

Faria, V., Antão, G., Martingo, A. (2020). O trombone: escrita e práticas interpretativas contemporâneas. In Martingo, A. & Telles, A. (Eds.), *Musica instrumentalis: experimentação e técnicas não convencionais nos séculos XX e XXI* (pp. 111-116). V. N. Famalicão: Húmus.

# O trombone: escrita e práticas performativas contemporâneas

Vítor Faria  
Gabriel Antão  
&  
Ângelo Martingo

Embora o trombone tenha adquirido a sua forma atual no século XV,<sup>1</sup> não é relevante até ao século XX a produção composicional a solo, ou em música de câmara, no repertório canónico para este instrumento, que assumiu, ao longo do tempo, uma função predominantemente harmónica, quer a dobrar vozes (particularmente na música religiosa), quer no seio orquestral (Shelton, 2010). A técnica do trombone permaneceu determinada por tais funções,<sup>2</sup> não obstante o instrumento permitir ajustes constantes à altura do som, apresentando, por isso, mais possibilidades que os instrumentos de válvulas (Moore, 2016).

Mais recentemente, Stuart Dempster (n. 1936), um dos músicos que mais se dedicou à exploração de técnicas não convencionais no trombone (cf. McIlwain, 2010), inverteu a relação entre instrumentista e instrumento. De facto, Dempster (1979), sugerindo que o instrumento apenas foca a vibração e depois a amplia, considera que a fonte de som primária é a vibração labial – ou seja, sucintamente, o instrumento é o músico, a partir do qual se produz o som. Tal conceção, bem como a escrita para trombone, têm um impulso decisivo com *Solo for Sliding Trombone* (1958), de John Cage (1912-1992), que marcou o início de uma nova era para o instrumento.

## John Cage

Resultando da adaptação da parte de trombone de uma obra para *ensemble* (Silva, 2018), *Solo for Sliding Trombone* é, talvez, a composição que mais determinou o desenvolvimento de técnicas não convencionais do instrumento, sendo também a primeira obra indeterminada a ele dedicada (Chilton, 2007: ii). Uma das características que importa realçar nessa obra é a dimensão visual da *performance*. Apesar de o compositor não ter tido esse propósito, a panóplia de sons que exigem gestos, como tirar a bomba de afinação, bater com o bocal na campânula ou desmontar o trombone (separando a vara da campânula), resultam, de modo não intencional, num efeito teatral (Chilton, 2007: 66; cf. Shelton, 2010).

Vários compositores, como Berio (1925-2003), Globokar (n. 1934) e Krenek (1900-1991), foram influenciados por este marco histórico. Krenek explora inúmeras técnicas não convencionais em *Five Pieces for Trombone and Piano*, nomeadamente tocar só com a vara interior (imitando uma mangueira), arrastar a campânula pelas cordas do piano, tocar com uma baqueta de plástico na parte interior da campânula (resultando um efeito similar ao trémulo num triângulo), ou mesmo assobiar através do bocal (Chilton, 2007;

---

<sup>1</sup> O trombone de seis válvulas, criado na segunda metade do século XIX, por Adolphe Sax (1814-1894), nunca se estabeleceu como uma alternativa, apesar do maior número de combinações possíveis que oferece (Moore, 2016).

<sup>2</sup> Haveria a realçar, no repertório orquestral, os solos de trombone nas obras de W. A. Mozart (1756 - 1791), designadamente em *Tuba Mirum (Requiem)* e na oratória *Die Schuldigkeit des Ersten Gebotes*, refletindo esta a escrita de Johann Ernst Eberlin (1702-1762), que fazia frequentemente uso do trombone *obligato* nas suas obras. Mozart, em todo o caso, utiliza o trombone com parcimónia, reservando o seu uso para momentos de particular intensidade dramática (Shinska, 2017).

