

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

JOSÉ MILTON VIERA LEITE FILHO

PROCESSOS DE COLABORAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE EM
REPERTÓRIO COMMISSIONADO PARA TROMBONE

RIO DE JANEIRO

2021

JOSÉ MILTON VIERA LEITE FILHO

PROCESSOS DE COLABORAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE EM
REPERTÓRIO COMISSIONADO PARA TROMBONE

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio De Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Cristiano Siqueira Alves

RIO DE JANEIRO

2021

CIP - Catalogação na Publicação

LV658p Leite Filho, José Milton Vieira
Processos de Colaboração Entre Compositor e
Intérprete Em Repertório Comissionado Para Trombone
/ José Milton Vieira Leite Filho. -- Rio de
Janeiro, 2021.
105 f.

Orientador: Cristiano Siqueira Alves.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
Graduação Profissional em Música, 2021.


1. Trombone. 2. Composição. 3. Música
Contêmporanea. 4. Comissionamento. 5. Instrumentos
de metal. I. Alves, Cristiano Siqueira, orient. II.
Título.

José Milton Vieira Leite Filho

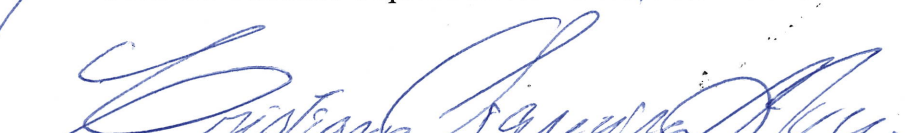
Processos de Colaboração entre Compositor e Intérprete em Repertório Comissionado para Trombone.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música. Defesa apresentada de forma remota, conforme a Resolução CEPG 02/2020.

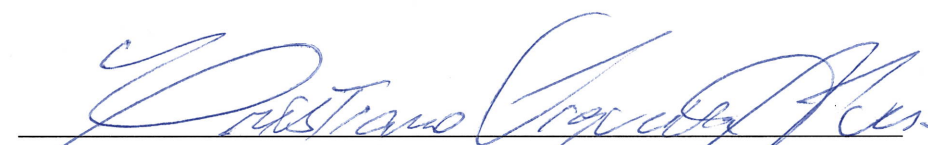
Aprovada em 07 de maio de 2021:



Prof. Dr. Cristiano Siqueira Alves – PROMUS – UFRJ



Prof. Dr. Marcelo Jardim de Campos – PROMUS – UFRJ



Prof. Dr. Lucas Rego Borges – OHIO UNIVERSITY

AGRADECIMENTOS

A Deus pela maravilhosa graça da vida.

A minha querida esposa e filha por todo o apoio. Sem vocês o fardo seria mais difícil de carregar.

Aos meus queridos amigos compositores Adolfo Almeida Junior e Diego Faskner Silveira que me proporcionaram a honra de tocar suas obras. Muito obrigado!

Ao meu amigo de longa data Paulo Bergmann, por mais uma colaboração.

Aos meus queridos amigos Anderson Pego e Tiago Poty, Mirian Marques e meu sogro Manoel Clarindo, por toda a ajuda na realização deste trabalho.

Aos meus queridos amigos Pedro Matzenbacher e Alexandre Ostrovski Junior, pelo empenho na captação e edição do produto final.

À Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, nas pessoas de Diego Grendene e Sofia Cortese, pelo apoio.

Ao meu orientador, professor Dr. Cristiano Alves, por todo o auxílio durante a minha caminhada no curso.

RESUMO

LEITE FILHO, José Milton Vieira. **Processos de Colaboração Entre Compositor e Intérprete Em Repertório Comissionado Para Trombone**. Rio de Janeiro, 2021. Dissertação (Mestrado Profissional, Pedagogia Vocal, Instrumental, Regências) - Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O presente estudo consiste na apresentação de obras para trombone compostas a partir do processo colaborativo entre compositor e intérprete. É traçado um breve panorama das interações entre compositores e intérpretes, através de análise de estudos e proposição de conceituação sobre o trabalho colaborativo. Apresenta-se, na sequência, um breve panorama sobre o repertório do trombone em âmbitos nacional e internacional por meio de uma linha do tempo construída a partir dos primórdios do instrumento até os dias atuais. São analisados os processos composicionais e de construção de performance sob a ótica da interação entre compositor e intérprete nas obras objeto do presente projeto, a saber: *Gaudério*, para trombone solo, de Adolfo Almeida Junior e *Ping Peace Tá toc No Chic Envolvente Vi Sagração Eletrônicas No Agepê Vamos Crimson*, para trombone e piano, de Diego Faskner Silveira. Verifica-se, ainda, o relato de experiência a descrever a construção de performance e o processo de gravação das obras, culminando no produto final, qual seja, o registro audiovisual das obras elencadas.

Palavras-chave: Colaboração compositor intérprete. Trombone. Composição. Música Contemporânea Brasileira. Comissionamento. Instrumentos de metal.

ABSTRACT

LEITE FILHO, José Milton Vieira. **Processos de Colaboração Entre Compositor e Intérprete Em Repertório Comissionado Para Trombone**. Rio de Janeiro, 2021. Dissertação (Mestrado Profissional, Pedagogia Vocal, Instrumental, Regências) - Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

The present study consists of the presentation of works for trombone composed from the collaborative process between composer and interpreter. A brief overview of the interactions between composers and performers is outlined, through the analysis of studies and proposition of conceptualization about collaborative work. In the sequence, a brief panorama of the trombone repertoire is presented, both nationally and internationally, through a timeline built from the early days of the instrument to present day. The compositional and performance construction processes are analyzed from the point of view of the interaction between composer and interpreter in the works that are the object of this project, namely: *Gaudério*, for solo trombone, by Adolfo Almeida Junior and *Ping Peace Tá toc No Chic Envolvente Vi Sagração Eletrônica No Agepê Vamos Crimson*, for trombone and piano, by Diego Faskner Silveira. There is also an experience report describing the performance construction and the recording process of the works, culminating in the final product, that is, the audiovisual record of the listed works.

Keywords: Collaboration composer performer. Trombone. Composition. Contemporary Brazilian Music. Commissioning. Brass Instruments.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Ferdinand David. Fonte: www.tarrodi.se	26
Figura 2	Compassos iniciais de <i>Blue Bells of Scotland</i> , de Arthur Pryor. Fonte: Ed. Carl Fischer.....	27
Figura 3	Adolfo Almeida Junior. Fonte: www.ufrgs.br/musicaempessoa . Acesso em fevereiro de 2021.....	42
Figura 4	Diego Faskner Silveira. Fonte: Sofia Cortese, 2017.....	48
Figura 5	Figura 5 - A forma mais tradicional de execução de multifônico ao trombone. Geralmente grafa-se a nota superior (cantada) com uma cabeça de nota diferente da usual. Fonte: Autor.....	55
Figura 6	Gaudério. Compassos 20-24. Fonte: ALMEIDA JUNIOR, 2021.....	55
Figura 7	Gaudério. Compassos 35-40. Fonte: ALMEIDA JUNIOR, 2021.....	56
Figura 8	Gaudério. Compassos 59-64. Fonte: ALMEIDA JUNIOR, 2021.....	57
Figura 9	Gaudério. Compassos 96-98. Fonte: ALMEIDA JUNIOR, 2021.....	57
Figura 10	Gaudério. Compassos 96-98. Multifônicos alterados. Fonte: ALMEIDA JUNIOR, 2021.....	58
Figura 11	Gaudério. Compassos 136-138. Fonte: ALMEIDA JUNIOR, 2021.....	58
Figura 12	Gaudério. Compassos 136-138. <i>Glissando</i> modificado. Fonte: ALMEIDA JUNIOR, 2021.....	58
Figura 13	Gaudério. Compassos 1-12. Fonte: ALMEIDA JUNIOR, 2021.....	59
Figura 14	Gaudério. Compassos 7-19. Fonte: ALMEIDA JUNIOR, 2021.....	60
Figura 15	Gaudério. Compassos 25-28. Fonte: ALMEIDA JUNIOR, 2021.....	61
Figura 16	As marcações dos tempos (em vermelho) e dinâmicas mais fortes destacadas em amarelo. Fonte: AUTOR.....	62
Figura 17	Adolfo Almeida Junior e José Milton Vieira. Fonte: Matz Produções, 2021.....	64
Figura 18	Gaudério. Compassos 78-88. Fonte: ALMEIDA JUNIOR, 2021.....	64
Figura 19	Quadro com possibilidades de <i>glissandos</i> naturais do trombone. Fonte: Dale Sorensen.....	65
Figura 20	Fórmula e exemplo para a realização dos <i>glissandos</i> da obra Gaudério. Fonte: AUTOR.....	66
Figura 21	O compositor Diego Silveira em conversa com Paulo Bergmann (piano) e José Milton Vieira (trombone) antes do início do ensaio da <i>Ping Peace</i> . Fonte: Matz Produções, 2021.....	67
Figura 22	<i>Ping Peace</i> . Primeira página. Fonte: SILVEIRA, 2020.....	68
Figura 23	<i>Ping Peace</i> . Página dois. Fonte: SILVEIRA, 2020.....	70
Figura 24	<i>Ping Peace</i> . Página 3. Desenvolvimento e segundo “movimento”.	

Fonte: SILVEIRA, 2020.....	72
Figura 25 <i>Ping Peace</i> . Primeiros compassos da cadência do trombone. Fonte: SILVEIRA, 2020.....	73
Figura 26 <i>Ping Peace</i> . Gesto final da peça. Fonte: SILVEIRA, 2020.....	74
Figura 27 Câmeras e microfones posicionados para a gravação. Fonte: AUTOR.....	75
Figura 28 Gravação da Gaudério para trombone solo de Adolfo Almeida Junior. Fonte: Atmosfera Produções Audiovisuais, 2021.....	76
Figura 29 Gravação da <i>Ping Peace</i> de Diego Silveira com o pianista Paulo Bergmann, Fonte: Atmosfera Produções Audiovisuais, 2021.....	76

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Obras para Trombone Solo (sem acompanhamento) escritas entre os anos de 2001 a 2019, segundo Felix e Farias.....	38
Tabela 2	<i>Ping Peace</i> . Instruções para a performance da página 2.....	73
Tabela 3	Microfones utilizados na gravação.....	75

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	COLABORAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E INTERPRETE.....	15
3	PANORAMA DO REPERTÓRIO PARA TROMBONE E CONTEXTO HISTÓRICO.....	22
3.1	A Era do Declínio.....	23
3.2	Pedagogia do Trombone.....	24
3.3	Repertório do século XIX.....	25
3.4	Século XX.....	27
3.5	A Música de Vanguarda e o Trombone.....	30
<i>3.5.1</i>	<i>Sequenza V.....</i>	32
3.6	Repertório Brasileiro Para Trombone.....	35
4	COMPOSITORES E SUAS OBRAS.....	40
4.1	Adolfo Almeida Junior.....	40
<i>4.1.1</i>	<i>Improvisação Livre Como Estilo Composicional.....</i>	42
<i>4.1.2</i>	<i>Gaudério Para Trombone Solo.....</i>	44
4.2	Diego Faskner Silveira.....	47
<i>4.2.1</i>	<i>Ping Peace Tá Toc No Chic Envolvente Vi Sagração Eletrônicas No Agepê Vamos Crimson.....</i>	48

5	RELATO DE EXPERIÊNCIA.....	54
5.1	Gaudério.....	54
5.2	Ping Peace.....	66
5.3	Processo de Gravação.....	74
6	PRODUTO FINAL.....	77
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
	REFERÊNCIAS.....	79
	ANEXOS.....	86

1 INTRODUÇÃO

O trombone é um aerófono pertencente à família dos metais e sua criação data do século XV. Ao longo da história, o trombone fez-se presente em várias formações e diferentes estilos musicais, desde obras litúrgicas a bandas de *rock and roll*. Um dos prováveis motivos de sua ampla utilização é o fato de ser um instrumento de grande versatilidade sonora e artística. A respeito disso, o compositor francês Hector Berlioz (1803-1869) declara, em seu *Tratado Moderno de Orquestração* (1858):

“Na minha opinião, o trombone é o verdadeiro chefe da família dos instrumentos de sopro, que denominei de “épico”. Ele possui nobreza e grandeza ao mais alto grau; possui todos os tons sérios e poderosos da poesia musical sublime, desde os sotaques religiosos, calmos e imponentes, até a explosão selvagem e orgiaca. Dirigidos pela vontade do mestre, os trombones podem cantar como um coro de sacerdotes, ameaçar, emitir suspiros sombrios, um lamento lúgubre, ou um hino brilhante de glória; eles podem irromper em gritos inspiradores e despertar os mortos ou condenar os vivos com suas vozes temerosas” (BERLIOZ, 1858, p. 156, tradução nossa).¹

A diversidade sonora e a evolução técnica dos trombonistas, especialmente a partir do século XX, têm despertado o interesse de compositores a escreverem para o instrumento. Silva e Feitosa (2018) afirmam que:

“Considerando esse aspecto, podemos observar que o repertório contemporâneo para trombone vem crescendo de modo significativo e a procura dos intérpretes por novos desafios e possibilidades técnicas também têm motivado os compositores, gerando essa produção composicional para o trombone como instrumento solista” (SILVA e FEITOSA, 2018, p. 3).

A colaboração entre compositor e intérprete tem se revelado de extrema importância na história da música. A perspectiva de evolução técnica instrumental e a clara possibilidade de rompimento de barreiras composicionais são algumas das

¹In my opinion, the trombone is the true head of the family of wind instruments, which I have named the 'epic' one. It possesses nobility and grandeur to the highest degree; it has all the serious and powerful tones of sublime musical poetry, from religious, calm and imposing accents to savage, orgiastic outburst. Directed by the will of the master, the trombones can chant like a choir of priests, threaten, utter gloomy sighs, a mournful lament, or a bright hymn of glory; they can break forth into awe-inspiring cries and awaken the dead or doom the living with their fearful voices.

motivações que fazem dessa prática uma busca mútua entre compositores e intérpretes.

O presente trabalho, intitulado *Processos de Colaboração entre Compositor e Intérprete em Repertório Comissionado para Trombone*, tratará de analisar a relação entre tais atores no contexto da prática colaborativa enquanto estruturação de música contemporânea².

Em sua dissertação de mestrado, Matos (2015) propõe que a “colaboração entre compositor e intérprete tem um papel crucial na criação da tradição oral da música contemporânea de concerto” (MATOS, 2015, p. 9). Por meio da tradição oral, ocorre a disseminação de informações e conceitos que enriquecem sobremaneira, não apenas a performance, bem como a assimilação e sedimentação de processos estilísticos e composicionais. A relação entre compositor e intérprete baseia-se, fundamentalmente, em inúmeras ocasiões, na oralidade. Face à mesma, observa-se, em certos contextos, a ausência de registros específicos a subtrair importantes relatos de etapas significativas do processo, inclusive a própria estreia da obra.

“O resultado final desse processo quase sempre é somente a partitura e a gravação da obra, ficando a documentação dos processos de criação, composição e performance negligenciadas” (MATOS, 2015, p. 10). Por conseguinte, o presente trabalho pretende documentar as mais variadas etapas do processo de criação, passando pela construção artística que culmina na performance de cada uma das obras comissionadas, servindo como subsídio para outras interpretações e produções futuras.

São objetivos deste projeto fomentar a criação de obras inéditas que contemplem o trombone como instrumento solista, contribuindo assim para a literatura brasileira para o referido instrumento, bem como divulgar o valioso trabalho de destacados compositores contemporâneos. O produto final compreenderá um amplo registro em formato audiovisual, contemplando as execuções das próprias obras em questão, bem como descrições do processo de construção da performance,

²Neste trabalho se usará a designação de música contemporânea proposta por Fernando Matos que é “uma parcela da totalidade da música produzida atualmente, que é a assim chamada ‘música erudita’, aquela produzida por músicos que se dedicam ao estudo da Teoria Musical, à História da Música e à colocação e solução de problemas técnicos, estéticos ou relativos aos vários níveis de significação que podem estar engendrados no fazer musical” (MATTOS, 2016, p. 58).

abarcando elementos de colaboração e preparação artística, componente de fundamental importância para a compreensão da narrativa musical apresentada.

A motivação pessoal de colaborar em novas obras sempre esteve presente em minha trajetória. De 2008 a 2013, integrei o Grupo de Música Contemporânea de Porto Alegre, exercendo um papel ativo em movimentos de colaboração com compositores, bem como em processos de criação coletiva. Desde 2012, venho comissionando diversas obras para trombone solo como *Serra de Tremitação* (2013), de Diego Silveira (1975-), *Concertino para Trombone e Orquestra de Cordas* (2013), de Fernando Deddos (1983-), *Ziriguidum - Concertino para trombone e Orquestra* (2015), de Arthur Barbosa (1965-), e *Do Vento ao Toque* (2017), de Douglas Gutjahr (1983-), sempre de forma colaborativa. O trabalho com os compositores foi enriquecedor para a minha formação musical. A liberdade de experimentar técnicas variadas foi crucial para o meu desenvolvimento como instrumentista.

A escolha dos compositores e suas composições para este trabalho se deu por meio da afinidade estética e pelo fato dos compositores serem de nacionalidade brasileira. As músicas que fazem parte deste trabalho, organizadas por formação, são:

1. Trombone Solo:

Gaudério (2015), de Adolfo Almeida Junior;

2. Trombone e Piano:

Ping Peace Tá Toc No Chic Envolvente Vi Sagração Eletrônicas No Agepê Vamos Crimson (2019), de Diego Silveira.

No capítulo 2, será discutido o referencial teórico concernente à relação entre compositor e intérprete e quais os conceitos que fundamentam este trabalho a partir da revisão de literatura, analisando alguns fatos importantes que cooperaram para o desenvolvimento do trabalho colaborativo ao longo da história.

No capítulo 3, será traçado um panorama histórico do desenvolvimento do repertório solo para trombone, tanto em nível nacional como internacional. Com o intuito de orientar o leitor, serão abordadas algumas das principais obras do repertório, especialmente aquelas que vão ao encontro do objeto de estudo deste trabalho.

O capítulo 4 traz um breve histórico dos compositores que integram o presente projeto, abordando as respectivas obras por eles compostas. Serão

apresentados conceitos, influências e concepções estéticas adotadas no processo composicional das obras em questão.

Por fim, o capítulo 5 traz o relato de experiência, abordando os inúmeros aspectos que cercam a interação com os compositores, bem como a preparação artística das obras e sugestões interpretativas.

2 COLABORAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE

Colaboração é o ato ou efeito de colaborar. Este verbo (que tem sua origem na palavra em latim *colaborare*) significa “trabalhar junto” ou simplesmente “ajudar”³. Refere-se ao ato de trabalhar em comum ou em conjunto com outrem na realização de uma obra, trabalho ou projeto. Pode ser ainda, como definido no dicionário *Michaelis online*, “concorrer, cooperar para a realização de alguma coisa”⁴. A colaboração, então, é uma ajuda que se presta a outro indivíduo na realização de algo que, sozinho, teria alguma dificuldade em realizá-lo.

A colaboração sempre fez parte do universo musical. Desde a interação de um maestro com a orquestra, ou na relação entre componentes de um grupo de câmara, a colaboração funciona como um ponto de união na prática musical. Duwe (2015), traz como exemplos de interação comum na música as encomendas de obras por intérpretes, e a participação dos compositores em ensaios e processo de gravação de uma obra.

Durante o século XX e início do século XXI, motivados em transpor barreiras composicionais e instrumentais, compositores e instrumentistas vêm buscando possibilidades de obtenção de novas sonoridades. Segundo Souza (2016), essa iniciativa “visava a um melhor aproveitamento técnico do instrumento, fazendo o uso de uma escrita mais idiomática” (SOUZA, 2016, p. 19). Como observado em Lôbo (2016), “a maior procura pela colaboração após a metade do século XX pode ser compreendida pelo fato de que uma parte dos compositores contemporâneos estão na busca de criar universos sonoros próprios” (LÔBO, 2016, p. 12). Corroborando com essa ideia, Sônia Rey (2008) afirma que:

“A arte, sabemos, avança junto com as ciências, com a tecnologia e com os problemas colocados pelas injunções sociais e políticas das sociedades. Os artistas sempre se empenharam em contribuir, mesmo que por vezes de forma intuitiva, para desestabilizar o conhecimento prévio que temos das coisas” (REY, 2008, p. 39).

³Disponível em <<https://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/etimologia-de-colaborar/>>. Acesso em: 07 janeiro 2021.

⁴Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=09GG>>. Acesso em: 11 janeiro 2021.

