, followed by a *f* dynamic, and then a *p* dynamic. The lower part starts with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic, and then a *f* dynamic. The second system (measures 12-15) features a series of dynamic contrasts: *sf* and *mf* in the upper part, and *p* and *mf* in the lower part. The third system (measures 16-20) shows a tritone interval in measure 16, marked *pp* in both parts. The upper part then features a *f* dynamic, and the lower part features a *f* dynamic. The score concludes with a tritone interval in measure 20, marked *f* in both parts.

De seguida é apresentada a secção A', que se estende do compasso 19 ao compasso 29 (Fig. 111). Nesta secção, o discurso musical torna-se mais agressivo, separando agora o intervalo de trítono os motivos que se

desenvolvem em contraponto imitativo. Podemos constatar também que é agora a trompete 2 quem comanda o diálogo, sendo a voz mais aguda.

Fig. 111: António Pinho Vargas – *Two family discussions* (cc. 19-29)

16 *sf* *mf* *pp* *f* *f* *p*

21 *f* *p* *f* *p* *sf*

24 *sf* *p* *f* *p* *f*

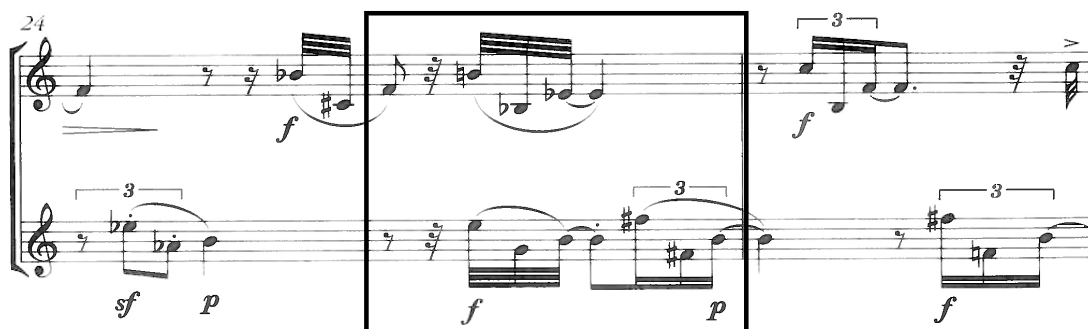
27 *senza rigore* *ff* *cresc.* *ff* *fff*

fff

move to position 2

No compasso 25 o gesto musical intensifica-se com intervalos que se tornam cada vez mais amplos, como pode observar-se na Fig. 112.

Fig. 112: António Pinho Vargas – *Two family discussions* (cc. 24-26)



No compasso 27 o motivo em *staccato*, de carácter contrapontístico, com a indicação *senza rigore*, reforça o momento de tensão crescente da discussão na narrativa musical, que culmina em notas longas, num intervalo de 5ª aumentada, em *ff* (Fig. 113).

Fig. 113: António Pinho Vargas – *Two family discussions* (cc. 27-29)



Após um silêncio (c. 30), tem início a Parte II – B, que engloba os compassos 31 a 98. O novo motivo consiste num movimento descendente por grau conjunto, em forma de escala (Fig. 114).

A mudança cénica reflete a alteração motívica. A imitação inicial gera uma textura contínua que se dilui originando uma quebra de

continuidade. No compasso 36 o motivo é retomado e intensifica-se através da imitação em *stretto*.

Fig. 114: António Pinho Vargas – *Two family discussions* (cc. 30-32)

No compasso 41 é apresentado um novo motivo – o motivo em fusas seguido de uma nota em *flutterzunge*, que gera pontos de ansiedade no discurso (Fig. 115).

Fig. 115: António Pinho Vargas – *Two family discussions* (cc. 40-41)

No compasso 48 é retomado o motivo da nota em *flutterzunge*, que culmina no compasso 54, com grande intensidade, na nota sib 5. A secção termina em homofonia, com a nota mais aguda da obra – dó# 5, em figuras longas com mudanças de dinâmica.

A partir do compasso 65, o compositor indica a utilização da surdina *harmon*, que permite uma alteração de timbre, bem como *piano possibile* (Fig. 116).

Fig. 116: Antônio Pinho Vargas – *Two family discussions* (cc. 57-66)

The musical score for two trumpets, measures 57-66, is shown. The top staff (Trumpet 1) starts with a dynamic of *ff* and a *f* dynamic. The bottom staff (Trumpet 2) starts with a dynamic of *f* and a *ff* dynamic. A box highlights measures 60-61 with a tempo marking of quarter note = 60. Annotations include "both looking at each other" and "harm.mute".

Até ao compasso 72 o compositor cria uma secção de transição, em que explora o timbre através da referida surdina, representando um clima de entendimento entre os dois músicos.

Nos compassos 72 a 92, o compositor regressa ao ambiente inicial (parte I), apresentando os motivos que são comentados livremente pela trompete 2. O discurso torna-se fragmentado repousando no compasso 97 na 3ª menor dó# 3-mi 3. Esta secção é executada com recurso à surdina *harmon*, culminando com notas de duração diferente – semínima na trompete 1 e mínima na trompete 2, na dinâmica *pp*.

Ocorre então uma indicação do compositor para mudança para a posição 3 (Fig. 117) e, após um silêncio (compasso 98) tem início a parte III – C.

Fig. 117: Antônio Pinho Vargas – *Two family discussions* (cc. 93-98)

The musical score for Fig. 117 consists of two staves. The first staff begins at measure 93. The music is marked with a piano (*p*) dynamic in the middle and a pianissimo (*pp*) dynamic in the final measures. The second staff also begins at measure 93 and is marked with *pp*. Annotations include two boxes labeled 'position 3' with arrows pointing to specific notes in the second staff, and a larger box labeled 'move to position 3' with an arrow pointing to the end of the piece.

A parte III – C engloba os compassos 99 a 184. Nesta secção o discurso torna-se homofónico e mais estável. Os motivos são repetidos por ambas as trompetas, mas a trompete 2 realiza movimento contrário em diversos momentos finais de frase, o que não traduz estabilidade total ao discurso.

No compasso 154 o motivo inicial é apresentado de forma invertida, na sequência – curto-longo. No compasso 174, regressa o motivo da secção B em que a movimentação dos intérpretes é consonante com o discurso motivico – caminhando em sentido contrário as linhas imitativas criam uma oposição discursiva.

A secção termina com a ideia de *fade-out*, técnica da música eletrónica que permite abrandar o discurso do ponto de vista dinâmico sem afetar a natureza dos materiais. Desta forma a obra termina criando a ideia que a discussão contínua e que perdura (Fig. 118).

Fig. 118: Antônio Pinho Vargas – *Two family discussions* (cc. 183-184)

The musical score for Fig. 118 shows two staves starting at measure 183. The music is marked with a very pianissimo (*ppppp*) dynamic. Annotations include a box at the top stating 'both players repeat freely the last scale, regardless of synchronization, till ppppp' and a box at the bottom stating 'the pianissimo dynamics are written mainly according to what should be the final result to the listener.'

Na primeira audição, com John Wallace (trompete I) e John Miller (trompete II), a obra teve uma excelente receção (cf. Gonçalves, 2008). Miller (2016) sugere que se trata de uma obra eficaz e bem escrita, salientando a importância do contacto visual entre os instrumentistas para uma boa comunicação musical.

II.2.1. Elementos de performance

Como exposto, *Two family discussions* evoca um diálogo, sendo o posicionamento e movimentação em palco parte integrante da obra. Estes aspetos exigem, desde logo, uma particular atenção à sincronia na execução, e à procura do contacto visual.

Na secção inicial, a afinação nas notas longas que são precedidas de fusas deve merecer particular atenção, bem como, já na posição 2, a partir do compasso 31, a sincronização dos intérpretes na execução da figuração frenética de escalas em fusas. A exigência na sincronização acentua-se a partir do compasso 41, quando, no final desta figuração, encontramos uma nota mais longa em *flutterzunge*.

A afinação, precisão e velocidade do *staccato*, bem como a ligação entre as vozes e a homogeneidade de som, são fundamentais a partir do compasso 54. O mesmo ocorre entre o compasso 61 e o compasso 71, uma longa secção no registo mais agudo da obra, necessitando estas passagens de um excelente suporte da coluna de ar.

Na secção entre o compasso 73 e o compasso 90, é apresentada uma variação temática do início com fusas e notas longas. Uma particular atenção ao ataque das fusas e ao suporte da coluna de ar nas notas longas, bem como o apoio na primeira nota de cada motivo, contribuirá aí para a melhor execução do texto.

A partir do compasso 99, estando os trompetistas já situados na posição 3, importa ter atenção à execução do fá 2, nota que excede o registo habitual do instrumento e que beneficiará do recurso a uma

posição auxiliar ou com o recurso à deslocação das bombas até ao limite máximo.

John Miller, que apresentou a obra em primeira audição, como trompete 2, sugere uma especial atenção na colocação da surdina *harmon*, no compasso 61, de modo a não alterar a afinação, e sugere que o fá 2 do compasso 127 seja alternativamente executado ou com a terceira bomba, ou utilizando a trompete em *sib*, transpondo a passagem um tom acima (Miller, 2016).

II.3. Sérgio Azevedo – Concerto para trompete e orquestra de cordas

O *Concerto para trompete e orquestra de cordas* foi apresentado em primeira audição a 26 de junho de 2015, pela Orquestra Académica da Universidade do Minho com Vasco Silva de Faria (dedicatário) como solista, e Artur Pinho Maria na direção musical (cf. Anexo I [4]; Anexo II [8]; Anexo IV). O compositor fez posteriormente uma redução da obra para trompete e piano, de modo a propiciar a interpretação em contexto de provas académicas ou noutros contextos performativos.

Na análise do concerto será levada em consideração a estrutura musical e aspetos performativos, incluindo a relação entre o solista e a orquestra, designando os diferentes elementos por “gestos”.

II.3.1. *Alla marcia* (1º andamento)

O primeiro andamento, indicado *alla marcia*, divide-se em duas secções: a secção A (cc 1-102) e a secção B (cc. 103-181). A forma bipartida do fragmento é justificada pelos motivos melódicos usados, tipos de escrita para a orquestra e pela estrutura das linhas melódicas do solista. A divisão de cada secção foi designada por gestos, caracterizados pelo tipo de escrita apresentada na orquestra ou pela introdução de motivos novos.

Gesto I (cc. 1-16)

Nesta primeira secção (Fig. 119) destaca-se o motivo rítmico, quase em *ostinato*, que oscila entre a semínima e a semicolcheia, e que confere uma sonoridade característica de marcha.

Fig. 119: Sérgio Azevedo – *Concerto para Trompete (Alla marcia, cc. 1-16, tutti)*

The image displays a musical score for the first 16 measures of the 'Alla marcia' movement from Sérgio Azevedo's Concerto for Trumpet. The score is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 120. It features a full orchestral ensemble (Trumpet in B, Violins I & II, Violas, Violoncellos, Double basses) and a solo B♭ Trompete part. The solo part has two circled sections: one from measure 11 to 16 and another starting at measure 21.

O jogo de acentuações, com conotações *stravinskianas*, gera uma estrutura métrica muito variada que vai muito além do composto binário marcial. Este gesto é intensificado a partir do compasso 10 através do aumento da densidade dos acordes, com recurso a diversos *divisi*.

O solista participa no jogo rítmico e acrescenta intervalos mais amplos como processo de variação (Fig. 120).

Fig. 120: Sérgio Azevedo – *Concerto para Trompete (Alla marcia, cc. 1-17, solista)*

I. Alla marcia

The image displays the solo part for the B♭ Trompete in the 'Alla marcia' movement from Sérgio Azevedo's Concerto for Trumpet. The score is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 120. The solo part starts at measure 9 and has a circled section from measure 9 to 17.

Gesto II (cc. 17-37)

Este gesto é de transição e corresponde a um *rallentando* do discurso musical, numa progressão rítmica 4-2-1 (semicolcheia, colcheia, semínima). O diálogo, em contraponto, entre os violinos, o que resulta numa escrita mais homofónica e homorrítmica (Fig. 121). Esta secção conclui com um trítone entre os violinos e violas no registo agudo.

Fig. 121: Sérgio Azevedo – *Concerto para Trompete (Alla marcia, cc. 17-37, solista)*

The image displays a musical score for Trompete (Trumpet) in G major, measures 17 through 37. The score is written on a single staff in treble clef. Measure 17 begins with a half note G4 (marked with an accent) followed by a quarter rest. Measures 18-23 show a rhythmic pattern of quarter notes and quarter rests, with accents on the notes. Measure 24 features a change in meter to 2/4, with a half note G4. Measures 25-26 continue with quarter notes and quarter rests. Measure 27 starts with a 3/8 time signature and contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note G4. Measures 28-32 show a sequence of quarter notes and quarter rests. Measure 33 begins with a 4/4 time signature and contains a sequence of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4). Measures 34-36 continue with eighth notes and quarter notes. Measure 37 concludes with a tritone interval between G4 and C5.

No compasso 24, o motivo inicial (colcheia-semicolcheia) é recuperado nos contrabaixos e violoncelos. O motivo do compasso 17 é repetido uma 4^a acima e conduz à secção seguinte. A escrita de carácter horizontal, em diálogo (c. 33) provoca algum contraste contrapontístico (Fig. 122).

Fig. 122: Sérgio Azevedo – *Concerto para Trompete (Alla marcia, cc. 17-37, tutti)*

The image displays two systems of musical notation for the 'Alla marcia' section of Sérgio Azevedo's Concerto for Trumpet. The first system, starting at measure 17, features a single staff for the B♭ Trumpet (B♭ Tpt.) and four staves for the string section (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). The second system, starting at measure 21, includes the B♭ Trumpet staff and five string staves (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. The section concludes at measure 37.

Gesto III (cc. 38-49)

Apesar do esquema rítmico abrandar (4-2-1) a escrita intensifica-se pelo uso de registos afastados, sendo explorada a tripla oitava sobre a nota fá (fá 4, fá 5, fá 6). A partir do compasso 43, o recurso aos trémulos intensifica o discurso e introduz uma sonoridade nova nas cordas (Fig. 123).

Fig. 123: Sérgio Azevedo – *Concerto para Trompete (Alla marcia, cc. 17-37, tutti)*

The image displays two sections of a musical score. The upper section is a woodwind ensemble consisting of five staves: two for Flutes (Fl. I and Fl. II), one for Oboe (Ob.), one for Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), and one for Bassoon (Fag.). The lower section is a string ensemble with six staves: Violins I (Vlns. I), Violins II (Vlns. II), Violas (Vlas.), Cellos (Vcs.), and Double Basses (Dbs.). The score is written in a 2/4 time signature and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Gesto IV (cc. 50-57)

A escrita marcial regressa com o motivo rítmico reforçado à semicolcheia e todas as cordas, exceto o contrabaixo, são dobradas em *divisi*. A partir do compasso 48, o discurso torna-se menos contínuo, alternando momentos homofónicos com momentos melódicos e horizontais.

Gesto V (cc. 75-102)

O papel de continuidade atribuído ao solista, com um desenho melódico em semicolcheias, conduz à secção final. A escrita das cordas está dividida: as inferiores, à semínina, e as superiores, em colcheias num *ostinato* sem fim, interrompido apenas por uma nova figuração. Nos compassos 84 a 93, o contratempo das cordas graves e o pulsar de duas semicolcheias-colcheia intensifica a escrita.

A partir do compasso 94, cada parte da orquestra tem o seu próprio padrão rítmico, o que gera um clímax. A secção termina com uma memória do motivo inicial do solista, que faz ponte para a repetição.

Gesto VI (cc. 103-126)

A segunda secção inicia-se com um *ostinato*, ainda que com algumas variações rítmicas, centrado na nota dó. As cordas, em uníssono, afastam-se gradualmente da nota dó pelo acréscimo de notas cromaticamente próximas. O contrabaixo, com uma nota pedal sobre a nota sol, numa escrita pulsada e articulada, cria tensão harmónica em relação à nota dó, nos violinos.

A partir do compasso 110, o solista é justaposto à orquestra, gerando tensão. Esta tensão é aumentada pela exploração da escala de tons inteiros. O gesto termina com a nota si, no registo agudo, num ponto de tensão e contraste. No compasso 119 o gesto é retomado e expandido nas cordas até atingir a nota fá# (trítono do dó). O solista executa no compasso 120 uma sequência de notas que resulta no arpejo do acorde de 9ª menor sobre a nota dó. Seguidamente, passa para um motivo composto por intervalos mais amplos (3ª, 7ª e 4ª aumentada) que ritmicamente se interliga com o acompanhamento das cordas e repousa na nota sol# 4 (em oposição ao contrabaixo, com a nota sol).

Gesto VII (cc. 126-148)

O gesto inicia-se enquanto o solista está a terminar a frase, evitando-se, desta forma, a quebra de continuidade. Nas cordas são atribuídos dois papéis distintos – as cordas superiores apresentam uma ondulação à volta das notas si-mi, e o violoncelo e a viola constroem um desenho melódico da 4ª perfeita até à 2ª menor. Neste ponto, as cordas atingem um clímax, momento em que entra o solista.

O momento de transição é estabelecido quando a orquestra realiza ecos dos movimentos melódicos anteriores.

O solista e a orquestra recuperam o pulsar do início da obra. As cordas graves executam uma linha à semelhança de um *walking bass* em que as cordas agudas acompanham o solista reforçando o pulsar rítmico na parte fraca do tempo. O solista intensifica o discurso musical com uma linha sinuosa que após um momento evocativo termina a *solo*, até repousar na nota dó 5 (Fig. 124).

Fig. 124: Sérgio Azevedo – *Concerto para Trompete (Alla marcia, cc. 126-148, tutti)*

The image displays three systems of musical notation for the Concerto for Trumpet by Sérgio Azevedo. Each system includes staves for the B♭ Trumpet (Tpt.), Violins I and II (Vlins. I, Vlins. II), Violas (Vlas.), Cellos (Vcs.), and Double Basses (Dbs.).

- System 1 (Measures 119-127):** The trumpet part features a melodic line with dynamic markings *p*, *mf*, and *f*. The strings provide a rhythmic accompaniment with a *walking bass* line in the lower register.
- System 2 (Measures 128-140):** The trumpet part continues with a more complex, sinuous melodic line. Dynamics include *mp*, *f*, and *pp*. The string accompaniment remains consistent.
- System 3 (Measures 141-148):** The trumpet part concludes with a final melodic phrase. Dynamics include *f* and *ff*. The string accompaniment continues to support the trumpet's line.

Gesto VIII (cc. 148-165)

O compositor desenvolve para o solista uma melodia inscrita no âmbito de 3ª menor (*sib-réb*). O motivo, que tem um caráter de uma canção de *lenga-lenga*, junta-se ao *ostinato* executado nas cordas. Após um gesto de intensificação, as linhas são congeladas – o violoncelo sobre as notas dó-mi, a viola sobre o *sib-sol*.

Gesto IX (cc. 166-175)

Este gesto intensifica o anterior e baseia-se na repetição em *ostinato* de várias células utilizadas. A nota pedal de *mib* no solista tem caráter conclusivo que anuncia o término do andamento.

Gesto X (cc. 175-181)

Este gesto final, quase em jeito de *coda*, resume os processos enunciados: a sobreposição por camadas de várias células que constroem uma estrutura única e contínua. Os violinos apresentam um movimento circular em volta da nota *si*. A viola oscila entre a 2ª menor, que alterna a sonoridade maior/menor (acorde *si maior/si menor*). O violoncelo reforça a presença do acorde de *si maior*, e o contrabaixo apoia a nota *si* com o movimento de oitava.

O final tem um caráter inesperado pois resolve para o acorde de dó maior, como solução natural, do ponto de vista acústico e de atração dos sons.

II.3.2. Chorale – Adagissimo (2º andamento)

Este andamento apresenta uma escrita predominantemente homofónica e homorrítmica. A sonoridade suave deve-se à utilização de *divisi* que originam três camadas distintas, apresentadas na Tabela 3.

Tabela 3: Análise do 2º andamento

Recurso	Instrumentação
Tema Melódico	Violinos I em <i>divisi</i>
Reforço harmónico	Violinos II (1ª pauta) Violas (1ª pauta)
Contraponto Suporte Harmónico	Violinos II (2ª pauta) Violas (2ª pauta) Violoncelos

A sonoridade modal é imposta pelas linhas melódicas, e o repouso em diferentes tempos do compasso dilui a distinção entre tempo forte e tempo fraco. O apoio harmónico que sustenta a linha melódica é por vezes reminiscente da estrutura tonal de tónica-subdominante-dominante, orbitando em torno da nota fá.

