



Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Música de
Lisboa

**TÉCNICA E SONORIDADE DA TROMPETE:
PRINCIPAIS DIFERENÇAS ENTRE O
INSTRUMENTISTA DE FORMAÇÃO CLÁSSICA
E JAZZÍSTICA**

Cláudio Alexandre Mendes da Silva

Mestrado em Música

Junho de 2014

Professor Orientador Doutor David Burt

Professor Co-Orientador Christopher Deacon

Agradecimentos

Gostaria de agradecer primeiro aos meus pais, António Silva e Ana Neves, que me apoiam e auxiliam incondicionalmente.

À Sara Martins, que está sempre presente em todos os momentos.

Aos meus orientadores, professores e amigos, David Burt e Christopher Deacon pelos ensinamentos e pela orientação em todo este percurso.

Ao professor Stephen Mason que me encaminhou na fase mais inicial deste projecto.

Ao fantástico compositor e amigo Johannes Krieger, que me compôs uma peça no âmbito deste projeto.

Ao Professor Alberto Roque que desde logo se disponibilizou para dirigir a orquestra no recital e aos grandes músicos que aceitaram participar no recital final, tanto da área erudita como do jazz.

Por último, à Escola Superior de Música de Lisboa pela facilitação de utilização de recursos, assim como pela cedência do espaço para a realização do recital.

Resumo

O presente projeto artístico pretende demonstrar que os estilos de composição clássico e jazz se complementam mesmo que o tipo de ensino e as suas próprias características sejam tão díspares levando a que os músicos soem e tecnicamente desenvolvam competências também díspares.

De modo a perceber de uma forma mais concreta quais as principais diferenças entre estes dois estilos no que diz respeito à sonoridade e à técnica, que são os aspetos que comprovam a singularidade da trompete e ajudam a identificar e caracterizar a área de especialização de cada intérprete, realizou-se um estudo comparativo entre trompetistas de formação clássica e de formação jazzística. Neste estudo constituído por 30 participantes, dos quais 15 têm formação clássica e os outros 15 têm formação jazzística, aplicou-se um questionário que pretendia avaliar o som e a técnica dos trompetistas clássicos e de jazz na execução de dois excertos. Os resultados revelaram que os trompetistas clássicos exibem melhor som que os trompetistas de jazz, do mesmo modo que manifestam melhor técnica.

Tendo em conta os resultados obtidos neste estudo que ajudaram a perceber onde residem as principais diferenças entre o instrumentista clássico e de jazz pretendo, através da interpretação o mais rigorosa possível de cada uma das três peças: *Concerto 2 pour Trompette et Orchestre*, de Andre Jolivet, *Elegy*, de Richard Bennett, e *Khamsin - Concerto for Trompete Piccolo, Fluegelhorn and Big Band*, de Kreiger, demonstrar de que modo a aprendizagem da técnica inerente aos dois estilos auxilia numa melhor e mais sólida interpretação quer seja de música erudita ou popular.

Palavras-chave: Trompete, Clássico, Jazz, Técnica, Sonoridade.

Abstract

This artistic project aims to demonstrate that classical and jazz compositional styles complement each other even if the pedagogical focus (jazz or classical) of the performer results in disparate performing characteristics such as sound and technique.

In order to both establish and demonstrate differences between classical and jazz performing/pedagogical styles specific to sound and technique, I devised a study that compared the sound and general technique of classically trained trumpeters with jazz trained trumpeters. The study consisted of 30 trumpet players; 15 classically trained and 15 trained in jazz, being recorded performing the same musical excerpts. Using the recordings, I created a questionnaire whereby respondents would evaluate the performances based on sound and technical ability. The results revealed that classically trained trumpeters were perceived to have better sound and better technique than their jazz trained counterparts.

Utilizing information obtained from this study, I have determined several different characteristics between classical and jazz trumpeters. I intend to use this information, as well as the most rigorous possible interpretation of each of three works: *Concerto 2 pour Trompette et Orchestre*, by Andre Jolivet, *Elegy*, by Richard Bennett, and *Khamsin - Concerto for Trompete Piccolo, Fluegelhorn and Big Band*, by Kreiger, to demonstrate that learning and using characteristics and training of both styles helps to create a more convincing and successful interpretation of both musical styles.

Keywords: Trumpet, Classical, Jazz, Technique, Sound.

Índice

Agradecimentos	3
Resumo	5
Abstract	7
Lista de Figuras	11
Introdução	13
Revisão Bibliográfica	15
Metodologia	19
Composições para Trompete influenciadas pelos estilos Clássico e Jazz	
1. <i>Second Concerto for Trumpet</i> de André Jolivet, 1954	23
2. <i>Elegy for Miles Davis</i> de Richard Rodney Bennett, 1993	30
3. <i>Khamsin - Concerto for Trompete Piccolo, Fluegelhorn and Big Band</i> de Johannes Krieger, 2014	34
Conclusão	39
Bibliografia	41

Anexos

Anexo A – Técnica e Sonoridade da Trompete: Análise comparativa entre o instrumentista de formação clássica e jazzística, investigação realizada no âmbito da Unidade Curricular de Projeto de Investigação Musical em Junho de 2013

Anexo A1 – Metodologia

Anexo A2 – Resultados e Reflexão

Anexo A3 – Excertos Musicais A e B

Anexo A4 – Questionário

Anexo B – Partituras de trompete

Anexo B1 – *Second Concerto for Trumpet* de André Jolivet, 1954

Anexo B2 – *Elegy for Miles Davis* de Richard Rodney Bennett, 1993

Anexo B3 – *Khamsin - Concerto for Trompete Piccolo, Fluegelhorn and Big Band* de
Johannes Krieger, 2014

Lista de Figuras

Figura 1.1. Número de ensaio 4	25
Figura 1.2. Número de ensaio 8	26
Figura 1.3. Tema secundário	26
Figura 1.4. Número de ensaio 3	27
Figura 1.5. Secção B	28
Figura 1.6. Tema principal e tema secundário	28
Figura 1.7. Dinâmicas	29
Figura 1.8. Final	30
Figura 2.1. <i>The Maids of Cadiz</i>	32
Figura 2.2. Compasso 32 - 33	32
Figura 2.3. Compasso 34 - 35	33
Figura 2.4. Compasso 70	33
Figura 3.1. Vamp	35
Figura 3.2. Escala simétrica meio tom - tom	35
Figura 3.3. Escala aumentada	36
Figura 3.4. Cadência trompete piccolo	36
Figura 3.5. Solo de fliscorne	37
Figura 3.6. Excerto do tema repartido pelos vários naipes da orquestra	37

Introdução

O grande número de recursos expressivos que a trompete oferece, tal como hoje a conhecemos, fez com que a sua presença se tornasse imprescindível tanto na história da escola clássica europeia, da qual é oriunda, como no jazz.

Nos dias de hoje a trompete tem um papel preponderante em ambos os estilos, no entanto, e apesar de se tratar do mesmo instrumento, apresenta características díspares que nos permitem facilmente identificar que tipo de formação, clássica ou jazzística, o instrumentista que a executa possui (Moore, 2009).

Na justificação destas diferenças estão a linguagem e o tipo de ensino que caracterizam os dois estilos. O termo linguagem refere-se às características técnicas de cada período da história da música (Heath, 2010) e é usado para descrever o conjunto de competências técnicas que caracterizam determinada época e que devem ser adquiridas pelos intérpretes para que estes se consigam adaptar ao estilo de cada peça que executam e pressupõe também uma determinada articulação, fraseado, dinâmicas e no caso do jazz, o emprego de determinadas escalas. No que se refere ao tipo de ensino é importante referir que a atenção dos alunos com formação jazzística e dos alunos com formação clássica é frequentemente direcionada para diferentes objetivos, ou seja, enquanto o músico clássico tem como objetivos principais conseguir um elevado domínio técnico do instrumento que lhe possibilite ter ferramentas para interpretar de modo claro peças de diferentes estilos e épocas tendo em consideração as ideias do compositor, o músico de jazz tem como principais objetivos dominar e conhecer conceitos harmónicos que lhe permitam improvisar/compor em tempo real uma determinada linha melódica (Thomas, 2011) de acordo com determinada época ou linguagem (Glenn, 2004).

Embora cada género musical, até que um músico obtenha um elevado grau de controlo, implique horas de estudo e dedicação, são cada vez mais os músicos de jazz que se interessam em dominar a técnica clássica, ao mesmo tempo que os músicos clássicos se interessam pela improvisação. Deste modo, a realização deste trabalho pretende perceber as principais diferenças entre trompetistas de jazz e trompetistas clássicos quanto à sonoridade e às técnicas utilizadas, permitindo compreender de que modo os dois estilos se podem complementar.

Revisão Bibliográfica

Depois da invenção do sistema de pistões na trompete por Heinrich Stölzel na primeira metade do século XIX (Serafim, 2011), e na posterior aplicação na trompete atual, o instrumento tecnicamente pouco evoluiu, no entanto desde esta época a trompete ocupou um lugar de tal forma significativo que se manteve até aos dias de hoje. Como o instrumento mais agudo da família dos metais, a trompete assegurou o seu lugar no contexto da orquestra, música de câmara e como instrumento solista.

Na segunda metade do século XIX Buddy Bolden, entre outros, introduziram a trompete no jazz (Marquis, 1933). Segundo Sharp, Snyder e Hischke (1998) a trompete teve uma importância tal que trompetistas como Luis Armstrong (1901-1971) e Dave Douglas (n. 1963), cada um na sua época, definiram e marcaram através da sua música características estilísticas e de linguagem de vários períodos da história do jazz.

Desde sempre, o jazz e a música clássica possuíram características técnicas que as distinguiram, no entanto a troca de influências entre os dois estilos tem-se tornado cada vez mais evidente. Segundo Blumenfeld (2013), podemos encontrar exemplos do papel da trompete e desta troca de influências em algumas obras para orquestra de George Gershwin e Leonard Bernstein e ainda vários concertos para trompete solo com influência do jazz como são exemplos as obras *Second Concerto for Trumpet* (1954) de André Jolivet ou *Caprice* (1943) de Eugène Bozza (Dovel, 2007). A influência da música erudita no jazz pode observar-se em obras como *Double Concerto for Piano, Jazz Trumpet and Orchestra* (2006) de Claudio Schifrin.

Existem, ainda, uma série de instrumentistas com uma preparação musical que lhes permite trabalharem ou corresponderem às exigências de ambos os estilos. São exemplos, trompetistas como o Wynton Marsalis (n. 1961), Allen Vizzutti (n. 1952) ou Markus Stockhausen (n. 1957).

Para Schuller (Pinson, 2002) a fusão da música erudita e do jazz é uma mais-valia na medida em que se fortalecem e enriquecem mutuamente. Este autor designa esta fusão por *third stream* e define-a como forma de composição, improvisação e interpretação que faz as músicas convergirem em vez de as segregar. Trata-se de uma maneira de fazer música que defende que todas as músicas nascem iguais, coexistindo numa irmandade de músicas, complementando-se e frutificando-se mutuamente (ibidem: 11). Gunther Schuller designou desta forma a música

que estava a desenvolver e que crescia de forma consistente entre músicos do cenário norte-americano.

A filosofia de Schuller consistia em agregar informação dos dois estilos de modo a se conseguir uma nova sonoridade e forma de compor, tentando reunir aquilo que fosse a essência desses estilos musicais.

Segundo Gaspar (2010) alguns compositores eruditos podem aprender muitas coisas da vitalidade rítmica do jazz, enquanto músicos de jazz podem descobrir novos caminhos de desenvolvimento na diversidade de formas e sistemas tonais complexos da música erudita.

