

A IMPORTÂNCIA DA *SEQUENZA V* NO DESENVOLVIMENTO DO TROMBONE



DAVID SILVA
Porto | Agosto de 2010

INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA E DAS ARTES DO ESPECTÁCULO



A IMPORTÂNCIA DA *SEQUENZA V* (LUCIANO BERIO) NO
DESENVOLVIMENTO DO TROMBONE

**Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Interpretação Artística,
Especialidade: Trombone**

Orientador: António de Sousa Dias

David Silva

2010

AGRADECIMENTOS

- Ao Professor António de Sousa Dias pelo incansável apoio.
- Ao Professor Severo Rodriguez Martinez por toda a sua dedicação, apoio e pelo muito que me ensinou na arte de tocar trombone.
- À minha família por todo o apoio que me deram.
- Aos meus amigos Mónica, Ruizinho, Alcídio e Lima pelo seu apoio e análise crítica.

RESUMO

Neste trabalho abordamos a evolução e desenvolvimento do Trombone, convergindo para obra de Luciano Berio *Sequenza V* (1965) que, quanto a nós representa um ponto fulcral na história deste instrumento pelo muito que esta obra contribuiu para o seu desenvolvimento e notoriedade.

Palavras-chave:

Trombone | O Desenvolvimento da Escrita para Trombone nos Séculos XIX e XX | *Sequenza V*: uma abordagem | Principais trombonistas no desenvolvimento da *Sequenza V*

ABSTRACT

In this work we address the evolution and development of the trombone, converging to Luciano Berio piece *Sequenza V* (1965) which, in our opinion represents a pivotal point in the history of this instrument by the much this piece contributed to its development and reputation.

Keywords: Trombone | The Development of the trombone writing in the Centuries XIX and XX | *Sequenza V*: un approach | Principal trombone players in the development of *Sequenza V*

SUMÁRIO

I	INTRODUÇÃO.....	7
II	O TROMBONE.....	9
II.1	Introdução.....	9
II.2	História do Trombone, Literatura e Autores.....	10
II.3	Origem e evolução do trombone.....	14
II.3.1	Os Instrumentos Romanos.....	15
II.3.2	O Busine.....	17
II.3.3	A Sacabuxa.....	18
II.3.4	Sacabuxa versus trombone moderno.....	19
II.3.5	Os Fabricantes de Nuremberga.....	20
II.3.6	O Dobramento dos tubos.....	22
II.3.7	Trompete com mecanismo de vara.....	23
II.3.8	O Mecanismo da Vara moderna.....	25
II.3.9	O Bocal.....	27
II.3.10	A Família dos Trombones.....	30
II.3.11	A Tubagem.....	34
III	O DESENVOLVIMENTO DA ESCRITA PARA TROMBONE NOS SÉCULOS XIX E XX.....	36
III.1	A Renovada Concepção Romântica - A Tripla Concepção: Solo, Câmara e Orquestra.....	37
III.2	Novas Tendências no Repertório para Trombone no Século XX.....	43
III.2.1	Novas tendências, novas texturas.....	43
III.3	Principais Efeitos.....	44
III.3.1	Multifônicos.....	44
III.3.2	Glissando.....	45
III.3.3	Técnica de uso de posições auxiliares.....	47
III.3.4	Trilos.....	48
III.3.5	Flutterzung.....	50
III.3.6	Surquinas.....	51
III.3.7	Extensão do trombone.....	56
III.4	Conclusão.....	57
IV	<i>SEQUENZA V</i> : UMA ABORDAGEM.....	58
IV.1	Luciano Berio – Vida e Obra.....	59
IV.2	Adrien Wettach - Grock.....	62
IV.3	Sequenza V – A Obra.....	64
V	PRINCIPAIS TROMBONISTAS NO DESENVOLVIMENTO DA <i>SEQUENZA V</i>	72
V.1	Stuart Dempster.....	72
V.2	Vinko Globokar.....	73
V.3	Abbie Conant.....	74
V.4	John Kenny.....	75
VI	CONCLUSÃO.....	77
VII	BIBLIOGRAFIA E MUSICOGRAFIA.....	79
VIII	ANEXOS.....	81
VIII.1	ANEXO I: Iconografia Histórica do Trombone no Século XX.....	82

VIII.2 ANEXO II: Comentários de Abbie Conant	90
VIII.2.1 Grock canta.....	90
VIII.2.2 Warum (Porquê?)	91
VIII.2.3 Multifônicos	92
VIII.2.4 A entrada de Grock.....	93
VIII.2.5 A coçar-se	94
VIII.2.6 Malabarismos	94
VIII.2.7 Deslizar.....	94
VIII.2.8 Cantar a tirolesa.....	95
VIII.3 ANEXO III: Recital – Registo Fotográfico	96
VIII.3.1 PROGRAMA	96
VIII.3.2 EXPOSIÇÃO DE CONTEÚDOS	96
VIII.3.3 INTERPRETAÇÃO	97

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Assunção da Virgem, Gregório Lopes, Portugal, Sec. XVI, óleo sobre Tela, Museu da Musica, MM 1085 (Fonte: www.museudamusica.imc-ip.pt).....	11
Figura 2 - Trombeta da Charamela Real, Museu dos Coches, Lisboa (Fonte: www.museudoscoches.pt)	11
Figura 3 - Michael Pretorius, <i>Syntagma Musicum</i> (Fonte: www.musicologie.org).....	12
Figura 4 - Detalhe do altar, Hans Memling, c.1480, no Museu de Antuérpia (Fotografia de Giraudon) - (Fonte: www.cfaonline.asu.edu).....	14
Figura 5 – Tuba romana (Fonte: bottega.medioevo.com)	15
Figura 6 – <i>Cornu</i> romano (Fonte: bottega.medioevo.com).....	16
Figura 7 – <i>Lituus</i> romano (Fonte: www.my.opera.com).....	16
Figura 8 – <i>Buccina</i> romana (Fonte: http://6farteband2010e4.blogspot.com).....	17
Figura 9 – Busine (Fonte: www.cgi.ebay.at).....	17
Figura 10 – A Sacabuxa (Fonte: www.csupomona.edu).....	18
Figura 11 – <i>Crumhorns</i> (www.recorderhomepage.net)	22
Figura 12 - <i>Thurnerhorn</i> (Fonte: www.mv-sulzbach.de)	23
Figura 13 - Pintura de Filippino Lippi (Assunção da Virgem), feita na igreja de Santa Maria Sopra Minerva, em Roma (Fonte: www.girafamania.com.br).....	24
Figura 14 – Vara de trombone (Fonte: www.scshumanities.blogspot.com).....	25
Figura 15 – Bocal de trombone (Fonte: www.curitiba.olx.com.br)	27
Figura 16 – Trombone Tenor (Fonte: www.musiciansbuy.com)	30
Figura 17 – Trombone Alto (Fonte: www.free-scores.com).....	31
Figura 18 – Trombone Baixo (Fonte: www.musiciansbuy.com)	32
Figura 19 – Trombone Contrabaixo (Fonte: www.javicolomer.com).....	33
Figura 20 – Trombone de Pistões (Fonte: www.trombonesdebrasil.com.br)	33
Figura 21- Excerto da <i>Sinfonia n.º 7</i> de Franz Schubert (o trombone não é um instrumento transpositor).....	40

Figura 22 - Excerto da <i>Sinfonia N°4</i> de Johannes Brahms.	40
Figura 23 - Excerto do Poema Sinfónico de R. Strauss <i>Till Eulenspiegel</i> ; o tema é interpretado nos trombones no registo agudo do instrumento.	41
Figura 24 - Excerto da <i>Sinfonia n°3</i> de Mahler.	41
Figura 25 - Excerto da ópera <i>Falstaff</i> ; é possível identificar o registo grave do instrumento.	42
Figura 26 - Excerto da <i>Sequenza V</i> de Luciano Berio.	45
Figura 27 - Excerto da obra <i>Basta</i> de Folke Rabe; é possível constatar a notação dos multifónicos, bem como os intervalos pretendidos.	45
Figura 28 - Excerto da obra <i>O Pássaro de Fogo</i> de Igor Strawinsky.	46
Figura 29 - Excerto da obra <i>Basta</i> de Folke Rabe.	46
Figura 30 - Excerto da obra <i>Improvisação</i> de Enrique Crespo.	47
Figura 31 - Neste excerto da obra <i>Basta</i> de Folke Rabe é possível identificar as cifras que correspondem às posições pretendidas; ao utilizar posições auxiliares no trombone é possível realizar um <i>legato</i> perfeito.	48
Figura 32 - Exemplo da obra <i>Romance</i> de Weber.	49
Figura 33 - Exemplo da obra <i>Concertino</i> de Ferdinand David.	49
Figura 34 - Excerto da obra <i>Basta</i> de Folke Rabe.	50
Figura 35 - Excerto da obra <i>Improvisação</i> de Enrique Crespo.	50
Figura 36 - Excerto de “ <i>Cinco Piezas para Orquestra</i> ” de Arnold Schoenberg; é possível identificar nos trombones III e IV a notação utilizada para a execução de <i>flutterzung</i>	50
Figura 37 - A nota sustentada tem mudança de “cor”: no cc.1 o som é liso; no cc.2 é rugoso com a articulação em <i>flutterzung</i> ; no cc.3 o som liso é retomado.	51
Figura 38 – Surdina (Fonte: produto.mercadolivre.com.br).	51
Figura 39 - Excerto da <i>Suite de Danças</i> de Bela Bartók.	55
Figura 40 - Excerto do <i>Concerto para piano</i> de Aaron Copland.	55
Figura 41 - Excerto da obra “ <i>Concerto para Trombone</i> ” de Henri Tomasi.	55
Figura 42 - Excerto da obra <i>Deux Danses</i> de Jean Michel Defaye.	56
Figura 43 - Excerto da obra <i>Trois Miniatures de</i> Gérard Buquet.	56
Figura 44 - Excerto da Sinfonia n° 3 de Robert Schumann; o compositor explora o registo agudo do trombone até Mib 4.	56
Figura 45 - Excerto de <i>Improvisação</i> de Cresto; o compositor exige ao intérprete a articulação de nuances no som contínuo no registo agudo.	57
Figura 46 - Luciano Berio (Fonte: www.likeyou.com).	59
Figura 47 – Adrien Wettach – Grock (Fonte: www.zeigermann.com).	62

Figura 48 – Matriz de vogais	66
Figura 49 - John Kenny - Exemplo 1, secção A, <i>Universal Edition</i>	67
Figura 50 - <i>Sequenza V</i> - Secção A 1, <i>Universal Edition</i>	67
Figura 51 - <i>Sequenza V</i> - Secção B 2, <i>Universal Edition</i>	68
Figura 52 - <i>Sequenza V</i> - Secção B 1, <i>Universal Edition</i>	69
Figura 53 - <i>Sequenza V</i> - Secção A, 3, <i>Universal Edition</i>	69
Figura 54 - <i>Sequenza V</i> - Secção A 4, <i>Universal Edition</i>	69
Figura 55 – Stuart Dempster (Fonte: www.justanothergarden.blogspot.com)	72
Figura 56 – Vinko Globokar (Fonte: www.monastery.nl)	73
Figura 57 - Abbie Conant (Fonte: www.osborne-conant.org)	74
Figura 58 - John Kenny (Fonte: www.newarkbrassfestival.co.uk)	75
Figura 59- 1901— O pintor e escritor Espanhol Santiago Rusiñol i Prats (1861-1930) desenhou uma série de músicos, incluindo um trombonista com um trombone de pistões. (Imagem de domínio público; Fonte: <i>Wikimedia commons</i>)	82
Figura 60 - 1902 — A famosa trupe de circo integrava um trombonista. O poster publicitário “Troupe Klein” é um dos muitos que ilustra um membro do grupo a tocar trombone. (Imagem de domínio público; Fonte: <i>Wikimedia commons</i>)	82
Figura 61 - 1904 — Um postal de Ano Novo, aparentemente referindo-se ao <i>Stadpfeifer</i> e/ou à tradição Morávia (Fonte: Galeria da Biblioteca Digital Pública de Nova Iorque)	83
Figura 62 - 1906 — Londres, Inglaterra: <i>The Graphic</i> , um jornal semanário publica uma ilustração de Lucas com cinco instrumentistas de sopro a tocar numa varanda. Dois dos cinco parecem ter trombones de pistões. (Imagem de domínio público; Fonte: <i>Wikimedia commons</i>)	83
Figura 63- 1908 — Inglaterra: o ilustrador militar John McNeil (1872) pinta uma série de aguarelas para editora Gale & Polden, incluindo duas que apresentam dois trombones. A aqui apresentada foi chamada de Highland Light Infantry. (Fonte: Galeria da Biblioteca Digital Pública de Nova Iorque, Colecção Vinkhuijzen de Uniformes Militares)	84
Figura 64 - 1910 — Holanda: um retrato ilustra uma banda militar holandesa de 1864-90, incluindo um trombone de pistões. (Imagem de domínio público; Fonte: <i>Wikimedia commons</i>)	84
Figura 65 - 1911 — Alemanha: um poster publicita a “Janietz, Elite Damen Blas-Orchester,”, uma banda de metais feminina que inclui duas trombonistas. (Imagem de domínio público; Fonte: <i>Wikimedia commons</i>)	85
Figura 66 - 1913 — Nova Iorque: O humorista - autor Irvin S. Cobb escreve: “Também sou apreciador de bandas de música. Quando John Philip Sousa vem à cidade podem ver-me na primeira fila... e três ou quarto	

- trombonistas deslizam as varas, levando-as a todo o vapor até ao meu rosto, com uma rajada que venta o meu cabelo pela raiz. Todas as mãos juntam-se e fazem um tal barulho que quase não conseguimos ouvir a música. E eu aprecio isto mais do que as palavras conseguem descrever!” A imagem aqui apresentada acompanhava o comentário de Cobb. (Ilustrações de Peter Newel e James Preston) (Imagem de domínio publico; Fonte: www.elfinspell.com). 85
- Figura 67 - 1913 — Um poster anuncia a comédia muda *Zeb’s Musical Career*: um grupo de pessoas a observar um trombonista. O slogan diz: “Talvez tenha havido música na alma de Zeb, mas não houve nenhuma no seu trombone”. (Imagem de domínio público; Fonte: www.gettyimages.com) 86
- Figura 68 - 1915 — Uma fotografia da secção de trombones da Banda da Marinha Amareicana mostra os seguintes instrumentistas (pela esquerda): Pater Hazes, Robert E. Clark, Lee Sanford, e Louis M. Kruger. (Imagem de domínio público; Fonte: Sitio da internet da Banda da Marinha Americana: www.marineband.us). 86
- Figura 69 - 1918 — Memphis, Tennessee: Uma fotografia da Orquestra W. C. Handy de Memphis mostra oito instrumentos, incluindo um trombone de varas. (Imagem de domínio público; Fonte: www.answers.com). 87
- Figura 70 - 1920 — Houston, Texas: Uma fotografia da orquestra “King & Carter Jazzing Orchestra” ilustra um trombone de pistões, um trompete, uma bateria, um violino e um contra-baixo. (Imagem de domínio público; Fonte: jazzlistenersguide.com). 87
- Figura 71 - 1923 — Uma fotografia mostra o instrumentista de trombone de pistões Juan Tizol com a *Orquestra Duke Ellington*. O Porto Riquenho Tizol tornou-se num dos elementos mais antigos desta orquestra, aí permanecendo de 1929 a 1944. Acabaria por se tornar também um respeitado compositor escrevendo temas como “Perdido” e “Caravan.” (Imagem de domínio público; Fonte: www.quotationsbook.com). 88
- Figura 72 - 1930/40 — O líder de banda e trombonista Tommy Dorsey (em cima) e Glenn Miller popularizaram o trombone perante multidões como instrumento solista. Dorsey era especilamente conhecido pelo seu control extraordinário e *legato* subtil. Leonard Feather diria mais tarde, em referência a Dorsey, “Nos anos 30 ele era um dos mais bem-sucedidos trombonistas, sendo reconhecido pela sua tonalidade excepcional, pelo seu estilo no *legato* das baladas e pelos seus excelentes solos de tempos rápidos. (Imagem de domínio público: Fonte: www.oglobo.globo.com). 88
- Figura 73 - 1989 — Soest, Alemanha: O escultor Kord Winter criou um trio de músicos em honra de um dos mais famosos filhos da Cidade, o artista do século XVI Heinrich Aldegrever. A escultura faz referência a *Die Posaunisten* de Aldegrever da série *The Great Wedding Dances* de 1538. (Imagem de domínio público; Fonte: de.wikipedia.org) 89
- Figura 74 - Abbie Conant (Fonte: www.osmun.com) 90

I INTRODUÇÃO

Escolher o Trombone para tema de análise na minha monografia não foi tarefa complicada. Sendo trombonista, a escolha parecia óbvia. No entanto, subjacente a esta opção esteve sempre a necessidade absoluta de aprofundar os conhecimentos organológicos e técnicos que este instrumento pode proporcionar.

Ao estudar as técnicas de escrita para trombone presentes na obra *Sequenza V* de Luciano Berio verifiquei que, através desta obra, poderia investigar aprofundadamente não só a história do trombone, mas também alargar as técnicas que lhe são peculiares.

Ao investigar mais a fundo a peça, percebi, sem admiração, que muitos dos melhores artistas da nossa época tiveram dificuldades com a *Sequenza V*. Com efeito, “o primeiro olhar sobre a notação é intimidante” como menciona David Taylor na sua entrevista para o *International Trombone Association* em 2003.

No século XX tornou-se clara a importância do estudo das novas técnicas usadas na interpretação de literatura para o instrumento, com maior ênfase no tema da ambiguidade entre trombone tocado e cantado, i.e. o uso de multifónicos. Assim, e após consultar literatura referente à obra de Luciano Berio (Griffits, 1998: 173 e Osmond-Smith 1985:1), decidi aliar o tema da evolução do trombone com a escrita para trombone no Séc. XX, nomeadamente a da *Sequenza V* por esta marcar, na minha opinião, o início de uma nova etapa no desenvolvimento da escrita para este instrumento e, conseqüentemente, uma drástica mudança na sua interpretação.

Sob a égide do tema relacionei pela primeira vez a história e literatura do trombone com as novas técnicas e tendências usadas no século XX: elementos teatrais e vocais e a sua relação com as novidades na interpretação do instrumento.

