UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

ANDERSON AFONSO SILVA

MÚSICA PARA TROMPA E SIXXEN, DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA:

RESULTADOS SONOROS NA COLABORAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE

Goiânia
2017

sistema de bibliotecas ufg

UFG

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[x] Dissertação** **[ ] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Nome completo do autor: **Anderson Afonso Silva**

Título do trabalho: **Música para Trompa e Sixxen, de Estércio Marquez Cunha: Resultados Sonoros na Colaboração entre Compositor e Intérprete**

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento [x] SIM [ ] NÃO[1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Anderson Afonso Silva

Assinatura do (a) autor (a) [2]

Data: 01 / 05 / 2017

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

[2] A assinatura deve ser escaneada.

ANDERSON AFONSO SILVA

MÚSICA PARA TROMPA E SIXXEN, DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA:

RESULTADOS SONOROS NA COLABORAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE

Artigo apresentado ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título Mestre em Música.
Área de concentração: Música na Contemporaneidade
Linha de pesquisa: Música, Criação e Expressão – Performance Musical.
Orientador Dr. Antônio Marcos Souza Cardoso
Coorientador Dr. Celso José Benedito

Goiânia
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

SILVA, ANDERSON AFONSO
MÚSICA PARA TROMPA E SIXXEN, DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA [manuscrito] : RESULTADOS SONOROS NA COLABORAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE / ANDERSON AFONSO SILVA. - 2017.
xviii, 58 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. ANTONIO MARCOS SOUZA CARDOSO; co orientador Dr. CELSO JOSÉ BENEDITO.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Música, Goiânia, 2017.
Bibliografia. Anexos.
Inclui símbolos, lista de figuras.

1. Interpretação Musical. 2. Colaboração Musical. 3. Música Contemporânea para Trompa. 4. Estércio Marquez Cunha. I. CARDOSO, ANTONIO MARCOS SOUZA , orient. II. Título.

CDU 78

Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Anderson Afonso Silva para a obtenção do título de Mestre em Música.

Ao primeiro dia do mês de abril de dois mil e dezessete, às quinze horas e trinta minutos no miniauditório da Escola de Música e Artes Cênicas/UFG – Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Antonio Marcos Souza Cardoso (orientador e presidente da mesa), Robervaldo Linhares Rosa (EMAC/UFG) e Estércio Marquez Cunha e Maico Viegas Lopes (UNB) na qualidade de convidados do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final do candidato Anderson Afonso Silva, intitulado ***"Música para Trompa e Sixxen, de Estércio Marquez Cunha: Resultados sonoros na colaboração entre compositor e intérprete"***. Cabe ressaltar a participação do professor Doutor Celso José Benedito como co-orientador deste trabalho. O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos e anunciando a realização e aprovação do recital de defesa no dia primeiro de abril de dois mil e dezessete às nove horas, no Teatro do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás em Goiânia/GO. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso APROVADO
Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa APROVADO
Prof. Dr. Estércio Marquez Cunha APROVADO
Prof. Dr. Maico Viegas Lopes APROVADO

Anderson Afonso Silva faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Coordenador do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* - Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.
Goiânia, 01 de abril de 2017.

Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso
Presidente

Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa
Membro

Prof. Dr. Estércio Marquez Cunha
Membro

Prof. Dr. Maico Viegas Lopes
Membro

Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa
Coordenador de Pós Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG

Agradecimentos

Primeiramente à Deus pelas oportunidades a quais tem me concedido.

A meus pais, Dona Lucimar e “Seo Zico” por toda educação fundamentada aos princípios cristãos, todo amor e apoio durante minha trajetória musical.

Ao apoio e admiração dos meus queridos irmãos André e Emerson, e cunhadas Hellen Regina e Jéssyca Vieira.

Aos professores e amigos durante esse caminho percorrido entre aulas, ensaios e conversas: Rubem Santos, Roberson Gonçalves, Adenilson Santana, Rogério Rosembergue, Nivaldo Junior, Marcelo Alves, Roberto Milet, Elielson Paulo, Sérgio de Paiva, Sara Lima, Rodrigo Alves, Daniel Araujo, Lamartine Tavares, Profª Dra. Sonia Ray, Prof. Dr. Carlos Costa, Prof. Dr. Fabio Oliveira, aos maestros Eliseu Ferreira, Joaquim Jaime e Marshal Gaioso.

Especialmente ao amigo, professor e compositor Dr. Estércio Marquez Cunha, sempre com muito empenho, carisma e dedicação em ajudar. Ao seu trabalho em compor três obras para a trompa, enriquecendo o repertório contemporâneo para trompa no Brasil e no mundo!

Ao Grupo Impact(o) pelo apoio e disposição nos ensaios e toda logística envolvida na performance.

Ao grande amigo, Prof. e coorientador Dr. Celso José Benedito pelas aulas e dicas na parte da performance nos recitais, e todo trabalho.

Ao meu caro amigo, Prof. e orientador Dr. Antônio Marcos Souza Cardoso pelos momentos de aprendizado divididos em ensaios, palcos, viagens e aulas, seu profissionalismo, exemplo e dedicação à música, Bravo!

A todos meus alunos e companheiros de trabalho em música, nas orquestras, bandas e escolas, especialmente João Luís Corrêa Batista e Tarcísio Antônio Santos, e todos que me apoiaram e de forma indireta participaram desses momentos importantes em minha carreira.

Ao Departamento de Música do Instituto Federal de Goiás que abriu as portas para meu enriquecimento musical e profissional, aos alunos que ali pude contribuir ensinando trompa.

A todos aqueles que diretamente ou indiretamente contribuíram de alguma maneira na realização deste trabalho!

Obrigado.

Resumo

Este trabalho é fruto de uma de experiência adquirida no estudo das relações compositor-intérprete, sob olhar do *performer*. O eixo central desta pesquisa está em explorar, juntamente com Estércio Marquez Cunha, novas possibilidades dos recursos da trompa em relação ao *Sixxen*. Primeiramente, faz-se um estudo bibliográfico do papel colaborativo entre intérpretes e compositores, referenciados em BRANDINO 2012, ISHISAKI e MACHADO 2013, RAMOS 2013, RAY 2013 e ROSSI e BARBOSA 2015, a fim de compreender o caminho de colaboração dessas duas peças cruciais para o fazer musical. Pelo seu ineditismo no Brasil, a segunda parte é dedicada ao *Sixxen*, investigando a respeito de concepção, repertório e sua trajetória até Goiânia, com respaldo no estudo feito por MORAIS, CHAIB e OLIVEIRA, 2016. Para otimização da pesquisa, a terceira parte destina-se no relato da experiência ao decorrer da colaboração deste pesquisador enquanto intérprete com o compositor. Nesta parte, demonstra-se e instrui as especificidades dos efeitos sonoros na trompa, em como o compositor idealizou a obra em questão em virtude das experimentações realizadas com o intérprete. Os principais resultados que a pesquisa traz é da contribuição do repertório contemporâneo mundial para ambos intrumentos, evidenciada por meio da linguagem do compositor em questão e assim ter gerado um material didático explicativo para as técnicas extendidas na trompa.

Palavras-chave: Interpretação Musical; Colaboração Musical; Música Contemporânea para Trompa; Estércio Marquez Cunha.

Abstract

This work is the result of an experience acquired in the study of composer-interpreter relations, under the performer's view. The central axis of this research is to develop, along with Estércio Marquez Cunha, new possibilities of the horn resources in relation to the *Sixxen*. Firstly, a bibliographical study of the collaborative role between interpreters and composers, referenced in BRANDINO 2012, ISHISAKI and MACHADO 2013, RAMOS 2013, RAY 2013 and ROSSI and BARBOSA 2015, is undertaken to understand the collaboration path of these two crucial pieces for the making of music. For its novelty in Brazil, the second part is dedicated to the *Sixxen*, investigating about conception, repertoire and its trajectory until Goiânia, with support in the study done by MORAIS, CHAIB and OLIVEIRA, 2016. For the optimization of the research, the third part is intended in the report of the experience in the course of the collaboration of this researcher as an interpreter with the composer. In this part, the specificities of sound effects in the horn are demonstrated and instructed in how the composer idealized the work in question by virtue of the experiments performed with the interpreter. The main results that the research brings is the contribution of the world contemporary repertoire for both instruments, evidenced through the language of the composer in question and thus have generated an explanatory didactic material for the techniques extended in the horn.

Keywords: Musical Interpretation; Musical Collaboration; Contemporary music for Horn; Estércio Marquez Cunha.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 WEYMOUTH, D. A., á.X., compassos 264, 265 e 266 14
Figura 2 Protótipo versão 2015 16
Figura 3 Protótipo versão 2016 17
Figura 4: Sopro (som do ar dentro do instrumento) com a mão direita aberta 19
Figura 5: Sopro com a mão direita fechada 20
Figura 6: Agrupamento rítmico com notas de alturas aproximadas, alternadas com bouchés 20
Figura 7: Multifônico 20
Figura 8: Compasso 31 23
Figura 9: Compasso 43 e 44 23
Figura 10: Compassos 69 e 70 23
Figura 11: Extensão da trompa utilizada na obra 24
Figura 12: Soprar sem a vibração dos lábios 24
Figura 13: Glissando Irregular 24
Figura 14: Glissando com a mão 24
Figura 15: Voz (multifônicos) 24
Figura 16: Compassos 31 e 32 25
Figura 17: Compassos 38 aos 42 25
Figura 18: Escala com bouchées 26
Figura 19: Compasso 44 27
Figura 20: Compasso 44 29
Figura 21: Compasso 64 29
Figura 22: Compassos 83 e 84 29
Figura 23: Compassos 85 e 86 29
Figura 24: Compasso 125 29
Figura 25: Compassos 65 aos 68 30
Figura 26: Compassos 87 e 88 30
Figura 27: Compassos 69 e 70 31
Figura 28: Compasso 97 31
Figura 29: Compassos 121 e 122 31
Figura 30: Compassos 89 e 90 32
Figura 31: Acelerando com frulato ao final 32
Figura 32: Glissando por harmônicos 32

Figura 33: Compassos 24 aos 29 34
Figura 34: Compassos 98 aos 109 34

LISTA DE *QR'S CODE*

Estreia do Sixxen em Goiânia 17
Figura 4 Sopro (som do ar dentro do instrumento) com a mão direita aberta 19
Figura 5 Sopro com a mão direita fechada 20
Figura 6 Agrupamento rítmico de notas de alturas aproximadas, alternadas com bouchés ... 20
Figura 7 Multifônico 20
Música para Trompa Solo Nº2 20
Figura 16 Compassos 31 e 32 25
Demonstração da figura 17 25
Demonstração da figura 18 26
Demonstração do glissando irregular 27
Demonstração do sopro sem vibração dos lábios 27
Demonstração da figura 19 28
Figura 20 Compasso 44 29
Figura 21 Compasso 64 29
Figura 22 Compassos 83 e 84 29
Figura 23 Compassos 85 e 86 29
Figura 24 Compasso 125 29
Figura 25 Compassos 65 aos 68 30
Figura 26 Compassos 87 e 88 30
Sugestão do trecho da figura 25 31
Sugestão do trecho da figura 26 31
Figura 27 Compassos 69 e 70 31
Figura 28 Compasso 97 31
Figura 29 Compassos 121 e 122 31
Figura 30 Compassos 89 e 90 32
Sugestão para execução do acelerando gradativo, nos compassos 69, 97 e 121 32
Sugestão para execução do glissando do compasso 70 33
Sugestão para execução do frulato no compasso 90 33
Vídeo da entrada no palco 34
Vídeo da saída do palco 34

SUMÁRIO

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA xix
Primeiro Recital de Mestrado x
Recital de Defesa xiii
PARTE B: ARTIGO xvi
Introdução 1
1 Panorama e trajetória da relação colaborativa entre intérprete e compositor 4
2 O Sixxen: Criação e Desenvolvimento, Repertório e sua Trajetória até Goiânia 11
2.1 Criação e desenvolvimento 11
2.2 Seu repertório 11
2.3 Sua trajetória até o Brasil e seu ineditismo se dando em Goiânia 14
3 Música para Trompa e Sixxen: relatos da colaboração e sugestões para os efeitos na preparação da *performance* 19
3.1 A trompa na obra de Estércio Marquez Cunha 19
3.2 Música para Trompa e Sixxen 21
3.2.1 Os efeitos sonoros na trompa: sugestões de execução 23
Considerações Finais 36
Referências 38
ANEXOS 40
Música para Trompa Solo Nº2 41
Música para Trompa e Sixxen 43

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM MÚSICA

Primeiro Recital de Mestrado
ANDERSON AFONSO SILVA
Trompa

CONVIDADOS
ADRIANA LOSI – FLAUTA
RODRIGO ALVES – OBOÉ
DANIEL ARAÚJO – CLARINETE
ANDRÉ BERNARDES - FAGOTE
SÉRGIO DE PAIVA – PIANO

Recital realizado como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música
Área de Concentração: Música na Contemporaneidade
Linha de Pesquisa: Música Criação e Expressão
Banca: Orientador Prof. Dr. Antônio Marcos Souza Cardoso; Prof. Dr. Estércio Marquez Cunha; e Profª Dra. Sonia Ray

PROGRAMA

ROSSINI, Gioachino (1792 - 1868)
Le Rendez-Vous de Chasse (1828)

HAYDN, Joseph (1732 - 1809)
Divertimento Nº1 em Sib para Quinteto de Sopros
I Allegro con Spirito
II St. Anthony Chorale – Andante
III Minuetto
IV Rondo

STRAUSS, Franz (1822 – 1905)
Noturno para Trompa e Piano (1864)

DUNHILL, Thomas Frederick (1877-1946)
Cornucopia – Um Maço de Miniaturas para Trompa e Piano Opus 95 (1941)
I Andante con moto
II Allegro vivo
III Poco adagio
IV Allegro leggiero
V Slow Minuet
VI Presto non troppo

GUERRA-PEIXE, César (1914-1993)
Espaços Sonoros (1985)
I Estático
II Dinâmico

LACERDA, Osvaldo (1927-2011)
Melodia para Trompa Solo (1974)

CUNHA, Estércio Marquez (1941) **ESTREIA MUNDIAL**
Música para Trompa Solo Nº2 (2015)

17 de Dezembro de 2015
Teatro do IFG 20h

Notas de programa

Le Rendez-Vous de Chasse

A trompa moderna inicia sua história nos instrumentos utilizados para sinais de caçada na França no século XII (TUCKWELL, 1983). Durante muito tempo o uso da Trompa de Caça foi o principal meio de comunicação entre caçadores, pois com ela o som se ecoava mais facilmente pelas florestas. Tal prática se tornou uma atividade entre os nobres durante a Idade Média até o Renascimento. A partir de então, o instrumento começou a integrar os grupos musicais. Obra dedicada a Yannick Swennen, Rossini faz uma homenagem ao instrumento precursor da trompa moderna. Nela, o compositor traça ideias musicais características das chamadas de caça, transmitindo todo o ato célebre e heroico.

Divertimento Nº1 em Si bemol para Quinteto de Sopros

O uso da trompa no período do classicismo foi contextualizado à sonoridade dos instrumentos de madeira. Compreendida pela sonoridade mais suave e equilibrada, surgem os primeiros grupos de sopros em Viena, usados na corte de Joseph II no final do século XVIII. A obra retrata a influência de Haydn na escrita camerística deste período, sempre utilizando a trompa nesta formação como material somador de timbres. Por ser considerado um grupo rico em combinar cores de sons, o papel do trompista requer aqui um domínio técnico-sonoro a fim de caracterizar todo o conjunto.

Noturno para Trompa e Piano Opus 7

Franz Strauss foi principal trompista da Ópera da Corte da Baviera, um grande performer na geração de trompistas alemães de sua época. Compositor de obras de cunho sinfônico e camerístico, destaca-se o *Concerto para Trompa opus 8 e Noturno opus 7*. Em suas composições desenvolveu bem a escrita para o instrumento, a princípio com traços do classicismo, explorando recursos melódicos tradutores da linguagem romântica. Esta desenvoltura composicional para trompa veio a influenciar vários outros compositores após sua geração, como seu filho Richard Strauss.

Cornucopia – Um Maço de Miniaturas para Trompa e Piano Opus 95

Dunhill foi um compositor e escritor inglês sobre temas musicais. Compôs várias de suas obras dedicadas a estudantes de música, contendo uma grande variedade de interesses melódicos e emocionais, se entrelançando entre diferentes estilos. Em *Cornucopia*, composta

no ano de 1941 para Frank Probyn, o compositor aborda o símbolo representativo da fertilidade, riqueza e abundância. Na mitologia greco-romana era representada por um cesto em forma de chifre, cheio de frutas e flores se espalhando de dentro do mesmo.

Espaços Sonoros

Obra composta em 1985 e dedicada ao trompista tcheco Sdenek Svab, radicado no Brasil desde a década de 60. Em *Espaços Sonoros*, Guerra-Peixe mostra efetivamente sua relação aos legados do *Grupo Música Viva*, utilizando de técnica serialista e a busca de recursos tímbricos da trompa em relação ao piano. Seu conteúdo gira em torno da pesquisa aos valores estéticos à emoção, intelectualidade e representatividade da cultura brasileira. No segundo movimento (*Dinâmino*), a relação dos elementos rítmicos, melódicos, harmônicos e acentuações entre a trompa e o piano transpõe toda atmosfera do ritmo folclórico brasileiro, inseridos no contexto da contemporaneidade musical.

Melodia para Trompa Solo

Reconhecido compositor paulista que tem dedicado suas obras a um considerável número de instrumentos, estando entre os compositores brasileiros que mais comporam para a trompa. Sua escrita idiomática está aliada ao domínio das modernas técnicas composicionais do século XX. *Melodia para Trompa Solo*, composta no ano de 1974, ilustra um refinado nacionalismo pelo grande conhecimento de características da música brasileira. Nela, Lacerda exige muito do performer em suas mais variadas indicações de andamento, articulação, dinâmicas e timbres, buscando ser o mais específico possível.

Música para Trompa Solo Nº2

A relação entre compositores e intérpretes tem se tornado cada vez mais uma forte característica da música do século XX e XXI. Devido a tamanha admiração e proximidade com o professor Estércio, interesses de colaboração para novas composições para trompa logo surgiram. *Música para Trompa nº 2* está sendo fruto de pesquisas a novas possibilidades técnico-sonoras inseridas à linguagem musical ao compositor em questão. Aqui são utilizadas algumas técnicas expandidas em trompa, ainda não abordadas no repertório contemporâneo para o instrumento. A relação de todo contexto melódico está sempre sendo intermediada com novos recursos sonoros, bem como também o silêncio é valorizado pelo compositor. Isso faz com que o grau de exigências técnico-interpretativas impulsione desafios para o cenário musical contemporâneo em trompa.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM MÚSICA

Recital de Defesa

ANDERSON AFONSO SILVA
Trompa

CONVIDADOS
Grupo Impact(o) - Sixxen: Fábio Oliveira, Ronan Gil, Leonardo Labrada, Leonardo Caire, Khesner Oliveira e Jacqueline Dourado

Piano: Sérgio de Paiva

Quinteto de Sopros VazaVento: Sara Lima (flauta), Rodrigo Alves (oboé), Daniel Araújo (clarineta) e Lamartine Tavares (fagote)

Recital como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Performance Musical
Área de Concentração: Música na Contemporaneidade
Linha de Pesquisa: Música Criação e Expressão

Banca: Orientador Dr. Antônio Marcos Souza Cardoso; Coorientador Dr. Celso José Benedito; Dr. Robervaldo Linhares Rosa; Dr. Maico Viegas Lopes; Dr. Estércio Marquez Cunha e Dr. Marshal Gaioso Pinto

PROGRAMA

CUNHA, Estércio Marquez (1941)
Música para Trompa e Sixxen **ESTREIA MUNDIAL**

CUNHA, Estércio Marquez (1941)
Música para Trompa Nº1 **ESTREIA MUNDIAL**

BONNA, Kathia (1962)
Imagens para Trompa e Piano

CUNHA, Estércio Marquez (1941)
Música para Oboé, Trompa e Piano

da SILVA, José Ursicino "Duda" (1935)
Concertino no. 2 para Trompa
I Andante - II Valsa - III Frevo

MORAIS, Fernando (1966)
Xaxando no Cerrado para Quinteto de Sopros

1 de Abril de 2017
Teatro do IFG 9h

Notas de programa

Música para Trompa e Sixxen

Música para Trompa e Sixxen é uma discreta textura tímbrica-contrapontística. Para cada um dos seis blocos de sixxen foram determinados ritmos e alturas que, pela sua repetição definem-se melodicamente. Os seis blocos, em contraponto, envolvem uma textura contrastante com a trompa, a qual se define na estrutura em sua reiteração melódica. A trompa é trabalhada através de um discurso melódico que sobrepõe as argumentações estruturais, tornando-a um sétimo elemento. Por esse diálogo tecnicamente visto entre o septeto, vários efeitos são mencionados entre os mesmos, os quais se interagem revelando outros, como os multifônicos. O resultado se dá na pesquisa pela inovação sonora, fundamentada na importância da relação de colaboração entre compositor e intérprete.

Música para Trompa Nº1

Esta é a primeira peça para trompa que Estércio Marquez Cunha escreve desde quando começamos a trabalhar em colaboração. Com ela, o compositor fez uma avaliação dos elementos básicos da escrita instrumental em sintonia à sua proposta estética, elementos básicos da escrita instrumental, a ser aplicada posteriormente nas demais colaborações que se seguiram. De escrita simples em compasso quaternário, o discurso sonoro é amplamente trabalhado pela dinâmica com o ritmo. Seguindo uma lenta pulsação, as variações de peso sonoro se movimentam igualmente aos detalhes contidos no rítmo. Desta maneira o compositor vem aqui oferecer ao intérprete uma busca exploratória em relação ao timbre, naturalmente obtida na relação entre seus elementos básicos.

Imagens para Trompa e Piano

Compositora e pianista paulistana, Kathia Bonna tem desenvolvido e se especializado no trabalho de música de câmara com instrumentistas de sopro. A pedido do trompista Luiz Garcia para apresentação no *Prêmio Eldorado de Música*, em 1999 escreve *Imagens*, dedicando a obra a seu esposo também trompista Marcos Bonna, com quem obteve ajuda para compor a mesma. Nela encontra-se dois importantes elementos estéticos como a sonoridade lírica e aveludada, e o efeito de vibração das cordas do piano provocadas pela trompa. De caráter inovador, exige do intérprete uma grande preparação mediante os desafios propostos como sonoridade e resistência.