De notar que antes de existir o conceito de *third stream* já existiam compositores como Woody Herman (1913- 1987), Artie Shaw (1910-2004), Benny Goodman (1909-1986) e Charles Mingus (1922-1979) que escreviam dentro desta ótica de fusão de géneros musicais. Não só na área do jazz, como na área do clássico como são os casos de Charles Ives (1874-1954), Maurice Ravel (1875-1937), Paul Hindemith (1895-1963), Aaron Copland (1900-1990) e Igor Stravinsky (1882-1971).

No entanto, e apesar de algumas obras se apresentarem compostas com influências de um outro estilo, regularmente e apesar das influências, o músico solista não adapta a sua forma de tocar à linguagem escrita, muitas vezes por opção, mas muitas outras vezes por não ter a informação suficiente para saber como se adaptar. Esta falta de informação deve-se segundo Oleson e Strong (s/d) ao facto dos músicos de ambos os estilos procurarem e receberem formações muito distintas.

Hoje em dia existem escolas especializadas nos dois estilos de música o que permite ao aluno poder escolher qual a área que quer explorar e assim evoluir desde a iniciação até ao nível superior. No entanto, ambas as áreas continuam a seguir padrões de ensino e de aprendizagem distintos (Moore, 2009).

Na formação clássica, tendencialmente, a informação é passada através de métodos específicos para o desenvolvimento da técnica da trompete com o objetivo de preparar o músico para a interpretação estilística de obras de diferentes épocas e caracteres. Na formação jazzística, apesar de já existirem alguns métodos, a informação é passada essencialmente através da escuta e da análise de gravações.

Segundo Cassone (2009), um trompetista de formação clássica deverá desenvolver competências técnicas que lhe permitam, nas suas interpretações, respeitar detalhadamente cada tipo de articulação e é-lhe também exigido o domínio do *staccato* múltiplo. As sílabas ou letras mais usuais que possibilitam este tipo de *staccato* são as sequências Tu Ku Tu Ku no *staccato* duplo, ou Tu Tu Ku no *staccato* triplo com as respetivas variações. Os ataques devem ser precisos e focados, mas não devem ser agressivos.

Quanto ao timbre, o trompetista deve procurar conseguir um som uniforme em todo o registo, contudo, deve também ter a flexibilidade necessária para conseguir “cores” tímbricas diferentes de forma a se adaptar a diferentes estilos, desde a música barroca até à música contemporânea. O timbre é normalmente mais escuro, em oposição à técnica jazzística onde o timbre é geralmente mais brilhante. Deverá também conseguir um fraseado claro e um som “limpo” sem a presença de ruídos ou de ar. Deverá controlar perfeitamente todo o tipo de dinâmicas em todo o registo e cumprir ao máximo o texto musical apesar de ter espaço para a sua interpretação pessoal.

Para Baptista (2010), o trompetista clássico recebe durante a sua formação conhecimento com o objetivo de o tornar um ótimo leitor e intérprete de um texto musical já escrito. O músico de jazz, por outro lado, enquanto aluno recebe uma formação que tem também como objetivo desenvolver competências de leitura, mas principalmente a capacidade de improvisar de uma forma racional e/ou intuitiva.

Diferentemente do músico clássico, o músico de jazz, na sua formação, é incentivado a direcionar a sua atenção para questões harmónicas e melódicas que se prendem com a improvisação (Glenn, 2004) que, para Harbison (2002) é a única forma de adquirir linguagem jazzística. Segundo o autor Glenn (2004), na formação de um músico de jazz, ao contrário da tradicional escola clássica onde a informação está escrita, os alunos adquirem linguagem jazzística sobretudo através da audição, imitação, transcrição e posterior análise de solos de músicos experientes em gravações ou performances ao vivo. No entanto Moore (2009) acrescenta que este pode vir a ter algumas desvantagens para o aluno a longo prazo se não for devidamente acompanhado por uma profissional experiente. Este autor refere que apesar de os músicos clássicos também procurarem imitar um som ou uma forma de tocar, como por exemplo imitar Phil Smith a tocar excertos de orquestra, que as implicações para os músicos de jazz são maiores. O autor explica que se corre o perigo dos alunos ao invés de dominarem a embocadura e todas as características técnicas do instrumento, copiarem por exemplo o som

com ar de trompetistas como Art Farmer (1928-1999) ou Clifford Brown (1930-1956), ou por exemplo as articulações muito acentuadas como Lee Morgan (1938-1972) e assumirem eles próprios estas características. Existe também o risco dos alunos tentarem tocar no registo agudo sem terem preparação para isso e com isto prejudicar a sua técnica e mais tarde a sua carreira. Ainda para este autor existe uma outra importante diferença entre os dois géneros musicais: a respiração, que o autor explica que apesar dos mecanismos de respiração serem idênticos ocorrem em contextos diferentes.

Para Campos (2011) um trompetista clássico pode ensaiar e marcar os locais onde deve respirar para executar as suas peças num alto nível de controlo, já os músicos de jazz, como nos explica Moore (2009), estão a compor e improvisar espontaneamente e as oportunidades para respirar nem sempre são conhecidas, isto é, como muitas vezes só se preocupam com o que concebem musicalmente, dão menos atenção às exigências físicas necessárias para executar a ideia.

Um trompetista de jazz deverá, então, ser capaz de dominar a linguagem jazzística, ou seja, conhecer e saber improvisar segundo as características estilísticas de cada período e tendência da história do jazz. As técnicas mais utilizadas e que caracterizam o género relativamente à improvisação são relativamente à articulação, para Harbison (2002), a frequente utilização o *legatto*. Notas curtas e acentos são utilizados muitas vezes para marcar finais de frase e para proporcionar contraste, ataques no registo agudo são diretos e focados, o *staccato* múltiplo não é tão frequentemente utilizado num contexto melódico como na técnica clássica, mas muitas vezes como efeito. No lugar do *double tonguing* é por vezes usado o *doodle tonguing*. Outras características são a presença de ar em algumas notas e um timbre maioritariamente brilhante que o executante tem liberdade para o alterar dentro de cada tema musical, existe uma proeminência da exploração do registo agudo e por isto mais controlo no registo agudo do que no registo grave.

Tendo em conta o exposto, considerámos que o som e a técnica são as duas características que mais diferenciam o músico de jazz do músico clássico.

Metodologia

No estudo realizado com o intuito de perceber quais as diferenças entre o trompetista de formação clássica e jazzística relativamente ao som e à técnica na execução de dois excertos elaborados para avaliar estas características, podemos observar que os trompetistas clássicos possuem mais competências técnicas do que os trompetistas com formação em jazz no que respeita ao domínio das diversas nuances de articulações, precisão dos ataques, controlo tímbrico, flexibilidade, leitura do texto musical, afinação e resistência.

Segundo Harbison (2002), existem diferenças significativas entre o músico clássico e o músico de jazz quanto às técnicas utilizadas durante a performance. Estas diferenças devem-se essencialmente ao facto de o músico de jazz e o músico clássico seguirem diferentes objetivos e assim desenvolverem diferentes competências.

Para Cho (2010), os músicos de jazz revelam-se superiores em competências como a criatividade, agilidade mental, registo do instrumento, domínio de escalas e modos, transposição, domínio da harmonia musical e exploração dos recursos expressivos da trompete, como na utilização de efeitos.

Já para Moore (2009) o timbre é um aspecto relevante quando queremos diferenciar os músicos de ambos os estilos. De acordo com o autor, cada vez mais os músicos de jazz procuram um som mais escuro. Este conceito está de acordo com os resultados obtidos neste estudo tendo em conta que os participantes consideram que os trompetistas clássicos estudados possuem um timbre mais brilhante do que os trompetistas de jazz. Ainda relativamente ao timbre, o estudo mostra que os trompetistas clássicos mantêm o mesmo timbre do início ao fim dos excertos ao contrário dos músicos de jazz que o alteram na execução de cada um.

Outra característica bem presente e distinta nos resultados é a presença de ruído ou ar no som. Ao contrário dos músicos clássicos que procuram que cada nota seja clara e isenta de ruídos ou imperfeições, os músicos de jazz estudados recorrem conscientemente à utilização de ar no som de forma a enriquecer a sua interpretação. Esta pode ser uma das mais evidentes diferenças no que se refere à questão da sonoridade uma vez que o músico de jazz tem como objetivo principal conseguir uma boa improvisação e questões técnicas como notas limpas ficam muitas vezes para segundo plano. De notar que na improvisação, o trompetista não sabe

que frases irá tocar e por isso não tem a possibilidade, como tem o músico clássico de ensaiar determinada passagem (Moore, 2009). Por esta razão algumas passagens poderão conter algumas imperfeições.

Outra diferença essencial aqui estudada é a articulação. De facto, o estudo mostra-nos que os músicos clássicos conseguem uma articulação mais clara e focada. Segundo Harbison (2002), os trompetistas de jazz, nas suas improvisações, recorrem a frases muitas vezes tocadas em *legatto* ao contrário dos músicos clássicos que se deparam repetidamente com frases em *staccato*. Esta é uma das razões pelas quais os músicos clássicos investem mais tempo e esforço a estudar especificamente exercícios de *staccato* e articulações do que os músicos de jazz que quanto ao *staccato* múltiplo, é uma técnica pouco utilizada. Segundo Moore (2009) pode ser utilizada como efeito ou na execução de partituras, mas raramente é utilizada em situação de improviso. Uma vez mais os trompetistas clássicos demonstram maior domínio desta técnica. Outras questões também estudadas neste estudo foram o *vibrato* que, de facto, é também uma das características que distinguem os músicos de cada estilo.

Os resultados revelam ainda que os trompetistas clássicos utilizam mais o *vibrato* do que os trompetistas de jazz. Para além de fazer parte das competências técnicas que os trompetistas clássicos devem possuir, esta técnica deve ser utilizada de forma consciente e diferente mediante a peça e o estilo da mesma. Para Gendrich (2003), o *vibrato* é muitas vezes evitado pelos músicos de jazz e só deve ser utilizado apenas em determinados estilos ou como efeito, e tal como na técnica clássica, deve ser utilizado de forma controlada e consciente.

Também relacionado com a questão dos efeitos está a oscilação da afinação. O estudo demonstra que os trompetistas clássicos conseguem controlar melhor a afinação de cada nota enquanto os músicos de jazz oscilam mais. Na verdade a oscilação da afinação é muitas vezes utilizada de forma consciente e propositada pelos músicos de jazz. São várias as situações onde esta técnica pode ser utilizada a favor da interpretação quer seja como efeito, quer num contexto melódico.

Relativamente ao registo do instrumento, o estudo mostra que os trompetistas clássicos demonstram maior domínio em todo o registo, desde o registo grave ao registo agudo. Conseguem por isto controlar a intensidade e qualquer tipo de articulação em qualquer registo. Em relação aos músicos de jazz, podemos observar que controlam melhor o registo agudo do que o registo grave. Os dados mostram que no registo agudo os trompetistas de jazz, mesmo

tendo geralmente um timbre mais escuro, tendem a conseguir um timbre mais brilhante e os ataques mais precisos no registo agudo do que no grave e médio.

A questão da leitura do texto musical é também aqui referida como importante. Segundo os resultados do estudo, os músicos clássicos conseguem uma interpretação mais clara de cada excerto uma vez que mostram maiores valores nas questões relacionadas com os contrastes de intensidades, contraste de articulações e com o contorno de cada frase musical.

Relacionada com esta questão está também a oscilação da pulsação. Neste estudo podemos verificar que os músicos clássicos têm um maior domínio da pulsação. Mesmo que os trompetistas de jazz tenham de, para improvisar, ter um bom sentido rítmico, os músicos clássicos lidam mais regularmente com o rigor rítmico quando tocam por exemplo no contexto da orquestra ou música de câmara. Mesmo tendo os músicos de jazz de lidar com rigor rítmico quando tocam no contexto de orquestra de jazz, normalmente em formações mais pequenas têm regularmente alguma flexibilidade rítmica.

