

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT
CURSO DE MÚSICA**

MAURO JOEL VIEIRA MOTA

**ANÁLISE INTERPRETATIVA DA PEÇA CONCERTANTE PARA TROMBONE
BAIXO DE GILBERTO GAGLIARDI BASEADO NOS CONCEITOS DO MÉTODO
*NOTE GROUPING DE JAMES MORGAM THURMOND***

MANAUS

2018

MAURO JOEL VIEIRA MOTA

**ANÁLISE INTERPRETATIVA DA PEÇA CONCERTANTE PARA TROMBONE
BAIXO DE GILBERTO GAGLIARDI BASEADO NOS CONCEITOS DO MÉTODO
*NOTE GROUPING DE JAMES MORGAM THURMOND***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharelado em Instrumento pela Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas - UEA.

Orientador: Prof. Me. Fabio Carmo Plácido Santos

MANAUS

2018

MAURO JOEL VIEIRA MOTA

**ANÁLISE INTERPRETATIVA DA PEÇA CONCERTANTE PARA TROMBONE BAIXO DE GILBERTO
GAGLIARDI BASEADO NOS CONCEITOS DO MÉTODO *NOTE GROUPING* DE *JAMES MORGAM
THURMOND***

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC),
apresentado a Universidade do Estado do
Amazonas – UEA, como requisito parcial
para a obtenção de título de Bacharelado
em Instrumento.

Aprovado em: 11 de dezembro de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Me. Fabio Carmo Plácido Santos
(Orientador – Universidade do Estado do Amazonas)

Prof. Me. Vadzim Ivanou (Avaliador)
(Membro 1 – Universidade do Estado do Amazonas)

Prof. Me. Nikola Cunha Locatelli (Avaliador)
(Membro 2 - Universidade do Estado do Amazonas)

MANAUS

2018

AGRADECIMENTOS

A YWHW, em tudo, sou agradecido!

Foi com muito esforço, dedicação e perseverança que cheguei até aqui, sendo um garoto de família humilde, hoje posso me alegrar por ter avançado tanto, com tão pouco recurso disponível.

Meus pais tiveram papel importante nessa jornada, e essa vitória também é deles.

No decorrer da jornada acadêmica, tive contato com várias pessoas que de forma direta ou indireta, contribuíram com este sonho. Não citarei nomes, pois estaria cometendo erro grave caso esquecesse de algum. Enfim, GRATIDÃO!

“DA ANÁLISE

Eis um problema! E cada sábio nele aplica
As suas lentes abismais.
Mas quem com isso ganha é o problema, que fica
Sempre com um X a mais...”

Mario Quintana

RESUMO

Esta monografia propõe apontar ferramentas importantes para viabilizar a difusão, estudo e interpretação musical da Peça Concertante para trombone baixo e piano de Gilberto Gagliardi, através de uma análise interpretativa, a base de conceitos que servem de preparação para o alcance da excelência na performance. A escolha desta obra se deu por ser uma peça brasileira do repertório do trombone baixo e em alguns casos, requisito avaliativo em audições neste instrumento. Na análise feita a partir desta composição, foram aplicados os conceitos sobre estilo, musicalidade, expressão e interpretação, extraídos do Método de *James Morgan Thurmond*, o *Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*.

Palavras-Chave: Análise musical, expressão, interpretação, *note grouping*, musicalidade, performance.

ABSTRACT

The present work, through a detailed analysis of the concepts that serve as a preparation for excellence in performance, aims to provide important tools to make the propagation, the study and the interpretation of *Peça Concertante*, for bass trombone and piano by Gilberto Gagliardi more practicable. This work was chosen due to the fact that it is a Brazilian piece of the bass trombone repertoire and also, because it is requested at some auditions for the instrument. In the analysis made after this composition, concepts were applied regarding style, musicality, expression, and interpretation, which were taken out of the method by James Morgan Thurmond called *Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*.

Keywords: Music analysis, expression, interpretation, *note grouping*, musicality, musical performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Trombone Baixo.....	18
Figura 2: Bocal de Trombone Baixo.....	18
Figura 3: Vara do Trombone Baixo.....	19
Figura 4: Válvulas e rotores do Trombone Baixo.....	19
Figura 5: Campana ou sino do Trombone Baixo.....	20
Figura 6: Fotografia de Gilberto Gagliardi.....	21
Figura 7: Fotografia de James Morgan Thurmond.....	25
Figura 8: Capa do Livro <i>Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance</i>	27
Figura 9: <i>Arsis</i> e <i>thesis</i> e suas indicações.....	32
Figura 10: Compassos 1 a 4, introdução da Peça Concertante, parte do piano.....	36
Figura 11: Compassos 5 a 8, entrada solo do trombone baixo.....	37
Figura 12: Compassos 9 a 16, motivos e frase melódica.....	38
Figura 13: Compasso 9 e 10.....	38
Figura 14: Compasso 11.....	39
Figura 15: Compassos 13 e 14, ocorrência de <i>arsis</i>	39
Figura 16: Compassos 16 a 20, repetição da frase inicial em outro registro.....	40
Figura 17: compassos 20 a 24, ocorrência de <i>arsis</i>	40
Figura 18: compassos 20 e 21, Ocorrência de <i>arsis</i>	40
Figura 19: Compassos 23 e 24, ocorrência de <i>arsis</i>	40
Figura 20: Compassos 23 e 24, trecho de conexão entre frases.....	41
Figura 21: Compassos 24 a 28, fraseado técnico.....	41
Figura 22: Compassos 27 e 28, fim de uma frase e início de outra.....	42
Figura 23: Compassos 28 a 34.....	42
Figura 24: Compassos 35 e 36, andamento lento e modulação.....	42
Figura 25: Compassos 37 a 50, nova tonalidade.....	43
Figura 26: Compasso 50, pulsação binária.....	44
Figura 27: Compassos 49 a 61, fraseados com acentuações técnicas.....	44
Figura 28: Compasso 60, <i>ritardando</i>	44
Figura 29: Compassos 61 a 66, ocorrência de <i>arsis</i>	44
Figura 30: Compasso 65, <i>sisura</i>	45

Figura 31: Compasso 66, nota Fá ³ com fermata.....	45
Figura 32: <i>Cadenza</i>	45
Figura 33: Nota final pedal.	46

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Alguns trabalhos acadêmicos relacionados ao método Note Grouping.	29
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 TROMBONE BAIXO: RESUMO HISTÓRICO, CONCEITOS ORGANOLÓGICOS E LITERATURA TÉCNICA	15
1.1 Bocal	18
1.2 Vara.....	19
1.3 Válvulas e rotores.....	19
1.4 Campana.....	20
2 GILBERTO GAGLIARDI E A PEÇA CONCERTANTE	21
3 JAMES MORGAN THURMOND E O MÉTODO <i>NOTE GROUPING</i>	25
3.1 Motivo e Acentuação.....	31
3.2 <i>Arsis e Thesis</i>	31
3.3 A Barra de Compasso	32
3.4 A Impulsão em Música; o valor da anacruse (<i>arsis</i>).....	34
3.5 Teoria Fundamental	34
4 ANÁLISE INTERPRETATIVA DA PEÇA CONCERTANTE PARA TROMBONE BAIXO COM BASE NAS IDEIAS E CONCEITOS DO MÉTODO <i>NOTE GROUPING</i>	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
BIBLIOGRAFIA:	49
SITES:.....	50
ANEXOS:	51

INTRODUÇÃO

Em geral, os músicos em seus estudos enfrentam desafios que instigam a busca pelo aperfeiçoamento técnico no dia-a-dia da vida artística, este é um fator importante, todavia, o aperfeiçoamento técnico em si, não é unicamente essencial para viabilizar uma boa performance musical.

A habilidade técnica é um fator originado a partir da carga contínua de estudos que o artista necessita manter incessantemente por conta das demandas impostas por um público cada vez mais exigente.

Aos músicos do século XXI exigem-se um conjunto diversificado de competências e conhecimentos que contribuam para a sustentação de uma carreira artística que se exerce no quadro de uma actividade profissional policentrada, situada em mais do que um campo de especialidade. Esta concepção de músico como um profissional multi-situado e multi-competente tem implicações significativas no contexto da elaboração das políticas, na educação, na formação e no desenvolvimento da profissão artística. (LOPES, 2017, p.46)

Alguns artistas sobrepõe o estudo do instrumento como uma atividade tecnicista¹, onde o músico buscando a habilidade de domínio instrumental, se coloca em um processo de exaustiva repetição na crença de que essa prática lhe traga êxito.

Pode-se afirmar que não somente a habilidade técnica garante uma boa execução ao instrumentista, pois alguns recursos são sumariamente necessários para garantir uma música pulsante e com movimento.

[...] a aprendizagem de um instrumento, e no contexto da designada música erudita ocidental, constitui-se como uma actividade complexa que envolve um conjunto de dimensões de natureza técnica, estética, artística, social e cultural numa interação diferenciada de processos cognitivos e sensoriomotores a par de interdependências várias com a emoção, a memória, a imaginação, a criatividade, a co-performance colaborativa e a compreensão da música nos contextos da sua criação e produção. (LOPES, 2017, p.46)

Tocar um instrumento musical é de fato uma atividade complexa e transmitir uma mensagem através das ondas do som é algo que envolve todo um conjunto de situações que englobam o discurso interpretativo.

¹ Segundo o dicionário online da língua portuguesa: *Tecnicista* é o que se refere, pertence ou é próprio do tecnicismo, valorização exagerada de recursos técnicos.

O domínio ou embasamento técnico por si só como já foi dito, não é satisfatório, pois existem pressupostos importantes que de modo algum devem ser ignorados, estes estão ligados as concepções cognitivas do indivíduo ao qual podem ser estudados e aplicados a performance.

A expressão, interpretação e musicalidade são exemplos desses pressupostos ao qual também podemos denominar como metas e uma vez que haja diálogo entre as tais, a execução se torna mais vívida e capaz de transmitir diferentes impressões.

Indutivamente para que se possa melhorar o entendimento a respeito de como determinados conceitos formulados para auxiliarem a performance musical, estando aplicados corretamente, servir para garantir boas execuções musicais, surgiu a ideia de reunir de maneira qualitativa, ferramentas necessárias que tornam o trabalho do músico instrumentista interativo e satisfatório.

Esta monografia, em um aspecto geral, propõe apresentar a análise de uma obra musical com base nas ideias compiladas pelo autor *James Morgan Thurmond*, explorando os conceitos de aplicabilidade do método *Note Grouping*.²

Os conceitos descritos por este autor em seu livro de Agrupamento de Notas, foram elaborados, a partir das ideias de *Marcel Tabuteau*, um oboísta e pedagogo franco-americano que viveu no século XX.