Do compasso 7 ao compasso 10, a música torna-se mais estática através da utilização da nota pedal fá e da notação de valores mais longos. É neste momento que o solista, em *pianíssimo* executa um arpejo descendente sobre os harmónicos da nota *mi^b*, repousando sobre a nota fá – uma linha com características modais. No compasso 12, as cordas regressam ao gesto inicial e o solista desenvolve uma melodia com carácter expressivo e lírico. A linha melódica tem um âmbito alargado mas as notas de repouso são a nota fá e dó (*finalis, repercursa*). A linha do solista torna-se ritmicamente mais intensa a partir do compasso 15, explorando sincopas e contraria a acentuação métrica do acompanhamento.

A partir do compasso 18, regressam o acompanhamento por notas pedal e os valores longos – uma sonoridade estática. No compasso 25 o solista repousa sobre o tenor – nota dó. Nos compassos 26 a 29, o compositor realiza um resumo e alarga o âmbito das linhas melódicas o que gera um clímax no andamento, executando o solista com a nota lá 5, reforçada pela utilização de *flutterzunge*.

O andamento termina de modo etéreo, com harmónicos no registo muito agudo, em *pianíssimo*, que provoca a diminuição drástica da intensidade harmónica (Fig. 125). A sonoridade estática nas notas pedal dilui-se no tempo até desaparecer por completo. O diálogo final do contrabaixo e do trompete contrasta com o início, apresentando agora um carácter brilhante e jovial.

Fig. 125: Sérgio Azevedo – *Concerto para Trompete (Chorale, cc. 25-35, tutti)*

The image displays a musical score for a concertino section, specifically measures 25 through 30. The score is arranged in a system with six staves: B♭ Trompete (Tpt.), Violins I (Vlns. I), Violins II (Vlns. II), Violas (Vlas.), Cellos (Vcs.), and Double Basses (Dbs.).

- Measure 25:** The B♭ Tpt. staff begins with a melodic line. The Vlns. I and II staves have a melodic line with a '1 + 2 mb' marking. The Vlas. staff has a melodic line with a '1º solo' marking. The Vcs. and Dbs. staves have a bass line with '1º solo' and '1 + 2 mb' markings. Dynamic markings include 'pp' and 'ppp'.
- Measure 30:** The B♭ Tpt. staff has a melodic line with a 'molto rit.' marking. The Vlns. I and II staves have a melodic line with a '1 + 2 mb' marking. The Vlas. staff has a melodic line with a '1 + 2 mb' marking. The Vcs. and Dbs. staves have a bass line with '1 + 2 mb' markings. Dynamic markings include 'ppp' and 'rit. marc.'.

At the bottom center of the score, the alphanumeric code 'ava070118' is printed.

II.3.3. Festivo (3º andamento)

Este andamento, semelhantemente ao primeiro divide-se em duas grandes seções: a primeira, dos compassos 1 a 42 e a segunda, dos compassos 43 ao final.

Parte A

Introdução (cc. 1-9)

O ambiente festivo irrompe, das cordas graves para as agudas, num movimento suspenso com a ação do solista, que executa um *ostinato* à volta da nota réb – como um fogo de artifício que se esvanece após a turbulência inicial. O início, com a anacruse, marca um pulsar rítmico que será desenvolvido durante ao longo do andamento.

Gesto I (cc. 10-24)

O solista desenvolve nos compassos 10 a 24 uma melodia de âmbito curto em que diversas células rítmicas são repetidas como ecos de um *ostinato* que se transforma através de diversas glosas. A orquestra realiza um acompanhamento com valores curtos cujo jogo de acentuações rítmicas gera uma textura constante. O gesto termina com a intensificação rítmica do solista, que recorre ao *staccato* triplo (Fig. 126).

Fig. 126: Sérgio Azevedo – *Concerto para Trompete (Festivo, cc. 10-24, solista)*

The image shows three staves of musical notation for a trumpet part. The first staff starts at measure 7 with a tempo marking of quarter note = 134. It features a melodic line with a *mp* dynamic and a triplet of eighth notes. The second staff starts at measure 12 and continues the melodic line with a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. The third staff starts at measure 19 and features a more rhythmic, triplet-based pattern with a *mf* dynamic.

Gesto II (cc. 25-35)

Esta secção é escrita só para orquestra. A nota dó torna-se nota pedal, variada pela densidade de escrita. Este tipo de escrita permanece e a intensificação dos elementos origina uma deslocação harmónica para o fá#.

Gesto III (cc. 36-42)

O início deste gesto é, de forma condensada, remanescente do momento inicial. A orquestra introduz um tema cadencial dirigido do dó grave para o agudo, e o primeiro violino conduz a cadência através de um desenho sinuoso baseado no movimento cromático descendente que anuncia o repouso no acorde de mi maior, sobre o qual termina esta secção.

Parte B

Gesto IV (cc. 43-66)

O solista introduz um fragmento melódico com dupla função – realiza uma síntese da secção anterior e anuncia o próximo motivo. As cordas apresentam um tipo de escrita contrapontística imitativa: no compasso 45, pelos violinos I; no compasso 47, pelas violas; no compasso 49, pelos violoncelos e contrabaixos. A entrada de cada parte é realizada à 8^a, tratando-se por isso de um pequeno *canon*. No compasso 51, dá-se a última entrada no violino II. Num aparente contraste, o solista, opõe-se à escrita da orquestra no compasso 53, mas no compasso 57 apresenta o tema do *canon* uma 5^a acima. A orquestra continua o *canon* – no compasso 53, o violino II, no compasso 54, o violino I, uma oitava acima. A este par, respondem a viola e o violoncelo em uníssono, uma oitava abaixo. Este processo termina no compasso 59, a partir do qual o discurso se fragmenta e a escassez de material diluiu a intensidade de escrita. Um *pizzicato* conclui este gesto.

Gesto V (cc. 67-85)

A escrita homofónica regressa neste gesto. A partir do acorde de lá maior é gerado um *ostinato* composto por blocos harmónicos que são enriquecidos, quer pela utilização de acentuações no 2^a tempo, quer pela introdução de notas dissonantes (e.g., segundas) em algumas das estruturas verticais.

Neste gesto o solista junta-se à estrutura verticalizada, o que confere um sentido harmónico, e não tão lírico ao conteúdo melódico. A partir do compasso 81, o solista intensifica o discurso, e regressa ao pulsar rítmico característico do motivo inicial da obra.

Gesto VI (cc. 85-99)

O compositor repete o gesto inicial da obra (cc. 11-24) introduzindo algumas alterações na parte final, que prepara o gesto seguinte.

Gesto VII (cc. 100-110)

O diálogo entre os violinos I, violinos II e violas, e entre os violoncelos e os contrabaixos, torna esta estrutura circular. A imitação é à 5ª e gera uma sobreposição de dois acordes como extensão do acorde de 11ª (dó-mi-sol-si-ré-fá#). A sonoridade deste gesto é quase minimalista. A exceção é o solista que livremente conduz uma linha para o registo agudo, criando um clímax sonoro baseado no motivo do *ostinato*.

Gesto VIII (cc. 111-137)

Um novo desenho é imposto pelos violinos e violas, agora em colcheias, em que são explorados os intervalos de 3ª e 6ª (inversão intervalar).

As cordas graves, mais estáticas, em acordes longos, conferem a base de sustentação para as cordas mais agudas. O solista apresenta o motivo do *canon*. No compasso 121 regressa o gesto inicial, invertido.

Nas secções seguintes, o compositor repete alguns dos gestos anteriores: o Gesto I, nos compassos 121 a 137; o Gesto VI, nos compassos 137 a 148; e o Gesto VII, nos compassos 148 a 163 (Fig. 127).

Fig 127: Sérgio Azevedo – *Concerto para Trompeta (Festivo, cc.164-201, solista)*

O grupo temático final, aqui denominado de Gesto VIII (cc. 164-201) caracteriza-se pela intensificação gradual da escrita, dos registos e da densidade das estruturas verticais. O movimento das cordas gera uma textura estática sobre a nota pedal mi. As cordas graves sustentam a camada superior, num contraste extremo com as cordas agudas.

A partir do compasso 192, a nota pedal desloca-se para dó e as cordas superiores apresentam um novo colorido harmónico. O solista também estabiliza sobre a nota sol 4, na dinâmica muito forte.

A conclusão da obra ocorre após uma pausa geral, com um efeito dramático. A recuperação do motivo inicial do andamento contribui para a unidade da obra.

II.3.4. Elementos de performance

Do ponto de vista performativo, o Concerto para Trompete e Orquestra de Cordas de Sérgio Azevedo apresenta no seu conjunto um desafio à resistência do trompetista, acentuada em particular no primeiro andamento pela repetição indicada no compasso 102.

A definição do tempo, a articulação, a tessitura e a junção são também aspetos a ter em consideração na preparação e execução da obra. Relativamente à definição do tempo, deve ser tido em conta que a pulsação definida pelo compositor no primeiro andamento (MM=120 para a semínima) e no terceiro andamento (MM=128 para a semínima) se pode revelar demasiado rápida para o *staccato* simples e um pouco lenta para o *staccato* duplo, sobretudo tendo em consideração que por vezes se sucedem rapidamente articulações distintas, como nos compassos 41 e 42 (Fig. 128), em que ocorre o *staccato* simples, o *staccato* duplo e o *flutterzunge*¹⁵.

Fig. 128: Sérgio Azevedo – Concerto para Trompete (*Alla Marcia*, cc. 41-43, *solista*)

The image shows a musical score for trumpet, measures 36-43. The score is in 3/4 time. Measures 36-40 show a series of eighth notes with accents. Measure 41 shows a staccato eighth note. Measure 42 shows a flutter-tongued eighth note with a 'flutt.' marking. Measure 43 shows a staccato eighth note. Dynamics include f, sf, and mf.

Relativamente à articulação, se, por um lado, o segundo andamento exige um bom domínio do *legato*, outras passagens exigem velocidade de articulação, sugerindo-se particular atenção à preparação de figurações rápidas em *ff*, tais como o final do primeiro andamento (Fig. 129).

A introdução do terceiro andamento, entre o compasso 1 e o compasso 9, com motivos em semicolcheias rápidas, exige também

¹⁵ Na definição do tempo do segundo andamento, quando executado na versão com piano, a indicação de MM=56 para a colcheia da versão com orquestra pode revelar-se demasiadamente lenta, considerando a impossibilidade de sustentação das notas longas no piano.

preparação, requerendo-se aí uma articulação em *staccato* simples muito rápida e uma execução em *staccato* triplo como desenvoltura e precisão.

Fig. 129: Sérgio Azevedo – *Concerto para Trompete (Alla Marcia, cc. 171-182, solista)*



Outro aspeto performativo a considerar é a tessitura.

Com efeito, o compositor explora ao longo do concerto o registo mais agudo do instrumento, com diferentes articulações e dinâmicas. Em particular, seria de referir o dó# 5 no compasso 117 (Fig. 130), para a execução do qual se sugere a utilização uma posição auxiliar – a utilização do segundo pistão, por oposição ao primeiro e segundo, o que permite uma execução mais brilhante e segura. Na cadência do segundo andamento sugere-se o mesmo procedimento.

Fig. 130: Sérgio Azevedo – *Concerto para Trompete (Alla Marcia, cc. 74-76, solista)*



Passagens no registo mais agudo do instrumento com figurações rápidas, como ocorre nos compassos 60, 61 e 74 (Fig. 131 e 132), exigem velocidade de articulação e flexibilidade. Para uma boa execução de tais passagens com rigor, destreza e segurança, afigura-se fundamental um bom controlo da coluna de ar, bem como a precisão da técnica digital aliada a um bom controlo da flexibilidade dos lábios.

Fig. 131: Sérgio Azevedo – Concerto para Trompete (Alla Marcia, cc. 60-61, solista)

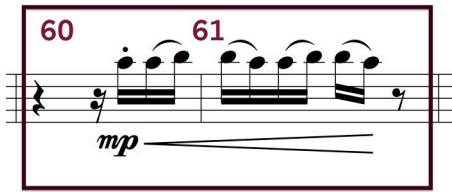
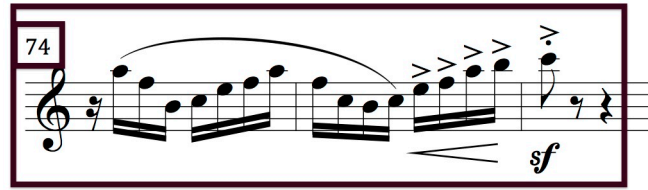


Fig. 132: Sérgio Azevedo – Concerto para Trompete (Alla Marcia, cc. 74-76, solista)



A execução *legato* do intervalo de 9ª maior (lá 4-si 5) no compasso 27, bem como do intervalo de 5ª perfeita (fá# 4-dó# 5) no compasso 33 (Fig. 133) exigem também um bom suporte da coluna de ar, transição rápida e eficiente da dedilhação, bem como um bom controlo de dinâmicas.

Fig. 133: Sérgio Azevedo – Concerto para Trompete (Chorale, cc. 10-34, solista)

II.4. Síntese

No âmbito do repertório elencado no Capítulo I, foram objeto de um estudo analítico e performativo mais apurado no Capítulo II, três obras que se singularizam no âmbito da escrita *solo*, camerístico e concertante para trompete escrito entre 1980 e 2010, respetivamente, o *Essay IX*, de Christopher Bochmann, *Two family discussions*, de António Pinho Vargas, e o *Concerto para trompete e orquestra de cordas*, de Sérgio Azevedo.

Ao elucidar a dinâmica tensão-relaxamento na obra de Christopher Bochmann, a elaboração contrapontística e imitativa bem como a espacialidade na obra de António Pinho Vargas, e a estruturação do diálogo na relação estrutural e expressiva do solista com a orquestra de Sérgio Azevedo, procurou-se evidenciar a coerência das obras, bem como as suas potencialidades expressivas do ponto de vista da interpretação. Ao mesmo tempo, procurou-se avançar sugestões performativas que atendam aos desafios interpretativos colocados pelo texto.

Procurou-se ainda registar, a partir do testemunho dos compositores, informação complementar que contribua para contextualizar as obras e opções criadoras dos compositores. A importância do estudo e difusão deste repertório na sua boa receção é demonstrada no Capítulo III, em que se descreve a análise o Inquérito (cf. Anexo III) administrado a trompetistas profissionais com atividade em Portugal.

Capítulo III – Impacto e difusão do repertório

Tendo como objetivo aferir o impacto, o conhecimento e a difusão do repertório português para trompete na atividade musical e no ensino, com particular incidência no repertório escrito entre 1980 e 2010, procedeu-se à elaboração e administração de um inquérito (cf. Anexo III) a 80 profissionais do instrumento, incluindo solistas, membros de orquestras e docentes.

Caracterização do Universo de Respondentes

O Inquérito administrado a 80 profissionais, foi respondido por 43 indivíduos, obtendo-se assim uma taxa de resposta de 53%. O universo de respondentes é constituído por 43 indivíduos do sexo masculino, com idades compreendidas entre os 22 e os 54 anos, sendo a média de idades 36,53. Em termos de idade, este universo é razoavelmente simétrico devido ao facto de a mediana (37) e média serem muito próximas.

O universo dos inquiridos é maioritariamente constituído por indivíduos de nacionalidade portuguesa (93%), sendo que 2 indivíduos são espanhóis (4,7%) e 1 inglês (2,3%). Relativamente ao local de residência, a amostra é muito heterogénea, no entanto há dois locais que se destacam, Lisboa e Porto, com, respetivamente, 14% e 16,3% dos respondentes, sendo que há também 2 indivíduos residentes do estrangeiro, dos quais, 1 em Perm (Rússia) e 1 em Vigo (Espanha).

Tendo em conta a importância do ensino na transmissão e difusão do repertório, seria importante salientar que 23,3% dos inquiridos lecionam no ensino pré-escolar, 62,8% lecionam no nível da iniciação ao instrumento, 74,4% no ensino básico, 67,4% no ensino complementar e 18,6% no ensino superior.

No que toca às habilitações académicas da amostra verifica-se que há dois graus académicos que se destacam, Licenciatura (44,2%) e Mestrado (46,5%).

De notar que as habilitações artísticas estão em linha com as habilitações académicas, apesar de ambas terem o mesmo resultado, 46,5% (cf. Gráficos 1 e 2).

Gráfico 1: Habilitações académicas

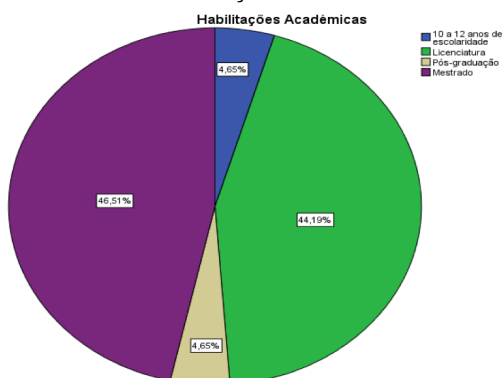
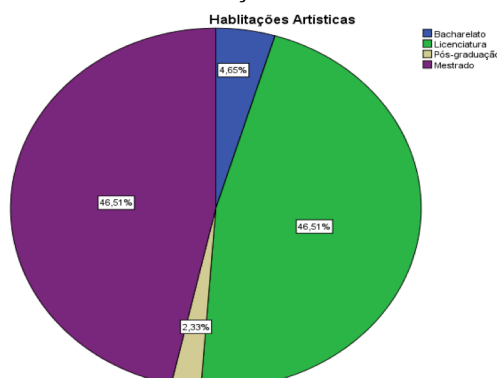


Gráfico 2: Habilitações artísticas



Em média, os inquiridos iniciaram o estudo do instrumento com 10 anos de idade, verificando-se, no entanto, uma elevada variabilidade nas idades. Destaca-se o papel das bandas filarmónicas como principal contacto com a música para 83,72% da amostra. Os Gráficos 3 e 4 mostram as distribuições para a idade e contexto do início de aprendizagem do instrumento, respetivamente.

Gráfico 3: Idade de início da aprendizagem do instrumento

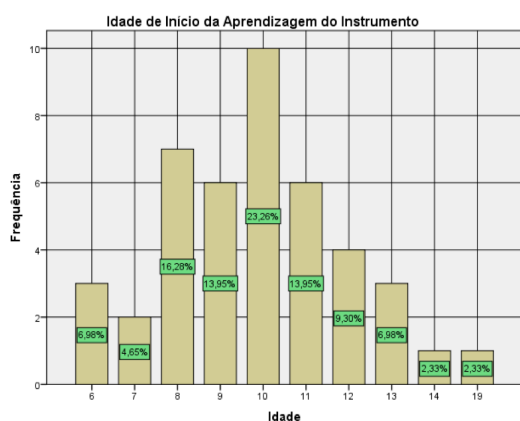
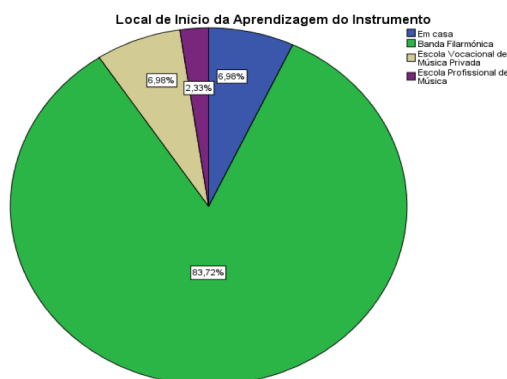


Gráfico 4: Local de início da aprendizagem do instrumento



No concerne à duração da aprendizagem formal de música, verifica-se que em média possuem uma aprendizagem de cerca de 14 anos. Estes valores comprovam os valores iniciais de que a maior parte dos inquiridos possuem licenciatura ou mestrado (cf. Gráfico 5).

Dos 43 inquiridos verifica-se que 70% (30) destes têm atividade concertística regular, sendo que a maior parte dessa atividade é sob a forma da participação em quintetos de metais 60% (26) (cf. Gráfico 6).

