

Basta de Folke Rabe: uma descrição dos processos envolvidos na construção do estudo e da performance da peça

Diego Ramires S. Leite¹

UDESC/PPGMÚS

Doutorado

Teoria e prática da performance musical

Resumo: O presente artigo consiste em um relato/experiência acerca dos processos envolvidos durante o estudo e execução da peça *Basta* de Folke Rabe. Descrevo as etapas constituintes desde a pesquisa e escolha da obra até a apresentação e impressões dos ouvintes. Espero com este trabalho contribuir para uma melhor compreensão e execução da obra, procurando também expor soluções aos obstáculos relatados.

Palavras-chave: Música; Interpretação; Rabe; Trombone solo.

Basta of Folke Rabe: a Description of the Processes Involved in the Construction of the Study and the Performance of the Piece

Abstract: This article is an report/experience about the processes involved during the study and execution of the piece *Basta* by Folke Rabe. I describe the constituent steps from research and choice of the work to the presentation and impressions of listeners. I hope with this work to contribute to a better understanding and execution of the work, also seeking to expose solutions to the reported obstacles.

Keywords: Music; Interpretation; Rabe; Solo trombone.

Introdução

Tocar um instrumento musical é uma prática que envolve uma série de fatores, sendo que estes devem manter-se coordenados para uma execução satisfatória. Para que isto ocorra, geralmente são necessários anos de estudos de instrumento, aulas e aprendizado de leitura e teoria musical, além da prática interpretativa, o aprimoramento da “arte da capacidade de transmitir as idéias de um determinado texto musical”. Falaremos sobre cada uma das etapas realizadas durante todo o processo de escolha e aprendizado, até a performance da referida obra na disciplina intitulada Pesquisa Artística em Composição e Performance.

¹ Acácio Piedade (orientador).

1. Escolha da peça

Nesta etapa inicial de preparação da atividade final da disciplina supracitada primeiramente despendi tempo e atenção na busca, e, conseqüentemente na pesquisa de peças que fossem interessantes à disciplina, relevantes à classe e importantes à literatura do trombone, instrumento principal do apresentador/intérprete e autor deste texto. Buscando manter a coerência com os artigos lidos e discutidos em sala de aula durante o semestre acadêmico foi definido, por similaridade e seguindo os padrões dos textos objeto de debates semanais que deveríamos buscar uma obra da segunda metade do século XX ou ainda do século XXI. Com freqüência os referidos artigos eram compostos de performances inovadoras, diferentes (por vezes inusitadas) e repletas de elementos pouco comuns na música anterior a meados do século XX. Devido a estes fatores, optei por dar atenção a um panorama de peças que incluíssem elementos além dos habituais de uma performance anterior ao século XX, tais como efeitos sonoros, vestimentas, teatralidade e interpretação diferenciados, assim como Iazetta (2011) diz:

Surgem novas abordagens performáticas que transcendem o papel tradicional do interprete de realizar a mediação entre a composição e a escuta musical. Parte dessas novas abordagens são cultivadas dentro de um círculo experimental da arte em que fronteiras entre criação e recepção, artista e público, conhecimento técnico e intuição são deslocadas (IAZETTA, 2011, p.1).

Este olhar sobre a forma de transmitir as idéias musicais com interação dos ouvintes difundiu-se ainda mais a partir da segunda metade do século XX através da mudança e oposição dos compositores de vanguarda aos estilos e formas de composição tradicionais, juntamente com a abertura de novos espaços para o emergir de artistas onde o foco não está somente nas habilidades técnicas e musicas, mas também na sua capacidade de atuar. Iazetta (2011) relata que nestes casos há um deslocamento do cerne das habilidades técnicas do interprete, dando ênfase à ação e ao contexto em que ocorre. Ao invés de apenas reproduzir (ainda que de forma elaborada e criativa) o que está indicado na partitura, o intérprete é geralmente convidado a utilizar-se de sua própria intencionalidade e a tomar decisões que não são definidas previamente.

Segundo pesquisa de doutorado de Duke (2001), existiam até 2001 mais de duzentas peças escritas para trombone sem acompanhamento. Nesta tese, o autor analisa setenta peças através de dezoito itens elencados. Esses itens têm a finalidade de classificar as

obras e ser um auxiliar no entendimento e conhecimento de forma organizada dos elementos e técnicas não tradicionais e não usuais inseridos nestas obras.

