Universidade de Aveiro
Ano 2021

TIAGO GONÇALVES CARNEIRO

MÚSICA BRASILEIRA PARA TROMPA SOLO: OS LIMITES DA PRÁTICA DE INVESTIGAÇÃO PARTILHADA ENTRE COMPOSITOR E PERFORMER

2021

Universidade de Aveiro
Ano 2021

TIAGO GONÇALVES CARNEIRO

MÚSICA BRASILEIRA PARA TROMPA SOLO: OS LIMITES DA PRÁTICA DE INVESTIGAÇÃO PARTILHADA ENTRE COMPOSITOR E PERFORMER

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Susana Bela Soares Sardo, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à minha esposa pelo incansável apoio.

o júri

presidente

Prof. Doutor Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro
professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Adalto Soares
professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Doutora Susana Bela Soares Sardo
professora Associada da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Agradeço à minha querida esposa Maressa, pelo o incentivo nos momentos difíceis, por acreditar em mim, me estimular e caminhar lado a lado comigo em todo o tempo. À minha mãe Cleia, pelo suporte e carinho. Ao meu amigo Batista Júnior, pelo apoio desde minha chegada em Portugal, e por toda sua contribuição para essa pesquisa. Um agradecimento especial ao meu professor Bernardo, por sua gentileza em me acolher na turma, pelos ensinamentos e por me apresentar novas perspectivas na trompa. Ao compositor Liduino Pitombeira, pois sem o seu compromisso e dedicação, esse trabalho não seria possível. À minha orientadora dra. Susana Sardo, pelas reflexões e assistências para a conclusão desta dissertação.

palavras-chave trompa solo; música brasileira; colaboração compositor-performer; técnicas estendidas para trompa.

resumo

A investigação partilhada entre compositor e performer é objeto de diversos estudos, sendo esta intrinsicamente ligada à construção de repertórios, desenvolvimento técnico instrumental, além da sua importância na música contemporânea.

Este trabalho tem como objetivo principal a criação de uma obra para trompa solo a partir de um processo colaborativo entre compositor e performer. A colaboração realizada com o compositor Liduino Pitombeira, demonstra de forma detalhada o processo criativo da obra Centauri, desde sua forma estrutural, poética, timbres utilizados e questões de cunho técnico interpretativo que contribuíram para a sua criação.

Propõe-se demonstrar como a partilha, experiências e produção de um novo saber produzido em conjunto durante a investigação, podem influenciar e incorporar-se à performance proporcionando transformação na obra e indivíduos inseridos na pesquisa.

De forma a embasar a investigação pretendida, foi elaborada uma revisão de literatura sobre a trompa no Brasil, colaboração compositor-performer, e considerações sobre o levantamento de obras para trompa na música brasileira. As sessões de experimentação entre compositor e performer foram registradas em formato audiovisual, além da utilização cotidiana de um diário de campo, de forma a registrar o desenvolvimento da pesquisa.

Para além da criação da composição e performance da obra *Centauri*, ao longo do processo debruçou-se sobre a preparação da performance, exercícios utilizados na preparação técnicas e modificações surgidas ao longo da criação. A aplicação da investigação partilhada aqui apresentada pretende contribuir para a fomentação de novas obras e busca incentivar novos trabalhos colaborativos entre compositores e performers. E procura mostrar, também, que a aplicação destas práticas pode, em alguns casos, estar limitada por um processo histórico que coloca no compositor o ônus da obra e da sua autoria, baseado numa lógica de separação entre compositor e intérprete.

keywords solo horn; brazilian music; composer-performer; extended techniques.

abstract

Researches looking to understand the process shared between composer and performer is object of several studies. A collaboration like that is intrinsically linked to the construction of repertoires, technical development and is especially important in contemporary music.

This work aims to investigate the creation of a solo horn piece composed from a collaborative process between composer and performer. The collaboration carried out with the composer Liduino Pitombeira, demonstrates in detail the creative process of the work Centauri, from its structural form, poetics, timbres and technical interpretative issues that contributed to its creation. It is proposed to demonstrate with this process, how the sharing, experiences and production of new knowledge shaped together during the investigation, can influence and also be incorporated into the performance itself, providing a transformation in the work and in the individuals included in the research.

In order to support the intended investigation, a literature review on the horn in Brazil, a composer-performer collaboration, and considerations on the entire survey of works for the horn in brazilian music were elaborated. The experimentation sessions between composer and performer were recorded in audiovisual format, in addition to the daily use of a field diary, in order to record the development of the research.

In addition to creating the composition and performance of the work *Centauri*, throughout the process he focused on the preparation of the performance, exercises used in the technical preparation and modifications that emerged during the creation. The shared research presented here intends to contribute to the fomentation of new works and seeks inventive new collaborative works between composers and performers. And it also seeks to show that the application of these practices may, in some cases, be limited by a historical process that places the burden of the work and its authorship on the composer, based on a logic of separation between composer and performer.

Sumário

1. Introdução 12

2. A trompa no Brasil 14

3. Trompa solo na música brasileira: considerações e levantamento das obras 17

4. Colaboração compositor-performer 22

5. Processo de criação entre compositor e performer 25

5.1 Contextualização 25

5.2 O compositor 26

5.3 Relatos do processo de criação partilhada 27

Reunião nº1 27
Fase inicial: Calendarização e discussão de aspectos técnicos da trompa 27
Reunião nº 2 29
Fase 2. Experimentações no processo criativo, discussão e resultados 29
Reunião nº 3 32
Fase 2. Experimentações no processo criativo, discussão e resultados 32
Reunião nº 4 33
Fase 2. Experimentações no processo criativo, discussão e resultados 33
Reunião nº 5 35
Fase 3 – Experimentação na performance 35

5.4 O processo composicional 36

6. Aspectos interpretativos no estudo da obra 46

6.1 A trompa e a técnica estendida 46

6.2 Técnicas estendidas utilizadas na obra Centauri 49

6.3 Trêmulo 49

6.4 Trinado 50

6.5 Válvulas semi-acionadas 50

6.6 Glissando 51

6.7 Multifônico 52

6.8 Frullato (flatterzunger) 53

6.9 Sons Fechados (bouché) e sons meio fechados (Ecco) 54

6.10 Quarto de tom 56

6.11 Arco de violino na campânula 57

6.12 Som de ar 58

7. Performance e gravação de "Centauri" 59

Tempo de Construção 60

Tempo de interpretação 65

Tempo de atuação **66**

8. Considerações Finais ***67***

9. Referências ***70***

Anexos: ***72***

Índice de figuras

Figura 1 Etude – Camargo Guarnieri 17
Figura 2 Melodia – Osvaldo Lacerda 18
Figura 3 Asas – Fernando Moraes 18
Figura 4 Incelença- Liduino Pitombeira 19
Figura 5 Asas – Fernando Moraes 20
Figura 6 Foto da 1ª reunião em 07/11/2020 29
Figura 7 Primeira versão da Centauri (c. 1-4) 30
Figura 8 Primeira versão da Centauri (c. 7-10) 31
Figura 9 Primeira versão da Centauri (c. 12-13) 31
Figura 10 Versão final da Centauri (c. 14-15) 31
Figura 11 Primeira versão da Centauri (c. 18-19) 32
Figura 12 Segunda versão da Centauri (c. 31-34) 33
Figura 13 Testes com válvulas semi-acionadas e sons meio fechados 33
Figura 14 Experimentação de aspecto técnicos da trompa 33
Figura 15 Primeira versão da Centauri (c. 94-97) 34
Figura 16 Segunda versão da Centauri (c. 94-100) 35
Figura 17 Matriz dodecafônica de Centauri, primeiro e terceiro movimento. 37
Figura 18 Planejamento temporal de Centauri 38
Figura 19 Centauri tema a1, primeiro movimento. 39
Figura 20 Centauri (c. 18-19) 39
Figura 21 Centauri (c. 16-17) 40
Figura 22 Centauri (c. 24-37) 41
Figura 23 Plano estrutural para o primeiro movimento de Centauri 41
Figura 24 Detalhamento do planejamento estrutural do primeiro movimento de Centauri 41
Figura 25 Formas da série dodecafônica (veja matriz na Figura 14) utilizadas no primeiro movimento de Centauri. 42
Figura 26 Matriz dodecafônica de Centauri, segundo movimento 42
Figura 27 Centauri, tema inicial do segundo movimento. 43
Figura 28 Centauri, segundo movimento (c. 101-110) 43
Figura 29 Detalhamento do planejamento estrutural do segundo movimento de Centauri 44
Figura 30 Centauri, primeiro movimento (c. 16-17) 44
Figura 31 Centauri, terceiro movimento (c. 155-172) 44
Figura 32 Centauri, terceiro movimento (c. 173-190) 45
Figura 33 Detalhamento do planejamento estrutural do segundo movimento de Centauri 46
Figura 34 Centauri (c. 1-3) 50
Figura 35 Centauri (c. 101-105) 50
Figura 36 Centauri (c. 32-33) 51
Figura 37 Exemplo de glissando harmônico Centauri (c.) 52
Figura 38 Exemplo de glissando utilizando as chaves semi-acionadas nas notas intermediarias. Centauri (c.) 52
Figura 39 Primeiro movimento de Centauri (c. 18-19) 53

Figura 40 Terceiro movimento de Centauri (c.225-226) 53
Figura 41 Terceiro movimento de Centauri (c.233-238) 54
Figura 42 Primeiro movimento de Centauri (c.11-13) 55
Figura 43 Segundo movimento de Centauri (c. 94-96) 55
Figura 44 Primeiro movimento de Centauri (c. 31-37) 56
Figura 45 Harmônicos naturais da trompa 56
Figura 46 Livro Extended techniques for the horn de Douglas Hill (pg. 67) 57
Figura 47 Segundo movimento de Centauri (c. 31-37) 57
Figura 48 Segundo movimento de Centauri (c 112-117) 58
Figura 49 Terceiro movimento de Centauri (c 239-243) 58
Figura 50 - Exercícios de trinado - Adalto Soares 61
Figura 51 Nota mais grave utilizada na obra Centauri 62
Figura 52 Nota mais aguda utilizada na obra Centauri 62
Figura 53 Primeiro movimento de Centauri (c 18-19) 62
Figura 54 Exercícios para multifônicos elaborado pelo pesquisador 63
Figura 55 Exercícios para sons fechados e meio fechados elaborado pelo pesquisador 64
Figura 56 Terceiro movimento de Centauri (c 78-79) 65
Figura 57 Gravação da obra Centauri 67
Figura 58 - Recital final 70

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Obras brasileiras para trompa solo sec XX 21
Tabela 2 - Obras brasileiras para trompa solo sec XXI 21
Tabela 3 - Alteração de andamento na obra Centauri 36
Tabela 4 - Técnicas estendidas utilizadas na obra Centauri 49

1. Introdução

Esta dissertação se insere no curso de Mestrado em Música, na área de performance em trompa, desenvolvida na Universidade de Aveiro - Portugal e propõe compreender o processo de investigação partilhada entre compositor e intérprete na criação de uma nova obra. A escolha deste tema deve-se diretamente à minha trajetória como intérprete desenvolvida na Orquestra Sinfônica da UFRJ, da qual sou integrante desde 2012, e ao convite do compositor Liduino Pitombeira (n.1962) para a criação de uma obra para trompa solo em um trabalho colaborativo.

Inserido nesse ambiente ligado à música erudita e buscando dar continuidade aos meus estudos como intérprete de trompa, optei por fazer o mestrado em performance na Universidade de Aveiro em busca de mergulhar no fazer musical por mim praticado de forma mais empírica, extraindo conhecimentos da minha prática artística e experiência cultural. Dessa forma, compreendi que se tratava de uma oportunidade de unir o interesse pela performance e pesquisa, bem como contribuir para a ampliação do repertório de música brasileira para trompa solo.

No primeiro capítulo, faço um breve panorama da trompa no Brasil, com abordagem direta ao repertório brasileiro para trompa solo, seus principais compositores e intérpretes, que influenciaram o ensino da trompa no Brasil e os instrumentistas da época. Durante a pesquisa deste projeto foi constatada uma lacuna na investigação do repertório de música brasileira para trompa solo, bem como pesquisas direcionadas à performance. Considerando essa lacuna, uma parte do trabalho foi dedicado à organização e disponibilização do repertório erudito brasileiro para trompa solo.

No segundo capítulo, busco compreender o processo colaborativo entre compositor e performer e quais as ferramentas necessárias para uma investigação partilhada. Para o desenvolvimento da investigação utilizo métodos qualitativos de cunho reflexivo, com ênfase em registro dos encontros entre compositor e performer que buscam solucionar aspectos técnicos da trompa. Utilizei outras ferramentas auxiliares como o caderno de

campo, gravações audiovisuais, e experimentação na música, que serão analisadas no terceiro capítulo.

Com o intuito de compreender a forma e caráter da obra criada, se fez necessário uma pequena análise da forma estrutural da obra. Visto que a obra aborda diversas técnicas estendidas, um capítulo foi separado para explicar e exemplificar cada técnica utilizada na nova obra e sugestões interpretativas. No último capítulo, demonstro a parte da criação artística e todo o processo de preparação necessária para a performance da obra.

Busco, neste trabalho, demonstrar a importância da interação entre compositor e performer, da experimentação, e de como todo esse processo de partilha influencia e se incorpora à própria performance e é transformador para todos os agentes.

2. A trompa no Brasil

No Brasil, as primeiras obras conhecidas que utilizam a trompa em sua orquestração foram compostas no Séc. XVIII pelos compositores Luiz Alvares Pinto (1719-1789), Marcos Coelho Neto (1740-1806) e Joaquim Emérito Lobo de Mesquita (1746-1805), todas as obras com a utilização de duas trompas. Porém, somente no século XX a trompa se evidenciou como instrumento solista. Entre as primeiras obras destacam-se: "Fantasia Pastoril" (1908) de Francisco Braga, para quarteto de trompas (primeira obra conhecida escrita para trompa como instrumento solista), e o "Choros nº4" (1924) de Villa-Lobos, para três trompas e um trombone (Augusto 1999).

Francisco Braga além de ter destacado a trompa como instrumento solista, influenciou alguns dos seus alunos a também escreverem para esse instrumento em diversas formações: J. Otaviano (primeiro a escrever uma peça brasileira para trompa e piano) "Canto Elegíaco" (1918) e Assis Republicano "Concertino para trompa" (1938) dedicado ao mestre Rodolpho Pfefferckorn. Outra grande contribuição de Francisco Braga para o desenvolvimento da música e consequentemente da trompa no Brasil, foi sua participação ativa na história do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde atuou como regente da estreia da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal (OSTM), fundada em 1931.

Além de Francisco Braga e seus discípulos, o desenvolvimento da trompa ainda contou com o engajamento de grandes compositores brasileiros como José Siqueira (1907-1985), Camargo Guarnieri (1907-1993), Cláudio Santoro (1919-1989), e Osvaldo Lacerda (1927-2011), destacando-se este último por ter sido o compositor que mais escreveu para o instrumento no Sec. XX, compondo nove obras em diversas formações, nas quais a trompa exerce papel solista.

Em 1911, foi criado o primeiro cargo específico para professor de trompa no Brasil no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Para esse cargo foi nomeado o professor e trompista alemão Rodolpho Pfefferckorn (1870-1943), responsável pela formação de diversos trompistas, tal como Marcus Benzaquêm, que mais tarde viria sucedê-lo na cadeira de professor de trompa nesta mesma instituição (Augusto 1999). Até à década de 1970, parte dos trompistas do

cenário musical brasileiro eram estrangeiros (Europa e Estados Unidos), e contribuíram significativamente para o avanço do ensino da trompa no Brasil. A exemplo disto, destacamos o checo Zedenek Svab (n.1938) que chegou ao Brasil em 1967 e fixou residência na capital Rio de Janeiro onde deixou um legado extremamente relevante de ensino da trompa e performance. Svab participou como solista das principais orquestras brasileiras e grupos de câmara, fez inúmeras gravações e foi professor de trompa na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Para além das atividades desenvolvidas por Svab, vários compositores lhe dedicaram obras, contribuindo significativamente para o aumento do repertório para trompa na música brasileira de concerto. Um outro exemplo, desta vez na capital de São Paulo, é o norte americano Daniel Havens (n.1946-2021), que chegou ao Brasil em 1971 e fixou residência em São Paulo onde atuou como performer de trompa, compositor, professor e regente. Os seus alunos tiveram reconhecido destaque profissional naquele contexto como Antonio Augusto (n.1964-2019), trompa solista da Orquestra Sinfônica Brasileira nos anos de 1988-2011 e Luiz Garcia trompa solista da Orquestra Sinfônica do estrado de São Paulo (OSESP). Havens participou como trompista das principais orquestras e grupos de câmara de São Paulo (Augusto 1999).

Um nome ainda atual e relevante no cenário da trompa e música erudita brasileira é o músico inglês Philip Doyle (n.1961). Doyle é trompista solista da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro desde 1979. No ano de 1987 passou a integrar o Quinteto Villa-Lobos – grupo de câmara mais antigo no Brasil que se esmera na divulgação da música brasileira escrita para quinteto de sopros – e ocupa desde 2010 o cargo de professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doyle sempre valorizou a pesquisa da música brasileira para trompa, atuando em estreias de obras para o instrumento e colaborando com diversos compositores para a ampliação do repertório da trompa no Brasil.

No século XXI, se inicia um importante movimento no Brasil a partir da criação da Associação Brasileira de Trompistas (ATB)[1], fundada no ano de 2013 e com o intuito de promover a articulação entre os trompistas brasileiros e destes com outras associações

[1] https://www.trompistasdobrasil.com

congêneres internacionais. Como é exposto na página web inicial da ATB, ela configura-se como uma organização sem fins lucrativos, agregadora de interesses relacionados com a performance, ensino e literatura da trompa, que realiza inúmeras atividades, dentre elas o Encontro Brasileiro de Trompistas e o Concurso "Marcus Bonna" – direcionado aos jovens trompistas, incentivando a nova literatura da trompa de compositores atuais (https://www.trompistasdobrasil.com/atb n.d.).

Sobre a relevância do Encontro Brasileiro de Trompistas, Radegundis Feitosa[2] (2016), constata o crescimento do número de participantes nos encontros e a importância da associação para pesquisa da trompa:

> Já foram realizados três encontros nacionais e pude observar, como organizador/participante nas três edições, que é cada vez maior o número de envolvidos. Especialmente na última edição, realizada em agosto de 2015, foi observado um aumento de 30% no número de participantes. Foi possível verificar que não só a prática do instrumento tem sido motivada, mas, também o envolvimento com a pesquisa. Nessa direção, foram realizadas várias palestras e mesas redondas, onde foram apresentadas dissertações e teses, e os mais diversos aspectos relacionados à prática e a pesquisa sobre a trompa foram discutidos (Feitosa 2016, 16).

A trompa no Brasil vem se desenvolvendo de forma relevante nas últimas décadas contribuindo para uma melhor qualidade de seus profissionais. Soma-se ao seu desenvolvimento o aumento do número de cursos de bacharelado em trompa nas Universidades, bem como os encontros nacionais promovidos pela ATB. Segundo Beltrami (2011), no ano de 2011 haviam oito instituições públicas que ofereciam o curso de bacharelado em trompa. Atualmente contamos com doze Universidades públicas que oferecem o curso em todo o país.

---

[2] Professor efetivo de trompa na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Presidente fundador da Associação de Trompistas do Brasil (ATB – 2013-2015). Coordenou os dois primeiros "Encontro Brasileiro de Trompistas" e o primeiro Simpósio da International Horn Society na América Latina, a 49ª edição, realizada em Natal-RN.

3. Trompa solo na música brasileira: considerações e levantamento das obras

A primeira obra escrita para trompa solo no Brasil foi composta em 1953 por Camargo Guarnieri. A sua escrita evidencia um prévio conhecimento do funcionamento do instrumento, de seus recursos, e de seu desenvolvimento técnico. Dentre as primeiras obras encontramos elementos composicionais que procuram integrar aspetos e detalhes do universo sonoro nas múltiplas tradições musicais que encontramos no Brasil e em particular dos géneros musicais indígenas ou da música popular. Compositores como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Osvaldo Lacerda, utilizaram de forma ampla esses elementos (sonoridades, ritmos, danças), fortalecendo a trompa no cenário nacional entre os anos de 1926 e 1953 (Augusto 1999). Este processo de composição que procurava gerar um nacionalismo musical, por assim dizer, pode ser visto em diversas obras do repertório brasileiro para trompa solo, como *Etude* de Camargo Guarnieri, *Melodia* de Osvaldo Lacerda e *Gregoriana* de Gilberto Mendes.

Nas obras *Etude* (1953) de Guarnieri e *Melodia* (1974) de Lacerda, observamos uma semelhança em suas construções. Em ambas as obras os compositores utilizaram elementos modais que remetem a uma atmosfera da música da região nordeste do Brasil:

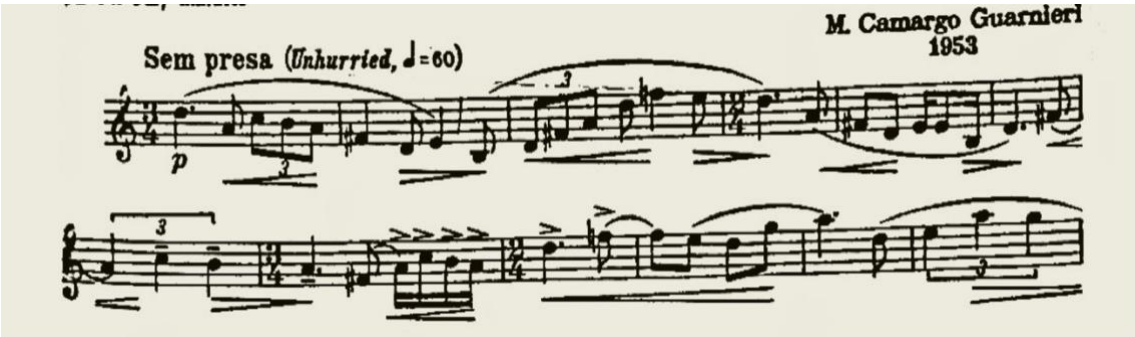


Figura 1 *Etude* – Camargo Guarnieri

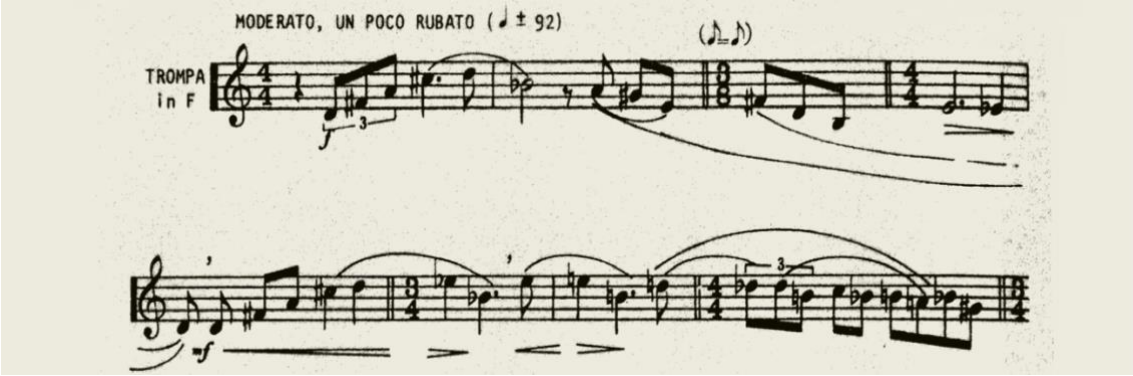


Figura 2 *Melodia* – Osvaldo Lacerda

Essa brasilidade ainda pode ser notada nas obras mais recentes como *Incelença (2010*) do compositor Liduino Pitombeira (1962), que faz referência a um lamento fúnebre comum na região Nordeste do Brasil. Fernando Moraes utiliza o mesmo recurso em sua composição *Asas* (2018) com elementos da modinha[3].