Apesar de ser um fenômeno difundido a partir da segunda metade do século XX e sendo objeto de várias pesquisas atualmente, a colaboração entre compositor e intérprete já foi vista antes, com manifestações de obras inspiradas por este processo que remetem a mais de dois séculos (SOUZA, 2016). Silva (2017), analisando as escritas empregadas aos instrumentos de metal por Johann Sebastian Bach (1685-1750) em seus Concertos de Brandemburgo, destaca que o compositor demonstrava um grande conhecimento dos recursos específicos enquanto sonoridade e escrita para trompa e trompete, mesmo não sendo instrumentos dominados por ele. Por conseguinte, Silva (2017) conclui que Bach recebera ajuda de especialistas quanto à utilização de recursos específicos em busca de melhor aproveitamento da escrita no que concerne timbres e especificidades técnicas, embora não tenhamos indícios documentados dessas possíveis interações. Segundo Ray (2010), a proximidade de Georg Friedrich Haëndel (1685-1759) com instrumentistas e cantores impactou sobremaneira sua escrita, face ao conhecimento adquirido acerca de especificidades contidas na ação musical dos mesmos.

Matos (2015), afirma que “no período Barroco, o intérprete que também compunha não era tratado de forma especial – essa era uma atividade trivial e, portanto, uma habilidade fundamental para tocar música naquele tempo” (MATOS, 2015, p. 13). Small⁵ (1994), citado por Roe (2007), explica que compositores que antecederam à Beethoven não se viam, em sua maioria, somente como compositores, mas também como “músicos profissionais” (aspas nossas) “cujas funções se centravam na performance” (SMALL, 1994, *apud* ROE, 2007, p.44). Entretanto, tal “profissionalização” dos músicos trouxe algumas consequências. Segundo Matos (2015), músicos (no século XVIII) pagos “apenas” para reproduzir o que outras pessoas haviam escrito, não eram tão valorizados quanto aqueles que compunham e executavam suas obras:

“Eles ocupavam o patamar mais baixo da hierarquia musical, a menos que fossem muito habilidosos sendo chamados de “virtuosos”. A própria história negligenciou o papel do intérprete como catalisador das linguagens

⁵SMALL, C. Music of the Common Tongue. Grã-Bretanha, Calder Publications, 1994.

composicionais bem como a contribuição da sua pesquisa técnica nos instrumentos” (MATOS, 2015, p. 14).

O processo de edição de partituras, inaugurado no período Romântico, permitiu que o trabalho do compositor se tornasse mais específico, dando mais autonomia à função criativa e favorecendo sobremaneira a divulgação de seus trabalhos. Segundo Matos (2015), a “notação se tornou mais específica, e apresentava uma ideia que do ponto de vista da execução seria o mais ‘correto’, criando uma concepção fixa da obra” (MATOS, 2015, p. 13). A notação se tornava “lei” e qualquer tipo de desvio do que estava anotado poderia ser entendido como “falha interpretativa”. Tal fenômeno é definido pelo autor como “partituras prescritivas” (MATOS, 2015, p. 13). A livre interpretação foi substituída pelo respeito à partitura, por serem uma espécie de “testamento” das ideias do compositor, “transformando as obras musicais em ‘escrituras sagradas’” (HAYNES, 2007, *apud* MATOS, 2015, p. 13).

“Do ponto de vista Romântico, a relação intérprete-compositor fica extremamente desequilibrada, pois esse modelo designa ao intérprete o papel de um meio transparente, cuja voz deve ser neutralizada para que a voz do compositor seja ouvida, o que consolida um papel de submissão” (MATOS, 2015, p. 14).

Na busca por um suposto “controle” das performances de suas obras, compositores escreveram partituras cada vez mais repletas de informações e sugestões. O constante desafio em satisfazer as intenções do compositor, fez com que o intérprete, por vezes, acabasse perdendo a sua “voz” enquanto agente influenciador em uma obra. Igor Stravinsky (1882-1971) declarou que “a música deve ser transmitida e não interpretada, porque interpretação revela a personalidade do intérprete ao invés de revelar a do compositor. E quem garante que tal músico irá refletir as visões do autor sem distorção?” (STRAVINSKY, 1936, *apud* WALLS, 2002, p. 17, tradução nossa)⁶.

A visão de Stravinsky era também compartilhada por outros compositores, evidenciando a clara tendência do pensamento corrente à época. Contudo, em

⁶Music Should be transmitted and not interpreted, because interpretation reveals the personality of the interpreter rather than that of the author, and who guarantee that such an executant will reflect the author’s vision without distortion?

meados do século XX, as diferentes abordagens estéticas e a clara tendência disruptiva fizeram com que surgissem novos caminhos composicionais.

Rossi e Barbosa (2015) declaram que, a partir de 1950, John Cage (1912-1992) explorara, de forma mais ostensiva, nova forma de trabalhar com o acaso e a indeterminação, gerando distintos modelos de notação. Tais fatos provocaram mudanças nas relações entre compositor e intérprete. A definição de Griffiths (1995) sobre Cage na Enciclopédia da Música do Século XX é a seguinte:

“Compositor americano. Com um simples passo - a negação da intenção como necessária a composição - ele mudou, mais radicalmente que qualquer outro músico do século, a maneira de se ver a música. Deixando que as decisões se fizessem por operações casuais, admitindo a indeterminação nos atos de composição e execução e abrindo sua música a todas as diversidades de materiais, produziu um conjunto de obras de admirável variedade” (GRIFFITHS, 1995, p. 36).

“Alguns compositores, como John Cage e Earle Brown, a partir da segunda metade do século, passaram a deixar alguns elementos da sua obra à mercê do acaso ou da opção do intérprete. É o nascimento da música indeterminada [...]. Com ela, surgem novas formas de notação musical, como partituras gráficas ou textuais, que especificam os elementos da linguagem musical com um grau de precisão bem menor. A liberdade do intérprete torna-se muito maior e a própria relação compositor-intérprete ganha um novo formato” (ROCHA, 1991, p. 14, *apud* ROSSI e BARBOSA, 2015, p. 3).

Cage manifestava-se insatisfeito com convenções e modelos pré-existentes, bem como com algumas visões artísticas de outros compositores. O compositor acreditava que forma e estrutura harmônica não poderiam balizar toda a realização musical. Em 1930, Cage desenvolve um método baseado em padrões rítmicos, trabalho este bastante relevante para seu desenvolvimento como compositor (SHELTON, 2010).

A próxima fase de exploração de Cage se concentraria na sua fascinação pelas filosofias orientais, em particular a filosofia Zen. Seu estudo acerca do tema o levou ao conceito de composição não intencional, ou “acaso” (SHELTON, 2010). Com o uso de ferramentas de sorteio, Cage colocaria eventos de som e silêncio em ordem. Também desenvolveu outra técnica conhecida como indeterminação, o que permitiu ao artista maior liberdade de interpretação.

Uma das principais características dos experimentos de indeterminação era o sistema de notação, dos mais variados modelos possíveis, desde gráficos a

cores. Segundo Matos (2015) “a escassez de referência simbólica musical tradicional deixava ao intérprete o cuidado de decidir sobre o material musical associado ao processo proposto” (MATOS, 2015, p. 15). Isso diminuía o “poder hegemônico” do compositor, sacando-lhe o controle total da obra e deixando à mercê do intérprete o resultado final de sua peça.

Neste cenário, o papel do intérprete é absolutamente ativo e decisório na realização de uma obra. A aproximação entre compositor e intérprete vista nas obras de Cage pode ser evidenciada pelo seu relacionamento com o pianista David Tudor (1926-1996). Segundo Rossi e Barbosa (2015), Tudor mergulhou fundo nas peças que Cage lhe dedicara. A parceria por eles estabelecida tornava possível a realização de trabalhos que, para outrem, poderia ser de mais difícil execução. As qualidades de Tudor permitiram ao compositor dar mais liberdade ao intérprete, evidenciando uma nova era na relação entre compositor e intérprete (ROSSI e BARBOSA, 2015).

A ideia acima apresentada, corrobora com a proposta de Souza (2016) de que “compositores e intérpretes, apesar de estarem munidos de suas habilidades e conhecimentos individuais precisam trabalhar como uma unidade, dividindo e somando as informações necessárias para que se construa, com objetividade, o que propuseram fazer” (SOUZA, 2016, p. 22). É como se cada um tivesse acesso às “caixas de ferramentas” do outro. Por um lado, o intérprete apresenta as possibilidades técnicas do instrumento; por outro, o compositor apresenta os esboços e material originalmente concebido. O intérprete, por sua vez, tem a real possibilidade de sugerir uma forma mais efetiva de se escrever uma determinada frase ou gesto musical e, ao compositor, cabe a perspectiva de descobertas acerca de novas possibilidades artísticas a partir de um conhecimento mais técnico do instrumento. É um contínuo benéfico aos dois lados.

“O lugar situado que cada um desses sujeitos ativos ocupa na relação, dá a ambos a percepção privilegiada tanto do outro quanto da obra, de maneira que um percebe coisas que não estão disponíveis ao outro e vice-versa. Unidos no propósito comum da criação artística, essas duas vozes estabelecem diálogo, compartilhando seu “excesso de visão” e superando a mútua deficiência de percepção” (DOMENICI, 2010, p. 1143).

Aqui podemos fazer a comparação da colaboração entre compositor e intérprete com a mesma sinergia encontrada em uma dança, na qual a relação entre

os pares é de tal maneira interrelacionada que é impossível vislumbrar a dança apenas focando em um dos personagens. Cabe ainda destacar o que propõe Domenici (2010) acerca da perspectiva interrelacional entre compositor e do intérprete. Para a mesma, estão sempre resguardadas, em situação de interação, ambas as perspectivas, seja no plano das individualidades, quanto no espectro social. O fato de o compositor e o instrumentista estarem inseridos em currículos que tratam de habilidades específicas, quer seja em um conservatório ou universidade, faz com que acabem acumulando experiências que, se colocados em ação num único objetivo, são capazes de realizar feitos que sozinhos não conseguiriam atingir.

Souza (2016) propõe que a interferência do intérprete sempre existirá, mesmo que a notação seja a mais precisa possível, pelo fato do mesmo sempre revelar sua própria visão da obra. Ao compositor cabe ainda a oferta de um “melhor roteiro”, por meio de “bulas” ou “tutoriais”. Todavia, nem mesmo toda a informação traduzida em sinais e palavras pode ser capaz de carregar sempre as absolutas intenções do autor. São como duas forças que estão em constante tensão dinâmica, em que uma não pode ser compreendida sem a outra. Como observado em Sousa (2016), a parceria entre compositor e intérprete irá “cooperar com resultados mais relevantes e proveitosos.” (SOUSA, 2016, p. 21). Silva (2017), corroborando com a ideia acima, expõe que:

“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” (SILVA, 2017, p. 6).

Observa-se a definição adotada por Duwe (2015), a considerar o trabalho colaborativo como “um processo de ação integrada entre *performers* e compositores em algum estágio do desenvolvimento criativo de uma música” (DUWE, 2015, p. 26). Nesta mesma direção, Barrett (2014) caracteriza da seguinte forma o trabalho colaborativo:

“É uma gama de elementos, incluindo tempo e compromisso com o diálogo, tempo prolongado de trabalho conjunto, confiança mútua, propriedade compartilhada, a capacidade de dar e receber críticas construtivas e complementares em vez de replicação de habilidades e conhecimentos” (BARRETT, 2014, p. 8, 9, tradução nossa).⁷

O desenvolvimento criativo conjunto compreenderia, portanto, desde a concepção inicial até a performance musical, tornando o trabalho colaborativo entre compositor e intérprete um ato contínuo.

⁷[...] a range of elements, including time and commitment to dialogue, extended time working together, mutual trust, shared ownership, the capacity to give and receive constructive critique, and complementary rather than replication of skills and knowledge.

3 PANORAMA DO REPERTÓRIO PARA TROMBONE E CONTEXTO HISTÓRICO

O trombone é um dos instrumentos mais comuns na música ocidental. Entretanto, a evolução do trombone aconteceu de uma forma um tanto diferente dos demais instrumentos. Até meados do século XIX, o trombone não havia passado por grandes transformações técnicas, algo que se refletia na relativa restrição de repertório até então verificada.

Os trombonistas foram afetados por momentos de hiatos que resultaram em algumas poucas aparições representativas de peças desde o século XV (quando da invenção do instrumento)⁸ até meados do século XIX. Grandes eras musicais, como o Classicismo e o Romantismo, reservaram pouco espaço para o trombone, se comparado a outros instrumentos de metais, além da tímida observância de obras a destacar o trombone escritas por grandes nomes da história. Neste comparativo, observa-se, por exemplo, no repertório de trompa, relevantes obras de W. A. Mozart (1756-1791) e Richard Strauss (1864-1949), dentre outros. Se estendermos o olhar ao repertório sinfônico, obras de Ludwig van Beethoven (1770-1827) e Robert Schumann (1810-1846), por exemplo, apresentam grandes mudanças no que tange a escrita para trompa e trompete, algo não vislumbrado antes do final do século XIX, ou começo do Século XX, em relação ao trombone.

No período Barroco, segundo Guion (2010), o trombone era usado para dobrar vozes em obras litúrgicas. Também era visto em bandas de pequenas cidades. Tais bandas eram preferencialmente notadas em aparições ao ar livre, enquanto os instrumentos com menos volume de som, como a flauta e o alaúde, eram os preferidos para ambientes fechados. Shelton (2010), alega que tal “separação” acabou trazendo, em dado momento, reflexos negativos no concernente à visão da sociedade sobre instrumentos com mais poderio sonoro. Tal fato concorreu para que instrumentistas de metal fossem menos respeitados e bem pagos durante algum tempo.

Herbert (2006) em seu livro *The Trombone*, atesta que o trombone foi utilizado por Giovanni Gabrielli (c.1554-1612), diretor musical da basílica de São Marcos, em Veneza.. Em várias de suas composições, Gabrielli utilizou trombones para dobrar vozes. Entretanto, sua música também contemplava as crescentes

⁸(HEBERT, 2006, p.1).

demandas técnicas relativas ao instrumento, de modo a verificar-se rica e plural utilização de conteúdos melódicos que exploravam o pleno potencial do trombone à época.

Antes da fase de declínio do trombone (final do séc. XVII, começo do XVIII), os trombonistas do período Renascentista eram muito bem-vistos pelas cortes. Muitos trombonistas ganhavam mais que muitos cantores e outros instrumentistas. Hebert (2006) afirma que a “era de ouro” do trombone foi reprimida assim que os instrumentos de metal foram substituídos por instrumentos de cordas e madeiras nas cortes.

3.1. A Era do Declínio

Em países em específico, houve uma efetiva era de declínio no contexto da produção para o trombone, na qual notara-se (principalmente na Alemanha) uso mais restrito ao contexto religioso e às bandas amadoras. Hebert (2006) afirma que, provavelmente, não tenha havido um único trombonista nascido no Reino Unido durante o século XVIII.

A Áustria, contudo, apresentava uma atmosfera diferente à época, sendo o trombone utilizado na música de corte (e também na música religiosa), especialmente em Viena e Salzburg. O repertório produzido na Áustria nesse período era bem singular, permitindo deduzir que o estilo de tocar também o seria distinto. O repertório de então, naquele país, exigia um nível técnico um tanto avançado, o que podia ser comprovado por obras como os Concertos de Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) e de Johann Georg Albrechtsberger (1735-1809), bem como nas partituras de trombone em músicas sacras escritas para o instrumento, ainda que sua função se restringisse ao propósito de auxiliar os cantores a manterem a afinação.

“No entanto, pode muito bem ter sido essa função que permitiu a sobrevivência do instrumento, e é provável que compositores como Gluck e Mozart, que foram responsáveis pela reintrodução do instrumento na orquestra de ópera no final do século, chamaram a atenção para essa função,

e particularmente para o caráter sonoro do trombone em corais homofônicos” (HEBERT, 2006, p.114, tradução nossa).⁹

O concerto de Wangeseil foi escrito por volta de 1763 e o de Alberchtsberger, em 1769. Como boa parte do repertório solo dessa época, essas obras ficavam a cargo do trombone alto. Embora fosse clara a preferência por este instrumento, há evidências de que não era obrigatório o seu uso: poderia ser tocado pelo trombone tenor, o que era por vezes, inclusive, preferido pelos trombonistas e compositores. Esses dois concertos são as únicas obras concertantes “sobreviventes” para trombone solo à época. No concerto de Wangeseil, verifica-se apenas dois movimentos. Outras obras a serem expostas a seguir, também de compositores austríacos, atestam ser este país, à época, um verdadeiro “oásis”.

Dentre as obras que apresentam o trombone como instrumento solista no período em questão, há de se destacar o *Divertimento em Ré*, de Michael Haydn (1737-1806), escrito em 1764. A peça foi composta em nove movimentos, sendo o trombone solista em três destes. Novamente, observa-se o trombone alto desempenhando tal função solista.

A *Serenata*, em Ré Maior (1762), de Leopold Mozart (1719-1787) é mais um exemplo de obra na qual se verifica papel protagonista conferido ao trombone. Cada um dos nove movimentos traz um instrumento ou mais como solista(s). Ao trombone coube a parte solista do sexto, do sétimo e do oitavo movimentos. Tais partes exigiam elevado nível técnico, demandando músicos de destacada qualidade para executá-las. Herbert (2006) propõe que, face à possível preocupação com a referida expertise requerida, Leopold Mozart escrevera a seguinte recomendação na partitura: “Na ausência de um bom trombonista, a partitura pode ser executada por um bom violista” (HEBERT, 2006, p. 116, tradução nossa).¹⁰

3.2 Pedagogia do Trombone

⁹However, it may well have been this very function that enabled the instrument to survive, and it is likely that such composers as Gluck and Mozart, who were conspicuously responsible for the instrument’s reintroduction into the opera orchestra later in the century, called to mind this function, and particularly the sonorous character of the trombone in homophonic chorales.

¹⁰In the absence of a good trombone player, a good violist can play it on the viola.

Observa-se, portanto um gradual movimento de ressurgimento do trombone a partir do século XVIII, tanto nas cortes, quanto em obras litúrgicas na França e na Inglaterra, bem como em óperas e oratórios. Um fator responsável relevante neste contexto foi a inserção de atividades pedagógicas relativas ao trombone em determinados conservatórios de música, criando assim um importante ambiente favorável ao desenvolvimento dos saberes relativos à prática do mesmo. Com o passar dos anos, o impacto de tal medida fez-se notar em toda a Europa, contribuindo enormemente para o desenvolvimento da técnica do instrumento, convertendo-se em performances cada vez mais destacadas (HEBERT, 2006).

Face à virtuosa ação de trombonistas solistas e renomados professores como Antoine Dieppo (1808-1878), métodos foram produzidos e estabelecidos. Os tratados didáticos expuseram *finesse* e virtuosismo como norte. Hebert (2006) atesta a importância dos tratados no sentido de prover os músicos de tal verve virtuosística, até então não tão comum. O instrumento alcança *status* de protagonista. Através destes tratados foram revelados, além de preceitos técnicos, relevantes valores artísticos e conceituais¹¹. Segundo Shelton (2010), os conservatórios franceses proveram importante contribuição para a literatura do instrumento, como observado:

“Com as competições anuais de solo e requisitos de graduação no Conservatório de Paris, os compositores foram convidados a escrever peças solo com a devida dificuldade. Com esses componentes importantes, o trombone deveria florescer, mas ainda levaria décadas para o instrumento progredir para os padrões modernos” (SHELTON, 2010, p. 9, tradução nossa).¹²

3.3 Repertório do século XIX

Além da mencionada produção do Conservatório de Paris, observava-se, no século XIX, obras como o *Concertino Para Trombone e Banda Militar* (1877), de Rimsky-Kosarkov (1844-1908), e a peça mais famosa deste século: o *Concertino para Trombone, Op. 4*, de Ferdinand David (1810-1873).

¹¹(HEBERT, 2006, p.128).

¹²With annual solo competitions and degree requirements at the Paris Conservatory, composers were asked to write solo pieces with appropriate difficulty. With these important components in place the trombone should flourish, but it would still take decades longer for the instrument to progress to modern standards.

David é mais conhecido por seu excepcional talento como violinista, tendo sido *Spalla* da Orquestra Gewandehaus de Leipzig, onde atuou sob a batuta de Felix Mendelssohn (1809-1847). O lado compositor se mostrava, em geral, algo “menor” em comparação às suas demais atribuições. A obra foi estreada por Karl Traugott Queisser (1800-1846). Além de um virtuoso trombonista, Queisser era um multi-instrumentista, sendo que seu cargo primário na Gewandehaus era de primeiro violista (GUION, 2010).