Gráfico 5: Idade de início da aprendizagem formal de música

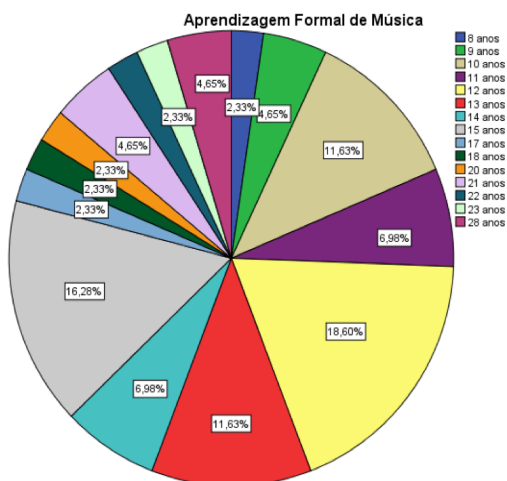
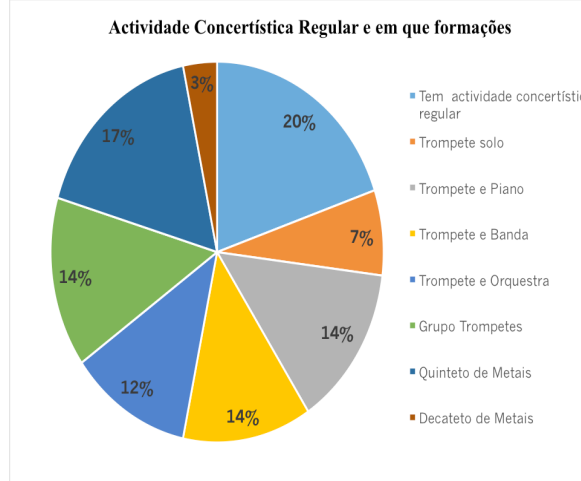


Gráfico 6: Atividade concertística regular e em que formações



Relativamente ao repertório, apenas 21% dos inquiridos utilizou repertório português para trompete. As principais motivações que levam os inquiridos a estudar o repertório contemporâneo por contraposição ao repertório tradicional são o desenvolvimento de repertório e o interesse por novas correntes, ambas com 79% de respostas (Gráfico 7).

Gráfico 7: Repertório estudado

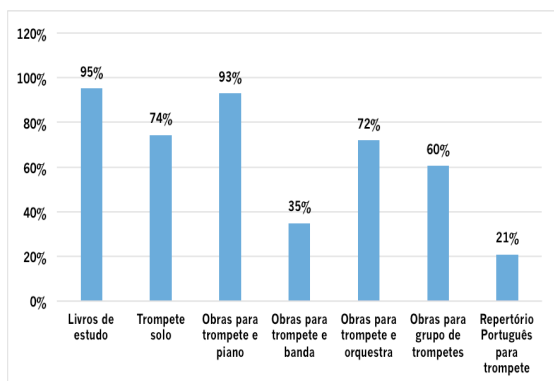
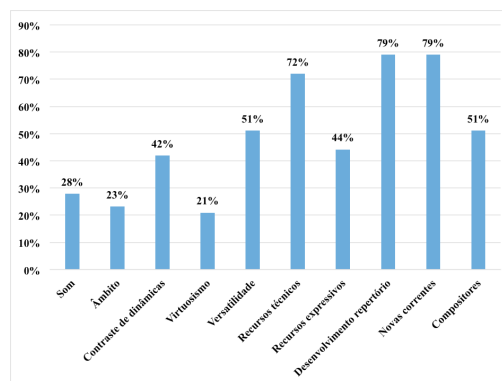


Gráfico 8: Motivação para estudar uma obra contemporânea por contraposição ao repertório tradicional



Na qualidade de intérpretes, os respondentes informam que o principal estímulo para o estudo de repertório contemporâneo, por contraposição ao repertório tradicional, são o interesse por “Recursos técnicos” (88%) e pelas “Novas correntes” (72%) (Gráfico 9). Quando inquiridos sobre elementos estimulantes no repertório contemporâneo, 72% indicam o “Som”, e 48% o “Desenvolvimento de repertório” (Tabela 4).

Gráfico 9: O que encontra de estimulante como intérprete nas obras contemporâneas

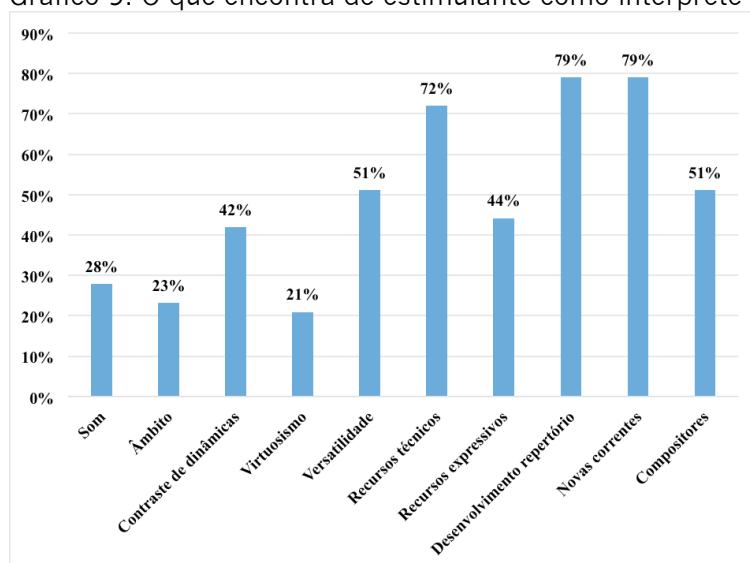


Tabela 4: Variação da motivação

Var.	Som	Âmbito	Contraste de dinâmicas	Virtuosoismo	Versatilidade	Recursos técnicos	Recursos expressivos	Desenvolvimento de Repertório	Novas correntes	Compositores
%	71%	25%	20%	0%	19%	18%	0%	48%	13%	29%

De entre os inquiridos, 77% informam que o seu repertório inclui técnicas não convencionais. De entre os inquiridos que têm no seu repertório obras que incluem técnicas não convencionais, todos referem a “Utilização de pistões pressionados parcialmente”, sendo outras respostas expressivas a “Utilização de surdinas” (79%), o “*Glissando*” (84%), ou o “*Flutterzung*” (84%) (cf. Gráfico 10). Quando inquiridos sobre a alteração do seu entendimento do instrumento em virtude do estudo de obras contemporâneas, 15% dos respondentes indica que tal ocorreu

com o *flutterzunge*, 13% com o uso de surdinas, e 11% com o *glissando*, variando outros elementos entre 6% e 8% (cf. Gráfico 11).

Gráfico 10: Recurso a técnicas não convencionais

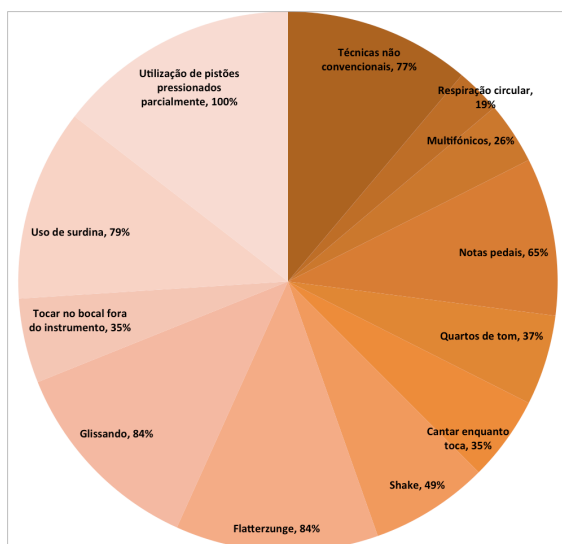
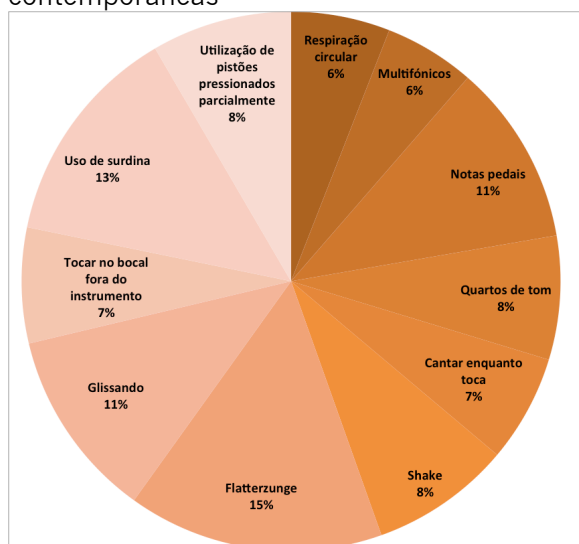


Gráfico 11: Aspectos que foram alterados devido ao estudo de obras contemporâneas



No que concerne à avaliação da escrita contemporânea para trompete, em geral, 48,8% dos inquiridos classificam-na como muito boa (Gráfico 12). Quando inquiridos especificamente sobre a composição em Portugal e no estrangeiro, 53,5% da amostra classifica a composição em Portugal como boa, e 51,2% classifica a composição internacional como muito boa (Gráficos 13 e 14).

Gráfico 12: Avaliação das obras do repertório contemporâneo

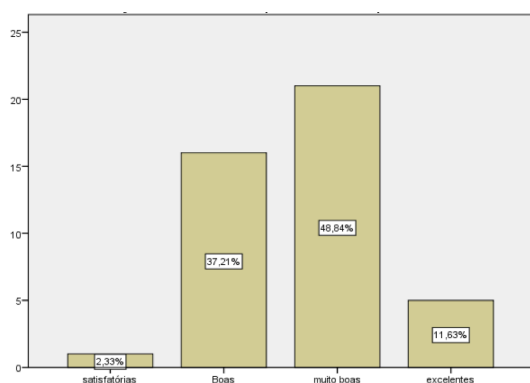


Gráfico 13: Avaliação da qualidade da escrita nas obras contemporâneas nacionais executadas

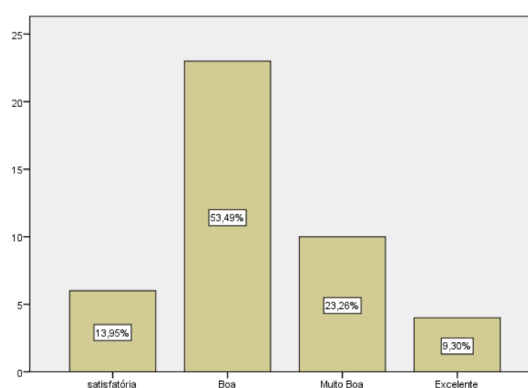
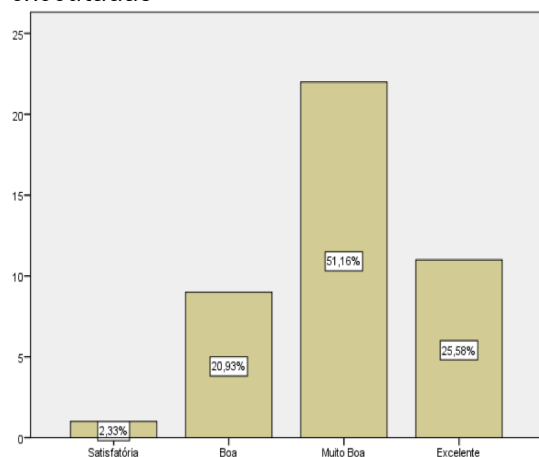


Gráfico 14: Avaliação da qualidade da escrita nas obras contemporâneas internacionais executadas



No que concerne ao estudo de repertório dos compositores tidos como referência para os instrumentistas, verifica-se que dos inquiridos, a maior parte trabalhou repertório do compositor Jorge Salgueiro (cf. Gráfico 15). No que concerne às obras de compositores portugueses que já foram trabalhadas pelos inquiridos, 37% refere *Cerimonial stereo*, de Jorge Salgueiro (Cf. Gráfico 16).

Gráfico 15: Repertório trabalhado dos compositores estudados

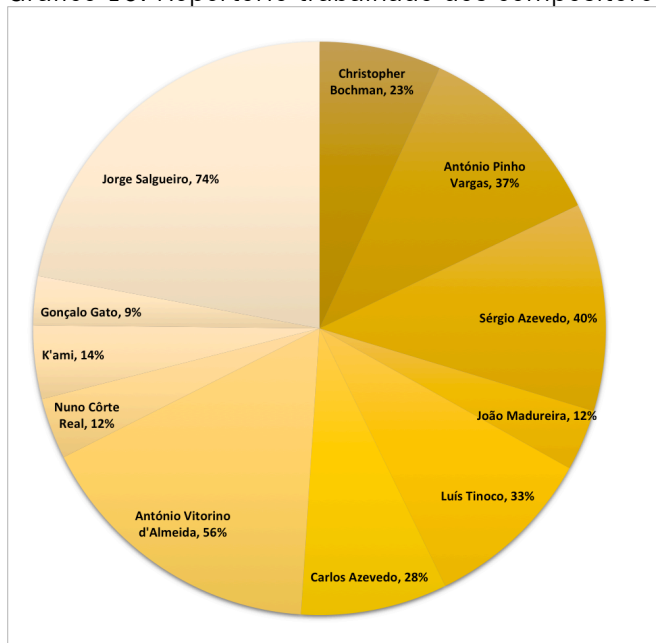
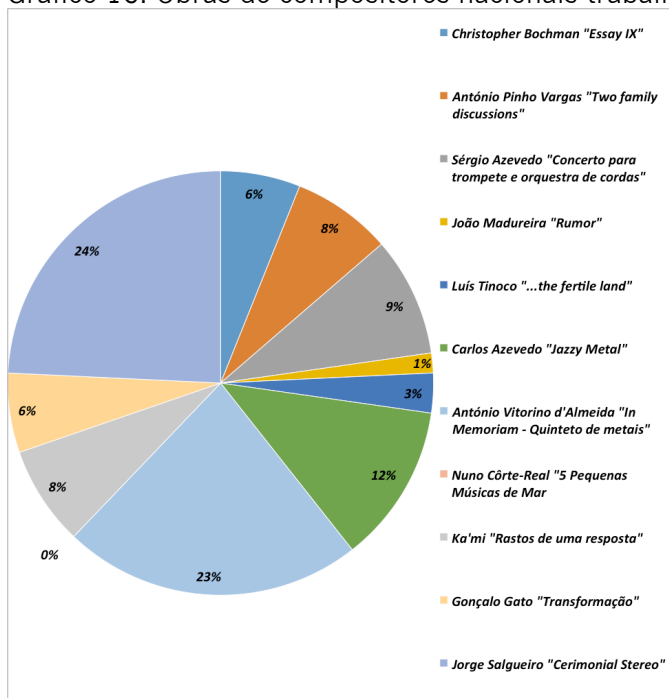
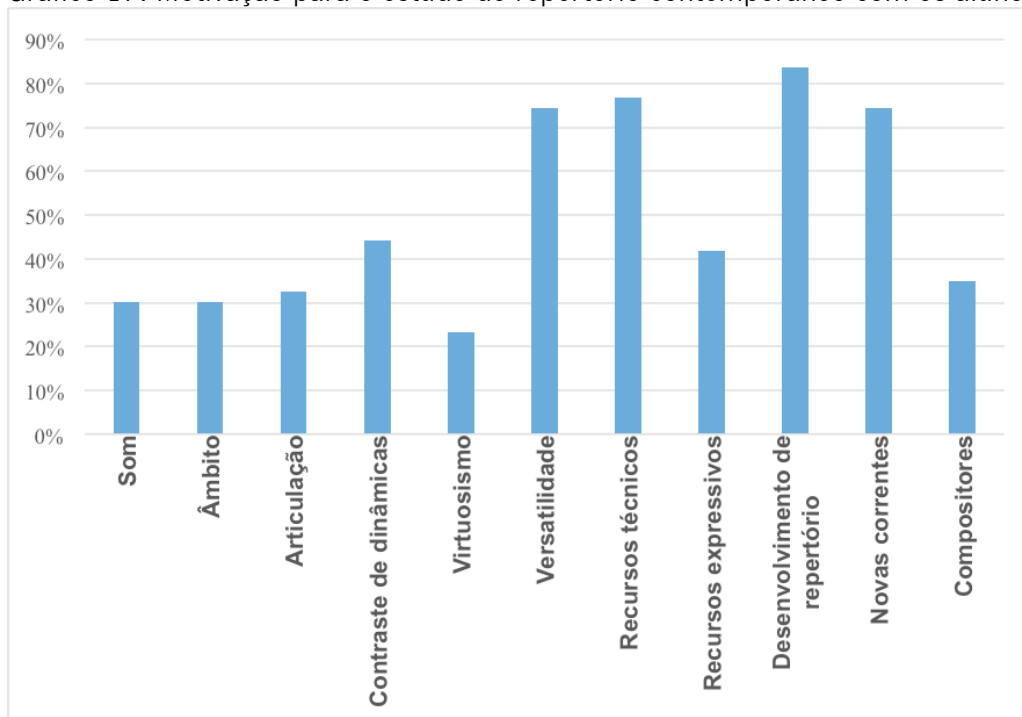


Gráfico 16: Obras de compositores nacionais trabalhadas no percurso académico



Relativamente à motivação para o estudo de repertório contemporâneo com os alunos, os participantes referem como principais fatores o desenvolvimento de repertório (84%), os recursos técnicos (77%), a versatilidade (74%) e as novas correntes (74%) (Cf. Gráfico 17).

Gráfico 17: Motivação para o estudo de repertório contemporâneo com os alunos



Análise exploratória

Realizaram-se algumas análises exploratórias, através da correlação entre as algumas variáveis em estudo, no sentido de aferir as razões que conduzem à introdução das obras contemporâneas no repertório estudado e transmitido.

De entre as variáveis, verificou-se existir uma relação significativa e positiva entre a duração da aprendizagem formal e o contacto com compositores contemporâneos. Posto de outro modo, quem tem menos formação, tem menor contacto com os compositores.

Por outro lado, procurou-se aferir se existia relação entre os aspetos que motivam os professores a estudar uma obra contemporânea, e os compositores e obras estudadas durante o percurso profissional e formal dos inquiridos. Verificou-se a este propósito que o contacto com os compositores contemporâneos está relacionado de forma significativa e positiva com o trabalho de repertório de Sérgio Azevedo, Nuno Corte Real, João Madureira e Gonçalo Gato.

Por último, procurou-se perceber se o facto de os inquiridos terem estudado repertório dos compositores contemporâneos se relaciona com a avaliação que fazem desse repertório. Verificou-se neste âmbito uma relação significativa entre as duas variáveis.

Assim, os inquiridos que estudaram as obras contemporâneas fazem uma apreciação positiva das mesmas. Conclui-se com base nestes dados que a apreciação do repertório contemporâneo aumenta com o conhecimento deste.

Em suma, verifica-se que quanto maior o número de anos de aprendizagem formal, maior o contacto com os compositores, e que, em casos particulares, o contacto com compositores está positivamente correlacionado com o estudo do repertório.

Para além disso, o conhecimento conduz à apreciação positiva do repertório contemporâneo. Nesse contexto, afigura-se essencial a divulgação das obras nacionais e a promoção do contacto com os compositores na valorização do repertório contemporâneo português.

Conclusão

A investigação académica que trata o repertório internacional para trompete do século XX tem evidenciado, ora a partir de uma abordagem teórica e analítica, ora com uma vertente performativa, a vitalidade da produção para o instrumento. Por outro lado, verificamos em Portugal a carência de investigação que reflita o nível de produção musical para o instrumento e que promova o seu conhecimento e disseminação.

Procurando minorar essa lacuna, e tendo em conta a necessidade de circunscrever o âmbito de investigação, procedeu-se ao levantamento e estudo do repertório escrito entre 1980 e 2010. Foram identificadas cinquenta e quatro obras, escritas para trompete por quarenta e três compositores, de Joly Braga Santos (1924 – 1988) a Sara Claro (n. 1986), das quais, uma para trompete e orquestra de cordas, seis para trompete e outro instrumento, duas para trompete e electrónica, oito para trompete *solo*, duas para *ensemble* de trompetes, vinte e oito para *ensemble* de câmara até treze instrumentos com trompete e sete quintetos de metais.

No repertório para trompete *solo* no período em análise predominam obras com carácter didático que decorrem do contexto da própria encomenda de que resultam - as três *Tocatas*, de Jorge Salgueiro (1985-1986) que foram peças obrigatórias no Concurso de Trompete da Póvoa de Varzim, em 2012 e 2013, nos níveis correspondentes ao ensino básico e complementar, e *Rastos de uma resposta*, de Ka'mi, bem como *Transformação*, de Gonçalo Gato, foram compostas para os Concurso Prémio Jovens Músicos RDP/Antena 2, em 2008 (nível superior) e 2010 (nível médio) respetivamente. Já *Dialogues*, de Hugo Ribeiro, e *Dark chamber*, de Pedro Faria Gomes, resultam de encomendas efetuadas em situações muito específicas e com o intuito de repertório para recital ou para acompanhar a exibição de uma imagem, respetivamente.

Essay IX, de Christopher Bochmann emerge nesse contexto como obra singular, na medida em que a escrita e exploração do instrumento decorrem apenas da liberdade e necessidade composicional. O *Essay IX*, juntamente com *Two family discussions*, de António Pinho Vargas e o *Concerto para trompete e orquestra de cordas*, de Sérgio Azevedo, afiguram-se como três obras particularmente relevantes para o repertório de trompete no período estudado, de entre a produção para trompete *solo*, trompete em música de câmara, e concerto solista para trompete, considerando a qualidade composicional e a escrita idiomática.