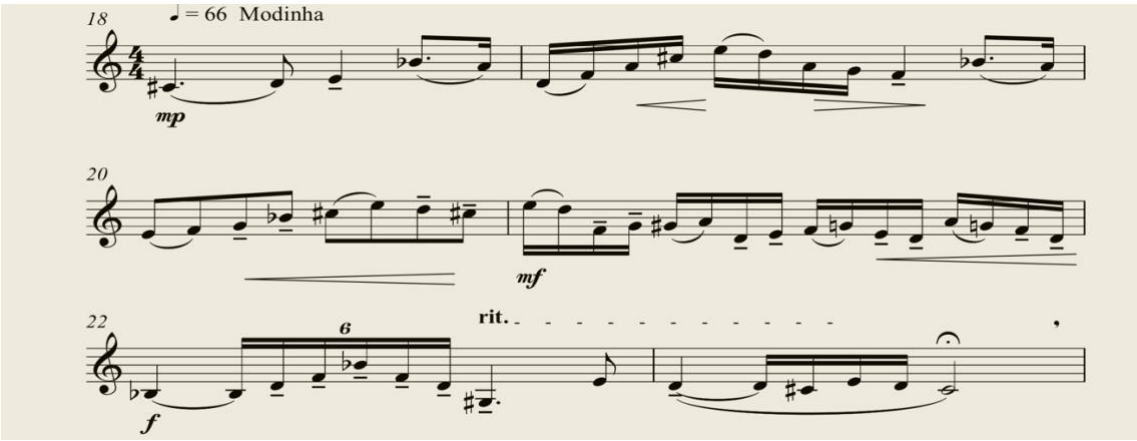


Figura 3 *Asas* – Fernando Moraes

Apesar de haver um conhecimento do funcionamento do instrumento, é perceptível uma lacuna em relação à exploração de composições com uma abordagem mais contemporânea, incluindo o uso das técnicas estendidas. Feitosa (2013), descreve que o material de ensino da trompa utilizado no Brasil foi desenvolvido no sec. XIX e início do

[3] "Canção romântica acompanhada por instrumento de cordas dedilhadas – principalmente o violão, com ornamentação e figuração musical em grande parte derivadas da ópera italiana do século XVIII" (Vaccari 2019).

sec. XX dificultando o conhecimento das técnicas mais contemporâneas. Segundo o autor, mesmo com o esforço do professor para compensar essa lacuna, o intérprete ainda se encontra pouco fundamentado e limitado para os desafios encontrados nas obras brasileiras contemporâneas.

Desde 2010, diversos compositores brasileiros passaram a abordar em suas composições uma maior exploração da trompa usando recursos inovadores comuns às formas de abordagem composicional em instrumentos no sentido de explorar a potencialidade sonora do mesmo. Essa nova abordagem pode ser notada na obra *Incelença* (2010) escrita por Liduino Pitombeira e dedicada ao trompista português Bernardo Silva, com o uso de técnicas estendidas como *multifônicos*, *coverd tone*, *glissandos* e uma diversidade no uso do registro do instrumento que ainda não havia ocorrido em nenhuma obra brasileira para trompa solo até a data da composição.

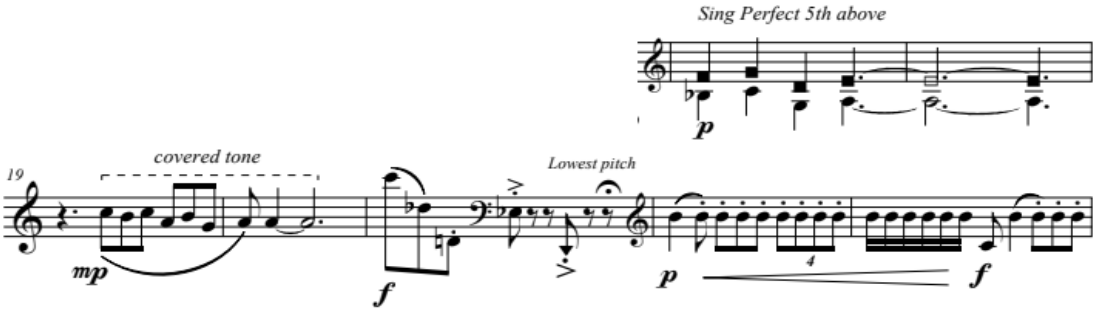


Figura 4 *Incelença*- Liduino Pitombeira

Outra obra marcante é *Asas* (2018) do compositor Fernando Moraes, primeira obra para trompa solo escrita por um compositor brasileiro e trompista, que reflete através na sua escrita um conhecimento mais aprofundado do instrumento, explorando algumas técnicas estendidas e com a utilização de uma ampla tessitura da trompa em diversas passagens virtuosísticas.

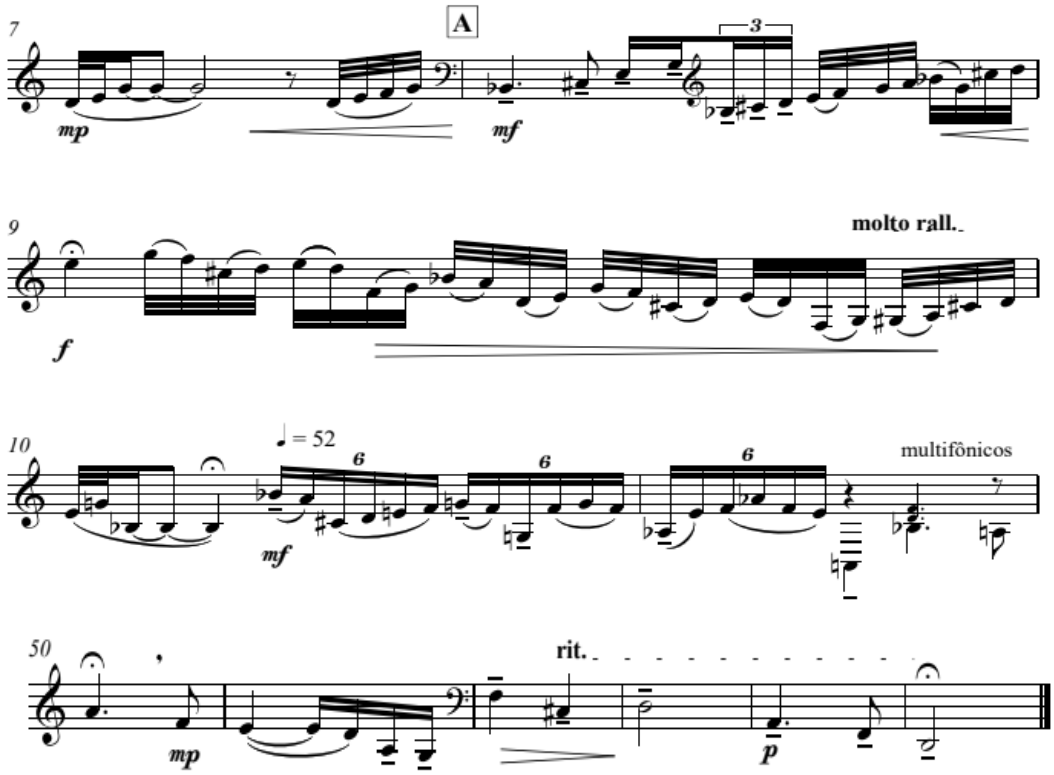


Figura 5 *Asas* – Fernando Moraes

Ao longo do processo de pesquisa para esta dissertação, foi possível realizar um levantamento de 11 obras para trompa solo escritas no séc. XX e nove obras escritas no séc. XXI. Para uma melhor visualização e organização das obras encontradas, abaixo um quadro a especificar ano, data, título da obra e local para acesso ao material.

Música brasileira para trompa solo Sec. XX			
Ano	**Compositor**	**Obra**	**Disponibilidade**
1953	Camargo Guarnieri	Etude	www.sheetmusicplus.com
1974	Heitor Alimoda	1.2.3	Arquivo pessoal do pesquisador
1974	Osvaldo Lacerda	Melodia	www.ava.com.pt
1977	Nestor de Holanda Cavalcanti	2 estudos	www.nestordehollandacavalcanti.mus.br
1978	Maria Helena da Costa	O caçador	Arquivo pessoal do pesquisador
1981	José Siqueira	Estudo para trompa	Arquivo pessoal do pesquisador

1983	Gilberto Mendes	Gregoriana	www.livrariamusimed.com.br
1983	Claudio Santoro	Fantasia Sul Americana	Arquivo pessoal do pesquisador
1987	Roberto Faria	Fanfarra para trompa solo	Arquivo pessoal do pesquisador
1991	Arthur Kampela	Layers for a Transparent Orgasm	www.kampela.com
1999	Sergio Igor Chnee	Chorinho para Trompa	sfpgerencia@gmail.com

Tabela 1 - Obras brasileiras para trompa solo sec XX

Música brasileira para trompa solo Sec. XXI			
Ano	**Compositor**	**Obra**	**Disponibilidade**
2007	Thiago Sias	Pigmento W	https://www.sesc.com.br
2010	Liduino Pitombeira	Incelença	www.pitombeira.com
2014	Fernando Morais	Asas	www.fernandomoraiscompositor.com.br www.sheetmusicplus.com
2015	Estercio Marques Cunha	Melodia para Trompa Solo nº1	Arquivo pessoal do pesquisador
2016	Estercio Marques Cunha	Melodia para Trompa Solo nº2	Arquivo pessoal do pesquisador
2019	Ernani Aguiar	Monodia nº1	www.abmusica.org.br
2019	Ernani Aguiar	Monodia nº2	www.abmusica.org.br
2019	Ricardo Tacuchian	Gengibre	Arquivo pessoal do pesquisador
2020	Azael Neto	Deciframento do Azo	Arquivo pessoal do pesquisador

Tabela 2 - Obras brasileiras para trompa solo sec XXI

Embora possamos notar um crescente número de composições que abordam as potencialidades do instrumento numa perspectiva contemporânea e exploratória, ainda há uma lacuna que, em nossa perspectiva de performer, pode ser explorada por meio do trabalho colaborativo entre compositores e performers. Exploração de novos timbres, novas técnicas instrumentais, multifônicos e diversas experimentações são alguns dos exemplos que podem ser buscados e trabalhados a partir desta prática.

Todo o processo de pesquisa e análise das obras brasileiras escritas para trompa solo foi de grande importância para que eu, enquanto performer, pudesse me conectar com as obras já existentes e recolher um material que fosse pertinente e enriquecedor para minha

pesquisa. Buscando trabalhar de forma mais empírica, realizei diversas gravações de áudio e vídeo ao longo da pesquisa. De modo a enriquecer a investigação pretendida, busquei uma maior proximidade com alguns compositores e músicos aos quais as peças foram dedicadas, a fim de compreender aspectos idiomáticas, musicais e a relação entre compositor e intérprete em cada processo específico. Tais experiências, além de contribuir para o processo de criação de uma nova obra partilhada entre compositor e performer (parte importante desta investigação), servirá para uma organização e fomento do repertório tão pouco explorado, porém de grande relevância no contexto musical de um trompista inserido na música brasileira de concerto.

4. Colaboração compositor-performer

Ao longo da história da música ocidental encontramos diversos relatos sobre a prática de criação entre compositor e performer. Como um exemplo, dentro da literatura para trompa, o autor Alpert (2006) cita a relação próxima entre o compositor Mozart e seu amigo trompista de Salzburgo, Joseph Leitgeb (1732-1811), compondo concertos para trompa e orquestra com dedicatórias e mensagens ao longo da partitura. Monica Berenguer Caro (2018) discorre que Mozart ao compor o concerto K 412 em 1791 evitou notas mais agudas já sabendo da avançada idade de Leitgeb (1732-1811). Em um segundo exemplo também representativo na literatura da música de concerto, Lawson (2002) cita a importante relação artística que Brahms teve com o violinista Joseph Joachim: [...]Brahms trabalhou de perto com Joachim, especialmente enquanto compunha o concerto para violino e, inspirado pela performance do violinista, muitas vezes teve uma abordagem liberal e criativa para a realização desse trabalho (Lawson 2002, *apud* Roe 2007, 51).

Na música de concerto, o trabalho colaborativo, por vezes, perpetua uma estrutura marcada por uma relação vertical entre compositor e performer, que geralmente foca no performer como um executor, um mediador entre o compositor e público e, de certa maneira não transparece a mediação significativa do performer entre o compositor e a obra. Stravinsky (1882-1971) refere que: “A música deve ser transmitida e não executada, a interpretação mostra a personalidade do intérprete em lugar da do autor, e quem pode afirmar e garantir que o executante refletirá a visão do autor sem distorcê-la?” (cit in

Walls 2006, 35). Tal pensamento não pretende aqui ser generalizado, mas permanece como padrão de relações ainda nos dias de hoje em alguns contextos.

Nas últimas décadas, a mudança de pensamento sobre a interação do performer com a obra muda a ideia de submissão do performer perante o compositor. Cook, Silverman e Clark corroboram a ideia de uma construção e interação com o texto por parte do performer musical com a proposta de considerar a partitura como *script*, poema ou estímulo para uma ação (Domenici, 2012). Para Domenici, três pontos são relevantes para uma definição de colaboração:

> "1- performers têm poderes e responsabilidades em igual medida ao compositor; 2- a relação colaborativa distancia-se da impessoalidade da relação de trabalho; 3- a oposição epistemológica entre compositor e performer é a base para a prática colaborativa. Colaborações podem ser consideradas sistemas sinérgicos, no quais o todo é sempre maior que a soma das partes" (Domenici 2013, 10)

Estes pontos buscam definir uma relação próxima, comprometida e de compartilhamento de conhecimento entre compositor-performer, que procurarei aplicar no processo de criação e performance tratados mais a frente.

Fitch & Heyde (2007), afirmam que "a colaboração é frequentemente uma questão de o artista dar ao compositor acesso à sua 'caixa de truques' ou de o compositor apresentar esboços notáveis para serem experimentados, adotados, descartados ou refinados" (Fitch and Heyde 2007, 73). Essa definição de colaboração é uma abordagem prática, relacionado a uma troca de conhecimento pertencente à colaboração compositor-performer.

Já para Sonia Ray (2010), a colaboração entre compositor-performer mostra um terreno produtivo com possibilidades de experimentar novas técnicas instrumentais, ampliar o conhecimento artístico e incentivar a criação de novas obras de compositores ativos: "Este caminho parece estar conduzindo a criação musical pelo século XXI à medida em que tentamos compreender o que busca 'nossa' contemporaneidade, o que é de real importância e ficará como referência na trajetória por vir" (Ray 2010, 1314).

Em trabalho voltado para a categorização das relações de trabalho entre compositor e performer, Hayden & Windsor (2007), classificam a colaboração na música em três tipos: diretiva, interativa e colaborativa. Na categoria diretiva, é estabelecida claramente uma

hierarquia entre compositor e performer, limitando o performer a soluções práticas já estabelecidas na partitura. Na interativa, há uma maior divisão de tarefas, envolvendo maior participação do performer e uma negociação nas tomadas de decisões, porém o autor da obra ainda será o compositor. Na categoria colaborativa, todas as decisões são tomadas em conjunto, não há uma hierarquia e a obra não será de um único autor. Os autores explicam que alguns projetos de colaboração podem conter aspectos de diferentes categorias ao longo de todo processo, tornando essa categorização bastante flexível.

Entendendo ser a categoria interativa um ponto de partida ideal para trabalhos iniciais de criação entre compositor e performer. No decorrer do meu trabalho, foi possível perceber que quando o performer é inserido no início da construção de uma obra, forma-se uma postura criativa na qual as ideias musicais e eventuais soluções de problemas podem ser discutidos e solucionados em conjunto, dessa forma, "a colaboração compositor-intérprete pode, assim, tornar-se um local para a reprodução dos aspectos dialógicos da criação artística" (Karttunen 1990, *apud* Fich; Heyde 2007, 72).

Colaborando com tal ideia e evidenciando o papel do performer na música de hoje, Sonia Ray constata que:

> "A colaboração do performer então era ainda de executante 'experimentador' de iniciativas composicionais. O século XXI apresenta um performer, líder, parceiro por vezes na criação, interessado não somente em sua auto-promoção artística, mas com compromisso em ampliar qualitativamente o repertório para seu instrumento para fins artísticos e pedagógicos, inclusive" (Ray 2010, 1313).

Contribuindo com a mesma ideia de compartilhamento de conhecimento individual para a produção de um novo saber, Susana Sardo (2018) relata através da sua experiência com investigação partilhada em etnomusicologia, que esta prática deve ser aplicada em todos os contextos, dissolvendo completamente as hierarquias sociais e de conhecimento, valorizando igualmente o saber individual de cada participante deixando claro que são fundamentais para a pesquisa, não esquecendo de todo o contexto social e histórico em que essa pesquisa nasceu. A inclinação por adotar as práticas de investigação partilhada está conectada diretamente com o senso de justiça e um desejo de contribuir para uma transformação social, "tanto na academia - reforçando o lugar de todos os conhecimentos musicais como conhecimento "importante/válido" - e na sociedade - trabalhando lado a lado com músicos por meio de ações participativas, colaborativas ou dialógicas na pesquisa" (Sardo 2018, 232).

A troca de conhecimento, experiências e produção de um novo saber produzido em conjunto durante o processo de investigação partilhada pode proporcionar uma transformação nos indivíduos inseridos na pesquisa. Dessa forma, "as práticas de pesquisa compartilhadas em etnomusicologia são um instrumento que permite que todas as pessoas que atuam como pesquisadores acessem os mundos uns dos outros e neles operem para produzir um conhecimento mais democrático, mais ecológico e certamente mais justo por meio da música e sobre a música[4]" (Sardo 2018, 233).

5. Processo de criação entre compositor e performer

5.1 Contextualização

Desde o início do meu estudo como trompista em 2006, nutri um real interesse por composições brasileiras escritas para trompa em diferentes formações. A partir do levantamento de obras feito em trabalhos acadêmicos, consultas individuais a professores, e plataformas de gravação, fica perceptível um número reduzido de composições brasileiras para trompa solo que exploram novas sonoridades e novas técnicas, conhecidas mais tradicionalmente como técnicas estendidas[5].

Durante o meu trabalho desenvolvido na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) como performer de trompa, estreitei contatos com a classe de composição do professor e compositor Liduino Pitombeira (n.1962), entendendo assim a importância da interação entre compositores e performers para a criação de novas obras, especificamente para trompa. Nessa mesma direção, e sabendo do meu interesse, o compositor Ernani Aguiar[6] (n.1950) dedicou-me a sua primeira obra para trompa solo escrita em 2019, intitulada

---

[4] Tradução minha

[5] "Tradicionalmente associada às técnicas de performance instrumental, a expressão *técnicas estendidas* se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico" (Padovani and Ferraz 2011, 11).

[6] Ernani Henrique Chaves Aguiar nasceu em 1950, no Rio de Janeiro, e é um dos musicistas de maior atividade atualmente no Brasil, como compositor, regente, professor e pesquisador. Desde 1987, é professor de regência da Escola de Música da UFRJ.

Monodia Nº 1. Após a composição finalizada, o compositor me autorizou a fazer revisões, buscando assim, segundo ele, "modificações que se aproximassem mais do idioma do instrumento[7]". Dessa forma, realizei uma revisão, adaptando articulações, dinâmicas e incorporando à obra algumas técnicas consideradas estendidas para a trompa. Assim, a partir dos parâmetros iniciais que envolvem experiência enquanto performer e da lacuna percebida no objeto de estudo, surgiu o interesse particular em investigar por meio de um processo colaborativo entre compositor e performer, como se dá a criação de uma obra para trompa solo, sendo a participação e a interação entre compositor e performer aplicadas durante todo o processo. A criação colaborativa busca ainda a edição da partitura, performance e registro audiovisual da mesma.

O processo colaborativo é aqui realizado com o compositor Liduino Pitombeira, sendo o contato com o compositor e parcerias iniciados desde 2019. Embora com todas as dificuldades de encontros presencias face à pandemia de Covid-19, Liduino sempre demonstrou estar disponível e acessível superando as atuais adversidades. Em encontros preliminares foi discutido sobre a intenção mútua de se criar uma obra em contexto colaborativo e o compositor demonstrou a sua disposição em trabalhar nesse projeto artístico, que tem sido de grande estímulo para o emergir e desvendar de saberes mútuos a partir do trabalho partilhado.

5.2 O compositor

Nascido no interior do Ceará, na cidade de Russas, o professor e compositor Liduino Pitombeira (Brasil, 1962), é um dos nomes de destaque da música contemporânea brasileira na atualidade. Entre 1998 e 2004 cursou o mestrado e o doutorado em composição na Louisiana State University, nos Estados Unidos, com especialização em Teoria, onde estudou com Dinos Constantinides e Jeffrey Perry. Atualmente é professor de composição na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atuando como membro do grupo de pesquisa MusMat, afiliado ao Programa de Pós-Graduação em Música na mesma Universidade, e que tem como objetivo desenvolver estudos e modelagem computacional relacionados à música e matemática e suas aplicações nas áreas de composição e análise musical. Suas obras são constantemente apresentadas no

[7] Comunicação pessoal em abril de 2019

Brasil e no exterior, por grupos como o Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, Lousiana Sinfonietta, Orquestra Filarmônica de Poznan (Polônia), Orquestra Sinfônica da USP, Duo Barrenechea, Duo Alexandre-Soares e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Brasil), entre outros. Recebeu diversos prêmios de composição no Brasil e nos Estados Unidos, incluindo o primeiro prêmio no Concurso de Composição Camargo Guarnieri de 1998 e o primeiro prêmio no Concurso de Composição "Sinfonia dos 500 Anos". Ele também recebeu o prêmio MTNA-Shepherd-Compositor Distinto do Ano 2003 por sua obra "Paisagens Brasileiras No.1". Mais três peças de sua série Paisagens Brasileiras (Nº 2, Nº 6 e Nº 9) conquistaram os primeiros prêmios nos EUA. Em 2019 foi agraciado com a Medalha Villas-Lobos, concebido pela Academia Brasileira de Música e recentemente tomou posse na Academia Brasileira de Música (ABM - 2021) e passou a ocupar a cadeira do patrono Ernesto Nazareth. Suas peças são publicadas por Peters, Bella Musica, Conners, Alry, RioArte e Irmãos Vitale. As gravações de suas obras foram feitas pelas gravadoras Magni, Summit, Centaur, Antes, Filarmonika e Bis.

5.3 Relatos do processo de criação partilhada

Neste tópico, descreverei de forma detalhada parte muito significativa de todo o processo criativo: os encontros e discussões entre compositor e performer. Os encontros relativos à criação da obra *Centauri* foram realizados de forma remota. Já os encontros relacionados à preparação da performance tiveram encontros presenciais, obedecendo a todos os protocolos possíveis para esse tipo de situação no contexto da pandemia. Compositor e performer utilizaram o seu diário de campo para que as informações aqui presentes pudessem ser explicitadas. A seguir o detalhamento de cada encontro, que totalizam cinco até o momento da confecção da partitura e continuidade ao processo de preparação da performance e posterior registro.

Reunião nº1

Fase inicial: Calendarização e discussão de aspectos técnicos da trompa

O processo de colaboração que originou a obra foi iniciado com o objetivo de se criar uma obra brasileira para trompa solo. O processo teve o seu início em um encontro remoto no dia 7 de novembro de 2020, através da plataforma Zoom. Mediante as restrições

incluído o isolamento social para conter o novo coronavírus, todas as reuniões para a criação da obra foram realizadas de forma remota.

Nessa primeira reunião, pontuamos que o nosso processo de colaboração se iniciou antes do momento composicional, além de nesta primeira fase para discutir a calendarização incluindo prazo final para a conclusão da obra. Organizamos parte estrutural da obra, ou seja, quantidade de movimentos, duração e questões referentes a possibilidades sonoras e técnicas da trompa. Entre o convite inicial até esse primeiro encontro, o compositor escolheu o título da obra e sua poética de inspiração, e trouxe para a discussão o significado e relação extra musical que pretendia explorar.