McIlwain, 2010). Também um discípulo de Krenek, Robert Erickson (1917-1997), escreveu uma obra marcante para trombone solo – *General Speech* –, na qual o trombonista tem não só uma *performance* profundamente teatral, como também um desafio linguístico muito particular, pois a sua interpretação prevê o uso de um discurso previamente determinado pelo compositor. Já Christian Lindberg (n. 1958), em *KoKaKoKa*, para trombone *solo*, usa os pés e a voz como elementos individuais, notando cada um deles através de um sistema na partitura, alternando-os de forma virtuosística e empregando ainda outros recursos, como os multifônicos.

### **Multifônicos, eletrônica, teatralidade**

Os multifônicos são frequentemente produzidos tocando uma nota ao mesmo tempo que outra é cantada, sendo que, dependendo da forma como são colocadas harmonicamente as notas, pode obter-se uma terceira nota resultante da ressonância das primeiras duas (Henrique, 2002: 628). Herbert (2006: 30) sugere que este recurso aproxima o instrumento de um “(...) idioma harmônico em vez de melódico”.<sup>3</sup> Berio recorre aos multifônicos em *Sequenza V* (1966) como forma de combinar o som do trombone com a voz. O compositor parte da exclamação “*Why?*” como base do material temático da seção B da obra (Hansen, 2010). É possível identificar movimentos contrapontísticos entre a voz (o canto) e o som do instrumento, mas estes estão subjacentes à fonologia ‘U-A-I’, referência explícita na partitura, e não a um eixo tonal. Num tratamento distinto, *Basta* (1982), de Folke Rabe (1935-2017), uma das obras mais difundidas e interpretadas para trombone solo, é um exemplo do recurso a multifônicos com uma função harmônica. O compositor usa como centro tonal um intervalo de quinta, no qual o intérprete toca a nota mais grave – a tônica – e canta a mais aguda – a quinta. Partindo de um intervalo de 6ª maior, a aproximação ao intervalo de 5ª é feita por meios-tons: a nota mais grave sobe e a mais aguda desce meio-tom, resultando um efeito de cadências frígias consecutivas.<sup>4</sup> Num outro domínio, o uso da eletrônica veio transformar o repertório do instrumento, sendo um marco neste âmbito *Echoes for Trombone and Live Electronics*, que Joel Chadabe (n. 1936) escreveu em 1972, e que constitui aquela que parece ser a primeira obra para trombone e eletrônica em tempo real. As inovações por meio da eletrônica incluem uma utilização do instrumento na qual, em vez de produzir som, o instrumento é utilizado como painel de controlo, como explorado por Nicolas Collins (n. 1954) em *Trombone-Propelled Electronics* (1991).

A teatralidade da performance, já referida a propósito de *Solo for Sliding Trombone*, integra também outras obras centrais do repertório. Na *Sequenza V* (1966), para a escrita da qual Berio se inspirou no palhaço Grock (Karl Adrien Wettach), o compositor especifica os efeitos teatrais pretendidos, referindo detalhadamente como deve o palco estar montado e qual a indumentária do intérprete, bem como os movimentos que idealizou (levantar e baixar a vara com um certo ritmo e tocar de pé ou sentado) ou o estado de espírito que o instrumentista deve adotar. Hansen (2010: 20) refere, a este propósito, que “(...) na análise da *Sequenza V*, seria um erro não considerar os elementos teatrais representativos do palhaço Grock enquanto personagem própria e como

---

<sup>3</sup> Apesar de classificado este recurso expressivo como não convencional, com uma conotação de originalidade, atualidade e inovação, o uso de multifônicos é referido por Claudio Sebastiani já em 1563 (Meylan, 1988), e foi usado por Weber em 1815 na cadência no seu *Concertino* para trompa, op. 45.

