

Concertinos Brasileiros: Uma proposta interpretativa para música de concerto para trompa

Waleska Beltrami
Waleska1506@gmail.com

Resumo: Este trabalho sugere alguns critérios para a execução de duas obras muito relevantes do repertório brasileiro para trompa, o *Concertino para trompa e orquestra de cordas* (1938) de Assis Republicano (1897-1960) e o *Concertino para trompa e orquestra de cordas* (1971) de José Siqueira (1907-1985) tendo como embasamento teórico os conceitos musicais de interpretação de James Morgan Thurmond apresentado em seu livro *Note Grouping – A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*.

Palavras-chave: música erudita brasileira, concertino, trompa, performance musical, Assis Republicano, José Siqueira.

A trompa, como instrumento musical, surgiu somente no final do século XVII despontando como um dos novos instrumentos do período barroco. No Brasil apenas no século XX é que ela ganha espaço, destacando-se como instrumento solista. Para situarmos e entendermos melhor a nossa pesquisa, voltemos um pouco na história da música do final do século XIX. Nos últimos dez anos deste século surgia na Europa uma nova vertente musical que se opunha aos preceitos musicais da ópera italiana e às características da música composta por Wagner, era o nacionalismo musical. Russos, espanhóis, poloneses, tchecos e húngaros coloriam sua música utilizando elementos nacionais e folclóricos através de ritmos ou melodias populares de seus países. No Brasil a valorização dessas riquezas nacionais e folclóricas encontrou resistência, uma vez que a sociedade brasileira da época valorizava a música europeia tradicional.

Em 1920, há dois anos da Semana da Arte Moderna, ainda era preciso disfarçar os sambas sob o título de “Tangos” para que tivessem aceitação. Muitos compositores usavam pseudônimos em suas obras de cunho mais popular para não abalar sua reputação como compositor erudito.

Somente em 1922, com o advento da Semana da Arte Moderna realizada no Teatro Municipal de São Paulo, é que inauguramos simbolicamente o modernismo brasileiro. Segundo os estudiosos, o modernismo no Brasil é caracterizado por duas fases no período de 1922 a 1945. A primeira marcada pela luta contra a música do passado e a segunda, enfatizada pela preocupação com uma produção de música nacional. Sobre este momento musical a autora Elizabeth Travassos (2003, p. 21) comenta:

Essa fase inicial caracteriza-se pela atitude combativa, demolidora, que se compraz com a rejeição da crítica e do público. A segunda fase enfatiza a preocupação com a realidade brasileira e introduz o tema da nação nos debates culturais e estéticos, gerando uma mudança de tom que fará com que, mais tarde, se fale de modernismo nacionalista.

Mário de Andrade foi a grande figura deste movimento no Brasil e em seu livro *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928 nos informa a respeito da estética artística nacionalista do modernismo, que acabou por influenciar e ganhar seguidores como o paulista Camargo Guarnieri e seu aluno Osvaldo Lacerda – compositores relevantes para o repertório brasileiro de trompa.

Francisco Braga e seus alunos Assis Republicano e José Siqueira, que também se dedicaram à escrita para trompa, foram compositores apreciados pelo meio musical e de concerto do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Vasco Mariz (2005, p.111) insere Francisco Braga no grupo de compositores precursores do nacionalismo musical, já que seu reconhecimento público está diretamente ligado à sua formação europeia francesa como aluno de Massenet¹.

Antônio de Assis Republicano foi um dos alunos de Braga que deu especial atenção à trompa. Nascido em 15 de novembro de 1897 na cidade de Porto Alegre, concluiu seu curso de fagote com medalha de ouro na classe do Professor Agostinho Gouveia no Instituto Nacional de Música em 1920. Estudou composição, contraponto, fuga e interpretação com Francisco Braga e harmonia com Agnello França. Assim como Francisco Braga, Republicano especializou-se na composição de peças sinfônicas. Embora não seja considerado um expoente para os nossos musicólogos, o fundador da cadeira n.33 da Academia Brasileira de Música faz-se único para os trompistas brasileiros pela sua importante composição denominada *Concertino*. Este *Concertino* foi dedicado ao professor da Escola Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ) e trompista alemão Rodolpho Pfefferckorn e data de 24 de julho de 1938 de acordo com o manuscrito da redução para piano do próprio compositor.

A obra é muito significativa para o repertório brasileiro de trompa não apenas por ser a primeira peça desta natureza originalmente composta para o instrumento como também por sua grandiosidade e virtuosidade musicais. A influência musical de Francisco Braga, seu professor, é notadamente marcante nesta obra pela escolha de material tonal e acabamento perfeito, José Maria Neves (1981, p. 23) comenta esta maneira de compor de Braga e Republicano:

A música de Francisco Braga, sempre elegante e bem acabada, mostra como este compositor estava dividido entre a Europa e o Brasil, mas mostra também com que fineza ele soube solucionar este problema, entregando-se ao nacionalismo sem necessitar de constantes citações de temas populares, sem abuso da rítmica afro-brasileira, sem emprego de instrumentos exóticos. Como constante em Nepomuceno, pode-se dizer que há uma presença constante de algo que poderíamos chamar de “sensibilidade nacional”, que é, finalmente, mais eficaz que todo emprego direto do folclore.