A obra estará inserida em uma série com doze composições que retratam as estrelas mais brilhantes vistas da Terra. A primeira obra da série foi a "*Sírius*" (2020) Op. 252, para fagote e trio de cordas que teve sua estreia na programação do concerto virtual da Orquestra Sinfônica Brasileira em 2020. A segunda obra, escrita para clarone solo, chama-se "*Canopus*" (2020), está inserida no projeto PandeMúsica, e é dedicada ao clarinetista José Batista Júnior. A obra deste processo de criação no qual o projeto desta dissertação insere será a terceira peça da série intitulada de *Centauri.*

Na ocasião desta primeira reunião, foram esclarecidas dúvidas a cerca de algumas técnicas estendidas para trompa e aproveitei para compartilhar o material de pesquisa no qual me tenho baseado sobre o assunto, o livro *Extended techniques for the horn* de Douglas Hill e a tese de doutorado intitulada *A linguagem da música contemporânea para a trompa natural* de Jaqueline Deodoro. Para um auxílio na notação de algumas técnicas, foram utilizadas como referência as peças *Apell Interestrelar* de Oliver Messiaen (1908-1992) e *Concert Étude (2000)* de Esa-Pekka Salonen (1958-).

Outro ponto importante desta reunião foi sobre a experiência com trabalhos colaborativos e parcerias com intérpretes em que o compositor já havia trabalhado com ênfase nas obras já escritas para trompa, especificamente *Incelença (2010)*, única obra para trompa solo do compositor e dedicada ao trompista português Bernardo Silva. A parceria entre eles aconteceu através de Bernardo Silva ao contactá-lo para que escrevesse obras para trompa em diversas formações. O compositor atendeu seu pedido iniciando com uma obra para

quinteto de sopros, posteriormente com *Incelença* (2010) e, até ao momento, a obra para quarteto de trompas *Alcácer-Quibir* (2014).

Um último ponto tratado nesse encontro, diz respeito aos aspectos técnicos encontrado nas obras brasileiras já escritas, em especial o universo de tópicas[8] da música brasileira, que é uma importante abordagem percebida nessa investigação a partir do levantamento das obras de compositores brasileiros para trompa mostrado anteriormente.
Abaixo o registro da reunião que, entre outras coisas, delineou grande parte das escolhas presentes na obra final.

Figura 6 Foto da 1ª reunião em 07/11/2020

Reunião nº 2

Fase 2. Experimentações no processo criativo, discussão e resultados

A segunda reunião aconteceu no dia 19 de janeiro de 2021 e foi direcionada à discussão e realização de ajustes na primeira parte da obra. Nesta fase se iniciou o processo de experimentação, onde realizei diversas experiências em todas as técnicas inseridas pelo compositor. Em 9 de janeiro de 2021, o compositor Liduino enviou por e-mail um esboço da primeira parte da obra e assim iniciou a fase de experimentações técnicas e

[8] "Um universo de tópicas é um conjunto musical-simbólico, ele mesmo constituído por diversas tópicas correlacionadas, conjunto que pode ser isolado de dentro de uma musicalidade mais ampla tal como é percebida uma musicalidade entendida como típica de uma nação. Ou seja, universo de tópicas é um termo genérico para reunir algumas estruturas musicais e idéias culturais e literárias as quais faz sentido separar de outros universos. Estes elementos estruturais-culturais servem para conferir retoricidade ao texto musical, estando à mão de compositores e intérpretes na sua intencionalidade expressiva" (Piedade 2013, 7).

possibilidades dentro da obra. A partir do esboço com as técnicas estendidas já utilizadas pelo compositor experimentamos os *frullatos*, *multifônicos*, *bouches*, *glissandos*, e tratamos de outros aspectos como tessitura, dinâmica e andamento.

Logo no primeiro compasso onde há um *trêmulo* (figura 7), embora a notação inicial esteja correta, sugeri que adicionasse um texto especificando o tipo de *trêmulo* que seria utilizado, além de uma sugestão de posição para facilitar na execução, trazendo assim uma maior clareza ao intérprete. Durante a minha demonstração, foi notada a necessidade de um espaço entre o *trêmulo* e o *glissando* inicial. Decidimos então por reduzir a duração do *trêmulo* e adicionar uma colcheia de nota sustentada antes do *glissando*.

Após alguns experimentos, no *glissando* do compasso 3 para o 4, optamos por uma notação mais clara para ser realizada através dos harmônicos naturais, e adicionamos um *bouche* ao final do *glissando*, com o objetivo de dar um ar de surpresa. Devido à velocidade da obra, percebemos que na segunda frase o resultado do *glissando* no compasso 5 não surtiu o efeito esperado. Decidimos então por retirá-los para dar um maior destaque ao *glissando* da primeira frase.

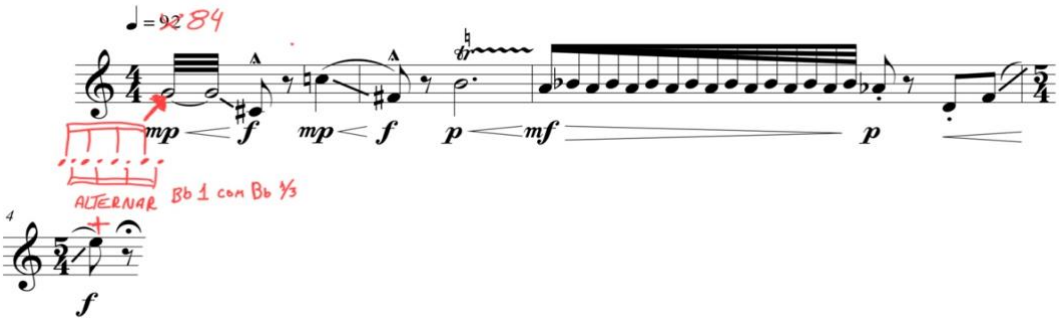


Figura 7 Primeira versão da *Centauri* (c. 1-4)

A frase que se inicia no compasso 7 trabalha em um registro bastante grave da trompa. Observamos que no início dessa frase o *glissando* e os *frullatos* não tinham a textura esperada, se demonstrando ineficientes por conta do registro, já que a trompa possui poucos harmônicos naturais entre as notas na região grave dificultando esse tipo de técnica. Como a frase, sem as técnicas adicionadas, já imprimia uma sonoridade e textura satisfatórias por conta do registro, resolvemos retirar as técnicas inicialmente utilizadas. Ainda nesta frase foi preciso alterar em uma oitava superior as duas últimas notas do compasso 10 devido a sua funcionalidade nesta tessitura. Como a frase está toda no registro grave algumas notas são de difícil articulação.

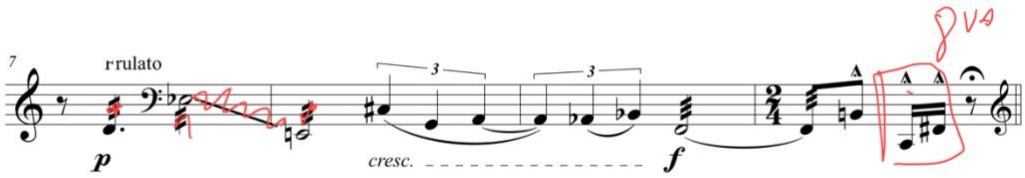


Figura 8 Primeira versão da *Centauri* (c. 7-10)

O *glissando* no compasso 12 (figura 9), como já realizado anteriormente, foi alterado para um *glissando* de harmônicos que precisou de um aprimoramento na notação para uma maior clareza para o intérprete.

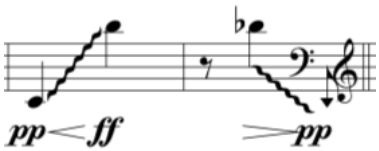


Figura 9 Primeira versão da *Centauri* (c. 12-13)

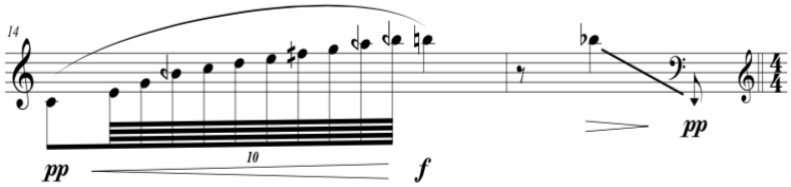


Figura 10 Versão final da *Centauri* (c. 14-15)

Após dias de experimentos e tentativas, não foi possível atingir uma execução satisfatória dos *multifônicos (figura 11)* escritos inicialmente. Em nossa reunião examinamos se seria possível inverter as vozes: tocar no instrumento a voz inferior e vocalizar a parte superior. Assim se iniciaram diversos testes referente à minha tessitura vocal, dissonâncias entre a trompa e a vocalização. Encontramos uma solução cabível sem que perdesse nenhum ponto da parte composicional e tornasse essa técnica mais idiomática para o instrumentista.

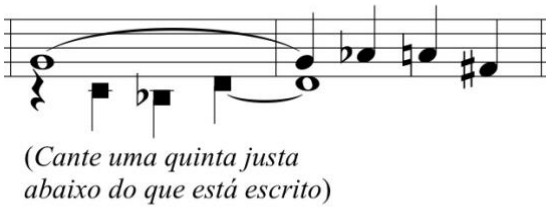


Figura 11 Primeira versão da *Centauri* (c. 18-19)

Reunião nº 3

Fase 2. Experimentações no processo criativo, discussão e resultados

No dia 17 de fevereiro de 2021 recebi por e-mail a parte final do primeiro movimento da peça. Depois de alguns dias de testes e ajustes, marcamos uma reunião para discutirmos e finalizarmos a primeira versão completa desse movimento, que aconteceu no dia 1 de março. O principal aspecto tratado nessa reunião foi o da técnica utilizada na seção B do primeiro movimento. Liduino escreveu toda essa seção utilizando a técnica estendida de *chaves semi-acionadas* alternando entre sons indeterminados e sons de alturas definidas. Experimentei diversas possibilidades para os sons de alturas definidas, e embora o Livro *Extended techniques for the horn* de Douglas Hill afirme que é possível realizar esse tipo de técnica, não consegui nenhum resultado satisfatório.

O desejo do compositor para toda a seção B é de uma sonoridade “embaçada, opaca”, ou seja, que as alturas sejam definidas, mas que não se perceba bem os diferentes timbres da trompa. Após exemplificar ao compositor e chegarmos a um resultado que atendesse a demanda dessa seção, sugeri a utilização da técnica estendida de *sons meio fechados* (*ecco*). Resolvemos então abandonar a técnica de *chaves semi-acionadas* e substituí-la por essa que produziu o efeito desejado pelo compositor. Por conseguinte, estabelecemos a *chaves semi-acionadas* para as frases com sons indeterminados, e a técnica de *sons meio fechados* para as frases com sons de alturas definidas.

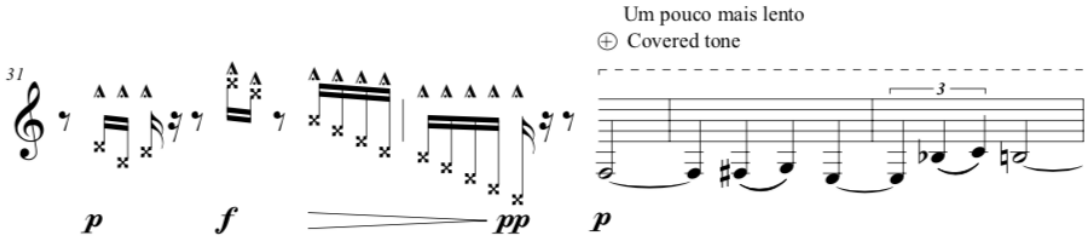


Figura 12 Segunda versão da *Centauri* (c. 31-34)

[9]

Figura 13 Testes com *válvulas semi-acionadas e sons meio fechados*

Depois de concluirmos o primeiro movimento, realizamos testes de diversas possibilidades e esclarecemos dúvidas sobre limitações como tessitura vocal do intérprete, com o intuito de escolher previamente elementos que serão utilizados no decorrer do segundo movimento.

[10]

Figura 14 Experimentação de aspecto técnicos da trompa

Reunião nº 4

Fase 2. Experimentações no processo criativo, discussão e resultados

No dia 10 de março de 2021, o compositor Liduino me enviou por e-mail uma seção do segundo movimento da peça *Centauri* para que eu pudesse experimentar e verificar os resultados, algo a ser gravado e discutido na próxima reunião. A ideia de Liduino para essa seção (*figura 15*) é construir pelo mesmo trompista o imaginário de duas trompas,

---

[9] https://youtu.be/QpT13F_IXbs
[10] https://youtu.be/5fJrV-_E_FU

cada uma com sua voz sendo intercalada por sons fechados (*bouché*) e abertos (naturais). As notas abertas (naturais) estão em "*mf*" e contêm uma série que é combinatorial, enquanto a voz que está em "*p*" com o som fechado (*bouché*), assim, cada voz teria uma série diferente e sonoridade distinta. O compositor disse estar preocupado em relação aos intervalos serem distantes e se seria tecnicamente possível de execução. Para além das mensagens eletrônicas que trocamos, ele pediu que eu enviasse áudios para examinar e conferir o resultado da sonoridade do excerto.

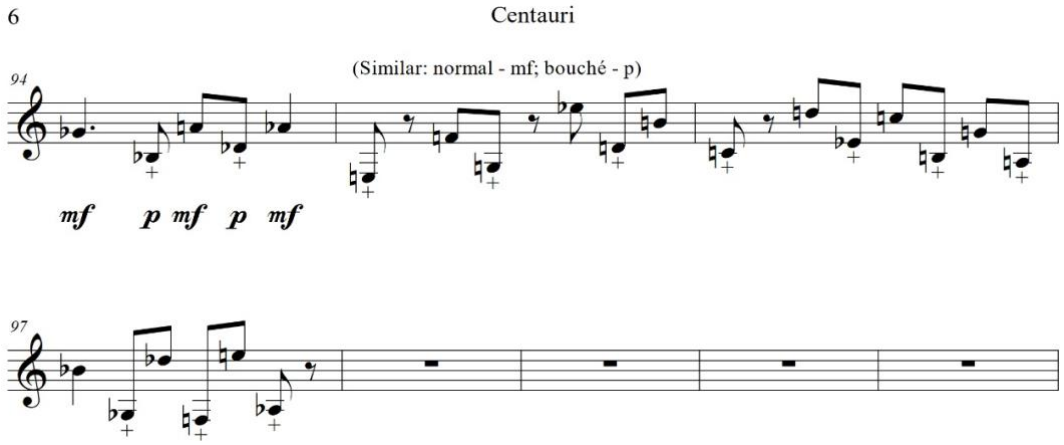


Figura 15 Primeira versão da *Centauri* (c. 94-97)

Ao analisar a passagem em questão percebi que os sons fechados estavam escritos na região grave, o que dificultaria a execução pelo fato da técnica de emitir sons fechados na região médio/grave da trompa ser mais complexa. A solução encontrada – sem perder a intenção e ainda utilizando os *sons fechados* proposto pelo compositor – foi alterar a ordem em que eles estavam inseridos, usando notas abertas (normal) nos intervalos mais graves e os sons fechados (*bouché*) nas notas mais agudas. Abaixo a versão do excerto após as alterações sugeridas e realizadas.

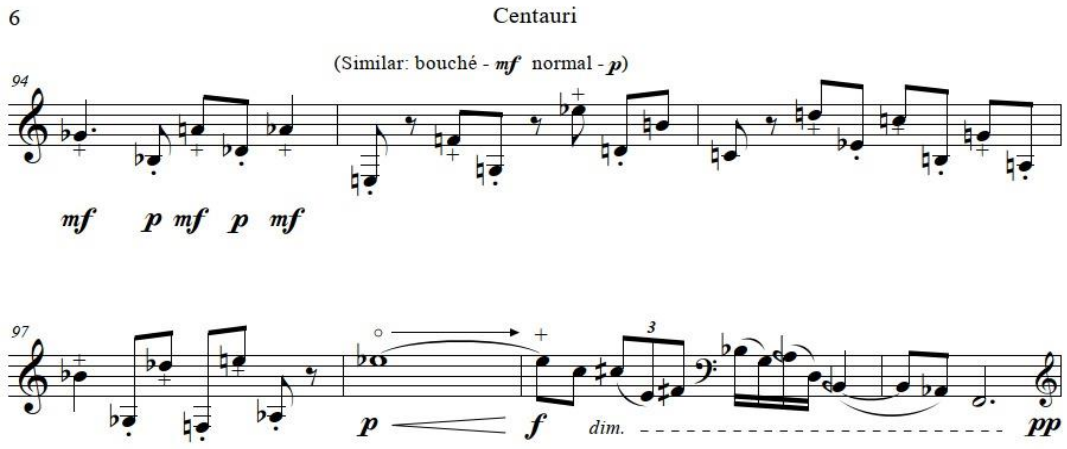


Figura 16 Segunda versão da *Centauri* (c. 94-100)

Ainda nessa seção, nos compassos 99 e 100 (*figura 16*), foi necessário retirar os microtons por não chegar ao resultado desejado após as experimentações. A escrita na região grave do instrumento estava em colcheias e semicolcheias, o que as tornavam pouco perceptíveis auditivamente.

Reunião nº 5

Fase 3 – Experimentação na performance

Nesta 5ª reunião, a obra já estava em fase final de confecção e iniciamos os últimos detalhes para em seguida nos determos nos estudos direcionados a fase inicial à preparação da performance. Foram feitos alguns ajustes relativos à organização dos andamentos no primeiro e terceiro movimento. A partir dos estudos do 1º e 3º movimentos, foi percebido que os andamentos propostos eram demasiados rápidos, tornando a execução das diferentes seções pouco claras face à intenção inicial demonstrada desde o primeiro encontro. O compositor concordou com a sugestão de alterar o andamento do primeiro movimento, alterando as marcações metronômicas conforme tabela abaixo, a fim de tornar o discurso musical mais fluído e confortável tecnicamente. Na tabela abaixo notamos as modificações realizadas nos movimentos:

Centauri (1º mov): versão original	*Centauri* (1º mov): versão após alterações
Andamento inicial ♩= 92	Andamento inicial ♩= 80/84
Compassos: 18 e 19 ♩= 80	Compassos: 18 e 19 ♩= 60
Compassos: 32 a 35, 38 a 39, 41 a 44, 46 a 50, 51 a 58 ♩= 80	Compassos: 32 a 35, 38 a 39, 41 a 44, 46 a 50, 51 a 58 *Meno mosso* ♩= 70

Centauri (3º mov): versão original	*Centauri* (3º mov): versão após alterações
Andamento inicial ♩= 110	Andamento inicial ♩= 104

Tabela 3 - Alteração de andamento na obra *Centauri*

Uma última alteração derivada desse encontro, está no 3º movimento, nos compassos 199 a 201. Para oferecer uma desenvoltura maior e tornar as passagens mais fluentes, substituímos alguns trinados de um tom para trinados de meio tom para serem executados com as chaves. O excerto passou a alternar entre trinados labiais e trinados de chaves, o que tornou a execução mais leve ao longo de todo o trecho.

5.4 O processo composicional

A obra *Centauri* (2021) foi criada através do processo colaborativo entre o compositor Liduino Pitombeira e o trompista Tiago Carneiro, autor desta pesquisa e a quem a obra é dedicada. Escrita para trompa solo, *Centauri* foi estruturada em três movimentos, sendo cada um deles intitulado pelo nome das estrelas de *Alpha Centauri*[11]. Um dos objetivos da criação foi ampliar o repertório para trompa solo que explorasse um universo de tópicas na musica brasileira e ao mesmo tempo acrescentar e explorar novas

[11] *Alpha Centauri* é o sistema estelar mais próximo do Sol (4,37 anos-luz). É um sistema ternário formado por três estrelas: *1. Rigil Kentaurus 2. Toliman 3. Proxima. Rigil* e *Toliman* são similares ao nosso Sol e formam um sistema binário. *Proxima* é uma anã vermelha.

possibilidades de sonoridades e técnicas. Na busca de imprimir uma sonoridade que o próprio compositor chama de sideral, a inspiração da obra parte do conceito de utilizar diversas técnicas para contribuir para essa sensação. O compositor fez a primeira ação pré-composicional que consistiu na criação de uma série de doze notas a partir de três tetracordes, tendo dois a mesma forma prima – [0123] e o outro a forma prima [0167], para representar a similaridade entre duas estrelas *(Rigil e Kentaurus)* e a diferenciação de uma delas *(Proxima). "*A matriz dodecafônica correspondente à série é mostrada na figura abaixo, onde se observa na linha superior a indicação dos tetracordes. Os hexacordes resultantes, [012467] e [012368] são apenas R-combinatoriais, ou seja, a série apresenta potencial muito reduzido de combinatoriedade (apenas retrógrado)."[12]

0	1	6	7	0	1	2	3	0	1	2	3
G	C#	C	F#	B	A	Bb	Ab	D	F	E	Eb
C#	G	F#	C	F	Eb	E	D	Ab	B	Bb	A
D	Ab	G	C#	F#	E	F	Eb	A	C	B	Bb
Ab	D	C#	G	C	Bb	B	A	Eb	F#	F	E
Eb	A	Ab	D	G	F	F#	E	Bb	C#	C	B
F	B	Bb	E	A	G	Ab	F#	C	Eb	D	C#
E	Bb	A	Eb	Ab	F#	G	F	B	D	C#	C
F#	C	B	F	Bb	Ab	A	G	C#	E	Eb	D
C	F#	F	B	E	D	Eb	C#	G	Bb	A	Ab
A	Eb	D	Ab	C#	B	C	Bb	E	G	F#	F
Bb	E	Eb	A	D	C	C#	B	F	Ab	G	F#
B	F	E	Bb	Eb	C#	D	C	F#	A	Ab	G

Figura 17 Matriz dodecafônica de *Centauri*, primeiro e terceiro movimento.

Em nossa primeira reunião e ainda no pré-processo composicional, ficou acordado que a obra necessitaria de uma duração mínima de 14 minutos, divididos ao longo de três movimentos. A partir dessa conversa e em seguida à construção da série, foi feito um plano para a dimensão temporal da obra, estimando-se uma duração aproximada de treze minutos. O primeiro movimento, *Rigil Kentaurus*, com quatro minutos, o segundo, *Toliman*, com cinco minutos, e, finalmente, o terceiro, *Proxima*, com quatro minutos.

[12] Liduino Pitombeira, comunicação pessoal durante o processo colaborativo.

Na tabela abaixo temos uma previsão da quantidade de compassos para cada movimento, considerando-se o tempo estimado e a fórmula de compasso fixa de 4/4.

Movimento	Duração (min.)	Tempo (bpm)	Compassos
Rigil Kentaurs	4	80	80
Toliman	5	52	65
Proxima	4	120	120

Figura 18 Planejamento temporal de *Centauri*

O primeiro movimento foi estruturado com uma representação da ideia ternária em vários níveis. Primeiramente, é dividido em três grandes seções: A, B, A'. A seção A é dividida em três subseções: a1, a2 e a3. A subseção central, a2, é dividida por sua vez, em três 'frases': a2.1, a.2.2 e a2.2'.

A seção A inicia com *trêmulo, trinados, glissandos* e sons fechados e abertos, utiliza uma grande extensão do instrumento e uma rápida mudança de dinâmica, imprimindo uma atmosfera única que nos transporta para a dimensão cosmológica em que foi pensada e elaborada a obra. A sub seção a1 apresenta elementos rítmicos que serão utilizados em todo o primeiro movimento.