A obra surgiu de uma solicitação de Queisser à Mendelssohn. Porém, face às demandas plurais com as quais Mendelssohn se via envolvido, o mesmo pediu ao seu amigo Ferdinand David que escrevesse um concerto. Segundo Shanks (2014), a amizade entre Queisser e David é um exemplo de colaboração entre compositor e intérprete. A escrita notadamente idiomática para trombone, expõe evidências dessa colaboração. A obra foi estreada no ano de 1837¹³, pela Orquestra Gewandehaus, tendo Mendelssohn como regente e David como *spalla*.



FIGURA 1 - Ferdinand David. Fonte: www.tarrodi.se.

Observara-se significativa evolução na técnica instrumental ocorrida a partir do século XIX até meados do século XX. O aprimoramento artístico do instrumentista fez do trombone um protagonista também em distintos estilos musicais, como o jazz. Trombonistas como Laurence Brown (1907-1988), Jack Teagarden (1905-1964) e Tommy Dorsey (1905-1956), brilharam intensamente pelo destacado

¹³(HEBERT, 2006, p.147).

domínio técnico e artístico. Conjuntos como a famosa Banda de John Phillip Sousa (1854-1932) fizeram muito sucesso no começo do século XX.

Neste cenário, destaca-se o nome de Arthur Pryor (1870-1942). Sobre Pryor, Baldwin (2013) destaca, além da virtuosidade técnica, também sua precisão exuberante. Pryor era autodidata e, segundo Baldwin (2013), sua técnica de vara era criticada por muitos, posto que o mesmo utilizava muitas posições alternativas, o que não era comum na época. Apesar disso, a popularidade de Pryor como solista crescia. Muito da contribuição ao desenvolvimento da técnica do trombone pode ser atestada pelas peças que Pryor escreveu. Suas composições tinham o objetivo de demonstrar seu próprio virtuosismo e eram consideradas muito avançadas em relação a outras obras deste período. Composições como “*Thoughts of Love*” (1903) e “*Blue Bells of Scotland*”, 1901 (figura 1), são algumas das obras frequentemente programadas em recitais de trombonistas em todo o mundo.

Blue Bells of Scotland

Solo Trombone b^1
or Baritone

ARTHUR PRYOR

Allegro

The musical score for 'Blue Bells of Scotland' is written for Solo Trombone or Baritone. It begins with a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *Allegro*. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score includes a *Solo* section marked with *f*. There are various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The piece concludes with a *mf* dynamic marking.

FIGURA 2 - Compassos iniciais de *Blue Bells Of Scotland*, de Arthur Pryor. Fonte: Ed. Carl Fischer.

3.4 Século XX

O repertório do século XX para trombone “[...] foi precedido por um fluxo constante de obras para trombone solo – principalmente com acompanhamento de

piano – que explorava uma linguagem mais tradicional e conservadora” (HERBERT, 2006, p. 288, tradução nossa)¹⁴.

Guion (2010), propõe que, após 1876, o trombone como solista “desapareceu” dos concertos da Gewandehaus. Há uma clara observância de que, não apenas na Alemanha, como também em toda a Europa, o repertório solista para este instrumento se viu em efetiva estagnação no período que antecedeu a virada do século até as primeiras décadas do século XX. Hebert (2006) acrescenta que:

“Muito pouco desse repertório fez sucesso com o público em geral, e é possível que o principal papel dessas obras tenha sido peças para o estudo e a competição, e não como parte de um repertório de concertos amplamente apreciado. Se isso sugere apenas um leve elogio, deve-se lembrar que os desenvolvimentos mais rápidos e radicais do idiomatismo do trombone no século XX estavam ocorrendo em outros lugares - especialmente no jazz, nas obras de compositores orquestrais e de grupos de câmara” (HERBERT, 2006, p. 288, tradução nossa).¹⁵

Em contraste ao supracitado cenário, o repertório para trompete continha, nas primeiras décadas do século XX, pelo menos o triplo de obras escritas nas últimas décadas do século anterior (SHELTON, 2010). Em 1941, uma nova era para o trombone como instrumento solista foi inaugurada. Paul Hindemith (1895-1963) escreveu a primeira *Sonata para Trombone e Piano*. Esta obra foi um marco para a história do instrumento, apresentando o que havia de mais moderno no que concerne às técnicas composicionais à época.

Em 1947, Davis Shuman (1912-1966) professor de trombone da *Julliard School of Music*, inaugurou um novo momento para o instrumento, apresentando um recital solo em Nova York. O programa deste recital incluía a já citada “Sonata” de Hindemith, bem como adaptações de obras de compositores consagrados, como um arranjo da *Sonata em Fá Maior*, de Beethoven, para Trompa e Piano, e o *Trio para trompa, violino, e piano* de Johannes Brahms (1833-1897). Somou-se a tais obras, três novas composições, escritas por compositores americanos, encomendadas

¹⁴[...] was preceded by, and has run in parallel to, a steady stream of works for solo trombone – mainly with piano accompaniment – that exploited a more traditional, even conservative, idiom.

¹⁵Very little of this repertoire has made a mark with general audience, and it is possible that the main public role for these works has been study and competition pieces rather than as part of a widely appreciated concert repertoire. If this suggests only faint praise, it must be remembered that most rapid and radical developments of the trombone’s idiom in the twentieth century were taking place elsewhere – particularly in jazz and in the works of orchestral and smaller-scale ensemble composers.

especialmente para a ocasião: *Divertimento for trombone and String Ensemble*, de John Ducas (1913-1975); *Sonata for Trombone and Piano*, de Sam Raphling (1910-1988); e *Meditation For Trombone and Piano*, de Frederick Jacobi (1891-1952)¹⁶.

Shuman tinha como objetivo elevar o trombone a um notável patamar de instrumento solista, tal qual o piano e o violino. Seus concertos se traduziram em retumbantes sucessos de público e crítica, abrindo portas para trombonistas de todo o mundo que se dedicaram a exercer tal protagonismo evidenciado na trajetória de Shuman.

Citando alguns exemplos de obras para trombone solo (com ou sem acompanhamento de piano) escritas na década de 1940, tem-se: *Ballade* (1942), de Frank Martin (1890-1974); *Fantasy* (1947), de Paul Creston (1906-1994); e *Elegy For Mippy II* (1948), de Leonard Bernstein (1918-1990). Shelton (2010) sustenta que obras de Eugene Bozza (1905-1991) como *Ballade* (1944) e *New Orleans* (1962) incorporam temas e ritmos do blues, “sendo, no entanto, pequenas citações se comparadas à clara influência do jazz em ‘*Elegy For Mippy II*’ de Bernstein” (SHELTON, 2010, p.15). Tal influência consumara-se em função do desenvolvimento de novos conceitos e sedimentação de distintas técnicas por parte dos trombonistas de jazz. Compositores que transitavam pelas músicas ditas “erudita” e “popular”, como Bernstein, passam a incorporar diversas técnicas de execução, criando fusões entre estilos. Até então, muito do que havia de mais moderno no que se referia ao trombone era basicamente encontrado no jazz.

O uso de surdinas, como *plunger*, *straight* e *cup mute*, que eram peças fundamentais no conjunto de materiais de trombonistas de jazz do século XX, bem como algumas técnicas como o *frullato*¹⁷, acabaram sendo incorporadas pelos compositores de música de concerto do começo do século XX.

“A escrita para trombone exemplificada em *Wozzeck* de Alban Berg (composto em 1917-22) previu a formidável influência do jazz nos compositores de música de concerto do século XX [...]. Quando esta influência se tornou aparente, ela se manifestou, pelo menos inicialmente, de forma comedida [...]. Tais referências - geralmente restritas a dispositivos puramente melódicos, podem ser vistas nas escritas de Darius Milhaud (*La*

¹⁶(GUION, 2010, p. 197).

¹⁷Ação vibratória ocasionada pelo ato de rolar a língua enquanto se toca um instrumento de sopro. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/flutter-tonguing>. Acesso em: 14 de janeiro de 2021.

Creation du Monde, 1923), George Gershwin (*Rhapsody in Blue*, 1924; orquestrada por Ferde Grofé) e, de maneira mais sustentada em algo de Stravinsky e Ravel. Mas logo se tornou óbvio que os idiomas do jazz e da música popular se tornaram influentes, dos quais um grupo de compositores extraiu ideias sobre o trombone” (HERBERT, 2006, p. 290, tradução nossa).¹⁸

3.5 A Música de Vanguarda e o Trombone

Sobretudo a partir do fim da década de 1950, observa-se certa tendência à escrita mais intencionalmente disruptiva para o trombone. A primeira obra escrita para trombone solo a explorar uma perspectiva mais “ousada”, por assim dizer, foi, provavelmente, *Três Peças para Trombone Solo* (1956) de Giacinto Scelsi (1905-1988), que, além de requerer amplo domínio do instrumento em toda a sua tessitura, exige também a habilidade de tocar microtons de forma precisa.

Em 1960, John Cage escreveu uma derivação em 12 páginas para trombone do seu *Concerto Para Piano e Orquestra*. Nascia assim a *Solo For Sliding Trombone*¹⁹, talvez a primeira obra escrita para trombone no período de vanguarda. Está escrito o seguinte no prefácio desta obra:

“As 12 páginas a seguir [são] para trombone e podem ser tocadas com ou sem outras partes para outros músicos. É, portanto, uma peça para trombone solo, ou uma parte de um grupo, sinfonia ou [parte de trombone] do concerto para piano e orquestra. Embora haja 12 páginas, qualquer quantidade delas pode ser tocada (incluindo nenhuma)” (CAGE, 1960, tradução nossa).²⁰

Cage, conhecido por postular fatores “indeterminados” na veiculação da música, conferindo liberdade ao intérprete frente ao resultado final apresentado, pode ser visto como exemplo efetivo de ação colaborativa junto ao intérprete, mesmo na

¹⁸The trombone writing exemplified in Berg’s *Wozzeck* (composed 1917-22) predates the formidable influence of jazz on twentieth-century art music composers [...]. When this influence did become apparent, it often manifested itself, at least initially, in somewhat modest and elusive way [...]. Such references – usually restricted to purely melodic devices – can be seen in the writing of Darius Milhaud (*La Creation du monde*, 1923), George Gershwin (*Rhapsody in Blue*, 1924; orchestrated by Ferde Grofé) and, in a somewhat more sustained manner in that of Stravinsky and Ravel. But it soon became obvious that jazz and popular idioms were becoming tributaries from which a larger group of composers drew ideas about the trombone.

¹⁹A peça para trombone consiste das páginas 173 a 184 da parte orquestral do concerto para piano e orquestra

²⁰The following 12 pages for a trombone player may be played with or without other parts for other players. It is therefore a trombone solo or a part in an ensemble, symphony, or concerto for piano and orchestra. Though there are twelve pages, any amount of them may be played (including none).

ausência de contato direto quando da composição da obra. Dempster (1979), faz uma excelente comparação entre o processo de composição da obra de Cage com o processo de composição de uma obra jazzística.

“Minha abordagem pessoal para esta peça não é diferente do tratamento de um músico de jazz de um *lead sheet* (*lead sheet* é simplesmente uma melodia com cifras). Um músico de jazz pega um *lead sheet*, ou ‘tema’, e constrói elaborações simples, ou, talvez, uma peça inteira de vinte ou trinta minutos. A Solo [*For Sliding Trombone*] de Cage é semelhante: pode-se optar por torná-la simples ou elaborada e, em minha abordagem, tendo a fazer uma declaração filosófica bastante complexa, juntamente com uma alegria desprezível” (DEMPSTER, 1979, p. 96, tradução nossa).²¹

Dempster (1979) menciona que Cage obteve aconselhamentos do trombonista Frank Rehak (1926-1987). Em uma carta escrita para Dempster, Rehak descreve como se deu a visita de Cage à sua casa, quando, então, surgiram as ideias fundamentais para a composição de *Solo For Sliding Trombone*:

“Lembro que passamos muito tempo com o instrumento, desmontando, tocando sem a vara, sem bocal, adicionando várias surdinas, copos de vidro na seção da vara, tocando sem a bomba de afinação, com válvula de saliva aberta, e quaisquer outras possibilidades de produzir um som inalando ou exalando ar através de um tubo de metal. Também discutimos ‘*double stops*’, respiração circular, tocar sem mover a vara e assim por diante” (REHAK, 1977, apud DEMPSTER, 1979, p. 97).²²

Indubitavelmente, Cage contribui para a expansão das possibilidades técnicas e artísticas do trombone, propondo perspectivas “revolucionárias”. A escrita encontrada na obra de Cage, bem como o uso da teatralidade, é da mesma forma encontrada na *Sequenza V* (1966), de Luciano Berio (1925-2003), abordada a seguir.

²¹My own personal approach to this piece is not unlike a jazz player’s treatment of a “lead sheet” (a lead sheet is simply melody with chord symbols). A jazz player takes a “lead sheet” or “tune” and build either simple elaborations or perhaps an entire twenty-or thirty-minute piece. The Cage Solo is similar: one can chose to make it simple or elaborate, and in my approach, I tend to make a rather involved philosophical statement coupled with lighthearted buoyancy.

²²I remember that we spent a long time with the instrument, taking apart, playing without slide, without mouthpiece, adding various mutes, class on the slide section, minus tuning slide, with spit valve open, and any other possibilities of producing a sound by either inhaling or exhaling air through a piece of metal tubing. We also discussed double stops, circular breathing, playing without moving slides, and on and on.

3.5.1 Sequenza V

Por volta de 1960 surgira o movimento conhecido como “*Free Jazz*”, frequentemente caracterizado pelo abandono da tonalidade e da estrutura tradicional do jazz. Tal proposta se alinhava sobremaneira ao estilo de vanguarda verificado na música de concerto. Um dos maiores expoentes do estilo foi o trombonista alemão Albert Mangelsdorf (1928-2005), que inovou em seus improvisos introduzindo multifônicos. Essa técnica, caracterizada por cantar uma nota ao mesmo tempo em que se está tocando o trombone, foi utilizada por Luciano Berio em sua *Sequenza V* para trombone – obra esta, parte de um conjunto de composições para instrumentos solo. A ideia central deste projeto era estender o idioma técnico dos instrumentos e voz, bem como remodelar o conceito de virtuosismo. Cada *Sequenza* é baseada em um som (no caso do trombone, a nota “Lá”) e seu campo harmônico (HEBERT, 2006).

Além da clara exigência técnica que a obra demanda, como o uso de distintas articulações, dinâmicas e contrastes de timbre resultantes da utilização de surdina²³, além do já mencionado uso dos multifônicos, verifica-se também o emprego de elementos “extramusicais”, abordando a teatralidade na música. Apesar da obra ter sido tocada parcialmente em abril de 1965 pelo trombonista e compositor Vinko Globokar (1934-), a estreia da versão final foi realizada por Stuart Dempster (1936-), em São Francisco, em março de 1966. Esta obra foi dedicada à memória do palhaço polonês *Grock* (Adrien Wettach [1880-1959]). Acerca da dedicatória, Berio, em texto extraído de Conant (2005), expõe que:

“Grock era meu vizinho em Oneglia: ele morava em uma estranha e complexa casa de campo nas colinas [...]. Com meus colegas de escola, eu costumava escalar os portões do jardim dele para roubar laranjas e tangerinas. Durante minha infância, a proximidade, a familiaridade excessiva com seu nome e a indiferença de adultos me impediram de compreender sua genialidade. Só mais tarde - eu tinha 11 anos - tive a chance de vê-lo em apresentação no Teatro Cavour, no Porto Maurício. Durante aquela apresentação, apenas uma vez, ele parou de repente e, olhando fixamente para a plateia, ele perguntou 'Warum?' (por quê?). Eu não sabia se ria ou chorava, queria poder fazer os dois. Depois dessa experiência, não roubei mais laranjas do seu jardim.

²³ Nas instruções da peça, o compositor sugere o uso da “*metal plunger*”. No entanto se tornou padrão o uso da surdina “*Humes & Berg Glen Miller Tuxedo Plunger*” para a performance da *Sequenza V*.

Sequenza V é um tributo a esse 'Warum?' (em português: 'por quê?') (BERIO, apud CONANT, 2005, tradução nossa).²⁴

A caracterização do personagem a ser criado pelo intérprete vem desta dedicatória: O trombonista precisa “incorporar” um personagem circense, um palhaço. Abaixo um breve trecho das instruções propostas por Berio na partitura da *Sequenza V*:

“No palco, uma estante muito baixa e uma cadeira. Andando no palco durante a apresentação da seção A, o performer (gravata branca, luz em cima etc.) faz poses como um apresentador de programa de variedades prestes a cantar a sua velha e favorita canção. Inspirado, estende os braços, levanta e abaixa o instrumento [...] com movimentos que deveriam parecer espontâneos, ele hesita. Pouco antes da seção B, ele pronuncia um "por quê?" e senta-se [...]. Ele deve executar a seção B como se estivesse ensaiando em um salão vazio” (BERIO, 1966, sem paginação, tradução nossa).²⁵

Aos elementos técnicos e idiomáticos, adiciona-se a proposta performática a conferir à obra um viés de efetiva música de vanguarda. A notação, quase que em sua totalidade gráfica, usa números a representar as dinâmicas pretendidas. Berio utiliza distintos símbolos para distinguir os sons vocálicos e símbolos como pontos que designam diferentes articulações. Na seção B, as respirações são indicadas pelas linhas de compasso, chamadas de unidade de respiração. Como ele mesmo propõe na descrição, “é esperado, para cada intérprete e cada performance, [que] as durações das unidades de respiração sejam diferentes” (BERIO, 1966, sem paginação, tradução nossa). Fica evidente a busca de Berio por um caráter aleatório, de certa improvisação na obra. Hansen (2010) acrescenta que “é perfeitamente

²⁴Grock was my neighbour at Oneglia: he dwelt in an odd and complex country house in the hills(...). With my school fellows I used to climb over his garden gates to steal oranges and tangerines. During my childhood the closeness, the excessive familiarity with his name and adults' indifference prevented me from comprehending his genius. Only later - I was 11 years old - I had the chance to see him in performance at Teatro Cavour in Porto Maurizio. During that performance, just once, he suddenly stopped and, staring at the audience, he asked 'Warum?' (Why?). I didn't know whether to laugh or cry, I wished I could do both of them. After that experience I haven't stolen oranges from his garden anymore. Sequenza V is a tribute to that 'Warum?' in English: why.

²⁵On the stage a very low stand and a chair. Walking on the stage during the performance of section A the performer (white tie, spot from above etc.) strike the poses of a variety showman about to sing and old favorite. Inspired, he extends his arms, he raises or lowers his instrument [...] with movements which should appear spontaneous, he hesitates. Just before section B he utters a bewildered "why?" and sits down [...]. He must perform section B as though rehearsing in an empty hall.

consistente com o fato de que ele deseja que os movimentos ‘pareçam espontâneos’ – outro elemento de teatralidade” (HANSEN, 2010, p. 6).

Há de se destacar o trombonista a quem a “*Sequenza*” foi dedicada. Stuart Dempster é, reconhecidamente, um dos trombonistas mais atuantes e que contribuíram mais efetivamente para o enriquecimento da literatura para trombone. Para Dempster foram compostas em torno de quarenta obras. Seu interesse por novas composições decorria da percepção que trazia de escassez de qualidade na produção para o instrumento. “Vi que eu estava em uma posição única para fazer um pouco sobre isso” (DEMPSTER, *apud* MCILWAIN, 2010, p. 15, tradução nossa). Muitas dessas obras foram compostas a partir do processo colaborativo entre compositor e intérprete. Dempster opina que “[...] compositor e intérprete, quando dada a chance, podem trabalhar juntos de forma benéfica e produzir obras de uma qualidade muito maior do que apenas a soma dos esforços de duas pessoas” (DEMPSTER, 1979, p. 2, tradução nossa).²⁶

Depois da composição de *Sequenza V*, várias outras obras foram compostas para o instrumento, explorando de maneira relevante o idiomatismo constituído. Obras como *Basta* (1982), do compositor Sueco Folke Rabe (1935-2017), *Improvisation n. 01*, do compositor e trombonista Enrique Crespo (1941-2020), *Arrows of Time*, de Richard Peaslee (1930-2016), *T-Bone Concerto* (1996), de Johan The-Meij (1953-), ilustram o exposto.