A obra musical que será objeto de estudo analítico neste trabalho é a Peça Concertante para trombone baixo e piano de Gilberto Gagliardi, veemente por ser uma composição brasileira e tal que, traz consigo características musicais que podem ser desenvolvidas sob a ótica das ideias e conceitos do *Note Grouping*.

O livro intitulado *Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*, surge a partir da dissertação de mestrado do referido autor escolhido como fundamentação e embasamento teórico para este trabalho monográfico.

O estudo é produto derivado da incansável busca pelo saber, inquietação esta, natural do ser pensante e – parafraseando Lopes (2017) – uma característica inerente a este, é justamente a constante procura por conhecimento. Nesse intuito, para suprir ainda mais os discursos desta abordagem proposta, serão utilizadas: teses, dissertações, artigos, livros e tratados como referencial teórico para contextualizar e

² Em inglês; *Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Traduzido para o português; Agrupamento de Notas: Um Método para Alcançar Expressão e Estilo na Performance Musical.

enriquecer a temática de análise da obra musical a ser desenvolvida nos capítulos seguintes.

O trabalho se divide em quatro capítulos. O primeiro capítulo apresenta o trombone baixo em um breve resumo histórico, citando alguns fatores importantes desde seu surgimento até a atualidade.

O segundo capítulo é uma síntese biográfica sobre o compositor Gilberto Gagliardi, contextualizando a sua obra musical de nome Peça Concertante.

O Terceiro capítulo discorre sobre os principais pontos da biografia de James Morgan Thurmond e a ferramenta *Note Grouping*, destacando os conceitos sobre expressão, interpretação e musicalidade aplicados a análise musical da Peça Concertante.

Por fim, o quarto capítulo apresenta uma reflexão analítica detalhada da Peça Concertante para trombone e piano de Gilberto Gagliardi, baseada em conceitos extraídos do método *Note Grouping*, aplicáveis a estrutura da composição analisada.

1 TROMBONE BAIXO: RESUMO HISTÓRICO, CONCEITOS ORGANOLÓGICOS E LITERATURA TÉCNICA

O século XVI, período que marca o início da *Idade Moderna*³, foi uma época de importantes descobertas no campo científico e grandes invenções em diversas áreas.

No contexto envolvendo a música não poderia ser diferente, já que a fabricação de instrumentos musicais se dá a partir de ferramentas e moldes que surgiram e estiveram em desenvolvimento durante os séculos até a contemporaneidade.

O trombone duplo, que mais tarde é também chamado de trombone baixo, foi mencionado, segundo (SANTOS, 1999, p.16) em um documento histórico de 1581 na Bavária, todavia, tratou-se apenas de um projeto em desenvolvimento, tal que, só viria a ser construído anos mais tarde, já no século XVII, em busca da criação de novas possibilidades referentes a timbres sonoros.

Bartholomaeus Praetorius (que além de compositor e organista era trompetista na corte de Elector Johann Sigismund, em Brandenburg, no período de 1613 a 1620) trabalhou em conjunto com o inventor de instrumentos Hans Shreiber, e juntos construíram, no ano de 1618, o primeiro trombone baixo, que tinha o tubo duas vezes mais longo do que o do trombone tenor. (SANTOS, 1999, p.17)

Bartholomaeus Praetorius era integrante de uma família de compositores que tiveram boa influência no desenvolvimento do trombone baixo.

O compositor Conrad Praetorius, compositor e poeta germânico que viveu na Bavária, trabalhou na construção do trombone. Era grande o interesse na construção do trombone baixo por parte dos compositores da família Praetorius, que trabalhavam em novas e imponentes possibilidades sonoras para comporem os hinários da Igreja solicitados por Lutero. (SANTOS, 1999, p.17)

O trombone baixo é o segundo maior instrumento pertencente a irmandade trombonística ao qual possui o timbre sonoro mais grave, escuro e imponente. Esta característica, o diferencia dos seus semelhantes, inclusive o mais próximo, no caso, o trombone tenor.

Para atingir a excelência em sonoridade nesse instrumento, é necessário exercer um esforço maior de controle sonoro e coluna de ar, logicamente trata-se de

³ Segundo o site Brasil Escola: Idade Moderna é o período compreendido entre a Idade Média e a Idade Contemporânea.

um processo gradativo ao qual é necessário um certo período de tempo juntamente com o exercício da prática instrumental.

Na literatura do trombone baixo, podemos encontrar métodos para auxílio no desenvolvimento técnico, como Arban's (2002), Marcos Bordogni (2014), Kopprasch (2014), Gilberto Gagliardi ([s.d.]) entre outros, que aplicados, servem de auxílio essencial a performance no tocante a mecânica do instrumento.

Esses métodos majoritariamente foram formulados por instrumentistas conhecidos a nível mundial, cada qual em diferentes épocas, porém possuindo um curioso fato comum entre ambos, de que a informação levava dias ou meses para se ter ideia de acontecimentos já passados, situação naturalmente corriqueira antes da era de informação pós-século XX.

Outros autores, elaboraram métodos, apenas para suprir uma necessidade momentânea e regional de carência de material de estudo técnico para seus aprendizes.

O professor trombonista Gilberto Gagliardi (1922-2001), produtor de uma obra vasta para o instrumento segundo Santos (1999), foi o “maior didata do trombone no Brasil” em sua época, onde desempenhou um papel admirável no ensino do trombone, elaborando obras específicas para este instrumento, além da produção de arranjos para outras formações

Como compositor, Gagliardi se revela bastante eclético. Compôs choros, modinhas, Polkas, Divertimentos, peças para trombone e piano, quarteto de trombones, corais de trombones, quintetos de metais, trombone e banda, trompete e banda, entre outras. É importante citar aqui, que Gagliardi, como compositor de trombone, desempenha um papel de suma importância para a classe trombonista. (CARDOSO, 2007, p.10)

Gagliardi foi um dos pioneiros a produzir material didático para auxiliar seus alunos, tendo em vista dificuldades que se justificam.

Devido à falta de informação corrente em nosso país na época em que Gagliardi inicia sua carreira e pela necessidade de se haver material para as aulas em que ele lecionava, Gagliardi começa então a escrever exercícios, estudos, peças para trombone e piano, quartetos e outras formações, aonde o conteúdo era sempre o necessário para sanar dificuldades técnicas de seus alunos. (CARDOSO, 2007, p.10)

As exigências técnicas inerentes ao trombone baixo são específicas e demandam disciplina do aluno/executante em sua adaptação, “os trombonistas em

quase sua totalidade já possuem os conhecimentos técnicos do trombone simples” (GAGLIARDI, [s.d.]), sem rotor com afinação em Sib, ou o trombone tenor com afinação em Sib e rotor/válvula em Fá.

O aluno que migra para o trombone baixo, necessita de adequação ao sistema de afinações Sib/Fá/Solb/Ré, este possui dois rotores que associados a estas afinações, funcionam como válvula extensora para as regiões graves do instrumento.

É nesse contexto que, surge assim, o método para Trombone Baixo onde Gagliardi faz uma adequação de métodos comuns no ensino do trombone tenor, porém agora, adaptados para a realidade do trombone baixo:

Iniciou com transposições do método de solfejo de M. Bonna transpostos uma quarta composta a baixo, para que o aluno avançado como trombonista tenor, porém iniciante ao mundo do trombone baixo, pudesse ter mais fluência, tanto em relação à leitura musical nos extremos graves, quanto para poder usar os recursos de rotor contidos no instrumento em questão. (CARDOSO, 2007, p.11)

É comum, que o aluno principiante em trombone baixo tenha a intenção de tocar os estudos grafados para trombone tenor, transpondo-os uma oitava a baixo, pela lógica de que as notas são as mesmas obviamente, tornando fácil a compreensão e execução.

Isto pode se tornar uma limitação, pois nem todos os alunos a princípio, alcançam as regiões extremas⁴ da sonoridade desse instrumento, e nem estão organicamente, no sentido de memória tátil⁵, habilitados a lidar com os rotores.

Nesse contexto, Gagliardi tratou de transpor o método de solfejo de M. Bonna uma quarta abaixo para tornar a execução, todavia, mais facilitada, até por conta dos alunos iniciantes neste instrumento estarem em processo de desenvolvimento da tessitura e extensão sonora.

Uma das primeiras dificuldades enfrentadas pelo aprendiz ao transferir-se para o trombone baixo – mesmo possuindo domínio técnico já avançado no trombone tenor – é a leitura das linhas suplementares inferiores na pauta, em virtude da falta de prática nessas regiões, mesmo ainda possuindo a clave de Fá comumente à grafia para os instrumentos de som grave.

⁴ Classificamos como regiões extremas, as regiões graves ou pedais quanto as regiões agudas do trombone baixo.

⁵ Classificamos como memória tátil, o ato de, com precisão, memorizar e acertar as notas nas posições da vara do trombone fluentemente.

Há também a necessidade de atingir as regiões subgraves do instrumento, exigindo o domínio dos recursos estruturais como por exemplo: as chaves em Fá/Sol \flat e a combinação das duas ao qual resulta na afinação Ré.

Isto força o exercício da prática e demanda tempo para que haja a adequação à nova realidade e exigência instrumental.



Figura 1: Trombone Baixo.

No tocante ao conceito organológico, o trombone baixo (fig.1) é um aerofono da família dos metais, possuindo características estruturais e particularidades a qual abrangem sua estrutura como um todo. Cada parte principal de sua estrutura total possui um nome e exerce uma determinada função, essas partes são: bocal, vara, rotores, válvulas e campana, conforme detalhados respectivamente.

1.1 Bocal

O trombonista baixo, já com experiência mediana no instrumento, entende que o bocal (fig.2) é uma peça extremamente pessoal, visto que, cada indivíduo possui diferenças em suas características comuns⁶ e até por questões salutaras.



Figura 2: Bocal de Trombone Baixo.

Porém, o trombone baixo por ser um instrumento maior, necessita de um bocal específico para a sua estrutura e objetivo sonoro, ou seja, bordas largas e taça mais profunda, e levando em consideração fatores supracitados, toda essa demanda é relativa de indivíduo para indivíduo.

⁶ Essas características são: arcada dentária e lábios.

1.2 Vara

O trombone, num contexto geral, possui uma vara (fig.3) dividida em um tubo que se encaixa em outro, um fixo e outro correção, isto possibilita a mudança de registros harmônicos ao longo das sete posições existentes ao longo do mecanismo.