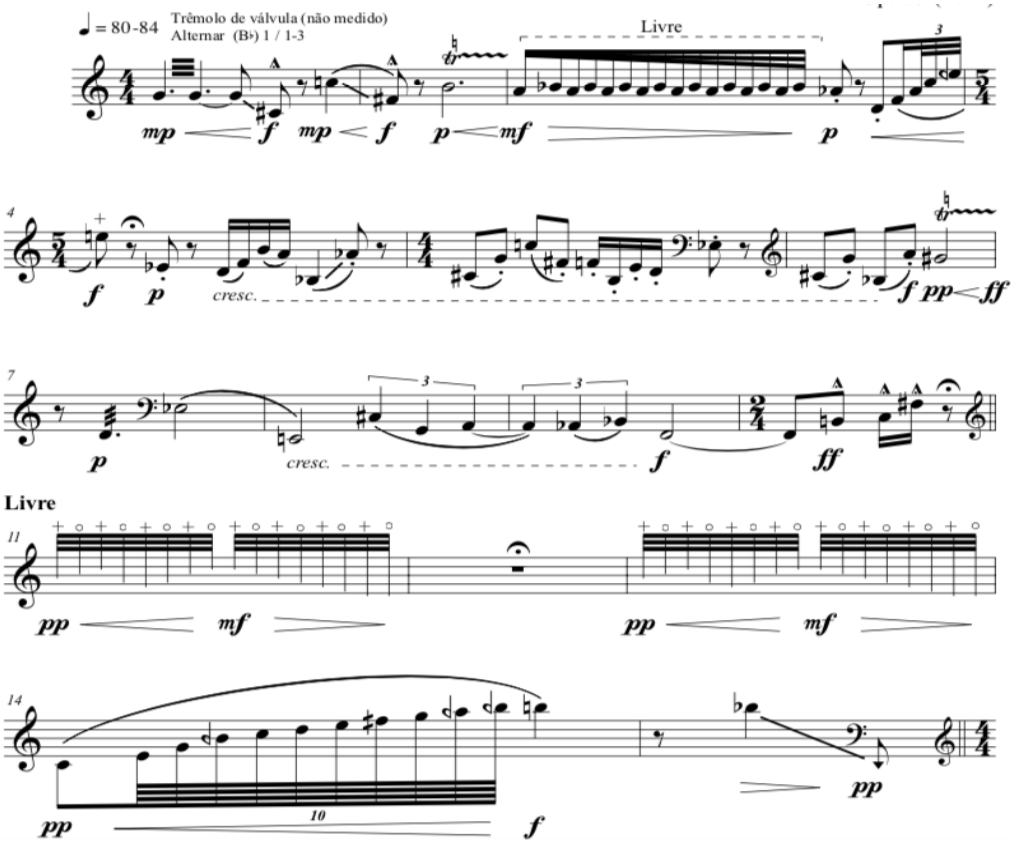


Figura 19 *Centauri* tema a1, primeiro movimento.

A ‘frase’ central (a2.2) é formada por duas camadas: uma série interrompida executada pela trompa e uma linha vocal executada simultaneamente pelo trompista. Como mencionado anteriormente, no momento da criação da obra foi necessário realizar ajustes nos *multifônicos* por conta da tessitura vocal do trompista, surgindo assim um novo elemento, formado por um tetracorde octatônico (E♭ D C B) desconexo da série, que será utilizado no segundo movimento.

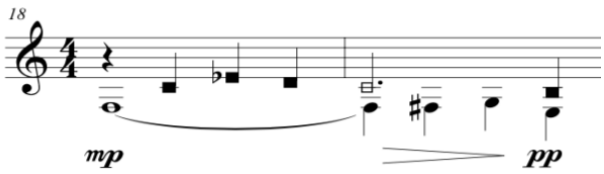


Figura 20 *Centauri* (c. 18-19)

A subseção a2.1 traz um novo elemento com rápidas passagens em *staccato* e com uma sutil utilização de um padrão rítmico muito comum no choro[13], um género da música popular urbana brasileira. Esses elementos rítmicos serão utilizados na construção da seção A'.

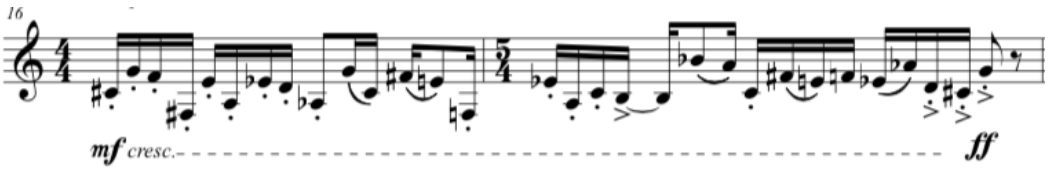


Figura 21 *Centauri* (c. 16-17)

A seção a3 é construída com a utilização de som com alturas indefinidas produzido através das válvulas da trompa *semi-acionadas* pela metade e intercalando com elementos já vistos no tema a1, com um caráter mais intimista e lírico. Para contribuir para esse caráter foram utilizados sons meio fechados, uma dinâmica entre "*pp"* e "*mp"* e o registro grave da trompa. Ainda nessa seção são apresentadas algumas notas com *frullatto* e notas repetidas com grandes crescendo até "*ff"* trazendo um momento de mais tensão e gerando um contraste com o tema principal dessa seção.

[13] "O "choro" é um gênero da música popular urbana brasileira nascido nas últimas décadas do século XIX. Normalmente definido como resultado da apropriação pelos músicos populares das danças de salão europeias (polcas, valsas, mazurcas e schottisches) mescladas com influências das danças africanas, o choro foi rapidamente absorvido pela indústria fonográfica da época, tornando-se - como o samba - um símbolo da "música nacional" (Aragão 2014).

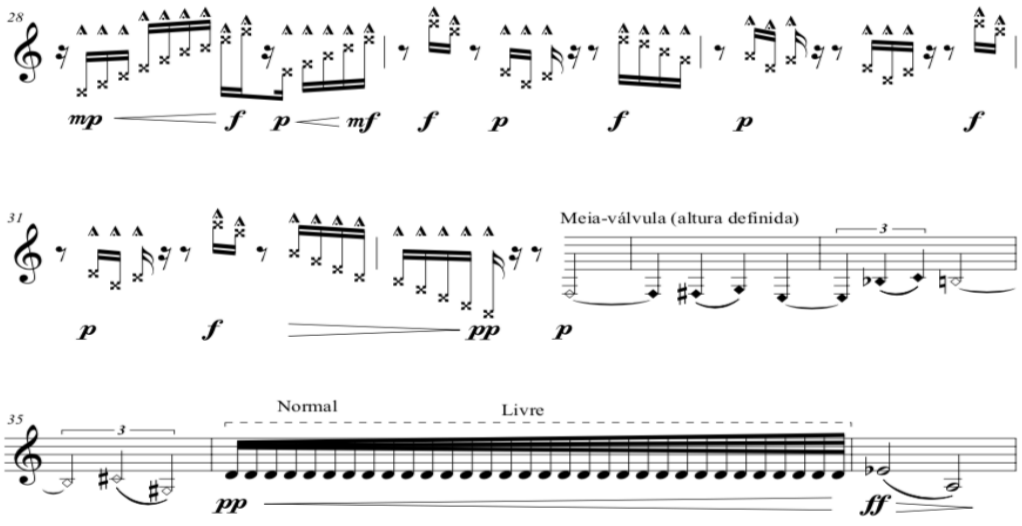


Figura 22 *Centauri* (c. 24-37)

Logo abaixo podemos ver o planejamento composicional do primeiro movimento mais detalhado:

Figura 23 Plano estrutural para o primeiro movimento de *Centauri*

Seção	Subseção	'Frase'	Compassos	Comentários
A	a1		001—015	Série apresentada em uma atmosfera de técnicas estendidas suaves.
	a2	a2.1	016—017	Apresentação tradicional da série
		a2.2	018—019	Série interrompida e melodia octatônica
		a2.1'	020—023	Apresentação tradicional da série
	a3		024—032	Sem alturas definidas
B			033—060	Elementos de a2.2 e a3 alternadamente
A'			061—085	Permutações, retrogradações e expansões (a2.2 é omitida)

Figura 24 Detalhamento do planejamento estrutural do primeiro movimento de *Centauri*

Compasso	Forma da série
1	P7
4	RI0
5	P0
7	R6
14	RI8
16	P2 (inicia no Ré)
17	RI7 (inicia no Si)
18	R9 (interrompida)
20	P6

Compasso	Forma da série
21	I8
22	P1
33	R9
38	RI3
46	P4
53	I8
67	P6
71	R0
74	I0

Compasso	Forma da série
75	R7 (Mib)
77	P8
	R7 (2º Mib)
78	P2 (Ré)
79	RI7 (Si grave)
	P7 (Sol)
80	I3 (Mib)

Figura 25 Formas da série dodecafônica (veja matriz na Figura 14) utilizadas no primeiro movimento de *Centauri*.

O segundo movimento surge a partir do tetracorde gerado nos sons multifônicos do compasso 18 e 19. Esse tetracorde formado pelas notas Dó, Mib, Ré e Si, será utilizado para construir a série dodecafônica do segundo movimento. As formas primas dos hexacordes são 023568 e 023469 com combinatoriedade em R e RI.

C	Eb	D	B	A	F	Ab	Gb	C#	E	G	Bb
A	C	B	Ab	Gb	D	F	Eb	Bb	C#	E	G
Bb	C#	C	A	G	Eb	Gb	E	B	D	F	Ab
C#	E	Eb	C	Bb	Gb	A	G	D	F	Ab	B
Eb	Gb	F	D	C	Ab	B	A	E	G	Bb	C#
G	Bb	A	Gb	E	C	Eb	C#	Ab	B	D	F
E	G	Gb	Eb	C#	A	C	Bb	F	Ab	B	D
Gb	A	Ab	F	Eb	B	D	C	G	Bb	C#	E
B	D	C#	Bb	Ab	E	G	F	C	Eb	Gb	A
Ab	B	Bb	G	F	C#	E	D	A	C	Eb	Gb
F	Ab	G	E	D	Bb	C#	B	Gb	A	C	Eb
D	F	E	C#	B	G	Bb	Ab	Eb	Gb	A	C

Figura 26 Matriz dodecafônica de *Centauri*, segundo movimento

Esse movimento se divide em cinco seções de 13 compassos em forma de arco. A primeira parte da seção inicial tem um caráter lírico com dinâmicas entre "*pp*" e "*mf*" e inclui alturas definidas. A segunda parte desta seção é construída alternando sons fechados e abertos em *staccato* trazendo um pequeno contraste com a parte inicial.

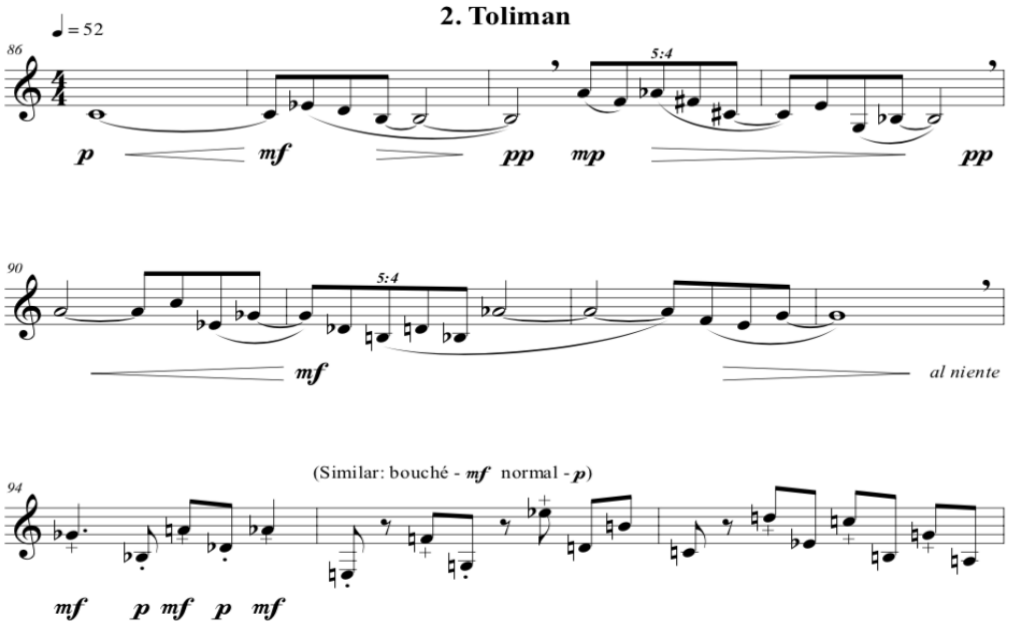


Figura 27 *Centauri*, tema inicial do segundo movimento.

A segunda seção tem uma grande variedade de dinâmicas e são utilizados *quartos de tom*, *trinados* e *frullatos*.

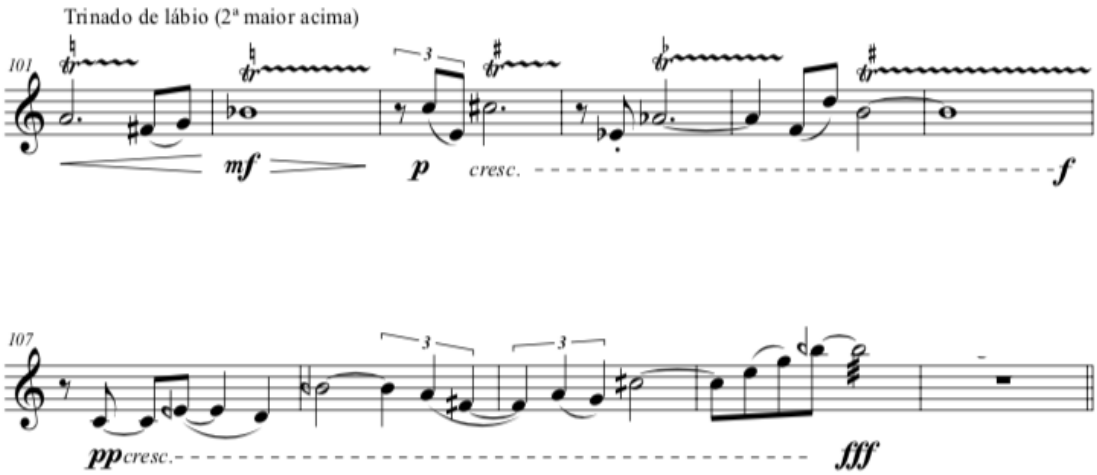


Figura 28 *Centauri*, segundo movimento (c. 101-110)

Logo abaixo podemos ver o planejamento composicional do segundo movimento mais detalhado:

Seção	A	B	C	B'	A'
Característica	Alturas Def.	¼ de tom Trinados	Efeitos Arco Água	¼ de tom Trêmolos	Alturas Def.
Compassos	86—98	99—111	112—124	125—137	138—150

Figura 29 Detalhamento do planejamento estrutural do segundo movimento de *Centauri*

O terceiro movimento também tem como ponto inicial uma ideia do primeiro movimento, compassos 16—17.

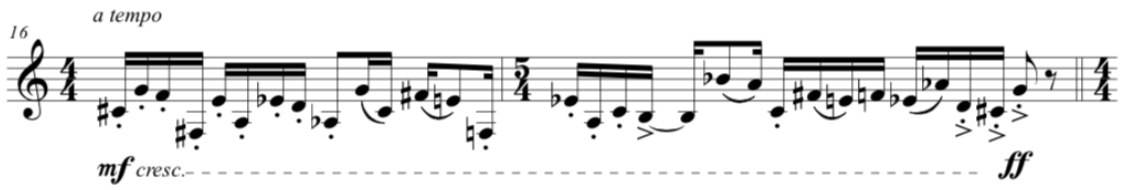


Figura 30 *Centauri*, primeiro movimento (c. 16-17)

A primeira parte da obra é estruturada por uma introdução e a exposição do tema A. Esse tema é formado pelo uso de uma matriz rítmica do choro que traz todo o caráter festivo deste movimento. A série dodecafônica utilizada para a construção deste andamento é a mesma que foi utilizada anteriormente no primeiro.

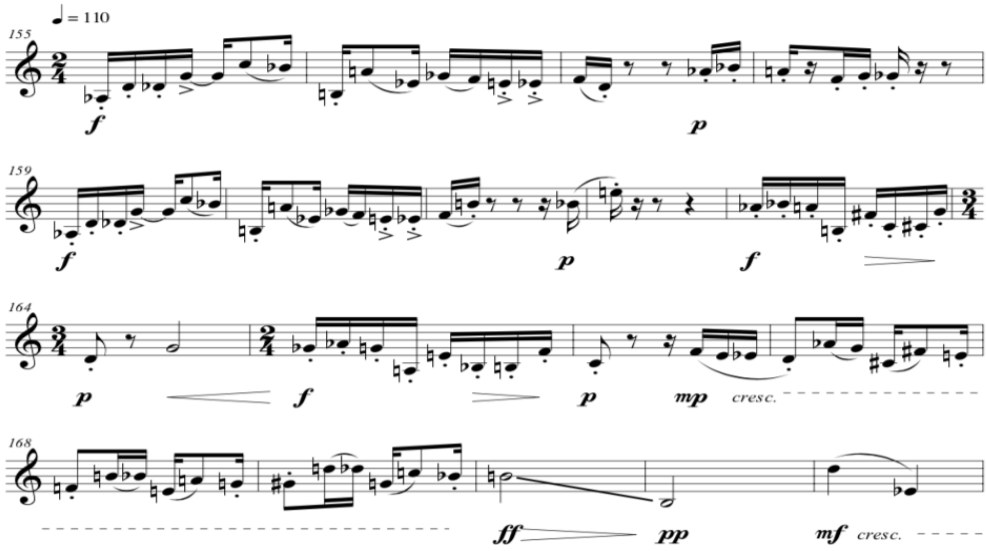


Figura 31 *Centauri*, terceiro movimento (c. 155-172)

A seção B tem um caráter contrastante com motivos em *legato*. Essa seção foi construída com uma outra série diferente da utilizada na seção “A”. A parte rítmica desta seção é construída com tempo virtual metrificado[14], já a parte melódica é construída por quatro blocos transpostos em um semitom descendente. Cada bloco é formado por três semiblocos pentatônicos separados por terça maior [FGACD | D*b*E*b*FA*b*B*b* | ABC#EF#] [EF#G#BC# | CDEGA | A*b*B*b*CE*b*F].

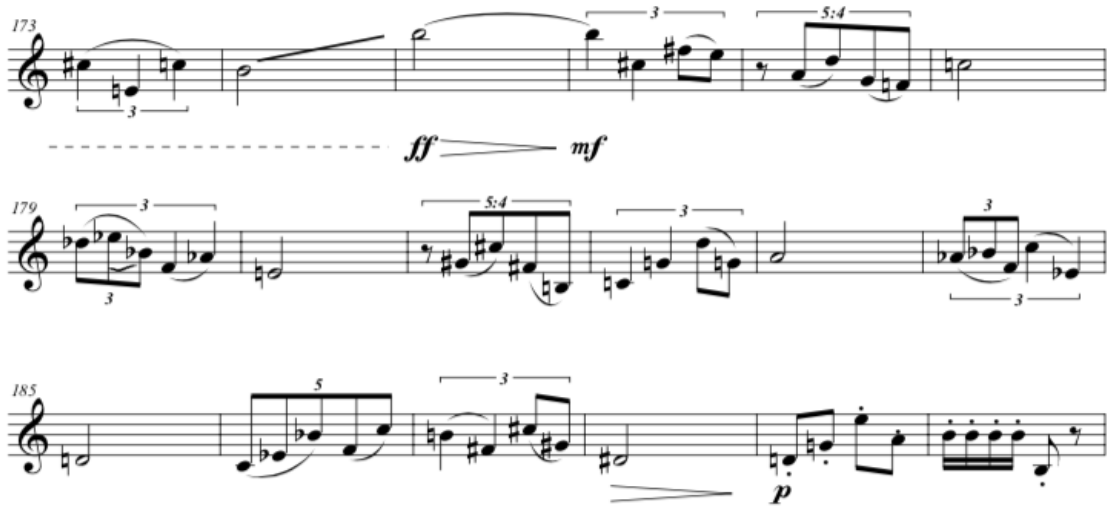


Figura 32 *Centauri*, terceiro movimento (c. 173-190)

A estrutura deste movimento é de uma forma sonata considerando as seguintes diretrizes e definições:

1. As estruturas de materiais são indicadas por números: 1, 2, e etc.
2. As estruturas harmônicas (escalas, macroharmonia) são indicadas pelas letras do alfabeto: A, B, e etc.

[14] Alteração do tempo efetivada virtualmente pela escrita métrica.

Exposição	Intro	151—154	
	A1	155—174	[A] Série dodecafônica do 1º mov + fragmentos livres [1] Rítmica do Choro
	B2	175—198	[B] Quatro blocos transpostos em um semitom descendente. Cada bloco é formado por três semiblocos pentatônicos separados por terça maior [FGACD | D♭E♭FA♭B♭ | ABC♯EF♯] [EF♯G♯BC♯ | CDEGA | A♭B♭CE♭F] ..... [2] Rítmica construída com tempo virtual metrificado[1]
Desenvolvimento		199—248	Elementos anteriores em novas justaposições Novos elementos
Recapitulação	A1	249—268	Repetição literal de A1
	A2	269—292	A com macroharmonia 2
	Coda	293—294	Elemento extraído do 1º movimento

Figura 33 Detalhamento do planejamento estrutural do segundo movimento de *Centauri*

6. Aspectos interpretativos no estudo da obra

6.1 A trompa e a técnica estendida

A música erudita ocidental do século XX foi marcada por uma busca de novos timbres, descobertas de novas técnicas, inovações no processo de composição, bem como diferentes descobertas a partir da exploração de novas técnicas instrumentais. No universo da trompa – que já havia passado por todo um desenvolvimento organológico a partir da válvula e com o surgimento gradual da trompa dupla em Fá e Si bemol – a trompa natural passa a ser substituída pelo novo instrumento com válvulas, desenvolvido para suprir as necessidades impostas pela nova música, que passa a ganhar pelo seu cromatismo de variações timbrísticas.

O timbre foi um elemento bastante explorado por compositores como Arnold Schoenberg (1874-1951) criador do *Klangfarbenmelodie* (a melodia dos timbres), e Stravinsky (1882-1971) em suas combinações e contrastes tímbricos, como na orquestração para a *Sinfonia para instrumentos de sopro* (1921). O surgimento da música atonal possibilitou um tratamento igual em todas as notas, consequentemente abrindo caminhos para a

exploração de novas técnicas instrumentais e maneiras não ortodoxas de se tocar os instrumentos.

Essa maneira não convencional de tocar e que foge aos padrões, delimitada principalmente nos períodos clássico e romântico, é conhecida pela expressão *técnica estendida*. No meio musical essa expressão passa a ser mais utilizada a partir da segunda metade do século XX.

> "Nesta acepção, pode-se dizer que o termo *técnica estendida* equivale a *técnica não-usual*: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural" (Padovani and Ferraz 2011, 11).

Apesar da trompa natural ter entrado em desuso no início do século XX, ela é de extrema importância no tratamento das *técnicas estendidas* que nós trompistas utilizamos atualmente. Até a descoberta de Anton Joseph Hampel (1710 - 1771), a trompa natural era capaz de produzir somente os sons da série harmônica. A partir da descoberta e desenvolvimento da técnica da mão direita feita por Hampel – ao introduzir a mão dentro da campana e produzir sons fechados ou meio fechados – foi possível executar outros sons além da série harmônica. Com esta descoberta, a trompa ganhou mais espaço e passou a ser reconhecida como um instrumento solista (Matosinhos 2019).

No séc. XIX, com o surgimento do sistema de válvulas, a trompa pela primeira vez teve a possibilidade de tocar toda a escala cromática sem utilizar a técnica de mão direita, ganhando assim uma sonoridade mais uniforme. Com o tempo os timbres fechados e meio fechados passam a serem utilizados como recursos e como não pertencentes a uma escala natural, precisando ser indicados de maneiras diferenciadas na partitura (Matosinhos, 2019). Todas essas técnicas adquiridas pela trompa natural, são incorporados ao instrumento moderno e passam a serem utilizados e conhecidos como *técnicas estendidas*.

Douglas Hill em seu livro *Extended techniques for the horn* (1983) elenca as seguintes *técnicas estendidas* para a trompa: *glissandos, frullatos, multifônicos, monofônicos, microtons, efeitos no bocal, efeitos percussivos, efeito de válvulas meio acionadas, trinados, trêmulos e air sounds*. A partir da década de 1960, com o aumento de virtuosos trompistas como Dennis Brain (1921-1957), Myron Bloom (1926-2019), Verne Reynolds

(1926-), Barry Tuckell (1931-2020), Hermann Baumann (1934) entre outros, as referências de performance da trompa foram alteradas, o que contribuiu de forma substancial para o desenvolvimento das *técnicas estendidas* do instrumento. Outro fator responsável pelo desenvolvimento do instrumento e já abordado no capítulo anterior, diz respeito à interação entre compositor e performer que se incrementou a partir do início do século XXI.

