

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

**QUATRO OBRAS DE GILBERTO GAGLIARDI SEGUNDO O
QUARTETO BRASILEIRO DE TROMBONES: REVISÃO E EDIÇÃO
CRÍTICA**

Alexandre Teixeira

GOIÂNIA/GO

2013

**QUATRO OBRAS DE GILBERTO GAGLIARDI SEGUNDO O
QUARTETO BRASILEIRO DE TROMBONES: REVISÃO E EDIÇÃO
CRÍTICA**

Trabalho apresentado ao Curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música, Criação e Expressão.

Linha de Pesquisa: Performance Musical e suas Interfaces.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso

Este trabalho é dedicado a minha esposa Denilza Egert Teixeira e a minha filha Luisa Egert Teixeira. À minha esposa pelo apoio logístico e emocional a mimoferecido ao longo da nossa caminhada juntos. À minha filha por trazer significado e esperança para o futuro.

AGRADECIMENTOS

A Deus, autor da minha fé e esperança.

A minha esposa Denilza, por todo o amor e companheirismo que tem me oferecido.

A minha filha Luisa, por trazer esperança para dias melhores.

Aos meus pais, Daniel Teixeira e Maria Augusta Teixeira, que desde muito cedo me apoiaram e ofereceram o mais do que podiam para a minha formação profissional.

Ao meu irmão Josué, que tem me dado o seu apoio emocional e logístico, apesar de a distância ter nos separado fisicamente.

Ao meu orientador, Prof. Antonio Marcos Cardoso, que soube aconselhar com sabedoria em uma direção segura para a realização de um trabalho científico que gere frutos para a comunidade acadêmica e artística.

Aos Professores Claudia Zanini e Carlos Henrique, por trazer, através de seu trabalho na coordenação do curso de mestrado, o suporte necessário aos alunos para um grande aproveitamento de aprendizagem.

Ao trombonista Marco Della Fávera, pelo seu apoio e estímulo, compartilhando conosco informações essenciais à pesquisa.

Ao trombonista João Luiz Areias, pela cessão de cópias dos originais que se constituíram em uma das principais fontes da pesquisa.

Aos trombonistas Antonio Henrique Seixas e Sérgio de Jesus, pela contribuição valiosa através das entrevistas e conversas realizadas no decorrer da pesquisa.

Ao Irmão Vítor, meu primeiro professor de música.

Aos professores Emanuel Cícero, Jessé Sadoc, Jacques Ghestem e Dalmário Oliveira, que me transmitiram além do conhecimento sobre o trombone, orientações sábias a toda a vida.

Lista de Figuras

Figura 1 – Resultado final da partitura após a digitalização.	17
Figura 2 – Única indicação de dinâmica nesta obra pode ser notada no compasso.	18
Figura 3 – Acompanhamento com figuras rítmicas e blocos de acordes no segundo e terceiro trombone.	19
Figura 4 – Acompanhamento do segundo e terceiro trombone em estilo coral.	19
Figura 5 – Ausência de ligadura no compasso 36 do segundo trombone.	20
Figura 6 – Segundo e terceiro trombone com ligadura nas frases do compasso dezenove.	20
Figura 7 – Turn realizado entre o Dó e o Lá do compasso trinta e quatro.	20
Figura 8 – Segundo trombone (compasso 1) prepara o solo do primeiro (compasso 4) com uma frase semelhante à do solo.	22
Figura 9 – Escrita original do início do solo.	22
Figura 10 – Resultado sonoro ao tocar o trecho de colcheias do compasso um com o suingue do jazz.	23
Figura 11 – Indicação normalmente colocada no início de uma partitura para avisar que a colcheia deve ser tocada com suingue.	23
Figura 12 – Mudança rítmica realizada no compasso 4.	23
Figura 13 – Glissandi: o trombone toca a primeira nota e “desliza” para a seguinte.	24
Figura 14 – Escrita do bending.	24
Figura 15 – Sinal do turn é um “V” invertido e representa a execução de várias notas rapidamente.	24
Figura 16 – Fávera executou um bending entre o segundo e terceiro Ré do quinto compasso.	24
Figura 17 – Bends são usados entre notas na mesma altura.	25
Figura 18 – No original Gagliardi escreveu uma nota longa para o solista nos três últimos compassos.	25
Figura 19 – Della Fávera cria um ornamento no final da obra.	25
Figura 20 – No compasso cinco, o segundo trombone antecipou o Lá e anotou no manuscrito.	27
Figura 21 – Outra antecipação no valor de uma semicolcheia ocorre no compasso 9 (clave de Fá).	27

Figura 22 – Antecipações nos compassos 39, 41 e 43.	27
Figura 23 – Como foi escrito por Gagliardi.	27
Figura 24 – Antonio Henrique Seixas executou uma antecipação no Sib do segundo compasso e transformou a nota Dó do terceiro compasso em uma mínima.	28
Figura 25 – A figura da colcheia pontuada e semicolcheia que Seixas modificou.	28
Figura 26 – O Lá foi acrescentado à escala descendente e o ritmo também foi modificado por Seixas.....	28
Figura 27 – A ligadura ajuda a dar fluência (trecho na clave de Fá).....	28
Figura 28 – A ligadura do Fá para o Mi e do Fá para o Dó foi uma escolha interpretativa de Antonio Henrique Seixas.....	29
Figura 29 – Reprodução do original das partes individuais, gentilmente cedido por João Luiz Areias.....	30
Figura 30 – Figura composta pela edição musical (Sibelius) e o gráfico sonoro do registro fonográfico (Audacity), onde é possível ver o <i>decrescendi</i> que ocorreu no quarto compasso.	31
Figura 31 – Não há indicação de <i>decrescendi</i> no quarto compasso.	31
Figura 32 – O segundo trombone assume a voz mais aguda na introdução, mas deve reduzir a intensidade no compasso cinco, quando ocorre a entrada do solo do primeiro trombone.	31

Sumário

Lista de Figuras	v
PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA.....	2
PRIMEIRO RECITAL	3
RECITAL DE DEFESA.....	6
PARTE B: ARTIGO.....	9
1. INTRODUÇÃO.....	12
2. CONSIDERAÇÕES ACERCA DA INTERPRETAÇÃO MUSICAL	15
3. TRANSCRIÇÃO E EDIÇÃO	17
3.1. TROMBOLERANDO	18
3.2. O RETORNO.....	21
3.3. ESTOU POR BAIXO	26
3.4. DIAS FELIZES.....	29
4. CONCLUSÃO.....	32
5. REFERÊNCIAS	33
6. ANEXOS	35
6.1 ENTREVISTAS	35
6.1.1 João Luis Areias	36
6.1.2 Marco Della Fávera	38
6.1.3 Antonio Henrique Seixas.....	41
6.1.4 Sergio de Jesus	44
6.2 EDIÇÃO	46
6.2.1 TROMBOLERANDO	47
6.2.2 O RETORNO	50
6.2.3 ESTOU POR BAIXO.....	54
6.2.4 DIAS FELIZES	59

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

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

APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA

PRIMEIRO RECITAL

Teatro da EMAC/UFG – 29/11/2011 - 20hs

JOHAN SEBASTIAN BACH(1685 - 1750) Allemandeda Suite nº 1 para Cello

KAZIMIERZ SEROCKI(1922 - 1981) Sonatina fürPosauneundKlavier (1985)

I. Allegro

II. Andante moltosostenuto

III. Allegro vivace

NELSON MACEDO(1931) Fantasia Concerto (1973)

INTERVALO

GUSTAV MAHLER(1860 - 1911) Trombone Solo from Symphony nº 3 (1896)

GILBERTO GAGLIARDI(1922 - 2001) Valsa Brasileira

LAUNY GRØNDAHL(1886 - 1960) Trombone Concerto (1924)

I. Moderato assai mamoltomajestoso

II. Quasi unaleggenda(In the manner of a tall tale): Andante grave

III. Finale: Maestoso - Rondo

Alexandre Teixeira, trombone

Ernane Machado, piano

NOTAS DE PROGRAMA

J. S. BACH (1685 – 1750): A **Allemande** faz parte da primeira suíte (BWV 1007-1012) escrita originalmente para Violoncelo entre 1717 e 1723. Neste recital interpretarei uma adaptação do original na qual eu repensei a interpretação das frases segundo o princípio do *Note Grouping* explanado no livro de mesmo nome de James Morgan Thurmond (2000). Esta peça também oferece uma excelente oportunidade de fazer uso da flexibilidade e do legato entre notas graves e agudas.

K.SEROCKI (1922 – 1981): Na **Sonatina para trombone e piano**, do compositor polonês Kazimierz Serocki, o público poderá apreciar o entrosamento entre os intérpretes através de frases rítmicas e aceleradas no primeiro e terceiro movimentos, enquanto no segundo movimento o trombone terá a oportunidade de mostrar mais delicadeza e suavidade em longas frases que vão do pianíssimo ao forte.

N. MACEDO(1931):A **Fantasia Concerto** foi composta em 1973, na cidade do Rio de Janeiro, dedicada ao trombonista Jessé Sadoc, que a gravou em 1980 com a Orquestra do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro (1980), sob a regência do próprio compositor. Nesta peça recursos técnicos naturais do trombone, tais como *glissandi* e a flexibilidade, são explorados ao extremo. O trombonista tem a oportunidade de explorar a sonoridade do instrumento em dinâmicas extremas como o *pianíssimo* e o *fortíssimo*.

G. MAHLER (1860 – 1911):Gustav Mahler compôs dez sinfonias, sendo que a terceira entre os anos de 1885 e 1896. No primeiro movimento da terceira sinfonia encontramos um dos mais importantes solos do repertório do trombone. São na verdade três solos: o primeiro ocorre entre os números de ensaio 13 e 17, o segundo, no número 33 e o terceiro, no número 58. O trombonista deve ter cuidado com os sinais de dinâmica que são muito precisos e com os termos em alemão. Por exemplo, no número de ensaio 33 o autor pede "Zeitlassen", ou seja, faça o seu tempo. Logo depois ele indica "Nichteilen," não corra! A redução para piano foi feita pelo trombonista inglês Christopher Mowat, professor da Royal Welsh College of Music & Drama e arranjador do London Brass.

G. GAGLIARDI (1922 – 2001):A **Valsa Brasileira** é uma bela peça composta pelo professor e trombonista Gilberto Gagliardi, na qual frases de um lirismo inconfundivelmente nacional oferecem uma grande liberdade interpretativa quanto ao tempo e a expressividade. Nesta obra, Gagliardi usa duas frases que foram retiradas da canção *Sonhei que tu estavas tão lindade*

Lamartine Babo e Francisco Mattoso, gravada em 1941 pela orquestra Odeon, da qual o trombonista foi arranjador e instrumentista.

