



Polacas para trombone e Banda Filarmônica do Recôncavo Baiano: aspectos interpretativos da *Polaca os Penitentes* de Igayara Índio dos Reis

Polacas for trombone and band Philharmonic: interpretative suggestions to *Polaca os Penitentes*, composition of Igayara Índio dos Reis

Fabio Carmo Plácido Santos

Universidade do Estado do Amazonas-UEA

fcsantos@uea.edu.br

Resumo: O texto apresenta o resultado de uma pesquisa de mestrado que catalogou Polacas para trombone e banda filarmônica do Recôncavo Baiano. Após a catalogação escolhemos a obra *Os Penitentes* do compositor Igayara Índio dos Reis para realizar sugestões interpretativas. Como referencial teórico para oferecer as sugestões interpretativas utilizamos o livro *Note Grouping - A method for achieving expression and style in musical performance* de Thurmond (1982).

Palavras-chave: Trombone, Banda filarmônica, Polaca, *Note grouping*, Igayara Índio dos Reis.

Abstract: This document presents the results of a research which cataloged *Polacas* composed for solo trombone and Philharmonic Band from the Recôncavo Baiano. After cataloging the pieces, we have chosen “Os Penitentes” composed by Igayara Índio dos Reis, to develop a performance analysis. As a theoretical reference for our interpretation suggestions, we have adopted Thurmond’s book entitled *Note Grouping - Achieving A method for expression and style in musical performance* (1982).

Keywords: Trombone, Philharmonic Band, Polaca, *Note grouping*, Igayara Índio dos Reis.

1. INTRODUÇÃO

Quando iniciamos esta pesquisa tínhamos o intuito de catalogar as obras compostas originalmente para banda filarmônica localizadas no Recôncavo Baiano e que tivessem o trombone



como instrumento solista. Além disso, as obras deveriam ser escritas por compositores desta região ou que tivessem atuado em alguma das bandas pesquisadas.

Dentre os diferentes gêneros escritos para trombone solista e banda filarmônica, encontramos, por exemplo: boleros, marchas, árias, choros, fantasias, polacas sendo todos com acompanhamento da banda filarmônica.

No decorrer da pesquisa, percebemos que a polaca era o gênero de composição com as características que buscávamos. As polacas são obras compostas exclusivamente para solista, podendo ser escritas para um único instrumento ou mais, como a polaca de Silvino Santos para trombone e trompete.

Além das ideias supracitadas, as polacas devem ser tradicionalmente executadas com o solista à frete da banda, diferente dos outros gêneros onde o solista atua no mesmo local do naipe, porém, de pé. Esse tipo de solo é conhecido no ambiente das filarmônicas como solo aberto.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

A análise de uma das obras selecionadas dentre as inseridas na catalogação, foi fundamentada no método *note grouping* de James Morgan Thurmond (1982), que busca encontrar estilo e expressividade na interpretação musical.

Conforme o autor, mesmo para aqueles músicos ou cantores que sejam desprovidos de grande qualidade técnica, essa abordagem pode ser de grande valia, pois sua metodologia foi baseada no conceito ou padrão *arsis-thesis* (*arsis* - tempo de cima ou tempo do ar, *thesis* - tempo do chão ou tempo tético) que absorvido do teatro grego busca dar movimento e vida à interpretação musical.

Toda essa abordagem foi justificada pelo autor através de evidências que são retiradas tanto da monodia e do canto-chão na música, quanto da poesia e das danças gregas.



A monodia e o canto gregoriano eram músicas escritas sem barras de compasso, e essas eram executadas pensando-se simplesmente na condução da nota de início até nota final da frase ou do motivo (o repouso) da melodia.

Em contrapartida, a marcação gerada pela poesia e dança grega se evidenciam como sendo geradoras das ênfases do tempo tético, caracterizando no compasso o primeiro tempo como forte e os outros tempos como fraco, fundamentando tal opinião.

O método explica que a barra de compasso foi feita para facilitar a leitura tanto do condutor quanto do músico, devido à variedade de instrumentos na parte guia do maestro, como as constantes mesclas de figuras musicais na parte do instrumentista.

Ao contrário do que pensa a maioria dos músicos, a barra de compasso não divide seções ou motivos. Ela está lá simplesmente pra entendermos os tempos do compasso e não para enfatizar qualquer deles, ou seja, o problema está na ênfase dada ao que concebemos como tempo forte ou tempo do chão, ao invés de dar mais ênfase à *arsis*.

