

MÚSICA

**GRUPO MÚSICA NOVA DA UFRJ:
SUA HISTÓRIA E A UTILIZAÇÃO DO
TROMBONE NA CRIAÇÃO E
PRÁTICA DA MÚSICA
CONTEMPORÂNEA NO RIO DE
JANEIRO**

JOÃO LUIZ FERNANDES AREIAS



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

TESE DE DOUTORADO

JULHO DE 2022

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA**

**GRUPO MÚSICA NOVA DA UFRJ:
SUA HISTÓRIA E A UTILIZAÇÃO DO TROMBONE NA CRIAÇÃO E
PRÁTICA DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA NO RIO DE JANEIRO**

João Luiz Fernandes Areias

**RIO DE JANEIRO
2022**

GRUPO MÚSICA NOVA DA UFRJ:
SUA HISTÓRIA E A UTILIZAÇÃO DO TROMBONE NA CRIAÇÃO E PRÁTICA
DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA NO RIO DE JANEIRO

por

João Luiz Fernandes Areias

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação do Professor Dr. Marcos Vieira Lucas.

Rio de Janeiro, 2022

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

A679 Areias, João Luiz Fernandes
Grupo Música Nova da UFRJ: sua história e a utilização do trombone na criação e prática da música contemporânea no Rio de Janeiro / João Luiz Fernandes Areias. -- Rio de Janeiro, 2022.
257

Orientador: Marcos Vieira Lucas.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2022.

1. Trombone. 2. Práticas interpretativas. 3. Performance. 4. Música contemporânea. 5. Grupo Música Nova da UFRJ. I. Lucas, Marcos Vieira, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

**GRUPO MÚSICA NOVA DA UFRJ: SUA HISTÓRIA E A UTILIZAÇÃO DO
TROMBONE NA CRIAÇÃO E PRÁTICA DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA NO
RIO DE JANEIRO**

por

João Luiz Fernandes Areias

BANCA EXAMINADORA



Prof.(^a) Dr.(^a) Marcos Vieira Lucas – orientador(a)



Prof.(^a) Dr.(^a) Caio Nelson de Senna Neto



Prof.(^a) Dr.(^a) Sergio Azra Barrenechea



Prof.(^a) Dr.(^a) Lelio Eduardo Alves da Silva



Prof.(^a) Dr.(^a) Alexandre Schubert

Conceito: **APROVADO**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

JULHO de 2022

Dedico esta tese a três pessoas muito especiais que passaram pela minha vida de forma muito marcante.

A querida Profa. Dra. Marisa Rezende por ter sido sempre um exemplo e uma inspiração, servindo como um farol que me guiava sempre pelo bom caminho com seus ensinamentos.

Ao querido Prof. Dr. Antonio José Augusto (in memoriam) pelo seu incentivo e suas valiosas orientações, que além de me impulsionarem me davam forças para seguir. Pelos grandes momentos musicais que foram proporcionados pelo seu talento, expertise e conhecimento.

Ao querido Prof. Dr. Paulo Aragão (in memoriam) pelas incríveis aulas e revisões que tanto me ajudaram no início deste trabalho, me fazendo refletir sobre que diretrizes conduziriam esta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer aos meus familiares por todo o suporte e incentivo que me deram para que fosse possível a realização deste trabalho. Em especial a minha esposa Angélica Alves Pereira Areias e minhas filhas Ana Beatriz Pereira Areias e Alice Pereira Areias, por toda a paciência e compreensão pelos momentos em que estive me dedicando a este projeto. Ao meu pai João Fernandes Areias Júnior e minha mãe Neuza Fernandes por sempre acreditarem e me incentivarem em todos os momentos.

Muito obrigado ao querido Felipe Pereira por toda sua expertise em tabelas para que fosse possível uma visualização confiável e mais clara dos dados desta pesquisa.

Agradeço imensamente aos meus orientadores Prof. Dr. Marcos Vieira Lucas e Prof. Dr. Sérgio Azra Barrechea por aceitarem este desafio e conduzirem este estudo com tamanha habilidade, demonstrando toda a sabedoria e tranquilidade que lhes é peculiar.

Meu muito obrigado a querida compositora Profa. Marisa Rezende, pelo seu talento e inspiração. Por ter sido sempre um exemplo de seriedade e correção, e por todo carinho e sabedoria com que coordenou o Grupo Música Nova por todos esses anos.

Muito obrigado ao compositor e Prof. Dr. Alexandre Schubert pelas valiosas aulas e pela ajuda que tanto contribuiu para que este trabalho se tornasse mais atrativo e pertinente.

Agradeço ao Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto, Prof. Dr. Maico Lopes, Prof. Dr. João Vicente Vidal, por todas as valiosas orientações e sugestões.

Muito obrigado ao Prof. Dr. Renato Borges pelas valiosas revisões e orientações e a Profa. Dra. Erika Ribeiro por esta valiosa indicação.

Pela recuperação de dados de áudio e vídeo, agradeço imensamente a Bruno Santim.

Meus sinceros agradecimentos a todos os integrantes e compositores do Grupo Música Nova da UFRJ que fizeram deste projeto, que foi um pilar da música contemporânea no Rio de Janeiro. Gostaria de agradecer a todos os meus professores que me guiaram com sabedoria me ensinando que devemos ser sempre persistentes e firmes para alcançar nossos objetivos.

Por fim, agradeço imensamente a todos que colaboraram na realização deste trabalho que tem tamanha importância na minha carreira acadêmica e musical.

“Só quem se identifica com um Bem Cultural tem o necessário cuidado com ele, preservando-o e tornando-se digno dele”
(WIDMER, 1979, p. 23)

AREIAS, João Luiz Fernandes. *Grupo Música Nova da UFRJ: sua história e a utilização do trombone na criação e prática da música contemporânea no Rio de Janeiro*. 2022. 254 f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo principal sugerir soluções técnico-interpretativas para o trombonista no repertório do Grupo Música Nova da UFRJ. O trabalho aborda o papel do trombone nos vinte e cinco anos de trabalho do grupo, catalogando, pesquisando, e criando material referencial sobre o que foi o mais relevante movimento no sentido de criar e praticar a música de câmara brasileira contemporânea na década de 1990 na cidade do Rio de Janeiro. O trombone foi o ponto central da pesquisa, e assim foram discutidos tópicos como, a biografia do grupo, as especificidades de seu repertório, um pequeno panorama da música contemporânea para trombone, características da linguagem, a construção de um aparato técnico-interpretativo para as demandas do repertório, as diferenças tímbricas e características dos instrumentos (formações mistas), as novas grafias e notações, as técnicas expandidas e aspectos da prática da música de câmara. A metodologia empregada neste trabalho autoetnográfico envolveu também revisão bibliográfica, pesquisa documental e levantamento de obras. Além disto, foi realizada uma análise do repertório do Grupo Música Nova da UFRJ, visando alcançar os objetivos desta pesquisa.

Palavras-chave: Música contemporânea brasileira. Música de câmara. Trombone. Práticas interpretativas. Grupo Música Nova da UFRJ.

AREIAS, João Luiz Fernandes. *Grupo Música Nova da UFRJ: its history and the use of trombone in contemporary music creation and practice in Rio de Janeiro*. 2022. 254p. Dissertation (Doctor in Music) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

ABSTRACT

The main objective of this thesis is to suggest technical-interpretative solutions for the trombonist in the repertoire of the Grupo Música Nova da UFRJ. This thesis addresses the role of the trombone in the twenty-five years of Grupo Música Nova's work, cataloguing, researching, and creating reference material on that which was the most relevant movement in the sense of creating and practicing contemporary Brazilian chamber music in Rio de Janeiro in the 1990s. The trombone was the central point of the research, so were discussed topics such as the group's biography, the specificity of the repertoire, a small overview of contemporary trombone music, language characteristics, the construction of a technical-interpretative apparatus for the repertoire demands, timbral differences and instrument characteristics (mixed formations), new musical notations, expanded techniques and aspects of chamber music practice. The methodology used in this autoethnographic work also involved bibliographic review, documental research and collection of works. In addition, an analysis of the Grupo Música Nova da UFRJ repertoire was carefully made, aiming to achieve the objectives of this research.

Palavras-chave: Brazilian contemporary music. Chamber music. Trombone. Performance practices. Grupo Música Nova da UFRJ.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Foto de divulgação de concerto (2006) com o Grupo Música Nova em sua última formação (da esquerda para a direita) – João Luiz Areias (trombone), João Vidal (piano), Marisa Rezende (piano e coordenação), Alexandre Brasil (contrabaixo) e Marcos dos Passos (clarinete). Arquivo pessoal de João Luiz Areias.	30
Figura 2. Programa do Concerto Inaugural do Grupo Música Nova.	45
Figura 3. Programa do Concerto do Grupo Música Nova em 28/09/1993.....	49
Figura 4. Programa do Concerto do Grupo Música Nova em 12/07/1994.....	50
Figura 5. Integrantes do Grupo Música Nova em 12/07/1994.	50
Figura 6. Programa do Concerto do Grupo Música Nova em Diamantino.	52
Figura 7. Capa do CD Bifurcações com obras de Roberto Victório	53
Figura 8. Capa do CD Grupo Música Nova da UFRJ	54
Figura 9. Contracapa do CD Grupo Música Nova da UFRJ	55
Figura 10. Recorte do Jornal do Brasil divulgando o Grupo Música Nova nos Concertos para A Juventude.	57
Figura 11. Recorte do Jornal do Brasil divulgando o Grupo Música Nova nos Concertos no Palácio da Cidade.....	58
Figura 12. Recorte do Jornal do Brasil divulgando o Grupo Música Nova em concerto na Casa de Rui Barbosa.....	58
Figura 13. Recorte do Jornal do Brasil mostrando o programa do Grupo Música Nova	61
Figura 14. Quantidade de obras compostas para o Grupo Música Nova, por formação	67
Figura 15. Quantidade de obras compostas para o Grupo Música Nova, por ano (1989-2014) .	67
Figura 16. Marisa Rezende: <i>Trio para clarinete, trombone e piano</i> (c. 26 a 38) – troca de trombone tenor para trombone alto	72
Figura 17. <i>Três peças livres</i> , de Roberto Victorio, 1º movimento, compassos 1 a 6, parte de trombone, mostrando a forma de escrita do compositor.	74
Figura 18. <i>Quatro microcânticos</i> , de Roberto Victorio, início do 3º movimento, parte de trombone, mostrando a notação metricamente mais livre.....	75
Figura 19. <i>Tango</i> , de Tim Rescala, do compasso 60 até o final da obra, justapondo execução instrumental e fala.....	76
Figura 20. <i>Recortes</i> , de Jônatas Manzolli, parte final de trombone, mostrando a variação rítmica do trecho	78
Figura 21. <i>Sonata para trombone e piano</i> , de Alexandre Schubert, compassos 1 a 8	80
Figura 22. Compassos 1 a 15 da parte de trombone da obra <i>Música Nova</i> de Marcos Nogueira, evidenciando a extensão utilizada no trombone	82
Figura 23. <i>Deutsches Vatapá</i> , de Carlos César Belém, início da obra, parte de trombone, mostrando a notação com blocos, frullatos e acelerandos	83
Figura 24. <i>Sonata para trombone e piano</i> , de Marcos Lucas, final da obra, parte de trombone, mostrando o final em compasso 5/8.....	89
Figura 25. <i>Inserções III</i> , de José Orlando Alves, início da obra, parte de trombone, mostrando o uso dos glissandos.....	91
Figura 26. <i>Humana</i> , de Sérgio Roberto de Oliveira, parte final da obra, parte de trombone, mostrando a mudança de padrões no movimento da vara.....	92
Figura 27. <i>MCMXCIX</i> , de Heber Schünemann, parte inicial da obra, parte de trombone, mostrando o uso da voz junto ao trecho musical	93
Figura 28. <i>Sólidos e líquidos</i> , de Neder Nassaro, parte final da obra, parte de trombone, mostrando os frullatos com glissandos no registro grave do instrumento	94
Figura 29. Utilização das posições alternativas (c. 151 e 152) em <i>Músicas</i> de Pauxy Gentil-Nunes.	101
Figura 30. Exercício para a prática de posições alternativas baseado em <i>Músicas</i> de Pauxy Gentil-Nunes	102
Figura 31. Exercício em semicolcheias para a prática de posições alternativas baseado em <i>Músicas</i> de Pauxy Gentil-Nunes.....	102

Figura 32. Utilização das posições alternativas (c. 151 e 152) em <i>O jardim das veredas que se bifurcam</i> de Caio Senna	103
Figura 33. Legato em tempos rápidos na obra <i>Quinteto Livre</i> de Maurício Biangolino	103
Figura 34. Exercício para a prática de articulação do legato visando o aumento de velocidade	104
Figura 35. Exercício com os arpejos em legato baseado na obra <i>Quinteto Livre</i> de Maurício Biangolino	104
Figura 36. Primeiro trecho ligado com velocidade rápida no registro grave na obra <i>A jornada e o sonho</i> (c. 43 a 44) de Marcos Nogueira	105
Figura 37. Segundo trecho ligado com velocidade rápida explorando o registro agudo e grave na obra <i>A jornada e o sonho</i> de Marcos Nogueira	106
Figura 38. Exercício baseado em trechos da obra <i>A jornada e o sonho</i> de Marcos Nogueira ..	106
Figura 39. Efeito percussivo de bater a palma da mão no bocal na obra <i>Ginga</i> de Marisa Rezende (c. 37 a 42).....	108
Figura 40. Efeito percussivo de bater a palma da mão no bocal na obra <i>Entremeio</i> de Marisa Rezende.....	108
Figura 41. Efeito de imitação de gaivota na obra <i>Chuvas</i> de Alcina Mascarenhas da Silva.....	109
Figura 42. Trecho da obra <i>(in)[com{sequência}(s)}</i> de Heber Schünemann, mostrando o efeito de chiado	109
Figura 43. Melodia em dobramento e colcheias ascendentes e descendentes (c. 186 e 187)....	111
Figura 44. Arpejo de quarta aumentada em fortíssimo e fortíssimo no trombone (c. 211 a 214)	112
Figura 45. Exercício com figura desdobrada para a prática de arpejo de quarta aumentada	112
Figura 46. Exercício para a prática de arpejo de quarta aumentada com aumento gradativo de velocidade e registro	113
Figura 47. Trecho em arpejos de quarta aumentada na obra <i>Perdas e ganhos</i> de Elaine Batista (c. 9 a 12)	114
Figura 48. Exercício diatônico em colcheias para a prática de intervalos de quarta aumentada	114
Figura 49. Exercício cromático em colcheias para a prática de intervalos de quarta aumentada	114
Figura 50. Trecho inicial da obra <i>(in)[com{sequência}(s)}</i> de Heber Schünemann, mostrando o uso do grito como recurso musical	116
Figura 51. Exercício mesclando gritos com alturas definidas (quarta aumentada) e notas executadas no trombone.....	116
Figura 52. Exercício mesclando gritos com intervalos de semitom e notas executadas no trombone	117
Figura 53. Trecho do livro <i>The Modern Trombone</i> de Stuart Dempster com exemplos de <i>humsing</i>	117
Figura 54. <i>Humsing</i> em <i>A Máquina</i> de Marisa Rezende.....	117
Figura 55. Uso de vogais formando palavras em <i>A Máquina</i> de Marisa Rezende.....	118
Figura 56. Multifônicos em <i>A Máquina</i> de Marisa Rezende.....	119
Figura 57. Exercício de multifônicos em intervalos de quinta	119
Figura 58. Exercício de multifônicos em intervalos de sexta que geram uma resultante de quarta	120
Figura 59. Exercício de multifônicos utilizando pedal e a linha melódica de <i>Asa Branca</i> de Luiz Gonzaga	120
Figura 60. Trecho de <i>Acorde aos poucos</i> de Caio Senna mostrando o uso de registros extremos	122
Figura 61. Exercício com glissandos para extensão do registro agudo	123
Figura 62. Exercício em oitavas ligadas preparatórias para execução de <i>Acorde aos poucos</i> de Caio Senna	123
Figura 63. Exercício em escalas com decrescendo para controle do registro agudo.....	124
Figura 64. Exercício em arpejos com decrescendo para controle dos ataques no registro agudo	125
Figura 65. Exercício com glissandos para prática dos pedais	126

Figura 66. Trecho inicial mostrando os pedais na obra <i>Algumas notas</i> de Yahn Wagner	126
Figura 67. Exercício com crescendos e decrescendo para prática do controle de afinação nos pedais	127
Figura 68. Trecho inicial mostrando o uso de pedais na obra <i>Uma música nova</i> de Marcos Nogueira.....	128
Figura 69. Exercício com notas curtas e longas para prática de articulação nos pedais	128
Figura 70. Exercício de arpejos visando a conexão das notas com os pedais	129
Figura 71. Trecho de <i>Acorde aos poucos</i> de Caio Senna mostrando o uso dos pedais	129
Figura 72. Exercício com arpejos de tétrades visando o aumento de volume nos pedais	130
Figura 73. Exercício baseado em <i>Acorde aos poucos</i> de Caio Senna visando o aumento de velocidade no trecho relativo aos pedais.....	130
Figura 74. Partitura mostrando a parte inicial da obra <i>Em si</i> de Alexandre Schubert.....	131
Figura 75. Padrão de correções de afinação propostas no livro <i>Intonation Studies</i> de Benjamin Coy.....	133
Figura 76. Exercício de correções de afinação baseado no livro <i>Intonation Studies</i> de Benjamin Coy.....	133
Figura 77. Série inicial da parte de trombone em <i>O jardim das veredas que se bifurcam</i> de Caio Senna (c. 1 a 10).....	135
Figura 78. Primeira parte da série inicial em <i>O jardim das veredas que se bifurcam</i> de Caio Senna.....	135
Figura 79. Segunda parte da série inicial em <i>O jardim das veredas que se bifurcam</i> de Caio Senna.....	136
Figura 80. Terceira parte da série inicial em <i>O jardim das veredas que se bifurcam</i> de Caio Senna.....	136
Figura 81. Intervenção inicial do trombone na obra <i>Em si</i> de Alexandre Schubert	136
Figura 82. Segundo padrão intervalar na parte de trombone na obra <i>Em si</i> de Alexandre Schubert	137
Figura 83. Exercício com padrão intervalar baseado na parte de trombone da obra <i>Em si</i> de Alexandre Schubert.....	137
Figura 84. Exercício utilizando o segundo padrão intervalar encontrado na obra <i>Em si</i> de Alexandre Schubert.....	138
Figura 85. Padrão intervalar encontrado na parte de trombone da obra <i>Recortes</i> de Jônatas Manzolli	138
Figura 86. Exercício utilizando o terceiro padrão intervalar encontrado na obra <i>Recortes</i> de Jônatas Manzolli	139
Figura 87. Padrão intervalar na parte de trombone da obra <i>Trio #1</i> de Alexandre Carvalho....	139
Figura 88. Exercício nº1 para prática de ataques do método <i>32 Daily Lip & Tongue Exercises for Trombone</i> de Ernst Gaetke	140
Figura 89. Exercício utilizando o padrão intervalar encontrado na obra <i>Trio #1</i> de Alexandre Carvalho	140
Figura 90. Notas em staccato no registro médio-grave na parte de trombone, da obra <i>Sexteto</i> de Alfredo Barros	141
Figura 91. Exercício em <i>staccato</i> com uso de notas longas no grave com o objetivo de padronização da duração das notas	142
Figura 92. Exercício em staccato no registro médio-agudo baseado em <i>Fragmentos</i> de Alexandre de Carvalho	143
Figura 93. Exercício de staccato triplo, com base na obra <i>Fragmentos</i> de Alexandre Carvalho	143
Figura 94. Exercício de semicolcheias em staccato simples, com base na obra <i>Fragmentos</i> de Alexandre Carvalho	144
Figura 95. Trecho em staccato duplo semelhante a um trilo articulado na obra <i>Jardim das veredas que se bifurcam</i> de Caio Senna.....	144
Figura 96. Exercício em staccato duplo com variação de semitom baseado na obra <i>Jardim das veredas que se bifurcam</i> de Caio Senna.....	144
Figura 97. Trecho em colcheias pontuadas na obra <i>Concerto</i> de Caio Senna	145

Figura 98. Exercício para a prática de colcheias pontuadas em escalas diatônicas, cromáticas, em terças e quartas	146
Figura 99. Uso de quintinas na parte de trombone, da obra <i>Música Nova</i> de Marcos Nogueira	147
Figura 100. Exercício diário avulso em 5/8 de Gilberto Gagliardi para treino de ritmos em cinco	147
Figura 101. Exercício em diferentes compassos com uso de quintinas para precisão rítmica e padronização da duração das notas	148
Figura 102. Equívoco comum na execução de quintinas	148
Figura 103. Exercícios com escalas maiores para a prática de quintinas	148
Figura 104. Exercício em quintinas baseado na obra <i>Música Nova</i> de Marcos Nogueira	149
Figura 105. Variação rítmica em trecho com diferentes compassos na obra <i>Tetragrammaton V</i> de Roberto Victório.....	149
Figura 106. Trecho com grande variação rítmica em <i>Folhagem</i> de Marcus Ferrer	150
Figura 107. Trecho com variedade rítmica em figuras semelhantes em <i>Curuiri-Xuê</i> de Marcus Ferrer.....	150
Figura 108. Exercício com variações rítmicas com <i>acelerandos</i> e <i>rallentandos</i> escritos em várias tonalidades.....	151
Figura 109. Exercício com variações rítmicas em figuras muito semelhantes.....	151
Figura 110. Passagem melódica com uso de arpejos em quartas na obra <i>Música Nova</i> de Marcos Lucas.....	152
Figura 111. Exercício para passagens melódicas com arpejos de quarta baseado na obra <i>Música Nova</i> de Marcos Lucas.....	152
Figura 112. Passagem melódica com variação de padrão rítmico na obra <i>Cycles</i> de Rami Levin	153
Figura 113. Exercício para treino do legato em passagens melódicas com variação de padrão rítmico baseado na obra <i>Cycles</i> de Rami Levin.....	153
Figura 114. Possibilidades de agrupamento para uso de <i>staccato</i> duplo na <i>Cadência</i> da obra <i>Camerata</i> de Edino Krieger	154
Figura 115. Agrupamento de notas na <i>Cadência</i> da obra <i>Camerata</i> de Edino Krieger	155
Figura 116. Exercício auxiliar para a expansão do registro (grave e agudo), retirado do método <i>Coletânea de estudos diários para trombone</i> de Gilberto Gagliardi	155
Figura 117. Cadência da obra <i>Fantasia para piano, clarineta e trombone</i> de José Orlando Alves	156
Figura 118. Exercício para treino conjunto de intervalos de sétima e nona projetando a execução da obra <i>Fantasia para piano, clarineta e trombone</i> de José Orlando Alves	156
Figura 119. Cadência com padrões intervalares utilizados na obra <i>Em si</i> de Alexandre Schubert	157
Figura 120. Trecho inicial com articulações contrastantes na obra <i>Inserções III</i> de José Orlando Alves	157
Figura 121. Exercício para prática de diferentes articulações	158
Figura 122. Exercício para prática de mudança de articulação em grupo de colcheia e duas semicolcheias	158
Figura 123 - Trecho com figuração em notas repetidas e acentos deslocados em <i>Recortes</i> de Jônatas Manzolli.	158
Figura 124. Exercício em semicolcheias com deslocamento de acentos	159
Figura 125. Trecho inicial com variações de dinâmica da obra <i>Inserções III</i> de José Orlando Alves.....	160
Figura 126. Trecho com variações de dinâmica da obra <i>Humana</i> de Sérgio Roberto de Oliveira	160
Figura 127. Exercício para prática de variação de dinâmica em uma mesma nota	161
Figura 128. Exercício com dinâmicas contrastantes em diferentes registros	161
Figura 129. Trecho inicial com contrastes bruscos de dinâmica na obra <i>Recortes</i> de Jônatas Manzolli	162
Figura 130. Trecho com variações de dinâmica na obra <i>Folhagem</i> de Marcus Ferrer	162

Figura 131. Exercício com variações de dinâmica baseado na obra <i>Folhagem</i> de Marcus Ferrer	163
Figura 132. Exemplo de glissandos usados em efeitos da música popular	164
Figura 133. Exemplo de notação do glissando convencional usado somente entre notas de uma mesma parcial (mesmo harmônico)	164
Figura 134. Exemplo do uso de glissando convencional em <i>Lassus Trombone</i> de Henry Fillmore	165
Figura 135. Exemplo do uso de glissando convencional em <i>Deux Danses</i> de Jean Michel Defaye	166
Figura 136. Exemplo de glissando convencional em oitavas em <i>Três estudos para trombone</i> de José Siqueira	166
Figura 137. Exemplo de glissando convencional em <i>Choros n° 4</i> de Heitor Villa-Lobos	167
Figura 138. Glissandos na obra <i>Perdas e ganhos</i> de Elaine Batista	167
Figura 139. Glissandos na obra <i>Deutsches Vatapá</i> de Carlos Belém.....	167
Figura 140. Glissandos na obra <i>Fragmentos</i> de Alexandre Carvalho.....	168
Figura 141. Glissandos na obra <i>Jardim das Veredas que se bifurcam</i> de Caio Senna.....	168
Figura 142. Glissandos na obra <i>Chuvas</i> de Alcina Mascarenhas da Silva usados de forma descritiva, imitando uma sirene	168
Figura 143. Exemplo de notação de glissandos harmônicos	169
Figura 144. Exemplo de notação de glissandos harmônicos na obra <i>Improvisation n°1</i> de Enrique Crespo.....	169
Figura 145. Exemplo de notação de glissandos harmônicos na obra <i>Basta</i> de Folke Rabe.....	170
Figura 146. Exemplo de glissandos harmônicos na obra <i>Fantasia Concerto</i> de Nelson de Macedo.....	171
Figura 147. Exemplo de glissandos harmônicos na obra <i>(in)[com{sequência}(s)]</i> de Heber Schünemann.....	171
Figura 148. Exercício de glissandos harmônicos como recurso para passagens em ligado	171
Figura 149. Exercício de glissandos harmônicos em Mib maior	172
Figura 150. Cromatismo em duas oitavas na obra <i>Perdas e ganhos</i> de Elaine Batista.....	172
Figura 151. Exercício para a prática de cromatismos	173
Figura 152. Apogiaturas curtas na obra <i>Perdas e ganhos</i> de Elaine Batista.....	174
Figura 153. Apogiaturas rápidas no <i>Concerto</i> de Caio Senna	174
Figura 154. Apogiaturas duplas e grupetos em <i>Acorde aos poucos</i> de Caio Senna.....	175
Figura 155. Exercício de apogiaturas rápidas em intervalos cromáticos	175
Figura 156. Exercício de grupetos com grandes saltos intervalares.....	176
Figura 157. Vibrato irregular com glissando em <i>Enigmas</i> , de Calimério Soares	177
Figura 158. Vibrato regular na obra <i>Fantasia para piano, clarineta e trombone</i> de José Orlando Alves	178
Figura 159. Demonstração do vibrato, seu efeito sonoro, rítmico e sua escrita	178
Figura 160. Exercício de variação de velocidade do vibrato	179
Figura 161. Vibrato irregular com mudança de dinâmica utilizada na obra <i>A Máquina</i> de Marisa Rezende.....	179
Figura 162. Vibrato em multifônicos utilizada na obra <i>A Máquina</i> de Marisa Rezende	180
Figura 163. Trilo na nota Dó 3 da obra <i>Fantasia</i> de José Orlando Alves	180
Figura 164. Trilo na nota Mib 3 da obra <i>Fantasia</i> de José Orlando Alves	181
Figura 165. Trilos de semitom da obra <i>Fragmentos</i> de Alexandre Carvalho	181
Figura 166. Exercício para treino do trinado labial com aumento gradativo de velocidade	181
Figura 167. Exercício para a prática de mordentes visando o estímulo ao aumento de velocidade dos trilos.....	182
Figura 168. Acento na primeira nota para a prática de mordentes	182
Figura 169. Frulatos no início da obra <i>Teias</i> de Rogério Costa	183
Figura 170. Exercício para treino dos <i>frulatos</i> com aumento gradativo de velocidade e alternância de uso.....	183
Figura 171. Exercício para treino dos frulatos em ritmo de colcheias pontuadas	184

Figura 172. Trecho de <i>Músicas</i> de Pauxy Gentil-Nunes, demonstrando a variação da afinação do rotor para execução da nota si -1 na parte de trombone (C.239 a 246).....	185
Figura 173. Trecho de <i>A jornada e o sonho</i> de Marcos Nogueira, demonstrando a variação da afinação do rotor para execução da nota Si -1 na parte de trombone (c. 64 a 71)	186
Figura 174. Surdinas utilizadas no repertório do Grupo Música Nova	186
Figura 175. Início da obra <i>Curupira</i> de Marcus Ferrer destacando a troca rápida da surdina straight	187
Figura 176. Trecho da obra <i>Teias</i> de Rogério Costa mostrando o uso da surdina plunger	188
Figura 177. Exercício baseado na obra <i>Teias</i> de Rogério Costa para alternância de posições da surdina <i>plunger</i>	188
Figura 178. Exercício de padrões do <i>Trio</i> de Marisa Rezende para trombone alto	189
Figura 179. Exercício de intervalos para trombone alto	190
Figura 180. Padrão recorrente em 5/16 na obra <i>Quatro Microcânticos</i> de Roberto Victório... ..	190
Figura 181. Exercício padrões Roberto Victório em 5/16 alternando as inflexões rítmicas	191
Figura 182. Padrão recorrente em 1/4 na obra <i>Quatro Microcânticos</i> de Roberto Victório.....	191
Figura 183. Exercício baseado no padrão em 1/4 de Roberto Victório dedicado aos ataques em diferentes registros	192
Figura 184. Bula de <i>Inutilemfã</i> de Jorge Antunes explicando como o trombone deve utilizar a ressonância do piano	193
Figura 185. Trecho inicial de <i>Inutilemfã</i> de Jorge Antunes, partitura de trombone	194
Figura 186. Trecho da partitura de <i>A máquina</i> de Marisa Rezende em que o trombone utiliza a ressonância do piano	195
Figura 187. Exercício proposto para a prática da ressonância dentro do piano	196
Figura 188. Foto da sala com cúpula abobadada no Museu de Ciências da Terra da UNIRIO	198
Figura 189. Exercício proposto por Stuart Dempster para a prática do uso da ressonância espacial.....	198
Figura 190. Parte original de trombone da obra <i>Músicas</i> de Pauxy Gentil-Nunes demonstrando a coda final (c. 238-252).....	202
Figura 191. Parte manuscrita de trombone da obra <i>Músicas</i> de Pauxy Gentil-Nunes reelaborada por Flávia Vieira Pereira (c. 238-252)	202
Figura 192. Notação gráfica utilizada na obra <i>A Máquina</i> de Marisa Rezende	203
Figura 193. Bula da obra <i>A Máquina</i> de Marisa Rezende.....	204
Figura 194. Notação gráfica em cunhas de efeito alternando vogais e notas do trombone utilizada na obra <i>A Máquina</i> de Marisa Rezende.....	205
Figura 195. Notação gráfica de efeito sonoro de gaviotas na obra <i>Chuvas</i> de Alcina Mascarenhas da Silva.....	205
Figura 196. Módulos utilizados na obra <i>Em si</i> de Alexandre Schubert	206
Figura 197. Módulos utilizados na obra <i>Deutsches Vatapá</i> de Carlos Belém	207
Figura 198. Módulos utilizados na obra <i>Enigmas</i> de Calimério Soares.....	208
Figura 199. Trecho da bula da obra <i>Enigmas</i> de Calimério Soares descrevendo a execução dos módulos.....	208

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Descritivo de períodos do Grupo Música Nova	39
Quadro 2. Formações do 1º período	40
Quadro 3. Formações do 2º período	41
Quadro 4. Formações do 3º período	43

SUMÁRIO

Introdução.....	22
Capítulo 1 Grupo Música Nova da UFRJ	30
1.1 Precursores do Grupo Música Nova.....	31
1.1.1 Grupo Música Viva	31
1.1.2 Grupo de Compositores da Bahia.....	32
1.1.3 Iniciativas importantes na música brasileira contemporânea na década de 1980.....	33
1.2 Criação do Grupo Música Nova.....	35
1.3 A idealizadora e coordenadora Marisa Rezende	36
1.4 Grupo Música Nova da UFRJ no contexto da música brasileira contemporânea de concerto	38
1.4.1 Primeiro período (1989 a 1992)	44
1.4.2 Segundo período (1993 a 1998)	47
1.4.3 Terceiro período (1999 a 2014).....	56
1.5 O Trombone no contexto do Grupo Música Nova da UFRJ	61
Capítulo 2 O repertório para trombone solista e de câmara na música brasileira moderna e contemporânea com enfoque no repertório do Grupo Música Nova.....	63
2.1 Introdução: Repertório para trombone na música brasileira entre 1950 e 1990.....	63
2.2 Panorama do repertório para o Grupo Música Nova da UFRJ.....	65
2.3 Repertório de trombone, organizado por compositor.....	69
2.3.1 Marisa Rezende (Rio de Janeiro, RJ, 1944)	71
2.3.2 Edino Krieger (Brusque, SC, 1928)	73
2.3.3 Roberto Victório (Rio de Janeiro, RJ, 1959).....	73
2.3.4 Tim Rescala (Rio de Janeiro, RJ, 1961)	75
2.3.5 Jônatas Manzolli (Olimpia, São Paulo, 1961)	76
2.3.6 Alexandre Schubert (Manhumirim, MG, 1970)	78
2.3.7 Marcos Vinício Nogueira (Rio de Janeiro, RJ, 1962)	81
2.3.8 Carlos César Belém (Rio de Janeiro, RJ, 1965).....	82
2.3.9 Marcus Ferrer (Rio de Janeiro, RJ, 1963)	84
2.3.10 Alfredo Barros (Terezinha, PE, 1966) e Marcos Nimrichter (Niterói, RJ, 1960)	84
2.3.11 Alexandre Rachid (Rio de Janeiro, RJ, 1961) e Alexandre Carvalho (Rio de Janeiro, RJ, 1964? - 2020)	85
2.3.12 Alexandre Brasil (Rio de Janeiro, RJ, 1970) e Osvaldo de Carvalho (Rio de Janeiro, RJ, 1961)	86
2.3.13 Yahn Wagner (Rio de Janeiro, RJ, 1979) e Elaine Thomazi Freitas (Rio de Janeiro, RJ, 1970)	86
2.3.14 Compositores do Grupo Prelúdio XXI	87
2.3.14.1 Caio Senna (São Paulo, SP, 1959)	88

2.3.14.2 Marcos Lucas (Rio de Janeiro, RJ, 1964).....	88
2.3.14.3 José Orlando Alves (Lavras, MG, 1970).....	90
2.3.14.4 Sérgio Roberto de Oliveira (Rio de Janeiro, RJ, 1970 - 2017).....	91
2.3.14.5 Heber Schünemann (São Paulo, SP, 1971)	93
2.3.14.6 Neder Nassaro (Rio de Janeiro, RJ, 1961)	93
2.3.14.7 Pauxy Gentil-Nunes (Rio de Janeiro, RJ, 1963).....	94
2.4 Repertório gravado no CD Música Nova da UFRJ	95
2.5 Grupo Música Nova da UFRJ e as Bienais de Música Brasileira Contemporânea	96
2.6 Importância do grupo na geração de repertório para trombone	97
Capítulo 3 O Repertório do Grupo Música Nova da UFRJ: Sugestões técnico-interpretativas para o trombonista.....	99
3.1 Particularidades técnicas do trombone de vara	99
3.1.1 Utilização de posições alternativas.....	100
3.1.2 Legato em velocidade rápida.....	103
3.1.3 Efeitos percussivos no trombone.....	107
3.1.4 Efeitos sonoros corporais amplificados pelo trombone.....	108
3.2 Procedimentos técnico-musicais comuns aos instrumentos de metal	109
3.2.1 Arpejos e intervalos de quarta aumentada e quinta justa	110
3.2.2 Voz e multifônicos	114
3.2.3 Registros extremos (agudos e graves).....	121
3.2.4 Pedais	125
3.2.5 Afinação de uníssonos e acordes.....	131
3.3 Especificidades técnicas e interpretativas do repertório.....	134
3.3.1 Sequências seriais.....	134
3.3.2 Padrões intervalares.....	136
3.3.3 Staccato e colcheias pontuadas.....	140
3.3.4 Quintinas e variedade rítmica.....	146
3.3.5 Passagens Melódicas (Lirismo).....	151
3.3.6 Cadências	153
3.3.7 Articulações e acentos deslocados	157
3.3.8 Variações de dinâmica	159
3.3.9 Glissandos	163
3.3.10 Cromatismos.....	172
3.3.11 Apogiaturas	173
3.3.12 Vibratos, trilos e frulatos	176
3.4 Rotor, surdinas e outros tipos de trombone	184
3.4.1 Variação da afinação do rotor no trombone tenor	184
3.4.2 Utilização de surdinas	186

3.4.3 Utilização dos trombones alto e baixo	188
3.5 Meios de extensão sonora	192
3.5.1 Extensão sonora por ressonância do piano	193
3.5.2 Extensão sonora por ressonância do espaço	196
3.5.3 Extensão sonora por meios eletrônicos	198
3.6 Recursos cênicos e teatrais	199
3.7 Notação musical	200
3.7.1 Reelaboração Musical (Transcrição).....	201
3.7.2 Grafismos em novas notações	203
3.7.3 Módulos de repetição	205
Considerações finais.....	209
Referências.....	214
Apêndice.....	221
Apêndice 1. Listas de obras e locais	221
Apêndice 2. Compilação de exercícios	237
Anexos	257
Anexo 1. CD Grupo Música Nova da UFRJ (1998)	257
Anexo 2. Arquivos de áudio referentes às apresentações do Grupo Música Nova da UFRJ nas Bienais de Música Brasileira Contemporânea, com a participação do trombone.	257

Introdução

O século XX teve papel fundamental no percurso do trombone como instrumento solista e camerista. O repertório deste século foi marcado pela influência dos grandes instrumentistas, que transformaram a visão dos compositores em relação ao trombone como nunca antes havia acontecido na história. Foi neste momento em que os compositores brasileiros iniciaram a desenvolver uma prática de escrita frequente para o instrumento como solista, o que se mantém até os dias de hoje, criando assim um vasto repertório contemporâneo. O papel do *performer* é de importância fundamental nesse caso, pois, sem a contribuição dos grandes virtuosos do trombone, essa gama de repertório não teria tanta repercussão.

A prática da música de câmara contemporânea brasileira é uma importante ferramenta de formação e desenvolvimento para o músico integrado ao seu tempo. Embora ainda tenhamos cursos de música com o foco mais voltado para a formação com elementos da técnica tradicional, a cada dia se expande o número de professores valorizando o uso de novas técnicas. Essa corrente de ensino tem tido grande repercussão na didática dos instrumentistas de metal e especialmente em relação ao trombone, único instrumento com a peculiaridade do uso da vara, possibilitando vários tipos de efeitos e estética que se prezam perfeitamente às novidades que este tipo de repertório demanda.

A música contemporânea, com suas características estilísticas, possibilita a descoberta de novas técnicas sonoras, o uso de notações inovadoras e a experimentação de timbres pouco utilizados, além de uma variedade rítmica impressionante. Sendo assim, é um estímulo ao estudante em formação.

A utilização do repertório contemporâneo não foi contemplada na minha formação acadêmica na disciplina de trombone, mas concomitantemente pude ter essa experiência junto ao Grupo Música Nova. Grandes compositores de nosso tempo, como Luciano Berio (1925-2003), John Cage (1912-1992), Vinko Globokar (1934-), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Alfred Schnittke (1934-1998) e Toru Takemitsu (1930-1996), têm dedicado obras para o instrumento. No Brasil, isto também vem acontecendo e compositores como Edino Krieger (1928-), Ernani Aguiar (1950-), Ricardo Tacuchian (1939-), Marisa Rezende (1944-), Jorge Antunes (1942-), Nelson de Macedo (1931-2018), Estércio Marques da Cunha (1941-), Roberto Victório (1959-), Tim Rescala

(1961-), Jônatas Manzolini (1961-) e Liduíno Pitombeira (1962-) também colaboraram para a formação de um novo repertório solista e de câmara para o instrumento.

Esta tese teve como objetivo principal sugerir soluções técnico-interpretativas para o trombonista no repertório do Grupo Música Nova da UFRJ, trazendo à tona a importância da música contemporânea na formação do instrumentista que se prepara para o mercado de trabalho nos dias de hoje. Tivemos dois objetivos secundários. O primeiro foi investigar o trabalho, a história, o repertório e a relevância do Grupo Música Nova da UFRJ no cenário musical brasileiro, mostrando o quanto esse movimento de criação e valorização da música contemporânea foi importante para a divulgação e circulação de novas técnicas para o trombone. Já o segundo objetivo consistiu em compreender este repertório no que tange à participação do trombone. Este universo contemporâneo é permeado de novas técnicas e novas tecnologias, demandando do trombonista, novas soluções, partindo assim de um universo delimitado para uma abordagem mais ampla dentro do repertório brasileiro.

Analisar as demandas do trombonista do nosso tempo e viabilizar sugestões práticas para a solução de demandas técnico-interpretativas diversas que surgem no decorrer da execução do repertório do grupo também foram algumas das preocupações desta pesquisa, abordando suas questões.

O Grupo Música Nova da UFRJ surgiu no ano de 1989, com o objetivo de incentivar, pesquisar e contribuir com produções inéditas para a música contemporânea de câmara no ambiente do Rio de Janeiro, se expandindo depois a outros estados brasileiros como São Paulo, Minas Gerais e Mato Grosso. Tendo como coordenadora do projeto a professora Dra. Marisa Rezende¹, o projeto se iniciou com o apoio do CNPq na Escola de Música da UFRJ e teve como participantes alunos e professores da universidade, além de compositores renomados que admiravam essa iniciativa, durante seus 25 anos de atividade (1989-2014). Seu pioneirismo se deu por suas formações mistas, que possibilitavam a interação de instrumentos com características bem diferentes, e pelo fato de trabalhar exclusivamente repertório brasileiro, salvo raras exceções. Este movimento foi um impulsionador para a criação deste tipo de repertório também para o

¹ Compositora, pianista e professora titular da UFRJ. Com uma sólida carreira profissional, iniciou sua graduação em composição na Escola Nacional de Música (hoje, Escola de Música da UFRJ) finalizando-a na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), recebeu o título de Mestre em piano pela Universidade da Califórnia, Santa Bárbara, e concluiu seu Doutorado na mesma instituição. Compositora de renome nacional, escreveu obras para as maiores orquestras brasileiras e participa ativamente das Bienais de Música Brasileira Contemporânea. Foi uma das fundadoras da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música e do Laboratório de Música e Tecnologia, em 1995, juntamente com o Prof. Rodolfo Caesar.

trombone, pois o grupo deu ensejo a uma grande quantidade de obras por ele interpretadas.

Quando ingressei no grupo como estudante do curso de bacharelado em trombone da UFRJ, me deparei com uma linguagem completamente nova que me fez ver a música de forma singular, inovadora e desafiadora. Encontrei dificuldades quanto à estética das obras e surgiram dúvidas de como elas deveriam ser interpretadas. Por mais que tecnicamente eu conseguisse resolver as dificuldades propostas, interpretativamente eu queria buscar uma maior identidade com a música contemporânea. A importância de um grupo voltado para experimentação musical, propiciando aos novos compositores a oportunidade de trabalharem juntamente com os intérpretes no momento da criação, foi um dos diferenciais mais significativos deste *ensemble* que impactou imensamente os rumos da minha carreira como músico.

Como primeiro a ocupar a cadeira de trombone na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), curso criado em 2006 e em pleno funcionamento até os dias de hoje, tive a oportunidade de direcionar os tópicos do bacharelado de acordo com o que via como necessidade de alunos e profissionais naquele instante. O direcionamento do curso tem por objetivo preparar o trombonista para o mercado profissional em várias áreas e, no momento de sua criação, não era possível deixar de fora a música contemporânea de concerto. Então, ela foi integrada ao curso utilizando métodos que apresentavam as técnicas e novas sonoridades de maneira didática.

Como ainda não há material didático referencial sobre trombone na música contemporânea brasileira, esta tese busca suprir esta demanda, trazendo a conexão entre as novas técnicas e o repertório nacional. Este estudo será uma ferramenta para o trombonista acessar, em língua portuguesa, as técnicas utilizadas na música contemporânea, o que torna este trabalho pioneiro e autêntico, sendo também uma forma de colaborar para resolver a problemática da falta de contato de novos trombonistas com esta linguagem que é tão rica e inovadora. O impulso criativo para a realização desta tese surgiu desta lacuna, que pôde começar a ser preenchida pelo trabalho do Grupo Música Nova da UFRJ, incentivando a composição e execução de inúmeras obras novas para diferentes formações de câmara.

Durante o processo de elaboração deste trabalho surgiram várias indagações didáticas. Como preparar o trombonista para executar o repertório contemporâneo? O que ele necessita para realizar este trabalho? Qual o grau de formação necessária? Que habilidade técnica já deve possuir? Para responder essas questões, julguei necessário

recorrer à minha experiência junto ao Grupo Música Nova de 1993 até 2014, sendo levado a um caminho de pesquisa afim ao que hoje em dia convencionou-se chamar de “autoetnografia”:

a autoetnografia é um método que se sustenta e se equilibra em um “modelo triádico”, baseado em três orientações: a primeira seria uma orientação metodológica – cuja base é etnográfica e analítica; a segunda, por uma orientação cultural – cuja base é a interpretação: a) dos fatores vividos (a partir da memória), b) do aspecto relacional entre o pesquisador e os sujeitos (e objetos) da pesquisa e c) dos fenômenos sociais investigados; e por último, a orientação do conteúdo – cuja base é a autobiografia aliada a um caráter reflexivo. Isso evidencia que a reflexividade assume um papel muito importante no modelo de investigação autoetnográfico, haja vista que a reflexividade impõe a constante conscientização, avaliação e reavaliação feita pelo pesquisador da sua própria contribuição/influência/forma da pesquisa intersubjetiva e os resultados consequentes da sua investigação. (SANTOS, 2017, p. 218).

Além de Santos, outros autores se debruçaram sobre este método de pesquisa chamado autoetnografia. Autores como Ellis e Adams (2014, p. 254) buscaram definir a autoetnografia como “pesquisa, escrita, histórias, e métodos que conectam o autobiográfico e o pessoal ao cultural, social e político”. Esta definição ampla sobre a autoetnografia parece que ainda não é definitiva, sendo objeto de estudo de vários pesquisadores. Mas a reflexividade promovida no processo de pesquisa da autoetnografia é uma característica claramente evidente. Não cabe a esta pesquisa definir os caminhos da autoetnografia, mas se apropriar dela como ferramenta, para poder trazer soluções práticas que pudessem ajudar o trombonista a preencher as lacunas de formação que, por ventura, tenha percebido na sua trajetória.

A metodologia da autoetnografia empregada neste trabalho envolveu também revisão bibliográfica, pesquisa documental e levantamento de obras. Além disto, foi realizada uma análise do repertório do Grupo Música Nova da UFRJ, visando alcançar os objetivos desta pesquisa. Foi criado um arquivo pessoal de programas, catalogados por data. Também foi criado um arquivo com as partituras de trombone, mas que tem algumas pendências e a análise das partituras foi feita selecionando os trechos mais relevantes técnica e interpretativamente.

Este trabalho se justifica por sua abrangência em relação a vários aspectos, como a valorização da música de câmara brasileira contemporânea, a demonstração dos benefícios da experimentação de novos repertórios possibilitando a criação de novas técnicas e sonoridades, a importância do uso do repertório contemporâneo como ferramenta didática aproveitando a sua complexidade para o desenvolvimento geral do

trombonista, a divulgação de um repertório com formação mista que amplia as possibilidades do trombonista fazendo-o trabalhar inter-relações com instrumentos de diferentes famílias no contexto de câmara e a importância da formação de plateia, que deve ser um foco perene de todo músico integrado com a música de seu tempo.

Além disso, trazer à tona a história de um conjunto, que fez com que compositores pudessem se aprimorar e realizar sua arte de maneira integral, valoriza os próprios compositores e intérpretes como meio de expressão da nossa cultura. A divulgação das obras compostas para o grupo, que foi um estandarte da música contemporânea carioca no período em que esteve em atividade, a catalogação e organização do seu repertório e a contabilização de suas atividades mostram a eficiência com que este grupo trabalhou durante sua trajetória. O ineditismo deste trabalho também é um fator marcante, pois não há estudos teóricos e práticos específicos sobre o Grupo Música Nova da UFRJ e a sua literatura no Brasil. Sendo um grupo com mais de uma centena de estreias mundiais, é possível demonstrar a sua relevância para a preservação de nossa história e repertório recentes. Dar visibilidade a essa música para o público em geral e em especial para os trombonistas é uma das benesses deste projeto.

Foram analisadas partituras, programas, relatórios, entrevistas e gravações que proporcionaram a criação de material referencial para esta tese. Houve consultas a sites, artigos, livros e recortes de jornal que citavam direta ou indiretamente o grupo, além de materiais relacionados ao assunto de forma mais ampla. A coleta de dados foi realizada de maneira prévia e continuada, com a colaboração da coordenadora do grupo, Marisa Rezende, e do compositor Alexandre Schubert, um dos pioneiros como participante. Também foi feita uma revisão bibliográfica sobre o assunto, buscando citações e artigos relacionados, além de uma compilação de gravações do grupo.

A coleta e análise do material publicado, o conteúdo de programas de concertos, questionários por email, e conversas informais com os compositores envolvidos no projeto serviram para o enriquecimento deste trabalho. A análise dos dados, em relação ao grupo, gerou uma interpretação crítico-analítica que pretende apresentar ao leitor que fatores variados de incentivo, como a concessão de bolsas e a concessão de espaços para ensaios, levaram a resultados qualitativos e numéricos mais significativos.

Compositores e intérpretes escreveram dissertações de mestrado e teses de doutorado, criando material acadêmico a partir de temas que surgiram do trabalho do Grupo Música Nova. Este material foi eventualmente consultado e não houve o intuito de listar as produções bibliográficas resultantes do trabalho do Música Nova, mas no

decorrer da pesquisa foram encontrados trabalhos, por exemplo, como o de Pauxy Gentil-Nunes publicados com o que chamou de "técnica do carrossel", aplicada por ele mesmo no *Noturno* (2014) dedicado ao Grupo. Estudos de autores que tiveram participação direta no grupo foram utilizados, buscando valorizar as suas experiências. A tese de doutorado de Flávia Vieira Pereira *As práticas de Reelaboração Musical* (PEREIRA, 2011) e a do compositor Neder Nassaro *A experimentação como poética musical e suas notações* (NASSARO, 2011) servem de exemplo para este tipo de utilização.

Os métodos específicos que abordam as técnicas contemporâneas desenvolvidas no trombone, de Stuart Dempster (1994) e Benny Sluchin (1995), foram utilizados como referência e como base comparativa em relação às técnicas propostas nas obras compostas para o grupo. Embora sejam métodos muito completos e de alta qualidade, não foi possível adequar toda a problemática encontrada no repertório em seus tópicos. Assim, foi necessário expandir o estudo, já que havia mais demandas do que o encontrado. A variedade técnica trouxe uma gama de especificidades que fez com que fosse necessária essa expansão.

A tese se estrutura em três capítulos. No primeiro, temos a oportunidade de conhecer o Grupo Música Nova com seus integrantes, suas formações, sua área de atuação, o seu repertório e o material gerado a partir do seu trabalho. Também foram contemplados neste capítulo o surgimento do grupo que viria a inovar na área instrumental e de composição, os precursores que conduziram a caminhada do grupo, as iniciativas de relevância na música contemporânea naquele momento nas principais capitais brasileiras e as biografias de sua idealizadora e coordenadora e do próprio grupo.

Para um melhor entendimento de sua história, houve uma segmentação em três períodos, de acordo com fatos marcantes na trajetória do grupo, visando dar clareza a momentos específicos de relevância. A história do grupo é traçada de maneira cronológica: o primeiro período se refere ao seu momento inicial, o segundo, ao desenvolvimento do trabalho de maneira incentivada (refiro-me aqui ao CNPq) e o terceiro, ao tornar-se um grupo independente. Houve a preocupação de contextualizar o leitor com o momento de surgimento do grupo, criando um panorama da música contemporânea nacional, deixando-o assim melhor informado e mostrando o valor do projeto como um todo. Assim, esses fatos seguem comentados junto ao papel do trombone nessa trajetória de 25 anos de trabalho, citando alguns dados coletados junto à pesquisa que foram amplamente desenvolvidos no capítulo 2.

O repertório para trombone solista e de câmara na música brasileira moderna e contemporânea com enfoque no repertório do Grupo Música Nova foi o título utilizado para a temática abordada no capítulo 2 desta tese. Como o título sugere, há uma introdução comentando as obras para trombone relevantes na música brasileira entre 1950 e 1990, buscando contextualizar o leitor sobre o caminho posteriormente traçado pelo repertório do Grupo Música Nova. Em seguida, temos uma análise específica das obras, as contabilizando em relação à sua formação (duos, trios, quartetos etc.), à participação do trombone, ao ano de composição e aos compositores envolvidos, apresentados em gráficos, demonstrando a pertinência da sua produção musical e cultural.

Como o enfoque desta tese está no trombone, a maior seção do capítulo aborda as peças do Grupo que utilizam este instrumento, organizadas por compositor. O critério de ordenação dos compositores foi, na medida do possível, cronológico, em relação ao início de suas atividades junto ao grupo. Além destas peças, são apresentadas outras obras do repertório trombonístico destes compositores, que enriquecem a música contemporânea para o instrumento. Todo esse repertório foi listado e organizado nos apêndices, de forma a poder ser explorado pelo leitor. Eles explicitam os compositores, os anos de composição, a quantidade de obras criadas por cada um dos compositores envolvidos, locais de apresentação, a quantidade de formações contempladas e a quantidade de execuções de cada obra. Este grande levantamento traz, no capítulo 2, comentários sobre as obras e explora as peculiaridades técnico-interpretativas que podem contribuir para o desenvolvimento do trombonista. As músicas apresentadas na gravação do CD do grupo e nas participações em Bienais de Música Brasileira Contemporânea também receberam destaque neste capítulo, que se encerra analisando a importância do grupo na geração de repertório para trombone.

As performances realizadas nas Bienais trouxeram à discussão os problemas técnico-interpretativos reunidos no capítulo 3. Abordando fatores diversos (musicais, espaciais, teatrais e notacionais), o repertório do grupo auxilia o trombonista a encarar tópicos de relevância na música contemporânea. Foram propostas soluções técnicas e comparações com obras do repertório internacional contemporâneo, visando desmistificar os problemas encontrados.

As sugestões técnico-interpretativas apresentadas no capítulo 3 têm como objetivo facilitar a execução das características musicais encontradas no repertório do grupo pelos trombonistas. É importante salientar que há diversos caminhos para a execução dessas obras e uma infinidade de possibilidades, deixando a critério do trombonista a análise da

eficácia destas sugestões. Elas são resultado da experiência do autor desta tese em 22 anos de permanência no grupo em contato com o seu material musical. Assim, neste capítulo reflito a partir de uma experiência pessoal, o que Santos (2017) chama de "fatores vividos (a partir da memória)", "aspecto relacional entre o pesquisador e os sujeitos (e objetos) da pesquisa" e de "orientação do conteúdo", elementos cujas bases seriam "autobiografia aliada a um caráter reflexivo" (SANTOS, 2017, p. 218). Dito isto, pode-se entender que os tópicos trabalhados foram divididos de maneira a contemplar as especificidades do trombone, os procedimentos técnico-musicais comuns aos instrumentos de metal, as especificidades técnicas e interpretativas do repertório, o uso de recursos técnicos do trombone, a utilização de diferentes tipos de trombone, os meios de extensão sonora, os recursos cênicos e teatrais e as características de notação.

O material resultante deste estudo visa capacitar o trombonista e prepará-lo para a execução do repertório contemporâneo por meio de questões que surgiram em decorrência do trabalho executado no Grupo Música Nova da UFRJ e as experiências vividas por seus integrantes. O estímulo gerado por tocar este tipo de música com o grupo fez com que eu naturalmente expandisse meus estudos para o repertório internacional, que acabou sendo usado, na tese, como parâmetro de comparação em relação às questões técnicas. Com esta expansão, é possível trabalhar tópicos que permitem o desenvolvimento do instrumentista, levando-o a um ganho técnico-interpretativo na execução do repertório contemporâneo, aumentando suas possibilidades. Esperamos que este estudo venha a colaborar de maneira pertinente para a divulgação do repertório contemporâneo, para a sua preservação, para a melhoria de fatores técnico-interpretativos dos trombonistas e como incentivo para explorarem esse novo mundo que ainda temos tanto a descobrir.

Capítulo 1

Grupo Música Nova da UFRJ

O Grupo Música Nova da UFRJ foi um ensemble de câmara com formação mista, dedicado à música contemporânea brasileira, e criado por sua idealizadora Marisa Rezende na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1989. Nos seus 25 anos de existência, participou dos mais importantes eventos relacionados a música contemporânea no Brasil e encerrou suas atividades no concerto de homenagem aos 70 anos de sua criadora em 2014 (Figura 1).