L. GRØNDAHL (1886 – 1960): Regente e compositor dinamarquês, começou sua carreira profissional como violinista, passando depois a reger a DanishNational Symphony Orchestra por trinta e um anos (1925–1956). Entre seus trabalhos há uma sinfonia e obras para grupos de cordas, mas seu **Concerto para Trombone** é o mais conhecido. Este concerto romântico foi composto em 1924 e é muito requisitado em concursos para trombones solistas ou concursos em orquestras. É uma peça muito sonora e vibrante, com muitas possibilidades expressivas para o instrumentista. A extensão vai das notas mais graves (Ré 1), onde é preciso usar o recurso da chave em Fá, até o Dó 4, beirando os limites agudos do instrumento.

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

APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA

RECITAL DE DEFESA

Teatro da EMAC/UFG – 26/04/2013 – 9:00hs

FERDINAND DAVID (1810 – 1873) Concertino for trombone op.4 (1937)

- I. AllegroMaestoso
- II. Marcia Funebre (Andante)
- III. AllegroMaestoso

JORGE ANTUNES (1942) Inutilemfa (para trombone solo - 1983)

PAUL HINDEMITH (1895 – 1963) Sonata (1941)

- I. Allegro moderato maestoso
- II. Allegretograzioso
- III. Allegropesante
- IV. Allegro moderato maestoso

GILBERTO GAGLIARDI (1922 – 2001) *Dias Felizes para quatro trombones* (1995)

GILBERTO GAGLIARDI (1922 – 2001) *Estou Por Baixo para quatro trombones*(1995)

GILBERTO GAGLIARDI (1922 – 2001) *O Retorno para quatro trombones*(1995)

GILBERTO GAGLIARDI (1922 – 2001) *Trombolera para quatro trombones*(1995)

Alexandre Teixeira, trombone
Paula Galama, piano
Roberto Wagner Milet, trombone
Jacks Douglas, trombone
Milton Marciano, trombone baixo

NOTAS DE PROGRAMA

F. DAVID (1810-1873); **Concertino for trombone op.4:** Composta em 1837 e dedicada a Karl Traugott Queisser, um famoso solista da época. A peça é dividida em três movimentos (Allegro Maestoso, Marcia Funebre (Andante) e Allegro Maestoso) com uma cadência entre o primeiro e segundo movimentos. Depois de uma introdução orquestral, executada nesta versão pelo piano, o trombone apresenta um tema marcial e cheio de vigor. Os arpejos e escalas são rápidos e exigem uma boa preparação técnica do trombonista. Um dos desafios do instrumentista é fazer a semicolcheia com o valor correto em relação ao grupo de quíntas que completa a frase inicial. A cadência que será interpretada foi escrita pelo próprio intérprete, o qual usou como base, a do trombonista Christian Lindberg (1993).

J. ANTUNES (1942); **Inútil**: Composta para o II Concurso Nacional de Jovens Intérpretes da Música Brasileira, promovido pela FUNARTE em 1983, ano em que o trombonista Radegundis Feitosa ganhou o primeiro lugar. O título da obra indica o posicionamento político do autor: a junção de *Inútil* com *EMFA* (Estado Maior das Forças Armadas), demonstrando descontentamento com a situação do país na época em que era governado por militares. A obra explora a sonoridade do trombone, realçada pelos harmônicos do piano.

P. HINDEMITH (1895 – 1963); **Sonata:** Composta em 1941, faz parte de uma série de sonatas escritas para diversos instrumentos orquestrais. Segue uma forma tradicional de quatro movimentos que remetem ao classicismo, porém com uma abordagem harmônica do século XX. O piano tem uma participação muito ativa com marcações rítmicas precisas. No segundo movimento o solo do trombone é exposto quatro vezes enquanto o pianista realiza variações sobre o tema. É essencial demarcar com clareza as diferenças rítmicas e de dinâmica da obra.

G. GAGLIARDI (1922 – 2001); **Dias Felizes:** Gilberto Gagliardi compôs este quarteto inspirado nos momentos de lazer que viveu durante as suas férias no Rio de Janeiro. Foi dedicado ao trombonista Sergio de Jesus.

Estou Por Baixo: Em uma determinada ocasião Gagliardi visitou o trombonista João Luiz Maciel juntamente com outro trombonista, Antonio Henrique Seixas. Eles ouviram um solo do trombone baixo Georg Roberts que inspirou Gagliardi a compor este choro dedicado ao Antonio Henrique.

O Retorno: Nesta peça Gagliardi quis lembrar as ocasiões em que retornava ao Rio de Janeiro para seu período de férias anuais, ocasião em que revia os velhos amigos, entre eles os trombonistas do Quarteto Brasileiro de Trombones.

Trombolerando: Esta peça foi originalmente composta para trombone solo e *bigband* e adaptada pelo próprio autor para quarteto. Foi dedicada a João Luiz Areias.

PARTE B: ARTIGO
QUATRO OBRAS DE GILBERTO GAGLIARDI SEGUNDO O
QUARTETO BRASILEIRO DE TROMBONES: REVISÃO E EDIÇÃO
CRÍTICA

RESUMO

Gilberto Gagliardi foi o compositor com mais obras dedicadas para o trombone no Brasil na segunda metade do século XX. Em 2003, dois anos após sua morte, o Quarteto Brasileiro de Trombones gravou o álbum *Tributo a Gilberto Gagliardi* com dezoito peças, sendo que quatro foram compostas para os membros deste grupo de câmara. Partindo desta fonte analisaremos a interpretação do grupo sobre estas quatro peças com o objetivo de identificar aspectos técnicos relevantes presentes, ou não, nos originais. Com o uso de ferramentas metodológicas, tais como a análise visual dos manuscritos, análise auditiva do registro fonográfico, entrevistas com os instrumentistas, editoração eletrônica das partituras e uso de software de áudio, apontaremos características interpretativas que serão anotadas em uma edição crítica oferecendo assim mais uma fonte para novas performances de Quartetos de Trombone brasileiros e estrangeiros.

ABSTRACT

Gilberto Gagliardi was the composer with the greatest number of works dedicated for the trombone in Brazil in the second half of XX sec. In 2003, two years after his death, the Brazilian Trombone Quartet recorded the album *Tributo a Gilberto Gagliardi* with eighteen pieces, four of which written to the members of this chamber group. Considering this source as a starting point, we shall analyse the interpretation of these pieces by the group aiming to identify relevant technical aspects, present or not, in the original works. By making use of methodological tools, such as the visual analysis of manuscripts, the auditory analysis of the phonographic record, interviews with musicians, electronic publishing of sheet music and the use of audio software, we shall point out interpretive characteristics which will be compiled in a critical edition, thus offering one more source for the realization of new performances by Brazilian and foreign trombone quartets.

1. INTRODUÇÃO

Os primeiros registros de música para quatro trombones remontam ao Renascimento. A formação de quatro trombones aparece nos séculos XVI e XVII, geralmente acompanhada de baixo contínuo, como em *Absalon, Fili Mi* da *Symphoniae Sacrae* (1629), para quarteto, baixo (voz) e contínuo, de Heinrich Schütz (KIMBALL, 2013)¹.

Os grupos modernos constam de três tenores e um baixo, porém outras disposições podem ser encontradas de acordo com o repertório ou a conveniência. O Quarteto de Paris atua desde o início de suas atividades com quatro trombones tenores². O *Slovak Quartet* se apresentou em Szeged (SLOKAR, 2009) com dois trombones altos, um tenor e um baixo. Já o *Triton Quartet* interpretou o primeiro movimento do Quarteto op. 117 de Derek Bougois com um trombone alto, dois tenores e um baixo (TRITON, 2006).

No Brasil as iniciativas para a formação de grupos de câmara são recentes. Temos o Quinteto de Metais Brassil fundado em 1978 (CARDOSO, p. 4) na Paraíba e o Art Metal Quinteto, no Rio de Janeiro, com dezessete anos de atividade. Esses grupos têm incentivado a criação por parte dos compositores brasileiros, de obras originais para metais o que tem sido alcançado em parte. O Quinteto Brassil gravou três CDs com repertório brasileiro e o Art Metal dois álbuns.

Quanto aos quartetos de trombone temos algumas iniciativas que podem ser apontadas. Segundo o levantamento de Silva (2000), o repertório do Quarteto de Trombones da Paraíba consta de sessenta e cinco autores, sendo que sete escreveram para quarteto e os demais tiveram suas obras adaptadas ou arranjadas para esta formação. Dentre os sessenta e cinco compositores, há sete brasileiros: Alexandre Magno, Rogério Borges, Nemias Lopes, Amilton Aguiar, Flávio Fernandes, Dimas Sedícias e Gilberto Gagliardi.

Destacamos a obra do renomado compositor e intérprete paulista Gilberto Gagliardi neste trabalho por ter escrito várias peças para trombone em diversas composições, algumas publicadas, outras necessitando serem catalogadas *a posteriori*, peças escritas na segunda metade do século passado. Nascido em São Paulo no ano de 1922, iniciou seus estudos

¹No período barroco e renascentista o trombone era mais usualmente chamado de sacabucha, mas as diferenças em relação ao trombone moderno não são grandes o suficiente para caracterizá-lo como outro instrumento.

²Entre trombonistas é possível falar em quarto trombone ou trombone baixo, não implicando isso que a quarta voz não tenha sido escrita na extensão do trombone baixo.

musicais com seu pai José Gagliardi, trombonista atuante nas décadas de 1930 e 1940. Segundo Cardoso (2007), Gagliardi teve uma longa carreira como instrumentista e compositor, apresentando-se em orquestras de rádios, de bailes, de cassinos e orquestras sinfônicas. Em 1938 ingressou no antigo Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde concluiu o curso de teoria e solfejo, recebendo aulas de trombone com o professor Abdom Lyra.

Tocou nas orquestras de Simon Bountman, da *Odeon*, de Carlos Machado, de Silvio Mazzuca e na de Simonetti. Escreveu arranjos para a gravadora *Victor*, Rádio Globo e Rádio Nacional. Segundo Cardoso,

Gravou os seguintes LPs: *Escola de Dança (1957)*, *Dançando com Gilberto Gagliardi e sua orquestra (1959)* e *Baile das Américas (1961)*. Foi arranjador das músicas de carnaval dos compositores da SICAM, entre 1968 e 1974, e trabalhou nas trilhas sonoras de quase todos os filmes produzidos pela Vera Cruz. Compôs também vários choros tendo como parceiros Clóvis Mamede, Domingos Namone e Romeu Rocha (CARDOSO, 2007, p. 6).

Em sua atuação como pedagogo do instrumento, Gagliardi escreveu métodos e obras para conjunto de trombones. Seus quartetos têm sido interpretados por grupos de jovens músicos em conservatórios e escolas. Grupos profissionais também incluem suas composições em seus programas, como é o caso do Quarteto de Trombones da Paraíba (SILVA, 2000).

O reconhecimento do trabalho do professor e compositor também veio do exterior. No ano de 2003, a publicação trimestral da Associação Internacional de Trombone, o *ITA Journal*, publicou um artigo escrito por Vern Kagarice sintetizando sua vida e obra. Segundo Kagarice, Gagliardi também era reconhecido por autoridades públicas como alguém que poderia endossar a compra de instrumentos. “Em 1980 o Prof. Gagliardi foi comissionado pelo governo brasileiro a avaliar os instrumentos da Weril para um programa de compras das bandas militares.” (KAGARICE, 2003, p. 49). Ao concluir este trabalho o professor assessorou fábrica brasileira como consultor, buscando com isso melhorar a qualidade dos instrumentos feitos no Brasil.