Assim como Dempster, grandes trombonistas contribuíram para a expansão do repertório para o instrumento, trabalhando colaborativamente com diversos compositores. Um deles é o trombonista sueco Christian Lindberg (1958-), responsável por relevante ampliação da literatura trombonística e, sobretudo, pela valiosíssima contribuição no registro fonográfico de um sem-número de obras e álbuns. Lindberg é, provavelmente, o único trombonista fora do circuito jazzístico (e depois de Arthur Pryor) a desenvolver carreira de solista em tempo integral atuando ao trombone (LINDBERG, 2021). Trabalhou diretamente com alguns compositores na elaboração de várias obras, dentre as quais *Motorbike Odissey* (Concerto N^o1 para

²⁶[...] composer and performer, when given the chance, can work together beneficially and produce works of a quality far greater than just the sum of two people’s efforts.

trombone, 1989), do Sueco Jan Sandström (1954-) e *Solo para Trombone e Orquestra* (1999), de Luciano Berio²⁷.

Além de Lindberg, outro trombonista que tem trabalhado ativamente no comissionamento de obras e colaborado com compositores é o norte-americano Joseph Alessi (1959-). Uma das principais obras do repertório composto com sua colaboração foi o *Concerto para Trombone* (1992), de Christopher Rouse (1949-2019). Em uma de suas recentes colaborações com compositores, destaca-se o trabalho que realizou com o compositor Chick Corea (1941-2021) na composição do *Concerto para Trombone*, com estreia prevista para este ano.²⁸

Grandes nomes do trombone foram responsáveis por comissionar obras e pela expansão do repertório para o instrumento. Nomes como Jorgen Van Rijen (1975-), Jeremy Wilson (1982-), Ian Bousfield (1964-), Peter Moore (1996-), entre tantos outros, fomentam a produção de novas composições e consequente incremento da literatura para o trombone.

3.6 Repertório Brasileiro Para Trombone

A história do trombone no Brasil carece, em muitos aspectos, de registro textual e produção literária específica. Segundo Santos (2004), os indígenas constituíam formações musicais que contemplavam instrumentos aerófonos e membranofones antes mesmo do descobrimento do Brasil. Como proposto por Freitas (2017), jesuítas e franciscanos utilizavam a música como ferramenta de catequização de indígenas.

Algumas das primeiras bandas musicais no Brasil (por volta da primeira metade do século XVI), eram formadas por indígenas e portugueses, tendo como intuito executar obras compostas por padres, tomando parte a cerimônias e eventos religiosos. Há ainda a observação de Santos (2004) de que, sobretudo a partir do século XVII, os intérpretes da música do período colonial eram majoritariamente negros e mulatos, a cantar/tocar músicas europeias, basicamente. “Os padres e a elite

²⁷ (HEBERT, 2006, p.299).

²⁸ Uma das orquestras que participam desta comissão é a Orquestra Sinfônica do Estado De São Paulo (OSESF).

admiradora da música importavam instrumentos musicais e partituras de Portugal e demais localidades da Europa” (SANTOS, 2004, p. 25).

A chegada da família real ao Brasil, em 1808, trouxe, além de uma orquestra, uma banda composta por dezesseis músicos instrumentistas (flauta, clarinete, fagote, trompa, trompete, trombone, instrumentos de percussão).

“O primeiro trombonista citado na literatura foi o próprio imperador Dom Pedro I. A época, já existiam, sem sombra de dúvidas, outros trombonistas no Brasil, mas infelizmente não foram citados em qualquer trabalho referente àquele período. Além de bom compositor, D. Pedro I era excelente instrumentista e tocava nada menos que seis instrumentos: fagote, trombone, clarineta, violoncelo, flauta e rabeca” (SANTOS, 1999, p. 21, *apud* FREITAS, 2017, p. 23).

Dom Pedro I tinha notável apreço pelos músicos. Um exemplo dessa relação se faz notar pelo relato abaixo:

“O tratamento de Dom Pedro I para com os músicos da corte sempre foi de muito respeito e profissionalismo. Conforme relata ELLMERICH (1977), certa vez os músicos estavam indispostos devido às más condições do alojamento em que ficavam, no andar térreo do palacete. Diante disso, D. Pedro I ordenou que o mordomo levasse todos os músicos para a parte do palácio que era destinada aos cortesões. Quando o mordomo tentou contestar essa possibilidade, dizendo que aquele lugar era destinado apenas aos cortesãos, D. Pedro I, em tom não muito amistoso, lhe respondeu: (...) Com uma penada faço marqueses, condes e barões, mas não músicos e cantores” (ELLMERICH, 1977, p. 165, *apud* FREITAS, 2017, p. 24-25).

Areias (2010) alega que a efetiva introdução do trombone em atividades musicais no Brasil, dar-se-ia por ocasião da produção de compositores como Padre José Maurício (1767-1830) e Sigismund Neukomm (1778-1858), este alemão então radicado no Brasil. Já no século XX, observa-se a utilização do trombone em obras de autores como Lorenzo Fernandes (1897-1948), Leopoldo Miguez (1850-1902), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959), dentre tantos outros.

A música popular contribuiu fundamentalmente para o desenvolvimento do trombone, bem como para a sua popularização. Como proposto anteriormente, o jazz foi um terreno extremamente fértil para a evolução técnica e artística do trombone. No Brasil, o choro, o samba e o frevo, por sua vez, também impulsionaram o

desenvolvimento técnico dos instrumentistas e conferiram maior visibilidade ao instrumento.

“As rápidas passagens do frevo, as características peculiares do samba e o melodismo do choro levaram os trombonistas a desenvolver um estilo próprio dentro da música brasileira, devido a suas peculiaridades. O início do século XX foi marcado pela influência do rádio e das gravações, e o Rio de Janeiro, como grande centro cultural e capital do País, foi o estado pioneiro das gravações. Assim, o trombone teve uma demanda muito grande nessa época, não somente pela quantidade de *big bands* como também pela criação de algumas orquestras sinfônicas, além das bandas de música, que sempre foram um celeiro de talentos do instrumento” (AREIAS, 2010, p. 19).

Nomes como Irineu Batina (1873-1916), Candido Pereira da Silva (1879-1960), Raul de Barros (1915-2009), Raul de Souza (1934-), Zé da Velha (1942-), Edmundo Maciel (1927-2011), Edson Maciel (1929-1992), Roberto Marques (1946-2017), Vittor Santos (1965-), Rafael Rocha (1988-), Marcos Flávio (1978-) e muitos outros trombonistas brasileiros são considerados expoentes do instrumento no Brasil, atuando mais especificamente na música popular.

A aparição do repertório solo de música de concerto para trombone no Brasil se deu no começo do século XX. Silva (2002), em sua dissertação de mestrado, procedeu um levantamento das obras escritas para trombone solo, trombone e piano e trombone e orquestra durante o século XX, alcançando o número de 111 obras originalmente escritas para o instrumento. Uma das primeiras obras compostas para trombone solo no Brasil foi *Anoitecendo* (c. 1907), de Francisco Braga (1868-1945), estreada por Álvaro Sandim (1862-1919), por ocasião do concurso do Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ).

Observa-se, ao longo da primeira metade do século XX, tímida produção para o instrumento. Até 1970 foram produzidas somente 7 obras. As décadas subsequentes foram bastante férteis, contudo, como atesta Silva (2018): “1970 com 17 obras, 1980 com 21 obras e o período de 1990 a 2000 com um total de 27 obras” (SILVA, 2018, p. 15). De acordo com o autor, o compositor que mais escreveu para trombone foi o professor Gilberto Gagliardi (1922-2001), com trinta e cinco obras ao todo. Destas, mais de vinte obras tiveram a colaboração do trombonista Marcelo de

Jesus da Silva (1975-), o Marcelo “*Bam-Bam*”, sendo o mesmo o executante mais ativo das obras do referido compositor (SILVA, 2002).

Observa-se certa efervescência no concernente à produção para trombone no século XXI. Felix e Farias (2019) propõem que vinte e sete peças foram escritas para trombone sem acompanhamento (tabela 1) entre os anos de 2001 e 2019.

Tabela 1 – Obras para Trombone Solo (sem acompanhamento) escritas entre os anos de 2001 e 2019, segundo Felix e Farias.

	Ano	Compositor	Título da Obra
1	2001	Rodrigo Lima	Paisagem Sonora
2	2003	Wellington Das Mercês	Ecos
3	2007	Caio Senna	Acorde Aos Poucos
4	2009	Francisco F. Filho	Inventiva Nº 1
5	2009	Sérgio Di Sabbato	Suite Para Trombone Solo
6	2009	Daniel Moreira	BaKaTaKaBaKa
7	2013	Diego Silveira	Serra de Tremitação
8	2013	Rodrigo Lima	Matiz IV
9	2013	Estércio Marquez Cunha	Música Para Trombone nº 3
10	2013	Estércio Marquez Cunha	Música Para Trombone nº 4
11	2013	Sérgio Kafajian	Circulares
12	2014	Fernando Morais	Suite Brasileira Nº 3
13	2014	Fernando Morais	Entrada e Acalanto
14	2014	Thiago Osório	Lembrando Gagliardi
15	2014	Estércio Marquez Cunha	Música Para Trombone nº 5
16	2015	Estércio Marquez Cunha	Variações Sobre Cantigas do Menino Jackes Douglas
17	2015	Jean Marcio Souza	Variações De Gagliardi
18	2015	Jean Marcio Souza	Apologia ao Barroco
19	2015	Adolfo Almeida Junior	Gaudério
20	2017	Hugo Pinheiro	3 Momentos Para Trombone Solo
21	2017	Jean Marcio Souza	Assum Preto (Envenenado)
22	2017	Jean Marcio Souza	Canto e Dança
24	2018	Marlon Barros	Frevo Baixo
25	2018	Pedro Kröger	Fantasia Para Trombone
26	2019	Jean Marcio Souza	Depois da Queda o Coice
27	2019	Jean Marcio Souza	Contrastes

Fonte: Felix e Farias, 2019, pp. 5, 6.

Importantes nomes do trombone brasileiro atuaram e vêm atuando com destacado valor, contribuindo de forma relevante para a ampliação da literatura para o instrumento. Trombonistas como Jessé Sadoc (1947-), Radegundis Feitosa Nunes (1962-2010), Paulo Lacerda (1958-2003), Wagner Polistchuck (1965-), Julio Rizzo (1961-), Carlos Eduardo Mello (1965-), João Luiz Areias (1973-), Carlos Freitas (1978), Antônio Henrique Seixas (1973-2020), Ricardo Santos (1980-) entre tantos

outros, foram responsáveis por vários comissionamentos e estreias de obras originais para trombone em fins do século XX e século XXI.

Radegundis Feitosa e Paulo Lacerda foram alguns dos que mais estimularam compositores de diferentes estéticas a escreverem para trombone. Vale destacar ainda que ambos foram fundamentais na criação da Associação Brasileira de Trombonistas, entidade que favoreceu o fluxo de informações e materiais, atuando efetivamente na evolução técnica e artística do trombone, bem como na otimização da atividade didática no Brasil.

4 COMPOSITORES E SUAS OBRAS

No presente capítulo, será apresentado um breve histórico sobre os compositores Adolfo Almeida Junior e Diego Faskner Silveira, bem como serão abordadas suas respectivas obras contempladas nesta pesquisa.

Como proposto na introdução deste trabalho, a motivação em colaborar com tais compositores se deu sobretudo pela afinidade com a estética composicional de cada um deles. Faz-se pertinente destacar que os dois são egressos da principal escola de composição do Rio Grande do Sul, a UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Esta prestigiada escola, onde lecionam atualmente os professores Dr. Antônio Carlos Borges Cunha (1952-) e Dr. Celso Loureiro Chaves (1950-), foi também responsável pela formação de grandes nomes da composição gaúcha, como Fernando Mattos (1963-2018) e Dimitri Cervo (1968-). Importantes nomes como Bruno Kiefer (1923-1987) e Armando Albuquerque (1901-1986), foram professores desta universidade.

Há similaridades estéticas entre os compositores aqui abordados. Adolfo Almeida Junior e Diego Silveira apresentam, ambos, destacado interesse pela estética da indeterminação e pelo abandono das formas tradicionais.

As instrumentações das composições que serão analisadas neste trabalho (trombone solo e trombone e piano), foram escolhidas a partir de um interesse em contribuir para o repertório do trombone em distintas frentes.

4.1 Adolfo Almeida Junior

O compositor e fagotista Adolfo Silva de Almeida Junior nasceu no dia 22 de maio de 1960, na cidade de Porto Alegre. Seu primeiro contato com a música se deu a partir de aulas de teoria musical e acordeon aos cinco anos de idade. Na adolescência, aprendeu flauta doce e violão. Em 1975, Adolfo ingressou no Conservatório Pablo Komlós – Escola de Música da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), onde foi aluno de fagote de Günter Kramm (1929-2001).

Em 1978, tornou-se membro da OSPA, no cargo de contrafagotista. Mais tarde, exerceu a função de segundo fagote para, posteriormente, assumir a posição de primeiro fagote, exercendo a mesma até a sua aposentadoria em 2017 (ALMEIDA JUNIOR, 2013).

Sua carreira transita entre o erudito e o popular. Além de sua atuação como primeiro fagote da OSPA, foi membro do grupo *Arthur de Faria & Seu Conjunto*, *Banda Pikardia* e do *Bosque das Bruxas*. Como solista, atuou à frente da OSPA, das Orquestras de Câmara Theatro São Pedro, de Blumenau, do SESI/FUNDAARTE, da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), e da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

Começou seus estudos de composição na UFRGS em 1978, onde obteve os títulos de Bacharel (1988) e Mestre (2009). Foi aluno de Armando Albuquerque, Bruno Kiefer e Antônio Carlos Borges Cunha. Entre as obras de sua autoria, destacam-se, *Música sobre 3*, do CD *Música de Câmara Brasileira*, lançado pelo Trio de Madeiras e *Salmos*, composta para voz e instrumentos antigos, gravada no CD *Tempo de Descobertas* pelo Conjunto de Câmara de Porto Alegre, além da faixa *Inachexma*, presente no CD *Um Som Que Não Soa*, do grupo *Ex-Machina*.

Sua brilhante carreira lhe rendeu vários prêmios. Recebeu, em 1997, o Prêmio de melhor Música Original no V FENARTE, em Maceió, por seu trabalho em uma peça infantil. Em 2006, foi vencedor do Prêmio Açorianos como melhor instrumentista na categoria de música erudita e, em 2011, como melhor instrumentista na categoria música instrumental.

Atualmente é professor de Música de Câmara e Fagote da UFRGS, além de coordenar o projeto de extensão chamado “Núcleo de Música Improvisada” da referida Universidade (ALMEIDA JUNIOR, 2018).



Figura 3 – Adolfo Almeida Junior. Fonte: www.ufrgs.br/musicaempessoa. Acesso em fevereiro de 2021.

4.1.1 Improvisação Livre Como Estilo Composicional

Uma das características mais marcantes da personalidade musical de Almeida Junior é seu grande interesse por livre improvisação. Como um dos pontos altos de sua relação com esta estética, produziu, em 2006, o CD autoral intitulado *Paradoxos para Todos*, reunindo músicas realizadas através da improvisação livre. Em sua dissertação de mestrado intitulada *Conversando a Gente Se Entende: Improvisação e Procedimentos Composicionais* (2009), Almeida Junior afirma que a improvisação é uma importante alternativa composicional, oferecendo perspectivas de ampliação de recursos e otimização de ferramentas musicais disponíveis ao trabalho do compositor. Sobre o uso da improvisação por compositores como ferramenta composicional, Almeida Junior propõe que:

“A improvisação musical é o mecanismo de criação que permite a produção de um trecho ou uma peça de forma espontânea, sem composição prévia, valendo-se do conhecimento e experiência musical do improvisador que aplica alguns critérios de organização, reagindo instantaneamente aos resultados obtidos (ALMEIDA JUNIOR, 2009, p. 8).

Seu trabalho como compositor inclui a indeterminação. Almeida Junior considera a livre improvisação como exercício prático da indeterminação, sendo que o improvisador tem a função de escolhas do percurso que a música possa assumir.

“O campo das possibilidades que afloram com o uso da indeterminação tem seu fascínio próprio. A possibilidade de termos obras abertas em algum grau para imprevisibilidade, e a conseqüente novidade a cada nova performance é sedutora. A ideia de que a música só se completa durante a performance constitui-se em um salutar exercício, onde o intérprete tem maior liberdade para criar ou simplesmente colocar em prática a imprevisibilidade pretendida pelo compositor” (ALMEIDA JUNIOR, 2009, p. 15).

A improvisação serve, então, como caminho para a observância da indeterminação como efetivo traço composicional. O olhar lançado por Almeida Junior sobre a arte musical, demonstra seu interesse pela comunicação de certos conteúdos não racionais²⁹, os quais passíveis de veiculação por meio da improvisação, tido por ele como “o extremo da indeterminação” (ALMEIDA JUNIOR, 2009, p. 18).

A improvisação é também uma das formas mais democráticas de realização musical. Além da clara liberdade de forma, há uma possibilidade de interação entre os pares da realização musical, como compositor e intérprete. Sobre isso, Almeida Junior nos afirma o seguinte:

“[...]Improvisação é uma das possíveis maneiras de mantermos vivo o envolvimento entre compositores, intérpretes e ouvintes, considerando que as atitudes da plateia também interferem nas motivações dos resultados obtidos no momento da realização espontânea. Além de que, assim atinge-se o objetivo primordial da arte, que é a expressão, e ainda mais: ao alcance de todos” (ALMEIDA JUNIOR, 2009, p. 16).

Almeida Junior acredita que o compositor deve demonstrar, através do som, as possíveis alternativas do pensamento artístico constituído ao longo do processo de construção da obra. Não tendo compromisso com estéticas específicas, haveria de se permitir, portanto, a liberdade de utilização de quaisquer recursos disponíveis, demonstrando possibilidades que podem se mostrar únicas, inovadoras.

²⁹Almeida Junior (2021) define conteúdos não racionais como elementos que saem dos sentimentos e são transmitidos diretamente para a improvisação.

Para além do exposto, sua intenção como compositor abarca a proposição de uma música que soe original e interessante. Ele considera que aspectos como “beleza” e “leveza”, acabam por polarizar o fazer musical, mesmo com tantos séculos de história, tendo sempre a busca por atingir e “tocar” o ouvinte de uma forma efetiva. “Os compositores precisam optar por um dos dois caminhos: agradável ou desagradável ao ouvinte e seus estados intermediários” (ALMEIDA JUNIOR, 2009, p. 19).

“Tenho a intenção de não fazer uma música desagradável ao ouvinte, mas também não acho relevante procurar fazer uma música agradável. A música deve ser interessante antes mesma de ser mera representação de beleza. Se uma obra musical conseguir ser interessante, pode ser bonita ou feia, leve ou pesada, e de preferência que seja original, que tenha originalidade. Interessante e original é o objetivo de qualquer obra de arte. Tenho vontade de mostrar algo novo, ou que cause novas sensações” (ALMEIDA JUNIOR, 2009, p. 19).

4.1.2 *Gaudério para Trombone Solo*

O interesse mútuo pelo novo e meu apreço por sua fascinante estética musical fez-me convidar o amigo Adolfo a escrever uma nova peça para trombone. *Gaudério*, é sua segunda obra para trombone solo. A primeira, *Metal* (1991), foi escrita e dedicada ao trombonista Julio Rizzo. Além destas duas obras, Almeida Junior escreveu dois quartetos para trombones: *Música de Quatro*, também dedicada a Julio Rizzo; e *Oração* (2009), da qual participei da primeira performance como um dos membros do quarteto.

Almeida Junior relata que muito dessa produção para trombone se deu pela relação com intérpretes do instrumento.

“Tive a sorte de ter trombonistas abertos e a fim de tocar coisas de compositores que estão ali ao redor, vivos. Isso é muito importante. É o contrário daquela noção padrão de que compositor bom é compositor morto e que nunca vai tocar algo de alguém que está ao seu lado [...]. Então, quem pensa isso, [entende] que terminou a história da música” (ALMEIDA JUNIOR, 2021, sem paginação).

Gaudério começou a ser composta em 2015 e finalizada em novembro do mesmo ano. “A peça é um passeio pela alma do gaúcho. Não apresenta um tema,

mas uma temática, onde sentimentos do gaúcho são explorados” (ALMEIDA JUNIOR, 2021, sem paginação).