Na literatura para trompa, há diversos exemplos de obras em que os compositores utilizam *técnicas estendidas* disponíveis objetivando novas sonoridades. É nas composições para trompa solo que se percebe uma maior exploração e liberdade na utilização dessas técnicas, como exemplo podemos citar: *Apell Interestrelar* de Oliver Messiaen (1908-1992), *Etude* de Salonen, *Incelença* (2010) de Liduino Pitombeira e *Hornpipe* (1998) de Luís de Carvalho. A trompa possui uma sonoridade enérgica, e ao mesmo tempo leve e aveludada aproximando-se da voz humana, qualidades essas que trazem inúmeras possibilidades favoráveis e enriquecedoras para a criação de uma obra solo sem acompanhamento. Verne Reynolds reforça de forma substancial tais características da trompa considerando ainda a sua “gama, cores, potencial dramático e capacidade de retratar tudo, do desespero ao júbilo” (Reynolds, The Horn Handbook, 117). Reynolds descreve outras possibilidades em que a trompa solo pode ser experimentada: “no palco, fora do palco, da plateia, enquanto se caminha pela plateia até ao palco, em vários locais do palco, sem luz, mudando os níveis de luz, com figurino, ou em trajes normais de concerto”. Ele afirma ainda: "Todos os níveis dinâmicos são usados” (Reynolds 1997, 117).

A busca por um aprofundamento dessas técnicas e possibilidades em um trabalho colaborativo, contribui para novas descobertas no campo sonoro. Infelizmente tais conhecimentos são pouco difundidos em trabalhos escritos, o que leva ao não conhecimento e ensino das técnicas, linguagens e consequentemente à ampliação de um repertório mais voltado para tais explorações sonoras.

6.2 Técnicas estendidas utilizadas na obra Centauri

A peça teve a sua primeira audição mundial em um concerto no recital final da disciplina de trompa do Mestrado em Performance da Universidade de Aveiro - Portugal. A partir do material experimentado na pesquisa por mim e pelo compositor, apresento a tabela abaixo com as diferentes técnicas utilizadas e, posteriormente, algumas considerações sobre as mesmas.

Centauri para trompa solo	
Técnicas estendidas usadas	
Multifônicos	
Monofônicos	• *Trêmulos* • *Trinados* • *Válvulas Meio-acionadas* • *Glissandos* • *Frullatos* • *Sons Fechados (bouché)* • *Sons meio fechados (Ecco)* • *Microtons* • *Air Sound* • *Arco de violino na campana*

Tabela 4 - Técnicas estendidas utilizadas na obra *Centauri*

6.3 Trêmulo

O *trêmulo* é uma técnica comum para os instrumentistas de cordas. Consiste em rápidas mudanças de arco em movimentos para baixo e para cima. Na busca de transportar esse efeito sonoro para a trompa, o trêmulo é realizado de duas maneiras distintas: 1) utilizando as chaves e 2) alternando posições na mesma nota ou com um golpe de língua bem ágil. Em *Centauri* o trêmulo é utilizado no tema inicial e é indicado como não medido, trazendo uma maior liberdade em sua execução. O compositor optou por sempre utilizar o trêmulo com mudança de posição, o que além de trazer uma maior diferenciação

dos *frullatos* trouxe também um melhor resultado para a proposta poética da peça. A execução dessa técnica é bem simples, basta uma troca rápida de posições. Para uma maior facilidade e melhor visualização dessa técnica eu proponho na obra sugestões eficientes de posições que funcionem melhor no trêmulo utilizado.

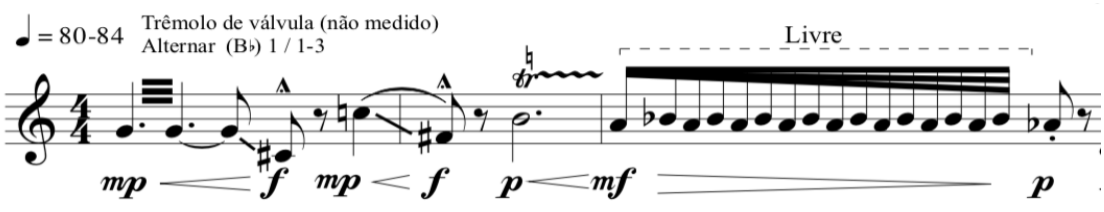


Figura 34 *Centauri* (c. 1-3)

6.4 Trinado

O *trinado* ou *trilo* é uma troca bem rápida entre duas notas, indicado pelo sinal "***tr***" ou "***tr*** ~" ou "~~~~~". Na trompa existem duas possibilidades de realizar o trinado: 1) com as válvulas, geralmente entre notas com um intervalo de semitons, e 2) o labial, entre notas com intervalos de um tom.

No segundo movimento da obra *Centauri* há uma passagem com diversos trinados de um tom, que o compositor indica que seja realizado através do trinado labial.

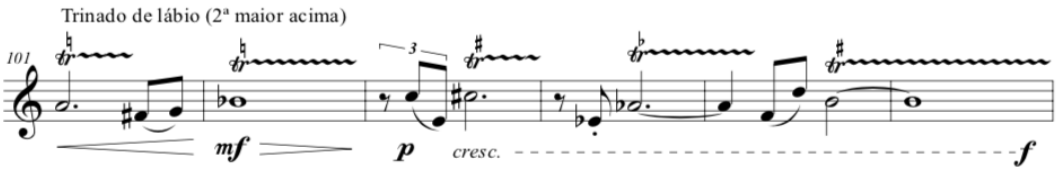


Figura 35 *Centauri* (c. 101-105)

6.5 Válvulas semi-acionadas

O uso da *válvula semi-acionada*, como o nome sugere, implica acionar as válvulas até à metade obstruindo uma parte da passagem do ar. Possivelmente a primeira obra solo a utilizar esse efeito é a *Appel Interstellaire* de Oliver Messiaen (1908-1992), quando o

compositor busca imitar o som de um coiote. Esse efeito pode ser utilizado com notas indeterminadas, ou com algumas notas em alturas definidas. É importante que o intérprete sempre pesquise posições mais adequadas para essa técnica. Douglas Hill (1946) sugere que sejam testadas diversas possiblidades, como uma válvula toda acionada e outra até metade, uma pela metade ou todas até metade. Vale lembrar que quanto mais chaves acionadas, mais abafada será a sonoridade.

No primeiro movimento da obra *Centauri* é utilizada a técnica de *válvula semi-acionada* em sons indeterminados utilizando uma articulação muito *sttacato* com a pronuncia "*pt*". Ao realizar testes encontrei a sonoridade esperada com as 2º e 3º válvulas semi-acionadas na trompa em Sib.

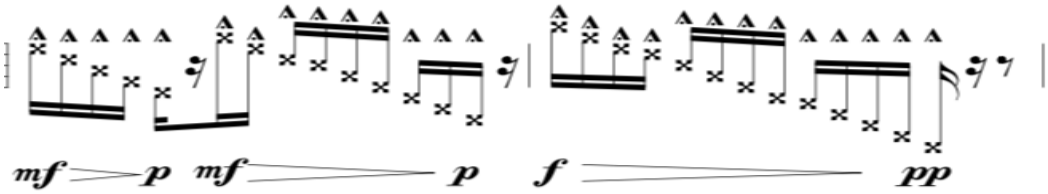


Figura 36 *Centauri* (c. 32-33)

6.6 Glissando

O *glissando* é um efeito sonoro que parte de um som definido a outro deslizando por todas as notas intermédias. Na trompa existem diversos tipos de glissandos e se classificam em: *glissando* harmônico, cromático, com notas fechadas, abertas e com as chaves meio apertadas. O *glissando* harmônico é produzido utilizando a série harmônica do instrumento, normalmente em movimento ascendente para um melhor efeito. Na notação dos glissandos harmônicos geralmente são escritas todas as notas, ponto de partida, notas intermediárias e ponto de chegada. O *glissando* cromático é realizado com a utilização das chaves. Tal como o *glissando* harmônico a sua notação é bem clara quanto às notas do ponto de partida, notas intermédias e nota de chegada utilizadas. Já o *glissando* com notas fechadas ou abertas são glissandos que utilizam a técnica da mão direita, muito comum na trompa natural. Esses glissandos, para melhor resultado, são realizados em intervalos de segundas menores. Quando o *glissando* for aberto-fechado, funciona melhor descendentemente. A versão ascendente funcionará melhor quando for fechado-aberto.

Outra forma de se utilizar o *glissando* na trompa é por meio das *válvulas semi-acionadas* nos sons intermédios.

A inserção dos glissandos na obra *Centauri* é uma proposta de criação de uma atmosfera associada à poética da narrativa que tem por base a imagem da constelação estrelar.

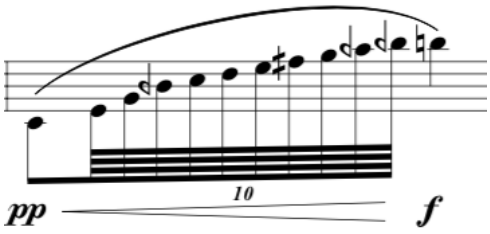


Figura 37 Exemplo de *glissando harmônico Centauri (c.)*

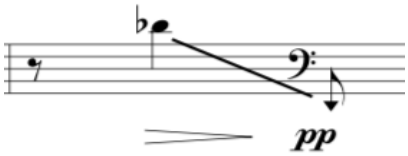


Figura 38 Exemplo de *glissando* utilizando as chaves *semi-acionadas* nas notas intermediarias. Centauri (c.)

6.7 Multifônico

O *multifônico* é uma técnica bastante utilizada em diversos instrumentos de sopro. Apesar da trompa ser um instrumento monofônico existe a possibilidade de executar dois sons ao mesmo tempo. A forma comum de se executar os sons *multifônicos* na trompa é vocalizando uma nota e tocando outra sendo que em alguns casos essa técnica dá a ilusão de três ou quatro sons simultâneos. Embora os *multifônicos* sejam considerados uma técnica contemporânea, existem relatos de que Jan Vacláv Stich (1746-1803), um dos primeiros virtuoses da trompa, já utilizava essa técnica em suas cadências (Matosinhos 2019, 99).

Em *Centauri*, os *multifônicos* foram aplicados de modo a produzir uma textura que imolasse um coro, pois o seu resultado produz “acordes”. Os *multifônicos* são colocados

em passagens mais lentas para que o intérprete consiga realizar com mais calma e explore essa rica sonoridade. Há diferentes maneiras de se utilizar um multifônico. Nesse movimento optamos pela a categoria de *nota pedal e melodia*. De acordo com Jaqueline Theoro (2020), o trompista toca a nota pedal e vocaliza uma melodia podendo ser ritmicamente independente. Na obra *Centauri* usamos esse efeito de uma maneira que alternasse o pedal e a melodia entre a parte vocalizada e a executada na trompa, como podemos observar na figura abaixo:

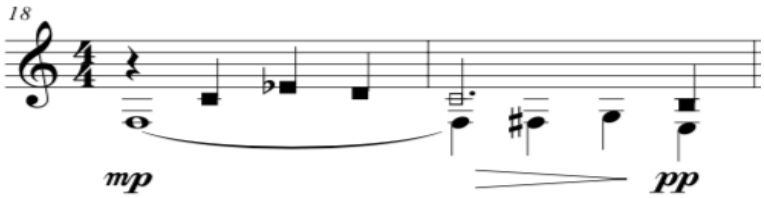


Figura 39 Primeiro movimento de *Centauri* (c. 18-19)

No terceiro movimento de *Centauri* os *multifônicos* são utilizados dentro da categoria de *uníssono de nota tocada e cantada*, onde os *multifônicos* são realizados na mesma altura da nota tocada na trompa, produzindo um efeito em uníssono entre voz e trompa.

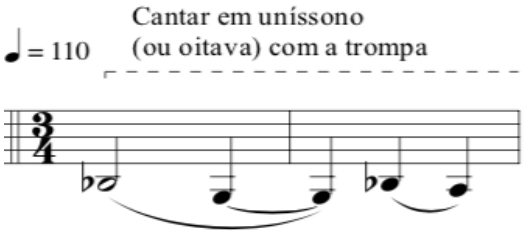


Figura 40 Terceiro movimento de *Centauri* (c.225-226)

6.8 Frullato (flatterzunger)

Historicamente e tendo como referência o repertório sinfônico, uma das primeiras aparições do uso do *frullato* para a trompa foi na obra *Don Quixote (1897)* de Richard Strauss (1864-1949). Assim como os glissandos e microtons, o *frullato* é um monofônico muito utilizado nos instrumentos de sopro e na música contemporânea. A produção dessa técnica consiste em vibrar a língua na direção do palato simulando a pronúncia da letra “r”.

Para trazer um colorido e enriquecer uma passagem com uma sonoridade mais imponente o compositor optou por utilizar o *frullato.* Para que essa técnica tenha melhor resultado ele optou por dinâmicas entre "*mf"* ao "*ff"*, tendo em vista que para a sua execução há uma grande demanda de ar tornando assim uma maior dificuldade e um menor rendimento quando utilizada em dinâmicas com "*pp"* ou "*p"*. Outra limitação levada em conta na utilização do *frullato* é a tessitura do instrumento. Ainda que a trompa possua um grande registro o efeito de *frullato* não se demonstrou eficiente no extremo grave e agudo.

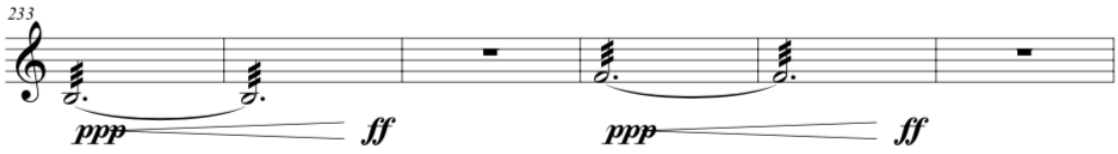


Figura 41 Terceiro movimento de *Centauri* (c.233-238)

6.9 Sons Fechados (bouché) e sons meio fechados (Ecco)

O *som fechado* e *meio fechado* são técnicas em que o trompista utiliza a chamada técnica de mão direita. O trompista ao manipular a mão dentro da campana, fechando completamente a saída de som ou fechando somente metade, é capaz de produzir novos timbres. A notação desses sons geralmente é especificada por um sinal de "+" ou a palavra *bouché,* quando se trata de fechar completamente a mão dentro da campana, e o sinal "⊕" ou pelas palavras *ecco*/*cooperto* quando se trata de sons meio fechados. Embora as técnicas sejam parecidas, a execução é bastante diferente. Nos *sons fechados*, o trompista deve transpor a nota escrita para um semitom abaixo, e geralmente por questão de afinação e de se tratar de um timbre mais metálico se utiliza a trompa em Fá para um melhor resultado. Para os *sons meio fechado* também se utiliza a transposição, porém para essa técnica o trompista não fecha completamente a mão dentro da campana e a transposição será de um semitom superior. Geralmente, por se tratar de uma sonoridade mais suave, se utiliza a trompa em "*Sib"* para um melhor resultado de afinação e sonoridade.

Em *Centauri*, o *bouché* já é utilizado na primeira frase ao final de um *glissando* buscando assim uma sonoridade inesperada. Ainda no primeiro movimento, o *bouché* volta a ser utilizado alternando rapidamente com notas abertas (sons naturais) e alturas indefinidas e com a indicação de "Livre". Como esse compasso se repete algumas vezes durante o

movimento, eu escolhi tocar em diferentes registros cada vez que essa célula é apresentada, utilizando somente harmônicos da trompa em Mi (válvula 2 da trompa em Fá).

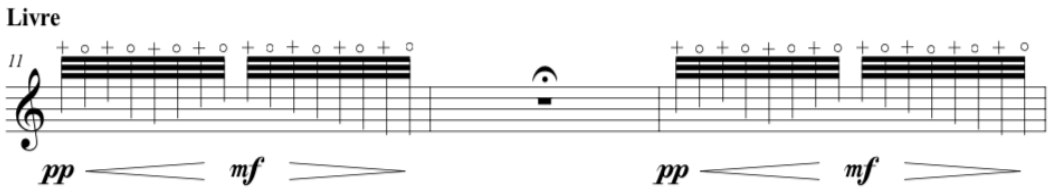


Figura 42 Primeiro movimento de *Centauri* (c.11-13)

Os sons fechados voltam a aparecer no segundo movimento. São utilizados para proporcionar a sensação de duas trompas tocando vozes diferentes: a voz mais aguda com sons fechados, e a mais grave com sons abertos (natural).

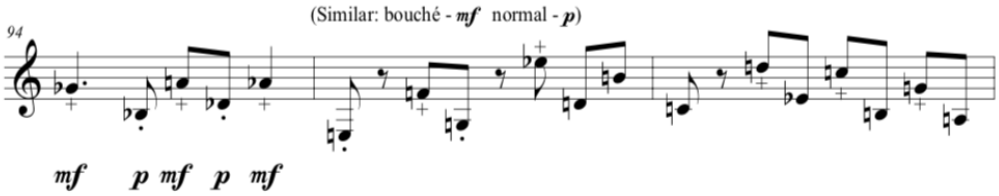


Figura 43 Segundo movimento de *Centauri* (c. 94-96)

No primeiro movimento, os *sons meio fechados (ecco/cooperto)* são utilizados na seção B em passagens com notas mais longas e dinâmicas em "*p*" ou "*mf*". O importante dessa seção é buscar uma sonoridade de eco e abafado.

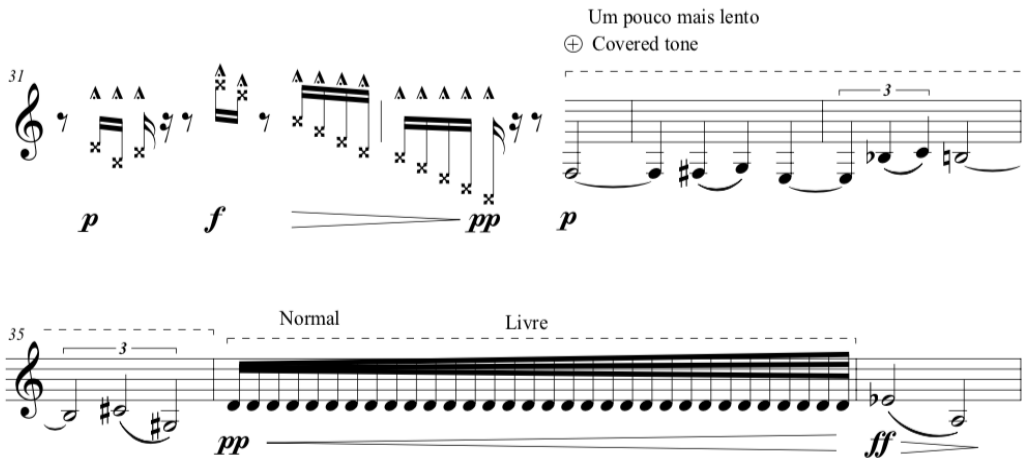


Figura 44 Primeiro movimento de *Centauri* (c. 31-37)

6.10 Quarto de tom

Quarto de tom são intervalos menores que um semitom. A trompa, da mesma forma que todos os instrumentos de metais, é fundamentada na série harmônica. A sua construção permite um ótimo aproveitamento das notas mais agudas, favorecendo a utilização dos microtons de uma forma natural, visto que a trompa possui uma grande extensão se aproximando de três oitavas.

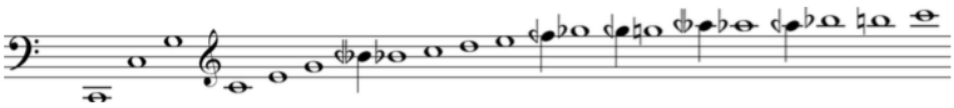


Figura 45 Harmônicos naturais da trompa

Com a utilização do 7º, 11º e 13º harmônicos é possível atingir a extensão de praticamente duas oitavas de microtons. Hill (1946) em sua pesquisa cria uma tabela para que sirva de guia e facilite ao intérprete e compositor escolher o melhor resultado para o *quarto de tom*.

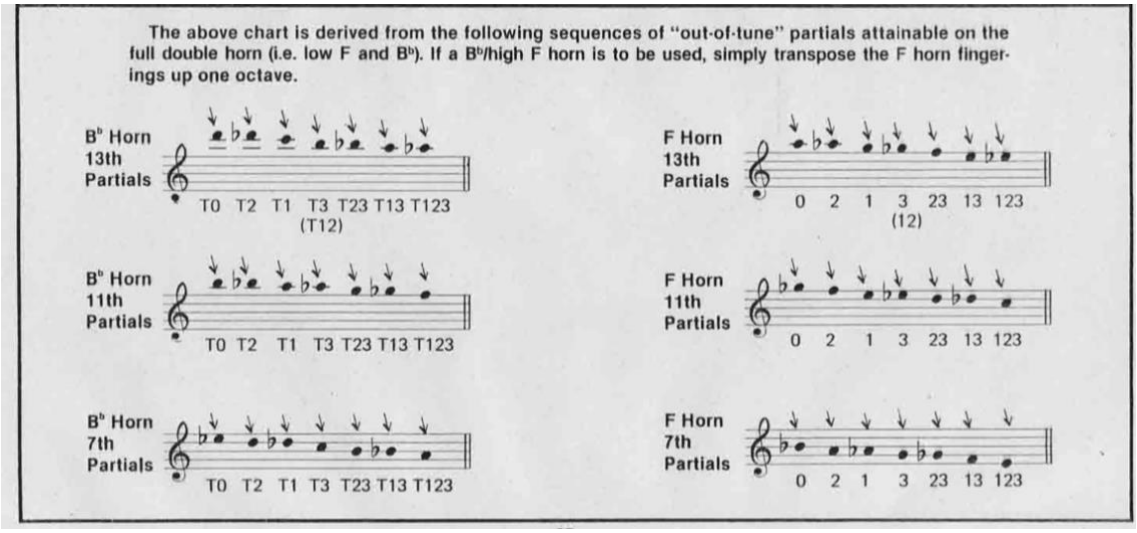


Figura 46 Livro *Extended techniques for the horn* de Douglas Hill (pg. 67)

Na obra *Centauri* a utilização do *quarto de tom* aparece sempre em notas mais longas ou ao final de frases para que a execução se torne mais fácil, já que as posições utilizadas para a realização dessa técnica são alternativas e não são utilizadas habitualmente. Para auxiliar o intérprete, foram adicionadas sugestões de posições eficientes para cada passagem que utilize quarto de tom.

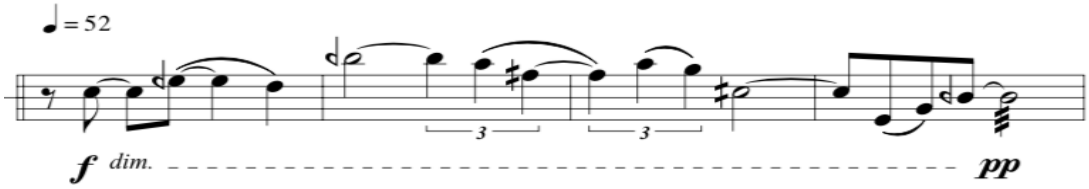


Figura 47 Segundo movimento de *Centauri* (c. 31-37)

6.11 Arco de violino na campânula

É importante mencionar que todas as técnicas anteriores não necessitam de interferências de objetos externos tal qual a que a seguir refiro e que foi fruto de experimentações ao longo do processo composicional. Essa técnica consiste em friccionar o arco na borda da campânula produzindo uma vibração. Theoro (2018) refere que alguns fatores como posição do arco, quantidade de breu ou o tipo de trompa podem influenciar o som produzido. Essa técnica não é muito confortável, por ser uma posição nova e com um objeto que não é convencional no dia a dia do trompista. É necessário estudar uma forma

de manusear o arco que ajude com a produção e ao mesmo tempo achar um ponto de maior vibração na campânula.