A pertinência do estudo efetuado, bem como a necessidade da sua extensão a outros repertórios é demonstrada pelo inquérito realizado junto de trompetistas profissionais. Das quarenta e três respostas obtidas dos oitenta profissionais inquiridos, resulta que quanto mais prolongada é a duração do estudo formal, e quanto maior o contacto com os compositores, e o conhecimento das obras, maior é também a valorização e a motivação para estudar este repertório.

É assim fundamental divulgar, dar a conhecer o repertório contemporâneo português, tarefa para a qual procurou contribuir o presente estudo.

Bibliografia

- Alves, N. (2015). *35 anos de composição para oboé em Portugal (1980-2014): levantamento e caracterização das obras*. Instituto Politécnico do Porto.
- Azevedo, S. (1998). *A Invenção dos Sons - Uma panorâmica da Composição em Portugal hoje*. (Caminho da Música, Ed.). Lisboa.
- Barth, M. E. (2011). *Music for Solo Trumpet and Electronics: A Repertoire Study*. University of Toronto.
- Bishop, J. M. (2013). *A Performance Guide to Arvo Parts Concerto Piccolo Uber B-A-C-H for Trumpet, Strings, Harpsichord, and Piano*. University of Miami.
- Caçote, N. (2015). *Pedro Blanco: A vida e a obra para piano*. Universidade de Évora.
- Cansler, P. T. (1984). *Twentieth-Century Music for Trumpet and Organ An Annotated Bibliography*. (S. L. Glover, Ed.). Tennessee: The Brass Press, Editions BIM.
- Cardoso, M. C. D. T. (2015). *A Flauta no contexto da Música de Câmara Contemporânea Portuguesa - os últimos 40 anos*. Universidade de Évora.
- Carnovale, N. A., & Doerksen, P. F. (1994). *Twentieth-Century Music for Trumpet and Orchestra* (Second Rev). Tennessee: The Brass Press, Editions BIM.
- Carrapatoso, E. (2015). Página pessoal do compositor Eurico Carrapatoso.
- Celuque, L. (2004). *A Série de Fibonacci: um estudo das relações entre as ciências da complexidade e as artes*. Universidade Federal da Bahia/Universidade Estadual de Feira.

- Cherry, A. K. (2009). *Extended Techniques in Trumpet Performance and Pedagogy*. University of Cincinnati.
- Correa, O. Z. (2016). *The Compositions for Trumpet of Erik Morales: A Study of Technical and Stylistic Elements for Performance*. Arizona State University.
- Dearden, J. L. (2007). *The America Trumpet Sonata in the 1950S: An Analytical and Sociohistorical discussion of Trumpet Sonatas by George Antheil, Kent Kennan, Halsey Stevens and Burnet Tuthill*. University of North Texas.
- Dorresteijn, R. (2016). *Comunicação pessoal*.
- Dunn, S. J. (2001). *Trumpet and Percussion Chamber Music for Two or Three Players: An annotated Bibliography*. Arizona State University.
- Eco, U. (2007). *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*. (E. Presença, Ed.). Lisboa.
- Engstrom, L. M. (1991). *Contemporary Swedish Music for Solo Trumpet and Trumpet in mixed chamber ensembles with a performance analysis of selected works of Bo Nilsson, Folk Rabe, and Tommy Zwedberg*. University of Texas.
- Fenderson, M. (2008). *An Interpretative Analysis of George Antheil's Sonata for Trumpet and Piano*. University of North Texas.
- Ferreira, M. P. (2005). *Dez Compositores Portugueses*. (P. D. Quixote, Ed.). Lisboa.
- Flynn, M. P. (2010). *Trumpet Music of David Sampson: A performer's guide to "Breakaway", "Passage", and "Triptych."* University of Miami.
- Gama, J. (2016). *Estudos Interpretativos sobre Música Portuguesa Contemporânea para Piano: O caso particular da Música evocativa de*

elementos Culturais Portugueses. Universidade de Évora.

Ghahremani, C. L. (2016). *Contemporary Strategies for Fundamental Development: Utilizing Extended Techniques to Advance Foundational Trumpet Methodology*. Coral Gables, Florida.

Gomes, P. F. (2017). *Comunicação pessoal*.

Gordon, C. (1965). *Systematic Approach to Daily Practice*. (C. Fischer, Ed.). New York.

Gordon, C. (1987). *Brass Playing is no Harder then Deep Breathing*. New York: Carl Fischer.

Haley, M. (2013). *A Performance Guide to Bernd Alois Zimmermann's Trumpet Concerto, "Nobody knows de Trouble I see."* University of Horth Texas.

Hickman, D. R. (2006). *Trumpet Pedagogy - A compendium of Modern Teaching Techniques*. (A. Pepping, Ed.). Chandler, Arizona: Hickman Music Editions.

Holmes, A. D. (2013). *The Evolution of Instrument Design and its influence on Trumpet Repertoire*. University of Maryland.

IRCAM. (2015a). *Al Niente* de Carlos Caires.

IRCAM. (2015b). *Densités* de Pedro Amaral.

Jakuboski, E. R. (2015). *An Examination of Style in the Development of the Sonata for Trumpet and Piano (1903-2010)*. University of Maryland.

Johnson, J. (2013). *An Analytical Look at 20th Century Trumpet Music, Includin Works by Joseph Turrin, Vincent Persichetti, Alexander Goedicke and Eric Ewazen*. Kansas State University.

Ka'mi. (2016). *Comunicação pessoal*.

- Kaasa, A. (2008). *Uma aproximação à estética da obra para piano de Clotilde Rosa*. Universidade de Aveiro.
- Klinefelter, K. L. (2011). *An Examination of Andre Jolivet's Concertino for Trumpet, Oskar Bohme Concerto for Trumpet in F Minor, Tomaso Albinoni's Sonata á 6 con Tromba, and Manuel de Falla's Suite of Old Spanish Dances*. Manhattan, Kansas.
- Lopes, J. M. de M. (2015). *A Música Contemporânea Portuguesa para Guitarra de 1983 a 2008*. Universidade de Aveiro.
- Lourenço, S. (2012). *As Escolas de Piano Europeias - Tendências Nacionais da Interpretação Pianística no Século XX*. (U. C. Editora, Ed.). Porto.
- Marçal, A. F. M. (2014). *Essay IX para trompete de Christopher Bochmann: a obra e a interpretação*. Universidade de Évora.
- Martingo, Â. (2011). *Contextos da Modernidade*. (E. ATELIER DE COMPOSIÇÃO, Ed.) (1ª Edição).
- Matos, V. H. F. de. (2014). *O Clarinete na obra de Joaquim dos Santos: Contextualização, análise e interpretação*. Universidade de Évora.
- McGlynn, B. K. (2007). *An analysis for performance of selected Unaccompanied Works for Trumpet by Robert Henderson, Hans Werner Henze and Verne Reynolds*. University of Nebraska.
- McNamara, A. K. (2014). *A Century of American Solo Trumpet Music*. University of Maryland.
- Meloteca. (2015). Meloteca - Sítio Português da Música e das Artes.
- Mendes, D. A. T. M. (2016). *Obras para Clarinete Solo produzidas por Compositores Portugueses em 2014 e 2015*. Universidade de Évora.
- Meredith, S. (2008). *Extended Techniques in Stanley Friedman's Solus for Unaccompanied Trumpet*. University of North Texas.

- MIC. (2015). Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa.
- Muller, A. D. (2017). *Consolidation, Revolution and Reflection: Music for Trumpet from Three Decades - 1950s, 1970s and 1990s*. University of Maryland.
- Oliveira, J. P. (2015). Página Pessoal do compositor João Pedro Oliveira.
- Oliveira, V. M. (2013). *Exploração de requisitos técnicos exigidos pelo repertório de música contemporânea para fagote*. Instituto Politécnico do Porto.
- Pacheco, S. (2017). *Comunicação pessoal*.
- Pinho Vargas, A. (2001). *Comunicação pessoal*.
- Pinho Vargas, A. (2007, October). A ausência da Música Portuguesa no contexto europeu: Uma investigação em curso. *Revista Crítica Das Ciências Sociais*, 47–69.
- Pinho Vargas, A. (2011). *Música e Poder - Para uma Sociologia da ausência da Música Portuguesa no contexto Europeu*. (E. Almedina, Ed.). Coimbra.
- Pinto, N. (2014). *Música Portuguesa para Clarinete e Eletrónica Processos Interativos na Criação, Interpretação e Performance*. Universidade Católica Portuguesa.
- PJM. (2017). *Lista de Obras e Compositores Portugueses*. Lisboa.
- Queirós, H. (2011). *Música Portuguesa para Clarinete Baixo Solo*. Instituto Politécnico do Porto.
- Reyes, B. (2016). *A Study of Standard Trumpet Repertoire Through Recital Preparation an Performance*. Greenville, NC.
- Ribeiro, H. (2016). *Comunicação pessoal*.

- Salgueiro, J. (2016). *Comunicação pessoal*.
- Sandoval, A. (1991). *Brass Playing Concepts + 12 Original Studies* (Editions B). Bulle, Switzerland.
- Scarpino, L. (2013). *A Performer's Guide to Karl Amadeus Hartmann's Concertino for Trumpet with Seven Solo Instruments*. University of Miami.
- Scherzo, E. (2015). *Suite for Brass Quartet de Sara Claro*.
- Scripcaru, L. (2014). *Música Contemporânea para Violino Solo Uma abordagem da Música de Compositores Contemporâneos Portugueses ou Residentes em Portugal*. Universidade de Évora.
- Sherman, R. (1979). *The Trumpeter's Handbook: A Comprehensive Guide to Playing and Teaching the Trumpet* (Accura Mus). Ann Arbor, Michigan.
- Silva, P. M. (2010). *Da criação musical à prática interpretativa: um diálogo ao encontro da inovação estética e artística do fagote em Portugal*. Instituto Politécnico do Porto.
- Soveral, M. (2013). *Quatre compositeurs, quatre oeuvres: la musique pour piano portugaise des années 90*. (Paf, Ed.). Paris.
- Stake, R. E. (1995). *The Art of Case Study Research*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Stamp, J. (2005). *Warm-Ups + Studies*. (T. Stevens, Ed.) (9th Editio). Vuarmarens, Switzerland: Editions BIM.
- Stoupy, E. D. (2011). *A Performance Guide to the Trumpet Repertoire of Jacques Castérède focusing on Breve Rencontres and Concertino for Trumpet and Trombone*. University of North Texas.
- Telles, A. (2014, January). Nancy Lee Harper, *Música portuguesa para piano/Portuguese Piano Music*, vol. 3. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 137–146.

- Thompson, J. (2002). *The Buzzing Book*. (E. Bim, Ed.).
- Tribuzi, A. N. (1992). *Extended Trumpet Performance Techniques*. California State University.
- Vasques-Dias, A. (2016). *Comunicação pessoal*.
- Veiga, P. J. S. (2016). *Comunicação pessoal*.
- Vinagre, M. G. P. (2015). *Um olhar sobre s Música produzida na ESML para Clarinete Solo e Eletrónica*. Instituto Plitécnico de Lisboa.
- Vizzutti, A. (1990). *Trumpet Method*. Los Angeles: Alfred Publishing.
- WFIMC. (2015). *Federação Mundial dos Concursos Internacionais de Música*.
- Winegardner, B. J. (2011). *A Performer's Guide to Concertos for Trumpet and Orchestra by Lowell Liebermann and John Williams*. University of Miami.
- Wurtz, G. T. (2001). *Two Selected Works for Solo Trumpet comissioned by the International Trumpet Guil: a Structural and Performance analysis with a history of the comission project, with three recitals of selected works by Arutunian, Haydn, Fasch, Chaynes and others*. University of North Texas.
- Yager, H. E. (2014). *A Performance Study of Contemporary Chamber Music for Trumpet and Strings*. University of Maryland.

Anexo I – Documentação: programas e regulamentos

[1] Estreia da obra *Two family discussions* (programa)

Sábado 13 de Outubro > 21h.00 Biblioteca

MÚSICA BARROCA E CONTEMPORÂNEA PARA TROMPETES (BARROCOS E MODERNOS)

Charamelas d'El-Rei

Trompetes
John Wallace (solista e director)
John Miller (solista)
Robert Farley
Alastair Douglas
Paul Riley-Gledhill
Suzanne Evans
Stephen Mason (coordenador)
António Quitalo
David Burt
José Cedoura
Mário Carolino
Nuno Marques

Timpanos
Richard Buckley

[13 Out]

		Programa
ANÓNIMO (Português séc. XVIII)	Sonatas da Charamela Real: Sonata N.º 51 Sonata N.º 6 Sonata N.º 17 Sonata N.º 15	
PETER MAXWELL DAVIES (1934-)	Fanfare for Lowry (2000)	
PETER MAXWELL DAVIES	<i>Litany for a Ruined Chapel between Sheep and Shore</i> (1999) Adagio recitando Lento Presto rigoroso	
JOHANN ERNST ALTENBURG (1734-1801)	Concerto em Ré Allegro Andante Vivace	
ANTON DIABELLI (1781-1858)	Música Erótica	
ANTÓNIO PINHEIRO VARGAS (1951-)	<i>Two family discussions for 2 trumpets</i> (2001*)	
ANÓNIMOS	Sonata da Charamela Real N.º 31 Celebrated Old Scottish Trumpet Tune Sonatas da Charamela Real (tocadas nos instrumentos originais): Sonata N.º 52 Sonata N.º 53	

*Estreia absoluta, encomenda do V Festival Internacional de Música de Mafra.

Trompetes de prata da Charamela Real gentilmente cedidos pelo Museu Nacional dos Coches.

[2] Programa obrigatório do IV Concurso de Trompete

IV Concurso de Trompete da Póvoa de Varzim

Em Março de 2013 vai ser realizada a 4ª edição do Concurso de Trompete da Póvoa de Varzim (dias 21, 22 e 23). As obras que constituem o programa a ser apresentado durante a realização das provas são:

Categoria A (até 9 anos)

Prova Única: Uma obra, à escolha do candidato, retirada do livro: “First Recital Series” – James Curnow | Uma obra, à escolha do candidato, retirada do livro: “Gonças & Biaia, op. 188” – Jorge Salgueiro*

Categoria B (até 12 anos)

Eliminatória: Uma obra, à escolha do candidato, retirada do livro: “Trumpet Stars” – Hale A. Vandercook | Final: “Fantasia para Trompete Solo, op. 14” – Jorge Salgueiro*

Categoria C (até 15 anos)

Eliminatória: “Segunda Tocata para Trompete Solo, op. 4” – Jorge Salgueiro*

Final: “Premier Solo de Concert” – Paul Rougnon

Categoria D (até 18 anos)

Eliminatória: “Primeira Tocata para Trompete Solo, op. 3” – Jorge Salgueiro*

Final: “Andante e Scherzo” – Henri Busser

[3] Programa obrigatório do III Concurso de Trompete

III Concurso de Trompete da Póvoa de Varzim

Em Março de 2012 vai ser realizada a 3ª edição do Concurso de Trompete da Póvoa de Varzim (dias 29, 30 e 31). As obras que constituem o programa a ser apresentado durante a realização das provas são:

Categoria A (até 9 anos)

Prova única (2obras): 1 obra, à escolha do candidato, retirada do livro “Trumpet StarVol. 1”– Pierre Dutot | 1 obra, à escolha do candidato, retirada do livro “First Recital Series”– Curnow Music

Categoria B (até 12 anos)

Eliminatória: “Bleu Nocturne” – Armando Ghidoni

Final: “Concertino no 2” – Julien Porret

Categoria C (até 15 anos)

Eliminatória: “Petite Pièce Concertante” – Guillaume Balay

Final: “Suite” – Émile Baudrier

Categoria D (até 18 anos)

Eliminatória: “Terceira Tocata para Trompete Solo Op. 5” – Jorge Salgueiro

Final: “Aria et Scherzo” – Alexander Arutiunian

[4] Estreia do Concerto para Trompete e Orquestra de Cordas (programa)

<p>VIOLINO I Dora Dindes Joaquin Pereira Joana Costa Mafalda Valentim Viana Fontijo Maria Abrantes Beatriz Barreira Leonor Bravo Vera Ferreira</p>		<p>VIOLINO II Mariana Barros Mafalda Figueiredo Mafalda Ferreira Fátima Costa Ruben Figueiredo Beatriz Carreiro Ana Ribeiro Inês Marques Catarina Pereira</p>		<p>VIOLA Fernando Ribeiro Luiza Lopo Sílvia Martins Carlos Monteiro</p>		<p>VIOLONCELO Mariana Barros Mafalda Monteiro Mafalda Monteiro Mafalda Monteiro Mafalda Monteiro</p>		<p>OBÓE Carla Ferreira Maria João Reis</p>		<p>TROMPA Luis Domingues Nuno Aires Guilherme Laranjo Ino Pereira</p>	
<p>CONTRABAIXO Jorge Castro Paulo Boaventura Ana Quintas</p>		<p>CLARINETE David Ferreira Luis Pereira Adriana Moreira</p>		<p>FLAUTA Raquel Silva Ana Carreira</p>		<p>PERCUSSÃO Bruno Almeida Inês Lima</p>		<p>FAGOTE Nuno Escorcao Diana Sousa Carolina Rocha</p>		<p>TROMPETE Bruno Almeida Inês Lima</p>	

Orquestra Académica da Universidade do Minho

Coro de Alunos da Licenciatura em Música da Universidade do Minho

<p>SOPRANOS Ana Vale Andreia Silva Carla Marques Catarina Martins Ulisses Gonçalves Maria João Maria Monteiro Tânia Silva Isabel Romero Tânia Chaves Sónia Leite</p>	<p>ALTOS Ana Sá Catarina Campinho Catarina Viera Ana Coelho Laura Almeida Carla Pereira Rita Soares Sónia Gonçalves Teresa Fernandes Mariana Pais Elisa Costa</p>	<p>BAIXOS Daniela Cruz Beatriz Malheiro Joana Fernandes Conine Campinho Mafalda Silva Fátima Teixeira Luis Pereira Vítor Gonçalves Fernando Rodrigues</p>
--	---	---

ORQUESTRA ACADÉMICA DA UNIVERSIDADE DO MINHO

CORO DE ALUNOS DA LICENCIATURA EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE DO MINHO

UNIVERSIDADE DO MINHO

Eliot Lawson Violino

Vasco Silva de Faria Trompete

Artur Pinho Maria Maestro

26 JUNHO, 2015 | 21h30

SALA MEDIVAL DA UNIVERSIDADE DO MINHO

BRAGA

PROGRAMA

Gabriel Fauré [1845-1924]

Cantique de Jean Racine

Pavane Op. 50

Sérgio Azevedo [p- 1968]

Concerto para Trompete

I. *Alto Marca*

II. *Cherale - adagissimo*

III. *Festivo*

Johannes Brahms [1833-1897]

Concerto para Violino, Op. 77

I. *Allégo non troppo*

II. *Adágo*

III. *Allégo giocoso, ma non troppo mosso*

Vasco Silva de Faria *Trompete*

Eliot Lawson *Violino*

Artur Pinho Maria *Direção*

Artur Pinho Maria *Alcator* | Formação em Direção com Miro Maleux, Anton de Beer, Edgar Suaranga, Hajo Roos, Váney da Cruz, Jean-Marc Burfin e Ernst Schele. Maestro Titular do Coro Sinfónico de Castelo, do Coro do Porto de Aveiro e do Orfeon Académico de Coimbra. Foi Diretor Artístico e Mestre Titular da Orquestra Clássica do Centro, colaborando regularmente, como Mestre Convidado, com a Orquestra Filarmónica dos Benfins, Orquestra do Norte, Orquestra Op. 21, Orquestra Esporite, Orquestra Filarmónica de Gaia e Orquestra Fundação Conservatório de São Duzidouro nas efetuadas para a primeira gravação integral, em 2007, dos cadernos I e II dos Canções Regionais Portuguesas de Fernando Lopes Graça. Artur Pinho Maria e desde 2014 Assistente Convidado do Departamento de Música.

Vasco Faria *Trompete* | Formação com Kevin Winkler, Stephen Mason, Pierre Dulot, John Hum, Eric Aubert, Philip Smith, Maurice André, Charles Butler, Reinhold Friedrich, Hakan Händenberg. Aprendeu-se regularmente em recital, a solo e em Orquestra, em Portugal, Espanha, Alemanha, e Suíça, com formações como a Orquestra de Joens Luso-Além, a Orquestra Nacional do Porto, e a Remix Orquestra Barroca. Colaborou no âmbito da Direção com solistas como Pierre Dulot, Quarteto Viteage, Bruno Fañou, e Thierry Thibault. Vasco Silva de Faria é Professor Convidado Equiparado a Professor Auxiliar do Departamento de Música da Universidade do Minho.