Assim, o objectivo principal da presente monografia é tornar esta peça mais acessível aos intérpretes, oferecendo diferentes abordagens que podem eventualmente ajudar na sua compreensão.

Efectivamente, foi a combinação de um alto nível de virtuosismo com a técnica implícita que motivou a minha decisão na escolha deste tema. Não será, no entanto, alheia a esta decisão de prosseguir uma determinada linha de investigação, a influência de Grock - O Palhaço, dada a sua importância na instituição do trombone como instrumento solista. Na verdade, desde o primeiro compasso que senti a sua presença e, naturalmente, quis vivenciá-la.

O presente trabalho está dividido em capítulos de forma a possibilitar uma melhor leitura e compreensão. O primeiro capítulo apresenta o trombone: a sua origem e evolução, e o seu desenvolvimento como instrumento de câmara e solista. Segue-se uma abordagem aos aspectos técnicos e à constituição do instrumento. Por último, é analisado o papel do trombone nos vários géneros musicais: música erudita (compreendendo os vários períodos onde o trombone esteve presente), música contemporânea e jazz.

No referente à *Sequenza V* comecei por investigar a biografia de Berio, nomeadamente os aspectos culturais, meio ambiente, família, amigos e música. Um olhar sobre os diversos elementos da vida do compositor possibilitou-me estabelecer ligações entre eles. Uma primeira abordagem às ligações socioculturais do compositor e, em seguida, a sua inspiração no palhaço Grock.

Já muito foi dito acerca das qualidades sonoras e expressivas do trombone. Não creio poder acrescentar nada à vasta literatura existente, no entanto, pretendo expressar a minha convicção de que o trombone, no seu âmago, se trata de um amplificador que pode transmitir uma grande variedade de estados de alma. Muitas vezes deparamo-nos com instrumentistas dotados de uma técnica impressionante mas pobres em personalidade, porque, quanto a mim, a essência da frase musical é o derradeiro passo em todo o processo criativo e não os efeitos sonoros ou a técnica por si só.

Este trabalho pretende ser, afinal, um testemunho vivo da minha experiência como trombonista, tendo como pano de fundo aquela que tem sido, na minha opinião, a base de todo o meu trabalho: a capacidade de sonhar e a vontade de dar sempre o melhor.

Assim, mais que um trabalho, o presente documento é uma forma privilegiada de partilhar alguns dos ideais que me têm conduzido na procura de novos caminhos para a concretização de um grande sonho: A Música.

II O TROMBONE

II.1 *Introdução*

Várias são as fontes que advogam sobre a origem da nomenclatura do trombone. Tão variadas são as afirmações que, até hoje, restam dúvidas sobre a verdadeira origem do nome.

Em Itália, a nomenclatura deriva das designações para trompete: *tromba*. Na Alemanha, por sua vez, os termos *besoine*, *buisine* (do francês, trompete recto e longo) ou *basuin* eram usados para descrever os instrumentos de metal. *Pousaune* (do alemão, após o séc. XVI) provém de *buzûne*, *busune* (Idade Média) ou *buzauun* (“bu”, em alemão, significa impelir alguma coisa).

Até ao séc. XVIII, a denominação mais comum para o instrumento mais parecido com o trombone actual foi *sacabuxa* (“sac”, em inglês, significa puxar alguma coisa), muito semelhante ao francês *saqueboute*. A palavra “sacabuxa” possui várias formas de alteração e pronúncias. No séc. XVI, significava barril de vinho, ou ainda, indicava um trompete com êmbolo.

A etimologia do *saqueboute* é incerta, não se encontrando referências na literatura inglesa, melhor será mesmo ir buscar a sua origem ao francês arcaico *sacquer* (puxar, tirar ou sacar algo).

II.2 *História do Trombone, Literatura e Autores*

Um pequeno estudo sobre a literatura pertinente à história e evolução do trombone é um factor de elevada importância. Não só para a compreensão do desenvolvimento do instrumento e dos seus elementos físicos, mas também no que diz respeito à sua importância como elemento constituinte dos primeiros grupos de música Alta em Portugal e na Europa.

Na sua maioria, a literatura existente é fortemente centrada no uso do trombone e na sua evolução em países como a Alemanha, França, Itália, Inglaterra e também a Espanha. Contudo, muito pouca investigação foi efectuada em Portugal.

As relações entre Portugal e os países anteriormente mencionados foram estabelecidas, em várias ocasiões, quer por casamentos ou outras alianças.¹

As relações entre Portugal e a Flandres resultaram de um vasto número de acordos mercantis e políticos. Beneficiário desta situação foi, sem dúvida alguma, o ambiente artístico nacional. Refira-se o caso da proliferação da escola Flamenga no mundo da pintura e na circulação dos músicos da Taramela Real – trombones e trombetas - provenientes da Flandres² (os testemunhos podem ser encontrados em documentos do séc. XV).

Assim, além de um pequeno número de citações em crónicas de Garcia de Resende, de um ou outro detalhe de pagamentos a músicos, e de um par de representações em tela, muito pouco se sabe sobre o trombone em Portugal ou sobre as suas origens noutros instrumentos de sopro.

¹ Ver C. Grose, *The Anglo-Portuguese Marriage of 1662*, *The Hispanic American Historical Review*, 10, No. 3 (Aug., 1930), 313-52.

² Ver Sousa Viterbo, 1912, *O Rei dos Charamelas e os Charamela-Mor*



Figura 1 - Assunção da Virgem, Gregório Lopes, Portugal, Sec. XVI, óleo sobre Tela, Museu da Musica, MM 1085
(Fonte: www.museudamusica.imc-ip.pt)

Freitas Branco, na sua *História da Música Portuguesa*, e Sousa Viterbo nos seus *Subsídios para a História da Música em Portugal* (que podem ser encontrados quer na revista *A Arte Musical* e *O Instituto*) são algumas das fontes onde se pode entender um pouco mais sobre o uso do trombone no nosso país, mas sem a especificidade necessária para a sua compreensão a um nível mais global.

Gerhard Doderer³ escreveu também um artigo para a *Revista de Musicologia em Portugal* com detalhes específicos sobre o grupo de trombetas da corte de D. José I⁴.



Figura 2 - Trombeta da Charamela Real, Museu dos Coches, Lisboa (Fonte: www.museudoscoces.pt)

³ Catedrático da Universidade Moderna de Lisboa

⁴ Ver *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2007

Torna-se, desta forma, essencial perceber a história do instrumento num âmbito mais global, começando pelas primeiras referências ao estudo do instrumento até aos dias de hoje.

Aurelio Virgiliano⁵ escreveu o primeiro manual para o instrumento, apresentando um diagrama com as várias posições. Os instrumentistas nesta altura reconheciam e usavam apenas quatro posições, em oposição às sete hoje associadas ao sistema diatónica.

Outros autores como Michael Pretorius⁶ (autor do famoso *Syntagma Musicum*), Daniel Sever, Joseph Majer, Johann Philipp Eisel e Fantini contribuíram, mais tarde, para um conhecimento mais profundo do instrumento e da sua técnica através de métodos e manuais.⁷

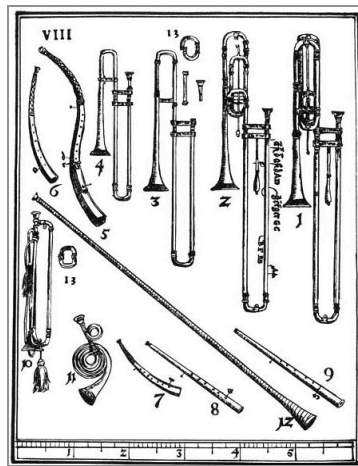


Figura 3 - Michael Pretorius, *Syntagma Musicum* (Fonte: www. musicologie.org)

Autores do início do século XX, como Curt Sach⁸ e Canon Galpin⁹ foram responsáveis por uma nova fase no estudo e compreensão do trombone e pelo seu estudo etimológico.

⁵ Aurelio Virgiliano (1540 – c1600) não é facilmente identificável: o seu nome é seguramente um pseudónimo académico sob o qual se esconde, talvez, um músico do norte de Itália

⁶ Músico alemão nascido em 1571 Thüringen. Faleceu em Wolfenbüttel, em 1621

⁷ Ver T. Herbert, *The Trombone* (Yale: Yale University Press, 2006), pp.34-6

⁸ Musicologista (1881-1959) de origem alemã mas radicado nos Estados Unidos que, juntamente com Erich von Hornbostel, criou um sistema de classificação dos instrumentos musicais, e que foi publicado pela primeira vez no *Zeitschrift für Musik* em 1914. Embora tenha sofrido muitas críticas, é o método mais utilizado por profissionais de etnomusicologia e organologia para classificar instrumentos musicais.

⁹ Autor inglês (1858-1945) que dedicou a sua vida ao estudo prático de instrumentos antigos, colecionando-os e registando a sua história.

Galpin foi o primeiro a centralizar a sua atenção na etimologia, referindo a sua relação com a *tuba ductilis* (tubo que se alonga).

A segunda metade do Séc. XX apresenta uma mudança de mentalidade dos teóricos interessados no estudo do trombone: para além de uma preocupação evidente na busca de elementos referentes às origens e evolução do instrumento, passaram a circular em maior números e diversidade opiniões e teorias.

Keith Polk¹⁰ é o responsável por uma das mais vastas investigações realizadas, cobrindo a maior parte da história do trombone: da sua evolução a partir do trompete natural e do seu emprego em diversos *ensembles*, especialmente na Alemanha e em Itália durante os séculos XVI e XVII.

Edward Tarr¹¹ é um dos mais respeitados historiadores e um profundo conhecedor da música alta, nomeadamente a referente ao trompete natural. O seu livro *The Trumpet* apresenta um vasto estudo sobre os instrumentos de metal e a sua evolução. Esta é uma ferramenta essencial no estudo e compreensão da evolução dos instrumentos de metal na Europa, sobretudo em Portugal. Para uma compreensão mais apurada dos instrumentos de metal no nosso país existe o estudo *Die Musik und die Instrumente der Charamela real in Lissabon*¹² que aborda o tema os instrumentos, música e intérpretes do *ensemble* de *música alta*.

Trevor Herbert¹³ é o autor de artigos como *The sackbut in England before the 17th and 18th centuries*, *O trombone em Inglaterra até 1800* (Tese de Doutoramento) ou o seu mais recente livro *O Trombone*, publicado em 2007. Este autor revelou-se uma ferramenta elementar e indispensável na compreensão e estudo do trombone e das suas origens.

¹⁰ Musicologista (1966), contribuiu com inúmeros artigos sobre música instrumental da Renascença. É também intérprete das trompas moderna e natural, e tocou com várias orquestras europeias e dos Estados Unidos. Actualmente é professor de Música na Universidade de New Hampshire.

¹¹ Trompetista e musicologista americano (nascido em 1936 em Norwich, no Connecticut), foi pioneiro no revivalismo da interpretação barroca e romântica no trompete.

¹² *Die Musik und die Instrumente der Charamela real in Lissabon*, Basler Studien zur Interpretation der Alten Musik (Zürich, Amadeus 1980) (Forum Musicologicum II), 181-229

¹³ Trombonista e musicologista, nasceu em Cwmparc, na Escócia, em 1945

II.3 *Origem e evolução do trombone*

Tal como a sua nomenclatura, a origem do trombone enquanto instrumento não é absolutamente clara. Assim, de forma a entendermos a sua origem e evolução, é absolutamente necessário referir os instrumentos que participaram em todo este processo.

Peter Downey, autor do artigo *The Renaissance slide trompete: fact or fiction*, lança para discussão um dos temas mais intrigantes no estudo da história do trombone: o facto de este ter ou não origem no trompete (Trombeta) natural.

Segundo este autor, a história do trombone está relacionada com o trompete natural ou com o seu predecessor, o trompete de uma vara apenas. Os argumentos para a existência de um tal instrumento são baseados em fontes iconográficas do século XV, que representam um instrumento em forma de “S” onde o instrumentista tenta manipular uma vara.

Assim, a teoria da existência de um instrumento com uma só vara antecedente do trombone e precedente do trompete, ou trombeta natural é, nos dias de hoje, aceite e reconhecida pela maior parte dos investigadores.



Figura 4 - Detalhe do altar, Hans Memling, c.1480, no Museu de Antuérpia (Fotografia de Giraudon) - (Fonte: www.cfaonline.asu.edu)

Mas de que se tratava, afinal, a trombeta? A trombeta, ou corneta, como lhe chamam alguns, foi extensamente usada no Antigo Egipto, surgindo no fim do Império Médio com funções militares. Era curta e cónica.

Os hebreus, por sua vez, possuíam uma trompeta chamada *keren* que, na sua forma primitiva, era feita de chifre de animal. Na verdade, na Idade Média os instrumentos eram esculpidos em chifres de elefante, sendo chamados de *oliphants* ou *trompetes - elefante*.

O seu comprimento não era alterável, pelo facto de serem constituídos por uma única peça. Assim, era impossível mudar a escala e extremamente difícil de associar a outros instrumentos possuidores de uma escala maior. Na verdade, tocavam apenas uma série reduzida de harmónicos naturais (produzidos pelo crescimento progressivo da coluna de ar sobre os lábios). Para que pudessem ter uma série cromática de notas, seria necessário utilizar pistões semelhantes aos trompetes modernos ou, também, um sistema de vara como o trombone.

II.3.1 *Os Instrumentos Romanos*

Na era romana existiam quatro instrumentos de metal: a tuba, o *cornu* (utilizados no exército), a *buccina* (acompanhamento), e o *lituus* (cavalaria).

J.E. Scott,¹⁴ explica que a tuba (Fig.5) tinha um corpo longo e recto, media aproximadamente um metro e vinte e dois centímetros de comprimento, tinha uma pequena campânula, calibre cilíndrico e um bocal removível.



Figura 5 – Tuba romana (Fonte: bottega.medioevo.com)

¹⁴ J.E. Scott, "Roman Music," *The New Oxford History of Music*, Vol. I: *Ancient and Oriental Music* (1957), pp 406-407.

O *cornu* (Fig.6) assemelhava-se a um “G” e tinha um tubo cônico.



Figura 6 – *Cornu* romano (Fonte: bottega.medioevo.com)

O *lituus* “J” (Fig.7) era constituído por um bocal removível e tinha um tubo cilíndrico.



Figura 7 – *Lituus* romano (Fonte: www.my.opera.com)

A *buccina* (apontada como uma possibilidade para a origem do nome *posaune*) também possuía um bocal removível semelhante a um chifre de animal (Fig.8). Tinha um tubo cônico.

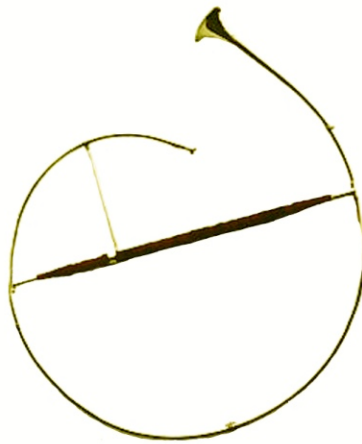


Figura 8 – *Buccina* romana (Fonte: <http://6farteband2010e4.blogspot.com>)

II.3.2 *O Busine*



Figura 9 – Busine (Fonte: www.cgi.ebay.at)

O busine apareceu na Europa do Leste durante as cruzadas, no entanto, antes do séc. XIII, a sua existência já era conhecida. Tratava-se de um trompete recto e extenso e foi predecessor do trombone. O busine acabaria por ser uma novidade na Europa medieval. Alguns dos busines tinham, no mínimo, dois metros de comprimento. Construídos em metal, eram estreitos e o seu diâmetro era praticamente cilíndrico.

II.3.3 A Sacabuxa

*That the Sackbut was the predecessor and counterpart of the Slide Trombone of the present day is a matter of common knowledge, but, when we come to unravel the origin of the name, we are landed at once into the region of wild conjecture.*¹⁵

“Que a sacabuxa (Fig.10) foi o ancestral e o correspondente do trombone contemporâneo é um assunto do senso comum mas, quando tentamos revelar a origem etimológica do instrumento entramos numa área de pura conjectura.” (Galpin 1906: 1)



Figura 10 – A Sacabuxa (Fonte: www.csupomona.edu)

É desta forma que, em 1906, se inicia uma nova e aliciante etapa da história do trombone. Aquando da apresentação deste documento durante uma sessão da precedente da *Royal Music Association*, Galpin congratula-nos com um vasto portefólio de novos dados referentes à história e evolução do trombone.

De forma a perceber a evolução histórica do trombone, da sua orfanológica, uso e evolução técnica, é necessário procurar estabelecer cronologicamente o seu aparecimento e origens. O estudo etimológico do termo sacabuxa leva-nos, na maioria das referencias, a uma relação com o seu ancestral; a sacabuxa (Pt), *sackbut* (UK) ou *saqueboute* (F).

¹⁵ Galpin, F. W., *The Sackbut, Its Evolution and History*. Illustrated by an Instrument of the Sixteenth Century, *Proceedings of the Musical Association*, 33rd Sess. (1906 - 1907), pp. 1-25

Segundo o dicionário *Coles sackbut*, ou saca bucha em Português, surge como corrupção do étimo latino *Sambava*. Kastner em *Les Danses des Morts* (1852) e *The Standard Dictionary* (1900) partilham da opinião de que o termo terá origem Francesa contudo, podemos ir ainda mais longe, ou melhor, mais perto, se nos referirmos à sua possível origem na língua Espanhola. O termo aparece pela primeira vez em Espanhol na *Encyclopaedia Metropolitana* (1848): *Escabiche*, do “Sacar del boche”, ou em Português “sacar do buxo”, pode parecer um tanto ou quanto absurdo, contudo com sentido: “Aquele que toca este instrumento usa os seus pulmões com grande força e sopra com todo o seu poder”. Skeat¹⁶, 1890 no seu *Dicionário de Etimologia* adopta a mesma origem.

II.3.4 *Sacabuxa versus trombone moderno*

O estudo da sacabuxa é relativamente fácil pela sua semelhança com o trombone moderno.

A propósito desta comparação, Galpin equiparou as medidas da sacabuxa feito por Jorg Neuschel em 1557, exposto no museu Kunsthistorisches em Viena, com o trombone actual. A diferença essencial está no tamanho: o seu diâmetro é de 12mm, maior que os instrumentos da altura. Os apoios são mais espalmados e a campânula encaixa num suporte em forma de gancho, funcionando como uma presilha encapada com couro, tornando-o mais flexível e permitindo que todo instrumento seja desmontado; grande parte dos elementos era fixada sem qualquer tipo de solda. O bocal caracterizava-se pela presença de um copo hemisférico, aros grandes e o furo em ângulo agudo.