O compositor deu início à peça ao planificar um esquema composicional. Primeiramente, determinou a duração da obra (em torno de 9 minutos). Isso lhe permitiu a criação de uma “linha do tempo” para a composição, usando a teoria da proporção áurea³⁰. Almeida Junior desenhou no esquema uma forma geométrica, um losango, representando o caminho de construção da peça. O ponto culminante do losango se encontra no “ponto áureo” da obra. Dentro deste losango principal, ele desenhou outros menores, criando “pontos áureos secundários”, nos dois extremos do losango principal. Na peça, o “ponto áureo principal” encontra-se no compasso 79, onde o compositor propõe “usar o trombone como cavalo ou exclamar ‘Barbaridade!’”. A partir de então, inicia-se um novo conteúdo, sendo este mesclado aos materiais apresentados anteriormente. Há elementos plurais que configuram certa complexidade à composição em questão, como atesta o compositor. “Não acredito que isso seja audível [...]. Não sei se o público irá reconhecer que entrou uma coisa nova mesclada com a antiga... É muita complexidade!” (ALMEIDA JUNIOR, 2021, sem paginação).

O título “Gaudério” se dá em função do uso de materiais provenientes da música regional do Rio Grande do Sul (RS). “Achei quase que natural colocar este nome ‘Gaudério’ por ser muitas vezes a forma que se dirige ao gaúcho, gaúcho dos pampas, típico, vamos dizer assim. [...] Tem uma coisa muito gaúcha nessa música” (ALMEIDA JUNIOR, 2021, sem paginação). O compositor considerou interessante dedicar tal obra a mim, mesmo não sendo eu oriundo do RS.

“É tipo uma piada te chamando de Gaudério, uma brincadeira com o fato de você não ser daqui. Eu imagino que tu vais remeter ao Rio Grande do Sul, a toda a cultura, a todo esse lance do homem interiorano, isso vai estar tudo incrustado nessas melodias, retiradas [até] do hino do Rio Grande do Sul, Negrinho do pastoreio [...]. A música é muito ‘gaúcha’ por causa desses materiais” (ALMEIDA JUNIOR, 2021).

³⁰Proporção áurea é uma constante real algébrica irracional que é obtida na divisão de uma reta em dois segmentos de maneira que o segmento mais longo dela, quando dividida pelo segmento menor, será igual à reta inteira dividida pela fração mais longa. Disponível em: <<https://www.meusdicionarios.com.br/proporcao-aurea/>>. Acesso: janeiro de 2021.

Os materiais extraídos das músicas provenientes da cultura do RS aparecem ao longo da obra, em geral, como materiais “dissolvidos” nas frases. Algumas citações estão mais evidentes, como um pequeno trecho de *Balaio*, de Barbosa Lessa (1929-2002) e de *Prenda Minha* (folclore gaúcho). Almeida Junior diz que estas citações são para reforçar a sensação de que a música seja uma improvisação livre, dando uma ideia de que o trombonista esteja no ato do improviso, e, ao lembrar de um trecho de uma música regional, opte por citá-lo.

Cada gesto musical da obra foi criteriosamente elaborado pelo compositor, mas o foco deste detalhamento estava sempre voltado ao resultado sonoro. Almeida Junior busca um melhor aproveitamento do gesto musical por meio do adequado uso das potencialidades técnicas do instrumento. *Gaudério* apresenta várias mudanças de andamentos e diferentes articulações. As dinâmicas variam quase de compasso em compasso ao longo de toda a peça, além da rítmica enriquecida de síncopas e quiálteras. Os sons iniciais provenientes do sopro de ar no instrumento, são uma forma de imitar os sons dos ventos passando pelas coxilhas³¹. A solidão ou isolamento e a vastidão dos campos estão representados no andamento inicial da peça. “Toda parte inicial é entre cerebral e algo lírica. É lento, controlado. Tem um pouco da introspecção ou isolamento do gaúcho” (ALMEIDA JUNIOR, 2021, sem paginação).

“A seção dos compassos 25 ao 28, é uma transição para o trecho *Andante* (c. 29), que mostra o lirismo do gaúcho, suas estórias, sua ‘prosa’. A transição dos [compassos] 78 até 86, mostra os dramas, as guerras, os conflitos, as dificuldades. No [c.] 86, inicia o trecho da cavalgada, do enfrentamento das dificuldades” (ALMEIDA JUNIOR, 2021, sem paginação).

A seção iniciada no compasso 86 é a mais “virtuosística” de toda a peça, representando um ponto de grande contraste na obra. Apresenta trechos de indeterminação, seja por meio de *glissandos* ascendentes ou descendentes, bem como por efeitos com sons indeterminados, chamados pelo compositor de “nuvens indefinidas de sons.”

³¹Comuns no Rio Grande do Sul, as coxilhas são o nome dado às formações de relevo de campos, com pequenas ou grandes áreas elevadas. Elas são presentes nas pradarias, também chamadas de pampas, domínio morfoclimático caracterizado pelo clima temperado e pela vegetação herbácea e gramínea. (TSUKADA, 2019)

A próxima seção, encontrada a partir do compasso 99, é uma dança mais “exibida”, de elegância de gestos e de leveza técnica. “Tem que soar como se fosse fácil. [Uma] cavalgada altiva, orgulhosa de si mesmo. [...] Os elementos destes trechos em alguns momentos se alternam e aparecem uns dentro de outros. Isto é determinado pelo planejamento temporal que prevê estas misturas” (ALMEIDA JUNIOR, 2021, sem paginação).

No compasso 136, há uma nova transição que prepara para a seção final da obra onde há notas longas, com multifônicos. O material iniciado no compasso 140 é uma reexposição do conteúdo inicial. A obra termina com o mesmo gesto musical dos compassos iniciais (sopro de ar dentro do instrumento).

4.2 Diego Faskner Silveira

O compositor e percussionista Diego Faskner Silveira (1975-), teve seu primeiro contato com a música muito cedo. Com menos de dez anos já começou a experimentar sons. Cresceu em um lar onde via seu pai tocando violão e ouvindo vários estilos musicais, dentre os quais árias de ópera, tango e *greatests hits* da música clássica. Seu irmão mais velho participava de algumas bandas, e sempre havia instrumentos em casa, sendo a bateria o que mais lhe chamava a atenção. Aos doze anos de idade, Diego optou pelo instrumento em definitivo (SILVEIRA, 2011).

De 1998 a 2016 participou dos grupos *Relógios de Frederico* (com o qual gravou quatro discos), *Faskner e Sinuca de Bico* (com quem gravou um disco). Estudou percussão sinfônica na Escola de Música da OSPA. Em 2006, ingressa como percussionista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.

Em 2001, iniciou seus estudos de composição na UFRGS, onde concluiu o Bacharelado (2006), Mestrado (2011), sob a orientação de Antônio Carlos Borges Cunha e o Doutorado (2016), sob a orientação de Celso Loureiro Chaves.

Participou do Itaú Rumos Culturais e da XVI Bienal de Música Contemporânea em 2005. De 2008 a 2013 dirigiu o Grupo de Música Contemporânea de Porto Alegre.

Inúmeras de suas peças foram tocadas pelo Brasil e na Noruega, Espanha, Holanda e Alemanha. Em 2019, seu percurso sonoro *Fora Dentro* participou de coletânea do Sonatório (UFRB) e sua peça *Comorguer Reairo* participou do festival *Xtal* (Argentina). Diego integra o grupo *Remendola de Chave* e possui o projeto de arte sonora *Devolussom* (SILVEIRA, 2021).



Figura 4 - Diego Faskner Silveira. Fonte: Sofia Cortese, 2017.

4.2.1 *Ping Peace Tá Toc No Chic Envolvente Vi Sagração Eletrônicas No Agepê Vamos Crimson*

Em uma das diversas conversas travadas com o compositor, surgiu a real perspectiva de comissionamento de uma obra para trombone e piano, tendo como ponto de referência notação e forma tradicionais. Isto foi considerado por ele uma saudável provocação, já que o compositor tem buscado cada vez mais se desprender de formas.

Silveira diz o seguinte a respeito do seu estilo composicional em sua dissertação de doutorado:

“Meu princípio básico como compositor é incluir entre as possibilidades sonoras com as quais trabalho e convivo o máximo possível de elementos

que fazem parte de ambientes sociais e musicais diversos. Por ambiente social entendo qualquer tipo de lugar físico onde há circulação de pessoas” (SILVEIRA, 2016, p. 11).

O compositor dividiu as seções de acordo com os movimentos de uma peça em forma sonata. No entanto, ele usou a forma como uma alusão, ou uma “moldura de referência” (SILVEIRA, 2020). Os movimentos ou seções, assim chamados pelo compositor, fluem em movimento contínuo, a se interconectarem sem interrupção. “São quatro seções da obra: O primeiro é em forma sonata incompleta (por não apresentar a recapitulação); o segundo é um movimento de andamento moderato; o terceiro é um minueto – scherzando, e o quarto é um rondó” (SILVEIRA, 2020, sem paginação).

A obra representa bem uma ideologia central do compositor de usar elementos performáticos como diálogo, efeitos microcênicos³², aliados a escrita convencional. O compositor utiliza-se de tais elementos para “promover a reflexão, problematizando o ambiente e os protocolos do concerto” (SILVEIRA, 2020, sem paginação). Tudo o que o autor faz em termos de música de concerto, a qual menciona por vezes como “música experimental” ou ainda “música conceitual”, pode ter como perspectiva “problematizar o campo, colocar uma reflexão na estrutura normal de obras escritas para a música de concerto” (SILVEIRA, 2020, sem paginação). Exemplo disso é o começo da obra em questão, que tem como elemento microcênico a reverência de um músico ao outro, por três vezes, após ambos reverenciarem o público.

“O mesmo ocorre com a separação entre os dois temas na primeira seção. O trombonista interrompe a frase, se direciona ao pianista e diz: “tá, pode ser?”. A ideia aqui é passar a sensação de como estivessem em um ensaio em vez do concerto. As expressões “tá” e “pode ser” passam a fazer parte da próxima seção, servindo como material contrapontístico ao que está sendo tocado pelos músicos” (SILVEIRA, 2020, sem paginação).

O título da obra faz alusão aos materiais composicionais (citações) usados pelo compositor, explicados a seguir:

³²Termo criado pelo compositor para representar uma ação cênica que não tem criação de personagem nem enredo. “A ação cênica é utilizada como parte da música e administrada ao longo da peça” (SILVEIRA, 2021).

- *Ping*: som da bola tocando a mesa do tênis de mesa;
- *Peace*: extrato de um trecho da música “*Peace*”, do Ornette Coleman;
- *Tá*: É a identificação da parte falada no primeiro movimento e a representação de todas as falas da música;
- *Toc*: Música “*Toc*” de Tom Zé (*ostinato* inicial);
- *Chic*: É o nome da banda que toca a música *I Want Your Love*, da qual fora extraído o tema presente na parte dos violinos e usado como material composicional;
- *Envolvente* (minueto): Funk Carioca. Começo de *Ela é Envolvente*, do MC da VR;
- *Vi*: Citação de um extrato música *Eu Vi* de Os Mulheres Negras;
- *Sagração*: Pequeno trecho no solo de trombone da *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky;
- *Eletrônicas*: Início da música *Diversões Eletrônicas*, de Arrigo Barnabé;
- *Agepê*: Citação de *Deixa eu te amar*;
- *Vamos*: material extraído de *Vamos Tratar Bem a Nossa Saúde*, dos Mutantes;
- *Crimson*: Banda King Crimson. Citação da música *Twenty First Century Schizoid Man*.

O compositor faz uso de diversas citações “de música popular considerada incompatível com os padrões, como é o caso do funk carioca. É uma música popular bem nova e que enfrenta muito preconceito por parte de muita gente da alta cultura” (SILVEIRA, 2020, sem paginação). A citação do funk carioca tem como objetivo criar uma desterritorialização³³ ou provocação do pensamento crítico ao que venha a ser música popular brasileira (SILVEIRA, 2020). O compositor lança mão de sua música para criticar a divisão entre música “clássica” e música “popular”, indo ao encontro do pensamento de Fernando Mattos:

“Quando o músico se torna mais receptivo às diferentes opiniões que circulam no campo da estética musical, percebe que diferentes processos musicais podem ser combinados em uma única peça de música não importando onde ou quando esses processos se originaram” (MATTOS, 2016, p. 88).

³³É a noção central na obra de Gilles Deleuze e Felix Guattari que, em regra geral, é um abandono do território geográfico. (HAESBAERT e GLAUCO, 2009)

A primeira seção (ou movimento), é um movimento em *allegro*, em forma sonata incompleta: divide-se em A, B e desenvolvimento. O primeiro tema começa com a reverência, seguindo-se um *ostinato* no piano, que se repete até a entrada do trombone – esta, aleatória. Daí surge um novo material que, a cada repetição, ralenta gradualmente até que o trombonista interrompa a cena pronunciando a primeira fala da música: “Tá, pode ser?”.

A ideia contida neste gesto, ou tema inicial, surgiu a partir da escuta do compositor de *Five Monuments of Our Time*, de Matthew Shlomowitz (1975-). Nessa música um grupo mantém um pulso e o outro começa a ralentar. Ele usou este desenho no começo da obra, dando uma ideia de que se fosse alguém colocando o parâmetro de velocidade em uma gravação cada vez mais lento. A ideia principal, no entanto, é uma provocação: uma referência a alguém que vai para o ensaio, despreparado e começa a tocar desafinado e perder o pulso por não ter estudado a sua parte, enquanto o outro instrumentista (piano) mantém o tempo. Isso é a ideia bem-humorada, buscando não se levar tão a sério, sem, contudo, parecer provocativo ou ofensivo (SILVEIRA, 2020).

As expressões "tá" e "pode ser" passam a fazer parte do material novo até a troca de seção (desenvolvimento). Nesta nova seção, o piano mantém um motivo de semínimas – material desenvolvido a partir do tema exposto pelo trombone na primeira seção (primeira região temática) – enquanto o trombone toca uma nota longa, em *frulatto*, começando apenas com a vibração dos lábios em direção ao bocal para produzir o som no instrumento, em crescendo e decrescendo. Este último gesto serve como material contrapontístico à linha do piano. Diferentemente da primeira seção, o trombone mantém o gesto, enquanto o piano abruptamente muda a textura para algo com mais volume e mais notas.

Esse desenvolvimento não corresponde a um desenvolvimento temático tradicional e as relações estão mais implícitas do que explícitas. Esse desenvolvimento leva diretamente ao “segundo movimento”, o *ping pong*, que, em regra geral, seria um movimento lento em uma forma sonata, algo não levado em consideração pelo compositor.

“Daqui a pouco vocês começam a falar textos de regulamento e especificações do jogo de *ping pong*, porque tem um elemento que vocês estão fazendo [mão no bocal no trombone; nota aleatória no piano; gesto sendo intercalado entre o trombone e piano] que remete ao jogo. E assim, usar o entorno como material. Essa coisa do *ping pong* eu estava jogando com o meu filho e pensando na peça, então pensei em colocar o *ping pong* na peça. Tudo para cumprir a partir da nossa primeira conversa com quadros temporais, com caixas, melhor, temporais de um seccionamento que seguiria muito livremente com o que se esperaria de uma peça em forma sonata” (SILVEIRA, 2020, sem paginação).

O Segundo “movimento” seria, então, uma variação sem tema. Os gestos sonoros e visuais (reverência) são repetidos e intercalados com os textos (quadro 1) extraídos das regras e especificações do tênis de mesa. A ideia destes diálogos é atrapalhar o fluxo do discurso musical, criando assim um ‘*glitch*’³⁴ (falha) conceitual. Além das reverências, os músicos falam partes do texto intercaladas à própria escolha seguindo apenas o guia de gestos musicais.

Quadro 1: *Ping Peace*. Texto das regras do tênis de mesa.

- Têm 2,74m de comprimento e 1,525mm de largura e 76cm de altura.
- (pausa)
- Dever ser feita de celuloide ou plástico similar, nas cores branca ou laranja fosca, pesar 2,7g.
- (pausa)
- Pode ser de qualquer tamanho, forma ou peso e constituída de madeira natural em 85% do material.
- (pausa)
- *Sets* de onze pontos. Pode ser jogada em qualquer número de *sets* ímpares.
- (pausa)
- Na descida, deve ser batida de forma que ela toque primeiro no campo do sacador.

Fonte: Silveira. 2020.

A terceira seção (minueto) já apresenta no início um *glitch*. O gesto inicial propõe que cada repetição seja tocada com irregularidade, tendo por objetivo imitar

³⁴É um gênero de música eletrônica que surgiu nos anos 90. Foi descrito como tendo uma "estética da falha" distinguida pelo uso deliberado de mídia de áudio baseada em falhas e outros artefatos sônicos (CASCONI, 2000).

um disco arranhado. Este movimento tem citações do repertório do samba romântico do Agepê, do funk carioca³⁵ com *Ela é Envolvente*, de MC da VR, além de citações mais discretas do *Toc*, do Tom Zé e de *Vamos tratar bem de nossa saúde*, dos Mutantes.

O movimento final (Rondó), apresenta de fato um abandono da forma. Inicia com um solo de trombone com fragmentos (citações) da *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, citação de um trecho da música *Diversões Eletrônicas* de Arrigo Barnabé (1951-) e citação de uma música chamada *Twenty First Century Schizoid Man*, do grupo musical King Crimson, além de uma seção de variações sobre a parte final do arranjo (parte dos violinos) de *I Want Your Love*, da banda *Chic*. A peça encerra com uma recapitulação das reverências da seção do tênis de mesa.

³⁵O Funk carioca é usado para designar o estilo nascido no Rio de Janeiro. O MC da VR é um cantor gaúcho.

5 RELATO DE EXPERIÊNCIA

O presente capítulo visa relatar os caminhos que conduziram à realização do produto artístico, qual seja a gravação audiovisual. Serão abordadas estratégias utilizadas na preparação das obras, por meio da prática diária, bem como especificidades do trabalho colaborativo entre compositor e intérprete. Será relatado ainda o processo de gravação em si.

A pesquisa, inicialmente, configurar-se-ia uma continuação do meu trabalho de conclusão de Bacharelado em Música da UFRGS, que contemplou obras caracterizadas pela multiplicidade estilística, conectando estilos composicionais comumente encontrados na música popular a formas tradicionais da música de concerto. No projeto de mestrado, o trabalho se concentraria na pesquisa de obras com tais características, agregando um comissionamento para o projeto em questão.

Com o transcorrer do curso e com o auxílio do meu orientador, decidi por me concentrar em obras inéditas de compositores contemporâneos brasileiros, oriundos da região sul do Brasil, focando no trabalho colaborativo.

No primeiro semestre de 2019, durante a jornada Promus, apresentei os primeiros compassos de *Gaudério*, de Adolfo Almeida Junior. Na jornada realizada no segundo semestre do mesmo ano, rerepresentei a mesma obra, em versão mais consistente, e os primeiros materiais de “*Ping Peace*”, de Diego Silveira.

5.1 *Gaudério*

Como mencionado anteriormente, a obra foi escrita em 2015. Face a demandas plurais ao longo destes anos, não foi possível realizar a estreia no ano de sua finalização e nos anos subsequentes. Contudo, este tempo de espera para a realização da primeira audição foi importante ao necessário refinamento de escrita, reelaborações de conteúdo e soluções de gestos musicais.

Sua escrita é bastante idiomática. De acordo com Almeida Junior, a proximidade da extensão do trombone à do fagote – instrumento principal do

compositor –, também é um fator de auxílio à escrita para o trombone (ALMEIDA JUNIOR, 2021).

Os principais ajustes foram procedidos na escrita dos multifônicos. Tal técnica é definida por Haislet (2015) como “duas notas soando simultaneamente” (HAISLET, 2015, p. 5, tradução nossa)³⁶. Elas podem ser realizadas pela junção de uma nota tocada com uma nota cantada (a forma mais comum no trombone) e pela “divisão” da vibração labial, popularmente chamada de “vibração dupla”, quando os lábios vibram em uma frequência entre dois harmônicos.

Na forma mais comum (nota cantada + nota tocada), a maneira mais tradicional de se realizar é cantando a nota acima da nota tocada (figura 5):



Figura 5 - A forma mais tradicional de execução de multifônico ao trombone. Geralmente grafa-se a nota superior (cantada) com uma cabeça de nota diferente da usual. Fonte: Autor.

Na composição de Almeida Junior, a maneira demonstrada na figura 5 é a única utilizada. A primeira aparição desta técnica na obra, encontra-se na seção situada entre os compassos 21 e 24 (figura 6):



Figura 6 - *Gaudério*. Compassos 20-24. Fonte: ALMEIDA JUNIOR, 2021.

No compasso 21, o multifônico está estruturado em um intervalo de sexta menor, enquanto que, no compasso 22, o intervalo é de quinta justa. No compasso 23, o multifônico é estruturando mantendo-se a nota cantada (Lá), enquanto executa-

³⁶Any two notes sounding simultaneously.

se um *glissando* descendente a partir da nota Lá em direção ao Mi. Este é um dos efeitos mais complexos e desafiadores da obra. Por conta do *glissando*, percebeu-se certa instabilidade na execução da nota cantada. A solução encontrada foi “entoar” a vogal “a” ao cantar. Tal estratégia gerou um processo específico de manipulação do trato vocal que promoveu maior solidez ao efeito e conseqüente melhoria para a afinação.