Música para Oboé, Trompa e Piano

Composta em 2001, esta obra retrata o trabalho com que o compositor estabelece o contraponto em vários aspectos. Através de uma pulsação muito lenta, pode-se perceber na íntegra a complexidade dos efeitos de diálogo produzidos entre as dinâmicas, linhas melódicas e harmônicas independentes, como também a distinção rítmica entre os timbres. A complexidade que aparenta ao ouvir a peça, está nos mais variados argumentos sonoros de acordo o discurso vai tecendo seu desfecho. No seu núcleo de desenvolvimento sonoro, o trabalho de pontilhamentos entre oboé e piano e sucessivas imitações melódicas colore sentidos sonoro-musicais que sempre estão evidenciadas pelo plano de fundo mantido pela trompa nas notas de longa duração.

Concertino Nº 2 para Trompa e Piano

O compositor pernambucano José Ursicino da Silva, conhecido como 'Duda', possui uma vasta discografia junto à sua *Orquestra de Frevo*, recebendo vários prêmios e reconhecimentos em excelência cultural. Desde cedo aos 12 anos já começava sua frutífera vida na produção composicional para a música popular brasileira. O Concertino Nº 2 foi composto em 2014 sob encomenda de Radegundis Tavares, estreando a obra no mesmo ano em Londres. Nela o compositor explora ampla sonoridade e técnica do intrumento bem como a musicalidade em meio à escrita popular. É interessante como ele dá ao duo total liberdade de expressão, ao deixar elementos de caráter interpretativos como articulação e dinâmica a cargo dos intérpretes no ato da performance.

Xaxando no Cerrado para Quinteto de Sopros

Fernando Morais compôs esta obra em Janeiro de 2001 para instrumento solo, posteriormente readaptando para formações distintas, principalmente para intrumentos solistas com piano. Esta versão para quinteto de sopros é dedicada ao grupo *Brasília Ensemble* ao qual o integra como trompista, o que justifica o título da composição. Aqui a música regional do nordeste é fortemente evidenciada com variados estilos rítmicos como baião, côco, maracatu e o próprio xaxado além do melancólico *Adagio* mixolídio concedido à trompa. A todo momento o discurso rítmico-melódico, as acentuações e articulações são muito presentes na trompa que dialoga com as madeiras. Isto faz com que a obra seja evidenciada no repertório brasileiro para trompa do século XXI.

PARTE B: ARTIGO

MÚSICA PARA TROMPA E SIXXEN, DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA:

RESULTADOS SONOROS NA COLABORAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE

INTRODUÇÃO

Fazendo um levantamento da produção dos compositores brasileiros para o repertório da trompa, constata-se uma baixa produção de obras para este instrumento, comparado aos demais instrumentos de metal. Segundo Augusto (1999) em sua catalogação, entre 1908 e 1999, no Brasil foram compostas 121 peças para trompa, dentre 61 compositores. A década de 70 foi o período de maior produção, com 37 obras de 20 compositores.

Segundo Beltrami (2009), diversas áreas de investigação sobre a trompa ainda se encontram inexploradas, como aquelas ligadas ao estudo de repertório solo, repertório camerístico, repertório orquestral brasileiro, bem como pesquisas sobre a *performance* e ensino do instrumento. Atualmente o papel do trompista ainda está muito ligado à complementar uma formação instrumental, integrante de grupos de câmara, orquestras e bandas. O repertório contemporâneo para trompa vem obtendo pouco espaço nos trabalhos de compositores brasileiros em geral, principalmente nas obras de cunho solista e camerista.

Apesar disso, despontam-se alguns compositores que já escreveram para trompa no cenário musical brasileiro, tais como Guerra Peixe, José Siqueira, Ernest Mahle, Cláudio Santoro, Almeida Prado, Francisco Mignone, Osvaldo Lacerda. No século XXI, destacam-se os compositores que já escreveram para a trompa: Villane-Côrtes, José Ursicino da Silva (Duda), Fernando Morais, Marcílio Onofre, Claudiney Carrasco, João Victor Bota e Eduardo Escalante (BELTRAMI, 2011).

Tal produção ainda carece de obras que explorem sonoridades distintas da trompa tradicional, e a interação do instrumentista com o compositor. Entre 2001 e 2015, sabe-se de poucas composições destinadas ao instrumento que contenham técnicas estendidas.

Ray (2010) aponta que a colaboração compositor-performer tem se mostrado um fértil caminho para o aprofundamento do conhecimento artístico, particularmente na promoção de novas obras de compositores ativos e no estímulo à ampliação de técnicas de execução instrumental.

Em se tratando do século XXI, poucos são os trabalhos de nível acadêmico que abordam a produção de novas composições para a trompa no Brasil. Beltrami (2011) em seu trabalho sobre *O Repertório Brasileiro para Trompa e Piano no Curso de Graduação: discussão e aplicabilidade*, tese de Doutorado, aponta quatorze peças brasileiras para trompa e piano de sete compositores ainda ativos. Comparando com o histórico anteriormente dado

por Augusto, podemos perceber que atualmente a trompa não está na mira dos compositores brasileiros. O não acesso às informações sobre o funcionamento do instrumento, seus recursos técnicos e suas possibilidades, fazem com que os compositores deixem de escrever para o instrumento.

Estércio Marquez Cunha, compositor de maior expressão musical em Goiás, vem se dedicando efetivamente à música brasileira, com abordagens de interação e experimentação sonora com o performer. Sua música é caracterizada pela intensa pesquisa sonora, conhecendo bem as possibilidades que podem ser traduzidas por meio da sua linguagem composicional, utilizando-se de escrita contemporânea (GARCIA, 2002). Em relação à obra de Cunha, Garcia e Barrenechea afirmam que:

> A constatação de certos elementos corrobora aspectos importantes da linguagem musical deste compositor. Primeiramente, uma produção de cunho pedagógico e experimental, com roupagem tonal e modal, utilizando-se de uma linguagem simples e de formas tradicionais com certa abordagem nacionalista [...] (2002, p.16)

A partir do ano de 2000, o compositor em questão dedica muitos de seus trabalhos aos instrumentistas de metais. Obras como, *Música para Soprano e Trompa* (2000); *Música para Oboé, Trompa e Piano* (2001); *Movimento para Quinteto de Metais* (2002); *Música para Trompete Solo* (2005); e as últimas para trombone: *Diálogo para Voz Masculina e Trombone* (2011), *Música para Trombone Nº 3 e 4* (2013), *Música para Trombones e Percussão* (2014) e Variações Sobre *Cantigas do Menino Jackes Douglas* (2015), estão entre suas principais obras para metais no século XXI. Tais composições vêm despertando tanto o interesse do compositor em explorar melhor a sonoridade dos metais em suas obras, quanto o de intérpretes em interagirem com o mesmo, encarando possíveis desafios e desenvolvendo possibilidades sonoras antes mesmo inexploradas.

Até o momento, Estércio Marquez Cunha possui em sua obra somente cinco peças para trompa. Dentre elas temos: *Música para Soprano e Trompa* (2000); *Música para Oboé, Trompa e Piano* (2001); *Música para Órgão e Trompa* (2002); *Música para Trompa e Côro* (2003); *O Retorno, para Trompa Solo ou três Trompas em cânone* (2011). Costa (2015) em seu estudo feito sobre a peça *Música para Trompete Solo,* conclui que:

> Cunha tem se mostrado bastante ativo na busca por novos timbres. Em algumas situações, ele foge dos moldes tradicionais, no que refere à combinação de instrumentos. [...] Entretanto, ele possui uma forma particular de combinar os vários recursos técnicos da composição, mesmo sendo

> modelos ligados à tradição. Isso é o que ocorre com o tratamento entre a dinâmica e o timbre (p.43).

O *Sixxen* é um instrumento que foi idealizado pelo compositor Iannis Xenakis (1922 – 2001) para um único movimento, *Métaux*, em sua obra *Pléïades* (1978). É, basicamente, uma série de seis instrumentos de percussão constituídos de metal, classificados de A à F, com afinação microtonal formando uma coleção de notas que não são puramente cromáticas nem diatônicas, resultando em um sistema arbitrário de sons com frequências não temperadas.

Tal ideia advém da minha proximidade com o professor Estércio, que a ele foi encomendada esta obra para esta formação, propositando-se assim combinar novas possibilidades da trompa com o *Sixxen*. Nesta composição, a interação que tive com o compositor resultou em um relato experimental da colaboração, onde este autor enquanto *performer* demonstra e instrui a respeito dos novos efeitos sonoros adquiridos através da interação com o compositor.

As demonstrações e sugestões para a execução dos trechos selecionados são feitas por códigos QR (*Quick Response*) que são códigos de barras bidimensionais, que podem ser facilmente lidos por telefones celulares com câmera, e assim redimensionados para uma página da internet onde o conteúdo está armazenado.

É através de trabalhos como este que o repertório contemporâneo para trompa ganha maiores proporções.

1 PANORAMA DA RELAÇÃO COLABORATIVA ENTRE COMPOSITORES E INTÉRPRETES

Os papéis exercidos por compositores e intérpretes no processo criativo musical estiveram bem distintos ao longo da história da música ocidental. A importância maior era dada a quem escrevia a música, sendo o compositor a figura única que a fizesse, e, por outro lado, o instrumentista tinha o papel de interpretar com precisão. Historicamente, esse papel também era comumente realizado pelo compositor, que também dominava a técnica instrumental. Com o passar do tempo, as especificidades do instrumentista foram ganhando cada vez mais espaço no cenário composicional, onde as técnicas instrumentais foram evoluindo paralelamente aos recursos físicos dos instrumentos.

Desde o Barroco, destacam-se alguns compositores que foram intérpretes de suas obras, como Bach ao cravo, Haendel no órgão e Telemann como flautista doce, os quais escreveram para seus instrumentos neste período (RAY 2010). Porém, estes mesmos não deixaram de escrever grandes obras para instrumentos solistas, sem então dominar suas técnicas.

Ao compor os Concertos de Brandenburgo, Bach atribui solos virtuosísticos a cada um dos seis concertos, como às trompas no primeiro, o trompete no segundo, violino no terceiro, flauta e oboé no quarto, cravo no quinto e no sexto à viola da gamba. Analisando pela lógica, podemos perceber que ao escrever para instrumentos não dominados por ele, Bach certamente obteve ajuda de especialistas que o auxiliasse quanto às possibilidades específicas de sonoridade, recursos de timbres e escrita, normalmente inseridas dentro do seu contexto estético-musical. Porém, ainda não se tem claros registros desta possível comprovação de colaboração. Ray (2010) nos conta da proximidade de Haydn com o contrabaixista Pichelberg e G. Crumb, como também a relação com o mezzo-soprano Jan DeGaetani, a qual teve grande importância na sua obra vocal.

A aproximação entre compositores e intérpretes foi sendo mais evidenciada a partir do século XVIII. A partir desta época começam a surgir os Tratados sobre os instrumentos, e então, com o desenvolvimento físico e técnico da trompa, uma nova forma de manuseio evidenciada pela técnica de mão. Com isso, fizeram surgir importantes obras para o repertório solístico do instrumento, bem como novas combinações de instrumentação. Muitas destas obras do repertório específico para a trompa se deram com compositores como J. Quantz, J. Haydn, W. Mozart, L. Beethoven, L. Cherubini, R. Strauss e outros compositores do

romantismo que foram obtendo contato com importantes instrumentistas, escrevendo obras em consequência da proximidade com trompistas de sua época.

Anton Joseph Humpel (1710-1771), mentor da técnica de mão da trompa natural, teve participação nas obras solos de Haydn quando ambos trabalharam juntos para a família Esterházy (STEPHEN 2010). O mesmo se deu quando Mozart escrevera os quatro concertos para trompa, dedicando-os ao amigo trompista de Salzburgo, Joseph Leitgeb (1732-1811). Assim como também Beethoven em 1800 escrevera sua Sonata para Piano e Trompa Opus 17 para Giovanni Punto (1746-1803), em dedicação à baronesa Josephine von Braun (FRANZ, 1906).

Ao longo do tempo, tal relação esteve arraigada às habilidades somente do compositor, em que muita vezes o próprio era um virtuose em seu instrumento. O fruto da exploração técnica e musical dependia das habilidades do compositor, o qual estreava suas próprias obras na maioria das vezes. A partir do século XX, as novas abordagens estéticas fizeram com que o intérprete fosse cada vez mais consultado, afim de maiores compreensões por parte dos compositores das especificidades do instrumento.

No período pós-guerra, compositores percebem a necessidade de produzir os sons até então inimagináveis. Sendo assim, estabeleceu-se maiores contatos com demais artistas contemporâneos de demais áreas, como pintores, arquitetos, cineastas entre outros ligados à modernidade. Esses laços estabelecidos pelo modernismo se fortaleceram nos anos de 1960, com compositores como Xenakis, Penderecki, Stockhousen, Boulez, Berio, Schaeffer. O trabalho do performer retoma forças nas décadas seguintes, com abertura a novas possibilidades voltadas a uma ideia recriadora, reinventada e até mesmo intitulada como indeterminada, por J. Cage. No Brasil, compositores como Camargo Guarniere, Ricardo Tacuchian, César Gerra-Peixe e Claudio Santoro abordavam as novas tendências da música de vanguarda deste movimento pós-guerra.

O conceito de indeterminação em música, evidenciada na segunda metade do séc. XX, sendo muito utilizada por Cage, advém da liberdade de execução de uma obra, sem muitas restrições quanto à interpretação, fazendo com que de fato esta mesma obra esteja sempre sendo reinventada pelo performer. Para Cage, tal liberdade concedida ao intérprete estimula o início do processo de abertura da fronteira existente entre este e o compositor. Assim sendo, o compositor não mais tem controle total da obra, estando aberto a novas ideias do intérprete em relação às dele. Os padrões estéticos musicais devem permanecer de acordo ao estilo do compositor, mesmo o instrumentista estando livre em meio à interpretação da obra. No trecho abaixo Cage argumenta que tais resultados em suas peças podem gerar performances diferenciadas, dependendo do indivíduo a interpretar:

> A execução de uma composição que é indeterminada em sua performance é necessariamente única. Não pode ser repetida. Quando realizada uma segunda vez, o resultado é diferente do anterior. Nada, portanto, é realizado por tal performance, uma vez que ela não pode ser compreendida como um objeto no tempo. A gravação de um tal trabalho não tem mais valor que um cartão postal; ela fornece um conhecimento de algo que aconteceu, enquanto que a ação foi um não-conhecimento de algo que ainda não havia acontecido (CAGE, 1961, p.39 apud. ROSSI e BARBOSA, 2015, p.3).

No trabalho de ROSSI e BARBOSA (2015) é relatado a estreita relação que Cage começa a ter com o pianista David Tudor no final da década de 50, para desenvolver algumas de suas obras significativas para o instrumento. Foi através do contato com Tudor que Cage, em seu *Concerto for Piano and Orchestra*, expande suas ideias composicionais tanto na escrita quanto nas ações interpretativas, assim desenvolvendo com certa radicalidade os resultados de suas obras. Por parte do intérprete, segundo os autores, Tudor escolhe um piano amplificado para executar as abordagens de estilo e sonoridade de um instrumento que não era totalmente controlável, devido ao fato inesperado do intérprete ao seu instrumento, produzindo *feedbacks* e vibrações simpatizadoras.

A importância que se tem do contato direto com o compositor da obra, estabelecida através de uma colaboração entre compositor-intérprete na construção interpretativa, vem do objetivo de buscar aquilo que está além da escrita musical. Ou seja, a compreensão de nuances interpretativas, onde se permite gradações ou variações que permeiam o sentido interpretativo, às quais levam o intérprete a amplos caminhos de escolhas para realização da obra. Tais nuances são perceptíveis ao ouvir. A experiência da interação entre professores e alunos, *performers* entre si, compositores e intérpretes e até mesmo em gravações, validam e alimentam o contato direto entre músicos para que as nuances tenham seu papel crucial no processo construtivo na música contemporânea. Elas podem ser estabelecidas por um processo oral e aural, onde a relação do compositor com o intérprete se conectam de forma completa e direta, como afirma Domenici:

> ...o contato com o compositor irá auxiliar na compreensão dos elementos essenciais ao seu estilo, os quais transcendem os limites da notação musical. Desta forma, o trabalho com o compositor propicia um acesso direto ao seu universo sonoro permitindo assim estabelecer parâmetros para a criação de uma interpretação no tocante à realização das nuances (DOMENICI, 2010(b), p.4).

A respeito da busca do som que não está na partitura, na pesquisa feita por DJUPDAL apud. RAMOS (2013) de uma observação realizada pelo compositor Claude Debussy em contato com intérpretes de sua obra, onde a sonoridade exigida por ele vai além

dos parâmetros técnicos e físicos do piano. O compositor pede ao instrumentista que esqueça os martelos do instrumento, a fim de produzir um som com toque perolado, dando maior leveza e clareza. Em outro momento, ele exige sons de sinos, se referindo aos acordes da mão direita. Através deste tipo de experiência, o intérprete adquire conhecimentos que vão além dos sons grafados ali na partitura, mas também amplos significados de personalidade, estilo, suas próprias ideias musicais para com o mundo, a vida e à música de forma geral.

Devido o contato de RAMOS (2013), onde a autora pianista realizou uma colaboração na construção interpretativa da peça *Round About Debussy* com o compositor Flávio Oliveira, ela argumenta tamanho nível de compreensão adquirida do estilo idealizado na obra em questão, de como ele trabalha os elementos *debussyanos* em sua própria linguagem composicional.

Não somente nos processos de criação, onde a interação é estabelecida por parte do intérprete em cooperar com informações especificamente necessárias, o compositor por outro lado colabora com os sentidos musicais que devem ser retratados na obra: a proposta estética. Quando se tem um trabalho realizado em conjunto com planejamento e equilíbrio, os resultados podem ser muito flexíveis, enriquecedores e somativos em uma espécie de sociedade criativa musical, firmados em alicerces da inteligência musical.

Um exemplo desta sociedade é o trabalho realizado pela colaboração entre o compositor Bruno Ishisaki e o violonista Marco Antônio Machado, no processo criativo da obra *Arcontes*. É uma obra escrita para violão de 7 cordas e eletrônica, na qual fora conceituada em uma relação entre o compositor e o intérprete. O papel de ambos os lados neste processo resultou na soma das escolhas de gestos técnicos, sons extras gravados e reproduzidos pelo intérprete, mais o planejamento do compositor em seu estilo próprio de fundamentação da obra. ISHISAKI e MACHADO (2013) contam a respeito da concepção de parceria em *Arcontes*:

> imaginei uma música que possibilitasse uma performance confortável e deleitante; uma música onde o reflexo do imaginário gestual do intérprete pudesse ser reconhecido na obra assim como o são os traços dos pais no rostos dos filhos; imaginei também o resultado acústico deste viés como interpretação e performance coadunando-se à concepção da obra, construindo seu perfil ontológico (p.72).

A obra interagida é estruturada em temas com enunciados em um espaço de duração onde o intérprete decide o tempo de fruição, aplicando-se assim sua dose de colaboração intuitiva-musical. Isso em uma duração de 1 minuto e 15 segundos. A performance acontece entre o violão de 7 cordas e eletrônica, em que o compositor Bruno Ishisaki atua também como performer produzindo os sons sintetizados eletronicamente. A todo o momento esse

diálogo é equilibrado pelas intenções da obra, onde em alguns momentos são livres ou se restringem à liberdade da manipulação das durações dos enunciados instrumentais (ISHISAKI e MACHADO 2013).

Na visão do violonista e compositor Marco Antônio, ao atuar somente como intérprete nesta obra, aponta que vários fatores contribuíram para este equilíbrio de funções no papel do compositor e do intérprete no processo criativo. Pelo fato de atuarem juntos em grupos de câmara, ambos se deram a liberdade de analisar, experimentar e desenvolver materiais para a obra. Nos encontros realizavam seções de improvisos comumente aos conjuntos de Jazz, e dali consequentemente brotavam-se elementos temáticos que foram influenciando outros que se seguiam.

Na parte final do trabalho os autores concluíram que o papel do intérprete junto ao compositor é um fator de colaboração indissociável na geração dessa obra. As atribuições foram similares quando o compositor atua como performer ao ler e formalizar os materiais em questão, e do intérprete como agente compositor, refletindo sobre suas próprias escolhas na participação do processo criativo musical. Logo:

> colaborações tendem a funcionar melhor quando os colaboradores possuem afinidades estéticas suficientemente próximas e algum nível de flexibilidade em relação a experimentalismos, bem como alguma vivência musical em comum. Portanto, julgamos estes aspectos como pré-requisitos essenciais no momento de se estabelecer uma parceria criativa entre compositores e intérpretes (ISHISAKI e MACHADO 2013, p.101).

As pessoas estão sempre envolvidas pela prática da interatividade musical, porém esta aproximação entre as mesmas ocorrem devido à convivência social que, quase sempre as unem. Neste universo onde atuam compositores e intérpretes, os principais motivos que estabelecem um vínculo entre compositores e intérpretes são: a dificuldade que muitos compositores têm de suas obras serem tocadas e a falta de interesses por parte dos intérpretes em executá-las. Muitas vezes o convívio social entre eles promovem as relações. Surgem então, os convites que compositores fazem a intérpretes, grupos de câmara e ou até mesmo orquestras, para interpretarem suas obras levando-as ao conhecimento do público.

Assim, intérpretes também tem procurado compositores encomendando a eles novas obras para seu instrumento. Neste caso, o instrumentista que normalmente possui gosto pela estética musical do compositor em questão, como também quer ter seu repertório ampliado. Segundo FRIGO (2005, p.5) *apud* BRANDINO (2012, p.11), essas encomendas se dão, pois a "pessoa ou *performer* que é responsável pela sugestão de uma nova obra, ou que tenha inspirado o compositor para compor".