Galpin analisou ainda um trombone tenor Boosey de 1907. A empresa *Boosey & Company* nasceu em 1760 pela mão de John Boosey, na altura como mais uma livraria nas ruas de Londres. Em 1850 a companhia alarga os seus horizontes e começa a fabricar instrumentos de sopro de metal. Treze anos depois funde-se com a *Hawkes & Son*, acabando por denominar-se, até hoje, de *Boosey & Hawkes*.

¹⁶ Walter William Skeat (1835-1912), filólogo inglês nascido em Londres e formado pela King's College School, Highgate School e pela Christ's College Cambridge, da qual se tornou membro em 1860.

1.3.3.2 Transição entre a sacabuxa e o trombone moderno

As mudanças mais óbvias ocorridas entre a sacabuxa e o trombone moderno foram:

- o tamanho da campânula: na sacabuxa é menos cónica assemelha-se mais à do trompete actual;
- a sacabuxa não possui um sistema de afinação nas tubulações superiores;
- não existe chave de água localizada na ponta extrema da vara;
- existe na sacabuxa um artifício muito interessante, que o trombone moderno não tem: pode ser desmontado completamente, e remontado. Hoje, a maioria dos trombones fabricados e com renome mundial, têm como opção a campânula conversível, ou seja, totalmente desmontável.

Galpin defendia a posição de que a sacabuxa foi desenvolvida a partir do busine em duas etapas:

1 - O dobramento dos tubos

2 - A utilização do sistema de vara

Contudo, a utilização desse sistema não nos levava ao trombone da renascença, mas sim ao que foi chamado de trompete com mecanismo de vara - muito embora encontramos vários autores que só reconhecem o verdadeiro sistema de vara dentro da linhagem do trombone.

II.3.5 Os Fabricantes de Nuremberga

O final do século XV reporta-nos factos mais documentados e menos controversos à luz da candeia dos historiadores. Assim, começaremos por Schwartz¹⁷ que comparou os instrumentos de metais fabricados em Nuremberga com os violinos produzidos em Itália,

¹⁷ Schwartz, H.W. *The Story of Musical Instruments* (New York: Doubleday, Doran, 1939), p. 212. ML460 S42 S8 1970

deixando implícito que tinham iniciado uma produção de instrumentos de qualidade superior.

A família Neuschel foi a mais importante fabricante de instrumentos alemã, detendo o monopólio da produção em toda a Europa. Hans Neuschel foi o mais famoso elemento da família. Para além da sua actividade como fabricante de instrumentos, era também um músico respeitado. A combinação de um perfeito conhecimento das duas artes por parte de Hans resultou na introdução de melhorias no instrumento, tanto no formato quanto na qualidade dos tubos utilizados. No trombone de Neuschel a campânula é fixa e a vara e o bocal são móveis.

O artífice e músico acabaria por morrer entre 1503/1504 (a data não é exacta). O seu filho, Hans Jr., assumiu os negócios da família, sendo aceite pelos *Iron-Smith Guilds* (uma espécie de sindicato de serralheiros de Nuremberga) em 1493. A Neuschel Jr., que morreu em 1533, sucedeu o seu sobrinho Jorg, o último elemento da família Neuschel a fabricar instrumentos.

Outro nome de referência no fabrico de instrumentos alemães foi Erasmus Schnitzer, falecido em 1566. O mais antigo trombone (tenor) ainda existente foi criado por si e está hoje exposto no museu Germânico de Nuremberga. Construído para o Henrique VIII de Inglaterra, tem gravado a seguinte inscrição: Erasmus Schnitzer, Nuremberg, 1551. (MDLI).

Quem pretendia adquirir um instrumento procurava os fabricantes de Nuremberga. A sua fama e qualidade comprovada faziam com que os seus trabalhos fossem despachados em grandes quantidades para quase todos os músicos das cortes de Espanha, França, da Dinamarca, Holanda e até de Moscovo.

Na época de Palestrina¹⁸ os músicos italianos compraram trompetes, flautas e *crumhorns* (Fig. 11) da cidade de Nuremberga, conforme confirmado pelo Duque Ernst da Baviera em 1574. A música coral e instrumental deste período necessitava de novos instrumentos, com uma sonoridade aceitável para o estilo: o conceito de sonoridade na altura era “um

¹⁸ Giovanni Pierluigi da Palestrina nasceu a 3 de Fevereiro de 1525 em Itália. Foi um compositor da Renascença e o mais famoso (no século XVI) representante da *Escola Romana*. Exerceu uma grande influência no desenvolvimento da música sacra na Igreja Católica Romana. Morreu a 2 de Fevereiro de 1594.

timbre muito suave e claro, ideal para combinar com violinos, órgão, flautas doces e vozes”.



Figura 11 – *Crumhorns* (www.recorderhomepage.net)

II.3.6 O Dobramento dos tubos

Os romanos, desde os primeiros séculos, acolheram toda a família dos instrumentos de metal pelo facto de estes requerem uma arte de grande habilidade artesanal e inovadora: a dobragem dos tubos. No entanto, este engenho parece ter sido dissolvido com a queda do império romano. Contudo, por volta do ano de 1300, é feita uma referência ao *cors crocus* (chifres sinuosos, dobrados) num romance francês. A arte de dobrar os tubos aparece também no norte da Itália, onde um amplo renascimento da arte e da indústria se iniciou.

Inicialmente o tubo era dobrado apenas duas vezes num único plano; uma forma em ziguezague que se revelava frágil na construção mas que era muito mais prática e de mais fácil transporte que o extenso busine.

O teórico alemão Sebastian Virdung (1465), esboçou, em 1511, um desenho do instrumento, incluindo-o no seu tratado *Musica getuscht und angezogen* (descrito como o primeiro livro sobre esse assunto, classificando os instrumentos por famílias. Ao instrumento dobrado em ziguezague chamou-lhe *Thurnerhorn* (Fig.12).



Figura 12 - Thurnerhorn (Fonte: www.mv-sulzbach.de)

Posteriormente, a terceira extensão dos tubos foi dobrada para baixo sobre a primeira extensão. De forma a manter os tubos separados e rígidos foi colocada uma peça de madeira entre ambos. Mais tarde, com o desenvolvimento da indústria instrumental, os tubos passaram a ser dobrados de forma diversa, abolindo-se a paralelização dos mesmos, por certo de forma a facilitar o manuseamento do instrumento.

É conhecido um trompete turco de nome “Surmé”, usado pelos egípcios, com forma semelhante à do trombone.

II.3.7 Trompete com mecanismo de vara

A origem do mecanismo de vara não é clara, no entanto, foram encontradas em Florença (Itália), em pinturas e esculturas datadas de 1400, imagens de trompetes dobradas e com um artifício não totalmente identificável, parecido com o mecanismo de vara.

A constante evolução do trompete com sistema de vara da renascença deu origem ao trombone que surge na segunda metade do séc. XV. O instrumento tinha um único mecanismo que se movimentava do bocal até ao corpo do instrumento, mantinha-se o bocal preso aos lábios com uma das mãos e podia-se, com a outra, fazer que a outra parte do instrumento deslizesse para cima e para baixo, modificando a altura do timbre. A intenção desse princípio era brilhante mas, na prática, o sistema revelou-se demasiado flexível devido à diferença de peso entre a parte fixa e a móvel.

Apesar de poucas referências ao trompete com sistema de vara, é certo que foi um instrumento comum nos séculos XIV e início do XV. Os factores mais prováveis para essa falta de referências são os seguintes: a sua utilização era restrita a danças e, por conseguinte, pouco requisitado nos repertórios sacro vocal, ou havia uma necessidade de músicos de melhor nível, ou seja, especialistas determinados pelas composições.

O instrumento era afinado em Ré, mas caso fosse necessário o uso de uma nota mais grave para afinação de outros, por exemplo cantores, seria possível baixar o mecanismo de vara.

O trombone foi desenvolvido nos fins do século XV. O seu uso tornou-se comum e evidente por volta de 1500.

A primeira descrição confiável ocorre um pouco antes de 1490, numa pintura de Filippino Lippi (Assunção da Virgem), feita na igreja de Santa Maria Sopra Minerva, na cidade de Roma (Fig. 13). Essa pintura mostra claramente um anjo tocando um trombone tenor com um sistema de vara. Tudo indica que o trombone tenha tido início por volta de 1450, mas nada foi encontrado para que possamos confirmar esse aspecto da sua história.



Figura 13 - Pintura de Filippino Lippi (Assunção da Virgem), feita na igreja de Santa Maria Sopra Minerva, em Roma
(Fonte: www.girafamania.com.br)

II.3.8 *O Mecanismo da Vara moderna*



Figura 14 – Vara de trombone (Fonte: www.scshumanities.blogspot.com)

A vara deslizante em forma de U encaixa perfeitamente ao longo de duas varas estacionárias interiores. Em instrumentos modernos, ambas as varas são de níquel ou níquel cromado. Na maioria dos instrumentos, o diâmetro da vara é idêntico junto ao bocal ou à campânula, mas nem sempre. Por exemplo, nos anos 30, George Case patenteou uma vara em que o braço mais próximo da campânula era mais amplo que o braço exterior. (Este pode não ter sido o primeiro instrumento do género e não foi, certamente, o último pois vários instrumentos modernos foram anunciados com as mesmas características). Varas não metálicas, como a proposta de uma vara de grafite feita por Del Giudice, em 1988, não foi adoptada em larga escala. Durante o século XIX foram introduzidos ‘meias’ de varas (extensões até às extremidades inferiores de ambos os braços interiores) para ajudar a vara a deslizar suavemente. Este foi um passo importante porque diminuiu a quantidade de fricção entre as varas interna e externa.

Para lubrificar a vara é usado creme ou óleo: os instrumentistas modernos aplicam uma pequena quantidade de lubrificante nas varas internas e, frequentemente, um spray fino de água, de forma a obter uma execução mais fácil. Os lubrificantes de varas começaram a ser anunciados no início do século XX. É fácil imaginar que, antes de os produtos comerciais se tornarem disponíveis, os músicos usavam inúmeros lubrificantes feitos a partir de óleos vegetais ou animais, mas há pouca informação sobre eles. Ivor Ingram, que desenvolveu a sua carreira como trombonista do cinema mudo nos anos imediatamente após a Primeira Guerra Mundial, alegou ter usado uma substância

potencialmente letal feita em casa e que era constituída por parafina aquecida, cera de vela e água-de-colónia. No início do século XX, o trombonista americano Henry Fillmore foi o primeiro a tentar a comercialização em massa de lubrificantes, mas a ideia quase o levou à falência. Pond's Cold Cream - um produto cosmético - foi amplamente usado por músicos britânicos e americanos no século XX, mas produtos de marcas exclusivas como "Vaselina" e "Trombotine" dominam agora o mercado.

Diversos inventores introduziram alterações no mecanismo da vara. Muitos, como o dispositivo F.A Buescher de 1927, em que os rolamentos de esferas foram inseridos entre a vara interna e externa, não alcançaram sucesso comercial. No entanto, em 1937, Reginald Birdsall Olds patenteou um desenho radical que reuniu algum êxito: uma vara com um orifício em pregas ao invés de circular. Estas varas e os instrumentos onde foram utilizadas, tinham sido bem concebidos e foram adoptados por alguns instrumentistas destacados. A intenção original de Olds era traçar um perfil do tubo que permitisse a parte fixa da vara manter a sua lubrificação mais eficiente, mas acabaria por perceber que o próprio perfil tornava a acção da vara mais fácil. A desvantagem parece ter vindo da precisão do projecto. O menor dente ou abrasão fazia com que a vara funcionasse pessimamente, causando danos de difícil reparação.

As meias de varas e uma melhoria geral na engenharia de precisão, foram, provavelmente, as acções que mais contribuíram para uma performance mais suave das varas. No entanto, outro desenvolvimento realmente significativo para a secção das varas veio com a introdução de molas de toque. As molas de toque foram inseridas no interior das varas, de modo a que quando a vara atingisse a sua posição mais extremada não batesse directamente num ponto de paragem inflexível, mas sim contra as molas livremente expandidas. Esta acção minimizava qualquer ranger ocasionado pela vara ao atingir de forma abrupta a sua posição inicial, e resolvia também um problema significativo que era o de permitir ao instrumentista afinar notas na posição fechada. Quando o mecanismo da mola de toque foi patenteado em Inglaterra, em Maio 1897 por J.H. Guilmartin e pela Besson Company, que abordou especificamente o problema de alcançar a entonação correcta numa nota apenas - Lá bemol, o sétimo harmónico da posição fechada num instrumento nominalmente afinado em Si bemol: "A invenção consiste numa melhoria na vara do trombone, a vara... sendo obrigada a parar na posição

inicial, contra uma mola..., de modo a [que] através de uma ligeira pressão extra o comprimento do tubo possa ser ainda mais reduzido. O agudo Lá bemol pode ser, assim, realmente, produzido.”¹⁹

II.3.9 O Bocal



Figura 15 – Bocal de trombone (Fonte: www.curitiba.olx.com.br)

A finalidade do bocal é fornecer uma interface entre o instrumentista e o instrumento. A agitação dos lábios no bocal inicia mudanças na pressão que fomenta o som do instrumento.

O tamanho, a forma e proporção de um bocal têm um efeito efectivo sobre o processo acústico, mas um bocal não pode ser avaliado em termos puramente objectivos: os instrumentistas também escolhem um bocal específico por razões subjectivas e pessoais. Muito tem sido escrito sobre bocais, e muitos fabricantes proferiram afirmações exageradas sobre as suas criações. Desde o século XIX, foram comercializadas novas ideias, incluindo bocais com um aro côncavo em borracha indiana ou com uma haste de amortecimento e outros dispositivos complexos cuja finalidade era ajudar à flexibilidade e precisão.

A prática de desenhar e endossar bocais levada a cabo pelos mais conceituados instrumentistas tem também uma longa história. Os virtuosos americanos Arthur Pryor (1870-1942) e Frederik Innes (1854-1926) aprovaram ambos bocais Conn. Uma das mais

¹⁹ *The Trombone* de Trevor Herbert – Yale University Press 2006

famosas séries de bocais conhecidas foi concebida pelo trombonista britânico Denis Wick (1931-). Joseph Alessi da Filarmónica de Nova Iorque criou também uma gama impressionante em colaboração com Greg Black. Os instrumentos novos fornecem sempre um bocal, mas é um facto comumente aceite e misterioso que esses novos bocais são permanentemente ociosos - mais um testemunho, talvez, sobre a relação idiossincrática entre os instrumentistas e os seus bocais.

O bocal mais antigo que subsiste integrado no instrumento foi construído pelo fabricante de Nuremberga, Anton Schnitzer Primeiro, e encontra-se na colecção do Palácio Lascaris, em Nice. A data inscrita na campânula do instrumento é de 1581. Outro instrumento, ligeiramente mais novo, concebido pelo mesmo fabricante, com um bocal contemporâneo (mas, definitivamente, construído numa época distinta do instrumento) está na posse na Academia Filarmónica de Verona. Na campânula pode ler-se "Anton Schnitzer Pai, Norimberga 1579"; no bocal está inscrito "Nvremberg". Os dois bocais têm grandes semelhanças: ambos têm aros lisos e estreitos, bacias rasas e aberturas acentuadas se comparados com os bocais modernos, mas é difícil tirar conclusões avançadas sobre bocais antigos com base em evidências tão limitadas. Poderíamos especular que os bocais foram feitos ou alterados para músicos locais, e que a sua forma e proporções variavam.

Ilustrações documentais de trombones primitivos emitem apenas uma ténue luz sobre o assunto. Praetorius mostra instrumentos com bocais no *Theatrum instrumentorum* (1620) anexado ao Volume II do *Syntagma Musicum* (1619), e deixa claro que o bocal é destacável do resto do instrumento, mas diz pouco mais. A ilustração de Mersenne de um trombone equipado com um bocal (1636) fornece também apenas informações limitadas, e é provável que ambos os escritores estivessem mais preocupados com a ideia de que esses instrumentos tiveram bocais do que com a comunicação dos seus detalhes. Mas um aspecto nos desenhos de Mersenne acabaria por ser involuntariamente revelador. O escritor ilustra o bocal de um trompete, mostrando que este tem um perfil bastante diferente do bocal do seu trombone.

O desenho mostra também um padrão que corresponde amplamente a exemplares sobreviventes. O bocal do seu trombone parece ter uma bacia mais profunda e um aro mais estreito e mais arredondado que o bocal do trompete. Esta é uma evidência escassa, mas é consistente com o que seria de esperar das funções musicais essencialmente

diferentes de cada um dos instrumentos: os trompetes tinham um papel mais declamatório e, a esta altura, uma necessidade de explorar parciais mais elevadas. O bocal de Mersenne parece adaptar-se a músicos que toquem em registos mais baixos e com um timbre mais sonoro. É possível concluir que, no século XVII, as diferentes personagens idiomáticas do trombone e do trompete se reflectiam na forma como os bocais tinham sido concebidos.

A maioria dos bocais primitivos ainda existentes são feitos de metal, geralmente latão, mas o marfim também foi utilizado. O retalhista de música londrino Clementi, Collard & Collard publicitava no seu catálogo, nos primeiros anos do século XIX, bocais de trombone feitos de bronze ou de marfim, e o retalhista de música de Edimburgh John Glen armazenou uma boa parte dos seus bocais de marfim em 1840. É difícil determinar quando é que os bocais de trombone começaram a ser fabricados a partir do marfim, mas o marfim foi usado para bocais de Cornetas, pelo menos, por volta do século XVII. Vários fabricantes modernos produziram bocais feitos de outros materiais para além do bronze. Uma empresa criada pelo trompetista francês Maurice Benterfa comercializou com sucesso bocais com bacias de madeira em parafuso feitas de ébano, Kingwood e madeira de coco.

No E.U.A., Jaztec produziu bocais feitos de minerais pesados, tais como o coral e o cobalto. Mas os bocais de latão ou latão cromado têm sido os mais utilizados.