Figura 1. Foto de divulgação de concerto (2006) com o Grupo Música Nova em sua última formação (da esquerda para a direita) – João Luiz Areias (trombone), João Vidal (piano), Marisa Rezende (piano e coordenação), Alexandre Brasil (contrabaixo) e Marcos dos Passos (clarinete). Arquivo pessoal de João Luiz Areias.



Fonte: Barcelos (2006).

Com o apoio do CNPQ, integrantes do grupo e um compositor obtiveram bolsas de pesquisa até o ano de 1998, ano em que o grupo passou a ter continuidade de forma voluntária. Durante sua existência, houve grandes realizações artísticas, como concertos, viagens para participações em festivais e a gravação do único CD do grupo, que perpetuaram o legado de seu trabalho, registrando o nível de qualidade musical composicional e técnico-interpretativo.

O grupo teve, em sua trajetória, momentos estruturais marcantes como a sua criação, a continuidade do projeto (mesmo sem sua coordenadora presente), as mudanças de formação, o aumento da quantidade de bolsistas e a manutenção do grupo (apesar de outro fator estrutural importante, como a perda definitiva do apoio financeiro

institucional). Com isto, a história do grupo pode ser dividida em três períodos, o primeiro de 1989 a 1992, o segundo de 1993 a 1998 e o terceiro de 1999 até 2014.

1.1 Precusores do Grupo Música Nova

O Grupo Música Nova da UFRJ foi influenciado por várias tendências que moldaram o seu trabalho. Nesta seção, vamos discorrer sobre a influência de seus precusores sobre a sua produção na música de câmara brasileira contemporânea: o Grupo Música Viva, o Grupo de Compositores da Bahia e diversos grupos que surgiram durante a década de 1980. Através do contexto social dos grupos envolvidos, percebemos características comuns que permeiam a formação dos grupos de música de câmara brasileira moderna e contemporânea, formulando assim uma hipótese de continuidade.

1.1.1 Grupo Música Viva

O Grupo Música Viva foi um movimento com o objetivo de “modernizar” a arte brasileira². Formado por iniciativa do compositor Hans-Joachim Koellreutter³ (1915-2005) e um grupo de compositores, eles criaram uma escola de formação, organizaram concertos, editaram revistas, músicas e criaram um programa de rádio em sua trajetória. Dentre os participantes de renome do primeiro momento do grupo temos o próprio Koellreutter, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Camargo Guarnieri (1907-1993) e Cláudio Santoro (1919-1989). Alguns instrumentistas como o violoncelista Aldo Parisot (1918-2018), o violinista Santino Parpinelli (1912-1991), o pianista e musicólogo Oriano de Almeida (1921-2004) e o clarinetista Jaioleno dos Santos (1913-2007) se envolveram em um segundo momento assim como os compositores Damiano Cozzela (1929-2018), Roberto Schnorrenberg (1929-1983), Hans Trostli (1922- 1998) e Eunice Katunda (1915-1990) que fizeram parte no núcleo formado em São Paulo. Eunice Katunda e Edino Krieger (1928-) viriam a participar posteriormente do grupo no Rio de Janeiro em seu terceiro momento que contou com a participação de César Guerra-Peixe (1914-1993) e do pianista Heitor Alimonda (1922-) assinantes do manifesto de 1946.

O grupo Música Viva teve sua carreira seccionada em três momentos (KATER, 2000): o primeiro momento de 1939 (por ter sido o ano de início de suas atividades) a

² Este projeto ideológico que me refiro é da 1ª fase do grupo (Movimento Música Viva) e não da 2ª fase depois de 1944 (Grupo Música Viva).

³ Hans-Joachim Koellreuter (1915 – 2005) foi um compositor, professor e musicólogo brasileiro de origem alemã. Mudou-se para o Brasil em 1937 e tornou-se um dos nomes mais influentes na vida musical no país.

1941 com a sua formação no Rio de Janeiro, o segundo momento de 1943 a 1946 já com um novo grupo em São Paulo e o terceiro momento de 1946 a 1950 quando começa a dissolução gradual do grupo que realmente termina em 1952.

Assim como o Grupo Música Nova da UFRJ, sempre teve como intuito propagar a música contemporânea brasileira de concerto, trazendo assim uma inovação ao repertório nacional. Outra convergência era o intuito didático dos grupos, já que eles eram monitorados por seus mentores que eram compositores e professores. No caso do grupo Música Viva, o grupo de estudos tinha o foco nas orientações do Prof. Kollreutter e desenvolveu a utilização da técnica dodecafônica, enquanto o grupo Música Nova teve seu enfoque em estudos mais amplos, com um foco ampliado em várias técnicas composicionais, sob a orientação da Prof^a. Marisa Rezende (1944-).

O Música Viva publicou peças, criou boletins, fez transmissões de rádio e gravações, enquanto o Grupo Música Nova da UFRJ realizou 146 estreias e registrou 9 peças no CD *Grupo Música Nova da UFRJ*. Os dois grupos geraram uma grande quantidade de material em suas trajetórias e foram criadas várias composições brasileiras para grupos de câmara que deram maior visibilidade à música contemporânea brasileira.

Koellreutter foi um impulsionador da música contemporânea por onde passou. A influência dos seus ensinamentos com os Seminários Internacionais de Música, mais especificamente em Salvador, deixou frutos como a criação da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), no ano de 1954 (KATER, 2000, p. 94-95). Com a iniciativa de Ernst Widmer (1927-1990), anos depois, se criou o Grupo de compositores da Bahia. Este grupo, teve influência direta no conceito adotado pelo Grupo Música Nova da UFRJ, pois não havia a imposição de uma corrente estética aos compositores, aos alunos bolsistas e colaboradores do projeto.

Apesar de serem movimentos que apareceram em momentos distintos, pode-se dizer que há certa sequência de acontecimentos que influenciaram a questão da criação composicional de música contemporânea no Brasil. Essa linha de influência iniciada a partir do grupo Música Viva e tendo continuidade com o Grupo de compositores da Bahia, resultou no trabalho desenvolvido pelo Grupo Música Nova da UFRJ.

1.1.2 Grupo de Compositores da Bahia

O Grupo de Compositores da Bahia foi um movimento criado em 1966, fruto do ensino de composição por Ernst Widmer na UFBA. Envolvido diretamente com a cultura

baiana, Widmer influenciava os programas de ensino, pesquisa, e difusão musical da universidade. O grupo se definia como

um movimento em torno da criação, execução e análise de música contemporânea, o Grupo se propunha “estimular e difundir a criação musical contemporânea através do intercâmbio, concertos, pesquisas, jornadas, festivais, edições e empréstimos de fitas e materiais” (In: Boletim Informativo do Grupo de Compositores da Bahia, n.1, 1967, p.5).

Segundo seu criador não havia defesa de “escolas” ou tendências musicais específicas que geraram uma produção estilisticamente diversificada. Estas ideias seguramente influenciaram a condução de liberdade estética no Grupo Música Nova e suas composições. Em entrevista, a compositora Marisa Rezende cita ter ouvido concertos do grupo e que admirava a liberdade estética adotada por ele. Em 1973, coincidentemente, o Grupo de Compositores da Bahia até criou o *Conjunto Música Nova* na universidade que veio a se chamar posteriormente *Bahia Ensemble*.

Compositores como Ernst Widmer, Lindemberg Cardoso (1939-1989), Anton Walter Smeták (1913-1984), Jamary Oliveira (1944-2020), Milton Gomes (1916-1974), Fernando Cerqueira (1941-), Agnaldo Ribeiro (1943-), Marco Antônio Guimarães (1948-) e Paulo Costa Lima (1954-) são alguns dos integrantes do Grupo de Compositores da Bahia, que foi muito bem-sucedido na criação e divulgação da música contemporânea de concerto.

O Grupo de Compositores da Bahia se utilizava dos organismos instrumentais da UFBA e assim criou composições para formações diversas. O trombone, assim como outros instrumentos, foi utilizado por estes compositores na Orquestra Sinfônica, Conjunto de Sopros e Conjunto de Metais, mas não havia um grupo de formação mista estável na universidade.

O conceito do Grupo Música Nova da UFRJ se dirigiu pelas mesmas vertentes, dando liberdade total aos compositores e trabalhando obras diversificadas de forma igualitária visando explorar o melhor resultado possível de suas características.

1.1.3 Iniciativas importantes na música brasileira contemporânea na década de 1980

A música contemporânea parecia se desenvolver de forma mais contundente na segunda metade do século XX. A criação Festival Música Nova de Santos (1962) e da Bienal de Música Brasileira Contemporânea (1975), certamente tiveram um grande impacto nesta efervescência musical, como importantes vitrines para compositores e

grupos de música contemporânea que viriam a surgir. Na década de 1980, inúmeras iniciativas dignas de menção, no que tange ao fomento da música contemporânea no país, aconteceram principalmente nos grandes centros, tais como, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Salvador, Porto Alegre e Cuiabá. Mencionamos algumas dessas iniciativas com o objetivo de mostrar que houve uma onda criativa nesse período que levou a criação de grupos e gerou uma quantidade significativa de músicas inéditas para o repertório camerístico contemporâneo brasileiro.

Primeiramente, no Rio de Janeiro, houve a iniciativa do estabelecimento do Estúdio da Glória em 1981 pelos compositores Tim Rescala (1961), Rodolfo Caesar (1950) e Tato Taborda (1960), que gerou diversos núcleos, como o *Conjunto Vazio*, o *GME – Grupo de Música Eletroacústica do Rio de Janeiro* e o *Numexi – Núcleo de Música Experimental e Intermídia*. Durante esse período, ainda podemos mencionar o *Conjunto Ars Contemporânea* (1977-1984), dirigido por Guilherme Bauer, que realizou concertos com o intuito de divulgar em especial o repertório brasileiro. Cabe ressaltar a importância principalmente da Bienal de Música Brasileira Contemporânea, que acontecia de forma regular desde 1975.

Já em São Paulo, o regente britânico Graham Griffiths, cria o *Grupo Novo Horizonte* em 1989, também incentivando a produção de obras de compositores brasileiros através de encomendas, difusão das obras em concertos e respectivas gravações. Instaurou-se também o Centro de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) na UNICAMP, idealizado e dirigido pelo compositor Jose Augusto Mannis. Esse centro, posteriormente, foi incorporado ao Centro de Integração, Documentação e Divulgação Cultural da UNICAMP (CIDDIC). A manutenção do Festival Música Nova de Santos sempre teve uma importância vital para grupos de câmara como o Grupo Música Nova.

Em Belo Horizonte, a pianista Berenice Menegale junto a outros artistas e intelectuais como o barítono uruguaio Eládio Perez-Gonzales⁴ (1926-2020), criaram a *Fundação de Educação Artística* (1963), que gerou projetos futuros como o *Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos*, cuja primeira edição ocorreu em 1986, sendo seguida de edições em 1988, 1992 e 2002. Em 1984, idealizados pelo pianista Paulo Alvares, surgem os *Ciclos de Música Contemporânea de Belo Horizonte*, depois

⁴ Grande barítono uruguaio radicado no Brasil que teve enorme importância na divulgação da música contemporânea e na criação de cursos especializados com esta temática. Teve papel fundamental na criação da Fundação de Educação artística.

incorporado ao Festival Articulações, dirigido pelo compositor Eduardo Guimarães Alvares.

Na cidade de Cuiabá, o regente, instrumentista e diretor musical, Roberto Victório, desenvolvia atividades do grupo de câmara SEXTANTE, desde 1994, que embora fundado em 1986 no Rio de Janeiro, teve a continuidade de suas atividades no estado de Mato Grosso. O grupo trabalha exclusivamente com a produção musical brasileira contemporânea, tendo realizado mais de uma centena de primeiras audições de obras brasileiras de concerto, muitas delas escritas originalmente para a formação.

Por sua vez, na capital baiana, Salvador, acontece a retomada do antigo Conjunto Música Nova, transformado no final da década de 1980 em Bahia Ensemble. Esse grupo foi fruto do desenvolvimento do *Grupo de Compositores da Bahia* (1966) no recente Departamento de Música da UFBA, liderado por Ernst Widmer, que promoveu a *Apresentação de Compositores da Bahia* (1967), evento que se perpetuou até o ano 2000.

Em 1988, na cidade de Porto Alegre (RS), a criação do *Encompôr – Encontro de Compositores Latino-Americanos* – se deu com a participação de compositores como Bruno Kiefer e Armando Albuquerque. Viabilizado pelo crítico literário Carlos Jorge Appel, então secretário da Cultura do Rio Grande do Sul, esse festival contou com sete edições realizadas até 2001.

1.2 Criação do Grupo Música Nova

Impulsionada pela necessidade de prover aos alunos de bacharelado e pós-graduação em Composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EM/UFRJ) um ambiente para a experimentação de suas obras, a compositora Marisa Rezende criou, em 1989, com o apoio do CNPQ, o Grupo Música Nova da UFRJ. Era de extrema importância criar um grupo estável para que os compositores tivessem contato frequente com os instrumentistas que executariam suas peças. O processo de criação se deu com a elaboração e envio do projeto ao CNPQ, solicitando apoio e concessão de cinco bolsas de iniciação científica. Por se tratar de projeto acadêmico, naturalmente após a aprovação do projeto, houve uma chamada para a seleção de instrumentistas alunos de graduação da EM/UFRJ, que se beneficiariam da prática regular da música de câmara e a familiarização com o repertório contemporâneo.

Os professores Ronaldo Miranda, Heitor Alimonda e Marisa Rezende participaram da seleção e optaram por ter uma formação com timbres variados, incluindo flauta, violoncelo, piano e percussão. As bolsas foram distribuídas aos instrumentistas

Igor Levy (flauta), Sérgio Nuñez (violoncelo), Flávia Vieira (piano), Paraguassú Abrahão (percussão) e ao compositor Marcos Vinício Nogueira, permitindo assim a criação da primeira formação do Grupo Música Nova da UFRJ. A partir daí o grupo passou a se encontrar regularmente duas vezes por semana, desenvolveu o trabalho de forma séria e buscou a excelência nas performances. Os encontros com os compositores possibilitaram a experimentação de técnicas composicionais que eram debatidas com os instrumentistas, gerando aperfeiçoamento técnico nas obras. Assim, com as sugestões recebidas, as obras ficavam adequadamente elaboradas para os instrumentistas participantes.

A criação do Grupo Música Nova se deu em um momento em que não havia grupos regulares de música contemporânea em funcionamento no Rio de Janeiro. Já em São Paulo, como citado anteriormente, o regente britânico Graham Griffiths, criou o *Grupo Novo Horizonte* em 1989, também incentivando a produção de obras de compositores brasileiros através de encomendas, difusão das obras em concertos e respectivas gravações. Instaurou-se também o Centro de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) na UNICAMP, idealizado e dirigido pelo compositor José Augusto Mannis. Esse centro, posteriormente, foi incorporado ao Centro de Integração, Documentação e Divulgação Cultural da UNICAMP (CIDDIC).

1.3 A idealizadora e coordenadora Marisa Rezende

Esta seção se inicia com aspectos biográficos da compositora Marisa Rezende, que além de coordenadora e idealizadora do Grupo Música Nova, trabalhou como professora Titular de composição da UFRJ. Ela diversificou sua carreira como pianista, concertista, professora, coordenadora e compositora.

Sua formação musical começou aos cinco anos de idade com Marieta de Saules, oriunda de uma família de músicos, cujo tio Otávio Bevilacqua, crítico musical e cronista, foi um dos formadores do Grupo Música Viva no Rio de Janeiro em 1939.

Marisa Rezende concluiu o nível médio na Academia Lorenzo Fernández em 1961 e o científico no Colégio de Aplicação da UFRJ no ano seguinte; começou, em 1963, o curso de Composição na Escola de Música da UFRJ e, ao mesmo tempo, estreou como concertista executando obras de Bach, Liszt, Chopin e Henrique Oswald no Auditório do Palácio da Cultura, atual Sala Funarte⁵. De 1964 a 1968, viveu em Boston e retornou ao Rio de Janeiro para se reintegrar ao bacharelado em Composição. Mudou-se

⁵ Concerto realizado no dia eu de julho de 1963 promovido pela Associação de Jovens Pianistas, criada pela prof.^a Maria de Lourdes Sekeff.

para o Recife em 1972, atuou diversas vezes como solista da Orquestra Sinfônica do Recife e concluiu sua graduação na UFPE em Composição e Regência. Aprimorando sua formação, seguiu para a Universidade de Santa Bárbara, Califórnia, onde terminou em 1976, o mestrado em piano com o Prof. Erno Daniel⁶. Nesse período escreveu suas primeiras obras: *Trio para oboé, trompa e piano* e *Trio para violino, violoncelo e piano*. Marisa transcreveu o primeiro trio citado para clarineta, trombone e piano, que anos depois o Grupo Música Nova da UFRJ executou.

Marisa participou ativamente da Bienal de Música Brasileira Contemporânea, que se tornou um dos meios mais importantes de divulgação da música nova no país, resultado do desdobramento dos Festivais de Música da Guanabara, criado em 1975 sob a direção de Edino Krieger. Retornou ao Recife na década de 1980 e ensinou matérias teóricas na UFPE. Um ano depois, participou pela primeira vez dos Panoramas da Música Brasileira Atual e da IV Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Intensificou sua atuação como compositora e concertista quando voltou à Califórnia para a conclusão de seu doutorado em Composição, sob orientação do Prof. Peter Fricker⁷ em 1985, com amplo portfólio de obras, entre as quais o *Sexteto em seis tempos* e *Concertante para oboé, piano e orquestra*. Em 1987, tornou-se professora titular de Composição da UFRJ, mesmo ano em que teve sua obra *Concertante para oboé, piano e orquestra* programada por Eleazar de Carvalho na OSESP. No ano seguinte, participou da fundação da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)⁸.

Em sequência a suas atividades acadêmicas, criou, em 1989, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, o Grupo Música Nova da UFRJ, dedicado ao estudo e à interpretação da música brasileira contemporânea. Participou ainda da fundação do Núcleo de Música Experimental e Intermídia do Rio de Janeiro. Em 1992, foi *Visiting Researcher Fellow* da Universidade de Keele, Inglaterra, onde trabalhou com Prof. John

⁶ Prof. Erno Daniel (1918-1977), pianista e maestro especialista em compositores húngaros da corrente estilística nacionalista. De 1960 a 1977, foi professor na Universidade de Santa Bárbara e regia a Santa Barbara Symphony Orchestra (USA).

⁷ Peter Racine Fricker (1920-1990) foi um compositor britânico que nasceu em Londres. A partir de 1964, tornou-se professor visitante de música da Universidade da Califórnia. Seis anos depois emigrou para os Estados Unidos, tornando-se professor residente dessa mesma universidade, ocupando o cargo de presidente do Departamento de Música (1970-1974), sendo nomeado, também, professor de pesquisa do corpo docente da universidade (1980) e Professor de composição (1988). De 1984 a 1986, foi presidente do Festival Internacional de Música e Literatura de Cheltenham, na Inglaterra. (GROVE, 2001, vol. 9, p. 261-263)

⁸ Interessante que essa associação teve como primeira presidente a professora Ilza Nogueira, uma das estudiosas sobre o Grupo de compositores da Bahia.

Sloboda⁹. No mesmo ano da montagem da instalação de *Hemisférios*, 1993, o Grupo Música Nova foi incluído como “destaque do ano” pelo *Jornal do Brasil*. Foi criadora do Laboratório de Música e Tecnologia juntamente com o Prof. Rodolfo Caesar em 1995. Trabalhou com teatro e música multimídia e recebeu, em 1999, a *Bolsa Vitae de Artes*, da qual resultou o espetáculo *O (In)dizível*, realizado em 2000.

Sempre convidada a participar de bancas de concursos e pós-graduação, Marisa Rezende se aposentou da vida acadêmica em 2002, passando a receber várias encomendas de obras orquestrais. Entre 2003 e 2008, compôs *Vereda* para a OSESP e *Avessia e Viagem ao Vento*, estreadas pela OSB e encomendadas pela Sala Cecília Meireles. Além dessas composições, recebeu encomendas de peças orquestrais para as bienais de música brasileira contemporânea de 2011 a 2015. Desde então, se dedica à divulgação de suas obras, que têm sido executadas por grupos como *Lontano Ensemble*, de Londres; *Da Capo Players*, de Nova York; as já citadas, *Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB)*; *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP)* e *Orquestra Petrobras Sinfônica (OPES)*. Com essa última, foi executada sua obra *Liame* para trombone e orquestra, com o autor desta tese como solista, durante o concerto da estreia mundial em 2019.

Marisa também possui vasta produção de CDs, realizada durante sua carreira. Ainda, em sua vida acadêmica, teve a oportunidade de lançar, sob sua coordenação, em 1998, o CD *Grupo Música Nova da UFRJ*, parte do projeto *Tons & Sons* da UFRJ, e registrou a obra *Ginga* (1994), também apresentada no *Carnegie Hall* em 1997, pelo *ACO Chamber Ensemble*. Teve ainda, até os dias de hoje, parte de sua obra gravada em cerca de dez CDs, sendo *Marisa Rezende: música de câmara*, do selo LAMI/USP seu recorte mais expressivo. Recebeu em 2016 a *Medalha Villa-Lobos* da Academia Brasileira de Música pelo conjunto de sua obra. Em 2018, foi compositora homenageada pelo V FMCB¹⁰ de Campinas.

1.4 Grupo Música Nova da UFRJ no contexto da música brasileira contemporânea de concerto

Esta seção tem como objetivo mostrar a trajetória do Grupo Música Nova e demonstrar sua importância na música brasileira contemporânea de concerto. Mostrando

⁹ John Sloboda é Professor Emérito em Keele, Inglaterra, desde Outubro de 2008. Membro da Escola de psicologia desde 1974, foi Diretor do *Unit for the Study of Musical Skill and Development* fundado em 1991 até 2008. É conhecido mundialmente por seus estudos sobre psicologia da música, enfocando aspectos psicológicos na performance musical. Atualmente lidera uma iniciativa de pesquisa sobre o público alvo na Guildhall School of Music and Drama.

¹⁰ V Festival de Música Contemporânea Brasileira.

os períodos marcantes que o grupo percorreu, podemos citar essa importância de maneira mais explícita. A quantidade de formações e integrantes que passaram pelo grupo demonstram a efervescência que dominava esse ensemble. Os programas e gravações são produções fundamentais para justificar a relevância que se pode constatar nesta seção. A trajetória do Grupo pode ser organizada em períodos que possibilitam o entendimento em relação a diferentes fases do grupo, a sua divisão temporal, suas formações, a utilização do trombone e a disponibilidade de bolsas científicas (Quadro 1). O grupo percorreu 25 anos de atividades entre 1989 e 2014 e teve um total de 13 formações distintas, passou por um período inicial de nove anos financiado por bolsas do CNPQ e seguiu de maneira independente por mais dezesseis anos.

Quadro 1. Descritivo de períodos do Grupo Música Nova

Período	Anos	Formações	Participação do trombone	Financiamento institucional
1º	1989 a 1992	4	Não	CNPq
2º	1993 a 1998	6	Sim	CNPq
3º	1999 a 2014	3	Sim	Sem bolsas

Fonte: elaboração do autor.

A segmentação destes períodos foi guiada por momentos em que se pode repensar o grupo ou em que houve uma pequena pausa nas atividades. Aproveitamos para destacar as formações que passaram pelo Grupo Música Nova e mostrar a variedade e quantidade de instrumentistas envolvidos (Quadros 2, 3 e 4). A segmentação fundamenta a explicação mais detalhada dos momentos do grupo, onde será dado destaque as questões artísticas e estruturais.

Quadro 2. Formações do 1º período

Número	Período	Integrantes	Formação	Fatos marcantes
Formação 1	1989	Igor Levy, Sérgio Nuñez, Paraguassú Abrahão, Flávia Vieira Marisa Rezende João Guilherme Ripper (Part. esp.)	Flauta Violoncelo Percussão Piano Coordenação Regência	Criação do grupo.
Formação 2	1990	Glória Subieta, Igor Levy, Alexandre Schubert, Sérgio Nuñez, Flávia Vieira, Marisa Rezende Lucíla Tragtemberg (Part. esp.) Graham Griffiths (Part. esp.)	Clarineta Flauta Violino Violoncelo Piano Piano e Coordenação Soprano Regência	Primeira participação do canto na formação do grupo. Primeira participação no Panorama da Música Brasileira Atual
Formação 3	1991	Glória Subieta, Salomé Viegas, Alexandre Schubert, Sérgio Nuñez Flávia Vieira Marisa Rezende.	Clarineta Flauta Violino Violoncelo Piano Piano e Coordenação	Participação no programa <i>Jovens Recitalistas</i> da TVE Programa dedicado a execução de Suítes.
Formação 4	1992	André Góes, Eloá Sobreiro, Delton Braga, Alexandre Gomes Marisa Rezende Flávia Vieira Roberto Victório	Clarineta Flauta Trompete Contrabaixo Piano e Coordenação Regência e Piano Regência	<i>Concerto I Mostra de Música Contemporânea de Ouro Preto, MG.</i>

Fonte: elaboração do autor.

Quadro 3. Formações do 2º período

Número	Período	Integrantes	Formação	Fatos marcantes
Formação 5	1993	André Góes, Eloá Sobreiro, Delton Braga, Alexandre Brasil, Marisa Rezende. Flávia Vieira Roberto Victório	Clarineta Flauta Trompete Contrabaixo Piano e Coordenação Piano e Regência Regência	Participação no <i>I Festival Internacional de Compositoras</i> .
Formação 6	1994	André Góes, Eloá Sobreiro, Alexandre Schubert, Delton Braga, João Luiz Areias, Alexandre Brasil Marisa Rezende Flávia Vieira Part. especiais: Marcelo Coutinho Ana Botelho José Roberto Lopes Benedito Borges Ricardo Santoro Maria Teresa Madeira Roberto Victório Alfredo Barros	Clarineta Flauta Violino Trompete Trombone Contrabaixo Piano e Coordenação Piano e Regência Barítono Violão Trompa Trompete Violoncelo Piano Regência Regência Assist.	Participação no <i>XXX Festival Música Nova de Santos</i> Concertos na UFMT.
Formação 7	1995	Cristiano Alves, Sammy Fuks, Juliano Barbosa, João Luiz Areias, Alexandre Brasil Marisa Rezende Flávia Vieira Part. especiais: Ludmila Plitek	Clarineta Flauta Fagote Trombone Contrabaixo Piano e Coordenação Piano e Regência Violino	Participação na <i>XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea</i>
Formação 8	1996	Cristiano Alves Sammy Fuks, Juliano Barbosa, João Luiz Areias Saulo Moura, Alexandre Brasil, Marisa Rezende Flávia Vieira	Clarineta Flauta Fagote Trombone Violoncelo Contrabaixo Piano e Coordenação Piano e Regência	Lançamento CD <i>Bifurcações</i> de Roberto Victório. Participação na Série <i>Sextas Musicais</i> da Sala Cecília Meireles

Formação 9	1997	Antonella Pareschi, Saulo Moura, André Góes, João Luiz Areias, Alexandre Brasil Marisa Rezende Part. especiais: Vera Barreto Alexandre Schubert Flávia Vieira Boato	Violino Violoncelo Clarineta Trombone Contrabaixo Piano e Coordenação Violino Violino Piano e Regência Grupo Teatral	Participação na <i>XII Bienal de Música Brasileira Contemporânea</i> e participação na Série <i>Concertos do Século XX</i> na Sala Juvenal Dias (BH).
Formação 10	1998	Carlos Mendes, Saulo Moura, André Góes, João Luiz Areias, Alexandre Brasil, Marisa Rezende. Part. especiais: João Vidal Mariana Sales Eleonora Rodrigues Claudia Grosso Tato Taborda Flávia Vieira	Violino Violoncelo Clarineta Trombone Contrabaixo Piano e Coordenação Piano Violino Violoncelo Violoncelo Piano Piano e Regência	Participação no <i>XXXIV Festival Música Nova de Santos</i> Lançamento do CD <i>Grupo Música Nova da UFRJ</i>

Fonte: elaboração do autor.

Quadro 4. Formações do 3º período

Número	Período	Integrantes	Formação	Fatos marcantes
Formação 11	1999	Carlos Mendes, Eleonora Rodrigues, Marcos dos Passos, João Luiz Areias, Alexandre Brasil, Marisa Rezende Part. especiais: João Vidal Murilo Neves Pauxy Gentil Nunes Afonso de Oliveira Cosme Marques da Silveira Oswaldo de Carvalho Gabriela Brito Martha Martins André Góes	Violino Violoncelo Clarineta Trombone Contrabaixo Piano e Coordenação Piano Barítono Flauta Flauta Flauta Fagote Violino Violoncelo Piano Clarineta e Regência	Participação na <i>XIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea</i> Participação na Série <i>Concertos para Juventude</i> no Teatro Carlos Gomes
Formação 12	2000	Marcos dos Passos, João Luiz Areias, Alexandre Brasil, João Vidal Marisa Rezende Part. especiais: Solange Badim Oswaldo de Carvalho André Góes	Clarineta Trombone Contrabaixo Piano Piano e Coordenação Mezzo-soprano Violino Regência	Participação na Série <i>Concertos no Palácio da Cidade</i>
Formação 13	2002	Marcos dos Passos, João Luiz Areias, Raul d'Oliveira (sub) João Vidal Marisa Rezende Part. especiais: Doriana Mendes Zelma Zaniboni José Paulo Bernardes Valéria Bertoche Oswaldo de Carvalho Paulo Santoro Jorge Armando Nunes Pauxy Gentil Nunes Paraguassú Abrahão Sérgio Naidim Flávia Vieira André Góes	Clarineta Trombone Contrabaixo Piano Piano e Coordenação Soprano Mezzo-soprano Tenor Piano Violino Violoncelo Violoncelo Flauta Percussão Percussão Regência Regência	Participação no programa <i>Jovens Recitalistas</i> da TVE Programa dedicado a execução de Suítes.
Formação 14	2003-2014	Marcos dos Passos, João Luiz Areias, Alexandre Brasil, João Vidal Marisa Rezende Part. especiais: Marcos Nimrichter (2003) Doriana Mendes (2006 e 2014) Oswaldo de Carvalho (2006 e 2014)	Clarineta Trombone Contrabaixo Piano Piano e Coordenação Acordeon Soprano Violino	Participação no Projeto <i>Eternos Modernos</i> no Centro Cultural Banco do Brasil com o Concerto <i>Modernidade e Independência</i> .

Fonte: elaboração do autor.

1.4.1 Primeiro período (1989 a 1992)

No primeiro período, que vai de 1989 a 1992, momento da gênese, o grupo começa a se apresentar e marcar uma área de atuação que seria consolidada nos anos posteriores. Nesse primeiro período, o grupo realizou 13 concertos, dois dos quais com a primeira formação (1989) e 11 com a segunda formação do grupo (1990 a 1992).

Em 1989 no Rio de Janeiro, com a concessão de cinco bolsas de pesquisa do CNPQ, criou-se, por iniciativa da compositora Marisa Rezende, o Grupo Música Nova da UFRJ. Possuía como objetivo o estudo e a execução de música de câmara instrumental, com o intuito de promover obras contemporâneas brasileiras e servir como laboratório para as experimentações dos compositores da época. Devido a essa concessão, o grupo passou a ter a possibilidade de fomentar encontros frequentes necessários para se tornar um *ensemble* de qualidade. Claramente, o nome do grupo se deu pelo desejo de executar obras inéditas e de compositores vivos.

Em seu longo caminho, o grupo apresentou várias formações, que marcaram suas distintas fases de atuação. Nesse primeiro momento, flauta, violoncelo, piano e percussão compunham a formação inicial (1989), que definiu a produção artística do grupo naquele momento. Os instrumentistas eram Igor Levy (flauta), Sérgio Nuñez (violoncelo), Flávia Vieira (piano), Paraguassú Abrahão (percussão) e o compositor Marcos Vinício Nogueira, compondo assim a primeira formação do Grupo Música Nova da UFRJ. O concerto inaugural foi um recital de alunos compositores que aconteceu no Salão Henrique Oswald na EM/UFRJ, em maio de 1989 (Figura 2).

Figura 2. Programa do Concerto Inaugural do Grupo Música Nova.

RECITAL DE ALUNOS COMPOSITORES DA E.M.-UFRJ

GRUPO MÚSICA NOVA

PROGRAMA

Paulo Roberto de Carvalho - Rondopiando
flauta - Igor Levy Auras

Marcos Vinício Nogueira - Primata
piano - Flávia Vieira Pereira
- Dança
violoncelo - Sérgio Nuñez

Ernani Nascimento - O nascimento de Irene
- Peça para Piano e Flauta
flauta - Igor Levy Auras
piano - Flávia Vieira Pereira

Fernando Secomandi - Trio no.1
flauta - Igor Levy Auras
percussão - Paraguassú Abrahão
piano - Flávia Vieira Pereira

Paulo Roberto de Carvalho - SomTrês
flauta - Igor Levy Auras
percussão - Paraguassú Abrahão
piano - Flávia Vieira Pereira

Orientação dos Professores:

Marisa Rezende, Ronaldo Miranda, João Guilherme Ripper

Projeto desenvolvido com o apoio do CNPq

Salão Henrique Oswald - E.M.-UFRJ
Dia 23 de maio de 1989 - 3a. feira - 18:00hs

ENTRADA FRANCA

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Houve então uma segunda formação em 1990, com flauta, clarinete, violoncelo e piano. Sendo substituída a percussionista Paraguassú Abrahão pela clarinetista Glória Subieta.

A elaboração dos programas dos concertos ficava a cargo da coordenadora Marisa Rezende, que, sem desmerecer a importância do intérprete, tinha como objetivo dar destaque a compositores jovens e mais experientes, mesclando suas obras e gerando assim intercâmbio de influências.

Alguns alunos¹¹ de Composição da UFRJ escreveram obras para essa primeira formação e contribuíram para impulsionar o grupo para uma trajetória de 25 anos. Além dos alunos, outros compositores — tais como Eduardo Guimarães Alvarez, João Guilherme Ripper, Cirlei de Holanda, Roberto Victório, Ronaldo Miranda, Aylton Escobar e a própria Marisa Rezende — escreveram peças executadas pelo grupo nesse primeiro período. Conforme o programa mostrado acima, os pioneiros que compuseram para o primeiro concerto foram Paulo Roberto de Carvalho, Marcos Vinício Nogueira, Ernani Nascimento e Fernando Secomandi.

A marca registrada mais característica do Grupo Música Nova foi o estilo de vanguarda e caráter experimental das obras, obtendo relevante importância cultural naquele momento em relação à música contemporânea no ambiente carioca. Como grupo universitário, teve importância didática preponderante com a orientação dos compositores — muitas vezes alunos da própria universidade — e dos instrumentistas que levavam suas questões técnicas e interpretativas para seus respectivos professores e as debatiam com sua coordenadora. A singularidade do projeto era marcada por seu ineditismo no meio acadêmico carioca. Não havia direcionamento estético em relação à composição das obras, sendo a liberdade estética de criação assinatura muito própria desse projeto; segundo a própria Marisa Rezende, essa liberdade também foi característica do trabalho realizado pelo Grupo de Compositores da Bahia.

Em abril de 1991 o grupo estreia na TVE, programa Jovens Recitalistas, oportunidade ímpar, já que espaço em televisão não integrava a experiência comum de um grupo de música contemporânea.

Marisa Rezende se retirou do Brasil por um período para seu pós-doutorado, e o inicia em novembro de 1991 como *Visiting Researcher Fellow* da Universidade de Keele, Inglaterra. Exatamente nesse ínterim, o Grupo Música Nova realizou sua primeira viagem para se apresentar fora do Rio de Janeiro. O grupo não parou suas atividades e apresentou um concerto a convite do compositor Harry Crowl¹² na *I Mostra de Música Contemporânea de Ouro Preto*, MG. Quando retornou em setembro de 1992, como vários

¹¹ Marcus Ferrer (RJ, 1963 – Atualmente professor da UFRJ), Marcos Nogueira (RJ, 1963 – Atualmente professor da UFRJ), Paulo Carvalho, Alexandre Schubert (MG, 1970 – atualmente professor da UFRJ), Carlos César Belém (RJ, 1965), José Orlando Alves (MG, 1970 – atualmente professor da UFPB), Patrícia Regadas (RJ, 1961), Alliana Daud (RJ, 1967), Ilya São Paulo (BA, 1963), Virgínia Moreira, Alexandre Rachid, Alfons Mioduski, Pauxy Gentil Nunes (RJ, 1963 – atualmente professor da UFRJ), Ernani Nascimento, Harley Elbert, Jacqueline Tergolino, Edson Zampronha (RJ, 1963), Fernando Ariani (SP, 1959), Roseane Almeida (RJ, 1960), e Fernando Secomandi (ES). Não foram encontradas informações sobre estado e ano de nascimento de todos os alunos.

¹² Compositor, musicólogo e professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

alunos da Universidade se graduaram, houve outro pedido de bolsas para o CNPQ. Essas bolsas somente foram concedidas no final de outubro, e uma reformulação do grupo aconteceu. A nova etapa do grupo começa em novembro de 1992, com formação heterogênea de flauta, clarinete, trompete e contrabaixo. Os instrumentistas eram Eloá Sobreiro (flauta), André Góes (clarinete), Delton Martins Braga (trompete) e Alexandre Brasil (contrabaixo). Logo após a definição do grupo, durante a segunda quinzena de novembro e primeira quinzena de dezembro, os bolsistas instrumentistas deram uma palestra introdutória aos compositores, que visava à demonstração de novos efeitos para seus instrumentos. Os compositores dessa formação como bolsistas eram Marcus Ferrer e Ilya São Paulo. Como o segundo teve de se ausentar por dois meses, houve uma substituição por Carlos César Belém.¹³

A mídia não disponibilizava e ainda não disponibiliza grande espaço para a música contemporânea, a não ser para eventos de maior porte, como Festivais e a Bienal de Música Contemporânea Brasileira, da qual o grupo participava com frequência. Apesar do pouco espaço dedicado a essa corrente, nas colunas de crítica musical, havia análises, embora raras, sempre muito favoráveis ao trabalho realizado pelo grupo.

Delimitou-se esse período de acordo com a retomada de atividades do grupo, já que isto aconteceu devido ao retorno de Marisa Rezende as atividades de coordenação.

1.4.2 Segundo período (1993 a 1998)

No segundo período da trajetória do grupo, o mais prolífico, de 1993 a 1998, houve a maior formação de integrantes, com número que chegou a nove participantes, e nesse instante, houve a gravação do CD. Com o retorno de sua coordenadora ao Brasil, depois da conclusão do seu pós-doutorado no final de 1992, surge a terceira formação (1993 a 1994) com clarineta, flauta, trompete e contrabaixo, que não se mantém por muito tempo. O primeiro concerto da terceira formação foi no dia 17 de setembro de 1993, concerto que se repetiria no dia 28 de setembro do mesmo ano com pequena alteração trocando a obra *Fole* pela obra *Passeios* ambas de Marcus Ferrer, os dois concertos foram realizados no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ¹⁴. Vários

¹³ Existem alguns vídeos em poder da coordenadora do projeto, que foram enviados para o CNPQ como descrito no relatório de atividades do período de novembro de 1992 a março de 1993.

¹⁴ Este segundo concerto foi de grande importância, pois foi quando tive o primeiro contato com a sonoridade do Grupo Música Nova. Convidado para assistir ao concerto pelo clarinetista André Góes, interessei-me pela criatividade e singularidade daquela formação, e posteriormente me tornar um integrante do grupo.

compositores foram envolvidos no projeto além da própria Marisa Rezende.¹⁵ Considero essa fase como de transição, pois, logo após, segundo semestre de 1994, houve mudança e foi montada a quarta combinação de instrumentos com clarineta, flauta, trombone, violino, contrabaixo e piano, que perduraria por um ano, mas que viria a ser ampliada.

O programa apresentado no *XVI Panorama da Música Brasileira Atual* foi dividido com outros participantes e a segunda parte do programa foi exclusivamente do Grupo Música Nova (Figura 3).

¹⁵ Cito aqui os participantes: Alexandre Schubert, Carlos César Belém, Marcus Ferrer, Aliana Daud, Patrícia Regadas, Roberto Victório, Cirlei de Hollanda e Fernando Ariani.

Figura 3. Programa do Concerto do Grupo Música Nova em 28/09/1993

DIA 28 - (TERÇA-FEIRA)	
SALÃO LEOPOLDO MIGUEZ	
ESTÉRCIO MARQUES CUNHA - DUAS PEÇAS PARA CORAL	
	I - MEDITAÇÕES DE UM AMIGO (JARBAS VALADARES RODRIGUES)
	II - SERENATA QUE NÃO FIZ (FERNANDO JOSÉ SILVEIRA, CLARINETA)
	CLASSE DE CANTO CORAL
	JORGE ARMANDO NUNES - REGENTE
GUILHERME BAUER	- DUAS PEÇAS PARA VIOLINO E PIANO (1989)
	RECITATIVO (Nº 2)
	RETORNOS (Nº 4) - ESTRÉIA
	RICARDO SANTORO - <i>Violoncelo</i>
	ELIANE HAAS KARDOZOS - <i>Piano</i>
NESTOR DE HOLANDA CAVALVANTI - TRÊS LOUVORES "BRAZILEIROS"	
	I - LOUVOR IN FOX
	II - LOUVOR IN BLUES
	III - LOUVOR IN ROCK
	FERNANDO TROCADO - SAXOFONE
MARCOS FERRER	- "FOLE"
	<i>flauta, clarineta, trompete e contrabaixo e piano</i>
MARISA REZENDE	- "BREVES II E I"
	<i>flauta, clarineta, trompete, contrabaixo, piano</i>
CARLOS C. BELÉM	- "UCLEOSYNTHESIS"
	<i>flauta, clarineta, trompete, contrabaixo</i>
ALEXANDRE SCHUBERT	- "CAMINHOS"
	<i>flauta, clarineta, trompete, contrabaixo e piano</i>
ROBERTO VICTÓRIO	- "TRES PEÇAS BREVES"
	<i>flauta, clarineta, trompete, contrabaixo</i>

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Nesse segundo período, o grupo realizou quatro concertos com a terceira formação e seu último concerto foi no Centro Cultural Banco do Brasil em julho de 1994 na série *Nossa Música – Música Nossa* e executou além de *Fole* de Marcus Ferrer, *Nucleosynthesis* de Carlos C. Belém, *Caminhos* de Alexandre Schubert, já tocadas anteriormente, *Peça para clarinete solo* de Cirlei de Holanda, *Trio para clarineta, violoncelo e piano* de Fernando Ariani, *Assobio a Jato* de Heitor Villa-Lobos e *Volante* de Marisa Rezende (Figura 4). Os integrantes do grupo neste concerto foram Eloá Sobreiro (flauta), André Luis Góes (clarineta), Delton Martins Braga (trompete) e

Alexandre Brasil (contrabaixo), além das participações especiais de Maria Teresa Madeira (piano) e Ricardo Santoro (violoncelo) (Figura 5).

Figura 4. Programa do Concerto do Grupo Música Nova em 12/07/1994.

MARCOS FERRER	FOLE para flauta, clarineta, trompete e contrabaixo
CIRLEI DE HOLANDA	PEÇA para clarineta solo
FERNANDO ARIANI	TRIO para clarineta, violoncelo e piano
CARLOS BELÉM	NUCLEOSYNTHESIS para flauta, clarineta, trompete e contrabaixo
HEITOR VILLA-LOBOS	ASSOBIO A JATO para flauta e violoncelo
ALEXANDRE SCHUBERT	CAMINHOS para flauta, clarineta, trompete, contrabaixo e piano
MARISA REZENDE	VOLANTE para flauta, clarineta, piano e violoncelo

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 5. Integrantes do Grupo Música Nova em 12/07/1994.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Embora o grupo já tivesse se aventurado em um concerto em Ouro Preto anteriormente, nesse segundo período, houve expansão da área de atuação, levando-o a atuar fora do Rio de Janeiro. Sua primeira performance no Estado de São Paulo foi no *XXX Festival Música Nova de Santos*, realizado no Teatro Municipal Brás Cubas, no dia seguinte, apresentou-se na capital no Teatro Sérgio Cardoso.

A primeira viagem ao Estado de Mato Grosso teve como objetivo apresentar concertos em Cuiabá e Diamantino (MT). Convidado pelo compositor e professor Roberto Victório da Universidade Federal do Mato Grosso, apresentou-se no Teatro Universitário da UFMT em 07 de outubro de 1994 no Projeto Cruzar e Bifurcações, regido pelo maestro Roberto Victório. Executou obras de Anton Webern e Vincent Persichetti, com músicos da Orquestra Sinfônica da UFMT. O concerto seguinte se deu na Igreja Catedral em Diamantino com grande sucesso de público (Figura 6).

Figura 6. Programa do Concerto do Grupo Música Nova em Diamantino.

: GRUPO MÚSICA NOVA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RJ

O Grupo, dirigido pela compositora Marisa Rezende, foi formado em 1989, tendo o apoio da UFRJ e CNPq. Desde sua formação, vários músicos passaram pelo grupo (que tem uma instrumentação mutante) adquirindo grande experiência no campo da música nova de concerto.

Criado com a intenção de dar escoamento à produção das obras de alunos da Universidade, o grupo, pela sua sempre brilhante atuação nos concertos, passou a receber obras de Compositores de expressão - em âmbito nacional - e a se firmar no cenário musical do País.

O grupo é formado por alunos da graduação da Universidade Federal do RJ, que são igualmente membros de Orquestras, como: Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Sinfônica Nacional, Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do RJ.

GRUPO MÚSICA NOVA

Eloá Sobreiro (Flauta)
 André Goes (Clarineta)
 João Luis Areias (Trombone)
 Alexandre Brasil (Contrabaixo)
 Alexandre Schubert (Violino)
 Flávia Vieira (Piano)

PARTICIPAÇÃO ESPECIAL

Ronaldo Victorio (Tenor)
 Marcelo Coutinho (Barítono)

DIREÇÃO

Marisa Rezende

REGÊNCIA

Roberto Victorio

PROGRAMA

- Em Si (Alexandre Schubert)
- Camerata (Edino Krieger)
- Cinco Peças Livres (Roberto Victorio)
- Ginga (Marisa Rezende)
- Cantares (Ronaldo Miranda)
- Dein Ist Mein Ganzes Herz da opereta: "Das Land des Lachelms" (Franz Lehar)
- Luisa (Tom Jobim)
- Alfonsina Y el Mar (Ariel Ramirez)
- Torna Suriento (Di Curtis)

REALIZAÇÃO

Prefeitura Municipal de Diamantino
Secretaria de Educação e Cultura

APOIO:

SADIA S/A	COOPERCREDI	COTRAC
CEVAL S/A	COOPAMIDI	- Centro Oeste Tratores

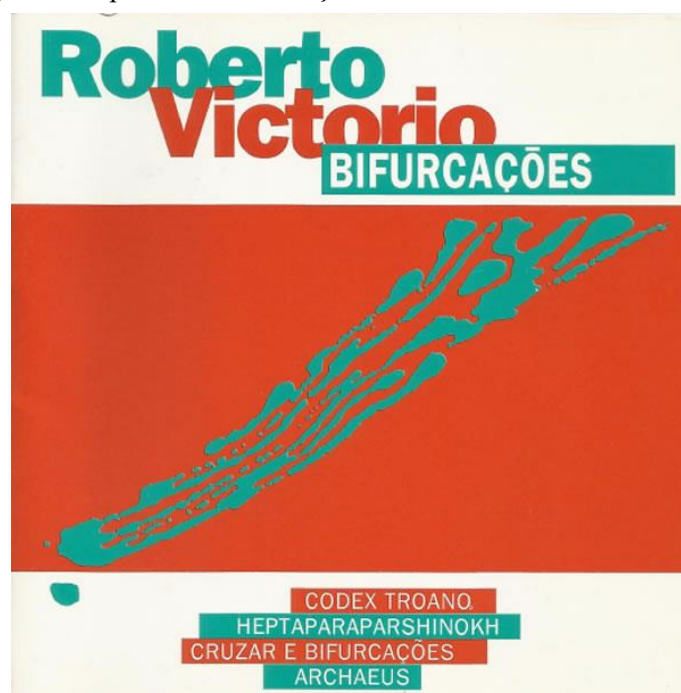
Fonte: Arquivo pessoal do autor.

O Grupo Música Nova da UFRJ participou ativamente de Festivais nesse período como o *XVIII Panorama da Música Brasileira Atual*, promovido pela UFRJ e a *XI Bienal de Música Contemporânea Brasileira*, ambos em 1995, ano em que começou uma transformação no seu efetivo e culminou com a formação que participou do CD do grupo. No dia 6 de outubro, estreavam no *XVIII Panorama da Música Brasileira Atual* como participantes do Grupo Música Nova da UFRJ, Sammy Fuks (flauta), Cristiano Alves (clarineta), Juliano Barbosa (fagote) e se mantiveram como integrantes do grupo, João Luiz Areias (trombone), Alexandre Brasil (contrabaixo), Flávia Vieira (regência) e Marisa Rezende (pianista e coordenadora).

O grupo sempre participou dos recitais de graduação e de mestrado dos alunos de composição da UFRJ, e fazia concertos externos em espaços como a Sala Cecília Meireles, Escola de Música Villa-Lobos, Espaço Cultural Sérgio Porto. Participava também em seminários como o Encontro anual da ANPPOM.

Devido a sempre estar dando destaque a obra do compositor Roberto Victório, o grupo participou a seu convite do CD *Bifurcações* (Figura 7), gravando a peça *Cruzar e Bifurcações* do ano 1994.

Figura 7. Capa do CD Bifurcações com obras de Roberto Victório



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Foi promovido um concerto de lançamento desse CD no Espaço Cultural Sérgio Porto em 16 de agosto de 1996, em que o Grupo Música Nova da UFRJ se uniu a Camerata Contemporânea do Rio de Janeiro, que era integrada por Paulo Passos (clarinete), Pauxy Gentil Nunes (flauta), Ivan Quintana (violino), Hugo Pilger (violoncelo) e André Carrara (piano). Esse concerto teve a participação especial da pianista Rosângela Barbosa. Em setembro do mesmo ano, uniu-se ao grupo novo membro, o violoncelista Saulo de Almeida, que fez sua estreia tocando as obras *Rhythmus* de Alfredo Barros e *Ginga* de Marisa Rezende. Outra obra de destaque desse concerto foi a estreia de *Músicas* de Pauxy Gentil Nunes. Essas músicas ficaram registradas no CD do grupo. O repertório que seria gravado começava a tomar forma e no concerto da Sala

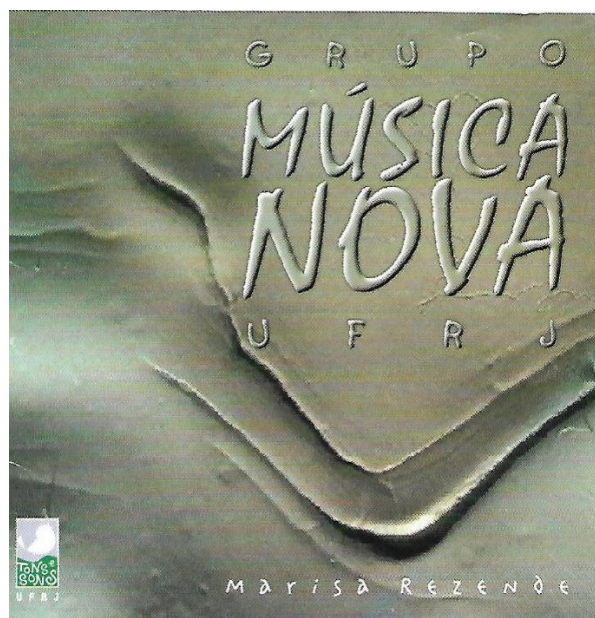
Cecília Meireles, em novembro de 1996, apareceram cinco obras que seriam parte do conteúdo do CD.

Como um grupo que estava em constante metamorfose, houve em 1997 o retorno do clarinetista André Góes e a entrada da violinista Antonella Pareschi, que participou do seu primeiro concerto em junho no Salão Henrique Oswald na EM/UFRJ. Logo após, em agosto, o grupo se apresentou na Sala Juvenal Dias (Palácio das Artes) em Belo Horizonte com programa elaborado para grupos menores, sendo um quinteto composto por Caio Senna a maior formação desse concerto.

Na *XII Bienal de Música Brasileira Contemporânea* (1997) em concerto na Sala Cecília Meireles no dia 27 de outubro, estreiam mais duas obras que seriam parte integrante do repertório do CD: *A jornada e o sonho* de Marcos Nogueira e *Deutsche Vatapá* de Carlos César Belém, ambas tiveram boa repercussão na Bienal e ótima aceitação pelo grupo, e tornaram-se obras elegíveis para a gravação.

Nesse segundo período (1993 a 1998), temos as maiores formações do Grupo Música Nova, chegando a ter oito integrantes¹⁶. Com efetivo maior e apoio da universidade, o grupo gravou, em 1998, seu primeiro CD *Grupo Música Nova da UFRJ* pelo projeto *Tons e Sons* (Figura 8 e 9).

Figura 8. Capa do CD Grupo Música Nova da UFRJ



Fonte: CD Grupo Música Nova da UFRJ (1998).

¹⁶ Se levarmos em consideração a participação da coordenadora como instrumentista, seriam nove participantes.

Figura 9. Contracapa do CD Grupo Música Nova da UFRJ



Fonte: CD Grupo Música Nova da UFRJ (1998).

A gravação se realizou em vários locais, no Espaço Cultural Sérgio Porto, na Sala Cecília Meireles, Escola de Música da UFRJ e no Estúdio Sinfônico da Rádio MEC, em várias sessões com quatro técnicos de gravação.¹⁷ A parte de edição e masterização ficaram a cargo de Eduardo Lakschevitz. Algumas gravações foram feitas ao vivo e outras em estúdio, tendo assim um CD que mescla performances contínuas com gravações seccionadas. Como fiz parte das gravações, recordo que mesmo no estúdio realizávamos as gravações como se estivéssemos executando em um concerto. O Projeto *Tons e Sons* foi um projeto de gravação de uma série de CDs idealizado pela Sub-reitora de Desenvolvimento e Extensão da UFRJ, professora Maria José Chevitaress, que, segundo suas próprias palavras impressas no encarte do CD do Grupo Música Nova da UFRJ, cita sobre o projeto: “abre um novo espaço para a divulgação da música brasileira e do talento musical de nossos professores e alunos, além de permitir, aos que apreciam a boa música, o acesso ao trabalho de qualidade que é desenvolvido na UFRJ”. O reitor da UFRJ, Paulo Alcântara Gomes, em seu texto do encarte do CD, destaca a importância do trinômio Ensino-Pesquisa-Extensão e valoriza esse acervo de arte e cultura brasileira como um legado para a nossa sociedade. Participei em dois CDs desse projeto: *Grupo Música Nova da UFRJ*, com a direção artística da professora Marisa Rezende, e *Música Brasileira para Metais*, com a direção artística do professor Dalmário Oliveira.

¹⁷ Marcos Branda Lacerda realizou a gravação no Espaço Cultural Sérgio Porto, Beto Montero na Sala Cecília Meireles, Ary André na Escola de Música da UFRJ e o técnico de som Frank Justo Acker no Estúdio Sinfônico da Rádio MEC.

Ainda em 1998, o grupo participou do *34º Festival Música Nova* e se apresentou em Santos e São Paulo com duas substituições: da violinista Antonella Pareschi pelo seu colega de instrumento Carlos Mendes, e do violoncelista Saulo Moura por Eleonora Rodrigues. Além desse ano ter sido o de gravação do CD, foi marcante para o grupo por ter sido o ano do encerramento das bolsas de estudo do CNPQ. Esses dois fatos foram tão distintos que serviram como critério para a divisão da história do grupo mais uma vez.

1.4.3 Terceiro período (1999 a 2014)

No terceiro período, de 1999 a 2014, o grupo se tornou independente das bolsas do CNPq e se manteve em atividade com número de participantes que veio decrescendo, até se tornar um quarteto, que, embora fosse um número bem mais modesto, era um grupo coeso e obstinado em seguir com solidez o trabalho antes realizado.

Com o término do apoio institucional, era esperado que um declínio acontecesse devido à falta de estrutura para a realização do projeto, mas mesmo sem as bolsas o grupo se manteve ativo participando de concertos, festivais e outros eventos. Isto ocorreu devido ao empenho de sua coordenadora que mantinha contatos ativos para que o grupo continuasse atuando.

O primeiro concerto realizado em 1999 foi no 34º Festival Música Nova em Santos no Teatro Municipal da cidade, com repetição em São Paulo na sala do Itaú Cultural. Neste programa, tivemos obras de Guilherme Bauer, João Guilherme Ripper, Tim Rescala, Tato Taborda, Caio Senna, Marcus Ferrer, Marisa Rezende, Carlos César Belém e Marcos Nogueira.

Neste concerto, houve uma particularidade em relação à versão executada da obra *Tango para Trombone Solo*, de Tim Rescala. O autor nos permitiu tocar a peça em uma versão diferente da original, já que a obra foi escrita originalmente para trombone baixo. A nova versão se apresentava uma terça acima do original, tornando-a executável no trombone tenor. Além disso, aconteceu um fato curioso: durante o concerto, uma pessoa na plateia teve uma crise de riso no decorrer da execução, mas, como a obra tem um caráter altamente cômico, isto seria uma reação natural da plateia. Mesmo sabendo dessa possibilidade, não havia ocorrido anteriormente e causou grande surpresa naquela performance. O concerto em São Paulo foi gravado na sala do Itaú Cultural e teve muito boa recepção por parte do público presente.

