

## **Vento Escasso para trompete solo: a interação compositor-performer e as transformações na construção de uma performance**

**Fabio Augusto Silva Simão**<sup>1</sup>  
**Prof. Dr. Luís Antônio Eugênio Afonso**  
USP / PPGMUS  
Mestrado  
Subárea do SIMPOM: *Teoria e Prática da Interpretação Musical*  
fabio.simao@yahoo.com.br

**Resumo:** Baseando-se em autores que exploram uma relação mais horizontalizada entre compositor e performer, este artigo pretende contextualizar o processo de criação da primeira performance de Vento Escasso, situando-o como uma realização inserida em ambiente propício à experimentação e oposto a um “modelo no qual o performer é concebido como um mediador transparente entre o compositor/obra e o público.” (DOMENICI, 2013, p.2). Discute-se ainda a distinção entre diferentes modelos de interação baseando-se em bibliografia dedicada ao tema. Num segundo momento, são apresentadas as soluções encontradas para os principais desafios técnicos de execução da primeira versão da partitura.

**Palavras-chave:** Interação compositor-performer; Música contemporânea para trompete; Tiago Gati.

### **Vento Escasso for Solo Trumpet: the Performer-Composer Relationship and the Transformations in the Creation of a Performance**

**Abstract:** Based on authors who explore a more horizontal relationship between composer and performer, this paper intends to contextualize the process of creating the first performance of Vento Escasso, placing it as a realization inserted in an environment conducive to experimentation and opposite to a “model in which the performer is conceived as a transparent mediator between the composer / work and the audience.” (DOMENICI, 2013, p.2). The distinction between the different models of performer-composer interaction is also discussed in a bibliography dedicated to the theme. In a second step, we present the solutions found for the main technical challenges of performing the first version of the score.

**Keywords:** Composer-performer relationship; Contemporary Music for Trumpet; Tiago Gati.

#### **1 A interação compositor-performer**

Este artigo foi estruturado sobre dois objetivos principais: 1) contextualizar a interação que possibilitou a criação da primeira performance de Vento Escasso; e 2) apontar os principais desafios técnicos que o intérprete encontra nesta obra, que se impõe como um grande acréscimo ao repertório brasileiro para trompete solo.

---

<sup>1</sup> Orientador: Prof. Dr. Luís Antônio Eugênio Afonso

## 1.1 O ambiente

O trabalho visa dar relatos de uma frutífera interação com o compositor Tiago Gati, majoritariamente circunscrito às atividades do Ateliê Contemporâneo, núcleo de formação da Escola Municipal de Música em São Paulo/SP, focado na prática de música atual. Composto por regentes, compositores, e instrumentistas, o Ateliê se dedica a estrear peças escritas especialmente para a formação disponível, o que permite um trabalho aprofundado de colaboração entre os intérpretes e compositores, sempre mediado pelo coordenador, o próprio Tiago Gati.

Julgamos ser importante a contextualização do ambiente onde se dariam os primeiros sinais de uma parceria que traria à vida Vento Escasso, na medida em que ilustra a afirmação de Domenici de que “Na contra-corrente das relações impessoais implicadas no modelo vertical de relações compositor-performer, colaborações são frequentemente marcadas por relações de amizade, afinidades de ordem ideológica, estética ou estilística.” (DOMENICI, 2013, p.9).

No caso em questão, tal colaboração foi possibilitada pelo ambiente do Ateliê Contemporâneo já concebido com o propósito de fomentar essas interações, bem como pelo tempo dedicado ao objetivo comum de estudar e difundir música contemporânea. Pelas palavras de Cardassi e Bertissolo: “De fato, ao estudarmos os processos colaborativos entre compositores e performers, estamos tratando de relações humanas em todas as suas nuances.” (CARDASSI e BERTISSOLO, 2019, p.3). Domenici afirma que “Colaborações podem ser consideradas sistemas sinérgicos, nos quais o todo é sempre maior que a soma das partes”, e em tom quase poético conclui que “No tango, assim como na colaboração, a soma de 1+1 é sempre maior que dois.” (DOMENICI, 2013 p.10-11).

Por email, em entrevista dada durante a elaboração deste trabalho, Tiago Gati manifesta seu contentamento com o modelo colaborativo de criação e observa que nele o compositor “tem a oportunidade de ver um gesto musical concebido tomar vida tal como é possível pela ação de um outro, com a possibilidade de intervir, mas também com a possibilidade de se surpreender com um resultado inesperado e maravilhoso” (GATI, 2020).