É compreensível que as mudanças no esquema e na proporção dos bocais tenham ocorrido como uma resposta às mudanças no desenho geral do instrumento. Instrumentos maiores requerem bocais maiores – o tubo que encaixa no receptor do bocal deve ser maior para caber num orifício de maior abertura, e existe uma mudança substancial no diâmetro e na profundidade da bacia. Bocais menores dão apoio ao tocar em registos superiores, enquanto os maiores e profundos são usados em instrumentos baixos.

II.3.10 A Família dos Trombones

II.3.10.1 Trombone Tenor



Figura 16 – Trombone Tenor (Fonte: www.musiciansbuy.com)

O trombone tenor em sib foi o mais popular trombone na Alemanha do séc. XVI. A sua sonoridade caracteriza-se por um timbre cheio e com grande potência. Era frequentemente chamado de *gemeine* (comum). Os harmónicos mais usados estão acima do segundo e do décimo segundo (na primeira posição). Por consequência dos ajustes possíveis e do deslizamento, notas do sétimo harmónico podem ser tiradas a partir da segunda e da sétima posição. As fundamentais ou pedais, a partir do sib grave exigido com alguma frequência, como por exemplo no Requiem de Berlioz, são alcançadas quando se tem tempo para o ajuste da embocadura. As fundamentais abaixo do Sol são apenas pedidas quando o instrumento tem partes em Sib/Fá.

Na parte mais aguda onde os harmónicos se encontram mais perto entre si, as posições baixas do deslizamento são usadas como alternativas, apenas para evitar trocas longas em passagens rápidas e para permitir variações, fazendo pronúncias indistintas em *legato*.

As posições alternativas são frequentemente necessárias para a primeira ou última nota de *glissandi* longos.

II.3.10.2 Trombone Alto



Figura 17 – Trombone Alto (Fonte: www.free-scores.com)

O trombone alto caiu praticamente em desuso. A sua popularidade nasceu com a Renascença, altura em que os compositores escreviam propositadamente para este instrumento. É mais indicado para música melodiosa, característica das orquestras da época.

O trombone alto é um instrumento em Mib, o que faz com que emita um som especial: é mais aveludado e mais suave que o som dos outros trombones. O seu timbre assemelha-se ao das madeiras, metais e vozes. Este instrumento apresenta alguns problemas, nomeadamente no que ao som diz respeito, uma vez que a sua qualidade vai diminuindo a partir do Dó (3) para baixo. É considerado um instrumento lírico pois assemelha-se muito à voz do soprano.

II.3.10.3 Trombone Baixo



Figura 18 – Trombone Baixo (Fonte: www.musiciansbuy.com)

O trombone baixo é semelhante ao trombone tenor, mas com o registro em Fá. A diferença encontra-se na tubagem que é mais larga, e na campânula que apresenta um diâmetro maior originando uma sonoridade mais escura.

O auxiliar Fá consiste em cerca de um metro de tubulação colocada entre as duas filiais da articulação da campânula, conectado com o tubo principal por uma válvula rotativa operada através do polegar esquerdo.

Este instrumento é especializado em tocar notas a partir de Sol (2), abaixo da extensão do trombone tenor. Também está preparado para notas no registro pedal (fundamental), sendo mais energético e limpo em questões de som. Neste instrumento é necessária uma maior quantidade de ar devido às características anteriormente referenciadas.

Existe outro tipo de trombone baixo que tem, para além do registro em Fá, o registro em Mi (Mib em poucos casos). O sistema de registro é posto em prática por duas válvulas manuseadas pelos dedos polegar e anelar da mão esquerda. Nestas mudanças de registro é necessário ajustar as posições na vara do instrumento.

II.3.10.4 Trombone Contrabaixo



Figura 19 – Trombone Contrabaixo (Fonte: www.javicolomer.com)

O trombone contrabaixo está em Sib, uma oitava abaixo do trombone tenor. Devido ao enorme tamanho do tubo, em 1816 Gottfried Weber inventou uma vara dupla, ficando o tubo dobrado em quatro secções. É uma verdadeira maratona tocar este instrumento: é muito esgotante com os pulmões e com os lábios. O seu uso não é muito frequente e, normalmente, é tocado por tubistas e a sonoridade é muitas vezes comparada à da tuba. É um instrumento um pouco limitado tecnicamente devido ao seu peso e ao facto de ter uma vara muito mais cumprida que a normal.

Foram poucos os compositores que escreveram para este instrumento, no entanto, Wagner, Strauss, Verdi e Schoenberg confiaram-lhe alguma atenção.

II.3.10.5 Trombone de Pistões



Figura 20 – Trombone de Pistões (Fonte: www.trombonesdebrasil.sites.uol.com.br)

Henrich Stolzel inventou a válvula e outros aplicaram-na ao trombone. Os primeiros trombones de pistões foram produzidos em 1820, em Viena, por outros construtores, empregando a válvula de duplo pistão. Feito em registo alto, tenor e baixo, os trombones atingiram o topo da popularidade após os meados do século XIX. Em 1890, de acordo com Constant Pierre, as orquestras italianas e alemãs usavam quase sempre o trombone baixo de válvula.

O trombone de pistões é um instrumento que caiu em desuso devido às suas limitações. Este instrumento produz uma menor quantidade de som em relação aos trombones anteriormente referidos. É usado apenas nas bandas filarmónicas e no jazz. Como o próprio nome indica, trata-se de um instrumento de pistões, tal como a trompete.

II.3.11 A Tubagem

A tubagem dos instrumentos, juntamente com outros elementos, geram vários timbres, ou seja, quando utilizamos uma tubagem mais estreita obtêm-se com facilidade os harmónicos agudos, mas há dificuldade na emissão dos graves. Como os harmónicos agudos estão a intervalos mais próximos uns dos outros, o instrumento consegue produzir um maior número de sons. Já a tubagem mais larga condiciona uma sonoridade maior, obtendo um timbre mais escuro, sendo usado maioritariamente por instrumentistas de orquestra devido ao seu timbre. Os solistas, juntamente com os fabricantes, tentaram, com algum êxito, misturar os dois tipos de tubagem, adquirindo outras sonoridades. Estas resultavam com a troca de dois membros do trombone, ou seja, utilizavam a campânula de largo diâmetro com uma vara estreita e vice-versa.

A partir do século XVI o trombone começa, esporadicamente, a ser utilizado para representar acontecimentos profundamente religiosos ou sobrenaturais.

Até ao século XVIII o trombone não fazia parte das orquestras, sendo apenas integrado em pequenos agrupamentos. Só a partir deste século é que o trombone começa a ser utilizado em larga escala.

Hoje o trombone faz parte do grupo instrumental sopro/metais e foi desenvolvido a partir de tubos de latão com o objectivo de ser o responsável pela voz do tenor no naipe de

metais da música sinfônica ocidental. Dentro dessa família temos o contrabaixo, baixo, barítono, tenor, contralto, e soprano. Possuem uma única sonoridade, que o torna facilmente reconhecido dentro do meio musical.

A partir da segunda metade do séc. XX assistiu-se a uma melhoria nos padrões de execução e, com isso, incitou a uma maior atitude e referência em relação ao instrumento em todos os estilos musicais.

III O DESENVOLVIMENTO DA ESCRITA PARA TROMBONE NOS SÉCULOS XIX E XX

Neste capítulo, pretende-se investigar de que modo a escrita para trombone se desenvolveu no seio da música erudita.

Assim sendo, começar-se-á por uma análise à versatilidade do instrumento ao integrar várias formações: orquestra, música de câmara, solo e jazz. A este processo junta-se a apetência pessoal pela descoberta de conceitos essenciais para a compreensão de aspectos mecânicos, técnicos e de sonoridade do trombone. Serão apresentadas as técnicas e os aspectos relevantes do instrumento desde o período romântico até ao século XX.

Numa primeira secção será investigada a tripla concepção do trombone no romantismo musical, associada ao repertório solístico, de câmara e orquestra, com especial atenção ao repertório orquestral, o mais importante neste período. Pretende-se igualmente destacar quais os compositores que mais contribuíram para o desenvolvimento do repertório e para a alteração da sua função exclusivamente harmónica na orquestra.

Em seguida pretende-se abordar a versatilidade do trombone, incidindo maioritariamente nas suas potencialidades tímbricas e sonoras. Assim, serão destacados alguns dos efeitos, técnicas e aspectos relevantes que muito contribuíram para o desenvolvimento das possibilidades tímbricas e técnicas do instrumento.

Para melhor compreensão dos elementos tímbricos associados a cada efeito, o texto escrito será complementado com um suporte áudio, referente a cada efeito.

III.1A Renovada Concepção Romântica - A Tripla Concepção: Solo, Câmara e Orquestra.

No século XIX, no denominado Período Romântico, assiste-se a uma renovação da criação musical. Os compositores, desejosos de se libertarem da linguagem musical universal e padronizada do Classicismo Musical Vienense (último quartel do século XVIII) começaram a questionar os aspectos formais, a organização de alturas (melódica e harmónica), o tempo (métrica e ritmo), a orquestração (timbre, escrita idiomática dos instrumentos), entre outros. Cada elemento da composição musical sofreu uma significativa transformação, difundindo-se por compositor e escola.

Particularmente no século XIX, o sentido musical do timbre e colorido sonoro desenvolveu consideravelmente (a evolução manifestou-se sobretudo a partir de Beethoven e seus contemporâneos). Uma das razões apontadas para este desenvolvimento fundamenta-se no progresso mecânico dos instrumentos, que viria a culminar com a introdução de chaves nos sopros madeiras (nas flautas, a implementação do sistema Boehm rapidamente se estendeu aos restantes instrumentos - oboé, clarinete, fagote e restantes instrumentos da família) e pistões e válvulas nos metais (permitia aos instrumentista não só melhor afinação, como uma técnica mais facilitada).

Os compositores rapidamente perceberam as novas possibilidades na interpretação. Os problemas de afinação, que condicionavam a execução cromática e o conjunto orquestral, são progressivamente resolvidos, abrindo novas perspectivas na composição melódica / harmónica (as modulações a tons afastados e extensas passagens cromáticas tornaram-se elementos significativos).

O aprimoramento das técnicas de produção em geral, graças às novas técnicas de fabrico, e o gradual processo de industrialização de instrumentos como piano, órgão e sopros, particularmente dos metais, também contribuiriam para o aumento das possibilidades técnicas e uma execução facilitada. Por consequência, houve uma significativa remodelação da orquestra: novos instrumentos, como o corne inglês e o clarinete baixo, foram integrados; o naipe da percussão diversificou-se com timbres cada vez mais ricos e

diferenciados; e as novas capacidades dos instrumentos possibilitaram uma gama mais vasta de dinâmicas e de um registo cada vez mais extenso.

Particularmente no trombone surgiu uma nova vertente do instrumento - o trombone de pistões. Apesar deste instrumento, comparativamente ao trombone de varas facilitar a técnica de execução, caiu praticamente em desuso pois a sua sonoridade não é tão requintada e cheia como a sonoridade do trombone de varas. O trombone de pistões deixou de ser utilizado por compositores e intérpretes alemães e franceses, tendo apenas um breve período de popularidade na Itália e Bohemia (compositores como Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Bedrich Smetana e Antonín Dvorák adoptaram-no). Contudo, após o aparecimento do trombone de pistões, o trombone de varas sofreu algumas alterações: forma introduzidas válvulas, como nas trompas, possibilitando ao instrumentista uma melhor execução de passagens rápidas e longas entre as sete posições.

Apesar de, no século XIX, o número de obras para instrumento solo ter crescido significativamente, o catálogo de obras para trombone não é significativo (o trombone, desde o seu aparecimento no século XVI derivado da sacabuxa, era essencialmente utilizado como instrumento de acompanhamento e não como instrumento solo). No entanto, excelentes executantes do instrumento, como Karl Traugott Queisser, trombone-baixo da orquestra de Leipzig e professor da academia da mesma cidade, fizeram com que o repertório solo para trombone florescesse, em particular através de obras de compositores como o alemão Ferdinand David (1810 - 1873), Ernst Sachse e Friedrich August Belcke (1795 – 1874), cujas obras permanecem populares, para os trombonistas da actualidade.

Para o trombone, o período romântico foi deveras importante, pois neste período o instrumento assumiu o estatuto de membro permanente da orquestra. A vasta gama de sonoridades, num registo médio-grave, cativou os compositores, particularmente os integrantes da escola alemã-austriaca, e os compositores franceses sediados em Paris (Berlioz é um dos nomes a considerar).

A influência de Ludwig Van Beethoven, pelo uso revolucionário do trombone na 5^a, 6^a e 9^a Sinfonias, também é notória. Particularmente na última sinfonia, para além de trombones tenores, o compositor utilizou o trombone-baixo “*o instrumento com melhor*

som e com particular destaque nas bandas militares”²⁰. A estes instrumentos, Beethoven atribui-lhes ora uma função harmonia (reforçando a massa harmónica do *tutti* orquestral), ora uma textura melódica, executando os temas.

Outra das maiores contribuições para a imposição do trombone no romantismo musical, particularmente no início de século XIX, foi o reaparecimento do “velho” trio – alto, tenor, baixo (a sonoridade diferenciada destes registos foi cultivada na renascença, particularmente no repertório sacro). A diferenciação da dimensão e da tessitura destes instrumentos, e conseqüente diferente sonoridade, fez com que este trio fosse particularmente apreciado pelos compositores alemães, os “*guardiães do tradicional trio*” (*ibid*, 1993, pág.242).

Outra possibilidade para o trio de trombones é a junção de um alto a dois tenores. Na época do compositor francês Hector Berlioz (1803-1869), considerado um dos grandes orquestradores da História da Música, todas as partes eram normalmente executadas no trombone tenor, conferindo assim à obra uma sonoridade cheia e aveludada, característica do instrumento. Berlioz empregava o instrumento de duas formas: por um lado, atribuindo-lhe a função de suporte harmónico, contribuindo os três instrumentos em uníssono para o reforçar o baixo; por outro reforçava a densidade harmónica com os três trombones a realizar acordes de três sons.

Na época coexistiam igualmente vários modelos de trombone. O modelo francês, o modelo inglês e o modelo alemão eram os mais em voga. Os compositores, influenciados não só pela sonoridade dos instrumentos mas também por intérpretes e pelos fabricantes (nem sempre os compositores conheciam todos os modelos) também tinham as suas preferências. O trombone francês, por exemplo, era particularmente apreciado por Berlioz. Nas sinfonias *Fúnebre* e *Triunfal* do compositor francês há uma parte solo atribuída a este instrumento.

Os vários modelos de trombone diferenciavam-se não só pela sonoridade e afinação, como também pelas características físicas do instrumento. É possível distinguir o trombone francês, o trombone baixo inglês, o trombone tenor alemão, o trombone baixo em Fá de modelo Moritz, e o modelo Sib contrabaixo, também deste construtor alemão

²⁰ Anthony Baines, *Brass Instruments* – London 1993

(este último foi utilizado nas óperas de Richard Wagner, no qual foi intitulado “baixo profundo”; mais tarde desenvolveu-se o trombone americano com grande campânula e sonoridade cheio e aveludada).

Os compositores alemães desde o início do período romântico, como Schubert, apreciavam a sonoridade cheia e robusta que possibilitava estes instrumentos, tanto no registo grave, como no agudo (Fig.21).



Figura 21- Excerto da *Sinfonia n° 7* de Franz Schubert (o trombone não é um instrumento transpositor).

Os compositores alemães-austriacos do final do século XIX, pertencentes ao período denominado ultra-romantismo, deram continuidade ao legado musical de Richard Wagner destacando os metais, entre os quais o trombone, da massa tímbrica orquestral. Wagner, Bruckner e Brahms, tornaram comum a prática de valorizar a sonoridade do instrumento alemão, quer com função harmónica ou quer com função melódica. Brahms e Bruckner, por exemplo, utilizavam o trombone em fortíssimo nas suas sinfonias, em registo próximo ou alargado, aumentando consideravelmente a massa sonora orquestral (Fig.22).



Figura 22 - Excerto da *Sinfonia N°4* de Johannes Brahms.

Outros compositores como Franz Liszt e Richard Strauss, utilizaram o trombone nos seus poemas sinfônicos. Richard Strauss, em *Till Eulenspiegel* (poema sinfônico narrativo onde Strauss descreve musicalmente as travessuras de um personagem “bonacheirão” da cultura popular alemã), acentua a solenidade dos juízes no tribunal recorrendo à sonoridade cheia dos trombones (Fig.23).



Figura 23 - Excerto do Poema Sinfônico de R. Strauss *Till Eulenspiegel*; o tema é interpretado nos trombones no registo agudo do instrumento.

Também nas sinfonias de Gustav Mahler, podemos encontrar o trombone como instrumento melódico. Na sua *Sinfonia n.º 3*, o tema de carácter nostálgico, a mudança de articulação, as notas sustentadas e a indicação *molto portamento*, permite ao instrumentista explorar as capacidades tímbricas do instrumento (Fig.24).



Figura 24 - Excerto da *Sinfonia n.º 3* de Mahler.

Compositores como Richard Wagner, Gioacchino Rossini, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Alexander Borodin utilizaram o trombone nas suas óperas. Por exemplo,

Giuseppe Verdi em *Falstaff* além de utilizar o já referido trio convencional, integra um novo instrumento da família, o trombone contrabaixo (Fig.25).



Figura 25 - Excerto da ópera *Falstaff*; é possível identificar o registo grave do instrumento

Entre os compositores que no final do século XIX e na 1ª metade do século XX deram particular destaque na sua obra ao trombone encontram-se Arnold Schoenberg, Alban Berg, Maurice Ravel, Olivier Messiaen, Igor Stravinsky, Dmitri Shostakovich, Sergei Rachmaninov, Sergei Prokofiev, Edward Elgar, Gustav Holst, Jean Sibelius, George Gershwin, Aaron Copland, Leonard Bernstein e Béla Bartók.

III.2 *Novas Tendências no Repertório para Trombone no Século XX*

III.2.1 *Novas tendências, novas texturas*

O século XX marcou decididamente o percurso do trombone não só na música erudita, na dupla vertente sacra e profana, como nos estilos ligeiros, particularmente o Jazz, os Blues e as *Big Band*. Consequentemente, durante este século o repertório para trombone obteve um grande incremento nas diversas áreas em que se insere: orquestra sinfónica, ensembles de sopros, bandas militares, bandas filarmónicas, *brass bands*, coros de metais, e outros estilos musicais como o *jazz*, *swing*, *merengue*, *salsa*, *rock*, *r&b* e *ska*. No jazz e swing, por exemplo, músicos como Tommy Dorsey, J.J. Johnson, Nils Landgren, Glenn Miller, Kid Ory tornaram o instrumento mais versátil e contribuíram para o aumento de repertório: “*A música jazz, com os seus efeitos e sonoridades próprios, têm contribuído para o alargamento da paleta sonora do instrumento.*” (Henrique, 2006, pág. 344).