¹Jules Massenet (1842 - 1912) – Compositor francês. Sua linguagem musical caracteriza-se pela melodia fluente e pela qualidade cantante dos versos. Sua composição de maior destaque é a ópera *Manon*. In: *Dicionário de Música Zahar*. Zahar Editores. Rio de Janeiro. 1985, p. 230.

Outro discípulo de Francisco Braga que escreveu obras para trompa foi José de Lima Siqueira, nascido em Conceição/Paraíba no dia 24 de junho de 1907. Filho de uma família de músicos, logo se envolveu com o meio musical. Seu pai, João Batista de Siqueira Cavalcanti era mestre da Banda Cordão Encarnado e por essa influência atuou em bandas musicais de várias cidades do interior da Paraíba durante a sua juventude. Inicialmente experimentou o saxofone, o bombardino ou eufônio e a tuba, porém optou pelo trompete como seu instrumento principal.

Em 1927 foi para o Rio de Janeiro e no ano seguinte foi admitido por concurso como trompetista da Banda Sinfônica da Escola Militar, onde conheceu Francisco de Paula Gomes, seu primeiro professor de teoria e solfejo. Entre 1928 e 1930 estudou no antigo Instituto Nacional de Música completando os cursos de teoria e solfejo, harmonia, contraponto e fuga. Posteriormente estudou composição e regência com Francisco Braga e Walter Burle-Marx formando-se em 1933, ano em que se apresentou pela primeira vez em concerto público como compositor. Paralelamente à carreira de compositor e regente, foi também professor catedrático de composição e regência da então Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil – atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Participou da criação de várias entidades culturais e de classe como a Ordem dos Músicos do Brasil. Seu importante papel de educador e sua extrema importância como líder musical o tornaram uma figura ímpar na história da música brasileira do século XX. Foi José Siqueira quem fundou a Orquestra Sinfônica Brasileira em 1940, a Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro (de efêmera existência de dois anos) em 1949, a Orquestra Sinfônica Nacional em 1961 e em 1967, a Orquestra de Câmara do Brasil (Mariz, 2005).

De acordo com Vasco Mariz, (2005, p. 273) Siqueira é representante da Terceira Geração Nacionalista da música brasileira e divide a sua produção em três períodos:

A produção do compositor paraibano pode ser dividida em três períodos bem distintos: o primeiro, universalista, até 1943; o segundo nacionalista talvez demasiadamente direto, de 1943 a 1950; e o terceiro, nordestino essencial, pela aplicação do sistema a que deu o nome de *trimodal*. Essa teoria *trimodal* consiste no aproveitamento sistemático do nordestino, com o emprego sistemático de seus ritmos, harmonias, melodias e até rítmica das palavras. Focalizando os gêneros ameríndio, negro e cabloco, pôde Siqueira, a mercê de seus conhecimentos formais e de vivas reminiscências folclóricas, construir obra meritória valorizada por uma instrumentação colorida e eficaz, embora por vezes demasiado esfuziante.

Seu catálogo de composições é vasto e eclético, contendo óperas, oratórios, sinfonias, música de câmara, repertório solo e vocal. Porém, a que mais se destaca é a música orquestral. Como compositor orquestral revela-se programático, criando sempre a partir de um roteiro literário ou folclórico. Suas

obras para trompa são: *Três Estudos* para trompa e piano (1964) editado em 1969, *Concertino* para trompa e orquestra de câmara (1971) versão reduzida para trompa e piano de 1974, *Três Invenções* para trompa, trompete e trombone (1974), *Duas Invenções* (1976) para trompete e trompa, *Fuga* (1971) para trompete e trompa além de *Cinco Invenções* para duas trompas (1974), todas elas escritas entre a década de 60 e 70, são espelhos da terceira fase composicional de Siqueira, essencialmente nordestina. Dentre todas, *Concertino* é o objeto de estudo deste projeto de pesquisa.

As duas obras denominadas *Concertino* de Assis Republicano e José Siqueira deveriam ser mais conhecidas, divulgadas e apresentadas pelos trompistas brasileiros e professores de trompa e mereciam, inclusive, figurar no programa de trompa de todos os conservatórios e universidades brasileiras como peça obrigatória do repertório, pelo grande desafio musical que são ao intérprete no que diz respeito à técnica, expressividade e performance musicais.

O objetivo deste trabalho é analisar fraseologicamente as duas obras *Concertino* mencionadas anteriormente, estabelecendo, a partir dos resultados, alguns critérios de execução tendo em vista os conceitos musicais de interpretação de James Morgan Thurmond apresentado em seu livro *Note Grouping – A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*.

A escolha das obras foi feita de diversas maneiras, além da grande expressividade e representatividade musicais dentre todo o repertório brasileiro para trompa levantado, as duas peças foram escritas por compositores cuja carreira profissional percorreu caminhos muito diferentes, mas que por um período de suas vidas receberam orientação musical do professor e compositor Francisco Braga.