Neste seguimento, através desta análise dos resultados obtidos na investigação realizada, proponho-me a interpretar as composições de André Jolivet - *Second Concerto for Trumpet*, 1954 e de Richard Rodney Bennett - *Elegy for Miles Davis*, 1993, uma vez que são ambas composições clássicas com influências do jazz e encomendei o *Khamsin - Concerto for Trompete Piccolo, Fluegelhorn and Big Band* de Johannes Krieger, 2014, que se trata de uma composição para Big Band com uma abordagem contemporânea onde apesar da trompete ter uma secção para improvisação, toda a peça é tocada numa abordagem típica de uma peça contemporânea erudita para trompete.

Composições para Trompete influenciadas pelos estilos Clássico e Jazz

1. *Second Concerto for Trumpet* de André Jolivet, 1954

André Jolivet (1905-1974) foi um compositor francês, conhecido pela sua devoção à cultura francesa e ao pensamento musical. Estudou violoncelo e, em seguida, composição, harmonia e contraponto com Paul Le Flem (1881-1984). Influenciado pela música de Arnold Schoenberg (1874-1951) e Edgar Varèse com quem estudou entre 1930 e 1933, dirige a sua atenção para a música atonal.

Em 1936, Jolivet juntamente com os compositores Olivier Messiaen (1908-1992), Daniel-Lesur (1908-2002) e Yves Baudrier (1906-1988), fundaram o grupo "*La jeune France*", que tinha como objetivo a promoção da composição moderna francesa numa filosofia composicional que buscava preconizar através da música qualidades mais humanistas, espirituais e menos abstratas.

Com o início da Segunda Guerra Mundial verificou-se um abrandamento no ritmo de composição de Jolivet. Neste período o seu estilo tornou-se menos esotérico, assumindo uma direção mais convencional de que são exemplo as obras como *Les trois complaintes du soldat* (1941) e *Poèmes intimes* (1944).

Jolivet passou por muitas mudanças estilísticas ao longo de sua carreira, no final da guerra podemos constatar que existiu uma nova fase na escrita do compositor que se inicia precisamente com a sua *Première Sonate pour Piano*, de 1945, escrita em homenagem a Béla Bartók (1881-1945). Muitas vezes influenciados pelos textos e músicas que este adquiriu nas suas viagens pelo mundo a sua música passa a ser caracterizada por uma linguagem harmónica e rítmica bastante individual, melodias em estilo de "arabesco", muitas vezes influenciadas pela música do Egito, do Médio Oriente, África e Ásia trabalhadas numa orquestração riquíssima onde a percussão ocupa um lugar de destaque.

As suas primeiras composições foram inspiradas pela ambição de escrever música para teatro, ambição esta que vê ser concretizada em 1945 quando se torna diretor musical da *Comédie-Française*, cargo que mantém até 1959, onde compôs para diversos espetáculos de

teatro, dança e marionetas. Nos anos 50 e 60, compõe concertos para uma variedade de instrumentos a solo dos quais destaco o *Second Concerto for Trumpet* (1954).

Em 1959 funda o *Centre Française d'Humanisme Musical*, com o objetivo de criar um ponto de encontro entre músicos, compositores e alunos. Em 1961 começa a dar aulas de composição no Conservatório de Paris. Morre em Paris, em 1974, deixando inacabada a ópera *Le soldat inconnu*.

O *Second Concerto for Trumpet* foi escrito para o trompetista Roger Delmotte e gravado por ele ainda antes da estreia da obra, em 1956. O estilo jazzístico é uma importante influência neste concerto. Para os intuítos do presente projeto, será importante destacar os principais elementos que caracterizam este estilo, já que como vimos anteriormente, o jazz era uma parte importante da vida musical de muitos compositores franceses.

William Schmid identifica vários elementos no concerto como sendo de origem do jazz, como o uso de dois saxofones, o uso extensivo de percussão organizada de uma forma que muitas vezes reproduz os ritmos afro-americanos característicos do jazz, a exploração do registro agudo da trompete, o uso da surdina Wah-Wah entre outras, a linha de baixo que muitas vezes é escrita recorrendo à técnica de acompanhamento jazzístico designada por "*walking bass*", o ritmo sincopado muitas vezes organizado tal como podemos encontrar no gênero musical norte-americano definido por "*Ragtime*", a ampla utilização da escala diminuta e o recurso a efeitos como glissandos.

Alguns destes elementos, como a forma como escreve para saxofone e a utilização das surdinas na trompete, ilustram simultaneamente um compositor tipicamente Francês, que procura um vasto colorido sonoro, assim como, o recurso a escalas diminutas e efeitos sonoros que refletem um compositor cuja estética composicional é influenciada pela música afro-americana mais primitiva e pelo Jazz.

Se analisarmos mais detalhadamente cada um dos três andamentos do Concerto, conseguimos identificar alguns dos principais elementos que identificam a influência do jazz nesta peça.

Mesto

O concerto inicia, num andamento lento indicado como Mesto, apenas com a percussão durante dois compassos com uma espécie de ostinato rítmico que resulta numa sonoridade tribal e misteriosa criada pela Caixa, pelo Bombo, Címbalo Chinês e um Tam-Tam. No terceiro compasso, encontramos a primeira intervenção da trompete, onde esta indica a utilização da surdina Wah-Wah e dos efeitos que ela produz.

No compasso 10, encontramos outro elemento típico da linguagem jazzística, a utilização na melodia, de um intervalo de quarta aumentada designada no jazz como trítono, de notar que também neste compasso são utilizadas cinco das oito notas que compõem a escala diminuta de sol sustenido, escala diminuta esta que é muitas vezes associada à sonoridade do Jazz.

Do compasso 15 até retornarmos ao andamento inicial, o aspecto dramático característico da música de Jolivet é extremamente evidente e reflete-se nas frequentes mudanças súbitas de dinâmica, textura, orquestração e registo.

A linha de trompete enquadrada entre os números de ensaio quatro e cinco (ver figura 1.1.) ilustra este tipo de tratamento dramático das notações da dinâmica e registo. Podemos observar um crescendo rápido de *p* para *f* seguido por um súbito *p* e imediatamente outro crescendo rápido para *f*. A linha melódica abrange uma oitava e meia, do sol médio até ao Ré bemol agudo, e contém um salto difícil de uma oitava ao fim de uma série de notas utilizadas rápida e repetidamente no número de ensaio 4.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for 'Trumpet in B' and the bottom staff is for 'Tpt.'. Both are in 4/4 time. The top staff starts with a piano (*p*) dynamic and features several triplet markings (groups of three notes). It includes a crescendo to forte (*f*), followed by a sudden drop to piano (*p*), and then another crescendo to *p sub.* (piano *subito*). The bottom staff begins with a melodic line in the first measure, followed by rests for the remainder of the passage.

Figura 1.1. Número de ensaio 4

Entre os números cinco e oito a linha melódica da trompete, com surdina *straight*, apresenta intervalos amplos e ritmos sincopados e rápidos. Nesta passagem a linha de trompete apresenta uma independência não só harmonicamente mas ritmicamente, dinamicamente e tematicamente do acompanhamento da orquestra. Esta passagem é, por estas razões, reveladora de um estilo mais atonal do compositor.

A harpa e o piano apresentam figurações rítmicas muito angulares que mudam simultaneamente a cada compasso, apresentam também frequentemente efeitos como glissandos e *clusters*.

A presença de *clusters* (ver figura 1.2.) é outra das influências da escrita de jazz, muitas vezes aqui utilizados como elementos percussivos e harmonia. Como é aqui ilustrada na parte de piano no número oito de ensaio.



Figura 1.2. Número de ensaio 8

No número 14, depois de um breve silêncio, Jolivet retorna ao material de abertura da introdução. Aqui, o andamento indicado é *Mesto*. A passagem é iniciada com o contrabaixo, seguido da entrada da percussão que volta ao ostinato rítmico inicial e por fim a intervenção da trompete, mais uma vez com a surdina *Wah-Wah*. Esta intervenção termina com uma cadência que dará entrada ao novo motivo que o compositor vai desenvolver até ao final deste primeiro andamento. O compositor volta a indicar *Concitato*. Este novo motivo, visível na figura 1.3., vai aparecendo transposto em várias tonalidades e vai passando por diferentes instrumentos até chegar à trompete com surdina *straight*, acompanhados apenas pela Tarola que interpreta colcheias sucessivas, mas com articulações sincopadas. Estas sucessivas entradas e o ritmo da percussão são características que podemos facilmente identificar na música primitiva afro-americana.



Figura 1.3. Tema secundário

No número de ensaio 20, encontramos mais um efeito muito característico do Jazz da década de 1950, que se trata da indicação de *Flatterzung* e mais tarde no número 21, já sem surdina, a indicação de glissando. No número 21 a linha melódica do solista tem ainda uma semelhança com o tema nos seus primeiros quatro compassos, mas depois do número 22 torna-se largamente independente da orquestra tanto melodicamente como ritmicamente e assim se

mantem até ao terceiro compasso do número 25 onde temos um glissando juntamente com os trombones e os saxofones.

No final deste andamento, os instrumentos de metal têm indicado *vibré*, e os restantes instrumentos de sopro sustentam uma nota ou executam um tremolo durante quatro compassos até à última colcheia acentuada no primeiro tempo do último compasso. Este tipo de conclusão, com efeitos onde é sustentado um acorde é claramente influenciado pelos arranjos para Big Band que existiam na época, como são os casos da Count Basie Orchestra ou da Stan Kenton Orchestra.

Grave

No segundo andamento deste concerto é-nos apresentada uma linha melódica acompanhada por harmonias simples e acompanhamento rítmico. A harmonia é modal e geralmente baseada em acordes de cinco ou seis notas. Esta sonoridade modal é transmitida pela natureza modal da linha melódica e pela utilização de apenas seis centros tonais diferentes. Quanto ao timbre da trompete, podemos dividir este andamento em duas secções, uma parte inicial sem surdina e uma segunda parte com outra cor derivada da utilização da surdina *robinson*. Este andamento segue uma estrutura ABAB sendo que as partes A possuem um carácter mais melódico e as partes B um carácter de improvisação que nos é introduzido no número de ensaio 3 (ver figura 1.4.) com a indicação *a piacere*. Estas frases em cadência contribuem desta forma para uma sonoridade exótica e livre.

The image shows two staves of musical notation for a Trompete (Tpt.) part. The first staff is in 3/2 time and begins with a fermata over a half note, followed by a quarter note, a half note, and a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody with a quarter note, a half note, and a triplet of eighth notes, ending with a double bar line and a repeat sign. The dynamic marking is *mf* and the tempo marking is *a piacere*.

Figura 1.4. Número de ensaio 3

O último B é-nos apresentado como uma transposição do primeiro B, nos primeiros cinco compassos e nos restantes encontramos a conclusão do andamento na intensidade de *ppp* (ver figura 1.5.).

Più Mosso

Tpt.

Ritenuito a T° 1°

2

Più Mosso

Tpt.

Ritenuito a T° 1°

ppp

Figura 1.5. Seção B

Giocosso

Dos três movimentos do concerto, o terceiro é o que melhor ilustra o lado atonal e alguns dos principais princípios técnicos de Jolivet. A sua estrutura é ABA e possui dois temas que irão ser explorados ao longo do Andamento, como observamos na figura 1.6.

Tema Principal

Tpt.

Tpt.

Tema Secundário

Tpt.