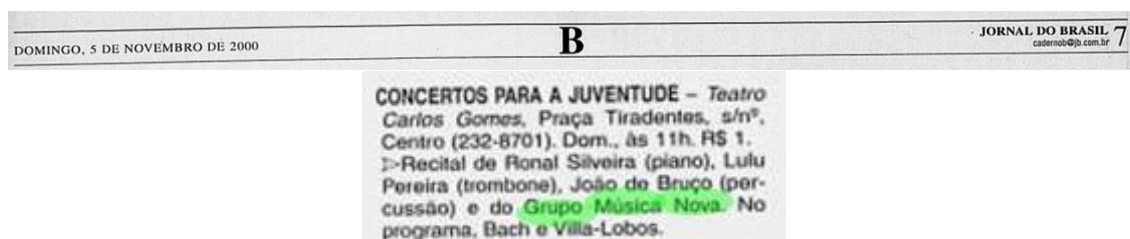
O Grupo participou de mais um Panorama da Música Brasileira Atual, agora em sua XX edição. Foram apresentados cinco quintetos mistos, quatro trios (todos com

diferentes formações) e um duo de violoncelo e piano. Havia obras de compositores jovens que apareciam com pouca frequência nos concertos do grupo. Dentre estes, figuram Alexandre Carvalho, Marcos Nimrichter e Osvaldo Carvalho. As outras obras eram praticamente o repertório apresentado no 34º Festival.

Tivemos um ano frutífero em 1999, com concertos dedicados a obra de compositores específicos, a XIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea e a participação do grupo na série Concertos para a Juventude, realizada no Teatro Carlos Gomes e coordenado pelo compositor Tim Rescala. Neste último, o programa mesclava música erudita¹⁸, música contemporânea e música popular, juntando o grupo ao violoncelista Paulo Santoro, acompanhado da pianista Maria Tereza Soares, e a dois ícones da música popular brasileira, Paulo Moura e Pascoal Meirelles. Dentre os concertos dedicados a compositores, o primeiro, em junho, foi dedicado à obra do compositor José Orlando Alves e marca a entrada do clarinetista Marcos dos Passos e a troca de função de André Góes, participando agora como regente. Além disto, houve a execução da obra *Fantasia para metais e piano* pelo grupo de metais, que teve também a participação do trombone. O segundo foi totalmente dedicado à obra de Marisa Rezende e se realizou na Sala da Congregação na EM/UFRJ, e o terceiro foi um recital dos alunos de composição. Na XIII Bienal, foram executadas obras de Pauxy Gentil Nunes, Roberto Victório e Marisa Rezende.

Curiosamente no ano 2000, o grupo se apresentaria em séries que, em algumas vezes, não tinham programas impressos. Foi o caso dos Concertos para a Juventude, cujos registros só foram encontrados pelos periódicos da época que anunciavam os concertos, como o *Jornal do Brasil* (Figura 10 e 11).

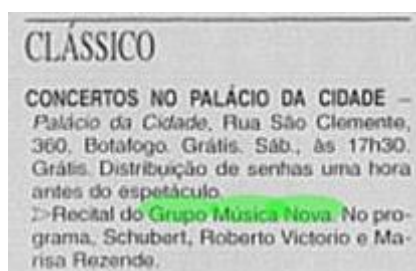
Figura 10. Recorte do Jornal do Brasil divulgando o Grupo Música Nova nos Concertos para A Juventude.



Fonte: *Jornal do Brasil*, 5 de novembro de 2000.

¹⁸ Me refiro aqui à música clássica de concerto.

Figura 11. Recorte do Jornal do Brasil divulgando o Grupo Música Nova nos Concertos no Palácio da Cidade.



Fonte: *Jornal do Brasil*, 25 de novembro de 2000.

Com programas impressos, tivemos em 2000 o concerto na série Música no Palácio (no Museu da República) e o recital da classe de composição no dia 19 de dezembro, com obras dos compositores Pedro Py, Marcos Nimrichter e Denise Borborema.

O problema de falta de programas impressos também sucede em 2001, sendo encontrada uma apresentação em 26 de junho na Casa de Rui Barbosa, que não constava nos programas coletados dos arquivos da compositora Marisa Rezende. Esse concerto não foi contabilizado, pois não há como comprová-lo pela falta do seu programa.

Figura 12. Recorte do Jornal do Brasil divulgando o Grupo Música Nova em concerto na Casa de Rui Barbosa.



Fonte: *Jornal do Commercio*, 26 de junho de 2001.

A Prefeitura do Rio de Janeiro patrocinou um projeto chamado *Música, Tecnologia e Multimeios* com concertos temáticos dedicados às artes contemporâneas no ano seguinte. Foram elaborados seis concertos e o quinto deles, intitulado *Poética*, realizado em 10 de outubro de 2002, foi dedicado à obra de Marisa Rezende e tocado pelo Grupo Música Nova. Como convidados, participaram a soprano Doriana Mendes, o tenor José Paulo Bernardes, o flautista Pauxy Gentil Nunes, o violinista Oswaldo de Carvalho (cedido pela Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro), o violoncelista Paulo Santoro, o contrabaixista Raul d'Oliveira (substituindo Alexandre Brasil), a pianista Valéria Bertoche e os percussionistas Paraguassú Abrahão e Sérgio Naidim (também cedidos pela Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro). No dia 15 deste mesmo mês, Marisa Rezende foi homenageada pela Escola de Música da UFRJ e pelo Departamento de Composição com um concerto que praticamente repetiu o programa anterior com exceção da troca da obra *Quatro poemas* pela obra *Cantoria*.

Sempre ocupando novos espaços, o grupo se apresentou, a convite do Prelúdio XXI, na série Música no Fórum promovido pelo Fórum de Ciência e Cultura no Salão Dourado da UFRJ. Este foi o primeiro concerto com a formação que se perpetuaria até o final das atividades do grupo, com Marcos dos Passos (clarinete), João Luiz Areias (trombone), Alexandre Brasil (contrabaixo), João Vidal (piano) e Marisa Rezende (piano). O repertório consistia de obras dos compositores do Prelúdio XXI, que mais tarde foram repetidas no concerto Música Nova na UNIRIO, promovido pelo Instituto Villa-Lobos na Sala Villa-Lobos, com a inclusão da obra *Contrastes* de Marisa Rezende. Ainda em 2003, elaborou-se um programa voltado a músicas solo e temas a *Fantasia Sul América* para contrabaixo solo de Claudio Santoro, *Recortes* para trombone solo de Jônatas Manzolli e *MCMXCIX* para clarinete solo de Heber Schünemann. O duo de Roberto Victório, *Altiplanos* para clarinete e piano, se juntou ao conceito solista e o *Trio #1* de Alexandre Carvalho, o *Trio* para clarinete, trombone e piano de Marisa Rezende e a Sonata para quinteto de Marcos Nimrichter fecharam o programa. Foi um concerto muito estimulante para o trombone, pois, além da peça solo, o *Trio* para clarinete, trombone e piano de Marisa Rezende exigia a utilização dos trombones alto e tenor na mesma obra e a junção com o acordeon na obra de Marcos Nimrichter também trazia um pouco da influência popular no estilo da composição. Para fechar o ano, o grupo participou da XV Bienal de Música Brasileira Contemporânea com a segunda parte do concerto noturno do dia 15 de novembro.

Com um concerto no IBEU e um na Casa de Rui Barbosa, ambos no segundo semestre, o grupo mostrou seu trabalho em 2004. Em 2005, participou de um concerto em agosto na série Música no IBAM e em setembro participou na série Espaço Contemporâneo da Sala Cecília Meireles com um concerto na sala Guiomar Novaes, além da XVI Bienal de Música Brasileira Contemporânea.

O grupo se apresentou no Centro Cultural Telemar com um concerto dedicado à compositora Marisa Rezende e o Grupo Música Nova em 2006. Neste programa, apenas a obra *Algumas Notas* de Yahn Wagner e *Curupira* de Marcos Ferrer não eram da coordenadora do grupo. O espetáculo teve a participação especial da soprano Doriana Mendes e do violinista Oswaldo de Carvalho, além das imagens e desenho de luz de Miguel Pachá. Nesse ano, ainda se apresentou mais uma vez no IBEU Copacabana e viajou a Cuiabá para se apresentar no Centro de Eventos Pantanal na Segunda Bienal de Música Contemporânea¹⁹ no dia 26 de novembro.

Em 2007, se apresentou mais uma vez no Salão Dourado da UFRJ, na série Música no Fórum, e na Casa de Rui Barbosa, na Série Brasileira da ABM. Não há registro de apresentações em 2008, ano em que começaram a diminuir as atividades. No ano seguinte (2009), tivemos duas apresentações: em agosto, no Espaço Cultural Sérgio Porto, e em dezembro, no CPFL em São Paulo, na série Música no Século XXI com a curadoria de Clóvis Marques²⁰. Neste concerto, foram apresentadas duas estreias: a obra *Teias* de Rogério Costa para clarineta, trombone, contrabaixo e piano e *Recortes Duo* de Jônatas Manzolli para clarineta e trombone. Esta última é parte de uma série de obras chamadas *Recortes*, que inclui, dentre outras obras, três para trombone: uma solo, uma em duo, com clarineta, e uma em trio, com clarineta e contrabaixo. Destas, fizemos as estreias das duas primeiras.

Em 2010, não houve atividades, mas em 26 de novembro de 2011 o Grupo participou da série de concertos do Prelúdio XXI no Centro Cultural da Justiça Federal, onde foi apresentada a obra para trombone solo *Acorde aos poucos* de Caio Senna e a obra *Humana* para trombone e piano de Sérgio Roberto de Oliveira, além de outras obras com o grupo.

¹⁹ Criada pelo compositor Roberto Victório, teve sua primeira edição em 2004.

²⁰ Clóvis Marques é jornalista especializado em música clássica. Colaborador de periódicos como *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Veredas* e *Viva Música* e *Revista concerto*. É autor de textos para orquestras e salas do Rio de Janeiro e São Paulo, e publicou três livros, *Mário Tavares, uma vida para a música* (publicado pela Funarte em 2001), *Sala Cecília Meireles 40 anos de música* (publicado pela Funarj em 2006) e *A Música Falada* (de 2009).

A série Eternos Modernos, realizada em 2012, no Centro Cultural do Banco do Brasil, organizado pelo trompista Antonio Augusto em parceria com a Sarau Produções, foi uma das últimas apresentações de vulto do grupo (Figura 13). Depois deste projeto o Grupo somente veio a participar no concerto de homenagem a Marisa Rezende em 28 de outubro de 2014. A comemoração dos setenta anos da sua fundadora veio como data marcante, encerrando um ciclo de 25 anos de atividades do Grupo.

Figura 13. Recorte do Jornal do Brasil mostrando o programa do Grupo Música Nova



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

1.5 O Trombone no contexto do Grupo Música Nova da UFRJ

O trombone desde a sua entrada na formação do grupo teve uma importância crucial por ser o representante exclusivo da família dos metais no ensemble naquele momento. Embora no ano anterior o grupo tivesse um trompetista (Delton Martins Braga) que por decisão própria resolveu se retirar, o grupo acabou se tornando uma fonte de repertório contemporâneo para trombone em formações de câmara a partir de 1993. As obras escritas não somente enriqueceram o repertório, mas também geraram material para as universidades como no curso de bacharelado em trombone na UNIRIO²¹. A variedade de formações de câmara que incluem o trombone se estende desde duos até octetos, e

²¹ Cadeira de Trombone criada em 2006, tendo como professor João Luiz Areias.

mostram a importância deste grupo para a geração de repertório brasileiro contemporâneo para o instrumento.

A construção de um aparato técnico para as demandas do repertório contemporâneo, o entendimento das novas grafias e notações, as técnicas expandidas desenvolvidas, a habilidade de lidar com as diferenças tímbricas e as características dessas combinações com outros instrumentos, são alguns pontos que melhoram a abordagem dos aspectos interpretativos na música contemporânea e na música em geral. O conhecimento desta nova linguagem faz com que o trombonista possa desenvolver técnicas e habilidades ainda não exploradas, tornando-o mais versátil e completo.

Do início do grupo em 1989 ao seu término em 2014, tivemos em todos os anos pelo menos 1 obra nova composta para o grupo. Foram 148 novas composições e destas, 67 obras foram escritas para trombone por diversos compositores em diferentes formações. Cabe ressaltar que em 1997 o grupo teve 22 novas obras compostas, sendo o ano mais produtivo em sua trajetória. Mais informações sobre o repertório pode-se encontrar no capítulo 2 desta tese.

Capítulo 2

O repertório para trombone solista e de câmara na música brasileira moderna e contemporânea com enfoque no repertório do Grupo Música Nova

Neste capítulo nos debruçamos sobre o repertório do grupo e suas peculiaridades, procuramos ser o mais informativos e descritivos possível, visando não deixar passar as informações relevantes deste assunto. Desta forma, este caráter permeia toda esta abordagem focada no repertório para trombone. Introduzo o assunto com um pequeno trecho sobre as características do repertório trombonístico na música brasileira que precederam o grupo, e em seguida, rumo em direção ao assunto principal, que é a música contemporânea.

2.1 Introdução: Repertório para trombone na música brasileira entre 1950 e 1990

Quando citamos o repertório para trombone na música brasileira, é necessário deixar claro que falamos neste caso da música de concerto. O trombone teve destaque como solista em formações na música popular como nas bandas de música e conjuntos de choro apresentando um repertório de grande importância, mas não foi o pesquisado nesta tese.

O repertório solista para trombone no Brasil inicia sua história oficialmente com a obra “Anoitecendo” provavelmente composta em 1907 por Francisco Braga (1868-1945). Seguindo a tradição do Conservatório de Paris, instituição na qual estudou, era comum que nos concursos para instrumentos fossem compostas obras específicas que servissem como peças de confronto. Assim, esta obra foi escrita com o objetivo de gerar material para o concurso de trombone para alunos do Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ) e foi dedicada ao trombonista Álvaro Sandim (1862-1919). Considero esta composição como uma iniciativa isolada na criação do repertório solista para trombone porque não havia ainda um contexto onde seus pares compusessem para o instrumento. Gostaria de destacar a importância desta obra pelo seu pioneirismo, e citar que embora ela tenha sido composta com o propósito de ser utilizada em um concurso de trombone e dedicada a um trombonista, o que demonstra um certo apreço, foi editada para um outro instrumento, o violoncelo. Anos depois surgiriam obras escritas de forma espontânea para o trombone como veremos a seguir (ALVES DA SILVA, 2002).

Abdon Lyra (1887-1962) foi uma figura de destaque no universo do trombone brasileiro. Foi professor catedrático de trombone do Instituto Nacional de Música, violonista e compositor. Escreveu duas obras importantes para o repertório de trombone:

a *Fantasia para trombone* e o *Romance para trombone e orquestra* pelo pioneirismo. A *Fantasia para trombone* foi composta em 1948, para trombone e piano, ganhando uma versão para trombone (ou trompa) e orquestra em 1950, sendo a primeira obra brasileira escrita para trombone e orquestra. Tive, assim como outros trombonistas oriundos do curso da UFRJ, a oportunidade de executá-la junto a Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ. A segunda obra, o *Romance para trombone e orquestra*, também é de 1950 e ainda precisa de divulgação, pois foi redescoberta pelo trombonista Lélío Alves em seu catálogo temático para trombone (ALVES DA SILVA, 2002).

O repertório para trombone como solista e camerista no Brasil se desenvolve claramente a partir da segunda metade do Século XX. Estas obras compostas por Abdon Lyra já considero como participantes dessa nova gama de repertório que surgiu junto a outros compositores de escrita mais tradicional na música de concerto. Domingos Raymundo (1904-2001), José Siqueira (1907-1985), Cláudio Santoro (1919-1989), Gilberto Gagliardi (1922-2001), Osvaldo Lacerda (1927-2011), Ernst Mahle (1929-), Edmundo Villani-Côrtes (1930-), José Alberto Kaplan (1935-2009), José Urcisino da Silva (Maestro Duda) (1935-) e Ernani Aguiar (1950-) compuseram obras de grande importância para o desenvolvimento do repertório e na construção de uma imagem solista para o trombone na música de concerto brasileira, cujo impulso vincula-se muito claramente ao desenvolvimento do nacionalismo musical brasileiro de cunho modernista²².

Ver o trombone como um instrumento capaz de fazer solos trouxe muitos benefícios no âmbito da técnica e assim os compositores de escrita mais experimental foram impulsionados a escrever obras para o instrumento. O compositor Edino Krieger (1928-), com seu pioneirismo estético, escreveu em 1948 a primeira obra brasileira para trombone solo – *Improviso para trombone solo* –, dedicada ao trombonista Dave Jett, que realizou a estreia e com o qual teve um vínculo de amizade enquanto estudava em Nova York nos Estados Unidos (PAZ, 2012, p. 100). Uma das obras mais significativas deste conceito é a *Fantasia Concerto para trombone e orquestra* (1973) de Nelson de Macedo (1931-2018), dedicada ao trombonista Jessé Sadoc. A obra apresenta recursos idiomáticos como glissandos convencionais e invertidos²³, uso de quase toda a tessitura do

²² A bibliografia tratando do nacionalismo brasileiro é vasta, bastando assim indicar aqui obras referenciais da historiografia musical brasileira como a História da música no Brasil de Vasco Mariz (1981).

²³ Os glissandos convencionais são aqueles executados de maneira direta, sem mudança da parcial harmônica e os invertidos aqueles executados passando pelas parciais harmônicas, geralmente em movimento contrário da vara em relação ao sentido musical.

instrumento e o uso da surdina. A linguagem da obra é atonal, em contraste com a escrita que vinha sendo praticada no repertório para trombone e orquestra até então. Outras características incluem mudanças bruscas de dinâmicas em pequenos trechos, utilização de cadência com técnicas ainda singulares no repertório brasileiro solista de trombone e orquestra.

Jorge Antunes (1942-) também compôs uma peça marcante intitulada *Inutilemfa* (1983), para trombone solo com piano passivo. Este uso do piano se caracteriza pela liberação de suas cordas, pressionando seus pedais, criando assim uma caixa de ressonância interna, para onde o trombone direciona sua campana e se beneficia da sua reverberação, gerando vários harmônicos. É a primeira obra brasileira a utilizar esse recurso com trombone, o mesmo recurso que posteriormente seria utilizado por Marisa Rezende em sua obra *O indizível*, estreada pelo Grupo Música Nova da UFRJ.

Na música de câmara, tiveram grande relevância para o repertório – que inclui o trombone como instrumento participante – compositores como Murillo Santos (1931-2019) com sua *Música para Metais* (1978) para quinteto de metais; Ricardo Tacuchian (1939-) com *Estruturas obstinadas* (1974) para trio de metais, *Praia Vermelha* (2007) para quinteto de metais e *Quarteto Informal* (2004) para flauta, trombone, piano e baixo elétrico; Luiz Carlos Csekö (1945-) com *Couro de gato* (para trombone baixo, trombone tenor e dois percussionistas), *Metálica* para trombone baixo e quinteto de metais, e *Canções dos dias vãos 6* para quinteto de metais; Nestor De Hollanda Cavalcanti (1949) com *Quinteto Urbano N.1* (1988) para Quinteto De Metais; Amaral Vieira (1952-) com *Suíte de Metais* (1977) e *Entrada Festiva* (1979) para grupo de metais; Sergio Di Sabbato (1955-) com a *Suíte para Quarteto de Trombones* (2005) e Tim Rescala (1961-) com seu *Desdobrado* para quinteto de metais.

2.2 Panorama do repertório para o Grupo Música Nova da UFRJ

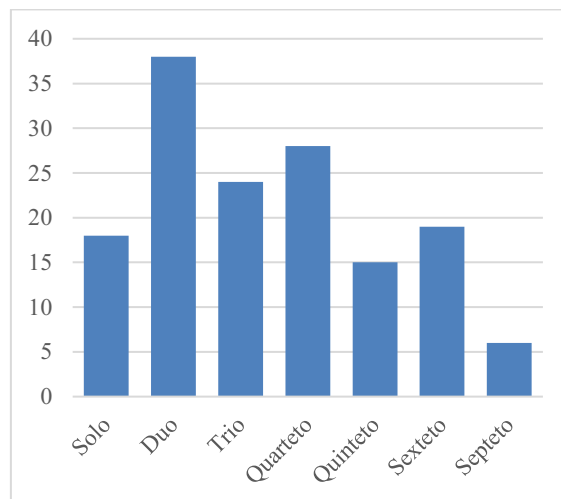
O Grupo formado por alunos da UFRJ e coordenado pela professora e compositora Marisa Rezende teve o apoio do CNPQ e se manteve por 25 anos em atividade, de 1989 a 2014. O primeiro capítulo desta tese é dedicado especificamente à história do grupo. Como um *ensemble* de formação mista, o conceito inovador do uso do trombone aparecia como uma opção muito atrativa, para manter, inclusive, a utilização de um instrumento de metal na formação, já que o trombone veio a substituir o trompete no segundo semestre de 1993. Embora tenha sido indicado a participar do grupo pelo amigo e clarinetista André

Góes, como trombonista, acredito que houve uma conjunção de fatores que preponderaram para que o trombone fosse incluído nesta formação.

Para um criterioso estudo dos programas de concerto do grupo, foi necessário compilar não só os programas, mas também os relatórios enviados ao CNPQ referentes às atividades do grupo. A coordenadora Marisa Rezende pôde munir este estudo com documentos de seu arquivo pessoal, gerando assim um montante significativo de informações sobre o Grupo Música Nova ainda não organizado. Como participei de 1993 a 2014 do grupo, meu arquivo musical também foi de grande importância, pois, além de relatórios e programas, pude analisar as partituras de trombone, buscando obras e informações musicais adicionais. Pelo fato de todos os compositores dissertarem sobre suas obras no encarte do CD do Grupo Música Nova, utilizei-o também como referência para algumas informações sobre as obras como o seu estilo, técnicas composicionais e informações musicais como o uso de diferentes texturas, timbres, camadas sonoras, instabilidade de pulso e contrastes rítmicos. Organizei este material de forma cronológica por ano, o que facilitou o acesso aos dados para a criação de uma lista de obras, que possibilitou a análise da quantidade de compositores envolvidos, de peças escritas, suas execuções, obras com trombone, formação instrumental e de outros dados que estão no anexo desta tese.

No decorrer da atuação do grupo, entre 1989 e 2014, houve a participação de 59 compositores dedicando ou indicando obras próprias, o que criou uma respeitabilidade e intercâmbio de grande valia. Nesses 25 anos, foram executadas 148 obras, considerando todas as formações possíveis no grupo. Foram 18 solos, 38 duos, 24 trios, 28 quartetos, 15 quintetos, 19 sextetos e 6 septetos (Figura 14).

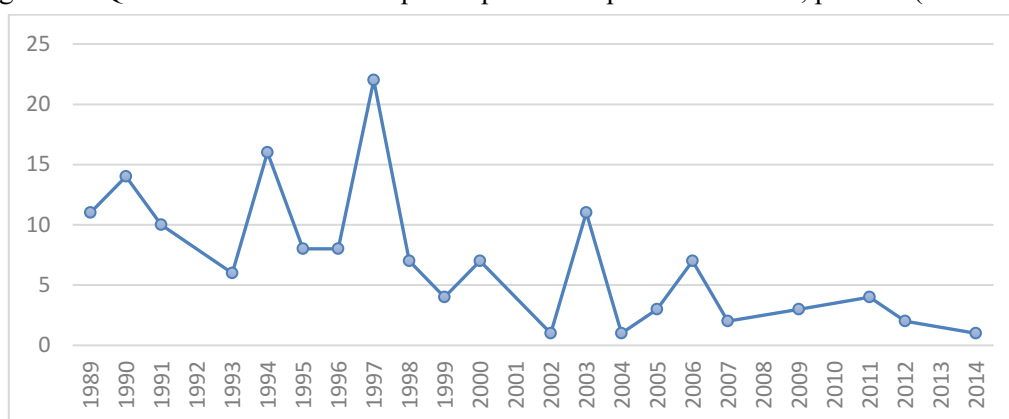
Figura 14. Quantidade de obras compostas para o Grupo Música Nova, por formação



Fonte: elaboração do autor.

O ápice da quantidade de composições escritas para o grupo se deu em 1997 (Figura 15), ano em que ocorreu a gravação do seu CD. Embora a gravação do CD não tenha sido amplamente divulgada a produção do grupo cresceu amplamente neste momento. A importância do apoio a iniciativas como o registro fonográfico para grupos nas universidades foi primordial para o impulsionamento do trabalho, vista a quantidade de 22 obras no ano de gravação. Já em 1994, o incentivo foi uma viagem a Cuiabá na qual o grupo se apresentou em dois concertos. O Grupo de compositores Prelúdio XXI foi o responsável pelo pico de novas obras em 2003, com um concerto dedicado ao Grupo Música Nova.

Figura 15. Quantidade de obras compostas para o Grupo Música Nova, por ano (1989-2014)



Fonte: elaboração do autor.

As trocas de instrumentistas que o grupo teve a cada ano (pois instrumentistas que se formavam davam lugar a outros) resultaram em distintas formações, proporcionando uma variedade de subconjuntos muito interessante. Considerando o trombone em

particular, ele foi contemplado com 64 novas obras, gerando uma quantidade significativa de obras de câmara e solo. Como fui o único trombonista do grupo, realizei a estreia de todas as 64 peças dedicadas ao instrumento, sendo estas, 4 obras solo, 6 duos (4 com piano, 1 com violino e 1 com clarinete), 6 trios, 15 quartetos, 11 quintetos, 18 sextetos e 4 septetos. No total, foram 209 execuções de obras para trombone, estimulando novos compositores e divulgando as possibilidades do instrumento.

Houve algumas obras escritas para o grupo que foram executadas em concertos informais que não obtiveram registros, como programa ou gravações. Sendo assim, não as incluí no escopo do projeto, mas acredito serem relevantes neste estudo e citarei aqui as que utilizaram o trombone. Como comprovação da existência destas obras, possuo suas respectivas partituras, e me recordo de termos executado ou minimamente as havíamos ensaiado em conjunto como parte de nossa preparação.

A primeira delas que gostaria de salientar é a obra de Jônatas Manzolli (1961-), *Recortes Trio* (2003) para clarinete, trombone e contrabaixo. Ela pertence a sua série *Recortes*, e desta série obtiveram performances a peça para trombone solo e o dueto para clarinete e trombone. Outra obra do mesmo compositor foi *Latitudes* para clarinete e trombone, que me lembro de ter sido cogitada para entrar em um programa, mas infelizmente isto acabou não acontecendo. Acredito que não tivemos tempo de executá-las em momento oportuno, mas são obras importantes para o repertório contemporâneo trombonístico.

Merece destaque pela sua qualidade peculiar a criação de Calimério Soares (1944-2011), *Enigmas* (1994) para trombone solo e eletrônica em tempo real, nesta obra são necessários dois tipos de efeitos de *delay* digitais especificados em suas instruções. Embora não tenha sido executada em um concerto do Grupo Música Nova, e sim, na XII Bienal de Música Brasileira Contemporânea realizada no Salão Leopoldo Miguez (UFRJ), a inseri como uma obra do repertório do Grupo Música Nova. Vale ressaltar que minha participação nesta estreia brasileira que contou com a difusão de Rodrigo Cicchelli Veloso (1966-), foi fruto da indicação da mentora do grupo Marisa Rezende e por isto justifico assim a sua inclusão no projeto.

Uma peculiaridade de grupos com uma carreira tão extensa é a falta de algum registro formal de alguns concertos. Com isto, surgem obras que sabemos que foram executadas pelo grupo sem possibilidade comprobatória. Se contabilizarmos estas 2 obras citadas anteriormente junto às outras, seriam 66 peças dedicadas ao trombone que foram

agregadas ao repertório. Feitas estas considerações, em seguida abordamos o repertório que tornou a história oficial do grupo tão relevante para o trombone.

Concomitantemente ao início do movimento causado pelo Grupo Música Nova no Rio de Janeiro, é importante citar que acontecia em São Paulo um movimento de criação de música contemporânea com o Grupo Novo Horizonte (coordenado pelo compositor Graham Griffiths²⁴), que também utilizava o trombone em sua formação em alguns concertos. Pelo que pude constatar, não havia uma formação fixa do grupo, mas uma adequação de acordo com o programa elaborado. O trombonista Todd Murphy²⁵ era normalmente convidado quando o trombone se fazia necessário. Os grupos Novo Horizonte e Música Nova eram grupos formadores de repertório para trombone em formações mistas e, inclusive, se apresentaram no XXX Festival Música Nova de Santos no ano de 1994 no Teatro Sergio Cardoso em São Paulo e no Teatro Municipal “Brás Cubas” em Santos. O Festival Música Nova de Santos, idealizado por Gilberto Mendes (1922-2016), é um evento internacional dedicado à música contemporânea, e realizado anualmente em Santos desde 1962. A partir de 1985, passou a acontecer em São Paulo e Santos, promovendo concertos também em Ribeirão Preto e Campinas.

2.3 Repertório de trombone, organizado por compositor

Desde seu início, o grupo teve obras executadas de 59 compositores, alguns já renomados como Edino Krieger, João Guilherme Ripper, Roberto Victório, Cirlei de Holanda, Tim Rescala, Eduardo Guimarães Alvares e a criadora e coordenadora do grupo Marisa Rezende. Destes 59, 34 escreveram para trombone sendo eles: Marisa Rezende, Edino Krieger, Roberto Victório, Tim Rescala, Jônatas Manzolli, Calimério Soares, Alexandre Schubert, Marcos Vinício Nogueira, Carlos César Belém, Marcus Ferrer, Alfredo Barros, Marcos Nimrichter, Alexandre Rachid, Alexandre Carvalho, Oswaldo de Carvalho, Alexandre Brasil, Elaine Thomazi Freitas, Marcio Conrad, Yahn Wagner, Rogério Costa, Virgínia Moreira, Adailton G. da Silva, Alcina M. da Silva, Wagner L. da Rocha, Elaine Batista e Maurício Biangolino, José Orlando Alves, Caio Senna, Pauxy

²⁴ Graham Griffiths (Escócia, 1954) é um maestro, pianista, clarinetista, musicólogo e professor britânico, atuante por mais de dez anos no Brasil. Fonte: Site: https://pt.wikipedia.org/wiki/Graham_Griffiths

²⁵ Trombonista, maestro, arranjador e compositor participava ativamente do Grupo Novo Horizonte junto ao qual fez a estreia como solista do *Concerto para Trombone Baixo* de Roberto Victório em 1997. Tem maior enfoque em sua carreira na música popular, participando de vários grupos, gravando com grandes nomes da MPB e gravando seu CD solo intitulado Todd Murphy e Bandazul. Atualmente é diretor musical da Banda Jazz Sinfônica de Diadema. Fonte: Site: <https://www.pdfjazzmusic.com/todd-murphy>.

Gentil Nunes, Sergio Roberto de Oliveira, Marcos Lucas, Heber Schünemann, Neder Nassaro e Rami Levin.

Do período inicial, de 1989 a 1993, destaco a participação do compositor Marcos Vinício Nogueira pela sua produtividade intensa, chegando a ter três obras executadas em um mesmo programa. Nesse momento, como o trombone ainda não integrava o grupo, não se vislumbrava escrever para o instrumento. Assim sendo, as composições incluindo o trombone se iniciaram em 1994, ano de início do segundo período do grupo (1994 a 1998). Ainda em 1994, o Grupo Música Nova teve seu primeiro programa com a estreia do trombone, contando com peças inéditas compostas por Marisa Rezende (*Ginga*), Alexandre Schubert (*Em si*), Roberto Victório (*Três peças livres*) e Edino Krieger (*Camerata*).

Alguns compositores escreveram obras com trombone que foram executadas poucas vezes ou até mesmo uma única vez pelo grupo. Todas estas obras foram executadas e ensaiadas gerando o intercâmbio necessário entre os compositores e intérpretes para o crescimento do grupo e seus próprios criadores, então as cito aqui para que fiquem registradas pela sua importância. Dentre estes compositores, alguns dedicaram duas obras ao grupo, como Maurício Biangolino com *Peça serial* (1997) e *Quinteto Livre* (1997) e Virgínia Moreira com *Três momentos* (1994) e *Suíte para barata solo* (sem a participação do trombone). Outros compuseram uma única obra, como Adailton G. da Silva, com *Lima da limeira* (1996), Alcina M. da Silva com *Chuvvas* (1996), Wagner L. da Rocha com *Eu sei que vou te amar* (1996), Elaine Batista com *Perdas e ganhos* (1997), Marcio Conrad com *Música para piano, trombone e contrabaixo* (2003), Rogério Costa com *Teias* (2009) e Rami Levin com *Cycles* (2012).

Apresento em seguida os demais compositores citados, que escreveram para o grupo e comento as suas obras mais relevantes. Além disto, cito suas composições para trombone com outras formações contidas em seus catálogos, pois julgo primordial divulgá-las para que se possam ampliar suas execuções. Menciono essas obras que não foram criadas para o grupo sem entrar em detalhes, pois não são o foco deste trabalho, assim como as peças sem o uso do trombone compostas para o Grupo Música Nova. O enfoque desta tese é o trombonista e darei ênfase nas particularidades técnico-interpretativas das obras para trombone.

2.3.1 Marisa Rezende (Rio de Janeiro, RJ, 1944)

A criadora e coordenadora do Grupo Música Nova da UFRJ, Marisa Rezende, colaborou fortemente na criação de repertório solista e de música de câmara para trombone, não somente por compor obras de grande valor, mas pela influência exercida pela criação do grupo e seus ensinamentos. Foi naturalmente a compositora mais prolífica em relação ao repertório do Grupo Música Nova, com 19 obras compostas especialmente para as suas diversas formações.

O estilo composicional de Marisa Rezende, segundo o site da *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*, “alia a música de vanguarda a uma exploração harmônica que permite o uso da consonância, da periodicidade e da linearidade em seu discurso musical” (MARISA, 2020), gerando uma gama de novas possibilidades no repertório para trombone. Sua composição mais recente para o instrumento, *Liame para trombone e orquestra* (2019), é uma obra de grande envergadura com um lirismo particular e dificuldade técnica em relação a extensão utilizada e que considero o ápice da sua escrita para o instrumento.

Na música de câmara, temos a obra *Ginga* (1994), que foi escolhida como a obra de encerramento do CD e foi a obra mais executada pelo grupo em toda a sua história. Foram 13 execuções entre 1994 e 2002. A obra dedicada ao compositor Marcos Branda Lacerda se baseia na utilização de elementos rítmicos de danças africanas (*ogogo* e *agbadza*²⁶) e brasileiras (samba) de forma repetitiva, variada e consonante. Segundo Menezes (2010),

a versão de *ogogo* utilizada por Marisa Rezende é uma peça de repertório da população ioruba, associada à cerimônia de *Egungun* — um culto ancestral de origem nigeriana, do povoado Pobè, no Benin. A música é executada engenhosamente por cinco tambores do tipo *batá*: *omele ako*, *omele abo*, *eki*, *ako* e *iya ilu*. *Agbadza* é um tipo de manifestação (*recreational musical*) realizada pela população Anlo-Ewe de Gana (NKETIA, 1974, p. 255). Sua formação instrumental pode variar, mas, comumente, é constituída por tambores, agogôs, afoxés e palmas. (MENEZES, 2010, p. 1049-1050).

Mas, segundo a própria Marisa em entrevista dada ao FMCB (REZENDE, 2018), ela tratou o material de forma livre em sua composição. Estruturalmente, a obra

alterna seções rítmicas estáticas com passagens baseadas em uma melodia simples, construídas a partir de uma escala de seis sons. Existe uma intenção humorística em disfarçar esta melodia, durante os processos de variação aos quais ela é exposta, reservando para o final

²⁶ Estes padrões rítmicos foram recolhidos pelo pesquisador Marcos Branda Lacerda, em sua tese de doutorado para a universidade de Berlim (*Kultische Trommelmusik der Yoruba in der Volksrepublik Benin*).

sua mais óbvia e apoteótica aparição. (CD GRUPO MÚSICA NOVA DA UFRJ, 1998).

Já em *Recorrências* (1995), do ponto de vista do trombone, há o uso de praticamente todo o registro do instrumento, glissandos simples e com vibrato, partes agudas em *piano* (que destaco a dificuldade do ataque de um Mib 4 de forma que o resultado soe leve), elementos rítmicos em sextina e pedais no final da obra. Os *Quatro poemas de Haroldo de Campos* (1997), como uma obra com solista e acompanhamento do grupo, têm na parte do trombone um caráter secundário. As partes são simples, mas necessitam de leveza para que não haja interferência na mensagem principal. *Entremeios* (2006) apresenta um lirismo dedicado ao trombone com partes expressivas, uso de ataques em notas pedais e uso do *frullato* no registro grave, que traz uma dificuldade técnica específica para a obra. Como em *Recorrências*, também explora elementos rítmicos em sua seção final.

O *Trio para trombone, clarinete e piano*, de 2000 (Figura 16), é uma versão do *Trio para oboé, trompa e piano* (1976) e foi feita especialmente para o Grupo Música Nova. Cabe salientar a peculiaridade do uso do trombone alto e tenor nessa versão. Como trombonista, foi um estímulo usar o trombone alto com esta formação, já que não era usual.

Figura 16. Marisa Rezende: *Trio para clarinete, trombone e piano* (c. 26 a 38) – troca de trombone tenor para trombone alto

Fonte: Rezende (2000).

Na música cênica, mais uma vez Marisa Rezende surpreende no espetáculo *O Indizível* (2000), que conta com a performance do trombone como solista junto a um barítono na sexta obra do espetáculo, intitulada *Máquina*. Além disto, ainda participa na

quarta obra, *Poética*, e na sétima, *Terra*. O uso do piano de forma percussiva e como uma caixa de ressonância e o uso de harmônicos no trombone destacam as dificuldades técnicas apresentadas neste espetáculo.

2.3.2 Edino Krieger (Brusque, SC, 1928)

A importância de Edino Krieger para a música contemporânea no Brasil é tão grande que podemos citá-lo como um dos pilares da nossa música nova. Além de ter participado de movimentos e grupos como o Grupo Música Nova criado por H.-J. Koellreutter, foi pioneiro na criação do maior festival de música contemporânea do Brasil: a Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Seu catálogo de obras é invejável e, com muita alegria, podemos citar que, até o momento, a primeira obra para trombone solo brasileira foi composta por ele. O *Improviso* para trombone solo surge como uma obra com características singulares em 1948. A falta de compasso e a mescla do estilo jazzístico com a música contemporânea são pontos da identidade inovadora dessa peça.

O Grupo Música Nova da UFRJ foi agraciado com um sexteto para flauta, clarinete, violino, trombone, contrabaixo e piano, intitulado *Camerata* (1994). A obra privilegia com cadências os instrumentos da formação. A cadência do trombone tem como característica acelerandos com crescendo e se apresenta dividida por respirações em três partes. As duas primeiras partes terminam com um grupo de três notas e a última é ampliada com um acelerando que leva a uma grande sequência de 32 colcheias que encerra com a nota mais grave possível para o instrumentista. Existe uma certa similaridade em relação ao uso de grupos de três notas encerrando os trechos da cadência, assim como na obra *Em Si* de Alexandre Schubert. O uso do registro grave com uso da chave e do pedal final tem uma dificuldade peculiar com relação a articulação, por se tratar de registro extremo do instrumento. *Camerata* é uma obra de peso no repertório de câmara para trombone.

Não havia muitas obras que incluíam o trombone em formações mistas com a estética contemporânea em 1994 no Rio de Janeiro, então esta composição tem importância na música de câmara brasileira como uma das que valorizaram o instrumento e foi parte da primeira série de sextetos composta para o Grupo Música Nova.

2.3.3 Roberto Victório (Rio de Janeiro, RJ, 1959)

Roberto Victório é professor da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT) e integrante do Grupo Sextante, com o qual realiza trabalho sólido dedicado à música

contemporânea. Como amigo e parceiro de Marisa Rezende, dedicou várias peças ao Grupo Música Nova da UFRJ, como *Altiplanos* (1990), *Três peças breves* (1993), *Três peças livres* (1994), *Cinco peças livres* (1994), *Cruzar e bifurcações* (1994), *Quatro Microcânticos* (1995) e *Tetragrammaton V* (2006). Além disto, contemplou o trombone em outras formações, como *Archaeus* (1993) para grupo de metais, *Tetragrammaton I b* (2012), para quarteto de trombones e *Visões Igneas - Concerto para trombone baixo e grupo de câmara* (1997), não executada pelo grupo Música Nova.

Suas obras se caracterizam pelos contrastes de texturas e dinâmicas e pelas polirritmias que lhe são peculiares, sendo muitas vezes de difícil execução por parte do trombonista. A primeira obra que executei em um ensaio do Grupo Música Nova foram as *Três peças livres* (Figura 17). Confesso que, como era inexperiente naquele momento, quase desisti de participar do grupo, questionando minha capacidade de executar a obra. Para um aluno que estava acostumado a usar somente compassos convencionais e simples, a variedade de compassos e complexidade rítmica me assustaram, mas acredito que me fizeram ver a música em geral de uma forma mais aberta, sem pré-conceitos e disposto a utilizar técnicas não convencionais.

Figura 17. *Três peças livres*, de Roberto Victório, 1º movimento, compassos 1 a 6, parte de trombone, mostrando a forma de escrita do compositor.

The image shows a handwritten musical score for Trombone. At the top, it is titled "TROMBONE" in a box, followed by "Três Peças Livres" and the composer's name "Roberto Victório". The score is divided into three systems. The first system starts with a "2/4" time signature and includes dynamic markings like "mf" and "f". The second system continues the piece with similar markings. The third system, starting with a circled "5" above the first measure, shows more complex rhythmic patterns and dynamic markings. The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a highly rhythmic and technically demanding piece.

Fonte: Victório (1994).

Outra obra de relevância no repertório do grupo foi *Quatro microcânticos* (Figura 18). Gravada no CD do grupo, possui quatro movimentos: *Movido*, *Lento*, *Surgindo* e *Intenso*. A obra é construída através da colagem de vários fragmentos de células melódicas, rítmicas e harmônicas, usando “traços de construção discursiva” (CD GRUPO MÚSICA NOVA DA UFRJ, 2018). Destaco o seu terceiro movimento pela liberdade interpretativa, pois não há rigidez temporal pela sua escrita sem compassos. O compositor ressalta a importância do timbre na obra declarando: “O timbre quer dos instrumentos isolados ou em suas combinações, realça verdadeiramente o potencial de cores individuais e do conjunto”.

Figura 18. *Quatro microcânticos*, de Roberto Victorio, início do 3º movimento, parte de trombone, mostrando a notação metricamente mais livre

Fonte: Victório (1995).

2.3.4 Tim Rescala (Rio de Janeiro, RJ, 1961)

O *Tango* (1988) para trombone solo de Tim Rescala (Figura 19) foi uma das obras executadas pelo grupo em concertos em São Paulo e Santos. A obra tem caráter teatral e utiliza o humor como ferramenta, assim como outras peças do compositor. Justapõe elementos melódicos com intervenções de trechos falados em espanhol. A frase “*Te quiero pero no puedo amarte*” vai sendo enunciada gradualmente até o aparecimento integral no final da obra. A pedido de Marisa Rezende, que gostaria de ter uma obra solo

executada pelo trombone, o compositor permitiu que o *Tango* fosse transposto uma terça acima para trombone tenor, já que o original foi composto para trombone baixo. Assim, o *Tango* recebeu uma nova versão, mas infelizmente não apareceram outras peças ou versões do compositor para o grupo.

Figura 19. *Tango*, de Tim Rescala, do compasso 60 até o final da obra, justapondo execução instrumental e fala

Fonte: Rescala (1998).

2.3.5 Jônatas Manzolli (Olímpia, São Paulo, 1961)

A parceria entre o Grupo Música Nova e o compositor Jônatas Manzolli resultou em quatro novas peças. Dessas quatro, apenas duas foram executadas em público e fazem parte da série *Recortes*. São elas: *Recortes* (1995) para trombone solo e *Recortes Duo* para clarinete e trombone. Como citado anteriormente, *Recortes Trio* para clarinete, trombone e contrabaixo não possui comprovação de ter sido apresentada e *Latitudes*, para clarinete e trombone, não foi executada em público.

Recortes para trombone solo é uma obra tecnicamente intrigante e baseada em ritmos de danças populares. Esta obra literalmente justifica sua nomenclatura, pois é característico dela a utilização de várias células diferentes, que são recorrentes, variadas,

ampliadas e modificadas, dando a sugestão de pequenos recortes inseridos em um todo.

Segundo o próprio compositor:

“Recortes” é um mosaico de fragmentos rítmicos e melódicos, recombinaos em diferentes tessituras e sonoridades do Trombone. Esta obra é formada por motivos rítmicos dispersos que se aglutinam para formar constelações e agregados. Os elementos foram justapostos de forma livre e houve um esforço no sentido de achar o melhor encaixe - o melhor fragmento para a melhor seqüência. O mosaico original é desdobrado em outras sonoridades para criar um discurso textural ao abrigar nuances novas vindas do Clarinete e, posteriormente, do Piano. A obra tem uma estrutura livre e busca seu equilíbrio sonoro através da integração de elementos disjuntos que gradativamente se comunicam numa teia que forma um jogo de alturas e ritmos. (Entrevista enviada por email em 08/09/2006 por ocasião de trabalho referente ao mestrado para a classe da Profa. Saloméa Gandelman).

Dividida em três movimentos, *Chegada*, *Recortado* e *Catira*, o primeiro movimento se caracteriza como uma forma ternária, onde o compositor utiliza diferentes elementos rítmicos e melódicos combinando-os e apresentando-os separadamente. O compositor utiliza mudanças de caráter em três partes do primeiro movimento, *Muito marcada e percussiva*, *Muito leve com gingado* e *Como um lamento*. Em todo o movimento aparecem glissandos e padrões rítmicos em notas repetidas, na primeira parte o fá grave é a nota padrão, o sol médio e o sol grave na segunda parte e após o trecho cantábile do final, há uma mescla de sol e fá fundindo as duas ideias.

O *Recortado*, assim como o primeiro movimento, tem forma ternária A-B-A'. Tem como característica uso de síncofes, fusas, cromatismos e contrastes de dinâmica. A seção B é a parte lírica deste movimento, enquanto as seções A e A' são as seções mais rítmicas. As fusas em registro médio grave são um fator de dificuldade para o trombonista pelas posições da vara e uso da chave.

O terceiro movimento, *Catira*, é inspirado na dança de mesma nomenclatura. A *Catira* é sempre dançada em fileiras formadas por homens e mulheres, que se colocam, de um lado, homens e, de outro, mulheres. O caipira paulista considera: Também chamada de Cateretê, é uma dança indígena brasileira encontrada em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás (CATERETÊ, 2021). A obra como um todo foi composta valorizando os intervalos de terça maior e menor, criando uma alternância do material sonoro com as notas rítmicas em repetição. Neste último movimento há o retorno das notas repetidas ritmadas, assim como no primeiro. O uso de duplo *staccato* no grave e a variedade rítmica das frases são os maiores atrativos para o *performer* desta peça (Figura 20).

Figura 20. *Recortes*, de Jônatas Manzolli, parte final de trombone, mostrando a variação rítmica do trecho

The image displays four staves of musical notation for a trombone part. The first staff begins with a *mf* dynamic and features a series of eighth notes with accents and slurs. The second staff starts with a *p* dynamic, followed by a crescendo leading to a *f* dynamic, and includes triplet markings. The third staff continues with a *ff* dynamic and features slurs and accents. The fourth staff begins with a *fff* dynamic, followed by a *mf* dynamic, and ends with a *pp* dynamic. The notation includes various rhythmic values, slurs, accents, and dynamic markings throughout.

Fonte: Manzolli (1989).

Recortes Duo para clarinete e trombone segue aproximadamente a mesma linha composicional da obra solo. O próprio compositor cita sobre essa série de obras:

As relações entre o solo, duo e o trio, seguiram, também, o mesmo método empregado na primeira peça (i.e. solo para trombone). Os elementos do solo de trombone foram fragmentados em estruturas maiores e as mesmas foram re-distribuídas para o Clarinete. Na terceira etapa, as recombinações do duo, foram novamente reiteradas e re-organizadas para criar os elementos do trio, abrindo-se assim espaço para sonoridade do piano. A partir do duo, “*Recortes*” inicia um processo de ampliação e construção de texturas. Neste sentido, o mosaico deixa de ser unidimensional para ser bi-dimensional e tri-dimensional. (Entrevista em 18/09/2006 por ocasião de trabalho referente ao mestrado para a classe da Profa. Saloméa Gandelman).

Assim fica clara a unidade desta série e suas peculiaridades, que vem a enriquecer o repertório camerístico brasileiro para o trombone contemporâneo.

2.3.6 Alexandre Schubert (Manhumirim, MG, 1970)

Neste conjunto de pioneiros na escrita para o grupo, cabe salientar o trabalho de colaboração entre Alexandre Schubert (1970-) e este pesquisador, que se iniciou pelo vínculo de amizade criado nos anos que integraram o Grupo Música Nova. Como violinista e compositor do grupo, Schubert escreveu um vasto repertório para trombone,

que se iniciou com obras para formação mista como *Em si* (1994), para flauta, clarinete, violino, trombone e contrabaixo. A peça é composta em três movimentos, valoriza os contrastes, como o uso de um uníssono contraposto a linhas densas superpostas em segundas ou clusters, ou momentos estáticos ritmicamente opondo-se a movimentos polirritmados, e isto se apresenta também com as dinâmicas, criando diferentes texturas durante o decorrer da peça. Cada movimento tem suas características de interesse para o trombonista, como adequação tímbrica nos uníssonos, padrões intervalares usados na música contemporânea e controle da coluna de ar em crescendos e decrescendos.

Após essa primeira experiência, escreveu um septeto com o título de *Elegia* (1996), para flauta, clarinete, fagote, violoncelo, trombone, contrabaixo e piano. Premiada na XIV Bienal de Música Brasileira Contemporânea (2001), *Das esferas...* para quinteto de metais, é uma obra de grande dificuldade técnica e grande valor musical, que também foi executada no Consulado Brasileiro em Berlim na Copa da Cultura em 2014 pelo Quinteto Musica a Cinco²⁷. O ano prolífico de 2001 teve outros dois destaques: *Sobre o Infinito*, também premiada na Bienal, mas na categoria música cênica, e sua primeira composição para quarteto de trombones, *Catedrais*, dedicada ao Quarteto Brasileiro de Trombones.

Somente em 2003 surgiu um duo para trombone e piano, a *Sonata para trombone e piano*, posteriormente transformada na *Sonata para trombone e orquestra* (2011). Essa obra foi desenvolvida baseada em intervalos de quarta (como se pode constatar na Figura 21).

²⁷ Quinteto formado pelos trompetistas Jessé Sadoc e Delton Martins Braga, pelo trompista Luís Garcia, pelo trombonista João Luiz Areias e o tubista Luiz Ricardo Serralheiro. Fonte: Programa de concerto do dia 17/10/2014.

Figura 21. *Sonata para trombone e piano*, de Alexandre Schubert, compassos 1 a 8

para João Luis Areias

Sonata
para trombone e piano

Alexandre Schubert

I

Fonte: Schubert (2003).

Dedicada ao Coral de Trombones da UNIRIO (UNIBONES), *Invocação* para coral de trombones (2009), utilizou o recurso cênico musical de colocar dois trombonistas fora do palco para que houvesse um efeito sonoro proveniente de pontos distintos, e retomando as composições dedicadas especialmente ao Grupo Música Nova, compôs *Melodias* para o concerto do grupo de compositores Prelúdio XXI em 2011.

Outra peça importante para o repertório solista é *Concertante*, para trombone solo e coral de trombones (2012). Baseada em intervalos de sétima, desperta no trombonista a importância deste estudo. Destaco a beleza melódica do segundo movimento, que julgo um de seus momentos mais inspirados.

Comissionada pela XX Bienal de Música Brasileira Contemporânea (2013), *Sinfonias* para metais e órgão foi estreada no Salão Leopoldo Miguez (EM-UFRJ) com solo ao órgão de Alexandre Rachid e regência de Marcelo Jardim. Esta obra possui também uma versão para banda sinfônica. Ainda na linha dos metais, temos *Meditação, Dança e Final* para quinteto de metais (2014), dedicada ao Art Metal Quinteto²⁸.

²⁸ Quinteto criado em 1994 pelo trompista Antonio Augusto, com membros da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), de grande importância na música de câmara para metais no Brasil. Tem em seu catálogo

Proveniente da iniciativa do Festival Internacional de Trombone da UNIRIO, a *Brasiliانا* para 2 trombones e piano (2016) foi dedicada ao Professor Don Lucas²⁹ e ao autor desta tese, sendo estreada na terceira edição do festival. Foi sua última obra escrita para trombone até o momento.

Em seu estilo composicional, Alexandre Schubert usa uma linguagem pandiatônica³⁰ em algumas obras, enquanto, em outras, utiliza linguagem atonal livre e mesmo serial. Atualmente é professor do Departamento de Composição da Escola de Música da UFRJ.

2.3.7 Marcos Vinício Nogueira (Rio de Janeiro, RJ, 1962)

Dentre os compositores próximos a Marisa Rezende, que estavam no primeiro ciclo do grupo, devemos exaltar a produtividade do criador do Grupo CRON³¹, Marcos Vinício Nogueira (1962-). Atualmente é professor de composição de Escola de Música da UFRJ, onde participa ativamente do Programa de Pós-Graduação em Música. Atua como regente e pianista junto ao Grupo CRON, que criou em 2004, que tem por objetivo a divulgação da música de câmara contemporânea brasileira.

Dedicou 10 obras ao Grupo Música Nova, sendo o segundo compositor que mais escreveu obras para o grupo. Dentre as peças escritas, podemos citar *A Jornada e o Sonho* (1997), *Viés* (1995) e *Uma Música Nova* (2009). Ressalto a sua importância para o grupo pois sempre esteve compondo obras de grande relevância. Sua escrita me incentivou a melhorar a extensão no trombone, pois tive que ampliá-la consideravelmente naquele momento. Suas obras sempre utilizam efeitos e extensão bem ampliada e exigem do trombonista muito controle e apuro técnico.

A Jornada e o Sonho foi uma das obras mais complexas em relação à sincronia entre os instrumentos. Estimulou a prática da música de câmara no grupo em seu sentido mais completo, pois existem partes com muita polirritmia, que demandaram uma

quatro CDs gravados, explorando sempre a temática brasileira. O primeiro, *Da Renascença ao Jazz*, de repertório variado, trouxe primeiras gravações de importantes obras brasileiras. O segundo, *Sempre Anacleto*, foi dedicado à obra de Anacleto de Medeiros. O terceiro, *Dezenovevinteum*, mesclou repertório destes dois séculos e o quarto e último, *Henrique Alves de Mesquita: músico do Império do Brasil*, dedicado à obra deste grande compositor. Após várias reformulações, o quinteto continua atuando de forma ininterrupta até os dias de hoje.

²⁹ Don Lucas é professor de trombone da *Boston University* e ex-presidente da ITA (*International Trombone Association*).

³⁰ Pandiatonicismo: “Termo cunhado por N. Slonimsky para o uso livre de graus diatônicos dissonantes em um único acorde (como, p. ex., por Stravinsky).” (SADIE, 1994).

³¹ Grupo formado em 2004 com o objetivo de “desenvolver um trabalho camerístico de configuração mista, dedicado particularmente à música acadêmica contemporânea brasileira”. Fonte: <https://www.cronensemble.com/grupo.html>

dedicação especial em nossos ensaios. Segundo Marcos Vinício Nogueira, inspirado pela “metáfora proposta por Parmênides e revivida por Platão, enquanto rota circular através da qual desenrola-se, na mente, o processo cognitivo, revela-se, por exemplo, quando o intérprete da poesia menos rege do que se deixa conduzir pela trilha do som e fala” (CD GRUPO MÚSICA NOVA DA UFRJ, 1998). Nessa analogia, a obra tem um sentido poético que nos conduz à experiência de nos deixar levar pela música.

Viés foi marcante por seus grandes intervalos em ligado, que me fizeram abordar esse estudo de maneira mais incisiva. O uso de posições alternativas para solução musical de alguns trechos, uso do rotor em passagens rápidas e precisão de ataque em vários registros são atrativos técnicos desta obra para a performance do trombonista. Na obra *Uma Música Nova* (Figura 22), tive a experiência peculiar de usar ataques em notas pedais em registros que normalmente são utilizados pelo trombone baixo e isto me induziu a criar alguns exercícios para resolver essas demandas. No capítulo 3 desta tese, falarei mais a respeito desses exercícios.

Figura 22. Compassos 1 a 15 da parte de trombone da obra *Música Nova* de Marcos Nogueira, evidenciando a extensão utilizada no trombone

Uma música nova
a Marisa e amigos do Música Nova

Marcos Nogueira
2007

A ♩ = 92

Trombone

10 normal fp

11 fp flatterzunge

13 fp normal

Fonte: Nogueira (2007).

2.3.8 Carlos César Belém (Rio de Janeiro, RJ, 1965)

Além de compositor, produtor musical e gestor cultural, Carlos César Belém teve cargos na direção da Escola de Música Villa-Lobos no Rio de Janeiro, mostrando sua importância no meio musical carioca.