2. Pesquisa, levantamento e escolha das obras

Primeiramente, fiz um levantamento das peças escritas para trombone solo (sem acompanhamento) mais conhecidas, executadas e exigidas em provas, concursos e audições. Há uma infinidade de obras, mas devido à importância para o repertório do trombone, quantidade de gravações disponíveis e inclusão em programas de recitais, programas de universidades e conservatórios de música, elegi um total de seis obras que destacam-se das demais, sendo elas: *Basta* (Folke Rabe), *Improvisation* (Enrique Crespo), *Sequenza V* (Luciano Berio), *Keren* (Iannis Xenakis), *Elegy for Mippy II* (Leonard Bernstein) e *Solo for sliding trombone* (John Cage). A partir da definição destas seis obras, passei a olhar minuciosamente o conteúdo musical inserido nas partituras com a finalidade de identificar os elementos e a linguagem que fizeram parte destas composições, visando meu futuro estudo e apresentação da peça. Logo, já se mostrou muito claro que todas as peças tinham linguagem, caráter e elementos que remetiam a meados do século XX, assim como todas faziam o uso de efeitos e técnicas estendidas.

Como auxiliar na verificação dos elementos constituintes das peças escolhidas, fiz uso de uma tabela de avaliação de teatralidade contida na tese de Duke (2001). Nesta tabela temos a seguinte avaliação entre um e dez, onde um praticamente não há teatralidade, e dez sendo o mais alto grau teatral das obras selecionadas: Cage (8), Rabe (5), Berio (10) e Bernstein (1). As peças de Xenakis e Crespo não fizeram parte da análise de Duke (2001). Mensurando os aspectos citados anteriormente, e, juntamente a escrita, signos musicais contidos, registro, tempo de duração, estética e grau de teatralidade, cheguei a escolha da peça *Basta* de Rabe. Neste momento foi feita uma extensa investigação em textos, artigos, Cds e gravações que pudessem conter informações que pudessem contribuir com um maior entendimento histórico, estilístico, composicional e interpretativo da peça *Basta*, de Folke Rabe. Foram encontrados ao todo nove artigos que continham algum material relevante sobre a peça, razão de sua importância para o repertório e literatura do trombone, além de cinquenta e duas gravações na plataforma de compartilhamento de vídeos *Youtube*. Soma-se a isto também um texto em que o próprio compositor fala sobre a peça *Basta* e seu processo de criação em seu site pessoal.

Finalizada a etapa de leitura e classificação do material adquirido através da investigação, pude ter uma visão mais clara e profunda sobre os elementos a serem abordados

no preparo e construção da performance desta obra que reúne uma série de aspectos não utilizados com frequência no repertório tradicional (até a segunda parte do Século XX) do trombone, tais como indicações de vestimentas adequadas, registros extremos, multifônicos, frulattos, posições alternativas e interpretação teatral.

3. O compositor e a obra

Folke Rabe foi um compositor sueco nascido em Estocolmo em 1935 e teve seu falecimento em 2017 em sua cidade natal. Estudou no Royal College of Music entre 1957 e 1964 onde teve como seus principais professores Valdemar Söderholm, Bo Wallner, Karl-Birger Blomdahl, Ingvar Lidholm, György Ligeti e Witold Lutoslawski. De acordo com seu website:

Além de sua composição, Rabe tem atuado em uma ampla gama do mundo da música: como músico de jazz profissional, como educador e professor, como autor de assuntos musicais, como administrador de música no Instituto Sueco de Concertos Nacionais (1968 -80) onde ele foi o diretor do programa nos últimos quatro anos (Site pessoal do compositor)².