Este estudo está dividido em três etapas; primeiro, verificaremos o problema de uma performance insatisfatória, identificaremos a importância da *Arsis* mostrando que *arsis* e movimento são sinônimos e que a qualidade do movimento *arsis-thesis* é o elemento satisfatório da música; segundo, apresentaremos a proposta do sistema *Note Grouping* (notas agrupadas numa sucessão de *arsis-thesis* – chamado de agrupamento de nota); e finalmente, aplicar este processo de agrupamento de nota nos *Concertinos* de Assis Republicano e José Siqueira numa adaptação dessa teoria seguindo as orientações contidas no livro de James Morgan Thurmond.

1) O Problema

Quantas vezes nos deparamos com uma peça de concerto cuja nossa execução não nos satisfaz nem tampouco nos convence? Quantas vezes passamos horas tentando enxergar e descobrir o que existe além da partitura e nenhuma idéia, nenhum fraseado nos parece artisticamente adequado? O problema é encontrar uma maneira que permita ao intérprete exibir mais expressão, estilo e maestria em seu recital. Segundo Thurmond, há uma importante relação entre a maneira como a *arsis* é executada e o *movimento* imaginário presente em nossa mente

quando estamos ouvindo uma música. Este movimento imaginário afeta nosso nervo cinestésico e pode nos levar a bater o pé ou a nos incitar a dançar. Muitas vezes ouvimos alguém dizer: “Que *movimento* teve esta apresentação! Eu fui *movida* por essa execução!”. William J. Finn, diretor do Paulist Choristers, reconhecia essa relação quando escreveu em seu livro *The Conductor Raises His Baton* que o segredo da música está no tempo fraco do compasso (Finn, 2010).

Um dos mais importantes propósitos da música e de qualquer outra arte não é também provocar apreciação? Ao assistirmos a um concerto às vezes ouvimos pessoas da platéia comentando a maneira “mecânica”, “inexpressiva”, “desprovida de sentimentos” com que o artista se apresentou. A técnica por si só não é suficiente para transmitir uma mensagem; deve haver algo mais como movimento e expressão. Há muitos métodos que direcionam professores a instruírem seus alunos, no entanto eles raramente entram em detalhes a respeito da interpretação e usualmente ajudam o estudante apenas a melhorar sua técnica e ritmo.

O aprimoramento recomendado pelo método de agrupamento de nota conseqüentemente provém da análise e do uso do conceito de arsis-thesis na execução musical como uma maneira de alcançar um alto nível de movimento, expressão e estilo.

1.1) A importância da Arsis

No desenvolvimento da barra de compasso, a mesma foi gradualmente localizada antes das notas longas ou acentuadas (thesis), fazendo cada compasso ter sentido “tético” – começando com uma thesis e terminando com uma arsis. O resultado desse desenvolvimento conduziu à noção de que a primeira nota (ou tempo) do compasso deveria ser considerada *mais importante* e por isso deveria ser mais acentuada. A conseqüência disto tem sido uma acentuação exagerada da thesis enquanto que a arsis é negligenciada durante a performance. Esta prática se opõe aos princípios da poesia e do ritmo que herdamos dos gregos e limita a função progressiva da melodia² (o mais importante e necessário elemento da música)³. Numa melodia, a arsis, ou num

² Percy Goetschius escreve que “melodia é uma manifestação das relações de tons na associação horizontal ou *progressiva* visto que a harmonia associa tons verticalmente ou simultaneamente”. (*Theory and Practice of Tone Relations*. New York: G. Schirmer, Inc., 1892, p. 14). (Itálico pelo próprio autor).

³ Dos três elementos básicos da música - melodia, ritmo e harmonia - a primeira, melodia, é indispensável; e dos três, é o mais importante. Podemos ter uma música sem harmonia ou ritmo, mas não sem melodia. Na interpretação (ou na performance) conseqüentemente, é para a melodia que deve sempre ser dada mais atenção. James L. Mursell indica que a “melodia sempre deve ser e em sua essência sempre é, inteiramente independente da harmonia... a harmonia depende da melodia, não a melodia da harmonia...”. (*The Psychology of Music*. New York: W. W. Norton & Co., 1937, p. 389.).

outro âmbito, a anacruse⁴ é a parte mais importante do motivo, frase ou compasso, por ser a porção que caminha de uma estrutura a outra⁵ e usualmente contém apenas as notas de passagem da harmonia. Além disso, o pulso métrico normalmente dá certa quantidade de acento para a thesis, ou tempo inicial do compasso, enfatizando-o apenas porque se posiciona primeiro, fazendo do resultado musical algo mecânico, duro e demasiadamente acentuado. Usualmente, as estabilidades harmônicas coincidem com a thesis de cada tempo ou compasso, e qualquer acentuação tética da melodia tende a misturá-la na harmonia obscurecendo seu verdadeiro papel na música, perdendo sua clareza e expressão musicais. Isto ocorre, principalmente quando a thesis é acentuada, e a verdadeira tarefa melódica da arsis é restringida e se dilui nos espaços entre as batidas téticas.

O valor da anacruse na interpretação é atestado por Lussy⁶ como segue:

Anacruses têm um papel fundamental na música: são a alma das seções e, como resultado, da execução. Elas têm a faculdade de produzir o acento pathético que modifica o movimento geral [da música], o dinamismo, que pode ser dito como intensidade, as nuances [máscaras de cor] de uma frase musical que inspiram grandes ações.