Em *Centauri* o compositor utiliza essa técnica juntamente com sons de válvulas semi-acionadas, que faz com que eu use um bom apoio para segurar o instrumento durante a passagem. A sonoridade que o compositor utilizou como referência é de uma "roda de carroça de boi". Sendo assim não há uma necessidade de produzir um som constante com o arco. Para um melhor resultado desta técnica eu utilizo bastante breu com uma velocidade do arco mais lenta usando a parte inferior, ou seja, mais o talão do que a ponta.

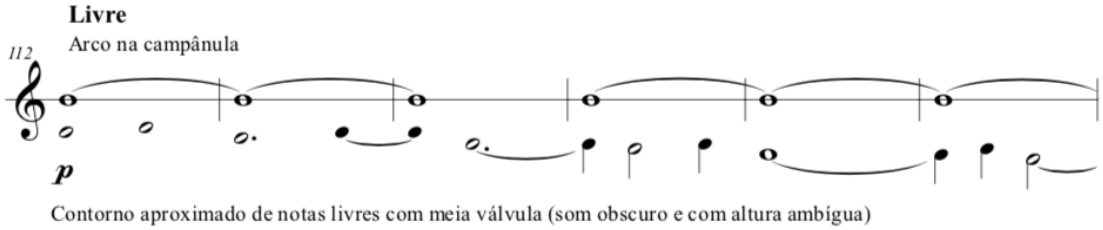


Figura 48 Segundo movimento de *Centauri* (c 112-117)

6.12 Som de ar

O efeito de *som de ar* é muito comum em todos os instrumentos de sopro, portanto não é um efeito exclusivo da trompa. Hill diz ser um efeito muito popular dentre os compositores. Esse efeito consiste em realizar um som de ar (vento) audível dentro do instrumento. É um efeito tecnicamente simples e não exige uma grande experiência para executá-lo. Na obra *Centauri* o compositor utilizou o *som de ar* no terceiro movimento de uma forma livre e com acelerando. Para extrair um som que seja audível eu utilizo o bocal de forma invertida e sopro dentro do instrumento, desta maneira o som tem uma boa amplitude para ser ouvido pelo público.

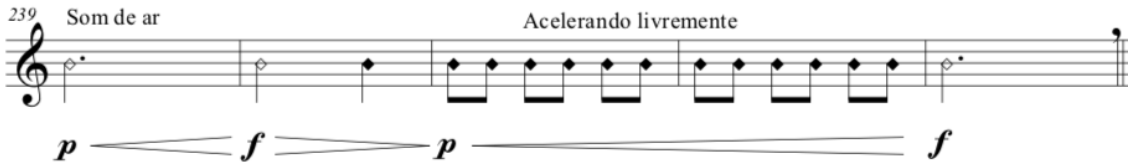


Figura 49 Terceiro movimento de *Centauri* (c 239-243)

7. Performance e gravação de “Centauri”

Esta fase foi iniciada durante o processo de criação e se estendeu após o término da obra e consiste na preparação artística para a performance pública e registro audiovisual. Para Stefan Reid (2002) as apresentações públicas de uma performance musical são eventos pontuais com uma curta duração, porém são cultivadas durante semanas, meses ou até mesmo por anos. O intérprete que se prepara para uma performance tem dois objetivos principais: a criação de uma interpretação para a obra musical e a busca pelo desenvolvimento técnico suficiente para dar suporte a esta interpretação. Embora esses aspectos estejam relacionados entre si, são habilidades distintas e que requerem métodos de trabalho separados (Reid 2002, 104).

Stefan Reid (2002), divide todo este processo de prática musical em diferentes atividades, porém inter-relacionadas, que incluem: 1) desenvolvimento de aspectos técnicos, 2) memorização e 3) a formulação de interpretações. No processo de preparação, o intérprete busca transpor o texto musical em sons através da sua interpretação ao instrumento. A formulação da interpretação musical é uma importante etapa que não pode ser negligenciada durante a prática diária. Froydis (2016) faz uma distinção entre estudar e praticar:

> “Estudar uma passagem significa fazer pesquisa e descobrir o que é necessário para a tocar da forma que mais lhe agradar. Praticar essa mesma passagem significa repeti-la corretamente, depois de a ter estudado, o número de vezes necessário, para garantir que a toca de forma automática e correta, pelo menos 99 em 100 vezes.” (Wekre, Reflexões sobre como tocar bem trompa 2016, 22).

Relativo às demandas do estudo diário relativo à performance, Galamian (1985, p. 95) sugere três etapas a serem trabalhadas no cotidiano: 1) “Tempo de construção” – que é destinado a trabalhar os problemas técnicos e a desenvolver o domínio da técnica gradualmente; 2) “Tempo de interpretação” – reservada a expressividade musical e 3) “Tempo de atuação” – dedicado à aplicação dos exercícios técnicos e interpretativos em música.

Na preparação da performance da obra *Centauri* para o recital e gravação, foi essencial ter o domínio de vários aspectos técnicos e interpretativos exigidos na peça. Assim como citado por Reid (2002) e Galamian (1985), a minha preparação foi divida em três etapas,

e listarei a seguir alguns métodos, exercícios e planejamento de preparação utilizados por mim neste processo em direção à performance.

Inicialmente desenvolvi a parte técnica da obra, onde separei os excertos mais complexos e verifiquei quais os tipos de técnicas que precisariam serem aprimoradas separadamente. Em seguida, com a resolução da técnica, organizei minhas sessões de preparação para a criação da performance, isto é, a parte interpretativa da obra, formulando as ideias musicais a partir do texto musical e do contexto que ela exprime. Como se trata de uma obra colaborativa – tendo em vista que participei ativamente das etapas de construção e estudo da peça – a parte de concepção, contexto e análise interpretativa, já foram estudadas e compreendidas previamente, porém de uma perspectiva diferente da parte prática diária de um estudo. Por outro lado, foi necessário um tempo maior de estudo pela própria complexidade técnica da obra. Sendo assim, a parte de preparação dos fundamentos técnicos e construção da performance foram realizadas individualmente pelo intérprete, que iniciou desde o processo conjunto de criação da obra até a fase final de gravação audiovisual da obra.

Tempo de Construção

A obra exige que o trompista domine toda a extensão do instrumento, tenha uma ligadura sólida entre intervalos variados, execute trinado labial, realize diferentes tipos de *glissandos*, um bom *staccato*, *multifônicos* e tenha domínio das dinâmicas. Para além de uma rotina diária de estudo em que está incluso conceitos básicos de resistência, afinação e sonoridade, na busca de atingir melhores resultados, se fez necessário incluir alguns pontos para suprir as questões técnicas que esta obra exige. Com a identificação dos principais pontos técnicos que precisariam ser desenvolvidos, iniciei a primeira etapa da preparação que considerei como um “tempo de construção”, ao qual busquei compreender a demanda técnica da peça e resolver previamente tais questões, tornando o estudo da obra mais producente e otimizando.

A obra *Centauri* trabalha com uma ampla variedade de dinâmicas. Phillip Farkas, identifica dois fatores importantes quando se trata de dinâmicas: o primeiro é adquirir a capacidade de tocar diferentes dinâmicas em todo o registro do instrumento. O segundo trata do uso com equilíbrio e com bom gosto (Farkas 1956, 64). Corroborando com essa

ideia, Froydis Ree Wekre (2016) aconselha que o trompista seja capaz de garantir fisicamente no mínimo cinco dinâmicas distintas em todos os registros: 1) extremamente suave (*pp-ppp*); 2) suave (*p*); (3) comum (*mf*); (4) forte (*f*) e (5) muito forte (*ff-fff*). Para um bom resultado na execução da obra foi necessário trabalhar esses fundamentos diariamente com exercícios específicos.

No segundo movimento da peça *Centauri* o compositor utiliza diversos trinados de um tom, que para um melhor resultado devem ser realizados através do trinado labial. Como refere Froydis, o estudo do trinado é eficiente para a construção de uma musculatura facial forte e boa flexibilidade dos lábios. Para o trabalho na peça *Centauri* eu utilizo os exercícios (fugura) desenvolvidos pelo professor e doutor Adalto Soares[15] (2020). Estudei os exercícios com o suporte de um metrônomo e aumentei a velocidade gradativamente até atingir um trinado regular e sem falhas.

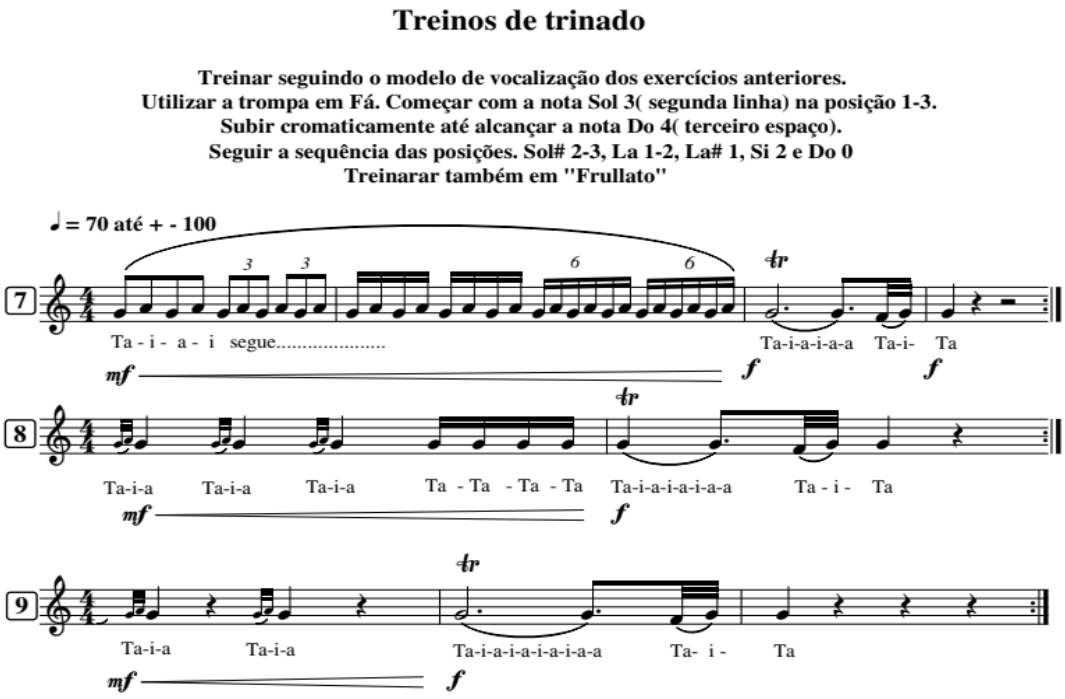


Figura 50 - Exercícios de trinado - Adalto Soares

[15] Adalto Soares (1965) é professor de trompa na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

O registro da trompa é bem abrangente e pode alcançar até quatro oitavas. Na obra *Centauri* é utilizada uma extensão de três oitavas e meia, abrangendo desde a nota Mi na primeira linha suplementar inferior da clave de Fá, até ao Dó da segunda linha suplementar superior da clave de Sol, exigindo assim um grande desempenho em todo o registro do instrumento. Precisei trabalhar diariamente para ampliar e fortalecer toda a tessitura possível no instrumento. Como sugere Farkas (1956), conquistar essa gama completa não é uma tarefa fácil, porém pode ser obtida com uma prática constante dos registros agudos e graves. Para esses fundamentos eu utilizei os exercícios desenvolvidos pelo professor Will Sanders.

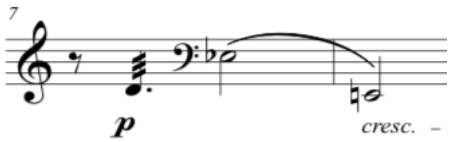


Figura 51 Nota mais grave utilizada na obra *Centauri*

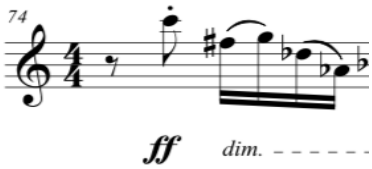


Figura 52 Nota mais aguda utilizada na obra *Centauri*

O estudo dos *multifônicos* foi a parte mais complexa nesta rotina de estudo, vocalizar as notas exige um treino extra e deve ser realizado com frequência. Como mencionado anteriormente, nesta obra, foram escolhidos *multifônicos* que respeitasse a minha tessitura vocal trazendo um maior conforto para a execução.

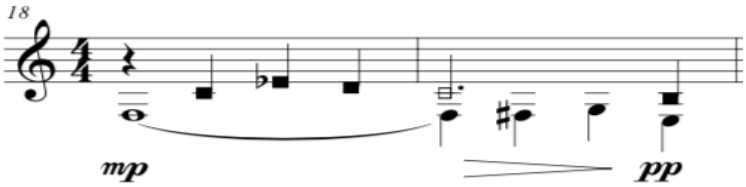


Figura 53 Primeiro movimento de *Centauri* (c 18-19)

Como a literatura da trompa é escassa no sentido de estudos específicos para os *multifônicos*, optei por desenvolver meu próprio exercício como um auxílio na preparação. Para alcançar uma maior estabilidade, melhor afinação e constância nos multifônicos utilizei o som da trompa como referência: primeiro toco uma nota e vocalizo essa mesma nota junto. Em uma segunda etapa toco a nota base para a realização do multifônico e depois vocalizo a nota específica para a voz. Por fim realizo um estudo para emitir os dois sons simultaneamente.

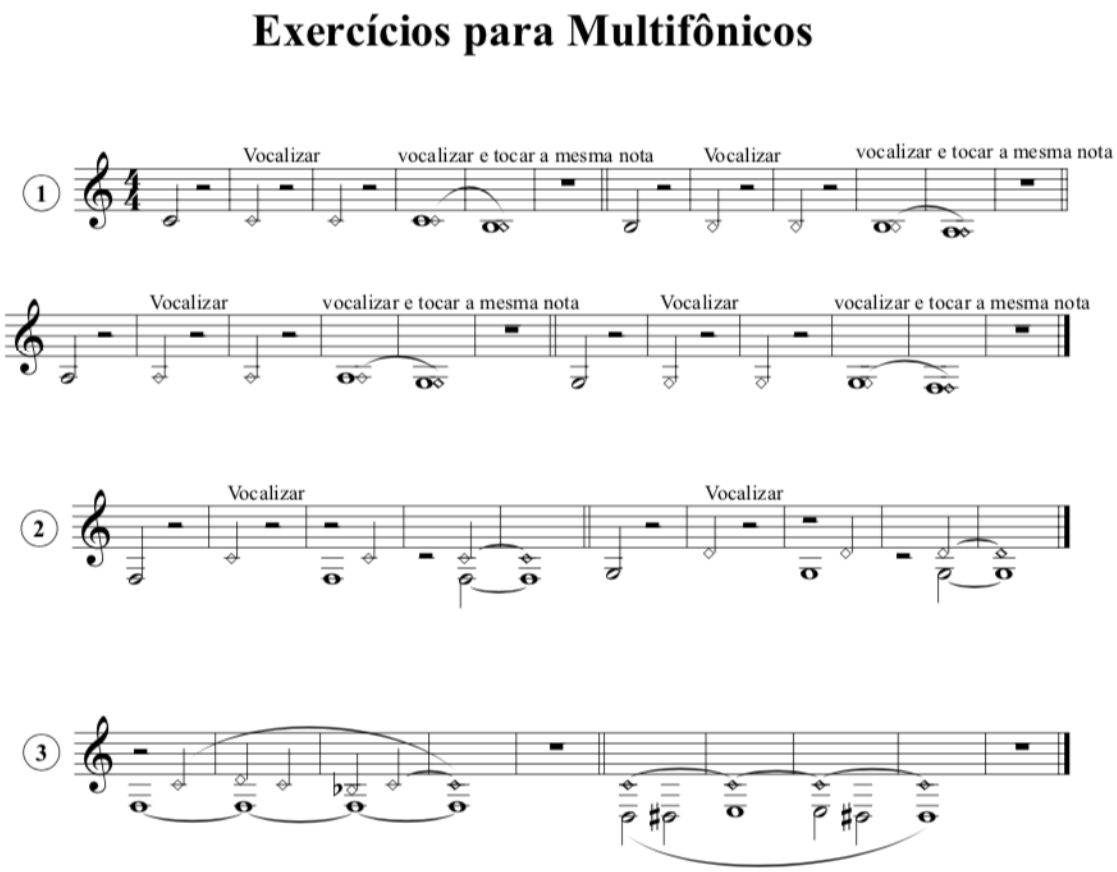


Figura 54 Exercícios para *multifônicos* elaborado pelo pesquisador

O uso dos *sons fechados* e *meio fechados* é uma técnica que a trompa moderna herdou da trompa natural e é muito utilizado atualmente. O estudo desta técnica não fazia parte do meu estudo diário, porém para a preparação da obra *Centauri* precisei de alguns estudos simples e eficazes.

Estudar arpejos e escalas utilizando o som natural da trompa como referência de afinação e altura antes da produção dos *sons fechados* e *meio fechados* contribuiu para encontrar a melhor forma de posicionar a mão dentro da campana e produzir a pressão necessária

para esse tipo de técnica. Pratiquei as escalas na trompa natural utilizando a técnica da mão direita o que foi muito eficiente, além de uma resolução para os *sons fechados* e *meio fechados*. O estudo destes exercícios ainda trouxe outros benefícios como uma melhoria e equilíbrio na afinação e timbre.

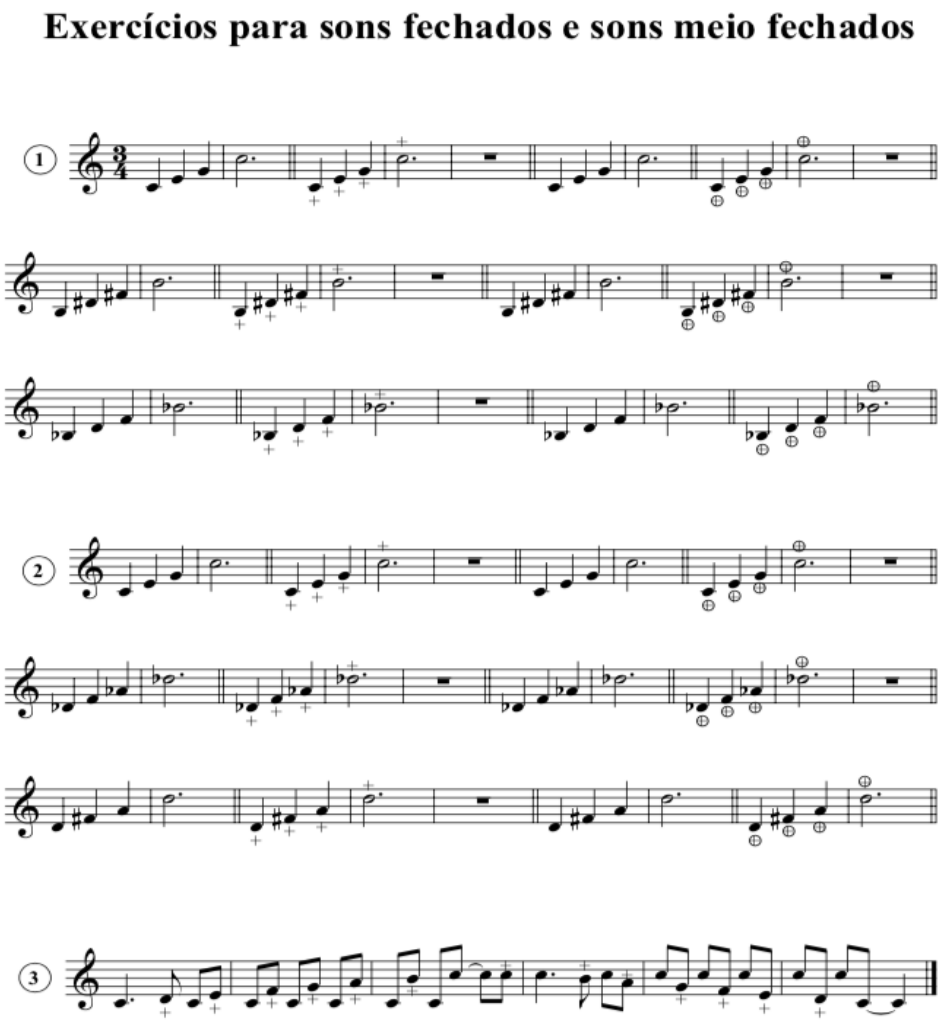


Figura 55 Exercícios para *sons fechados* e *meio fechados* elaborado pelo pesquisador

No primeiro e terceiro movimentos de *Centauri* a articulação mais abordada é o *staccato*, que indicam sons devem ser articulados de modo separado e seco.

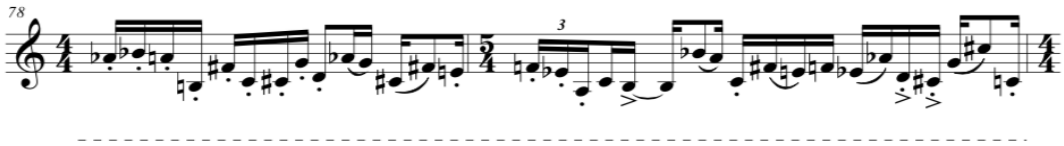


Figura 56 Terceiro movimento de *Centauri* (c 78-79)

Para Waleska Beltrami (2011), as articulações na trompa são basicamente divididas em duas categorias que se desdobram:

> "A articulação ligada – também pode ser conhecida pela palavra italiana legato - é indicada por um símbolo denominado ligadura, que nada mais é que uma linha arqueada posicionada acima ou abaixo de duas ou mais notas, conectando-as. A articulação separada, oposta à ligada, caracteriza-se por notas não marcadas por sinais, de execução separada. Esses dois tipos fundamentais de articulação sofrem desdobramentos, produzindo uma grande variedade de efeitos musicalmente aplicáveis". (BELTRAMI, 2011, p. 90).

O *stacatto* exige uma articulação rápida e bastante curta. Essa técnica na trompa se torna complicada pela construção cônica e pelo fato da sua campana estar virada para trás. Para Reynolds (1997), uma língua rápida é boa amiga de um trompista. Na obra *Centauri*, além da dificuldade em si do *stacatto*, essa articulação é combinada com intervalos variados e com saltos, aumentando assim a complexidade. Durante a preparação técnica foi necessária uma atenção extra para essa articulação em específico. Precisei separar todas as partes com essa articulação e trabalhar lentamente com o auxílio do *frullato* até construir uma articulação sólida e limpa.

Tempo de interpretação

Na segunda fase desta preparação, procurei abordar a parte que é referente a construção de uma interpretação da obra, considerado por Galamian (1985) como "Tempo de interpretação". Na preparação da interpretação o método que mais utilizo é a repetição. Como sugere Robert Gerle (1924-2005), a repetição é a mãe do conhecimento somente se a passagem for repetida corretamente. Em minha experiência como performer, as repetições corretas contribuem para a memorização da obra, aumentam as possibilidades de acertos, minimizando automaticamente as falhas, trazendo uma segurança maior na performance final. Tendo em vista esse conceito, inicio o meu processo com repetições de pequenas sessões, ampliando gradativamente para sessões maiores até repetir toda a obra diversas vezes afim de criar uma segurança e ter a certeza de estar transmitindo o que eu realmente idealizei como interpretação.

Ao preparar uma interpretação de uma obra que já faz parte do repertório tradicional, é comum que nós os intérpretes, busquemos referências através de diversas interpretações musicais já existentes, para basear a construção da performance. Como se trata de uma obra inédita, eu utilizei como referência obras que abordam o mesmo tipo de linguagem, como: *Apell Interestrelar* de Oliver Messiaen (1908-1992) e *Concert Etude* de Esa- Pekka Salonen (1958).

Tempo de atuação

Como Galamian (1985) pontua, uma parte do estudo deve ser dedicada ao "Tempo de atuação". Nas semanas que antecederam a performance, reservei seis dias para realizar gravações da minha performance com intuito de simular a performance. Deste modo, consegui replicar as sensações de estar em um palco e ainda contribuir para a autoavaliação. Ouvir-se e observar-se é uma tarefa complexa, porém necessária para a construção do senso crítico dos diferentes aspectos que envolvem a performance. Lafosse (1928-2003) reforça essa ideia dizendo que é fisicamente impossível ouvir-se como os outros nos ouvem, por causa do envolvimento físico e concentração mental necessários para se tocar o instrumento (Leonardo Lacerda 2013, 47). Afim de otimizar essa etapa, também faço uso de um diário de estudo, de forma a registrar todas as etapas incluindo progresso e dificuldades.