Figura 1.6. Tema principal e tema secundário

É interessante também notar que sempre que o tema principal aparece na sua forma original é escrito na tonalidade inicial, em Dó, ou na sua transposição tritônica, Fá sustenido. De notar

que este tipo de substituição harmónica é muito característica e provavelmente influenciada pelo jazz.

O tema principal baseia-se na repetição de uma nota e na sua resolução uma terceira menor descendente e posteriormente numa segunda maior também descendente. Esta parte do tema é repetida de forma semelhante por alguns instrumentos da orquestra como na harpa, no piano, nos saxofones e muitas vezes ritmicamente pela percussão.

No número 12 é introduzido o tema secundário, onde podemos observar o recurso à escala pentatónica de Si num carácter mais marcial.

No número 19, a trompete retoma o tema principal já com alguns ornamentos. No número 20 este tema principal vai-se desenvolver, ao mesmo tempo que sobe no registo, num fraseado rápido, com intervalos cada vez mais amplos e com um ritmo sincopado que confere mais energia e intensidade ao andamento. Esta intensificação da intensidade do nível de tensão musical é apoiado pela linha do baixo em crescimento constante no número 21, pelo semelhante crescendo na harmonia da harpa, dos trêmulos nas madeiras e no aumento da atividade na percussão e no piano.

Do número 25 até dois compassos antes do número 27, encontramos uma secção claramente influenciada pelo jazz tanto ritmicamente como harmonicamente, como podemos constatar no uso de escalas diminutas pela Harpa, enquanto o solista executa duas frases curtas de um carácter assumidamente jazzístico sendo que a segunda frase é uma variação da primeira.

Ambas contêm em comum a utilização de um glissando. Nestas duas frases encontramos também uma rápida mudança de dinâmicas, tanto na melodia como nas partes de percussão (ver figura 1.7.).

The figure shows a musical score for four instruments: Tr-ba (Trumpet), Tr-ne (Trumpet), Son. W-bl. (Saxophone), and Tom-tom (Drums). The Tr-ba part features a melodic line with dynamics *f*, *p*, and *f*, and a *port.* (portamento) marking. The Tr-ne part is mostly silent. The Son. W-bl. part has dynamics *f* and *p*. The Tom-tom part has dynamics *sf*, *ff*, and *p*.

Figura 1.7. Dinâmicas

Esta secção é seguida por uma introdução de piano dois compassos antes do número 27, de notar que as frases tocadas pelo piano compreendem as notas da escala de tons inteiros, outra escala frequentemente encontrada no universo do jazz.

Do número de ensaio 27 ao 29, na parte de trompete, podemos observar na nota Lá a indicação para o recurso a um efeito causado pelo contraste de dinâmicas.

Do número 30 até ao final, já numa dinâmica de *ff*, encontramos linhas melódicas sincopadas e escritas no registo agudo da trompete sendo que no número 33 a trompete chega mesmo a tocar o Mi bemol agudo que são notas normalmente tocadas pelos solistas de Jazz, ou pelos trompetistas principais de Big Bands.

The image shows a musical score for the final section of a piece. It consists of six staves: T-r-o (Trumpet), C. rull. (Cymbal), C. (Conga), C-lli o-li (Claviófono), Tom-tom (Tamborim), and Arpa (Arpa). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The T-r-o part features a melodic line with a dynamic marking of *ff* and a 'sec' (sustain) marking. The C. rull. part has a rhythmic pattern. The C. part has a rhythmic pattern. The C-lli o-li part has a rhythmic pattern. The Tom-tom part has a rhythmic pattern. The Arpa part has a rhythmic pattern. The P-no part has a rhythmic pattern. The score ends with a double bar line and a key signature change to one sharp.

Figura 1.8. Final

No número 33, mais uma vez temos uma variação do tema principal ritmicamente alterado, mas transposto uma oitava acima. Nos dois últimos compassos, Jolivet fecha a obra com um *cliché* rítmico muitas vezes utilizado nos finais da música teatral jazzística, ou mesmo nos grupos de dixieland que consiste no movimento “bombo e pratos” (ver figura 1.8.).

2. *Elegy for Miles Davis* de Richard Rodney Bennett, 1993

Richard Rodney Bennett nasceu no ano de 1936 em Broadstairs, Inglaterra. Oriundo de uma família com tradição musical, como é o exemplo de sua mãe Joan Esther que estudou piano e composição com Gustav Holst, aprendeu a tocar piano aos 5 anos de idade.

Começou a compor muito jovem e em 1953 ganhou uma bolsa de estudos para integrar a Royal Academy of Music onde estudou com Lennox Berkeley e Howard Ferguson. Em 1955 participou na Darmstadt Summer School onde teve o seu primeiro contato com Stockhausen, Berio e Boulez com quem estudou composição entre 1957 e 1959, em Paris.

Imerso nas técnicas de vanguarda europeias através do seu contato com Boulez (1925-2014), Bennett posteriormente desenvolveu o seu próprio estilo. Tendo assimilado a linguagem musical de Boulez, Bennett desenvolveu o que foi denominado de *serialismo neo-romântico*, como podemos observar nas suas composições para Ópera da década de 1960: *The Mines of Sulphur* – 1965, *A Penny for a Song* – 1967 e *Victory* – 1970. Nos seus últimos anos de vida, adotou um tipo de composição mais tonal.

Nas décadas de 60 e 70, Bennett, como músico versátil que era, compôs também trabalhos numa grande variedade de outros géneros musicais: escreveu obras em grande escala para coro e orquestra como são os casos das obras *Epithalamion* e *Spells*, bem como três sinfonias e concertos a solo para muitos instrumentos. Escreveu também muitas obras corais, ciclos de canções e solos instrumentais, composições para banda sonora de filmes, e bandas de jazz.

Como um dos mais versáteis e respeitados músicos do Reino Unido, Bennett produziu mais de 200 obras para salas de concertos e 50 partituras para cinema e televisão.

Bennett lecionou na Royal Academy of Music entre 1963 e 1965, no Peabody Institute em Baltimore - Estados Unidos de 1970 a 1971 e foi mais tarde professor de composição na Royal Academy of Music entre 1994 e 2000.

Como músico de jazz, trabalhou com músicos como Cleo Laine, Stan Getz, Annie Ross, Chris Connor, John Harle, entre outros. Também como compositor e pianista de Jazz, escreveu um significativo número de concertos de Jazz como é exemplo o *Jazz Calendar*, 1964, coreografado pelo Royal Ballet; *Jazz Pastoral*, 1969; e mais recentemente *Rondel*, 1999. Escreveu também arranjos de canções populares de vários compositores como Gershwin, Porter, Sondheim e Weill.

Richard Rodney Bennett escreveu apenas três peças para orquestra de sopros que fazem de Bennett um dos mais influentes compositores para orquestra de sopros do século XX. De entre as suas composições de especial importância destaca-se o *Concerto for Trumpet and Wind Orchestra*. Uma peça onde é notória a influência tanto da música moderna serial como da

Depois desta citação na Trompete, começa a parte improvisada orientada por uma sugestão de linha melódica e símbolos dos acordes como podemos observar na figura 2.3.



Figura 2.3. Compasso 34 - 35

Este movimento apresenta-se escrito sobre a forma de uma balada de Jazz orquestrada para orquestra de sopros, claramente influenciada pelas técnicas de harmonização de Gill Evans, reproduzindo o ambiente sonoro que facilmente identificamos nos arranjos e composições para orquestra e Big Band deste músico de Jazz. Numa secção central existe espaço para a improvisação, onde, tal como num combo tradicional, a trompete é acompanhada apenas pela secção rítmica constituída por bateria, piano e contrabaixo elétrico.

De notar que Bennett escreve a linha melódica da Trompete numa notação predominantemente tercinada proporcionando a sensação de *swing* e movimento e dando ênfase aos segundos e quartos tempos, que na música tradicional erudita são considerados tempos fracos.

A utilização da surdina harmon também nos remete para uma sonoridade especificamente trabalhada por Miles Davis, que foi o primeiro Trompetista a utilizar esta surdina na música improvisada.

As subidas no registo agudo até fora dos limites normalmente definidos da música erudita, também nos remete aqui para um sonoridade típica dos trompetistas lead de jazz como é o caso de Jon Faddis ou Cat Anderson, como podemos comprovar na figura 2.4.



Figura 2.4. Compasso 70

As dinâmicas assinaladas seguem o paradigma clássico e natural da música, criando a sensação de crescendo em linhas melódicas ascendentes e a sensação de diminuendo em linhas descendentes.

O fraseado deste movimento, tal como numa improvisação, apresenta-se inicialmente escrito com figuras rítmicas mais lentas, tendo como figura rítmica predominante a colcheia e a tercina de colcheia e termina com um fraseado mais denso e ornamentado composto por figuras rítmicas mais rápidas onde é facilmente observado o recurso a semicolcheias e fusas, sendo que o andamento termina novamente num ambiente de balada, novamente composto por notas longas e progressões harmónicas menos densas ritmicamente.

3. *Khamsin - Concerto for Trompete Piccolo, Fluegelhorn and Big Band* de Johannes Krieger, 2014

Johannes Krieger nasceu em Freiburg, Alemanha no ano de 1974. Entre 1986 e 1994 inicia o ensino musical no Conservatório de Karlsruhe nas disciplinas trompete e contraponto, assim como integra o ensemble de jazz e da Big Band do Helmholtzgymnasium. Em 1992 escreve as suas primeiras composições de Jazz, de música clássica (corais e fugas) e arranjos para Big Band.

No ano de 1995 ingressa na Escola Superior de Música em Graz, Áustria, no estudo de trompete de jazz com os professores Eduard Holnhaner, Stjepko Gut, Sigi Feigl, Heinz Czadek e Bill Dobbins onde escreve composições e arranjos de Big Band executadas pela Big Band da escola e pela Big Band regional de juventude de Baden-Württemberg, Alemanha. No entanto, é no Conservatório de Amsterdam que, em 2000, se licencia nas disciplinas de trompete jazz com os professores Charles Green, Benny Bailey, Jan Oosthof, Ruud Breuls, Erik van Lier e Rob Madna e arranjo jazz com os professores Jurre Haanstra, Mischa Mengelberg, Daan Manneke e Nico Langenhuijsen.

Ainda como compositor compôs para vários grupos, como são exemplo a Big Band Bigband Hilversums Conservatorium e Big Band van het Sweelinck Conservatorium Amsterdam (entre 1996-2000), a orquestra de cordas em Breda, Holanda (1997), a New Amsterdam City Bigband (2000) para quem compôs 4 composições, a Big Band Robert Lingnau Jazz Orchestra e Berlin Jazz Bigband (2000), o ensemble Fanfarra Mand'je que se dedica a uma mistura de música de África de Oeste com o Jazz (1991) e, em Portugal compôs para a Big Band para o Lagos Jazz Orchestra e para a Reunion Big Jazz Band.

Foi e é membro fundador de vários grupos, como por exemplo o ensemble Johannes Krieger Sextett (1995), o conjunto experimental Double Quartet Minus One em Amsterdam (2000), os Tora Tora Big Band (2002), o quinteto de jazz moderno e experimental Jazz Wishful Thinking (2004), o quarteto de jazz e afro jazz Chibanga Groove (2008), Tito Paris -Membro (2003), membro do Yuri Daniel Quartet (2008), entre outros. É, ainda, membro da Big Band do Hotclube de Portugal, da Big Band Jazz, da Orquestra Todos e da Reunion Big Jazz Band.

Como docente, lecionou trompete, harmonia e ensemble, entre 2003 e 2006, na Escola de Jazz de Torres Vedras e desde Setembro de 2008 é docente no departamento de música na Universidade de Évora com as disciplinas de trompete jazz, ensemble e técnicas de arranjo de jazz.