O incremento de repertório deveu-se especialmente ao aparecimento de virtuosos do instrumento que, através dos seus efeitos e sonoridade próprios, muito contribuíram para a afirmação do trombone.

Os compositores, reconhecendo as vastas possibilidades sonoras do instrumento, utilizaram-no ora com características melódicas, ora com características harmónicas. Muitas vezes, o instrumento era aplicado em curtas passagens em que se exigia a máxima potência sonora para produzir uma harmonia densa, de sonoridade cheia.

A extensão sonora do trombone é alargada. Instrumentistas e compositores descobrem novos efeitos, novas formas de explorar timbricamente o instrumento. Também surgem novos materiais que são aplicados tanto no seu fabrico, como no fabrico de surdinas. A escrita para trombone renova-se, transformando-se numa escrita plena de efeitos e técnicas, particularmente no repertório solo e de câmara. Neste tipo de repertório, os compositores utilizam todos os modelos de instrumento: alto, tenor, baixo e contrabaixo. Já no repertório sinfónico, o mais comum é o trombone tenor (normalmente há dois trombones tenor por orquestra).

A renovação da técnica para trombone, devido ao esforço de compositores como Edgar Varèse, Paul Hindemith, Luciano Berio, Stjepan Sulek, Jacques Casterède, Jean Michel Defaye, Derek Bourgeois, Lars-Erik Larsson, Jan Sandström, Folke Rabe, Gérard Buquet, Gordan Jacob e Henri Tomasi, foi acompanhada por outra renovação na notação musical. Um novo código de escrita musical foi criado, com novos sinais ou símbolos, que se afastam da notação convencional. Os compositores, ora adoptam os símbolos convencionais, ora criam os seus próprios símbolos, colocando no início da obra a respectiva legenda.

III.3 Principais Efeitos

III.3.1 Multifónicos

Entre os efeitos que frequentemente surgem no repertório para trombone durante o séc. XX, encontram-se os multifónicos. Efeito comum apenas nas obras a solo, uma vez que coloca problemas de afinação se executado em conjunto, os multifónicos caracterizam-se pela emissão de duas frequências em simultâneo.

Se nos instrumentos de sopro madeiras, particularmente no oboé, as características físicas dos instrumentos permitem que os multifónicos resultem exclusivamente da vibração da palheta, no trombone, a articulação do intervalo harmónico faz-se recorrendo à voz: é necessário tocar o som mais grave e cantar o som mais agudo (o contrário também é possível, dependendo da gama de frequências do instrumentista).

Dos dois sons executados em simultâneo, o mais comum, por ser o mais confortável técnica e auditivamente para o instrumentista, é de 5ª perfeita (o intervalo de 5ªP é o 3º harmónico a surgir na série dos harmónicos, sendo por isso o harmónico, excepto o de 8ª, mais natural de criar). Mas multifónicos de 3ª, 4ª, 6ª, no mesmo registo ou numa oitava diferentes, também se encontram frequentemente. Assim, a criação de qualquer multifónico exige ao instrumentista não só destreza técnica, como também um grande controlo auditivo.

Entre os compositores que utilizaram este efeito nas suas obras, destaca-se o italiano Luciano Berio. Na obra *Sequenza V* para trombone solo, Bério utiliza este efeito como elemento estrutural (Fig.26).



Figura 26 - Excerto da *Sequenza V* de Luciano Berio

Outro dos compositores que utiliza os multifônicos como elemento estrutural é o compositor sueco Folke Rabe (1935) na obra *Basta* (Fig.27).



Figura 27 - Excerto da obra *Basta* de Folke Rabe; é possível constatar a notação dos multifônicos, bem como os intervalos pretendidos.

III.3.2 *Glissando*

O glissando é produzido no trombone através do deslizar da vara entre duas notas, permitindo o som contínuo tão característico deste efeito (de todos os instrumentos de sopro, o trombone é aquele que permite com mais naturalidade produzir este efeito) surgindo tanto no repertório como no de câmara e orquestral. É de notar que este efeito é utilizado noutros estilos musicais, como por exemplo no jazz, blues e salsa.

Sendo um efeito tão particular, os compositores utilizam o glissando para caracterizar diversos estados de espírito: do sarcasmo ao humorístico, do bizarro ao “riso”. Stravinsky, por exemplo, utilizou o glissando na música para bailado “Pássaro de Fogo” para traduzir musicalmente o sarcasmo! (Fig.28).

“Inúmeros compositores os têm explorado, sobretudo para efeitos cômicos, embora eles também se apliquem a outras situações.” (HENRIQUE, 2006, pág. 333).



Figura 28 - Excerto da obra *O Pássaro de Fogo* de Igor Stravinsky

O glissando pode também ser utilizado para sugerir angústia e desespero, como explora o já referido compositor Folke Rabe na obra *Basta* (ex.9).



Figura 29 - Excerto da obra *Basta* de Folke Rabe

Um carácter melancólico pode ser igualmente insinuado através do talento do intérprete. Na obra para trombone solo “Improvisação”, do compositor uruguaio Enrique Crespo, são dadas duas indicações de glissando: a primeira, com a abreviatura *gliss* obriga o intérprete a deslizar a vara entre notas do mesmo harmónico – motivo de duas colcheias; na segunda, o compositor coloca na parte superior da pauta (cc.3) um sinal para indicar a oscilação de um som. Esta oscilação implica não só a alteração de intensidade, a alteração

da altura, que se afasta progressivamente da altura definida – em glissando – e num movimento progressivamente acelerado (Fig.30).



Figura 30 - Excerto da obra *Improvisação* de Enrique Crespo

É importante reforçar que o compositor deve deter um profundo conhecimento do instrumento, pois o glissando é apenas executável em posições do mesmo harmónico (por exemplo, o glissando de Sib2 para Mib3 não é executável pois não está inserido no mesmo harmónico. Mas já Sib2 para Fá2 é executável pois está no mesmo harmónico [Fx.2]).

Para além do glissando gerado pelo deslizar da vara entre dois sons, há mais 2 tipos de glissando: o glissando labial e o glissando que combina o deslizar da vara com a articulação labial.

III.3.3 Técnica de uso de posições auxiliares

A técnica derivada do uso de posições auxiliares requer do compositor um profundo conhecimento do instrumento, já que este, na partitura, dá indicações precisas das posições que devem ser utilizadas,

Esta técnica consiste em utilizar posições diferentes para a mesma nota, permitindo a articulação em *legato* (determinadas notas podem ser produzidas em mais de uma posição: o Ré 3, por exemplo obtém-se na 1.^a e na 4.^a, o lá 2 na 2.^a e na 6.^a, etc.9. Tal procedimento visa ajudar na execução da obra, eliminando dificuldades técnicas, ou para efeitos acústicos.

Tecnicamente, o uso de posições auxiliares torna a articulação em *legato* quase perfeita. Pois o trombone não permite o *legato* em passagens que envolvem posições do mesmo harmónico (Fx.5). Para executar *legato*, o músico tem de utilizar a língua em simultâneo com movimentação da vara (Fx.6). Um exemplo do uso da técnica do uso de posições auxiliares encontra-se na obra *Basta* do compositor sueco Folke Rabe (Fig.31).



Figura 31 - Neste excerto da obra *Basta* de Folke Rabe é possível identificar as cifras que correspondem às posições pretendidas; ao utilizar posições auxiliares no trombone é possível realizar um *legato* perfeito.

Ao utilizar posições auxiliares, ou seja com posições que requerem a mudança de harmónicos, é possível então, no trombone executar um *legato* perfeito (Fx.7).

Esta técnica pode também ser utilizada noutros estilos musicais, como o jazz, bem como em diferentes géneros do repertório erudito: da música de câmara à orquestral, não esquecendo o repertório solo. Em algumas destas vertentes compete ao executante marcar as posições

III.3.4 Trilos

Normalmente utilizado como elemento de ornamentação, o trilo é considerado um efeito virtuosista no repertório de trombone quer solo (com ou sem acompanhamento de piano), como orquestral ou câmara.

Noutros instrumentos de sopro que não o trombone, o trilo executa-se através da alternância de chaves ou pistões (nos instrumentos de cordas através do movimento dos dedos sobre as cordas). No trombone este efeito é produzido apenas pela da mudança alternada de harmónicos, o que exige um grande controlo dos músculos labiais em qualquer registo (Fx.3).

Este efeito destaca-se em obras anteriores ao século XX como, por exemplo, no “Romance” de Weber (Fig.32) e “Concertino” de Ferdinand David (compositores românticos) (Fig.33).

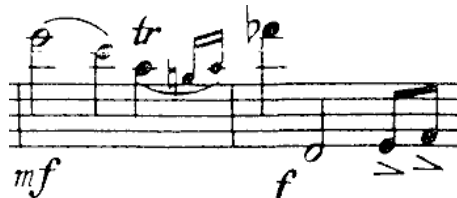


Figura 32 - Exemplo da obra *Romance* de Weber



Figura 33 - Exemplo da obra *Concertino* de Ferdinand David

No repertório do século XX, os compositores exigem ao intérprete a rápida alternância de efeitos, combinando multifónicos e trilos, com a técnica de uso de posições auxiliares. Tal é visível em obras de compositores como Folke Rabe, em “Basta” (Fig.34) e Henrique Crespo, na obra intitulada “Improvisação” (Fig.35).

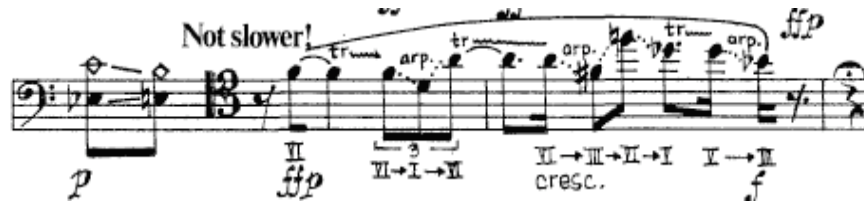


Figura 34 - Excerto da obra *Basta* de Folke Rabe



Figura 35 - Excerto da obra *Improvisação* de Enrique Crespo

III.3.5 *Flutterzung*

Ao contrário do trilo e do glissando, o *flaterzung* é um efeito característico do repertório para sopros no século XX. Efeito vulgarmente utilizado no repertório para trombone, o *flutterzung* é contudo mais comum no repertório solo do que no orquestral.

Efeito produzido através da garganta ou língua, torna o som mais estridente e rugoso (Fx.4), possibilitando aos compositores utilizá-lo para criar tensão (a caracterização de sentimentos mais violentos como a angústia ou a dor é vulgar (Fig.36).

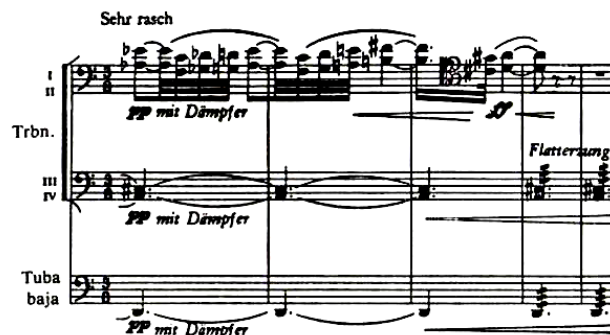


Figura 36 - Excerto de “*Cinco Piezas para Orquestra*” de Arnold Schoenberg; é possível identificar nos trombones III e IV a notação utilizada para a execução de *flutterzung*.

O efeito *Flutterzung*, usado em qualquer registo do trombone, surge também no repertório solo para diversificar o timbre do instrumento. Um exemplo característico é a obra *Trois Miniatures* do compositor francês Gérard Buquet (Fig.37).

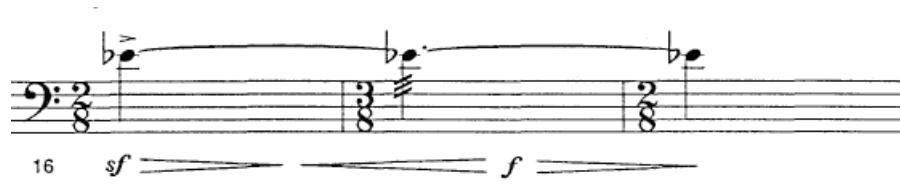


Figura 37 - A nota sustentada tem mudança de “cor”: no cc.1 o som é liso; no cc.2 é rugoso com a articulação em *flutterzung*; no cc.3 o som liso é retomado.

III.3.6 Surdinas



Figura 38 – Surdina (Fonte: produto.mercadolivre.com.br)

Modificando-se com a utilização de novos materiais e acompanhando as necessidades dos compositores, as surdinas foram aumentando em número ao longo do tempo. Na literatura do século XX para trombone a surdina é utilizada particularmente para modificar o timbre do instrumento e não apenas para alterar a intensidade do instrumento. Entre estas destacam-se, a surdina *straight* (Fx.11 e 12 - Diferença do som sem e com

surdina), a surdina *cup* (Fx.11 e 13 - Diferença sonora sem e com surdina), a surdina *wah-wah* (Fx.11 e 13 - Diferença sonora sem e com surdina), e a surdina *plunger* (Fx.11 e 15 - Diferença sonora sem e com surdina) na qual na gíria denominada vulgarmente por “desentupidor”, sendo também especialmente utilizada para fins jazzísticos.

As surdinas são colocadas na ou sobre a campânula do instrumento de forma a alterar o timbre do som. A forma mais básica de surdina é colocar a mão sobre a campânula, que pode muito bem ter sido a primeira técnica de surdina empregada pelos instrumentistas de jazz.

As primeiras surdinas tinham como consequência adicional alterar o tom do instrumento. A mudança no timbre ocorre porque a surdina reduz a área de radiação no final da campânula onde o ar escapa, fazendo com que harmónicos agudos dominem o som. Abafar o som também diminui o volume, mas do ponto de vista musical a função da surdina tem menos a ver com subjugar o volume do que com a alteração do timbre – nenhuma surdina altera o volume sem alterar o timbre. Existem algumas evidências de que tocar trombone com surdina foi prática do período barroco, tornando-se obsoleta até o século XIX. Surdinas de diferentes formas produzem timbres diferentes, por isso, os compositores do século XX tornaram-se bastante específicos no uso das surdinas nos instrumentos de metais.

As surdinas podem ser divididas em dois grandes grupos: *Surdina passiva*, como é o caso da surdina em linha recta e a surdina em taça, que são introduzidas na campânula e condicionam o som quando o instrumento é tocado de forma regular; e a surdina activa, que obriga a que o instrumentista adopte uma técnica de execução especial ao usá-los. Podemos classificar numa categoria mais alargada as surdinas Harmon ou "Wow Wow", que funcionam com a técnica de cobrir e descobrir a abertura central com a mão; e a surdina de pistão, que são manipuladas sobre a campânula, muitas vezes enquanto o instrumentista inflecte notas com grunhidos ou com a agitação da língua.

Alguns músicos, como "Tricky Sam" Nanton, membro da Duke Ellington Band nos anos 30, desenvolveram uma técnica para utilizar duas surdinas em simultâneo: uma surdina recta de trompete inserida profundamente na campânula, sobre a qual manipulava uma surdina de pistão.

Antes do século XIX pouco se sabe sobre as surdinas nos trombones. Na partitura de *Orfeo* (1607) de Monteverdi uma instrução diz que se os trompetes utilizarem a surdina as partesw devem ser transpostas para um tom acima.

Uma ilustração presente no *Harmonie Universelle* de Mersenne mostra uma surdina enquanto parte do equipamento dos trompetes. Embora seja difícil entender os seus detalhes, a surdina apresentada por Marsenne parece ser feita de madeira e é oca. O facto de Mersenne mostrar a surdina com o trompete e não com o trombone sugere que apenas os trompetistas utilizavam tais dispositivos naquele tempo (pelo menos que ele tivesse conhecimento).

É provável que a surdina de trompete não fosse livre de algumas associações simbólicas. Os registos de funerais Maçónicos do século XVI – relatando os rituais e cerimónias - contêm referências a trompetistas tocando de forma “aberta "e" fechada "ou" coberta".

Dietrich Buxtehude, aparece referenciado inúmeras vezes em trabalhos relativos a surdinas no trombone. O seu *Castrum Doloris* (1705), cujo texto subsiste embora a música se tenha perdido, contém a anotação "Die Posaunen Trompeten und auch mit Sourdinen / Ubrig gedämpffet allesampt instrumenta" (Os trombones e trompetes com surdinas, e todos os outros instrumentos emudecidos"). Também os referencia em *Auf! stimmt die Saiten* (1672), e no "Amen" de *Ihr Lieben Christen freut euch nun* (1680?).

Keith Polk sugere um caso ainda mais prematuro do uso da surdina num instrumento de varas. Foi descoberto em Frankfurt um documento datado de 1467, que descreve um festival onde instrumentistas e cantores se apresentaram em conjunto. O escritor refere-se a "einer frompten gedempten". Polk, correctamente, afirma que neste contexto *drompten* deve ser entendido como trompete de varas; Mais sujeita a dúvidas está a afirmação de que *degempten* - literalmente "húmido" - indica que uma surdina foi usada, embora as explicações alternativas não convençam ninguém.

Não há nenhuma evidência de que o uso da surdina no trombone tenha sido uma convenção não escrita na arte musical antes do século XIX, e parece improvável que tal prática tenha sido comum, sem nenhum vestígio de tal sobreviver. Da mesma forma, o uso de trombones com surdina em orquestra é raro antes do final do século XIX.

A passagem em *Götterdämmerung* (1876) de Wagner poderá ser o primeiro exemplo de uma especificação no uso de surdinas no trombone de uma orquestra. No entanto, de acordo com Rimsky-Korsakov "as surdinas são aplicadas indiscriminadamente a todos os instrumentos de metal". Uma entrada em *La Mort d'Orphée* (1827) de Berlioz, tem uma marcação uniforme para todos os metais "mettez la sourdine" (usem a surdina), seguida de "sans sourdines" (sem surdina) alguns compassos depois, mas resta saber se isso realmente significa o que parece significar, uma vez que Berlioz não diz nada sobre as surdinas de trombone no seu *Tratado de Instrumentação*. Na verdade Richard Strauss, na edição de 1904-1905 desse trabalho, observou, "as surdinas de Trombone foram introduzidas recentemente com sucesso. São semelhantes às surdinas das trompas e são - da mesma forma que as surdinas de trompetes - fáceis de manusear. Em forte dão ao trombone um som achocalhado, em pp um som tremendamente macabro, fantástico e sombrio".