Eliot Lawson *Violino* | Formação no Academia de Música em Amsterdã, Conservatórios de Bruxelas e Rotterdam, Universidade de Indiana, com H. Koellens, L. Ostrach, J.J. Kantorow, e Neel Shikhdanova. Lançado pelos concursos *Jug Zolov* 1988, *Burabas*, *Jug Zolov*, 1988 e 1989 em Aals; *Dr. Bernd*, 1989, *Burabas*, *Concurso Alcantar Interaccional*, *Concurso Música de Câmara*, 1995, *Gent*, *Herman Koellens*, *Maastrecht*, 1995, *Charles de Berot*, 1996, *Joens Musicos - RDP*, 1996, *Concurso Internacunar da Corail*, 2001. Apresentou-se em Portugal, Espanha, França, Suíça, Itália, Holanda, Alemanha, Bélgica, Romênia, e Estados Unidos de América, e tocou com as Orquestras Sinfónica de Soas, Sinfónica do Porto, e Gulbenkian. Eliot Lawson é Professor Convidado Anuparado a Professor Auxiliar do Departamento de Música da Universidade do Minho.

Coro e Orquestra Académica da Universidade do Minho | Com uma atividade regular desde 2007, o Coro da Licenciatura em Música e a Orquestra Académica da Universidade do Minho visam promover a experiência interpretativa, estimular a maturidade musical e aprimorar profissionalmente os discentes do mundo da interpretação. Do repertório interpretado destacam-se as obras *Requiem de Mozart*, *Requiem de Fauré*, *Salmos n.ºs 5, 6, 7 e 9 de Beethoven* e diversos concertos para instrumentos solistas e orquestra de Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Chopin, Tchaikovsky e Brahms. O Coro e Orquestra Académica da Universidade do Minho têm-se apresentado com solistas como Dora Rodrigues, Ana Maria Pinto, Sara Amorim, João Teixeira, Sérgio Ramos, Raquel Fernandes, Crislana Oliveira, Mafra Ferreira, Pckly Ripente, Fernando Guimarães, João Mirno, Sara Briga Santos, Iva Gubert, Eliot Lawson, Gary Holman, Pavel Gornushov, Pedro Burrestler, Angelo Marinho, Haim Maki, Vitor Matos, Nelson Alves, Roberto Erckman, Bruno Rafael, Vasco Faria, e sob a direção dos mestres Christopher Beckmann, Jean-Marc Burfin, Pedro Neves, Pedro Carrero, Luis Filipe Machado, Toby Hoshman, Vitor Matos, Roberto Perez, François Bernds, Hans Caselberg e Francesco Bell.

Anexo II – Inquérito aos compositores

[1] Jorge Salgueiro

Não posso dizer que foi o trompete que me tornou compositor. Na verdade foi o clarinete. Em 1984, ao acompanhar o Concerto No. 1 em fá menor para clarinete de Carl Maria von Weber, no primeiro ensaio, os primeiros 20 segundos da obra tiveram um impacto tal em mim que fiquei tomado por essa misteriosa pergunta: como pode uma obra de arte arrebatador tanto o espírito de um ser humano. Desde então busco o segredo dessa alquimia, da magia de mudar as pessoas por dentro, de as tomar de paixão e arrebatamento, de mudar o seu olhar do mundo, de as tornar mais sensíveis, mais exigentes, que cada uma seja Deus e Homem ao mesmo tempo. Escrevi então várias obras como se fossem concertos, muito ingênuas, a maior parte delas acabei por deitar fora. Mas devo talvez ao trompete o facto de ter continuado a escrever, muitas das minhas primeiras obras do catálogo são para trompete *solo* ou trompete e outro instrumento. Para trompete e trombone, trompete e tuba, para dois ou para três trompetes. Eram obras que escrevia para serem tocadas por mim e por amigos.

Confesso que muitas dessas obras estavam arrumadinhas no baú e devo ao Paulo Veiga e ao Concurso de Trompete da Póvoa de Varzim a reorganização de toda a obra para trompete assim como a sua revisão. Mais que isso, devo ao Paulo a escrita de novas obras que vieram completar e dar sentido ao todo que é a minha obra integral para trompete e uma atualização e revisão das edições das mesmas.

De certa forma elas refletem as opções e tendências estéticas e técnicas do momento em que foram escritas. Mas nem sempre, por vezes o sentido da escrita era mais utilitário, se assim se pode dizer, que estritamente artístico. Algumas dessas obras, principalmente os duetos, era música escrita para tocar com amigos. Outras não, e entre as que

mais representativas do meu pensamento artístico estão as 3 TOCATAS, o pequeno livrinho de 10 peças progressivas GONÇAS & BIAIA e acima de tudo a obra para 6 trompetes CONCENTUS e o CONCERTO PARA TROMPETE. Estas duas últimas de uma grande exigência técnica e musical.

Algumas destas obras utilizam a espacialidade das salas. Por exemplo em *CERIMONIAL STEREO*. Em rigor a obra deveria chamar-se “Cerimonial Estereofónico” mas, por uma questão de musicalidade do próprio nome da obra, este foi abreviado para *Cerimonial stereo*. Na conceção deste efeito o autor requer, para além da orquestra ou banda, seis trompetes que deverão ser distribuídos no palco em três grupos da seguinte forma: 1.º grupo, ao centro do palco em frente ao maestro, sentados, integrando a orquestra na fila onde é costume ficarem os trompetes; 2.º grupo, na boca cena, à esquerda e em pé; 3.º grupo, na boca de cena, à direita e em pé. Também CONCENTUS utiliza o espaço como fator intrínseco da conceção da obra. Escrita para 6 trompetes, é exigido aos interpretes que se coloquem em torno do público.

Em algumas destas obras, principalmente nas TOCATAS, em CONCENTUS e no CONCERTO PARA TROMPETE faço uso de recursos menos convencionais do instrumento: percutir o bocal ou tocar apenas com ele, retirar bombas para tocar com tubos livres, ruído dos pistões, vento, *slap*, trilos de timbre, *shakes*, *glissandi*, *flatterzunge*, etc.

Escrevo música desde há 33 anos e a minha obra é extensa, por essa razão existem várias influências na minha escrita desde Stravinsky, Schostakovich, música para cinema, a procura propositada em substituir as formas populares antigas como por exemplo a valsa por formas populares do meu tempo vindas da música *pop*, *rock* ou *jazz*. Também as correntes ligadas às novas complexidades. Mas aquela que mais persiste é, em minha opinião, a influência do movimento minimalista.

(Jorge Salgueiro, 16.12.2016)

Dados Biográficos

Jorge salgueiro é compositor e por vezes dirige obras suas. Compõe regularmente desde os 14 anos, sendo autor de mais de 250 obras entre as quais são de referir 11 óperas (*Merlin, O Achamento do Brasil, Pino do Verão, Orquídea Branca, Saga, Quixote, O Salto, Deu-la-deu, A Coragem e o Pessimismo, Ver-e-ler ler-e-ver O Hi-po-pó-ta-mo, O Circo do Mágico Eli eli eli elias*), 6 sinfonias (n.º 1 “A Voz dos Deuses”, n.º 2 “Mare Nostrum”, n.º 3 “Dos Lusíadas”, n.º 4 Os “Dias dos Prodígios”, n.º 5 “Quarentena”, n.º 6 “Palmela”), as Fábulas Sinfónicas, a *Quinta da Amizade* e *Projeto Tartaruga*, a cantata “O Conquistador”, o “Requiem pela Humanidade” e a “Abertura para o Gil”, entre diversa música para orquestra, banda, coro, de câmara, para teatro, cinema, bailado e para crianças. Foi entre 2000 e 2010 compositor residente da Banda da Armada Portuguesa. Atualmente é membro da direção artística do grupo de teatroBando, compositor residente da foco musical e diretor artístico do Coro Setúbal Voz.

[2] Christopher Bochmann

Prática Composicional

Descreva a sua formação como compositor, bem como as principais influências na sua escrita e processo de composição?

CB: Estudei particularmente com Nadia Boulanger e mais tarde com Richard Rodney Bennett. A minha formação académica foi feita na Universidade de Oxford onde os meus professores principais eram David Lumsden, Kenneth Leighton e Robert Sherlaw Johnson. As principais influências seriam as de Pierre Boulez e de Luciano Berio, com também (em determinadas alturas) de Peter Maxwell Davies, Krzysztof Penderecki e Witold Lutoslawski.

Em que corrente de escrita musical enquadraria a sua prática composicional?

CB: É sempre difícil o próprio compositor falar da corrente em que se insere. Certamente seria alguma espécie de pós-serialismo.

Utiliza técnicas não convencionais nas suas composições?

CB: Depende do que considera técnicas não-convencionais. Gosto de utilizar técnicas que sejam novas mas compatíveis com a maneira em que o instrumento foi construído.

A utilização do espaço (entenda-se por espaço a movimentação espacial do intérprete durante a execução) está presente ou tem um papel importante nas suas composições?

CB: De modo geral, não tem um papel muito importante na minha música, mas existem algumas exceções.

Escrita para Trompete

Do seu rico e vasto catálogo de obras podemos destacar o “Essay IX” como a obra de referencia para trompete no âmbito do seu repertório.

Qual a importância da trompete na sua escrita?

CB: A importância do trompete é a mesma da importância de qualquer instrumento. Não sou instrumentista de metais nem especialmente ligado aos metais, portanto o trompete não ocupa um lugar excepcional na minha composição.

Que conhecimento prévio tinha do instrumento e do repertório para Trompete ao escrever a obra e como desenvolveu o conhecimento do instrumento e que aspetos particulares tem em conta ao escrever para o instrumento, enquanto solista, em música de câmara, e para orquestra?

CB: Evidentemente, já tinha escrito bastante música com trompete, quer na orquestra quer na música de câmara. Embora não seja eu trompetista, percebo bem como o instrumento funciona. A experiência de ter ouvido muita música contemporânea com trompete ajudou muito.

Que qualidades específicas encontra e explora na trompete enquanto solista e qual a diferença, se existe, que explora na trompete como instrumento de orquestra e na música de câmara e que o motivou a escrever e em que contexto surge esta obra?

CB: Qualquer instrumentista solista evidencia mais claramente as possibilidades e as subtilezas do seu instrumento. O facto de estar sozinho em palco sem outros instrumentos chama uma atenção especial às particularidades do instrumento.

Em que fase de maturidade enquanto compositor enquadraria esta obra?

CB: *Essay IX* foi escrito em 1993. Foi por volta desta altura (talvez em 1991) que iniciei uma fase mais fecunda na minha composição, com

muitas obras que utilizam técnicas razoavelmente semelhantes mas com resultados muito diferentes.

Teve a colaboração de algum instrumentista no processo de elaboração ou revisão da obra?

CB: Não. Não me lembro de ter tido ninguém em particular a ajudar-me na altura de composição.

Quais os problemas que se lhe colocaram no processo de escrita, do ponto de vista instrumental?

CB: O problema em escrever qualquer peça, e talvez sobretudo uma peça a *solo*, e conseguir escrever algo onde, por mais difícil que seja, o instrumentista sente que vale a pena trabalhar a peça.

Tem em vista escrever no futuro mais obras para trompete?

CB: De imediato, não. Depende muito dos contextos em que me encontro, do interesse das pessoas e/ou da minha fantasia do momento.

Difusão do Repertório

Como avalia globalmente a receção à sua obra, bem como a sua difusão nacional e internacional?

CB: Infelizmente, a minha obra não tem tido a difusão que (pelo menos, para mim!) me parece que merece. Há várias razões. Em primeiro lugar o facto de ser estrangeiro e ter chegado com 30 anos de idade não me ajudou. Em segundo lugar, quando cheguei a Portugal inicialmente fui mais conhecido como professor de harmonia e contraponto; depois como maestro da Orquestra Sinfónica Juvenil; depois como professor de composição; As pessoas parece que não quiseram acreditar que também era compositor! O facto de nenhuma das entidades nacionais (Gulbenkian, Culturgest, etc) não me apoiar abertamente também não ajudou.

Gostaria de destacar algum concerto em particular em que tenha sido executada uma composição sua?

CB: Já houve muito, felizmente. São poucos que se destacam tão definitivamente. Não sei. Talvez o concerto em que dirigi a minha Sinfonia, obra com duração de quase uma hora...Ou a minha ópera..... Talvez o concerto em a Orquestrutopica tocou a minha obra Lament: não estava à espera de uma reação tão positiva da parte dos ouvintes! Foi excecionalmente agradável!

Dados Biográficos

Formou-se em composição pela Universidade de Oxford, como aluno de David Lumsden, Kenneth Leighton e Robert Sherlaw Johnson. Em 1999, obteve o grau de D. Mus. (doutoramento em composição) pela mesma Universidade. Estudou também com Nadia Boulanger em Paris e com Richard Rodney Bennett em Londres. Lecionou em várias escolas na Inglaterra entre as quais a Escola Yehudi Menuhin. Passou dois anos no Brasil como professor da Escola de Música de Brasília. Trabalha em Portugal desde 1980. Lecionou em várias escolas na área de Lisboa nomeadamente no Instituto Gregoriano de Lisboa e no Conservatório Nacional. Durante seis anos, foi Diretor da Escola Superior de Música de Lisboa, onde também coordenou o curso de Composição de 1990 a 2006. Desde 2006 é Professor Catedrático Convidado da Universidade de Évora, onde desde 2009 também é Diretor da Escola de Artes. É maestro titular da Orquestra Sinfónica Juvenil desde 1984 com a qual gravou três CD's da sua própria música. Em 2004 foi-lhe atribuído uma Medalha de Mérito Cultural do Ministério da Cultura. E em 2005 foi agraciado pela rainha Isabel II com a condecoração O.B.E. (Officer of the Order of the British Empire). As suas composições abrangem quase todos os géneros musicais, da música para solistas à música orquestral, da música de câmara à ópera, para além de inúmeras orquestrações e arranjos. O seu

estilo musical passou por uma fase de considerável complexidade, e já utilizou muitos processos aleatórios. Mais recentemente, a sua música tem-se tornado algo mais simples, seguindo assim certas tendências do pós-modernismo sem contudo recorrer ao neo-tonalismo. Na sua música vocal, interessa-se especialmente na exploração de aspetos tanto fonéticos como semânticos do texto. Toda a sua música revela uma preocupação com a relatividade com que ouvimos e apreciamos o som, numa tentativa de fazer corresponder os processos e as técnicas estruturantes da música cada vez mais proximamente a critérios intrinsecamente musicais.

[3] Hugo Ribeiro

Dados Biográficos

Hugo Ribeiro nasceu em Lisboa em 1983 e iniciou os seus estudos musicais no Conservatório de Música D. Dinis em Odivelas, onde estudou com Vera Belozorovitch (Piano) e Carlos Marecos (Análise e Técnicas de Composição). Terminou o curso de composição em 2005 na Escola Superior de Música de Lisboa com os professores Luís Tinoco, António Pinho Vargas, Christopher Bochmann, entre outros. Em 2007 concluiu o mestrado em composição na Royal Academy of Music em Londres com Simon Bainbridge e Paul Patterson. Nesta instituição obteve os prémios ‘Lena Pritchard Green’ e ‘Ismena Holland’ e teve a oportunidade de trabalhar com Sir Peter Maxwell Davies, Martin Bresnick, David Sawer e Bent Sørensen e com os agrupamentos COMA London, BBC Singers e Royal Academy Soloists. Durante o seu tempo de estudos em Londres foi bolseiro do Centro Nacional de Cultura - ‘Bolsa Jovens Criadores’. Em Janeiro de 2012 doutorou-se pela Canterbury Christ Church University, também no Reino Unido. Participou em Master Classes de piano com Vladimir Viardo, Helena Sá e Costa e Vitali Dotesenko e de composição com Emmanuel Nunes, Salvatore Sciarrino, Philippe Hurel, John Chownin. Em 2004 frequentou os cursos de Verão de Darmstadt onde contactou com Bryan Ferneyhough, Georg Friedrich Haas, Toshio Hosokawa e Tadeusz Wielecki. Frequentou também um curso de Direcção de Orquestra orientado pelo maestro Jean Sébastien Béreau. Integrou como pianista a Orquestra do Estágio de Interpretação de Nova Música nas 4ª e 5ª edições das Jornadas Nova Música sob a direcção de Edwin Roxburgh e Beat Furrer. Em 2004, 2006 e 2007 foi seleccionado para o Workshop Gulbenkian para Jovens Compositores Portugueses, onde as suas peças *Mensagem – Homenagem*, *Impromptu* e *In memoriam* foram estreadas pela Orquestra Gulbenkian, sob a direcção do maestro Guillaume Bourgogne. Entre as várias apresentações pública da sua obra, pode destacar-se as interpretações de *Carta a Kundera* para 14 instrumentistas no Festival

Listen to the World! 2009 (Suécia) interpretada pelo Ensemble Gageego!, dirigida por Pierre-André Valade; a estreia da obra orquestral *Inventio* no Festival Música Viva 2009 interpretada pela Orquestra Gulbenkian e dirigida por Pedro Amaral; e a participação com a peça Nocturne: rituel no 10º Fórum Internacional para Jovens Compositores (Montréal, Canadá) com o Nouvel Ensemble Moderne dirigido por Lorraine Vaillancourt. Entre os seus trabalhos de maior dimensão, destaca-se a composição da ópera *Os mortos viajam de metro*, com libreto de Armando Nascimento Rosa e encenação de Paulo Matos, estreada no Teatro S. Luiz em Lisboa em Abril de 2010 pela Orquestra Sinfónica Portuguesa sob a direcção de João Paulo Santos. Foi distinguido com o 1º Prémio na Categoria de Música para Orquestra no 2º Concurso Internacional de Composição da Póvoa de Varzim (2007), foi o vencedor do concurso Ópera em Criação 2008 e recebeu o 1º Prémio no concurso International Composer Pyramid (2010). Com a sua obra *et sequentes* para cravo solo obteve o 1º Prémio no 2º Prémio Internacional de Composição Fernando Lopes-Graça 2011; prémio financiado pelo Governo de Portugal | Secretário de Estado da Cultura. Hugo Ribeiro frequentou um curso de mestrado em direcção de orquestra na Universidade de Montreal com os professores Jean-François Rivest e Paolo Bellomia (2013/2014). Estudou também com os maestros Roberto Alejandro Pérez em Lisboa, Denise Ham e Peter Stark em Londres, e Alexis Hauser e Lorraine Vaillancourt em Montreal.

[4] Pedro Faria Gomes

Dados Biográficos

Pedro Faria Gomes nasceu em Lisboa em 1979 e vive no Reino Unido desde 2007. É professor de composição na Universidade de Cardiff, e lecionou anteriormente em várias universidades e conservatórios em Portugal e Hong Kong. A sua música tem sido apresentada no Wigmore Hall, Southbank Centre, festival Infernal Dance da Philharmonia Orchestra, Royal Opera House VOX, London Symphony Orchestra Soundhub (Reino Unido), Teatro Nacional São João, Companhia Nacional de Bailado, Casa da Música, Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal), Hong Kong City Hall e como compositor residente na HKUST (Hong Kong). Tem trabalhado com intérpretes como os BBC Singers, a London Chamber Orchestra, Bournemouth Symphony Orchestra, I Solisti Veneti, as orquestras portuguesas Gulbenkian, Sinfónica do Porto Casa da Música, Sinfónica Portuguesa, Metropolitana de Lisboa, Fundação Orquestra Estúdio, do Norte, do Algarve, Clássica da Madeira e Sinfonietta de Lisboa, os grupos de câmara Contemporary Consort, Lontano, Composers Ensemble, Camerata Pacifica, Eidos Trio e solistas tais como Richard Stoltzman, Anne Kaasa e Bruno Borralhinho. Gravações da sua música estão disponíveis na Naxos, Casa da Música, Numérica, GDA e Compasso. Pedro Faria Gomes estudou na Academia de Música de Santa Cecília, na Escola Superior de Música de Lisboa e no Royal College of Music em Londres, onde obteve um mestrado e um doutoramento em composição. Estudou piano com Leonor Fernandes e composição com João Madureira, Eurico Carrapatoso, David Sawer, Kenneth Hesketh e Mark-Anthony Turnage. Recebeu diversos prémios e distinções, incluindo o PRS Sir Arthur Bliss Memorial Award in Composition no Reino Unido e o Prémio Lopes-Graça em Portugal. Recebeu também bolsas de estudo e de investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, da Royal Musical Association e do Royal College of Music.

[5] Ka'mi

Prática Composicional

Descreva a sua formação como compositor, bem como as principais influências na sua escrita e processo de composição?