A solução em questão surgiu a partir da sugestão dada pelo professor Stuart Dempster em seu livro *The Modern Trombone: A definition of Idioms* (1979), no qual verifica-se a proposição do uso do trombone como um megafone, buscando adaptabilidade à ressonância obtida pela voz em conjunto com o instrumento. Tal conceito favoreceu a busca de um “ponto ideal” para a voz soar com o volume de som mais aproximado possível das notas tocadas.

Tal estratégia de estudo foi aplicada nos demais multifônicos ao longo da peça. O próximo trecho de multifônicos encontra-se a partir do compasso 37 e vai até o compasso 40 (figura 7):



Figura 7 - *Gaudério*. Compassos 35-40. Fonte: ALMEIDA JUNIOR, 2021.

O trecho se inicia com um uníssono, direcionando-se à uma terça maior, para, em seguida, fazer soar uma sétima diminuta, finalizando a sequência de multifônicos com uma terça menor. A combinação não usual de intervalos exigiu que a voz cantada fosse trabalhada em separado, utilizando a estratégia do “megafone”, como descrita anteriormente. Fez-se necessário estudar cada um dos multifônicos atentando à estrutura intervalar, buscando acurácia de afinação.

Essa mesma técnica de estudo foi utilizada no próximo trecho de multifônicos, entre os compassos 61 e 64 (figura 8):



Figura 8 - Gaudério. Compassos 59-64. Fonte: ALMEIDA JUNIOR, 2021.

Ambos os trechos anteriormente citados, necessitaram de ajustes nas posições das notas tocadas. Em um trombone tenor equipado com o transpositor em fá, notas como Si₂ (c. 38 e c. 62) e Dó₂ (c. 40) poderiam ser tocadas nas segunda e primeira posições respectivamente, com o transpositor acionado. Ao longo do estudo da peça, percebeu-se que o uso do transpositor dificultava a execução e a afinação das notas, em função do “choque” entre os harmônicos. Por essa razão, optou-se pelo emprego das posições tradicionais para essas duas notas (Si na sétima posição e Dó na sexta posição). Tal modificação beneficiou a afinação nas relações intervalares, provendo maior precisão na execução dos multifônicos.

Houve uma necessária mudança de notas nos dois trechos seguintes em que se utilizou tal técnica. No trecho que se inicia na anacruse do compasso 97 e vai até o segundo tempo de 98, originalmente fora escrito da seguinte maneira (figura 9):

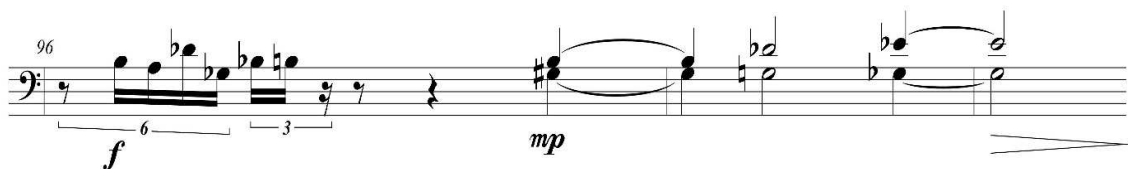


Figura 9 - Gaudério. Compassos 96-98. Fonte. ALMEIDA JUNIOR, 2015.

A voz cantada estava muito aguda o que dificultava a execução, principalmente no último multifônico desse trecho (anacruse do compasso 98). O compositor prontamente entendeu tal dificuldade e alterou a voz cantada para uma região mais cômoda (figura 10):

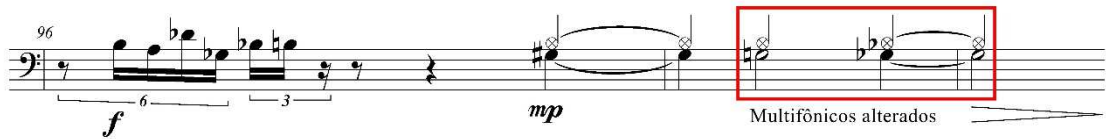


Figura 10 - *Gaudério*. Compassos 96-98. Multifônicos alterados. Fonte. ALMEIDA JUNIOR, 2021.

No compasso 138, fora necessário modificar as notas tocadas. Originalmente o compositor pediu um *glissando* de uma oitava entre Dó#2 e Dó1:



Figura 11 - *Gaudério*. Compassos 136-138. Fonte: ALMEIDA JUNIOR, 2021.

Após várias tentativas, percebeu-se que este efeito poderia funcionar melhor se a primeira nota tocada fosse alterada para um uníssono com a nota cantada, conduzindo depois o *glissando* ao Dó#2 situado abaixo, como proposto na figura 12.



Figura 12 - *Gaudério*. Compassos 136-138. *Glissando* modificado. Fonte: ALMEIDA JUNIOR, 2021.

O estudo da peça teve início a partir destes multifônicos. Uma vez solucionados, me dirigi ao começo da obra. Como já descrito no capítulo anterior, Almeida Junior buscou representar a introspecção e o isolamento do gaúcho. Tendo isso em mente, decidi não usar demasiado *vibrato* até o compasso 28. No compasso 8 (figura 13), no entanto, o *vibrato* foi utilizado como ferramenta expressiva, servindo como elemento de reforço ao direcionamento da frase.

dedicada a José Milton Vieira
Gaudério
Trombone solo

Adolfo Almeida Jr.

♩ = 46
imitar som de vento nas coxilhas

vento

vento

p dolce
espressivo

p

7

p

pp

mp

f

p

mp

pp

Figura 13 - Gaudério. Compassos 1-12. Fonte: ALMEIDA JUNIOR, 2021.

As dinâmicas são predominantemente mais suaves. Isso fez com que eu optasse por uma sonoridade “lírica” e menos densa. Para obter o resultado desejado, fora utilizado sistematicamente o canto como ferramenta de estudo.

Esta estratégia foi a mim apresentada pelo meu professor de trombone da Escola da Música de Brasília (EMB), Paulo Roberto da Silva. Tanto ele como outros professores com quem estudei apontavam a importância de sermos capazes de cantar o que precisa ser tocado. Micheal Becker (2017) em seu artigo *The Importance of Singing in Relation to Brass Playing*, afirma que, no canto, as pregas vocais vibram com a passagem do fluxo de ar, atuando efetivamente na obtenção de altura e timbre. No trombone (e nos outros instrumentos de metais), os lábios atuam como “pregas vocais”.

Becker (2017) acrescenta que, no canto, o cérebro transmite “informações” para que as pregas vocais assumam as posições das notas. Em similar modo, o cérebro envia a informação para que as notas sejam produzidas pela vibração dos lábios nos instrumentos de metais, atuando na constituição da memória muscular tão necessária aos instrumentistas de sopro. “Uma ‘imagem’ vocal é necessária. A maioria dos cantores pode identificar problemas que ocorrem face à conexão interna entre o cérebro e as pregas vocais: seu corpo é o instrumento” (Becker, 2017, tradução nossa).³⁷

³⁷A vocal “image” is necessary. Most singers can identify problems that occur because of the internal connection between the brain and the vocal cords: their body is the instrument.

Logo, ter uma “imagem pré-moldada” das notas, reforçada por uma configuração de trato vocal e sensação de vibração labial “conhecidas” portanto, configura-se uma ação benéfica para os instrumentistas de metais, podendo afetar positivamente a qualidade de afinação, bem como precisão e qualidade na produção sonora. Em várias seções de estudo, era gravado o canto. Após a análise auditiva da gravação, repetia o trecho ao trombone enquanto ouvia a gravação, na busca do “lirismo” na interpretação.

O ato de cantar determinado trecho musical também auxilia na construção do fraseado. Isto ficou evidenciado a partir do compasso 11 (figura 14), no qual inicia-se um novo material com maior contraste rítmico. Analisando a partitura, conclui-se que o ápice desta nova seção se encontra no primeiro tempo do compasso 16. Entendi como frase antecedente o trecho iniciado no compasso 11 e estendido até o terceiro tempo do compasso 12, e a frase que se inicia no quarto tempo do compasso 12 estendida até o segundo tempo do compasso 14, como consequente.

A partir do terceiro tempo do compasso 14, inicia-se um novo material, com quáteras, semicolcheias e fusas, em direção ao “ápice” no compasso 16. Este compasso apresenta uma dinâmica *mezzo forte* que, à exceção do compasso 10, é a dinâmica mais forte até então apresentada. Logo em seguida a este material, há uma espécie de desacelerando escrito, conduzido agogicamente à finalização da frase no compasso 18.

The image displays a musical score for a wind instrument, labeled 'vento'. It consists of three staves of music, numbered 7, 13, and 16. The music is written in 11/8 time. The first staff (measures 7-12) includes dynamic markings: *p*, *pp*, *mp*, *f*, *p*, *mp*, and *pp*. The second staff (measures 13-15) includes *p*, *mp*, *mp*, *p*, and *mp*. The third staff (measures 16-19) includes *mf*, *mp*, *p*, *mf*, *mp*, and *f*. The score also features various articulations such as slurs, accents, and breath marks.

Figura 14 - Gaudério. Compassos 7-19. Fonte: ALMEIDA JUNIOR, 2021.

A seção descrita acima propõe um andamento lento ($\text{♩} = 46$). A orientação do pensamento fraseológico auxiliou na manutenção do andamento. Após o primeiro trecho de multifônicos (c. 20-24) – já visto anteriormente –, o trecho que vai do compasso 25 ao compasso 28 (Figura 15) funciona como uma seção de transição. Optei por uma sonoridade mais escura, de modo a valorizar a região grave.



Figura 15 - Gaudério. Compassos 25-28. Fonte: ALMEIDA JUNIOR, 2021.

A seção que se segue é *andante*. Este trecho representa a prosa do gaúcho. Como ferramenta interpretativa, busquei criar uma imagem de um homem do campo encontrando amigos para uma “roda de chimarrão” e prosas sobre assuntos cotidianos, após um intenso dia de trabalho. De modo a enfatizar tal imagem, utilizei-me, em um primeiro momento, do solfejo métrico, aquele em que não há entoação e se pronuncia o nome das notas marcando-se o ritmo exato, sempre com o auxílio do metrônomo. Com isso, concentrei-me apenas no desenho rítmico das figuras e nas dinâmicas. Ao final deste processo, eu tinha a clara noção do “contorno” de cada frase proposta.

Sempre admirei Almeida Junior por sua precisão rítmica. Como seu colega de orquestra, me impressionava sua expressividade e, principalmente, sua clareza na leitura de ritmos complexos. Como seu aluno de improvisação livre no bacharelado em Música da UFRGS, percebi que muito dessa fluência rítmica se dava pelo alto domínio da subdivisão.

Pensar nas subdivisões foi o que me auxiliou no entendimento rítmico da obra como um todo. A partir do compasso 47, inicia-se uma grande combinação rítmica que vai até o compasso 135. Em alguns casos, como na seção que vai do compasso 47 ao compasso 77, o andamento lento ($\text{♩} = 60$ até o compasso 64; $\text{♩} = 52$ do compasso 65 até o compasso 68; e $\text{♩} = 46$ do compasso 69 até o 77), proporciona uma perspectiva mais clara acerca da necessária demanda por acurácia rítmica. No entanto, a partir do compasso 78 até o compasso 135, a variação rítmica, aliada à

mudança de andamento, fez com que eu utilizasse, com mais ênfase, algumas estratégias de estudo sem o trombone.

Delimitei trechos específicos a estudar e trabalhei a seção do compasso 78 até o compasso 98 da seguinte maneira: além do solfejo métrico (com metrônomo), adicionei a regência. Este último artifício me auxilia a ter a clara visualização dos tempos do compasso. O andamento escrito é de $\text{♩} = 90$, mas iniciei em torno de $\text{♩} = 60$. A partir de uma leitura prévia, comecei a marcar, em vermelho na partitura, os tempos de cada compasso, em números romanos (Figura 16). Esta estratégia me permite um claro entendimento da escrita.

Desde o primeiro momento de estudo de uma peça, já tento cantar e tocar seguindo as dinâmicas. Inclusive, marco as dinâmicas mais fortes com a cor amarela (figura 16), objetivando maior destaque visual dos contrastes³⁸.



Figura 16 - As marcações dos tempos (em vermelho) e dinâmicas mais fortes destacadas em amarelo. Fonte: AUTOR.

Após cantar seguidas vezes, em andamento lento, não havendo qualquer desvio rítmico, executo no instrumento. Isso me traz efetividade, de modo a evitar malefícios causados por repetições equivocadas que, tão somente, trazem assimilações de erros e constituição de vícios. Essa ideia vai ao encontro do pensamento de Jorgensen (2004) de que os músicos buscam aprender a música em um menor tempo possível, buscando uma efetividade no estudo.

Ao perceber que ocorre domínio, assertividade e entendimento musical, subo a mais dez pontos no metrônomo e repito o mesmo processo, até chegar ao

³⁸Em algumas músicas que fazem parte do meu repertório, coloco números abaixo das dinâmicas para me dar a noção de proporcionalidade. O número "0" vai abaixo da dinâmica mais *piano* da música. Quanto mais forte, maior o número. Uso essa estratégia desde 2010, quando estudei a *Sequenza V* de Luciano Berio (mencionada brevemente neste trabalho no capítulo 2), que, ao invés de dinâmicas, traz números.

andamento. Além dessa estratégia, gravei o solfejo métrico, com intuito de tocar ao trombone ouvindo este solfejo, numa espécie de conferência instantânea do ritmo.

Esta estratégia também foi usada no trecho que se inicia no compasso 99 e vai até o compasso 135. Tal forma de estudo se mostrou eficaz também para ajuste dos andamentos presentes na obra. Originalmente, o trecho entre o compasso 78 e o compasso 98, apresentaria andamento de $J = 90$. E o trecho subsequente, do compasso 99 ao compasso 135, $J = 112$. Nos supracitados andamentos, observei que os mesmos não permitiriam a clareza de execução desejada. Ambos os trechos representam grande desafio técnico. Por essa razão, sugeri ao compositor que flexibilizasse a margem de andamento. O intérprete, então, seria capaz de escolher o que se mostrasse mais adequado à sua proposição interpretativa.

Entre os compassos 78 e 98, ajustamos uma margem de $J = 82-90$, e do compasso 99 ao compasso 135, de $J = 102-112$. No primeiro trecho, optei por executar em $J = 85$, enquanto no segundo, decidi por fazer a $J = 105$. Apesar de sentir-me apto à execução em indicadores metronômicos próximos aos andamentos finais, direcionei minha decisão à busca pela clareza das notas e consequente fluidez do discurso musical segundo a realidade que se apresentava à ocasião.

No compasso 79, encontra-se a única parte cênica da peça. Originalmente, o trombonista deveria usar seu instrumento como cavalo ou exclamar a palavra “Barbaridade!!”³⁹ (figura 18). Em uma das várias simulações deste gesto, gravei um vídeo para o compositor onde usei o trombone como cavalo e exclamei a palavra sugerida. No entanto, o compositor achou que seria de um humor demasiado, desconexo com o caráter sério da obra.

Para solucionar este gesto, o compositor sugeriu que se criasse uma imagem do “gaúcho” (trombonista) olhando para o campo (plateia), avistando ao longe a formação de uma tempestade e finalizando este ato cênico com a exclamação “Barbaridade!!”, como que assombrado “com a chuva que estava por vir” (ALMEIDA JUNIOR, 2021, sem paginação).

³⁹ Expressão gaúcha que quer dizer “não é possível”; “puxa vida”, “que coisa absurda!”.



Figura 17- Adolfo Almeida Junior e José Milton Vieira. Fonte: Matz Produções, 2021.

A interação com o compositor me trouxe maior entendimento de suas ideias e, por consequência, importantes ajustes interpretativos. Promovi relevantes adequações, em vários momentos da peça, como na realização dos *glissandos* encontrados a partir do compasso 81 (figura 18).

Figura 18 – Gaudério. Compassos 78-88. Fonte: ALMEIDA JUNIOR, 2021.

O *glissando* é uma técnica bastante idiomática, característica do trombone. Os *glissandos* considerados naturais, são aqueles que se encontram em um mesmo harmônico (figura 19):

9º parcial

8º parcial

7º parcial

* Nota: A afinação do Lá♭ é muito baixa na 1ª posição para ser usada.

6º parcial

5º parcial

4º parcial

3º parcial

2º parcial

1º parcial

(notas pedais)

Posições na vara: 1 2 3 4 5 6 7

Figura 19 - Quadro com as possibilidades de *glissandos* naturais do trombone. Fonte: Dale Sorensen. www.islandtrombone.com

Originalmente, os *glissandos* da obra foram propostos como iniciando-se na nota mais grave possível e seguindo em direção ao mais agudo possível, ou, como proposto por Dempster (1979), “*glissando* de harmônicos” (DEMPSTER, 1979, p. 20). No entanto, o compositor pediu que tais *glissandos* fossem mais “lisos”, sendo conduzidos à região onde terminava a linha do *glissando* – neste caso a região média grave do trombone. Seriam, portanto, distintos do *lip glissando*, este sim, um *glissando* de harmônicos em direção à nota mais aguda possível.

A solução para a performance destes *glissandos* foi determinar uma nota mais grave para iniciá-los, procedendo um legato natural⁴⁰ de uma oitava, permitindo assim um *glissando* no mesmo harmônico (figura 20):

Glissando no
mesmo harmônico



Ligadura na
mesma posição

Exemplo:



Figura 20 - Fórmula e exemplo para a realização dos *glissandos* da obra Gaudério. Fonte: AUTOR.

A “nuvem indefinida” de som (compassos 84 e 88, figura 18), também pode ser localizada na região média do trombone. Neste caso, optei por tocar notas aleatórias ao longo da extensão da vara, com o reforço de acionamento do transpositor, este último quase como um *trinado*.

De modo a tornar mais clara a sensação de improvisação, o compositor sugeriu que fosse dada maior atenção às pausas entre os gestos. Além disso, os contrastes de dinâmicas são fundamentais para reforçar a proposta fraseológica expressa pelo compositor.

5.2 *Ping Peace*

A construção da performance da obra se deu praticamente em conjunto à sua composição. Silveira apresentou-me os primeiros materiais em meados de 2019. Desde 2010 tenho colaborado em um duo com o pianista Paulo Bergmann. Dada a

⁴⁰ Legato realizado pelo movimento entre harmônicos sem o uso da língua.

nossa agenda de recitais, aproveitamos os ensaios que tínhamos para testarmos os materiais escritos por Silveira, muitas vezes com a sua presença.

A presença do compositor se intensificou em meados de 2020. Isso aconteceu porque Paulo e eu estávamos sem tocar juntos há muito tempo, especialmente em função da pandemia de Covid-19. Assim que houve uma liberação das medidas restritivas por parte das autoridades, voltamos a nos encontrar. Tão logo conseguimos “remontar” a peça, decidimos chamar o compositor para assistir um dos ensaios. O que era para ser apenas uma vez, acabou se tornando um encontro semanal, e isso, inevitavelmente, afetou a escrita e, conseqüentemente, a performance de “*Ping Peace*”.



Figura 21 - O compositor Diego Silveira em conversa com Paulo Bergmann (piano) e José Milton Vieira (trombone) antes do início do ensaio da *Ping Peace*. Fonte: Matz Produções, 2021.

A obra conta com vários episódios de repetição. As mudanças em alguns casos são determinadas ao gosto do intérprete, como é o caso dos primeiros compassos (figura 22). Neste trecho, a ideia é de que estivéssemos em um ensaio, lendo a obra à primeira vista. Enquanto o pianista mantém um *ostinato*, segurando e soltando as cordas com a mão, o trombonista inicia um *rallentando* gradativo, “*ad absurdum*”, como se estivesse tocando sozinho e testando o que ele supostamente estaria lendo pela primeira vez. Esta repetição é subitamente interrompida, com o

trombonista se dirigindo ao pianista e dizendo: “Tá, pode ser?”, em uma espécie de chamada para começar a “tocar seriamente”⁴¹.

Ping Peace Tá Toc No Chic Envolvente Vi Sagração Eletrônicas No Agepê Vamos Crimson

para trombone e piano

Diego Faskner Silveira

Tbn. $10''$ $\text{♩} = 70$ **Ralentar ad absurdum**

f

Pno. $\text{♩} = 180$

f 8^{va}

o + o + + o + +

(O trombonista caminha em direção ao pianista e fala o texto abaixo)

Tbn.  Tá. Pode ser?