No nosso dia-a-dia, em nosso discurso, primeiro usamos palavras antes das frases, e frases antes das sentenças. O mesmo acontece na música: primeiro pensamos em motivos, em seções, em frases e então em sentenças. O movimento de uma nota para outra cria o motivo; e “assim como andamos, nosso primeiro movimento é levantar o pé e depois tocar o chão, o motivo musical normalmente começa no tempo fraco (tempo fraco: em cima, arsis; tempo forte: embaixo, thesis). Logicamente há muitos motivos que começam no tempo forte, mas eles são exceções do motivo normal que começa no tempo fraco...”⁷. Em outras palavras, na maioria dos casos onde os motivos ou frases parecem começar em thesis ou no tempo forte, deve haver uma arsis *imaginária subentendida* imediatamente antes da nota inicial. Às vezes, compassos inteiros são anacruses, como por exemplo, o tema de *Canções sem Palavras* op.67, n.6 de Mendelssohn como mostra o exemplo musical abaixo:

⁴ Anacruse (do grego: *anakrousis*) significa a primeira parte de um motivo ou frase, começando em arsis e terminando em thesis, e pode conter uma, duas ou mais notas.

⁵ Exceto no caso de notas de passagem acentuadas, sincopas, apogiaturas, etc., e até mesmo aqui a thesis (ou estrutura harmônica) pode ser considerada meramente como atrasada; as notas estranhas à harmonia sendo arsis por natureza.

⁶ Mathis Lussy, *L'Anacrouse dans la Musique Moderne*, Paris: Librairie Fischbacher, 1903, p.2.

⁷ Hugo Leichtentritt, *Musical Form* (Cambridge: Harvard University Press, 1951), p. 5.

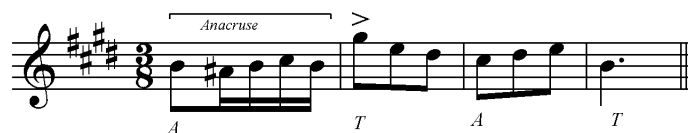


Fig 1 – F. Mendelssohn – *Canção sem palavras op.67, n.º6*.

A primeira vista pensamos que este tema começa no tempo forte, no entanto o primeiro compasso é mais importante melodicamente do que o segundo, portanto o primeiro compasso é considerado arsis.

Um outro autor observa que “as seções rítmicas de uma frase que começam no tempo forte são relativamente raras”⁸; e Alec Robertson⁹ observa que o maior contrapontista de todos os tempos, J. S. Bach, escreveu motivos e frases que quase exclusivamente começam com arsis. Segundo Robertson, o tempo forte não tem esta natureza acentuada e isso pode ser observado no correto fraseado da conhecida Fuga em Sol menor de Bach.



Fig 2 – J. S. Bach – *Fuga em Sol menor para órgão*

Até mesmo se o órgão fosse capaz de acentuar, esse uso seria desnecessário, como os acentos nas passagens de movimento para repouso são meramente marcados pelas elevações melódicas, e estas estão no tempo fraco, e não o tempo forte, que é mais importante.¹⁰

Devemos entender que além de Bach ser um grande compositor, ele era um grande organista e sabia combinar a arte da composição com a arte da execução. Ele escreveu seus motivos e frases exatamente como soariam, e o fato disto acontecer, é evidência indiscutível da exatidão de seus métodos.

Walter Piston, eminente compositor norte-americano, escreve em seu livro de contraponto:

⁸ Louis Anceaux, *Le Rythme, Ses Lois et Leur Application* (Tamines [Belgique]: Duculot-Roulin, 1914), p. 37.

⁹ Alec Robertson, *The Interpretation of Plain Chant* (London: Oxford University Press, 1937), p. 19.

¹⁰ Alec Robertson, *The Interpretation of Plain Chant* (London: Oxford University Press, 1937), p. 19.

O sentido do movimento para o próximo tempo forte, dado pela anacruse, parece estar continuamente presente nas melodias que possuem a vitalidade rítmica indubitável tal como as de J. S. Bach. É como se cada tempo forte servisse como trampolim para o começo de outra anacruse, sempre renovando a vida da melodia.¹¹

Alguns exemplos mostrarão que não somente Bach, mas todos os grandes mestres sentiram instintivamente o poder do anacrusis. O primeiro tema do *Andante* da *Sinfonia n. 1* de Beethoven é um dos mais expressivos temas de movimentos lentos pela razão que cada motivo está inserido num tempo de três por oito de modo a dar proeminência à parte mais expressiva – a anacruse:

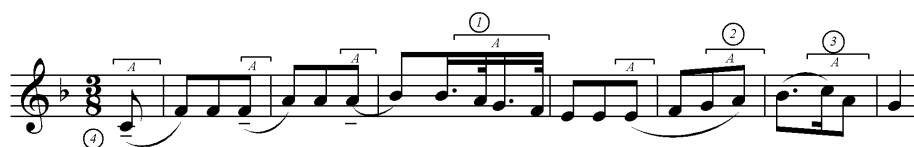


Fig 3 – L. van Beethoven – *Sinfonia n°1*

É sugerido que Beethoven possa ter ligado a última arsis do compasso à thesis (4) (e também nos dois compassos seguintes), de modo que o aumento da energia (*tenuto*), propriamente dado na interpretação no primeiro de um grupo de notas ligadas, adicionaria a este uma intensidade de arsis. Em um sentido mais amplo, a segunda colcheia deve ser inclusa na anacruse, mas nesta melodia a qualidade da anacruse é mínima por causa da terceira colcheia ligada, com exceção de (1), (2) e (3). Note que o dó final está ligado ao si bemol antecedente, trazendo a qualidade de arsis do terceiro tempo (seguinte A) separando-o da nota anterior.