Figura 3: Vara do Trombone Baixo.

O trombone baixo, logo na sua criação, possuía uma vara dupla, ou melhor, com duas voltas. Logo após, surgiu outro modelo já com a vara única, porém um pouco longa, necessitando de um bastão de manuseio, ao qual servia de auxílio para o alcance das posições mais distantes na vara do instrumento como por exemplo, a sexta e sétima posição.

Historicamente a vara do trombone baixo sofreu modificações significantes até ganhar a configuração conhecida nos dias atuais, essas modificações, ocorreram para facilitar o manejo e tornar mais versátil o manuseio do instrumento.

Atualmente, temos as válvulas ou rotores, que proporcionam que a vara possibilite ser manuseada com a equidistância de um braço de um adulto de estatura mediana, estendido até a sétima posição.

1.3 Válvulas e rotores

Estes são recursos desenvolvidos e acrescentados ao instrumento para torná-lo mais enriquecido em possibilidades sonoras, facilitando o alcance a regiões de registro mais grave deste aparelho aerofônico.



Figura 4: Válvulas e rotores do Trombone Baixo.

Os rotores e válvulas (fig.4), mecanismos engendrados à estrutura do Trombone Baixo, foi uma inovação possível em virtude dos avanços nas técnicas e meios de construção desse instrumento ao qual possibilitou a diminuição de seu tamanho, se comparado aos seus antecessores, não em sua extensão total, mas em tamanho do tubo, ao qual veio a ser simplificado estruturalmente, de forma, digamos, mais confortável para a execução ou performance artística, seja em solos ou em qualquer formação musical.

1.4 Campana

A campana ou sino (fig.5) do Trombone Baixo possui um formato cônico, podendo variar de tamanho de acordo com o fabricante ou desejo do instrumentista, mas sempre será maior que a de um trombone tenor. A função do sino é amplificar e projetar as ondas sonoras que são geradas através de todo o aparelho aerofono.



Figura 5: Campana ou sino do Trombone Baixo.

2 GILBERTO GAGLIARDI E A PEÇA CONCERTANTE

A biografia de Gilberto Gagliardi pode ser encontrada com facilidade em sítios pela internet, bastando digitar o nome respectivamente em sites de buscas e logo em seguida aparece ali, disponível todo o conteúdo a respeito do músico instrumentista.



Figura 6: Fotografia de Gilberto Gagliardi.

Vários autores relatam sobre a vida e obra de Gagliardi em trabalhos acadêmicos, quando relacionados ao trombone.

Gilberto Gagliardi é descendente de italiano pela terceira geração e nasceu em São Paulo no dia cinco de dezembro de 1922. Filho de José Gagliardi e Carolina Frumento Gagliardi, teve três irmãos, Roberto, Fausto, e Raul Gagliardi.

Gilberto Gagliardi, era mais conhecido inicialmente no meio artístico brasileiro como o “*Gagliardinho do trombone*”, devido ao fato de seu pai haver sido um trombonista famoso nas décadas de 30 e 40. José Gagliardi, de seus quatro filhos, teve três músicos. Fausto foi contrabaixista, enquanto Roberto e Gilberto, assim como o pai, foram trombonistas. Aprendendo a arte de tocar trombone com o pai, que desenvolveu um método no qual se encontra manuscrito até os dias de hoje, Gilberto, com a idade de 13 anos, iniciou seus estudos de música na cidade do Rio de Janeiro, para onde se mudou com a sua família em 1935.

Em 1938 ingressou no antigo Instituto Nacional de Música, onde concluiu o curso de teoria e solfejo recebendo aulas de trombone com o professor Abdom Lyra, catedrático da cadeira de trombone da referida instituição.

Aos 17 anos, já substituindo o pai em ocasiões nas quais este não podia comparecer, teve problemas com o então Juizado de menores. Por ser menor de idade, foi impedido de continuar tocando na noite carioca. A partir disso, depois de sua maioridade, começou a tocar profissionalmente com a orquestra Simon Bountman, que atuava na *Victor*. Realizou suas primeiras gravações – *músicas de carnaval* – em 1939, e tocou em diversas orquestras na *Odeon*, acompanhando Francisco Alves, o Trio de Ouro, Orlando Silva, Silvio Caldas, e Emilinha Borba e outros. Apresentou-se no cassino da Urca,

no Rio de Janeiro de 1940 até 1943, com a Orquestra de Carlos Machado, e participou de sua excursão pela Argentina em 1943. Tocou ainda na Rádio Globo, no Rio de Janeiro, de 1944 a 1947 e, de 1948 a 1951 na Rádio Nacional. Em 1949 viajou pelo Uruguai com a orquestra de Zacarias e recebeu o prêmio de melhor trombonista brasileiro, conferido pela *Associação dos Fã-Clubes brasileiros*, e pelos programas *Cinemúsica* e *Disc-Jockey*. De 1946 a 1953, fundou e atuou com o conjunto *Os Copacabanas*. De 1954 a 1956, atuou com a orquestra Silvio Mazzuca; em 1961, com a orquestra Simonetti e, em 1963, com Dick Farney e sua orquestra, para a qual também fez arranjos para gravações. Em 1966 tocou com a orquestra Elcio Alvarez. Como líder e arranjador de sua própria orquestra, Gagliardi 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 vários choros tendo como parceiro Clóvis Mamede, Domingos Namone e Romeu Rocha.

Na década de 60, trabalhou como instrumentista na TV Tupi com o maestro Luiz de Arruda Paes, ocupando posteriormente o cargo de maestro. Gagliardi trabalhou também na TV Excelsior com o artista músico Simonetti, onde era primeiro trombone da orquestra e na TV Record exercendo a mesma posição.

Como arranjador, trabalhou nas músicas para seus LPs, nas músicas da orquestra da TV Tupi, nas músicas de carnaval, arranjos para bandas, quartetos, quintetos entre outras formações. Na música erudita, Gagliardi teve seu início no Teatro Municipal de São Paulo, onde no ano de 1957, prestou concurso e ocupou a cadeira de terceiro trombone. Em 1964 Gagliardi concorreu para a vaga de primeiro trombone, deixada pelo então ocupante da cadeira, o trombonista Antônio Ceccato, que se aposentara por tempo de serviço. Gagliardi ocupou a cadeira de primeiro trombone do Teatro Municipal de São Paulo até 1992, ano em que igualmente deixa o cargo devido sua aposentadoria por tempo de serviço. Somando a isso, Gagliardi também faz parte, embora por pouco tempo, da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, igualmente como primeiro trombone.

Na Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, atuou ao lado de maestros como: Armando Bellardi, Eduardo de Guarnieri, Souza Lima, Mozart Camargo Guarnieri, Heitor Villa-Lobos, Eleazar de Carvalho, Isaac Karabtchevsky, Túlio Collacciopo, entre outros. (CARDOSO, 2007, p.5-9)

O legado de Gagliardi no meio artístico foi bastante significativo, pois a contribuição dele para as futuras gerações de músicos trombonistas é notória, tanto por haver repassado seus conhecimentos, quanto por suas composições e adaptações.

De acordo com Walter Baptista Azevedo, um de seus primeiros alunos e hoje renomado professor na área de trombone popular no Brasil, ele aprendeu a compor ouvindo discos e escrevendo arranjos; foi autodidata. Roney Stella, primeiro trombone do Teatro Municipal de São Paulo e também um de seus pupilos, acredita que seus arranjos e composições são frutos de muita dedicação, pois Gagliardi estudou apenas teoria musical, não possuindo assim nenhuma formação específica de técnicas de composição.

Ao conversar com o professor Donizeti Fonseca, professor do curso de trombone da Universidade de São Paulo (ECA-USP)⁴, constatei que com o

trombone baixo a situação era similar. Depois do ingresso do então aluno Donizeti Fonseca ao corpo estável da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) na década de 80, Gagliardi se encontra forçado pelas circunstâncias aparentes a começar a escrever propriamente para o trombone baixo. [...]

Com isso, Gagliardi compõe um método destinado somente ao estudo do trombone baixo, compondo também peças para trombone baixo solista e diversas formações, no qual ele dedica a outro de seus alunos, como é o caso, por exemplo, da obra "*Solando baixo*", que é dedicada a Antonio Henrique Seixas, trombone baixo solista da Orquestra Sinfônica Brasileira e também um de seus pupilos.

Gagliardi escreve seu método de Trombone para iniciantes, coletânea de estudos diários para trombone, estudos melódicos e duetos e seu método para trombone baixo, no entanto, somente o seu método Trombone para iniciantes é editado pela Editora Ricordi, permanecendo os outros em manuscrito até os dias de hoje. (CARDOSO, 2007, p.10-12)

Em meio a toda essa gama de obras produzidas, está a Peça Concertante, escrita para Trombone Baixo e Piano. Obra musical a qual é conteúdo de análise interpretativa neste trabalho de monografia.

A composição é grafada inicialmente em armadura de clave na tonalidade de Ré Maior, com pulsação quaternária, possuindo uma pequena introdução com 4 compassos, onde esta, é tocada pelo piano antes da entrada do solista no quinto compasso seguinte, tocando um sonoro Ré² enfaticamente acentuado.

Mais adiante, ocorre uma modulação, saindo da tonalidade Ré Maior para Mi bemol Maior e no compasso 50 o pulso muda para binário até o fim da cadência, onde a pulsação retorna para quaternário para finalizar a obra.

Até então, é desconhecido a data em que esta obra foi idealizada, apenas sabemos que Gagliardi criava composições por haver devida falta de material disponível na época para seus alunos e por esse motivo, muito conteúdo musical escrito, perdeu-se sem que ao menos, fosse catalogado ou estão em posse de seus alunos.

Para o trombonista baixo brasileiro, interpretar esta peça, significa valorizar o trabalho do grande músico e compositor que o próprio autor desta obra trombonística foi em vida, abraçando aquilo que consideramos como identidade musical de cunho instrumental erudito, nacionalmente brasileiro.