Suas composições não se limitaram aos quartetos de trombone. Duas obras para metais estão no repertório de grupos brasileiros: *Cantos Nordestinos (1968)* fez parte da apresentação do Grupo de Metais e Percussão da UFRJ, sob a regência de Antonio Henrique Seixas (2008), e *Trombeta de Espanha* constou do programa executado pela Orquestra Sinfônica de Barueri (CULTURA NA ALDEIA, 2011).

Os estilos utilizados por Gagliardi em suas composições para quarteto de trombones são variados. Há uma série de corais³ em andamento lento, peças como a *Cantiga Brasileira*, baseada em uma melodia que de alguma forma lembra os compositores nacionalistas como Villa-Lobos, e música popular: boleros, choros, baladas, valsas e outros.

O Quarteto Brasileiro de Trombones⁴ lançou no ano 2004 o álbum “*Tributo a Gilberto Gagliardi*”, incluindo quatro obras dedicadas pelo autor aos integrantes do grupo⁵: *Trombolero*, para João Luiz Areias; *Dias Felizes*, para Sérgio de Jesus; *O Retorno*, para Marco Della Fávera, e *Estou por baixo*, escrita para o trombonista baixo Antonio Henrique Seixas.

A proximidade com o compositor, uma relação mestre/aluno, posteriormente transformada em amizade, propiciou aos músicos do Quarteto Brasileiro de Trombones tal familiaridade com o estilo de escrita musical do professor Gagliardi e compreensão sobre as intenções que o autor registrou, ou deixou subentendidas em suas partituras, que lhes permitiram uma interpretação flexível em relação à partitura. Este conhecimento contribuiu para um trabalho de recriação da obra que só pode ser resultado de experiência musical e conhecimentos estilísticos relativos ao repertório.

Portanto, nesta pesquisa buscamos identificar, nestas quatro peças, aspectos interpretativos que não estão grafados nos originais e mudanças que os músicos do Quarteto Brasileiro de Trombones julgaram pertinentes para a construção de uma interpretação de excelência. Para tal, fizemos uso de algumas ferramentas metodológicas: levantamento da literatura disponível, identificação das fontes, digitalização dos manuscritos, transcrição de trechos da interpretação do Quarteto Brasileiro de Trombones registrados em áudio e comparação entre o áudio e o registro da partitura.

Como resultado final deste trabalho, apresentaremos uma edição crítica com as alterações resultantes da análise da interpretação do Quarteto Brasileiro de Trombones.

³ Gagliardi compôs sete corais sendo que o Quarteto Brasileiro de Trombones gravou o nº 2,4, 5 e 7.

⁴ O grupo, formado por músicos que atuam como professores e profissionais de orquestras sinfônicas na cidade do Rio de Janeiro, teve o seu início nos anos 1990 e suas atividades se estenderam até 1999.

⁵ Marco Della Fávera foi 1º trombone da Orquestra Sinfônica Brasileira durante vinte anos e faleceu no dia 2/12/2012; João Luiz Areias atualmente é professor de trombone da UNIRIO; Sérgio de Jesus é 1º trombone da Orquestra Sinfônica da UFF e professor do Conservatório Brasileiro de Música e Antônio Henrique Seixas é trombonista baixo da OSB O&R (Orquestra Sinfônica Brasileira Ópera e Repertório).

2. CONSIDERAÇÕES ACERCA DA INTERPRETAÇÃO MUSICAL

Ao intérprete cabe a grande responsabilidade de perpetuar e divulgar a obra musical. Ele traz ao público o resultado criativo da mente do compositor e influencia no resultado final na medida em que suas impressões, experiência, cultura musical e técnica somam-se ao que foi registrado na partitura. Esta relevância da interpretação teve uma percepção por parte da sociedade que mudou ao longo do tempo. Segundo Iazzetta (1993), citado por Lima (2005),

Pitágoras (c. 560-c. 470 a.C.) lançou as bases teóricas das relações sonoras e Platão (c. 480-c. 524) fez considerações sobre a função da música... O pensador e estadista romano Boécio (c.480-c. 524) via uma nítida separação entre a música mundana, a música humana e a música instrumental, esta última executada pelo homem (ALBANO *apud* IAZZETTA, 2005: p. 16).

Borém (1997) afirma que Boécio transmitiu o conhecimento musical grego para a civilização ocidental através do seu *De Institutione Musica*, onde divide a classe musical em três partes:

1 – Teóricos: classe superior dotada de inteligência; 2 – Compositores: classe média com algum discernimento e inteligência; 3 – Instrumentistas e cantores: classe inferior, ignorante (BORÉM, 1997: p. 73).

Este papel secundário do intérprete se modificou durante os períodos barroco, clássico e até nossos dias. Não era mais possível entender o músico executante como um operário desprovido de inteligência, escravo de um automatismo tecnicista. Hindemith (2000), citado por Borém (1997), recoloca a importância do intérprete: “... suas habilidades, atitudes e gostos musicais [do performer] são talvez o poder mais forte que determina o desenvolvimento da nossa vida musical...” (HINDEMITH *apud* BORÉM, 1997, p.75).

Para melhor compreendermos o papel do intérprete, se faz necessário entendermos que a música é uma arte que precisa do executante para que os signos registrados no papel por parte do autor ganhem vida. Pareyson (1997) afirma que existem dois tipos de arte:

Às primeiras, entre as quais seguramente se incluem a poesia, a música, o teatro, não se tem acesso senão através da decifração de sua existência convencional, enquanto que as segundas, que certamente compreendem a pintura, a escultura, basta olhá-las naquele seu aspecto sensível que as contém inteiramente (PAREYSON, 1997: p. 209).

A execução da música é exercida através da leitura dos sinais grafados em uma partitura, que seguem uma série de regras convencionadas ao longo do tempo. Há uma “decodificação dos signos musicais” (KOELLREUTTER, 1990, p. 78).

O instrumentista deve, portanto, executar a música baseado em uma leitura dos signos, contando com o fundamento de uma boa habilidade técnica e conhecimentos estilísticos que permitam uma compreensão do texto musical e um preenchimento das lacunas que a notação foi incapaz de informar, tais como variações de timbre, agógica musical e outros.

Sabendo que a partitura não contém todos os elementos necessários para o conhecimento exato da intenção do autor, pois é impossível que todas as nuances técnicas sejam grafadas, cabe ao intérprete fazer escolhas que inevitavelmente interferirão no resultado final, produzindo assim uma performance única. Pareyson nos diz que:

É preciso não esquecer que também na escrita alfabética, e ainda mais na notação musical, há mais aproximação do que precisão, e que frequentemente o músico, ou o poeta, ou o dramaturgo, sentem a insuficiência da escrita e das indicações e das didascálias para transmitirem as suas intenções, e de muitos modos manifestam esta sua insatisfação (PAREYSON, 1997: p. 211).

O intérprete está frequentemente diante do dilema entre buscar a maior fidelidade possível à ideia original do autor ou optar por uma liberdade de releitura da obra, complementando as informações disponíveis nas partituras por outras advindas da sua cultura musical. O pensamento original do compositor pode estar há muito perdido no tempo, sendo necessário que o instrumentista considere todos os dados a que tem acesso, bem como os recursos materiais para a realização artística. Sobre este assunto o escritor Gadamer afirma:

Tomar como referência privilegiada o significado dado pelo autor e seu tempo (como fazem, por exemplo, os que tocam com instrumentos da época), acreditando, assim, estarem mais próximos da obra e serem mais, além de acarretar um esforço inútil, pois tal significado é inalcançável, implica um desvio, um afastamento, pois significa relacionar-se com uma mediação e, por conseguinte, distanciar-se duplamente da obra e da sua verdade. O significado do autor e seu tempo é apenas um dentre os vários que a obra recebe ao longo de sua trajetória histórica, sendo todos igualmente legítimos (GADAMER, 1991: p.165).

Consequentemente, este trabalho se baseia em duas premissas: na primeira, consideramos o intérprete uma figura fundamental para a disseminação e perpetuação da obra, e o resultado do seu trabalho é ao mesmo tempo potencialmente de recriação e de coautoria. Suas impressões farão parte e estarão sempre presentes no resultado final.

Na segunda, concordamos com Pareyson quando afirma que a interpretação de qualquer músico sobre uma determinada obra não é definitiva, mas uma referência (PAREYSON, 1997, p. 228). Esta referência pode ser das mais importantes se os instrumentistas tiverem as condições de construir uma interpretação baseada em informações precisas sobre as intenções do autor e também amplos conhecimentos técnicos, como é o caso

da performance do Quarteto Brasileiro de Trombones sobre as quatro obras de Gilberto Gagliardi registradas em áudio e analisadas neste trabalho.

3. TRANSCRIÇÃO E EDIÇÃO

Quatro obras foram compostas por Gagliardi e dedicadas a seus amigos do Quarteto Brasileiro de Trombones, que fizeram uma justa homenagem *post mortem* ao gravarem essas e outras peças do mestre. Suas interpretações são cheias de detalhes que em muito suplantam as informações contidas nas partituras e que bem poderiam servir de guia para jovens estudantes de trombone que não tiveram acesso ao contexto da obra. Visando realizar a análise e transcrição deste trabalho interpretativo, fizemos uso de algumas ferramentas metodológicas.

Dispondo de cópias dos originais manuscritos, empreendemos uma análise visual e comparativa com a gravação do Quarteto Brasileiro de Trombones, descobrindo assim aspectos técnicos inerentes às escolhas interpretativas do grupo e as comparamos com os sinais oferecidos pelo compositor na partitura original.

As fontes primárias são, portanto, os manuscritos, as gravações em áudio e as entrevistas feitas com os membros do Quarteto Brasileiro de Trombones. Digitalizamos as partituras gerando uma grade que permite analisar a escrita de forma horizontal, “enxergando” exatamente o que cada voz executa em comparação com as demais. A digitalização também permite a possibilidade de ouvir através de meios eletrônicos o resultado final (Anexo 6.2). Para esta etapa utilizamos o *software* de editoração *Sibelius* versão sete. O resultado é uma partitura onde se pode observar as vozes simultaneamente como na Figura 1.

The image shows a musical score for a Trombone quartet. It consists of four staves labeled 'Trombone 1', 'Trombone 2', 'Trombone 3', and 'Trombone Baixo'. The music is in 4/4 time and marked 'Slow' with a tempo of 72-84. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings like 'mf' and a 'Solo' section. There are also performance instructions like '3' indicating a triplet.

Figura 1 – Resultado final da partitura após a digitalização.