Muitos exemplos de trabalhos dos mestres da composição musical poderiam ser dados como a maior prova de que a anacruse é o gerador básico do movimento do motivo ou da frase.

2) Note Grouping ou Agrupamento de Nota

Como acabamos de apontar, a anacruse é o fator que cria o movimento do motivo ou frase. Na opinião de J. M. Thurmond, frasear ou “pontuar” em música é quase sinônimo de expressão e reconhecer as fronteiras dos motivos e frases e, executar a música com as frases propriamente definidas de acordo com sua importância para que o ouvinte possa reconhecer, obviamente, é a grande questão. Com o objetivo de melhorar a análise fraseológica, é importante lembrar que em música, como em literatura, a percepção da arte começa pelo

¹¹ Walter Piston, *Counterpoint* (New York: W. W. Norton & Co., 1947), p. 34.

motivo (que é comparado a sílaba ou à palavra em prosa) depois observamos a frase e então a sentença, o período e finalmente o trabalho como um todo. Para ilustrar as palavras acima, pensemos na 5ª Sinfonia de Beethoven, a primeira coisa que ouvimos é o motivo principal e então o próximo motivo, a próxima frase, período, tema, movimento e finalmente a obra completa. O mesmo, porém, não acontece com outras artes como a escultura, a pintura que o todo aparece antes do detalhe (Thurmond, 1981).



Fig 4 – L. van Beethoven – *Sinfonia nº5*

Mathis Lussy acredita que o fator que gera o sentir do tempo fraco carrega uma característica de dar vida enquanto que o tempo forte possui uma qualidade de repouso, que pode ser traçado de acordo com o mecanismo fisiológico da respiração¹². Na respiração há dois movimentos – inspiração e expiração. A inspiração é caracterizada pela ação e a expiração pelo repouso, simbolizadas pelo tempo fraco e pelo tempo forte. Lussy também acredita que o movimento da respiração serviu de base para a teoria da origem dos ritmos binário e ternário. Quando uma pessoa está acordada e em movimento, a respiração se dá em ritmo binário:

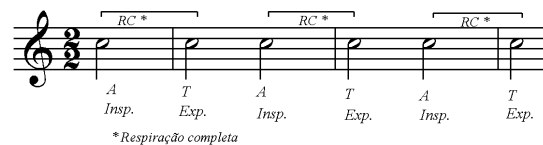


Fig 5 – *Respiração Completa*

E quando uma pessoa está dormindo ou em completo repouso, a respiração se dá em ritmo ternário e a expiração se torna aproximadamente duas vezes maior que a respiração:

¹² Lussy, idem 6, p. 67.

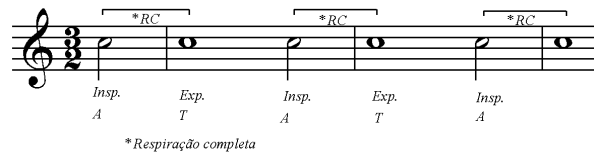


Fig 6 – Respiração Completa

É claro que a respiração completa (inspirar e expirar) resulta num protótipo do motivo musical – ou agrupamento de nota – quando em ritmo binário ou ternário. Por essa razão, daqui para frente todos os agrupamentos de notas terão por base o princípio da repiração (inspirar/expirar) que denominaremos de PAR ARSIS-THESIS (AT).

Infelizmente o sistema de escrita e impressão da música utilizada atualmente não nos permite visualizar rapidamente os detalhes dos motivos e frases. Claro, devido à complexidade das composições e ao grande número de pentagramas nas partituras este sistema se faz necessário para que o esquema métrico seja imediatamente aparente ao leitor; conseqüentemente os compassos, notas e grupos de notas são escritos e impressos de acordo com o metro e não com o motivo ou com a frase.