Gilberto Gagliardi falece no dia 15 de julho de 2001, devido a uma isquemia cerebral decorrente de seu problema com diabetes. Em seu velório, um coral de trombones foi feito em sua homenagem tocando peças de sua autoria. Gagliardi deixa, além de uma família de filhos e netos; um método editado, o Trombone para iniciantes; um número ainda incontável com exatidão de

métodos, obras para trombones em diversas formações, arranjos para diversas formações entre *big bands*, grupos de metais, quintetos de metais, entre outros e, finalmente, alunos e pupilos que até hoje seguem seu legado, levando as gerações futuras seu conhecimento e sua sabedoria. (CARDOSO, 2007, p.14)

Todo o aluno de trombone no Brasil já ouviu ou irá ouvir falar desse trombonista, devido a sua popularidade, e não é para menos, pois o seu legado se perpetuará pelas próximas gerações de instrumentistas em virtude de suas contribuições eternizadas no acervo de suas obras musicais.

3 JAMES MORGAN THURMOND E O MÉTODO *NOTE GROUPING*

James Morgan Thurmond, nasceu em Dallas nos Estados Unidos no ano de 1909. Em sua jornada de vida, Thurmond teve uma longa e variada carreira profissional, como performer e docente da área musical.



Figura 7: Fotografia de James Morgan Thurmond.

Cursou sua graduação no *Curtis Institute of Music* na cidade de Philadelphia, estado da Pennsylvania, e na *American University*, tendo estudado trompa com *Anton Horner* e música de câmara com *Marcel Tabuteau*, entre outros.

Serviu a marinha americana por dezenove anos, sendo o principal trompista da banda da marinha durante o início dos anos de 1930. Fez mestrado em música pela *Catholic University* e alguns anos mais tarde, recebeu o título de doutor honoris causa pelo *Washington College of Music* em 1944. Tempos depois, ajudou a organizar e dirigir a *Navy School of Music* em Washington-D.C., local de ensino ao qual posteriormente se tornaria a *School of Music for the Armed Forces*.

Thurmond esteve no comando desta escola e de todas as bandas de frota do setor de música da marinha americana durante a Segunda Guerra Mundial e aposentou-se em 1951 das atividades militares como tenente da marinha dos Estados Unidos.

Foi professor emérito de música no *Lebanon Valley College* em Annville, Pennsylvania onde, mesmo já aposentado das atividades militares, ainda assim, seguiu carreira de educador musical de 1954 até 1979.

Escreveu um livro didático sobre música e lecionou parcialmente em Gettysburg, *Messiah College*, *Temple University*, além de ser maestro associado da *Harrisburg Symphony* na cidade de Harrisburg, Pennsylvania. Thurmond também foi

membro do *Music Educators National Conference*, *Retired Officers Association*, *Military Order of the World Wars* e do *International Horn Society*.

James Morgan Thurmond, morreu aos 89 anos de idade, em 21 de junho de 1998, na *Genesis Nursing Facility*, cidade de Silver Spring, estado de Maryland, após um acidente vascular cerebral⁷. (*THE WASHINGTON POST*, 1998, tradução nossa)

O legado de Thurmond é bastante importante para a área musical no campo do estudo interpretativo e uma de suas principais obras direcionadas para esse aspecto, o “*Note Grouping: A method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*” ganhou notoriedade, quando fez mestrado em música na *Catholic University of America* em Washington-D.C.

Na busca pelo desenvolvimento de uma performance elaborada sob conceitos de estudo para elucidar o entendimento interpretativo, buscando o distanciando do mecanicismo vigente, o método *Note Grouping* surgiu propondo o eixo da expressividade e movimento como modo de atingir a qualidade emocional do executar musical.

Elaborei este livro com uma imensa vontade de registrar no papel, minhas ideias concernentes as qualidades emocionais e expressivas em música e como elas podem possivelmente ser inseridas ou alcançar a performance musical de maneira prática e eficiente⁸. (THURMOND, 1991, p.13, tradução nossa)

O *Note Grouping* se destacou ao longo dos anos, e para que pudesse estar melhor acessível a todos, foi publicado como livro pela primeira vez em 1982.

⁷ “James Morgan Thurmond, 89, a retired Navy lieutenant and music professor who once headed the Navy School of Music in Washington, died June 21 at Genesis Nursing Facility in Silver Spring after a stroke.

Mr. Thurmond was a professor emeritus of music from Lebanon Valley College in Annville, Pa., where he had taught from 1954 until retiring in 1979. He also wrote a textbook on music, taught part time at Gettysburg and Messiah Colleges and Temple University, and was associate conductor of the Harrisburg Symphony in Harrisburg, Pa.

Before joining the faculty of Lebanon Valley College, he served 19 years in the Navy, retiring in 1951. He was the principal horn player in the Navy Band during the early 1930s. A few years later, he helped to organize and run the Navy School of Music in Washington, which later became the School of Music for the Armed Forces.

During World War II, he was in charge of the school and all fleet bands for the music branch of the Navy. He was a native of Dallas and a graduate of the Curtis Institute of Music in Philadelphia and American University. He received a master of arts in music from Catholic University and an honorary doctorate degree from the Washington College of Music in 1944. A resident of Silver Spring, he returned to this area five years ago.

He was a member of the Music Educators National Conference, Retired Officers Association, Military Order of the World Wars and the International Horn Society.

Survivors include his wife, Marie S. Thurmond of Silver Spring; a daughter, Marianne T. Kearns of Topeka, Kan.; and two grandchildren”.

⁸ “In writing this book I have fulfilled a long-felt desire to put on paper my ideas concerning the emotional and expressive qualities of music, and how I believe they may be attained in musical performance”.

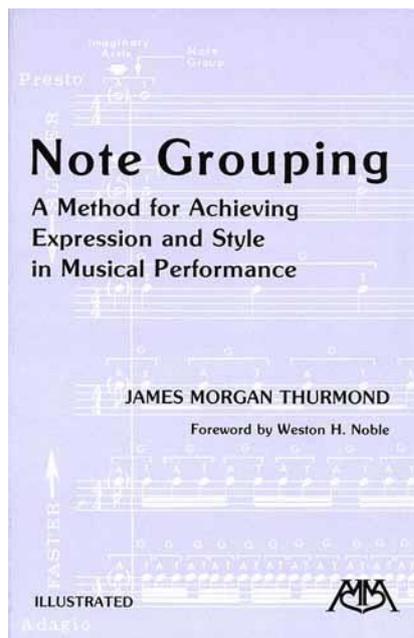


Figura 8: Capa do Livro *Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*

Muitos professores e músicos tem tomado conhecimento sobre a obra de Thurmond e nesse aspecto, o método vem adquirindo cada vez mais popularidade entre os estudiosos e pesquisadores, sobretudo para servir de base para a formação de grandes interpretes.

É importante salientar que o *Note Grouping*, não é exclusivo sobre as abordagens conceituais de estilo, expressão e interpretação em música, porém sua idealização se baseia na proposta de apresentar ferramentas práticas para melhor atingir excelência na performance artística.

Apesar de que muitos volumes podem ser encontrados sobre a história, teoria e apreciação da música, relativamente poucos autores tem tentado registrar na grafia dos livros, algumas regras ou princípios detalhados para suas execuções ou interpretações⁹. (THURMOND, 1991, p.17, tradução nossa)

Thurmond, nesta afirmação, questiona que em sua época, havia uma certa carência de material didático vinculado a temas traçados para as execuções musicais de cunho artístico, sobretudo ligadas ao lado emotivo do ouvinte em música, tentando exemplificar na prática a performance com estilo.

⁹ “Although many volumes can be found on the history, theory and appreciation of music, relatively few outhors have attempted to set down in black and white any detailed rules or instructions for its execution or performance”.

Ao refletir sobre essas questões, o autor do *Note Grouping* indaga que existia uma certa dificuldade, em relação aos grandes interpretes, em repassar de forma clara e objetiva o que faziam por excelência em suas performances.

Os verdadeiros segredos da interpretação expressiva, são retidos pelos próprios artistas, e raramente repassados, com exceção para seus mais talentosos alunos, onde na maioria dos casos, isto ocorre por gratificação. Receio de competição, sem dúvida, tem feito muitos desses artistas relatarem por compartilhar seus conhecimentos, enquanto outros, sabendo que eles têm que ensinar para seu sustento, consideram estes segredos como seus recursos. Com tudo, todos os artistas musicais que tem grande talento natural nem são bons professores nem escritores: por consequência disto, há poucos escritos sobre a execução artística¹⁰. (THURMOND, 1991, p.17, tradução nossa)

Thurmond cita que uma quantidade mínima de autores havia buscado registrar nos livros algumas regras ou princípios detalhados de suas performances ou experiências adquiridas, resultantes de suas execuções e interpretações em música, por conta de, estes não possuírem o domínio, de forma clara e objetiva, de descrever suas ideias musicais em palavras grafadas ou simplesmente por negligência.

Há sido a experiência de muitos, após um concerto, ouvir pessoas da plateia descreverem a atuação do artista como “mecânica”, “sem vida”, “chata”, “isenta de sentimento”, ou algo similar a isto. Técnica por si só não é suficiente para transmitir uma mensagem; deve haver algo a mais – movimento, calor, expressão, esteticismo¹¹. (THURMOND, 1991, p.19, tradução nossa)

O autor deixa claro seu pensamento sobre o tecnicismo, e basicamente esta afirmando que, técnica não é o suficiente para disseminar uma mensagem sonora detentora de linguagens importantes.

[...], o número de relatos sobre expressividade em performance musical é pequeno, e grande parte está reduzido a análises teóricas ao invés de apresentar instruções práticas ou delinear métodos eficazes que possibilitem

¹⁰ “The true secrets of expressive playing have been jealously guarded by the artists themselves and seldom passed on except to their most talented pupils – and then in most cases for a fee. Fear of competition has no doubt made many reluctant to part with their knowledge, while others, knowing that they have to teach for a living, have considered these secrets their stock-in-trade. All too often musical artists who have great natural endowment are neither good teachers nor writers; consequently there has been very little written on the subject of artistic execution”.

¹¹ “It has been the experience of most of us, after having attended a concert, to hear members of the audience describe the artist’s playing as “machanical”, “lifeless”, “boring”, “devoid of feeling”, or some similar expression. Technique in itself is not enough to convey a message; there must be something more – movement, warmth, expression, aestheticism”.

dar qualidade de estilo na interpretação dos iniciantes¹². (THURMOND, 1991, p.20, tradução nossa)

A inconformidade com a falta de estilo e interpretação dos iniciantes em música observada por Thurmond, acabou por instigar e trazer a ideia de concepção do *Note Grouping*.

É importante observar que anos já se passaram, desde a formulação e divulgação desses conceitos de agrupamento de notas. E a partir dele, surgiram outras obras e em contraponto a ideia de Thurmond em relacionar a existência de precário material sobre interpretação e estilo na performance, tal modo que, podemos relatar que a partir do livro *Note Grouping*, vários trabalhos científicos foram produzidos sob a ótica das considerações e ideias propostas pelo autor.