Belém compôs cinco obras para o grupo: *Contrastes* (1991) para flauta solo, *Suíte de Casal* (1991) para clarinete e violoncelo, *Nucleosynthesis* (1993) para flauta, clarinete, trompete e contrabaixo, *Insônia* (1994) para flauta, clarinete, violino, trompete, trompa, contrabaixo, piano, vozes faladas e barítono, e *Deutsches Vatapá* (1997) para violino, clarinete, trombone, violoncelo, contrabaixo e piano. A sua obra mais executada pelo grupo foi também a única obra composta para trombone, *Deutsches Vatapá* (Figura 23).

Figura 23. *Deutsches Vatapá*, de Carlos César Belém, início da obra, parte de trombone, mostrando a notação com blocos, frullatos e acelerandos

The image shows a handwritten musical score for Trombone (Trbn.) and Clarinet (CLAR.) from the piece *Deutsches Vatapá*. The score is divided into three sections: A, B, and C. Section A is marked 'Lento' and features a trombone part with dynamics from ppp to mf and pp, and a clarinet part with a glissando. Section B is marked 'Rápido' and features a clarinet part with a glissando and a trombone part with a dynamic of ff. Section C is marked 'Permanecer Imóvel' and features a clarinet part with a glissando and a trombone part with a dynamic of psub. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Belém (1997).

Além de mais executada, *Deutsches Vatapá* foi a obra de abertura do CD do grupo. Ela utiliza vários recursos como blocos, *frullatos*, acelerandos em uma mesma nota, recurso de atuação cênica, glissandos e pedais que me debruçarei mais adiante, no terceiro capítulo desta tese. A obra, segundo o compositor, “procura explorar a multiplicidade e

simultaneidade de planos e texturas sonoras misturando alguns elementos comuns à vanguarda da década de 70, como passagens seriais ou aleatórias, a outros mais característicos da cultura brasileira” (CD GRUPO MÚSICA NOVA DA UFRJ, 1998).

2.3.9 Marcus Ferrer (Rio de Janeiro, RJ, 1963)

Marcus Ferrer foi um grande colaborador do Grupo Música Nova e para este compôs várias obras. Ainda na fase inicial do grupo, quando não havia a participação do trombone, surgiram obras como *Fole* (1993), *Passeio* (1993), *Neurônio* e *Cantata dos Trinta*. Posteriormente, já com o uso de trombone em sua formação, são compostas *Folhagem* (1995), *Curuiri-xuê* (1997) e *Curupira* (2004). Sua primeira obra com trombone foi a peça escolhida para entrar no CD.

Folhagem é composta em três seções e tem características pontilistas e diálogos entre agrupamentos internos de instrumentos graves e agudos. A flauta, o clarinete e o fagote usam as polirritmias, em contraposição à linha em uníssono do trombone e contrabaixo na primeira seção. A seção seguinte apresenta solos de vários instrumentos e na seção final há um resgate de uma articulação uniforme utilizada anteriormente como pontuação no discurso musical.

Curuiri-xuê surge como uma possibilidade musical da prática de troca de ritmos, como tercinas, semicolcheias, quintinas e sextinas, criando uma consciência rítmica no executante e desenvolvendo suas habilidades em uma obra musicalmente rica.

A sua obra mais executada pelo grupo foi *Curupira*, que apresenta um caráter musical descritivo. A obra encanta pelas imagens a que nos remete com sua sonoridade e provavelmente por isso teve tantas performances. Além de concertos no Rio de Janeiro, a obra foi apresentada em outros estados, difundindo o trabalho do compositor e do grupo em outras partes do Brasil.

2.3.10 Alfredo Barros (Terezinha, PE, 1966) e Marcos Nimrichter (Niterói, RJ, 1960)

Alfredo Barros compôs uma obra para flauta, clarineta, fagote, trombone e contrabaixo intitulada *Sexteto*, que foi executada três vezes. A parte de trombone explora o uso de surdina, *frullatos*, posições alternativas, uso da chave, ataques no registro grave, e dinâmicas extremas. Barros foi o compositor contemplado na décima faixa do CD com sua obra *Rythmus* (1996) para flauta, clarineta, fagote, violoncelo e contrabaixo. Sendo assim, esta é a única peça em que o trombone não tomou parte no projeto do CD. *Rythmus*

seguindo a sua nomenclatura foi composta explorando os pulsos e ritmos articulados, os relacionando criando várias figurações. Segundo o compositor: “Andamentos alternam-se com deslocamentos de acentos, gerando zonas de instabilidade para o pulso. A dualidade de ataques *staccato* e *legato* assume função estrutural, que a grosso modo apresenta a forma de um mosaico...”.

Sendo contemporâneos em relação ao grupo, Marcos Nimrichter (1970-) aparece com obras como a *Sonata* (2000) para clarinete, trombone, acordeon e piano e *A série é o limite* (1997) para violino e clarinete. Esta primeira obra apresenta influência da música popular, tendo um “balanço” característico, com o arrojo da escrita bem elaborada pelo compositor. O uso de notas agudas e pedais em sequência exigem bom controle dos registros do instrumento. Como a peça utiliza um si^b-1, é necessário baixar a afinação do rotor de fá para mi no meio da obra, possibilitando assim executar a nota sem problemas.

Além de brilhante carreira como pianista, acordeonista, arranjador e compositor, tem no seu currículo produções musicais e apresentações de programas de TV, como o programa Estúdio 66 apresentado no Canal Brasil de 2009 a 2011, sob sua direção.

2.3.11 Alexandre Rachid (Rio de Janeiro, RJ, 1961) e Alexandre Carvalho (Rio de Janeiro, RJ, 1964? - 2020)

Outros contemporâneos, como Alexandre Rachid e Alexandre Carvalho, também compuseram obras para o grupo. Rachid dedicou ao grupo quatro peças, sendo *Alta onda* (1996) a única em que o trombone participa, tendo como característica partes não tão complexas em semicolcheias e uso da surdina nos registros grave e agudo. Alexandre Rachid tem carreira como compositor, professor e organista.

Alexandre Carvalho teve reconhecida carreira como guitarrista e professor, trabalhando no Brasil e no exterior. Compôs cinco obras para o Grupo Música Nova: o Duo #1 para clarinete e violoncelo (1997), o *Trio #1 para clarinete, contrabaixo e piano* (1998), o *Quarteto n°1* para clarinete, violino, violoncelo e piano (1999) e, com o trombone, temos *Fragments sobre poema de Maiakovsky* (1999) e o *Trio #1 para Trombone, contrabaixo e piano* (2003). Esta última peça tem um caráter mais popular em seu início, com uso de glissandos e tem como particularidade a dificuldade de algumas passagens em fusas com intervalos de quarta aumentada, mas em geral não explora registros extremos do trombone.

2.3.12 Alexandre Brasil (Rio de Janeiro, RJ, 1970) e Osvaldo de Carvalho (Rio de Janeiro, RJ, 1961)

Entre os instrumentistas que participaram do Grupo Música Nova, além de Alexandre Schubert, violinista, outros dois escreveram obras executadas pelo grupo em concertos: Alexandre Brasil, contrabaixista e um dos mais longevos integrantes, e Osvaldo de Carvalho, violinista que teve aulas de composição na UFRJ. O primeiro compôs a obra *Alucinação* (1997) para violino, clarinete, trombone, violoncelo, contrabaixo, piano e grupo teatral. Nesse caso, o grupo teatral era o *Boato*, que o próprio compositor fazia parte, sendo um dos fatores que o estimulou a escrever. O segundo compôs *Klaxonante* (1997) para violino e trombone, dedicando-me a peça e à violinista do grupo, naquele momento Antonella Pareschi. Este duo utiliza uma tessitura do Mi 1 ao Ré 4 e explora saltos de oitava, polirritmia entre os instrumentos e uso de ritmo popular na seção final de forma regular e paralela. A coda final, lenta em três compassos, possui uma linha ascendente em oitavas, com glissandos a partir do Lá grave (Lá 1).

2.3.13 Yahn Wagner (Rio de Janeiro, RJ, 1979) e Elaine Thomazi Freitas (Rio de Janeiro, RJ, 1970)

Yahn Wagner e Elaine Thomazi Freitas, que tiveram obras apresentadas na Bienal de Música Brasileira Contemporânea, foram alunos da UFRJ e atualmente são professores universitários. Yahn Wagner, professor de composição da Escola de Música da UFRJ, compôs *Trio para violino, trombone e piano* (2003) e *Algumas notas* (2005). *Algumas notas* é uma obra que explora os contrastes de tempo, de consonância e dissonância e de mudança de compassos. Especificamente na parte de trombone, utiliza os pedais, trechos em *legato* mais estáticos (rígidos ritmicamente e sem vibrato), trechos em compassos 10/16 agrupados em colcheia pontuada e colcheia (gerando um balanço em cinco) e saltos intervalares usando todos os registros do instrumento, sendo a peça mais significativa do compositor.

Elaine Thomazi Freitas, professora de tecnologias criativas e mídias digitais na *London Metropolitan University*, escreveu *Sexteto* (1995) e *Simulacrum* (1996), ambas dedicadas ao Grupo Música Nova. *Simulacrum*, sua principal obra para o grupo, usa em sua primeira parte *frullatos* e uma frase em tercinas (quase recitativo). Em seguida, há um *ostinato* rítmico para o trombone em colcheias. Finalizando a peça, temos um trecho em semicolcheias com uma variedade rítmica e dinâmica bem interessante.

2.3.14 Compositores do Grupo Prelúdio XXI

O Grupo Prelúdio XXI é um coletivo de compositores dedicados à música do presente, criado em 1998, e seus integrantes foram de extrema importância na trajetória do Grupo Música Nova da UFRJ (ALVES; OLIVEIRA, 2011). Atualmente o grupo é integrado por Alexandre Schubert (1970-), Orlando Alves (1970-), Marcos Lucas (1964-) e Neder Nassaro (1961-). Em sua formação inicial, participaram os compositores Caio Senna, Heber Schünemann e Sergio Roberto de Oliveira. A diversidade estética é uma característica do Prelúdio XXI: cada compositor tem sua liberdade criativa sem a obrigatoriedade de seguir uma corrente única.

A minha relação com o Prelúdio XXI se iniciou com a participação do Grupo Música Nova em sua série de concertos executando obras de seus integrantes. Posteriormente, esta parceria se estendeu em um programa completo com peças para trombone e piano, dedicadas ao Duo Areias-Santos com o pianista José Wellington Santos. Com essa amizade solidificada, surgiram outros *ensembles* que participo e coordeno que se apresentaram em concertos do Prelúdio XXI com estreias de obras dedicadas a eles. O Unibones (Coral de Trombones da UNIRIO), o Quinteto UNIRIO Metais e o Quinteto Art Metal foram agraciados com esse privilégio.

Estes compositores iniciaram sua relação com o trombone impulsionados pelo Grupo Música Nova e seguiram compondo para o instrumento. Ressalto a importância dessa parceria com o Prelúdio XXI, pois se criou uma grande quantidade de repertório novo para trombone e suas formações. Destaco algumas obras que viraram obras do repertório destes grupos instrumentais citados, como:

- *Humana* para trombone e piano gravada no CD *Espelhos e Luz e Sombra* para coral de trombones gravada no CD de mesmo nome e que faz parte do box intitulado *Quinze – um pouco de tudo que me compõe* de Sérgio Roberto Oliveira,
- *Brasiliiana para 2 trombones e piano, Invocação e Concertante (para coral de trombones)* e *...das esferas, para quinteto de metais* de Alexandre Schubert,
- *Sonata para trombone e piano* e *Vivo* para coral de trombones de Marcos Lucas,
- *Acorde aos poucos* para trombone solo de Caio Senna,
- *Inserções III* e *Fantasia para piano, clarineta e trombone* de José Orlando Alves, e
- *Músicas* para flauta, clarineta, fagote, trombone, contrabaixo e piano dedicada ao Grupo Música Nova de Pauxy Gentil Nunes.

2.3.14.1 Caio Senna (São Paulo, SP, 1959)

Caio Senna escreveu o *Quinteto* (1997) para violino, clarinete, trombone, violoncelo e contrabaixo, o *Concerto* (1994) para flauta, clarinete, violino, trombone, contrabaixo e piano, *Três movimentos* (2007) para clarinete e piano e *Jardim das veredas que se bifurcam* (2003) para clarinete, trombone, contrabaixo e piano. Essa última obra apresenta uma sequência serial recorrente de difícil execução para o instrumento que comentarei no capítulo 3 desta tese.

O Grupo Música Nova gravou o *Quinteto*, que tem em seu início uma figuração articulada em bloco com violino, clarinete e trombone, e outra sincopada, com o violoncelo e contrabaixo. A seção central, de clara influência da música popular, apresenta na parte de trombone um solo influenciado pelo samba-choro, utilizando o registro agudo do instrumento, sendo um dos fatores de interesse da obra. Na seção final desta forma ternária o material usado pelo solo de trombone vai se distorcendo para voltar a textura inicial.

Na obra *Acorde aos poucos* (2011), o compositor se utiliza de reverberação (seja natural, seja artificial efeito digital de *delay*) como recurso musical e utiliza o registro extremo do instrumento (do mi -1 pedal ao sol 4). Essa particularidade de registro é um dos fatores atrativos da obra para o *performer*, instigando a ampliação da tessitura convencional (do mi 1 ao ré 4). Além de pianista, Caio Senna é professor da UNIRIO e foi vice-diretor do Instituto Villa-Lobos (UNIRIO).

2.3.14.2 Marcos Lucas (Rio de Janeiro, RJ, 1964)

Também professor da UNIRIO, o compositor Marcos Lucas se destaca por suas composições e por ser criador do Grupo Novo da UNIRIO (GNU), que se apresentou como uma iniciativa similar ao Grupo Música Nova. Com o intuito de divulgar a música contemporânea, o GNU, ativo entre 2003 e 2018, recebeu apoio institucional da UNIRIO com bolsas de extensão dois anos depois de sua criação.

O trombone figurou no grupo da UNIRIO momentaneamente, gerando assim arranjos e composições para o instrumento. Ricardo Agassis foi o único integrante trombonista do grupo. A peça *Música Nova* (2011) dedicada ao Grupo Música Nova, a *Sonata* para trombone e piano (2016) e *Vivo* para coral de trombones (2010), como citei anteriormente, são obras de repertório e foram executadas inúmeras vezes em recitais e concertos. *Música Nova* para clarinete, trombone, contrabaixo e piano é marcante em sua segunda parte por seu lirismo, com frases com agrupamentos de quatro e três

semicolcheias, que valorizam a parte de trombone. Além das claves de Fá e de Dó na quarta linha, a peça chama a atenção pelo uso incomum da clave de Dó na terceira linha.

A *Sonata*, apresenta uma primeira seção dividida em duas partes. Há um pequeno prelúdio de dois compassos que prepara o contraste com o tema em colcheias de caráter *vivo* caracterizando essa primeira parte. A segunda tem caráter *cantabile*, desenvolvendo um diálogo entre o trombone e o piano e utilizando glissandos na parte de trombone, o que dá um ar mais etéreo ao trecho. Essa primeira seção tem como atrativo o uso da troca do compasso 3/4 pelo compasso 6/8, mudando as inflexões musicais e dando um caráter mais variado à parte rítmica. A segunda seção, iniciada também com um pequeno prelúdio lento, só que desta vez com três compassos, apresenta uma variação de compassos em 5/8 e 6/8, gerando uma instabilidade rítmica muito instigante ao ouvinte. O trecho final retoma o caráter *vivo* em compasso 5/8 com todo ímpeto, mostrando o caráter brilhante desta grande obra para o repertório de trombone (Figura 24).

Figura 24. *Sonata para trombone e piano*, de Marcos Lucas, final da obra, parte de trombone, mostrando o final em compasso 5/8

4 Trombone

140 *f*

146 *ff*

153

162 *fff*

Fonte: Lucas (2016).

Segundo o próprio compositor:

A *Sonata para Trombone e Piano* foi composta em maio/Junho deste ano e dedicada ao duo formado por José Wellington e João Luiz Areias. A obra, em um movimento, possui duas grandes seções: A primeira

apresenta dois temas principais contrastantes, o primeiro mais vigoroso e o segundo mais lírico, como acontece com frequência nas formas *allegro* de sonata. Há uma segunda seção que apresenta um tema novo que então é apresentado em caráter mais lírico e depois mais vigoroso, mas mantendo as mesmas características motivicas. A harmonia é predominantemente quartal. (Nota de programa do Grupo Prelúdio XXI, 27 de agosto de 2016).

Cabe salientar que as mudanças entre as seções são marcadas pelo uso de fermatas deixando a forma da obra bem clara para o *performer*.

Vivo (2010), para coral de trombones, tem uma formação incomum com sete trombones, sendo seis tenores e um baixo, e é uma peça de caráter brilhante, que foi executada várias vezes pelo Coral de Trombones da UNIRIO (UNIBONES). Alterna compassos de 3/4 e 6/8, com inserções de compassos 5/8, e utiliza grupos de três trombones em diálogo com a parte de trombone baixo com uma linha independente, mostrando a importância desta parte. É obra indispensável para esta formação na música brasileira.

Além dessas obras, já apresentadas, *Brassed-off* (2007), composta para quinteto de metais, recebeu uma versão especial para coral de trombones, ainda inédita. Vale ressaltar que nesta versão temos o trombone alto sugerido para executar a parte de trombone 1.

De estilo composicional eclético, Marcos Lucas apresenta em geral um estilo pós-moderno variado. Tem importante papel na criação de repertório para trombone na música brasileira, sempre prestigiando o instrumento.

2.3.14.3 José Orlando Alves (Lavras, MG, 1970)

Composta sobre intervalos de quarta aumentada, a obra *Inserções III* (2005), para trombone e piano de José Orlando Alves, foi estreada na série de concertos do grupo Prelúdio XXI. A peça traz um diálogo entre trombone e piano muito bem elaborado que se desenvolve durante seu decorrer. A utilização de glissandos com a extensão completa da vara dá a esse efeito grande realce (Figura 25).

Figura 25. *Inserções III*, de José Orlando Alves, início da obra, parte de trombone, mostrando o uso dos glissandos

Tenor Trombone

Inserções III
(Dedicado à Marisa Rezende e João Luiz Areias)

J. Orlando Alves
(2005)

Scherzando ♩ = 100

4

7

Fonte: Alves (2005).

As ligaduras nos intervalos de quartas merecem especial atenção por sua dificuldade e a segunda parte em 5/4 exige a total consciência do trombonista em relação à parte do piano, pois facilmente pode ocorrer um equívoco em relação às entradas. Um acelerando *poco a poco* leva a um final *scherzando*, encerrando a peça de forma brilhante.

Além disso, composições como o *Trio* (1997) para trombone, clarinete e contrabaixo, *Quinteto* (1997) para violino, violoncelo, clarinete, trombone e contrabaixo, e *Fantasia para piano, clarinete e trombone* (2003) aparecem como destaque na produção do compositor e professor da Universidade Federal da Paraíba, que dedicou todas estas obras ao grupo. José Orlando Alves segue carreira acadêmica na UFPB como professor titular desde 2022, onde trabalha ativamente na área letiva, composicional e de coordenação.

2.3.14.4 Sérgio Roberto de Oliveira (Rio de Janeiro, RJ, 1970-2017)

Como um dos idealizadores do grupo Prelúdio XXI, Sérgio Roberto de Oliveira (1970-2017) não poderia passar em branco na história do Grupo Música Nova. Escreveu duas peças marcantes, que foram executadas em 2003 e 2011. Para clarinete e contrabaixo, compôs *Pau e Corda* (2003), estreada em concerto no Salão Dourado da

UFRJ, e *Humana* (2011), para trombone e piano, dedicada ao autor desta tese e estreada no Centro Cultural da Justiça Federal.

Instigado por algumas obras sacras que estava compondo, Sergio queria escrever algo mais humano e assim surgia *Humana* para trombone e piano. Com trechos *cantabiles* em sua primeira seção, necessita do conhecimento pleno da parte do piano para que haja a sincronia exata entre as partes. Influenciada por ritmos populares, tem o Tango e o Choro revisitados a maneira do compositor e no final da obra cabe salientar a dificuldade do trecho em semicolcheias pela troca de padrões de movimento em relação a vara do instrumento na região grave (Figura 26).

Figura 26. *Humana*, de Sérgio Roberto de Oliveira, parte final da obra, parte de trombone, mostrando a mudança de padrões no movimento da vara

The image displays a musical score for the trombone part of the piece 'Humana' by Sérgio Roberto de Oliveira. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 12/8. The score is divided into five systems, each starting with a measure number: 129, 131, 133, 135, and 137. The first system (measures 129-130) begins with a dynamic marking of *p* (piano). The second system (measures 131-132) continues the melodic line. The third system (measures 133-134) features a dynamic marking of *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The fourth system (measures 135-136) shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The fifth system (measures 137) concludes the passage with a final note and a fermata.

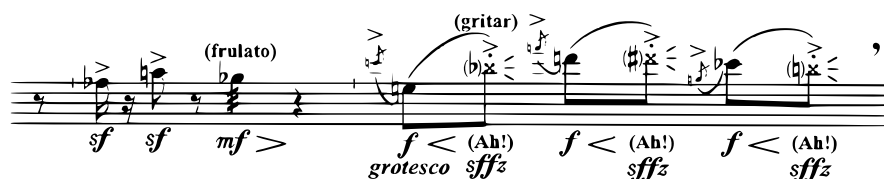
Fonte: Oliveira (2011).

Quanto a estrutura formal da peça, nada mais humano do que fugir das estruturas planejadas previamente e foi assim que o compositor descreveu seu processo composicional (SÉRGIO ROBERTO DE OLIVEIRA, 2012). Nessa obra, tive a oportunidade de participar ativamente do processo de criação, dando uma assessoria em relação aos trechos mais complexos pela peculiaridade do uso das posições em trechos de dificuldade técnica para o trombone.

2.3.14.5 Heber Schünemann (São Paulo, SP, 1971)

Integrou o Prelúdio XXI por 11 anos e compôs duas obras executadas pelo grupo. Sua primeira obra, *MCMXCIX* para clarineta solo, foi executada no ano 2000 no auditório da Casa de Rui Barbosa pelo clarinetista Marcos dos Passos e a segunda, *(in)[com{sequência}(s)}* para clarinete, trombone, contrabaixo e piano, no Salão Dourado da UFRJ em concerto realizado em 2003. Esta última se caracteriza pela falta de compasso, embora tenha indicações de tempo bem definidas. Repleta de efeitos para o trombone, a obra apresenta vibratos, glissandos invertidos, *frullatos* e uso da voz junto ao trecho musical (Figura 27). É uma das poucas obras do grupo que usa este último recurso. O caráter de liberdade interpretativa gera inúmeras possibilidades musicais que a tornam singular, dentre tantas outras peças.

Figura 27. *MCMXCIX*, de Heber Schünemann, parte inicial da obra, parte de trombone, mostrando o uso da voz junto ao trecho musical



Fonte: Schünemann (2003).

2.3.14.6 Neder Nassaro (Rio de Janeiro, RJ, 1961)

Neder Nassaro se dedica a uma escrita experimental com uso de notação gráfica e repleta de técnicas expandidas. Sua grafia atualmente é estabelecida em forma de sinais de forma sequencial, dando assim uma noção de tempo das intervenções dos instrumentos participantes. Três obras suas incluem trombone. Com esta estética, por exemplo, temos a obra *Erosão* (2007), para quinteto de metais, e *Combustão*, para trombone e piano. Estas obras exploram muitos efeitos não convencionais, como falar dentro do trombone, soprar de diferentes formas dentro do instrumento com sonoridades diferentes, glissandos com vibrato, aspirar dentro do trombone, fazer ruídos e muitos outros, além dos efeitos convencionais.

Sólidos e líquidos para clarinete, trombone, contrabaixo e piano (2003), dedicada ao Grupo Música Nova, apresenta escrita tradicional. Do ponto de vista do trombonista, sua primeira parte utiliza colcheias predominantemente no registro médio-grave. Explora os pedais e glissandos de forma que o registro pode vir a ser um impedimento a execução.

Na parte final, o uso de *frullatos* no registro grave com o uso da chave também gera uma dificuldade singular (Figura 28). Em toda obra a sincronia do grupo é primordial pelo tipo de textura pontilista utilizada.

Figura 28. *Sólidos e líquidos*, de Neder Nassaro, parte final da obra, parte de trombone, mostrando os frullatos com glissandos no registro grave do instrumento

The image shows a musical score for trombone in bass clef, spanning measures 188 to 200. The notation includes various articulations and dynamics. Measure 188 is marked 'frullato'. Measure 192 has dynamics 'mp' and 'f'. Measure 196 has 'mf'. Measure 200 features triplets marked 'mp', 'mf', and 'f', followed by 'sfz mf' and 'f pedal'. The score is presented on four staves.

Fonte: Nassaro (2003).

2.3.14.7 Pauxy Gentil-Nunes (Rio de Janeiro, RJ, 1963)

Atualmente professor de harmonia, análise e composição na Escola de Música da UFRJ, e membro do grupo de pesquisa MusMat, Pauxy Gentil Nunes participou como integrante do Grupo Prelúdio XXI em duas temporadas (2019 e 2020), mas sua história como compositor para o Grupo Música Nova já vinha desde 1990, quando escreveu a peça *Quarteto Cinético* (1990), para flauta, clarinete, violoncelo e piano. Posteriormente, compôs *Músicas* em 1995, para sexteto que seria sua obra mais executada pelo grupo e a primeira usando o trombone em seu efetivo.

Músicas foi a obra escolhida para integrar o CD do grupo e, segundo Pauxy Gentil Nunes: “Há uma certa inflexão de ritmos e harmonias que gosto de chamar de cariocas” quando se refere a seção central de sua obra. Segundo comentários citados no encarte do CD, a obra “tem como característica a conjunção de elementos discursivos tradicionais com procedimentos técnicos mais recentes de estruturação formal, conjugação que possa ser chamada de pós-moderna”. Houve grande ênfase ao trabalhar a peça, pois se tratava da maior obra que gravamos. Além de ser difícil tecnicamente, apresentava trechos de junção complexa, o que nos gerava um desafio quanto ao nosso trabalho de cameristas.

O *Noturno*, composto em 2014 para clarineta, trombone, violoncelo e piano, veio como um presente para o concerto em homenagem à Marisa Rezende no ano de encerramento das atividades do grupo.

Sua carreira como professor e flautista sempre esteve ligada a música contemporânea, se apresentando constantemente como solista e integrante do Abstrai Ensemble, grupo de câmara criado em 2005 por Pedro Bittencourt na França com estreia no Brasil em 2011 (CATANZARRO, 2014) com intuito de divulgar a música contemporânea e integrado por instrumentistas e compositores. Tive o prazer de poder participar como convidado do grupo em alguns projetos de alto nível como a ópera *Medeia* de Mario Ferraro (2016).

2.4 Repertório gravado no CD Música Nova da UFRJ

Com um nível musical altamente relevante, não é possível falar de repertório do Grupo Música Nova sem comentar sobre as obras gravadas no seu único CD, intitulado *Música Nova da UFRJ*, integrante do *Projeto Tons e Sons* da universidade. Ressalto a importância deste registro por revelar a um determinado público a história de uma iniciativa bem-sucedida, que deveria servir de estímulo a criação de novos grupos voltados a música de nosso tempo. O registro dessas obras mostra um recorte momentâneo selecionado do que se executava entre 1995 e 1997. A escolha das obras, conduzida por Marisa Rezende, se deu de forma muito democrática e rapidamente criou-se um consenso quanto ao repertório a ser gravado. Havia uma empatia clara do grupo em relação às peças, fato que facilitou o processo de ensaios e gravações. Como já tínhamos executado algumas obras mais de uma vez, tivemos um trabalho dedicado a lapidar detalhes para que a gravação fosse tranquila e transparecesse a ideia musical do grupo.

A construção e a ordem do repertório escolhido para a gravação tiveram como objetivo mostrar todas as possibilidades do grupo, exaltando a pluralidade de sua biblioteca musical. O repertório visou mostrar as várias facetas do grupo, mostrando uma gama de possibilidades de caráter, de dinâmicas, de texturas e de timbres. O critério musical utilizado para ordenar as faixas do CD (Figura 9) foi de gerar interesse no ouvinte, instigando-o a conhecer as faixas seguintes. As obras maiores foram colocadas no meio do disco (faixas 4, 5 e 6), como uma forma de não dispersar os ouvintes mais ansiosos.

A faixa de abertura, *Deutsches Vatapá*, era uma das obras mais chamativas do programa, pelo uso de módulos livres e vigor rítmico, e a faixa de encerramento, *Ginga*, com sua variedade de ritmos e balanço singular, veio como uma opção perfeita para selar o conteúdo deste disco, pois viria a se tornar a obra mais executada pelo grupo posteriormente.

2.5 Grupo Música Nova da UFRJ e as Bienais de Música Brasileira Contemporânea

A Bienal de Música Brasileira Contemporânea é o maior evento de música nova de concerto do nosso país. Criado por Edino Krieger como uma forma de divulgar e estimular a música nova no Brasil, sua primeira edição em 1975 foi uma sequência de outra iniciativa anterior do próprio compositor, os Festivais de Música da Guanabara³². A valorização do compositor e intérpretes da música brasileira contemporânea de concerto foi um incentivo para grupos como o Grupo Música Nova da UFRJ.

A XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em 1995, apresentou um novo conceito em relação aos seus programas, se voltando a utilização de grupos já constituídos, como por exemplo, o Bahia Ensemble, Quinteto Villa-Lobos, Trio Aquarius, Grupo Novo Horizonte e o Grupo Música Nova. Esta ideia do seu coordenador Edino Krieger, além de estimular os grupos, gerou concertos de alta qualidade, já que eram grupos estáveis e com trabalho sólido.

O Grupo Música Nova estreou nesta edição com um concerto dividido em duas partes, a primeira parte dedicada a ele e a segunda ao Grupo Novo Horizonte. Nesta primeira parte, o repertório incluiu obras dos compositores do próprio grupo, comemorando vinte anos da Bienal. Foram apresentadas as seguintes obras: *Viés* (1995) de Marcos Nogueira, *Quarteto* (1995) de Alexandre Rachid, *Em si* (1994) de Alexandre Schubert, *Folhagem* (1995) de Marcus Ferrer, *Sexteto* (1995) de Alfredo Barros, *Recorrências* (1995) de Marisa Rezende e *Músicas* (1995) de Pauxy Gentil Nunes.

Nas edições seguintes, os programas do grupo foram elaborados de acordo com as necessidades e conceitos de cada Bienal, então não havia interferência em relação à sua concepção, pois as obras selecionadas eram direcionadas aos grupos participantes em horários e datas específicos.

³² O Festival de Música da Guanabara era dedicado a estimular a criação de obras novas, motivando os compositores com intuito de enriquecer o acervo musical do país. Promovia a divulgação das obras por meio de concertos ou gravações e premiava em dinheiro o trabalho dos compositores pelo reconhecimento dos méritos artísticos de sua obra.

A quantidade de obras apresentadas nas Bienais pelo Grupo Música Nova foi muito variada. Em 1995, foram 7 novos trabalhos. Em 1997, 6 obras e a estreia da obra *Enigmas* (separo aqui, pois como obra para trombone solo foi executada em outro dia e não fazia parte do programa do grupo) e, em 1999, 4 obras. Em 2003, houve um aumento com a performance de 5 obras, dentre elas a estreia da *Sonata para trombone e piano* de Alexandre Schubert. Em 2005, foram executadas 2 obras em dias diferentes de apresentação, a primeira, *Anima* para clarineta e piano, de Marisa Rezende, e *Algumas Notas* para clarinete, trombone, contrabaixo e piano, de Yahn Wagner. Já em 2009, encerrando assim as participações do grupo em Bienais, foi executado *Teias* de Rogério Costa.

Existem treze gravações de obras com trombone do Grupo Música Nova em Bienais. Elas me foram presenteadas pelo querido e saudoso Flávio Silva³³ (1939-2019). Nesta compilação recebi um CD com todas as minhas 32 participações em bienais e assim posso disponibilizar junto a esta tese esse material. Dentre as performances, estão *Sexteto* (1995) de Alfredo Barros, *Recorrências* (1995) de Marisa Rezende, *Músicas* (1995) de Pauxy Gentil Nunes, apresentadas na XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea (1995); e *Simulacrum* (1996) de Elaine Thomazi Freitas, *Quinteto* (1997) de José Orlando Alves, *Curuiri* (1997) de Marcus Ferrer, *Quatro poemas de Haroldo de Campos* (1996) de Marisa Rezende, *A jornada e o sonho* (1997) de Marcos Nogueira, *Deutsches Vatapá* (1997) de Carlos César Belém e *Enigmas* de Calimério Soares, executadas na XII Bienal de Música Brasileira Contemporânea (1997). A *Sonata para trombone e piano* de Alexandre Schubert e a *Fantasia* de José Orlando Alves foram as atrações da XV Bienal de Música Brasileira Contemporânea (2003) e *Teias* de Rogério Costa foi apresentada na XVIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea (2009).

As bienais foram de grande importância na história do grupo não somente pela sua significância, mas também pela oportunidade de poder mostrar o repertório ao público, criando um circuito de concertos que se agregavam a outras iniciativas e projetos.

2.6 Importância do grupo na geração de repertório para trombone

As possibilidades de um repertório contemporâneo posto em prática em um conjunto como o Grupo Música Nova da UFRJ dentro de uma universidade, gerou um

³³ Pianista, etnomusicólogo e filósofo, Flávio Silva se destacou como diretor do Centro da Música da Funarte, do qual foi coordenador de música erudita. Coordenou várias edições das Bienais de Música Brasileira Contemporânea. Organizou o livro sobre Camargo Guarnieri e colaborou na edição de livros sobre música e gravações de música brasileira pela Funarte.

aperfeiçoamento do nível técnico-interpretativo dos alunos, além de trazer um benefício para o seu meio cultural próximo, como grupos de câmara, orquestras, e conjuntos onde estes instrumentistas se apresentavam. Com um nível de proficiência muito bom destes alunos da universidade o grupo ampliou a sua área de atuação, participando de festivais fora do Rio de Janeiro, em espaços culturais de São Paulo, Santos, Belo Horizonte e Cuiabá, divulgando o repertório deste *ensemble* em um nível mais abrangente.

Incentivar a música contemporânea para o desenvolvimento da música de câmara é uma das ferramentas mais incríveis no processo de formação musical. Infelizmente temos visto um decréscimo na quantidade de espaços e salas de concerto com séries regulares de música de câmara, como por exemplo, a extinção do Teatro do Ibam, e as séries de concertos próprios nos museus cariocas. Estas baixas afetaram diretamente a divulgação da música contemporânea.

Devemos defender a nossa música nova não somente pela sua identidade cultural, sua inovação, a formação que possibilita, mas sim por sua transformação. Em uma sociedade altamente rápida em relação as transformações tecnológicas, o estímulo a aceitação do novo passa a ser um fator determinante para o sucesso de nossas iniciativas. Espero que instituições e pessoas possam replicar projetos como este pelo Brasil dando voz à nossa cultura.

Capítulo 3

O Repertório do Grupo Música Nova da UFRJ: Sugestões técnico-interpretativas para o trombonista

Este capítulo aborda as dificuldades encontradas na execução do repertório do Grupo Música Nova da UFRJ, utilizando as partes de trombone mais significativas de algumas obras para demonstrar possibilidades técnicas e interpretativas, sugestões de exercícios e soluções em tópicos como articulação, posição da vara, dinâmica e conexão de timbres, dentre outros. Os tópicos listados foram visitados em seus conceitos e discutidos a partir do repertório, propondo estudos que buscam o aprimoramento técnico-interpretativo.

Os benefícios da execução de obras contemporâneas para o desenvolvimento do trombonista é algo que pode ser verificado a partir da familiaridade com este repertório. A quantidade de novas técnicas e formações acrescenta ao músico uma grande versatilidade de forma geral e não somente nesta área de atuação.

A importância do estudo deste repertório se dá pela quantidade de recursos encontrados nas obras, sendo possível uma abordagem didática gradativa para os alunos interessados em expandir seu conhecimento. Esse repertório pode ser utilizado como ferramenta para o crescimento musical como um todo, pois estas novas técnicas geram melhorias também na técnica convencional.

O trombonista pode desenvolver técnicas utilizadas rotineiramente por compositores de nosso tempo que até pouco tempo atrás eram vistas como exóticas ou esdrúxulas. Com isto, o trombonista pode tornar-se mais pleno e atualizado, relacionando tópicos de base e novos efeitos musicais, podendo obter ótimos resultados. Podemos citar, como exemplo, o uso do *frullato* como uma ferramenta para melhoria do fluxo de ar no instrumento. Este efeito tem se tornado um recurso cada vez mais comum entre os instrumentistas de metal.

Para englobar técnicas tão diversas, o capítulo foi separado em seções, buscando incentivar o estudo de questões que aparecem comumente na música contemporânea. Adicionalmente, são mostrados tópicos também usuais na música tradicional.

3.1 Particularidades técnicas do trombone de vara

O trombone, como todo instrumento, tem suas particularidades técnicas, mas o fato de ser o único com uma vara que permite mudar a afinação gera efeitos e especificidades muito distintas. Definindo rústicamente o instrumento, o trombone nada

mais é que um tubo cônico com uma gigante bomba de afinação que possibilita a troca de seu tamanho, gerando uma nova série harmônica em cada posição. Com isso, surgem muitas possibilidades de executar notas em diferentes posições e o trombonista deve ter consciência total dessas possibilidades para poder se beneficiar tecnicamente em passagens de difícil execução ou para que possa utilizar um timbre diferente em um trecho musical. O uso de pedais, que são as notas mais graves possíveis em cada posição, e o uso de registros extremos (agudos e graves) são também características que abordamos nessa seção.

Pela peculiaridade da vara, algumas técnicas e características musicais se tornam mais simples e outras mais trabalhosas. Como um exemplo de técnica mais simples no trombone e com um bom resultado, podemos citar os glissandos. No caso dos arpejos de quarta aumentada abordados, pode haver no registro médio-grave longas distâncias a serem percorridas pela vara, caso o trombonista não tenha um instrumento munido de chave. O *legato* em velocidade rápida também é uma destas técnicas específicas trabalhosas, que, embora já tenha evoluído muito com os estudos de *doodle*³⁴ relacionados ao jazz, ainda não é uma técnica comum e simples, necessitando muita dedicação do trombonista.

O trombone também é um instrumento propício para efeitos relacionados a voz, a multifônicos e a efeitos percussivos. Há muitas obras que exploram esse tipo de sonoridade. Assim, de acordo com o repertório proposto, podem ser trabalhadas as técnicas necessárias, que geram tantos benefícios ao trombonista.

3.1.1 Utilização de posições alternativas

Todo estudante de trombone inicia aprendendo as posições do instrumento de forma gradual e se acostuma em usar as posições mais convencionais de acordo com as notas que vai alcançando. Com isso, de forma intuitiva, associa essas notas iniciais a posições específicas, sempre as utilizando. As posições alternativas são todas as possibilidades de uso das notas de acordo com a série harmônica que não estas intuitivas e seu uso possibilita um controle da movimentação da vara de forma mais direta e assertiva. O trombonista pode utilizar as posições alternativas não somente pela conveniência de serem mais próximas, mas também por uma opção musical, quando

³⁴ *Doodle tonguing* é um tipo de articulação utilizada mais especificamente no jazz para possibilitar ao trombonista ter mais agilidade nos trechos rápidos. Ela se caracteriza pelo uso das sílabas doo-dle (que em português soam como du-ro) repetidamente gerando uma movimentação diferente da língua, consequentemente mais ágil.

desejar manter o legato natural ou artificial na sequência de uma frase ou quando se sente melhor em relação ao timbre com outros instrumentos, ou mesmo para conseguir uma afinação mais exata. Essas escolhas são parte do cotidiano do *performer* e duas peças do repertório do Grupo Música Nova da UFRJ as demandaram de forma mais evidente: *Músicas* e *O jardim das veredas que se bifurcam*.

A obra *Músicas* de Pauxy Gentil-Nunes foi um grande desafio para o Grupo Música Nova da UFRJ no ano de 1995, quando iniciou os seus ensaios. Naquele momento, me deparei com algumas especificidades técnicas que ainda não tinha o costume de trabalhar. Executar arpejos de quarta aumentada, mudar a afinação do rotor de Fá no decorrer da obra e reagrupar ritmicamente seu trecho final eram novidades para um trombonista estudante.

Há uma breve seção da obra em que temos um solo de trombone acompanhado pelo piano. A sua diversidade rítmica e intervalar com efeitos (glissandos) e contrastes de dinâmica (*sforzatos*, crescendos e diminuendos) traz uma espécie de inquietação.

A utilização de posições alternativas é um recurso de grande importância neste solo, pois, como há a utilização de glissandos e trechos ligados, pode-se aproveitar esta ferramenta com eficácia, como nos c. 151 e 152 (Figura 29). Nestes compassos, podemos utilizar as notas Fá e Ré na quarta posição e Lá# e Dó# na quinta posição, facilitando assim a movimentação da vara. Além disso, essa escolha mantém a uniformidade de timbre do trecho.

Figura 29. Utilização das posições alternativas (c. 151 e 152) em *Músicas* de Pauxy Gentil-Nunes.

The image shows a musical score for Trombone (Tbn.) and Piano (Pn.) from the piece 'Músicas' by Pauxy Gentil-Nunes. The score is in 2/4 time and consists of measures 150, 151, and 152. The Trombone part is in the bass clef, and the Piano part is in the treble and bass clefs. Two measures (151 and 152) are highlighted with orange boxes, showing specific fingering and dynamics. The piano part features complex arpeggiated figures with various dynamics like *sfz*, *fff*, *f*, *mf*, *pp*, and *mp*.

Fonte: Gentil-Nunes (1995, p. 18).

Para praticar a utilização dessas posições alternativas, é possível usar o padrão criado pelo compositor e criar um exercício que auxilia no estudo do trecho (Figura 30). Recomenda-se executar o exercício em *staccato* e *legato* para um melhor resultado.

Figura 30. Exercício para a prática de posições alternativas baseado em *Músicas* de Pauxy Gentil-Nunes

Fonte: elaboração do autor.

O exercício seguinte (Figura 31) deve ser praticado com a articulação indicada, pois segue o padrão usado na obra. Outra possibilidade para este exercício é praticar um harmônico acima do original (ou seja, Fá, Ré e Sib), pois desta maneira pode-se estudar o trecho do c. 151 (Figura 29), fazendo um glissando entre as duas últimas notas, como no trecho musical.

Figura 31. Exercício em semicolcheias para a prática de posições alternativas baseado em *Músicas* de Pauxy Gentil-Nunes

Fonte: elaboração do autor.

Em *O jardim das veredas que se bifurcam* de Caio Senna, o uso de posições alternativas é indispensável, pois não há tempo hábil para usar posições convencionais em todas as notas. No trecho inicial (Figura 32), já podemos mostrar essa necessidade com o rotor de fá sendo acionada em várias notas, buscando a sua exequibilidade. O primeiro $D\acute{o}4$ 2 deve ser executado com a chave na 1ª posição, o Sib 1 na 3ª posição

(visando facilitar o caminho da vara) e os dois Si \natural na 2^a posição, pois a posição da vara no segundo Si facilitará a execução das notas seguintes (Dó \natural na 1^a posição).

Figura 32. Utilização das posições alternativas (c. 151 e 152) em *O jardim das veredas que se bifurcam* de Caio Senna



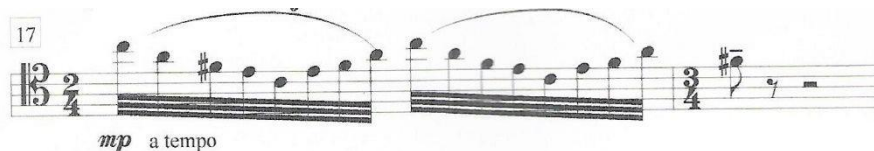
Fonte: adaptado de Senna (2003, p. 1).

3.1.2 Legato em velocidade rápida

Algumas obras do repertório apresentam trechos em ligado em tempos rápidos, o que gera a movimentação da vara em velocidades maiores. Isto acarreta trocas de articulação e estratégias para uso de posições mais próximas, possibilitando a sua execução. Apesar de serem trechos rápidos, não foi necessária a utilização da técnica de *doodle*. Buscou-se desenvolver a técnica do legato a ponto de ter velocidade suficiente para executar os trechos. Com isto, foi usada a forma de legato artificial convencional, com a sílaba “ra”.

Na obra *Quinteto livre* de Mauricio Biangolino, aparecem alguns trechos em fusas e sextinas que demandam atenção especial do trombonista. As fusas surgem em um arpejo de A $^\circ$ (lá diminuto), que, na indicação metronômica proposta, de 80 BPM, acabam deixando muito rápida a execução das fusas. O Grupo Música Nova costumava tocar um pouco mais lento, mas, de qualquer maneira, ainda era necessário praticar os ligados de forma a não atrasar junto aos outros instrumentos, em que este trecho era mais idiomático.

Figura 33. Legato em tempos rápidos na obra *Quinteto Livre* de Maurício Biangolino



Fonte: biangolino (1997, p. 1).

É possível praticar exercícios que privilegiam os padrões quaternários e podemos ter ciclos que repetem o padrão composto. Isto faz com que o trombonista pense em padrões previamente utilizados na hora da *performance*. Mas antes de praticar os arpejos, pode-se separar a parte mais delicada do trecho, que é a articulação. O movimento da

língua pode ser exercitado separadamente, utilizando somente uma nota base (neste caso o Sib 2) e ampliando o padrão rítmico até a construção do padrão completo (Figura 34) Posteriormente o trombonista pode praticar os arpejos como surgem na obra (Figura 35).

Figura 34. Exercício para a prática de articulação do legato visando o aumento de velocidade

Fonte: elaboração do autor.

Figura 35. Exercício com os arpejos em legato baseado na obra *Quinteto Livre* de Maurício Biangolino

Fonte: elaboração do autor.

No livro *Contemporary techniques for trombone* de David N. Baker (1974), o autor dedica-se, em seu quarto capítulo, ao estudo do *Tud-ul tongue*, que é basicamente a mesma ideia do *Doodle tongue*. O trombonista pode utilizar estas articulações, buscando

mais eficiência na velocidade de seu ligado, para encontrar uma maneira de realizar os exercícios de forma integral.

A Jornada e o sonho, de Marcos Nogueira, apresenta também partes difíceis pela velocidade em legato. Neste caso, o fato de utilizar o registro grave acrescenta um desafio a mais para o trombonista. O uso de pedais faz com que as conexões com estas notas sejam difíceis. Duas passagens chamam a atenção na obra, a primeira dos c. 43 e 44 (Figura 36) e a segunda do c. 101 ao 111 (Figura 37). A primeira se caracteriza pelo registro grave utilizado e conseqüentemente o uso da chave, os saltos intervalares em ligado e a distância entre as posições, que muitas vezes não têm opções de troca.

Figura 36. Primeiro trecho ligado com velocidade rápida no registro grave na obra *A jornada e o sonho* (c. 43 a 44) de Marcos Nogueira



Fonte: Nogueira (1997, p. 1).

Esse trecho demanda o uso de surdina, o que dificulta tocar o sol pedal, mas o maior desafio para o trombonista é a mudança de posições. Usando o trombone tenor com chave, o final da frase no c. 44 necessita de velocidade no braço e na língua simultaneamente. Os movimentos são os maiores possíveis, utilizando a distância das sete posições, como no intervalo do Sib pedal e Dó 1.

Figura 37. Segundo trecho ligado com velocidade rápida explorando o registro agudo e grave na obra *A jornada e o sonho* de Marcos Nogueira

Fonte: Nogueira (1997, p. 4).

Explorando o registro agudo e o grave e com a peculiaridade de utilizar mais articulação no grave do que no agudo, o segundo trecho demanda o uso da chave nas tercinas no c. 102, nas notas Si natural (segunda posição com chave) e Fá (primeira posição com chave). O salto de Sib para o Lá pedal pode ser executado com a articulação de legato artificial para priorizar a precisão, embora seja possível usar o ligado natural.

O exercício usado para praticar estas tercinas foi pensado de maneira a contemplar partes de frases ascendentes e descendentes do primeiro e segundo trecho (Figura 38). Assim, pode-se otimizar o tempo dedicado a esta passagem.

Figura 38. Exercício baseado em trechos da obra *A jornada e o sonho* de Marcos Nogueira

Fonte: elaboração do autor.

3.1.3 Efeitos percussivos no trombone

Há uma quantidade imensa de efeitos percussivos que podem ser gerados no trombone. É possível desmontá-lo e usá-lo parcialmente, utilizar outros materiais que se agregam ao instrumento, usar o corpo para percutir no trombone, arrastar o instrumento em superfícies que geram sonoridades diferentes e tudo que se pode criar ou imaginar, gerando efeitos percussivos.

Os efeitos mais comuns são bater dois bocais um no outro, a palma da mão no bocal, a surdina no interior na campana ou outros objetos na parte externa dela, usar baquetas de percussão no corpo do instrumento, gerar vácuo na vara e bater o pé enquanto toca. Outros recursos – como arrastar o trombone em uma superfície (como um quadro negro), usar a água e parte do trombone como percussão combinada a outros instrumentos – já não são muitos comuns porque frequentemente necessitam de uma produção específica de material, como quando o trombonista Dirk Amrein utilizou um prato agregado à campana do trombone, produzindo efeitos percussivos, ao mesmo tempo em que executava o instrumento em concerto na Sala Villa-Lobos no I Festival Internacional de Trombone da UNIRIO (2012).

De todas essas possibilidades, curiosamente, só um destes efeitos foi utilizado no repertório: bater a palma da mão no bocal. Quatro obras utilizaram este recurso, sendo três da compositora Marisa Rezende, *Ginga*, *Entremeio* e *A Máquina* (do espetáculo *O Indizível*), e *Enigmas*, do compositor Calimério Soares.

Ginga foi a primeira obra com trombone que usou este efeito percussivo e parece perfeitamente utilizado, visto o contexto a que nos remete o seu título (Figura 39). Em *A Máquina*, foi usado de forma discreta, em sete compassos, como acompanhamento da parte do barítono, ainda no trecho anterior à entrada do piano. Já em *Entremeio*, a compositora explora este efeito, junto a outros, na clarineta e no contrabaixo, mudando a textura de todo o trecho (Figura 40). *Enigmas* também explora o efeito de maneira muito sutil, tendo apenas dois compassos em um momento piano da peça, proporcionando uma mudança textural.

Figura 39. Efeito percussivo de bater a palma da mão no bocal na obra *Ginga* de Marisa Rezende (c. 37 a 42).

Fonte: Rezende (1994, p. 2).

Figura 40. Efeito percussivo de bater a palma da mão no bocal na obra *Entremeio* de Marisa Rezende

Fonte: Rezende (2006, p. 8).

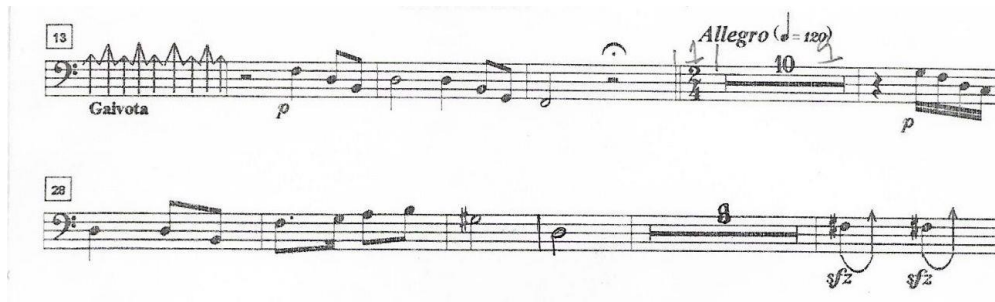
Não há necessidade de um exercício específico para praticar este efeito, mas o melhor resultado obtido é com a palma da mão bem esticada, pois, assim, temos uma sonoridade maior, fazendo com que o efeito seja mais audível. A manutenção da posição da campana direcionada para frente também é um fator de melhoria sonora, por favorecer a projeção do som.

3.1.4 Efeitos sonoros corporais amplificados pelo trombone

Dentro do repertório do Grupo, apareceram alguns efeitos sonoros corporais que usam o trombone como meio de amplificação. Dois deles merecem destaque, pois são efeitos que acabam sendo usados pelo trombonista em peças contemporâneas. O primeiro efeito usado na obra *Chuvas* de Alcina Mascarenhas da Silva é um beijo dentro do bocal que, repetidamente executado, gerando um som agudo, nos remete à sonoridade de uma

gaivota (Figura 41). Este recurso, quando amplificado pelo trombone, é mais efetivo, tendo também um melhor direcionamento sonoro do que feito sem o instrumento.

Figura 41. Efeito de imitação de gaivota na obra *Chuvas* de Alcina Mascarenhas da Silva

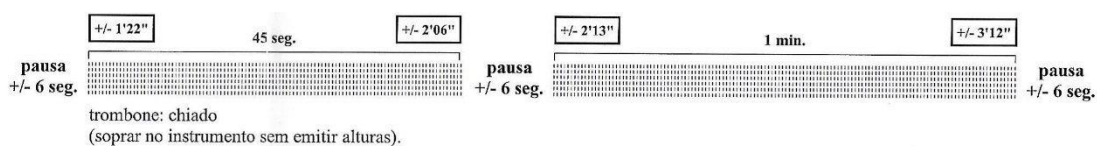


Fonte: Silva (1996, p. 1).

O segundo efeito é a técnica de simular um chiado soprando dentro do trombone. O ato de somente soprar dentro do trombone não gera um chiado, só uma pequena sonoridade de vento relativa à sua passagem. O que gera o efeito de chiado é a posição da língua dentro da boca. A base da língua (parte de trás) deve estar próxima ao palato, mudando o direcionamento do ar e gerando o efeito necessário.

Na peça *(in)[com{sequência}(s)}* de Heber Schünemann, esse efeito foi usado por três passagens longas: a primeira vez com 45 segundos, a segunda com 1 minuto e a última, no final da obra, com 20 segundos (Figura 42). Este efeito cria uma atmosfera diferente que pode nos remeter a desde um chiado do fim da escuta de um LP ao som de um astronauta no espaço, levando a imaginação do ouvinte a locais muito próprios.

Figura 42. Trecho da obra *(in)[com{sequência}(s)}* de Heber Schünemann, mostrando o efeito de chiado



Fonte: Schünemann (2003, p. 1).

Não há necessidade de exercícios específicos para esse tipo de efeito, pois são técnicas simples, de fácil realização, que podem ser praticadas com a execução das obras citadas.

3.2 Procedimentos técnico-musicais comuns aos instrumentos de metal

Nesta seção, abordamos procedimentos técnicos que se relacionam a qualquer instrumento de metal e até se estende a outros instrumentos. Relativas à parte musical, as questões trabalhadas são arpejos e intervalos de quarta aumentada e quinta justa e

afinação de uníssonos e de acordes. Já mais ligadas à parte técnica, temos os registros extremos do trombone, os pedais e os efeitos relativos à voz e aos multifônicos. É uma seção de interesse mais amplo, que pode ser útil a outros instrumentistas, além do trombonista.

3.2.1 Arpejos e intervalos de quarta aumentada e quinta justa

Segundo o *Dicionário Grove de Música*, arpejo é “a sucessão de notas de um acorde que soam em sequência” (SADIE, 1994). Nesse caso específico, não estamos tomando como base acordes com superposições de terças, mas sim quartas aumentadas e quintas justas.

Uma seção da obra *Músicas* de Pauxy Gentil-Nunes tem duas camadas texturais que utilizam padrões rítmicos diferentes. Uma camada é formada por um desenho em colcheias ascendentes e descendentes em quintas, no contrabaixo e no trombone, e a outra em semínimas e colcheias, na flauta, na clarineta e, a partir do c. 186, no fagote (Figura 43). Mesmo com essas duas camadas, a seção mantém estabilidade harmônica e rítmica.

Figura 43. Melodia em dobramento e colcheias ascendentes e descendentes (c. 186 e 187)

The musical score for Figure 43 consists of six staves. The top three staves are for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.(Bb)), and Bassoon (Fg.), each with a treble clef. The fourth staff is for Trombone (Tbn.) with a bass clef. The fifth staff is for Contrabass (Cb.) with a bass clef. The bottom two staves are for Piano (Pn.) with a grand staff (treble and bass clefs). The score is marked with measure numbers 186 and 187. The Flute, Clarinet, and Bassoon parts have melodic lines with slurs and accents. The Trombone part has a 'ff solto' marking. The Contrabass part has a 'ff' marking. The Piano part has a 'ff sonoro' marking. The score is in a key with one flat and a common time signature.

Fonte: Gentil-Nunes (1995).

Este padrão de desenho do trombone se amplia posteriormente (c. 211) para um padrão com quartas aumentadas, que se estabelece após um crescendo gradual culminando no arpejo, quando o trombone o apresenta em fortíssimo e fortíssimo com acompanhamento de notas paradas no contrabaixo e piano (Figura 44).

Figura 44. Arpejo de quarta aumentada em fortíssimo e fortíssimo no trombone (c. 211 a 214)

The musical score for Figure 44 consists of five staves: Cl.(Bb), Fg., Tbn., Cb., and Pn. The Trombone (Tbn.) part is the central focus, featuring a continuous eighth-note arpeggio of a fourth interval. The dynamics are marked as *ff* *solto* and *fff*. The other instruments provide harmonic support with chords and arpeggios, also marked with *ff* and *fff*. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat.

Fonte: Gentil-Nunes (1995).