3.1. TROMBOLERANDO

Segundo Antonio Henrique Seixas⁶, esta peça foi composta originalmente para trombone solo com acompanhamento de uma *big band*, em homenagem a um aluno de Gagliardi chamado Silvio Spolaore, que atualmente é trombonista da Orquestra Sinfônica do Paraná. Em janeiro de 1995 o próprio autor fez uma versão para quarteto de trombone onde a primeira voz fica com a responsabilidade do solo e a ofereceu a João Luiz Areias.

A peça está organizada em quarenta e dois compassos quaternários na tonalidade de Ré menor. Há uma introdução de quatro compassos, uma seção A (compasso cinco ao vinte e um), uma seção B (compasso vinte e dois ao trinta e sete) e uma *Coda* (compasso trinta e oito ao quarenta e dois). Não há indicação de andamentos manuscritos, mas pudemos perceber, pela audição da gravação feita pelo Quarteto Brasileiro de Trombones, que a execução ficou em cento e quinze batidas por minutos. Utilizando um *software* chamado *BPM Detector* da Piston Soft, obtivemos uma marcação de 115,41 por minuto.

Quanto à dinâmica, o manuscrito oferece uma única indicação na parte do terceiro trombone: um sinal de *mezzo-forte* logo no primeiro compasso (Figura 2).



Figura 2 – Única indicação de dinâmica nesta obra pode ser notada no compasso.

A peça inicia-se com uma melodia no trombone baixo e uma marcação rítmica na voz do segundo e terceiro trombones (Figura 3). Esta marcação rítmica ocorre na introdução e seção A. Na seção B, que se inicia no compasso 22, o acompanhamento adquire um caráter de coral proporcionado pela mudança na textura (Figura 4).

⁶ Entrevista concedida em 2 de dezembro 2012.

Figure 3 shows a musical score for four trombone parts: Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, and Trombone Baixo. The music is in 4/4 time with a tempo of 117. Trombone 1 has a 'solo' section starting at measure 4. Dynamics include *mf* and *p*. The Baixo part has *mf* and *p* dynamics.

Figura 3 – Acompanhamento com figuras rítmicas e blocos de acordes no segundo e terceiro trombones.

Figure 4 shows a musical score for four trombone parts: Tbn.1, Tbn.2, Tbn.3, and Tbn.B. The music is in 4/4 time. Trombone 1 has a '2.' marking at measure 21. Dynamics include *mf* and *p*. The Baixo part has *mf* and *p* dynamics.

Figura 4 – Acompanhamento do segundo e terceiro trombones em estilo coral.

Notamos, através da análise auditiva, que a voz grave é apresentada com uma dinâmica um pouco mais presente que as demais. Como há a indicação de *mezzo-forte* para o terceiro trombone, deduzimos que o segundo trombone deve tocar na mesma intensidade e o quarto trombone executará o trecho *em forte*.

O solo do primeiro trombone inicia-se no compasso cinco com um *anacruse* e há um recolhimento do restante do grupo com uma dinâmica mais cômoda, que nós anotamos na edição crítica com *piano*. Gagliardi faz uso de frases ligadas no solo e também no segundo e terceiro trombones, com exceção dos momentos em que estão fazendo um acompanhamento rítmico. No compasso trinta e seis a frase do segundo trombone aparece sem a ligadura (Figura 5), sugerindo um erro de notação, pois a melodia do terceiro trombone está ligada, bem como as melodias similares no compasso dezenove (Figura 6).

Musical score for four trombones (Tbn. 1, 2, 3, and Tbn. B.) starting at measure 34. The second trombone part (Tbn. 2) has a circled section in measure 36 where there is no slur connecting the notes.

Figura 5 – Ausência de ligadura no compasso 36 do segundo trombone.

Musical score for four trombones (Tbn. 1, 2, 3, and Tbn. B.) starting at measure 17. Measures 19 and 20 are circled, showing different slurs for the second and third trombones.

Figura 6 – Segundo e terceiro trombones com ligaduras diferentes nas frases do compasso dezenove e vinte.

Areias usa uma técnica no compasso trinta e quatro chamada de *turn*⁷, que colocamos na edição final como uma opção para outros intérpretes (Figura 7).

Musical score for a single trombone part starting at measure 33. A circled section shows a trill (turn) between D and A, with an asterisk and the text ** turn - opcional* below it.

Figura 7 – *Turn* realizado entre o Dó e o Lá do compasso trinta e quatro.

⁷ A técnica do *turn* será explanada na página 22.

3.2. O RETORNO

Em *ORetornoo* esquema formal é semelhante às demais: introdução (primeiros quatro compassos), seção A (compasso cinco ao vinte e cinco), seção B (compasso vinte e seis ao trinta e dois), repetição do tema da seção A e *Coda*(compasso quarenta e um ao quarenta e seis). Na introdução, o segundo, terceiro e quarto trombones tocam em uma textura coral, em que o segundo trombone assume o papel da voz mais aguda e faz uma preparação para o solo do primeiro, executando uma melodia que lembra o tema principal. Segundo o trombonista Marco Della Fávera⁸, para quem essa peça foi dedicada, a inspiração para a interpretação veio do trombonista americano Urbie Green⁹ com a execução de frases bem ligadas e uso de bastante vibrato de vara¹⁰, buscando ao máximo a suavidade.

⁸ Entrevista concedida em 10 de novembro de 2012.

⁹Urbie Green (1926) é um trombonista de jazz com extensa discografia solo. Em 1968 ele gravou o álbum *21 Trombones*, com baladas e *hits* internacionais, acompanhado por vinte trombonistas. Este álbum alçou seu nome à condição de lenda entre os trombonistas e tem influenciado gerações (2013).

¹⁰ O vibrato de vara é produzido ao movimentar a vara ascendentemente e descendentemente mas sempre sobre uma posição fixa, proporcionando assim uma variação perceptível na afinação da nota que está sendo executada.

O Retorno

Dedicada ao trombonista Marco Della Favera - São Paulo, 02/1995

Gilberto Gagliardi
(1922-2001)

Slow 



Trombone 1

Trombone 2 *mf*

Trombone 3 *mf*

Trombone Baixo *mf*

A

Tbn.1 solo *mf*

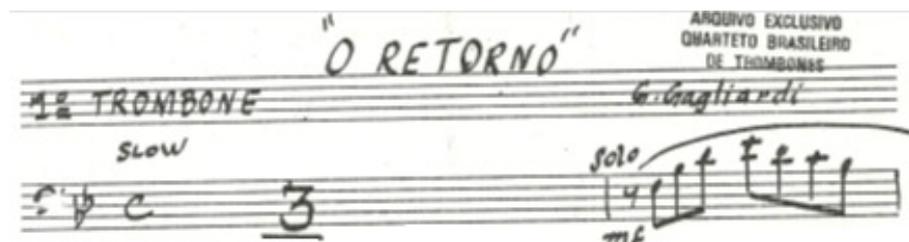
Tbn.2 *p*

Tbn.3 *p*

Tbn.B. *p*

Figura 8 – Segundo trombone (compasso 1) prepara o solo do primeiro (compasso 4) com uma frase semelhante à do solo.

Uma característica de estilo que é aplicada à obra é o suingue jazzístico usado nos grupos de colcheias o do tema de *O Retorno* demonstrado na Figura 9. A colcheia localizada no *arsis*, ou na parte fraca do tempo, sofre uma redução de valor em relação à colcheia da *thesis*, na parte forte do tempo. Isto produz um efeito semelhante ao de quáteras, como pode ser visto na Figura10.



"O RETORNO"

ARGUVO EXCLUSIVO
QUARTETO BRASILEIRO
DE TROMBONE

G. Gagliardi

1º TROMBONE

slow

3

solo

mf

Figura 9– Escrita original do início do solo de *O Retorno*.



Figura 10– Resultado sonoro ao tocar o trecho de colcheias do compasso um com o suingue do jazz.

Este suingue ocorre em todos os grupamentos de colcheias característicos do início das frases nesta composição, sendo propício colocar uma indicação no início da peça (Figura 11).



Figura 11–Indicação normalmente colocada no início de uma partitura para avisar que a colcheia deve ser tocada com suingue.

Observamos que Fávera realizou algumas mudanças rítmicas e incluiu notas em algumas frases. Segundo o próprio intérprete, em entrevista concedida no dia 17 de novembro de 2012, “algumas coisas que eu fiz não serviriam como uma referência geral para os trombonistas, pois foram escolhas pessoais” (Figura 12).



Figura 12–Mudança rítmica realizada no compasso 4.

Além das mudanças rítmicas, recursos técnicos são usados para dar uma caracterização do jazz: vibrato de vara nas notas longas¹¹, o *glissando*, o *bending* e o *turn*. Alan Raph define os três termos aplicados ao jazz em seu livro *Dance Band Reading and Interpretation* (RAPH, 2002). Segundo Raph (2002, p.30) o *glissando* pode ser descendente ou ascendente, e é realizado com o movimento da vara para cima ou para baixo, procurando tocar as notas no meio do caminho sem uma afinação fixa (Figura 13). O *bending* no trombone

¹¹ Denis Wick aponta em seu livro *Trombone Technique* cinco tipos de vibrato, sendo que o vibrato de vara é obtido através do movimento da mão para cima e para baixo no sentido do deslizar da vara, enquanto outros tipos de vibrato são alcançados pelo movimento labial e de outras formas (1992: p. 61)

consiste em fazer um *glissando* descendente entre uma nota e outra (Figura 14). O *turn* já é semelhante a um grupeto, porém é realizado com certa flexibilidade labial e não existe uma obrigação de tocar todas as notas com perfeição (Figura 15).

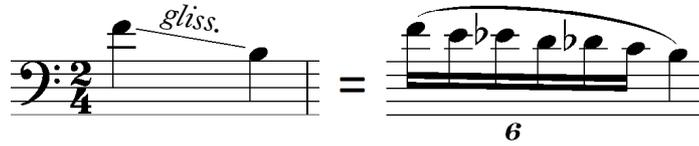


Figura 13–Glissando: o trombone toca a primeira nota e “desliza” com um movimento da vara para a seguinte, tocando todas as notas do intervalo.

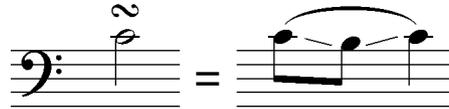


Figura 14 – Escrita do *bend*.

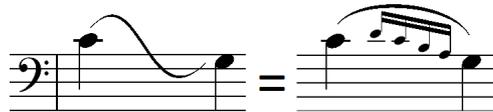


Figura 15– A indicação do *turn* é um sinal de ligadura com a sua segunda metade invertida. As notas acessórias são tocadas rapidamente e sem clareza individual.

O *bend*, em *O Retorno*, foi utilizado por Marco Della Fávera geralmente onde há uma repetição de notas, como pode ser observado nos compassos cinco (Figuras 16 e 17).



Figura 16–Marco Della Fávera executou um *bend* entre o segundo e terceiro Ré do quinto compasso.



Figura 17–Em outro exemplo o *bend* foi utilizado por Marco Della Favera em notas na mesma altura, como no compasso vinte e dois.