Rabe exerceu um papel importante ao ajudar a criar na Suécia um ambiente consentâneo para atividades artísticas. Suas obras de vanguarda escritas durante a década de 1960 o estabeleceram como um compositor considerado “habilidoso” à época. Foi membro fundador do Kulturkvartetten, um grupo de quatro trombonistas que viajaram pela Europa extensivamente, apresentando em grande parte suas próprias composições. Segundo Engstrom (1991) Existem dois focos principais apontados em seu estilo composicional: uma preocupação com variações sutis na qualidade do som e uma propensão ao teatro, ou seja, uso extensivo de movimentos e expressões extra-musicais. Entre 1980 e 2000 trabalhou para a Swedish National Broadcasting Corp. e também se interessou por etnologia da música, fazendo gravações de campo na América do sul e Bósnia. O site de Folke Rabe relata que desde a década de 1980, sua música para instrumentos de sopro tem uma posição de destaque em sua produção (Rabe era trombonista).

A peça *Basta* (termo em italiano que significa “chega!”) foi composta em 1982 para o virtuoso trombonista Christian Lindberg, que nesta época estudava no Royal College of Music. Gruber (2018) diz que de acordo com as anotações do próprio compositor, o artista

² Apart from his composing Rabe has been active over a wide range of the realm of music: as a professional jazz musician, as an educator and lecturer, as an author on musical subjects, as a music administrator at the Swedish Institute for National Concerts (1968-80) where he was the program director through the last four years.

pode ser visto "como uma espécie de mensageiro que chega e entrega sua mensagem e depois - BASTA! - sai correndo." A peça apresenta extensas passagens em escala virtuosística e multifônicos³. Isso permite que o trombonista solo se harmonize consigo mesmo e aumenta a sensação de urgência e estresse (tensão) da obra. Webb (2007) fala em seu artigo:

capturou a imaginação dos trombonistas mais do que a maioria das peças contemporâneas, principalmente pelas gravações e performances de Christian Lindberg. Sua escrita maravilhosamente idiomática com glissando contra a vara e a combinação harmoniosa de canto e execução instrumental também fazem do Basta uma excelente peça de demonstração ao se envolver na atividade potencialmente perigosa de mostrar aos compositores o que o trombone pode fazer (WEBB, 2007, p. 265)⁴.

4. Técnicas estendidas

Uma das características principais desta obra é o uso constante de técnicas estendidas por parte do trombonista. Segundo Padovani e Ferraz (2011) o termo técnica estendida equivale a técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural, podendo também ser chamadas de técnicas não tradicionais, a partir das quais são produzidas novas sonoridades no instrumento. Na família dos instrumentos de metais temos uma gama de técnicas estendidas, tais como: frullato, trinado labial, glissando, multifônicos, explosões labiais, sopros no instrumento, notas em meia (ou mesmo sem) válvula e o uso de surdinas.

Falando especificamente do trombone, a utilização destas técnicas composicionais foi intensificada graças ao trombonista Stuart Dempster⁵, que sempre foi muito interessado na aplicação de novos efeitos sonoros e técnicas expandidas no trombone. Durante as décadas de 1960 e 1970, teve início uma série de composições que visavam ao uso e exploração das técnicas supracitadas com a intenção de aprimorar a linguagem do instrumento com efeitos trazidos principalmente do jazz. Como resultado, também tivemos a propagação do trombone como instrumento solista executando peças solo e à frente de orquestras e bandas, além do

³ Multifônico é um efeito em que o instrumentista de sopro canta uma nota enquanto toca outra, resultando em dois ou mais sons simultâneos executados por uma única pessoa.

⁴ has captured the imagination of trombonists more than most contemporary pieces, not least through Christian Lindberg's recordings and performances. Its wonderfully idiomatic writing with glissandi against the slide and harmonious singing and playing also make Basta an excellent demonstration piece when engaging in the potentially dangerous activity of showing composers what the trombone can do.

⁵ Músico que nasceu em Berkeley, Califórnia, em 07 de julho de 1936 (Silva 2010). Assumiu a função de professor assistente na Universidade Pública da Califórnia e no Conservatório de São Francisco (1960). Atuou como primeiro trombone na Orquestra Sinfônica de Oakland de 1962 a 1966 e tornou-se ainda professor principal na Universidade de Washington, em 1985 (Silva 2010).

notável aumento de virtuosos do trombone, como Christian Lindberg, Joseph Alessi, Jacques Mauger, Michel Becquet, Branimir Slokar, dentre outros.