O ambiente acadêmico também tem valorizado consideravelmente a aproximação entre jovens instrumentistas e compositores. A pesquisa da música contemporânea nos seus processos interpretativos tem aberto caminhos cada vez mais necessários a esta relação, uma vez que os recursos investigados da performance estejam inteiramente ligados ao processo criativo musical. RAY (2010) fala um pouco a respeito desta frequente relação dentro da academia:

> A ideia da academia abrigar um músico-pesquisador tem permitido aos compositores o desenvolvimento de suas propostas composicionais, bem como permitido ao performer inserido na academia experimentar novas possibilidades de execução. O encontro deste dois profissionais em grupos de estudo e de pesquisa tem propiciado criação de obras em colaboração, algumas delas já objeto de textos versandos sobre colaboração compositor-performer no Brasil a exemplo de Borém, 1998 e 1999; Ray, 2001; Tokeshi e Copetti, 2004 (p. 1310).

Os experimentos realizados nas audições presenciais possibilitam que o compositor faça as devidas modificações, segundo suas intenções para com a obra. O intérprete, por sua vez, tecnicamente o orienta e mostra as possibilidades, as ações facilitadoras e o controle técnico em meio à partitura que está sendo desenvolvida. Os fatores presenciais dão ao compositor uma postura bastante flexível da relação de confiança que se estabelece em meio ao trabalho proposto. Assim, BRANDINO (2012, p.8) diz que "o equilíbrio da relação intérprete-compositor se estabelece tendo em relevância as características do instrumento musical, da obra em questão e a formação de intérpretes e compositores".

Essa relação, segundo HAYDEN e WINDSOR (2007) *apud* DA SILVA (2014, p.6), se estabelece sob dois perfis de interatividade: entre indivíduos com ideia fixa e defensiva sobre o próprio papel; e entre indivíduos dispostos a questionar tais ideias. Os efeitos dos resultados gerados do produto final, oriundos desta relação, podem estar concomitantemente ligados ao modo de compreensão quanto aos objetivos para validação da obra musical. Quando o equilíbrio se dá pelo respeito e confiança entre ambas as partes, as ideias gerais da obra podem estar em constante mudança em meio à contemporaneidade:

> Sob a ótica da técnica instrumental e composicional, os resultados são tanto mais profícuos quando há simultânea confiança na criação – podendo haver o enfrentamento de desafios técnicos – e consciência de que é uma composição não-finalizada (mutável) – havendo assim espaço para criatividade e inventividade (p. 46).

A preocupação que se tem de escrever os sons inovados de forma clara, objetiva e intencional, causa relevância no processo criativo. O fato de o compositor imaginar sua música pensando nas especificidades do instrumento ou grupo para qual está se dedicando,

remete a inúmeros questionamentos a respeito das possibilidades existentes e/ou a busca da impossibilidade sonora à sua música, ou seja, estendendo a técnica do instrumento. Os resultados desta interação entre os dois agentes envolvidos a uma nova obra musical advém das especialidades em que cada um esteja colaborando, principalmente no surgimento de novas técnicas, como nos conta RAY (2010):

> O desenvolvimento de técnicas expandidas e até a criação de novas propostas de execução instrumental estão diretamente ligadas à relação próxima de compositores especializados em compor e intérpretes especializados em execução (p. 1313).

No contexto estético da música contemporânea, por diversas vezes ela requer algo inovador, com uma nova argumentação proposta na obra em questão. O contato do compositor com o instrumentista gera um vínculo a fim de entender na íntegra as ideias relacionadas à técnica do instrumento, sua sonoridade, escrita e principalmente novas possibilidades. Ambos trabalham em conjunto desenvolvendo uma escrita personalizada à ideia composicional da obra. Através esse vínculo as negociações acontecem.

Ninguém está mais ou menos habilitado a discursar a respeito das especificidades do que o próprio especialista do instrumento ou canto. Desta forma, a criação musical ganha maiores proporções de significados extramusicais, quanto às possibilidades da obra ser interpretada com equilíbrio, resultante da relação colaborativa.

A prática de colaboração está cada vez mais se difundindo no trabalho entre compositores e intérpretes. Essa tendência pode se configurar consideravelmente à medida em que pesquisas exploratórias a respeito da performance musical vão tomando suas devidas e importantes dimensões.

2 O SIXXEN: CRIAÇÃO E DESENVOLVIMENTO, REPERTÓRIO E SUA TRAJETÓRIA ATÉ GOIÂNIA

2.1 CRIAÇÃO E DESENVOLVIMENTO

Para a criação de sua obra *Pléïades* (1978-9), o compositor grego Iannis Xenakis (1922-2001) sistematiza uma nova ideia de estrutura físico-sonora musical para um dos movimentos, o *Métaux*. Concepção tal o fez imaginar um organismo sonoro conceituado fora dos padrões da música ocidental. Surgiu então o Sixxen. Este instrumento está estruturado basicamente em uma série de seis unidades/instrumentos de percussão em teclados, constituídos de dezenove lâminas de metal cada. As seis unidades são classificadas de A a F, formando uma coleção de cento e quatorze sons que não são puramente cromáticos ou diatônicos e possuindo afinações ligeiramente próximas e relativamente desajustadas entre si (afinação microtonal). Este sistema faz com que se perceba atritos de frequências em função das diferenças de cada um dos seis jogos de dezenove alturas (MORAIS, CHAIB e OLIVEIRA, 2016, no prelo, p.5). No prefácio da obra *Pléïades,* Xenakis o descreve como:

> um instrumento compreendido por dezenove sons distribuídos irregularmente em etapas de quartos-de-tons em cada múltiplo das seis unidades, que compõe o instrumento. Além disso, as seis cópias dos instrumentos tomado como um todo nunca devem produzir uníssono. [...] No entanto minha escala, ao contrário dessas escalas tradicionais, não se baseia na oitava; as simetrias internas conseguem cobrir o espaço cromático total em três cópias consecutivas (períodos), permitindo assim criar, por si só, sem transposições, campos harmônicos suplementares quando superposições polifônicas são feitas (XENAKIS, 1978, partitura).

O primeiro Sixxen, construído para a ocasião que fora concebido para um sexteto de percussão e ballet, foi estreado em 1979 e "o grupo de percussão que trabalhou originalmente com o compositor foi o grupo Les Percussions de Strasbourg" (MORAIS, 2015). Com esse grupo, Xenakis trabalhou várias versões do instrumento, vindo a se interessar em somente um. Este fato em especial, versa a importância do trabalho em contato com performers especialistas, onde o compositor mergulha no universo das possibilidades sonoras.

2.2 REPERTÓRIO

Após Xenakis, outros compositores deram seguimento à literatura direcionada ao Sixxen, contemplando sua formação original como também em variações com ensembles. Segundo o levantamento realizado por Ronan Gil em seu site (MORAIS, 2015), o repertório que engloba o Sixxen em ordem cronológica é:

OBRA	COMPOSITOR	INSTRUMENTAÇÃO
Pléïades (1978-79)	Iannis Xenakis	Sexteto de Sixxen
Le livre des claviers (1988-89)	Philippe Manoury	Sexteto de Sixxen
Métal (1995)	Philippe Manoury	Sexteto de Sixxen
Interregna (1998)	Mark Osborn	Sexteto de Sixxen
Sol (1998)	Jean-Marc Chouvel	Sexteto de Sixxen
Répliques (2001)	Jean-Louis Agobet	Sexteto de Sixxen
à.X. (2004)	Daniel A. Weymouth	Sexteto de Sixxen e Oboé
Shadowtime (2004)	Brian Ferneyhough	uma unidade de Sixxen
Steel Factory (2006)	Luis Tinoco	3 lâminas de Sixxen
Talea (2007-11)	François Sarhan	uma unidade de Sixxen
Venus (2010)	Rozalie Hirs	Sexteto de Sixxen e eletrônica em tempo real
X-trum (2010)	Fabrice Marandola	Quarteto de Sixxen
Obsolve (2011)	Isambard Khroustaliov	Percussão múltipla com Sixxen
De l'itération (2012)	Philipe Leroux	duas unidades de Sixxen
S(c)enario (2012)	Flo Menezes	uma unidade de Sixxen
1,3,6,10 (2013)	Giovanni Damiani	uma unidade de Sixxen
Beauty Will be Amnesiac or will not be at all (2013)	Anthony Pateras	Sexteto de Sixxen espacializado
Lachez Tout!/Enough Already (2013)	François Sarhan	uma unidade de Sixxen
Night (2014)	Ben Davis	três unidades de Sixxen

Dentre todas estas obras, a única de composição brasileira já catalogada é *S(c)enario*, do compositor Flo Menezes. Além desta, o compositor Estercio Marquez Cunha escreveu o *Estudo para Sixxen* e *Música para Trompa e Sixxen*, objeto deste presente trabalho de pesquisa.

Pelo viés no qual consiste a presente pesquisa, se faz necessário uma breve análise geral da peça *á.X.* pelo fato de ser a única obra que envolve o Sixxen com um instrumento melódico, suas similaridades e intensões.

A peça de Daniel A. Weymouth (1953) chama atenção para uma observação devido à similaridade em conectar um instrumento melódico tradicional da música ocidental, o oboé com o Sixxen, assim como a proposta deste trabalho ao juntar a trompa, o sixxen na música de Estércio Marquez Cunha. O título *á.X* faz uma justa homenagem a Xenakis, seguindo os referenciais sonoros do compositor em *Métaux*, *Pléïades*. Somente com acesso à partitura da obra, é notório que Weymouth explora ainda mais uma explosão de intensidade sonora, sendo antes perturbadora em Xenakis. A recomendação de um protetor auricular usados em aviação aos instrumentistas, e ao público que cubra os ouvidos, traz uma forte reação ao ouvir o tempo de resonância no final da seção de abertura (WEYMOUTH, 2004).

Até o compasso 204, sem a participação do oboé, o discurso do Sixxen está em densos blocos sonoros e longos trechos de ressonâncias, com vários crescendos e decrescendos e outras variações de intensidades. Ao longo desse trecho, o compositor utiliza objetos variados como recurso para ampliação das sonoridades, trazendo uma exploração tímbrica em meio às lâminas do instrumento. Além de vários tipos de baquetas (macia, média e dura) e o emprego dos dedos (para notas isoladas ou rulos), o compositor solicita diversos outros utensílios e modos de percussão para se tocar as lâminas de Sixxen: martelo de campana em couro, dedais de costura de metal, varas de vime, pente de cabelo, escova de aço e bolas de pingue-pongue.

Neste contexto sonoro acontece uma exploração paralela à dos timbres, dos sons suaves e atipicamente “secos”, onde as lâminas são completamente cobertas com toalhas terminando com o som quase inaudível da escova de aço nas lâminas mais agudas do instrumento. Para o final da ressonância, a microtonalidade do sixxen é trabalhada sob uma atmosfera de *pianíssimo* a duas vezes *pianíssimo*, abrindo espaço para o oboé. Aqui, se exige um alto grau de habilidade técnica específica do oboísta, ao se deparar em uma sequencia melódica de curtos intervalos de sons e suas minuciosas indicações de alturas sob uma mesma nota, como mostra abaixo no trecho:

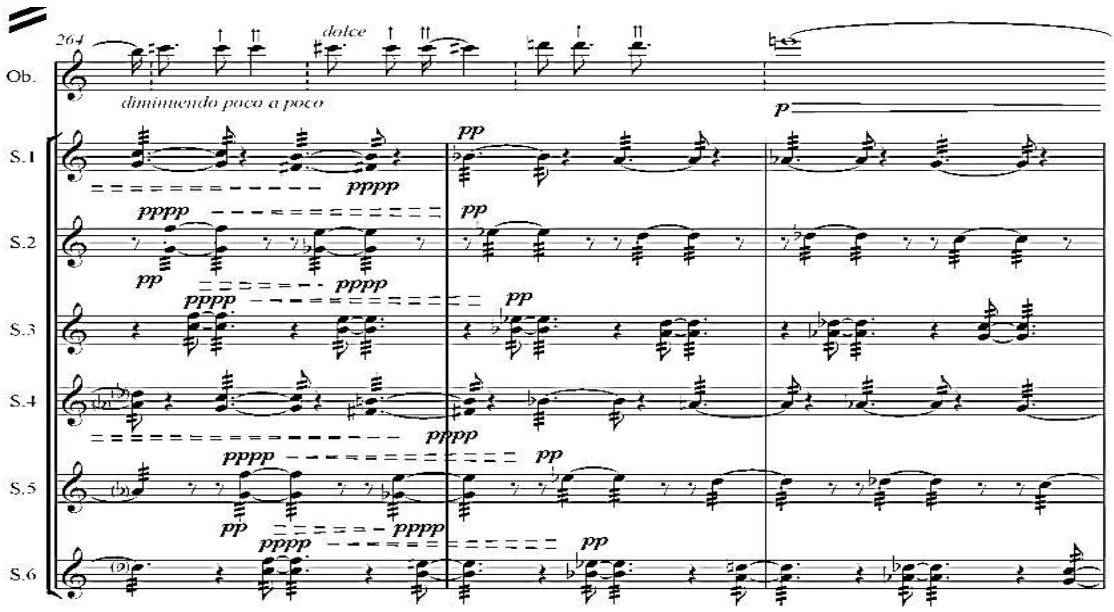


Figura 1: WEYMOUTH, D. A., á.X., compassos 264, 265 e 266

Nesta obra, percebe-se que Weymouth faz uso do Sixxen como uma máquina ressonadora de timbres, aproveitando cada vez mais as possibilidades de exploração influenciadas por seu idealizador. Fica clara as intenções do compositor em dar seguimento à pesquisa em inovação sonora proposta por Xenákis 25 anos antes de *á.X.* Em nota, Weymouth declara que esta obra é um dos muitos acenos para Xenakis, recordando neste caso uma de suas fanfarras (WEYMOUTH, 2004).

2.3 TRAJETÓRIA DO SIXXEN ATÉ O BRASIL E SEU INDEDITISMO SE DANDO EM GOIÂNIA

Após os primeiros protótipos desenvolvidos pelos percussionistas de Strasbourg diretamente com seu idealizador, outros Sixxens foram construídos pelo mundo. Ainda que nenhum dos protótipos experimentados por Xenakis fizera com que ele o considerasse ideal aos seus conceitos de sonoridade para *Metáux*, o compositor aceitou uma segunda versão construída por Robert Hébrard, vindo a ser o modelo a fazer parte de todas as apresentações de *Pléïades* do grupo Les Percussions de Strasbourg (MORAIS, CHAIB e OLIVEIRA, 2016, no prelo, p. 13).

Segundo o levantamento feito por MORAIS, CHAIB e OLIVEIRA, dos grupos que construíram Sixxens pelo mundo, totalizam-se cinquenta e quatro ao todo, contando com os de Strasbourg, estando situados em dezenove países, sendo a maioria nos EUA, França, Alemanha, Inglaterra e México. Estes protótipos possuem as mais variadas maneiras e características de construção, como material constitutivo de alumínio, aço inoxidável, ferro ou

bronze. O perfil dos sons vindo a existir por suas variações de formato das placas de metal, seu posicionamento e acessórios como pedal e tubos. Além dos grupos e artistas, é apontado também alguns fabricantes que se interessaram pela produção do instrumento: Kolberg, Yamaha, Bergerault e Bell Percussion.

Vários grupos de percussão tem tomado a iniciativa de interpretar a obra de Xenakis, sendo uma referência de repertório para percussão. Por fazer parte da obra, o movimento *Métaux* traz uma valorização da proposta da obra em relação às ideias conceituais do compositor, de sempre reinventar a organização sonora. MANOURY (2012) *apud* MORAIS, CHAIB e OLIVEIRA (2016, no prelo) descreve o grau de peculiaridades que a proposta de Xenakis reflete na obra através do sixxen:

> Dentre os instrumentos mais criativos que foram construídos no fim do Séc. XX deve-se mencionar o Sixxen. Sua criação é atribuída ao luthier Robert Hébrard que o concebeu a pedido de Iannis Xenakis. O fenômeno [de criação deste instrumento] é ainda mais interessante quando se constata que a pesquisa no campo acústico foi, durante anos, totalmente suplantada pela pesquisa em eletrônica. Existem evidentemente numerosos casos nos quais novos instrumentos acústicos foram inventados (sendo o exemplo mais celebre o do compositor estadunidense Harry Partch) mas, geralmente, os performers destes instrumentos se limitam aos inventores dos mesmos. Diversas gerações de sixxens foram criadas antes da que nós conhecemos hoje. Não há contudo estandardização nestes instrumentos que soam assaz diferentes segundo sua construção. Sabemos, por testemunhos, que Xenakis queria que estes instrumentos fossem afinados em uma escala de quarto de tom e que ele não tinha deixado ideias muito precisas sobre a maneira que ele queria que estes soassem. Ele desejava simplesmente que eles não soassem de « maneira clássica », o que está longe de ser uma definição precisa. Sabemos que ele tinha imaginado que as teclas fossem de porcelana muito dura e não de metal (MANOURY, 2012, s.p.).

No Brasil, não havia nenhum protótipo de Sixxen construído até 2015. Com o intuito de trabalhar as obras de referência mundial para percussão no cenário nacional, o grupo *Impact(o)* mergulha no espaço da pesquisa sonora para realização de audições inéditas no Brasil. Grupo criado em 2011 por Fabio Oliveira[1] como um espaço de pesquisa e desenvolvimento técnico e artístico para os alunos do curso de Licenciatura em Música (percussão) da Universidade Federal de Goiás. Com a vinda de novos percussionistas a Goiânia, o grupo profissionaliza-se a partir de 2014.

Devido à chegada de novos professores em duas importantes instituições de ensino em música da cidade, o movimento em percussão vai se fortalecendo, quando em 2013 o projeto "*A construção de instrumentos microtonais em metal para percussão"* foi iniciado. Realizado no Instituto Federal de Goiás, sob coordenação do professor Ms. Ronan Gil de

[1] Professor Adjunto da Universidade Federal de Goiás, atuando na classe de percussão da Escola de Música e Artes Cênicas, desenvolvendo pesquisa focada em percussão contemporânea.

Morais (IFG), dos pesquisadores Dr. José Luiz Oliveira Pena (IFG) e Dr. Fabio Fonseca de Oliveira (UFG), o projeto foi financiado pelo CNPq/SEC/MinC através da Chamada Nº 80/2013 e registrado como Processo 409171/2013-1. Em 2014, agrega-se mais pesquisadores ao projeto que construiu o primeiro modelo, com a chegada do Prof. Dr. Fernando Martins de Castro Chaib. Neste ano ainda, é aprovado um segundo projeto com recursos do Programa de Apoio à Produtividade em Pesquisa do IFG (PROAPP/IFG). Com o título *"Inovação na produção de frame, pedal, motor e tubos ressonadores para teclados de percussão: construção e desenvolvimento de peças incrementais"*, a pesquisa enfocou a luteria de instrumentos de percussão (especificamente teclados) e a construção de outro protótipo de Sixxen (modelo 2016). Neste projeto contribuiram a Profª. Ms. Catarina Percinio e o Prof. Ms. Leonardo Bertolini Labrada, que realizaram parte das etapas de teste de materiais.

Portanto, dois projetos foram executados na construção de Sixxen. A primeira versão, protótipo 2015, possui suas teclas em aço inox com perfil em "L" invertido ou cantoneira, possuindo o pedal de abafamento. A versão 2016 difere por seu acabamento escovado, um tipo de polimento do metal em todas teclas do instrumento, como é mostrado abaixo nas figuras 2 e 3. Acusticamente, o segundo protótipo tem seu expectro e tessitura compactados. Fisicamente, a tecla mais grave de cada unidade ficou menor, que antes possuia uma sonoridade 'opaca/seca' ou seja, que não possui uma boa ressonância (1ª versão), desprovida de homogeneidade tímbrica entre as demais. O agudo também foi alterado em função da mesma característica, por isso procuraram mais frequência em uma tessitura menos expansiva.

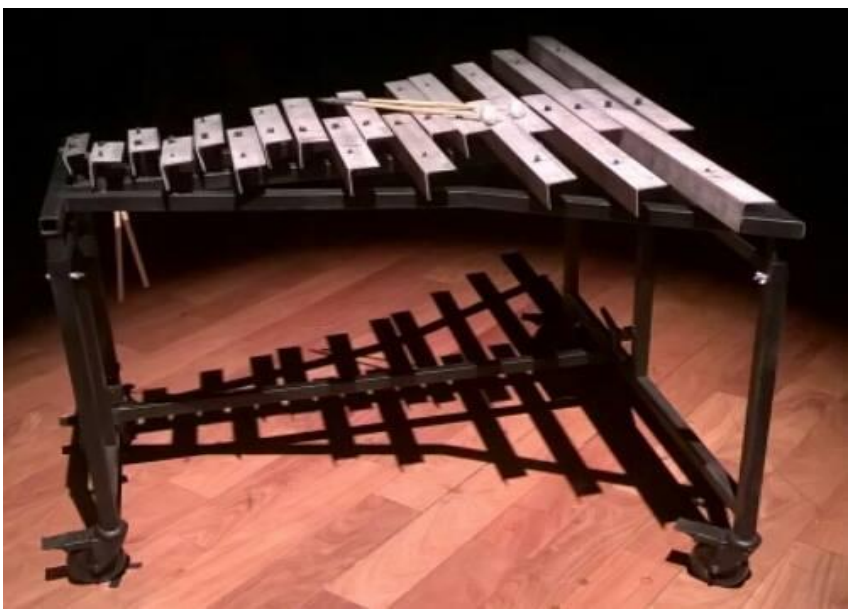


Figura 2: Protótipo versão 2015

Figura 3: Protótipo versão 2016

Visando uma perspectiva mais abrangente sobre instrumentos musicais microtonais no Brasil, o projeto possuiu amplitudes em promover um repertório que utiliza instrumentos musicais desta natureza, incentivando assim a pesquisa, e consequentemente a colaboração entre instituições, como também entre compositores. Os objetivos se apoiaram no desenvolvimento tecnológico na fabricação de instrumentos musicais percussivos microtonais, preparação e execução de obras como *Pléïades*, até então inéditas no Brasil, encomendas de novas obras a compositores brasileiros e a publicação dos resultados do processo. A pesquisa teve alto grau de inovação e contribuição à pesquisa musical na contemporaneidade, tendo relevante ineditismo no Brasil e dando condições a novos compositores do país de empregar tal instrumento, além de contribuir para a formação de público em Goiás e o desenvolvimento tecnológico do Estado e do país.