O suingue jazzístico não ocorre somente na voz solista, mas é acompanhado nas frases semelhantes nas outras vozes. O *rallentando* indicado no terceiro compasso do *Coda* não foi aplicado pelo Quarteto Brasileiro de Trombones, vindo a ocorrer apenas no último tempo do penúltimo compasso, no qual também o solista Marco Della Fávera criou um final de frase diferente do que foi inicialmente proposto pelo compositor Gilberto Gagliardi, como pode ser visto nas Figuras 18 e 19.



Figura 18– No original Gagliardi escreveu uma nota longa para o solista nos três últimos compassos.

*Variação criada por Marco Della Favera.

Figura 19–Marco Della Fávera cria um ornamento no final da obra.

É bem verdade que, segundo o intérprete que gravou este solo, alguns ornamentos, substituições e acréscimos podem não ser indicativos gerais para todos os trombonistas que

vierem a tocar a peça. No entanto, consideramos que o aspecto do suingue tem que ser registrado na edição final.

3.3. ESTOU POR BAIXO

De acordo com Antonio Henrique Seixas¹², *Estou Por Baixo* surgiu em um momento de inspiração do compositor Gilberto Gagliardi:

Gagliardi se encontrava reunido na casa do trombonista João Luiz Maciel ouvindo um álbum chamado *Ella Swings Brightly With Nelson*, da cantora americana Ella Fitzgerald, no qual havia a participação do trombonista baixo George Roberts. Roberts era conhecido naquele tempo como o *Mr. Bass Trombone* nos EUA, e em uma faixa chamada *Love me or leave me* havia um solo de trombone baixo que impressionou o Prof. Gagliardi inspirando-o a escrever uma peça para quarteto. No dia seguinte tínhamos um ensaio marcado e o professor me entregou uma partitura e disse: “isto aqui é para você”, que foi justamente esta peça: *Estou Por Baixo* (SEIXAS, Antonio Henrique. Entrevista dada a Alexandre Teixeira em 02/12/2012. Rio de Janeiro. Registro em Áudio e transcrito nos anexos. Local da entrevista: cidade do Rio de Janeiro).

É um choro composto em setenta e quatro compassos divididos em duas grandes seções, com uma introdução e uma *Coda*. Na introdução temos os três trombones tenores apresentando uma variação do tema que logo é executado pelo trombone baixo no compasso cinco. O solo prossegue até o compasso vinte, quando o primeiro trombone assume a reexposição do tema, porém duas oitavas acima. No compasso vinte e nove o trombone baixo reinterpreta o solo e faz um retorno ao *Segno* compasso trinta e seis.

Na segunda seção (compasso trinta e oito ao sessenta e nove) há um solo do trombone baixo por dezesseis compassos, oito de reexposição no primeiro trombone e retorno do baixo como solista nos oito finais. A segunda seção é tocada apenas uma vez, havendo uma volta ao *Segno* compasso cinco e um salto para a *Coda* no compasso trinta e cinco. A *Coda* está compreendida entre os compassos setenta e setenta e quatro.

Quanto à dinâmica, esta peça possui mais indicações do que as outras analisadas neste trabalho. Há marcações claras de *mezzo forte* e *mezzo piano* para as vozes que não estão solando, enquanto o *forte* é sinalizado para o solista. A indicação de *solo* ocorre com frequência, ajudando na percepção da dinâmica mais adequada para as vozes que estiverem tocando o acompanhamento.

¹² Entrevista concedida em 02 de dezembro de 2012.

No compasso cinco os trombones tenores tocam notas longas que o grupo considerou “quadradas”, segundo Seixas na entrevista realizada pelo autor. Para adequar este acompanhamento ao estilo da obra, os músicos do Quarteto Brasileiro de Trombones realizaram antecipações, como pode ser visto na Figura 20 em anotação manuscrita. Esta antecipação ocorre em outros momentos da peça, como nos compassos trinta e nove, quarenta e um e quarenta e três (Figura 21).

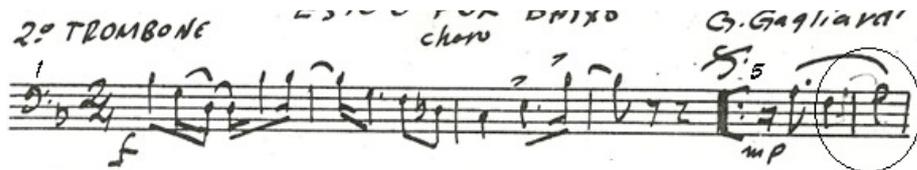


Figura 20– No compasso cinco, o segundo trombone antecipou o Lá e anotou no manuscrito.



Figura 21 – Outra antecipação no valor de uma semicolcheia ocorre no compasso 9 (clave de Fá).



Figura 22– Antecipações nos compassos trinta e nove, quarenta e um e quarenta e três.

Antonio Henrique Seixas também aplica uma mudança rítmica semelhante logo na introdução. Na Figura 23 vemos como Gagliardi escreveu e, na Figura 24, o resultado segundo o registro fonográfico.

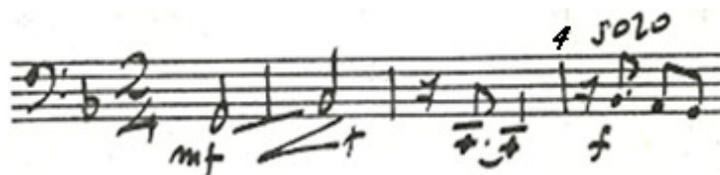


Figura 23– Como foi escrito por Gagliardi.



Figura 24 – Antonio Henrique Seixas executou uma antecipação no Sib do segundo compasso e transformou a nota Dó do terceiro compasso em uma mínima.

Outro trecho em que há uma mudança rítmica com a intenção de aproximar a notação musical ao estilo do choro ocorre no compasso dezenove, onde, no lugar de colcheia pontuada e semicolcheia, há o acréscimo de uma nota formando um grupo de seis quiáteras. A nota que foi acrescentada por Seixas pode ser observada nas Figuras 25 e 26.



Figura 25 – A figura da colcheia pontuada e semicolcheia que Seixas modificou.



Figura 26– O Lá foi acrescentado à escala descendente e o ritmo também foi modificado por Seixas.

A articulação contribui para a fidelidade ao estilo. Uma ligadura colocada no lugar certo ajudará na fluência da frase, como o próprio Gagliardi escreveu no compasso sessenta e um (Figura 27). Seixas respeita essas indicações e acrescenta outras ligaduras, como pode ser visto na Figura 28.



Figura 27– A ligadura ajuda a dar fluência (trecho na clave de Fá).



Figura 28– A ligadura do Fá para o Mi e do Fá para o Dó foi uma escolha interpretativa de Antonio Henrique Seixas.

Dentre as quatro obras analisadas neste trabalho, esta foi a que sofreu mais modificações em relação à escrita original. O valor artístico da peça tem sido reconhecido pelos trombonistas baixo que a estão colocando no repertório, como pode ser verificado em dois vídeos que estão disponíveis na internet. No primeiro vídeo o trombonista Gian Marco interpreta *Estou por Baixo* no Festival de Música de Brasília (2009) e, no segundo, o Quarteto de Trombones do CEIM/UFF, coordenado pelo Prof. Sergio de Jesus e com solo de Reinaldo Seabra (2012), realiza uma execução da peça.

3.4. DIAS FELIZES

Dias felizes segue um esquema formal semelhante às demais obras constituintes deste trabalho, ou seja: introdução (compasso um ao quatro), seção A (compasso cinco ao vinte), seção B (compasso vinte e um ao trinta e seis) e *Coda* (compasso trinta e sete ao trinta e oito), em um total de trinta e oito compassos. A introdução de quatro compassos é uma preparação realizada pelos demais trombonistas para o solo da primeira voz, que se inicia no quinto compasso. Essa introdução foi escrita em uma textura coral, que em muito lembra uma série de sete corais escrita por Gagliardi. Originalmente não há nenhuma indicação de andamento ou estilo, porém Sérgio de Jesus afirma em entrevista “que a anotação *slow* feita *a posteriori* indica ao grupo que a peça deve ser ao mesmo tempo movida e um pouco contida”.

O tema aparece na região aguda do primeiro trombone em frases ligadas de dois em dois compassos. Na seção B o solo passa para o segundo trombone nos oito compassos iniciais, com a retomada do primeiro trombone no compasso vinte e nove. Gagliardi frequentemente transferia o solo ou partes dele para outro trombone com o objetivo de poupar o solista, conforme afirma Seixas em sua entrevista. Ao encerrar, no *Coda*, o solista Sérgio de Jesus cria uma frase improvisada sobre o acorde final. Ao final da seção B, no compasso trinta

e seis, há um retorno ao início da seção A, sinalizada com o *Segno*. Nesta reapresentação do tema da seção A o solista se mostra mais livre para pequenas variações jazzísticas.

É uma característica escrita de Gagliardi certa economia nas indicações de dinâmica e até mesmo de tempo, como pode ser observado no trecho extraído da parte do primeiro trombone em *Dias Felizes* (Figura 29). No quinto compasso inicia-se o solo, mas não há nenhuma indicação de dinâmica e tampouco de que seja uma parte de destaque. O autor supõe que os intérpretes saberão claramente entender a dinâmica e a projeção necessária para cada voz (AREIAS, João Luiz. Entrevista dada a Alexandre Teixeira em 02/12/2012. Rio de Janeiro. Registro em Áudio e transcrito nos anexos. Local da entrevista: cidade do Rio de Janeiro).



Figura 29– Reprodução do original das partes individuais, gentilmente cedido por João Luiz Areias.

Através do programa de áudio Audacity, identificamos um *decrescendi* que não está anotado na partitura original, como pode ser visto na Figura 30.

Slow ($\text{♩} = 72-84$) $\text{♩} = \text{♩} = \text{♩}$ ♩ Solo

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Trombone Baixo

mf *mf* *mf* *mf* *p* *p* *p* *p*

0 1,0 2,0 3,0 4,0 5,0 6,0 7,0 8,0 9,0 10,0 11,0 12,0 13,0 14,0 15,0 16,0 17,0

Figura 30 – Figura composta pela edição musical (Sibelius) e o gráfico sonoro do registro fonográfico (Audacity), onde é possível ver o decrescendi que ocorreu no quarto compasso.

$\text{♩} = \text{♩} = \text{♩}$ ♩ Solo

f *f* *f* *p* *p* *f* *f* *f* *f* ♩

Figura 31– Não há indicação de *decrescendi* no quarto compasso.

Na Figura 32, o segundo trombone tem uma indicação de dinâmica somente no primeiro compasso, mas é necessário que, no *Segno*(compasso cinco), aqueles que não estão solando reduzam a intensidade, como proposto na edição (Figura 30).

DIAS FELIZES

2^o TROMBONE *G. Gagliardi*

$\text{♩} = \text{♩} = \text{♩}$ ♩ Solo

mf *mf* *p* *p* *f* *f* *f* *f* ♩

mf *mf* *p* *p* *f* *f* *f* *f* ♩

Figura 32– O segundo trombone assume a voz mais aguda na introdução, mas deve reduzir a intensidade no compasso cinco, quando ocorre a entrada do solo do primeiro trombone.