Figura 22 - *Ping Peace*. Primeira página. Fonte: SILVEIRA, 2020.

⁴¹Ver Pág. 51.

Além deste *rallentando*, há ainda a indicação de quarto de tom para baixo, propondo que o trombonista “não estaria se preocupando muito” com a afinação em si. Busquei reforçar a ideia de “leitura à primeira vista” inserindo a ação de me aproximar da estante, como se estivesse com alguma dúvida de leitura, ou numa demonstração de foco em algo que não conhecia bem.

A clara influência exercida por John Cage se faz presente na proposta rítmica entre os dois instrumentos (trombone tocando uma melodia em 4/4, enquanto o piano executa um 11/8), evocando o conceito de indeterminação observado nas obras de Cage, como também a “responsabilidade ativa” do intérprete no discurso musical. Face ao exposto, busquei não determinar um “modelo” de execução para tal *rallentando*, deixando que o sentimento presente no momento de cada performance seja o guia.

A seção seguinte também contempla eventos de indeterminação. Um exemplo disso pode ser observado no fato de o trombonista escolher começar a tocar após 5 ou 7 tempos (figura 23). Isso permite que se crie uma espécie de “fuga” face à defasagem rítmica decorrente, provocando uma dissincronia postulada pelo compositor. A parte do piano apresenta uma repetição determinada para o fim deste trecho (5 vezes), o que não necessariamente vale para a parte do trombone. Ao perceber que o pianista avança em direção ao próximo gesto (desenvolvimento), o trombonista deve terminar a frase independentemente de onde esteja, antes de adentrar a próxima seção. Nos ensaios, em raríssimas ocasiões, Paulo seguiu em frente em sincronia comigo. Na maioria das vezes, eu me encontrava no começo de uma nova repetição, como era de se esperar.

2

5 a 7 tempos

Tbn. 

$\text{♩} = 90$
Tá Póde Tá Tá Tá Tá



Póde Tá Póde



Tá Póde Póde



$\text{♩} = 90$
Tá Póde Tá Tá Tá Tá

Pno. 

8^{va}

Póde Tá Póde 5x

Pno. 

(8^{va})

Figura 23 - *Ping Peace*. Página dois. Fonte: SILVEIRA, 2020.

Além deste efeito, outro ponto muito peculiar desta parte é a fala. Para mim é o ponto de dificuldade deste trecho. Silveira nos pediu que a voz fosse audível. No meu caso em particular, em função do fato de ter o trombone à minha frente (o tempo para a fala é curto, não permitindo que eu o afaste de mim), necessito praticamente gritar. Testamos várias possibilidades e a solução encontrada por mim foi de articular mais as consoantes “t” (tá) e “p” (pode), mesmo não havendo a demanda do compositor por efetiva clareza na pronúncia, uma vez que tal fala vem a ser mais um elemento da textura contrapontística apresentada nesta seção.

Na seção seguinte, ou “desenvolvimento”, como já visto no capítulo anterior⁴², o piano mantém um gesto de semínimas, enquanto o trombone toca uma nota longa, começando apenas com a vibração dos lábios em direção ao bocal para produzir o som na sequência. Paulo e Diego estabeleceram que a troca de compasso se daria pela sequência *Fibonacci*⁴³. Entretanto, a seção dura o tempo por mim dispendido para proceder cinco vezes o meu gesto. O intervalo entre cada intervenção do trombone depende da intenção presente no discurso do intérprete. A dinâmica do trombone varia de crescendo a decrescendo, enquanto a do piano inicia em *pianíssimo* e, no quinto compasso, atinge o *fortíssimo* (figura 24). O compositor, entretanto, indicou que fizéssemos os gestos exatamente com a mesma intenção em todas as repetições, independente do volume de som do piano no *fortíssimo*, mesmo que sobrepujasse o som do trombone. A passagem para a próxima seção fica a critério do trombonista, que inicia o movimento com a marcação de tempo, batendo no bocal⁴⁴.

Na próxima seção, ou segundo “movimento” (figura 24), o trabalho colaborativo foi determinante para o estabelecimento da versão final. Nas primeiras versões deste movimento, Silveira nos apresentou um esboço com uma série de caixas, onde cada uma delas continha um gesto cênico e de fala diferentes. A ordem de uso das caixas era determinada pelos próprios intérpretes. No entanto, dificuldades com o texto, bem como a definição do momento exato para a troca de material, fizeram com que Silveira alterasse a forma de escrita. Nessa nova forma de escrever, Diego

⁴² Pág. 51.

⁴³“Fibonacci é na matemática, uma sequência em que cada número seguinte corresponde à soma dos dois anteriores” (GOLVEIA, 2019).

⁴⁴Há que se tomar cuidado ao realizar este gesto para que não se emperre o bocal no instrumento.

estabeleceu os pontos exatos dos gestos (ver tabela 2). Isso permitiu um movimento mais linear. Neste trecho, o único gesto que “sobreviveu” da antiga versão, foi a possibilidade de escolher a ordem das frases do texto⁴⁵ por parte de cada um dos intérpretes, conduzindo à dissincronia característica dessa obra.

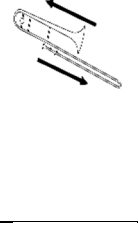
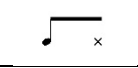
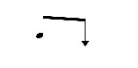
3

The image displays musical notation for two instruments: Tbn. (Tuba) and Pno. (Piano). The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 13, with a tempo marking of quarter note = 144. The Tbn. part begins with a dynamic of *ff* and features a 5x repeat. The Pno. part starts with a dynamic of *pp* and includes repeats of 3x, 5x, 8x, and 13x. Above the Tbn. staff, there is a diagram of a tuba with arrows indicating the direction of the instrument's body and the placement of the mouthpiece. The second system, starting at measure ca. 70, shows a different rhythmic pattern for both instruments, with the Tbn. part having a 5x repeat and the Pno. part having a 5x repeat.

Figura 24 - *Ping Peace*. Página 3. Desenvolvimento e segundo “movimento”. Fonte: SILVEIRA, 2020.

⁴⁵ Ver Quadro 1, pág. 52.

Tabela 2 - *Ping Peace*. Instruções para a performance da página 3.

	Realizar a vibração labial (<i>buzzing</i>) com <i>frullato</i> da nota escrita, enquanto leva o instrumento a boca até produzir a mesma nota no trombone (mantendo o frullato). Depois, afastar o instrumento mantendo a vibração labial e <i>frullato</i> .
	Falar um dos Parágrafos do Texto do <i>Ping Pong</i> .
	Realizar reverência.

Fonte. Silveira, 2020.

O terceiro “movimento”, não representou grandes dificuldades à performance. A cadência de trombone, no entanto, exigiu que me concentrasse em apresentar adequadamente os contrastes de dinâmica e as interrupções de frase causadas pelos inúmeros *frullatos* (figura 25). Além disso, a valorização das pausas é um importante aspecto para a compreensão desta seção.

$\text{♩} = 90$



Partitura musical para trombone de *Ping Peace*, mostrando os primeiros compassos da cadência. A música está em 4/4 e apresenta variações de dinâmica (*ff*, *mp*, *f*, *pp*) e técnicas como tríplas e frullatos.

Figura 25 - *Ping Peace*. Primeiros compassos da cadência do trombone. Fonte: SILVEIRA, 2020.

A última alteração procedida na obra ocorreria no final. Originalmente, Paulo realizava reverência ao mesmo tempo em que tocava um *cluster*, de forma rítmica. Todo este gesto era repetido por 14 vezes. No decorrer dos ensaios, o compositor optou por mudar o número de repetições, reduzindo para 7 vezes e sem uma pulsação definida, proporcionando, assim, certa sensação de descontrole. Tal mudança não afetou a parte do trombone, já que o gesto final é a execução da nota mais grave possível e a realização de uma reverência (figura 26):

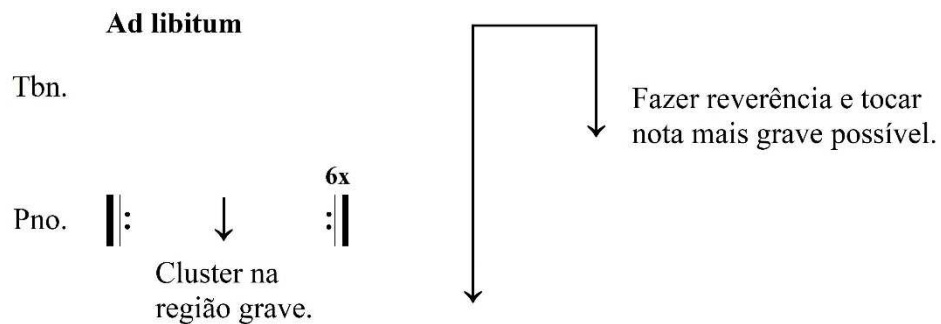


Figura 26 – *Ping Peace*. Gesto final da peça. Fonte: SILVEIRA, 2020.

5.3 Processo de Gravação

As gravações audiovisuais iniciaram-se no dia 29 de janeiro de 2021, na Escola de Música da OSPA (Orquestra Sinfônica de Porto Alegre). Neste dia, foram realizadas gravações acerca do processo de construção da performance, numa espécie de breve “documentário”, elemento adicionado ao produto final com o intuito de auxiliar o entendimento do processo de elaboração das obras e do registro das mesmas. Foram feitas imagens dos ensaios gerais das duas peças e foram tomados depoimentos de compositores e intérpretes.

Esta etapa foi realizada com a colaboração do produtor audiovisual Pedro Matzenbacher (MATZ Produções). Foram utilizados os seguintes equipamentos para a gravação desta etapa: Câmeras: Canon 6D e T6i; Microfone: Gravador Digital Tascam DR100mkii.

As performances foram gravadas no dia 31 de janeiro de 2021, na Casa da Música da OSPA, com a colaboração do produtor audiovisual Alexandre Ostrovski Junior (Atmosfera Produções Musicais). Nesta gravação foram utilizadas quatro câmeras Sony AX 100 4K, além dos microfones apresentados na tabela 3:

Tabela 3-Microfones utilizados na gravação.

Gravação José Milton Vieira						
Obra	Função	Técnica	Microfone	Modelo	Tipo	Função
Gaudério	Ambiência	Stéreo AB	Behringer	B5 Vintage Modificado	Condensador	Omnidirecional
	Spot Trombone	Mono	MXL	R40	Fita	Oito
Ping Peace	Ambiência	Stéreo AB	Behringer	B5 Vintage Modificado	Condensador	Omnidirecional
	Spot Trombone	Mono	MXL	R40	Fita	Oito
	Spot Piano	Stéreo ORTF	Neumann	KM 184	Condensador	Cardióide
	Spot Voz Piano	Mono	Line Audio Design	CM3	Condensador	Cardióide
	Spot Voz Trombone	Mono	Sony	UWP-D26	Condensador	Omnidirecional

Fonte: Alexandre Ostrovski Junior, 2021.



Figura 27 - Câmeras e microfones posicionados para a gravação. Fonte: Autor.

Os áudios das obras foram gravados de forma integral e sem necessidade de cortes. A edição foi realizada apenas nas gravações de vídeo. Foram feitas duas versões de cada uma das obras e escolhida a que melhor trouxe clareza de interpretação.



Figura 28 - Gravação da *Gaudério* para trombone Solo de Adolfo Almeida Junior. Fonte: Atmosfera Produções Audiovisuais, 2021.

Durante as gravações da *Ping Peace*, decidimos, conjuntamente com o compositor, não realizar o gesto inicial de reverenciar três vezes um ao outro⁴⁶, por achar que o efeito não seria dado sem a presença do público.



Figura 29 - Gravação da *Ping Peace* de Diego Silveira com o pianista Paulo Bergmann. Fonte: Atmosfera Produções Audiovisuais.

⁴⁶ Ver página 51.

6 PRODUTO FINAL

<https://youtu.be/2c1UaPUDfV0>



7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considera-se que relevantes resultados podem ser obtidos da colaboração entre compositores e intérpretes. Ao analisar farta documentação que explora a atuação do intérprete como possível agente “passivo” na mera transmissão da informação basal transcrita pelo compositor e confrontar tal visão com a perspectiva, além de identitária, também criativa do músico, considera-se o valioso papel desempenhado por este como possível cocriador, além de automaticamente “recriador” quando do ato da performance em si. Quando é dada ao músico a possibilidade de contato direto com o compositor, considera-se este um manancial de inestimável valor à performance que se segue.

O repertório brasileiro para trombone vem crescendo significativamente ao longo dos anos, graças ao interesse de compositores e intérpretes (e pela associação destes) na criação de novas obras musicais. Sendo assim, o objetivo deste trabalho de contribuir com obras novas para este repertório foi alcançado, apresentando as estreias das obras aqui analisadas. A relação com os compositores representa um valioso estímulo à sequência neste propósito.

Através de relatos de experiência concernentes à preparação de performance, foram abordados distintos elementos que fazem parte do conjunto de ações correlatas à Prática Deliberada, dos quais se pode mencionar desde estudo mental até pistas visuais, passando por constituição de memória muscular, estratégias de estudo envolvendo progressividade, acurácia e valiosas associações cognitivas (com canto, sobretudo). Recomenda-se fortemente a busca por materiais a tal prática relativos.

Todo o processo de gravação e de preparação das obras, bem como os ensinamentos adquiridos ao longo do curso de mestrado do Programa de Pós-graduação Profissional em Música da UFRJ, colaboraram para a minha evolução enquanto músico. A reflexão sobre todo o contexto que cerca a criação e preparação de uma obra, trouxe descobertas que foram além das expectativas.

Por fim, espera-se que mais e mais músicos se beneficiem dos temas aqui abordados, servindo de ferramenta para “redescobertas” que culminem em interpretações e composições de grande valor.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA JUNIOR, Adolfo Silva. Entrevista de Adolfo Almeida Junior para o Música e Pessoa. Entrevistado por: Ana Laura Freitas. **Programa Música e Pessoa**, 2013. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/musicaempessoa/2013/03/10/adolfo-almeida-jr/>>. Acesso em: 13 Janeiro 2021.

_____. **Adolfo Silva Almeida Junior, 2018**. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/7511141176988850>>. Acesso em: 13 janeiro 2021.

_____. **Conversa com Adolfo Almeida Junior**. Entrevistado por: José Milton Vieira Leite Filho. Porto Alegre, 9 janeiro de 2021.

_____. **Conversando A Gente Se Entende: Improvisação e Procedimentos Compositivos**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal Do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

AREIAS, João Luis Fernandes. **Possibilidades Interpretativas Nos Trechos Orquestrais Para Trombone da Série das "Bachianas Brasileiras" de Heitor Villa-Lobos**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

BALDWIN, Kerry Jane. **The Twentieth Century Trombone: Expansion Of The Technique**. Dissertação (Mestrado em Música). Manchester Metropolitan University. Cheshire, 2013.

BARRETT, Margaret S. **Collaborative Creative Thought and Practice in Music**. 1st Edition. ed. Londres: Routledge, 2014.

BECKER, Michael. **The Importance of Singing in Relation to Brass Playing**. 2017. Disponível em: <<http://www.jayfriedman.net/the-importance-of-singing-in-relation-to-brass-playing/>>. Acesso em: 08 fevereiro 2021.

BERIO, Luciano. **Notas para a performance da Sequenza V**. Editora: Universal Editions, 1966. Partitura.

BERLIOZ, Hector. **A Treatise Upon Modern Instrumentation and Orchestration**. London: Novello, EWEE and CO., 1858.

CAGE, John. **Prefácio e instruções de performance para Solo For Sliding Trombone**. New York: Henmar Press Inc., 1960.

CASCONE, Kim. The Aesthetics of Failure: Post-Digital Tendencies in Contemporary Computer Music. **Computer Music Jornal**, MIT Press, pp.13-18, 2000.

COLABORAÇÃO. **Conceito de colaboração**, 2013. Disponível em:

<<https://conceito.de/colaboracao>>. Acesso em: 11 janeiro 2021.

_____. **Etimologia de Colaboração**. Disponível em:

<<https://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/etimologia-de-colaborar/>>. Acesso em: 07 janeiro 2021.

CONANT, Abbie. **Grock the Clown**, 2005. Disponível em: <<http://www.osborne-conant.org/Grock.htm>>. Acesso em: 15 janeiro 2021.

DEMPSTER, Stuart. **The Modern Trombone: A Definition of its idioms**. Berkeley, Los Angeles and London. University of California Press Berkeley, 1979.

DICIONÁRIO Michaelis da Língua Portuguesa. **Dicionário Michaelis**, 2021. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=09GG>>. Acesso em: 11 janeiro 2021.

DOMENICI, Catarina. **O intérprete em colaboração com o Compositor: Uma pesquisa autoetnográfica**. In: Anais do XX Congresso da Associação Nacional De Pesquisa em Graduação em Música- ANPPON, Florianópolis, 2010. P. 1143-1147.

DUWE, Menan Medeiros. **Campos Textuais Em Dois Processos Colaborativos De Criação Na Música Contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

FREITAS, Marcos Flávio De Aguiar. **O Estilo de Zé da Velha no CD Só Gafieira! Práticas de Performance do Trombone no Choro**. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG, 2017.

GALENSON, David. **The Two Lifes Cycles of Creativity**. University Press. Princeton, 2006.

GOLVEIA, Rosimar. Sequência Fibonacci. **Toda Matéria**, 2019. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/sequencia-de-fibonacci/>>. Acesso em: 18 janeiro de 2021.

GRIFFITHS, Paul. **Enciclopédia da Música do Século XX**. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1995.

GUION, David M. **A History of The Trombone**. Maryland. Ed. Rowman & Littlefield, 2010.

HAESBAERT, Rogério; GLAUCO, Bruce. A Desterritorialização Na Obra de Deleuze e Guattari. **GEOgraphia**, Niterói, v. 4, n. 7, p. 14, Setembro 2009.

HANSEN, Niels C. **Luciano Berio's Sequenza V analyzed along the lines of four analytical dimensions proposed by the composer**. In: The Journal of Music and Meaning, v. 9, 2010.

HAYNES, Bruce. **The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century**. [S.l.]: Oxford University Press, USA, 2007.

HERBERT, Trevor. **The Trombone**. London. Yale University Press, 2006.

JORGENSEN, Harald. Strategies for Individual Practice. In: WILLIAMON, Aaron. **Musical Excellence: Strategies and Techniques to enhance performance**. Londres: Oxford Press, v. I, 2004. Cap. 5, p. 85-103.

LINDBERG, Christian. **Christian Lindberg**, 2021. Disponível em: <www.tarrodi.se/cl>. Acesso em: 13 janeiro 2021.

LÔBO, Rodrigo De Almeida Eloy. **Compositor e intérprete: reflexões sobre colaboração e processo criativo em Caminho Anacoluto II- quasi-Vanitas de Marcilio Onofre/Rodrigo de Almeida Eloy Lôbo**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de João Pessoa. João Pessoa, 2016.

MATOS, Rafael De Mello. **A colaboração entre intérprete e compositores através da encomenda e estreia das obras para percussão múltipla Estudo 1, de Carlos Santos e Átmo de Rubens Fonseca**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluraria Tantum: Reflexões Sobre Música Contemporânea. **Revista da Fundarte**, Montenegro, ano 16, n.32, p. 52-94, jul/dez, 2016. Disponível em: <<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>>.

MCILWAIN, Willian. **Select Contributions and Comissions in Solo Trombone Repertoire by Trombonist Innovator and Pioneer: Stuart Dempster**. Tese (Doutorado em Música). The Florida State University. Flórida, 2010.

MORAIS, Ricardo Felix De; FARIAS, Ranilson Bezerra De. **O Repertório Brasileiro para trombone solo (sem acompanhamento) dos séculos XX e XXI: dados de um levantamento em andamento**. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós- Graduação em Música-ANPPON. Pelotas, 2019. p. 9.

RAY, Sônia. **Colaborações compositor-performer no Século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas**. In: Anais do XX Congresso da Associação Nacional De Pesquisa em Graduação em Música- ANPPON, Florianópolis, 2010. p. 1310-1314.

REY, Sandra. O Real e o Virtual na Arte. **Revista Aplauso**, v. XX, 2008.

ROE, Paul. **A Phenomenology Of Collaboration In Contemporary Composition and Performance**. Tese (Doutorado em Música). University of York. York, 2007.

ROSSI, N. A. F.; BARBOSA, R. V. **A música indeterminada de John Cage: A relação compositor-intérprete** In: Anais do XX Congresso da Associação Nacional De Pesquisa em Graduação em Música- ANPPON. Vitória, 2015.