A seguir listamos alguns trabalhos que foram desenvolvidos a partir dos anos 2000, sendo que todos são facilmente encontrados na rede mundial de computadores, bastando apenas digitar o nome da obra ou do autor nos mecanismos de busca pela internet:

Tabela 1: Alguns trabalhos acadêmicos relacionados ao método *Note Grouping*.

Nome do autor	Ano	Local	Título do trabalho
Cícero Pereira Cordão Neto	2010	Rio de Janeiro - RJ	<i>Note Grouping: Uma ferramenta interpretativa como facilitadora do aspecto técnico do trompete no Concerto de Edmundo Villani- Côrtes</i>
Fabio Carmo Plácido Santos	2013	Salvador - BA	Polacas para trombone e banda filarmônica do recôncavo baiano: catálogo de obras e sugestões interpretativas da polaca <i>Os Penitentes</i> de Igayara Índio dos Reis
Paulo Vinícius Amado	2016	Campinas - SP	A expressividade no choro: um estudo de <i>Ingênuo</i> de Pixinguinha sob a ótica da teoria do <i>Note Grouping</i> de James M. Thurmond
Nivaldo Camargo de Moura Junior	2017	Goiânia - Go	Agrupamento De Notas: Aplicação do conceito interpretativo na obra <i>estudo para trompete em Dó</i> , de Camargo Guarnieri
Caroline Francisco De Sousa	2018	São Paulo - SP	<i>Bagatelle para trompa e piano</i> de Hermann Neuling: estudo interpretativo através da ferramenta de <i>Note Grouping</i>

Por fim, a análise contida no capítulo seguinte, tem seu foco na linha melódica do solista, escrita em partitura para trombone baixo, buscando viabilizar e difundir um estudo analítico sob o viés expressivo, interpretativo e musical, utilizando conceitos que elucidam estes pressupostos podendo estes ser justapostos a performance.

¹² "The number of extant writings on expression in musical execution are few, and for the most part are confined to theoretical analyses rather than to the giving of practical instructions, or the outlining of effective procedures for achieving this quality of style in the playing of students".

A interpretação do performer necessita fluir naturalmente, ter clareza de ideias e ser subsidiada de recursos que auxiliem o intérprete a proporcionar através da música a percepção de movimento e estilo como pressuposições importantes para que esse material sonoro adquira notoriedade.

O desafio logicamente é a busca por encontrar, analisar e apresentar como resultado, de modo prático, material capaz de habilitar o executante a desenvolver mais expressão, estilo e arte em sua performance como instrumentista ou cantor¹³. (THURMOND, 1991, p.18, tradução nossa)

Todo músico instrumentista, possui um desafio crucial antes de dar início a qualquer estudo de obra musical, tendo em vista que é indispensável um estudo prévio para conhecer as características interpretativas da obra.

Isto acarreta em exaustiva pesquisa e estudo sobre o estilo, filosofia e gênero da composição, além de análise planejada da partitura, nos moldes característicos atribuídos a obra.

Em seguida, vem a prática com o instrumento, percebendo a melhor forma de executar determinados trechos tecnicamente desafiadores, percebendo-se então, que não basta apenas deter a habilidade físico-motora de tocar um instrumento, mas estar atento ao exercício inteligível simultaneamente.

Após toda esta abordagem contextual vamos ao objetivo principal, pois obviamente, não podemos efetuar uma análise sem antes dominar os instrumentos básicos necessários para esta finalidade. Para tal feito e baseado nesta premissa, eis um resumo de parte das ferramentas que serão essenciais para o conteúdo analítico por vir.

Em seu discurso sobre a origem rítmica, Thurmond volta a atenção para três pontos importantes sobre o estudo histórico do ritmo e a partir disso, juntamente com outros pressupostos, afirma que o estudioso da técnica de agrupamento de notas estará apto para entender tais conceitos.

Para que se entenda os conceitos básicos do ritmo alinhados ao estudo da expressão musical, é necessário que se busque e investigue três lados da evolução do ritmo: (1) o desenvolvimento motivico como elemento gerador de ritmo e melodia; (2) o desenvolvimento da *arsis* e *thesis* e suas

¹³ "The problem, of course, is to find, analyze and present a practical approach to the performance of music that will enable the executant to exhibit more expression, style and artistry in his playing or singing".

classificações quanto a anacruse e cabeça de tempo; e (3) a origem da barra de compasso¹⁴. (THURMOND, 1991, p.25, tradução nossa)

Os três lados da evolução do ritmo abrangem toda uma gama de recursos que podem de certa forma elucidar no performer uma sensibilidade impar no sentido de entender e desenvolver ferramentas de como buscar de certa forma dar movimento a uma obra musical. Veja a seguir, os itens enumerados, conforme abaixo.

3.1 Motivo e Acentuação

Segundo Thurmond (1991), o ritmo é um fator importante que faz parte da existência humana desde o princípio. Os ritmos do dia, da noite, das estações do ano e etc., este se faz presente nos diversos fenômenos naturais.

Na música, o ritmo desenvolveu-se ao longo das épocas, desde as mais remotas, através de povos oriundos das mais variadas regiões do planeta, abrangendo línguas, crenças e raças.

As mais conhecidas na música ocidental são, os gregos, judeus, egípcios entre outros na antiguidade e mais atual, os italianos, ingleses, franceses, alemães e etc.

O ritmo e acentuação estão na linguagem falada, nos toques dos tambores africanos, nos grandes concertos, sinfonias, nas pequenas peças, nas músicas folclóricas, ou seja, nos quatro cantos do planeta terra, em toda a parte, a vida é constituída de ritmo.

3.2 *Arsis e Thesis*

Basicamente os termos possuem sua origem no drama grego, onde o líder do coro marcava o tempo para a dança com o pé encaixado em um tipo de calçado fixado a um tipo de badalo. Essa batida possivelmente não seria ouvida pela plateia.

A *thesis*, para os gregos, significava acentuar a base ou o ato de bater o pé no chão, exatamente o momento em que o pé encosta ao solo, e não simplesmente dar ênfase a nota em si.

¹⁴ "In order to understand the basic rhythmic concepts underlying the study of musical expression, it is necessary to investigate three facets of the evolution of rhythm: (1) the development of motives as germ elements of rhythm and melody; (2) the development of arsis and thesis, and their classification as upbeat and downbeat; and (3) the genesis of the barline".

A base dessa teoria é que a *arsis* ou nota fraca do motivo ou compasso é mais expressiva musicalmente em relação a *thesis* e acentuando a *arsis* enfatizando-a ligeiramente, a performance poderá ser mais satisfatória e musical¹⁵. (THURMOND, 1991, p.29, tradução nossa)

O exemplo a seguir (fig.9) evidencia a aplicação desses conceitos rítmicos na prática de acordo com o ideal grego de *arsis* e *thesis*, inseridos na base de todo o compasso, veja conforme o indicado, (T) *thesis* e (A) *arsis*:

A = Arsis T = Thesis

T A T A T A T A

A T A T A T A T A T A T A

T A T A T A

T A T A

T A

Figura 9: Arsis e thesis e suas indicações

Neste exemplo acima, cada figura rítmica que se encontra grafada abaixo de cada nota do compasso, possui um grupo de dois – no caso forte-fraco – é *thesis-arsis* em processo de construção. Conforme Thurmond (1991), este sistema é de fato um caminho na prática para mostrar que o acento controla cada parte, seja ela pequena ou grande dentro do fraseado musical.

3.3 A Barra de Compasso

Antes do surgimento da barra de compasso, há mais ou menos quatrocentos anos atrás (cerca de 1600 a.C.), segundo (THURMOND, 1991, p.32-33), as divisões de uma composição eram indicadas pelo repouso do fim de uma frase e também partes específicas dessas frases.

Neste sentido, nenhuma linha vertical separava a linha melódica; as ideias musicais ou frases eram lidas, tocadas ou cantadas livremente e não o compasso ou até mesmo nota por nota como acontece nos dias de hoje.

¹⁵ “[...] for the basis of this theory is that the arsis or weak note (upbeat) of the motive or measure (in an iambic meter) is more expressive musically than the thesis (downbeat), and that by stressing the arsis ever so slightly, the performance of music can be more satisfying and musical”.

As barras de compasso, possivelmente, surgiram em decorrência da necessidade de acentuação dada a *thesis* para que a pulsação tética pudesse regularmente ser percebida durante as performances de dança.

A super acentuação do primeiro tempo do compasso – a *thesis* – na música erudita, que é a origem do tocar inexpressivo, pode-se dizer que, surgiu primariamente da legítima necessidade de um excesso de acentuação na música para dançar (como acontece na música popular atualmente)¹⁶. (THURMOND, 1991, p. 33, tradução nossa)

Isto gerou um efeito que considerou cada *thesis* como um ponto de apoio, sendo a normal ocorrência desta acentuação, um fator rítmico regulador, dividindo os compassos das composições para a dança em música erudita, igualmente em partes padronizadas.

Estas partes, com o passar do tempo evoluíram para as barras de compasso, evidenciando o início de cada *thesis* dentro da composição, separadas por uma linha vertical inserida na pauta da partitura no sentido de tornar claro cada tempo forte do pulso métrico.

Thurmond identifica isso como um erro, pois nem toda a música é composta para a dança e de certa forma, ele afirma que esse fator regulador métrico, acarretou em inexpressividade, pois desconsidera pressupostos importantes para a performance musical em si.

É obviamente, um grande erro, porventura, considerar toda música como se esta fosse escrita para a dança, transferindo esta acentuação para cada tempo forte ou toda a *thesis*, simplesmente por ela ser a primeira dentro do compasso¹⁷. (THURMOND, 1991, p. 33, tradução nossa)

O autor, também afirma que, a prática de ler por compassos leva instrumentistas de sopro a respirar por compassos, por não, ainda, deterem a habilidade de reconhecer motivos, frases e períodos em música.

¹⁶ "The over-accentuation of the first beat in the measure (or thesis) in serious music, which is at the root of unexpressive playing, can be said, then, to have arisen primarily from a legitimate need for an excess of rhythmic stress in dance music (the same as in popular music today)".

¹⁷ "It is obviously a serious mistake, how-ever, to connsider all music as if it were written for the dance, and transfer this stress to every downbeat or every thesis simply because it is first in the measure!".