Durante o preparo da obra não desconsiderei o fato da ansiedade que envolve uma apresentação pública, assim sendo, procurei estar preparado tecnicamente e simular o máximo de vezes a performance em minhas práticas diárias, que contribuíram para a construção da autoconfiança e consequentemente para o controle da ansiedade do palco. Considero que a autoconfiança possa ser trabalhada durante todo o processo do estudo da performance. Estar inserido dentro da classe do professor José Bernardo da Silva na Universidade de Aveiro foi um grande contributo para o trabalho da autoconfiança. Além desta vivência, pude participar de diversas masterclasses, somada aos recitais com repertório variado, que me estimulou e incentivou o meu desenvolvimento durante minha caminhada no mestrado.

A gravação final da obra *Centauri* foi realizada no dia 4 de junho de 2021 no auditório do CCCI na Universidade de Aveiro - Portugal. O equipamento utilizado para a gravação de áudio foi o gravador Zoom H5 e um microfone Behringer B-1. Para a gravação de vídeo, uma câmera Canon D200. Toda a manipulação do equipamento e a edição foi realizada pelo o intérprete A gravação foi feita em apenas uma sessão com a duração aproximada de três horas.

[16]

Figura 57 Gravação da obra *Centauri*

8. Considerações Finais

Partilhar conhecimento é abrir novas perspectivas musicais e ao mesmo tempo criar uma aproximação que nos permite permear na área de conhecimento do outro, possibilitando a imersão na potencialidade de cada envolvido. Neste trabalho, durante o processo de investigação partilhada entre compositor e performer, ficou evidente a transformação que essa experiência causou nos agentes participantes. A fase de experimentação, destacou-se como indispensável, pelo fato de o trabalho utilizar técnicas estendidas, bem como os aspectos ligados à complexidade técnicas da trompa.

Como instrumentista, me debrucei na busca por adquirir competências enquanto intérprete e utilizar técnicas que não faziam parte do meu repertório, competências essas ampliadas a partir do processo de experimentação nesta colaboração. Durante o processo de experimentação, observamos que o material utilizado como base de estudo não supria toda a demanda a ponto de tornar o compositor independente. Além disso, a eficiência de algumas técnicas como chave semi-acionadas com alturas determinadas, multifônicos e quarto de tom, necessitavam de uma pesquisa com o intérprete para encontrar soluções. Na experimentação, observamos a importância das tentativas e erros que solucionaram

[16] https://youtu.be/ohKq1UPvFfk

limitações técnicas do instrumento. A contribuição do intérprete se mostrou como fator essencial para a solução de problemas também composicionais.

Ao analisar as categorias aqui descritas e citadas anteriormente de Hayden & Windsor (2007), considero que esse processo de investigação partilhada para a criação da obra *Centauri* se enquadra dentro da categoria interativa. Ao longo do processo houve discussões sobre diversos assuntos, uma divisão de tarefas que envolveu a minha participação nas tomadas de decisões, e o respeito às competências individuais. Vale ressaltar que todos esses pontos foram importantes para criar um ambiente favorável em todo o processo criativo.

O processo colaborativo em questão, buscou estreitar a relação entre compositor e performer de forma a dissolver a hierarquia ainda notada em diversas esferas da música erudita ocidental. O resultado mantém esta separação entre compositor e intérprete pois no quadro da música erudita ocidental a carga histórica da separação entre estes dois agentes é de fato difícil de superar. Embora não tenha acontecido uma hierarquia durante o processo de criação, não foi possível assinar a obra em conjunto o que é revelador desse processo que separa o "criador" (compositor) do seu intermediário (intérprete). É possível haver colaboração completa na música de concerto ocidental e esse fazer já é praticado, embora com menos frequência. Talvez em momentos futuros possamos alcançar e superar tais distanciamentos do fazer artístico. Como forma de explicitar a participação do performer no trabalho colaborativo, optamos em citar o meu nome como participando do processo por meio de uma nota de programa incluída na partitura, bem como a dedicatória em gesto singelo do compositor.

Através deste trabalho foi possível elaborar uma obra brasileira para trompa solo que traz uma nova perspectiva: uma obra com a maior duração e com a exploração de técnicas estendidas ainda não utilizadas em obras para trompa solo de compositores brasileiros, tornando-se, a partir de então, uma das principais obras solo a explorar versatilidades e materiais não convencionais para trompa.

A criação da interpretação e performance em novas obras em que trabalhou ativamente no processo de criação, direciona ao performer responsabilidade e um sentimento de apropriação, conferindo dessa forma liberdade na construção da performance. Como

performer, considero a liberdade na criação artística um dos pontos mais relevantes na minha experiência enquanto intérprete na colaboração. É um privilégio o fato de trabalhar uma obra inédita e dar vida a uma nova performance sem nenhuma referência prévia, tornando todo esse processo rico e gratificante.

Através deste trabalho foram concebidas novas obras inspiradas diretamente em *Centauri* e no meu recital final (figura 58). Juntamente com o processo de criação da obra, trabalhamos paralelamente em uma obra para trompa e eletrônica que utilizou fragmentos da obra *Centauri.* Esse processo foi um desdobramento de *Centauri* onde foram utilizados elementos pré-gravados pelo intérprete com diversos efeitos, sonoridades e técnicas não convencionais, entre elas o som de arco passando na campânula, e o "som de ar" executado no bocal. Todo o áudio gravado foi produzido somente na trompa e foram manipulados eletronicamente pelo compositor. A obra foi intitulada "*Araibu"*, como referência a um rio da cidade natal do compositor. Além desta obra, o projeto ganhou outras obras com o intuito de valorizar novas composições de compositoras mulheres. A compositora portuguesa Anna Vitorino de Almeida, por indicação do professor Bernardo Silva, irá fazer parte do recital com a obra "*Desassossego"* escrita em 2019 e dedicada ao Bernardo. Além destas obras, o programa contará com mais uma obra inédita feita exclusivamente para o recital final do curso da compositora brasileira Maria Di Cavalcanti (Duda) intitulada "*Pasárgada"* (2021).

A pesquisa envolvendo o levantamento de obras e gravações das peças brasileiras já escritas para trompa, contribuiu também para a divulgação do repertório e estimulou a Associação Brasileira de Trompistas a inserir algumas dessas obras no concurso MB para jovens solistas do ano de 2021 no Brasil.

As ações feitas a partir deste processo colaborativo resultaram em novas perspectivas de aproveitamento das possibilidades sonoras da trompa, promovendo a divulgação e fomento da música brasileira contemporânea escrita para trompa solo. Eu acredito que a criação partilhada entre compositor e performer é uma forma de ampliar o conhecimento artístico, incentivar novos processos composicionais e, dessa forma, explorar aspectos técnicos do instrumento, além de ser um dos caminhos possíveis e promissores para a criação de novas obras em diferentes contextos.

Figura 58 - Recital final - https://youtu.be/1yydF1sg0Fk

9. Referências

Alpert, Michaele Kenneth. 2006. *Música brasileira popular no ensino da trompa: perspectivas e possibilidades formativas.* São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo.

Aragão, Pedro. 2014. "Choro Manuscript collections of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries."

Augusto, Antônio José. 1999. *O Repertório Brasileiro para Trompa: elementos para uma compreensão da expressão brasileira da trompa. Dissertação de Mestrado.* Rio de Janeiro - RJ: UFRJ.

Farkas, Philip. 1956. *The art of french horn playing.* Summy Birchard music a division of Summy Birchard Inc.

Feitosa, Radegundis Aranha Tavares. 2016. *Música brasileira popular no ensino da trompa: perspectivas e possibilidades formativas.* João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba.

Fitch, Fabrice, e Neil Heyde. 2007. *"Recercar": The Collaborative Process as Invention. Twentieth-century music. p. 71-95.* Durham University: Durham Research Online.

Hill, Douglas. s.d. *Extended techniques for the horn.*

https://www.trompistasdobrasil.com/atb. s.d. Acesso em 25 de abril de 2020. https://www.trompistasdobrasil.com/atb.

Lacerda, Leonardo, e Moacyr Laterza. 2013. "A arte do estudo do violino." *Revista Modus - ano VIII/nº 13*, novembro: 41-49.

Leonardo Lacerda, Moacyr Laterza Filho. 2013. *A arte do estudo do violino.* Belo Horizonte: Revista Modus - Ano VIII / Nº 13 - p. 41-49.

Matosinhos, Ricardo. 2019. *Musica Instrumentalis, experimentação e técnica não convencionais nos séculos XX e XXI* . Famalicão: Ângelo Martinho, Ana Telles .

Padovani, José Henrique, e Silvio Ferraz. 2011. “Proto-História, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance.” 11-35.

Piedade, Acácio T. C. 2013. “A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música.”

Ray, Sonia. 2010. *“Colaborações compositor-performer no século XXI: Uma ideia de trajetória e algumas perspectivas”*. . . . Florianópolis: In Anais do XX Congresso da ANPPOM.

Reid, Stefan. 2002. *Musical Performance a guide to Understanding.* Royal Holloway, University of London: by John Rink.

Reynolds, Verner. 1997. *The Horn Handbook.* portland, oregon: Amadeus Press.

Sardo, Susana. 2018. *“Shared Research Practices On and About Music: Toward Decolonising Colonial”. Chapter Nine* .

Theoro, Jaqueline de Paula. 2018. *A linguagem da música contemporânea para a trompa natural.* Campinas.

Vaccari, Pedro Razzante. 2019. “A modinha como fenômeno coletivo social sob uma perspectiva andradiana e sua análise poética.”

Wekre, Froydis Ree. 2020. *Collected Writings.*

—. 2016. *Reflexões sobre como tocar bem trompa.* Lisboa: tradução Sofia Gomes.

Anexos:

Liduino Pitombeira

Centauri

for solo horn

2021

Liduino Pitombeira

Centauri

for solo horn

Opus 260 (2021)

1. Rigil Kentaurus
2. Toliman
3. Proxima

Duration: ca. 14:00

Alpha Centauri é o sistema estelar mais próximo do Sol (4,37 anos-luz). É um sistema ternário formado por três estrelas: Rigil Kentaurus, Toliman e Proxima. Rigil e Toliman são similares ao nosso Sol e formam um sistema binário. Proxima é uma anã vermelha. Esta obra para trompa solo, denominada Centauri, foi estruturada em três movimentos, intitulados cada um pelo nome das estrelas de Alpha Centauri. O ponto de partida para a construção da obra consistiu na criação de uma série de doze notas a partir de três tetracordes, tendo dois a mesma forma prima – [0123] e o outro a forma prima [0167], para representar a similaridade entre duas estrelas e a diferenciação de uma delas (Proxima). A ideia inicial para o segundo movimento foi gerada a partir de um trecho do primeiro movimento em que o trompista canta concomitantemente à produção de som convencional na trompa. O terceiro movimento utiliza como ponto inicial também uma ideia do primeiro movimento como base para a estruturação de uma uma forma sonata. A obra utiliza diversas técnicas estendidas como resultado de um processo colaborativo compositor-intérprete com a participação do trompista Tiago Carneiro, sendo parte integrante de sua pesquisa de mestrado na Universidade de Aveiro, em Portugal.

Alpha Centauri is the closest star system to the Sun (4.37 light years). It is a ternary system formed by three stars: Rigil Kentaurus, Toliman and Proxima. Rigil and Toliman are similar to our Sun and form a binary system. Proxima is a red dwarf. This solo horn piece, called Centauri, was structured in three movements, each named after the stars of Alpha Centauri. The starting point for the construction of the work consisted in the creation of a twelve-tone series from three tetrachords, two having the same prime form - [0123] and the other the prime form [0167], to represent the similarity between two stars and the differentiation of one of them (Proxima). The initial idea for the second movement was generated from an excerpt from the first movement in which the horn player sings concurrently with the production of conventional sound in the horn. The third movement also uses as an initial point an idea of the first movement as a basis for a sonata form. The work uses several extended techniques as a result of a collaborative composer-interpreter process with the participation of horn player Tiago Carneiro, and it is an integral part of his master's research at the University of Aveiro, in Portugal.

Liduino Pitombeira (Brasil, 1962) é professor de composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Suas obras têm sido executadas pelo Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, Louisiana Sinfonietta, Red Stick Saxophone Quartet, New York University New Music Trio, Orquestra Sinfônica do Espírito Santo, Poznan Philharmonic Orchestra (Polônia), Duo Barrenechea, The Alexander-Soares Duo, Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, The Chicago Philharmonic e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP). Tem recebido diversas premiações em concursos de composição no Brasil e nos Estados Unidos, incluindo o 1º prêmio no Concurso Camargo Guarnieri de 1998 e o 1º prêmio no concurso "Sinfonia dos 500 Anos". Recebeu também o prêmio 2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year Award por seu trio com piano "Brazilian Landscapes No.1". Mais três obras de sua série Brazilian Landscapes (Nº 2, Nº 6 e Nº 9) foram premiadas nos Estados Unidos. Pitombeira recebeu seu PhD em composição pela Louisiana State University (EUA), onde estudou com Dinos Constantinides. Tem publicado diversos artigos científicos sobre composição e teoria e desenvolvido pesquisa como membro do grupo MusMat da UFRJ. Suas peças são publicadas pela Peters, Bella Musica, Criadores do Brasil (OSESP), Conners, Alry, RioArte e Irmãos Vitale. Gravações de suas obras estão disponíveis nos selos Magni, Summit, Centaur, Antes, Filarmonika, Blue Griffin e Bis. Pitombeira foi premiado em 2019 com a Medalha Villa-Lobos, concedida pela Academia Brasileira de Música, e homenageado pela vida e obra no VII Festival de Música Contemporânea Brasileira. É membro da Academia Brasileira de Música, cadeira No. 28.

Liduino Pitombeira *(Brazil, 1962) is professor of Composition at the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), in Brazil. His music has been performed by The Berlin Philharmonic Wind Quintet (Germany), The Louisiana Sinfonietta, Red Stick Saxophone Quartet, New York University New Music Trio, Orquestra Sinfônica do Espírito Santo (Brazil), Poznan Philharmonic Orchestra (Poland), Duo Barrenechea (Brazil), The Alexander-Soares Duo, Orchestra Sinfônica de Ribeirão Preto (Brazil), Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (Brazil), The Chicago Philharmonic, and Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Brazil). He has received many composition awards in Brazil and the USA, including the first prize in the 1998 Camargo Guarnieri Composition Competition and the first prize in the "Sinfonia dos 500 Anos" Composition Contest. He also received the 2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year Award for his piece "Brazilian Landscapes No. 1". Three more pieces of his series Brazilian Landscapes (No. 2, No. 6, and No. 9) were awarded first prizes in the USA. Dr. Pitombeira received his PhD in composition from the Louisiana State University, where he studied with Dinos Constantinides. He is a member of Society of Composers Inc., Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), and College Music Society. He has published many scientific articles on composition and theory and developed research as a member of the MusMat Research Group of the UFRJ. His pieces are published by Edition Peters, Bella Musica, Criadores do Brasil (OSESP), Conners, Alry, RioArte, and Irmãos Vitale. Recordings of his works were made by Magni, Summit, Centaur, Antes, Filarmonika, Blue Griffin, and Bis labels. Pitombeira was awarded in 2019 with the Villa-Lobos Medal, awarded by the Brazilian Academy of Music and honored for his life and work at the VII Festival of Contemporary Brazilian Music. He is a member of the Brazilian Academy of Music, chair No. 28.*

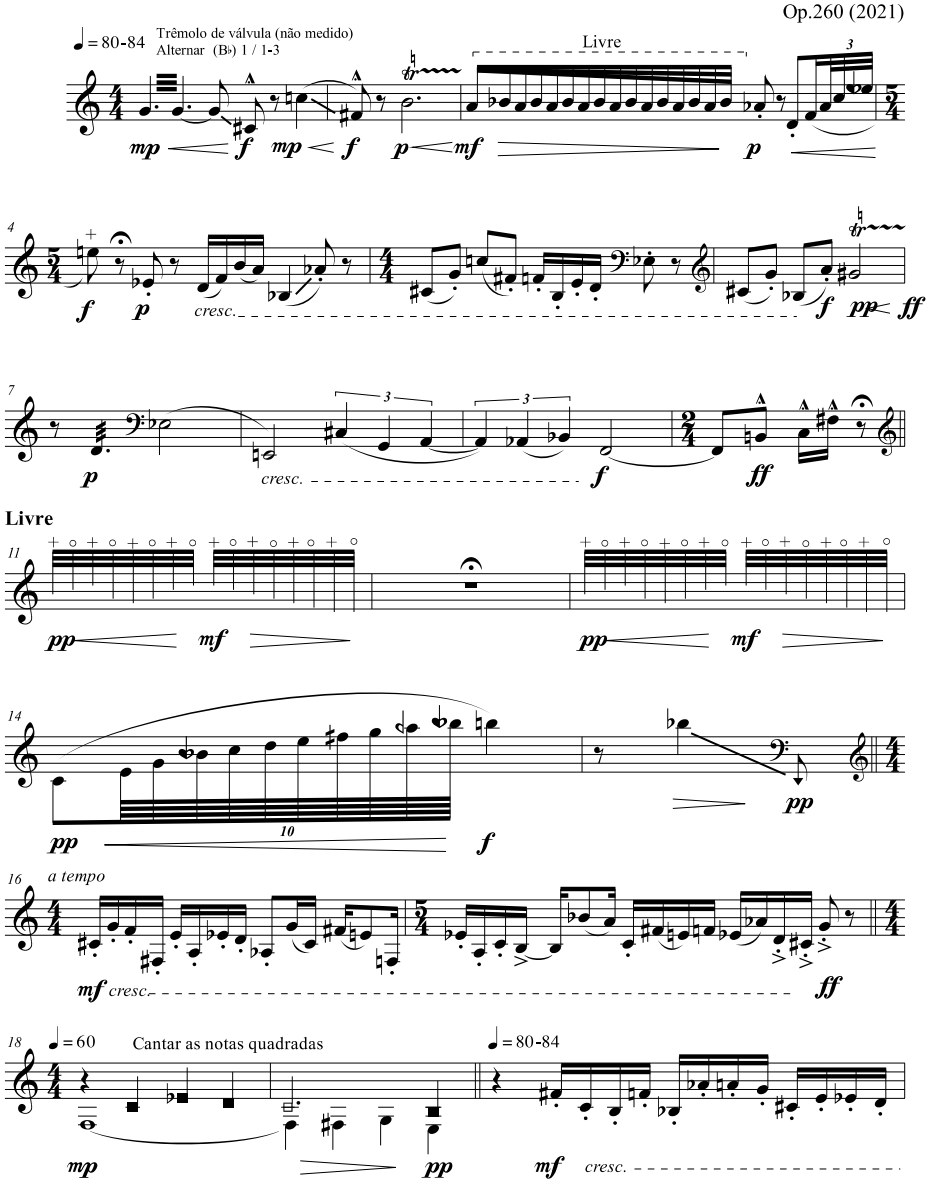
LIDUINO PITOMBEIRA
E-mail: pitombeira@yahoo.com
Web: http://www.pitombeira.com