5. Teatralidade

Outra característica marcante de meados do século XX para os instrumentos de sopro foi o freqüente uso de elementos teatrais nas composições musicais. A interpretação dos signos musicais e a transmissão deles ao ouvinte passou a ser um dos (e não mais o único) aspectos constituintes de uma considerável parcela das composições contemporâneas para o trombone, onde seu executor (o trombonista, no caso) deve expressar mais sensações, ser mais atuante junto ao público. Um bom exemplo disto é a peça escrita por Luciano Berio⁶ (1930 – 1989), intitulada *Sequenza V*, em que além do uso contínuo e constante de praticamente todas as técnicas estendidas disponíveis atualmente para o trombone, também descreve o traje, maquiagem e falas a serem empregados durante a performance da peça. Sobre isto, Silva (2011) diz:

Para alcançar um nível perfeito de teatralidade, a imagem e presença do espírito do palhaço de Grock representa uma importância fulcral, sendo imprescindível usar a sua “máscara” uma qualquer forma de disfarce ou personificação de cariz muitas vezes cômico. O executante deve encarnar o espírito do personagem e não apenas disfarçar-se de palhaço, tocando simplesmente a peça (SILVA, 2011, p.70).

Na peça *Basta* temos a teatralidade presente, mas de maneira mais comedida em relação a *Sequenza V* de Berio. Em *Basta*, o trombonista deve ingressar abruptamente no palco, correndo e sem dar ao público a oportunidade de bater palmas, iniciar a performance. Caso não haja na platéia algum conhecedor da peça, esta ação gerará reações (surpresa) dos presentes em virtude da anormalidade da forma de ingresso no recinto de apresentações. Assim como na entrada no palco, a saída dele também é feita sem qualquer preparo ou indício ao público. Após um grande glissando ascendente e logo depois descendente é tocada a nota *lá* do registro grave do trombone na dinâmica forte, e, imediatamente o trombonista deixa o palco correndo em direção à saída, impossibilitando os aplausos da platéia e novamente surpreendendo.

⁶ Luciano Berio (1925-2003) foi um compositor italiano vanguardista. Escreveu uma série de quatorze “sequenzas” para uma ampla variedade de instrumentos solo. A principal característica das sequenzas foi a exploração de novas possibilidades técnicas e sonoras desses instrumentos, técnicas estendidas, teatralidade, interpretação e outros elementos incomuns na performance da época.

Duke (2001) fala que “*Basta*” é a palavra italiana para basta, que indica o caráter da peça: agitado, com atitude ou farto, sendo que “ameaçador” é a única palavra usada por Rabe durante toda a peça, e ainda:

manifestado imediatamente pelo intérprete invadindo o palco e tocando fortíssimo antes que a platéia possa aplaudir. Também, o intérprete sai no final imediatamente após a última nota. Em toda a peça, o clima varia ampla e rapidamente de muito alto, duro, e acentuado para suavizar, legato e calma. Desta forma, a peça se assemelha às rápidas mudanças de humor de um bêbado, possivelmente tendo uma conversa consigo mesmo (DUKE, 2001, p. 95)⁷.

6. Metodologia de estudos e ensaios

Discorrerei acerca das etapas que compuseram o estudo, audição, ensaios e reflexões anteriores a primeira performance (de minha parte) da peça *Basta* de Folke Rabe.

6.1 Audições

Escutar diversos trombonistas foi uma parte importante do processo de construção de minha maneira de ver e interpretar a obra escolhida. Na plataforma de compartilhamento de vídeos on-line *Youtube* encontramos cinqüenta e dois *links* de *Basta*, sendo trinta e nove com performances (treze continham apenas o áudio, mas com uma imagem estática ao invés de um vídeo). Falando especificamente da abordagem interpretativa, posso dizer que esta foi bem diversificada e variável: enquanto alguns (cerca de 40%) buscaram seguir estritamente as indicações do autor (tempo de duração, caráter, vestimenta, entrada e saída do palco), outros (perto de 60%) optaram por simplesmente apresentar a peça com menor fidedignidade às idéias do autor. Sobre esta questão, Abdo (2000) fala:

Sintonizar-se com essa presença do autor em sua obra é uma possibilidade permanente para o intérprete, que só precisa introduzir-se no próprio tecido composicional, ouvindo e interpretando as solicitações e sugestões que a própria obra lhe faz. Por meio desse diálogo íntimo, fundamentalmente, e não através do recurso a dados externos, o intérprete pode colher a obra em sua verdade própria e, ao mesmo tempo, como memória viva e indelével de quem a fez (ABDO, 2000, p. 22).