3.4 A Impulsão em Música; o valor da anacruse (*arsis*)

De acordo com Thurmond (1991), se o ritmo depende de movimento ou pulsação, quanto mais pulsação mais ritmo e conseqüentemente haverá mais expressão, desta forma, entende-se que, se um interprete fundamenta sua interpretação com a máxima quantidade de impulso, paralelamente, ele terá interpretado com ampla expressividade.

Thurmond veemente, demonstra a importância de se reconhecer a *arsis* ou anacruse em música, para que as notas apropriadas sejam impulsionadas com direcionamento dando ideia de fraseado e assim, ocasionar movimento.

A partir disto, o performer – conforme Thurmond (1991) – pode gerar na consciência do ouvinte, a percepção do ritmo e da pulsação, tocando tanto alternadamente sons de diversos comprimentos, como também, sons de diferentes expressões dinâmicas.

3.5 Teoria Fundamental

O item antecedente apontou que a anacruse ou *arsis* deveras contribui como um fator de movimento em um motivo ou frase, isto se comprova no fato de que vários compositores de diferentes períodos do repertório da música ocidental valorizam esse fator e o ratificam em suas composições.

Os verdadeiros motivos e frases devem começar com anacruse, pois um motivo tem somente uma frase proveniente de uma anacruse em direção a próxima *thesis*, antes do próximo motivo com início novamente em anacruse¹⁸. (THURMOND, 1991, p. 49, tradução nossa)

O princípio fundamental está no reconhecimento da importância da *arsis* pelo performer, ao qual este, conseqüentemente possa se certificar de que a interpretação de uma composição será realizada corretamente e com convicção.

Há outros conceitos, tal que, aqui não serão empregados por não haver deveras necessidade e por esta razão, também não fazem parte da estrutura discursiva deste trabalho.

¹⁸ “[...] the true motives and phrases begin with anacrusis, one has only to phrase from one anacrusis to the next thesis before the next “motive-beginning” anacrusis!”.

Para que se tenha uma visão ampla de todo conteúdo que abrange a estrutura do método de *James Thurmond* é necessário que haja a consulta integral diretamente no livro escrito pelo autor.

4 ANÁLISE INTERPRETATIVA DA PEÇA CONCERTANTE PARA TROMBONE BAIXO COM BASE NAS IDEIAS E CONCEITOS DO MÉTODO *NOTE GROUPING*

A introdução da Peça Concertante (fig.10) é feita pelo piano nos primeiros 4 compassos iniciais, em tonalidade de Ré Maior, *andante moderato*, onde é perceptível, nesse pequeno trecho, que o ouvinte, tenha de princípio, a sensação de estar apreciando algo de caráter ligeiro e brincante, sendo que, conforme avança a dinâmica de entrada, isto se alterna para um sentido característico de bravura, firmeza ou marcialidade no discurso ainda por vir no começo do solo de trombone baixo.

Figura 10: Compassos 1 a 4, introdução da Peça Concertante, parte do piano.

No compasso 4, terceiro e quarto tempo, grafadas na pauta inferior em clave de Fá, as duas colcheias com as notas Lá¹ e Mi¹¹⁹, seguidas de uma semínima, nota Lá⁰ uma oitava abaixo, finalizam essa introdução, e após uma breve sisura²⁰, ou seja, uma pequena interrupção de som, o trombone tem sua entrada paralelamente tocando junto com o piano no compasso seguinte.

Ambos os instrumentos tocam do início ao fim da obra a modo que o piano executa papel significativo na parte harmônica da obra, tal que, sua tarefa principal é subsidiária na atitude de dar suporte a melodia desenvolvida pelo trombone baixo.

No geral, daremos veemência a parte do solista, a melodia em si, tratando da expressividade, o fator interpretativo e a musicalidade, sugerindo de modo utilitário, produzir movimento e pulso no exercício do desempenho artístico musical.

¹⁹ As respectivas notas encontram-se evidenciadas em um círculo dentro da figura 10.

²⁰ Segundo o dicionário informal; sisura, significa uma pequena interrupção ou brecha.

É importante considerar, que esta obra musical, possui em sua estruturação, diversos tipos de articulações em seus fraseados, desenvolvidos para experimentar a qualidade técnica do músico instrumentista ao qual esteja apto a tocá-la, porém é importante sempre manter a ideia de pensar em fraseado conforme os conceitos do método *Note Grouping*.

O foco desta análise, possui inteiro direcionamento para o viés interpretativo, buscando fidelidade aos conceitos destacados do *Note Grouping* para um bom desempenho da obra musical e com isto, mais adiante, estão extratos da parte solo para trombone baixo, acrescidos de comentários, cada um relacionado a dado elemento conceitual em específico.

Esses comentários descrevem os fragmentos proeminentes que integram a obra como um todo no contexto melódico, separando os trechos importantes ao qual ocorrem os pressupostos do viés conceitual de *arsis* e *thesis*, buscando assim, elucidar a importância destes.

Cada parte especificamente foi subtraída da partitura original em formato de recortes e os elementos isolados a seguir, são exemplificados em figuras e comentados.

Estão direcionados a cada parte identificada dentro das linhas delimitadas de motivo, frase ou grupos rítmicos, onde nos comentários são citados os números de compassos para que, o excerto em destaque, possa ser localizado na partitura original contida no anexo deste trabalho. Veja abaixo:

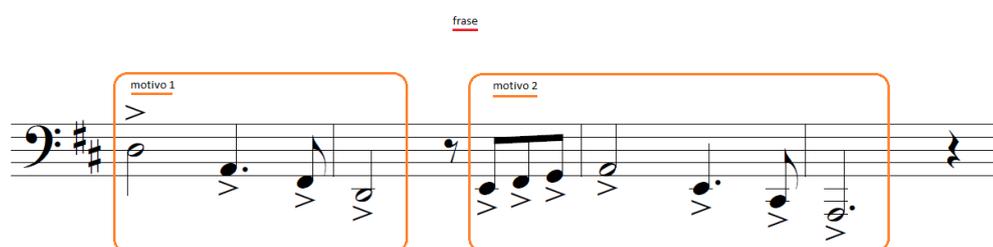


Figura 11: Compassos 5 a 8, entrada solo do trombone baixo.

Entre os compassos 5 e 8 (fig.11), temos uma frase desmembrada em dois padrões de motivos²¹ que se desenvolvem acentuadamente, partindo de um Ré²,

²¹ Segundo o dicionário da língua portuguesa: o motivo em música é uma pequena frase característica que assegura a unidade de uma composição musical ou de parte dela.

início do primeiro motivo até um Lá⁰, fim do segundo motivo, em dinâmica *forte*, todo o tempo em caráter marcial, firme e imponente carga sonora.

Nota-se, obviamente que esse Ré² de início de frase, é uma *thesis*, todavia se pensarmos que a respiração faz parte de uma ideia musical – dentro da sisura, antes de tocar essa nota *thesis* – teremos essa respiração como uma *arsis* ou melhor, um fator de impulsão que direciona para o discurso a ser desenvolvido; é como se, mesmo não grafada, houvesse uma anacruse antes do trecho a ser tocado.

Figura 12: Compassos 9 a 16, motivos e frase melódica.

Os compassos 9 a 16 (fig.12), apresentam um trecho com 4 motivos melódicos escritos em sucessões de dois em dois compassos, abrangendo a região grave, média e aguda do trombone baixo, nessa ordem:

O motivo 1 – contido nos compassos 9 e 10 (fig.13) – apresenta um fragmento que parte da região grave; percebe-se que a nota Sol⁰ é a *thesis* e antes dela ser tocada, temos uma pausa de semínima, que em suposição, precisa ser usada como respiração *arsis*, em razão de causar movimento, atentando também para o fato da mesma oferecer pivô para que o motivo seja tocado do início ao fim em virtude do nível de dificuldade imposta pela região grave do trombone baixo.

Figura 13: Compasso 9 e 10.

O motivo 2 (fig.14) sugere uma nuance nos tempos três (Si¹) e quatro (Mi²) do compasso 11, devendo funcionar como uma anacruse para a nota (Lá¹) que conclui essa melodia.

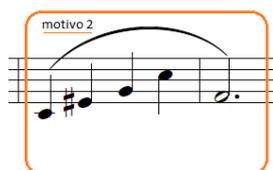


Figura 14: Compasso 11.

O motivo 3 – destacado na figura 15, apresenta-se entre os compassos 13 e 14 na partitura original – chamando bastante atenção.

Pensando em agrupamento de notas, nesse excerto, podemos utilizar a ocorrência desta anacruse ou *arsis* como um fator substancialmente formidável a este trecho melódico, possibilitando torná-lo expressivamente cantado.

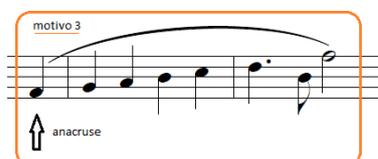


Figura 15: Compassos 13 e 14, ocorrência de *arsis*.

Esta anacruse é um diferencial, pois incentiva, agitando o motivo ainda que sutilmente em seu discurso melódico, direcionando-se à última nota (Lá²) ascendentemente.

Sob o viés analítico baseado em agrupamento de notas a anacruse ou *arsis*, é fator de importância para estimular o discurso musical, garantindo mais estilo e caráter de atuação artística. Isto só ocorre logicamente, se o interprete por meio da pesquisa, procurar munir-se de habilidades relacionadas a inteligibilidade artístico musical, algo que jaz além do estudo técnico.

Nos compassos 17 a 20 (fig.16), temos a repetição da frase principal contida nos compassos 5 a 8, porém, desta vez, escrita uma oitava acima, ao qual o compositor para dar um caráter mais enérgico, enfaticamente adicionou uma anacruse, movimentando toda a frase a partir da nota Lá².

Neste trecho, a extensão da frase total, se apresenta da nota Lá² descendendo até a nota Lá¹.

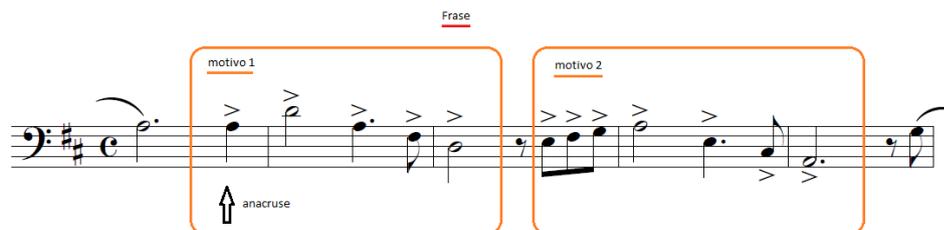


Figura 16: Compassos 16 a 20, repetição da frase inicial em outro registro.