SANTOS, Alciomar, Oliveira Dos. **O Trombone na Música Brasileira**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Goiás. Goiânia, 2004.

SCHWEIZER, Hary. Entrevista com Adolfo Almeida Junior. **Hary Schweizer**, 2006. Disponível em: <http://www.haryschweizer.com.br/Textos/conversa_adolfo.htm>. Acesso em: 13 Janeiro 2021.

SHANKS, John Garvin. **THE ROMANCE ATTRIBUTED TO CARL MARIA VON WEBER AND THE CONCERTINO OF FERDINAND DAVID: INSIGHT AND INTERPRETATION**. Tese (Doutorado em Música). The University of Alabama, Tuscaloosa, Alabama, 2014.

SHELTON, Andrew. **Shifting Slides: The Effect on John Cage's Solo For Sliding Trombone (1957-58) On Modern Trombone Literature And Pedagogy**. Dissertação (Mestrado em Música). Columbus State University, 2010.

SILVA, Anderson Afonso. **MÚSICA PARA TROMPA E SIXXEN, DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA: RESULTADOS SONOROS NA COLABORAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal De Goiás. Goiânia, 2017.

SILVA, Lélío Eduardo Alves Da. **Música Brasileira do Século XX: Catálogo Temático E Caracterização do Repertório Para Trombone**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002.

_____. Música Brasileira Para Trombone. **Revista Científica da Associação Brasileira de Trombonistas**, João Pessoa, v. 1, n. Universidade Federal da Paraíba, p. 20, 2018.

SILVA, Pedro Augusto Da; FEITOSA, Radegundis Aranha Tavares. A construção da Performance Musical no Trombone: Uma Revisão de Literatura. **Claves**, p. 20, 2018.

SILVEIRA, D. **Entrevista sobre a Ping Peace**, Porto Alegre, 6 junho 2020. Entrevistado Por: José Milton Vieira Leite Filho.

_____. Currículo de Diego Silveira. **Orquestra Sinfônica de Porto Alegre**, 2021. Disponível em: <<http://www.ospa.org.br/speaker/diego-amaro-da-silveira/>>. Acesso em: 18 janeiro 2021.

_____. **Utilização de Traços na Definição do sentido de Materiais composicionais**. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.

_____. Entrevista de Diego Silveira no Música em Pessoa. Entrevistado por: Ana Laura Freitas. **Música em Pessoa**, 2011. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/musicaempessoa/2011/07/10/diego-silveira/>>. Acesso em: 18 janeiro 2021.

_____. Bio do compositor Diego Silveira. **Diego Faskner Silveira**. Disponível em: <<https://diegofaskner.wixsite.com/faskner/bio-e-contato-contact>>. Acesso em: 18 janeiro 2021.

SOBRE Proporção Áurea. **Meus Dicionários**, 2019. Disponível em: <<https://www.meusdicionarios.com.br/proporcao-aurea>>. Acesso em: 29 janeiro 2021.

SOUZA, Valdir Cazes De. **A Colaboração entre o compositor e o intérprete na aplicação de técnica estendida em duas obras contemporâneas para fagote: Vitras e Fantasia**. Tese (Doutorado em Música). Universidade do Estado de São Paulo. São Paulo, 2016.

TSUKADA, J. O Que São Coxilhas. **Escola Educação**, 2019. Disponível em: <<https://escolaeducacao.com.br/o-que-sao-coxilhas-significado-relevo-regiao-e-exemplos/>>. Acesso em: 20 janeiro 2021.

WALLS, Peter. Historical Performance and The Modern Performer. In: RINK, John. **Musical Performance: A Guide to Understanding**. [S.l.]: Cambridge University Press, 2002.

WEBSTER, M. Merriam Webster Dictionary. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/flutter-tonguing>>. Acesso em: 14 Janeiro 2021.

ANEXOS

Adolfo Almeida Jr.

dedicada a José Milton Vieira

Gaudério

Trombone solo

2021



LUCAS BRUM
EDITORAÇÕES MUSICAIS

Bula

Imitar som de vento nas coxilhas



Coxilhas são pequenas montanhas, como ondulações do solo, que constituem a paisagem onde vive o tipo humano chamado de gaúcho ou gaudério, nas quais o vento produz um som característico de leve e longo assovio. Som produzido pelo vento numa paisagem de terreno ondulado (com leves elevações, como pequeníssimas montanhas).

Notas duplas (multifônicos)



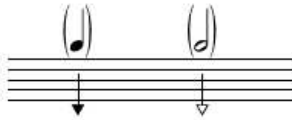
O intérprete canta a nota superior enquanto toca a outra nota.

Usar o trombone como um cavalo ou exclamar “Barbaridade!”



O intérprete deve dar sua solução para a sugestão “usar o trombone como cavalo” (por exemplo sugerir que está montando no trombone ou falar com ele , ou exclamar com assombro a expressão Barbaridade!, usual do gaúcho, homem da vida rural do sul do Brasil.

O mais grave possível



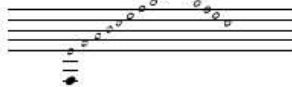
O intérprete escolhe a nota que cumpra na situação musical a função de ser o som mais grave possível, não necessariamente sempre será o som mais grave possível de ser produzido no instrumento.

Nuvem indefinida (de som)



Notas ou harmônicos indefinidos na região sugerida; passar a ideia de nuvem de som.

lip glissando



Glissando entre harmônicos da nota indicada.

dedicada a José Milton Vieira

Gaudério

Trombone solo

Adolfo Almeida Jr.

♩ = 46
imitar som de vento nas coxilhas

vento

mf *mp* *p dolce espressivo* *p*

7

vento

p *pp* *mp* *f* *p* *mp* *pp*

13

p *mp* *mp* *p* *mp*

16

vento

mf *mp* *p* *mf* *mp* *f*

20

cantar nota superior

pp *mf* *pp* *mp* *mf* *mp*

25

♩ = 52

mp *p* *pp*

Andante ♩ = 60

29

mp *mp* *mf*

35

mp *mf* *p*

41

mp *p* *mp* *mf* *mf mp*

2

46 *mf* 5 *mp* *p* 3 *mp* 3

50 *p* 3 *mp* *mf* *mp* 3

54 *p* 3 *mp* 3 *mp* < *mf* *mp* *p*

59 *mp* *mf* *mp*

65 $\text{♩} = 52$ *mp* *mf* *mp*

68 $\text{♩} = 46$ *p* *p* *mp* *mf* *f*

71 *mf* *mp* *mf* *mp*

74 *mf* *mp* *p* *mp* *mf*

Usar trombone como cavalo
ou exclamar "Barbaridade!"

78 $\text{♩} = 82 - 90$ *mp* *f* *mf* *f*

82 *mp* *ff* *f* *mp* *fff* *mf*

86 *mp* *mf* *f* *mp* *mf* *mf* *mp* lip glissando

89 *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

91 *f* *p* *mp* *mf*

93 *p* *mp* *mf* *mp*

95 *mf* *f* *mp*

97 *p* *mp* *mf* *mp* $\text{♩} = 102 - 112$

101 *mp* *p* *mf* *p* *f*

104 *mp* *mf* *p*

107 *mp* *f* *mf* *p*

Detailed description: This page of a musical score for bassoon contains nine staves of music, numbered 82 to 107. The music is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a variety of rhythmic patterns, including triplets, sextuplets, and sixteenth-note runs. Dynamic markings range from piano (*p*) to fortissimo (*fff*). Performance instructions include 'lip glissando' and various accents. A tempo change is indicated at measure 97 with a quarter note equal to 102-112. The score concludes with a final measure at 107.

4

110 Musical staff with notes and dynamics: *mp*, *p*, 5, *pp*, *p*, *mp*

114 Musical staff with notes and dynamics: *mf*, *p*, *mp*, *mf*

119 Musical staff with notes and dynamics: *mp*, *p*, *mp*

122 Musical staff with notes and dynamics: *f*, *mp*, *mf*, *mp*, *p*, *mf*

126 Musical staff with notes and dynamics: *f*, *mp*, *mf*, *f*, *mf*

130 Musical staff with notes and dynamics: *mp*, *f*, *mp*, *mf*, *f*

133 Musical staff with notes and dynamics: *mp*, *p*, *mf*, *f*

136 $\text{♩} = 60$ Musical staff with notes and dynamics: *mf*, *mp*, 8^{vb}, *p*

141 $\text{♩} = 52$ Musical staff with notes and dynamics: *pp*, *mp*

145 $\text{♩} = 46$ Musical staff with notes and dynamics: *p*, *f*, *mf*, *vento*

DIEGO FASKNER SILVEIRA

Ping Peace Tá Toc No Chic Envolvente Vi
Sagração Eletrônicas No Agepê Vamos
Crimson

Para Trombone e Piano

2020

Indicações de Performance

As trocas de seção não são realizadas ao mesmo tempo pelos dois instrumentos. Se um instrumento mudou para a seção seguinte mas o outro ainda está na seção anterior, ele deve encerrar o material a ser tocado nessa seção antes de mudar para a próxima.

- **Seção 1**

O trombone deve esperar os 10 segundos e iniciar sua performance no andamento indicado, independente do andamento ou material que o piano esteja tocando. Nesta seção, a escolha de quando interromper e fazer a pergunta é do trombonista. A ideia é que, quando o andamento da parte do trombone esteja muito lento, ele interrompa sua performance a faça a pergunta ao pianista. Este, imediatamente interrompe sua performance para ouvir o trombonista. Após esse ato microcênico, inicia-se a segunda seção.

(O trombonista caminha em direção ao pianista e fala o texto abaixo)

Tbn.  Tá. Pode ser?

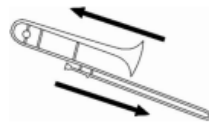
- **Seção 2**

Nesta seção, a duração é determinada pelo piano que repete 5 vezes seu trecho. O pianista deve seguir em *attacca* (sem interrupção) para a próxima seção assim que terminar as cinco repetições. O trombonista executa até o fim seu trecho pela última vez assim que o pianista mudar de seção.

- **Seção 3**

Assim que encerrar a última repetição do material da seção 2, o trombonista deve fazer uma pequena pausa antes de iniciar a seção 3. O material do trombone consiste em aproximar e afastar a boca do bocal, enquanto realiza a vibração labial (*buzzing*). A duração da nota pode ser a duração do fôlego do trombonista ou um pouco mais curta, realizando uma respiração ou uma pequena pausa a cada execução da nota. O trombonista repete a nota cinco vezes. O pianista realiza as repetições de acordo com a série Fibonacci: 5 vezes

no primeiro compasso, 5 no segundo, 8 no terceiro e 13 no quarto. No quinto compasso o cluster em *ff* é mantido até que o trombonista inicie a quarta seção.

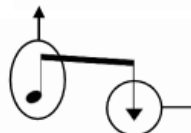


Realizar a vibração labial (*buzzing*) com *frullato* da nota escrita, enquanto leva o instrumento a boca até produzir a mesma nota no trombone (mantendo o *frullato*). Depois, afastar o instrumento, mantendo a vibração labial e *frullato*.

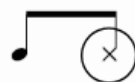
• Seção 4

Nesta seção há três indicações específicas. A nota convencional significa no trombone bater com a mão no bocal e no piano tocar um cluster. A seta para baixo indica um gesto de se abaixar e, no caso do piano, se abaixar e executar um cluster no registro grave. A nota em "x" indica a leitura de uma frase dentre as frases que constam na partitura. A escolha da frase é livre durante a seção, sendo recomendável evitar a repetição da mesma frase mais de uma vez em seguida. Durante a leitura da frase, a leitura da partitura se interrompe, mas se mantém a alternância das semínimas (nota convencional) entre piano e trombone. Após a leitura da frase o fluxo da partitura continua até o próximo "x". O trecho é repetido duas vezes e o piano segue sem pausa para a seção seguinte.

Bater com a mão no bocal / Tocar um cluster.



Se abaixar / Se abaixar e tocar um cluster no registro grave do piano.

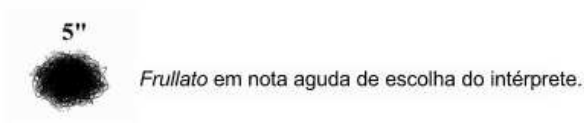


Ler uma das frases da página 4.

• Seção 5

O trombone, ao encerrar a seção 4 (com o piano já na seção 5), inicia a frase repetida junto com o piano. O início pode ser executado em qualquer ponto do compasso pelo trombonista, não sendo necessário esperar pelo início do compasso no piano. O trecho inicial tem como objetivo simular o efeito

expressivo e sonoro de um LP arranhado. Após repetir as sete vezes o trecho com o piano, o trombonista efetua 3 vezes dois trechos separados por fermata: um trecho em andamento um pouco mais rápido que o do piano e um com o andamento um pouco mais lento. Os andamentos dos dois trechos são de escolha do trombonista. Após a terceira repetição dos dois trechos o pianista inicia o fim da seção. Após sete repetições do trecho do piano, o trombonista inicia seu gesto, repetindo por cinco vezes. O mesmo inicia sem pausa a seção 6.



- **Seção 6**

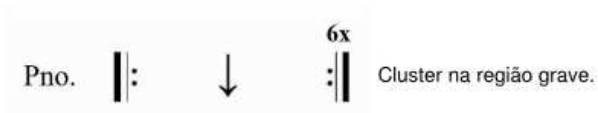
Esta seção é um solo de trombone. O solo está escrito por extenso e ao seu fim o trombonista inicia, sem pausa, preparação ou alteração do andamento, a seção 7.

- **Seção 7**

Esta seção também está escrita por extenso. Diferente da maioria das seções anteriores, nesta seção as partes de trombone e piano estão em total sincronia, dividindo o mesmo andamento. O trecho escrito por extenso é repetido 3 vezes, ao final do qual o pianista ataca sem cesura ou preparação o cluster da seção 8.

- **Seção 8**

A seção que encerra a peça é praticamente executada apenas pelo piano, que executa 6 ou 7 clusters, com uma fermata de duração variável entre cada um. Na execução do último cluster, o trombonista se curva e toca a última nota, uma nota grave de livre escolha.





Fazer reverência e tocar nota mais grave possível.

Cabe ressaltar a importância na peça de manter a sincronia e assincronia nas seções indicadas.

Diego Silveira.

Ping Peace Tá Toc No Chic Envolvente Vi Sagração Eletrônicas No Agepê Vamos Crimson

para trombone e piano


Diego Faskner Silveira

Tbn. $10''$ $\text{♩} = 70$ **Ralantar ad absurdum**

Pno. $\text{♩} = 180$

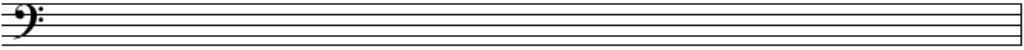
f 0 + 0 + 0 + 0 +

(O trombonista caminha em direção ao pianista e fala o texto abaixo)

Tbn.  Tá. Pode ser?

2

5 a 7 tempos

Tbn. 

$\text{♩} = 90$
Tá Póde Tá Tá Tá



Póde Tá Póde

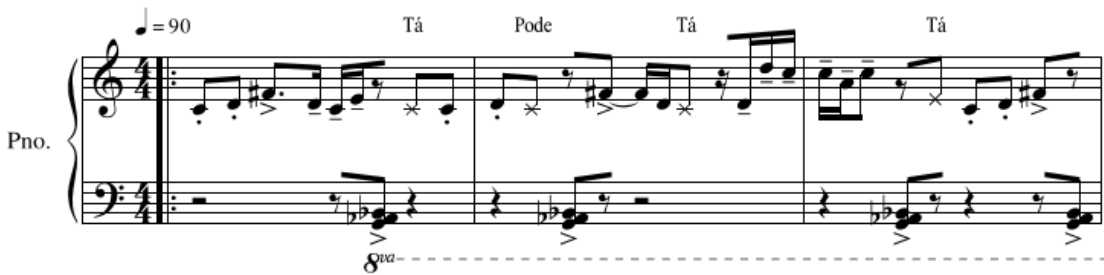


Tá Póde Póde




$\text{♩} = 90$
Tá Póde Tá Tá Tá

Pno.



Póde Tá Póde 5x

Pno.



Musical score for Tbn. and Pno. The tempo is marked as ♩ = 144. The Tbn. part features a *ff* dynamic and a 5x repeat sign. The Pno. part includes *pp* and *ff* dynamics, with repeat signs labeled 3x, 5x, 8x, and 13x. A diagram of a tuba is shown above the Tbn. staff. The Pno. part includes a *Leg.* marking.

Musical score for Tbn. and Pno. The tempo is marked as ♩ ca. 70. The Tbn. part consists of a sequence of notes with 'x' marks and downward arrows. The Pno. part consists of a sequence of notes with downward arrows.

Musical score for Tbn. and Pno. The Tbn. part consists of a sequence of notes with 'x' marks and downward arrows. The Pno. part consists of a sequence of notes with downward arrows.

4

Têm 2,74m de comprimento e 1,525mm de largura e 76cm de altura.

Deve ser feita de celulóide ou plástico similar, nas cores branca ou laranja e fosca, pesar 2,7g.

Pode ser de qualquer tamanho, forma ou peso e constituída de madeira natural em 85% do material.

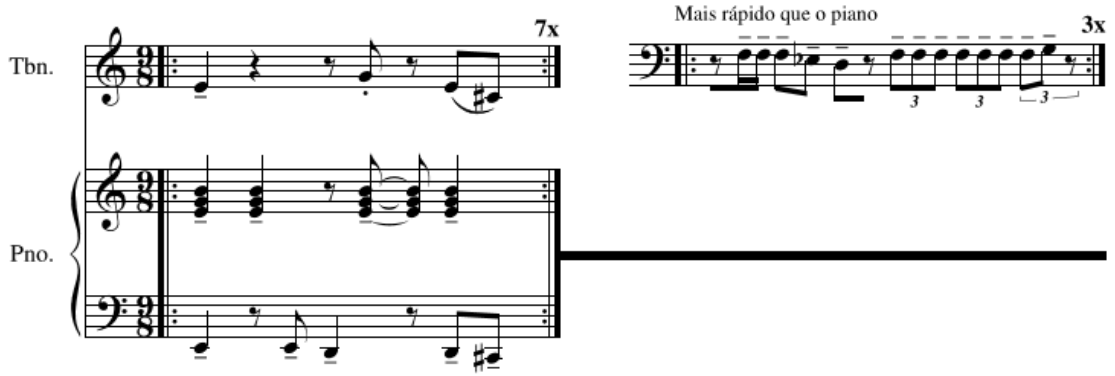
Sets de 11 (onze) pontos. Pode ser jogada em qualquer número de sets ímpares.

Na descida, deve ser batida de forma que ela toque primeiro no campo do sacador.

Tbn. 7x

Mais rápido que o piano 3x

Pno.



Mais lento que o piano

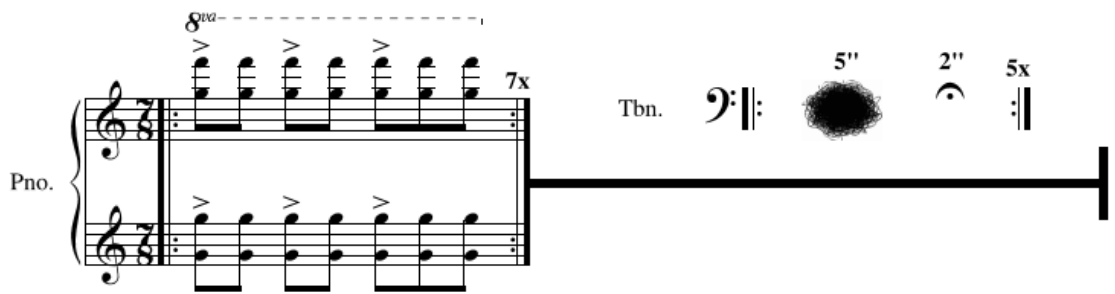
2" 2"



Pno. 7x

8va

Tbn. 5" 2" 5x



6

♩ = 90

ff *mp* *ff* *mp* *pp*

6

ff *mp* *f* *ff*

10

pp *mp* *mp* *pp* *f*

13

mp *ff* *pp* *ff* *f* *mp* *pp* *ff*

17

f *ff* *f* *ff* *mp* *f* *ff* *mp* *pp*

20

f *mp* *pp* *mp* *f* *ff* *pp* *mp* *mp* *3x*

Embalado

Tbn. 
Pno. 

Tbn. 
Pno. 

Tbn. 
Pno. 

Tbn. 
Pno. 

8

Ad libitum

Tbn.

Pno. **||:** ↓ **6x**
:||