A peça começa com uma introdução de toda a Big Band, a secção rítmica adota uma sequência rítmica ou Vamp que mantém em quase toda a primeira parte como nos mostra a figura 3.1. No compasso 14 a peça adota uma sonoridade típica da música escrita para combo de jazz, sendo a trompete apenas acompanhada pela secção rítmica A harmonia é modal e poli tonal.

Figura 3.1. Vamp

Entre os compassos 24 e 26, a trompete é apenas acompanhada com a bateria, de notar que a trompete está aqui a usar a escala aumentada.

No compasso 33 (figura 3.2.) é usada pela trompete a escala simétrica meio tom - tom, característica deste estilo.

Figura 3.2. Escala simétrica meio tom - tom

Do compasso 47 é-nos apresentada uma nova textura, onde uma melodia minimalista na trompete se apoia numa base criada pelos metais em notas longas dos sopros que formam um cluster simultaneamente com uma frase pedal executada pelo trombone baixo e pelo contrabaixo. Melodia esta que se irá desenvolver e intensificar através de uns subida em intervalos pequenos executados pela trompete que é acompanhada pela orquestra terminando numa secção em fortíssimo. No compasso 79 a melodia é harmonizada sob a Vamp da secção rítmica.

No compasso 85 até ao 95, Johannes desenvolve, em cânon, o tema que nos apresentou no compasso 22. No compasso 104, temos uma nova entrada da trompete, apresentando a melodia principal invertida. Esta secção é apoiada pelo Vamp inicial da secção rítmica. No compasso 137 (ver figura 3.3.) é utilizada a escala aumentada na melodia da trompete, nesta secção encontramos a indicação de ritardando, numa frase que vai culminar na cadência da trompete.



Figura 3.3. Escala aumentada

No compasso 145 inicia-se um cadência no piccolo improvisada. Para a realizar o compositor sugere uma escala (ver figura 3.4.) na qual os motivos se deverão basear.

Após a conclusão da cadência inicia-se o movimento lento da peça no fliscorne.



Figura 3.4. Cadência trompete piccolo

Este movimento é marcado por um ambiente exótico protagonizado pela entrada da percussão que executa um ritmo em tambores africanos, seguidos da entrada do contrabaixo e do saxofone barítono na letra N que instalam a linha do baixo que se vai repetindo, com alguma variações, em todo este movimento.

Sendo que a letra N é o início de uma repetição, na segunda vez que é tocada, é-nos apresentada a melodia nos saxofones, sustentada por notas longas nos metais. Na letra O o compositor dá a indicação *Ad lib.* e *Free Rhythmic Interpretation* de forma a tornar a interpretação desta melodia livre e dentro do estilo jazzístico. Ainda neste momento, encontramos a entrada do fliscorne que interpreta uma melodia suportada por notas longas na

orquestra. Até que entre as letras Q e R, uma repetição, se inicia a improvisação do fliscorne acompanhado pela secção rítmica. Nesta secção o solista deverá seguir as indicações harmónicas escritas.

solo fluegel

172 **Q** G Δ / $\sharp 5$ /F \sharp F \sharp Δ /b6/ $\sharp 9$ A/G \sharp A Δ / $\sharp 11$ F \sharp Δ /A \sharp B sus^{13} G Δ /C \sharp G Δ / $\sharp 11$

accel. de 60 a 104

180 **R** G Δ / $\sharp 5$ /F \sharp F \sharp Δ /b6/ $\sharp 9$ A/G \sharp A Δ / $\sharp 11$ F \sharp Δ /A \sharp B sus^{13} G Δ /C \sharp G Δ / $\sharp 11$

Figura 3.5. Solo de fliscorne

Depois de repetir esta estrutura, o solo continua num acelerando compreendido entre as letras R e S do andamento de semínima com o valor de 60 até 104 *Beats Per Minute*. Na letra S voltamos a encontra o tempo inicial tendo a semínima o valor de 208 *Beats Per Minute*. Também na letra S, o solo continua em tempo rápido simultaneamente com a entrada dos saxofones e posteriormente na Letra T, a entrada dos metais que executam uma subida em graus conjuntos em crescendo que prepara a re-exposição do tema inicial da obra que é interpretado pelos saxofones na letra U. Este tema, suportado pelo Vamp inicial na secção rítmica, aparece aqui repartido pelos vários naipes da orquestra, que sucessivamente tocam diferentes partes do tema até à letra W onde entra a trompete piccolo com este mesmo tema acompanhada pela secção rítmica e trombones até sete compassos antes da letra X.

Figura 3.6. Excerto do tema repartido pelos vários naipes da orquestra

Por fim, na letra X podemos encontrar a melodia invertida. Melodia esta que nesta secção aparece muitas vezes desenvolvida em cânon nos saxofones, suportados por notas longas nos metais. Esta técnica acontece várias vezes intercalando as entradas dos saxofones com a trompete até ao final da obra.

Conclusão

Em jeito de conclusão, podemos afirmar que cada vez mais o único elemento que separa a música erudita contemporânea da música para jazz contemporânea, é apenas a existência ou não de uma secção improvisada que pressupõe determinada linguagem. Podemos também afirmar que devido às influências das composições e dos compositores, que têm um papel importante na imposição das características de cada estilo, que as escolas também se deixaram influenciar, ou seja, é possível adquirir uma boa técnica estudando jazz e é também possível adquirir uma boa linguagem jazzística estudando clássico, sendo porém para isto necessário que os alunos e os professores direcionem a sua atenção para as diferenças essenciais e técnicas que distinguem estes dois estilos.

Neste sentido, cada vez mais o clássico e o jazz se fundem e complementam. Devido a esta troca de influências, o músico clássico poderá elevar o nível de interpretação de uma peça com influências do jazz sabendo o que tem que fazer para destacar estas influências, interpretá-las de uma forma mais rigorosa e realizar uma improvisação segundo determinada linguagem se for necessário. Assim como o músico de jazz pode expressar mais facilmente as suas ideias musicais se o instrumento não impuser dificuldades, ou seja, improvisa melhor se dominar tecnicamente o seu instrumento, do mesmo modo que executará melhor as ideias do compositor.

Desta forma, ambos os instrumentistas estarão preparados para tocar qualquer um destes géneros musicais.

Bibliografia

- Baptista, P. (2010). *Metodologia de estudo para trompete*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Dissertação de Mestrado em Musicologia.
- Blumenfeld, L. (2013). *Where Classical Music and Jazz Collaborate*. New York: The Wall Street Journal, p D5.
- Campos, F. (2011). *Hara and the reverse Breath, part I*. Ithaca: Ithaca College.
- Cassone, G. (2009). *The Trumpet Book*. Varese (Italy): Zecchini Editore.
- Cho, A. (2010). *The Jazz Process: Collaboration, Innovation, and Agility*. Addison-Wesley: Boston.
- Gaspar, P. (2010). *Benny Goodman: O clarinete e a improvisação – Volume I*. Universidade de Évora: Dissertação de Doutoramento em Música e Musicologia.
- Gendrich, J. (2003). *Teaching and learning jazz trombone*. Tese de doutoramento em filosofia. Ohio State University: Ohio.
- Glenn, D. (2004). *Jazz Improvisation - Balancing Intellect and Intuition*. Manhattan, Kansas State University: International Trumpet Guild Journal.
- Harbison, P. (2002). *Jazz Style and Articulation: Speaking the Language*. Manhattan, Kansas State University: International Trumpet Guild Journal.
- Heath, T. (2010). *Sean Jones on the joy and discovery of jazz trumpet*. Manhattan, Kansas State University: International Trumpet Guild Journal.
- Jolivet, A. (1954). *Concerto No. 2 for Trumpet*. Paris: Heugel & Cie.
- Marquis, D. (1933). *In Search Of Buddy Bolden: First Man Of Jazz*. Louisiana: Louisiana State University Press.

- Moore, J. (2009). *Fundamental differences between jazz and traditional trumpet playing*. Manhattan, Kansas State University: International Trumpet Guild Journal.
- Oleson, K. & Strong, T. (s/d). *Classical Technique vs Jazz Technique* disponível em: <http://vocalizing.com/blog/vocalizing-articles-and-helpful-tips/classical-technique-vs-jazz-technique>. Visualizado a 3 de Maio de 2013.
- Pinson, H. (2002). *Aspects of Jazz and Classical Music in David N. Baker's Ethnic Variations on a Theme of Paganini*. M M Thesis, The School of Music, Samford University.
- Serafim, L. (2011). *Ensino de Trompete à Distância*. Tese de Licenciatura em Trompete. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Sharp, Snyder & Hischke. (1998). *An outline history of American jazz*. Kendall Hunt Pub. Dubuque.
- Thomas, G. (2011). *NYC-style jazz meets classical music: The many muses of trumpeter Tom Harrell*. New York: New York Daily News.

Anexos

Anexo A

Técnica e Sonoridade da Trompete:

**Análise comparativa entre o instrumentista de formação clássica e jazzística,
Investigação realizada no âmbito da Unidade Curricular de Projeto de Investigação
Musical em Junho de 2013**

Anexo A1

Metodologia

Metodologia

1. Amostra

A amostra desta investigação constitui-se por três trompetistas com formação clássica e três trompetistas com formação em jazz que executaram dois excertos elaborados de modo a ser possível avaliar a sonoridade e a técnica utilizada. Para a obtenção de resultados mais fiáveis, os trompetistas são profissionais com vários anos de experiência enquanto executantes.

2. Instrumentos

A recolha de dados para esta investigação ocorreu em duas partes: numa primeira parte procedeu-se à gravação de dois excertos musicais interpretados por cada um dos seis trompetistas; numa segunda aplicou-se um questionário a uma amostra da comunidade musical portuguesa com questões alusivas à sonoridade e à técnica dos trompetistas na execução dos excertos musicais.

2.1. Gravação dos Excertos Musicais

Para perceber as diferenças essenciais entre a formação clássica e de jazz procedeu-se à gravação de dois excertos (Anexo A3) sendo que um dos excertos permitiu avaliar o som e o outro a técnica. De forma a não haver condicionamentos na captação do som, os performers gravaram com os seus próprios instrumentos, uma vez que a escolha do material que utilizam poderá ser também uma característica do seu próprio estilo e poderão “aquecer” os instrumentos durante cinco minutos. Para se garantir que as condições de gravação seriam iguais para todos os performers, o dia, a sala e os aparelhos de captação de áudio (microfone: Sennheiser SM58, placa de som: Lexicon Alpha USB, mesa de mistura: TAPCO Blend 6 e programa de gravação: ARDOUR (sistema operativo Ubuntu)) são os mesmos. Do mesmo modo, a proximidade e o direcionamento

das trompetes para o microfone foi igual para todos os trompetistas de forma a garantir que se conseguisse captar o mais fielmente possível as características tímbricas de cada intérprete.

2.2. Questionário

Para a avaliação das variáveis em estudo – som e técnica – procedeu-se à elaboração e aplicação de um questionário (Anexo A4) que se divide em três partes: na primeira parte, pretendeu-se avaliar a qualidade do som (e.g., “As ligaduras entre notas intervalarmente distantes foram perfeitamente executadas.”) através de 12 questões onde os participantes deveriam responder às afirmações com base numa escala de *Likert* de seis pontos (1 = Discordo totalmente, 2 = Discordo, 3 = Discordo parcialmente, 4 = Concordo parcialmente, 5 = Concordo e 6 = Concordo totalmente); numa segunda parte pretendeu-se avaliar a técnica utilizada (e.g., “Neste excerto da pulsação oscila muito frequentemente”) através de 11 questões onde os participantes deveriam responder de acordo com a sua concordância ou não numa escala de *Likert* cotada de um (Discordo totalmente) a seis (Concordo totalmente); e, na última parte, colocaram-se quatro perguntas referentes ao sexo, à idade, ao grau académico e à área de estudo de modo a identificar os participantes representantes da comunidade musical portuguesa.