<sup>4</sup> Tendo em conta que a altura na emissão vocal é um elemento importante na sua produção, o uso de multifônicos abre também o debate do género, pois grande parte do repertório é pensado para uma voz masculina (dentro da tessitura da voz tenor), com efeitos sonoros específicos, que são naturalmente mais difíceis de conseguir com a voz feminina. A romper com esta linha, o trombonista John Kenny compõe em 2001 *Secret House*, especialmente pensada para trombone com voz feminina (Baldwin, 2013).

representação do palhaço em geral”. Mais recentemente, Jan Sanström (n. 1954), no seu *Motorbike Concerto*, faz referência a “desenhar um mapa” (com a vara), “gritar por inalação” e mesmo “rodar sobre si próprio” (Baldwin, 2013), colocando também em evidência os elementos visuais da *performance*.

### **Conclusão**

Como exposto, o trombone raramente beneficiou de uma posição de destaque na composição até à segunda metade do século XX, sendo o ponto de viragem a obra de John Cage. Desde então, intérpretes e compositores redefiniram as fronteiras técnicas da escrita para o instrumento, transformaram o conceito de som e exploraram o impacto visual da *performance*.

Das obras referidas, podemos inferir que se expandiram o repertório e as possibilidades de escrita para o instrumento. Contudo, se observarmos os programas de recitais da especialidade, constatamos que o repertório de vanguarda é geralmente evitado, com exceção para as obras de compositores como Cage, Berio ou Xenakis (1922-2001), ou escritas por trombonistas, como Lindberg ou Kenny (n. 1957), que conhecem intimamente as possibilidades técnicas do instrumento.

O repertório e técnica tradicional do trombone não devem ser pensados, porém, em dicotomia com a escrita não convencional. Antes, como sugere Dempster (1979), o domínio das técnicas tradicionais é obrigatório para que se possam abordar as técnicas recentes; estas, por seu turno, trazem uma maior clareza e definição às técnicas tradicionais. Poderia ser pensada, à luz desse entendimento, a relação entre instrumento e voz explorada por Berio em *Sequenza V* que, na radicalidade da escrita, subtilmente remeteria o trombone à sua origem.

### **Referências**

- Baldwin, K. J. (2013). *The twentieth century trombone: expansion of technique* (Dissertação de Doutoramento, Manchester Metropolitan University).
- Berio, L. (1966). *Performing notes for Sequenza V for trombone solo*. Viena: Universal Edition.
- Cage, J. (1958). *Concert for piano and orchestra*. Nova Iorque: Henmar Press.
- Chilton, J. G. (2007). *Non-intentional performance practice in John Cage's Solo for sliding trombone* (Dissertação, DMA, University of British Columbia).
- Silva, D. A. M. R. (2018). *O desenvolvimento da notação musical e das técnicas da prática instrumental do trombone no séc. XX: Luciano Berio, John Cage e Iannis Xenakis* (Dissertação de Doutoramento, Universidade de Évora).
- Dempster, S. (1979). *The modern trombone: a definition of its idioms*. Athens: Accura Music.
- Hansen, N. C. (2010). Luciano Berio's *Sequenza V* analyzed along the lines of four analytical dimensions proposed by the composer. *The Journal of Music and Meaning*, 9, 16–37.
- Henrique, L. L. (2002). *Acústica musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gubenkian.
- Herbert, T. (2006). *The trombone*. New Haven: Yale University Press.
- McIlwain, W. B. (2010). *Florida State University Libraries select contributions and commissions in solo trombone repertoire by trombonist innovator and pioneer: Stuart Dempster* (Dissertação, Doctor of Music, Florida State University).
- Moore, T. R. (2016). The acoustics of brass musical instruments. *Acoustics Today*, 12(4), 30–37.
- Rabe, F. (1982). *Basta*. Estocolmo: Reimers.
- Shelton, A. M. (2010). *Shifting slides: the effect of John Cage's 'Solo for Sliding Trombone' (1957-58) on modern trombone literature and pedagogy* (Dissertação, Master of Music in Music Education, Columbus State University).
- Shinska, J. (2017). *The alto trombone: evolution as a chamber music instrument in selected works from the baroque to the twentieth century* (Dissertação, DMA, University of Kansas).