O uso do método de agrupamento de nota permite que reconheçamos os motivos geradores, as seções e as frases de maneira imediata. A seguir, a figura mostra como as notas são agrupadas segundo o PAR THESIS-ARSIS da música impressa atualmente em compasso 4/4:

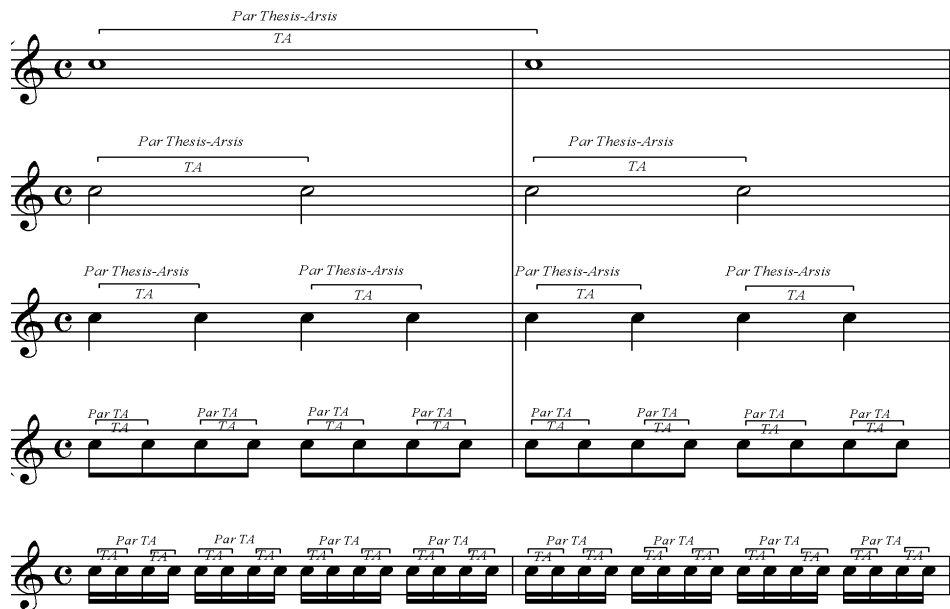


Fig 7 – Par Thesis-Arsis (TA) em compasso quaternário

Observe que cada par é formado por duas partes menores. Isto será válido para discutirmos mais tarde o agrupamento de nota proposto por Thurmond, que por sua vez é o inverso do que acabamos de apresentar.

Verificaremos em seguida, o PAR THESIS-ARSIS em compasso 3/4 e 2/4:

The musical score consists of three staves. The first staff is in 3/4 time and contains two measures. The first measure has a half note followed by two quarter notes, with a bracket above labeled 'Par TA' and sub-labels 'T', 'A', 'A'. The second measure has a half note followed by a quarter note, with a bracket above labeled 'Par TA' and sub-label 'TA'. The second and third staves are in 2/4 time. The second staff has two measures, each with a half note, and a bracket above labeled 'Par TA' with sub-label 'TA'. The third staff has four measures, each with a half note, and a bracket above labeled 'Par TA' with sub-label 'TA'.

Fig 8 – Par Thesis-Arsis (TA) em compasso ternário e binário

Agora, observaremos como o agrupamento do PAR ARSIS-THESIS (AT) que propomos se apresenta em compasso 4/4 e 3/4:

The musical score consists of five staves. The first staff is in 4/4 time and contains three measures. The first measure has a half note followed by a half note, with a bracket above labeled 'Par AT' and sub-labels 'AT'. The second measure has a half note followed by a half note, with a bracket above labeled 'Par AT' and sub-label 'AT'. The third measure has a half note followed by a half note, with a bracket above labeled 'Par AT' and sub-label 'AT'. The second, third, and fourth staves are in 3/4 time. The second staff has three measures, each with a half note, and a bracket above labeled 'Par AT' with sub-label 'AT'. The third staff has four measures, each with a half note, and a bracket above labeled 'Par AT' with sub-label 'AT'. The fourth staff has five measures, each with a half note, and a bracket above labeled 'Par AT' with sub-label 'AT'. The fifth staff has six measures, each with a half note, and a bracket above labeled 'Par AT' with sub-label 'AT'.

Fig 9 – Par Arsis-Thesis (AT) em compasso quaternário

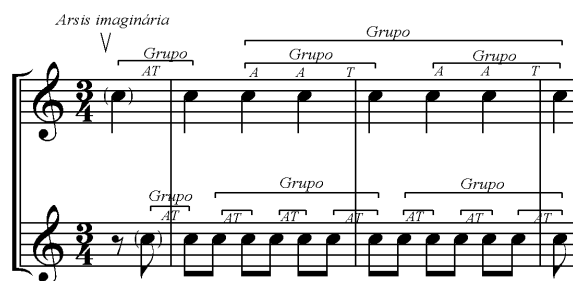


Fig 10 – Par Arsis-Thesis (AT) em compasso ternário

No caso acima, em compasso ternário, os menores agrupamentos de nota podem ser combinados em três, concordando com o agrupamento mais trivial (composto de semínimas) do compasso (como os agrupamentos menores do compasso binário são combinados em dois para fazermos grupos maiores), desde que este grupo seja o que deve se desenvolver a partir de uma fusão de agrupamentos menores.

Muitas vezes a melodia começará em thesis, e sempre que isso ocorrer devemos lembrar de que sempre há uma arsis imaginária subentendida. Outras vezes a arsis não se faz aparente, mas ocorrerá geralmente em outra voz da harmonia.