3. Análise dos Dados

Este estudo será sustentado pela análise do timbre e das técnicas usadas na execução de dois excertos musicais pré-definidos de uma amostra constituída por trompetistas profissionais com formação em jazz e com formação clássica. A metodologia, como foi acima descrito, terá por base a captura sonora, a aplicação de um questionário e posterior análise dos resultados através do recurso ao *software* estatístico SPSS (*Statistical Package for Social Sciences*) versão 21.0.

Os questionários foram aplicados em versão *online* e a recolha de dados, aleatória, decorreu nos meses de Maio e Junho de 2013.

Depois da sua aplicação, foram recolhidos 87 questionários, sendo que dos recolhidos foram validados 30 questionários. A validação dos questionários foi concretizada tendo em conta o

preenchimento na totalidade do questionário e as respostas coerentes ao questionário, ou seja, foram excluídos os participantes que deram a mesma pontuação a todos os itens, assim como todos aqueles que responderam de um modo sistemático demonstrando falta de coerência nas respostas dadas.

Anexo A2

Resultados e Reflexão

Resultados

Este estudo é constituído por 30 participantes, sendo que 15 têm formação clássica e os outros 15 têm formação jazzística.

Na sua totalidade, esta investigação, como podemos observar através da análise do Quadro 1., conta maioritariamente com participantes do sexo masculino (86.7%). O grupo de participantes com formação clássica conta com 93.3% do sexo masculino e o grupo de participantes com formação jazzística conta com 80% do sexo masculino.

Quanto à idade dos participantes, 60.0% da totalidade dos participantes tem idades compreendidas entre os 20 e os 30 anos, sendo no grupo dos participantes de formação clássica que se concentra a maioria de participantes entre estas idades (73.3%).

Relativamente ao grau académico, na sua totalidade, 80% dos participantes é licenciado, sendo que nesta situação se encontram 86.7% dos participantes com formação clássica e 73.3% dos participantes formados em jazz.

		Participantes Clássico (N = 15)		Participantes Jazz (N = 15)		Total (N = 30)	
		N	(%)	N	(%)	N	(%)
Sexo	Feminino	1	(6.7)	3	(20.0)	4	13.3
	Masculino	14	(93.3)	12	(80.0)	26	86.7
Idade	Menos de 20 anos	0	(0.0)	0	(0.0)	0	(0.0)
	Entre os 20 e os 30 anos	11	(73.3)	7	(46.7)	18	(60.0)
	Entre os 30 e os 40 anos	3	(20.0)	4	(26.7)	7	(23.3)
	Mais de 40 anos	1	(6.7)	4	(26.7)	5	(16.7)
Grau Académico	Secundário e/ou Escola	1	(6.7)	2	(13.3)	3	(10.0)
	Especializada em Música						
	Licenciatura	13	(86.7)	11	(73.3)	24	(80.0)

Mestrado	1	(6.7)	2	(13.3)	3	(10.0)
Doutoramento	0	(0.0)	0	(0.0)	0	(0.0)

Quadro 1. Caracterização dos participantes em função dos dados pessoais

1. Análise das variáveis em estudo

Com o intuito de conseguirmos responder à questão central desta investigação, ou seja, perceber se existem diferenças entre o instrumentista de formação clássica e o de formação jazzística quanto à técnica e à sonoridade, calculámos qual o valor para onde mais se concentram os dados, ou seja, as médias, os desvios padrão, modas e medianas. Este cálculo foi realizado tendo em conta a totalidade dos participantes, assim como a sua área de estudo.

1.1. Análise da variável – Som

Primeiramente, no que diz respeito à qualidade do som, a totalidade dos participantes consideram que os trompetistas de formação clássica tem melhor som do que os trompetistas de jazz (ver Gráfico 1.).

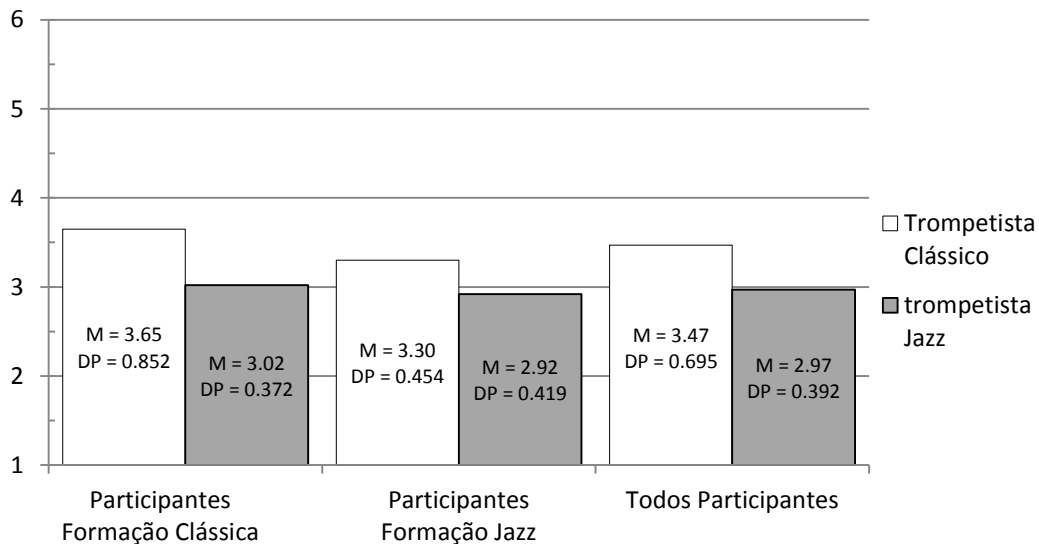


Gráfico 1. Médias e Desvios-Padrão referentes ao Som

O nível de concordância mais frequente relativamente à qualidade do som dos trompetistas clássicos é de 3 (Mo). Assim como, o nível de concordância mais frequente relativamente à qualidade do som dos trompetistas de jazz mais frequente é, também, 3 (Mo). A metade dos participantes tem uma concordância de 3 (Me).

A concordância mais baixa relativamente aos dois grupos de trompetistas é de 2. O valor mais alto de concordância é de 5, relativamente ao som dos trompetistas clássicos e 4 em relação aos trompetistas de jazz. Na totalidade dos participantes, 25% têm, no máximo, uma concordância de 3 quanto ao som dos músicos clássicos e de jazz e 75% dos participantes tem no máximo uma concordância de 4 quanto ao som dos trompetistas clássicos e 3 em relação ao som dos trompetistas de jazz.

Na questão relacionada com o brilho no som, os participantes clássicos consideram que os trompetistas clássicos têm mais brilho no som ($M = 2.56$, $DP = 1.186$) do que os trompetistas de jazz ($M = 2.27$, $DP = 1.056$), e os participantes com formação em jazz consideram também que os trompetistas clássicos têm mais brilho no som ($M = 3.36$, $DP = 0.971$), do que os trompetistas com formação em jazz ($M = 3.02$, $DP = 0.955$).

Relativamente à flexibilidade, ou seja, ligaduras entre as notas, os participantes com formação clássica consideram que os trompetistas clássicos têm mais flexibilidade ($M = 4.42$, $DP = 1.198$) do que os trompetistas com formação jazzística ($M = 2.80$, $DP = 0.575$), assim como os participantes com formação em jazz consideram que os trompetistas clássicos têm mais flexibilidade ($M = 4.02$, $DP = 0.660$) do que os trompetistas com formação jazzística ($M = 3.02$, $DP = 0.791$).

Relativamente ao controlo do timbre em cada nota, os participantes com formação clássica consideram que os trompetistas clássicos têm mais controlo no seu som ($M = 4.00$, $DP = 1.727$) do que os trompetistas com formação jazzística ($M = 2.47$, $DP = 0.722$), assim como os participantes com formação em jazz também consideram que os trompetistas clássicos têm mais controlo do timbre ($M = 3.20$, $DP = 0.924$) do que os trompetistas com formação jazzística ($M = 2.64$, $DP = 0.972$).

Relativamente à questão da execução de cada nota centrada e focada, ou seja, emitir cada nota diretamente no ponto de maior vibração e quantidade de harmónicos, os participantes com

formação clássica consideram que os trompetistas clássicos conseguem centrar melhor cada nota ($M = 3.89$, $DP = 1.505$) do que os trompetistas com formação jazzística ($M = 2.36$, $DP = 0.445$), assim como os participantes com formação em jazz também consideram que os trompetistas clássicos conseguem centrar melhor cada nota ($M = 3.13$, $DP = 0.889$) do que os trompetistas com formação jazzística ($M = 2.69$, $DP = 0.729$).

1.2. Análise da variável – Técnica

Relativamente ao domínio da técnica do instrumento, a totalidade dos participantes consideram que os trompetistas de formação clássica tem mais técnica do que os trompetistas de jazz (ver Gráfico 2.).

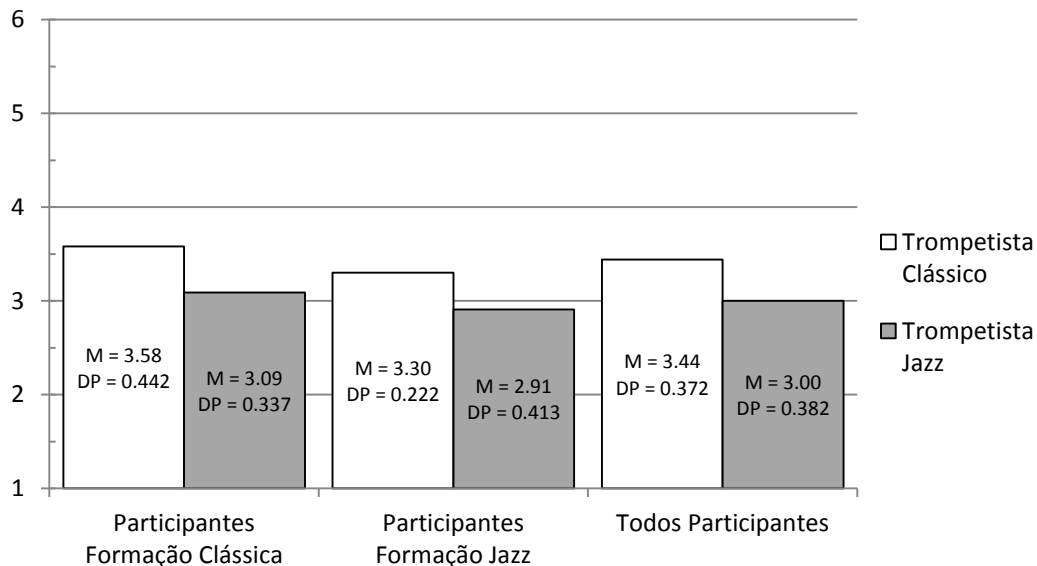


Gráfico 2. Médias e Desvios-Padrão referentes à Técnica

O nível de concordância mais frequente relativamente ao domínio técnico do instrumento dos trompetistas clássicos é de 3 (Mo). Assim como, o nível de concordância mais frequente em relação ao domínio técnico do instrumento dos trompetistas de jazz é também de 3 (Mo). A metade dos participantes tem uma concordância de 3 (Me).

A concordância mais baixa relativamente aos dois grupos de trompetistas é de 2. O valor mais alto de concordância é de 4 relativamente à técnica dos trompetistas clássicos e de 3 em relação aos trompetistas de jazz. Na totalidade dos participantes, 25% têm no máximo uma concordância de 3 relativamente aos músicos clássicos e de jazz e 75% dos participantes tem no máximo uma concordância de 4 quanto ao domínio técnico dos trompetistas clássicos, e 3 em relação ao domínio técnico dos trompetistas de jazz.