⁷ manifested immediately by the player storming onto the stage and playing fortissimo before the audience can even applaud. Likewise, the player storms off at the end immediately after the last note. Throughout the piece, the mood varies widely and quickly from very loud, harsh, and accented to smooth, legato, and calm. In this way the piece resembles the rapid mood swings of a drunkard possibly having a conversation with himself.

Quanto a isto, não acreditamos em uma interpretação própria de cada instrumentista em razão de o compositor citar algumas (poucas) instruções que falaremos adiante e que dão sentido e auxiliam a uma maior compreensão da peça.

6.2 Ensaios

Passadas as etapas de pesquisa, escolha da peça e audições, iniciei a leitura e os ensaios da mesma. Hultberg (2008) fala sobre a necessidade de estabelecermos estratégias de estudo já no primeiro ensaio, quando serão percebidos os problemas técnico-musicais e apontadas soluções para os mesmos, a fim de evitar que recorram em ensaios posteriores, quando será ainda mais difícil de solucioná-los devido ao surgimento de vícios por parte dos músicos. Complementa ainda que se deva reconhecer a estrutura musical da peça e definir o seu caráter. Ao fazer uma análise da peça, dificuldades técnicas devem ser marcadas, para que possam ser resolvidas separadamente, antes de começarem os ensaios de câmara, com os demais integrantes do grupo.

Num primeiro momento não pareceu-me haver maiores dificuldades quanto a interpretação da escrita dos signos musicais. Quase toda a obra está escrita em fórmula de compasso de três por quatro (3/4) e os ritmos não são de difícil compreensão. Embora a disposição das notas seja bastante idiomática do instrumento, há a indicação de posições alternativas, não comuns e usuais para o trombonista. Tecnicamente e harmonicamente é preferível a execução de notas mais agudas com o instrumento em seu menor tamanho possível (tendo em vista que o trombone aumenta de tamanho visual e fisicamente), mas Rabe quebra esta “comodidade” em detrimento de efeitos sonoros oriundos do movimento contrário entre o deslize da vara e o sentido da frase musical (vara desliza para baixo e a frase ascende, desliza para cima). Esta sonoridade e movimento diferenciado foram alguns dos desafios encontrados no estudo da peça.

Conforme as práticas desenvolviam-se, foi notada a necessidade de clareamento dos multifônicos, assim como seu timbre, relação intervalar e afinação. Os movimentos contrários em que a voz (canto) faz uma segunda menor descendente enquanto a vibração labial toca uma segunda menor ascendente proporciona intervalos de sextas maiores concluindo (resolvendo) em quintas justas. Este estudo dava-me a sensação parecida com tentar olhar para dois lados (esquerda e direita) ao mesmo tempo. Tratando-se, portanto, não só de técnicas estendidas no instrumento, mas de uma percepção estendida, com alto grau de dissociação sonoro-espacial, por parte do músico. Como um camaleão cujos olhos se movem

de forma independente. Quanto ao tempo de preparo para a apresentação, foram cerca de cinco semanas entre escolha, pesquisa, estudos, ensaios e a performance.

6.3 Soluções encontradas

Procurando resolver as dificuldades detectadas com o passar do tempo, iniciei a solução dos problemas de execução. Inicialmente busquei focar-me na notação dos movimentos contrários das posições alternativas. O autor (ou ainda o editor) grafou em algarismos romanos algumas posições, geralmente, as do início e as do final de cada grupo de notas (primeira e última notas). Notei que esta notação original da partitura proporcionava um ponto de partida e um de chegada, mas não seu trânsito intermediário. Após esta constatação, passei a anotar as posições de todas as notas e frases que continham movimento contrário com posições alternativas. Esta visualização foi fundamental para meu entendimento sobre o movimento de braço descendente enquanto o registro ascende e o inverso também (braço ascendente e registro descendente), isto aliado ainda ao uso das ligaduras naturais durante toda a peça.