Ka'mi: Entre 2001 e 2006 estudei composição com João Madureira, Luís Tinoco e Christopher Bochmann na Escola Superior de Música de Lisboa. Em 2004 fui pela primeira vez aos Cursos internacionais de Darmstadt (Alemanha), onde tive a oportunidade de assistir e participar em diferentes eventos e discutir a minha música com Brian Ferneyhough, Georg Friedrich Haas, Enno Poppe, Toshio Hosokawa ou Wolfgang Mitterer. Em 2005 participei no Workshop de composição de Emmanuel Nunes na Fundação Calouste Gulbenkian. Entre 2006 e 2008 fiz uma pós-graduação em composição na Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (Áustria) com Gerd Kühr e Pierluigi Billone. Em 2007 estive presente na Academia Impuls, em Graz. Ainda em Graz participei em 2008 no “Klangwege” com a docência de Wolfram Schurig. Em 2010 regresssei aos cursos de verão de Darmstadt (Brian Ferneyhough, Enno Poppe, Rebecca Saunders, Jorge Sánchez-Chiong e Hans Thomalla). Em 2011 voltei a participar na Academia Impuls, em Graz (Georg Friedrich Haas, Beat Furrer, Pierluigi Billone, Peter Ablinger).

Neste âmbito queria deixar uma pequena reflexão. Considero que existem duas vertentes na formação artística: por um lado a vertente académica, que em linhas gerais engloba um corpo docente específico, um plano pedagógico previamente delineado, com objetivos específicos e elaborados de forma conducente a uma avaliação; por outro lado a vertente autodidata, que está sempre presente, e que engloba todo um conjunto de interesses, vivências e experiências, que não se oferecem a uma quantificação – aqui gostaria de mencionar em destaque a importância da assistência de concertos e ensaios.

Em que corrente de escrita musical enquadraria a sua prática composicional?

Não me ocorre pensar nesses termos. Em linhas gerais, procuro encontrar a minha própria voz dentro daquilo que sinto serem as minhas afinidades. Se essas se inserem dentro de alguma(s) corrente(s) estética(s) não me parece ser parte da minha função indentificá-lo.

Admiro e respeito muitos compositores e estilos diferentes. Tal não significa que os tente de alguma forma incorporar naquilo que faço – pelo contrário, por vezes rejeito inconscientemente o que admiro, pois já me é familiar.

Utiliza técnicas não convencionais nas suas composições?

Depreendo que se infere a técnicas instrumentais. A resposta fácil seria anuir. No entanto, para afirmar semelhante topoi teria de correr o risco de cair em equívoco. Aquilo que é convencional é naturalmente fruto de uma prática, que por conseguinte conleva à convenção. Mas uma convenção é igualmente fruto de um determinado grupo, cultura, etc. Quando em determinados contextos a apresentação das técnicas ditas não-convencionais não supõe qualquer questão, nem o mais infimo franzir de sobrancelhas por parte dos músicos, então diria que talvez sejam técnicas já o suficientemente assimiladas para que possam ser ainda encaradas como não-convencionais. Ultimamente tenho escutado com recorrência a utilização de “extended techniques” como forma de aludir a um conjunto de técnicas instrumentais que se entendem como além da formação habitual do instrumentista (simultaneamente implicando para além da competência e/ou obrigação do mesmo). A questão, para além de me indagar sobre o verdadeiro papel que semelhantes termos procuram assumir, é que essas técnicas cada vez mais vão sendo integradas na formação e estas designações serão a curto prazo mais um fator de equívoco como muitos outros termos musicais.

A utilização do espaço (entenda-se por espaço a movimentação espacial do intérprete durante a execução) está presente ou tem um papel importante nas suas composições?

É algo em que penso bastante. Nem sempre está presente de forma óbvia na partitura – mas imagino muitas vezes o gesto do instrumentista, ou inclusivamente a dimensão psicológica do intérprete face a determinadas situações. Creio que há sempre algo de dramaturgia na composição. A simples decisão sobre a instrumentação de um determinado momento acarreta consigo um potencial cénico e uma utilização do espaço inegáveis. Nalgumas obras existem mesmo pequenos gestos dos intérpretes associados a determinadas e concretas situações musicais. Por ex. na partitura de O Berio (2004/2006) perto do final os músicos levantam-se um por um, baixando o instrumento e fitando o infinito. Exceção do contrabaixo, que se levanta apenas se estiver sentado e deverá rodar o instrumento 180 graus, o maestro a dado momento já perto do final vira-se na direção do público e igualmente fita o infinito e o pianista, que é o único que permanece sentado e cuja última nota é tocada cabisbaixo, fá-lo de forma autónoma e é quem verdadeiramente rege o final da peça.

Esta espécie de micro-teatro passa a ser parte constitutiva da obra musical. É uma dimensão musical que se nos escapa em grande medida numa simples gravação sonora. Recordo-me por exemplo de algumas obras apresentadas ao vivo como Secret Theatre ou Verses para ensemble de Harrison Birtwistle, L'Espaces Acoustiques de Gérard Grisey ou In Vain de Georg Friederich Haas (aqui a questão revolve em torno da luz), que numa audição discográfica ficam obviamente truncadas.

Infelizmente muitas são as situações em que o desconhecimento do espaço onde as obras vão ser apresentadas, diminuem as possibilidades de poder criar a este nível com a mesma liberdade que se emprega noutros aspetos musicais. Por outro lado, o facto de as obras serem alvo

de apresentações por diferentes interpretes, em diferentes contextos e diferentes espaços obriga igualmente a que essa exploração do espaço seja algo que comporte a possibilidade de ser comum a diferentes situações – o que em si se torna redutor no que respeita à liberdade da criatividade.

Escrita para Trompete

Do seu rico e vasto catálogo de obras podemos destacar a obra “Rastos de uma resposta”, como a obra de referência para trompete solo no âmbito do seu repertório.

Qual a importância da trompete na sua escrita?

Talvez não tenha compreendido o que se pretende exatamente com esta questão. Para a minha escrita os instrumentos, quaisquer que sejam, apenas se revestem de importância no momento em que existe um contexto no qual estes se inserem. Assim, e no caso de uma obra para trompete solo, a importância deste instrumento é máxima para essa obra em concreto.

Que conhecimento prévio tinha do instrumento e do repertório para Trompete ao escrever a obra e como desenvolveu o conhecimento do instrumento e que aspetos particulares tem em conta ao escrever para o instrumento, enquanto solista, em música de câmara, e para orquestra?

O meu conhecimento do instrumento à data da composição de *Rastos de uma resposta* poderia dizer-se bastante completo, enquanto um não-trompetista. Aquando da composição de *Näherungen* (2 peças para trompete e eletroacústica em suporte) tive a oportunidade de trabalhar em Graz com o trompetista cipriota Christos Meitanis e desenvolvemos um trabalho muito proveitoso em termos de exploração das capacidades técnicas e expressivas do instrumento. Apenas uma parte desse trabalho viria a integrar a obra mencionada, mas os horizontes do instrumento ficaram para mim definitivamente transformados após esta colaboração.

Christos Meitanis foi também a primeira pessoa a quem recorri para me certificar das possibilidades técnicas da partitura de *Rastos de uma resposta*.

Do repertório para trompete, tenho um conhecimento abrangente através das diferentes épocas musicais, com alguma predileção pelo trabalho de Edward Tarr. Dos períodos musicais mais modernos, guardo com reverência as minhas primeiras audições de *The Unanswered Question* de Charles Ives (obra à qual *Rastos de uma resposta* procura aludir), ou o deslumbramento com a *Sequenza X* de Luciano Berio e *Blaauw* (for double bell trumpet) de Rebecca Saunders.

Que qualidades específicas encontra e explora na trompete enquanto solista e qual a diferença, se existe, que explora na trompete como instrumento de orquestra e na música de câmara e que o motivou a escrever e em que contexto surge esta obra?

Esta obra surge como encomenda da Antena 2/RTP para o “Prémio Jovens Músicos 2008”. Foi o Luís Tinoco quem, durante o 1º Atelier para compositores da Orquestra do Algarve, inicialmente me abordou para indagar sobre a minha disponibilidade para escrever para o instrumento. Anuí de imediato. Tinha escrito *Näherungen* cerca de 6 meses antes e as ideias ainda fluíam livremente. A peça tinha como propósito ser incluída nas peças obrigatórias para os candidatos à categoria de nível superior – o que me motivou pensando no número de instrumentistas de bom nível a que iria apresentar o meu trabalho.

A forma como escrevo para instrumentos solistas dista grandemente da forma como o faço no caso de se tratar de música de câmara, ensemble ou orquestra. Assumo que cada peça é uma entidade autónoma na minha produção e enquanto tal, cada uma representa um momento específico do meu pensamento composicional face a um contexto específico (seja este condicionado pela instrumentação, os músicos que irão interpretar a obra, para que tipo de evento estou a

escrever, quantos e quanto tempo de ensaio se terá disponível, etc.). A contextualização é primordial e procuro reagir acima de tudo aos contextos. Deste modo, no caso de *Rastos de uma resposta* a minha atitude foi a de responder à situação com algo que apenas este instrumento me poderia devolver e fazendo uso das particularidades que distinguem o instrumento dos demais. Acima de tudo, pensei que seria apropriado para um concurso desta natureza escrever algo em que o instrumentista possa conhecer mais profundamente o seu instrumento e simultaneamente dá-lo a reconhecer aos ouvintes. Penso que a peça resulta igualmente virtuosística – apenas um virtuosismo que tem outra direção que aquela convencionalmente tida em conta quando se refere ao virtuosismo instrumental.

Em que fase de maturidade enquanto compositor enquadraria esta obra?

Esta é uma questão que seria melhor responder muito mais tarde, talvez até por outrém – um musicólogo com distanciamento do objeto de estudo. Sem ignorar completamente o humor diria que, pessoalmente, sinto que seria a fase 1b sendo que o meu tempo na ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA seria a fase 1a e estaria agora na fase 1c (possivelmente em transição para 1d).

Teve a colaboração de algum instrumentista no processo de elaboração ou revisão da obra?

Como acima referi, recorri a Christos Meitanis no sentido de averiguar a exequibilidade da peça. Na altura já estava escrita. Posteriormente o Luís Tinoco, na qualidade de coordenador do Prémio Jovens Músicos consultou igualmente com Stephen Mason e António Quítalo – que creio terem formado parte do júri – para um parecer técnico antes de que a obra fosse alvo de publicação pela AVA Editions e/ou de envio aos participantes no PMJ 2008.

Quais os problemas que se lhe colocaram no processo de escrita, do ponto de vista instrumental?

Absolutamente nenhum. A minha abordagem para esta peça sempre foi no sentido de procurar o que o trompete me pode oferecer. E isto relaciona-se intimamente com o que o instrumento é: a sua história; a sua construção; a sua afinação; o registo; etc. - tudo está interligado e ao mesmo tempo refletido naquilo que constitui o instrumento e nas suas capacidades e possibilidades inerentes.

Por essa mesma razão é possível executar a peça em instrumentos em dó, ou em si bemól, etc. porque a peça não se sujeita a determinadas alturas sonoras, mas sim a ações específicas no instrumento, as quais acarretam consequentemente um determinado resultado sonoro.

Tem em vista escrever no futuro mais obras para trompete?

Definitivamente. Inclusivamente adquiri há dois anos atrás um instrumento em segunda mão, para dessa forma poder averiguar pessoalmente outras possibilidades do instrumento.

Neste momento ainda não tenho algo previsto, nem tenho ideia se a próxima obra para trompete virá a ser a *solo*, com outros instrumento ou eletrónica. Um projeto que me interessaria fazer seria uma peça só para trompetes – de pelo menos 7 trompetes – acho que teria um potencial musical enorme e seria um repertório interessante para trabalhar nas classes de instrumento como *ensemble*.

Difusão do Repertório

Como avalia globalmente a receção à sua obra, bem como a sua difusão nacional e internacional?

Esta é outra questão que seria melhor respondida por um musicólogo com distanciamento objetivo. Não conheço pessoalmente

nenhum compositor cuja difusão da sua obra lhe pareça suficiente. Razoável soa quase a utopia.

Na verdade, tenho demasiado pouca informação para poder formar uma opinião acerca da receção do meu trabalho. Tive reações positivas a muito do que fui apresentando ao longo da minha carreira de compositor, já tive peças tocadas em diversos países, já tive peças transmitidas em rádios portuguesas e austríacas (inclusivamente em direto), etc.

Mas tudo isso significa aquilo que significa. Eu faço o meu trabalho enquanto compositor porque gosto e por absoluta necessidade do meu ser. O que acontece a partir do momento que a obra existe, é algo que está pouco ou nada nas minhas mãos.

Gostaria de destacar algum concerto em particular em que tenha sido executada uma composição sua?

Destacar é uma tarefa complicada. Vou mencionar algumas situações que se destacam por razões diferentes, muitas delas pessoais:

Recordo-me da estreia em 2002 de *Discrepantia* para guitarra *solo*, no salão do Conservatório Nacional. Era a primeira vez que escutava uma peça minha a ser apresentada ao público, sem que eu tivesse qualquer participação direta no resultado final. A tensão e o nervosismo daí resultantes foram para mim uma surpresa totalmente inesperada;

Em outubro de 2006 foi apresentada a minha peça *O Berio*, num concerto de homenagem a Christopher Bochmann no CCB, a obra havia sido estreada em abril desse mesmo ano sob a batuta do próprio Christopher Bochmann. Eu já estava em Graz e não pude estar presente. Foi a primeira vez que me apercebi de forma pessoal e comecei a interiorizar a relevância e a inevitabilidade da autonomia da obra musical;

Em maio de 2008 o meu quarteto de guitarras *Harmonias Simétricas | Simetrias Harmónicas* escrito para o quarteto Zyryab foi

apresentado ao público austríaco. A interpretação ficou a cargo de colegas da classe de guitarra da KUG (Arash Omrani, Hrvoje Toriba, Thomas Hüpf e Zoran Radiskovic). O concerto decorreu nos estúdios da ORF em Graz, frente a uma plateia de cerca de sessenta pessoas e com transmissão em direto para a Ö1. Esta foi a primeira vez em que quase não me senti nervoso por uma apresentação de uma peça minha. Para isso contribuiu o facto de que a peça já tinha sido feita algumas vezes antes, mas acima de tudo, a transmissão em direto incluía uma pequena entrevista com cada compositor constante do programa... ser entrevistado em direto... em alemão... para toda a Áustria... depois disso os nervos pela apresentação da peça foram como que uma lufada de ar fresco.

Em dezembro de 2013 a peça eletroacústica Xenakis'sche Grauwacke foi apresentada no decorrer do Festival Música Viva em Lisboa. Um concerto que inclusivamente contou com a presença do Secretário de Estado para a Cultura. Eu próprio fiquei encarregado da difusão, e pela primeira vez em muitos anos voltei a ter algum papel sobre a obra no momento da sua apresentação. Devo dizer que me deu uma satisfação enorme. O apoio técnico de José Grossinho foi também essencial para a minha valoração positiva da experiência.

Dados Biográficos

Nascido em Lisboa em 1973. Inicia os estudos de guitarra como autodidata. Frequenta Arquitetura na Universidade Lusíada e posteriormente Geologia na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Em 1996, inicia os estudos em Ciências Musicais, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa. Aluno de Mário Vieira de Carvalho, Rui Vieira Nery, Manuel Carlos de Brito, Salwa Castelo-Branco, Luísa Cymbron e Tomás Henriques, entre outros. Desenvolve projetos com o CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical); participante nos Encontros de Musicologia da

Associação Portuguesa de Ciências Musicais em parceria com a Fundação Calouste Gulbenkian; organiza e participa em concertos de alunos. Em 2001, licencia-se em Ciências Musicais e ingressa na Escola Superior de Música de Lisboa, no curso de Composição, onde tem como professores Christopher Bochmann, António Pinho Vargas, Luís Tinoco, João Madureira, Roberto Perez e Sérgio Azevedo, entre outros. Participou como organizador e coorganizador em vários eventos relacionados com a ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA. É no âmbito de alguns desses eventos, entre os quais as edições de Peças Frescas, que apresenta a sua produção musical. Em 2004 frequenta os cursos de verão de Darmstadt, onde contacta com outros universos artísticos, orientados por nomes como Brian Ferneyhough, Georg Friedrich Haas, Toshio Hosokawa, Chaya Czernowin, Enno Poppe ou Wolfgang Mitterer. Em 2005 participa no Workshop de Composição com Emmanuel Nunes na Fundação Calouste Gulbenkian. Selecionado para o Workshop de Jovens Compositores da Orquestra Gulbenkian em 2005 (3ª edição), com a peça *Fragment*; em 2007 (5ª edição) com a obra para orquestra *Glosa (In memoriam)* (Guillaume Bourgogne, maestro em ambas ocasiões) e em 2008 (6ª edição) com a peça orquestral *Peça para Eça* (maestrina Joana Carneiro). Conclui a Licenciatura em Composição pela ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA em 2006, sob a orientação de Christopher Bochmann. Igualmente em 2006, é apresentada a obra *O Berio*, no âmbito da programação do Festival Música Viva, uma homenagem ao compositor Luciano Berio. Em 2007, assiste a Masterclasses integradas no IMPULS 2007 (em Graz), cursos ministrados por Beat Furrer, Enno Poppe e elementos do ensemble Klangforum Wien. Convidado para integrar a candidatura oficial portuguesa ao Festival ISCM - World Music Days 2008, na Lituânia, com a peça *Näherungen* para trompete e eletrónica sobre suporte. Selecionado para o 1º Atelier de Leitura para Jovens Compositores da Orquestra do Algarve, para a qual produziu a peça *Oito Minutos para Orquestra*. Concluiu em 2008 a pós-graduação em Composição na Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

(Áustria), sob orientação de Gerd Kühr e Pierluigi Billone. Selecionado para o projeto Klangwege 2008, integrante do festival Steirischer Herbst e do projeto Musikprotokoll, com a obra Jenseits des Klanges, projeto orientado pelos compositores Wolfram Schurig e Gerd Kühr. Encontra-se atualmente em Viena (Áustria), a frequentar o programa de Doutorado na Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, na qualidade de bolsheiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, onde orientado pelo Prof. Reinhard Kapp, se dedica ao estudo da Microtonalidade.

[6] Gonçalo Gato

Prática Composicional

Descreva a sua formação como compositor, bem como as principais influências na sua escrita e processo de composição?

Iniciei os meus estudos na Academia de Santa Cecília, como aluno externo. Ingressei depois na Academia de Amadores de Música, assistindo também a algumas aulas no Conservatório Nacional. As aulas com o Eurico Carrapatoso (na Academia de Amadores de Música) foram muito importantes, muito ricas e muito prazerosas. De certo modo, foi ali que pude projetar um futuro na composição. De seguida entrei na licenciatura em composição na ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA, onde estudei com Sérgio Azevedo, João Madureira, Luís Tinoco e Carlos Caires. Rumei depois a Évora para estudar com o professor Christopher Bochmann, figura fundamental na composição em Portugal. Terminei o mestrado em 2010, numa época em que se começava a vislumbrar tempos difíceis, confirmados logo depois pela crise internacional. Senti que não conseguiria progredir mais se me mantivesse em Portugal. Rumei então a Londres, onde, com apoio de uma bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia, estudei com o professor Julian Anderson (Guildhall School of Music and Drama), figura fundamental no meu desenvolvimento recente.

Em que corrente de escrita musical enquadraria a sua prática composicional?

É-me difícil inserir em correntes. Tento manter um espírito aberto e não gosto de tabus, que muitas vezes servem para catalogar os artistas. Cabe-me escrever a melhor música que seja capaz de escrever, e que me satisfaça.

Utiliza técnicas não convencionais nas suas composições?

Seria importante distinguir técnica composicional de técnica instrumental. Em termos de composição, por vezes uso técnicas pessoais, por isso não convencionais. Em termos de escrita para instrumento, pergunto: o que não é convencional hoje em dia? As chamadas técnicas expandidas (extended techniques) são hoje de uso generalizado, embora opcional.

A utilização do espaço (entenda-se por espaço a movimentação espacial do intérprete durante a execução) está presente ou tem um papel importante nas suas composições?

Tenho algumas composições que exploram a espacialização. Acho, no entanto, que podem ganhar mais relevância se enquadradas numa encomenda apropriada.

Escrita para Trompete

Do seu rico e vasto catálogo de obras podemos destacar a obra “Transformação”, como a obra de referência para trompete solo no âmbito do seu repertório.

Qual a importância da trompete na sua escrita?

Não diria que tem uma importância que se sobreponha a outros instrumentos. É um instrumento que gosto bastante.

Que conhecimento prévio tinha do instrumento e do repertório para Trompete ao escrever a obra e como desenvolveu o conhecimento do instrumento e que aspetos particulares tem em conta ao escrever para o instrumento, enquanto solista, em música de câmara, e para orquestra?