Evidências interessantes chegam-nos também através de invenções patenteadas no século XIX. Por exemplo, em Agosto de 1887, L. Stradling pediu a patente para a sua complexa surdina de instrumentos de metal (1887). Este dispositivo era inserido na campânula, e a sua extremidade mais larga foi equipada com placas rotativas gaseificadas, que podiam ser ajustadas para alcançar o timbre desejado. A invenção de Stradling parece ser a primeira surdina Britânica patenteada, mas tratou-se acima de tudo de uma pretensão a aperfeiçoamento, mais do que um dispositivo totalmente novo.

É quase certo que os músicos usavam as surdinas nos princípios do século XIX, especialmente na música popular. Surpreendentemente, porém, é a quase evidência de que não foram usadas de forma regular em nenhuma banda de metais. Numa análise feita às bandas de metais anteriores a 1870, foram encontradas muito poucas passagens com surdina, embora este tipo de repertório contenha muitas vezes peças modernas em que o uso da surdina teria sido particularmente apropriado.

No início do século XX o uso da surdina era prática corrente. Os compositores deste período usaram a surdina amplamente, mas é ao Jazz e a outras formas de expressão popular que o crédito deve ser dado no que diz respeito ao desenvolvimento das surdinas e das técnicas de interpretação a elas associadas.

“A utilização das surdinas aumenta muito as possibilidades tímbricas e expressivas dos metais, razão pela qual têm sido usadas extensivamente em muitos tipos de música, do jazz ao clássico.” (Henrique, 2007, pág. 615).

Desta maneira compositores como Béla Bartók e Alban Berg, utilizaram as surdinas nas suas obras orquestrais (Fig.39 e 40).



Figura 39 - Excerto da *Suite de Danças* de Bela Bartók



Figura 40 - Excerto do *Concerto para piano* de Aaron Copland.

Como exemplo do uso de surdinas no repertório solo do trombone destacam-se as obras “Concerto para Trombone” de Henri Tomasi (Ex.20), a obra *Deux Danses* de Jean Michel Defaye (Ex.21) e a obra do compositor francês Gérard Buquet intitulada *Trois Miniatures* (Fig.41).



Figura 41 - Excerto da obra “*Concerto para Trombone*” de Henri Tomasi



Figura 42 - Excerto da obra *Deux Danses* de Jean Michel Defaye



Figura 43 - Excerto da obra *Trois Miniatures* de Gérard Buquet

III.3.7 Extensão do trombone

A extensão do trombone, vulgarmente indicada de Mi1 a Sib3 (Fx.8), aumentou consideravelmente no século XX (Fx.9 e 10). Contudo, há que distinguir a extensão do trombone no repertório solo, mais exigente nos extremos, da extensão do instrumento no repertório orquestral.

No século XIX, era vulgar a tessitura do trombone estar compreendida entre Mib 1 e Mib 4 exemplo deste uso é a “Sinfonia nº 3” de Robert Schumann (Fig.44).



Figura 44 - Excerto da Sinfonia nº 3 de Robert Schumann; o compositor explora o registo agudo do trombone até Mib

Já no repertório solo do século XX, compositores e executantes cultivam frequentemente o registo agudo do instrumento até Fá# 4 (Fig.45).

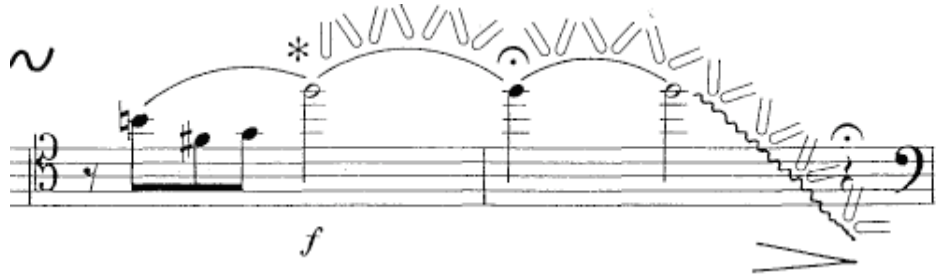


Figura 45 - Excerto de *Improvvisazione di Cresto*; o compositor exige ao intérprete a articulação de nuances no som contínuo no registo agudo.

III.4 Conclusão

Após a investigação que permitiu elaborar este capítulo e estudar a relevância do repertório para trombone no romantismo musical e na primeira metade do século XX, é possível concluir que a escrita para trombone sofreu importantes alterações no século XIX: instrumento orquestral com função exclusivamente harmónica, o trombone começou a ser tratado na orquestra com funções melódicas.

No século XX, a escrita para trombone sofreu novo desenvolvimento particularmente a nível tímbrico. Entre os efeitos mais utilizados destacam-se os multifónicos, trilos, *flutterzung* e o uso de surdinas. Da análise dos exemplos musicais em estudo, também é possível concluir que os compositores exigiam aos instrumentistas uma interpretação numa tessitura mais alargada. A dificuldade técnica na interpretação aumentou consideravelmente não só pelos efeitos exigidos como também pela maior complexidade da escrita musical, que caracteriza o repertório atonal.

IV SEQUENZA V: UMA ABORDAGEM

Na presente secção abordaremos a *Sequenza V* de Luciano Berio. Para melhor ilustrar a peça e facilitar a sua contextualização, iremos apresentar de forma sumária a vida e obra de Berio. Em seguida, a vida de Grock, palhaço que inspirou o compositor italiano à composição da obra, e o estudo de Abbie Conant, reputada trombonista, que permitir-nos-á, finalmente, numa última secção abordar os principais problemas na interpretação da *Sequenza V*.

IV.1 Luciano Berio – Vida e Obra



Figura 46 - Luciano Berio (Fonte: www.likeyou.com)

“Eu acho que todas as formas de escrever, ouvir e até mesmo falar sobre música são correctas de alguma forma. Quando a música apresenta suficiente complexidade e profundidade semântica pode ser entendida e explicada de diferentes formas.”²¹

Luciano Berio é frequentemente reconhecido como um dos mais importantes compositores do período posterior à Segunda Guerra Mundial.

A sua vida e obra foram, na última década, fruto de investigação não só pelo seu vasto percurso criativo mas também pela importância do seu percurso académico.

Luciano Berio era natural de Oneglia, em Itália, onde nasceu em 1925 e morreu no ano de 2003. A sua educação musical foi, inicialmente, acompanhada pelo seu avô Adolfo, músico organista com quem Berio aprendeu a arte do contraponto e da harmonia. É de salientar a influência de seu pai, Ernesto Berio, também ele músico e professor no

²¹ Osmond-Smith, 1985, p.22

conservatório de Milan, que fez com que Berio, com apenas nove anos, fosse um *habitué* nos encontros de música de câmara, que naquela altura se realizavam em sua casa.²²

Com o ambiente político-cultural que se fazia notar na Europa, Berio vê-se obrigado a alistar-se no exército. Não terá sido por acaso que a sua vida como músico o obrigara a descartar, em 1944, uma carreira como pianista devido a um incidente com uma arma que lhe provocara sérias lesões na mão direita.²³

Este incidente levou Berio, em 1945, até ao conservatório de Milan onde conheceu duas grandes figuras da música - Giulio Cesare Paribeni, com quem estudou composição e mais tarde Giorgio Ghedini, considerado uma das maiores influências no trabalho do compositor.²⁴

Depois de terminado o curso de composição, em 1952, Berio ganha uma bolsa de estudo para frequentar o famoso Festival de Tanglewood com o não menos famoso e influente Luigi Dellapiccola.

O seu interesse pela música electrónica faz-se notar com mais ênfase no ano de 1954 aquando dos encontros de música contemporânea da Darmstadt, onde este estabelece relações próximas com outros compositores da Avant-Garde como Boulez, Stockhausen e Kagel.²⁵

Ainda no mesmo ano, Berio cria em Milan, com Bruno Maderna, o Estúdio de Fonologia Musical sob os auspícios da Rádio Nacional Italiana-RAI, que dirige até 1960-1.²⁶

O percurso do compositor leva-o aos Estados Unidos onde lecciona, a partir de 1963, na Califórnia e a partir de 1965 na Julliard School of Music em Nova York.

As influências na obra de Berio podem ser resumidas aos diferentes estágios da sua vida. Desde o seu mentor Ghedini, especialista na obra de Stravinsky, até aos festivais de Tanglewood, sob a direcção de Dellapiccola, mais voltado para a obra de Webern. Mais

²² Osmond-Smith, 1991, p.2

²³ Ibid, p.2

²⁴ Schultz, A., 1986, p.2

²⁵ Alves, R., 2007, p.6

²⁶ Kennedy, M., 1994, p.81

tarde o seu interesse no serialismo e na música electrónica deveu-se à influência dos cursos de Darmstard.²⁷

A obra de Berio, na década de 50, traduz-se não só na exploração de todos estes factores, quer orquestrais quer electrónicos, mas também numa vasta produção de música de câmara e música para instrumentos solo, nomeadamente com a produção das suas treze sequências (*Sequenze series*) escritas entre 1958 e 1996.

²⁷ Shultz, A., 1986, p.2

IV.2 *Adrien Wettach - Grock*



Figura 47 – Adrien Wettach – Grock (Fonte: www.zeigermann.com)

Grock, personagem pela qual se distinguiu Adrien Wettach no mundo do espetáculo, é a mais importante influência na *Sequenza V* de Luciano Berio. O famoso *Warum* ou em inglês monossilábico “Why?” divide as duas partes que constituem a obra.

O palhaço suíço Adrien Wettach, nasceu em Reconvilier, Berna a 10 Janeiro de 1880. Aprendeu os rudimentos da arte com o seu pai, um relojoeiro, músico amador e acrobata. Assumiu o nome Grock após o êxito do seu duo acrobático "Brick e Grock". Com a separação deste duo (devido ao casamento de Brick), Wettach juntou-se a outro famoso palhaço, Umberto Guillaume, conhecido como Antonet.

Grock é sobretudo conhecido pela sua prestação musical com o piano e violino, que o tornou famoso durante a Segunda Guerra.

Em 31 de Outubro de 1954, em Hamburgo, Grock terminaria a sua carreira, decidindo aposentar-se e mudando-se para o seu castelo em Imperia na Riviera italiana.

A sua autobiografia *Die Memoiren des Königs der Clowns* (1956; Grock, Rei dos Palhaços) é uma fonte imprescindível para a compreensão da vida e obra do palhaço como um artista. Outras fontes de informação podem ser encontradas em algumas das suas *performances* preservadas em vídeo, hoje consideradas gravações históricas e que podem ser acedidas através da internet, mais propriamente em www.youtube.com.

O estudo exaustivo da *Sequenza V* por parte de Abbie Conant é outra procedência documental de igual importância e pode também ser consultada on-line no seu sítio da internet www.osborn-conant.org

Abbie Conant é trombonista, compositora de teatro musical e uma excelente intérprete do repertório moderno para trombone. A sua análise do desempenho de Grock em palco estabelece uma perfeita ligação entre o ponto de vista do intérprete, factos históricos e a sua relação com o público. Nos seus artigos podemos encontrar uma breve explicação de cada aspecto do desempenho de Grock, com especial atenção para o famoso *Warum* (Why?).

De forma a tornar este processo mais acessível a novos instrumentistas procedi a um estudo exaustivo de cada uma das etapas descritas e elaborei uma tradução das mesmas, a qual pode ser encontrada no anexo I.

IV.3 *Sequenza V – A Obra*

A *Sequenza V* é uma obra para trombone solo escrita por Luciano Berio em 1966 para Stuart Dempster. Foi interpretada e gravada por Vinko Globokar, Benny Sluchin e Christian Lindberg, entre outros.

A peça exige técnicas apuradas, incluindo multifônicos (cantar e tocar ao mesmo tempo), o uso de uma surdina *plunger* contra a campânula do instrumento, *glissandi* e a produção de sons simultâneos com a inalação. Para além disso, o trombonista deve mimicar e, num determinado ponto, deve dirigir-se para o público e perguntar: “Why?”.

A obra está dividida em duas partes: a primeira é de carácter mais teatral, e a segunda de cunho mais interpretativo.

A *Sequenza V* foi escrita como tributo a Grock, apelidado por Berio de “o último dos grandes palhaços” (1998, 14). Quando tinha apenas 11 anos, o compositor assistiu a um Espectáculo de Grock. No meio da sua actuação o palhaço parou, olhou para a audiência e perguntou: "warum?" ("porquê?"). Esta extraordinária prestação teve um efeito duradouro em Berio, tendo este, mais tarde, comentado a este respeito, "Eu não sabia se havia de chorar ou rir e, no entanto, tinha vontade de fazer ambos" (Berio 1998, 15).

O que se segue é uma apresentação dos aspectos técnicos que considero imprescindíveis na preparação e compreensão da *Sequenza V*: o uso da voz; o uso de multifônicos; surdinas e a sua relação com o uso dos fonemas, nomeadamente das vogais (u-a-i/ why) ao longo da peça.

Podem ser encontradas quatro características em todas as *Sequenzas* ou *Sequenze*:

1. A unicidade dos efeitos na exploração do (s) instrumento (s), ou seja, um número limitado de ideias;
2. A presença de um contexto dramático quase teatral;
3. Um virtuosismo altamente técnico e a resistência do executante;
4. Uma escrita inovadora;

O uso do texto por parte de Berio e a sua relação entre a articulação da fala e da música é sofisticado e baseia-se, em grande parte, na informação científica actualmente disponível e na sua relação com os textos clássicos de Dante.

A articulação, neste contexto, significa as alterações feitas a fim de ajustar a forma da área vocal durante a fonação, possibilitado pelo uso de diferentes articuladores: os lábios (no caso do trombone é o instrumento responsável pela vibração), a língua (instrumento responsável pela articulação), a mandíbula, o véu do paladar e da laringe (no caso do trombone instrumentos responsáveis pela mudança do timbre).

Em *Structure of Singing* de 1986 (Kantner e West 1960: 68), é descrito como a ressonância produz padrões de vogais reconhecíveis:

"Todas as vogais, por si só, têm ressonância, mas cada vogal tem o seu próprio padrão distinto que é o resultado do número de frequências e da distribuição de energia dos harmónicos que estão presentes. É através destas diferenças nos padrões globais da ressonância que somos capazes de ouvir e de distinguir uma vogal da outra".

Daí resulta que a fonética material pode ser analisada de duas formas: quer em termos da sua estrutura acústica; quer em termos da posição que a boca e a garganta devem tomar para a formar.

Daniel Jones, pioneiro no desenvolvimento da fonética, conseguiu, graças à *International Phonetic Association*, um compacto sistema de análise.

A *International Phonetic Association* produziu um alfabeto fonético e propôs um conjunto de vogais organizadas em matriz regido por duas oposições fundamentais: ressonância na frente *versus* ressonância nas costas, e boca fechada *versus* boca aberta.

Este alfabeto distingue um conjunto de vogais fundamentais conduzido por dois factores: a vogal soa na boca (ou seja, frente e verso), e se a boca está aberta ou parcialmente fechada.

Estas combinações produzem a matriz apresentada na Figura 48.

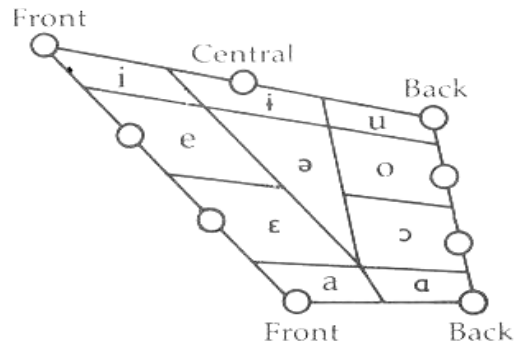


Figura 48 – Matriz de vogais

“As técnicas instrumentais são uma continuação das técnicas vocais (...), que trabalham em conjunto. A unidade de voz e instrumento é assegurada por necessidade, uma vez que ambos são fornecidos pelo intérprete”²⁸ (Dalmonte e Vargas 1985:98)

O uso da voz na *Sequenza V* e o seu papel no desenvolvimento da peça requer uma atenção especial. Na década de 1960 o estilo vocal de Berio recebeu muita atenção da crítica.

Sem dúvida que o seu interesse no texto e nas expressões vocais foi, em parte, influenciada tanto pela sua relação com Cathy Berberian, como pela sua amizade com Humberto Eco, resultando num contacto constante com as novas pesquisas em fonética.

Ao analisar a obra podemos substituir, para um melhor entendimento, algumas das notas por vogais na secção A, e definir um som vogal.

A presente investigação baseou-se em alguns dos intérpretes mais conceituados do panorama musical contemporâneo, tendo o privilégio de trabalhar esta obra com alguns deles.

A percepção, experiência e o conhecimento das técnicas e do repertório de John Kenny foram indispensáveis na compreensão da peça.

²⁸ Dalmonte e Vargas 1985: 98

Os exemplos que se seguem são fruto de uma sessão de estudo com o próprio John Kenny e a sua apresentação neste trabalho é feita com o consentimento do artista.

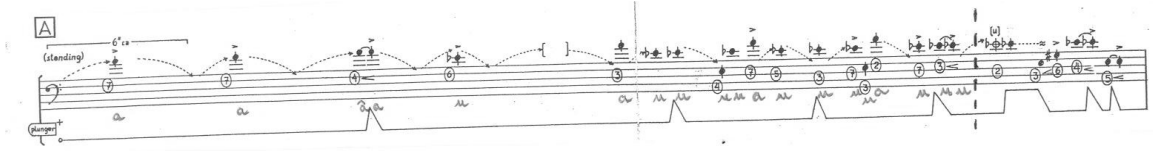


Figura 49 - John Kenny - Exemplo 1, secção A, *Universal Edition*

Em jeito de resumo, a utilização do texto em *Sequenza V* pode ser visto em quatro fases diferentes mas complementares, como segue:

1) A produção de sons vocais que são semelhantes aos feitos com o trombone

Esta etapa baseia-se nos sons de uma palavra ou outra expressão vocal que são imitados pelo instrumentista no instrumento. Este processo é, em alguns aspectos, semelhante à onomatopeia no texto e pode, talvez, ser considerado como o resultado da influência directa na relação entre Berio e Umberto Eco.