Relativamente ao grupo de trompetistas que mais acentuam o *staccato*, os participantes com formação clássica consideram que os trompetistas mais acentuam o *staccato* ($M = 2.98$, $DP = 1.377$) do que os trompetistas com formação jazzística ($M = 2.45$, $DP = 0.714$), assim como os participantes com formação em jazz também consideram que os trompetistas clássicos têm um *staccato* mais acentuado ($M = 4.07$, $DP = 0.994$) do que os trompetistas com formação jazzística ($M = 2.93$, $DP = 1.063$).

Relativamente ao *staccato* múltiplo, podemos verificar que os participantes com formação clássica consideram que os trompetistas clássicos dominam melhor a técnica do *staccato* múltiplo ($M = 4.73$, $DP = 0.969$) do que os trompetistas com formação jazzística ($M = 2.33$, $DP = 0.667$) da mesma forma os participantes com formação em jazz também consideram que os trompetistas clássicos têm um maior domínio do *staccato* múltiplo ($M = 4.07$, $DP = 0.458$) do que os trompetistas com formação jazzística ($M = 2.80$, $DP = 0.795$).

Na questão relacionada com a oscilação da afinação, os participantes com formação clássica consideram que os trompetistas clássicos controlam melhor a afinação de cada nota ($M = 2.40$, $DP = 0.838$) do que os trompetistas com formação jazzística ($M = 4.38$, $DP = 0.825$), assim como os participantes com formação em jazz também consideram que os trompetistas clássicos oscilam menos a afinação de cada nota ($M = 2.42$, $DP = 0.938$) do que os trompetistas com formação jazzística ($M = 3.11$, $DP = 0.783$).

No que se refere à utilização do *vibrato*, podemos verificar que os participantes com formação clássica utilizam mais o *vibrato* ($M = 3.64$, $DP = 0.811$) do que os trompetistas com formação jazzística ($M = 2.29$, $DP = 1.161$) os participantes com formação em jazz também consideram que os trompetistas clássicos têm um maior domínio do *staccato* múltiplo recorrem mais ao *vibrato* ($M = 3.07$, $DP = 0.93$) do que os trompetistas com formação jazzística ($M = 2.49$, $DP = 0.641$).

2. Relação entre o som e a técnica

Finalmente, foi averiguada a existência de relação entre o som e a técnica para cada formação através de uma análise Correlacional que verifica o grau de relacionamento entre duas variáveis (Garson, 2009). Recorremos, então, a uma análise do Coeficiente de Correlação de Pearson onde, segundo Cohen (1988) uma correlação baixa varia entre .10 e .29, uma correlação moderada entre .30 e .49 e uma correlação alta apresenta valores acima de .50, sendo que quanto mais próximo de um maior é a percentagem de variação de uma variável que é explicada por outra. O valor deste coeficiente varia entre -1 (correlação negativa) e 1 (correlação positiva). Quando esta relação é positiva representa que quando uma variável aumenta a outra também aumenta.

Assim, após análise do quadro de Correlações (Quadro 2) onde se encontram na diagonal superior os valores relativos aos trompetistas de formação clássica e na diagonal inferior os relativos aos trompetistas de formação jazzística, podemos observar que: (1) nos trompetistas de formação clássica existe uma correlação forte positiva entre o som e cada nota do excerto A estar completamente centrada, ou seja, quando o trompetista centra o som de cada nota demonstra um melhor som e vice-versa, por outro lado existe uma correlação negativa baixa entre o timbre brilhante e o *staccato* acentuado demonstrando que quando o trompetista clássico não acentua o *staccato* nas notas o seu timbre deixa de ser tão brilhante e vice-versa; (2) nos trompetistas de formação em jazz existe uma correlação forte positiva entre as ligaduras das notas intervalarmente distantes serem perfeitamente executadas e todas as notas do excerto A terem o mesmo timbre o que significa que quando este músico executa bem estas notas executa-as no mesmo timbre e vice-versa, por outro lado existe uma correlação negativa baixa entre executar o *staccato* múltiplo bem e a oscilação na afinação, ou seja, quando a execução do *staccato* múltiplo não é bem realizada a afinação oscila e vice-versa.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1. Som _{total}		.469**	-.310	.848**	.834**	.902**	-.358	-.291	.663**	.355
2. Técnica _{total}	.630**		-.037	.361	.324	.320	.034	.283	.583**	.595*
3. Timbre brilhante	.132	.048		-.395*	-.465**	-.506**	-.697**	.503**	-.580**	.097
4. Ligaduras perfeitas	.618**	.465**	.092		.763**	.753**	-.382*	-.373*	.655**	.295
5. Sempre o mesmo timbre	.476**	.309	-.135	.699**		.805**	-.589**	-.329	.709**	.156
6. Notas centradas	.432**	.416*	.252	.591**	.379*		-.439*	-.391*	.609**	.193
7. <i>Staccato</i> acentuado	.334	.472**	.539**	.331	-.138	.394*		.175	-.476**	.055
8. Afinação oscila	.016	-.045	-.324	-.344	-.052	.383*	-.583**		-.366*	.313
9. <i>Staccato</i> múltiplo é claro	.258	.426*	.197	.371*	.137	.369*	.483**	-.643**		.210
10. <i>Vibrato</i> bastante utilizado	.021	.473**	.270	.152	.145	.403*	.285	-.191	.052	

Nota: * $p < .05$, ** $p < .01$; na diagonal superior os valores são relativos aos trompetistas clássicos e na diagonal inferior são relativos aos trompetistas de jazz.

Quadro 2. Correlações entre som e técnica no trompetista clássico e no de jazz

Pelo exposto, concluímos que existem realmente diferenças entre o músico de formação clássica e o de formação jazzística quanto à sonoridade e à técnica. A análise e discussão destes resultados serão realizadas no próximo Capítulo.

Reflexão

Segundo Harbison (2002), existem diferenças significativas entre o músico clássico e o músico de jazz quanto às técnicas utilizadas durante a performance. Estas diferenças devem-se essencialmente ao facto de o músico de jazz e o músico clássico seguirem diferentes objetivos e assim desenvolverem diferentes competências.

De facto, podemos observar neste estudo exploratório que os trompetistas clássicos possuem mais competências técnicas do que os trompetistas com formação em jazz no que respeita ao domínio das diversas nuances de articulações, precisão dos ataques, controlo tímbrico, flexibilidade, leitura do texto musical, afinação e resistência.

Por outro lado, segundo Cho (2010), os músicos de jazz revelam-se superiores em competências como a criatividade, agilidade mental, registo do instrumento, domínio de escalas e modos, transposição, domínio da harmonia musical e exploração dos recursos expressivos da trompete, como na utilização de efeitos.

Para Moore (2009) o timbre é um aspecto relevante quando queremos diferenciar os músicos de ambos os estilos. De acordo com o autor, cada vez mais os músicos de jazz procuram um som mais escuro. Este conceito está de acordo com os resultados obtidos neste estudo tendo em conta que os participantes consideram que os trompetistas clássicos estudados possuem um timbre mais brilhante do que os trompetistas de jazz. Ainda relativamente ao timbre, o estudo mostra que os trompetistas clássicos mantêm o mesmo timbre do início ao fim das peças ao contrário dos músicos de jazz que o alteram na execução de cada peça.

Outra característica também bem presente e distinta nestes resultados é a presença de ruído ou ar no som. Ao contrário dos músicos clássicos que procuram que cada nota seja clara e isenta de ruídos ou imperfeições, os músicos de jazz estudados recorrem conscientemente à utilização de ar no som de forma a enriquecer a sua interpretação. Esta pode ser uma das mais evidentes diferenças no que se refere à questão da sonoridade uma vez que o músico de jazz tem como objetivo principal conseguir uma boa improvisação e questões técnicas como notas limpas ficam muitas vezes para segundo plano. De notar que na improvisação, o trompetista não sabe que frases irá tocar e por isso

não tem a possibilidade, como tem o músico clássico de ensaiar determinada passagem (Moore, 2009). Por esta razão algumas passagens poderão conter algumas imperfeições.

Uma diferença essencial aqui estudada é a articulação. De facto o estudo mostra que os músicos clássicos conseguem uma articulação mais clara e focada. Segundo Harbison (2002), os trompetistas de jazz, nas suas improvisações, recorrem a frases muitas vezes tocadas em *legatto* ao contrário dos músicos clássicos que se deparam repetidamente com frases em *staccato*. Esta é uma das razões pelas quais os músicos clássicos investem mais tempo e esforço a estudar especificamente exercícios de *staccato* e articulações do que os músicos de jazz. Quanto ao *staccato* múltiplo, é uma técnica também pouco utilizada pelos trompetistas de jazz. Segundo Moore (2009) pode ser utilizada como efeito ou na execução de partituras, mas raramente é utilizada em situação de improviso. Uma vez mais os trompetistas clássicos demonstram maior domínio desta técnica. Outras questões também estudadas neste estudo foram o *vibrato*. De facto esta é também uma das características que distinguem os músicos de cada estilo.

Os resultados revelam que os trompetistas clássicos utilizam mais o *vibrato* do que os trompetistas de jazz. Para além de fazer parte das competências técnicas que os trompetistas clássicos devem possuir, esta técnica deve ser utilizada de forma consciente e diferente mediante a peça e o estilo da mesma. Para Gendrich (2003), o *vibrato* é muitas vezes evitado pelos músicos de jazz e só deve ser utilizado apenas em determinados estilos ou como efeito, e tal como na técnica clássica, deve ser utilizado de forma controlada e consciente.

Também relacionado com a questão dos efeitos está a oscilação da afinação. O presente estudo demonstra que os trompetistas clássicos conseguem controlar melhor a afinação de cada nota enquanto os músicos de jazz oscilam mais. Na verdade a oscilação da afinação é muitas vezes utilizada de forma consciente e propositada pelos músicos de jazz. São várias as situações onde esta técnica pode ser utilizada a favor da interpretação quer seja como efeito, quer num contexto melódico.

Relativamente ao registo do instrumento, este estudo mostra que os trompetistas clássicos demonstram maior domínio em todo o registo desde o registo grave ao registo agudo. Conseguem por isto controlar a intensidade, e qualquer tipo de articulação em qualquer registo. Em relação aos músicos de jazz, podemos observar que controlam melhor o registo agudo do que o registo grave. Os dados mostram que no registo agudo os trompetistas de jazz, mesmo tendo geralmente um

timbre mais escuro, tendem a conseguir um timbre mais brilhante e os ataques mais precisos no registo agudo do que no grave e médio.

A questão da leitura do texto musical é também aqui referida como importante. Segundo este estudo, os músicos clássicos conseguem uma interpretação mais clara de cada excerto uma vez que mostram maiores valores nas questões relacionadas com os contrastes de intensidades, contraste de articulações e com o contorno de cada frase musical.

Relacionada com esta questão está também a oscilação da pulsação. Neste estudo podemos verificar que os músicos clássicos têm um maior domínio da pulsação. Mesmo que os trompetistas de jazz tenham de, para improvisar, ter um bom sentido rítmico, os músicos clássicos lidam mais regularmente com o rigor rítmico quando tocam por exemplo no contexto da orquestra ou música de câmara. Mesmo tendo os músicos de jazz de lidar com rigor rítmico quando tocam no contexto de orquestra de jazz, normalmente em formações mais pequenas têm regularmente, alguma flexibilidade rítmica.