A estreia do primeiro sixxen brasileiro se deu em um concerto foi realizado pelo Núcleo de Excelência para o Ensino, Pesquisa e Performance em Percussão do IFG (NΞP³/IFG), do Centro de Excelência para o Ensino, Pesquisa e Performance em Percussão (CΞP³) com o grupo *Impact(o)*, no dia 10 de novembro de 2015 no Centro Cultural da UFG, às 20 horas. O modelo empregado nesta estreia foi o modelo 2015.

Estreia do Sixxen em Goiânia

Logo após, vem a preparação das obras escolhidas com a aquisição de novas partituras, baquetas, além da encomenda de novas peças brasileiras e o trabalho direto com compositores, no caso do presente trabalho de pesquisa que visa a relação do grupo *Impact(o)* com o compositor goiano Estércio Marquez Cunha. O modelo que foi empregado para a estreia da obra em questão é de 2016.

A realização destes projetos descritos, os quais resultaram na construção de dois instrumentos de percussão microtonais inéditos no país, vem abrir portas às inovações oportunizadas pela música contemporânea. Além do acesso ao Sixxen pelos percussionistas, as obras de referência estão sendo apresentadas fazendo surgir então interesses relacionados à pesquisa em cooperação de compositores e instrumentistas estendendo inovações na música brasileira e mundial. Tal importância se deve à primeira obra mundialmente composta para trompa e sixxen, de Estércio Marquez Cunha, uma experiência que será relatada na próxima parte.

3. MÚSICA PARA TROMPA E SIXXEN: RELATOS DA COLABORAÇÃO E SUGESTÕES PARA OS EFEITOS NA PREPARAÇÃO DA *PERFORMANCE*

3.1 A TROMPA NA OBRA DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA

As composições para trompa na música de Estércio Marquez Cunha nasceram de pedidos de intérpretes que se aproximaram do compositor. A primeira peça a ele solicitada foi *Música para Soprano e Trompa* (2000). No ano seguinte, compôs *Música para Oboé, Trompa e Piano*; *Música para Órgão e Trompa* (2002); *Música para Trompa e Côro* (2003) e *O Retorno, para Trompa Solo ou três Trompas em cânone* (2011). Todas estas obras possuem relevância para o compositor, pois foram feitas especificamente para alguns intérpretes (Roberto Minczuk e Cristiano Costa) que por tal ocasião aproximaram do compositor e as encomendaram.

A última peça composta para o instrumento foi *Música para Trompa Solo Nº 2* (anexo), encomendada por este intérprete/pesquisador, e estreada em Dezembro de 2015 (ver QR Code). Através de minha proximidade com o compositor, os interesses de colaboração para novas composições logo surgiram. O recorte principal desta composição se deu na pesquisa de novas possibilidades técnico-sonoras da trompa, inserindo-as à linguagem musical do compositor. O pedido desta peça funcionou como uma fonte exploratória das possibilidades técnico-sonoras a fim de serem possivelmente aplicadas à proxima: Música para Trompa e Sixxen. Em *Música para Trompa Solo Nº 2*, são utilizadas algumas técnicas expandidas em trompa, ainda não abordadas no repertório contemporâneo para o instrumento, como mostra as figuras abaixo:

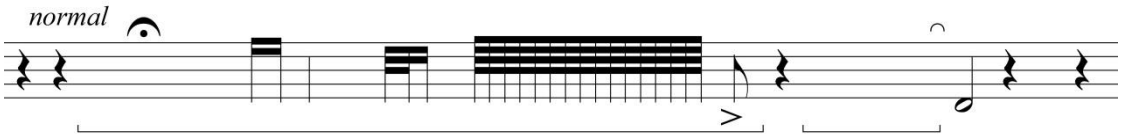


Figura 4 Sopro (som do ar dentro do instrumento) com a mão direita aberta

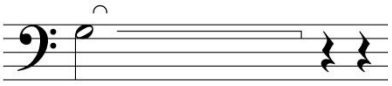


Figura 5 Sopro com a mão direita fechada

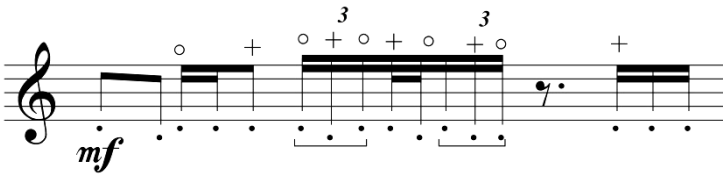


Figura 6 Agrupamento rítmico com notas de alturas aproximadas, alternadas com bouchés

Os multifônicos[2] estão cada vez mais sendo utilizados nas composições modernas para trompa. Ao conhecer o recurso já existente, o compositor não hesitou em fazer uso deles, priorizando os intervalos de décima.

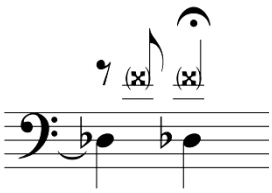


Figura 7 Multifônico

Música para Trompa Solo Nº2

[2] Sons gerados por um instrumento monofônico, nos quais duas ou mais alturas podem ser ouvidas simultaneamente.

O compositor sempre busca expandir os recursos sonoros dos instrumentos em suas novas obras, sendo que seu discurso musical abre portas a novos recursos sonoros, como também o silêncio[3] é valorizado. Portanto, nisso se dá a importância da colaboração com intérpretes.

Nesta nova descoberta na escrita para trompa, Estércio Marquez Cunha nem sempre inicia propriamente na "primeira nota", ou seja, toda estrutura sonora do contexto vai sendo montada. A abordagem desses novos recursos como algo inovador na obra é usada sempre com muito cuidado, não excedendo demasiadamente nas técnicas estendidas para que tais elementos não se tornem mera demostração. Ele sempre pensa no trabalho estrutural, nas possibilidades para uma sequência de organização sonora, segundo suas próprias decisões. Os agrupamentos sonoros vão levando uma percepção da forma musical ao ouvinte, e ao mesmo tempo vai moldando a linha melódica, estruturada no sistema tonal, para que se crie ao ouvinte um sistema redundante, resultando em um mínimo de previsibilidade possível, porém nada explícito/pronto.

3.2 MÚSICA PARA TROMPA E SIXXEN

Ao conhecer o Sixxen, Estércio Marquez Cunha fica muito impressionado[4] com tamanha potencialidade sonora deste instrumento, principalmente com as indicações de uso de proteção auricular tanto por parte dos músicos quanto pelo público. A referência sonora e a concepção base do Sixxen foi buscada em sua originalidade, *Pléïades, Métaux*. Diferentemente de compositores como Xenakis e Stockhausen, Cunha discorda totalmente quando a música venha a ultrapassar limites de nossa percepção. Sua visão musical composicional está em trabalhar muito com seus padrões musicais, e o silêncio passa a ganhar o mesmo valor expressivo quanto os sons.

O sistema de afinação em desajuste fez com que o compositor estabelecesse seus padrões sonoros, rítmicos e os níveis das estruturas melódicas, as sequências de reencontro entre as melodias, tornando a escrita desta obra um estilo bem contrapontístico. De importante cunho estético nesta composição, o uso da espacialização está evidenciando a forma de

[3] O silêncio na música de Estércio tem papel fundamental tanto quanto ao som, sendo utilizado muito mais como significado estético, elemento o qual a linguagem composicional do compositor pode ser compreendida.
[4] O contato do compositor com o Sixxen teve acompanhamento do autor.

comunicação entre as melodias, nutridas com efeitos sonoros variados. Devido a isto, a instrumentação foi pensada em sete partes independentes, como um septeto e não como um duo. Cada unidade de Sixxen possui sua própria linha independente, fragmentos melódicos ora isolados ora sequenciais que dialogam com a melodia mais consistente da trompa.

Logo no início da peça, o uso do silêncio faz parte da construção de contrapontos que aos poucos vão se revelando nos primeiros onze compassos. São apresentados os fragmentos melódicos entre as unidades do Sixxen, enquanto a trompa inicia a peça fora do palco (*backstage*). Nesta parte, o compositor já faz uso dos recursos de efeitos no Sixxen, variando o material para as lâminas percutidas com baqueta suave e dura, vassourinha, *dead stroke*[5] e lâminas friccionadas com arco. Dentre vários efeitos que lhe foi apresentado, esses materiais trabalhados nos recursos de timbres foram escolhidos intensionalmente pelo compositor.

É perceptível como o compositor pensou para esta obra o sixxen como seis partes independentes entre si, ao usar fragmentos melódicos isolados como também timbres distintos entre os mesmos. Possuem uma discreta textura contrapontística nos trimbres e para cada uma das unidades foram determinados ritmos e alturas, que se definem melodicamente.

Após vinte compassos de uma construção introdutória, com melodias que se cruzam, nas quais se destaca o contraponto rítmico em que cada uma vai tomando seu curso, o sexteto de sixxen silencia para entrada da trompa. O que se destaca neste momento é o foco que é dado à trompa. O performer entra no palco tocando a primeira melodia de maior consistência, antes distribuída aos fragmentos de motivos. Este trecho de oito compassos característico de introdução não traz nenhuma dificuldade técnica, mas revela o uso típico de duas fusas, que antecipam um novo som, como também variações no ritmo.

Ao deparar com o uso deste elemento, já se percebe a simpatia com que Cunha trabalha o gesto musical com abordagem experimental em suas obras em colaboração com intérpretes. Recentemente em um trabalho colaborativo com intérprete, ANGELO (2015) diz:

> Estércio afirma que o intérprete é quem dá vida, quem realiza a obra. Todavia, lembra que para comunicar o conteúdo implícito na obra este precisa se encontrar na peça, fazer sua leitura, estabelecer gestos, posturas e ações a fim de apresentar ao público a ideia do compositor descrita na partitura (p.27).

[5] Atacar a nota indicada mantendo pressionada a referida lâmina para um efeito de “som morto”.

Neste ponto está explícito a totalidade do silêncio do sexteto, antes dialogando entre si um motivo melódico que agora se revela no solo da trompa ao entrar no palco. Tal gesto indica a colocação melódica principal na obra, sendo protagonizada por sons da trompa que se relacionam com o sixxen não só pelas melodias, mas principalmente pelos ricos efeitos trabalhados no decorrer desta colaboração, tratados logo a seguir.

3.2.1 OS EFEITOS SONOROS NA TROMPA: SUGESTÕES DE INTERPRETAÇÃO

A intenção estética geral de Cunha com a obra é primeiramente de romper com a ideia primitiva do foco de potencialidades sonoras com que Xenakis imaginou o Sixxen, como também muitos outros trabalharam os limites do som na trompa. Devido a isso, o fator principal a esta ideia está na dinâmica sutil, que visa um trabalho caracterizado por uma sonoridade suave e rica por seus detalhes. A dinâmica que predomina é o piano, sendo ligeiramente antecipada ou sucedida com crescendos e decrescendos por demais outras utilizadas como pianíssimo, meio forte e forte.

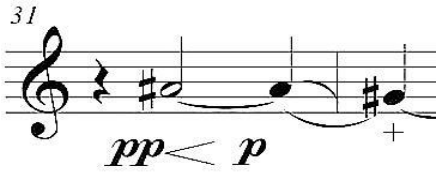


Figura 8 Compasso 31

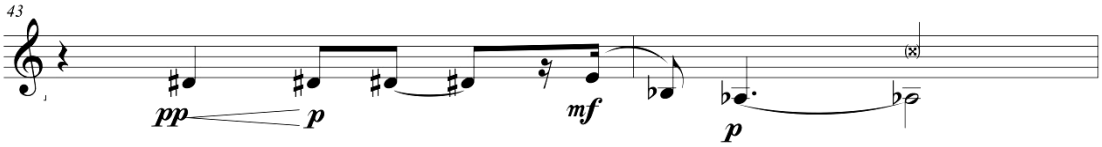


Figura 9 Compasso 43 e 44

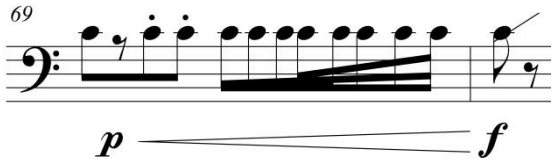


Figura 10 Compassos 69 e 70

Outro fator intensional presente à estética da obra é a região média-grave da trompa. Assim, o compositor obtém um maior grau de textura sonora proposta na relação entre os timbres. Na maior parte da composição, a escrita para trompa está na clave de fá.

Figura 11 Extensão da trompa utilizada na obra

Em meio a essa textura, o compositor agrega novas combinações sonoras valorizando o diálogo timbrístico entre as sete fontes comunicadoras (seis sixxens e trompa), estando potencializadas pelo uso de material (sixxen) e estendendo a técnica instrumental (trompa). Esses novos recursos utilizados estão associados de uma forma não convencional entre si, sendo eles:

Figura 12 Soprar sem a vibração dos lábios

Figura 13 Glissando Irregular

Figura 14 Glissando com a mão

Figura 15 Voz (multifônicos)

O compositor faz bastante uso do bouchée (+) [6], recurso sonoro convencionado desde a trompa natural, associando-o às demais combinações pesquisadas e discutidas pelo

[6] Efeito específico da trompa, onde se tampa com a mão direita totalmente o espaço dentro da campana, obtendo-se assim um som anasalado podendo variar seu timbre de acordo com a dinâmica.

compositor e por este pesquisador. Através de tais escolhas feitas por Cunha, os desafios maiores quanto à execução da obra surgem a partir de então: obter os resultados mediante o grau de dificuldade apresentado na escrita.

Para tal, a partir daqui serão apresentadas e comentadas as sugestões de interpretação dos efeitos contidos na obra, assim pesquisados e trabalhados pelo compositor e pelo intérprete.

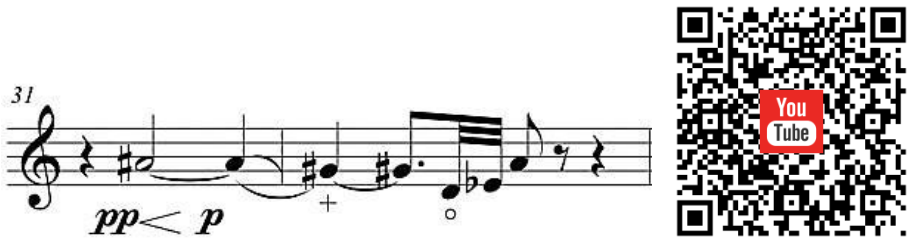


Figura 16 Compassos 31 e 32

No primeiro trecho apresentado acima na figura 16, a trompa ataca com o restante do grupo, entre as unidades C e D, como é sugerido pelo compositor na formação do palco. Igualmente mostrado no vídeo anexado à partitura, deve-se ter uma precisão no posicionamento da mão dentro da campana do instrumento para fazer o fechamento total da nota lá sustenido para a nota sol sustenido. Isso irá ajudar no controle da dinâmica exigida (*pianíssimo*). O glissando destacado deve ser executado com um leve aumento da velocidade do ar, para que o bouchée não fique sem som, já que a frase está iniciando com *pianíssimo* com um leve crescendo para o *piano*. Vale ressaltar que a mudança apresentada está associada na troca da trompa em si bemol para trompa em fá, a fim de obter o som de bouchée. Nesta mudança de funcionalidade da trompa, o instrumento fica com um maior percurso (trompa em fá), daí a necessidade de máxima precisão no controle do ar, devido à dinâmica e o efeito exigido.

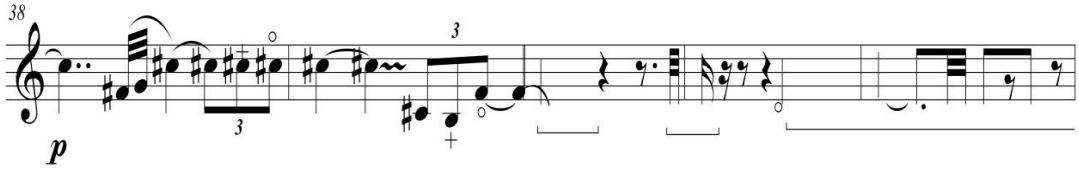


Figura 17 Compassos 38 aos 42

Demonstração da figura 17

Aqui, estamos diante do trecho mais desafiador quanto à técnica da mão direita (movimentação), controle de ar (dinâmica), movimento da língua (separação dos sons) e o engatilhamento da válvula da trompa Si bemol/Fá. A dificuldade não está na execução de cada um dos efeitos escritos, mas no trecho como um todo, onde estão dispostos sucessivamente.

Para começar a análise deste trecho, é sugerido ao trompista que faça um estudo de alternância entre os sons livres da trompa, geralmente escritos pelo sinal "**o**", e os sons bouchées (+). Uma escala é uma ótima opção:

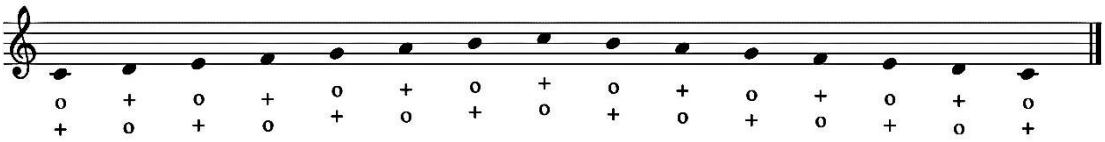


Figura 18 Escala com bouchées

O estudo apresentado acima para o desenvolvimento de tal habilidade deve ser feito com progressões de aumento na pulsação, e da mesma forma ir alternando as sequencias das notas com mão aberta e mão fechada. Com isso, vai se criando agilidade da mão direita ao abrir e fechar como também a troca da trompa em si bemol para fá e vice-versa.

Demonstração da figura 18

O glissando irregular pode ser o menor dos problemas, desde que execute a nota escrita com movimentos ágeis de fechamento e abertura da mão dentro da campana. Deve-se ter muito cuidado com a pulsação, visto que o efeito neste caso tem a duração de um tempo.

Demonstração do glissando irregular

Logo em seguida, vem o som do sopro sem vibração dos lábios, antecipado por um glissando de fechamento da saída do ar. Este efeito está em constante ligação com o som do arco em uma das unidades do sixxen, um efeito bastante adequado para somar ao sopro da trompa. Devido ao fechamento, deve-se soprar para dentro do instrumento com maior pressão e o movimento muito firme de ataque da língua na separação dos sons para o melhor entendimento do ritmo. Para a obtenção de um resultado satisfatório neste efeito, há uma obrigação do intérprete pesquisar a melhor possibilidade física de sua trompa.

A sugestão é que se use 50% do acionamento da válvula de mudança de tonalidade, assim o som do ar ganha potencia circulando dentro das duas partes das tonalidades físicas do instrumento. Vale reforçar o trabalho de pesquisar as possibilidades na parte física do instrumento, visto que há uma grande variedade de marcas e modelos no mercado.

Demonstração do sopro sem vibração dos lábios

Sendo assim, aos poucos as partes devem ser conectadas, após uma pesquisa de cada parte descrita para que se tenha compreensão do sentido sonoro-musical do trecho trabalhado.

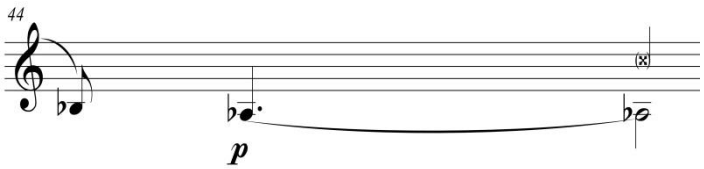


Figura 19 Compasso 44

Demonstração da figura 19

Outro efeito bastante usado pelo compositor são os multifônicos. Já trabalhados anteriormente na *Música para Trompa Solo Nº 2*, aqui são utilizados de um modo revelador, vindo a serem preparados pelos demais efeitos ao decorrer do discurso sonoro. A ideia que se tem em questão vem somente ao finalizar a peça, com um longo multifônico solo.

A técnica do multifônico é bastante complexa, vindo a exigir tempo específico de estudo para executá-la. No caso específico, os intervalos de décimas são usados em maior frequência, podendo-se assim resumir consideravelmente toda essa complexidade ao praticá-los. Para ter resultados imediatos ao estudar a obra em questão, a prática inicial de emissão sonora do som secundário (voz) deve ser praticada em intervalos de quinta. Esses intervalos são mais fáceis de dominar a afinação e ter um bom equilíbrio dos sons. Após um bom controle das quintas, pode-se de imediato pular para o intervalo de décima.

O desafio maior deste efeito está no controle do som mais grave, de modo que não se desequilibre com o som gerado pela voz, e por outro lado timbrar a voz com o som do instrumento. Este é um efeito que exige projeção. É interessante como os multifônicos dependem da relação entre os sons que os geram, necessitando unicamente do equilíbrio entre os mesmos, e este fator é imprescindível para chegar a um bom resultado.

Nota-se que quando aparece o efeito dos multifônicos o compositor propositalmente o coloca prolongado e ausente de qualquer outro som (sixxen). Isso demonstra a valorização em que nele é dado após o envolvimento dos demais efeitos da trompa, contrapondo com o sixxen.

Abaixo nos vídeo anexados, estão algumas sugestões para a prática dos multifônicos da obra[7].