Percebemos, através da audição do registro fonográfico, que no quarto compasso há um *decrescendino* segundo e terceiro trombones, enquanto o baixo executa uma linha melódica com notas mais curtas que são projetadas com um pouco mais de som que as outras vozes (Figura 24). Este é um princípio que proporciona maior clareza ao ouvinte conforme afirma Pablo Casals, em entrevista transcrita por David Blum,

Uma função primordial do *diminuendo* é de fato trazer à atenção do ouvido as pequenas notas. Quando uma ou mais notas curtas seguem uma nota longa, a intervenção de um *diminuendo* proporciona uma ponte para a clareza... (BLUM, 1980: p. 58)¹³.

4. CONCLUSÃO

Ao término deste trabalho de pesquisa averiguamos que nos manuscritos do autor faltam indicações de andamento e intensidade, porém, estas observações são para fins de pesquisa, não desmerecendo o trabalho de criação do artista. Há também ausência de *decrescendi*, que foi percebida com ajuda de software e comparação com o registro fonográfico (Figura 30). Estas omissões de sinais foram corrigidas na edição crítica, resultante da análise, comparações e editoração eletrônica das partituras.

A segunda conclusão a que chegamos é que algumas mudanças rítmicas em relação ao original foram efetivadas pelo Quarteto Brasileiro de Trombones, com o objetivo de proporcionar melhor fluência, ou *suingue*, dentro do estilo de cada obra. Algumas destas alterações foram incluídas na edição final e outras foram consideradas pessoais, não servindo como um parâmetro geral para os intérpretes.

Outra constatação a que chegamos é que o Quarteto Brasileiro de Trombones realizou uma interpretação livre em relação aos manuscritos. Notas foram acrescentadas e/ou antecipadas e ritmos foram alterados. Melodias sofreram variações em suas reexposições e em alguns casos foram feitas improvisações sobre os temas originais. Estas criações jazzísticas também ocorreram em finalizações de *Dias Felizes* e de *O Retorno*. Um recurso técnico característico do trombone – o *glissandi* – foi amplamente utilizado na forma de *bends*.

¹³Tradução livre: “A prime function of the diminuendo is indeed to bring the attention of the ear to the little notes. When one or more short notes follow a longer note, an intervening diminuendo provides the bridge to clarification...”

Finalmente podemos concluir que a interpretação do Quarteto Brasileiro de Trombones pode ser uma referência para os grupos que venham a executar a obra de Gilberto Gagliardi quando o estilo da peça for o popular – pois este estilo é o das peças analisadas aqui. Os trombonistas poderão fazer uso dos recursos técnicos de seus instrumentos e realizar aproximações rítmicas com o objetivo de refinar o estilo das obras.

5. REFERÊNCIAS

BORÉM, Fausto. **O Ensino da Performance Musical na Universidade Brasileira**. In: X Encontro Anual da ANPPOM. Anais, 1997. p.72-85.

BLUM, David. **Casals and the Art of Interpretation**. University of California Press; First Californian Edition: Los Angeles, 1980.

CARDOSO, Antonio Marcos Souza. **O Grupo Brasil e a Música do Maestro Duda para Quinteto de Metais: uma abordagem interpretativa**. Dissertação submetida ao programa de Mestrado em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2002.

CARDOSO, Fernando da Silveira. **Gilberto Gagliardi: Vida e análise sobre seu método de Trombone para iniciantes**, Monografia apresentada ao Curso de Música da Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2007.

CULTURA NA ALDEIA, Site desenvolvido por colaboradores que visam divulgar as atividades culturais da região de Aldeia da Serra, pertencente ao município de Barueri, estado de São Paulo. Disponível em: http://www.culturanaaldeia.com.br/?page_id=208. Acesso em: 30/09/2011.

FITZGERALD, Ella. **Ella Swings Brightly With Nelson**. Selo: Essential Jazz Class, 1961 (relançado em 2012). Disponível em: <http://www.amazon.com/Ella-Swings-Brightly-With-Nelson/dp/B006YTLOE2>.

GADAMER, Hans-Georg, **Verdad y metodo : fundamentos de una hermeneuticafilosofica**. Salamanca : Sigueme, 1991.

JESUS, Sergio de. **Estou Por Baixo**. In: <http://www.youtube.com/watch?v=hF-qXxCD1nY>. Acesso em 02/05/2013.

KAGARICE, Jan; KAGARICE, Vern. **Another Legend Lost: Gilberto Gagliardi**. International Trombone Association Journal. Dallas: Buchanan Visual Communications, 2003.

KIMBALL, Will. **Top 40 Trombone Quartets**. In: <http://kimballtrombone.hubpages.com/ub/Top-30-Trombone-Quartets>. Acesso em 01/12/2012.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim, **Terminologia de uma nova estética da música**. Porto Alegre: Movimento, 1990.

LIMA, Sonia Albano de. **Uma Metodologia de Interpretação Musical**. São Paulo: Musa Editora, 2005.

LINDBERG, Christian. CD. **Romantic Trombone Concertos**. Selo: BIS, 1993.

LOUREIRO, Mauricio Alves. **A Pesquisa Empírica em Expressividade Musical: Métodos e Modelos de Representação e Extração de Informação de Conteúdo Expressivo Musical**. In:

http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/12/files/OPUS_12_Loureiro.pdf. Acesso em 30/09/2012

MACEDO, Nelson; SADO, Jessé. **Orquestra do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro**. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon, 1980.

MARCO, Gian. **Gian Marco e Gabriel – Música Estou Por Baixo, de Gilberto Gagliardi**. In: <http://www.youtube.com/watch?v=8rzdMb4vrs>. Acesso em 02/05/2013.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

QUARTETO DE TROMBONES BRASILEIRO, CD **Tributo a Gilberto Gagliardi**, Selo Niterói Discos, 2004.

RAPH, Alan. **Dance Band Reading and Interpretation: The Basic Concepts of Dance and Jazz Rhythms**. Van Nuys: Alfred PublishingCo., 2002.

SILVA, Luceni Caetano da. **Quarteto de trombones da Paraíba: Fatos e Afetos**. João Pessoa: Editora Universitária, 2000.

SLOKAR, Branimir. **Slokar Quartet plays onrenissace trombones in Szeged**. In: <http://www.youtube.com/watch?v=Sg6NjY7XfI4>. Acesso em 12/02/2013.

THURMOND, James Morgan. **Note Grouping**. Delray Beach: Meredith Music Publications, 2000.

TRITON, Trombone Quartet. **Alegro Vivace de Derek Borgois**. In: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=_aYs-4CyvQU#!. Acesso em 12/02/2013.

WICK, Denis. **Trombone Techinque**. Oxford: Oxford Univerty Press, 1992.

6. ANEXOS

6.1 ENTREVISTAS

6.1.1 João Luis Areias:

Transcrição da entrevista realizada no dia 17/11/2012 na cidade do Rio de Janeiro:

Entrevistador: Qual é a sua atuação como músico?

1. João Luiz Areias: Eu sou professor da UNIRIO. Além de convidado para ministrar aulas em Festivais e atuação como recitalista e camerista.

Entrevistador: Quando você conheceu Gilberto Gagliardi?

2. J.L.A: Lembro-me exatamente de quando conheci o Prof. Gilberto Gagliardi pessoalmente. Foi em 1993 no primeiro curso de férias em Tatuí. Inclusive lá eu conheci o Bambam (Marcelo de Jesus – ex-aluno de Gagliardi) por coincidência.

Entrevistador: O Antonio Henrique foi neste festival também?

3. J.L.A: Foi.

Entrevistador: Qual foi a sua relação com o Prof. Gilberto Gagliardi? Você foi aluno dele?

4. J.L.A: Não fui aluno direto, apenas em cursos. Tive aula durante o festival (de Tatuí) e em outros festivais. Nunca fui a São Paulo para ter aulas regulares com ele, mas em algumas ocasiões em que ele veio ao Rio eu tive algumas aulas. Mas não era um aluno regular dele.

O relacionamento depois se tornou de amizade. Ele gostava muito da gente. Ele gostava de tocar com a gente, de fazer estreias e testar quartetos.

Entrevistador: Pelo seu contato e pelo que você se recorda, há suficientes indicações de dinâmica e de tempo nos quartetos de Gilberto Gagliardi, ou você sentiu falta de algumas informações?

5. J.L.A: Muitas coisas ficavam subentendidas. Algumas coisas ele deixava bem claro, mas outras não. Não se deve tomar aquilo que está escrito como 100% exato. E tem muita coisa que funciona melhor, que ele preferia – acredito eu – que se tocasse não exatamente o que estava escrito.

Entrevistador: Então você considera que Gagliardi achava que o músico deveria intuir sobre a leitura da partitura?

6. J.L.A: Eu acredito que sim. Ele era bem rígido em relação ao que ele escreveu. Ele escrevia bem, mas em algumas ocasiões nós tivemos que adaptar trechos que soaram de maneira estranha, como, por exemplo, uma antecipação de nota característica de música popular que às vezes estava anotado para um trombone e não estava para o outro. Eu acredito que tenha sido algum engano.

Entrevistador: No Estou Por Baixo parece que tem uma passagem que ficou um pouco “quadrada” e que vocês deram uma “swingada” na gravação.(compasso 6)

7. J.L.A: Sim, tem algumas coisas deste tipo que nós fizemos. Porque, se você pensar no estilo, o resultado será melhor.

Entrevistador: O entrevistador mostra o trecho sobre o qual eles falaram na partitura.

8. J.L.A: Sim, e fizemos esta alteração de maneira proposital. Em outro trecho (compasso 45) também fazemos uma antecipação nas notas longas. Como está escrito não encaixa bem com o solo. Quando nós percebíamos que a relação do acompanhamento como solo não soava bem, nós ajustávamos as notas com antecipações. Mas quem não conhece esses detalhes vai tocar diferente do que deveria ser. Para quem ouve vai soar errado. Isso é fruto de um trabalho minucioso de ouvir e procurar os problemas, trecho por trecho.

Entrevistador: Você considera que é bom que o compositor anote todas essas informações ou deixe algumas decisões por conta do intérprete?

9. J.L.A: Eu acho que isto depende do tipo de música. Em muitas ocasiões o prof. Gagliardi escrevia sabendo quem iria tocar. Essa peça em específico (*Estou Por Baixo*) ele sabia que o solo seria feito pelo Antonio Henrique e que nosso quarteto iria tocar, e talvez por isso ele não tenha se preocupado em anotar muitos detalhes. Ele sabia que nós entenderíamos o estilo da peça.

Mas não acho que seja normal, nem tão importante, que uma música deste tipo tenha tudo anotado, pois é uma obra mais popular. E ninguém faz isso (muitas anotações precisas).

Entrevistador: Então você considera que seja possível fazer alterações ou inclusões em aspectos técnicos interpretativos que não estejam grafados na partitura ou que estejam grafados erroneamente?