É sempre importante conhecer repertório dos vários instrumentos. Nesse âmbito, os manuais de instrumentação e orquestração são importantíssimos pois ajudam-nos a perceber como funcionam os

instrumentos. Já na altura em que escrevi a peça Transformação, pude contar com vídeos online (sobretudo no YouTube) nos quais vários trompetistas exemplificam uma variedade de técnicas, assim como executam obras do repertório de trompete. Aliado a isto, descobri obras que, na audição, me ajudavam a identificar potencialidades do instrumento. Um exemplo importante de que me recordo é a magnífica peça Heptade (1971) para trompete e percussão do André Jolivet... Na altura ouvi-a com bastante atenção e repetidamente.

Que qualidades específicas encontra e explora na trompete enquanto solista e qual a diferença, se existe, que explora na trompete como instrumento de orquestra e na música de câmara e que o motivou a escrever e em que contexto surge esta obra?

A trompete tem uma grande amplitude dinâmica e um tipo de ataque que pode ser muito incisivo. É, no entanto, um instrumento bastante mais versátil do que parece em termos expressivos.

Em que fase de maturidade enquanto compositor enquadraria esta obra?

Não sou a melhor pessoa para avaliar os meus estados de maturidade!

Teve a colaboração de algum instrumentista no processo de elaboração ou revisão da obra?

Não.

Quais os problemas que se lhe colocaram no processo de escrita, do ponto de vista instrumental?

Existem sempre restrições instrumentais. Mas dado que se tratou de uma encomenda para as provas de nível superior do Prémio Jovens Músicos RTP/Antena 2 (Luís Tinoco), pensei que devia explorar aspetos técnicos possíveis mas desafiantes para o instrumentista, sobretudo respeitantes à relação dinâmica/registo. Algum virtuosismo foi também

desejado pois admiro bastante a forma como a trompete pode abarcar figuras rápidas, que muitas vezes primam pela subtileza e alguma doçura.

Tem em vista escrever no futuro mais obras para trompete?

Havendo oportunidade, sim, certamente.

Difusão do Repertório

Como avalia globalmente a receção à sua obra, bem como a sua difusão nacional e internacional?

Julgo que a minha obra tem tido boa recetividade, o que explica os prémios e oportunidades de que tenho usufruído. Sinto-me bastante agradecido. Gostaria, no entanto, que houvesse uma vida musical mais vibrante em Portugal, com maior participação dos enormes talentos de que dispomos na composição. Não existe um bom sistema de divulgação e de encomendas a compositores. Só os nomes instituídos (sem nenhum demérito para os mesmos) tendem a beneficiar das poucas encomendas disponíveis. Sinto que Londres, apesar de ser um meio muito maior, mas também mais competitivo, tem reconhecido o meu trabalho e me tem proporcionado boas oportunidades. Estou neste momento a escrever para a Sinfónica de Londres e nunca tive oportunidade de escrever para nenhuma orquestra de reputação semelhante em Portugal.

Gostaria de destacar algum concerto em particular em que tenha sido executada uma composição sua?

Gostaria de destacar a estreia da minha peça *A Walk in the Countryside* (2016) para flauta *solo*, tocada pelo Martin Fahlenbock do reputado Ensemble Recherche (Alemanha). Foi um exemplo de boa colaboração compositor/instrumentista pois tive a oportunidade de experimentar várias técnicas durante o processo de composição. O Martin

é um grande flautista mas também muito disponível para demonstrar as possibilidades técnicas do seu instrumento.

Dados Biográficos

Gonçalo Gato nasceu em 1979 em Lisboa, Portugal. As suas obras foram apresentadas no Reino Unido, Alemanha, França, Portugal e Brasil. Como compositor, Gonçalo trabalhou com algumas das principais orquestras do Reino Unido: a London Symphony Orchestra, que apresentou publicamente a obra *Fantasia* (2017), escrita no Panufnik Scheme, a BBC Symphony Orchestra, cujos músicos estrearam seu octeto *Vacuum Instability* (2013) e a Britten Sinfonia, onde desenvolveu a peça *Color Matters* (2016) depois de ter sido selecionada na competição OPUS 2016. Trabalhou também com conjuntos distintos, como o Ensemble Recherche (Alemanha), pelo qual foi contratado para escrever *A Walk in the Countryside* (2016), o Chroma Ensemble (Reino Unido), para o qual ele escreveu *Dégradé* (2012) e o *Sond'Arte Electric Ensemble* (Portugal). Antes de mudar para Londres em 2011, Gonçalo foi laureado com dois primeiros prémios em duas ocasiões: em 2011 com a peça *Vetorial-modular*, para orquestra, e em 2008 com a peça *Derivação*, para piano. A ópera *Mudos* (2008) também foi distinguida e encenada num dos principais teatros de Lisboa.

Como compositor-investigador, Gonçalo tem sido mais ativo no campo da composição assistida por computador. Terminou recentemente o Doutoramento na Guildhall School of Music e Drama sob a supervisão de Julian Anderson, com uma pesquisa sobre como o uso de processos informatizados afeta a tomada de decisão composicional. Esta pesquisa levou à publicação de um capítulo no Livro 3 do compositor OM (2016), publicado pela IRCAM (Paris), uma instituição onde fez parte da sua formação e onde foi convidado a apresentar vários trabalhos. Atualmente está a explorar a orquestra assistida por computador, pois a orquestra tornou-se um meio importante para expressar as suas ideias musicais.

[7] António Pinho Vargas

Prática Composicional

Descreva a sua formação como compositor, bem como as principais influências na sua escrita e processo de composição?

APV: Estudei composição com Cândido Lima no âmbito do meu curso de piano no Conservatório do Porto, tive aulas de Análise Musical e mais tarde de Composição com Álvaro Salazar na Escola de Música do Porto e participei em bastantes seminários de Emanuel Nunes entre 1983-1984 até 1987. De seguida frequentei o curso de composição em no Conservatório de Roterdão com Klaas de Vries entre 1987 e 1990. Nos dois anos seguintes participei no Bartók Seminar em 1991 com Gyorgy Ligeti e em 1992 o curso de Siena dirigido por Franco Donatoni. A minha posição de base foi sendo estabelecida depois de uma conferencia de Wolfgang Rihm em Bruxelas em 1990 na qual explicitou o seu conceito de "liberdade" composicional decorrente do artigo On Freiheit. Implicou a recusa dos interditos da corrente pós-serial dominante na minha aprendizagem anterior.

Em que corrente de escrita musical enquadraria a sua prática composicional?

APV: A resposta a esta pergunta implica saber até que ponto as correntes e os termos que são habitualmente utilizadas são verdadeiramente importantes ou relevantes. Em tempos poderia aceitar a designação pós-moderno. Hoje julgo que tal não é suficiente. Em todo o caso não julgo válida a implícita aceitação da filosofia da história de Hegel, dominante até hoje em muitos compositores, tendo ou não lido Hegel ou Adorno, legitimadores filosóficos dessa orientação.

Utiliza técnicas não convencionais nas suas composições?

APV: Em certas obras certamente. Fazem parte de todo o passado e como tal estão disponíveis.

A utilização do espaço (entenda-se por espaço a movimentação espacial do intérprete durante a execução) está presente ou tem um papel importante nas suas composições?

APV: Em certos casos sim. Noutros não. Cada obra é uma obra.

Escrita para Trompete

Do seu rico e vasto catálogo de obras podemos destacar a obra “Two family discussions”, como a obra de referencia para trompete no âmbito do seu repertório.

Qual a importância da trompete na sua escrita?

APV: Não atribuo importância especial a nenhum instrumento, exceto ao meu porque o toquei muitos anos. Para mim o mais importante é a ideia da peça e o seu discurso.

Que conhecimento prévio tinha do instrumento e do repertório para Trompete ao escrever a obra e como desenvolveu o conhecimento do instrumento e que aspetos particulares tem em conta ao escrever para o instrumento, enquanto solista, em música de câmara, e para orquestra?

APV: Tinha escrito para trompete enquanto instrumento das orquestras. Nesse sentido tive de o estudar. A leitura de partituras, a compreensão da sua função e das suas possibilidades e limite - há sempre limites - é sempre necessária.

Que qualidades específicas encontra e explora na trompete enquanto solista e qual a diferença, se existe, que explora na trompete como instrumento

de orquestra e na música de câmara e que o motivou a escrever e em que contexto surge esta obra?

APV: Tal como disse sendo a ideia da peça o elemento principal em *Two family discussions* posso ter sido motivado pelo seu uso no palco enquanto instrumento/ator nas óperas de *Stockhausen* do ciclo *Licht* que pude ver em concertos, tanto em Amesterdão como em Lisboa. Mas a ideia de base era a discussão - em inglês o termo até poderia ser "argument" mas destruiria a relação com as línguas latinas que importava preservar, um confronto amoroso entre dois instrumentos da mesma família.

Em que fase de maturidade enquanto compositor enquadraria esta obra?

APV: Em 2000 estaria já perto dessa noção embora possa acrescentar que a aprendizagem é uma tarefa para toda a vida e não algo que se possa definir temporalmente desse modo: foi em tal ano.

Teve a colaboração de algum instrumentista no processo de elaboração ou revisão da obra?

APV: Não.

Quais os problemas que se lhe colocaram no processo de escrita, do ponto de vista instrumental?

APV: Não senti problemas especiais. A excelência dos interpretes que fizeram a estreia, John Wallace e John Miller, mostrou-me que tudo era possível de todos os pontos de vista.

Tem em vista escrever no futuro mais obras para trompete?

APV: Na realidade não sei. O facto de em 15 anos a peça ter sido tocada apenas cinco vezes sendo duas em versões para várias flautas de bisel - é possível - não é propriamente estimulante. Escrevo para os músicos. Se não querem tocar não escrevo mais.

Difusão do Repertório

Como avalia globalmente a receção à sua obra, bem como a sua difusão nacional e internacional?

APV: A peça foi gravada no CD do *Royal Scottish Brass Ensemble* com outras obras de compositores portugueses. No âmbito nacional, como já disse e repito, das duas uma: ou é apropriada pelos músicos ou se manifesta um desconhecimento da sua existência ou ainda um desinteresse. Se posso compreender que a repetição de uma obra de grandes dimensões é difícil - e mesmo assim acontece aqui ou ali - já não consigo compreender neste caso que reclama apenas dois músicos.

Gostaria de destacar algum concerto em particular em que tenha sido executada uma composição sua?

APV: Destaco dois. A estreia do meu Requiem na Gulbenkian com a sala esgotada e o público entusiasta em 2012 e a mesma situação - quase cheio o Grande Auditório do CCB no Concerto para Violino em 2016. Mas poderia destacar outras: por exemplo a estreia desta obra *Two Family Discussions* em Mafra foi inesquecível.

Dados Biográficos

Compositor. Licenciado em História, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Completou o Curso de Piano do Conservatório do Porto em 1987 e o Curso de Composição no Conservatório de Roterdão em 1990. Professor Coordenador de Composição na Escola Superior de Música de Lisboa desde 1991 e Investigador do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, desde 2006. Foi condecorado pelo Presidente da República Portuguesa com a Comenda da Ordem do Infante D. Henrique, em 1995. Em 2012 recebeu o Prémio Universidade de Coimbra e o Prémio José Afonso. Em 2014 recebeu o Prémio Autores

pela sua obra *Magnificat* para Coro e Orquestra. Publicou os livros *Sobre Música: ensaios, textos e entrevistas* (Afrontamento, 2002) *Cinco Conferências sobre a História da Música do Século XX* (Culturgest, 2008) e a sua tese de doutoramento concluída em 2010: *Música e Poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu* (Almedina, 2011). Gravou 10 discos de jazz como pianista/compositor entre os quais os CD duplos, *Solo* (2008) *Solo II* (2009) e *Improvisações* (2011). A Naxos editou *Requiem & Judas* (2014) e reeditou em digital *Os Dias Levantados* e *Verses and Nocturnes* (2015) tal como *Monodia* reeditado pela Warner, etiqueta que, em 2017, editou o disco *Magnificat - De Profundis*, tal como o disco *Concerto para Violino* editado pela MPMP. Compôs 4 óperas, 3 oratórias, 12 peças para orquestra, 8 obras para ensemble, 20 obras de câmara, 9 obras para solistas e música para 5 filmes. Entre as obras mais recentes incluem-se *Requiem* (2012) *Magnificat* (2013) *De Profundis* (2014) *Concerto para Violino* (2015) e *Concerto para Viola* (2016).

[8] Sérgio Azevedo

Prática Composicional

Descreva a sua formação como compositor, bem como as principais influências na sua escrita e processo de composição?

SA: A minha formação começou de forma autodidata, estudando partituras, ouvindo discos, indo a concertos e tentando compor por mim mesmo, sem ajuda alguma, pois não conhecia ninguém que me pudesse dar. Somente quando comecei a estudar harmonia com Fernando Lopes-Graça na Academia de Amadores de Música e pouco depois a ir a sua casa é que finalmente pude aprender alguma coisa mais sólida do ponto de vista teórico, pois até aí escrevia instintivamente e a partir daquilo que conhecia de ouvido ou de analisar, dentro do possível, as partituras a que conseguia deitar a mão. Mais tarde, em 1987, entrei para a Escola Superior de Música de Lisboa e aí então completei os meus estudos superiores de composição, em particular com Constança Capdeville, tendo ainda frequentado diversos cursos de composição, como os de Emmanuel Nunes, na FCG, e muitos outros. Nas disciplinas mais “auxiliares” da composição na ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA, orquestração, análise, técnicas, leitura de partituras, etc., o contributo de Christopher Bochmann foi também decisivo.

Influências toda a gente tem, não conheço artista que não as tenha, e cada vez acho menos interessante falar daquilo que é evidente para quem ouça as peças, minhas ou de outros. Se ouvirmos Shostakovitch, por exemplo, o que ele deve a Mahler é tão evidente que mais vale falar de outras coisas porventura mais interessantes. O mesmo com o Pássaro de Fogo, de Stravinsky: claramente deve tudo a Rimsky-Korsakov e a Scriabine, e então? Não deixa de ser a obra fabulosa que é...

Dito isto, a escola russa (Prokofiev e Shostakovitch) e nórdica (Nielsen, Sibelius) são muito importantes para mim, assim como nomes

isolados: Stravinsky, Janacék, Ligeti, Berio, Magnus Lindberg, Peter Maxwell-Davies... num momento ou outro foram muito importantes para mim. Também Lopes-Graça, Bartók, e muitos outros foram importantes no início das minhas tentativas de composição, mais a música da primeira metade do século XX que a dos séculos para trás.

Em que corrente de escrita musical enquadraria a sua prática composicional?

SA: Não faço ideia, confesso que esse tipo de classificações cada vez me interessa menos também, cada compositor usa muitos recursos, a minha palavra de ordem é “liberdade”, uso o que me convém usar, desde citações e alusões a outros compositores, base de toda uma série de peças minhas (devidamente assinaladas como homenagens ou referenciais, como é evidente), até técnicas tonais, de textura, spectralistas, etc. Os materiais estão aí para serem usados. Deixo aos musicólogos a árdua e pouco interessante tarefa de me catalogarem...

Utiliza técnicas não convencionais nas suas composições?

SA: Poucas vezes, embora considere que o ter o hoje em dia já não tem muito sentido, quer dizer, 50 ou 60 anos depois dessas técnicas terem sido inventadas e desenvolvidas até aos dias de hoje, tornaram-se tão “convencionais” como as práticas oitocentistas. Se escrever um “pizzicato” era pouco usual na época de Monteverdi, no século XIX é banal, o mesmo se passa com as ditas “técnicas não convencionais”. Exceto alguma coisa que esteja a ser inventada neste momento, tudo o resto está aí há décadas para ser, ou não usado. Perguntar-me isso é como perguntar se uso “*pizzicati* nas minhas peças para cordas, ou se uso trilo... se se justificar, uso a técnica que considerar adequada ao que quero exprimir, seja ela antiga, moderna, ou recente.

A utilização do espaço (entenda-se por espaço a movimentação espacial do intérprete durante a execução) está presente ou tem um papel importante nas suas composições?

SA: Não uso muito, embora o trate, do ponto de vista da orquestração, como a maior parte dos compositores sempre o trataram, ou seja, existem sempre respostas e ideias musicais que “viajam” pela orquestra. Agora, espacializar a orquestra, meter solistas ou grupos aqui e ali não costumo fazer. Nada contra, mas exceto em situações relacionadas com obras intrinsecamente dramáticas (ópera, etc.), o trabalho que dá espacializar uma orquestra é meio caminho andado para a obra ser ainda menos tocada do que já normalmente o é... por razões práticas, e com a idade e experiência, confesso sem problemas que evito cada vez mais tudo aquilo que dificulte a execução das minhas peças, exceto o que considero essencial à minha expressão pessoal.

Escrita para Trompete

Do seu rico e vasto catálogo de obras podemos destacar o Concerto para trompete e orquestra de cordas, que tive o privilégio de estrear, como a obra de referencia para trompete no âmbito do seu repertório.

Qual a importância da trompete na sua escrita?

SA: A trompete não tem um peso particular no meu catálogo de obras, não por não gostar do instrumento (gosto tanto que até escrevi já dois concertos, embora tenha retirado e recomposto o primeiro), do qual gosto bastante, mas porque, simplesmente, não calhou escrever mais. Escrevo muito a partir de encomendas e solicitações de colegas e instituições, e a trompete não é o instrumento mais requisitado. Dito isto, uso os metais com relativa parcimónia mesmo nas minhas obras orquestrais. Embora goste bastante dos metais, evito aquele tipo de orquestração ruidosa, demasiado “americana”, quase de banda, que por vezes se ouve em alguns compositores (não nos melhores, felizmente!).

Ravel é um bom exemplo do que considero uma escrita equilibrada e nada ruidosa para os metais, em particular para os mais poderosos, trompetes e trombones.

Que conhecimento prévio tinha do instrumento e do repertório para Trompete ao escrever a obra e como desenvolveu o conhecimento do instrumento e que aspetos particulares tem em conta ao escrever para o instrumento, enquanto solista, em música de câmara, e para orquestra?

SA: Não tinha mais do que o normal que tenho para todos os instrumentos, o que se aprende em orquestração, na escuta de obras em disco e ao vivo, e no estudo de partituras ao longo da vida. Trabalhei no entanto algumas passagens, como faço sempre que escrevo algo virtuosístico ou concertante, com solistas de trompete. Ao escrever para o instrumento, tenho em consideração alguns fatores, como a resistência da embocadura, o cansaço do instrumentista e a necessidade de respirar aqui e ali, o cuidado com certos agudos e certos saltos e passagens que já sei que são pouco práticas neste instrumento, etc. O normal quando se escreve para qualquer instrumento, como referi. Em música de câmara nunca escrevi nada para trompete que não estivesse integrado num grupo de metais, pelo que não houve cuidados especiais no uso da trompete. Em orquestra, como referi, uso muito as surdinas de vários tipos, fascina-me a multiplicidade de timbres possíveis, e uso-as mesmo em “forte”. Nesse aspeto, metais e cordas, uso as surdinas até mais por questões tímbricas do que para abafar a dinâmica. A sonoridade da trompete é também, como a do oboé, ou a do glockenspiel / pratos , etc. (percussões agudas em geral) demasiado cansativa se for usada sistematicamente em orquestra, e assim uso esse tipo de instrumentos com maior parcimónia, de modo a que a obra não canse rapidamente o ouvinte. Debussy ensina-nos isso: por vezes, um único toque de crótalos (vide o final do “Prélude...”) é mais eficaz do que o seu uso durante a peça inteira!

Que qualidades específicas encontra e explora na trompete enquanto solista e qual a diferença, se existe, que explora na trompete como instrumento de orquestra e na música de câmara e que o motivou a escrever e em que contexto surge esta obra?

SA: Parte da resposta encontra-se acima. O que me motivou a escrever foi uma sugestão do José Cedoura, que estreou a primeira versão, entretanto retirada, do *Concerto para trompete e orquestra de cordas*. Como havia uma orquestra de cordas interessada na estreia, uma orquestra com a qual colaborei, eu e muitos outros compositores, durante anos, a “Sinfonietta de Lisboa”, dirigida pelo maestro Vasco Azevedo, avancei com a composição da peça. Passados bastantes anos (mais de 13), e embora a obra tivesse já sido tocada várias vezes com vários solistas e orquestras diferentes, resolvi, novamente por haver outro solista interessado, o Vasco Faria, rever a obra, á luz dos meus conhecimentos atuais, quer da trompete quer da composição em geral. Ao fazer isso, mantive apenas o andamento central, praticamente inalterado (salvo pequenos retoques na orquestração), e escrevi dois novos andamentos rápidos. Nesta forma definitiva (a outra versão foi entretanto retirada de circulação e não permito a sua execução), o *Concerto para trompete e orquestra de cordas* está também a fazer uma carreira interessante, com duas execuções diferentes no mesmo ano da estreia e perspectivas para muitas mais, uma vez que não existem praticamente obras deste tipo em Portugal. Esta tem ainda a vantagem, comum a muitas outras obras minhas, de exigir apenas um pequeno conjunto de cordas, algo que se encontra em qualquer orquestra e4 na maior parte dos conservatórios, embora não seja de todo uma obra fácil ou destinada a estudantes de cordas de nível médio. No entanto, já foi tocada, e bem, por conjuntos não profissionais ou semiprofissionais. Não é assim tão difícil, passe o que sugeri!