Sugerimos a prática deste último arpejo em outras tonalidades, o que facilita a *performance* por razões auditivas e táteis. O trombonista pode utilizar um exercício de arpejos simples em quarta aumentada para praticar o trecho de forma mais lenta, desdobrando o tempo sugerido da obra utilizando semínimas e criando um padrão que possa ser modulado de forma ascendente e descendente (como demonstrado na Figura 45).

Figura 45. Exercício com figura desdobrada para a prática de arpejo de quarta aumentada

The exercise for Figure 45 is titled "Praticar em Staccato e Legato" and is written for Trombone in 4/4 time. It consists of three lines of music, each labeled "Todas as posições". The first line starts at measure 1, the second at measure 7, and the third at measure 13. The exercise features a simple eighth-note arpeggio of a fourth interval, designed for practice in both staccato and legato articulation.

Fonte: elaboração do autor.

Para obter o resultado específico do trecho original, basta ampliar cromaticamente o exercício de forma ascendente. Sugere-se também tocá-lo em outros ritmos de forma rápida para o ganho da habilidade técnica, visando facilitar o trecho para o momento da *performance* (Figura 46).

Figura 46. Exercício para a prática de arpejo de quarta aumentada com aumento gradativo de velocidade e registro

Praticar em Staccato e Legato

Fonte: elaboração do autor.

Os exercícios podem ser praticados com as quintas também, mas foi dada ênfase aos intervalos de quarta aumentada, pois os de quinta são mais comuns e há uma quantidade enorme de estudos possíveis já escritos em aquecimentos e exercícios diários de grandes trombonistas e professores como Emory Remington (HUNSBERGER, 1980), Michel Becquet (1996) e Alessi/Arban (ALESSI; BOWMAN, 2015). Estes estudos também serão úteis para a execução de *Inserções III* de José Orlando Alves, que se baseia em intervalos de quarta aumentada e muitas vezes utiliza estes intervalos em *legato*. A obra *Perdas e ganhos* de Elaine Batista também apresenta um padrão em colcheias em quartas aumentadas, que servem de estudo para estes intervalos (Figura 47).

Figura 47. Trecho em arpejos de quarta aumentada na obra *Perdas e ganhos* de Elaine Batista (c. 9 a 12)

Fonte: Batista (1997, p.1).

Exercícios em colcheias com intervalos diversos são comuns no material didático para trombone e têm sido cada vez mais utilizados nas rotinas diárias. De forma geral, estes exercícios são desenvolvidos em tonalidades maiores de maneira diatônica (Figura 48) ou cromática (Figura 49). O que torna os próximos estudos distintos é o uso de intervalos aumentados ou diminutos. Podem ser praticados em *staccato* e *legato* e utilizar todas as tonalidades, de preferência de memória.

Figura 48. Exercício diatônico em colcheias para a prática de intervalos de quarta aumentada

Praticar em Staccato e Legato

Fonte: elaboração do autor.

Figura 49. Exercício cromático em colcheias para a prática de intervalos de quarta aumentada

Fonte: elaboração do autor.

3.2.2 Voz e multifônicos

A utilização da voz como recurso musical integrado à execução do trombone, embora pareça algo muito recente, já foi registrada formalmente no século XIX, mais especificamente por Berlioz quando descreveu sua turnê pela Alemanha em 1842:

Berlioz diz: “Os trombones [na orquestra de Stuttgart] são extremamente bons. O primeiro, Schrade, que estava na orquestra de concertos Vivienne há quatro anos, é um instrumentista muito talentoso, um mestre completo de seu instrumento que minimiza as dificuldades mais formidáveis e produz um som magnífico no trombone tenor - devo dizer sons, pois por algum processo ainda não explicado ele pode tocar três ou quatro notas ao mesmo tempo, como o jovem trompista com quem a imprensa musical de Paris tem estado tão ocupada ultimamente. Durante uma fantasia que interpretou em um concerto público em Stuttgart, Schrade fez uma pausa em um pedal e, para espanto de todos os presentes, tocou simultaneamente as quatro notas do acorde da sétima da dominante na tonalidade de si bemol, afinadas da seguinte maneira: Mi bemol, A, C, F. Cabe aos especialistas em acústica [*acousticians*] dar conta desse novo fenômeno da ressonância natural e a nós, músicos, estudá-lo e aproveitá-lo se a ocasião surgir” (CAIRNS, 2002, p. 276 *apud* KIMBALL, 2020).³⁵

Essas técnicas foram ampliadas e estudadas, gerando novas possibilidades e se desenvolvendo em estilos como o jazz e a música contemporânea. Trombonistas como Albert Mangelsdorf (1928- 2005), Vinko Globokar (1934-), Stuart Dempster (1936-), e Dirk Amrein (1969-) se especializaram no uso da voz e multifônicos e têm trabalhos incríveis nessa área.

Existem várias possibilidades do uso da voz que geram efeitos bem diferentes. É possível utilizar o trombone como um amplificador (como um megafone) e falar dentro dele com sílabas diversas, gritar dentro e fora do instrumento, fazer *humming* e misturar a voz com a sonoridade do trombone em uníssono ou com notas diferentes, gerando multifônicos e outros efeitos como o *split tone*.

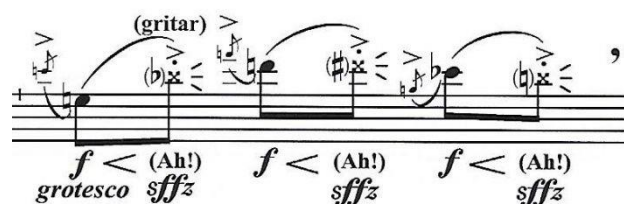
Aqui são priorizados quatro efeitos encontrados no repertório do grupo que foram utilizados nas performances: o grito, o *humming*, a fala dentro do trombone e os multifônicos. O grito pode ser usado em vários registros, mas o mais comum é o registro agudo, pois esse timbre de voz dentro do instrumento proporciona um efeito bem

³⁵ No original: “Berlioz says, ‘The trombones [in Stuttgart’s orchestra] are extremely good. The first, Schrade, who was in the Vivienne concert orchestra four years ago, is a most gifted player, a complete master of his instrument who makes light of the most formidable difficulties and produces a magnificent tone from the tenor trombone—I should rather say tones, for by some process not yet explained he can play three or four notes at the same time, like the young horn-player whom the musical Press of Paris has been so taken up with lately. During a fantasia which he performed at a public concert in Stuttgart, Schrade paused at a pedal point and to the astonishment of all present sounded simultaneously the four notes of the chord of the dominant seventh in the key of B flat, pitched as follows: E flat, A, C, F. It is for the acousticians to account for this new phenomenon of natural resonance and for us musicians to study it and profit by it if the occasion arises” (CAIRNS, 2002, p. 276 *apud* KIMBALL, 2020).

expressivo. Quando utilizado fora do instrumento mescla a sonoridade pura da voz com os sons do trombone, muitas vezes servindo como uma espécie de recurso cênico ou teatral, além do sonoro.

No quarteto *(in)[com{sequência}(s)}* de Heber Schünemann, tivemos o uso do grito como um recurso musical com altura e tempo definidos (Figura 50). Neste caso, o objetivo do compositor foi mesclar a voz fora do instrumento e notas tocadas nele. *A Máquina* de Marisa Rezende também usa o grito, em único momento no compasso 40.

Figura 50. Trecho inicial da obra *(in)[com{sequência}(s)}* de Heber Schünemann, mostrando o uso do grito como recurso musical



Fonte: Schünemann (2003, p. 1).

Para executar esta obra, pode-se praticar um exercício que contempla seus intervalos de forma desmembrada, tornando mais simples a assimilação. Inicia-se com o exercício desenvolvido com intervalos de quarta aumentada (Figura 51), que é o mais complexo. Posteriormente, pode-se praticar exercícios com semitom superior e inferior (Figura 52), variando o efeito do grito para que o trombonista se acostume com este recurso. Neste exercício dedicado aos semitons, percebe-se que a extensão da voz está entre o Dó 2 e o Sol 3, que é o registro convencional para sua utilização (DEMPSTER, 1994, p. 8).

Figura 51. Exercício mesclando gritos com alturas definidas (quarta aumentada) e notas executadas no trombone



Fonte: elaboração do autor.

Figura 55. Uso de vogais formando palavras em *A Máquina* de Marisa Rezende

The image shows a musical score for a brass section, specifically for Trombone (Trb.) and Baritone (Br.). The tempo is marked 'Muito Rápido' (Very Fast) with a metronome marking of 40. The score consists of two staves. The lyrics are written below the notes. The lyrics for the first staff are 'fa(brica) má (qui-na) fá má fá ma fa'. The lyrics for the second staff are 'gargalhada nervosa!'. There are also some musical markings like 'grito!' and 'X' above the notes. The score is numbered 40 and 41.

Fonte: Rezende (2000, p. 3).

Outro recurso presente em *A Máquina* são os multifônicos. A compositora se apropriou da melodia do *dies irae* de forma parcial e a apresenta com multifônicos no trombone. Os multifônicos são uma técnica de produção de duas ou mais notas simultaneamente em instrumentos melódicos (que normalmente realizam uma nota por vez), que, nos instrumentos de sopro, têm a voz como principal recurso sonoro para a criação desta segunda nota. Há três formas comuns de multifônicos que podemos constatar: com notas formando acordes em bloco; com uma nota pedal (tocada no trombone) e uma linha melódica que se movimenta (na voz); e com duas vozes andando simultaneamente de forma independente. Os multifônicos de *A Máquina* são um exemplo da primeira forma (Figura 56).

Figura 56. Multifônicos em *A Máquina* de Marisa Rezende

The image shows a musical score for three instruments: Br. (Bass Trombone), Trb. (Tuba), and Pf. (Piano). The score is in 4/4 time and features multifonic passages. The first system (measures 86-91) is titled "Mas a existência ainda nos facina" and includes dynamics like *mp* and *gliss.* The second system (measures 88-91) is titled "Marcado" and includes lyrics "tantos são os lugares onde nasce" and "um". Dynamics like *f* and *gliss.* are also present.

Fonte: Rezende (2000, p. 6).

Para iniciar na técnica dos multifônicos, pode-se praticar os intervalos de quinta justa, pois são os mais simples e funcionam bem no trombone (Figura 57). Usar a própria série harmônica facilita este primeiro contato e usar glissandos facilita a transição entre alturas da voz e entre as alturas do trombone. Deve-se ter especial atenção para o equilíbrio entre a voz e as notas tocadas no instrumento, pois é uma dificuldade comum fazer a voz alcançar o volume da nota tocada no trombone.

Figura 57. Exercício de multifônicos em intervalos de quinta

The image shows a musical exercise for two staves in bass clef, 4/4 time. The exercise consists of two lines of music, each with four measures. The first line starts with a bass note and a chord, followed by a glissando to a higher note and chord. The second line starts with a bass note and a chord, followed by a glissando to a higher note and chord.

Fonte: elaboração do autor.

Existem algumas peças que exploram os multifônicos de maneira bem profunda e, com isto, há a necessidade de ampliar os estudos com outros intervalos. Podemos citar como exemplo a *Sequência V* de Luciano Berio (1925-2003), *Basta* de Folke Rabe (1935-2017) e *Fragmentos n°1* (2014) de Clayton Ribeiro (1975-). Os intervalos de sexta maior

são os mais recomendados como próxima etapa de exercícios, pois este intervalo gera uma resultante de quarta justa que produz uma tríade (Figura 58).

Figura 58. Exercício de multifônicos em intervalos de sexta que geram uma resultante de quarta



Fonte: elaboração do autor.

Além disto, pode-se praticar linhas melódicas usando a voz enquanto é tocada uma nota pedal³⁶ no trombone, gerando multifônicos (Figura 59). Para isso, é necessário praticar pequenas melodias acompanhadas. Este tipo de técnica foi muito desenvolvido no jazz por grandes trombonistas como Albert Mangelsdorf (1928-2005) e Bill Watrous (1939-2018). Linhas melódicas simples são muito eficientes para começar esta prática.

Figura 59. Exercício de multifônicos utilizando pedal e a linha melódica de Asa Branca de Luiz Gonzaga

Fonte: elaboração do autor.

Os acordes propostos na parte superior do pentagrama são as notas bases que devem ser tocadas no trombone enquanto o executante canta a melodia gerando os multifônicos. Muito comumente, acontece uma variação de afinação para baixo na nota tocada enquanto se canta, então é necessário ter atenção especial, mantendo a pressão de ar na nota tocada no instrumento.

³⁶ Refiro-me a uma nota sustentada, usada simultaneamente a outra melodia, e não às primeiras parciais do trombone, também chamadas de pedais.

3.2.3 Registros extremos (agudos e graves)

A tessitura do trombone vem sendo expandida de acordo com as necessidades apresentadas no repertório dedicado ao instrumento. A quantidade de trombonistas capazes de executar obras com o registro maior do que a décadas atrás vem se multiplicando e transformando o que era muito agudo ou muito grave em registro comum.

A criação do rotor em 1812 por Stölzel na Alemanha e sua implementação no trombone tenor a partir de 1839 permitiram alcançar notas que só eram possíveis nos trombones baixo. O objetivo não era desvalorizar o trombone baixo, mas sim ampliar o registro do tenor, levando a uma nova tessitura, que desenvolveu o repertório para o instrumento. Esse novo recurso gerou possibilidades em relação às posições do instrumento, dando mais fluência no registro médio-grave. Além disso, trouxe novos trilos e efeitos somente possíveis com o rotor. Hoje em dia, como muitas obras exploram notas mais agudas e com o uso de instrumentos com chave sendo quase um padrão, podemos dizer que a nova tessitura do trombone contemporâneo seria do Sol -1 até o Fá 4.

Quando nos referimos a registros extremos, citamos obras que utilizam trechos próximos a estes limites ou mesmo os ultrapassam. Os compositores de música contemporânea são os que mais flertam com estes limites, aproveitando para estendê-los ao máximo em favor de suas ideias.

As dificuldades nestes registros se intensificam porque há fatores a mais que complicam o processo da execução. Em ambos os extremos, é necessário manter a estabilidade da embocadura: no agudo, temos uma quantidade de pressão de ar e do bocal maior, enquanto, nos graves, temos que usar mais ar e sustentá-lo.

Temos obras modernas e contemporâneas em que os registros extremos são explorados de maneira intensa. Peças modernas com escrita mais tradicional, como o *Concerto para trombone e orquestra* de Gordon Jacob (1895-1984), o *Concerto para trombone e orquestra* de Gunnar de Frumerie (1908-1987) ou a *Fantasia para trombone e orquestra* de Paul Creston (1906-1985), são alguns exemplos de obras que se aproveitaram dos registros extremos do trombone tenor, mas as obras para trombone solo (desacompanhado) têm sido as que trazem os maiores desafios nessa área. Exemplos como *Sequenza V* de Luciano Berio, *Basta* de Folke Rabe, *Improvisation n°1* de Enrique Crespo (1941-2020) ou *The hunting of the snark* de Arne Nordheim (1931-2010) podem ser citados para ilustrar esse tópico.

Além de um registro ampliado, o trombonista deve ter controle destes extremos para que possa executar essas obras. Esse controle vem do uso correto da pressão nos agudos, da precisão de seus ataques e do controle de seu fluxo de ar. No grave, a estabilidade sonora é viável se a continuidade de seu fluxo de ar for intensa e seus ataques estejam embasados nesta estabilidade.

Acorde aos poucos é a peça com o registro mais expandido para o trombone do repertório do Grupo Música Nova. Aqui um fato curioso: enquanto o compositor escrevia a obra, tivemos algumas conversas e ele questionou qual seria o limite da nota mais aguda escrita para o trombone e prontamente respondi que seria o Fá 4. Caio Senna usou em sua composição do Mi -1 (ou Mi pedal) até o Sol 4 (Figura 60). Desta forma, transformou sua obra em um desafio.

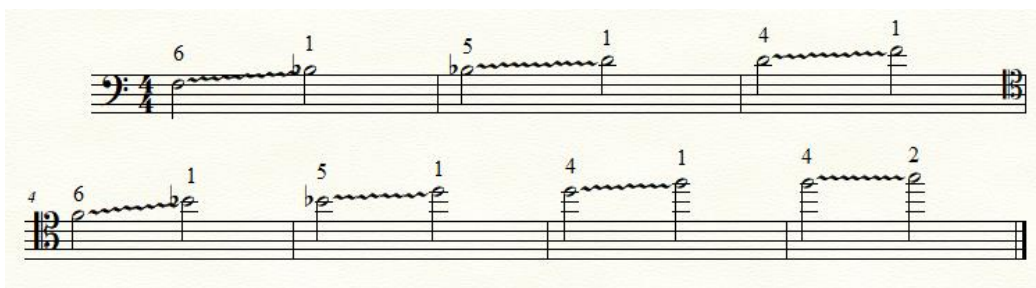
Figura 60. Trecho de *Acorde aos poucos* de Caio Senna mostrando o uso de registros extremos

The image displays a musical score for trombone, consisting of four staves. The first staff (measures 38-39) features a melodic line with triplets and slurs. The second staff (measures 39-40) shows a dense, rapid sequence of notes, with a dynamic marking of *f* (forte) and a *fff* (fortissimo) marking. The third staff (measures 40-41) continues the melodic line with slurs and dynamic markings. The fourth staff (measures 41-42) shows a final melodic phrase with slurs and dynamic markings. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

Fonte: Senna (2011, p. 1).

Um dos fatores mais importantes para se executar uma obra é a capacidade de alcançar as notas propostas pelo compositor. Caso o *performer* não tenha essa capacidade ou não haja opcionais na obra, não será possível tocá-la. Para a expansão do registro agudo, sugiro exercícios com glissandos, pois assim as notas conquistadas serão obtidas da maneira correta, pela pressão conseguida pela velocidade de ar (Figura 61).

Figura 61. Exercício com glissandos para extensão do registro agudo

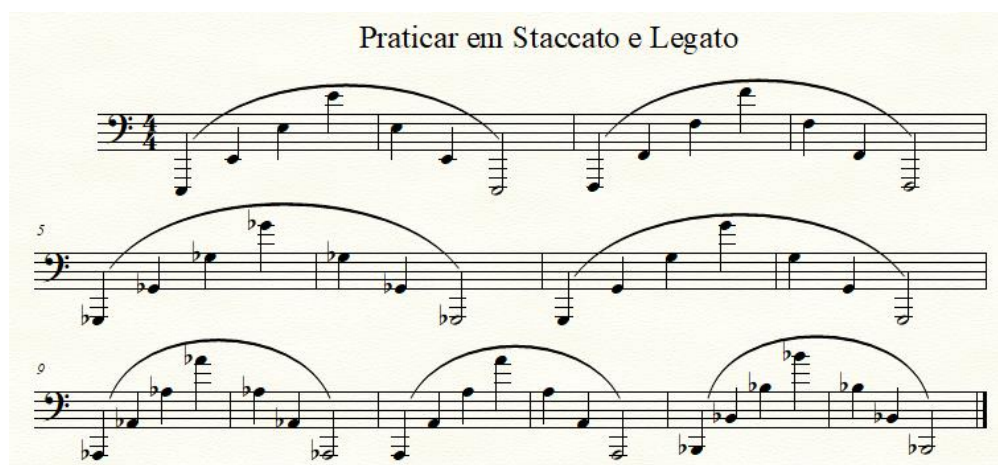


Fonte: elaboração do autor.

O contrário também se aplica para o desenvolvimento dos pedais. Pode-se usar exercícios com glissandos, aumentando gradativamente a extensão, para que o trombonista possa ir se acostumando com a posição da embocadura ao executar as notas. Para alcançar as notas, pode-se utilizar o pivô (colocando o queixo para frente). Caso haja problema para iniciar o exercício, recomenda-se tocar o Dó 1 com as laterais da boca presas e tentar replicar o formato da boca no Sib pedal. Este exercício será trabalhado na seção sobre os pedais (Figura 65, exercício 1 do tópico pedais).

Um terceiro exercício específico baseado no trecho em oitavas da obra tem utilidade para o estudo de registros extremos (Figura 62). A prática em legato e *staccato* possibilita uma melhoria interativa, pois, quando se toca o estudo em ligado, os benefícios em relação à coluna de ar também ajudam nos ataques. Assim, há uma melhor assimilação da consciência da velocidade de ar a ser utilizada.

Figura 62. Exercício em oitavas ligadas preparatórias para execução de *Acorde aos poucos* de Caio Senna



Fonte: elaboração do autor.

Já em *Recorrências* (1995), do ponto de vista do trombone, praticamente todo o registro do instrumento é usado, com algumas partes agudas (em dinâmica piano) e pedais

no final da obra. Nesta obra, destacamos a dificuldade da execução de um Mib 4 que aparece junto ao grupo, necessitando de muita leveza para que o resultado seja satisfatório. A potência do trombone tem que ser moldada ao trecho para que não haja sobreposição do instrumento aos outros.

Registros extremos em dinâmicas limítrofes agregam uma dificuldade extra aos trechos. Assim, nos agudos, devemos nos concentrar em manter os bons hábitos que usamos no registro mais “confortável”, por exemplo: manter a garganta relaxada e aberta, ter cuidado para que a língua não interfira e feche a passagem do ar e não pressionar demasiadamente o bocal.

Exercícios que usam decrescendos para o registro agudo (Figura 63) costumam ajudar no controle da dinâmica e podem ser executados no final de uma seção de estudos. É necessária atenção especial caso não se consiga alcançar corretamente as notas para não forçar indiscriminadamente, porque isto pode causar problemas de embocadura. Então, utilizar o registro que é possível e tentar ampliá-lo gradativamente é a postura mais sensata.

Figura 63. Exercício em escalas com decrescendo para controle do registro agudo



Fonte: elaboração do autor.

Uma das demandas mais comuns em trechos de orquestra são os ataques em notas com dinâmica piano ou de menor intensidade. A dificuldade se acentua se estivermos nos extremos da tessitura. Assim sendo, o exercício proposto (Figura 64) visa o condicionamento do ataque de notas agudas e graves em diferentes dinâmicas preparando o trombonista para este tipo de necessidade.

Figura 64. Exercício em arpejos com decrescendo para controle dos ataques no registro agudo



Fonte: elaboração do autor.

3.2.4 Pedais

As notas pedais são as notas fundamentais da série harmônica, são as notas mais graves que se pode executar em uma mesma posição em um instrumento de metal. O uso dos pedais no trombone vem se intensificando na música moderna e contemporânea como resultado da expansão do registro do instrumento. Os compositores cada vez mais se utilizam deste recurso buscando diferentes sonoridades.

Embora já existam muitas partituras indicando o uso de pedais na música para trombone solo³⁷, a maneira de utilizá-los foi sendo modificada e ampliada. O que se pode mostrar no repertório do Grupo é esta forma ampliada de escrita que fica mais rotineira a cada dia.

A condição primária do uso dos pedais é conseguir produzir som nesta região e existem algumas instruções que são eficazes neste campo. A primeira seria deixar a parte do lábio que está dentro do bocal bem relaxada e a segunda seria manter as laterais presas na parte de fora do bocal. A terceira é deixar a boca mais aberta, mas mantendo a conexão entre os lábios. A posição da língua está entre os lábios no ataque nesta região, se movimentando para trás com o início da nota. O exercício dedicado à aquisição desse registro utiliza glissandos partindo do Sib pedal e levando a vara a cada posição subsequente, até a sétima (Figura 65). Caso o trombonista queira ampliar o exercício pode utilizar o rotor, iniciando do Fá pedal e descendo até a sexta posição.

³⁷ Vide as obras solo de Arthur Pryor (1869-1942) (obras como *Blue Bells of Scotland* e *Fantastic Polka*, já utilizaram pedais de forma virtuosística) e na música sinfônica com a *Sinfonia Fantástica* (1830), de H. Berlioz (que foi um dos primeiros a explorar os pedais no trombone na música sinfônica).

Figura 65. Exercício com glissandos para prática dos pedais



Fonte: elaboração do autor

Muitos compositores exploraram os pedais em suas músicas no repertório do Grupo Música Nova, mas alguns se destacaram pela maneira mais arrojada que abordaram essa escrita. Na obra *Algumas Notas* de Yahn Wagner, temos o uso de pedais no início da obra com objetivo claro de criar uma atmosfera tímbrica única para o trecho (Figura 66).

Figura 66. Trecho inicial mostrando os pedais na obra *Algumas notas* de Yahn Wagner

(2005)

Nervoso
♩=200

Mais lento
4 ♩=160

Ainda mais lento
♩=60

Ligeiro
7 ♩=94

Nervoso
♩=200

Fonte: Wagner (2005, p. 1).

Um exercício que beneficia a qualidade dos pedais em dinâmicas forte é baseado no uso de crescendos e decrescendos, visando o controle do fluxo de ar (Figura 67). Praticando-o regularmente, desaparece um dos maiores problemas nesse registro: o controle da afinação. Muitas vezes pela diferença de timbre, o trombonista perde a referência de afinação e acaba semitonando para baixo essas notas. Devemos ter muita atenção e, caso esteja em dúvida da afinação da nota pedal executada, é bom conferir tocando uma oitava acima antes de iniciar o trecho.

Figura 67. Exercício com crescendos e decrescendo para prática do controle de afinação nos pedais

The image shows a musical score for a trombone exercise. It consists of two staves of music in bass clef, 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 60. The key signature has one flat (B-flat). The first staff contains four measures: a half note B-flat, a half note B-flat with a crescendo hairpin, a whole rest, and a half note B-flat with a decrescendo hairpin. The second staff contains four measures: a half note B-flat, a half note B-flat with a crescendo hairpin, a whole rest, and a half note B-flat with a decrescendo hairpin. A measure rest is indicated by a '7' above the staff in the first measure of the second line.

Fonte: elaboração do autor

Pelo fato de a embocadura estar muito relaxada para alcançar os pedais, muitas vezes o trombonista necessita alterar a posição da embocadura para chegar aos pedais mais graves. Essa “quebra” de embocadura é comum, assim como o uso do pivô, que se caracteriza pelo deslocamento do queixo para frente para a manutenção do contato dos lábios.

Marcos Nogueira explorou bem o uso dos pedais em suas obras de forma geral, mas, em *Uma música nova* (Figura 68), isto fica bem evidenciado, pois usou de forma curta e percussiva no início e no final da peça, além de explorar em um trecho ligado, o que considero uma dificuldade extra, por conta das mudanças na embocadura.

Figura 68. Trecho inicial mostrando o uso de pedais na obra *Uma música nova* de Marcos Nogueira

2007

A ♩ = 92

Trombone

10 *normal* *fp*

13 *flatterzunge* *normal* *f*

16 *sf* *mp* *cresc.*

19 *f* *mp*

B

Fonte: Nogueira (2007, p. 1).

Um exercício eficaz para o aprimoramento desses ataques nos pedais é a utilização de contrastes entre notas longas e curtas em sequência, pois assim o trombonista executa as notas longas e procura manter a mesma posição da embocadura para as notas curtas (Figura 69). Neste caso, também pode-se expandir o registro utilizando o rotor. Se optar por um trombone baixo, usar os dois rotores possibilita a prática dos limites do instrumento.

Figura 69. Exercício com notas curtas e longas para prática de articulação nos pedais

♩ = 60

5

Fonte: elaboração do autor.

Como citado, nesta mesma peça, temos um grande trecho ligado, com o uso do pedal no final da frase (Figura 68, c. 13-19). Então, sugere-se um exercício mais voltado para intervalos ligados que culminam em notas pedais. Nesse caso, o uso de arpejos se presta muito bem e promove o resultado desejado (Figura 70).

Figura 70. Exercício de arpejos visando a conexão das notas com os pedais



Fonte: elaboração do autor.

Esse exercício tem uma peculiaridade. Quando fazemos de forma ascendente, normalmente há menos dificuldade em conectar as notas do que quando fazemos de forma descendente e, por isto, após o arpejo descendente, pode-se praticar subindo e descendo os arpejos, para que haja uma referência de posição da embocadura. A “quebra” de embocadura não é um fator de preocupação, mas sim, a falta de conexão entre as notas. Fazer um glissando entre as notas na embocadura auxilia essa conexão, sendo um bom primeiro passo para realizá-la. A prática recorrente se encarrega da melhoria a longo prazo.

Nenhuma obra do repertório supera *Acorde aos poucos* de Caio Senna em relação aos pedais. O compositor explora as possibilidades deste recurso de maneira variada em toda a obra. Contrastes entre dinâmicas no início da peça propiciam uma percepção literal da ideia de pedal (Figura 71).

Figura 71. Trecho de *Acorde aos poucos* de Caio Senna mostrando o uso dos pedais

Fonte: Senna (2011, p. 1).

Em seguida, temos uma intervenção que se encerra em um Mi pedal em fortíssimo, que é uma dinâmica difícil neste registro, então podemos fazer um exercício com arpejos de tétrades para ajudar neste tipo de ataque (Figura 72).

Figura 72. Exercício com arpejos de tétrades visando o aumento de volume nos pedais

Fonte: elaboração do autor.

Pode-se praticar outro exercício, executando-se quintinas e alcançando os pedais, baseando-se na mesma peça. O exercício se fundamenta no aumento gradual da velocidade, variando o material originário (Figura 73). O Si -1, quando executado na 7ª posição baixando-se a afinação na embocadura, gera um timbre mais próximo das outras notas. O uso de notas “falsas”, neste trecho, não é aconselhável porque normalmente perde-se a unidade sonora.

Figura 73. Exercício baseado em Acorde aos poucos de Caio Senna visando o aumento de velocidade no trecho relativo aos pedais

Fonte: elaboração do autor.

3.2.5 Afinação de uníssonos e acordes

No jargão da música de câmara e na música que envolve conjuntos maiores, é comum chamarmos de uníssonos os dobramentos em oitavas executadas por instrumentos de registros diferentes. Quando há referência à palavra **uníssonos** nesta seção, entende-se que não será necessariamente o caso de estarem todos os instrumentos do grupo tocando na mesma oitava. Isto se dá pela característica do Grupo de utilizar instrumentos com registros variados. Aparecem uníssonos entre instrumentos de registro próximo, mas não é o conceito usado como padrão nesta seção.

A peça *Em si* de Alexandre Schubert, escrita em três movimentos, apresenta dificuldades ímpares em cada um deles. Em seu primeiro movimento, a obra se inicia com um grande uníssonos, com todos os instrumentos tocando um Si \sharp (Figura 74). Cabe salientar que a partitura está com todos os instrumentos em Dó.

Figura 74. Partitura mostrando a parte inicial da obra *Em si* de Alexandre Schubert

94

Em si

CG 36 para flauta, clarineta, trombone, violino e contrabaixo

partitura em Dó I - Busca Alexandre Schubert (1970)

$\text{♩} = 56$

Flauta

Clarineta in Bb

Trombone

Violino

Contrabaixo

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

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

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

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

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

Fonte: Schubert (1994, p. 1).

Para o trombone, neste uníssonos com flauta, clarinete, violino e contrabaixo, surge a dificuldade pela diferença de timbres e o volume utilizado. A escolha da dinâmica deve se adequar à capacidade sonora de cada instrumento. Devemos nivelar a dinâmica de maneira que todos os participantes possam ser ouvidos de forma equânime. Sugiro

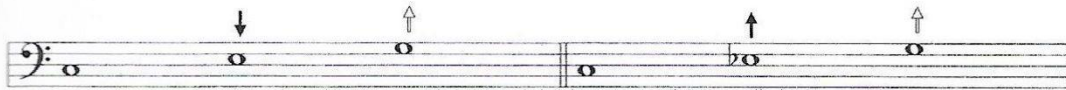
também uma atenção especial quanto ao timbre para que o trombone não se sobressaia e procure estar coeso com o restante do quinteto. Essas indicações são amplas e, de acordo com o contexto encontrado, são flexíveis.

Há uma quantidade incrível de tipos de acordes no repertório do Grupo Música Nova, incluindo acordes maiores, menores, invertidos, alterados e expandidos. Uma peculiaridade de se tocar em grupo é a preocupação com a afinação harmônica, que é a afinação dos acordes entre os instrumentos. No sistema temperado de afinação da tradição da música ocidental, temos a superposição de terças para a formação dos acordes e, com isto, surgem desafinações, que geram a necessidade de correções que o instrumentista deve realizar, visando um resultado afinado.

O objetivo desta seção é trazer à tona essa discussão, fazendo com que o trombonista tenha maior consciência do papel que sua nota representa dentro do acorde e assim corrigi-la se necessário for.

Os conceitos utilizados no livro *Intonation Studies* (COY, 2004) explicam as relações de afinação nas sobreposições de terças usadas no sistema temperado e deixam claro que o uso das correções promove a compatibilidade algorítmica, afinando os acordes executados. Como medida de unidade, o autor adotou o uso de *cents*, que divide logaritmicamente uma oitava em 1200 *cents*, sendo 100 *cents* para cada meio tom. Existem diferentes formas de expandir a escala diatônica temperada em uma escala cromática completa e Coy se baseou parcialmente no método desenvolvido pelo teórico italiano Gioseffo Zarlino. Com isto, Coy propõe as correções com setas claras e escuras, para cima e para baixo, indicando o que deve ser realizado pelo trombonista para que não incorra em desafinações enquanto executa os acordes (Figura 75). As setas claras indicam correções de 1 a 10 *cents*, as setas escuras de 10 a 20 *cents* e as setas duplas para correções maiores que 20 *cents*.

Figura 75. Padrão de correções de afinação propostas no livro *Intonation Studies* de Benjamin Coy



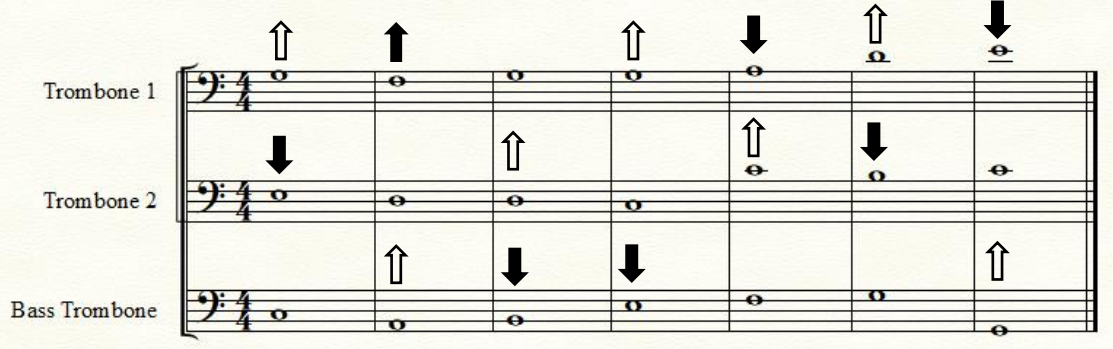
The arrow notation is not specific; an arrow can mean to adjust a pitch by various degrees. However, an attempt to differentiate between major adjustments and minor ones is made as follows:

Symbol	Meaning
↓	Lower pitch 11-20 cents
↑	Raise pitch 11-20 cents
↓̇	Lower pitch 1-10 cents
↑̇	Raise pitch 1-10 cents
·↓	Lower pitch more than 20 cents
·↑	Raise pitch more than 20 cents

Fonte: Coy (2004, p. 5).

Podemos analisar as obras buscando uma maior consciência de que função estamos cumprindo dentro do acorde e, assim, resolver qualquer problema de afinação. As oitavas não necessitam de correção, mas os outros intervalos precisam de ajustes. Baseado na tônica do acorde, as terças podem ser maiores e menores e têm correções contrárias: deve-se baixar a terça maior e subir a terça menor. As quintas justas devem ser corrigidas subindo discretamente a afinação, enquanto as quartas justas vão com a mesma discricção em caminho oposto (baixando a afinação). Já nas tétrades, as sétimas maiores devem ser corrigidas baixando sua afinação com mais ênfase e as sétimas menores de maneira mais discreta (Figura 76).

Figura 76. Exercício de correções de afinação baseado no livro *Intonation Studies* de Benjamin Coy



The figure shows three staves for Trombone 1, Trombone 2, and Bass Trombone. Each staff contains seven measures of music. Above and below the notes are arrows indicating pitch corrections. Trombone 1 corrections: ↑, ↑, ↑, ↑, ↓, ↑, ↓. Trombone 2 corrections: ↓, ↑, ↑, ↑, ↑, ↓, ↓. Bass Trombone corrections: ↑, ↓, ↓, ↓, ↓, ↓, ↑.

Fonte: elaboração do autor.

Estes exercícios podem ajudar ao trombonista a criar o hábito das correções enquanto toca em conjunto, o que é muito salutar para executar o repertório camerístico proposto por esta tese. Pode-se trocar as funções para que todos os trombonistas tenham a opção de trabalhar diferentes correções. Esse revezamento do primeiro trombone com

o segundo e o trombone baixo também ajuda no equilíbrio, pois normalmente os tenores tendem a tocar com menos intensidade os graves. Como a projeção dessas notas é menor, temos que aumentar a intensidade e dar um maior suporte no fluxo de ar para um melhor equilíbrio. Outra possibilidade é modular o exercício e fazê-lo em Dó menor, inserindo os acidentes correspondentes. Somente lembre-se que as correções serão diferentes das colocadas no exercício proposto porque a relação intervalar será outra.

3.3 Especificidades técnicas e interpretativas do repertório

A respeito das especificidades técnicas e interpretativas para trombone, o repertório do Grupo Música Nova apresentou aspectos musicais relacionados tanto à música contemporânea quanto à música tradicional. Ritmo, articulação, intensidade, características composicionais, ornamentos e efeitos sonoros estão entre os tópicos trabalhados nesta seção com exercícios específicos, com objetivo de estimular o conhecimento e a prática.

3.3.1 Sequências seriais

O Jardim das veredas que se bifurcam de Caio Senna é a obra que melhor representa este tópico de sequências seriais no repertório do grupo. Na obra, foram utilizados procedimentos que não provêm do serialismo clássico. Todos os instrumentos utilizam os 12 sons cromáticos em algum momento da peça, criando instabilidade. No entanto, não se trata de uma obra serial por conceito.

As dificuldades encontradas nessa obra se remetem às posições que podem ser utilizadas nessa sequência. No primeiro compasso, a primeira série aparece de forma clara com as 12 notas expostas até a tercina de semicolcheia e as intervenções seguintes não são rígidas em relação à forma da série (Figura 77).

Figura 77. Série inicial da parte de trombone em *O jardim das veredas que se bifurcam* de Caio Senna (c. 1 a 10)

Trombone O jardim das veredas que se bifurcam Caio Senna

Fonte: Senna (2003, p. 1).

A maneira mais eficaz para praticar foi desmembrar a série em partes para que se pudesse fixar as posições e os movimentos que deveriam ser utilizados e praticados de forma lenta e gradativa. Por isso, segmentamos a primeira intervenção em três partes. Separar o trecho por dificuldade deixa evidente que o problema desta parte é a coordenação das posições com o uso do rotor. Assim, no primeiro trecho, temos o acionamento do rotor somente uma vez, na nota Dó na primeira posição (Figura 78). No segundo trecho também há uso do rotor apenas uma vez, no trecho com a nota Si⁴ na segunda posição (Figura 79).

Figura 78. Primeira parte da série inicial em *O jardim das veredas que se bifurcam* de Caio Senna

Fonte: Senna (2003, p. 1).

Figura 79. Segunda parte da série inicial em *O jardim das veredas que se bifurcam* de Caio Senna



Fonte: Senna (2003, p. 1).

Na terceira parte, é necessário ativar o rotor apenas uma vez, só que agora para executar duas notas: Si \sharp e Dó, na segunda e primeira posição consecutivamente (Figura 80). A estratégia utilizada foi ganhar fluência e assim conectar os trechos, inicialmente juntando os dois primeiros e depois inserindo o terceiro, aumentando a velocidade até chegar ao tempo desejado para a *performance*. Particionar trechos é uma das técnicas mais comuns e eficazes, assim como trocar ritmos utilizando a mesma sequência de notas.

Figura 80. Terceira parte da série inicial em *O jardim das veredas que se bifurcam* de Caio Senna



Fonte: Senna (2003, p. 1).

3.3.2 Padrões intervalares

Os padrões intervalares são figuras que foram encontradas no repertório de maneira recorrente em diferentes obras. Esses padrões serviram de inspiração para os compositores que os desenvolveram, criando obras inovadoras.

No segundo movimento da obra *Em si* de Alexandre Schubert, podemos perceber alguns padrões intervalares que são usados na música contemporânea com uma certa frequência. O padrão usado na intervenção inicial é de um grupo de quatro semicolcheias com o intervalo de tom ascendente, semitom descendente e tom ascendente (Figura 81).

Figura 81. Intervenção inicial do trombone na obra *Em si* de Alexandre Schubert



Fonte: Schubert (1994, p. 2).

Este padrão intervalar se apresenta também na segunda intervenção do trombone na obra *O jardim das veredas que se bifurcam* de Caio Sena e na obra *Humana* de Sergio Roberto de Oliveira para trombone e piano.

O segundo padrão, assim como o primeiro com quatro semicolcheias, aparece alguns compassos à frente, agregado ao primeiro, e composto de semitom descendente, tom ascendente e semitom ascendente (Figura 82). Em síntese, esse segundo padrão difere basicamente no intervalo de semitom usado a cada duas semicolcheias e a direção descendente e ascendente utilizada.

Figura 82. Segundo padrão intervalar na parte de trombone na obra *Em si* de Alexandre Schubert



Fonte: Adaptado de Schubert (1994, p. 2).

Foram utilizados os dois padrões como referência para criar exercícios que pudessem auxiliar o trombonista a ter sucesso na execução da obra (Figuras 83 e 84). Para que o trombonista possa praticar de forma a aumentar gradativamente os tempos conforme sua fluência no exercício, não há indicação metronômica. Também não há indicações de posições neste caso, pois, de acordo com a velocidade e preferência, isso se modificará. Aconselhamos a utilização das posições mais próximas, pois assim será possível o treino de posições alternativas e o uso mais eficaz do rotor.

Figura 83. Exercício com padrão intervalar baseado na parte de trombone da obra *Em si* de Alexandre Schubert



Fonte: elaboração do autor.

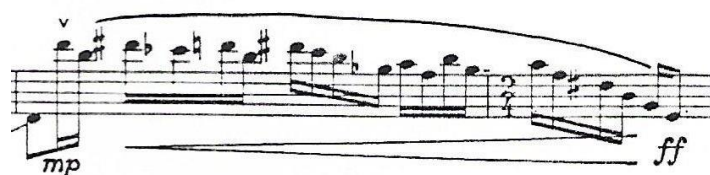
Figura 84. Exercício utilizando o segundo padrão intervalar encontrado na obra *Em si* de Alexandre Schubert



Fonte: elaboração do autor.

O terceiro padrão intervalar que abordamos foi retirado de *Recortes* para trombone solo de Jônatas Manzolli. Em seu primeiro movimento, intitulado *Chegada*, é apresentado um padrão intervalar em terças menores que será recapitulado no último movimento *Catira* (Figura 85).

Figura 85. Padrão intervalar encontrado na parte de trombone da obra *Recortes* de Jônatas Manzolli



Fonte: Manzolli (2003, p. 1).

Como era um padrão repetitivo e poderia causar equívocos, a elaboração de um estudo pareceu a melhor maneira de praticar. Assim, criou-se um exercício seguindo um modelo de troca de duas em duas posições, iniciando-o na primeira posição e alternando com a terceira (Figura 86).

Figura 86. Exercício utilizando o terceiro padrão intervalar encontrado na obra *Recortes* de Jônatas Manzolli

Fonte: elaboração do autor.

Aconselha-se o uso das posições alternativas, seguindo as trocas de posição no mesmo modelo estabelecido (ou seja, 1^a-3^a, 2^a-4^a, 3^a-5^a, 4^a-6^a e 5^a-7^a). Esses padrões não são uma exclusividade da música contemporânea, mas da forma que foram utilizados surgem mais na música nova.

Na obra *Trio #1* de Alexandre Carvalho, aparece na parte de trombone um padrão mesclando quartas justas e aumentadas (Figura 87). São pequenas intervenções em fusas que podemos valorizar e trabalhar para que não haja falhas no momento da *performance*. Este exercício deve ser praticado em *staccato* para o aperfeiçoamento dos ataques.

Figura 87. Padrão intervalar na parte de trombone da obra *Trio #1* de Alexandre Carvalho

Fonte: Carvalho (2003, p. 2).

Inspirado no mesmo conceito de repetição do método *32 Daily Lip & Tongue Exercises for Trombone* de Ernst Gaetke (Figura 88), o exercício proposto utilizou a passagem do *Trio* como material principal e pode ser adaptado a outros trechos semelhantes, sendo um formato bem versátil. Assim como o anterior, este exercício (Figura 89) deve ser praticado em *staccato* para o aperfeiçoamento dos ataques.

Figura 88. Exercício nº1 para prática de ataques do método *32 Daily Lip & Tongue Exercises for Trombone* de Ernst Gaetke

Anmerkung: Die Übungen sind zuerst langsam und stets mit oftmaligen Wiederholungen zu üben. Auf rhythmische Genauigkeit ist besonders Wert zu legen.

Note: Practise these exercises slowly at first; repeat them over and over again. Pay the greatest attention to, and observe, the strictest rhythm throughout.

Übung 1. Exercise 1.

1. Lage. — 1st Position.

2. Lage. — 2nd Position.

3. Lage. — 3rd Position.

Fonte: Gaetke (1933, p. 3).

Figura 89. Exercício utilizando o padrão intervalar encontrado na obra *Trio #1* de Alexandre Carvalho

Fonte: elaboração do autor.

3.3.3 *Staccato* e colcheias pontuadas

Staccato e colcheias pontuadas nos trazem à problemática da articulação no trombone, fazendo com que possamos discuti-los de maneira mais específica nesta seção. O conceito de *staccato* vem, ao longo do tempo, se modificando e, de acordo com a época e local onde era concebida sua ideia de execução, apareciam características próprias. Como exemplo, podemos citar a maneira com que ele era executado no início do século XX, pois existem gravações desta época que nos permitem usar um termo comparativo. Naquela época, o *staccato* era tocado de maneira mais curta do que hoje em dia. O conceito que pode ser mais eficaz nos dias de hoje é pensar no conceito de *staccato* como

notas separadas, mas sem perder um certo grau de ressonância, o que faz com que as notas não fiquem “secas”.

Já as colcheias pontuadas³⁸ são corriqueiramente executadas de maneira mais curta do que o grafado, quase como uma colcheia sem ponto, ou seja, com uma pausa entre a colcheia e a semicolcheia. Isso ocorre pela tradição do uso do trombone em formações militares que quase sempre utilizam o caráter marcial em suas obras. Não há juízo de valor quanto ao repertório usado pelas formações militares, e sim, a percepção do efeito que ele gera nos trombonistas. É importante ressaltar que nem sempre a utilização de colcheias pontuadas e semicolcheias nos conduz a um caráter marcial, então desta maneira não podemos tocar uma figura sempre com o mesmo conceito.

No repertório do grupo, existem vários exemplos de trechos em *staccato*, mas alguns chamam a atenção pelas suas características. No *Sexteto* de Alfredo Barros, temos uma seção recorrente que, em sua primeira ocorrência, começa no c. 43 e termina no c. 57 (Figura 90). Nesta seção, o trombone executa uma série de notas em *staccato* no registro médio-grave.

Figura 90. Notas em *staccato* no registro médio-grave na parte de trombone, da obra *Sexteto* de Alfredo Barros

The image shows a musical score for trombone, measures 42 to 57. The score is in bass clef and 4/4 time. It features staccato notes and dynamic markings like *mf*, *cresc.*, and *ffff*. There are also performance instructions like *simile*, *Dramático*, and *NESPERRA / surd.*. The score is divided into sections labeled C, D, and E. Measure 42 starts with a *mf* dynamic and a *simile* instruction. Measure 48 is marked with a circled number. Measure 51 is marked with a circled number and a 'D' in a box. Measure 56 is marked with a circled number and a 'E' in a box. The score ends with a *ffff* dynamic and a *NESPERRA / surd.* instruction.

Fonte: Barros (1995, p. 2).

Manter a regularidade das notas com o uso da chave e estabelecer o padrão de duração das notas é uma tarefa difícil. Há uma tendência nos trombonistas de que, para quanto mais grave vão se direcionando, mais curto vão tocando. Isto ocorre porque, naturalmente quanto mais grave, mais articulação é necessária e, ao articular mais, o trombonista acaba tocando mais curto. Essa lógica está completamente equivocada, porque acusticamente leva à falta de regularidade nas frases executadas. Para que se tenha uma frase regular, é preciso manter a articulação e alongar as notas mais graves, buscando a similaridade entre as notas.

Um exercício para este tópico relacionado à articulação nos graves pode ser proposto visando condicionar o instrumentista a padronizar a duração das notas e suas articulações. Usando escalas indo do agudo ao grave, é possível explorar esse procedimento de correção acústica, alongando as notas mais graves. Para enfatizar o uso de notas mais longas no grave, o exercício propõe o final das escalas de forma mais lenta e vai gradativamente aumentando sua velocidade até igualar o desenho em semicolcheias (Figura 91).

Figura 91. Exercício em *staccato* com uso de notas longas no grave com o objetivo de padronização da duração das notas

Praticar em todas as tonalidades

Fonte: elaboração do autor.

Pode-se praticar em todas as tonalidades, pois surgem dificuldades maiores quanto ao timbre das notas quando se utiliza a chave e, normalmente, se corrige estes problemas relacionados ao timbre com o uso de mais ênfase no fluxo de ar destas notas.

Outro exemplo que podemos ressaltar é a peça *Fragments* de Alexandre Carvalho. Nesta obra, há *staccatos* no registro médio-agudo (Figura 92) que conduzem o trombonista a outro tópico importante: a estabilidade da embocadura no *staccato*. É muito comum encontrar trombonistas que movimentam o maxilar enquanto executam notas em

staccato e isto prejudica o resultado, em especial no agudo. Quanto mais estável a embocadura, mais fácil será a execução do trecho.

Figura 92. Exercício em *staccato* no registro médio-agudo baseado em *Fragmentos* de Alexandre de Carvalho

The musical score consists of four staves of music. The first three staves (measures 56-63) are in bass clef, one flat key signature, and 2/4 time. They feature triplet patterns of eighth notes, with a forte (*f*) dynamic marking at the beginning. The fourth staff (measures 64-67) continues the pattern with accents and includes a 'Tempo I' marking.

Fonte: elaboração do autor.

Podemos praticar dois exercícios, usando os padrões da obra, que são muito benéficos tecnicamente: o primeiro, voltado ao triplo *staccato* com notas repetidas (Figura 93), e o segundo, em semicolcheias com *staccatos* simples (Figura 94). Nestes exercícios, os saltos e os ataques em diferentes regiões desenvolvem a destreza de manter a embocadura estável, já que, sem esse quesito, não há sucesso em sua realização. A precisão buscando o centro das notas em seus ataques também é um dos benefícios destes exercícios.

Figura 93. Exercício de *staccato* triplo, com base na obra *Fragmentos* de Alexandre Carvalho

The musical score consists of two staves of music. The first staff (measures 1-4) and the second staff (measures 5-8) are in bass clef, one flat key signature, and 4/4 time. They feature triplet patterns of eighth notes.

Fonte: elaboração do autor.

Figura 94. Exercício de semicolcheias em *staccato* simples, com base na obra *Fragmentos* de Alexandre Carvalho



Fonte: elaboração do autor.

Caio Senna, em sua peça *O Jardim das veredas que se bifurcam*, utilizou *staccatos* duplos de maneira similar a um trilo articulado (Figura 95). Isto não é muito usual e é um tipo de prática que pode melhorar a leveza do *staccato*, já que a parte do trombone não é a principal no trecho. Usando este mesmo padrão, pode-se exercitar os *staccatos* duplos com variação de semitom, como sugerido no exercício (Figura 96). Pode-se estender uma oitava até o Dó 2 e, caso seja de interesse de um trombonista baixo, até o Dó 1.

Figura 95. Trecho em *staccato* duplo semelhante a um trilo articulado na obra *Jardim das veredas que se bifurcam* de Caio Senna



Fonte: Senna (2003, p. 2).

Figura 96. Exercício em *staccato* duplo com variação de semitom baseado na obra *Jardim das veredas que se bifurcam* de Caio Senna



Fonte: elaboração do autor.

Também da inspiração de Caio Senna, vem a passagem com as notas pontuadas que apresentamos aqui neste estudo. Do terceiro movimento do seu *Concerto*, podemos analisar trechos em que o compositor utilizou colcheias pontuadas de maneiras diversas, no agudo, no grave, cromaticamente e com intervalos de quarta (Figura 97).

Figura 97. Trecho em colcheias pontuadas na obra *Concerto* de Caio Senna



Fonte: Senna (1994, p. 6).

Como foram usadas maneiras muito diversas, pode-se variar essas figurações também nos estudos para que se tenha maior abrangência desta técnica. Assim, é possível praticar os exercícios visando a precisão rítmica e a execução exata sem o corte das colcheias pontuadas para a articulação da semicolcheia. É muito importante que o trombonista subdivida internamente as semicolcheias no momento da execução, pois assim terá total controle rítmico do trecho executado. Os exercícios propostos englobam a subdivisão, o modelo diatônico, o cromático, em terças e em quartas (Figura 98).

Figura 98. Exercício para a prática de colcheias pontuadas em escalas diatônicas, cromáticas, em terças e quartas

The image shows a musical score for a trombone exercise. It consists of eight staves of music, each starting with a measure number (1, 3, 5, 9, 13, 17, 21, 25). The music is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The exercise focuses on dotted eighth notes, which are articulated with accents (>) and slurs. The scales and intervals used are:

- Staff 1: Diatonic scale, ascending and descending.
- Staff 2: Diatonic scale, ascending and descending.
- Staff 3: Chromatic scale, ascending and descending.
- Staff 4: Diatonic scale, ascending and descending.
- Staff 5: Diatonic scale, ascending and descending.
- Staff 6: Diatonic scale, ascending and descending.
- Staff 7: Diatonic scale, ascending and descending.
- Staff 8: Diatonic scale, ascending and descending.

Fonte: elaboração do autor.

A troca de articulação, utilizando o legato, também colabora para a criação de referência da duração exata da semicolcheia, que tende a ser executada mais rápido quando usado o *staccato*. O exercício 1 (c. 1-2) e o 2 (c. 3-6) podem ser praticados em *staccato* e legato, enquanto os exercícios seguintes devem respeitar as articulações descritas para que coincidam com as escritas pelo compositor.

3.3.4 Quintinas e variedade rítmica

O uso de variedade rítmica aparece de forma constante na música de nosso tempo. A tentativa de criar novos padrões acaba impulsionando o desenvolvimento de ritmos cada vez mais elaborados. Assim, os compositores utilizam ritmos que são menos comuns na música para trombone. Um destes ritmos é a quintina, que não aparece comumente nas partituras para trombone na música mais tradicional. Nesta seção, além dela, abordamos

obras que apresentam grande variedade rítmica de dificuldade acentuada e, por isto, nos despertam tanto interesse.

Marcos Nogueira criou uma peça icônica no uso de quintinas. *Música Nova* majoritariamente as usa para o trombone de diferentes maneiras: de forma acéfala, completa, condensada e encurtada (Figura 99). Com isto, fica premente a necessidade do controle deste ritmo, que, cada vez mais, fica mais convencional.

Figura 99. Uso de quintinas na parte de trombone, da obra *Música Nova* de Marcos Nogueira

Fonte: Nogueira (2007, p. 1).

Praticar as quintinas deveria ser um costume, mas ainda não é usual ver trombonistas as utilizando em suas rotinas diárias. O Prof. Gilberto Gagliardi compôs um exercício em cinco colcheias com o intuito de estimular os alunos a desenvolverem o controle deste ritmo (Figura 100) e, além disto, o explorou na Lição 7 em seu método *Estudos e Duetos para trombone* (GAGLIARDI, [1995]³⁹).

Figura 100. Exercício diário avulso em 5/8 de Gilberto Gagliardi para treino de ritmos em cinco

Fonte: Gagliardi ([s.d.]).

³⁹ Método dedicado ao trombonista Aldivas Ayres de Lima em 10 de fevereiro de 1995.

Pode-se praticar quintinas de maneiras diversas, mas o primeiro exercício proposto é o que remete o trombonista à precisão rítmica e à padronização da duração das notas (Figura 101). Todo o registro do trombone pode ser contemplado com este simples exercício, cabendo ao trombonista dosar o quanto pretende praticar.

Figura 101. Exercício em diferentes compassos com uso de quintinas para precisão rítmica e padronização da duração das notas



Fonte: elaboração do autor.

Há uma tendência muito clara de agrupar as quintinas em grupos de 3 e 2 ou o inverso, 2 e 3, fazendo com que se toque o ritmo de cinco de maneira imprecisa. É muito comum, quando temos uma quintina em semicolcheias, em vez de executar o ritmo exato com as cinco semicolcheias iguais, ouvirmos o ritmo de duas semicolcheias e uma tercina de semicolcheia, resultando em notas de tamanhos diferentes (Figura 102).

Figura 102. Equívoco comum na execução de quintinas



Fonte: elaboração do autor.

O uso de escalas auxilia a manutenção do ritmo e, por vezes, pode-se sugerir ao executante que pense em palavras com cinco sílabas, como medida para que não incorra em mudanças rítmicas. O apoio na cabeça dos tempos também ajuda na ideia de manter as notas iguais (Figura 103).

Figura 103. Exercícios com escalas maiores para a prática de quintinas



Fonte: elaboração do autor.