As verdadeiras descrições da frase, da sentença e do período são alcançadas quando combinamos os grupos menores para formarmos os maiores. Como exemplo, tomemos o primeiro sujeito do quarto movimento do Concerto em Sib Maior para piano e orquestra de J. Brahms, mostrando o processo de agrupamento desde seu menor grupo (sub-motivo ou figura) até seu período, evidenciando como a melodia completa é construída:

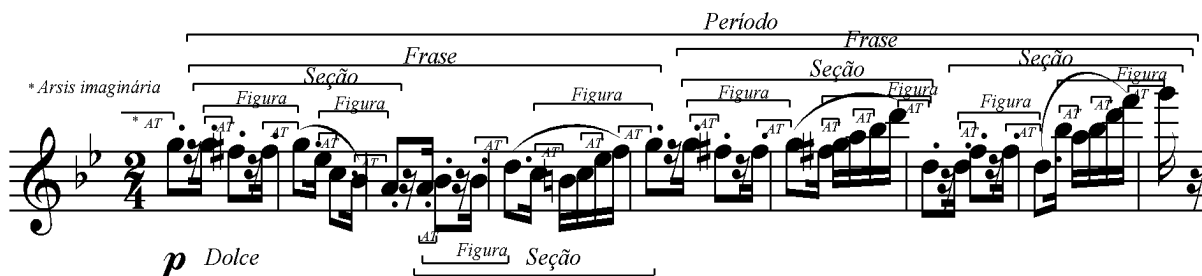


Fig 11 – J. Brahms – Concerto em Sib Maior

Logo percebemos que se os menores grupos são corretamente reconhecidos e executados, as seções, frases e sentenças também se tornarão aparentes e cada um desses elementos terá seu próprio grau de importância na obra como um todo. Quando lemos música através do agrupamento de notas na forma da PAR ARSIS-THESIS (AT), a importância da arsis tende a aumentar automaticamente uma vez que a percebemos como a primeira nota do grupo concorda com o seu verdadeiro valor no motivo ou na frase como o *agente criador de movimento*.

Outro fator de extrema importância para esta proposta de interpretação é como se dará a execução quando temos figuras de diferentes durações dentro de um grupo. Neste caso devemos aplicar o PAR ARSIS-THESIS em todas as partes que compõem cada nota em valores maiores ou menores. O ritmo da próxima figura, por exemplo, deve ser pensado contendo todos os grupos, menores ou maiores, que lhe são aplicáveis:

Ritmo

The image shows a musical score titled 'Ritmo' with four staves. Each staff represents a different time signature and tempo. The first staff is in 2/2 time with 'Andamento rápido' and 'Pequenos grupos em 8'. The second staff is in 8/8 time with 'Andamento Moderado' and 'Grupos maiores em 4'. The third staff is in 4/4 time with 'Andamento rápido' and 'Grupos maiores em 2'. The fourth staff is in 2/2 time with 'Andamento rápido' and 'Grupos maiores em 2'. Brackets labeled 'A' and 'T' group notes across the staves, and 'Grupo unitário' labels are placed above specific notes.

Fig 12 – Par Arsis-Thesis aplicado a valores diferentes

Desta maneira, a exata importância de cada nota na frase se torna imediatamente aparente, dependendo da velocidade da música. Se a obra for lenta, devemos visualizar os valores menores mais próximos; se a obra for rápida, devemos estar mais conscientes dos valores maiores mais próximos dos valores escritos na partitura. Se o intérprete está pensando em grupos de notas em semínimas num compasso 4/4, ele deve também pensar simultaneamente em o agrupamento em colcheias, se elas se apresentarem em algum momento deste trecho. Se o músico estiver pensando em mínimas num compasso 2/2, ele deve pensar em grupos de notas com semínimas e talvez também em colcheias,

dependendo do andamento. O mesmo processo é aplicado quando o trecho musical apresenta notas ligadas: todos os componentes do grupo de notas (subdivisões) devem ser visualmente mentalizados pelo intérprete durante a execução. O próximo exemplo mostra que devemos pensar a primeira colcheia (1) deste ritmo contendo uma arsis em colcheia (thesis) dentro da semínima do tempo anterior (4), e a seguinte e segunda colcheia (3) (arsis) agrupada de acordo com o diagrama rítmico em colcheias. O primeiro tempo deste compasso, em semínima (2), deve ter uma arsis imaginária de semínima com o sentido de tempo fraco ou tempo preparatório para o trecho musical.

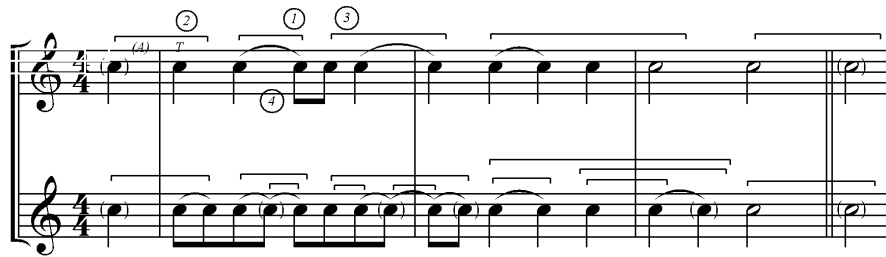


Fig 13 – *Par Arsis-Thesis com subdivisão*

3) Aplicação

A aplicação do agrupamento de notas se dará apenas no primeiro movimento de cada uma das obras na parte da trompa devido à natureza deste trabalho.