A anacruse do compasso 21 (fig.17), dá início a um fraseado melódico que se divide em dois motivos principais até o compasso 23, finalizando com a nota Ré², grafada em colcheia na *thesis* do compasso 24, respectivamente.

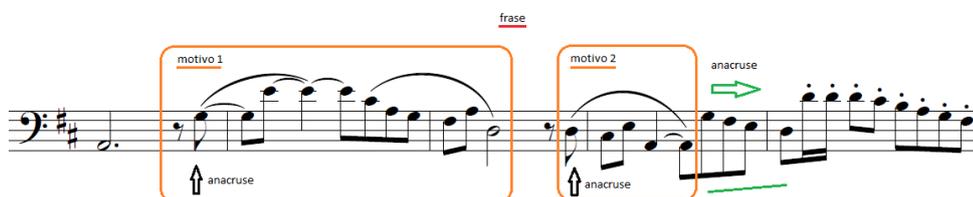


Figura 17: compassos 20 a 24, ocorrência de *arsis*.

Ao distrincharmos esse fraseado melódico, temos dois motivos que compõe este excerto, o primeiro motivo (fig.18) inicia com uma *arsis* em direção ao compasso 21, saindo da nota Sol² até um Mi³ – salto de sexta maior – e descendendo até um Ré², grafado em mínima no compasso 22.

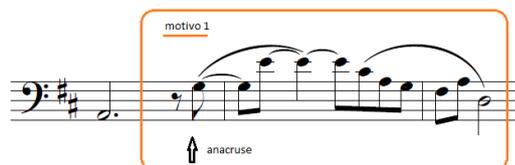


Figura 18: compassos 20 e 21, Ocorrência de *arsis*.

O segundo motivo (fig.19), inicia também com anacruse – ainda nesse mesmo trecho – no compasso 24, nota Ré², diferindo-se do motivo anterior, pois é uma melodia bastante curta, note ainda que o contratempo do terceiro e o quarto tempo, dentro do mesmo compasso, é uma *arsis* que liga o conteúdo fraseológico seguinte.

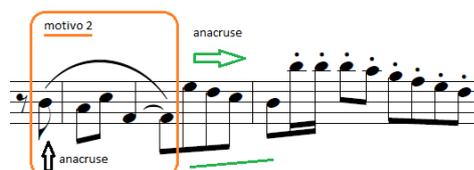


Figura 19: Compassos 23 e 24, ocorrência de *arsis*.

Esse pequeno segmento de escala descendente (fig.20), saindo da nota Sol², no contratempo do terceiro tempo do compasso 23, por grau conjunto até chegar a um Ré², no primeiro tempo do compasso seguinte, também pode ser identificado como uma união para o fraseado posterior, ou seja, uma preparação, todavia se o interprete pensar em *arsis*, o resultado interpretativo será mais aceitável.

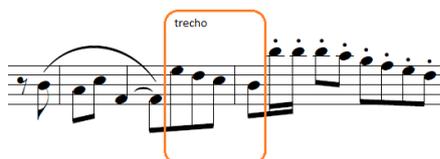


Figura 20: Compassos 23 e 24, trecho de conexão entre frases.

O contratempo da *thesis* do compasso 24 (fig.21), apresenta o início de um fraseado com notas acentuadas e curtas de forma destacada. Esse tipo de articulação, explora o lado técnico do instrumentista. Esse trecho, se estende até o compasso 28.

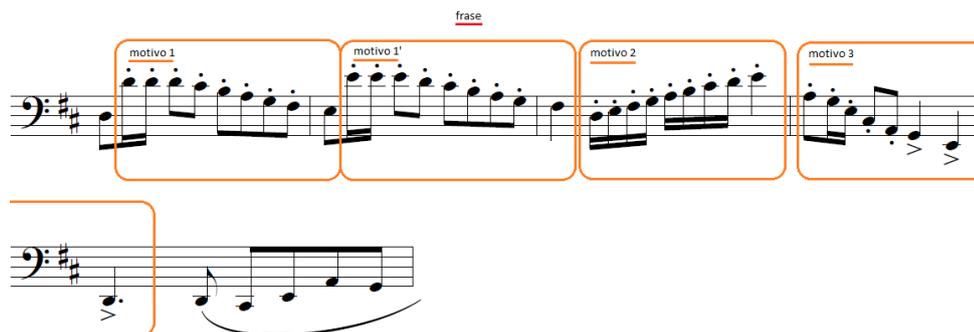


Figura 21: Compassos 24 a 28, fraseado técnico.

Esta obra, possui poucas pausas em sua estrutura, a mais longa é a pausa de semínima (fig.11) e a mais curta é a pausa de colcheia (fig.16), logo, é comum que as frases possuam uma conexão entre ambas, que faz preparação entre o fim de um trecho e início do outro. Isso pode ser identificado no compasso 27 (fig.22), por exemplo: os dois últimos tempos do compasso 27 até a *thesis* e parte do segundo tempo do compasso 28, finalizam o discurso iniciado no compasso 24 e os dois últimos tempos desse compasso tornam-se uma *arsis* que conecta com o fraseado melódico posterior.



Figura 22: Compassos 27 e 28, fim de uma frase e início de outra.

Os compassos 28 a 34 (fig.23), trazem um período com duas ideias rítmicas contrastantes. O contratempo do segundo tempo do compasso 30, abrange um início *ársico* melódico para o compasso 31, onde no compasso seguinte, o fraseado encontra-se em ritmo tercinado, com ligaduras de duas em duas notas até o compasso 34, onde este trecho *andante moderato* é finalizado com um Lá⁰ em registro grave do trombone baixo. Esta nota, possui uma fermata, dando a ideia de finalização de toda a seção desenvolvida até este ponto, confira na figura abaixo:

Figura 23: Compassos 28 a 34.

A partir dos compassos 35 e 36 (fig.24), inicia um andamento lento ao qual podemos atribuir uma certa liberdade musical, simulando um *rubatto*. O trecho é curto, em tonalidade de Ré maior, iniciando na região grave, mesma nota da *fermata* anterior, com notas acentuadas, possuindo parte do ritmo que o integra tercinado, no entanto, neste segundo compasso (36), ocorrem notas alteradas, um fator a ser observado.

Figura 24: Compassos 35 e 36, andamento lento e modulação.

Seguindo a ideia de simulação de *rubatto*, nesse trecho, as últimas notas de cada compasso podem ser prolongadas como se houvessem *fermatas* em cada uma delas.

Cada compasso aqui, possui o mesmo grupo rítmico, porém deve-se voltar a atenção para o compasso 36, onde o contexto melódico abrange alterações de conteúdo modulatório que preparam para a tonalidade seguinte, conforme o exemplo da figura 24, demonstrado anteriormente.

A partir do compasso 37 (fig.25), inicia uma nova tonalidade em Mi bemol maior, com um período composto por fraseados melódicos. A pulsação é um *andante* com semínima a 72 BPM²².

Figura 25: Compassos 37 a 50, nova tonalidade.

Este trecho possui motivos melódicos a qual o interprete pode exercer a liberdade de tocar com movimento, cantando a melodia com muita expressividade através do instrumento, pois os motivos são curtos; de no mínimo, um e no máximo três compassos.

As melodias se baseiam em arpejos, graus conjuntos ascendentes e descendentes, ora vindo de região aguda para grave e vice-versa em dinâmica *mezzo-piano*, ficando a cargo do interprete, na execução da peça, adicionar nuances, e acrescentar caráter e seu estilo próprio, obviamente sem ultrapassar os limites ideais da obra.

O compasso 50 (fig.26), inicia em pulsação binária, diferindo da pulsação anterior que abrange todas as sessões do discurso precedente. Neste trecho resgata-

²² A sigla "BPM", significa: batidas por minuto e se relaciona com a pulsação.

se a ideia de bravura, marcialidade e imponência contida no início da parte solo desta obra, quando o trombone baixo entra após a introdução do piano no compasso 5.



Figura 26: Compasso 50, pulsação binária.

Acentuadamente técnico, este trecho (fig.27) exige uma característica que o trombone baixo tem por essência; imponência de timbre sonoro.

Figura 27: Compassos 49 a 61, fraseados com acentuações técnicas.

O compasso 60, na figura 28, apresenta um *ritardando*, ou seja, uma desaceleração no andamento ou pulsação, para a chegada de uma nova ideia a ser desenvolvida a partir do compasso 61, onde se tem o fim de um trecho e início de outro.



Figura 28: Compasso 60, *ritardando*.

O fragmento dos compassos 62 a 66 (fig.29), apresenta um trecho desafiador e singular ao que já foi visto anteriormente. Estamos em andamento lento, nota-se a presença de uma anacruse que impulsiona a melodia com saltos de oitava, ora em cromatismo, ora diatônico, em ritmo binário subdividido, iniciando a partir da nota Fá¹ e acelerando o andamento até chegar a nota Mi³.

Figura 29: Compassos 61 a 66, ocorrência de *arsis*.

Observe a *sisura* (fig.30); duas barras diagonais paralelas, grafadas entre os compassos 65 e 66, isso está grafado para indicar uma possível pausa de respiração para a sustentação da última nota com *fermata* na região aguda do trombone baixo. Logicamente este trecho deve iniciar na nota Fá¹, direcionando-se para a nota Fá³, valorizando a *sisura*.

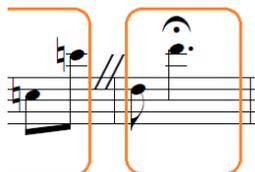


Figura 30: Compasso 65, *sisura*.

A nota Fá³ com *fermata* no compasso 66, indica o fim de outra sessão e o fragmento que precede em saltos de oitavas (fig.31), conduz de forma ascendente até essa nota que necessita ser prolongada.



Figura 31: Compasso 66, nota Fá³ com *fermata*.

Após a *sisura* e a nota com *fermata*, começa uma *cadência* (fig.32) – explorando as regiões extremas do trombone baixo e a perícia técnica-interpretativa do performer.

grupos rítmicos em cadência

Figura 32: *Cadenza*.

A *cadência* é dotada de agrupamentos rítmicos, melodias em graus conjuntos e disjuntos, explorando o lado técnico do executante no ato de tocar esta obra.

Por não apresentar um esquema métrico, esta pode se tornar um empecilho para determinados interpretes, sobretudo por surgir dúvidas relacionadas a maneira em que deve ser tocada.