Há padrões na obra *Música Nova*, de Marcos Nogueira, que necessitam de uma certa atenção, pois são usados em registros diferentes, gerando dificuldades em relação à conexão das notas ligadas. Por isso, propomos mais um exercício que colabora para o aperfeiçoamento da performance (Figura 104).

Figura 104. Exercício em quintinas baseado na obra *Música Nova* de Marcos Nogueira



Fonte: elaboração do autor.

No repertório do grupo, as variações de ritmo sempre foram motivo de estudo pela fidelidade com que eram executadas as obras e pela complexidade da escrita. O compositor Roberto Victório compôs *Tetragrammaton V* com uma estética que usa a polirritmia com o intuito de gerar texturas e, com isto, a variedade rítmica fica muito evidente. Em sua obra, temos uma passagem de difícil execução que só foi possível ser executada quando os integrantes do grupo utilizaram a partitura completa (Figura 105).

Figura 105. Variação rítmica em trecho com diferentes compassos na obra *Tetragrammaton V* de Roberto Victório

Fonte: Victório (2006, p. 12, terceiro sistema).

Outro compositor que valorizou muito a variedade de ritmos foi Marcos Ferrer. Suas obras *Folhagem* e *Curuiri-Xuê* trazem partes de trombone muito ricas nesse aspecto. Na seção inicial de *Folhagem*, a linha dos instrumentos graves se move ritmicamente agrupada, em contraposição aos instrumentos agudos. O trecho muda as referências rítmicas, apresentando colcheias, tercinas de semínimas e de colcheias, semicolcheias, quintinas, sextinas e fusas em um trecho de apenas quatro linhas (Figura 106).

Figura 106. Trecho com grande variação rítmica em *Folhagem* de Marcus Ferrer

The musical score for Trombone (trb.) in 3/4 time, measures 1 through 13. The score is written in bass clef with a key signature of one flat. It features complex rhythmic patterns with various dynamics and articulations. Handwritten annotations include circled 'A' and 'B' and a circled '10'.

- Measure 1: *f*, dynamic marking.
- Measure 2: *sfz*, dynamic marking.
- Measure 3: *f*, dynamic marking.
- Measure 4: *sfz*, dynamic marking.
- Measure 5: *ff*, dynamic marking.
- Measure 6: *ff*, dynamic marking.
- Measure 7: *ff*, dynamic marking.
- Measure 8: *sfz*, dynamic marking.
- Measure 9: *f*, dynamic marking.
- Measure 10: *ff*, dynamic marking. Handwritten circled '10'.
- Measure 11: *mp*, dynamic marking.
- Measure 12: *mp*, dynamic marking.
- Measure 13: *p*, dynamic marking.

Fonte: Ferrer (1995, p. 1).

Em *Curuiri-Xuê*, foi usado um padrão rítmico na parte de trombone que inspirou um exercício para a prática da troca de ritmo em pequenos trechos (Figura 107). O que chama a atenção nesta obra é que os ritmos, muitas vezes, têm figuras parecidas, como o uso de semicolcheias, quintinas, duas semicolcheias e três semicolcheias em tercinas e sextinas causando uma certa confusão caso o trombonista não esteja bem atento.

Figura 107. Trecho com variedade rítmica em figuras semelhantes em *Curuiri-Xuê* de Marcus Ferrer

The musical score for Trombone (trb.) in 3/4 time, measures 12 through 14. The score is written in bass clef with a key signature of one flat. It features complex rhythmic patterns with various dynamics and articulations. Handwritten annotations include circled '5' and '3'.

- Measure 12: *p*, dynamic marking.
- Measure 13: *mp*, dynamic marking.
- Measure 14: *mp*, dynamic marking.

Fonte: Ferrer (1997, p. 1).

Propõe-se dois exercícios que enfocam as trocas de ritmos próximos, buscando que o executante seja bem preciso e regular. A criação de referência interna e a prática da subdivisão fazem com que o trombonista seja muito mais consciente ritmicamente. O primeiro exercício (Figura 108) se utiliza de *acelerandos* e *rallentandos* por aumento e diminuição das figuras. Este exercício pode ser praticado em todas as tonalidades maiores

e menores, enquanto o segundo exercício somente em tonalidades maiores, deixando maior enfoque nas mudanças rítmicas (Figura 109).

Figura 108. Exercício com variações rítmicas com *acelerandos* e *rallentandos* escritos em várias tonalidades



Fonte: elaboração do autor.

Figura 109. Exercício com variações rítmicas em figuras muito semelhantes



Fonte: elaboração do autor.

3.3.5 Passagens Melódicas (Lirismo)

Dentro de um repertório tão vasto, surgiu uma gama de aspectos e possibilidades musicais de grande interesse. Na obra de alguns compositores, por sua característica de escrita, aparecem passagens melódicas de lirismo e beleza. Um dos estudos mais benéficos para o instrumentista de metal são os estudos melódicos e, com isto, pode-se aproveitar peças como *Música Nova* de Marcos Lucas, *Melodias* de Alexandre Schubert e *Cycles* de Rami Levin como exemplos de trechos muito enriquecedores para o desenvolvimento do trombonista.

Estas peças contemplam trechos em legato para o trombone que têm características um pouco diferentes. A primeira (*Música Nova*) utiliza sequências de semicolcheias agrupadas de forma variada, mesclando frases com notas próximas e arpejos (Figura 110). Exercícios destes arpejos são de grande valia para o trombonista, pois o padrão composto não é tradicional, promovendo um novo desafio (Figura 111).

Figura 110. Passagem melódica com uso de arpejos em quartas na obra *Música Nova* de Marcos Lucas

L' Istesso Tempo (♩ = ♩)

Fonte: Lucas (2011, p. 3).

Figura 111. Exercício para passagens melódicas com arpejos de quarta baseado na obra *Música Nova* de Marcos Lucas

Fonte: elaboração do autor.

Em *Melodias*, Alexandre Schubert explora os intervalos de sétima em suas frases, assim como em sua obra *Concertante para trombone*. O uso destes saltos estimula o intérprete à melhoria de sua técnica. Pode-se praticar exercícios baseados em intervalos de sétima para o seu treino específico na seção sobre cadências (Seção 3.3.6).

Já em *Cycles*, podemos dizer que a obra toda se baseou em frases líricas para o trombone. No início da obra, há uma grande variedade rítmica que brinca com as mudanças referenciais de compassos binários com subdivisões do tempo em duas ou três notas, alternando-as (Figura 112). A variação rítmica das frases inspira os próximos exercícios, que procuram conscientizar o trombonista quanto à sua precisão e sua destreza nas ligaduras (Figura 113).

Figura 112. Passagem melódica com variação de padrão rítmico na obra *Cycles* de Rami Levin

for Jonathan
Cycles
written for Grupo Música Nova
Rami Levin

Trombone
♩ = 76

16
mf

23
14
mf

43
3
mf

Fonte: Levin (2012, p. 1).

Figura 113. Exercício para treino do legato em passagens melódicas com variação de padrão rítmico baseado na obra *Cycles* de Rami Levin

5

16

Fonte: elaboração do autor.

3.3.6 Cadências

Quando nos referimos a cadências nesta seção, nos referimos ao que o *Dicionário Grove de Música* (1994) estabelece como *cadenza*: uma “passagem virtuosística perto do final de um movimento de concerto ou de uma ária”⁴⁰. Nestes anos de atuação com o Grupo Música Nova, houve algumas obras que apresentaram cadências para o trombone. Uma delas é a *Camerata* de Edino Krieger, que se divide em duas partes: a *Intrata* e a *Toccata*. Os movimentos contrastam em caráter. O primeiro apresenta um caráter solista, destacando vários instrumentos em cadências, e o segundo, mostrando o caráter mais virtuosístico da música. Na *Intrata*, as cadências se iniciam com o clarinete, seguido por violino, trombone e, por fim, contrabaixo.

⁴⁰ No *Grove*, há uma distinção entre cadência e *cadenza*, sendo o primeiro relacionado a encadeamentos harmônicos (como V-I ou V-VI) e o segundo a cadências solistas.

A cadência do trombone, depois da fermata na nota sol, utiliza uma figuração representativa de um *acelerando* escrito com a diminuição da figura de colcheia para fusa. Neste caso, como não há compasso, devemos nos guiar pelo número de notas de cada grupo. Assim temos 10 notas no primeiro e segundo agrupamentos e 12 notas no terceiro (Figura 114).

Figura 114. Possibilidades de agrupamento para uso de *staccato* duplo na *Cadência* da obra *Camerata* de Edino Krieger

Fonte: adaptado de Krieger (1994, p. 1).

Como não são muitas notas, pode-se iniciar muito lentamente para que o efeito de *acelerando* fique mais orgânico. Sugere-se utilizar as duas primeiras notas dos grupos com *staccato* simples e logo na terceira com *staccato* duplo lento e *acelerando* rápido para obter o efeito agitado desejado. Assim o agrupamento de notas se deu na forma 2+4+4, facilitando a execução. No terceiro grupo, como temos 12 notas, é possível dividir em 4+4+4, usando as quatro primeiras notas em *staccato* simples.

Na segunda parte da cadência, há uma sequência de notas, finalizando em uma nota indefinida (somente com a descrição de ser a nota mais grave possível). Os saltos intervalares guiaram o estudo dessa segunda parte. Segmentamos essa sequência em quatro grupos de notas, de forma a facilitar a sua prática: o primeiro trecho tem nove notas e os seguintes têm oito notas, contando com a última nota da cadência no último trecho (Figura 115).

Figura 115. Agrupamento de notas na *Cadência* da obra *Camerata* de Edino Krieger

The musical score for Figure 115 consists of four staves. The first staff is in bass clef with a 12/8 time signature. It begins with a dynamic marking of *ff* and includes markings for *al.* (allargando), *tinu*, and *tinu*. A circled number 2 is placed above the staff. The second staff continues the exercise with dynamics *mf*, *p*, and *cresc.*. The third staff is in treble clef with a 12/8 time signature, featuring dynamics *f*, *p*, *cresc.*, *f*, *p*, and *cresc.*. The fourth staff is in bass clef with a 4/4 time signature, marked with circled numbers 4, 5, 20, 21, 22, and 23. It includes the instruction *nota mais grave possível* (lowest possible note) and a tempo marking of *15* (quinto movimento). The score is annotated with various musical symbols and dynamics throughout.

Fonte: adaptado de Krieger (1994, p. 1).

É importante reparar que os dois trechos intermediários utilizam as mesmas notas, facilitando assim o estudo. Somente há a troca de registro de oitava das notas mi e mib. Como vinha de um acelerando anterior, pode-se realizar um rallentando gradativo em cada trecho, buscando uma modificação de tempo com o objetivo de gerar interesse. Praticar exercícios que incentivam a mudança de registro de forma abrangente é um bom caminho para se ter sucesso neste tipo de cadência. O professor Gilberto Gagliardi, no seu método de estudos diários, compôs um exercício que achei relevante se praticado para o auxílio na parte técnica desta segunda parte (Figura 116).

Figura 116. Exercício auxiliar para a expansão do registro (grave e agudo), retirado do método *Coletânea de estudos diários para trombone* de Gilberto Gagliardi

The musical score for Figure 116 consists of two staves in bass clef with a 4/4 time signature. The exercise is designed for register expansion, showing a wide range of notes. The score includes various chords and dynamics, with markings for *Ab*, *B*, *A*, and *B*. The notes are connected by a long slur, indicating a continuous melodic line. The exercise is annotated with various musical symbols and dynamics throughout.

Fonte: Gagliardi ([s.d.], p. 9).

Outra cadência que apresenta características ímpares está na obra *Fantasia para piano, clarineta e trombone* de José Orlando Alves (Figura 117). O uso de sétimas e nonas

em legato nesta cadência acrescenta um nível de dificuldade à performance, que gera interesse ao trombonista para praticar estes intervalos.

Figura 117. Cadência da obra *Fantasia para piano, clarineta e trombone* de José Orlando Alves

Lento Expressivo
Trombone *ad libitum*

The musical score for Trombone is in bass clef, 4/4 time, and starts at measure 23. It features a series of slurs over eighth and sixteenth notes, with dynamic markings: *f*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *mf*.

Fonte: Alves (2003, p. 2).

Praticar escalas em sétimas e nonas maiores e menores gera a melhoria da qualidade do legato e aperfeiçoa a afinação. No exercício sugerido (Figura 118), pode-se praticar os dois intervalos de maneira conjunta, conduzindo de forma direta à execução da peça.

Figura 118. Exercício para treino conjunto de intervalos de sétima e nona projetando a execução da obra *Fantasia para piano, clarineta e trombone* de José Orlando Alves

Praticar em staccato e legato

The exercise is in bass clef, 4/4 time, and consists of three staves of music. The first staff shows a sequence of notes with slurs. The second staff starts at measure 3 and continues the sequence. The third staff starts at measure 5 and concludes the exercise.

Fonte: elaboração do autor.

Na obra *Em si* de Alexandre Schubert, temos também uma cadência, concebida como um solo para trombone, que se utiliza de padrões abordados na seção sobre padrões intervalares (Seção 3.3.2). Com esta cadência, completamos as ocorrências deste tipo de escrita no repertório do grupo (Figura 119).

Figura 119. Cadência com padrões intervalares utilizados na obra *Em si* de Alexandre Schubert

Fonte: Schubert (1994, p. 1).

3.3.7 Articulações e acentos deslocados

As articulações mais usadas no repertório do Grupo Música Nova pelos compositores foram as que demandaram, em geral, maior contraste. O acento convencional ($>$), o tenuto ($-$), o ponto ($.$), e suas combinações foram as articulações mais frequentes. Um bom exemplo é a obra *Inserções III*, de José Orlando Alves, que apresenta articulações curtas em contraste com o uso de tenutos e glissandos longos (Figura 120).

Figura 120. Trecho inicial com articulações contrastantes na obra *Inserções III* de José Orlando Alves

J. Orlando Alves
(2005)

Scherzando ♩ = 100

Fonte: Alves (2005, p. 1).

Um exercício eficiente para estes contrastes é tocar um mesmo trecho com articulações diferentes (Figura 121). Isto permite a cristalização da ideia de como executá-

las. Outro exercício pertinente é realizar colcheias e duas semicolcheias agrupadas de maneira variada, porque há uma tendência de tocar este padrão sempre de uma mesma maneira, executando as semicolcheias curtas (Figura 122).

Figura 121. Exercício para prática de diferentes articulações

Praticar em todas as posições

Fonte: elaboração do autor.

Figura 122. Exercício para prática de mudança de articulação em grupo de colcheia e duas semicolcheias

Praticar em todas as tonalidades

Fonte: elaboração do autor.

Recortes, de Jônatas Manzolli, traz uma figuração com notas repetidas em semicolcheias que apresentam acentos deslocados em sintonia com o estilo brasileiro da obra baseada em danças folclóricas (Figura 123).

Figura 123 - Trecho com figuração em notas repetidas e acentos deslocados em *Recortes* de Jônatas Manzolli.

Fonte: Manzolli (2003, p. 1).

Com o propósito de exercitar o deslocamento dos acentos que é tão frequente na música brasileira, podemos usar um exercício baseado em *Recortes* para trombone solo, visando a facilitação de sua execução (Figura 124). Seu objetivo é despertar o “balanço” dos ritmos brasileiros nos trombonistas e fazê-los praticar esses ritmos de maneira recorrente. Foi utilizada uma tríade em sol menor como modelo, mas é possível se apropriar de qualquer tríade desejada. Assim, pode-se variar o exercício, tornando-o mais eficaz.

Figura 124. Exercício em semicolcheias com deslocamento de acentos



Fonte: elaboração do autor.

3.3.8 Variações de dinâmica

Variar a dinâmica é um recurso muito utilizado pelos compositores contemporâneos. Seus contrastes impactam os ouvintes com a mudança de uma expectativa criada pela tradição musical, causando-os surpresa. Existe uma grande quantidade de formas de explorar as variações de dinâmica e, no repertório do Grupo Música Nova, pode-se observar essa versatilidade.

Na seção inicial da obra *Inserções III* de José Orlando Alves, há mudanças de dinâmica gradativas que encaminham a seção até um *fortíssimo* em seu final, marcando o seu término com a retomada de outra seção em *mezzopiano* (Figura 125). Esta maneira de ampliação de volume em uma grande seção faz com que o contraste fique estendido e, portanto, mais diluído, ao contrário do que Sergio Roberto de Oliveira fez em sua obra *Humana*, onde aplicou diferentes intensidades em uma frase de sete compassos com a função de diminuir de forma gradual o seu volume (Figura 126).

Figura 125. Trecho inicial com variações de dinâmica da obra *Inserções III* de José Orlando Alves

J. ORLANDO ALVES
(2005)

Scherzando ♩ = 100

The musical score for 'Inserções III' by José Orlando Alves is presented in bass clef with a tempo marking of Scherzando ♩ = 100. The piece features several dynamic markings: *f*, *p*, *mf*, *mp*, and *ff*. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 10, 12, and 14 indicated. The key signature changes from one flat to two flats. The piece concludes with a section marked 'Lento, com aceleração progressiva' and 'surdina' at a tempo of ♩ = 63, with dynamic markings *mp* and *p*.

Fonte: Alves (2005, p. 1).

Figura 126. Trecho com variações de dinâmica da obra Humana de Sérgio Roberto de Oliveira

The musical score for 'Humana' by Sérgio Roberto de Oliveira is presented in bass clef. It features dynamic markings *f*, *mp*, *mf*, *p*, *mp*, and *pp*. The score is divided into measures, with measure numbers 66 and 75 indicated. The key signature changes from one flat to two flats. The piece concludes with a section marked 'tango' and a dynamic marking *mf*.

Fonte: Oliveira (2011, p. 2).

Praticar as intensidades em uma mesma nota que seja confortável é uma estratégia que resulta bem, pois dessa maneira o trombonista pode somente se preocupar com a dinâmica e focar toda a sua atenção no volume de cada uma das notas (Figura 127). Pensar as intensidades como patamares, sem fazer crescendos e decrescendos entre elas, e criar uma referência própria de volume de cada intensidade é muito importante para a conscientização do instrumentista.

Figura 127. Exercício para prática de variação de dinâmica em uma mesma nota

f mf mp p pp p mp mf
 f mf mp p pp p mp mf f

Fonte: elaboração do autor.

Em sequência, pode-se utilizar um exercício com intensidades contrastantes para o treino de suas variações (Figura 128). Para praticar, é importante usar não somente o registro confortável do trombone, mas sim toda a sua extensão: o agudo, o médio, o grave e, se for possível, os extremos do instrumento.

Figura 128. Exercício com dinâmicas contrastantes em diferentes registros

f p f p mf mp mf mp
 f p mf mp f p mf mp p mp mf f ff

Fonte: elaboração do autor.

A obra *Recortes* de Jônatas Manzolli já privilegia os contrastes bruscos de dinâmica e prioriza o uso de *sforzatos* e intensidades *piano* em sequência (Figura 129). A manutenção de uma nota repetida (o Fá grave) aparece com variação de ritmo e de dinâmica, criando uma atmosfera mais intensa de movimento.

Figura 129. Trecho inicial com contrastes bruscos de dinâmica na obra *Recortes* de Jônatas Manzolli

Percussive and Sharp JÔNATAS MANZOLLI
 MUITO MARCADO E PERCUSSIVO ♩ = 100

Fonte: Manzolli (2003, p. 1).

Além destes exemplos, podemos citar o quinteto de Marcus Ferrer intitulado *Folhagem*. Nesta peça, a partir da letra K de ensaio, temos a utilização de crescendos e decrescendos de difícil execução, pelos curtos trechos em que estão localizados (Figura 130). Assim, necessitam de mais atenção do trombonista para que não se perca o efeito desejado pelo compositor.

Figura 130. Trecho com variações de dinâmica na obra *Folhagem* de Marcus Ferrer

Fonte: Ferrer (1995, p. 3).

Com esta demanda, pode-se praticar um exercício com tercinas, realizando o mesmo efeito e condicionando as mudanças de dinâmica em pequenos trechos (Figura 131). O exercício pode ser praticado “exagerando” as intensidades, porque, em geral, a sensação do instrumentista é maior do que o efeito causado por suas ações. Gravar enquanto se pratica os exercícios dá uma clara noção dessa peculiaridade da *performance*.

Figura 131. Exercício com variações de dinâmica baseado na obra *Folhagem* de Marcus Ferrer



Fonte: elaboração do autor.





3.3.9 Glissandos

Existem basicamente três tipos de glissando no trombone. O glissando convencional consiste em uma mudança de altura, movendo a vara de uma nota até a outra, sem interrupções ou mudanças de harmônicos, e mantendo a continuidade sonora entre as notas. O segundo tipo é o *Bent Tone*, que se define por um glissando que pode ser superior ou inferior em uma nota, apenas com a vibração labial, sem o movimento da vara. Por último, o glissando harmônico se realiza passando pelos harmônicos do instrumento, com a vara parada ou se movendo em direção contrária à da linha melódica (em melodias ascendentes, a vara se direciona para baixo e vice-versa).

Não há como definir quando e onde o glissando no trombone foi utilizado pela primeira vez, mas na música sinfônica parece que o primeiro a explorar esta técnica foi Aleksandr Glazunov (1865- 1936) em sua obra *The Sea* (1889), mas este estudo não pretende pesquisar aspectos históricos, e sim, os aspectos práticos em relação a este efeito. Caso haja interesse em saber mais sobre a história deste efeito que é tão peculiar ao trombone, existem artigos como o de Trevor Herbert (2010) que dão um panorama bem interessante.

Em seu livro *Dance band reading and interpretation*, Alan Raph descreve de forma bem clara oito efeitos especiais usados na música popular, mais especificamente no *jazz* (Figura 132), que fazem uso de glissandos. Podemos categorizar estes efeitos de acordo com o tipo de glissando. Assim temos o *Rip*, *Fall-off*, *Glissando*, *Smear* e o *Squeeze* como exemplos de glissandos convencionais, o *Bend* como exemplo de *Bent Tone* e o *Drop* e o *Doit* como exemplos de glissando harmônico.

Figura 132. Exemplo de glissandos usados em efeitos da música popular

WRITTEN	SOUNDS	
<p>RIP (FLARE)</p> 		<p>BEND</p> 
<p>FALL-OFF</p> 		<p>DROP</p> 
<p>GLISSANDO</p> 		<p>SQUEEZE (PORTAMENTO)</p> 
<p>SMEAR</p> 		<p>DOIT</p> 

Fonte: adaptado de Raph (1994, p. 30)⁴¹.

O glissando convencional foi explorado na música clássica utilizando o trombone, que é o único instrumento de sopro capaz de realizar glissandos de forma direta, sem interrupção. Posteriormente, este efeito se incorporou à música popular, onde foi largamente utilizado em vários estilos como o jazz, samba, choro, frevo e tantos outros. A notação deste glissando se dá grafando uma linha reta entre as notas (Figura 133), embora na música popular e música contemporânea também se utilize uma linha com ondulações (Figura 132, como no *squeeze*).

Figura 133. Exemplo de notação do glissando convencional usado somente entre notas de uma mesma parcial (mesmo harmônico)

Example:



Fonte: Wick (1984, p. 63).

⁴¹ Na figura original, ainda está inserido o efeito “implied note”, também chamada de “ghost note”, que não faz uso de glissando e, por isso, foi omitida neste exemplo.

Existem músicas icônicas no repertório para trombone que utilizam o glissando convencional e há uma quantidade imensa de exemplos que podem ser utilizados. A polka *Lassus Trombone* (Figura 134), de Henry Fillmore⁴², se destaca pela fama que conquistou entre os trombonistas e pela leveza que a fez ser executada inúmeras vezes. Pertence a uma coleção intitulada *Trombone Family* com 15 peças com as mesmas qualidades. É uma peça acessível que possibilita sua execução a trombonistas de vários níveis.

Figura 134. Exemplo do uso de glissando convencional em *Lassus Trombone* de Henry Fillmore

2

LASSUS TROMBONE

HENRY FILLMORE

Slow Drag

Fonte: Fillmore (1915, p. 2).

Acessibilidade já não é uma característica das *Deux Danses* de Jean Michel Defaye, que utiliza um registro maior para o glissando e técnicas mais avançadas (Figura 135). A influência do jazz em sua *Danse Sacrée* segue uma linha que vem de compositores como Debussy, Milhaud e Stravinsky, que buscavam novas sonoridades explorando este estilo com maestria.

⁴² Henry Fillmore, foi um músico Americano, compositor, editor e *bandleader*, mais conhecido por suas marchas e *screamers* (música para empolgar o público no circo) (HENRY..., 2020).

Figura 135. Exemplo do uso de glissando convencional em *Deux Danses* de Jean Michel Defaye

I. DANSE SACRÉE

Lent $\text{♩} = 60$

Fonte: Defaye (1950, p. 1).

Na música brasileira, podemos citar como exemplo os *Três estudos para trombone e piano* de José Siqueira, que no terceiro estudo explora glissandos em oitavas (Figura 136). Além disto, podemos citar, na música de câmara, o *Choros N° 4* de Heitor Villa-Lobos, que trabalha de forma brilhante as influências do choro em sua música (Figura 137), se aproveitando dos glissandos característicos do trombone nesse estilo musical.

Figura 136. Exemplo de glissando convencional em oitavas em *Três estudos para trombone* de José Siqueira

Fonte: Siqueira (1976, p. 4)

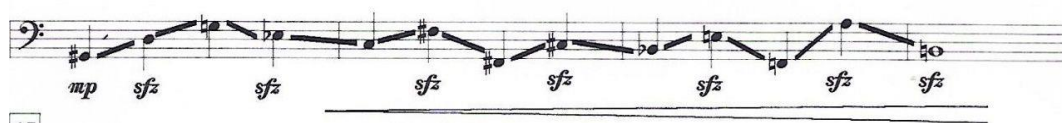
Figura 137. Exemplo de glissando convencional em *Choros n° 4* de Heitor Villa-Lobos



Fonte: Villa-Lobos (1926, p. 4).

No repertório do Grupo Música Nova, temos algumas obras que exploraram os glissandos como *Perdas e ganhos* de Elaine Batista, *Deutsches Vatapá* de Carlos César Belém e *Fragmentos* de Alexandre Carvalho. Cada uma delas os usou de forma singular. Em *Perdas e ganhos*, foi criada uma sequência de glissandos com várias quebras (mudanças de harmônicos), cabendo ao trombonista o trabalho de encontrar o melhor resultado para que os efeitos sejam mais diretos possíveis (Figura 138).

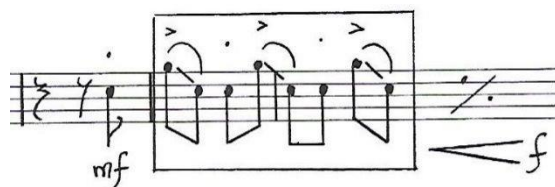
Figura 138. Glissandos na obra *Perdas e ganhos* de Elaine Batista



Fonte: Batista (1997, p.1).

Em *Deutsches Vatapá* (Figura 139), já temos um caráter mais popular que valoriza o “balanço” e a influência da música brasileira. O uso de glissandos convencionais diretos (sem interrupções ou troca de harmônicos) é uma característica marcante desta obra. Já na obra *Fragmentos* (Figura 140), também há esse caráter popular que permeia a obra de Alexandre Carvalho.

Figura 139. Glissandos na obra *Deutsches Vatapá* de Carlos Belém



Fonte: Belém (1997, p. 4).

Figura 140. Glissandos na obra *Fragmentos* de Alexandre Carvalho

Fonte: Carvalho (1999, p. 1).

Em *Jardim das Veredas que se bifurcam* de Caio Senna, temos alguns glissandos escritos de maneira convencional (c. 49-52) e de uma forma menos usual no c. 192 (Figura 141). Na obra *Chuvas* de Alcina Mascarenhas da Silva, há um efeito de imitação de sirene de bombeiro simulando um incêndio, também com uso de glissando convencional (Figura 142).

Figura 141. Glissandos na obra *Jardim das Veredas que se bifurcam* de Caio Senna

Fonte: Senna (2003, p. 4).

Figura 142. Glissandos na obra *Chuvas* de Alcina Mascarenhas da Silva usados de forma descritiva, imitando uma sirene

Fonte: Silva (1996, p. 1).

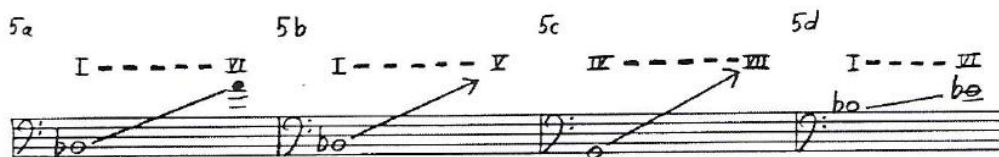
Nessas obras do repertório, somente foram usados glissandos convencionais, mas o trombonista deve estar preparado para encarar os desafios encontrados na música contemporânea em geral. Um exercício foi criado com o objetivo de iniciar a prática dos glissandos convencionais e teve uso também na seção de registros extremos como forma de ampliar a capacidade do trombonista de executar notas agudas (Seção 3.2.3, figura 61).

Pode-se desconsiderar os glissandos no registro super agudo (acima do Dó 4), caso seja difícil para o trombonista.

O *Bent tone* se grafa normalmente na música popular como *Bend* (Figura 132) e não é uma das formas mais utilizadas de glissando na música contemporânea. Esse efeito não apareceu no repertório do Grupo Música Nova e por isso não será contemplado com exercícios. É uma técnica que surgiu relacionada ao uso de meio pisto com os trompetistas e, como se adequa ao trombone, também se incorporou como efeito possível.

O glissando harmônico, ou “invertido”, este sim se difundiu muito na música contemporânea, sendo um recurso explorado por vários compositores em obras que se tornaram famosas no meio trombonístico por suas gravações. O *Drop* e *Doit* são exemplos de glissandos harmônicos muito usados na música popular. O glissando harmônico mais usual tem sua grafia especificando as posições do trombone desejadas pelo compositor (Figura 143).

Figura 143. Exemplo de notação de glissandos harmônicos



Fonte: Dempster (1994, p. 21).

Na música contemporânea, as obras para trombone solo têm se destacado como um canteiro de experimentações e acabaram solidificando técnicas que não eram usuais alguns anos atrás. Os glissandos harmônicos entram nesse compêndio de técnicas que foram absorvidas pelos trombonistas e executadas com frequência. Duas importantes peças colaboraram com a divulgação destes glissandos. A primeira, *Improvisação nº1* de Henrique Crespo (Figura 144), explora muito bem várias técnicas e efeitos, já que seu compositor, além de grande arranjador, é um trombonista de renome.

Figura 144. Exemplo de notação de glissandos harmônicos na obra *Improvisation nº1* de Enrique Crespo



Fonte: Crespo (1983, p. 1).

A segunda, *Basta* de Folke Rabe (Figura 145), é fruto de uma parceria entre o compositor e o trombonista Christian Lindberg. A obra desenvolve técnicas como uso de multifônicos, mudanças de posição em uma mesma nota, contrastes de dinâmica e registro, glissandos convencionais e harmônicos, mesclando estes elementos de maneira a gerar interesse ao ouvinte.

Figura 145. Exemplo de notação de glissandos harmônicos na obra *Basta* de Folke Rabe

Fonte: Rabe (1982, p. 1).

O *Concertino* para trombone de Nelson de Macedo é o melhor exemplo de utilização de glissandos harmônicos na música brasileira para trombone (Figura 146). O compositor se apropriou deste efeito e, com o auxílio do trombonista Jessé Sadoc (1947-)⁴³, realizou um trabalho de grande êxito.

⁴³ Exímio trombonista que inspirou Nelson de Macedo a compor o *Concertino*, trabalhou em praticamente todas as orquestras do Rio de Janeiro, participou da Turnê da OSB em 1969, foi primeiro trombonista da OSTM-RJ e OSN-UFF. Além disto, foi camerista e participante de várias gravações e apresentações de música popular.

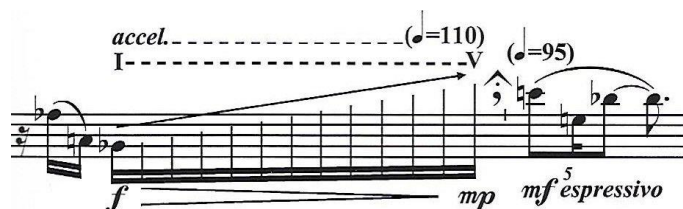
Figura 146. Exemplo de glissandos harmônicos na obra *Fantasia Concerto* de Nelson de Macedo



Fonte: Macedo (1973, p. 2).

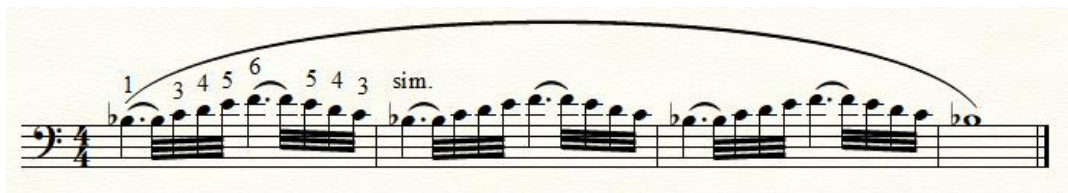
No repertório do grupo os glissandos harmônicos foram explorados na peça *(in)[com{sequência}(s)}* de Heber Schünemann (Figura 147). Como os glissandos harmônicos são mais comuns na música contemporânea, vemos dois exercícios com variações que permitem o avanço gradativo desta técnica. O primeiro preconiza a precisão das passagens com clareza das notas como recurso para passagens em ligado (Figura 148). Este exercício pode ser utilizado com outras notas de partida na primeira posição, como o Ré 3 e o Fá 3, em que se obtém o mesmo resultado somente com notas diferentes.

Figura 147. Exemplo de glissandos harmônicos na obra *(in)[com{sequência}(s)}* de Heber Schünemann



Fonte: Schünemann (2003, p. 1).

Figura 148. Exercício de glissandos harmônicos como recurso para passagens em ligado

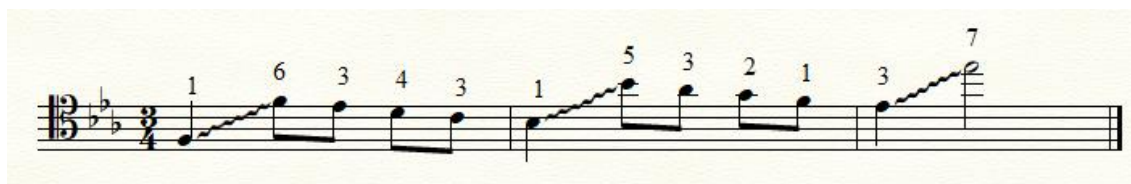


Fonte: elaboração do autor.

Neste segundo exercício (Figura 149), o trombonista deve pensar somente nas notas de partida e de chegada do glissando, sem se preocupar com as notas de passagem. Deve-se praticar em sentidos invertidos, buscando os glissandos para cima e para baixo.

Esse exercício era praticado pelo primeiro trombonista da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), Marco Della Fávera, e chama a atenção por utilizar o glissando harmônico de encerramento da peça *Basta*.

Figura 149. Exercício de glissandos harmônicos em Mib maior



Fonte: elaboração do autor.

3.3.10 Cromatismos

Os cromatismos são recursos usados com frequência na música, mas curiosamente no repertório contemporâneo do grupo este recurso apareceu assumidamente de forma muito rara. Em *Perdas e ganhos* de Elaine Batista, temos uma escala cromática escrita no final do seu segundo movimento, intitulado *Emergentes* (Figura 150). Aparecem cromatismos em outras obras, mas este é o único exemplo de escala cromática que supera uma oitava.

Figura 150. Cromatismo em duas oitavas na obra *Perdas e ganhos* de Elaine Batista



Fonte: Batista (1997, p. 3).

Como é um tópico de interesse para o trombonista, pode-se praticar exercícios específicos que ajudarão no repertório contemporâneo e no tradicional. Seguindo o modelo encontrado na obra, podemos praticar os cromatismos em semicolcheias (Figura 151) e devemos mudar o padrão binário (colcheias e semicolcheias) para inserir as tercinas como prática para os cromatismos. Caso o trombonista queira ampliar ainda mais suas possibilidades, pode praticar em quintinas.

O primeiro exercício, com tessitura de uma oitava, deve ser praticado partindo de todas as notas desde o Sib 1 de forma ascendente até alcançar o Sib 2 de maneira cromática (Figura 151, c. 1-3) e do Sib 1 de forma descendente até o Dó 1, abrangendo praticamente todo o registro do instrumento. O segundo exercício, com tessitura de duas oitavas, pode ser feito começando do Sib 1 e de forma descendente alcançar o Dó 1,

cromaticamente. O trombonista deve tentar executar em apenas uma respiração todo o exercício (Figura 151, c. 4-8), seguindo o mesmo padrão para os exercícios em tercinas (Figura 151, c. 9-13).

Figura 151. Exercício para a prática de cromatismos

Fonte: elaboração do autor.

3.3.11 Apogiaturas

Buscando uma abordagem mais prática, não será discutida conceitualmente a definição de apogiatura, mas é importante mostrarmos os seus tipos. Temos as apogiaturas simples, dupla e curta (*acciaccatura*), além dos portamentos que agrego ao grupo das apogiaturas.

Na música contemporânea, foi se tornando cada vez mais comum a utilização de portamentos com grandes intervalos para o trombone, que previamente eram simples apogiaturas com intervalos de tom ou semitom. Com esta nova demanda, o trombonista mais uma vez teve que expandir a sua técnica e se adaptar, praticando grandes intervalos para que pudesse executá-los de forma rápida. Como não é comum que se execute com glissandos a escrita relativa ao portamento para o trombone, deve-se considerar os portamentos escritos como apogiaturas e executá-los dessa maneira. Estes exemplos podem ser encontrados em obras como *Perdas e ganhos* de Elaine Batista e *Concerto e Acorde aos poucos* de Caio Senna. No segundo movimento (*Corpo / Alma*) da terceira

parte de *Perdas e ganhos*, aparecem apogiaturas curtas em terça, sexta, oitava e nona (Figura 152).

Figura 152. Apogiaturas curtas na obra *Perdas e ganhos* de Elaine Batista

Exigente e Impaciente

Fonte: Batista (1997, p.3).

Há uma coincidência em relação ao tipo de apogiatura usada nas obras citadas: todas são curtas. Inclusive, o *Concerto* teve suas apogiaturas escritas em fusas para acentuar o caráter rápido dessa passagem, embora seja um trecho cantábile (Figura 153).

Figura 153. Apogiaturas rápidas no *Concerto* de Caio Senna

Fonte: Senna (1994, p. 1).

Já em *Acorde aos poucos*, temos uma variedade de ornamentos, grupetos e apogiaturas curtas e duplas (Figura 154). O nível de dificuldade aumenta devido aos registros que exploram agudos e graves. A precisão dos ataques, em saltos de quase três oitavas, é sempre difícil em praticamente qualquer instrumento.

Figura 154. Apogiaturas duplas e grupetos em *Acorde aos poucos* de Caio Senna



Fonte: Senna (2011, p. 1).

Um exercício de grande valia é praticar as apogiaturas aumentando seus intervalos gradativamente (Figura 155). Assim, o trombonista vai desenvolvendo esta técnica. Pode-se ampliar o exercício começando de qualquer nota e utilizar intervalos maiores de até duas oitavas.

Figura 155. Exercício de apogiaturas rápidas em intervalos cromáticos



Fonte: elaboração do autor.

Outro treino desejável é o treino de grupetos com saltos, notas de chegada no grave e ataques no agudo em sequência (Figura 156). A pressão de ar acaba sendo priorizada, melhorando a técnica de executar os saltos e agilidade nas passagens para notas no grave.

Figura 156. Exercício de grupetos com grandes saltos intervalares

Fonte: elaboração do autor.

A prática deste exercício pode ser concebida de modo mais lento, buscando a estabilidade da embocadura, e gradativamente acelerada com o seu controle. Além disto, pode ser feita em legato, porque muitas vezes ele ajuda na manutenção desta estabilidade.

3.3.12 Vibratos, trilos e *frullatos*

Os vibratos, trilos e *frullatos* são recursos muito bem aproveitados no trombone, pois, pelo uso da vara, são bem peculiares no instrumento. O vibrato é uma oscilação de altura em torno de uma nota principal e este efeito pode ser promovido de três maneiras no trombone: usando a vara, movimentando o queixo ou variando o fluxo de ar. Quando usado com a vara, este efeito pode ser ampliado ao ponto de usarmos variações grandes de afinação em sua execução. É um efeito que pode ser variado em altura, frequência e dinâmica de maneira regular e irregular, sendo muito eficaz e amplamente usado pelos compositores.

Os trilos são ornamentos que alternam duas notas de forma rápida, normalmente com intervalo de tom ou semitom, e têm como característica, no trombone, o uso do trinado labial ou do rotor, já que não é viável fazer trilos com a vara.

Este ornamento, quando executado de maneira labial, não funciona bem no registro grave, pois, nesse registro, os intervalos são muito grandes. O resultado da variação entre notas com intervalo de oitava, quinta e quarta fica muito aparente,

descaracterizando o ornamento. Esse efeito é mais eficaz no registro médio-agudo pela proximidade dos intervalos.

O *frullato* é uma técnica que produz uma oscilação muito rápida no fluxo de ar, semelhante a um tremolo. Nos instrumentos de sopro, pode ser executado de duas maneiras: com a garganta ou com a língua. Quando executado com a garganta, é também nominado como “*growl*” e remete ao que fazemos ao tentar limpar a garganta. Quando é produzido com a língua, é chamado de *frullato* e se dá vibrando-a no céu da boca com a letra “r”, seja na parte frontal ou posterior da cavidade bucal. É um efeito que foi largamente propagado pelo *jazz* e pode ser utilizado com um bom resultado em praticamente todo o registro do trombone, com exceção dos pedais.

As peças do repertório tocado contemplaram estes efeitos de maneira variada. Começando com os vibratos, as obras tinham esse ornamento feito de forma regular e irregular e ocasionalmente associados a outros efeitos, como o glissando em *Enigmas* de Calimério Soares (Figura 157).

Figura 157. Vibrato irregular com glissando em *Enigmas*, de Calimério Soares



Fonte: Soares (1994, p. 1).

Em *Fantasia para piano, clarineta e trombone* de José Orlando Alves, este efeito apareceu usado de maneira regular, criando um pedal sonoro na nota Mi 2 com variações de afinação e dinâmica. No caso dos vibratos regulares, entende-se que, como frequências que são, têm um ritmo associado à sua execução e este ritmo pode ser entendido pelo tipo de notação usada pelo compositor para representar o vibrato. No caso desta peça, foi utilizado um símbolo regular e constante, que deve guiar o trombonista a tocar o vibrato da mesma forma (Figura 158).

Figura 158. Vibrato regular na obra *Fantasia para piano, clarineta e trombone* de José Orlando Alves

The image shows two systems of musical notation for a Trombone in 4/4 time. The first system, labeled '1' and '2', shows a single note with a wavy line above it, indicating vibrato. The dynamics are marked as *pp*, *mf*, *f*, and *ff*. The second system, labeled '6', shows a single note with a wavy line above it, indicating vibrato. The dynamics are marked as *f*, *mf*, and *p*.

Fonte: Alves (2003, p. 3).

Como o vibrato é um efeito em que é possível controlar a amplitude das ondas sonoras e a quantidade de ondas geradas, sugere-se um exercício para a prática das oscilações em uma mesma nota, buscando o domínio rítmico do vibrato para que não seja somente um recurso usado de maneira instintiva, e sim controlada.

É possível demonstrar como é a execução do vibrato utilizando três pautas: a nota executada (pauta 3), o resultado rítmico sonoro (pauta 2) e a quantidade de oscilações (pauta 1) (Figura 159).

Figura 159. Demonstração do vibrato, seu efeito sonoro, rítmico e sua escrita

The image shows three staves of musical notation in 4/4 time. The top staff (labeled '1') shows a series of notes with a wavy line above them, representing the quantity of oscillations. The middle staff (labeled '2') shows a series of notes with a wavy line above them, representing the resulting rhythmic sound. The bottom staff (labeled '3') shows a single note with a wavy line above it, representing the note being played.

Fonte: elaboração do autor.

Seguindo essas mesmas orientações das explicações (Figura 159), temos o exercício proposto (Figura 160) que possibilita o controle da velocidade do vibrato. Se o trombonista tiver dificuldade, pode praticar aumentando a velocidade até a figura que for possível de maneira controlada.

Figura 160. Exercício de variação de velocidade do vibrato

Fonte: elaboração do autor.

Em *A Máquina* de Marisa Rezende, o vibrato foi utilizado com amplitude irregular duas vezes. Na primeira aparição (Figura 161), foi usada a palavra glissando de forma abreviada para denominar o vibrato, mas pode-se constatar que o efeito desejado era um vibrato irregular com mudança de dinâmica. O aumento de amplitude usado no c. 10 é comum e aparece na entrada de *Improvisation n°1* de Enrique Crespo, obra que ficou muito famosa por sua gravação feita pelo primeiro trombonista da *New York Philharmonic Orchestra*, Joseph Alessi.

Figura 161. Vibrato irregular com mudança de dinâmica utilizada na obra *A Máquina* de Marisa Rezende

Fonte: Rezende (2000, p. 1).

Já na segunda aparição, o vibrato foi usado com multifônicos (Figura 162), sendo a linha irregular tocada no instrumento enquanto a linha regular se apresenta cantada. É um efeito de difícil execução, pois muitas vezes há influência de um vibrato no outro e tornar os movimentos independentes é primordial. Este efeito multifônico foi pedido pela compositora, na bula, para ser feito com dois vibratos: um labial e o outro de mandíbula, o que acabava não resultando. Então, na nota fá cantada, foi realizada uma linha com vibrato regular na voz, utilizando variação da coluna de ar, e, na nota fá tocada no trombone, foi usado vibrato de vara.

Figura 162. Vibrato em multifônicos utilizada na obra *A Máquina* de Marisa Rezende

The image shows two systems of musical notation for Trombone (Br.) and Trombone (Trb.).
 System 1 (measures 28-31):
 - Br. staff: Lyrics 'lu-ga-res' with dynamic markings *f* and *mf*.
 - Trb. staff: Accompanying line with a wavy vibrato line under the notes.
 System 2 (measures 32-35):
 - Br. staff: Lyrics 'má-qui-na fá-bri-ca má-qui-na fá-bri-ca' with the instruction 'Quase falado'.
 - Trb. staff: Accompanying line with a wavy vibrato line under the notes.

Fonte: Rezende (2000, p. 2).

Os trilos aparecem, em geral, em notas de maior duração em diferentes dinâmicas, como na obra *Fantasia* (1997), de José Orlando Alves, onde o compositor usa três compassos (c. 51-53) de trilo na nota Dó 3 com uma dinâmica confortável em *mf*, que pode ser executada com trinado labial ou com o uso da chave na primeira posição (Figura 163). Mais à frente, no compasso 84, aparece uma semibreve na nota Mib 3 em *fff*, que tem a indicação do uso do rotor para um melhor resultado (Figura 164).

Figura 163. Trilo na nota Dó 3 da obra *Fantasia* de José Orlando Alves

The image shows a single system of musical notation for Trombone (Br.).
 - Measure 49: A trill on the note Dó 3, marked with *mf* and *tr*.

Fonte: Alves (1997, p. 2).

Figura 164. Trilo na nota Mib 3 da obra *Fantasia* de José Orlando Alves

Fonte: Alves (1997, p. 3).

Em *Fragmentos*, de Alexandre Carvalho, temos um exemplo de trilos de semitom escrito pelo compositor em notas longas. Estes trinados somente são viáveis com o uso da chave e têm um ótimo resultado. As posições para a execução das notas devem ser escolhidas de acordo com as possibilidades de geração do semitom. Sendo assim, o Dó 3 será tocado na terceira posição, o Lá 3 na primeira posição com a chave e o Si natural 3 na quarta posição (Figura 165).

Figura 165. Trilos de semitom da obra *Fragmentos* de Alexandre Carvalho

Fonte: Carvalho (1999, p.1).

O trinado labial é um ornamento que precisa ser praticado e podemos sugerir um exercício gradativo para a sua melhoria (Figura 166). Começando de maneira lenta, o trombonista consegue entender os seus movimentos e realizar o trilo de acordo com suas possibilidades.

Figura 166. Exercício para treino do trinado labial com aumento gradativo de velocidade

Fonte: elaboração do autor.

Uma maneira de estimular a velocidade dos trilos é começá-los rapidamente. Por mais que o controle não esteja bom, isto acaba dando resultados e o trombonista consegue ajustar a posição da boca, controlando melhor a variação das notas e tendo bons resultados. Pode-se iniciar com o uso de mordentes e depois ampliá-los, inserindo notas para criar padrões de 2, 4 e 8 repetições (Figura 167). Esse exercício era sugerido pelo trombonista da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (OSTM-RJ), João Luiz Maciel, que foi aluno do grande trombonista Eugênio Zanata, que ficou famoso por inspirar Heitor Villa-Lobos em muitos solos para trombone.

Figura 167. Exercício para a prática de mordentes visando o estímulo ao aumento de velocidade dos trilos

Praticar nas 7 posições

Fonte: elaboração do autor.

Nestes dois exercícios, se obtém um melhor resultado apoiando a primeira nota com um acento, valorizando o ataque inicial (Figura 168). Muitas vezes os trombonistas acabam tendo problemas porque estão preocupados em apoiar a nota que fica sustentada e acabam falhando o ataque e prejudicando a realização deste ornamento.

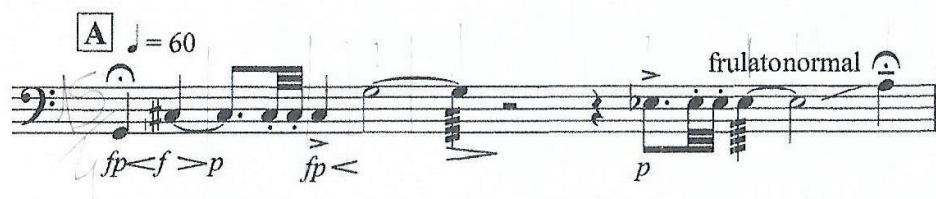
Figura 168. Acento na primeira nota para a prática de mordentes

Fonte: elaboração do autor.

A obra *Teias*, de Rogério Costa, usou o recurso do *frullato* de maneira bem generosa e explorou possibilidades diferentes. Já no início da obra, podem ser vistas duas maneiras de utilização do *frullato*: na primeira, temos a nota ordinária com o uso do *frullato* na sua extensão e, na segunda, iniciando com o *frullato* e seguindo com a nota ordinária (Figura 169).

Figura 169. *Frullatos* no início da obra *Teias* de Rogério Costa

Tempo flexível - quase um recitativo



Fonte: Costa (2008, p. 1).

O *frullato* não é um efeito de difícil execução, mas podem surgir problemas em dinâmicas e registros limítrofes do instrumento. Seu uso em andamentos rápidos também não é comum. Mas estas são exceções, porque em geral ele tem sido muito bem usado pelos compositores. Podemos praticar os *frullatos* com ritmos simples que acabam surgindo em muitas obras, como no exercício proposto (Figura 170).

Figura 170. Exercício para treino dos *frullatos* com aumento gradativo de velocidade e alternância de uso

The image shows three staves of musical notation in bass clef. The first staff starts with a 4/4 time signature and contains several chords and notes. The second staff is marked with a '5' and continues the exercise. The third staff is marked with a '9' and shows a more complex rhythmic pattern. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Fonte: elaboração do autor.

Os ritmos de colcheia pontuada também aparecem de forma corriqueira com o uso de *frullatos*. No concerto para trombone de Fernando Cerqueira intitulado *Antigas Rotas II*, temos um trecho com surdina em que o compositor se utiliza desse tipo de escrita. Esse concerto foi gravado no dia 21 de novembro de 2021 na Sala Cecília

Meireles com a Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense (OSN-UFF), com o solo de trombone do autor desta tese (CONCERTO..., 2021, 1h15min29s). Para o estudo deste tipo de articulação, pode-se usar o exercício em intervalos de quartas ascendentes e quintas descendentes (Figura 171).

Figura 171. Exercício para treino dos *frullatos* em ritmo de colcheias pontuadas



Fonte: elaboração do autor.

3.4 Rotor, surdinas e outros tipos de trombone

As obras do Grupo Música Nova geraram demandas específicas para a sua execução. A utilização de outras afinações para o rotor, o uso de surdinas e diferentes tipos de trombone foram algumas características encontradas nesse repertório. A utilização de materiais que mudam o timbre, a afinação e a ressonância do instrumento trazem dificuldades e singularidades que podemos debater.

Como o repertório contemporâneo é muito vasto, suas técnicas e registros são bem ampliados, alcançando praticamente todos os limites do trombone. Isto demanda uma certa atenção, porque os compositores esperam que o trombonista atinja notas que não eram exigidas anos atrás. Por exemplo, hoje em dia, as obras escritas para trombone tenor que usam o Si -1 já aparecem de maneira mais frequente neste tipo de repertório.

O renascimento do uso do trombone alto, que ficou esquecido durante um bom tempo e teve sua retomada na década de 1970, foi um fator de diferenciação de timbres muito bem-vinda no mundo do trombone, assim como o desenvolvimento de surdinas que foram sendo utilizadas de maneira integrada, gerando na música para trombone novas sonoridades impulsionadas pelo *jazz* e pela música contemporânea.

3.4.1 Variação da afinação do rotor no trombone tenor

Em *Músicas* de Pauxy Gentil-Nunes, temos a peculiaridade da utilização da nota Si -1 em um momento da peça em que é possível alterar a afinação do rotor de fá para

atingir esta nota de forma real. Isso é necessário porque, caso não seja efetuada essa variação, só é possível tocar a nota como uma “nota falsa” no trombone tenor.

Embora a obra tenha sido escrita para trombone baixo, é possível, com as possibilidades apropriadas, utilizar o trombone tenor. Como esse recurso de alteração da afinação do rotor não é usado regularmente, inserimos este tópico com o objetivo de demonstrar esta possibilidade aos trombonistas, que por vezes já enxergam uma impossibilidade de execução desta nota (Si -1). Como a nota real mais grave possível de executar com o rotor acionado e com a afinação convencional é o Dó 1 e, a partir deste ponto, temos o uso das notas pedais com a nota Sib -1, há uma lacuna de uma nota, que é o Si -1. A impossibilidade da execução desta nota se dá porque, quando acionamos o rotor, o tamanho do corpo do instrumento aumenta, mas o tamanho da vara do instrumento não sofre alteração. Assim somente com o recurso de abrir a bomba de afinação do rotor (baixando meio tom), podemos atingir o Si.

Pauxy Gentil-Nunes deixou dois compassos e meio entre o trecho que usa o Si -1 e o trecho precedente, o que possibilita a abertura do rotor (Figura 172). De qualquer maneira, é um tempo pequeno e demanda rapidez e atenção, que também serão abordados no tópico sobre as surdinas. A partir deste ponto da obra, não é mais necessário o uso do rotor, assim o trombonista pode continuar a execução sem se preocupar. A peça termina com uma coda com o grupo todo tocando em blocos.

Figura 172. Trecho de *Músicas* de Pauxy Gentil-Nunes, demonstrando a variação da afinação do rotor para execução da nota si -1 na parte de trombone (C.239 a 246)



Fonte: Gentil-Nunes (1995, parte de trombone, p. 9).

A *jornada e o sonho* de Marcos Nogueira também utilizou o Si -1 em um trecho onde é possível abrimos o rotor para a execução da nota de forma real. Há uma pausa no c. 47, que precede o trecho que necessita da mudança de afinação do rotor. O trecho que antecede o Si -1 foi escrito no registro agudo, o que não impede a mudança de posicionamento do rotor. O problema, neste caso, seria retornar o rotor à posição original, já que temos uma pausa só no c. 70 e, neste momento, é necessário não só ajustar o rotor, como também inserir a surdina (Figura 173). Como, neste trecho (c. 64 a 70), o rotor fica

meio tom abaixo, é preciso corrigir as notas que são tocadas com ele, então sugere-se somente usar o Mib 1 corrigido na segunda posição com o rotor e o restante das notas deste trecho nas posições convencionais sem rotor.

Figura 173. Trecho de *A jornada e o sonho* de Marcos Nogueira, demonstrando a variação da afinação do rotor para execução da nota Si -1 na parte de trombone (c. 64 a 71)



Fonte: Nogueira (1997, p.3).

3.4.2 Utilização de surdinas

As surdinas para trombone acabaram sendo exploradas dentro do repertório do Grupo Música Nova de forma discreta em relação à gama de possibilidades que apresenta. Embora houvesse encontros entre os integrantes do grupo e os compositores, o que possibilitou a demonstração de várias surdinas, o seu uso limitou-se a somente três tipos de surdina: a *straight*, a *cup* e a *plunger* (Figura 174). Como há uma grande quantidade de surdinas para trombone, mantemos aqui o foco nestas usadas e mostraremos as suas peculiaridades.

Figura 174. Surdinas utilizadas no repertório do Grupo Música Nova



Fonte: Elaboração do autor

A surdina *straight* é a surdina mais comum nas obras do repertório para trombone. Algumas vezes, é possível encontrar sua nomenclatura em português como surdina direta. Ela pode ser produzida em três materiais: em metal (mais comum), em fibra de vidro e em madeira. A de metal tem a sonoridade mais brilhante, a de fibra perde um pouco deste brilho por conta de seu material e a de madeira tem uma sonoridade mais aveludada. A utilizada, quase sempre, no grupo foi a de metal, que nos leva a uma sonoridade mais estridente.