Para ele, o processo colaborativo gera tanto no intérprete quanto no compositor maior apropriação quanto ao resultado final. Em suas palavras:

Não acho que seja o caso de dividir controle, o que de certa maneira sempre ocorre. Afinal, isso é muito comum em música contemporânea: um ouvinte pode sair de uma performance sem saber se não gostou da peça que ouviu ou se ela foi mal tocada. Os projetos composicionais são, portanto, sempre colaborativos em algum nível. O que acho que ocorre no caso de Vento Escasso é que compositor e performer têm maior controle de maneira geral sobre o resultado, já que um (o compositor) teve a chance de testar e modificar suas ideias, enquanto outro (o performer) adquiriu certa parte da responsabilidade na concepção da peça, já que foi ele que delimitou, em última instância, a realização possível. Mas o papel do compositor é justamente mostrar que existe um algo além do domínio do instrumento a partir do seu imaginário. (GATI, 2020)

## 1.2 O processo

No âmbito histórico da interação entre compositor e performer, é possível citar o caso do concerto em Eb maior para trompete e orquestra escrito em 1796 por F. J. Haydn (1732 - 1809) a pedido de seu colega e trompetista Anton Weidinger (1767 - 1852) que acabara de finalizar sua nova invenção: o trompete de chaves e seu inédito sistema cromático (TARR, 1988).

No entanto, para Domenici (2013), mais do que apenas oferecer uma paleta de possibilidades técnicas ao compositor, na esperança de que este as transforme numa peça musical, a performance colaborativa pressupõe influência mútua num nível onde não se pode, ao fim do processo, identificar com precisão os limites e os desdobramentos da contribuição de cada um dos envolvidos. Desdobramentos que se acumulam e não se restringem a apenas moldar a performance musical, propósito primeiro da interação criativa, mas como subproduto da colaboração se percebe em ambos o desenvolvimento técnico e artístico.

Em artigo de 2019 intitulado “Colaboração compositor-performer: uma proposta de metodologia”, Luciane Cardassi e Guilherme Bertissolo discutem a “necessidade de um aprofundamento nas reflexões sobre colaboração compositor-performer” (CARDASSI e BERTISSOLO, 2019, p.1). No texto, também fazem referência à pesquisa publicada em 2007 “Collaboration and the composer: case studies from the end of 20th century”, de Sam Hayden e Luke Windsor, contando que nesse trabalho os autores organizam as interações artísticas em 3 tipos:

1) diretivas: onde o compositor coloca as informações na partitura e não há contato com os músicos; 2) interativa: quando existe relativa interação, onde compositor e performer se encontram para discutir trechos que podem ser melhorados, seja em interpretação quanto em notação, e 3) colaborativa; onde os participantes do processo estão abertos a relativizar seus papéis criativos, mostrando-se menos fechados em suas áreas específicas (sem ignorá-las), mas promovendo um processo mais participativo. (CARDASSI e BERTISSOLO, 2019, p. 7)

De acordo com tais definições, podemos dizer que em *Vento Escasso* houve um trabalho de “interação” onde compositor e intérprete discutiram, em 3 encontros presenciais, questões relacionadas à notação das ideias musicais, escolha de surdinas, variações de sonoridades e nuances interpretativas relativas ao tempo, dinâmicas e durações de figuras, fermatas e pausas.

## **2 Transformações pós-interação**

Aqui estão apresentados alguns trechos da peça que, em relação à primeira versão, e como resultado da profícua interação entre as partes, sofreram importantes alterações.

### **2.1 Instrumento**

Talvez a alteração mais significativa tenha sido a escolha da afinação do instrumento a ser utilizado. Originalmente, a peça havia sido concebida para trompete em Dó. No entanto, após fazer diversas experimentações concluímos que o trompete em Si bemol seria a escolha mais adequada por dois motivos que se provaram imperativos para que a execução da peça alcançasse, de fato, a sonoridade imaginada pelo compositor:

- a) digitação: a execução dos primeiros grupos de colcheia da peça no trompete em Dó é particularmente desafiadora, haja a vista a orientação de andamento: “O mais rápido possível”. Isto ocorre por que o dedo anelar, o mais lento dos três dedos utilizados para se tocar o trompete, precisaria ser acionado muitas vezes. A saber, 14 das 20 notas que compõem os 4 primeiros grupos de colcheia da obra, requerem o uso do dedo anelar. O mesmo não ocorre quando é feita a opção pelo trompete em Si bemol: o terceiro pisto (acionado pelo dedo anelar) é utilizado apenas 4 vezes. A problemática se aplica a esta seção inteira que se estende até o início da segunda página (2 min ca.).