Obra dedicada ao trompista Tiago Carneiro

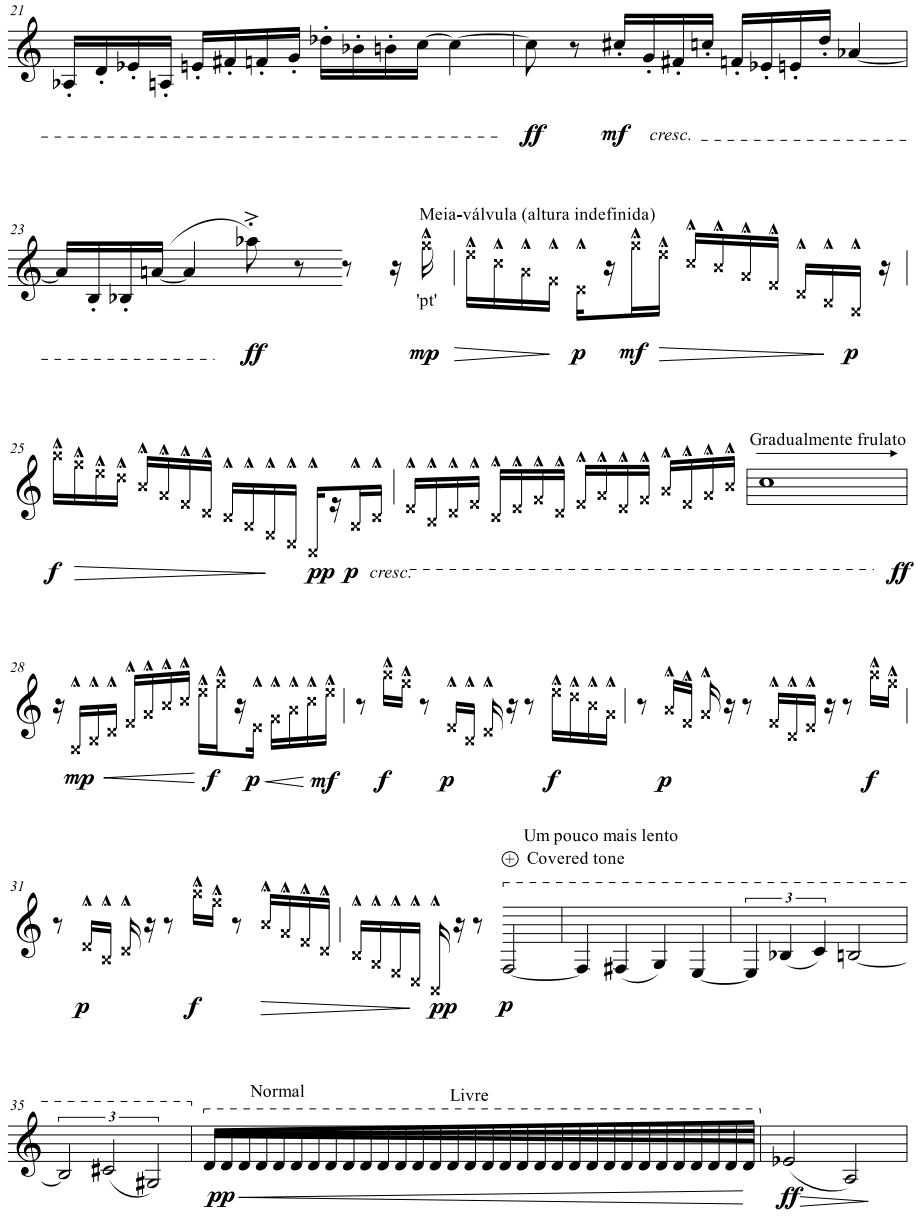
Centauri

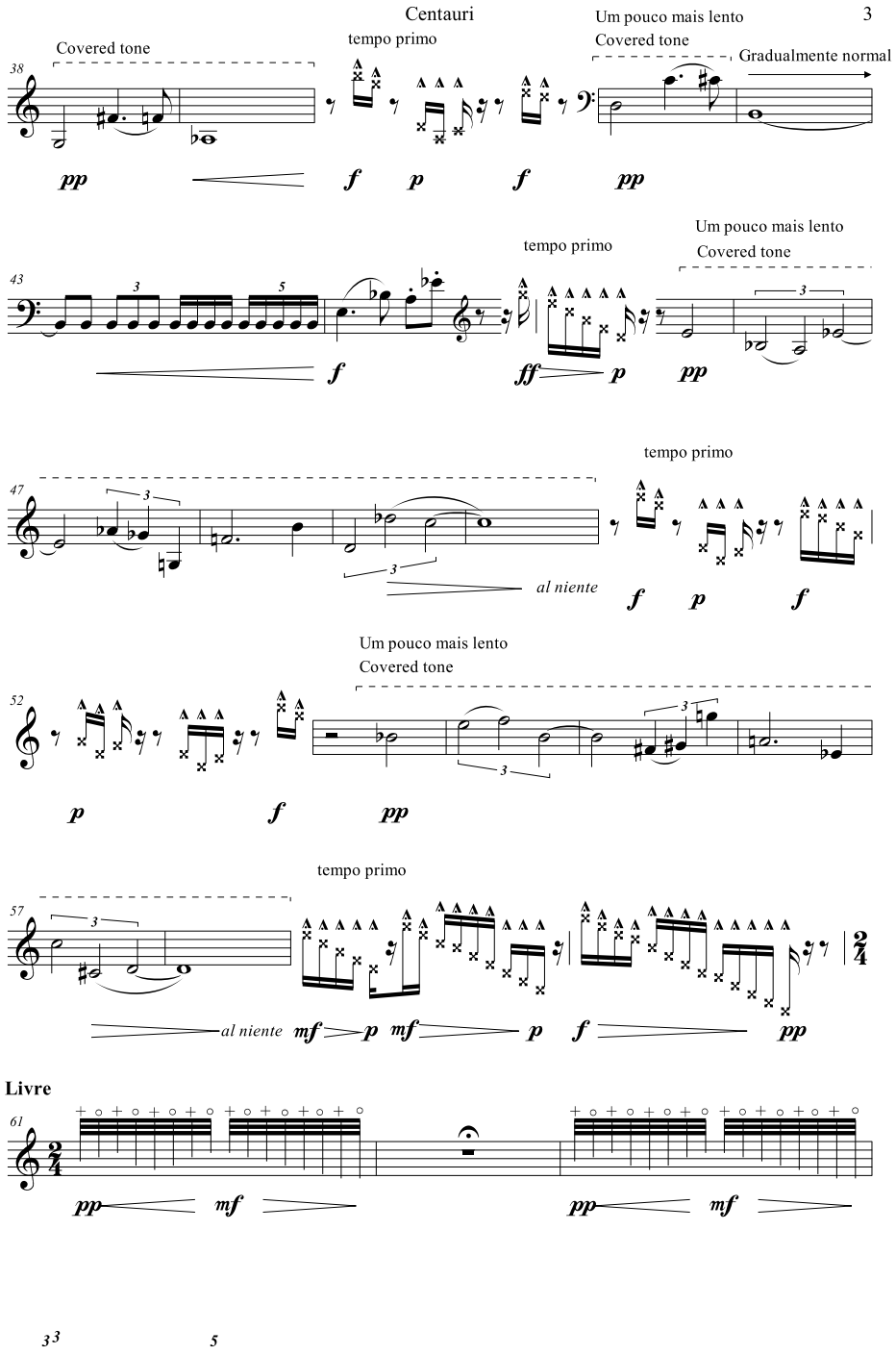
1. Rigil Kentaurus

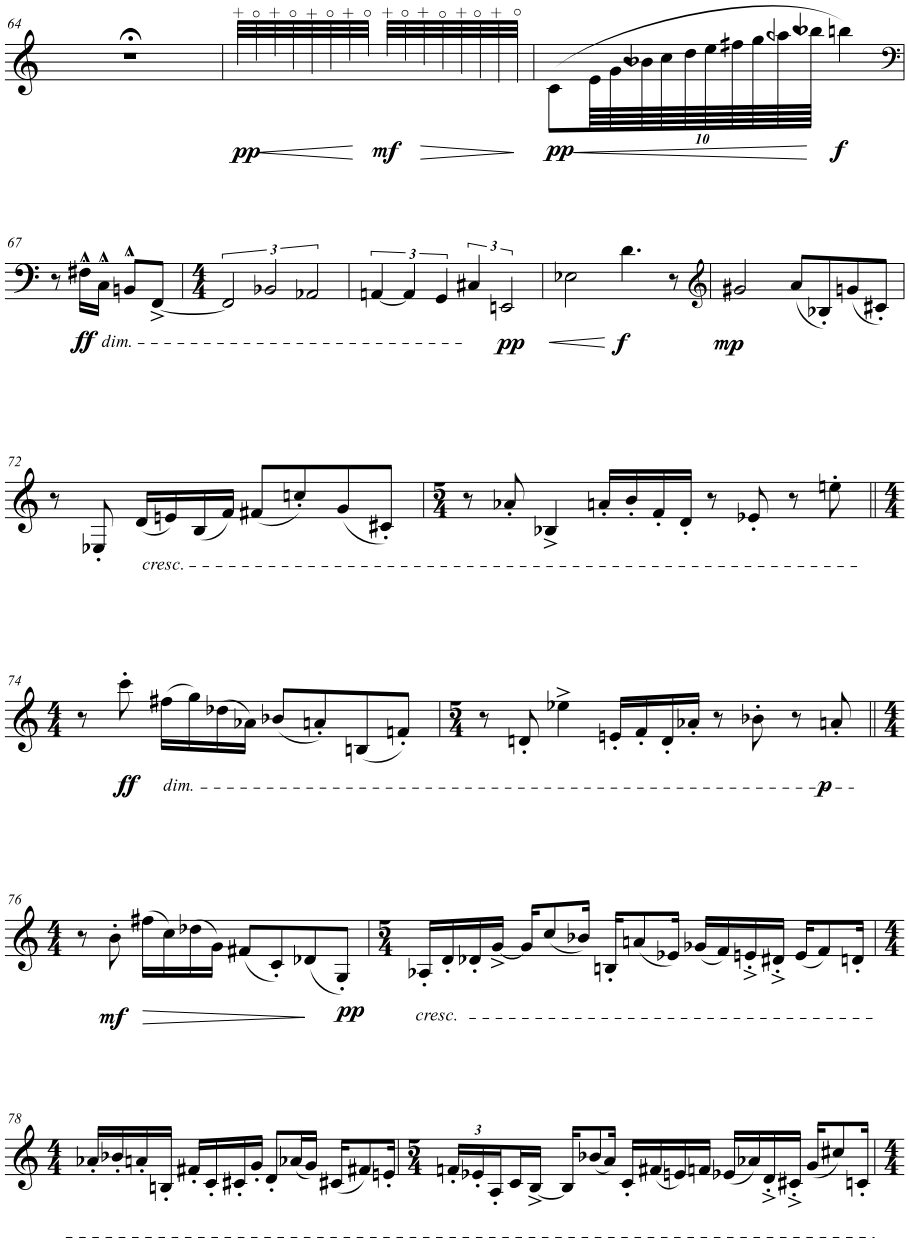
LIDUINO PITOMBEIRA
Op.260 (2021)

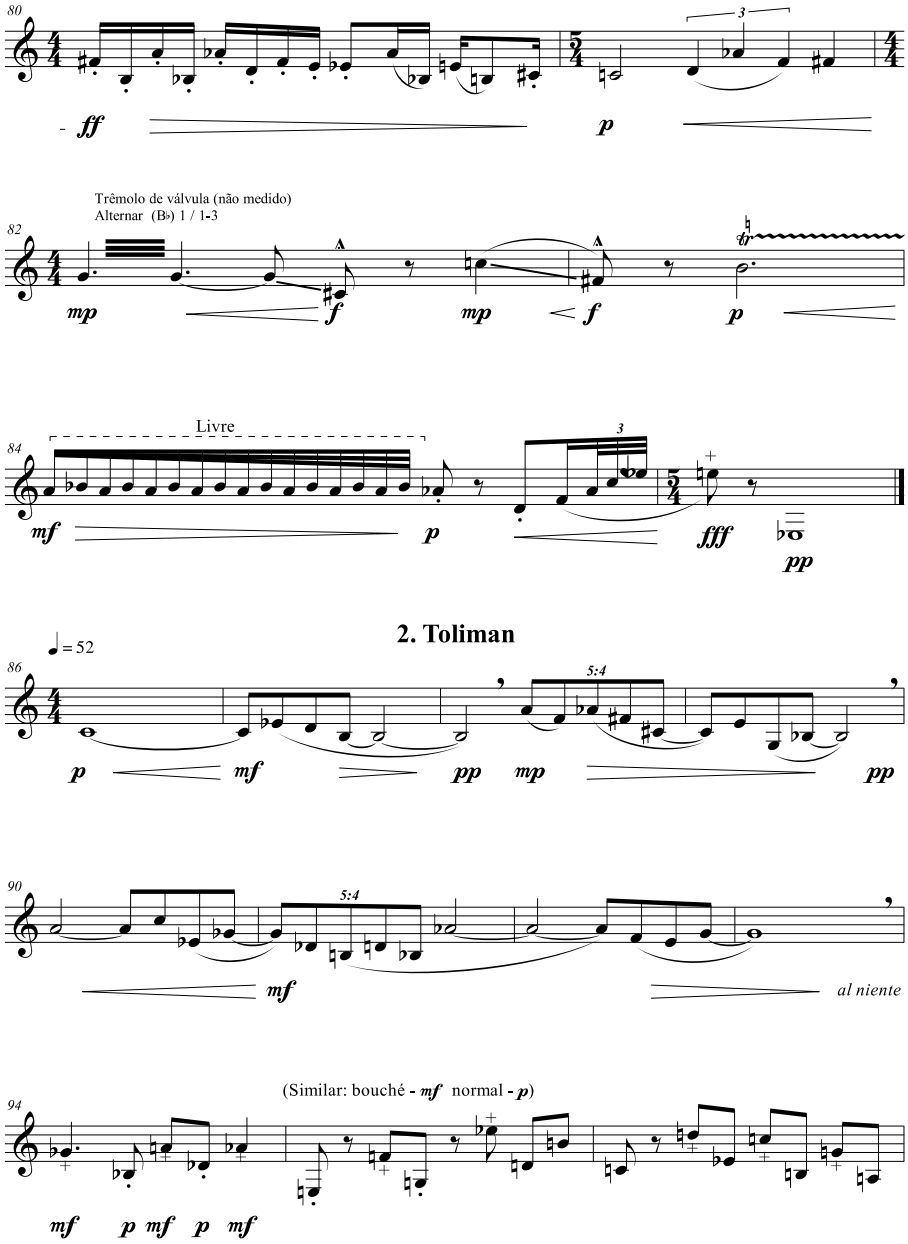


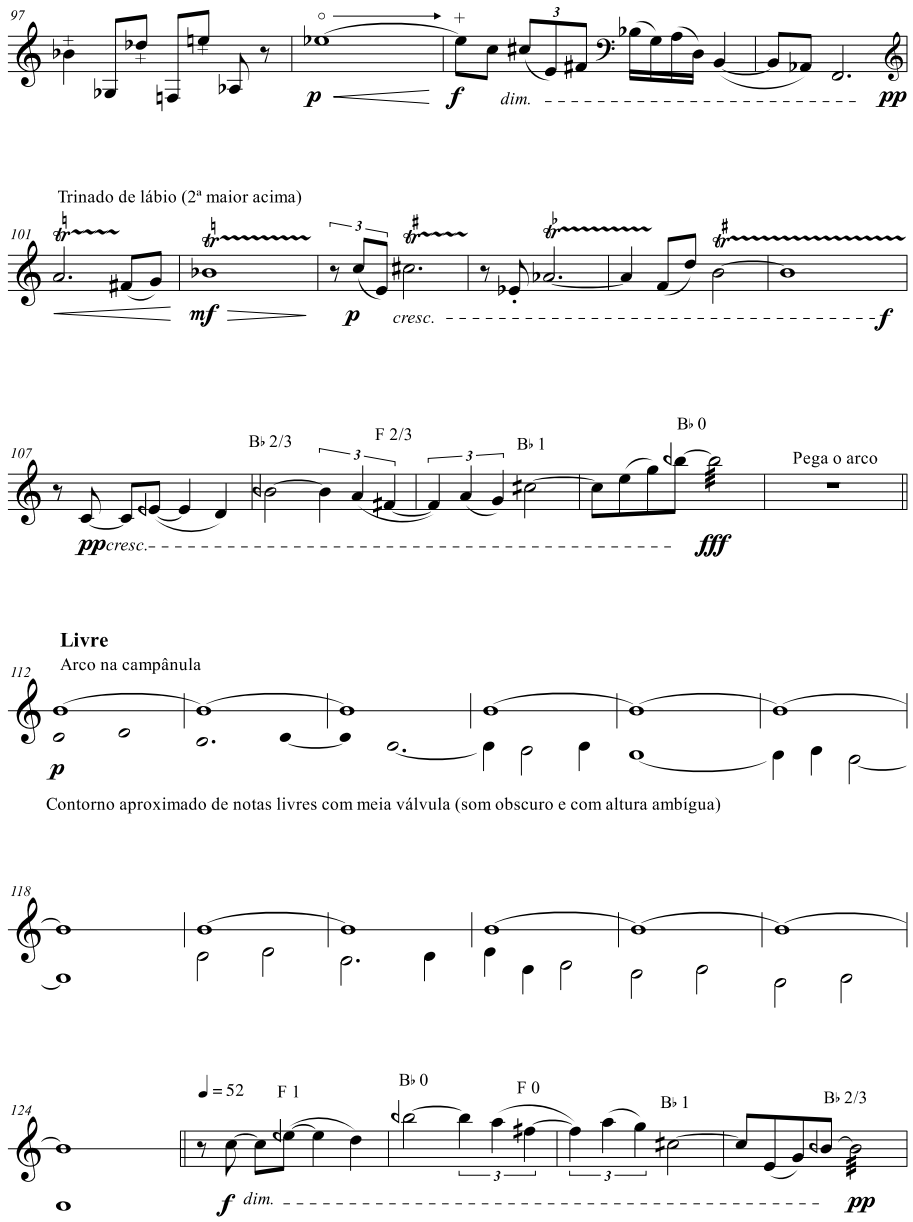
© 2021 Liduino Pitombeira
http://www.pitombeira.com

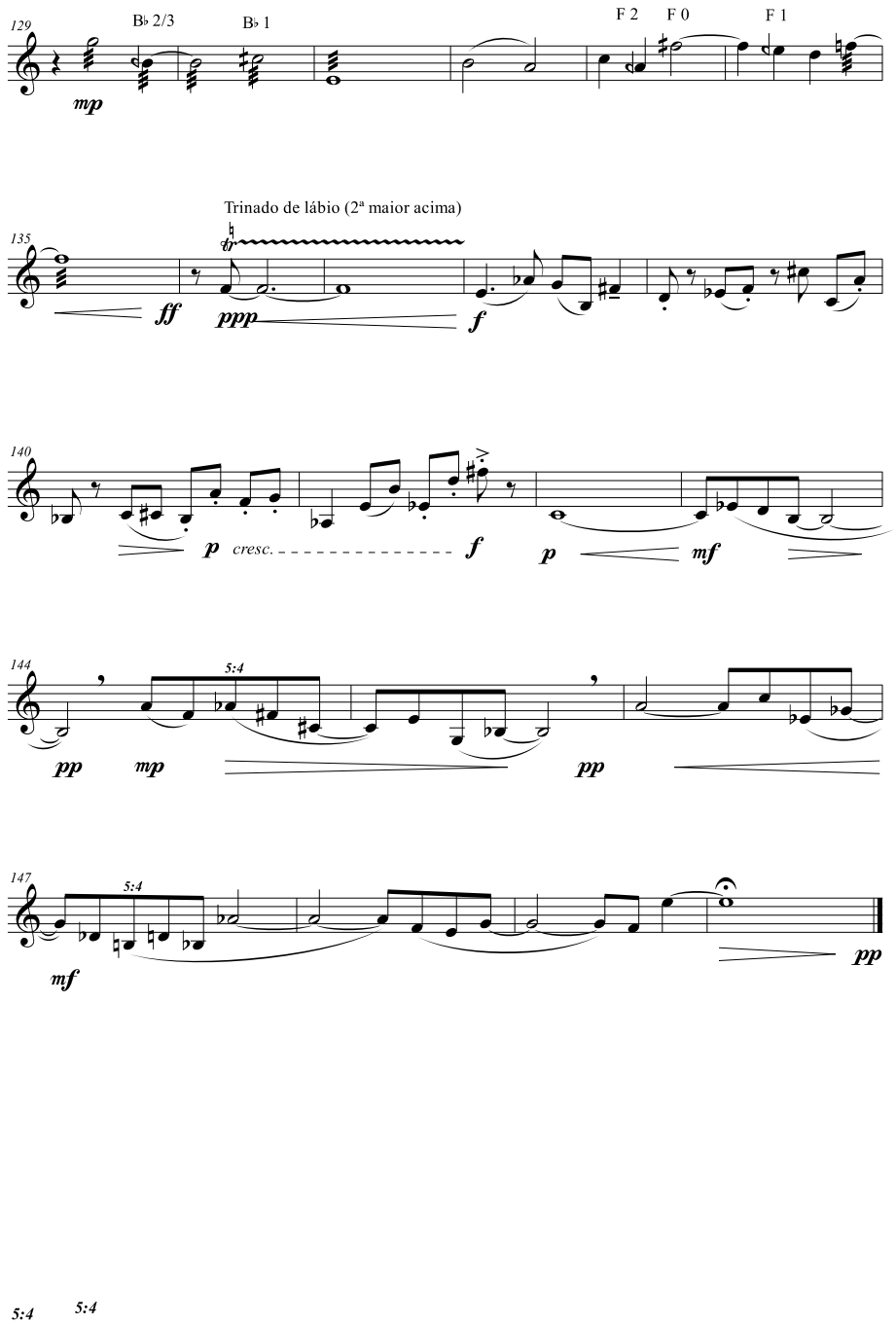

21
ff
mf
cresc.
23
ff
Meia-válvula (altura indefinida)
'pt'
mp
p
mf
p
25
Gradualmente frulato
f
pp
p
cresc.
ff
28
mp
f
p
mf
f
p
f
p
f
31
p
f
pp
p
Um pouco mais lento
Covered tone
3
35
3
Normal
Livre
pp
ff


Centauri
3
Covered tone
tempo primo
Um pouco mais lento
Covered tone
Gradualmente normal
tempo primo
Um pouco mais lento
Covered tone
tempo primo
al niente
Um pouco mais lento
Covered tone
tempo primo
al niente
Livre

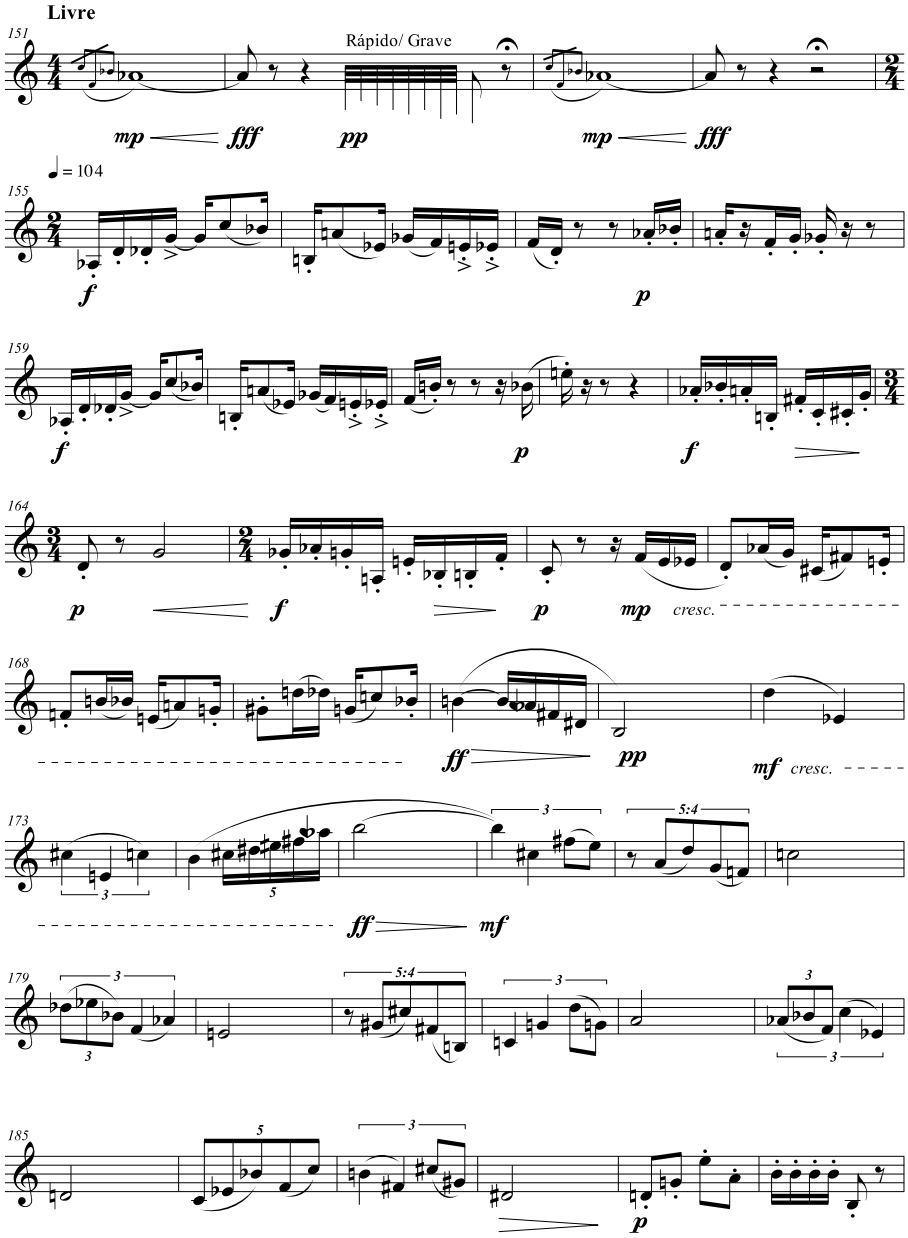

64
pp
mf
pp
10
f
67
ff
dim.
pp
f
mp
72
cresc.
74
ff
dim.
p
76
mf
pp
cresc.
78


80
ff
p
Trêmolo de válvula (não medido)
Alternar (B♭) 1 / 1-3
82
mp
f
mp
f
p
Livre
84
mf
p
fff
pp
2. Toliman
♩= 52
86
p
mf
pp
mp
pp
5:4
90
mf
5:4
al niente
(Similar: bouché - mf normal - p)
94
mf
p mf
p
mf


97
p
f
dim.
pp
Trinado de lábio (2ª maior acima)
101
mf
p
cresc.
f
107
B♭ 2/3
F 2/3
B♭ 1
B♭ 0
Pega o arco
pp cresc.
fff
Livre
Arco na campânula
112
p
Contorno aproximado de notas livres com meia válvula (som obscuro e com altura ambígua)
118
124
♩= 52
F 1
B♭ 0
F 0
B♭ 1
B♭ 2/3
f dim.
pp


129
B♭ 2/3
B♭ 1
F 2
F 0
F 1
mp
Trinado de lábio (2ª maior acima)
135
ff
ppp
f
140
p
cresc.
f
p
mf
144
5:4
pp
mp
pp
147
5:4
mf
pp
5:4
5:4

3. Proxima


Livre
Rápido/ Grave
mp
fff
pp
mp
fff
= 104
f
p
f
p
f
p
f
p
mp
cresc.
ff
pp
mf
cresc.
ff
mf
p

191
cresc.
ff
3

196
pp
pp

201
f
pp
f

207
pp
f
pp

213
f
mp
Meia-válvula (altura indefinida)
ff
p
mf
p

216
f
pp
Covered tone
Gradualmente normal
mp

219
3
5
f
p
f
p
f

222
pp
♩ = 55
Cantar as notas quadradas
mp
♩ = 110
Cantar em uníssono
(ou oitava) com a trompa

3 5

227
Som de ar
Acelerando livremente
pp p f p f

233
ppp ff ppp ff

239
Som de ar
Acelerando livremente
p f p f

Livre
244
Normal
Rápido/ Grave
Rápido/ Grave
accel.
pp pp mp cresc.

248
♩ = 110
f p

253
f p f

258
p f p mp cresc.

262

ff pp mf cresc.

série I - I11

267

ff mf

273

P5

R0

RI6

279

p

285

cresc. ff

291

pp pp f pp

Livre

AUTORIZAÇÃO

Eu, Liduino José Pitombeira de Oliveira, autorizo o trompista Tiago Carneiro a incluir a partitura integral de minha obra *Centauri*, Op. 260, para trompa solo, no anexo de sua dissertação de mestrado.

Rio de Janeiro, 03 de agosto de 2021