[7] Recomenda-se o uso do método para estudos detalhados dos multifônicos: Douglas Hill. *Extended Techniques for the Horn: A Practical Handbook for Students, Performers and Composers*. *Warner Bros Publications, 1983.*

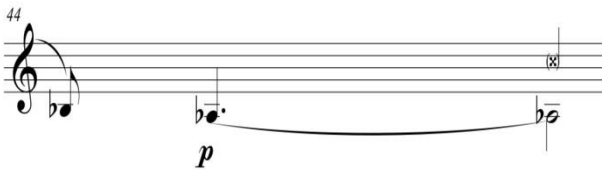


Figura 20 Compasso 44

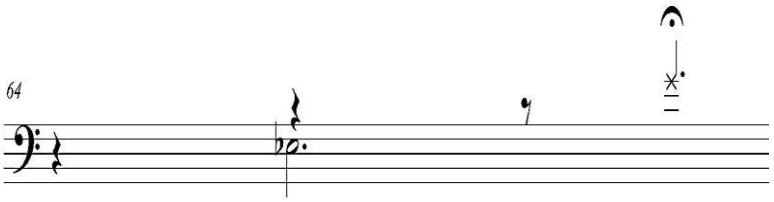


Figura 21 Compasso 64

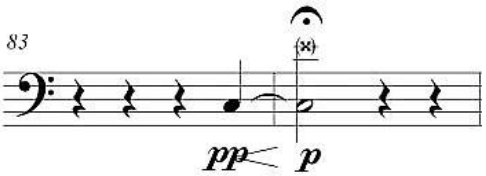


Figura 22 Compassos 83 e 84

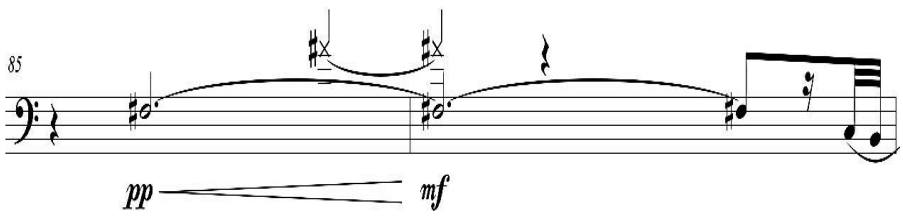


Figura 23 Compassos 85 e 86

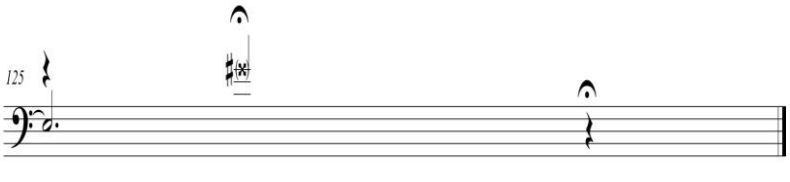


Figura 24 Compasso 125

Ainda dentro do efeito dos multifônicos, o compositor usa uma extensão deste recurso movimentando a voz em contraponto, respondendo à linha melódica do próprio instrumento.

Este recurso torna ainda maior o grau de complexidade técnico-interpretativa por apresentar mais desafios após aos demais já descritos.

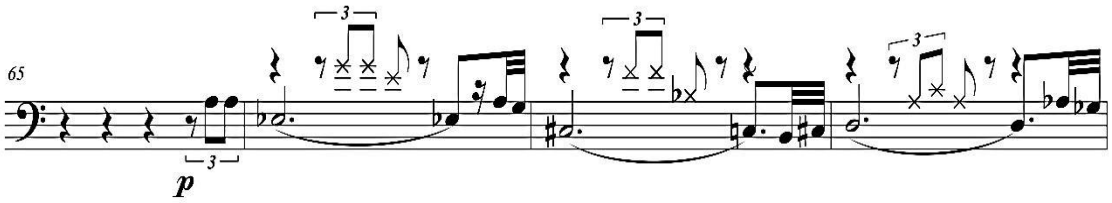


Figura 25 Compassos 65 aos 68

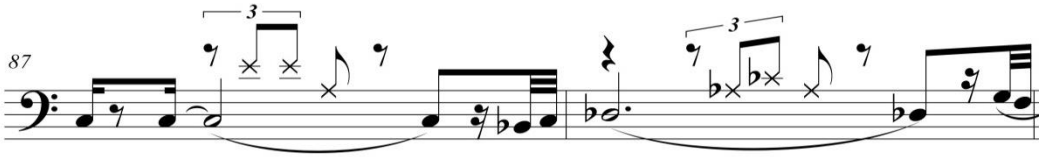


Figura 26 Compassos 87 e 88

A maior dificuldade está em cantar as notas da voz superior sem alterar o equilíbrio da dinâmica e afinação entre os sons. Assim como sugerido anteriormente, pode-se inicialmente praticar as partes separadamente, tocando no instrumento para ter melhores referências de altura e timbre. Logo após, ainda separadas as linhas, praticar a parte da trompa e da voz e consequentemente mediante ao domínio seguro, unir ambas as partes.

Sugestão de interpretação da figura 25

Sugestão de interpretação da figura 26

Demais efeitos sonoros são encontrados na obra colaborada. Além de multifônicos, sopro sem som, glissando irregular, glissando com a mão e alternâncias de bouchées, o acelerando gradativo, acelerando gradativo com glissando no final e o frulato aparecem no decorrer da composição.

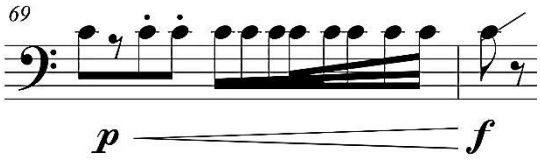


Figura 27 Compassos 69 e 70

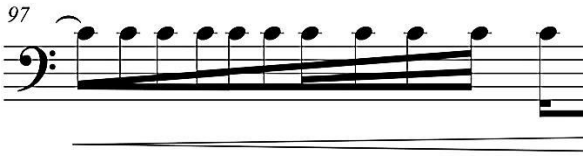


Figura 28 Compasso 97

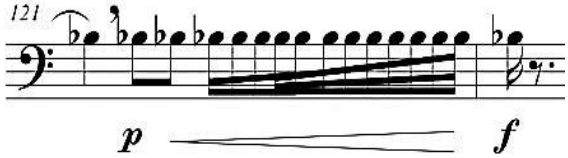


Figura 29 Compassos 121 e 122

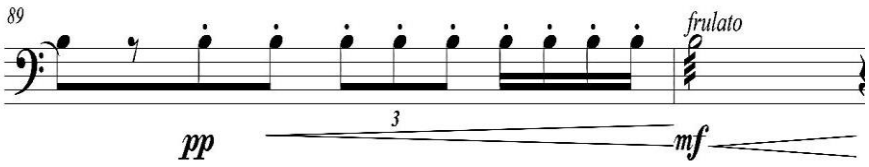


Figura 30 Compassos 89 e 90

Os efeitos demonstrados acima são comumente utilizados em demais obras contemporâneas para trompa, como por exemplo em *Vocuna V "Cielo Oscuro"*, de Kjell Perder:

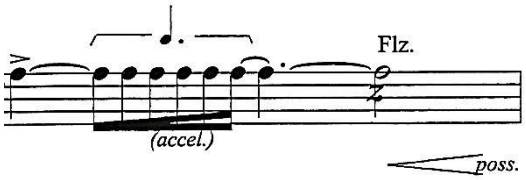


Figura 31 Acelerando com frulato ao final

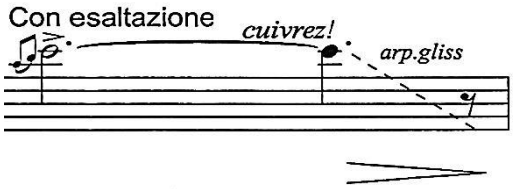


Figura 32 Glissando por harmônicos

Os denominados acelerandos gradativos são executados sob o bom domínio de curta articulação, aumentando-se assim aos poucos a dinâmica e a quantidade de sons dentro da célula rítmica determinada. Um estudo válido para este efeito está em praticá-lo fora do instrumento pelo grau de dificuldade:

Sugestão para execução do acelerando gradativo, nos compassos 69, 97 e 121

O glissando normalmente é o mais utilizado entre os recursos. Há dois tipos de glissando na trompa: um por meio dos harmônicos existentes dentro do intervalo e outro por meio do movimento das válvulas do instrumento. Este último é o mais utilizado devido a possibilidade maior de quantidade de sons a serem inseridos no percurso do efeito. A prática do mesmo é uma questão de experimentação.

No caso da presente análise, o único glissando que se pede é de curta duração (colcheia). Para tal, o movimento rápido ascendente do som, como pede o compositor, necessita consequentemente do rápido movimento das três válvulas principais da trompa.

Sugestão para execução do glissando do compasso 70

Por último o frulato, um efeito também muito utilizado não só na trompa como também nos instrumentos de sopro em geral. O domínio deste efeito também requer a prática fora do instrumento, com um rápido movimento da língua em pronúncia de r's.

Sugestão para execução do frulato no compasso 90

A espacialização é outro efeito contido na peça que não pode deixar de ser comentado. Este requer atenção principalmente ao adentrar e sair do palco. Como foi falado no início desta parte do trabalho, a trompa inicia a peça fora do palco. Após a introdução o intérprete entra no palco tocando um trecho solo similar a um recitativo. No decorrer da obra, o trompista fica posicionado entre as seis unidades de sixxen até o momento da saída do palco. Primeiramente, há a necessidade de memorização dos dois trechos em questão:

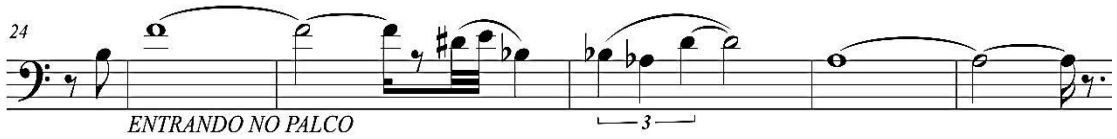


Figura 33 Compassos 24 aos 29

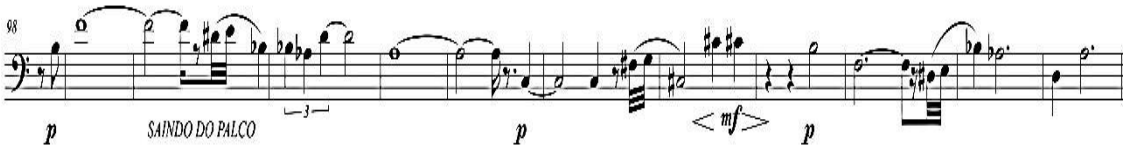


Figura 34 Compassos 98 aos 109

A memorização não é o maior problema que se pode ter nestes trechos. O intérprete deve-se atentar quanto à pulsação regular, de aproximadamente 56 bpm's como também manter a sonoridade da melodia ao aspecto geral de toda a composição: a suavidade. A prática da memorização dos trechos específicos acima pode ser feita com passos na frequencia aproximada aos 56 bpm's.

Vídeo da entrada no palco

Vídeo da saída do palco

É um evento raro um trompista andar pelo palco. Normalmente não criamos tais hábitos no decorrer de nossa carreira, porém, aqui a obra requer esse domínio que vai além dos padrões de naturalidade da performance musical.

Os efeitos trabalhados em colaboração com o compositor em uma obra de cunho inédito no repertório de ambos os instrumentos, trazem juntamente com o enriquecimento literário musical na contemporaneidade todos os desafios possíveis contidos na obra. Aqui está um guia para que outros intérpretes possam usufruir e talvez redescobrir sentidos sonoros possibilitados por meio deste trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas buscas de caminhos para elaboração do trabalho, as revisões bibliográficas nas pesquisas realizadas em Ray, Rossi e Barbosa, Ramos, Brandino, Ishisaki e Machado a respeito da interatividade, fizeram adquirir uma ampla visão teórica do que seja o papel de colaboração enquanto intérprete em sociedade com o compositor. Nelas percebi a dupla importância da função de um para com outro, visando o bem comum da criação e da transmissão dos sentidos sonoros.

Os resultados intensionados no processo colaborativo em fazer música, levanta um importante questionamento à liberdade concedida pelo compositor ao intérprete: até que ponto essa liberdade dada ao instrumentista faz com que o mesmo assuma o papel de compositor, sem perder o controle das intenções e escolhas do resultado final, objetivadas pelo compositor da obra? Nesta troca de experiências, a liberdade poderá e deverá estar alheia ao aprofundamento do conhecimento estético e interpretativo no estilo do compositor por parte do intérprete, e ao compositor ceder de suas escolhas e intenções para os resultados de sua obra. Essa rica e desafiadora experiência entre o compositor e o intérprete propõe mudanças de funções onde ambos abrem mão da barreira que separam suas devidas funções.

Ninguém está mais habilitado a discursar a respeito das especificidades do que o próprio especialista do instrumento ou canto. Desta forma, a criação musical ganha maiores proporções em seus significados quanto às possibilidades da obra ser interpretada com equilíbrio, resultante da relação colaborativa.

Pelo presente trabalho realizado, creio que as atividades prático-teóricas desenvolvidas ao longo do curso trouxeram liberdade suficiente para projetar uma pesquisa que permitia megulhar no cenário da contemporaneidade musical. Assim, através das possibilidades na contemporaneidade, compreendo amplamente minha colaboração enquanto intérprete para o desenvolvimento artístico como também o desenvolvimento pessoal.

Durante a produção da primeira parte do trabalho estavam o compositor e eu experimentando algumas possibilidades da trompa. Isso resultou na primeira obra experimental com o compositor, a *Música para Trompa Solo Nº2*. A grata e surpresa dimensão se deu ao fato de que nos momentos de análise teórica da relação colaborativa, a prática se deu nos mesmos momentos de experimentações, estudos e ensaios. Assim, enquanto intérprete aproveitei ao máximo e pude aprofundar no contexto estético do

compositor, ampliando meus caminhos para interpretação da referida obra, a qual sua estreia se deu no primeiro recital.

A minha experiência e a do compositor ao pesquisar o *Sixxen* se deu de forma conjunta. Nestes momentos discutimos o que melhor da sonoridade do *Sixxen* se enquadraria nas possibilidades antes experimentadas na trompa. Em meio aos critérios do compositor, a proposta Xenakiana e a sonoridade tradicional da trompa são transformadas. E com essa abertura é de onde vem o cerne do trabalho, aproveitando-se assim a descaracterização tradicional de ambos instrumentos, possibilitando novas descobertas.

Portanto, há aqui neste trabalho uma grande quebra de padrões da ideia de concepção sonora como também aos tradicionais hábitos de instrumentação, possibilitando um material didático na performance da trompa. Isto faz com que a obra do compositor Estércio Marquez Cunha e o repertório do instrumento estejam cada vez mais redimensionados. Uma obra de cunho inédito que terá seu valor no cenário acadêmico brasileiro e internacional, uma vez que se buscou uma interação inovadora.

REFERÊNCIAS

ANGELO, J. D. N. **O Gesto Musical na Interpretação de Três Obras para Trombone de Estércio Marquez Cunha**. Artigo expandido. Mestrado, UFG, Goiânia GO, 2015.

AUGUSTO, A. J. **O Repertório Brasileiro para Trompa: elementos para uma compreensão da expressão brasileira da trompa**. Dissertação de Mestrado – UFRJ, Rio de Janeiro RJ, 137p., 1999.

BELTRAMI, W. S.. **Trabalhos Acadêmicos Brasileiros sobre a Trompa: reflexões e expectativas**. In: XIX Congresso ANPPOM, Curitiba PR, p. 671-673, 2009.

_____, W. S. **O Repertório Brasileiro para Trompa e Piano no Curso de Graduação: discussão e aplicabilidade**. Tese de Doutorado. UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, 179 p., 2011.

BRANDINO, H. **A Função do Equilíbrio na Relação Intérprete-Compositor**. Dissertação de Mestrado. UFMG, Belo Horizonte MG, 50 p., 2012.

COSTA, A. da. **A Dinâmica na Caracterização do Timbre na Música para Trompete Solo, de Estercio Marquez Cunha**. Artigo expandido. Mestrado, UFG, Goiânia GO, 2015.

CUNHA, E. M. **Música para Trompa Solo Nº 2**. Partitura. Goiânia: Finale (ed. Klebber Pierre), 2017.

_____, E. M. **Música para Trompa e Sixxen**. Partitura. Goiânia: Finale (ed. Klebber Pierre), 2017.

DA SILVA, C. P. **Sete Obras Brasileiras Inéditas para Percussão: concepção, colaboração e o processo de criação de solos para instrumentos marginalizados**. Artigo Expandido. Mestrado, UFG, Goiânia GO, 74p., 2014.

DOMENICI, C. **O Intérprete em Colaboração com o Compositor: Uma pesquisa Autoetnográfica**. In: Anais do XX Congresso da ANPPOM, Florianópolis SC, p. 1142-1147, 2010.

FRANZ, O. **Complete Method for the French Horn**. Carl Fischer, New York, 114p, 1906.

GARCIA, N. M. **A Música para Piano de Estercio Marquez Cunha: estudo de uma lingagem musical**. Dissertação de Mestrado. UFG, Goiânia/GO, 2002.

_____, N. M. e BARRENECHEA, L. S. **A Obra Pianística de Estércio Marquez Cunha.** *Revista Música Hodie*, vol. II n. 1/2 p. 8-18, 2002.

ISHISAKI, B. Y. M. e MACHADO, M. A. **A colaboração entre compositor e intérprete no processo criativo de Arcontes**. *Revista do Conservatório de Música da UFPEL* Nº 6, Pelotas RS, p. 71-102, 2013.

MORAIS, R. G. **Sixxen Project/Repertório**. 2015. Disponível em <http://www.ronangil.com/sixxenproject-repert-rio>. Acesso em: 04 out 2016.

MORAIS, R. G., CHAIB, F. M. de C. e OLIVEIRA, F. F. de. **Considerações históricas, estruturais e características sobre o instrumento SIXXEN, de Iannis Xenakis**. Artigo Científico, *Revista Per Musi*, 25 p., 2016. No prelo.

RAMOS, P. D. S. **A Colaboração Compositor-Intérprete na Construção de uma Interpretação para a peça Round About Debussy de Flávio Oliveira**. Dissertação de Mestrado. UFRGS, Porto Alegre RS, 150 p., 2013.

RAY, Sonia. **Colaborações compositor-performer no Século XXI: uma idéia de trajetória e algumas perspectivas**. In: XX CONGRESSO DA ANPPOM, Florianópolis. *A pesquisa em musica no século XXI: trajetórias e perspectivas*, p.1310-1314, 2010.

ROSSI, N. A. F. e BARBOSA, R. V. **A música indeterminada de John Cage: a relação compositor-intéprete**. In: Anais do XXV Congresso da ANPPOM, Vitória ES, 9 p., 2015.

STEPHEN, J. D. **Haydn: the Horn, the Hunt, and Hand-stopping**. *Historical Brass Society Journal*, p. 55 – 74, 2010. Disponível em: http://www.historicbrass.org/Portals/0/Documents/Journal/2010/HBSJ_2010_JL01_003_Stephen5.pdf

XENAKIS, I. **Pléïades, Métaux**. 1 partitura (58p.). The Six Percussionists of Strasbourg, 1978.

WEYMOUTH, D. A. **á.X for Sixxen and Oboe**. Partitura não publicada. 49 p., 2004.