10. J.L.A: Não só acredito que é possível fazer essas alterações, como acho que é essencial. Porque, se você não tiver essa autonomia, você tira completamente a importância do trabalho do intérprete. Porque a parte técnica/interpretativa é aquilo que você pode pôr como seu no resultado final. O seu valor como intérprete, e o que vai te diferenciar de outro músico, é aquilo que você pode pôr na música. Este é o grande valor do intérprete, pois, por mais que o compositor queira grafar tudo, isto não é possível. Ele pode deixar muita coisa clara, mas não tudo. E as escolhas interpretativas do músico serão um diferencial.

Entrevistador: Nós nos tornamos coautores?

11. J.L.A: Sim, com certeza. Este é o papel do intérprete, pois se você faz somente o que está escrito não vai haver diferença para um computador.

Entrevistador: Com respeito ao Trombolero, essa obra foi escrita para você?

12. J.L.A: Não. O arranjo para quarteto de trombones foi feito para mim, mas a peça originalmente foi escrita para Big Band.

6.1.2 Marco Della Fávera

Transcrição da entrevista realizada no dia 17/11/2012 na cidade do Rio de Janeiro:

Entrevistador: Qual é a sua atuação como músico?

1. Marco Della Fávera: Eu sou trombonista da Orquestra Sinfônica Petrobrás Sinfônica e da Orquestra Sinfônica Brasileira Ópera e Repertório.

Entrevistador: Quando você conheceu Gilberto Gagliardi?

2. M.D.L.F.: A partir de 1979 eu ingressei na classe do Prof. Oscar Brum e recebíamos visitas regulares do Prof. Gagliardi. Nossas aulas eram sempre às quartas e às vezes eu encontrava o prof. Gagliardi na sala com o Prof. Brum. Como eu era muito tímido, eu sempre encontrava uma desculpa para não tocar, algo como não deu tempo de estudar ou o braço estava doendo. Isto causou uma falsa impressão para o prof. Gagliardi de que eu não gostava dele, mas este não era o caso. Na verdade eu o admirava tanto, e o respeito era muito grande, que eu ficava envergonhado.

O tempo passou e o quarteto foi formado e o próprio prof. Gagliardi viu que eu era tímido. Daí o título da peça que ele escreveu para mim: *O Retorno*. Como que um retorno à normalidade, um período de um relacionamento tímido que foi deixado para trás.

Nosso quarteto tinha um repertório composto basicamente por peças do Gagliardi e, quando ele veio a falecer, surgiu a oportunidade através da Niterói Discos, e através do João Luiz, que consegui este contato, de gravar um disco. Estávamos então pensando no repertório e embora houvesse um desejo do Antônio Henrique de que gravássemos Gagliardi, fui eu que sugeri esta homenagem. Até o Antônio se surpreendeu com a minha sugestão, pelo fato de haver ainda um pouco de impressão de que eu não me dava bem com o Gagliardi.

Também pedi, insisti que gravássemos uma peça que era muito usada pelos iniciantes do trombone chamada *O Gato*, uma obra que alegrava qualquer recital para jovens. Essa foi uma das minhas contribuições na formação do repertório do álbum.

Entrevistador: Então esta peça está registrada no álbum por sua culpa...

3. M.D.L.F.: Isso, por minha culpa e eu fiz o solo. Foi uma conquista minha.

Outras faixas com os corais foram gravadas em parte em um estúdio em Niterói, Itaipu e outras foram gravadas no Teatro Municipal de Niterói. Estes corais (faixa 6, 7, 8 e 9) foram gravados como uma mágica, praticamente direto. Não houve a necessidade de refazer, pois houve uma energia, sem entrar em questão religiosa. Todos do quarteto saíram impressionados com o resultado belo desta gravação. Este registro dos corais (Coral nº 2, Coral nº 4, Coral nº 5 e Coral nº 7), se você prestar atenção àquilo, foi um diferencial.

Entrevistador: Qual foi a sua relação com o Prof. Gagliardi?

4. M.D.L.F.: Não cheguei a ser aluno (regular) do Prof. Gagliardi, mas eu me sentia um aluno pelas dicas ele dava nos quartetos, nos ensaios. O meu respeito era de aluno, embora não o fosse diretamente.

Entrevistador: Você considera que a obra de Gilberto Gagliardi tem muitas indicações de dinâmica e tempo, ou vocês tiveram que acrescentar alguma coisa?

5. M.D.L.F.: Não tinha muitas indicações nas peças feitas para o quarteto. E quanto ao meu solo de *O Retorno*, eu me inspirei no trombonista Urbie Green tocando uma melodia com muito vibrato e o mais doce possível. Eu acho que o resultado foi muito feliz.

Entrevistador: Você acha que é possível fazer algumas inclusões ou alterações de dinâmica, ou alguns outros aspectos que não estejam grafados?

6. M.D.L.F.: Pode ser, e é preciso dizer que a minha interpretação está muito pessoal. Fiz alguns ornamentos e ligaduras que eu não sei se poderiam ser aplicados como regra geral.

Entrevistador: Foi a sua impressão no momento...

7. M.D.L.F.: Foi. Algumas coisas que eu fiz não caberiam para entrar na edição, pois foram uma inspiração de momento.

Entrevistador: Segundo a sua opinião de intérprete, é preferível ter as indicações de tempo, dinâmica, articulação e outros aspectos técnicos inerentes à interpretação registrados na partitura?

8. M.D.L.F.: Sim. No caso do Gagliardi há bastante indicações, pois o material dele serviu ao Brasil todo. O método dele para iniciantes é achado em todo lugar. E os quartetos foram escritos com caráter didático, e por esta razão eles são completos no que diz respeito às dinâmicas, acentuações, divisões de solos entre as vozes para não cansar o músico. Somente nestas quatro peças (alvo do trabalho desta pesquisa) há dedicatórias, com a indicação de um solo para cada um.

O material do Gagliardi é muito completo. Ele era um gênio. Tocou na Sinfônica Brasileira, tocou em São Paulo, tocou em gafieira. Ele tinha toda a malícia do instrumento.

E o meu professor, o Oscar Brum, também foi um grande pesquisador, mas ele era muito ranzinza. O melhor amigo dele era o Gagliardi, que tinha muita paciência para ouvi-lo.

Tivemos que pedir autorização aos familiares do Gagliardi para gravar o disco, mas algumas peças estão sendo publicadas pela KagariceBrass. O Quarteto de Paris também gravou Gagliardi.

Infelizmente a doença o levou, mas a sua obra ficou, através do repertório e de seus alunos. Ele está sempre vivo. Onde houver um quarteto de trombones e o grupo de metais haverá a música de Gilberto Gagliardi.

6.1.3 Antonio Henrique Seixas

Transcrição da entrevista realizada no dia 02/12/2012 na cidade do Rio de Janeiro:

Entrevistador: Qual é a sua atuação como músico?

1. Antonio Henrique Seixas: Eu sou trombonista da Orquestra Sinfônica Brasileira Ópera e Repertório e atuo como regente convidado e regente titular da Banda Filarmônica do Rio de Janeiro.

Entrevistador: Quando você conheceu Gilberto Gagliardi?

2. A.H.S: Conheci o Prof. Gilberto Gagliardi em 1993, no Festival de Tatuí.

Entrevistador: Você foi ter aula de trombone no Festival?

3. A.H.S: Sim, fui fazer aula de trombone. O Festival de Inverno de Campos do Jordão tinha um núcleo em Tatuí voltado para banda sinfônica. Neste ano de 1993 o Festival (de Campos do Jordão) não criou este núcleo, mas o Conservatório de Tatuí assumiu, criando o 1º Curso de Férias de Tatuí, onde o professor de trombone foi o Gagliardi.

Entrevistador: Qual foi a sua relação com o Prof. Gagliardi?

4. A.H.S: Primeiramente como aluno. Fiz o curso (Festival de Inverno de Campos do Jordão) de 1993 e 1994 com ele e depois desenvolvemos uma grande amizade. Ele tinha um apartamento no Rio de Janeiro e vinha sempre à cidade. Assistia nossos ensaios e tocávamos juntos. Por contadisto ele escreveu a suíte que você está analisando.

Entrevistador: Você considera que a obra de Gilberto Gagliardi tem muitas indicações de dinâmica?

5. A.H.S: Sim. O Prof. Gagliardi escrevia tudo o que ele queria que fosse tocado. Acentuações, dinâmica, agógica.

Entrevistador: Ele registrava os tempos?

6. A.H.S: Sim. Ele registrava tudo o que ele queria, inclusive o caráter da obra.

Entrevistador: Então você acha que ele não era um compositor que deixava muita liberdade para o intérprete?

7. A.H.S: Ele fazia as anotações que esperava que fossem executadas, mas também não via com maus olhos a possibilidade do intérprete criar sobre o que ele escreveu. Ele fazia as anotações daquilo que ele imaginava como obra, mas ele também dava espaço para o artista criar. Isto não era uma coisa totalmente fechada.

Entrevistador: Quando Gagliardi indica Slow ele está pedindo um andamento entre 60 e 72?

8. A.H.S: A indicação de Slow tem mais a ver com caráter do que com uma referência metronômica. Pelo que eu conheço do Gagliardi, o Slow deveria ser algo como uma balada.

Entrevistador: Segundo a sua opinião de intérprete, é preferível ter as indicações de tempo, dinâmica, articulação e outros aspectos técnicos inerentes à interpretação registrados na partitura?

9. A.H.S.: Eu acho isto fundamental, pois assim há uma fidelidade maior àquilo que o autor propõe. Quando ele explicita estas informações, o resultado final fica mais próximo ao que foi concebido.

Entrevistador: Dentro disto, quais decisões poderiam ser deixadas para o músico?

10. A.H.S: Em música tudo é negociável. Só não se negocia afinação e ritmo. É claro que o músico deve perceber que fatores externos podem alterar a performance, como, por exemplo, ao tocar em um local mais seco, o valor das notas poderá sofrer uma mudança, bem como a dinâmica. O músico poderá tocar as notas um pouco mais curtas para evitar uma maior reverberação em alguns ambientes.

Entrevistador: Então você considera que seja possível fazer alterações ou inclusões em aspectos técnicos interpretativos que não estejam grafados na partitura ou que estejam grafados erroneamente?

11. A.H.S: Sim. Em especial no que diz respeito àagógica. Rubatos e fraseados deverão estar dentro de uma certa liberdade do intérprete.

Eu já ouvi algumas versões do *Cantiga Brasileira* e o Prof. Gagliardi dizia que a que ele mais gostava era a do Quarteto de Paris. Ele dizia que os músicos fizeram exatamente como ele imaginou: “não parece nem que fui eu que escrevi esta música de tão bonita que ficou”.

O Quarteto de Paris gravou três obras do Gagliardi: *Cantiga Brasileira*, *Na Glória* e o *Estudo a Quatro*. Inclusive, nesta última música, houve um corte por causa da característica do

Quarteto de Paris de não possuir um trombone baixo. Então eles cortaram uns dezesseis compassos de solo do trombone baixo.