Anexo A3

Excertos Musicais A e B

Excerto A

Trumpet in B $\text{♩} = 48$

Measures 1-4: *p* *mf*

Measures 5-8: *f* *ff*

Measures 9-11: *sub. p* *sfz*

Measures 12: *ff* *fff*

Detailed description: The score is for a Trumpet in B in 3/2 time, with a tempo of quarter note = 48. It consists of four staves of music. The first staff (measures 1-4) starts with a *p* dynamic, followed by a crescendo to *mf*. It includes a triplet of eighth notes in measure 4. The second staff (measures 5-8) begins with a *f* dynamic, features a triplet of eighth notes in measure 6, and ends with a *ff* dynamic. The third staff (measures 9-11) starts with a *sub. p* dynamic, has a *sfz* dynamic in measure 11, and includes a triplet of eighth notes in measure 11. The fourth staff (measure 12) contains three notes with dynamics *ff* and *fff*.

Excerto B

♩=120

Trumpet in B

5

Tpt.

10

Tpt.

15

Tpt.

18

Tpt.

Detailed description of the musical score: The score is for a trumpet and trombone section. It begins with a tempo marking of quarter note = 120. The first staff is for the Trumpet in B, starting with a triplet of eighth notes. The second staff is for Trombone, starting with a triplet of eighth notes and a dynamic of *f*. The third staff is also for Trombone, featuring a triplet of eighth notes and dynamics of *mf* and *ff*. The fourth and fifth staves continue the Trombone part with various dynamics and articulation. The score concludes with a double bar line at measure 18.

Anexo A4
Questionário

**Estudo sobre as diferenças essenciais entre o trompetista clássico e o de jazz
quanto à técnica e à sonoridade**

Este estudo insere-se no âmbito de um trabalho de investigação desenvolvido para a unidade curricular de Projeto de Investigação Musical do Mestrado em Música da ESML – Instituto Politécnico de Lisboa.

O tema é subordinado ao estudo sobre as diferenças essenciais entre o trompetista clássico e o de jazz quanto à técnica e sonoridade na execução de excertos musicais.

A participação nesta investigação é completamente anónima e confidencial.

Área de Estudo	Clássico	<input type="radio"/>
	Jazz	<input type="radio"/>
Género	Feminino	<input type="radio"/>
	Masculino	<input type="radio"/>
Idade	Menos de 20 anos	<input type="radio"/>
	Entre os 20 e os 30 anos	<input type="radio"/>
	Entre os 30 e os 40 anos	<input type="radio"/>
	Mais que 40 anos	<input type="radio"/>
Grau Académico	Secundário e/ou Escolas especializadas em Música	<input type="radio"/>
	Licenciatura	<input type="radio"/>
	Mestrado	<input type="radio"/>
	Doutoramento	<input type="radio"/>

Áudio Excerto B

Por favor avalie, com base na seguinte escala de 1 a 6, as seguintes afirmações relativas à técnica do excerto que acabou de ouvir.

1	2	3	4	5	6
Discordo totalmente	Discordo	Discordo parcialmente	Concordo parcialmente	Concordo	Concordo totalmente

	1	2	3	4	5	6
1. Neste excerto o <i>staccato</i> é extremamente acentuado.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
2. Neste excerto compreendemos perfeitamente os contornos de cada frase musical.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
3. Neste excerto da pulsação oscila muito frequentemente.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
4. Neste excerto o <i>swing</i> é muito utilizado.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
5. Neste excerto da afinação oscila muito frequentemente.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
6. Neste excerto o <i>staccato múltiplo</i> é muito claro e detalhado.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
7. Neste excerto é perceptível um grande contraste entre diferentes articulações.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
8. Na intensidade de <i>piano</i> , a articulação é muito clara.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
9. Na intensidade de <i>forte</i> , a articulação é muito clara.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
10. Neste excerto percebemos constantemente a presença de <i>ghost notes</i> e/ou notas erradas.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
11. Neste excerto o <i>vibrato</i> foi frequentemente utilizado.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Muito obrigado pela sua participação!

Anexo B

Partituras de Trompete

Anexo B1

Second Concerto for Trumpet de André Jolivet, 1954

Trompette en Ut

⑨ *p* *f* *p*

⑩ *f* *p* *f* *f* *mp*

⑪ *f* *mp*

⑫ *f* *cresc.*

⑬ *muta Sord. Wa Wa* 5 2

⑭ *Mesto* $\text{♩} = 84$ (con Sord. Wa Wa)

⑮ *mp* *pp* *f* *p sub.*

⑯ *f* *morendo* *muta Sord. ord.* 4 4

⑰ *f* *(con Sord. ord.)* *mp*

⑱ *f*

Trompette en Ut

19

20 a T? Flatterzunge *sp* *f* via Sord.

Allarg. molto

21

22

23

24

25 $\text{♩} = 132$ *f* *f* *sp* *f*

26 vibré *f*

Detailed description: This is a musical score for a Trompette en Ut. It consists of ten staves of music. The first staff begins with measure 19. The second staff contains measure 20, which includes the instruction 'Allarg. molto' and 'Flatterzunge' (trill). The third staff contains measure 21, with the instruction 'via Sord.' (via mutes). The fourth staff contains measure 22, with the instruction 'Accelerando poco a poco (sine 23)' and 'Tp. (senza Sord.)'. The fifth staff contains measure 23. The sixth staff contains measure 24. The seventh staff contains measure 25, which starts with a tempo marking of quarter note = 132. The eighth staff contains measure 26, which includes the instruction 'vibré'. The score uses various dynamics such as *f*, *sp*, *p*, and *f*. There are also markings for trills and accents.

Trompette en Ut

II

Grave $\text{♩} = 42$
molto espress.
p

①

②

③ *a piacere*
mf
a T?
a piacere

④ *a T?*

⑤ *Più mosso* $\text{♩} = 66$

Ritenuito

⑥ *a T? I?* (con Sord. Robinson)
p

⑦ *Poco ritard.* ⑧ *a T?*
pp

⑨ *Più mosso* $\text{♩} = 66$
poco stringendo

⑩ *Riten. . . a T? I?*
ppp *morendo*

(1) Les petites notes très brèves.

III

Giocoso $\text{♩} = 126$
 (senza Sord.)

①

Trompette en Ut

Musical score for Trompette en Ut, page 5. The score consists of ten staves of music in G major. It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (p, f, ff, mf). There are also numbered rehearsal marks (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9) and a section marked '10' with '(con Sord.)' above it.

Trompette en Ut

⑩ 6 ⑪

⑫ Tp. (con Sord.) *mf*

⑬ 4

⑭ Tp. *f*

⑮ muta Sord. Robinson 4

⑯ Tp. (con Sord. Rob.) *pp* *mf*

pp

⑰ *pp* 2 *p* *molto espress.*

⑱ 3

via Sord. ⑲

Detailed description: This page contains the musical score for the Trompette en Ut part, measures 10 through 19. The score is written in a single system with ten staves. Measure 10 starts with a treble clef and a '6' above the staff. Measure 11 has a '6' above the staff. Measure 12 is marked 'Tp. (con Sord.)' and 'mf'. Measure 13 has a '4' above the staff. Measure 14 is marked 'Tp.' and 'f'. Measure 15 is marked 'muta Sord. Robinson' and '4'. Measure 16 is marked 'Tp. (con Sord. Rob.)', 'pp', and 'mf'. Measure 17 starts with 'pp', has a '2' above the staff, and 'p' below the staff, followed by 'molto espress.'. Measure 18 has a '3' above the staff. Measure 19 is marked 'via Sord.' and 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Trompette en Ut

20

21

22

23

5 24 5 25

f *p* *f* *port.*

26 *f* *p* *f* *port.*

27 *f* *p* *f* *p*

3

Trompette en Ut

28

f *p* *f* *p* *f* *p* *f*

2

Tr. 29

f *p* *f* *p*

30 Più mosso $\text{♩} = 132$

31

32

33 Tr.

molto marcato

Anexo B2

Elegy for Miles Davis de Richard Rodney Bennett, 1993

ELEGY FOR MILES DAVIS

(Slow movement of *Concerto for Trumpet and Wind Orchestra*)

Solo B \flat Trumpet

RICHARD RODNEY BENNETT

Lento ($\text{♩} = 56$)

7 *con sord.* *p espr.* 3 3 3 3

11 *mp* *mf* *mp* 3 3 3 3

17 *senza sord.* *p* *cresc.* 3 3 3 3

22 *f* *dim.* *p* *tenuto* 3

29 *con sord.* 2 *p* 3 3 3 3

34 *ossia ad lib.* *F#m9* *C#13b9* *F#m9* *G13* *G13b9* 3 5 3

38 *Cm9* *Ebm6/Bb* *A13b9* *Am6/G#* *A#m9* *C#(add9)/G#* 6 *mf*

41 *D#9* *D13* *Gm9 V* *D9-9-5* 3 3 *p*

© Copyright 1993 by Novello & Company Limited, 14/15 Berners Street, London W1T 3LT

This edition © 2006 Novello & Company, London

Printed & distributed by Studio Music Company, Cadence House, Eaton Green Road, Luton, Beds. LU2 9LD, England

All Rights Reserved

Wind Band Set - ISMN: M-050-07982-8

Printed in Great Britain

Solo B \flat Trumpet

44 Gm⁹ V 3 5 A \flat 13 \flat 9 Am⁶/G \sharp V C \sharp m⁹ D7-10-5 3

47 Eb9b5 E13b5 Fm13 C#9sus C#13b9 mf 3 5

50 C#m9 E6/B Bb13 A \flat ma7 G13 C#7-9-5 E (as written) mp p 5 3

54 8 senza sord. mf cant. 3 f dim.

64 F mp 5 3 5

67 5 3 3 cresc. poco a poco

69 f 3 3 3 ff 3

72 f mf G pochiss. - - - 3 3

75 rit. - - - - a tempo 2 poco rit. p ppp

Anexo B3

Khamsin - Concerto for Trompete Piccolo, Fluegelhorn and Big Band
de Johannes Krieger, 2014

Piccolo Trumpet in B \flat

Flugelhorn

Khamsin

concerto for piccolo trumpet, flugelhorn and big band

composed by Johannes Krieger

(even eights)
 $\text{♩} = 208$

2

5

2

12

A

mf

17

22

25

B

5

33

mp

36

f

mf

41

C

45

D

f

mp

49

Piccolo Trumpet in B \flat , Flugelhorn

53

57 **E**

62

66 **F**

70 **G**

74

79 **H** 6 **I** 6 4 4

96 **J** 7 **K**

107

111

114

114

118

118

121

f

121

123

L

mf

123

129

M

f

129

133

133

137 *ritardando.*

mf

137

142

cadenza piccolo $\text{♩} = 60$

$G\Delta/b6/\#9/F\#$ To Flug. Flugelhorn

142

148

N

2 2 2 2

148

Piccolo Trumpet in B \flat , Flugelhorn

ad lib.

156 **O** *Free rhythmic interpretation*

158

160

164 **P**

166

168

solo fluegel

172 **Q** G Δ / \sharp 5/F \sharp F \sharp Δ /b6/ \sharp 9 A/G \sharp A Δ / \sharp 11 F \sharp Δ /A \sharp Bsus¹³ G Δ /C \sharp G Δ / \sharp 11

accel. de 60 à 104

180 **R** G Δ / \sharp 5/F \sharp F \sharp Δ /b6/ \sharp 9 A/G \sharp A Δ / \sharp 11 F \sharp Δ /A \sharp Bsus¹³ G Δ /C \sharp G Δ / \sharp 11

Double Time

$\text{♩} = 208$

187 **S** G Δ /b6/ \sharp 9/F \sharp

193 E7/ \sharp 9

198 **T** E7/ \sharp 9

To Picc. Tpt. Piccolo Trumpet in B \flat