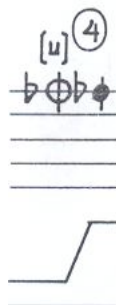


Figura 50 - *Sequenza V* - Secção A 1, *Universal Edition*

2) A vocalização em simultâneo com a produção de sons pelo trombone

Esta técnica tem sido vulgarmente utilizada nos últimos anos na execução de música contemporânea, embora tenha tido uma ampla utilização em toda a história da música e, conseqüentemente do trombone, como apresentado anteriormente.

Como Berio afirmou na sua entrevista de 1985 (*Two interviews* 1985: 93) a Dalmonte e Vargas, o sucesso da eficácia no produto final da peça depende de respeitar escrupulosamente os intervalos entre voz e instrumento.

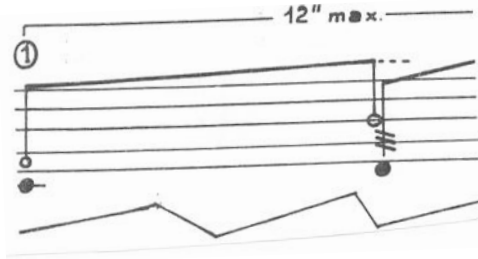


Figura 51 - *Sequenza V*- Secção B 2, *Universal Edition*

As notas brancas (notas abertas) são as únicas a serem cantadas, e as notas pretas são aquelas tocadas pelo instrumento. A combinação resulta num som multifónico com pequenas alterações na altura devido à utilização da surdina. Cada uma destas barras, ou compasso, na secção B deve ser tocada numa única respiração.

3) Vocalização enquanto inala

Na sua entrevista, Globokar²⁹ afirma que no momento em que a *Sequenza V* foi escrita, ele ainda não estava familiarizado com a técnica de reprodução de som ao inalar ou com a possibilidade de utilizar a respiração circular. No entanto, Berio quis usar as duas técnicas na peça e o produto final é fruto da interacção de dois indivíduos: compositor e instrumentista. Ambos trabalharam em estúdio de forma a conseguirem ligar os dois com um som electrónico. Tal nunca foi conseguido e a única maneira que o instrumentista encontrou para contornar o problema foi vocalizar enquanto inalava.

²⁹ Vinko Globokar (França, 7 de Julho de 1934) é francês de origem eslovena. Trombonista e compositor contemporâneo caracteriza-se pelas técnicas inconventionais, próximas dos seus contemporâneos, como é o caso de Salvatore Sciarrino e Helmut Lachenmann.

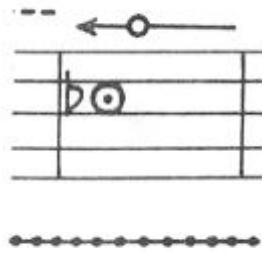


Figura 52 - Sequenza V - Secção B 1, Universal Edition

4) Dizer a palavra "Why" (no final da secção "A", terceira linha)

A palavra "Why?" aparece com o desenvolvimento da sequência u-a-i. (Veja o seu desenvolvimento)

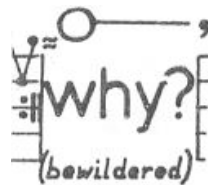


Figura 53 - Sequenza V - Secção A, 3, Universal Edition

A fragmentação do texto é um dispositivo normal na composição de Berio, como se depreende do trabalho realizado por André Shultz na sua tese de Doutoramento de 1986. A sua utilização em obras como *Sequenza III* e *Circles or Sinfonia* são apenas alguns dos exemplos. O uso da fragmentação do texto na *Sequenza V* funciona com um dos mais importantes aspectos teatrais, e acentua a importância e a relação de Berio com o palhaço Grock.

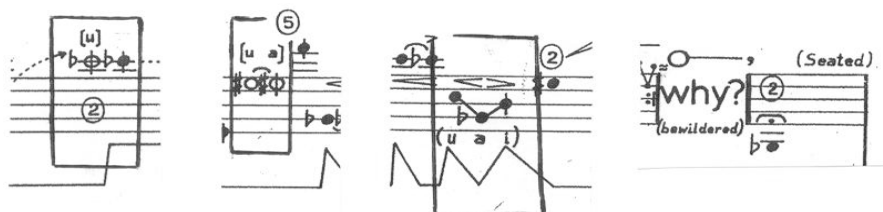


Figura 54 - Sequenza V - Secção A 4, Universal Edition

A palavra monossilábica "Why?" (em inglês), fruto da tradução do Alemão *Warum*, surge como o único texto na *Sequenza V*. Desta forma, como pode ser entendido, a teatralidade não se exprime apenas de uma forma textual ou literária, mas resulta da evolução da vogal, que começa no primeiro compasso da secção A e atinge o seu clímax no último compasso da mesma secção.

O desenvolvimento da vogal u-a-i funciona como o elemento unificador da peça. Como André Shultz (1986) descreve na sua tese de Doutorado, o drama da peça inclui todos os sons que o executante produz por meio da sua voz e do seu instrumento.

O uso da palavra "Why?" de Grock revela-se fundamental e é usado como uma ponte entre o uso de vogais e os artifícios teatrais em *Sequenza V*, tal como Berio afirma na sua entrevista a Dalmonte e Vargas de 1985:

"Devo dizer-vos qual é o meu ideal de teatralidade! Bem, é tomar duas formas de comportamento simples e banais, como "andar à chuva" e "escrever", colocando-as juntas em palco, de tal forma que se transformem uma à outra e produzam uma terceira forma de comportamento"

A propósito da interpretação da *Sequenza V* Globokar asseguraria, em 2006, a um aluno (Correspondência no anexo II) que "O simples uso das vogais u-a-i não faz emergir a teatralidade da obra e, por si só, não lhe atribui um cariz mais dramático. A teatralidade deste momento necessita de um comportamento fundamental e crucial por parte do músico". Globokar referia-se ao crescendo de tensão sempre que uma letra é repetida ou uma outra adicionada até ao final da secção A onde o clímax da obra se reflecte e se avalia pela ênfase e carácter teatral da palavra "Why".

Assim Globokar explica: "Esta questão enigmática deve ser preparada primeiro com as vogais u-a-i e depois com a ênfase teatral "Why".

Para alcançar um nível perfeito de teatralidade, a imagem e presença do espírito do palhaço de Grock representa uma importância fulcral, sendo imprescindível usar a sua "máscara" uma qualquer forma de disfarce ou personificação de cariz muitas vezes cómico. O executante deve encarnar o espírito do personagem e não apenas disfarçar-se de palhaço, tocando simplesmente a peça.

O próprio Grock disse: “A genialidade do palhaço é o poder de transformar os pequenos aborrecimentos do dia-a-dia em algo estranho e, ao mesmo tempo, aterrador. É o poder de dar alegrias a milhões de pessoas, do nada ou quase nada.”

V PRINCIPAIS TROMBONISTAS NO DESENVOLVIMENTO DA *SEQUENZA V*

V.1 *Stuart Dempster*



Figura 55 – Stuart Dempster (Fonte: www.justanothergarden.blogspot.com)

Stuart Dempster nasceu em Berkeley, na Califórnia, a 7 de Julho de 1936. Foi trombonista, tocou didjeridu, improvisador e compositor.

Depois de terminados os estudos no Colégio Público de São Francisco, foi nomeado professor assistente na Universidade Pública da Califórnia em Hayward e professor no Conservatório de São Francisco (1960 – 66). Durante este período integrou também uma banda no *Mills College* e, de 1962 a 1966 foi primeiro trombone a Orquestra Sinfónica de Oakland. Em 1967 – 68 foi Criativo Associado na Universidade Pública de Nova Iorque em Buffalo sob a direcção de Lukas Foss. No ano seguinte tornou-se professor assistente na Universidade de Washington, em Seattle, sendo mais tarde promovido a professor principal em 1985. Em 1971 – 72 foi membro do Centro de Estudos Avançados na Universidade Illinois e, em 1973 foi responsável pela bolsa Fulbright na Austrália (Tarr 2001). Em 1979 a Universidade da Califórnia publicou o seu livro *The Modern*

Trombone: A Definition of Its Idioms (O Trombone Moderno: uma definição dos seus idiomas). Em 1981 recebeu o prêmio *Guggenheim Fellowship*.

Encomendou e interpretou obras de Luciano Berio, Donald Erb, Robert Erickson, Andrew Imbrie, Ernst Krenek e Robert Suderburg. Colabou ainda com Pauline Oliveros e Panaiotis com quem fundou a *Deep Listening Band*.

V.2 Vinko Globokar



Figura 56 – Vinko Globokar (Fonte: www.monastery.nl)

Vinko Globokar nasceu a 7 de Julho de 1934 em França. Descendente de Eslovenos é um compositor *avant-garde* e trombonista.

O seu trabalho destaca-se pelo uso de técnicas inconventionais e ilimitadas, fortemente alinhadas com os seus contemporâneos Salvatore Sciarrino e Helmut Lachenmann. No entanto, ao contrário do trabalho de Sciarrino e Lachenmann, a música de Globokar coloca uma grande ênfase na espontaneidade e na criatividade e, algumas vezes, requer improvisação. Embora seja um compositor prolífico, é quase desconhecido fora do contexto da música experimental.

Como trombonista estreou peças de Luciano Berio, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, René Leibowitz e Toru Takemitsu, bem como as suas próprias composições.

Dirigiu grandes orquestras mundiais como é o caso da Orquestra Filarmónica de Varsóvia, Orquestra Filarmónica de Tóquio, Orquestra Sinfónica da Radio Filandesa, A Orquestra Sinfonia de Westdeutscher e a Orquestra Sinfónica de Jerusalém, entre outras. De 1980 a 2000 orientou a classe de Interpretação de Música do Século XX na Escola de Música de Fiesole perto de Florença.

Em 2002 Globokar recebeu o *Prešeren Award* pelo seu percurso de vida.

V.3 *Abbie Conant*



Figura 57 - Abbie Conant (Fonte: www.osborne-conant.org)

Abbie Conant foi precocemente reconhecida como uma instrumentista talentosa, recebendo uma bolsa de estudo para a Academia de Artes Interlochen onde se formou em 1973. Em 1977 terminou o seu mestrado (*cum Laude*) na Universidade Temple onde estudou com Dee Stewart da Orquestra da Filadélfia. Em 1976 ingressou na Universidade de Yale e, 1979 licenciou-se pela Juilliard School de Nova Iorque. No mesmo ano foi finalista do *Young Artists Competition* em Nova Iorque. Em 1979 estudou com Vinko Globokar na Academia de Chigiana, em Siena. Em 1984 recebeu um diploma pela master classe com Branimir Slokar na *Staatliche Hochschule für Musik Köln*.

Em 1979-1980 foi trombonista solista na Royal Opera de Turin. De 1980 a 1993 foi solista com a Filarmónica de Munique.

O seu trabalho como instrumentista levou-a aos mais importantes palcos alemães, onde foi recebida de forma calorosa tanto pelo público como pela crítica. Foi convidada a dar aulas nas universidades de Köln, Berlin e Graz.

Em 1992 Abbie Conant foi nomeada para o Conselho de Directores da Associação Internacional do Trombone pelos seus 3000 elementos profissionais, um grupo de dez trombonistas representando os mais altos padrões profissionais.

Devido à sua reputação internacional, o seu “International Trombone Camp” atrai estudantes de todo o mundo. Em 1992 Abbie Conant apareceu na capa do *The Trombonist*, o jornal da Sociedade Britânica do Trombone.

Em 1992 o Ministério da Educação de Baden-Württemberg, em reconhecimento da sua reputação internacional como trombonista, nomeou-a Principal Professora de Trombone na *Staatliche Hochschule für Musik* de Trossingen, substituindo Branimir Slokar. Em 1996 Abbie foi eleita Vice-Presidente/Presidente da Associação Internacional de Trombone.

V.4 John Kenny



Figura 58 - John Kenny (Fonte: www.newarkbrassfestival.co.uk)

John Kenny (1957) é um trombonista britânico, actor, compositor e um intérprete multifacetado de repertório solo contemporâneo, jazz moderno e música antiga.

Como compositor recebeu encomendas do Teatro de Dança Contemporânea de Londres, do Festival de Música Contemporânea de Huddersfield e, em 1989 foi compositor residente da Orquestra de Câmara Escocesa.

Em 1981, depois dos estudos realizados com Harold Nash na Academia Real de Música, John Kenny trabalhou como actor/músico no Teatro Bubble em Londres. Estrou-se como solista na Sala Purcell em 1982. Em 1983 foi vencedor no Concurso Internacional da Fundação Gaudeamus na Holanda. Desde então tem dado recitais e aparece frequentemente nas televisões de todo o mundo, tanto como solista como em grupo, referindo-se a sua colaboração com o *Ensemble Modern* de Frankfurt e o *Ensemble Alternance* de Paris.

Foi membro fundador do TNT Music Theatre em 1984, colaborando com o dramaturgo Paul Stebbings na produção de espectáculos que foram apresentados mais de uma centena de vezes no Reino Unido, na Escandinávia, Alemanha, Rússia e no Japão.

Em 1993 foi o primeiro instrumentista da era moderna a tocar o Carnyx, um corno escocês de cabeça de javali de origem céltica com 2.000 anos de existência. Actualmente interpreta e ensina regularmente com este instrumento. No mesmo ano foi eleito Associado da Academia Real de Música.

É professor na *Guildhall School of Music and Drama*, em Londres, e conferencista na *Akademie Schloss Solitude*, em Estugarda, vivendo actualmente em Edimburgo.

John Kenny actua exclusivamente com trombones C. G. Conn.

VI CONCLUSÃO

À primeira vista, falar sobre um instrumento musical parece uma tarefa relativamente linear: investigar a história, conhecer a sua evolução organológica e pesquisar sobre as figuras que mais se destacaram no seu contexto. No entanto, depois de iniciar a presente dissertação dei-me conta que o manancial de informação é de tal modo vasto - e em alguns casos extremamente complexo – que a sistematização se revelou particularmente delicada. Assim, procurei reunir aqui os elementos que melhor ilustram o Trombone.

Durante a pesquisa de bibliografia, imagens e dos mais diversos conteúdos deparei-me com várias divergências no que à origem do trombone diz respeito. Também não é conhecida, ou pelo menos definida em absoluto, a data exacta do seu aparecimento ou o local. A informação difere de autor para autor, dificultando a escolha dos conteúdos mais rigorosos. Depois de analisar exaustivamente toda a documentação recolhida, creio ter reunido os dados mais fiáveis e mais consensuais.

A *Sequenza V* de Luciano Berio surgiu como a melhor forma de aprofundar a história do trombone por aliar as novas técnicas de escrita aos elementos disponíveis na altura, como é o caso das surdinas, e as novas formas de interpretação como os multifónicos, o uso de texto e uma teatralização inovadora.

Não é de admirar, portanto, que grande parte dos melhores instrumentistas da nossa época encontrasse dificuldades na interpretação e compreensão da obra. Perante tal panorama revelou-se absolutamente necessário incluir a *Sequenza V* neste trabalho por forma a tornar a peça mais clara e acessível ao instrumentista. Para isso, muito contribuiu a análise do seu contexto histórico.

Apesar do estudo exaustivo e das largas horas dispendidas na minha dissertação, estou consciente de que este documento é um humilde contributo para o conhecimento do trombone, pelo muito que haverá ainda a dizer.

Tinha 13 anos quando tomei contacto pela primeira vez com o instrumento. Não será certo dizer que foi um acaso. O trombone já tinha conquistado muito tempo antes outro elemento da família. Acaso ou não, a verdade é que a sensação imediata foi de que o instrumento me completava. E foi com o mesmo sentimento que redigi esta monografia. Com a entrega de quem se sente um privilegiado por pertencer ao mundo da música, um fausto por ser trombonista.

VII BIBLIOGRAFIA E MUSICOGRAFIA

- ☒ Alves, R. Berio *Sequenza V* Why Berio u-a-i?, MMus Thesis, University of Manchester, 2007
- ☒ Baines, Anthony (1993); *Brass Instruments – their History and Development*; New York, Dover Publication, Inc.; pp. 178-181;242-249.
- ☒ Berio, Luciano (1968); *Sequenza V* (partitura); London; Universal Editions.
- ☒ Buquet, Gérard (1991); *Trois Miniatures* (partitura); (S/L); Editions Ambrosio.
- ☒ Crespo, Enrique (1983); *Improvisação n° 1* (partitura); Stetten; Lydke - Musikverlag.
- ☒ Dalmonte, R. and Andrés Vargas, B. *Two Interviews*, Marion Boyards Publishers, New York, 1985, translated and edited by David Osmond-Smith
- ☒ David, Ferdinand (1853); *Concertino* (partitura); New York; Carl Fischer Copyright
- ☒ Defaye, Jean-Michel (1954); *Deux Danses* (partitura); Paris; Editions Musicales.
- ☒ Henrique, Luís (1994); *Instrumentos Musicais*; Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian; pp. 331-339.
- ☒ Henrique, Luís (2007); *Acústica Musical*; Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian; pp. 602-635.
- ☒ Kennedy, M. Dicionário Oxford de Música, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1994
- ☒ Osmond-Smith, David *Berio, Oxford Studies of Composers*, Oxford, Oxford University Press, 1991
- ☒ Osmond-Smith, David *Playing on Words a guide to Luciano Berio's Sinfonia*, London, Royal Music Association, 1985
- ☒ Piston, Walter (1949); *Orquestación*; Madrid, Real Musical, pp. 287-301.
- ☒ Rabe, Folke (1982); *Basta* (partitura); Stockholm; Edition Reimers.
- ☒ Sachs, Curt (2006); *Musical Wind Instruments*; Mineola, New York, Dover Publications, Inc.; pp. 384; 432-434.

- ☐ Sadie, Santley (ed.) (1980); *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 16; Londres; Macmillan Publishers Limited; pp. 736-740.
- ☐ Sadie, Santley (ed.) (1984); *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Volume 3; Londres; Macmillan Press Limited; pp.628-636.
- ☐ Sadie, Santley (ed.) (1984); *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Volume 2; Londres; Macmillan Press Limited; pp.823-836.
- ☐ Shultz, Andrew N. *Sequenze I-VII by Luciano Berio: Compositional Idea and Musical Action*, PhD Thesis, Department of Music University of Queensland, December 1986
- ☐ Tomasi, Henri (1956); *Concerto* (partitura); Paris; Editions Musicales.
- ☐ Weber (S/D); *Romance* (partitura); Belwin/ Mills Publishing Corp.