Cadências, especialmente aquelas *ad libitum*, que não possuem um esquema métrico aparente, frequentemente apresentam problemas no fraseado e isso pode deixar o músico um tanto desorientado. Se o professor agrupar as notas, arbitrariamente selecionando aquelas ao qual este acredita ser realmente *ársicas*, sendo estas, as primeiras de cada grupo rítmico, toda a cadência obterá mais clareza na concepção dos estudantes e sua audiência será mais convincente e precisa. Além disso, uma vez que este memorize os padrões corretamente, a cadência terá fluência na performance de modo abrangente²³. (THURMOND, 1991, p.102, tradução nossa)

Esse trecho de cadência, pode ser considerado como a essência dessa obra musical composta para o trombone baixo, pois explora o campo das possibilidades que abrangem as regiões que englobam a estrutura sonora dos graves, médios e agudos desse instrumento musical.

As passagens em muitas vezes, são rápidas e exigem perícia na digitação das notas, no entanto, como dito anteriormente, é necessário dominar a técnica e atentar para o lado musical sempre.

A Peça Concertante finaliza seu discurso musical após a passagem *ad libitum cadenza* com o interprete tocando um sonoro Mi^{b0} – nota pedal tocada uma oitava abaixo de onde está grafada em partitura – onde mais uma vez, nota-se a característica dessa composição significativa para o repertório do trombone baixo.

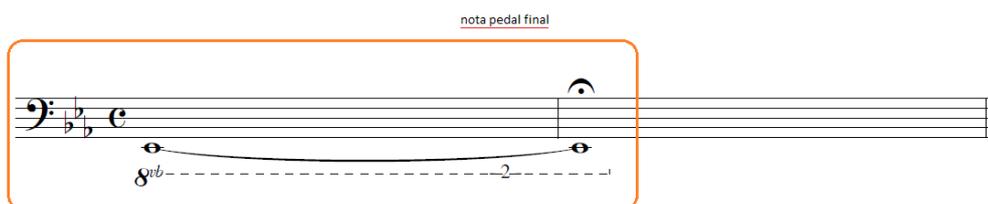


Figura 33: Nota final pedal.

²³ *Cadenzas*, especially those *ad libitum* ones which have no apparent metric scheme, often present problems in phrasing that perplex the player. If the teacher will group the notes in these bravura passages, arbitrarily selecting those notes which he believes to be truly *arsic* in nature as the *first* ones in each group, the entire cadenza will have plausibility and preciseness. Moreover, once he memorizes the cadenza in this manner, he will have an additional aid to bolster his memory at the performance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tecnicismo não transmite expressividade, apenas impressiona, expondo habilidades por meio do domínio instrumental, algo que nitidamente, podemos testemunhar em algumas performances, onde determinados artistas exibem nada além de destreza.

As qualidades técnicas devem dialogar amigavelmente com os pressupostos interpretativos sobre qualquer repertório musical, isto demanda conhecimento sistemático – se observada a contextualização do que está proposto de modo amplo e delimitado em determinada composição musical – resultando na fluência da performance artística.

É necessário que o músico tenha sensibilidade estando atento sobretudo as questões musicais relacionadas ao lado emocional, a qual estas, são claramente vitais ao discurso musical com movimento e pulsante.

O método de James Morgan Thurmond foi um importante instrumento para a análise interpretativa direcionada a explorar o caráter musical da Peça Concertante, utilizando conceitos que supra aplicados a estrutura desta, antes de sua execução performática, buscou sobremaneira, amadurar as ideias para adquirir estilo e qualidade artística na interpretação musical.

Parafraseando Sloboda (1994), a razão pela qual a maioria de nós exercita uma atividade em música, seja executando, ou ouvindo, é pela capacidade que a música tem de suscitar em nós emoções profundas e significativas.

Estas emoções podem proporcionar desde a pura satisfação estética da construção sonora, como também sentimentos alegres, tristes e até mesmo, o simples alívio da monotonia, do aborrecimento ou da depressão.

O bom emprego dos conceitos do método *Note Grouping* à Peça Concertante para Trombone Baixo e Piano de Gilberto Gagliardi, elucidou aspectos que antes não haviam, por assim dizer, discernidos.

Feitos como musicalidade, expressividade e interpretação, que aplicados diretamente com os fragmentos destacados nas exemplificações da estrutura geral da composição sob o viés conceitual do método escolhido, serviram para munir, enriquecendo a performance com um amplo referencial perceptivo.

Acredita-se que essa análise demarcada em torno do repertório do trombone baixo, acrescente conteúdo necessário a trazer consigo boas ideias a estudantes desse instrumento, tal modo que ao consultarem esta monografia, entendam o sentido intrínseco de desenvolver incessantemente, ferramentas capazes de prover mais sentido emocional a música com eficácia.

A ideia principal deste trabalho, foi logicamente, a de elucidar conceitos para ampliar as qualidades expressivas na performance do trombone baixo ao executar – agora, dominando o viés conceitual proposto pelo método de James Thurmond – de modo artístico a Peça Concertante e também, por esta ser parte das requisições de repertório para avaliações, sendo exigida como peça de confronto ou livre escolha em audições de orquestras e vestibulares.

Isto de algum modo pode contribuir com a prática de futuros estudantes de trombone baixo, servindo como um norte de conhecimento e guia de base para seus estudos no instrumento, onde uma vez que experimentada a proposta aplicada a Peça Concertante de modo detalhado, estes mesmos recursos, possam ser empregados em obras musicais ulteriores.

BIBLIOGRAFIA:

- AMADO, Paulo Vinícius. A expressividade no choro: um estudo de *Ingênuo* de Pixinguinha sob a ótica da teoria do *Note Grouping* de James M. Thurmond in ABRAPEM-UNICAMP. Campinas-SP, 2016. Disponível em: <http://www.academia.edu/29478915/A_expressividade_no_Coro_um_estudo_de_Ing%C3%AAnuo_de_Pixinguinha_sob_a_%C3%B3tica_da_teor%C3%ADa_do_Note_Grouping_de_James_M._Thurmond>. Acesso em: 23 mar. 2018.
- Antônio Ângelo Vasconcelos (2017). “*O ensino e a Aprendizagem de um Instrumento nos Conservatórios e Academias: Problemáticas e Desafios*” in Lopes, Eduardo (org.) *Tópicos de Pesquisa para a Aprendizagem do Instrumento Musical*. Goiânia: Editora Kelps. ISBN: 978-85-400-2146-4, pp. 46-77.
- CARDOSO, Fernando da Silveira. **GILBERTO GAGLIARDI**: Vida e análise sobre seu método de Trombone para iniciantes. Monografia (Bacharelado em Música). Faculdade Santa Marcelina. São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/7146379/Gilberto-gagliardi_vida-e-analise-sobre-seu-metodo-de-trombone-para-Iniciantes>. Acesso em: 13 jun. 2017.
- CORDÃO NETO, Cícero Pereira. **Note Grouping**: uma ferramenta interpretativa como facilitadora do aspecto técnico do trompete no concerto de Edmundo Villani-Côrtes. 2010. 165f. Dissertação (Mestrado em Música), Rio de Janeiro. Disponível em: <http://web02.unirio.br/sophia_web/index.php?codigo_sophia=64771>. Acesso em: 23 mar. 2018.
- FONSECA, Donizeti Aparecido Lopes. **O trombone e suas atualizações**: sua história, técnica e programas universitário. 2008, 228 fls. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05072009-231656/pt-br.php>>. Acesso em: 13 jun. 2017.
- GAGLIARDI, Gilberto. **Método de trombone para iniciantes**. São Paulo, Ricordi, [s.d.].
- GAGLIARDI, Gilberto. **Método para Trombone Baixo**. São Paulo. [s.d.] [s.n.].
- LOPES, Eduardo (org.). *Tópicos de Pesquisa para a Aprendizagem do Instrumento Musical*. Goiânia: Editora Kelps, 2017, 252 fls. ISBN: 978-85-400-2146-4.
- MOURA JUNIOR, Nivaldo Camargo de. Agrupamento de notas: aplicação do conceito interpretativo na obra estudo para trompete em Dó, de Camargo Guarnieri. 2017. 39 fls. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/7343>>. Acesso em: 25 mar. 2018.
- SANTOS, Alciomar Oliveira. **O trombone na música brasileira**. 1999, 99 fls. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal de Goiás, Goiás. 1999.
- SANTOS, Fabio C. Plácido. Polacas para trombone e banda filarmônica do recôncavo baiano: catálogo de obras e sugestões interpretativas da polaca Os

Penitentes de Igayara Índio dos Reis. 2013, 152 fls. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música-Execução Musical. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em:
<http://www.academia.edu/6581211/bandas_filarm%C3%B4nicas_trombone_polaca_note_grouping_Igayara_%C3%8Dndio_dos_Reis_Rec%C3%B4ncavo_Baiano>. Acesso em: 05 de abril de 2018.

SLOBODA, J. (1994). What makes a musician? *EGTA Guitar Journal*(5), 18-22.

SOUZA, Caroline Francisco de. ***Bagatelle para Trompa e Piano de Hermann Neuling***: Estudo interpretativo através da ferramenta de *Note Grouping*. Monografia (Bacharelado em Música). Faculdade Integral Cantareira. São Paulo, 2018.

Disponível em:

<http://www.academia.edu/36787191/Bagatelle_para_Trompa_e_Piano_de_Hermann_Neuling_Estudo_Interpretativo_atrav%C3%A9s_da_ferramenta_de_Note_Grouping>. Acesso em: 08 out. 2018.

THURMOND, James. Morgan. *Note Grouping: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Galesville: Meredith Music Publications, 1991, 144 fls. ISBN: 0-942782-00-3.

SITES:

<<http://historiadomundo.uol.com.br/idade-moderna/>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

<https://www.washingtonpost.com/archive/local/1998/06/26/james-m-thurmond-dies/04cee051-e7e6-4895-85e9-80f632be863c/?noredirect=on&utm_term=.a88d0a8ebc1c> 05 out. 2018.

<<https://www.dicio.com.br/tecnicista/>> Acesso em: 15 nov. 2018

<<https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/historia/o-que-e-idade-moderna.htm>> Acesso em: 15 nov. 2018

ANEXOS:

Peça Concertante

Duração 3:35

Giberto Gagliardi

Andante Moderato

Solo

4 5 *f*

10

15

20

25

30

35 *Lento*

Andante = 72

mp

40

45

50

55

60

Lento

65

accel.
Cadenza

65

5

3

3

3

3

8^{vb}

2