A dificuldade que ficou evidente no momento da performance do repertório foi o tempo necessário para a inserção e retirada deste acessório, como em *Curupira* de Marcos Ferrer (Figura 175). A velocidade do trecho fazia com que a surdina tivesse que ser colocada no colo para facilitar o seu manuseio.

Figura 175. Início da obra *Curupira* de Marcos Ferrer destacando a troca rápida da surdina *straight*

TROMBONE **CURUPIRA** **MARCUS FERRER**
2004

mf

Fonte: Ferrer (1997, p. 1).

Destaco também algumas obras em que foram utilizadas surdinas como recurso tímbrico: *A jornada e o sonho* de Marcos Nogueira, o *Sexteto* de Alfredo Barros, a *Camerata* de Edino Krieger e *Teias* de Rogério Costa. Esta última teve o uso extensivo da surdina *plunger* com um grau de dificuldade muito alto, pois havia muitas trocas de posições abertas (°) e fechadas (+) e alguns dos efeitos foram adaptados para que fosse possível a execução da obra (Figura 176).

Figura 176. Trecho da obra *Teias* de Rogério Costa mostrando o uso da surdina plunger

Fonte: Costa (2008, p. 1).

Neste exercício inspirado pela obra, podemos praticar a alternância de posições da surdina *plunger*, mas de uma forma mais simples do que apresentado em *Teias*. Baseado no uso de posições repetidas (3ª, 2ª e 1ª), o exercício visa facilitar a execução, criando um padrão (Figura 177). O trombonista pode se ater às movimentações da surdina com mais atenção. Uma outra possibilidade deste exercício seria iniciar com a surdina fechada e realizar as trocas de maneira invertida.

Figura 177. Exercício baseado na obra *Teias* de Rogério Costa para alternância de posições da surdina *plunger*

Fonte: elaboração do autor.

3.4.3 Utilização dos trombones alto e baixo

O instrumento padrão usado para a execução do repertório do Grupo Música Nova foi o trombone tenor com chave, mas em três obras houve a necessidade de outros tipos. Atualmente, o estudo de mais de um tipo de trombone vem se intensificando. Essa versatilidade tem sido uma qualidade admirada e requisitada cada vez mais. Nas audições para orquestra, constantemente vem se exigindo do primeiro trombonista que execute o trombone alto, em especial para o repertório do início do Período Romântico, em obras de compositores como Ludwig van Beethoven, Robert Schumann e Felix Mendelssohn Bartholdy, dentre outros. Além disto, se popularizaram muito nas orquestras cargos para trombonistas que devem desempenhar o papel de *alternate*, tocando trombone tenor e baixo.

Com isto, se cria uma nova demanda prática: o treino da troca destes instrumentos. No caso do uso do trombone alto, uma das dificuldades é a troca de posições em relação ao tenor, mesmo tendo a mesma grafia (em dó). O trombone alto é normalmente um instrumento em mib, fazendo com que uma mesma nota seja executada em posição diferente do trombone tenor, o que confunde o executante.

O *Trio* de Marisa Rezende foi a única peça que utilizou dois trombones diferentes: o tenor e o alto. Este uso não se deve ao fato de haver alguma necessidade em relação ao registro, mas sim ao timbre. Como a obra foi transcrita para clarinete, trombone e piano de um trio para oboé, trompa e piano, a compositora, na busca de um timbre específico, se utilizou do trombone alto como elemento de variação da sonoridade. O *Trio* usa as três possibilidades de escrita para o instrumento: clave de fá e clave de dó na 4ª linha, para o trombone tenor, e clave de dó na 3ª linha, para o trombone alto.

Na obra, há um padrão recorrente na parte de trombone alto que enfatiza o Fá 3. Pensando a partir do tenor, de forma quase automática, o trombonista utiliza a primeira posição para tocá-lo, mas essa mesma posição, no trombone alto, gera um Sib 3. Já o Fá 3 se executa na terceira posição, podendo confundir o instrumentista. A prática deste padrão é benéfica para que se utilize a posição certa, então sugere-se ao trombonista um exercício para trombone alto, baseado no próprio *Trio*, para que não confunda as posições (Figura 178).

Figura 178. Exercício de padrões do *Trio* de Marisa Rezende para trombone alto



Fonte: elaboração do autor.

O trombonista pode praticar este exercício em todas as tonalidades, visando se habituar com esse padrão, que inclusive já foi contemplado em exercícios do Método Arban, adaptado para trombone tenor e eufônio (ALESSI; BOWMAN, 2015, p. 155, ex. 30 e 31).

No *Trio* de Marisa Rezende, ainda encontramos muitos intervalos ligados, que podem ser praticados com um exercício priorizando esse tópico, também para o trombone alto, inspirado na própria obra (Figura 179).

Figura 179. Exercício de intervalos para trombone alto

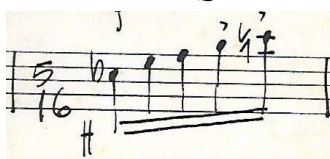


Fonte: elaboração do autor.

Outras duas peças contemplaram o uso de outro trombone, que não o tenor: *Músicas* de Pauxy Gentil-Nunes e *Quatro Microcânticos* de Roberto Victório. O trombone baixo é sugerido na instrumentação das duas obras, mas é possível a execução no trombone tenor e os compositores não tiveram objeções ao uso do tenor quando as obras foram executadas pelo Grupo Música Nova. Caso o trombonista possua o trombone baixo, aconselha-se seu uso. Por *Músicas* já ter sido abordada nos comentários sobre a variação do rotor de fá (Seção 3.4.1), ela não é desenvolvida nesta seção.

No caso de *Quatro Microcânticos*, existem dois padrões que se repetem na peça que se aconselha ao trombonista praticar: um deles no primeiro movimento, em compasso 5/16, e o outro no quarto movimento, em 1/4. O primeiro pode ser encontrado de forma recorrente na parte de trombone da obra de Roberto Victório (Figura 180).

Figura 180. Padrão recorrente em 5/16 na obra *Quatro Microcânticos* de Roberto Victório



Fonte: Victório (1995, p. 1).

O trombonista pode embutir na sua prática diária exercícios escritos em 5/16, pois assim estará familiarizado com este padrão quando se deparar com este tipo de compasso. O professor Gilberto Gagliardi já tinha essa preocupação na década de 1980, como demonstrado na seção dedicada às quintinas (Figura 100). Aqui temos uma forma diferente de abordar esses exercícios, usando os intervalos do trecho da peça (Figura 181). O exercício envolve uma troca de inflexão rítmica: primeiramente, os cinco tempos são

divididos em (2+3) e, na segunda parte, em (3+2). Esse tipo de troca é um dos fatores importantes para a prática deste exercício, pois assim pode-se adquirir mais fluência e manejo com os compassos em 5 tempos.

Figura 181. Exercício padrões Roberto Victório em 5/16 alternando as inflexões rítmicas

Fonte: elaboração do autor.

O segundo padrão usado por Victório em *Quatro Microcânticos* aparece em 1/4 com a característica do uso de saltos intervalares e agrupamento de duas fusas e duas semicolcheias em diferentes registros do trombone (Figura 182).

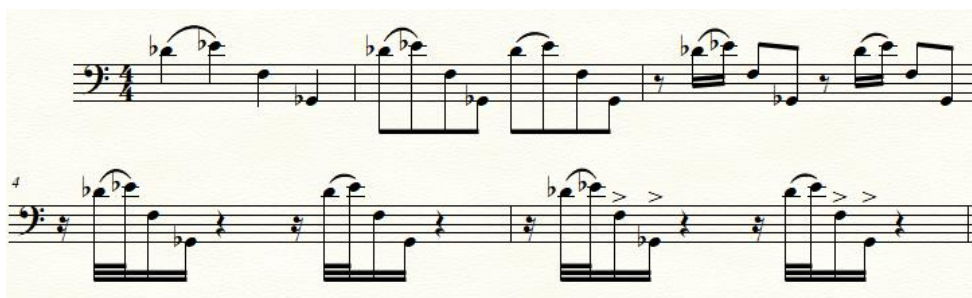
Figura 182. Padrão recorrente em 1/4 na obra *Quatro Microcânticos* de Roberto Victório

Fonte: Victório (1995, p. 6).

O exercício sugerido (Figura 183) enfoca a problemática da precisão de ataques nos diferentes registros: agudo, médio e grave. A manutenção da embocadura é uma

preocupação clara, pois é muito comum o relaxamento das laterais da boca, quando a linha se direciona para o grave. O trombonista pode usar as posições alternativas em seu benefício, executando o fá na sexta posição, e transpor o exercício para outras tonalidades, buscando novas possibilidades.

Figura 183. Exercício baseado no padrão em 1/4 de Roberto Victório dedicado aos ataques em diferentes registros



Fonte: elaboração do autor.

3.5 Meios de extensão sonora

É possível utilizar os fenômenos acústicos para ampliar a sonoridade de instrumentos e alguns compositores os exploram de várias formas. Segundo Dempster (1994, p. 67), existem quatro métodos: usando a ressonância do piano, equipamentos eletrônicos, o espaço da performance e utilizando a água, além de fatores secundários que muitas vezes são percussivos. Destes métodos, com exceção do uso da água, todos foram utilizados no Grupo Música Nova.

Em relação ao uso da ressonância do piano, todos os registros do trombone funcionam bem neste efeito, mas os registros médio e agudo, em geral, são mais eficazes. Já o uso do espaço como meio de ressonância é uma possibilidade em qualquer espaço que usamos para performance. O trombone se presta muito bem a explorar os espaços que toca, pelas suas características de registro e dinâmica, além da sua capacidade de direcionamento sonoro. Os espaços com maior reverberação são normalmente os mais propícios, como capelas, catedrais, escadarias de cimento e até mesmo tanques industriais de armazenamento.

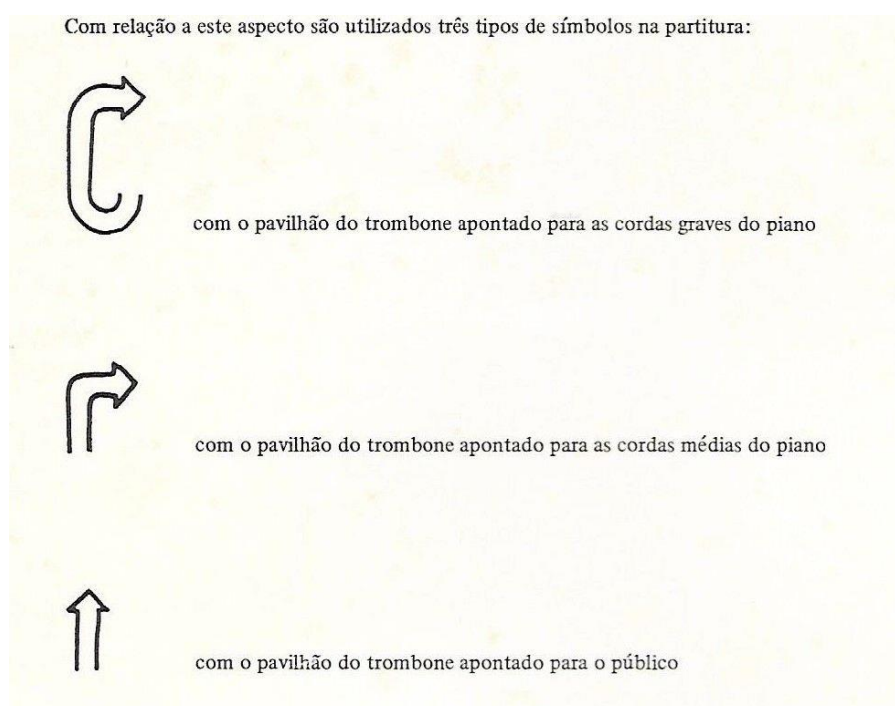
Os equipamentos eletrônicos foram usados no repertório do Grupo Música Nova de maneira a reproduzir uma ambiência com maior reverberação e, para isto, foi usado o efeito de *delay*, mas há uma quantidade imensa de efeitos eletrônicos possíveis que exploram sons artificiais, sintetizados, e sons naturais trabalhados de forma inovadora. Isto se desenvolveu ao ponto de os compositores usarem sons pré-gravados com instrumentos e o trombone teve obras escritas com acompanhamento de fita K7, CDs e

difusão eletroacústica. Todas estas técnicas de ampliação sonora foram usadas no repertório quando o trombone aparecia como solista, em que ele tinha um papel de protagonismo.

3.5.1 Extensão sonora por ressonância do piano

O pioneiro na música brasileira para trombone que se utilizou da caixa de ressonância do piano para criar um efeito de reverberação harmônica foi o compositor Jorge Antunes, em sua obra *Inutilemfa*. Ao trombonista, é indicado que insira a campana no piano e execute notas em dinâmica forte, se beneficiando da ressonância do instrumento. É necessário que os pedais do piano estejam pressionados para que as cordas ressoem com a vibração da sonoridade do trombone e este efeito seja realizado com sucesso. Antunes o fez de forma bem específica, com orientações sobre o direcionamento da campana dentro da caixa de ressonância do piano na bula (Figura 184), algumas vezes mais voltada para as cordas médias, outras para as cordas graves do piano e também quando deveria direcionar a campana para o público (Figura 185).

Figura 184. Bula de *Inutilemfa* de Jorge Antunes explicando como o trombone deve utilizar a ressonância do piano



Fonte: Antunes (1986, bula).

Figura 185. Trecho inicial de *Inutilemfa* de Jorge Antunes, partitura de trombone

The image displays two systems of a musical score for trombone. The first system begins with a dynamic marking of *sfz mf* and features a melodic line with a crescendo hairpin. A large, stylized arrow points to the right above the staff. The second system also starts with *sfz mf* and includes a large upward-pointing arrow above a note, suggesting a specific performance instruction or technique.

Fonte: Antunes (1986, p.1).

Seguindo esta mesma linha, a compositora Marisa Rezende, em seu espetáculo *O Indizível*, também explorou esta técnica, mas somente indicando na bula para que o trombonista colocasse sua campana para dentro da caixa de ressonância do piano a partir do c. 43 e somente a retirasse no c. 60 (Figura 186).

Figura 186. Trecho da partitura de *A máquina* de Marisa Rezende em que o trombone utiliza a ressonância do piano

43 Calmo (sem emitir) Mais rápido DIREITA / Depois ESQUERDA

Br. fá - bri - ca má -

Trb. frulato absolutamente mecânico F# frulato/accelerando gliss

47 qui - na fá - bri - ca Peso meno mosso

Trb. con ligatura mesmo pedras hula/acc

45 Mú - si - ca! sfz fff simile

Br. Expressivo

Trb. es - pi - ri - to o - be - di - ên - cia

Fonte: Rezende (2000, p. 3).

Dividido em sete partes, o espetáculo contemplou o trombone em três: *Poética*, *A Máquina* e *Terra*. *A Máquina* foi composta para barítono, trombone e piano como percussão e foi executada de memória, porque também era necessário atuar como ator realizando movimentos corporais enquanto se executava o trombone. Este efeito traz à peça uma sonoridade ímpar, fazendo alusão ao metal das máquinas de uma fábrica. O texto cantado pelo barítono se refere ao poema de R. M. Rilke, intitulado com o mesmo nome:

A máquina é ameaça a todo o conseguido
quando ousa estar no espírito e não na obediência.
Para que não brilhe, esplêndida e hesitante, a mão,
talha a rija pedra para o edifício atrevido.

Nem uma vez lhe escapamos, pois nunca se atrasa.
Luzente de óleo, na muda fábrica está bem.
E resoluta, ela ordena, ela cria, ela arrasa.
É a vida – que julga entender como ninguém.

Mas a existência ainda nos fascina, tantos
são os lugares onde nasce. Um jogo de puras
forças que se toca de joelhos, com espanto.

Palavras roçam ainda o inefável, asas...
E de pedra palpitante, a sempre nova música
ergue no espaço inapto a sua divina casa.
(RILKE, 1993)

Com a visão do poema, é dada a liberdade ao *performer* de criar um conceito próprio de como interpretar sua parte, mas, por ser um espetáculo grande, em geral, há um diretor, que acaba conduzindo todo o processo. Nesse caso, deve haver um consenso para que haja uma convergência de ideias.

Para que o trombonista se familiarize com este efeito, pode-se utilizar um exercício que prioriza a série harmônica, pois assim há uma ressonância convergente com as notas executadas (Figura 187). Este exercício deve ser executado com os pedais do piano ativados para que o trombonista possa ouvir a ressonância e adequar as melhores posições em relação ao direcionamento da campana.

Figura 187. Exercício proposto para a prática da ressonância dentro do piano

Praticar voltando a campana para as notas graves do piano na primeira vez e para as agudas na segunda vez.

Ouvir a reverberação das cordas do piano

Ouvir a reverberação das cordas do piano

Praticar voltando a campana para as notas graves do piano na primeira vez e para as agudas na segunda vez.

Fonte: elaboração do autor.

3.5.2 Extensão sonora por ressonância do espaço

A extensão sonora por ressonância do espaço é a utilização do ambiente externo ao instrumento como parte integrante e fundamental da obra prevista pelo compositor. Isto se dá pelo uso de características próprias dos espaços designados. Normalmente, são espaços com uma possibilidade de reverberação acentuada. Alguns fatores são bem

relevantes neste tipo de composição: o direcionamento do trombonista (para que lado ele deve estar voltado), a posição do trombone (qual o direcionamento da campana) e o ponto de maior reverberação do local (onde, dentro do espaço, o instrumentista deve estar). Esses fatores, muitas vezes, são indicados pelo compositor em suas notações.

Há uma gravação de grande importância do trombonista Stuart Dempster, realizada em 1995 em um tanque de 56 metros de altura e capacidade para sete milhões e meio de litros de água na Cisterna de Fort Worden, em Port Townsend. A gravação do CD *Underground overlays from the Cistern Chapel* (UNDERGROUND, 1995) teve a participação de Dempster tocando trombone, concha e didjeridu, além de outros nove trombonistas que participaram do projeto. A reverberação do espaço foi o foco deste registro em CD, que trouxe efeitos únicos por conta dos seus 45 segundos de eco. Mas esta iniciativa não foi isolada, houve outras ideias precedentes, como a criação de *Orbits: A Spatial Symphonic Ritual* (1979) de Henry Brant⁴⁴ para oitenta trombones, órgão e voz.

A obra para trombone solo *Acorde aos poucos* de Caio Senna foi elaborada seguindo a ideia de superposição sonora já prevista em seu título. Esta superposição não foi escrita na parte de trombone em forma de multifônicos, mas sim, usando a reverberação do espaço onde a obra é executada. Com uma quantidade razoável de reverberação, se pode ouvir os acordes de forma clara. Embora não esteja escrito na partitura, o compositor propôs que se utilizasse um local apropriado ou efeitos de *delay*, buscando o resultado desejado. Esta obra se presta a este tipo de efeito espacial porque utiliza pedais no grave contrastantes com notas rápidas no registro médio-agudo e notas longas em sequência, usando todo o registro do instrumento.

A estreia da obra foi realizada no Museu de Ciências da Terra da UNIRIO e, naquele momento, havia uma série de concertos promovidos pelo IVL no salão de entrada do museu. Ao fundo deste salão, há um pórtico e um corredor que dão acesso a uma pequena sala com uma cúpula abobadada que gera uma quantidade de reverberação bastante grande (Figura 188). O início do concerto foi realizado no salão de entrada e, então, no momento da execução desta obra, no meio do programa, o público foi convidado a trocar de sala e realizou-se a performance de *Acorde aos poucos*.

⁴⁴ Brant foi um pioneiro na maneira de tratar a música em relação ao espaço e seguia a linha de Charles Ives. HARLEY, Maria Anna. An American in space: Henry Brant's "Spatial Music". *Index Articles*. American Music. Illinois: University of Illinois, 2004. Disponível em: <https://indexarticles.com/reference/american-music/an-american-in-space-henry-brants-spatial-music/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

Figura 188. Foto da sala com cúpula abobadada no Museu de Ciências da Terra da UNIRIO

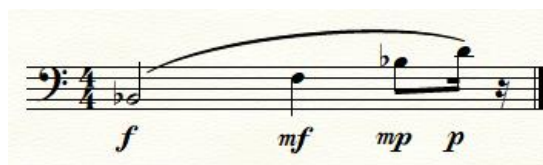


Fonte: Leal (2020).

Essa experiência de exploração da reverberação do ambiente pode ser realizada em locais como igrejas, salas de grande porte ou algum espaço propício a estas características. O trombonista pode tocar e esperar a ressonância das notas, buscando o resultado desejado e tendo o controle do tempo necessário para o melhor uso da reverberação do local.

Pode-se praticar um simples exercício com acordes sugerido por Stuart Dempster (1994, p. 71) para testar a reverberação e ouvir os harmônicos resultantes em diferentes espaços. Com isso, é possível ter controle do tempo de reverberação. Há a possibilidade de testar várias posições, mudando a direção da projeção sonora, e, assim, encontrar os melhores resultados. No exercício proposto (Figura 189), ouvir a reverberação e a junção das notas é a linha mestra que guia o *performer*.

Figura 189. Exercício proposto por Stuart Dempster para a prática do uso da ressonância espacial



Fonte: Dempster (1994, p. 71).

3.5.3 Extensão sonora por meios eletrônicos

Ainda falando sobre *Acorde aos poucos*, outras execuções desta obra foram realizadas em espaços que não eram providos de reverberação capaz de gerar o efeito

necessário. Isto aconteceu no auditório da Rádio MEC e no CCJF. A solução encontrada foi utilizar meios eletrônicos que cumprissem esta função. Nestas ocasiões, tivemos a difusão de Sergio Roberto de Oliveira buscando, com efeitos de *delay*, o efeito de ressonância na sala de concerto que deveria ser do próprio ambiente.

Hoje em dia, o trombonista interessado neste tema pode se aproveitar de uma gama de programas e aplicativos que produzem os efeitos de *delay*. Existem vários tipos de *delay* que podem ser utilizados e controlados pelo próprio trombonista com o uso de pedais ou por outra pessoa que esteja fazendo a difusão da obra. Eles podem usar estes efeitos tanto na música contemporânea quanto na música popular, que já se apropriou destes recursos tecnológicos. Há aspectos semelhantes aos da extensão sonora por ressonância do espaço, mas, diferentemente dela, é possível controlar desde a frequência até a duração dos efeitos.

3.6 Recursos cênicos e teatrais

O trombone é um dos instrumentos mais teatrais que existem. O fato de a vara se alongar, estendendo o corpo do instrumento, leva a possibilidades esteticamente chamativas. Usar a campana separadamente, acoplando-se o bocal a ela, possibilita um som de buzina e, visualmente, um efeito também muito diferente, pois ela fica voltada para trás. A combinação com outros materiais, como água ou mangueira de jardim, e recursos cênicos, como o ventriloquismo musical e o uso de humor, são outras possibilidades de uso teatral do trombone. O uso de recursos cênico-teatrais também criou uma nova nomenclatura: o teatro instrumental. Esse termo foi desenvolvido pelo compositor Mauricio Kagel (1931-2008) como uma forma de traduzir a mescla de música e atuação.

Esses recursos começaram a ser utilizados de maneira indissociável à parte musical no repertório de trombone na década de 1960. Dentre as composições mais significativas, temos a *Sequenza V* (1966) de Luciano Berio (1925-2003), *Solo for sliding trombone* de John Cage e outras obras que seguiram essa mesma linha, de Vinko Globokar, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel e John Kenny. No Brasil, foi utilizado por compositores como Gilberto Mendes, Jorge Antunes, Luiz Carlos Csekö, Tim Rescala, Vânia Dantas Leite, Jocy de Oliveira e Tato Taborda.

No repertório do Grupo Música Nova, tivemos três obras como *Deutsches Vatapá* de Carlos Belém, *Tango* de Tim Rescala e *A Máquina* de Marisa Rezende, com atuação teatral para o trombonista. Na obra de Belém, em uma transição entre uma seção e outra,

todo o grupo tinha que ficar estático por alguns segundos, antes de retomar a música. Embora não seja um recurso teatral muito elaborado, causa surpresa e expectativa no ouvinte.

No *Tango*, já temos uma obra inteira dedicada a misturar atuação teatral com a performance musical. Sendo uma obra solo, o trombonista usa frases faladas intercalando trechos tocados no trombone. Foi necessária a construção de um personagem para atuar nesta performance. O caráter humorístico permeia toda a peça e é uma difícil missão entreter o público ao mesmo tempo em que se executa os trechos musicais e se dá um sentido integrado à obra.

O espetáculo cênico *O Indizível* teve sua direção geral realizada por Bel Barcelos e sua direção musical por Marisa Rezende, o que já torna ímpar esta produção que envolveu o Grupo Música Nova. Diferentemente do *Tango*, em *A Máquina*, já havia um conceito pré-estabelecido para a performance do trombonista quanto à atuação do instrumentista em relação à parte teatral. Era uma prerrogativa do trombonista executar as partes de memória para que fosse possível realizar as atuações cênicas e efeitos solicitados.

A Máquina é um dueto entre barítono e trombone com a participação especial do pianista fazendo efeitos percussivos no piano e prendendo seus pedais para que o trombonista possa se beneficiar da ressonância do instrumento.

Dentro deste tópico, pode-se desenvolver as habilidades extramusicais fazendo com que o sentido das obras seja propagado com as ideias que farão da performance algo realmente único.

3.7 Notação musical

As notações na música contemporânea vêm sendo modificadas junto às novas ideias que, por sua vez, surgem trazendo novas demandas. O uso de bulas e orientações, que trazem informações imprescindíveis para a performance da obra, vem sendo cada vez mais comum. Figuras, letras, sinais e até jogos, buscando diferentes resultados a cada execução, vêm se expandindo como notação e ganhando espaço entre os compositores e instrumentistas. A partir destas novas possibilidades, surgiram peças com caráter improvisatório que necessitavam notações específicas que levassem o intérprete a participar de forma mais efetiva no processo de criação da obra. Com isto, foram elaboradas partituras gráficas como meio de conduzi-lo sem que houvesse restrição da sua liberdade criativa.

Como o objetivo do Grupo Música Nova sempre foi a experimentação, estimulava-se os alunos de composição e colaboradores a desenvolverem formas alternativas de notação. Surgiram algumas notações diferentes do usual nas partituras do grupo, mas podemos dizer que a estética da escrita cotidiana se dava, em geral, pela notação convencional. Nesta seção, mostramos algumas características possíveis em algumas músicas como a reelaboração musical (transcrição) e novas notações que foram se tornando comuns no repertório do grupo.

3.7.1 Reelaboração Musical (Transcrição)

A riqueza de recursos usados por Pauxy Gentil-Nunes em *Músicas* faz citá-la mais uma vez como um dos poucos exemplos de reelaboração musical⁴⁵ encontrados na trajetória do Grupo Música Nova.

A Coda desta obra mantém a ideia do uníssono⁴⁶ da seção anterior e apresenta figurações que vão se diluindo no tempo com a inclusão de silêncios de forma gradativa, embora não perca a intensidade das intervenções, nem a pulsação (Figura 190). Cria um pontilhismo em bloco que poderia ter sido notado de forma simplificada em compasso 2/8, o que facilitaria o trabalho de sincronização dos ataques pelos intérpretes, como elaborado em 1995 por Flávia Vieira Pereira (Figura 191). Essa solução foi discutida posteriormente em sua tese *As práticas de reelaboração musical* (PEREIRA, 2011). Embora essa característica de reagrupamento rítmico apareça em várias peças do repertório camerístico tradicional, a irregularidade especificamente desta obra a torna singular e, por isto, a cito neste estudo.

⁴⁵ Aqui me refiro a uma transcrição de um trecho da obra em uma nova fórmula de compasso.

⁴⁶ Me refiro ao uso das mesmas notas em diferentes oitavas.

Figura 190. Parte original de trombone da obra *Músicas* de Pauxy Gentil-Nunes demonstrando a coda final (c. 238-252)

The image shows a musical score for trombone in bass clef. It starts with a 14-measure rest. The first staff has a dynamic marking of *sfz*. The second staff begins with *mf* and the instruction *cresc pouco a pouco...*. There are handwritten annotations: a box containing '242' above the first staff and a box containing '252' above the third staff.

Fonte: Gentil-Nunes (1995, p. 9).

Figura 191. Parte manuscrita de trombone da obra *Músicas* de Pauxy Gentil-Nunes reelaborada por Flávia Vieira Pereira (c. 238-252)

The image shows a handwritten musical score for trombone in bass clef. It starts with a 14-measure rest. The first staff has a dynamic marking of *sfz*. The second staff begins with *mf* and the instruction *cresc pouco a pouco...*. There are handwritten annotations: a box containing '242' above the first staff and a box containing '252' above the third staff.

Fonte: elaboração de Pereira [1995] a partir de Gentil-Nunes (1995, p. 9).

Cabe salientar que houve um pequeno equívoco nos compassos de pausa, pois, em vez de serem 14 compassos, são somente 13. Considero importante este tópico pela discussão que trouxe à tona naquele momento, mas não houve um consenso se tocaríamos de forma diferente por estar escrito de maneira diversa. Como esta obra teve regência,

seguimos as orientações de nossa regente naquele programa. Este tópico serve como um lembrete de que, algumas vezes, pensar a música de forma diversa ajuda na sua própria execução.

3.7.2 Grafismos em novas notações

Existem muitos tipos de grafismos na música contemporânea, mas focaremos na forma com que estes apareceram no repertório do Grupo Música Nova. A idealizadora do grupo Marisa Rezende utilizou elementos gráficos para exprimir suas ideias em *A Máquina*. Embora ainda com o uso do pentagrama, os desenhos usados representavam claramente o que desejava a compositora. O efeito de roçar a vara dentro do piano, gerando sonoridades do atrito, foi grafado em forma de uma espiral (Figura 192). Na bula da obra, a descrição do efeito sugere “roçar circularmente as cordas agudas do piano”, então o trombonista usa a vara do instrumento em movimentos circulares, gerando som com o seu atrito nas cordas agudas do piano.

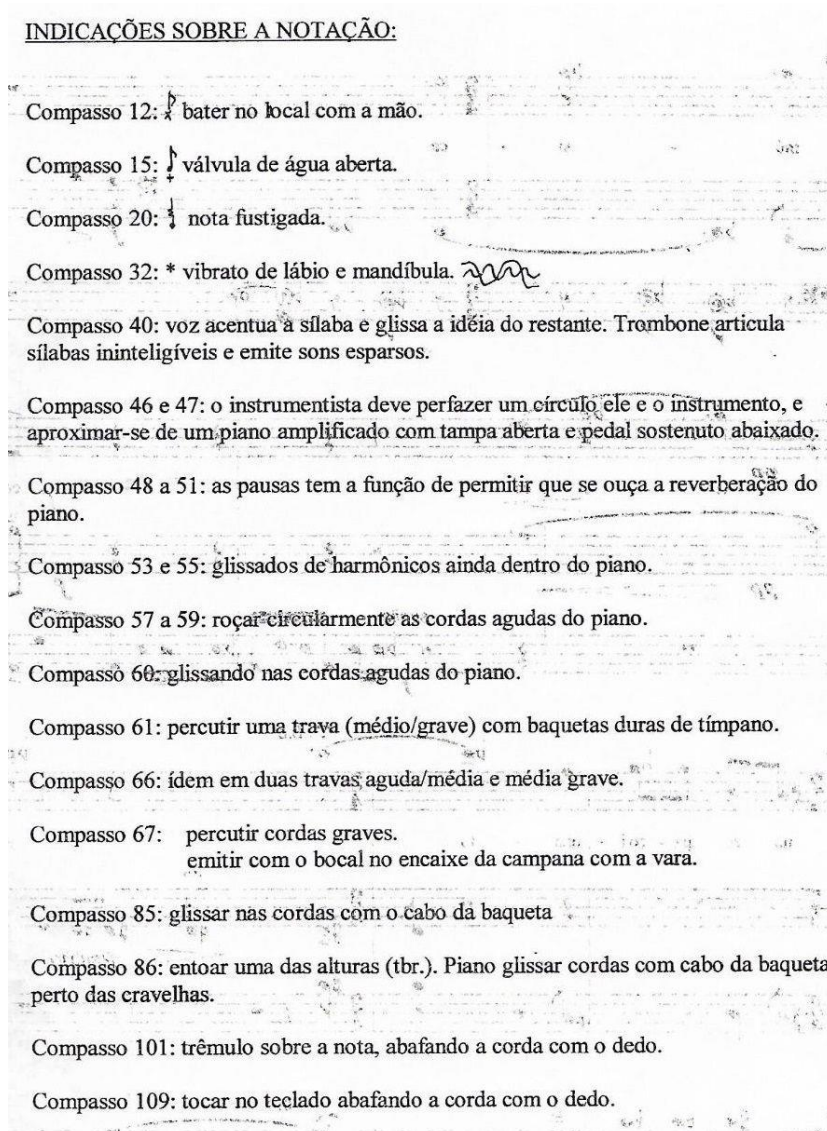
Figura 192. Notação gráfica utilizada na obra *A Máquina* de Marisa Rezende

The image shows a musical score for the work 'A Máquina' by Marisa Rezende. It features four staves: Trombone (Trb.), Bassoon (Br.), Trombone (Trb.), and Piano (Pf.). The top Trb. staff contains a graphic notation of a spiral line. The Br. staff has lyrics 'e - di - fi - ção' and 'mão!'. The Pf. staff has a graphic notation of a spiral line. The score is marked 'Marcado' and '60'.

Fonte: Rezende (2000, p. 4).

A bula é a guia elaborada pelo compositor para explicar os efeitos por ele utilizados e deve ser rigidamente seguida pelo intérprete (Figura 193). Sempre deve-se ter muita atenção com as bulas, porque muitas vezes a sua compreensão incorreta gera diferentes sonoridades.

Figura 193. Bula da obra *A Máquina* de Marisa Rezende



Fonte: Rezende (2000, p. 9).

Como explicado na bula da peça, a execução de duas linhas com vibratos independentes teve sua escrita em forma de traços concomitantes e perenes dentro do compasso (Figura 162, c. 31-33). A alternância da fala e execução de notas no trombone, formando a palavra “máquina” foi outro efeito representado por grafismos, com o uso de cunhas superiores e inferiores com vogais intercaladas com notas (Figura 194).

Figura 194. Notação gráfica em cunhas de efeito alternando vogais e notas do trombone utilizada na obra *A Máquina* de Marisa Rezende

Fonte: Rezende (2000, p. 3).

Ainda tivemos uma experiência parecida de uso de grafismos junto ao pentagrama, de forma bem incipiente pela compositora Alcina Mascarenhas da Silva em sua obra *Chuvvas*. Ao realizar no início da obra efeitos que imitavam gaivotas, a compositora usou imagens que nos remetem à representação do sinal de um eletrocardiograma, com hastes verticais conectadas na parte inferior do contorno (Figura 195, c. 13).

Figura 195. Notação gráfica de efeito sonoro de gaivotas na obra *Chuvvas* de Alcina Mascarenhas da Silva

Fonte: Silva (1996, p. 1).

O compositor Roberto Victório, em algumas de suas obras, também utilizou grafismos, mas elas não apareciam na parte do trombone, e sim nos outros instrumentos, como no piano e no contrabaixo.

3.7.3 Módulos de repetição

O uso dos módulos de repetição é muito rotineiro na música contemporânea e permite ao executante várias possibilidades interpretativas, pois esse sistema de notação não imputa rigidez ou indicações muito específicas, criando performances exclusivas a cada execução das obras que as utilizam. Como definição de módulo de repetição, podemos citar o compositor Neder Nassaro, que, de maneira bem clara no quadro 2 de

sua tese intitulada *A Experimentação como poética musical e suas notações* (NASSARO, 2011, p.142), definiu: “blocos de eventos cujo conteúdo se articula por determinado tempo; número livre de repetições; parâmetros musicais específicos ou livres”. Esta notação gráfica, geralmente representada por retângulos contendo figuras, notas musicais e por vezes partes de um pentagrama com escrita tradicional, é amplamente utilizada em músicas aleatórias. O caráter improvisatório é evidente e sua duração está ligada normalmente ao tamanho de uma linha reta conectada ao retângulo em relação aos outros eventos musicais da obra.

Especificamente no repertório do grupo, os módulos de repetição encontrados utilizam o pentagrama com notas musicais. Somente na obra *Em Si* de Alexandre Schubert, os módulos são preenchidos por notas no pentagrama sem definição de tempo e somente com definição de altura (Figura 196), o que significa que o intérprete pode escolher o tempo do trecho e sua relação interna de ritmo.

Figura 196. Módulos utilizados na obra *Em si* de Alexandre Schubert

The image shows two staves of musical notation. The first staff, starting at measure 26, features a six-measure repeat sign over the first six notes. Below the staff, there are dynamic markings: 'ff' under the first measure, 'pp sub' under the second, 'pp cresc. pouco a pouco' under the third, 'ff' under the fourth, and 'fff' under the fifth. A 'stac.' marking is placed above the first measure of the second staff. The second staff, starting at measure 30, has 'pp sub cresc' under the first measure, 'ff' under the second, 'pp sub cresc' under the third, 'ff' under the fourth, and 'ppp' under the fifth. The notation includes various note values and rests on a five-line staff.

Fonte: Schubert (1994, p. 1).

As outras duas obras que usam os módulos foram *Deutsches Vatapá* de Carlos César Belém e *Enigmas* de Calimério Soares. A primeira se utiliza desse recurso como uma maneira de repetição de pequenos trechos da obra, como se fossem *riffs*, e algumas vezes até de maneira claramente definida quanto ao número de repetições (Figura 197).

Figura 197. Módulos utilizados na obra *Deutsches Vatapá* de Carlos Belém

The image displays four staves of musical notation for the piece 'Deutsches Vatapá' by Carlos Belém. The first staff is in treble clef, starting with a tempo marking of $\text{♩} = 120$ and a box containing the letter 'H'. It features complex rhythmic patterns with time signatures of 3/4, 4/4, and 2/4, and includes dynamics like *mf* and *f*. A specific rhythmic motif is enclosed in a box. The second staff is in bass clef, marked *pp sub.* and *p*. The third staff is also in bass clef, marked *mf* and *f*, and includes a fermata. The fourth staff is in treble clef, marked *fff*, and features a triplet of eighth notes and other rhythmic figures.

Fonte: Belém (1997, p. 4).

Em *Enigmas*, os módulos foram vinculados ao segundo tipo de efeito escolhido pelo compositor, o que gerava uma quantidade maior de repetições, já que este efeito era um tipo de *delay* (Figura 198). Como este efeito apareceu três vezes na obra junto a diferentes módulos, podemos dizer que foi a peça que mais se apropriou desta notação. Como uma obra para trombone solo e eletrônica em tempo real, pode-se afirmar que foi a peça mais significativa para mostrar esse tipo de notação.

Figura 198. Módulos utilizados na obra *Enigmas* de Calimério Soares

The image shows a musical score for the work 'Enigmas' by Calimério Soares. It consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'ce-le-nan-do' and 'mf (subito)'. The bottom staff is a piano accompaniment. A section of the piano part is enclosed in a box and labeled 'Effect 2' and 'mf (subito)'. The score is marked 'ACCELERANDO' and includes a measure number '35'.

Fonte: Soares (1994, p. 2).

Na bula da obra, o compositor descreve de maneira exata os módulos e sua execução (Figura 199). Mostrando junto a imagem a explicação “repetir o material de dentro da caixa continuamente” (tradução nossa), o compositor possibilita que o trombonista, mesmo que não seja familiarizado com este tipo de notação, consiga entender e tocar sua peça sem problemas.

Figura 199. Trecho da bula da obra *Enigmas* de Calimério Soares descrevendo a execução dos módulos



- REPEATE MATERIAL IN THE BOX
CONTINUOUSLY

Fonte: Soares (1994, bula, [p. 2]).

Com estes exemplos buscou-se esclarecer a notação dos módulos de repetição e sua execução, mas claramente a criatividade de cada compositor pode gerar novas ideias e novas formas de grafar música, sendo necessário ao trombonista estar sempre atualizado, tocando e incentivando novos repertórios.

Considerações finais

A proposta desta tese de catalogar, analisar e aprofundar a temática sobre o Grupo Música Nova, seu repertório e sua aplicação para o trombonista apresentou resultados numéricos que foram organizados e mencionados no apêndice desta tese, ficando como um importante registro do trabalho de tantos anos do grupo, e conseqüentemente da história da atuação musical na cidade do Rio de Janeiro durante o período de sua existência.

Nestes anos de atuação, o grupo executou 148 obras. Destas, apenas quatro não eram brasileiras⁴⁷ e seis obras brasileiras não foram compostas especificamente para o grupo, sendo elas: *As quatro estações* de Almeida Prado para violino solo, *Enigmas* de Calimério Soares para trombone solo, *Fantasia Sul-América* de Claudio Santoro para contrabaixo solo, *Lúdica* de Ronaldo Miranda para clarinete solo, *Assobio a jato* de Heitor Villa-Lobos para flauta e violoncelo, e *Movimentos* de Aylton Escobar para clarinete, violino, violoncelo e piano.

Assim, 138 obras foram diretamente compostas e estreadas pelo grupo ou adaptadas para uma possível execução. Dentre estas, as formações apresentadas foram distintas, sendo 14 obras solo, 34 duos, 24 trios, 27 quartetos, 15 quintetos, 18 sextetos e 6 septetos. Já que o grupo sempre teve uma formação mínima de quarteto, formações menores eram sempre viáveis e foram privilegiadas, sendo a de duo a mais utilizada.

Foram envolvidos 59 compositores nesta trajetória. Destes, os quatro estrangeiros receberam homenagens póstumas e o único brasileiro já falecido foi Heitor Villa-Lobos, enquanto as obras de todos os outros 54 foram executadas enquanto ainda estavam vivos. Naturalmente, quem mais criou obras foi Marisa Rezende, que, por sua ligação direta com o projeto e sua fluidez composicional, acabava por trazer novos desafios rotineiramente para o dia a dia. A compositora escreveu 19 obras que representaram, no contexto final, um percentual de 13% das composições dedicadas ao conjunto. Contando todas as apresentações, tivemos 385 execuções de obras em concertos, sendo *Ginga*, de Marisa Rezende, a obra mais tocada, com 13 apresentações públicas.

Abordando os dados de maneira cronológica, podemos observar que o ano de 1997 foi o mais prolífico em relação à quantidade de novas obras, com nada menos que

⁴⁷ Estas foram: *Ballade* de Eugène Bozza para trombone e piano, *Sonata* de Paul Hindemith para contrabaixo e piano, *Dances preludes* de Witold Lutoslawski para clarinete e piano e *O King* de Luciano Berio para soprano, flauta, clarinete, violino, violoncelo e piano.

22 peças, que impulsionaram a imagem do grupo, o tornando elegível para a gravação do seu CD, *Grupo Música Nova da UFRJ*, pelo selo Tons e Sons da universidade. A quantidade de obras criadas com este projeto promove a possibilidade de trabalho para instrumentistas voltados à música contemporânea de concerto e, mais especificamente, para o trombonista, que foi contemplado com 66 novas peças.

Majoritariamente, o grupo se apresentava na cidade do Rio de Janeiro e podemos perceber que, além dos espaços acadêmicos, havia a ocupação de espaços culturais externos. Foram ocupados 29 espaços culturais, dos quais oito eram acadêmicos e os outros eram espaços diversos, como salas de concerto, teatros, auditórios, salões, centros culturais e espaços culturais. Vinte espaços foram contemplados com concertos do Grupo na cidade do Rio de Janeiro e outros nove fora da cidade. Isso revela a importância deste projeto de pesquisa em relação à divulgação da música de concerto e ao incremento composicional para a geração de repertório brasileiro de câmara. Também revela a importância da UFRJ e do CNPq pelo suporte proporcionado.

Esta tese acabou gerando resultados múltiplos em várias áreas. Na parte musicológica, temos a preservação de dados importantes e arquivos musicais de relevância na música brasileira. Na área didática, esperamos que esta pesquisa possa ajudar a construção de linhas de estudos acadêmicos voltados para a música contemporânea. O incentivo a projetos culturais nesse contexto, com programas de pesquisa na área de práticas interpretativas, também acaba sendo um dos fins deste trabalho, que demonstra claramente a importância do apoio institucional para o sucesso destes projetos. Na área financeira estrutural, a promoção de incentivo cultural com este foco deveria ser prioritária.

Julgamos essa pesquisa de suma importância para a memória e preservação da música de câmara brasileira. Ela incentiva os músicos e, mais especificamente, os trombonistas a desbravarem novos repertórios e novas técnicas, melhorando assim o nível técnico-interpretativo do meio musical que o cerca.

A apresentação do Grupo Música Nova e sua história, a análise e demonstração do repertório do grupo e a criação de um material didático voltado para a música contemporânea são temas que preenchem lacunas importantes, que são: a preservação de nossa música, a divulgação de novos estilos musicais e a criação de ferramentas para a execução deste repertório. Assim, podemos dizer que pretendemos alcançar a relevância histórica, a promoção musical e a aplicabilidade prática com esta tese.

O estudo aprofundado deste repertório do ponto de vista do trombonista exigiu principalmente um reflexão sobre as técnicas utilizadas na sua performance. Acredito que a discussão apresentada aqui serve como contribuição importante na área específica do trombone e na área das práticas interpretativas com ênfase no repertório contemporâneo.

A aplicação deste material, por parte do trombonista profissional, poderia estar ligada ao conhecimento do repertório de maneira auditiva e visual, criando novas possibilidades de trabalho e esclarecendo dúvidas com as sugestões do terceiro capítulo. Já o trombonista em formação ou estudante pode tomar conhecimento das novas técnicas de maneira integral, podendo assim começar a explorar essa nova gama de técnicas, ganhando familiaridade com o repertório e a sonoridade da música contemporânea.

Os professores de trombone de instituições de ensino e autônomos têm a possibilidade de usar o material de forma didática com seus alunos, explorando-o, inclusive nos seus currículos escolares. Cabe de maneira direta aos cursos de graduação em trombone como material que busca dar maior amplitude estilística, promovendo a formação de trombonistas mais completos.

Os estudantes de música em geral podem se beneficiar do conhecimento destas obras e dos compositores, sendo estimulados a executarem obras de compositores vivos, girando assim essa roda de influências, que é muito benéfica ao meio musical. Como um todo, o trabalho pode vir a interessar compositores, musicólogos e instrumentistas, e foi elaborado em um momento propício, pois acreditamos que já exista um certo "distanciamento histórico", criando uma visão mais externa por parte dos envolvidos.

O campo de trabalho explorado neste estudo é muito amplo e pode ser aprofundado de acordo com o ponto de vista do pesquisador. Três fatores construíram um contexto histórico que viabiliza uma hipótese de continuidade na música de câmara brasileira de concerto, que pode ser explorada posteriormente em outros trabalhos. O primeiro seria a documentação das atividades deste conjunto, que teve uma relevante atuação no cenário musical carioca e brasileiro por 25 anos, com um alcance não obtido por outros grupos previamente. O segundo é a percepção de que passaram gerações de compositores, sendo estes muitas vezes alunos de alunos da professora Dra. Marisa Rezende. O terceiro: o estudo do repertório, analisando os estilos de cada compositor surge como uma possibilidade de linha de estudo interessante, que traz resultados quanto à percepção de similaridades e divergências composicionais. Essa análise pode gerar resultados quanto ao nível de influência de certos estilos nacionais ou internacionais na música contemporânea, mostrando quais as tendências deste momento.

Há uma certa resistência em relação ao novo sempre que surge uma quebra de paradigma nos movimentos musicais e, com a música contemporânea, isto ficou muito evidente. Como em toda experimentação, existem procedimentos composicionais que acabam se solidificando como ferramentas úteis e outras que serão descartadas dentro deste processo. Esta seleção é espontânea de acordo com os resultados obtidos na prática e só com a possibilidade de testar essas novas técnicas é que teremos a criação de uma gama de efeitos e sonoridades. Esse processo se repetiu, e se repete, na música de concerto desde sua criação, com o uso de padrões que acabam sendo reutilizados e reelaborados, trazendo uma ideia de desenvolvimento musical.

Discussões sobre as razões pelas quais os grupos de nosso tempo muitas vezes acabam não executando a música contemporânea não foram contempladas e talvez seja um tema a ser abordado.

A problemática editorial no Brasil e o extenso uso de material musical não editado acabam gerando dificuldades na área de pesquisa porque isto desestimula a criação de arquivos públicos e privados que servem de aparato fundamental aos pesquisadores. Se houvesse bancos de partituras disponíveis para comercialização como o da Academia Brasileira de Música⁴⁸), catálogos integrados que pudessem ser alimentados e cuidados por instituições especializadas em música (como a Biblioteca Nacional de Música) e listas digitais de obras novas, teríamos fontes mais claras e simples para serem acessadas. Com isto, a divulgação das obras acaba sendo prejudicada e algumas delas, mesmo boas, acabam sendo esquecidas ou postas de lado. Como foram criadas inúmeras obras dedicadas ao grupo e o trombone obteve um repertório imenso na música de câmara brasileira, houve um impulso à pesquisa e ao desejo de preservar essas peças para que possam ser divulgadas.

Dentre as lacunas específicas relativas à música contemporânea, podemos citar a escassez de espaços com séries regulares que envolvam a música de nosso tempo, a falta de incentivos a grupos voltados a este tipo de música e a valorização deste repertório como elemento didático. Seria de grande importância a criação de políticas públicas que procurassem enfatizar este tipo de música, usando como meio a música de câmara, pois há espaços subutilizados que poderiam ser ocupados para este fim.

Me sinto um privilegiado de poder ter participado de um grupo como o Grupo Música Nova da UFRJ, porque tenho consciência que foi uma oportunidade única

⁴⁸ O banco de partituras da Academia Brasileira de Música (ABM) é o único com este perfil.

apresentada a apenas alguns alunos da universidade naquele momento. A ampliação do meu conceito sonoro serviu como impulso na minha carreira como trombonista e fez com que me tornasse um músico mais versátil.

Não houve uma continuidade deste trabalho por outros compositores dentro da UFRJ, mas tivemos um desdobramento muito interessante dentro do meio musical com a criação de outros grupos, como o Cron (coordenado por Marcos Vinício Nogueira), o GNU (coordenado por Marcos Vieira Lucas na UNIRIO) e o Abstrai Ensemble (coordenado por Pedro Bittencourt da UFRJ, mas com participação de professores da UNIRIO).

O dever de divulgar e tentar convencer mais e mais pessoas da importância deste tipo de trabalho na formação do músico é uma obrigação, para que em algum momento possamos viabilizar a todos os alunos universitários dos cursos de música uma formação musical mais ampla e completa.

Referências

- ADAMS, James Max. “*Timbral Diversity: An Annotated Bibliography of Selected Solo Works For The Tenor Trombone Containing Extended Techniques.*” Doctor of Arts diss., University of Northern Colorado, 2008. ArticleReach.
- ALESSI, Joseph; BOWMAN; Brian. *Arban Complete Method for Trombone & Euphonium*. Maple City, Michigan: Encore Music, 2015.
- ALVES, José Orlando. *Fantasia*. Piano, clarinete e trombone. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [1997]. Parte manuscrita de trombone (3 p.).
- ALVES, José Orlando. *Fantasia para piano, clarineta e trombone*. Piano, clarinete, trombone, violoncelo e contrabaixo. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [1997]. Parte manuscrita de trombone (4 p.).
- ALVES, José Orlando. *Inserções III; para trombone e piano*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2005. Partitura editada eletronicamente pelo autor, partitura de trombone (5 p.).
- ALVES, José Orlando; OLIVEIRA, Sergio Roberto de. *Grupo Prelúdio 21: uma retrospectiva*. Revista Música Hodie, v. 11, n. 1, 2011 (p. 67-86). Disponível online em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/21667/12747>>. Acesso em: 23 de Agosto de 2021.
- ALVES DA SILVA, Lélío Eduardo. *Música Brasileira do século XX: Catálogo temático e caracterização do repertório para trombone*. 2002. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. 371p.
- ANTOKOLETZ, Elliott. *Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1992.
- ANTUNES, Jorge. *Inutilemfa*. Trombone solo. Rio de Janeiro: Funarte, 1986. Partitura (4 p.).
- BATISTA, Elaine. *Perdas e ganhos*. Violino, clarinete, trombone, violoncelo e contrabaixo. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [1997]. Parte manuscrita de trombone (4 p.).
- BARCELOS, Bel [Sem título]. Grupo Música Nova da UFRJ, Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], março de 2006. 1 foto, arquivo digital de João Luiz Areias. Não disponível na internet.
- BECQUET, Michel. [Sem título]. Manuscrito, 1996.
- BELÉM, Carlos César. *Deutsches Vatapá*. Violino, clarinete, trombone, violoncelo, contrabaixo e piano. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [1997]. Parte manuscrita de trombone (4 p.).
- BIANGOLINO, Maurício. *Quinteto Livre*. Violino, clarinete, trombone, violoncelo e contrabaixo. Rio de Janeiro: [s.n.], 1997. Parte de trombone (4 p.).
- BITTENCOURT, Pedro Sousa. *Interprétation musicale participative — la médiation d'un saxophoniste dans l'articulation des compositions mixtes contemporaines*. Tese de doutorado, Universidade Paris 8 Vincennes Saint Denis. 2015.

- BLATTER, Alfred. *Instrumentation and Orchestration*. New York: Schirmer Books, 1980.
- CARVALHO, Alexandre. *Fragmentos sobre um poema de Maiakovsky*. Barítono, violino, flauta, clarinete, trombone, violoncelo e contrabaixo. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [1999]. Parte manuscrita de trombone (3 p.).
- CARVALHO, Alexandre. *Trio #1*. Trombone, contrabaixo e piano. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [2003]. Parte manuscrita de trombone (2 p.).
- CATANZARO, Tatiana. *A composição brasileira em 2012: panorama da música contemporânea brasileira atual (ou quando, almejando o ovo de prata, dom Quixote se depara com a borboleta)*. Cem anos de música brasileira. Andreato: Campinas, p. 212-337, 2014.
- CATERETÊ. Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira, 2002-2021. Disponível *online* em: <<https://dicionariompb.com.br/caterete/dados-artisticos>>. Acesso em: 23 de Agosto de 2021.
- CONCERTO 10. [Rio de Janeiro]: Funarte, 2021. 1 vídeo (115min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JS0USwkw1wg&t=4529>. Acesso em: 17 jan. 2022.
- COSTA, Rogério. *Teias*. Clarinete, trombone, contrabaixo e piano. São Paulo: [s.n.], 2008. Parte de trombone (3 p.).
- COY, Benjamin. *Intonation Studies for three trombones*. Denton: Kagarice Brass Editions, 2004.
- CRESPO, Henrique. *Improvisation n^o1*. Trombone solo. Lydke Musikverlag, 1983. Partitura (4 p.).
- DA COSTA, Luciano Bedin. O Ritornelo em Deleuze-Guattari e as três éticas possíveis. 2006.
- DEFAYE, Jean Michel. Trombone e piano. Paris, França: Alphonse Leduc, 1954. Parte de trombone (4 p.).
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs vol. 4. **São Paulo: Ed**, v. 34, p. 47, 1997.
- DEMPSTER, Stuart. *The modern trombone*. 1^a ed. New York: Accura Music, Rochester, 1994.
- DON LUCAS. Boston University College of Fine Arts, 2021. Disponível *online* em: <<https://www.bu.edu/cfa/profile/don-lucas/>>. Acesso em: 23 de Agosto de 2021.
- ELLIS, C.; ADAMS, T. E. The purposes practices and principles of autoethnographic research. In.: LEAVY, P. (Ed.). *The Oxford Handbook of Qualitative Research*. New York: Oxford University Press, 2014.
- FERRER, Marcus. *Folhagem*. Flauta, clarinete, fagote, trombone e contrabaixo. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [1995]. Parte manuscrita de trombone (4 p.).

FERRER, Marcus. *Curuiri-Xuê*. Violino, clarinete, trombone, violoncelo e piano. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [1997]. Parte manuscrita de trombone (3 p.).

FERRER, Marcus. *Curupira*. Violino, clarinete, trombone, violoncelo e piano. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [1997]. Parte manuscrita de trombone (3 p.).

FILLMORE, Henry. *Lassus Trombone*. Trombone e piano. New York, USA: Carl Fischer, 1915. Parte de trombone (1 p.).

GAETKE, Ernst. *32 Daily Lip & Tongue Exercises for Trombone*. 2ª edição. Frankfurt-Main: Musikverlag Zimmermann, 1933.

GAGLIARDI, Gilberto. *Exercício em 5/8*; para trombone. São Paulo: [s.n.], [s.d.]. Partitura de trombone. (1 pg.).

GAGLIARDI, Gilberto. *Estudos e Duetos para trombone*. [São Paulo]: [s.n.], [1995].

GAGLIARDI, Gilberto. *Coletânea de estudos diários para trombone*. [São Paulo]: [s.n.], [1997].

GENTIL-NUNES, Pauxy. *Músicas*. Flauta, clarinete, fagote, trombone, contrabaixo e piano. Rio de Janeiro: [s.n.], 1995. Partitura (30 p.) e parte de trombone (9 p.).

GRUPO MÚSICA NOVA DA UFRJ. Grupo Música Nova da UFRJ. Rio de Janeiro: Sub-Reitoria de Desenvolvimento e Extensão UFRJ / Projeto TONS e SONS, p1998. 1 CD (ca. 60 min). N.I.