ANEXOS

MÚSICA PARA TROMPA SOLO Nº2

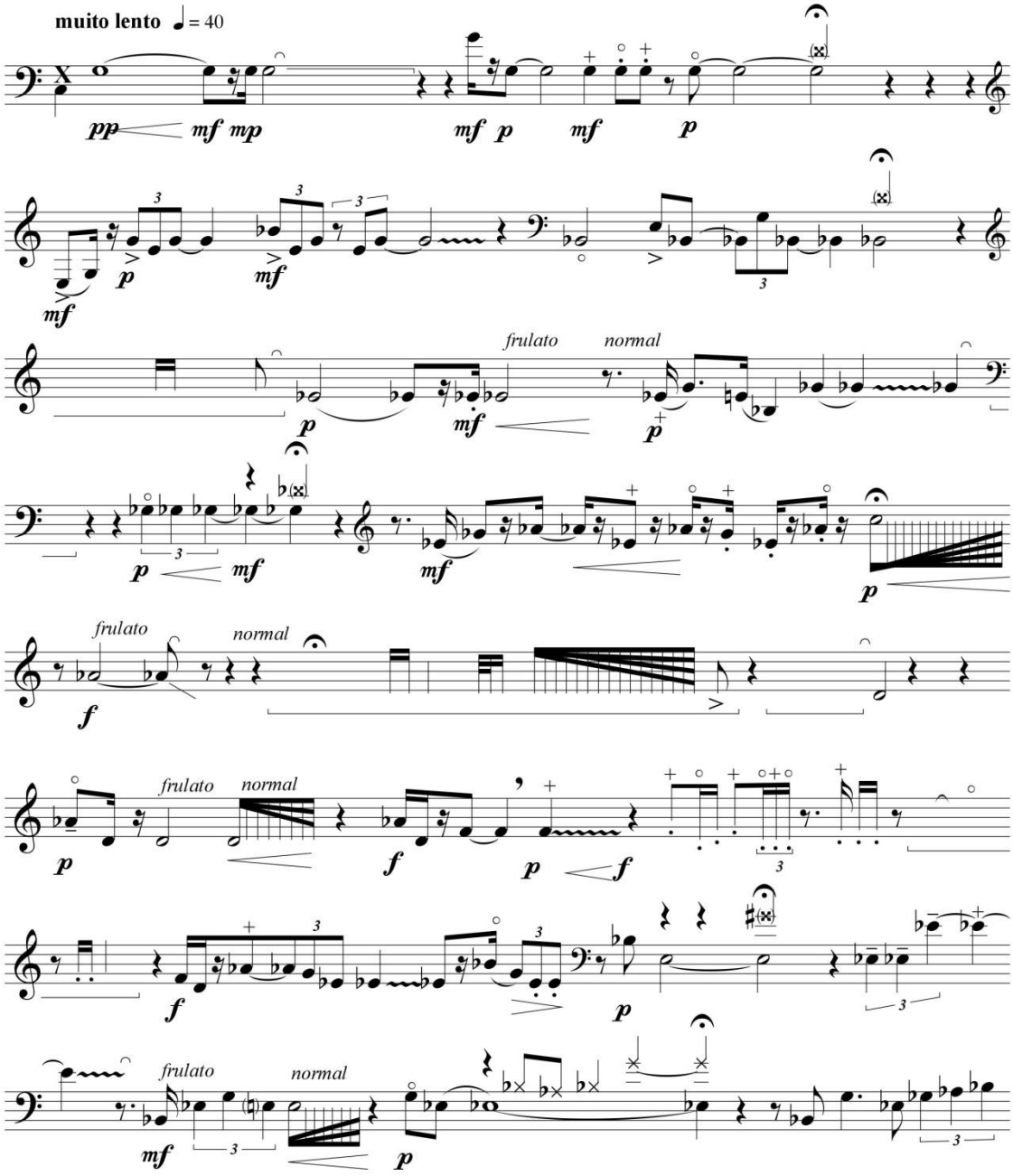
Música para Trompa Solo n. 2

Horn in F

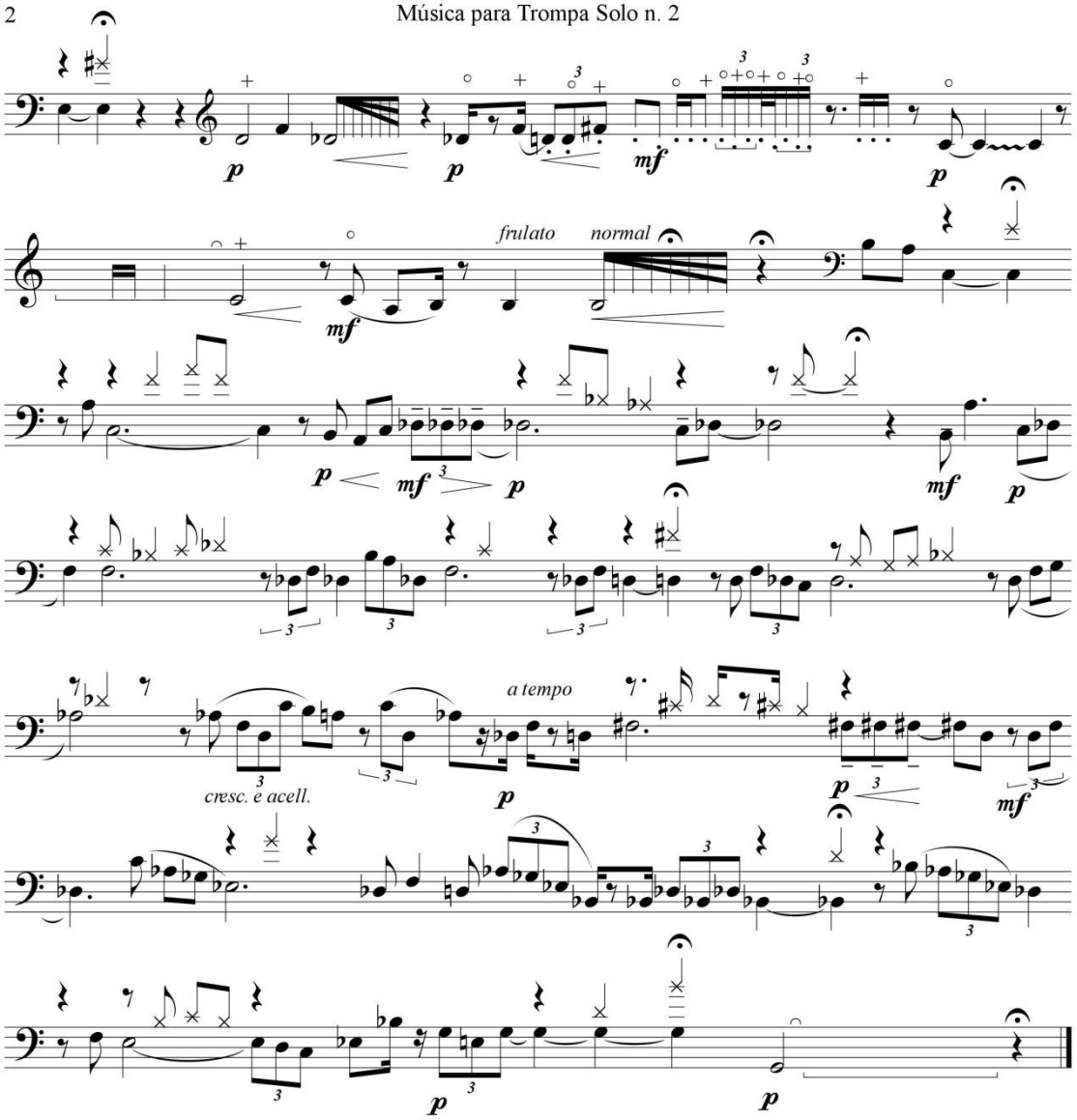
para Anderson Afonso

Estercio Marquez Cunha

Digitalização: Klebber Pierre



Música para Trompa Solo n. 2



MÚSICA PARA TROMPA E SIXXEN

ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA

MÚSICA PARA TROMPA E SIXXEN

para Anderson Afonso e Grupo de Percussão Impact(o)

Legendas

TROMPA

Soprar sem a vibração dos lábios

Glissando Irregular

Glissando com a mão

Voz (multifônicos)

SIXXEN

Baqueta suave

Baqueta dura

Vassourinha

ARCO **Fricção**

Bater ou friccionar com a ponta contrária da baqueta indicada

Dead Stroke

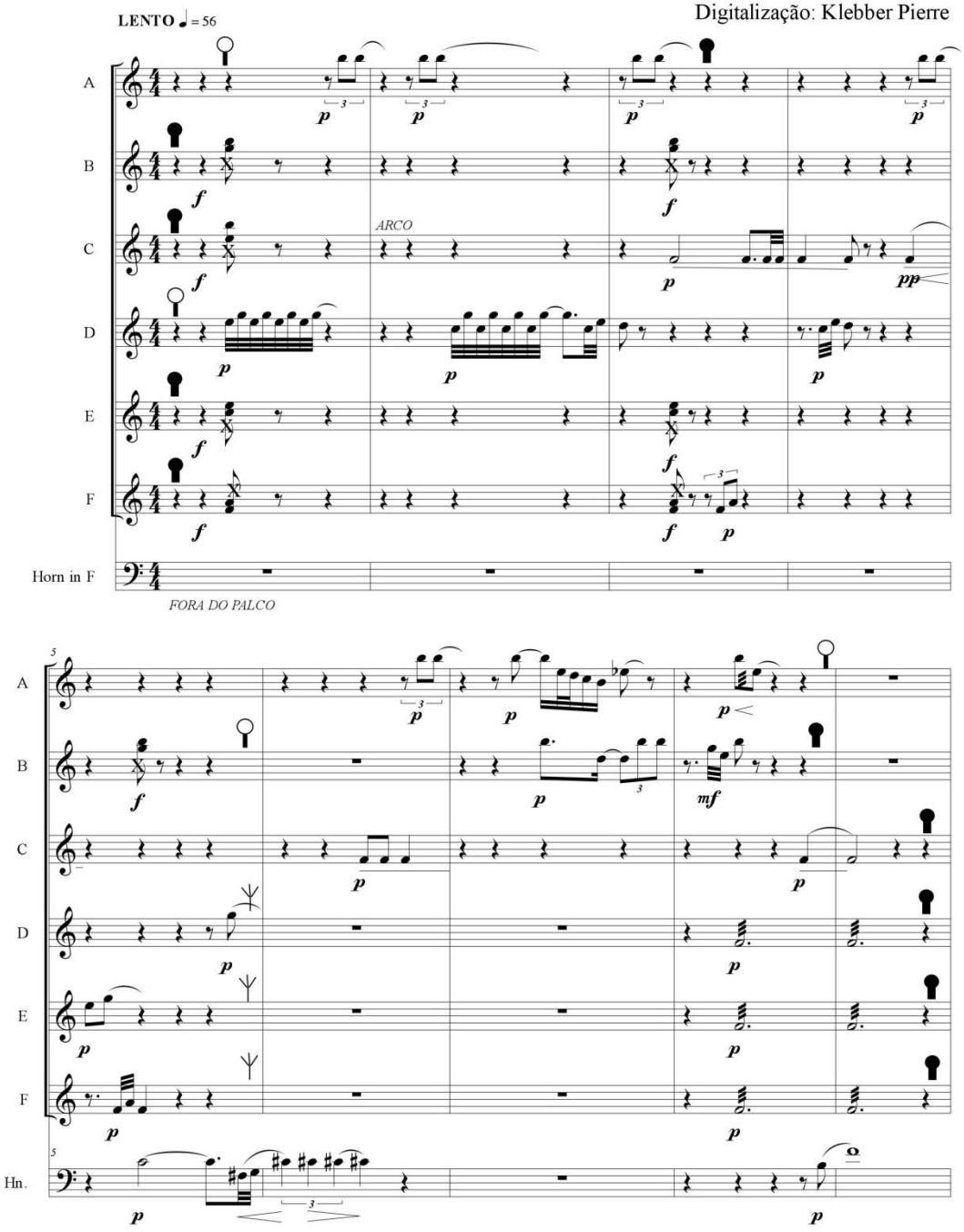
Sugere-se a seguinte formação no palco

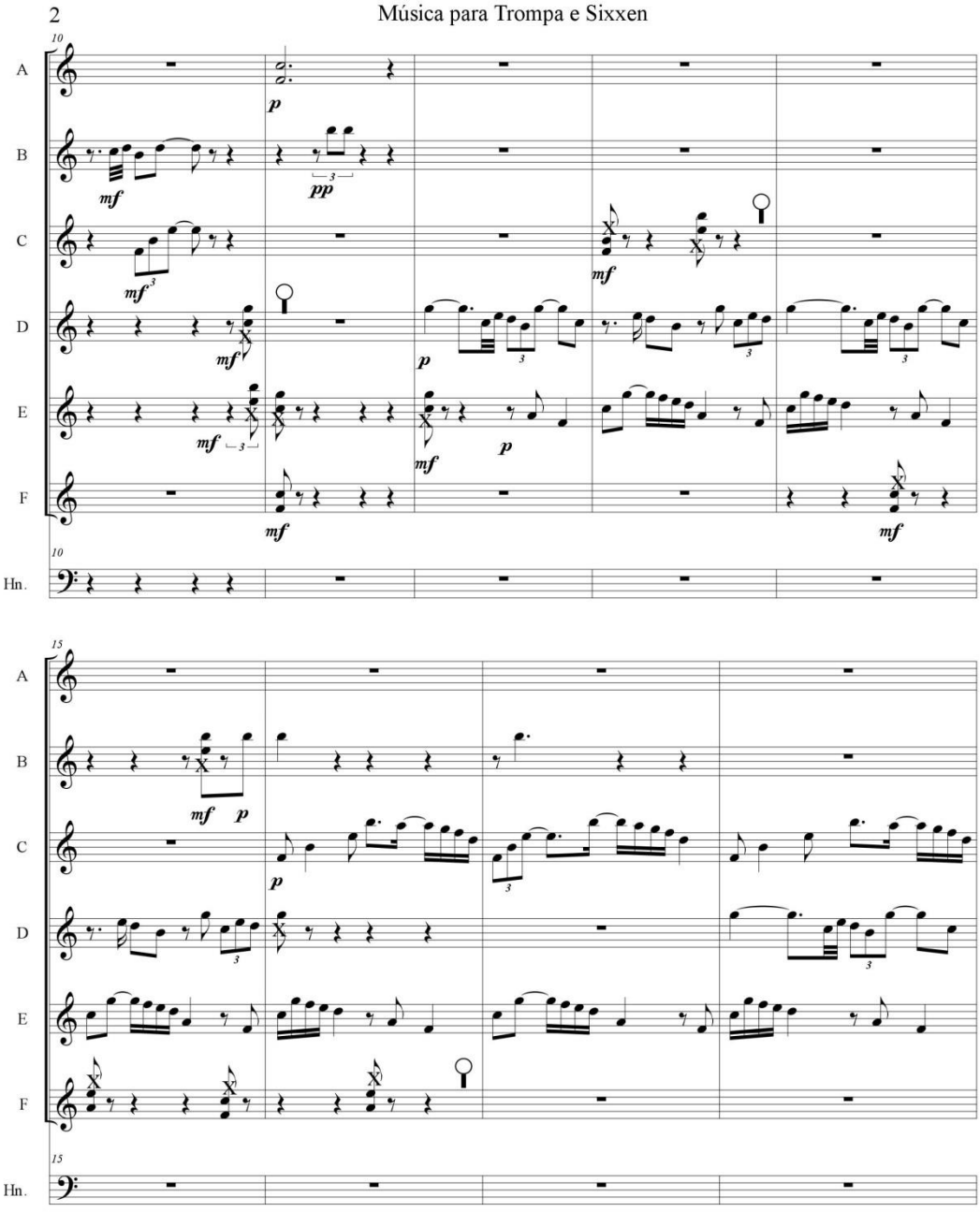
Música para Trompa e Sixxen

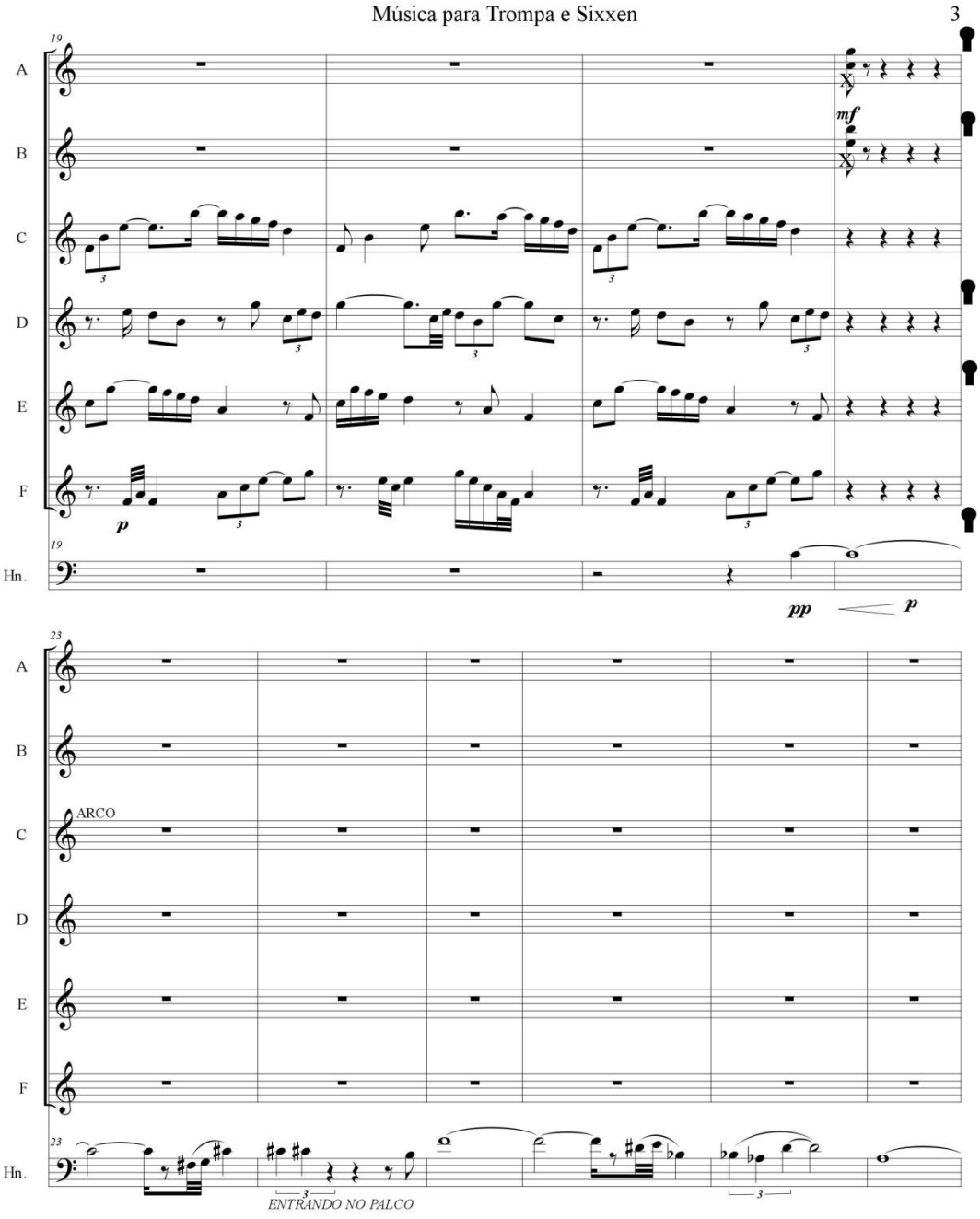
Score

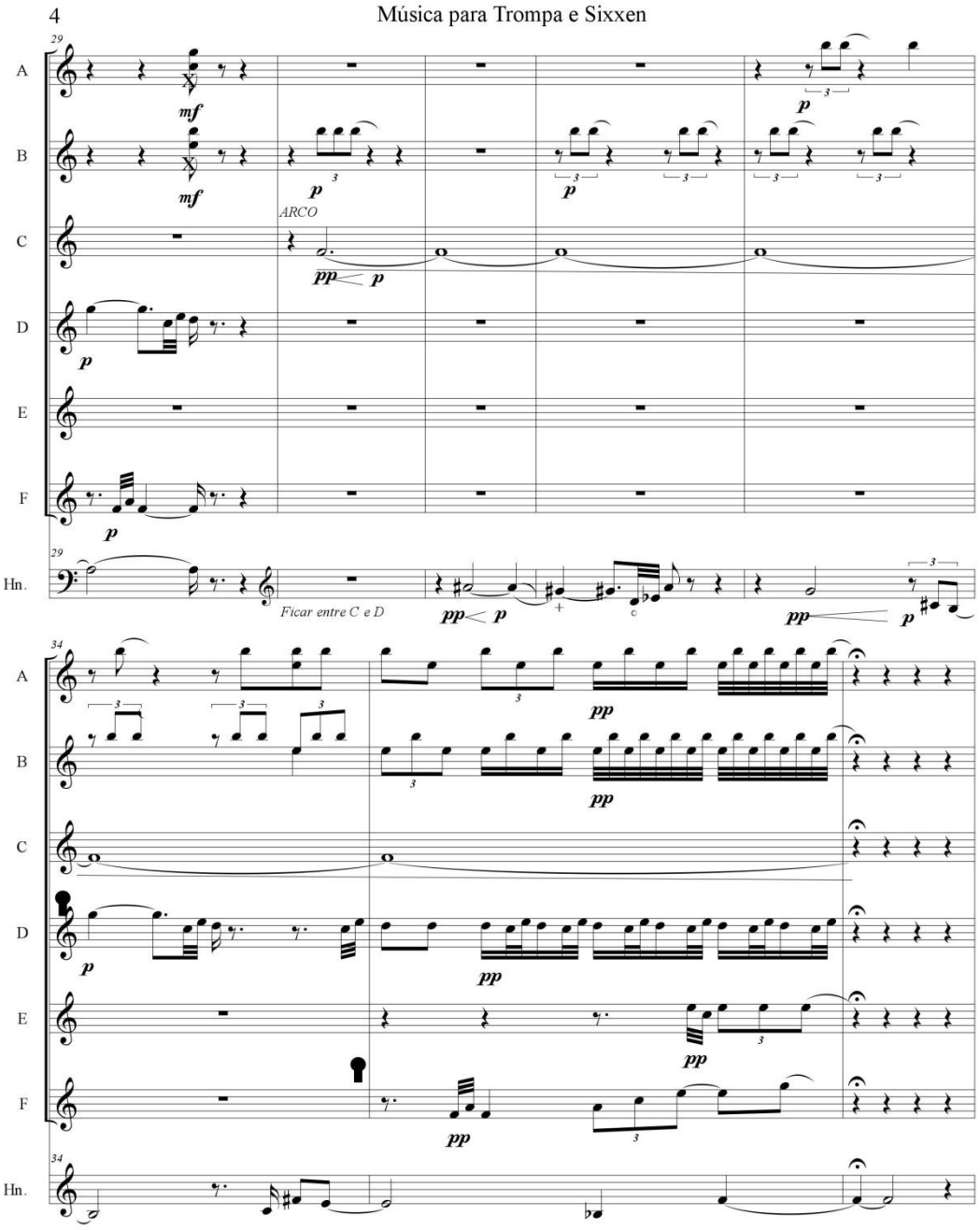
Para Anderson Afonso e grupo de percussão Impact(o)

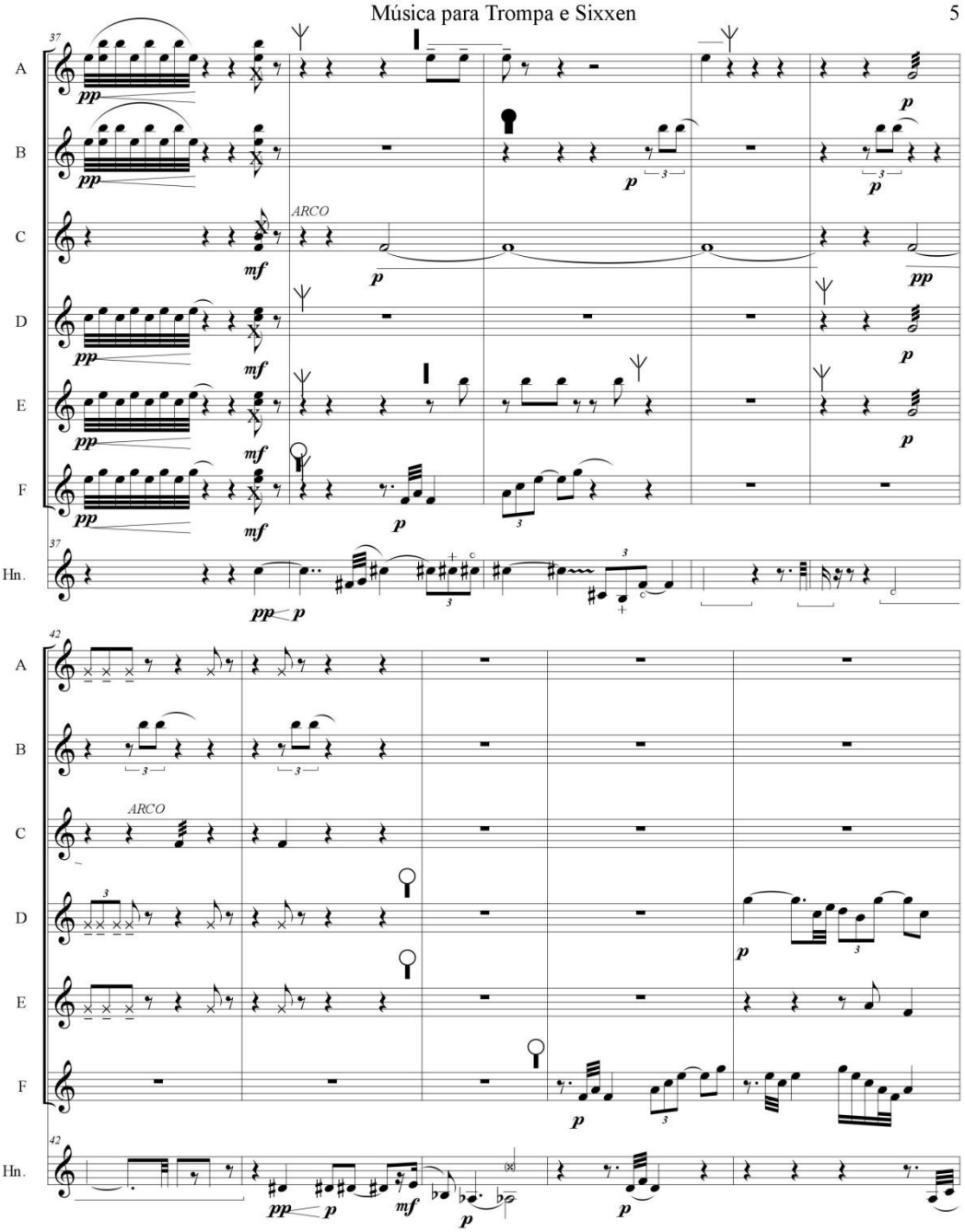
Compositor: Estércio Marquez Cunha
Digitalização: Klebber Pierre