Passados poucos dias desde as marcações de posições, obtive êxito na resolução deste problema e ficou clara a intenção de Rabe sobre a passagem rápida por tais notas e movimentos não comuns no trombone para que criássemos efeitos sonoros de ligaduras naturais, mas sem “parar” em cada uma das notas. O efeito resultante é o de uma série de notas de uma escala diatônica (tonalidade variável de acordo com o trecho) tocada rapidamente e de forma ligada.

Outro aspecto merecedor de destaque durante os estudos da peça *Basta* foi a execução dos multifônicos. Esta técnica requer que soem ao menos duas notas simultaneamente e, com equilíbrio em relação ao volume de ambas as frequências. O canto e a vibração labial devem estar balanceados para que uma nota não se sobreponha à outra e as duas mantenham seu equilíbrio. Por não ser uma técnica corriqueira no repertório tradicional e erudito do trombone até a década de 1960 e ser exigido em poucas peças, não costumo praticá-la freqüentemente, apesar de dominá-la.

No início, propus-me durante minha rotina de estudos técnicos e de métodos a reservar um período de tempo (cerca de quinze a vinte minutos diários) para buscar clareza, equilíbrio e facilidade ao tocar os multifônicos. Comecei com intervalos mais consonantes (uníssono, quartas, quintas e oitavas justas), passei a criar mais tensões (terças e sextas maiores e menores) e finalizei com dissonâncias consideradas fortes (segundas, sétimas e quinta diminuta). O controle e tratamento destas sonoridades, tal como a familiarização da

vibração com o canto equalizados forneceram-me as ferramentas necessárias para um segundo passo na condução do estudo dos multifônicos: a movimentação independente das duas vozes (canto e lábio). Cheey (2009) fala:

A performance de duas notas ao mesmo tempo não é natural para a maioria dos trompetistas acostumados a linhas monofônicas; a capacidade de ouvir intervalos específicos e tons resultantes exigem que o instrumentista já tenha alcançado um domínio suficiente do treinamento auditivo. A prática de multifônicos é extremamente benéfica para o desenvolvimento de habilidades auditivas (CHERRY, 2009. p.36) ⁸.

7. A performance

Apresentei a peça *Basta* de Folke Rabe pela primeira vez durante seminário da disciplina Pesquisa Artística em Composição e Performance, ministrada pelo professor Guilherme Sauerbronn. Neste seminário os discentes deveriam trazer para a classe uma discussão acerca de uma criação a ser gerada a partir das experiências e reflexões obtidas durante o semestre letivo vigente, assim como uma performance musical relacionada a esta criação. Para esta performance, fiz um breve aquecimento e alguns exercícios técnicos leves durante cerca de uma hora pela manhã, para que a apresentação fosse a mais satisfatória possível tratando-se de sonoridade, fluência de ar, fraseados, relaxamento e comodidade ao tocar. Após, aguardei cerca de duas horas até executar a peça. Ray e Andreola (2005) ressaltam:

No meio musical é comum que se use o termo “aquecimento” referindo-se a exercícios de técnica organizados em grau de dificuldade crescente. Tais exercícios têm o objetivo de preparar a musculatura e a concentração do performer para suas atividades rotineiras, qual sejam, estudar isoladamente, ensaiar com seu grupo, apresentar-se em público ou para seu professor (aula) (RAY & ANDREOLA, 2005, p. 24).

Autorizado o início da performance pelo docente ministrante da disciplina, pedi a um colega que “distráísse” os presentes com um “barulho forte”, feito através de um estridente golpe na porta do auditório. Como estava sentado pouco atrás dos outros estudantes, fez-se necessário que a atenção de todos fosse retirada de mim para que minha

⁸ The performance of two notes at once is unnatural for most trumpet players who are accustomed to monophonic lines; the ability to hear specific intervals and resultant tones demands that the player has already achieved a sufficient mastery of ear training. The practice of multiphonics is extremely beneficial to the further development of aural skills.

entrada no palco fosse abrupta, rápida e inesperada. Neste ingresso (correndo!) no palco percebi a surpresa e, talvez uma relativa falta de entendimento dos presentes, sensação incomum em interpretações de música erudita tradicional (até metade do século XX) e também uma novidade para mim. Durante toda a performance procurei manter-me calmo e respirar com tranquilidade apesar das notas rápidas, agudas e caráter tenso da peça. Embora seja corriqueiro o nervosismo em algum grau durante uma apresentação pública, creio que a execução foi satisfatória e consegui exprimir as sensações de acordo com o que havia fundamentado durante os ensaios e estudos.