HENRY FILLMORE. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Fillmore. Acesso em: 18 jan. 2022.

HERBERT, Trevor. Trombone glissando: a case study in continuity and change in brass instrument performance idioms. *Historic Brass Society Journal*, 22, pp. 1-18, 2010. Disponível em: https://oro.open.ac.uk/26636/1/HBSJ_2010_JL01_001_Herbert3.pdf. Acesso em: 18 Jan. 2022.

HUNSBERGER, Donald. *The Remington Warm-Up Studies: An Annotated Collection of the Famous Daily Routine Developed by Emory Remington at the Eastman School of Music*. North Greece, NY: Accura Music, 1980.

KATER, Carlos. *Música Viva e HJ Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo. Musa Editora, 2000.

KIMBALL, Will. *Trombone History: 19th Century (1826-1850)*. *Trombone*. Provo: [s.n.], 2020. Disponível em: <https://kimballtrombone.com/trombone-history-19th-century-1826-1850/>. Acesso em: 26 jan. 2022.

LEAL, Vinicius. [Sem título]. Museu de Ciências da Terra, Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], fevereiro de 2020. 1 foto, arquivo digital. Disponível em: <https://www.google.com/maps/place/Museu+de+Ci%C3%A4ncias+da+Terra/@-22.9536896,-43.1702072,3a,75y,90t/data=!3m8!1e2!3m6!1sAF1QipNa18eOKadPj24gQNtlHODhv>

MhRDd5AyOhs0Uuj!2e10!3e12!6shttps:%2F%2Flh5.googleusercontent.com%2Fp%2FAF1QipNa18eOKadPj24gQNtlHODhvMhRDd5AyOhs0Uuj%3Dw203-h270-k-no!7i3024!8i4032!4m5!3m4!1s0x99801c5d8c202d:0x23a020f8f465dfda!8m2!3d-22.9538889!4d-43.1702778. Acesso em: 10 jan. 2022.

LEVIN, Rami. *Cycles*. Clarinete, trombone, contrabaixo e piano. [Rio de Janeiro]: [s.n.], 2012. Parte de trombone (2 p.).

LUCAS, Marcos. *Música Nova*. Clarinete, trombone, contrabaixo e piano. Parte de trombone (4 p.).

LUCAS, Marcos. *Sonata*; para trombone e piano. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [2016]. Partitura editada eletronicamente, partitura de trombone (4 p.).

MACEDO, Nelson. *Fantasia Concerto para trombone tenor e orquestra*. Trombone solista e orquestra sinfônica. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [1973]. Parte de trombone (3 p.).

MANZOLLI, Jônatas. *Recortes*. Trombone solo. São Paulo: [s.n.], 1989. Partitura manuscrita de trombone (7 p.).

MARISA Rezende. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa597996/marisa-rezende>>. Acesso em: 07 de Dez. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

MARIZ, Vasco - "Figuras da Música Brasileira Contemporânea". Editora Universidade de Brasília, 1970.

MENEZES, Potiguara Curione. DANÇAS AFRICANAS E BRASILEIRAS EM GINGA DE MARISA REZENDE. *Anais do SIMPOM*, n. 1, 2010. Disponível online em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2797/2106>> 23 de Agosto de 2021.

NASSARO, Neder José. *A experimentação como poética musical e suas notações*. 2011. 173p. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11385>>. Acesso em: 04 jan. 2022.

NASSARO, Neder. *Sólidos e líquidos*; para clarinete, trombone, contrabaixo e piano. Rio de Janeiro: [s.n.], 2003. Partitura editada eletronicamente pelo autor, partitura de trombone (4 p.).

NEVES, José Maria – “*Música Contemporânea Brasileira*”. Editora Contracapa - 1977 2ª Edição – 2008.

NOGUEIRA, Marcos. *A jornada e o sonho*. Violino, clarinete, trombone, violoncelo e piano. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [1997]. Parte manuscrita de trombone (4 p.).

- NOGUEIRA, Marcos. *Música Nova*. Clarinete, trombone, contrabaixo e piano. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [2007]. Parte de trombone (4 p.).
- OLIVEIRA, Sérgio Roberto de. *Humana*. Trombone e piano. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [2011]. Parte de trombone (4 p.).
- PAZ, Ermelinda. Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, v. 2, 2012.
- PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. 2011. 302p. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-24062011-104128/publico/tese.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2022.
- PEREIRA, Marco. *Ritmos brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.
- RABE, Folke. *Basta Trombone solo*. Stockholm: Edition Reimers, 1982. Partitura (2 p.).
- RAPH, Alan. *Dance band Reading and interpretation*. 1ª edição. New York: Sam Fox Publishing Company, 1967.
- RESCALA, Tim. *Tango*; para trombone solo. Rio de Janeiro: [s.n.], 1998 [1988]. Partitura editada e transcrita eletronicamente por Zelma Zaniboni (3 p.).
- REZENDE, Marisa. *Ginga*. Flauta, clarinete, violino, trombone, contrabaixo e piano. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [1994]. Parte de trombone (4 p.).
- REZENDE, Marisa. *Máquina*. Voz, trombone e piano como percussão. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [2000]. Partitura (9 p.).
- REZENDE, Marisa. *Trio*; para clarinete, trombone e piano. Rio de Janeiro: [s.n.], 2000 [1976]. Partitura manuscrita de trombone (3 p.).
- REZENDE, Marisa. *Entremeio*. Clarinete, trombone, contrabaixo e piano. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [2006]. Partitura (10 p.).
- REZENDE, Marisa (canal Grupo Sintonize). Marisa Rezende – Ginga, recital comentado FMCB 5. *Youtube*, 20 de out. de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qdzKzDp4SLM>> 23 de Agosto de 2021.
- RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. Seleção, tradução e introdução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Trad.: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. Arpejo; Cadência.
- SANTOS, Silvio Matheus. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *Plural*, v. 24, n. 1, 2017.

SCHUBERT, Alexandre. *Em si*. Flauta, clarinete, violino, trombone e contrabaixo. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [1994]. Parte manuscrita de trombone (4 p.).

SCHUBERT, Alexandre. Sonata; para trombone e piano. Rio de Janeiro: [s.n.], 2003. Partitura editada eletronicamente pelo autor, partitura de piano (17 p.).

SCHÜNEMANN, Heber. *(in)[com{sequência}(s)}*. Clarinete, trombone, contrabaixo e piano. Rio de Janeiro: [s.n.] 2003. Parte de trombone (3 p.).

SENNA, Caio. *Concerto*. Flauta, clarinete, violino, trombone, contrabaixo e piano. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [1994]. Parte manuscrita de trombone (8 p.).

SENNA, Caio. *Acorde aos poucos*. Trombone solo. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [2011]. Parte de trombone (2 p.).

SÉRGIO ROBERTO DE OLIVEIRA. CD Espelhos. Rio de Janeiro, 2012. 4 CDs (ca.240 min). Box Quinze, A Casa Estúdio. AA 001000.

SILVA, Alcina Mascarenhas da. *Chuvas*. Flauta, clarinete, fagote, trombone, contrabaixo e piano. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [1996]. Parte manuscrita de trombone (2 p.).

SILVA, David Alexandre Madureira Rocha da. *A música contemporânea para trombone como estratégia de motivação no ensino secundário*. 2014. 53p. Dissertação (Mestrado em Ensino da Música). Universidade Católica Portuguesa – Escola das Artes, Porto, Portugal. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/22187/1/disserta%3%a7%3%a3o%20final%201%20Janeiro.pdf>. Acesso em 06 jun. 2022.

SILVA, Flávio. Escola de Música da UFRJ, 2019. Disponível *online* em: <<https://musica.ufrj.br/comunicacao/noticias/gerais/morre-o-musicologo-e-academico-flavio-silva>>. Acesso em: 23 de Agosto de 2021.

SIQUEIRA, José. *Três estudos para trombone e piano*. Trombone e piano. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [1976]. Parte manuscrita de trombone (5 p.).

SLUCHIN, Benny. *Practical introduction to contemporary trombone techniques: 20th century trombone excerpts*. Editions musicales européennes, 1995.

SOARES, Calimério. *Enigmas*. Trombone solo. [Londres]: [s.n.], 1994. Parte manuscrita de trombone (4 p.).

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos - The Life and Works*. North Caroline, EUA: McFarland & Company, 1995.

THURMOND, James Morgan. *Note grouping: a method for achieving expression and style in musical performance*. Camp Hill, Pa: JMT Publications, 1982.

UNDERGROUND overlays from the Cistern Chapel. Intérprete: Stuart Dempster. San Francisco: New Albion Record, 1995. 1 CD (61 min.).

- VICTÓRIO, Roberto. *Três peças livres*; para flauta, clarinete, violino, trombone, contrabaixo e piano. Rio de Janeiro: [s.n.], 1994 [1993]. Partitura manuscrita de trombone. (10 p.).
- VICTÓRIO, Roberto. *Quatro Microcânticos*. Flauta, clarinete, fagote, trombone, contrabaixo e piano. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [1995]. Parte manuscrita de trombone (7 p.).
- VICTÓRIO, Roberto. *Tetragrammaton V*. Clarinete, trombone, contrabaixo e piano. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [2006]. Partitura manuscrita do autor (14 p.).
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros n°4*. Três trompas e trombone. Paris: Max-Eschig, 1926. Parte de trombone (4 p.).
- WAGNER, Yahn. *Algumas Notas*. Clarinete, trombone, contrabaixo e piano. [Rio de Janeiro]: [s.n.], 2005. Parte de trombone (4 p.).
- WENNERSTROM, Mary. *Form in Twentieth Century Music. Aspects of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice Hall, p. 1-65, 1975.
- WICK, Dennis. *Trombone Technique*. 2ª edição. Bristol: Oxford University Press, 1984.
- WIDMER, Ernst. *Problemas da difusão cultural*. In: Cadernos de difusão cultural da UFBA 05, Salvador: Gráfica Universitária, 1979, 76p.
- WITTLICH, GARI E. *Aspects of twentieth-century music*. Englewood Cliff, N.J.: Prentice-Hall, 1975. p. 1 – 65.

Apêndice

Apêndice 1. Listas de obras e locais

1 - Lista de obras executadas separadas por ano e seus respectivos percentuais

Ano	Número de Obras	Percentual de Obras
1989	11	7%
1990	14	9%
1991	10	7%
1993	6	4%
1994	16	11%
1995	8	5%
1996	8	5%
1997	22	15%
1998	7	5%
1999	4	3%
2000	7	5%
2002	1	1%
2003	11	7%
2004	1	1%
2005	3	2%
2006	7	5%
2007	2	1%
2009	3	2%
2011	4	3%
2012	2	1%
2014	1	1%
Total	148	100 %

2 - Lista de obras executadas separadas por ano, compositor e título das obras.

Ano	Compositor	Obra
1989	Ernani Nascimento	O nascimento de Irene
1989	Ernani Nascimento	Peça para Piano e Flauta
1989	Ernani Nascimento	Romaria
1989	Fernando Secomandi	Trio nº 1
1989	Marcos Nogueira	Dança
1989	Marcos Nogueira	Primata
1989	Marcos Nogueira	Sonata Antiga
1989	Marisa Rezende	Sintagma
1989	Paulo Roberto de Carvalho	Quarteto nº 1
1989	Paulo Roberto de Carvalho	Rondopiano

1989	Paulo Roberto de Carvalho	SomTrês
1990	Edson Zampronha	Ária na Corda Dó
1990	Fernando Ariani	Vivências
1990	Harlei Elbert	Três Momentos
1990	Jaqueline Tergolino	Trio para Flauta, Clarineta e Violoncelo
1990	Luciano Berio	O King
1990	Marcos Nogueira	Tema
1990	Marcos Nogueira	Tema em três ações
1990	Marcos Nogueira	Tema em três ações - II mov.
1990	Marcos Nogueira	Trio nº 1
1990	Marisa Rezende	Ressonâncias
1990	Marisa Rezende	Volante
1990	Paulo Roberto de Carvalho	Kri
1990	Pauxy Gentil-Nunes	Quarteto Cinético
1990	Roberto Victório	Altiplanos
1991	Alexandre Schubert	Metamorfose
1991	Aliana Daud	Momentos 1, 2 e 3
1991	Carlos Cezar Belém	Contrastes
1991	Carlos Cezar Belém	Suíte de Casal
1991	Eduardo Guimarães Álvares	Passacale
1991	Ilya São Paulo	Suíte nº 2
1991	João Guilherme Ripper	Três Danças Ancestrais
1991	Marisa Rezende	Mutações
1991	Patrícia Regadas	Suíte de uma Tarde
1991	Rosane Almeida	Melódico
1993	Alexandre Schubert	Caminhos
1993	Carlos Cezar Belém	Nucleosynthesis
1993	Marcus Ferrer	Fole
1993	Marcus Ferrer	Passaio
1993	Marisa Rezende	Breves II e I
1993	Roberto Victório	Três Peças Breves
1994	Alexandre Rachid	Suite das Emoções
1994	Alexandre Rachid	Trio Serial em dois Movimentos
1994	Alexandre Schubert	Em Si
1994	Alfons Mioduski	Scherzo
1994	Alfons Mioduski	Suite de uma vida
1994	Caio Senna	Concerto
1994	Carlos Cezar Belém	Insônia
1994	Cirlei de Holanda	Peça
1994	Edino Krieger	Camerata
1994	Fernando Ariani	Trio para Clarineta, Violoncelo e Piano
1994	Marisa Rezende	Ginga

1994	Roberto Victório	Cinco Peças Livres
1994	Roberto Victório	Três Peças Livres
1994	Villa-Lobos	Assobio a Jato
1994	Virgínia Moreira	Suíte para barata solo
1994	Virgínia Moreira	Três Momentos
1995	Alexandre Rachid	Quarteto
1995	Alfredo Barros	Sexteto
1995	Elaine Thomazi Freitas	Sexteto
1995	Marcos Nogueira	Viés
1995	Marcus Ferrer	Folhagem
1995	Marisa Rezende	Recorrências
1995	Pauxy Gentil-Nunes	Músicas
1995	Roberto Victório	Quatro Microcânticos
1996	Adailton G. da Silva	Lima da limeira
1996	Alcina M. da Silva	Chuvas
1996	Alexandre Rachid	Alta onda
1996	Alexandre Schubert	Elegia
1996	Alfredo Barros	Miniaturas
1996	Alfredo Barros	Rhythmus
1996	Elaine Thomazi Freitas	Simulacrum
1996	Wagner L. da Rocha	Eu sei que vou te amar
1997	Alexandre Brasil	Alucinação
1997	Alexandre Carvalho	Duo Sustenido Um
1997	Almeida Prado	As Quatro Estações
1997	Aylton Escobar	Movimentos
1997	Caio Senna	Quinteto
1997	Calimério Soares	Enigmas
1997	Carlos Cezar Belém	Deutsche Vatapá
1997	Elaine Batista	Perdas e Ganhos
1997	José Orlando Alves	Duo
1997	José Orlando Alves	Fantasia
1997	José Orlando Alves	Quinteto
1997	José Orlando Alves	Três peças para contrabaixo solo
1997	José Orlando Alves	Trio
1997	Marcos Nimrichter	A Série é o Limite
1997	Marcos Nogueira	A Jornada e o Sonho
1997	Marcus Ferrer	Curuiri
1997	Marisa Rezende	Quatro Poemas de Haroldo de Campos
1997	Marisa Rezende	Trio para violino, violoncelo e piano
1997	Maurício Biangolino	Peça Serial
1997	Maurício Biangolino	Quinteto Livre
1997	Oswaldo de Carvalho	Klaxonante
1997	Ronaldo Miranda	Lúdica
1998	Alexandre Carvalho	Duo # 1
1998	Alexandre Carvalho	Trio Sustenido Um v1

1998	Guilherme Bauer	Retornos
1998	João Guilherme Ripper	Improviso nº 1
1998	Marcos Nimrichter	Trio
1998	Roberto Victório	Quatro Peças Sintéticas
1998	Tim Rescala	Tango
1999	Agnaldo Ribeiro	In Kantus, op. 51, ou O centauro encantado
1999	Alexandre Carvalho	Fragmentos sobre poema de Maiakovsky
1999	Alexandre Carvalho	Quarteto nº 1
1999	Roberto Victório	Yucatan
2000	Alexandre Schubert	Miniatura nº 2
2000	Marcos Nimrichter	Sonata
2000	Marisa Rezende	Cantoria
2000	Marisa Rezende	O (In)dizível
2000	Marisa Rezende	Poética
2000	Marisa Rezende	Terra (Não Executada)
2000	Marisa Rezende	Trio
2002	Marisa Rezende	Três Canções
2003	Alexandre Carvalho	Trio Sustenido Um v2
2003	Alexandre Schubert	Sonata para trombone e piano
2003	Caio Senna	O jardim das veredas que se bifurcam
2003	Cláudio Santoro	Fantasia Sul América
2003	Heber Schünemann	(in)[com {sequência}(s)}
2003	Heber Schünemann	MCMXCIX
2003	Jônatas Manzolli	Recortes
2003	José Orlando Alves	Fantasia para piano, clarinete e trombone
2003	Marcio Conrad	Música para piano, trombone e contrabaixo
2003	Neder Nassaro	Sólidos e Líquidos
2003	Sergio Roberto de Oliveira	Pau e Corda
2004	Marcus Ferrer	Curupira
2005	José Orlando Alves	Inserções III
2005	Marisa Rezende	Ânima
2005	Yahn Wagner	Algumas Notas
2006	E. Bozza	Balada
2006	Marisa Rezende	Entremeio
2006	Marisa Rezende	Lament
2006	Marisa Rezende	Soneto
2006	P. Hindemith	Sonata
2006	Roberto Victório	Tetragramaton V
2006	W. Lutoslawski	Dances Preludes
2007	Caio Senna	Três Movimentos
2007	Ronaldo Miranda	Tango
2009	Jônatas Manzolli	Recortes II

2009	Marcos Nogueira	Uma Música Nova
2009	Rogério Costa	Teias
2011	Alexandre Schubert	Melodias
2011	Caio Senna	Acorde aos poucos
2011	Marcos Lucas	Música Nova
2011	Sergio Roberto de Oliveira	Humana
2012	Caio Senna	Gris
2012	Rami Levin	Cycles
2014	Pauxy Gentil-Nunes	Noturno

3 - Lista de obras executadas separadas por formação instrumental e seus percentuais.

Formação Instrumental	Número de Obras	Percentual de Obras
Solo	18	12%
Duo	38	26%
Trio	24	16%
Quarteto	28	19%
Quinteto	15	10%
Sexteto	19	13%
Septeto	6	4%
Total	148	100 %

4 - Lista de obras executadas separadas por formação instrumental, seus compositores e títulos das obras.

Formação Instrumental	Compositor	Obra
Solo	Aginaldo Ribeiro	In Kantus, op. 51, ou O centauro encantado
Solo	Almeida Prado	As Quatro Estações
Solo	Caio Senna	Acorde aos poucos
Solo	Caio Senna	Gris
Solo	Calimério Soares	Enigmas
Solo	Carlos Cezar Belém	Contrastes
Solo	Cirlei de Holanda	Peça
Solo	Cláudio Santoro	Fantasia Sul América
Solo	Edson Zampronha	Ária na Corda Dó
Solo	Heber Schünemann	MCMXCIX
Solo	Jônatas Manzolli	Recortes
Solo	José Orlando Alves	Três peças para contrabaixo solo
Solo	Marcos Nogueira	Dança
Solo	Marcos Nogueira	Primata
Solo	Marisa Rezende	Ressonâncias
Solo	Paulo Roberto de Carvalho	Rondopiano

Solo	Ronaldo Miranda	Lúdica
Solo	Tim Rescala	Tango
Duo	Alexandre Carvalho	Duo Sustenido Um
Duo	Alexandre Carvalho	Duo # 1
Duo	Alexandre Rachid	Quarteto
Duo	Alexandre Rachid	Suite das Emoções
Duo	Alexandre Schubert	Metamorfose
Duo	Alexandre Schubert	Miniatura nº 2
Duo	Alexandre Schubert	Sonata para trombone e piano
Duo	Alfons Mioduski	Scherzo
Duo	Alfons Mioduski	Suite de uma vida
Duo	Alfredo Barros	Miniaturas
Duo	Aliana Daud	Momentos 1, 2 e 3
Duo	Caio Senna	Três Movimentos
Duo	Carlos Cezar Belém	Suíte de Casal
Duo	E. Bozza	Balada
Duo	Ernani Nascimento	O nascimento de Irene
Duo	Ernani Nascimento	Peça para Piano e Flauta
Duo	Guilherme Bauer	Retornos
Duo	Harlei Elbert	Três Momentos
Duo	Ilya São Paulo	Suíte nº 2
Duo	João Guilherme Ripper	Três Danças Ancestrais
Duo	Jônatas Manzolli	Recortes II
Duo	José Orlando Alves	Duo
Duo	José Orlando Alves	Inserções III
Duo	Marcos Nimrichter	A Série é o Limite
Duo	Marisa Rezende	Ânima
Duo	Marisa Rezende	Lament
Duo	Marisa Rezende	Mutações
Duo	Oswaldo de Carvalho	Klaxonante
Duo	P. Hindemith	Sonata
Duo	Patrícia Regadas	Suíte de uma Tarde
Duo	Paulo Roberto de Carvalho	Kri
Duo	Roberto Victório	Altiplanos
Duo	Ronaldo Miranda	Tango
Duo	Sergio Roberto de Oliveira	Humana
Duo	Sergio Roberto de Oliveira	Pau e Corda
Duo	Villa-Lobos	Assobio a Jato
Duo	Virgínia Moreira	Suite para barata solo
Duo	W. Lutoslawski	Dances Preludes
Trio	Alexandre Carvalho	Trio Sustenido Um v1
Trio	Alexandre Carvalho	Trio Sustenido Um v2
Trio	Alexandre Rachid	Trio Serial em dois Movimentos
Trio	Fernando Ariani	Trio para Clarineta, Violoncelo e Piano
Trio	Fernando Ariani	Vivências

Trio	Fernando Secomandi	Trio nº 1
Trio	Jaqueline Tergolino	Trio para Flauta, Clarineta e Violoncelo
Trio	João Guilherme Ripper	Improviso nº 1
Trio	José Orlando Alves	Fantasia para piano, clarinete e trombone
Trio	José Orlando Alves	Trio
Trio	Marcio Conrad	Música para piano, trombone e contrabaixo
Trio	Marcos Nimrichter	Trio
Trio	Marcos Nogueira	Tema
Trio	Marcos Nogueira	Tema em três ações
Trio	Marcos Nogueira	Tema em três ações - II mov.
Trio	Marcos Nogueira	Trio nº 1
Trio	Marcus Ferrer	Passeio
Trio	Marisa Rezende	Cantoria
Trio	Marisa Rezende	Trio
Trio	Marisa Rezende	Trio para violino, violoncelo e piano
Trio	Paulo Roberto de Carvalho	SomTrês
Trio	Roberto Victório	Quatro Peças Sintéticas
Trio	Roberto Victório	Yucatan
Trio	Virgínia Moreira	Três Momentos
Quarteto	Alexandre Carvalho	Quarteto nº 1
Quarteto	Alexandre Schubert	Melodias
Quarteto	Aylton Escobar	Movimentos
Quarteto	Caio Senna	O jardim das veredas que se bifurcam
Quarteto	Carlos Cezar Belém	Nucleosynthesis
Quarteto	Eduardo Guimarães Álvares	Passacale
Quarteto	Ernani Nascimento	Romaria
Quarteto	Heber Schünemann	(in)[com {sequência}(s)}
Quarteto	Marcos Lucas	Música Nova
Quarteto	Marcos Nogueira	Sonata Antiga
Quarteto	Marcos Nogueira	Uma Música Nova
Quarteto	Marcos Nogueira	Viés
Quarteto	Marcus Ferrer	Curupira
Quarteto	Marisa Rezende	Entremeio
Quarteto	Marisa Rezende	Poética
Quarteto	Marisa Rezende	Sintagma
Quarteto	Marisa Rezende	Soneto
Quarteto	Marisa Rezende	Volante
Quarteto	Neder Nassaro	Sólidos e Líquidos
Quarteto	Paulo Roberto de Carvalho	Quarteto nº 1
Quarteto	Pauxy Gentil-Nunes	Noturno
Quarteto	Pauxy Gentil-Nunes	Quarteto Cinético
Quarteto	Roberto Victório	Tetragramaton V
Quarteto	Roberto Victório	Três Peças Breves
Quarteto	Rogério Costa	Teias

Quarteto	Rosane Almeida	Melódico
Quarteto	Yahn Wagner	Algumas Notas
Quarteto	Rami Levin	Cycles
Quinteto	Alexandre Schubert	Caminhos
Quinteto	Alexandre Schubert	Em Si
Quinteto	Alfredo Barros	Rhythmus
Quinteto	Caio Senna	Quinteto
Quinteto	Elaine Batista	Perdas e Ganhos
Quinteto	Elaine Thomazi Freitas	Simulacrum
Quinteto	José Orlando Alves	Fantasia
Quinteto	José Orlando Alves	Quinteto
Quinteto	Marcos Nimrichter	Sonata
Quinteto	Marcus Ferrer	Curuiri
Quinteto	Marcus Ferrer	Fole
Quinteto	Marcus Ferrer	Folhagem
Quinteto	Marisa Rezende	Breves II e I
Quinteto	Maurício Biangolino	Peça Serial
Quinteto	Maurício Biangolino	Quinteto Livre
Sexteto	Adailton G. da Silva	Lima da limeira
Sexteto	Alcina M. da Silva	Chuvas
Sexteto	Alexandre Brasil	Alucinação
Sexteto	Alexandre Rachid	Alta onda
Sexteto	Alfredo Barros	Sexteto
Sexteto	Caio Senna	Concerto
Sexteto	Carlos Cezar Belém	Deutsche Vatapá
Sexteto	Edino Krieger	Camerata
Sexteto	Elaine Thomazi Freitas	Sexteto
Sexteto	Luciano Berio	O King
Sexteto	Marcos Nogueira	A Jornada e o Sonho
Sexteto	Marisa Rezende	Ginga
Sexteto	Marisa Rezende	Quatro Poemas de Haroldo de Campos
Sexteto	Marisa Rezende	Recorrências
Sexteto	Pauxy Gentil-Nunes	Músicas
Sexteto	Roberto Victório	Cinco Peças Livres
Sexteto	Roberto Victório	Quatro Microcânticos
Sexteto	Roberto Victório	Três Peças Livres
Sexteto	Wagner L. da Rocha	Eu sei que vou te amar
Septeto	Alexandre Carvalho	Fragmentos sobre poema de Maiakovsky
Septeto	Alexandre Schubert	Elegia
Septeto	Carlos Cezar Belém	Insônia
Septeto	Marisa Rezende	O (In)dizível
Septeto	Marisa Rezende	Terra (Não Executada)
Septeto	Marisa Rezende	Três Canções

4 - Lista de obras executadas separadas por compositores, o quantitativo de obras compostas e seus respectivos percentuais.

Compositor	Número de Obras	Percentual de Obras
Marisa Rezende	19	13%
Marcos Nogueira	10	7%
Roberto Victório	8	5%
José Orlando Alves	7	5%
Alexandre Schubert	7	5%
Alexandre Carvalho	6	4%
Caio Senna	6	4%
Marcus Ferrer	5	3%
Carlos Cezar Belém	5	3%
Alexandre Rachid	4	3%
Paulo Roberto de Carvalho	4	3%
Marcos Nimrichter	3	2%
Alfredo Barros	3	2%
Pauxy Gentil-Nunes	3	2%
Ernani Nascimento	3	2%
Maurício Biangolino	2	1%
Sergio Roberto de Oliveira	2	1%
Elaine Thomazi Freitas	2	1%
Jônatas Manzolli	2	1%
Alfons Mioduski	2	1%
Ronaldo Miranda	2	1%
Fernando Ariani	2	1%
Virgínia Moreira	2	1%
João Guilherme Ripper	2	1%
Heber Schünemann	2	1%
W. Lutoslawski	1	1%
Elaine Batista	1	1%
P. Hindemith	1	1%
Guilherme Bauer	1	1%
Aliana Daud	1	1%
Harlei Elbert	1	1%
Neder Nassaro	1	1%
Yahn Wagner	1	1%
Edson Zampronha	1	1%
Rami Levin	1	1%
Alcina M. da Silva	1	1%
Jaqueline Tergolino	1	1%
Villa-Lobos	1	1%
Aylton Escobar	1	1%

Fernando Secomandi	1	1%
Alexandre Brasil	1	1%
Oswaldo de Carvalho	1	1%
Calimério Soares	1	1%
Patrícia Regadas	1	1%
Luciano Berio	1	1%
Eduardo Guimarães Álvares	1	1%
Marcio Conrad	1	1%
Rogério Costa	1	1%
Marcos Lucas	1	1%
Rosane Almeida	1	1%
Agnaldo Ribeiro	1	1%
Tim Rescala	1	1%
Cirlei de Holanda	1	1%
Almeida Prado	1	1%
Cláudio Santoro	1	1%
Wagner L. da Rocha	1	1%
E. Bozza	1	1%
Edino Krieger	1	1%
Adailton G. da Silva	1	1%
Ilya São Paulo	1	1%
Total	148	100 %

5 - Lista de obras executadas organizadas por título, compositor e seu quantitativo de execuções

Obra	Compositor	Número de Execuções
Ginga	Marisa Rezende	13
Ânima	Marisa Rezende	11
Curupira	Marcus Ferrer	11
Recorrências	Marisa Rezende	10
Altiplanos	Roberto Victório	9
O jardim das veredas que se bifurcam	Caio Senna	9
Curuiri	Marcus Ferrer	8
Fantasia para piano, clarinete e trombone	José Orlando Alves	8
Mutações	Marisa Rezende	8
A Jornada e o Sonho	Marcos Nogueira	7
Sonata para trombone e piano	Alexandre Schubert	7
Volante	Marisa Rezende	7
Algumas Notas	Yahn Wagner	6
Deutsche Vatapá	Carlos Cezar Belém	6
Folhagem	Marcus Ferrer	6

Músicas	Pauxy Gentil-Nunes	6
Pau e Corda	Sergio Roberto de Oliveira	6
Quinteto	Caio Senna	6
Camerata	Edino Krieger	5
Em Si	Alexandre Schubert	5
Kri	Paulo Roberto de Carvalho	5
O (In)dizível	Marisa Rezende	5
Quinteto	José Orlando Alves	5
Rhythmus	Alfredo Barros	5
Sólidos e Líquidos	Neder Nassaro	5
Tetragramaton V	Roberto Victório	5
Lúdica	Ronaldo Miranda	4
Quatro Microcânticos	Roberto Victório	4
Ressonâncias	Marisa Rezende	4
Uma Música Nova	Marcos Nogueira	4
Viés	Marcos Nogueira	4
Vivências	Fernando Ariani	4
Breves II e I	Marisa Rezende	3
Caminhos	Alexandre Schubert	3
Cinco Peças Livres	Roberto Victório	3
Fole	Marcus Ferrer	3
Improviso nº 1	João Guilherme Ripper	3
Inserções III	José Orlando Alves	3
Movimentos	Aylton Escobar	3
Música Nova	Marcos Lucas	3
Música para piano, trombone e contrabaixo	Marcio Conrad	3
Nucleosynthesis	Carlos Cezar Belém	3
Sexteto	Alfredo Barros	3
Sintagma	Marisa Rezende	3
Tema	Marcos Nogueira	3
Três Momentos	Harlei Elbert	3
Três Peças Livres	Roberto Victório	3
Trio para Flauta, Clarineta e Violoncelo	Jaqueline Tergolino	3
Trio Sustenido Um v1	Alexandre Carvalho	3
(in)[com {sequência}(s)}	Heber Schünemann	2
Acorde aos poucos	Caio Senna	2
Alta onda	Alexandre Rachid	2
Ária na Corda Dó	Edson Zampronha	2
Cantoria	Marisa Rezende	2
Dança	Marcos Nogueira	2
Duo Sustenido Um	Alexandre Carvalho	2
Entremeio	Marisa Rezende	2
Insônia	Carlos Cezar Belém	2

Melodias	Alexandre Schubert	2
Miniaturas	Alfredo Barros	2
Primata	Marcos Nogueira	2
Quarteto Cinético	Pauxy Gentil-Nunes	2
Quarteto nº 1	Alexandre Carvalho	2
Quatro Peças Sintéticas	Roberto Victório	2
Quatro Poemas de Haroldo de Campos	Marisa Rezende	2
Recortes II	Jônatas Manzolli	2
Retornos	Guilherme Bauer	2
Rondopiano	Paulo Roberto de Carvalho	2
Simulacrum	Elaine Thomazi Freitas	2
Sonata	Marcos Nimrichter	2
Soneto	Marisa Rezende	2
Teias	Rogério Costa	2
Tema em três ações	Marcos Nogueira	2
Três Canções	Marisa Rezende	2
Três Peças Breves	Roberto Victório	2
Trio	Marisa Rezende	2
Yucatan	Roberto Victório	2
A Série é o Limite	Marcos Nimrichter	1
Alucinação	Alexandre Brasil	1
As Quatro Estações	Almeida Prado	1
Assobio a Jato	Villa-Lobos	1
Balada	E. Bozza	1
Chuvas	Alcina M. da Silva	1
Concerto	Caio Senna	1
Contrastes	Carlos Cezar Belém	1
Dances Preludes	W. Lutoslawski	1
Duo	José Orlando Alves	1
Elegia	Alexandre Schubert	1
Enigmas	Calimério Soares	1
Eu sei que vou te amar	Wagner L. da Rocha	1
Fantasia	José Orlando Alves	1
Fantasia Sul América	Cláudio Santoro	1
Fragmentos sobre poema de Maiakovsky	Alexandre Carvalho	1
Humana	Sergio Roberto de Oliveira	1
In Kantus, op. 51, ou O centauro encantado	Agnaldo Ribeiro	1
Klaxonante	Oswaldo de Carvalho	1
Lament	Marisa Rezende	1
Lima da limeira	Adailton G. da Silva	1
MCMXCIX	Heber Schünemann	1
Melódico	Rosane Almeida	1

Metamorfose	Alexandre Schubert	1
Miniatura nº 2	Alexandre Schubert	1
Momentos 1, 2 e 3	Aliana Daud	1
Noturno	Pauxy Gentil-Nunes	1
O King	Luciano Berio	1
O nascimento de Irene	Ernani Nascimento	1
Passacale	Eduardo Guimarães Álvares	1
Passeio	Marcus Ferrer	1
Peça	Cirlei de Holanda	1
Peça para Piano e Flauta	Ernani Nascimento	1
Peça Serial	Maurício Biangolino	1
Perdas e Ganhos	Elaine Batista	1
Poética	Marisa Rezende	1
Quarteto	Alexandre Rachid	1
Quarteto nº 1	Paulo Roberto de Carvalho	1
Quinteto Livre	Maurício Biangolino	1
Recortes	Jônatas Manzolli	1
Romaria	Ernani Nascimento	1
Scherzo	Alfons Mioduski	1
Sexteto	Elaine Thomazi Freitas	1
SomTrês	Paulo Roberto de Carvalho	1
Sonata	P. Hindemith	1
Sonata Antiga	Marcos Nogueira	1
Suite das Emoções	Alexandre Rachid	1
Suíte de Casal	Carlos Cezar Belém	1
Suíte de uma Tarde	Patrícia Regadas	1
Suíte de uma vida	Alfons Mioduski	1
Suíte nº 2	Ilya São Paulo	1
Suíte para barata solo	Virgínia Moreira	1
Tango	Ronaldo Miranda	1
Tango	Tim Rescala	1
Tema em três ações - II mov.	Marcos Nogueira	1
Três Danças Ancestrais	João Guilherme Ripper	1
Três Momentos	Virgínia Moreira	1
Três Movimentos	Caio Senna	1
Três peças para contrabaixo solo	José Orlando Alves	1
Trio	José Orlando Alves	1
Trio	Marcos Nimrichter	1
Trio nº 1	Fernando Secomandi	1
Trio nº 1	Marcos Nogueira	1
Trio para Clarineta, Violoncelo e Piano	Fernando Ariani	1
Trio para violino, violoncelo e piano	Marisa Rezende	1
Trio Serial em dois Movimentos	Alexandre Rachid	1

Duo # 1	Alexandre Carvalho	1
Trio Sustenido Um v2	Alexandre Carvalho	1
Gris	Caio Senna	1
Cycles	Rami Levin	1
Terra (não executada)	Marisa Rezende	0
Total		385

6 – Lista de locais de concerto organizados numericamente, sua respectiva cidade e estado.

Nº	Local do Concerto	Cidade	Estado
1	Salão Leopoldo Miguez	Rio de Janeiro	RJ
2	Salão Henrique Oswald	Rio de Janeiro	RJ
3	Sala da Congregação	Rio de Janeiro	RJ
4	Sala Cecília Meireles	Rio de Janeiro	RJ
5	Auditório da Casa de Rui Barbosa	Rio de Janeiro	RJ
6	Sala Henrique Oswald	Rio de Janeiro	RJ
7	Centro Cultural Banco do Brasil	Rio de Janeiro	RJ
8	Auditório do IBAM	Rio de Janeiro	RJ
9	Salão Dourado (UFRJ)	Rio de Janeiro	RJ
10	Espaço Cultural Sergio Porto	Rio de Janeiro	RJ
11	Sala Juvenal Dias	Belo Horizonte	MG
12	Centro Cultural Justiça Federal	Rio de Janeiro	RJ
13	Palácio da Cidade	Rio de Janeiro	RJ
14	Teatro Municipal Brás Cubas	Santos	SP
15	Teatro Municipal de Santos	Santos	SP
16	Teatro do Ibeu	Rio de Janeiro	RJ
17	David Campista 144	Rio de Janeiro	RJ
18	Teatro Universitário UFMT	Cuiabá	MT
19	Teatro Carlos Gomes	Rio de Janeiro	RJ
20	Auditório das Borboletas	Cuiabá	MT
21	Sala Villa-Lobos (UNIRIO)	Rio de Janeiro	RJ
22	Teatro Sérgio Cardoso	São Paulo	SP
23	Catedral Imaculada Conceição	Diamantino	MT
24	Auditório Guerra-Peixe (EMVL)	Rio de Janeiro	RJ
25	Teatro Itau Cultural	São Paulo	SP
26	Auditório Gilberto Freyre (Funarte)	Rio de Janeiro	RJ
27	Auditório Guiomar Novaes (SCM)	Rio de Janeiro	RJ
28	Centro Cultural Telemar	Rio de Janeiro	RJ
29	Teatro Cultura Artística	São Paulo	SP

7 – Lista de obras organizada por formação com a utilização trombone como integrante.

Formação Instrumental	Número de Obras	Percentual de Obras
Solo	4	6%
Duo	6	9%
Trio	6	9%
Quarteto	15	23%
Quinteto	11	17%
Sexteto	18	28%
Septeto	4	6%
Total	64	100 %

8 – Lista de obras organizada por formação com a utilização do trombone como instrumento integrante de forma detalhada, explicitando o compositor, o título e a quantidade de execuções.

Formação Instrumental	Compositor	Obra	Número de Execuções
Solo	Caio Senna	Acorde aos poucos	2
Solo	Calimério Soares	Enigmas	1
Solo	Jônatas Manzolli	Recortes	1
Solo	Tim Rescala	Tango	1
Duo	Alexandre Schubert	Sonata para trombone e piano	7
Duo	E. Bozza	Balada	1
Duo	Jônatas Manzolli	Recortes II	2
Duo	José Orlando Alves	Inserções III	3
Duo	Oswaldo de Carvalho	Klaxonante	1
Duo	Sergio Roberto de Oliveira	Humana	1
Trio	Alexandre Carvalho	Trio Sustenido Um v2	1
Trio	José Orlando Alves	Fantasia para piano, clarinete e trombone	8
Trio	José Orlando Alves	Trio	1
Trio	Marcio Conrad	Música para piano, trombone e contrabaixo	3
Trio	Marisa Rezende	Trio	2
Trio	Virgínia Moreira	Três Momentos	1
Quarteto	Alexandre Schubert	Melodias	2
Quarteto	Caio Senna	O jardim das veredas que se bifurcam	9
Quarteto	Heber Schünemann	(in)[com {sequência}(s)}	2
Quarteto	Marcos Lucas	Música Nova	3
Quarteto	Marcos Nogueira	Uma Música Nova	4
Quarteto	Marcos Nogueira	Viés	4
Quarteto	Marcus Ferrer	Curupira	11

Quarteto	Marisa Rezende	Entremeio	2
Quarteto	Marisa Rezende	Poética	1
Quarteto	Neder Nassaro	Sólidos e Líquidos	5
Quarteto	Pauxy Gentil-Nunes	Noturno	1
Quarteto	Roberto Victório	Tetragramaton V	5
Quarteto	Rogério Costa	Teias	2
Quarteto	Yahn Wagner	Algumas Notas	6
Quarteto	Rami Levin	Cycles	1
Quinteto	Alexandre Schubert	Em Si	5
Quinteto	Caio Senna	Quinteto	6
Quinteto	Elaine Batista	Perdas e Ganhos	1
Quinteto	Elaine Thomazi Freitas	Simulacrum	2
Quinteto	José Orlando Alves	Fantasia	1
Quinteto	José Orlando Alves	Quinteto	5
Quinteto	Marcos Nimrichter	Sonata	2
Quinteto	Marcus Ferrer	Curuirí	8
Quinteto	Marcus Ferrer	Folhagem	6
Quinteto	Maurício Biangolino	Peça Serial	1
Quinteto	Maurício Biangolino	Quinteto Livre	1
Sexteto	Adailton G. da Silva	Lima da limeira	1
Sexteto	Alcina M. da Silva	Chuvas	1
Sexteto	Alexandre Brasil	Alucinação	1
Sexteto	Alexandre Rachid	Alta onda	2
Sexteto	Alfredo Barros	Sexteto	3
Sexteto	Caio Senna	Concerto	1
Sexteto	Carlos Cezar Belém	Deutsche Vatapá	6
Sexteto	Edino Krieger	Camerata	5
Sexteto	Elaine Thomazi Freitas	Sexteto	1
Sexteto	Marcos Nogueira	A Jornada e o Sonho	7
Sexteto	Marisa Rezende	Ginga	13
Sexteto	Marisa Rezende	Quatro Poemas de Haroldo de Campos	2
Sexteto	Marisa Rezende	Recorrências	10
Sexteto	Pauxy Gentil-Nunes	Músicas	6
Sexteto	Roberto Victório	Cinco Peças Livres	3
Sexteto	Roberto Victório	Quatro Microcânticos	4
Sexteto	Roberto Victório	Três Peças Livres	3
Sexteto	Wagner L. da Rocha	Eu sei que vou te amar	1
Septeto	Alexandre Carvalho	Fragmentos sobre poema de Maiakovsky	1
Septeto	Alexandre Schubert	Elegia	1
Septeto	Marisa Rezende	O (In)dizível	5
Septeto	Marisa Rezende	Terra (Não Executada)	0
Total			209

Apêndice 2. Compilação de exercícios

Compilação de exercícios visando facilitar a visualização para o trombonista.

Posições Alternativas

1 – Exercício para a prática de posições alternativas baseado em *Músicas* de Pauxy Gentil-Nunes. (3.1.1)

♩ = 80

Praticar em Staccato e Legato

2 – Exercício em semicolcheias para a prática de posições alternativas baseado em *Músicas* de Pauxy Gentil-Nunes. (3.1.1)

Legato em velocidade rápida

3 - Exercício para a prática de articulação do legato visando o aumento de velocidade. (3.1.2)

4 – Exercício com os arpejos em legato baseado na obra *Quinteto Livre* de Maurício Biangolino (3.1.2).

5 – Exercício baseado em trechos da obra *A jornada e o sonho* de Marcos Nogueira (3.1.2).

Arpejos e intervalos de quarta aumentada e quinta justa

6 - Exercício com figura desdobrada para a prática de arpejo de quarta aumentada (3.2.1).

Praticar em Staccato e Legato

7 - Exercício para a prática de arpejo de quarta aumentada com aumento gradativo de velocidade e registro (3.2.1).

Praticar em Staccato e Legato

8 - Exercício diatônico em colcheias para a prática de intervalos de quarta aumentada (3.2.1).

Praticar em Staccato e Legato

9 - Exercício cromático em colcheias para a prática de intervalos de quarta aumentada (3.2.1).

Voz e multifônicos

10 - Exercício mesclando gritos com alturas definidas (quarta aumentada) e notas executadas no trombone (3.2.2).

Exercise 10 musical notation (bass clef, 4/4 time). The first staff shows a sequence of notes with accidentals and 'x' marks above them, indicating shouting. The second staff continues the sequence with similar notation.

11 - Exercício mesclando gritos com intervalos de semitom e notas executadas no trombone (3.2.2).

Exercise 11 musical notation (bass clef, 4/4 time). The first staff shows a sequence of notes with accidentals and 'x' marks above them, indicating shouting. The second staff continues the sequence with similar notation.

12 - Exercício de multifônicos em intervalos de quinta (3.2.2).

Exercise 12 musical notation (bass clef, 4/4 time). The first staff shows a sequence of chords with a slur over them, indicating a multi-sound exercise. The second staff continues the sequence with similar notation.

13 - Exercício de multifônicos em intervalos de sexta que geram uma resultante de quarta (3.2.2).

Exercise 13 musical notation (bass clef, 4/4 time). The first staff shows a sequence of chords with a slur over them, indicating a multi-sound exercise. The second staff continues the sequence with similar notation.

14 - Exercício de multifônicos utilizando pedal e a linha melódica de *Asa Branca* de Luiz Gonzaga (3.2.2).

Three staves of bass clef music in 4/4 time. The first staff starts with a whole rest followed by a melodic line with chords F and B \flat . The second staff continues the melody with chords F, C, F, and F. The third staff concludes the exercise with chords B \flat , C, and F.

Registros extremos

15 - Exercício com glissandos para extensão do registro agudo (3.2.3).

Two staves of bass clef music in 4/4 time. The first staff shows glissandos starting on notes 6, 5, and 4, each ending on a note marked with a '1'. The second staff shows glissandos starting on notes 6, 5, 4, and 4, ending on notes marked with '1' and '2'.

16 - Exercício em oitavas ligadas preparatórias para execução de *Acorde aos poucos* de Caio Senna (3.2.3).

Praticar em Staccato e Legato

Three staves of bass clef music in 4/4 time. Each staff features a series of eighth notes with slurs, illustrating the transition between staccato and legato articulation.

17 - Exercício em escalas com decrescendo para controle do registro agudo (3.2.3).

The image shows a musical score for exercise 17. It consists of two staves. The top staff is in bass clef, 4/4 time, and contains a descending scale starting on G2 and ending on G1. The bottom staff is in alto clef, 4/4 time, and contains a descending scale starting on G4 and ending on G3. Both staves include decrescendo markings (trapezoidal shapes) indicating a gradual decrease in volume over the course of the scales.

18 - Exercício em arpejos com decrescendo para controle dos ataques no registro agudo (3.2.3).

The image shows a musical score for exercise 18. It consists of two staves. The top staff is in alto clef, 3/4 time, and contains a descending arpeggio starting on G4 and ending on G3. The bottom staff is in alto clef, 3/4 time, and contains a descending arpeggio starting on G4 and ending on G3. Both staves include decrescendo markings and dynamic markings: *f* (forte) and *p* (piano). The top staff also features fingering numbers (IV) above the notes.

Pedais

19 - Exercício com glissandos para prática dos pedais (3.2.4).

The image shows a musical score for exercise 19. It consists of a single staff in bass clef, 4/4 time. The tempo marking is $\text{♩} = 60$. The score contains six measures of glissandos, each starting with a half note followed by a series of descending notes. The notes are marked with a slur and a downward arrow, indicating a glissando effect.

20 - Exercício com crescendos e decrescendo para prática do controle de afinação nos pedais (3.2.4).

The image shows a musical score for exercise 20. It consists of two staves in bass clef, 4/4 time. The tempo marking is $\text{♩} = 60$. The score contains two measures of chords, each marked with a slur and a downward arrow, indicating a decrescendo. The notes are marked with a slur and a downward arrow, indicating a decrescendo effect.

21 - Exercício com notas curtas e longas para prática de articulação nos pedais (3.2.4).

♩ = 60

22 - Exercício de arpejos visando a conexão das notas com os pedais (3.2.4).

23 - Exercício com arpejos de tétrades visando o aumento de volume nos pedais (3.2.4).

24 - Exercício baseado em *Acorde aos poucos* de Caio Senna visando o aumento de velocidade no trecho relativo aos pedais (3.2.4).

Afinação de uníssonos e acordes

25 - Exercício de correções de afinação baseado no livro *Intonation Studies* de Benjamin Coy (3.2.5).

Padrões intervalares

26 - Exercício com padrão intervalar baseado na parte de trombone da obra *Em si* de Alexandre Schubert (3.3.2).



27 - Exercício utilizando o segundo padrão intervalar encontrado na obra *Em si* de Alexandre Schubert (3.3.2).



28 - Exercício utilizando o terceiro padrão intervalar encontrado na obra *Recortes* de Jônatas Manzolli (3.3.2).



29 - Exercício utilizando o padrão intervalar encontrado na obra *Trio #1* de Alexandre Carvalho. (3.3.2).

Staccato e colcheias pontuadas

30 - Exercício em *staccato* com uso de notas longas no grave com o objetivo de padronização da duração das notas (3.3.3).

Praticar em todas as tonalidades

31 - Exercício de *staccato* triplo, com base na obra *Fragmentos* de Alexandre Carvalho (3.3.3).

32 - Exercício de semicolcheias em *staccato* simples, com base na obra *Fragments* de Alexandre Carvalho (3.3.3).

Two staves of musical notation in 2/4 time, one flat key signature. The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. The exercise consists of eighth notes with staccato markings.

33 - Exercício em *staccato* duplo com variação de semitom baseado na obra *Jardim das veredas que se bifurcam* de Caio Senna (3.3.3).

Two staves of musical notation in 2/4 time, one flat key signature. The first staff contains measures 1-2, and the second staff contains measures 3-4. The exercise consists of eighth notes with staccato markings.

34 - Exercício para a prática de colcheias pontuadas em escalas diatônicas, cromáticas, em terças e quartas (3.3.3).

Seven staves of musical notation in 4/4 time, one flat key signature. The exercise consists of dotted eighth notes with accents, forming various scales and intervals. The staves are numbered 1, 3, 5, 9, 13, 17, and 21.

Quintinas e variedade rítmica

35 - Exercício em diferentes compassos com uso de quintinas para precisão rítmica e padronização da duração das notas (3.3.4).

36 - Exercícios com escalas maiores para a prática de quintinas (3.3.4).

37 - Exercício em quintinas baseado na obra *Música Nova* de Marcos Nogueira. (3.3.4).

38 - Exercício com variações rítmicas com acelerandos e rallentandos escritos em várias tonalidades (3.3.4).

39 - Exercício com variações rítmicas em figuras muito semelhantes (3.3.4).

Passagens Melódicas (Lirismo)

40 - Exercício para passagens melódicas com arpejos de quarta baseado na obra *Música Nova* de Marcos Lucas (3.3.5).



41 - Exercício para treino do legato em passagens melódicas com variação de padrão rítmico baseado na obra *Cycles* de Rami Levin (3.3.5).



Cadências

42 - Exercício para treino conjunto de intervalos de sétima e nona projetando a execução da obra *Fantasia para piano, clarineta e trombone* de José Orlando Alves (3.3.6).

Praticar em staccato e legato

Articulações e acentos deslocados

43 - Exercício para prática de diferentes articulações (3.3.7).

Praticar em todas as posições

44 - Exercício para prática de mudança de articulação em grupo de colcheia e duas semicolcheias (3.3.7).

Praticar em todas as tonalidades

45 - Exercício em semicolcheias com deslocamento de acentos (3.3.7).

Variações de dinâmica

46 - Exercício para prática de variação de dinâmica em uma mesma nota (3.3.8).

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

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

47 - Exercício com dinâmicas contrastantes em diferentes registros (3.3.8).

47 - Exercício com dinâmicas contrastantes em diferentes registros (3.3.8).

48 - Exercício com variações de dinâmica baseado na obra *Folhagem* de Marcus Ferrer (3.3.8).

48 - Exercício com variações de dinâmica baseado na obra *Folhagem* de Marcus Ferrer (3.3.8).

Glissandos

49 - Exercício de glissandos harmônicos como recurso para passagens em ligado (3.3.9).

49 - Exercício de glissandos harmônicos como recurso para passagens em ligado (3.3.9).

50 - Exercício de glissandos harmônicos em Mib maior (3.3.9)

50 - Exercício de glissandos harmônicos em Mib maior (3.3.9)

Cromatismos

51 - Exercício para a prática de cromatismos (3.3.10).

The image shows a musical score for exercise 51, consisting of five staves of music in bass clef. The first staff is in 3/4 time and contains a chromatic scale starting on G2. The second staff, starting at measure 4, continues the scale with eighth notes. The third staff, starting at measure 6, features a chromatic scale with eighth notes and a triplet of eighth notes. The fourth staff, starting at measure 9, contains a chromatic scale with eighth notes and several triplet markings. The fifth staff, starting at measure 11, continues the scale with eighth notes and triplet markings, ending with a double bar line.

Apogiaturas

52 - Exercício de apogiaturas rápidas em intervalos cromáticos (3.3.11).

The image shows a musical score for exercise 52, consisting of two staves of music in bass clef. The first staff is in 4/4 time and contains a series of eighth notes with slurs, representing rapid chromatic intervals. The second staff, starting at measure 3, continues the exercise with slurs over chromatic intervals, ending with a double bar line.

53 - Exercício de grupetos com grandes saltos intervalares (3.3.11).

The image shows a musical score for exercise 53, consisting of four staves of music in bass clef. Each staff contains groups of notes with slurs and accents, illustrating large interval jumps. The first staff starts at measure 1, the second at measure 3, the third at measure 5, and the fourth at measure 7. The exercise concludes with a double bar line at the end of the fourth staff.

Vibratos, trilos e *frullatos*

54 - Exercício para treino do trinado labial com aumento gradativo de velocidade (3.3.12).

♩ = 60

5

7

55 - Exercício para a prática de mordentes visando o estímulo ao aumento de velocidade dos trilos (3.3.12).

Praticar nas 7 posições

3

5

7

56 - Exercício para treino dos *frullatos* com aumento gradativo de velocidade e alternância de uso (3.3.12).

5

9

57 - Exercício para treino dos *frullatos* em ritmo de colcheias pontuadas. (3.3.12).

Utilização de surdinas

58 - Exercício baseado na obra *Teias* de Rogério Costa para alternância de posições da surdina *plunger*. (3.4.2).

Utilização dos trombones alto e baixo

59 - Exercício de padrões do *Trio* de Marisa Rezende para trombone alto. (3.4.3).

60 - Exercício de intervalos para trombone alto (3.4.3).

61 - Exercício padrões Roberto Victório em 5/16 alternando as inflexões rítmicas (3.4.3).

The image displays a musical score for exercise 61, consisting of six staves of music in 5/16 time. The notation is in bass clef and features a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps, naturals, and flats). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 12, 16, and 20 indicated at the beginning of their respective staves. The music alternates between different rhythmic inflections, as indicated by the exercise title.

62 - Exercício baseado no padrão em 1/4 de Roberto Victório dedicado aos ataques em diferentes registros (3.4.3).

The image displays a musical score for exercise 62, consisting of two staves of music in 4/4 time. The notation is in bass clef and features a sequence of quarter notes with various accidentals (flats and naturals). The score is divided into measures, with measure numbers 4 and 8 indicated at the beginning of their respective staves. The exercise is dedicated to attacks in different registers, as indicated by the exercise title.

Extensão sonora por ressonância do piano

63 - Exercício proposto para a prática da ressonância dentro do piano (3.5.1).

Praticar voltando a campana para as notas graves do piano na primeira vez e para as agudas na segunda vez.

Ouvir a reverberação das cordas do piano

Ouvir a reverberação das cordas do piano

Praticar voltando a campana para as notas graves do piano na primeira vez e para as agudas na segunda vez.

Anexos

Anexo 1. CD Grupo Música Nova da UFRJ (1998)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=LhQTIHDBJH0>

Anexo 2. Arquivos de áudio referentes às apresentações do Grupo Música Nova da UFRJ nas Bienais de Música Brasileira Contemporânea, com a participação do trombone.

Video XI Bienal 1995 Grupo Música Nova da UFRJ ao Vivo

Link: <https://youtu.be/PPLo9pW-o1c>

Video XII Bienal de música brasileira Contemporânea Grupo Música Nova da UFRJ (1997)

Link: <https://youtu.be/x7w8zHVvzQc>

Video Bienais de Música Brasileira Contemporânea Grupo Música Nova da UFRJ (1999-2003-2009)

Link: <https://youtu.be/ImUyZd7s6go>

As gravações referentes as Bienais foram conseguidas junto a Funarte pelo ilustre musicólogo e diretor de música Dr. Flávio Silva. É bem provável que existam outras gravações ainda nos arquivos da instituição que não foram disponibilizadas neste estudo.

Esta afirmação se dá porque temos obras que foram registradas junto a um programa com várias obras apresentadas e somente uma foi gravada. Como nas Bienais eram em geral gravadas todas as obras do dia, seria estranho termos uma parte do programa registrada e outra não. O caráter das gravações é de registro e muitas vezes elas não foram trabalhadas posteriormente.