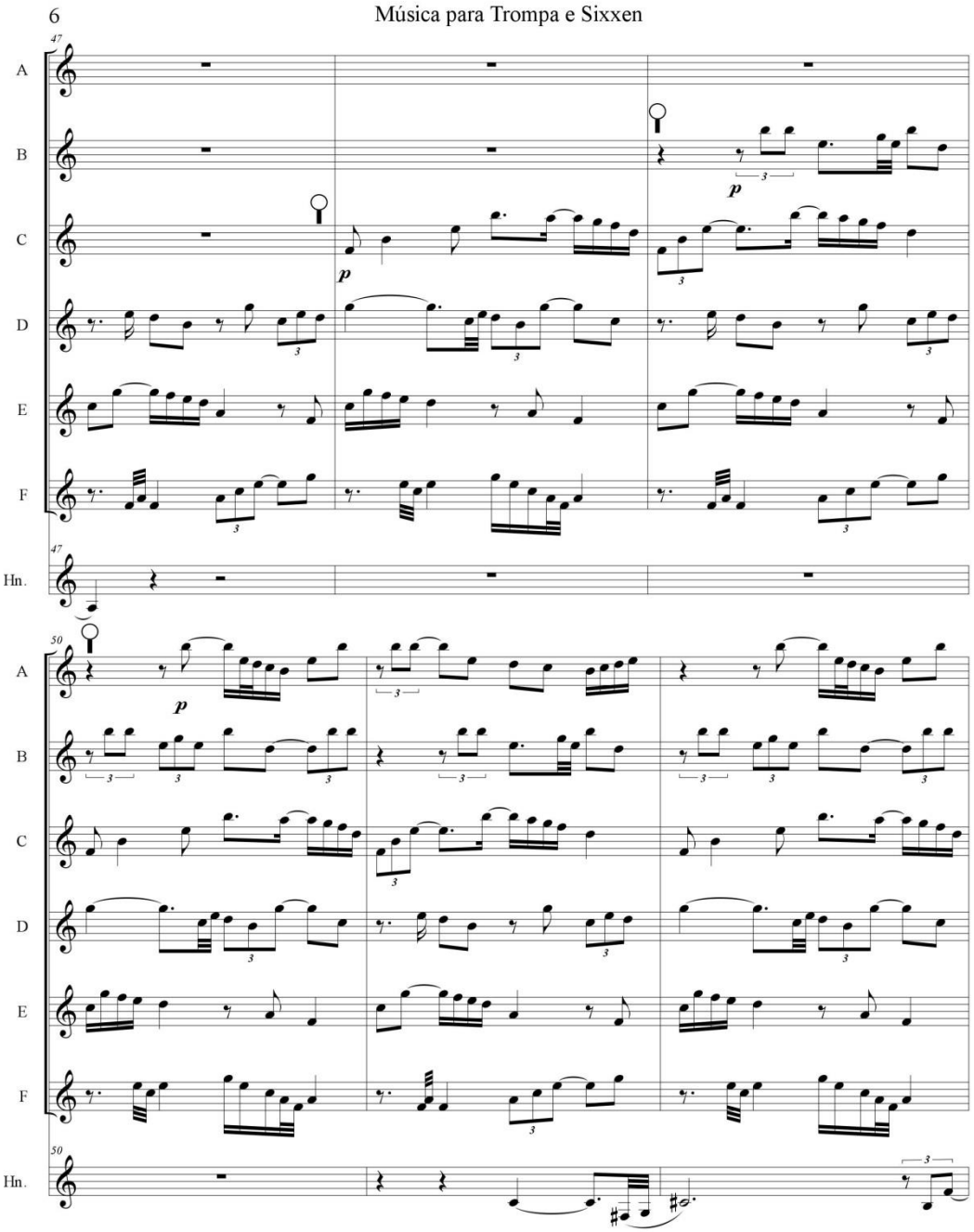


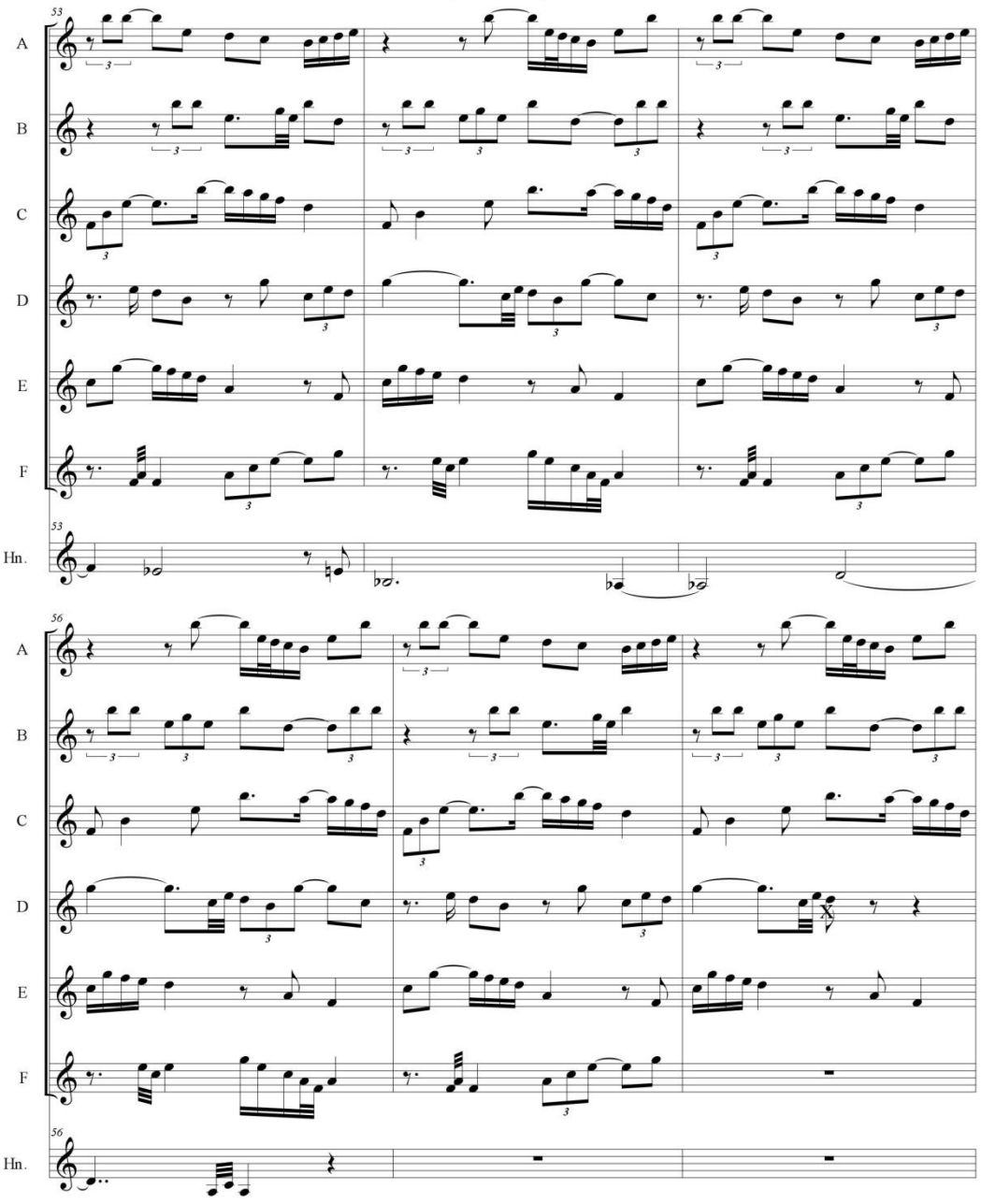

2
Música para Trompa e Sixxen
10
A
B
C
D
E
F
Hn.
mf
pp
p
15

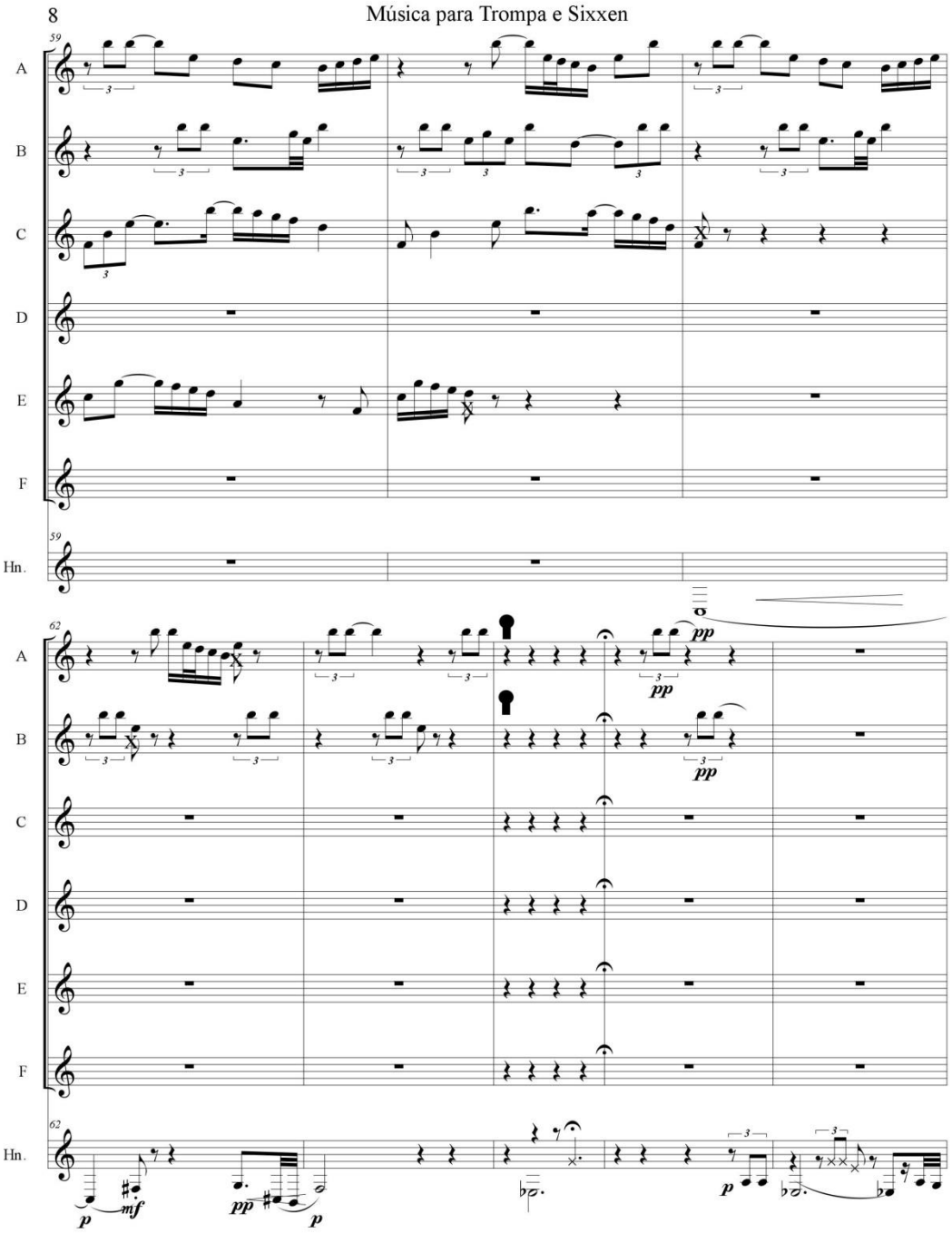

Música para Trompa e Sixxen
3
19
A
B
C
D
E
F
Hn.
mf
p
pp
p
23
ARCO
ENTRANDO NO PALCO