## Vento escasso

Suavemente flexível, intensamente ágil. Como um sopro de vento.  
O mais rápido possível

*Con sordina, leggiero*

Trumpet in Bb

*p*

*poco rit.*

Figura 1: trecho inicial da peça onde o tempo rápido e a digitação complicada exigiram uma decisão estratégica quanto ao instrumento a ser utilizado em toda a peça

- b) improviso sobre a nota Si bemol: se no trecho dos arpejos rápidos a utilização do trompete em Dó dificultaria sobremaneira a digitação, no trecho abaixo (fig. 2) se tornaria impossível a realização das “flutuações de altura e timbre (half valve / bisbigl. / harmônicos)” conforme orientação na partitura. Convencionou-se, portanto, para a realização desta espécie de improviso sobre o som estático do Si bemol sustentado, o uso intercalado de uma variada seleção de técnicas que turbariam a estabilidade da nota longa: vibrato, efeito “wa-wa” com surdina, variações súbitas de dinâmica, doodle tonguing e bisbigliando<sup>2</sup>. Sendo este último uma variação da combinação de pistos sem a alteração da altura (no caso, o Si bemol).

<sup>2</sup> Nos abstermos da definição precisa de cada uma dessas técnicas e efeitos por conta das limitações de extensão impostas pelo formato deste trabalho e por não ser este o objetivo principal de nossa pesquisa. No entanto, sugerimos os trabalhos de Tribuzi (1992), Cherry (2009) e Ghahremani (2016), que se ativeram detidamente sobre a questão das técnicas estendidas aplicadas ao trompete.

*Dramático com leves flutuações de altura e timbre (half valve / bisbigl. / harmônicos).*

20' (ca.)

PPP

pp

\* simile

20' (ca.)

PPP

Figura 2: Si bemol sustentado em *ppp* como pano de fundo para intervenções improvisadas com articulações, efeitos de surdina *wa-wa* e variações de dinâmica.

## 2.2 Surdinas

Quanto ao uso de surdinas, há que se notar que inicialmente havia apenas a sugestão do compositor expressa na partitura pela indicação “Con sordina”, mas sem a definição de qual das várias opções disponíveis deveria ser usada, além do fato de se poder supor que a peça inteira deveria ser tocada com a mesma surdina. Após confabulações e experimentações diversas, chegamos à conclusão de que ao variarmos o timbre do trompete utilizando as surdinas Harmon e Wa-wa em trechos específicos, e retirando a surdina no trecho final, onde a dinâmica e a tessitura se expandem, isso poderia contribuir com a percepção estrutural da peça ao dividi-la em três grandes seções.

### Vento escasso

Suavemente flexível, intensamente ágil. Como um sopro de vento.  
O mais rápido possível

*Con sordina, leggiero*

Trumpet in Bb

*p*

Figura 3: primeira página da peça, onde a indicação “Suavemente flexível, intensamente ágil. Como um sopro de vento” levou-nos a preferir o timbre escuro e com um leve som de vento da surdina Harmon.

Tempo primo. Notas em *acciacatura* devem causar uma espécie de interrupção no pulso adotado para os grupos de cinco colcheias.

*rímico* ♩ = 225 ca.

Figura 4: a partir do Bb longo em ppp na segunda página, optamos pela surdina Wa-wa por seu timbre mais agudo e estridente e, principalmente, pela possibilidade de incluir o efeito “wa-wa” nesta seção

*rímico*  
\*\* F# até indicação contrária

O fluxo temporal deste trecho final alterna uma “memória” de intenções durativas anteriores: *rímico*; a referente ao *tempo primo*; e as interrupções de *acciacaturas*.

Figura 5: Concluímos que retirar a surdina a partir do segundo pentagrama da última página seria uma forma efetiva de valorizar a explosão sonora provocada pela exploração de dinâmicas mais fortes, saltos, súbitas intervenções de notas rápidas, acentos e uso constante da região aguda do instrumento.

## 2.3 Articulação

A última transformação da partitura ocorrida após os encontros e discussões com o compositor que gostaríamos de apresentar é o uso do doodle tonguing<sup>3</sup>, algo ainda pouco explorado no repertório brasileiro para trompete solo. Assim como todas as outras soluções interpretativas encontradas durante o processo colaborativo, a opção por este tipo de articulação se deu com o intuito de evidenciar as intenções musicais já presentes na primeira versão da peça.

O trecho imediatamente anterior ao doodle tonguing, se caracteriza pelo uso de um gesto que se repete 5 vezes: notas repetidas e muito articuladas seguidas de uma sequência descendente de colcheias em decrescendo. Em termos simbólicos, seria o equivalente a dizer que as notas repetidas acumulam uma energia que se descarrega logo em seguida nas colcheias descendentes. E após isso se repetir 5 vezes com alturas diferentes, surge a sequência Si bemol 4-Dó 4-Dó sustenido 5 (fig. 6) que originalmente foram notadas como três grupos de fusa repetidas em cada uma dessas alturas. A sonoridade leve e rápida do doodle tonguing, quase como se fosse apenas uma leve rugosidade sobre as notas nos levou a fazer a opção por esta articulação ao invés da simples execução da sequência de fusas, o que nos pareceu acrescentar um elemento estático, em meio a grande movimentação rítmica e melódica imposta pelos gestos acima explanados.