VIII ANEXOS

VIII.1 ANEXO I: Iconografia Histórica do Trombone no Século XX



Figura 59- 1901— O pintor e escritor Espanhol Santiago Rusiñol i Prats (1861-1930) desenhou uma série de músicos, incluindo um trombonista com um trombone de pistões. (Imagem de domínio público; Fonte: *Wikimedia commons*)



Figura 60 - 1902 — A famosa trupe de circo integrava um trombonista. O poster publicitário “Troupe Klein” é um dos muitos que ilustra um membro do grupo a tocar trombone. (Imagem de domínio público; Fonte: *Wikimedia commons*)



Figura 61 - 1904 — Um postal de Ano Novo, aparentemente referindo-se ao *Stadpfeifer* e/ou à tradição Morávia (Fonte: Galeria da Biblioteca Digital Pública de Nova Iorque).



Figura 62 - 1906 — Londres, Inglaterra: *The Graphic*, um jornal semanário publica uma ilustração de Lucas com cinco instrumentistas de sopro a tocar numa varanda. Dois dos cinco parecem ter trombones de pistões. (Imagem de domínio público; Fonte: *Wikimedia commons*)



Figura 63- 1908 — Inglaterra: o ilustrador militar John McNeil (1872) pinta uma série de aguarelas para editora Gale & Polden, incluindo duas que apresentam dois trombones. A aqui apresentada foi chamada de Highland Light Infantry. (Fonte: Galeria da Biblioteca Digital Pública de Nova Iorque, Coleção Vinkhuijzen de Uniformes Militares).



Figura 64 - 1910 — Holanda: um retrato ilustra uma banda militar holandesa de 1864-90, incluindo um trombone de pistões. (Imagem de domínio público; Fonte: *Wikimedia commons*)



Figura 65 - 1911 — Alemanha: um poster publicita a “Janietz, Elite Damen Blas-Orchester,”, uma banda de metais feminina que inclui duas trombonistas. (Imagem de domínio público; Fonte: *Wikimedia commons*)

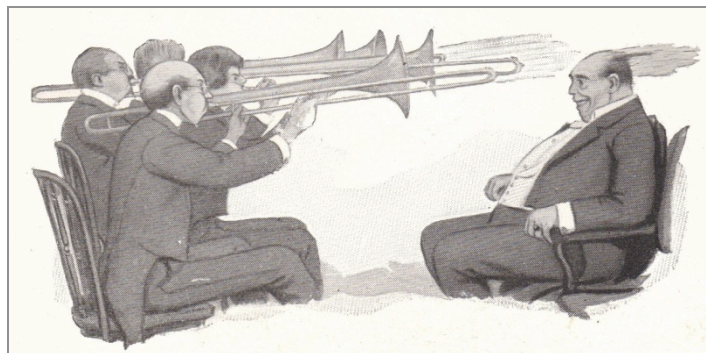


Figura 66 - 1913 — Nova Iorque: O humorista - autor Irvin S. Cobb escreve: “Também sou apreciador de bandas de música. Quando John Philip Sousa vem à cidade podem ver-me na primeira fila... e três ou quatro trombonistas deslizam as varas, levando-as a todo o vapor até ao meu rosto, com uma rajada que venta o meu cabelo pela raiz. Todas as mãos juntam-se e fazem um tal barulho que quase não conseguimos ouvir a música. E eu aprecio isto mais do que as palavras conseguem descrever!” A imagem aqui apresentada acompanhava o comentário de Cobb. (Ilustrações de Peter Newel e James Preston) (Imagem de domínio publico; Fonte: www.elfinspell.com).

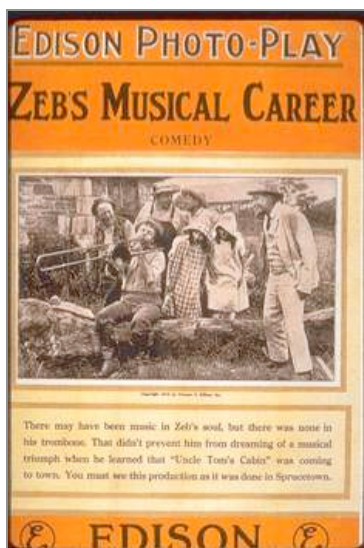


Figura 67 - 1913 — Um poster anuncia a comédia muda *Zeb's Musical Career*: um grupo de pessoas a observar um trombonista. O slogan diz: “Talvez tenha havido música na alma de Zeb, mas não houve nenhuma no seu trombone”. (Imagem de domínio público; Fonte: www.gettyimages.com)

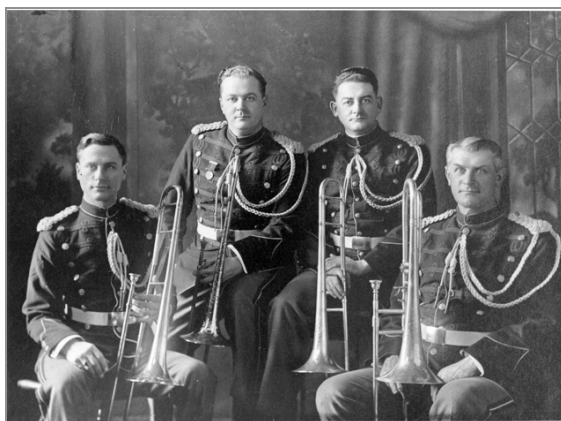


Figura 68 - 1915 — Uma fotografia da secção de trombones da Banda da Marinha Amareicana mostra os seguintes instrumentistas (pela esquerda): Pater Hazes, Robert E. Clark, Lee Sanford, e Louis M. Kruger. (Imagem de domínio público; Fonte: Sítio da internet da Banda da Marinha Americana: www.marineband.us).



Figura 69 - 1918 — Memphis, Tennessee: Uma fotografia da Orquestra W. C. Handy de Memphis mostra oito instrumentos, incluindo um trombone de varas. (Imagem de domínio público; Fonte: www.answers.com).



Figura 70 - 1920 — Houston, Texas: Uma fotografia da orquestra “King & Carter Jazzing Orchestra” ilustra um trombone de pistões, um trompete, uma bateria, um violino e um contra-baixo. (Imagem de domínio público; Fonte: jazzlistenersguide.com).



Figura 71 - 1923 — Uma fotografia mostra o instrumentista de trombone de pistões Juan Tizol com a *Orquestra Duke Ellington*. O Porto Riquenho Tizol tornou-se num dos elementos mais antigos desta orquestra, aí permanecendo de 1929 a 1944. Acabaria por se tornar também um respeitado compositor escrevendo temas como “Perdido” e “Caravan.” (Imagem de domínio público; Fonte: www.quotationsbook.com)



Figura 72 - 1930/40 — O líder de banda e trombonista Tommy Dorsey (em cima) e Glenn Miller popularizaram o trombone perante multidões como instrumento solista. Dorsey era especialmente conhecido pelo seu control extraordinário e *legato* subtil. Leonard Feather diria mais tarde, em referência a Dorsey, “Nos anos 30 ele era um dos mais bem-sucedidos trombonistas, sendo reconhecido pela sua tonalidade excepcional, pelo seu estilo no *legato* das baladas e pelos seus excelentes solos de tempos rápidos. (Imagem de domínio público; Fonte: www.oglobo.globo.com).



Figura 73 - 1989 — Soest, Alemanha: O escultor Kord Winter criou um trio de músicos em honra de um dos mais famosos filhos da Cidade, o artista do século XVI Heinrich Aldegrever. A escultura faz referência a *Die Posaunisten* de Aldegrever da série *The Great Wedding Dances* de 1538. (Imagem de domínio público; Fonte: de.wikipedia.org)

VIII.2 *ANEXO II: Comentários de Abbie Conant*



Figura 74 - Abbie Conant (Fonte: www.osmun.com)

VIII.2.1 *Grock canta*

(...) Todas as rotinas de Grock estão relacionadas com a música. Ele era um palhaço musical. No primeiro vídeo canta uma canção de amor simples com o guitarrista/palhaço assumindo o carácter de um homem sério. Note-se como as repetições e as pausas criam tensão ao simplesmente anunciarem o nome da canção. Um efeito similar pode ser criado com a música. Como é possível criar um sentimento de antecipação com uma frase musical?

É extraordinário o retrato perfeito que Grock faz do comportamento e do entusiasmo dum criança cantando a sua canção. “Nos teus olhos está escrito aquilo que a tua boca ainda vai dizer. Quero amar-te, amar-te de verdade,” etc. Grock entusiasma-nos com o seu encanto e relativa honestidade e, de seguida, tropeça no tambor e cai. Como se pode extasiar as pessoas com uma frase musical? Como as surpreendemos com as reviravoltas que podem surgir?

Uma queda como a de Grock obviamente é resultado de anos de treino. Grock parece rígido, esticado o que faz com que os seus actos atléticos pareçam ainda mais surpreendentes. Qual é o segredo para impregnar a música com tanta honestidade que faz que a sua virtuosidade se revele ainda mais? Como é possível um músico transmitir tanta

simplicidade e graciosidade com o seu trabalho revelando uma graça técnica de fazer cortar a respiração do ouvinte?

[Carregue para ouvir Grock cantar](#)

VIII.2.2 *Warum (Porquê?)*

Grock diz ao violinista que não percebe espanhol. O violinista explica que não estava a falar em espanhol mas sim em inglês. No seu estilo inimitável Grock responde: “Inglês? Porque?” (O famoso *warum* equivalente a *why* em inglês, e que tanto influencia todo o carácter de *Sequenza V*.)

O violinista: “Pensava que era inglês”.

Grock: Eu, inglês! Impossível! Eu não sou inglês.

Violinista: “Então és o quê?”

Grock: Um ciclista.

Esta paródia é um exemplo da excelência do diálogo do palhaço. A seriedade do senhor sério contrabalança com o disparate do palhaço que também é serio mas, ironicamente, ignora a sua tolice.

Quando Grock diz a palavra em alemão: *Redfahrer* (literalmente ciclista) abre os olhos tal como uma criança, dizendo-nos algo muito sério e importante, aportando à mudança o seu clímax. Quanto mais serio se torna, mais engraçado é para nós.

Pouco tempo depois de usar a palavra *Warum*, Grock responde a outro comentário com as palavras “nicht moeglich” (literalmente “não possível”, ou melhor “impossível”). Esta entoação humorística de “nit moeglich” (dialecto suíço) converteu-se numa das marcas mais singulares e conhecidas de Grock. É dito com os mesmos olhos de inocência de “warum”.

Os músicos deveriam questionar-se como fazer para tocar algumas notas numa frase central com a mesma ressonância simbólica que Grock cria quando diz “warum” ou “nit

moeglich” – algo tão vivo, icónico e perfeitamente entoada, deixando nas pessoas uma memória eterna.

[Carregue para ouvir Grock dizer "warum?"](#)

VIII.2.3 *Multifónicos*

(Outro aspecto fundamental na compreensão da *Sequenza V*, especialmente parte B.)

“Estou à procura de um músico.”

Grock: “Eu sou músico!”

“Que instrumento toca?”

Grock: “Violino.” (Mostrando um violino ridículamente pequeno.)

“Este? E demasiado pequeno.”

Grock: “Posso tocar num instrumento muito maior se o senhor quiser.”

“O que quer dizer?”

Grock faz de conta que toca um contrabaixo produzindo multifónicos vocais ou harmónicos. Este som é utilizado na parte B da *Sequenza V*. Os trombonistas tocam e cantam simultaneamente, apesar de Berio claramente não tentar ser cómico. Pelo contrário, a peça torna-se, de certa forma, angustiante neste ponto.

Os palhaços exploram o mundo das dualidades extremas e, nos melhores momentos, capturam as duas num simples instante. (Como já referido anteriormente e como admitido por Grock).

Os grandes músicos fazem a mesma coisa. Como se pode criar música, como na segunda metade da obra de Berio, que mostra ao mesmo tempo a alegria e a tristeza de um palhaço? Estas dualidades simultâneas encontram-se entre os aspectos mais misteriosos da verdadeira arte, por exemplo a sobreposição da alegria irónica com uma tristeza celestial presente na música de Mozart. Estas dualidades irónicas permitem à grande arte oscilar e vibrar com eternos significados simbólicos. Em alguns aspectos, ser um artista pode significar passar a vida a tentar capturar estes momentos que, por vezes, revelam as profundas ironias da existência humana.

De qualquer forma, não é algo que realmente nos possamos empenhar em conseguir. Através de um trabalho intenso e sustentado descobrimos que, afinal, às vezes acontece. No vídeo a seguir apresentado Grock revela estas dualidades irónicas, enfatizando o seu trabalho. Ele é um tolo e um sábio ao mesmo tempo, simultaneamente alegre e triste. No entanto, nunca é fingido. Através de uma prática incessante estas duas personalidades tornaram-se parte do seu ser.

[Carregue para ouvir Grock cantar Multifónicos](#)

VIII.2.4 *A entrada de Grock*

O violinista pede um acorde da orquestra para exaltar a entrada do grande Professor. Grock, com um chapéu alto, aparece tímido atrás da cortina, perdido e caminhando curvado como uma pessoa simples do campo.

Os palhaços podem passar anos a desenvolver a sua forma característica de caminhar. O seu casaco é tão pequeno que as mangas só cobrem metade dos antebraços - o colarinho da camisa sai por fora nas costas e a sua gravata tem a cor errada e está desarranjada. A cintura das calças chega ao peito. Leva luvas brancas que acentuam as suas mãos gigantes. O violinista olha para ele em sinal de desaprovação e Grock tenta encontrar um lugar para esconder as mãos. Ele tenta em vão melhorar a sua aparência esticando o vinco das suas calças. Puxa para cima as suas calças até à anca mostrando uma perna muito magra e quase feminina. Este é, até certo ponto, o pesadelo de qualquer intérprete, entrar em palco e ser observado ao detalhe por um observador crítico. Mas, se olharmos novamente para a entrada, quantos elementos teatrais conseguimos descobrir? Postura, caminhar, a grande preparação para a sua entrada miserável, a expressão facial etc, etc, etc. O extraordinário movimento de Grock é o resultado de mais de 60 anos a utilizar o seu corpo como um instrumento perfeitamente afinado no palco. Os vários aspectos da pantomima, acrobacias, malabarismos, jogos e cantar unem-se numa força bio-espiritual de pura alegria. Ele é a personificação da alegria de actuar.

É possível capturar uma identidade irônica personificada quando entramos em palco para interpretarmos a *Sequenza V*? Podemos capturar isto em todas as nossas interpretações musicais? Não é esta uma característica de todos os grandes intérpretes?

[Carregue para ver a entrada de Grock](#)

VIII.2.5 *A coçar-se*

Esta sequência hilariante é um estudo de oposições. Note-se a figura de Grock, extremamente formal e fisicamente graciosa, típica de um músico clássico. Ele senta-se no piano num ângulo pouco natural em relação ao chão. Porquê? Porque é a combinação do elegante e do ridículo que o torna tão engraçado. Ele está sentado na cadeira como se tivesse tido centenas de aulas de Técnica Alexander. A interrupção de Grock coçando-se destrói a elegância da atmosfera. Coçar-se em público é indelicado!

[Carregue para ver Grock coçar-se](#)

VIII.2.6 *Malabarismos*

Mais atraso na actuação de violino e piano. Grock tira uma pequena bola feita com uma das suas luvas e começa a fazer de conta que faz malabarismos como se tivesse muitas bolas de fazer malabarismos. A sua expressão e movimentos mostram o seu talento como grande acrobata que é. É uma dupla ironia porque fazer malabarismos com uma só bola não mostra virtuosidade mas pelos seus movimentos precisos ele consegue que sejam incrivelmente virtuosos.

[Carregue para ver o Grock fazer malabarismos](#)

VIII.2.7 *Deslizar*

Não tente isto em casa ou na escola. Partir o pescoço não seria nada comparado com o que o seu pianista acompanhador lhe faria se caminhasse sobre o teclado do piano. Grock tira o chapéu e coloca-o sobre o piano, esquecendo-se que a tampa do piano estava completamente aberta. O chapéu escorrega pela tampa até ao chão. Depois de tocar uma

curta introdução, Grock vê o chapéu e pega nele deslizando sobre o piano. Ficamos com uma ideia da sua flexibilidade ao vê-lo sentado no chão como uma criança. Observando em câmara lenta, somos capazes de ver que ele desliza pela tampa do piano num pé apenas. Repare como ele prepara na perfeição a sua queda na cadeira através de alguns pequenos atrasos.

[Carregue para ver Grock deslizar](#)

VIII.2.8 *Cantar a tirolesa*

A orquestra ataca tão rápido que Grock falha a entrada para a sua canção. Ele continua a fazer de conta que canta de uma maneira tão vívida e divertida que acaba por parecer melhor do que a canção em si. É uma canção feita de géstica pura. Os gestos delineiam as frases da música de uma forma deliciosa. Verificamos que música provém de algo mais profundo do que um simples som. A música é uma forma de pensar e ser. O som é simplesmente o meio através do qual é transmitida. Grock vangloria-se do seu país de origem com uma tirolesa excepcional, interpretada com a sua característica forma de cantar ou através dos multifónicos. Em seguida sai com a sua dança e o seu sorriso característicos de palhaço.

É nestes níveis fundamentais anteriores ao som que encontramos os significados mais profundos e a alegria da música. Quando bem feito, até um gesto do braço ou da mão pode criar uma espécie de música sem som.

[Carregue para ouvir Grock cantar a tirolesa](#)

A versão impressa tem anexado um CD com os vídeos aqui referidos.

VIII.3 *ANEXO III: Recital – Registo Fotográfico*

VIII.3.1 *PROGRAMA*

1.º Parte

Guy Ropartz - *Pièce* em Mi bemol

Frank Martin – *Ballade*

2.º Parte

Luciano Berio – *Sequenza V*

Henri Dutilleux - *Choral, Cadence et Fugato*

Arthur Pryor - *Thoughts of Love*

...

Isolda Crespi Rubio | Piano

David Silva | Trombone

VIII.3.2 *EXPOSIÇÃO DE CONTEÚDOS*



VIII.3.3 *INTERPRETAÇÃO*