Em que fase de maturidade enquanto compositor enquadraria esta obra?

SA: Bem, tendo sido composta há uns meses, e contando eu já com 47 anos quando a escrevi, acho que é uma obra de plena maturidade. Um artista sério acha que pode fazer sempre melhor na próxima obra, e é o que eu quero tentar fazer, mas dentro da sua simplicidade, acho que a música deste Concerto funciona bem e a prova é a reação do público e a procura dos solistas, bastante positiva até agora.

Teve a colaboração de algum instrumentista no processo de elaboração ou revisão da obra?

SA: Sim, do Vasco Silva de Faria, que me colocou algumas questões e me deu algumas sugestões valiosas, nomeadamente no que toca a surdinas e articulações, solista que entretanto estreou a nova versão da obra, pelo que lhe estou muito grato.

Quais os problemas que se lhe colocaram no processo de escrita, do ponto de vista instrumental?

SA: Com sinceridade, nenhum problema particular se me colocou. Quando se trata de instrumentos que não “furam” a orquestra, como o fagote, a viola ou a guitarra, colocam-se sempre problemas de balanço e equilíbrio, por exemplo. Neste caso, não só a orquestra já é pequena, como o instrumento por si não precisa de tais delicadezas, ouve-se sempre em qualquer situação! No meu caso, por difícil que seja a música, considero que escrevo adequadamente para o carácter do instrumento que escolhi, por uma simples razão: nunca escrevo uma linha melódica sem pensar ao mesmo tempo no timbre dessa linha, ou passagem, ou gesto. Quando imagino música, ela vem completa, a harmonia, o ritmo, a melodia, o timbre, pelo que não se trata de inventar umas linhas e depois ver se são adequadas à trompete. Pelo contrário, imaginei logo a música que “ouvi” interiormente a ser tocada por uma trompete, e desse ponto de vista, por difícil que seja de tocar a parte solista, não a imagino noutra

instrumento que não a trompete, mesmo que fosse possível transcrever a parte para outro instrumento qualquer. Simplesmente, seria um fato que ficaria sempre curto nas mangas ou largo nos ombros...

Tem em vista escrever no futuro mais obras para trompete?

SA: Claro, tudo está em aberto, não planeio tudo o que irei escrever no futuro, embora saiba neste momento que quero escrever duas ou três peças em particular (a trompete não faz parte desses dois ou três planos), e portanto, tudo pode acontecer. No entanto, por agora, no que toca a concertos, já existe este, a redução para trompete e piano está quase pronta também, e por isso não prevejo, exceto se aparecer alguma encomenda, escrever um segundo concerto ou algo assim, nos tempos mais próximos!

Difusão do Repertório

Como avalia globalmente a receção à sua obra, bem como a sua difusão nacional e internacional?

SA: É sempre delicado falarmos do nosso próprio “sucesso” ou do seu contrário. O que posso dizer é que praticamente a totalidade do meu catálogo, que já é vasto, foi tocado, várias obras estão registadas em mais de 30 CD’s e muitas gravações da RDP e RTP, e um número apreciável delas tem sido tocada várias vezes, nalguns casos até muitas vezes, quer em Portugal quer no estrangeiro. A maioria das peças é tocada pouco tempo após a sua composição, mesmo que não se trate de encomendas específicas, e por isso, avalio a receção das minhas obras de forma bastante positiva, e faço-o realisticamente, são factos comprováveis numa simples pesquisa pela net ou junto da minha editora. Não me posso queixar de não ser tocado ou solicitado para escrever música, e cada vez mais, pelo que o futuro se me afigura ainda mais cheio de música.

Gostaria de destacar algum concerto em particular em que tenha sido executada uma composição sua?

SA: Já houve tantos concertos desde que, em 1985 ou 1986 fui tocado pela primeira vez em público por um músico profissional que se torna difícil destacar este ou aquele evento. No entanto, e para lhe ser agradável, talvez possa mencionar o “Concerto para Clarinete” que, depois de ter sido encomenda da FCG e estreado (em dois concertos) com direito a gravação da RDP, foi agora, passados apenas dois anos, repetido novamente por outro solista e maestro, no Concerto de Gala do Prémio Jovens Músicos 2016 e gravado pela RDP e RTP, pelo que conto com uma excelente gravação vídeo desta peça, que considero uma das melhores do meu catálogo.

Dados Biográficos

Estudou composição na Academia de Amadores de Música com Fernando Lopes-Graça e concluiu os estudos superiores de composição com 20 valores na Escola Superior de Música de Lisboa, onde trabalhou com Constança Capdeville e Christopher Bochmann. Em 2012 concluiu os estudos de Doutoramento no Instituto da Educação, especialidade em Educação Musical (Universidade do Minho), tendo tido por orientadores Elisa Lessa e Christopher Bochmann. Ganhou diversos prémios de composição, e as suas obras têm sido encomendadas e tocadas em vários países pelos mais prestigiados intérpretes, como Artur Pizarro, António Rosado, Luca Pffaf, Álvaro Cassuto, Lorraine Vaillancourt, Brian Schembri, Fabian Panisello, Aline Czerny, Marc Foster, Ronald Corp, Remix Ensemble, Orchestrutópica, Galliard Ensemble, Proyecto Gerhard, Le Concert Impromptu, Ensemble Télémaque, Plural Ensemble ou Le Nouvel Ensemble Moderne. Publicou em 1999 *A Invenção dos Sons* (Caminho), em 2007 *Olga Prats - Um Piano Singular* (Bizâncio), e colabora com *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. É

professor na ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA e colaborador da RDP - Antena 2 desde 1993. É o responsável artístico da edição completa das obras de Fernando Lopes-Graça, iniciativa do Museu da Música Portuguesa (Cascais). Foi membro convidado do CESEM desde a sua fundação até 2007. Em 2011 ganhou o Prémio Autores, da SPA, na categoria de "Melhor trabalho de música erudita 2010" com o seu "Concerto para Piano e Orquestra".

Anexo III – Inquérito aos profissionais

INQUÉRITO

Ao responder a este inquérito, estará a participar de uma investigação do Doutoramento em Música – Ramo de Interpretação, da *Universidade de Évora*. Este estudo visa caracterizar o repertório utilizado no Ensino da Trompete, sendo a informação solicitada dirigida a um tratamento estatístico, de caráter estritamente anónimo e confidencial. A sua participação é muito importante na necessária recolha de dados, agradecendo desde já a sua inestimável colaboração! Obrigado!

[Caracterização pessoal]

1. Idade

2. Sexo

Masculino (1)

Feminino (2)

3. Local de Nascimento

Concelho _____ País _____

4. Local de residência

Concelho _____ País _____

5. Se é estrangeiro:

5.1. Há quanto tempo reside no país?

anos

5.2 Qual a sua nacionalidade? _____

[Habilitações Académicas]

1. A sua escolaridade (assinale o nível mais elevado)

- ≤ 4 anos de escolaridade (1)
- 5 ou 6 anos de escolaridade (2)
- 7 a 9 anos de escolaridade (3)
- 10 a 12 anos de escolaridade (4)
- Bacharelato (5)
- Licenciatura (6)
- Pós-graduação (7)
- Mestrado (8)
- Doutoramento (9)

[Habilitações Musicais]

1. Habilitações artísticas - Instrumento

- Menor ou igual ao 5º grau (1)
- Menor ou igual ao 8º grau (2)
- Bacharelato (3)
- Licenciatura (4)
- Pós-graduação (5)
- Mestrado (6)
- Doutoramento (7)

1.1. Com que idade iniciou a aprendizagem do instrumento?

anos

1.2. Onde iniciou a sua formação em instrumento?

- Em casa (1)
 - Banda Filarmónica (2)
 - Tuna (3)
 - Escola Vocacional de Música privada (4)
 - Escola Profissional de Música (5)
 - Conservatório de Música Nacional (6)
 - Outra (7)
- Qual? _____

1.3. Especifique a duração da aprendizagem formal do instrumento?
____anos

[Caracterização da aprendizagem]

1. Que lacunas, se alguma, identifica na sua formação?

1.1 Trabalho de base

- Trabalho de Respiração (1)
- Trabalho de Emissão de Som (2)
- Trabalho de Articulação (3)
- Trabalho de Registo (4)
- Trabalho de Técnica de Dedos (5)
- Outra(s) (6)

Qual(ais)?

(1) _____

(2) _____

(3) _____

1.2. Quais os trompetistas que considera como suas principais influências na execução?

- Maurice André (1)
- Wynton Marsalis (2)
- Philip Smith (3)
- Hakan Hardenberger (4)
- Timofei Dokshitzer (5)
- Pierre Dutot (6)
- Jouko Harjanne (7)
- Ole Evard Antonsen (8)
- Adolph Herseth (9)
- Outro(s) (10)

Qual(ais)?

(1) _____

(2) _____

(3) _____

1.2.1. Algum foi seu professor de Instrumento?

- Sim (1)
- Não (2)

1.3. Queira referenciar qual o repertório nacional escrito nos Séculos XX e XXI trabalhado no âmbito da sua formação?

Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____

Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____

Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____

Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____

Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____

1.3.1 Queira referenciar qual o repertório internacional escrito nos Séculos XX e XXI trabalhado no âmbito da sua formação?

Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____

Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____

Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____

Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____

Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____

[Atividade Profissional]

1.3. Tem uma atividade concertística regular?

Sim (1)

Não (2)

1.3.1. Em que formação ou formações habitualmente se apresenta:

- Trompete *solo* (1)
- Trompete e Piano (2)
- Trompete e Banda (3)
- Trompete e Orquestra (4)
- Grupo de Trompetes (5)
- Quinteto de Metais (6)
- Decateto de Metais (7)

1.4. Queira destacar quais qualidades específicas encontra e explora na trompete enquanto solista?

- Som (1)
 - Âmbito (2)
 - Articulação (3)
 - Contraste de Dinâmicas (4)
 - Virtuosismo (5)
 - Versatilidade (6)
 - Efeitos (7)
 - Possibilidade de utilização de surdinas (8)
 - Outra (9)
- Qual? _____

1.4.1. Que qualidades específicas encontra e explora na trompete como instrumento de orquestra e em música de câmara?

- Som (1)
- Âmbito (2)
- Articulação (3)
- Contraste de Dinâmicas (4)
- Virtuosismo (5)
- Versatilidade (6)
- Efeitos (7)
- Possibilidade de utilização de surdinas (8)

1.5. Repertório

- Livros de Estudos (1)
- Trompete *solo* (2)
- Obras para Trompete e Piano (3)
- Obras para Trompete e Banda (4)
- Obras para Trompete e Orquestra (5)
- Obras para Grupo de Trompetes (6)
- Repertório Português para Trompete (7)

1.5.1. Queira referenciar qual o repertório nacional escrito nos Séculos XX e XXI que executou em contexto de apresentação pública (recital, concerto ou concurso)?

1. Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____

2. Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____

3. Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____

4. Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____

5. Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____

1.5.2. Queira referenciar qual o repertório internacional escrito nos Séculos XX e XXI que executou em contexto de apresentação pública (recital, concerto ou concurso)?

1. Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____

2. Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____

3. Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____

4. Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____

5. Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____

[Repertório Português]

1. Conhece repertório português para Trompete composto no século XX até 1980 queira especificar qual(ais) a obra(s) e o(s) compositor(es):

1. Nome da obra _____ Compositor _____

Ano da Composição/Edição _____
2. Nome da obra _____ Compositor _____
Ano da Composição/Edição _____
3. Nome da obra _____ Compositor _____
Ano da Composição/Edição _____
4. Nome da obra _____ Compositor _____
Ano da Composição/Edição _____
5. Nome da obra _____ Compositor _____
Ano da Composição/Edição _____

1.2. Se já interpretou obras de compositores portugueses, ou radicados em Portugal, escritas entre 1980 e 2010 queira especificar qual(ais) a obra(s) e o(s) respetivo(s) compositor(es):

(1) Nome da obra _____ Compositor _____
(2) Nome da obra _____ Compositor _____
(3) Nome da obra _____ Compositor _____
(4) Nome da obra _____ Compositor _____
(5) Nome da obra _____ Compositor _____

1.2.2. Queira especificar, para além das que referiu na questão anterior, qual(ais) a obra(s) e o(s) respetivo(s) compositor(es) o repertório português para trompete que conhece escrita(s) entre 1980 e 2010:

(1) Nome da obra _____ Compositor _____
(2) Nome da obra _____ Compositor _____
(3) Nome da obra _____ Compositor _____
(4) Nome da obra _____ Compositor _____
(5) Nome da obra _____ Compositor _____

1.3. O que o motiva a estudar uma obra contemporânea por contraposição ao repertório tradicional?

- Som (1)
- Âmbito (2)
- Articulação (3)

- Contraste de Dinâmicas (4)
- Virtuosismo (5)
- Versatilidade (6)
- Recursos Técnicos (7)
- Recursos Expressivos (8)
- Desenvolvimento do repertório (9)
- Novas correntes estéticas (10)
- Contacto com Compositores contemporâneos (11)

1.4. O que encontra de estimulante como intérprete nas obras do repertório contemporâneo?

- Som (1)
- Âmbito (2)
- Articulação (3)
- Contraste de Dinâmicas (4)
- Virtuosismo (5)
- Versatilidade (6)
- Recursos Técnicos (7)
- Recursos Expressivos (8)
- Desenvolvimento do repertório (9)
- Novas correntes estéticas (10)
- Contacto com Compositores contemporâneos (11)

1.5. Se tem no seu repertório obras com recurso a técnicas não convencionais (entenda-se por não convencionais técnicas que possibilitam a obtenção de sons e timbres não usuais)

Indique qual(ais)?

- Respiração circular (1)
- Multifónicos (2)
- Notas pedais (sub-graves) (3)
- Quartos de Tom (4)
- Cantar enquanto toca (5)
- Shake* (6)
- Flatterzung* (7)
- Glissando* (8)
- Tocar no bocal fora do instrumento (9)
- Utilização de surdinas (10)
- Utilização de pistões pressionados parcialmente (11)

1.5.2. Indique qual(ais) a obra(s) e o(s) respetivo(s) compositor(es) onde utilizou as técnicas referidas:

(1) Nome da obra _____ Compositor _____

Técnica _____

(2) Nome da obra _____ Compositor _____

Técnica _____

(3) Nome da obra _____ Compositor _____

Técnica _____

(4) Nome da obra _____ Compositor _____

Técnica _____

(5) Nome da obra _____ Compositor _____

Técnica _____

1.6. Se o estudo de obras contemporâneas alterou o seu entendimento do instrumento queira referir como se demonstra essa alteração:

- Respiração circular (1)
- Multifônicos (2)
- Notas pedais (sub-graves) (3)
- Quartos de Tom (4)
- Cantar enquanto toca (5)
- Shake* (6)
- Flatterzung* (7)
- Glissando* (8)
- Tocar no bocal fora do instrumento (9)
- Utilização de surdinas (10)
- Utilização de pistões pressionados parcialmente (11)

1.7. Se já colaborou com algum compositor na escrita ou revisão de uma obra para o instrumento queira referir qual(ais) o(s) resultado(s) dessa colaboração:

(1) _____

(2) _____

(3) _____

1.8. Como avalia a qualidade da escrita para trompete nas obras contemporâneas nacionais que executou?

- Excelente
- Muito Boa
- Boa
- Satisfatória
- Insatisfatória

1.8.1. Como avalia a qualidade da escrita para trompete nas obras contemporâneas internacionais que executou?

- Excelente
- Muito Boa
- Boa
- Satisfatória
- Insatisfatória

1.9. Já trabalhou no seu percurso musical algum do repertório dos compositores referidos abaixo?

- Christopher Bochman (1)
- António Pinho Vargas (2)
- Sérgio Azevedo (3)
- João Madureira (4)
- Luís Tinoco (5)
- Carlos Azevedo (6)
- António Victorino d'Almeida (7)
- Nuno Côrte-Real (8)
- Ka'mi (9)
- Gonçalo Gato (10)
- Jorge Salgueiro (11)

(1) _____

(2) _____

(3) _____

1.11. Já trabalhou no seu percurso musical alguma das obras abaixo referidas?

- Christopher Bochman “*Essay IX*” (1)
- António Pinho Vargas “*Two family discussions*” (2)
- Sérgio Azevedo *Concerto para trompete e orquestra de cordas* (3)
- João Madureira “*Rumor*” (4)
- Luís Tinoco “*... the Fertile Land*” (5)
- Carlos Azevedo “*Jazzy Metal*” (6)
- António Victorino d'Almeida “*In memoriam - Quinteto de Metais*” (7)
- Nuno Côrte-Real “*5 pequenas músicas de mar*” (8)

- Ka'mi "Rastos de uma resposta" (9)
- Gonçalo Gato "Transformação" (10)
- Jorge Salgueiro "Cerimonial stereo" (11)

[Questões Didáticas e Pedagógicas]

1. A que níveis de ensino leciona?

- Pré-escolar (1)
- Iniciação (2)
- Básico (3)
- Complementar (4)
- Superior (5)

2. Que materiais utiliza nas aulas?

- CD's/DVD's (1)
- Partituras originais (2)
- Partituras de arranjos (3)
- Métodos sem CD (4)
- Métodos com CD (5)
- Peças sem CD (6)
- Peças com CD (7)

2.1. Dos materiais acima referidos, a Biblioteca da sua Escola possui algum que pode utilizar nos níveis de Ensino ministrados?

- Sim (1)
- Não (2)

2.2. Como professor utiliza obras originais de compositores portugueses?

- Sim (1)
- Não (2)

2.2.1. Se respondeu afirmativamente à questão anterior quais as obras e os compositores:

(1) Nome da obra _____ Compositor _____

(2) Nome da obra _____ Compositor _____

(3) Nome da obra _____ Compositor _____

(4) Nome da obra _____ Compositor _____

(5) Nome da obra _____ Compositor _____

3. Como professor utiliza obras internacionais para trompete do século XX até 1980?

- Sim (1)
 Não (2)

3.1. Se respondeu afirmativamente à questão anterior queira especificar qual(ais) a obra(s) e o(s) respetivo(s) compositor(es):

- (1) Nome da obra _____ Compositor _____
(2) Nome da obra _____ Compositor _____
(3) Nome da obra _____ Compositor _____
(4) Nome da obra _____ Compositor _____
(5) Nome da obra _____ Compositor _____

4. Tem no repertório que trabalha com os seus alunos obras de compositores portugueses ou radicados em Portugal, escritas entre 1980 e 2010?

- Sim (1)
 Não (2)

4.1. Se respondeu afirmativamente à questão anterior queira especificar qual(ais) a obra(s) e o(s) respetivo(s) compositor(es):

- (1) Nome da obra _____ Compositor _____
(2) Nome da obra _____ Compositor _____
(3) Nome da obra _____ Compositor _____
(4) Nome da obra _____ Compositor _____
(5) Nome da obra _____ Compositor _____

5. Que obra(s) de referência nacionais indicaria no repertório para trompete escritas entre 1980 e 2010?

- (1) Nome da obra _____ Compositor _____
(2) Nome da obra _____ Compositor _____
(3) Nome da obra _____ Compositor _____
(4) Nome da obra _____ Compositor _____
(5) Nome da obra _____ Compositor _____

6. Que obra(s) de referência internacionais indicaria no repertório para trompete escritas entre 1980 e 2010?

- (1) Nome da obra _____ Compositor _____
(2) Nome da obra _____ Compositor _____
(3) Nome da obra _____ Compositor _____
(4) Nome da obra _____ Compositor _____
(5) Nome da obra _____ Compositor _____

7. O que o motiva a trabalhar uma obra contemporânea com um aluno por contraposição ao repertório tradicional?

- Som (1)
 Âmbito (2)
 Articulação (3)
 Contraste de Dinâmicas (4)
 Virtuosismo (5)
 Versatilidade (6)
 Recursos Técnicos (7)
 Recursos Expressivos (8)
 Desenvolvimento do repertório (9)
 Novas correntes estéticas (10)
 Contacto com Compositores contemporâneos (11)
(1) _____
(2) _____
(3) _____

8. Como docente considera as obras do repertório contemporâneo?

- Excelentes
 Muito Boas
 Boas
 Satisfatórias
 Insatisfatórias

9. Como trabalha as peças?

- Elabora exercícios (1)
 Estuda diretamente (2)

10. Considera este estudo útil?

- Sim (1)
- Não (2)

11. Que tempo demorou a preencher este inquérito?

minutos/horas
(riscar o que não interesse)

Anexo IV – Concerto para Trompete e Orq. de Cordas (DVD)