Figura 6: notas em doodle tonguing dando a sensação de frear a movimentação quase frenética dos gestos anteriores.

<sup>3</sup> Por conta da importância que o uso deste tipo de articulação assumiu na construção da performance de Vento Escasso, consideramos útil uma clarificação do termo: na definição de Ghahremani, o “doodle tonguing é caracterizado como uma articulação rápida e não definida” (Ghahremani, 2016, p.35, tradução do autor). O autor continua descrevendo que as sílabas “ta” e “ka”, utilizadas para articulações rápidas são substituídas por “d” mais as vogais “a-e-i-o-u” intercaladas, seguidas de um rápido movimento da língua que em português se assemelharia ao som da letra “r” na palavra “caro”. Caberia ainda dizer que há um outro tipo de articulação que pouco se difere do doodle tonguing, nomeada por Ghahremani como “Rapid Legato Tonguing” (Ghahremani, 2016, p.36) e por Cherry como “Tongued Tremolo” (Cherry, 2009, p.78). Cherry em sua tese afirma que “A técnica do tongued tremolo envolve ‘tocar a mesma nota, repetida à vontade, e articular usando a língua’” (Ackley, 2008 apud Cherry, 2009, tradução do autor). Nas palavras de outro autor, também citado por Cherry, o tongued tremolo é “produzido pela articulação suave e rapidamente repetida da nota indicada” (Tribuzi, 1992, p.51, tradução do autor). Ghahremani adverte que “houve argumentos de que este [o rapid legato tonguing] seria uma forma alternativa para o doodle-tonguing, no entanto as duas técnicas são significativamente diferentes” (Ghahremani, 2016, p.36, tradução do autor).

### 3. Considerações finais

Com o presente artigo acreditamos ter contribuído com a discussão sobre a performance de música contemporânea ao demonstrar parte da dinâmica interacional entre o intérprete e o compositor que se comprometeram inteiramente com esta experiência criativa que culminou na estréia de *Vento Escasso* em 23 de dezembro de 2019 no SESC Avenida Paulista, em São Paulo<sup>4</sup>. Procuramos também focar os aspectos técnicos de execução da peça não apenas para ressaltar o alto nível de virtuosismo exigido na execução da mesma, mas procuramos nos ater ao viés do diálogo multidisciplinar, típico da interação compositor-performer, que estruturou tal nível de complexidade sem que isso diminuísse a capacidade de comunicação da obra com o ouvinte. Evitando-se assim a frieza muda de uma criação excessivamente técnica e infrutífera do ponto de vista de seu potencial de impacto.

Esperamos que nossa pesquisa inspire novos esforços no sentido do aumento qualitativo e quantitativo das criações colaborativas protagonizadas por trompetistas e compositores, bem como de relatos dessas colaborações e pesquisas relacionadas a elas, trazendo assim cada vez mais valiosas contribuições para produção acadêmica nacional no âmbito da pesquisa em performance.

### Referências

- CARDASSI, Luciane; BERTISSOLO, Guilherme. Colaboração compositor-performer: uma proposta de metodologia. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 29., 2019, Pelotas/RS. *Composição e performance: o fazer musical conjunto...*. Pelotas: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2019. p. 1-9.
- CHERRY, Amy. *Extended techniques in trumpet performance and pedagogy*. Cincinnati, 2009. 321f. Tese (DMA in Trumpet). College-Conservatory of Music, University of Cincinnati, Cincinnati, 2009.
- DOMENICI, Catarina Leite. It takes two to tango: a prática colaborativa na música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 6, p. 1-14, 2013.
- GATI, Tiago. Entrevista de Fabio Simão em 27 jan 2019. São Paulo. Email.

---

<sup>4</sup> A estréia de deu dentro das atividades do Festival Música Estranha 2019 e foi fruto de uma parceria entre o Atelier Contemporâneo da Escola Municipal de Música com o Festival. Página oficial: <https://www.musicaestranha.me/>

GHAHREMANI, Cameron Lee. *Contemporary strategies for fundamental development: Utilizing Extended Techniques to Advance Foundational Trumpet Methodology*. Coral Gables, 2016. 119f. Tese (DMA in Instrumental Performance). Frost School of Music, University of Miami, Coral Gables, 2016.

HAYDEN, Sam; WINDSOR, Luke. Collaboration and the composer: case studies from the end of 20th century. *Tempo*, Cambridge, v. 61, n. 240, p. 28-39, 2007.

TARR, Edward H.; PLANK, S. E. *The trumpet*. Portland: Amadeus Press.Inc, 1988.

TRIBUZI, Attilio. *Extended trumpet performance techniques*. Hayward, 1992. 100f. Dissertação (Master of Arts in Music). California State University, Hayward, 1992.