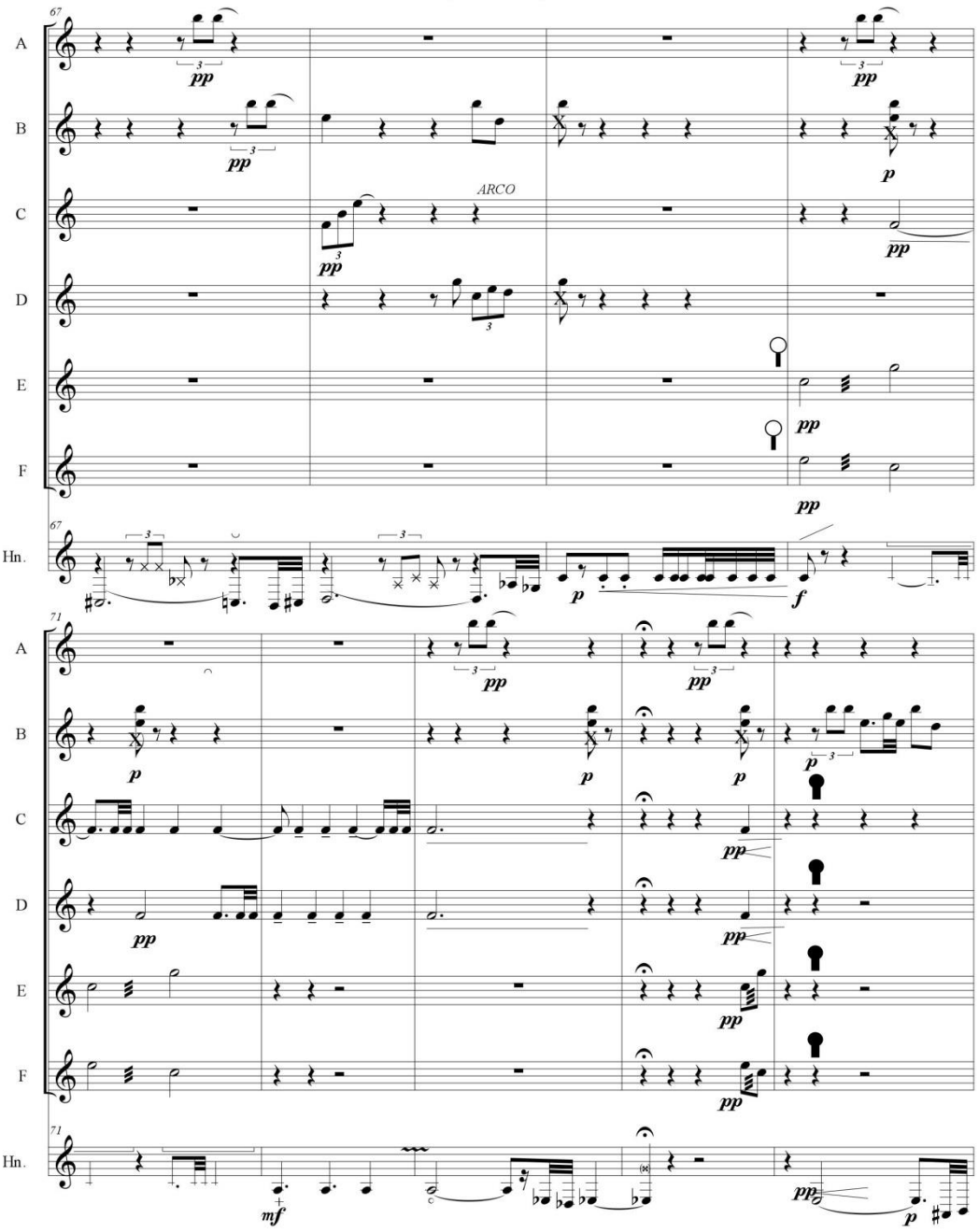

4
Música para Trompa e Sixxen
29
A
B
C
D
E
F
Hn.
mf
p
ARCO
pp
Ficar entre C e D
34
pp

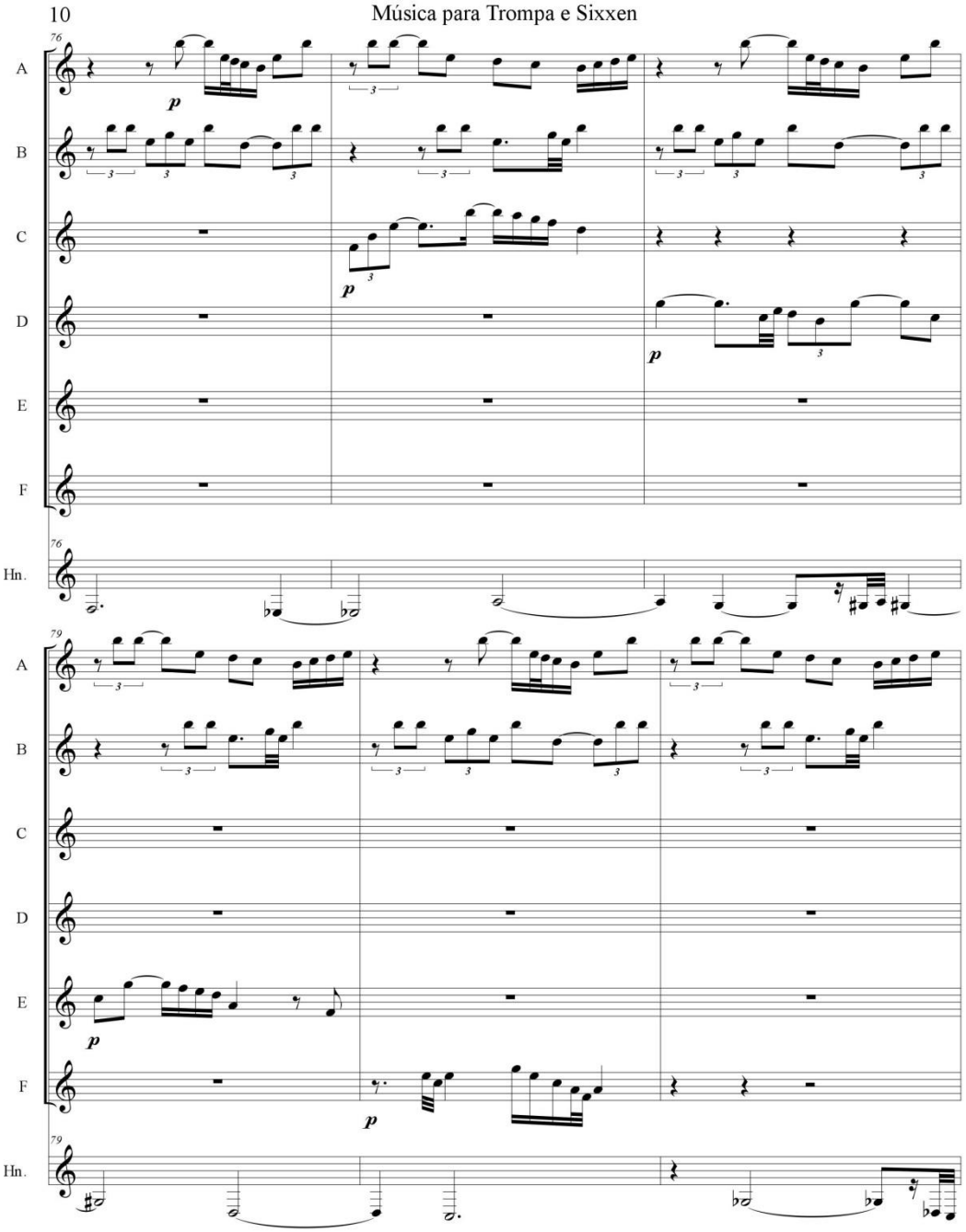

37
A
B
C
D
E
F
Hn.
ARCO
42
ARCO

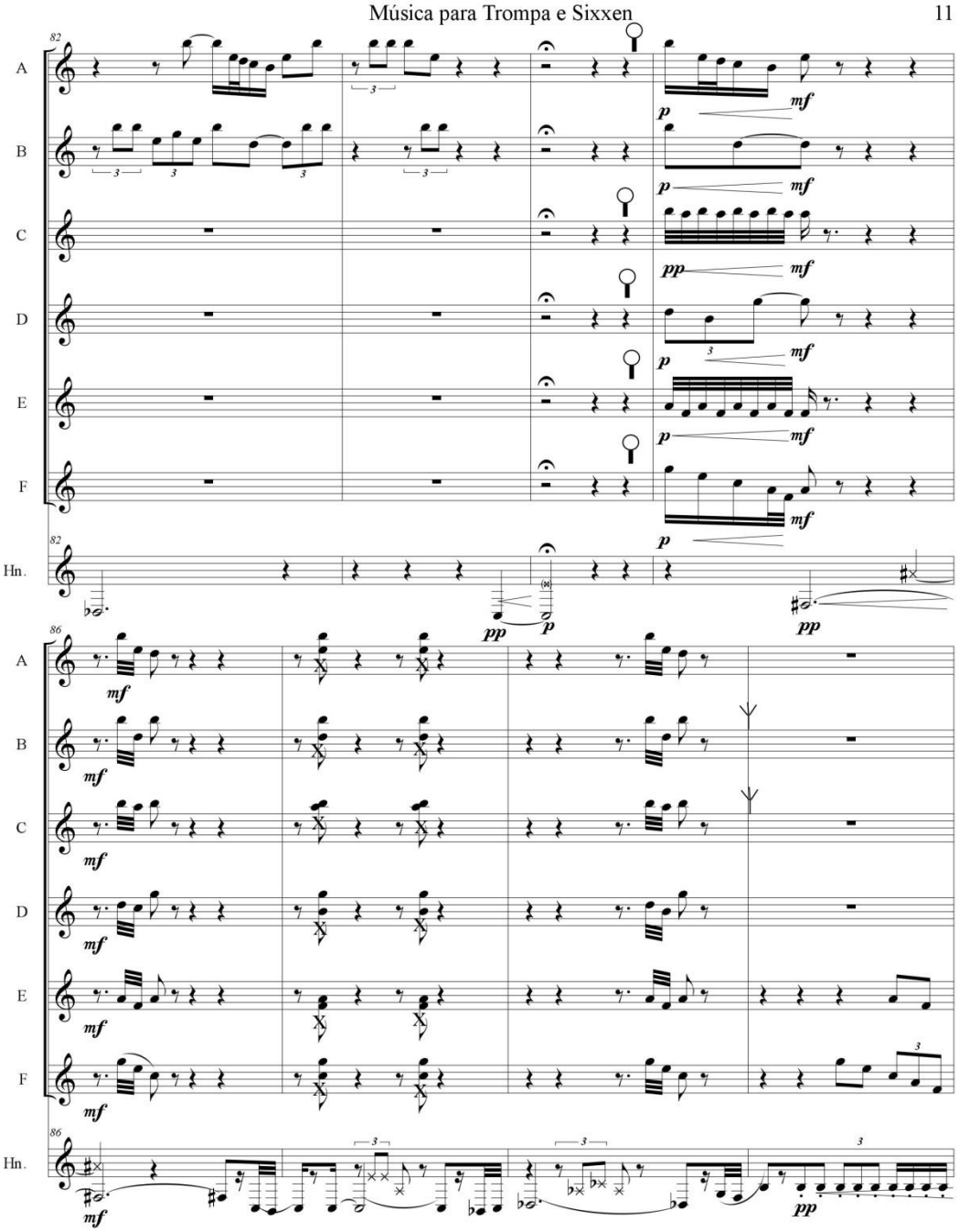

6
Música para Trompa e Sixxen
47
A
B
C
D
E
F
Hn.
p
50

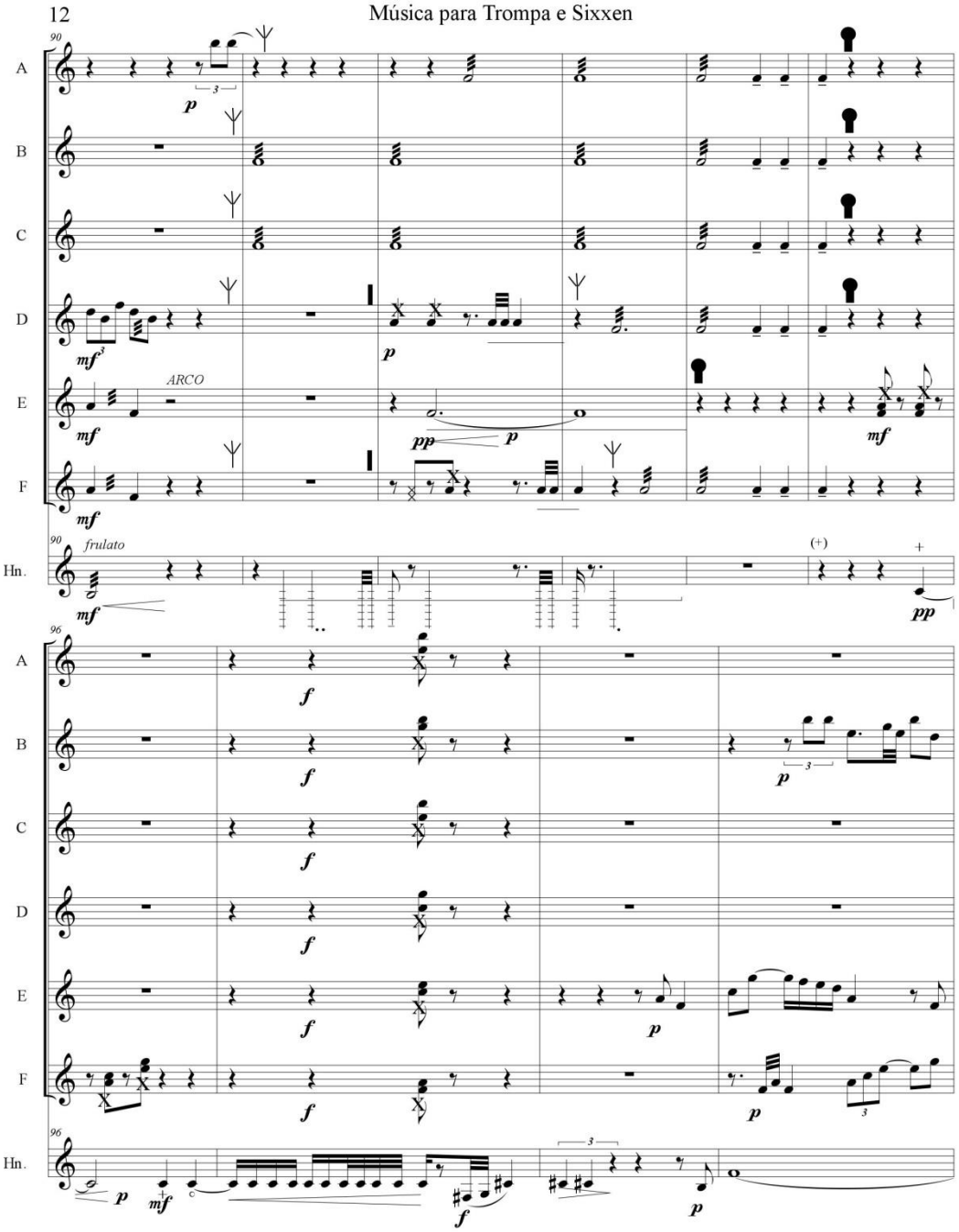

53
A
B
C
D
E
F
Hn.
53
56
A
B
C
D
E
F
Hn.
56

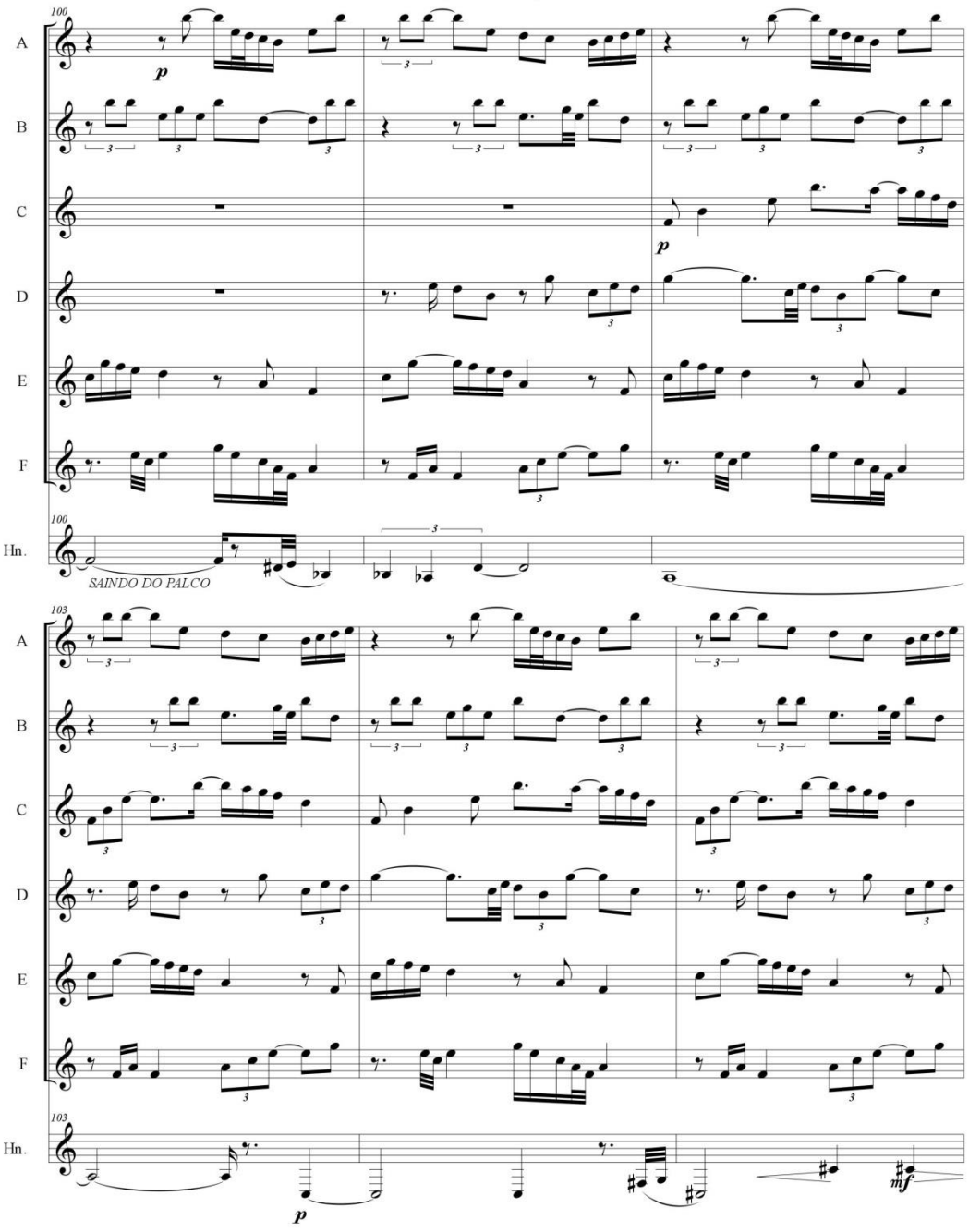

8
Música para Trompa e Sixxen
A
B
C
D
E
F
Hn.
pp
p
mf

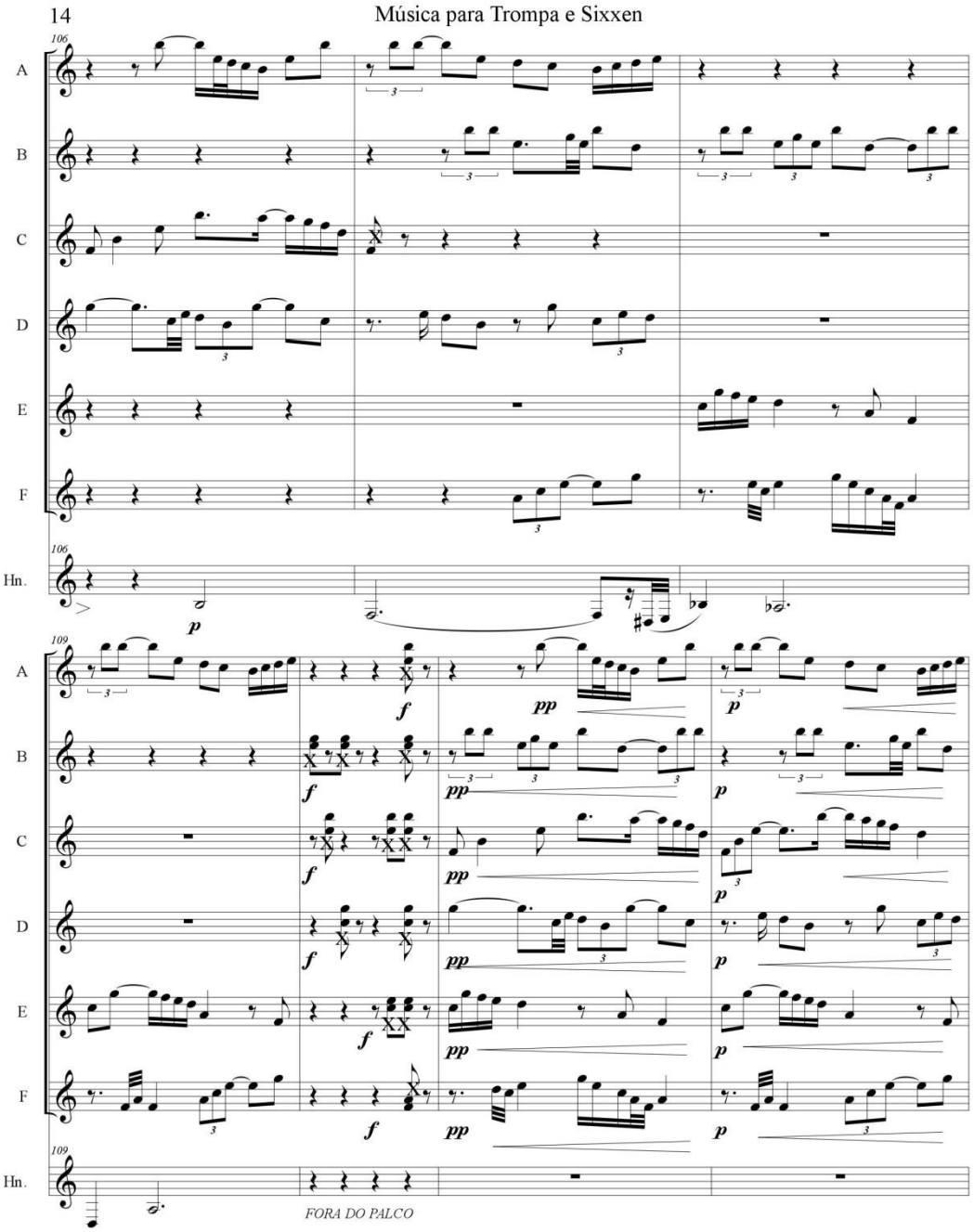

67
A
B
C
D
E
F
Hn.
ARCO
pp
p
f
71
mf

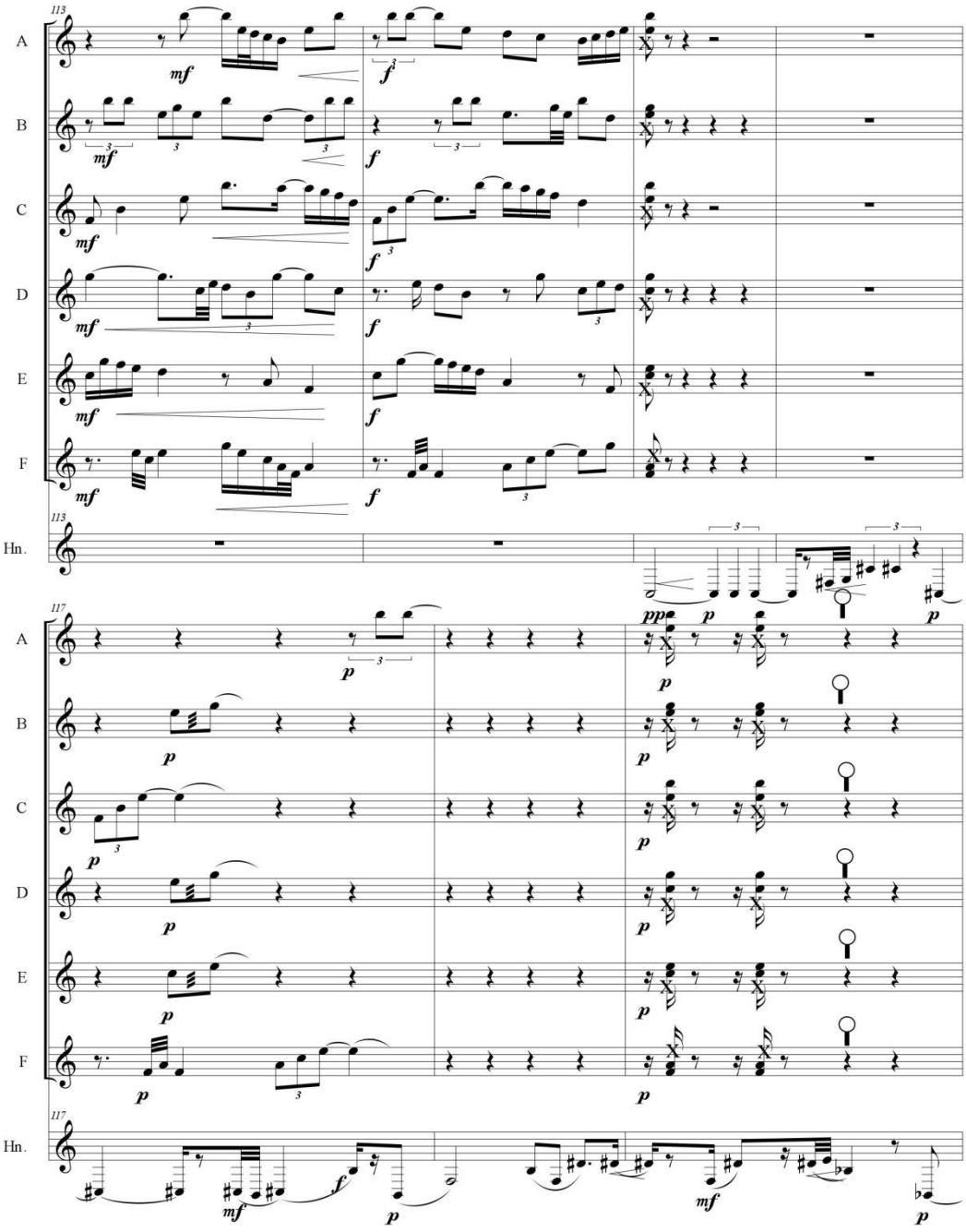

10
Música para Trompa e Sixxen
76
A
B
C
D
E
F
Hn.
p
79

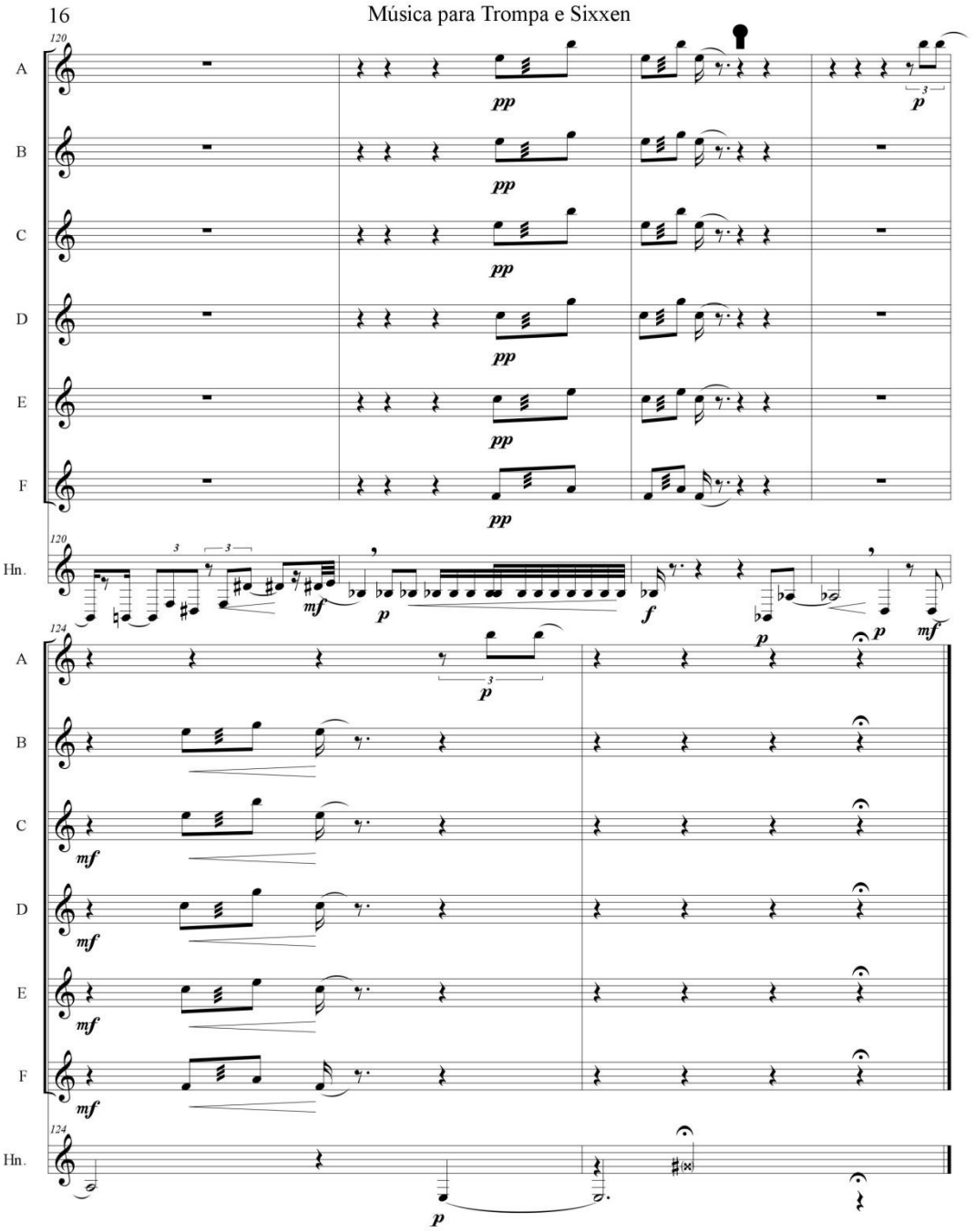

82
A
B
C
D
E
F
Hn.
mf
p
pp
86


12
Música para Trompa e Sixxen
90
A
B
C
D
E
F
Hn.
ARCO
frulato
96


100
A
B
C
D
E
F
Hn.
p
SAINDO DO PALCO
103
mf


14
Música para Trompa e Sixxen
106
A
B
C
D
E
F
Hn.
p
109
f
pp
p
FORA DO PALCO


113
A
B
C
D
E
F
Hn.
117


16
Música para Trompa e Sixxen
120
A
B
C
D
E
F
Hn.
pp
p
mf
f
124
mf