3.1) Concertino para trompa e orquestra de cordas de Assis Republicano

O método de agrupamento de nota foi aplicado com sucesso no primeiro movimento deste concertino em três trechos representativos: trecho 1 (compasso 9 ao 17), trecho 2 (compasso 31 ao 38) e trecho 3 (compasso 40 ao 47). Pudemos verificar que assim como outros grandes compositores, Assis Republicano também reconheceu a importância do tempo fraco e da anacruse nesta composição como mostra as figuras seguintes.

Fig 14 – A. Republicano – compassos 9 a 17.

Fig 15 – A. Republicano – compassos 31 a 38.

Fig 16 – A. Republicano – compassos 40 a 47.

3.2) Concertino para trompa e orquestra de cordas de José Siqueira

Esta obra de José Siqueira também recebeu muito bem esta maneira de pensar a interpretação valorizando o movimento arsis-thesis. Percebemos claramente nesta peça que o compositor também, por sua vez, fez uso da anacruse e do tempo fraco para criar movimento em suas frases como nos mostram os exemplos abaixo.

Fig 17 – J. Siqueira – compassos 1 a 5.

Fig 18 – J. Siqueira – compassos 12 a 20.

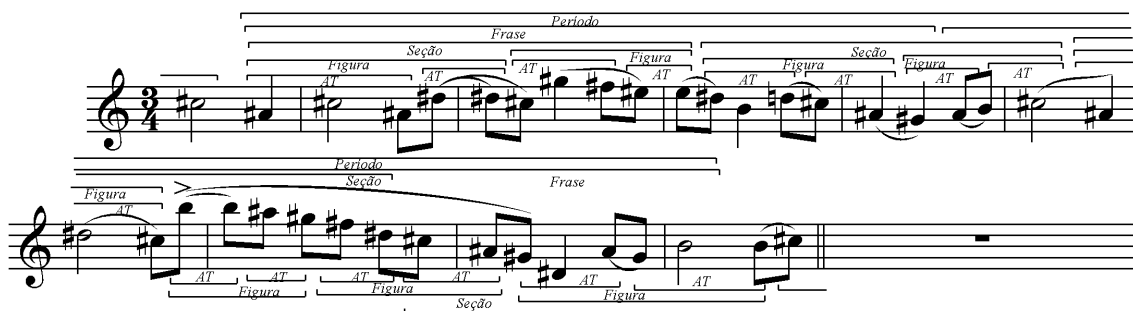


Fig 19 – J. Siqueira – compassos 39 a 48.

Conclusão

Este trabalho teve como meta propor uma interpretação diferenciada às obras *Concertino para trompa e orquestra de cordas* de Assis Republicano e *Concertino para trompa e orquestra de cordas* de José Siqueira através de um método de J. M. Thurmond que tem como base a análise melódica da música por meio do agrupamento de notas dos trechos musicais.

Vimos que a arsis é fator que gera movimento na música, que para ser expressiva e ter a qualidade de movimento melódico depende de uma execução apropriada da arsis. Justificamos também a escolha do uso do PAR ARSIS-THESIS ao invés do PAR THESIS-ARSIS ocasionado pela escrita e impressão atual das obras.

Este método de agrupamento de notas aqui exposto assegurará que a importância da arsis na performance musical não será ignorada e que apesar de não ser um método brasileiro, os seus conceitos musicais são perfeitamente aplicáveis a música brasileira de concerto para trompa.

Willi Apel¹³, escrevendo sobre *Análise no Harvard Dictionary of Music* comentou que atualmente a educação musical enfatiza especialmente a análise harmônica e a análise da forma, enquanto que a análise melódica, talvez a mais importante e a mais informativa de todas, é usualmente negligenciada. Esta afirmação nos permite refletir sobre a preparação ideal para a execução de uma obra e, logo percebemos que apesar de se tratar de uma questão muito pessoal, a ação conjunta da análise harmônica, formal e melódica aliada à prática do instrumentista parece ser uma maneira bastante satisfatória.

¹³ Willi Apel, "Analysis," *Harvard Dictionary of Music* (Cambridge: Harvard University Press, 1951), p. 36. (itálico pelo próprio autor).

Referências Bibliográficas

ANCI AUX, Louis. *Le Rythme, Ses Lois et Leur Application*. Tamines (Belgique): Duculot-Roulin, 1914.

APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1951.

FINN, William J. *The Conductor Raises His Baton*. New York: Harper and Brothers, 1944.

GOETSCH IUS, Percy. *The Theory and Practice of Tone Relations*. New York: G. Schirmer, Inc., 1892.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LEICHTENTRITT, Hugo. *Musical Form*. Cambridge: Harvard University Press, 1951.

LUSSY, Mathis. *L'Anacrouse dans la Musique Moderne*. Paris: Librairie Fischbacher, 1903.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2005.

MURSELL, James. *The Psychology of Music*. New York: W. W. Norton and Co., 1937.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984.

PISTON, Walter. *Counterpoint*. New York: W. W. Norton and Co., 1947.

ROBERTSON, Alec. *The Interpretation of Plain Chant*. London: Oxford University Press, 1937.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

THURMOND, James Morgan. *Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Pennsylvania: Meredith Music Publications, 1981.