Entrevistador: Em relação à peça Estou Por Baixo, há algumas partes com notas antecipadas em relação ao original...

12. A.H.S: Nós fizemos essas mudanças para dar um pouco mais de balanço à peça. Essa gravação nós fizemos com percussão, mas nem sempre tínhamos a oportunidade de ter um percussionista conosco nas apresentações, então fizemos algumas concessões do ponto vista rítmico para que a peça ganhasse um pouco mais de movimento.

Entrevistador: E essas coisas são justamente a margem de liberdade que nós temos como intérpretes...

13. A.H.S: Exatamente...

Entrevistador: Você teria alguma informação adicional sobre a peça?

14. A.H.S: Bem... você sabe como ela foi concebida? Quando o Prof. Gagliardi vinha ao Rio, nós nos encontrávamos para tocar quartetos e numa dessas ocasiões estávamos na casa de um trombonista chamado João Luiz Maciel, que era muito amigo do Prof. Gagliardi. Ouvíamos gravações em vinil e um dos discos era da Ella Fitzgerald, que tinha um solo enorme de trombone baixo interpretado por George Roberts. Roberts era considerado o *Mr. Bass Trombone* nos USA e nesta faixa em especial ele tocava no início e no fim. Bem, no dia seguinte tínhamos um ensaio do quarteto marcado e o Prof. Gagliardi me entregou uma partitura e disse: “isto aqui é para você”, que foi justamente esta peça *Estou Por Baixo*, que ele fez inspirado no solo do George Roberts. Ele também compôs mais três obras para os membros do quarteto, mas no caso do *Trombolero* cabe uma ressalva: ela foi feita originalmente para o trombonista Silvio Spolaore, que foi aluno do Prof. Gagliardi e hoje está na Sinfônica do Paraná. O *Trombolero* foi composto para trombone solo acompanhado de uma Big Band e depois foi feita uma versão para quarteto de trombones em homenagem ao João Luiz Areias.

Dias Felizes foi composta em uma dessas viagens de férias que ele fazia ao Rio. Há também outra peça chamada *Fim de Férias*, inspirada nestes momentos de descontração em que ele tocava conosco. Ele sempre chegava com uma ou duas músicas nos ensaios do quarteto.

Entrevistador: Há uma indicação de Slow na partitura do Dias Felizes que não parece ser a letra do Gagliardi...

15. A.H.S: Realmente não é do Gagliardi. Deve ser uma anotação do Sergão.

Entrevistador: No Dias Felizes o Sergão assumiu o primeiro trombone, assim como no Trombolerando o João Luiz assumiu a primeira voz...

16. A.H.S: E no *Retorno* o Marcão fez o primeiro trombone.

O Gilberto Gagliardi tinha uma fluência enorme para compor. Ele pedia três notas e fazia uma peça na hora. Eu acho muito importante que se faça uma catalogação da obra dele, pois existem muitas coisas desconhecidas. Eu mesmo descobri um arranjo dele para grupo de metais da música “*Garota de Ipanema*”. Um arranjo bem parecido com a versão para quarteto de trombones.

6.1.4 Sergio de Jesus:

Transcrição da entrevista realizada no dia 17/11/2012 na cidade do Rio de Janeiro:

Entrevistador: Qual é a sua atuação como músico?

1. Sergio de Jesus: Atuo na Orquestra Sinfônica Nacional, ligada à Universidade Federal Fluminense. Também dou aulas em um curso de extensão da Universidade e no Conservatório Brasileiro de Música. Tenho participação na música popular com a Banda Black Rio, gravação em novelas e seriados da Rede Globo. Gravei com Zeca Pagodinho, Luis Melodia, Chico Buarque e outros. Toquei em shows de Luciano Pavaroti e Michel Legrand. Participei de um filme sobre Villa-Lobos, na minissérie Mulheres Apaixonadas e Subúrbia.

Entrevistador: Quando você conheceu Gilberto Gagliardi?

2.S.J.: O Gagliardi morava em São Paulo, mas vinha muito ao Rio e em algumas dessas ocasiões nós nos víamos. Uma ocasião ele se encontrou comigo na Escola de Música da UFRJ, onde eu dei aula durante seis anos (três designações de dois anos cada). Eu substituí o Prof. Manoel Antônio na época de sua morte durante alguns meses, o Prof. Jacques Ghestem ocupou a cadeira e foi com ele que eu me formei.

Aqui no Rio sempre aconteceram encontros de trombone e o Prof. Gagliardi vinha em alguns. Houve também a gravação do álbum *Música Brasileira para Metais*, produzido pelo Prof. Damário Oliveira. Neste cd eu fiz uma peça do Gagliardi chamada *Flexibilidade* e o autor estava na gravação. Quando eu terminei a gravação, ele se aproximou e me deu um abraço dizendo que era a melhor performance que ele tinha ouvido daquela música.

Ele mantinha um contato constante com o Quarteto Brasileiro de Trombones e em um desses encontros ele nos brindou com uma obra para cada um. Depois do seu falecimento nós resolvemos fazer esta homenagem com a gravação de um disco.

Entrevistador: Ele deu alguma orientação sobre a peça (Dias Felizes)?

3. S.J.: Não, ele deixou bem livre. Só falou do andamento que ele tinha em mente. Além do que cada músico do quarteto já tinha uma boa concepção de como tocar a obra dele.

Entrevistador: Pelo que eu analisei havia poucas indicações na partitura. Isto significa que ele confiava em que vocês iriam preencher as lacunas?

4. S.J.: O Gagliardi tinha uma ideia musical e colocava no papel sem muita rigidez, até porque estas quatro peças se tratam de música popular e implicam em uma linguagem própria e mais nada. É uma questão de interpretação. Eu posso fazer de um jeito e você outro sem que se perca o sentido da obra.

Entrevistador: Então você considera que há uma margem para o músico fazer algumas coisas do seu jeito?

5. S.J.: Não que haja uma margem, deixe-me explicar: em se tratando de música popular, que é o estilo das quatro peças compostas para nós, há alguma liberdade dentro do contexto.

Entrevistador: O Dias Felizes é um Foxtrot?

6. S.J.: Não, é um samba canção.

6.2 EDIÇÃO

2

21

Tbn.1

Tbn.2

Tbn.3

Tbn.B.

28

Tbn.1

Tbn.2

Tbn.3

Tbn.B.

33

Tbn.1

Tbn.2

Tbn.3

Tbn.B.

Ao Se

com rept.

38

Tbn.1

Tbn.2

Tbn.3

Tbn.B.

3

43

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. B.

47

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. B.

Coda 1 = original

Coda 2 = Quarteto Brasileiro de Trombones version

6.2.2 O RETORNO

O Retorno

Dedicada ao trombonista Marco Della Favera - São Paulo, 02/1995

Gilberto Gagliardi
(1922-2001)

Slow 

Trombone 1

Trombone 2 *mf*

Trombone 3 *mf*

Trombone Baixo *mf*

A

4 solo *mf*

Tbn.1 *mf*

Tbn.2 *p*

Tbn.3 *p*

Tbn.B. *p*

8

Tbn.1

Tbn.2 *p*

Tbn.3 *p*

Tbn.B. *p*



2

13

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. B.

18

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. B.

23

1.

B

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. B.

27

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. B.

32

C

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. B.

37

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. B.

4

Musical score for four tubas (Tbn. 1, 2, 3, B.) from measure 42 to 43. The score is in bass clef with a key signature of two flats. Measures 42 and 43 feature a melodic line for Tbn. 1 and sustained notes for the other three tubas. A "rall." marking is present in measures 43 and 44.

Musical score for four tubas (Tbn. 1, 2, 3, B.) from measure 44 to 45. The score is in bass clef with a key signature of two flats. Measure 44 features a melodic line for Tbn. 1 and a variation marked with an asterisk. Measure 45 features a melodic line for Tbn. 2 and sustained notes for the other three tubas.

* A variation made by Marco Della Favera.

6.2.3 ESTOU POR BAIXO

Estou por baixo

Dedicado a Antonio Henrique Seixas
Choro (17/02/1995)

Gilberto Gagliardi
(1922-2001)

The musical score is divided into three systems, each with four staves for Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, and Trombone Baixo. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4.

System 1 (Measures 1-4): Trombone 1, 2, and 3 play a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. Trombone Baixo plays a bass line starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A *Solo* marking is placed above the Trombone Baixo staff in measure 4. A repeat sign with first and second endings is present at the end of the system.

System 2 (Measures 7-10): The dynamics change to piano (*p*) for all parts. The melodic lines in measures 7 and 8 feature a key signature change to C major (no sharps or flats).

System 3 (Measures 14-17): The dynamics remain piano (*p*). The Trombone Baixo part includes a triplet of eighth notes in measure 17.

2

20

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. B.

26

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. B.

32

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. B.

38 -

Tbn. 1
p

Tbn. 2
p

Tbn. 3
p

Tbn. B.

45

Tbn. 1
p

Tbn. 2
p

Tbn. 3
p

Tbn. B.

51

Tbn. 1
mf *f*

Tbn. 2
mf *f*

Tbn. 3
mf *f*

Tbn. B.

4

57

Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.

63

Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.

67

Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. B.

Ao S e O

♩

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tbn. B.

f

fp

fp

fp

5

6.2.4 DIAS FELIZES

Dedicato ao trombonista Sérgio de Jesus - Rio de Janeiro, 26/01/1995.

Dias Felizes

Gilberto Gagliardi
(1922-2001)

Slow (♩=72-84) Solo

Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Trombone Baixo

mf p

6

Tbn.1
Tbn.2
Tbn.2
Tbn. B.

12

Tbn.1
Tbn.2
Tbn.2
Tbn. B.

Detailed description: This is a musical score for a trombone section. It is divided into three systems. The first system covers measures 1-5, the second system covers measures 6-11, and the third system covers measures 12-15. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Slow' with a metronome marking of quarter note = 72-84. The score includes dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). There are also articulation marks like accents and slurs, and a 'Solo' section indicated by a double bar line with a stylized 'S' symbol. The instruments are labeled as Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Trombone Baixo, Tbn.1, Tbn.2, and Tbn. B. (Trombone Baixo). The notation includes various note values, rests, and triplets.

2

18

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 2

Tbn. B.

Lider

f

mf

mf

23

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 2

Tbn. B.

3

28

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 2

Tbn. B.

mf

p

p

3

3

3

3

3

32 D.S. al Coda ³

Musical score for four tuba parts (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 2, Tbn. B.) from measure 32 to 35. The score includes dynamic markings, articulation, and a "D.S. al Coda" instruction with a repeat sign. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 32 starts with a dynamic of *mf*. Measures 33 and 34 contain triplet markings over groups of notes. Measure 35 ends with a fermata and a repeat sign.

Musical score for four tuba parts (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 2, Tbn. B.) from measure 36 to 37. The score includes dynamic markings and a fermata. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 36 starts with a dynamic of *mf*. Measure 37 ends with a fermata.