Com a finalidade de aferir a reação dos colegas sobre a performance e o posterior diálogo gerado a partir dela, registrei em um gravador a execução da obra e os cerca de quarenta e cinco minutos resultantes do debate decorrente. Questionados sobre o que a linguagem, caráter e a performance incitava, tivemos as seguintes observações feitas pelos ouvintes:

- *Parece-me que manteve uma similaridade estética com a improvisação livre;*
- *Não se sabe até que ponto é estruturado como uma obra e até que ponto é improvisado;*
- *Escutando as diferenças notei que o agudo era mais melódico e o grave mais pontual;*
- *Percebi que a escrita e a sonora tem três camadas como resultado;*
- *A questão da entrada (correndo) quebra com toda a expectativa do público. A peça acaba e antes do público ter a oportunidade de aplaudir, mesmo querendo, não dá tempo.*

Propositamente e para causar reações reais e não pré-estimuladas, optei por elucidar sobre a peça depois da performance e após coletar os depoimentos dos presentes ainda totalmente desinformados a respeito de qualquer aspecto sobre a obra.

Considerações finais

A peça *Basta* de Folke Rabe é uma obra de imenso significado no repertório do trombone nacional e internacionalmente, e, foi primordial para mim como primeira experiência na imersão do uso de elementos não comuns na performance do instrumento, sobretudo, a teatralidade. Inquestionavelmente também, foi de estimada valia para meu crescimento pessoal e musical estudá-la e executá-la, tornando-se da mesma forma um desafio. Além das várias articulações, mudança de estilo e caráter, a peça faz uso de efeitos e

sonoridade únicos do trombone, técnicas estendidas e registros extremos, alguns destes nem sempre constituintes da prática habitual do trombonista.

Através deste relato de experiência sobre os processos envolvidos na construção do estudo e da performance desta peça almejo contribuir de alguma maneira para que outros instrumentistas consigam solucionar eventuais problemas de execução e/ou interpretação com mais facilidade através de processos conscientes, e, que possam também aventurar-se a conhecer e buscar interpretar obras contemporâneas e talvez não tão idiomáticas de seu instrumento. Contribuições estas que vem a desenvolver e difundir ainda mais a técnica e repertório instrumental da música de vanguarda.

Referências:

ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per musi*, v. 1, 2000.

CHERRY, Amy Kristine. *Extended Techniques in Trumpet Performance and Pedagogy*. Cincinnati, 2009. 321f. Tese de Doutorado. University of Cincinnati, Cincinnati, 2009.

DUKE, Cason Austin. *A Performer's Guide to Theatrical Elements in Selected Trombone Literature*. Louisiana, 2000. 170p. Tese de Doutorado. Graduate Faculty of the Louisiana State University, Louisiana, 2001.

GRUBER, John. *Three Dissertation Recitals of Trombone Music*. 2018.

HULTBERG, Cecilia. Instrumental students' strategies for finding interpretations: complexity and individual variety. *Psychology of Music*, v. 36, n. 1, p. 7-23, 2008.

IAZZETTA, Fernando. Performance na música experimental. *Performa'11–Encontros de Investigação em Performance*, p. 1-10, 2011.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Revista Música Hodie*, v. 11, n. 2, 2011.

RABE, Folke. Disponível em <http://www.folkerabe.se/> Acesso em 06 Nov 2019. Site pessoal do compositor.

RAY, Sonia; ANDREOLA, Xandra. *O alongamento muscular no cotidiano do performer musical: estudos, conceitos e aplicações*. 2005.

SILVA, David Alexandre Madureira Rocha da. *A importância da Sequenza V (Luciano Berio) no desenvolvimento do trombone*. Porto, 2011. 102f. Dissertação de Mestrado. Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo, Porto, 2011.