A ênfase na *thesis* se dá pelo uso da barra de compasso como delineador métrico, enquanto o músico ou cantor deveria usar as frases como meio de exhibir a sua interpretação.

O *note grouping* também sugere diferentes abordagens sobre como conduzir os motivos e frases para que a música ganhe energia e vida, com o uso de nuances, intensidades, acentuações e articulações.

O movimento é o fator principal que o autor utiliza para tornar a música mais expressiva. Segundo ele, o ritmo, o tempo, andamento e a métrica por si só não conduzem a música a uma expressividade necessária para criar uma ideia musical, sendo que essa ideia é percebida através do movimento imaginário quando ouvimos uma música com vida e expressividade.

O movimento expressado no *note grouping* toma a anacruse como ponto de partida para expressar as ideias de motivo, conduzindo para as frases, das frases para as sentenças, e assim, à totalidade toda a peça.



A importância da anacruse se deve ao fato dela iniciar toda a abordagem musical do intérprete. Esse, geralmente acentua o tempo forte após o tempo anacrústico fazendo com que haja uma quebra de movimento, tornando a interpretação monótona e sem movimento.

Segundo o autor a marcação do tempo da dança e o adicionamento da barra de compasso, contribuíram para se dar ênfase aos tempos fortes dos compassos, ou seja, essas marcações não contribuem para uma ideia fraseológica, e assim, impedem o caráter de movimento e expressividade musical.

Pesquisado este método, constatou-se que há uma direta relação entre a maneira como a *arsis* (tempos fracos) é tocada e o movimento imaginário que se passa na cabeça do ouvinte, que o faz sentir o tempo, dança, pulsação, etc. Contesta-se, pois, a prática freqüente da supervalorização da *thesis*. Através desta percepção, o autor enfoca seu trabalho na análise do conceito *arsis-thesis* (tempos fracos - tempos fortes), mostrando que para tanto é preciso observar o ritmo, a métrica, acentos, como as notas se agrupam, a importância da anacruse, e o posicionamento da barra de compasso (para que não se interrompam as frases). Assim, o intérprete enriquece sua performance através de uma nova visão da leitura musical, e não se limitando à forma enclausurada da escrita da partitura. (AUBIN, 2005, p, 1501).

Para melhor habilidade no uso do método *note grouping* devemos começar aplicando-o em movimentos simples, como ressalta Cordão:

Ao usar o *note grouping*, deve-se obedecer todos os sinais de indicação da música (ligaduras, staccato, tenutos, etc). O agrupamento de notas deve ser “colocado” dentro da dinâmica, ritmo e expressão que o compositor escreveu. O uso apropriado do agrupamento de notas não muda a música, contudo, se utilizado corretamente, “põe para fora” qualidades inspiradoras que não podem ser escritas. (CORDÃO, 2010, p. 36)

É importante o conhecimento tácito da aplicação desse método de interpretação, pois os agrupamentos de notas devem buscar a ideias de fraseados. Assim Aubin (2005, p. 1501) assegura:

O autor enfoca seu trabalho na análise do conceito *arsis-thesis* (tempos fracos - tempos fortes), mostrando que para tanto é preciso observar o ritmo, a métrica, acentos, como as



notas se agrupam, a importância da anacruse, e o posicionamento da barra de compasso (para que não se interrompam as frases).

Esse método também foi explorado por outros autores, demonstrando a relevância dessa concepção para nossa pesquisa. Neste sentido, Pacifico afirma que:

Vianna utilizou o reagrupamento de notas como forma de estudar trechos do repertório mudando a acentuação e conservando o andamento. Já o conhecido flautista norte americano Willian Morris Kincaid utilizava o reagrupamento de notas com o objetivo de conduzir a melodia através do fraseado, da expressão e do movimento. Seu trabalho foi detalhadamente abordado na obra *Kincaidiana*, de autoria do também flautista norte americano John Krell. O reagrupamento de notas também foi largamente explorado por Thurmond (SIC), em sua obra *note grouping*, com o mesmo propósito de Kincaid. Embora contemporâneas de Vianna, estas obras oferecem uma visão totalmente distinta sobre o tema reagrupamento (PACÍFICO, 2005, p. 26).

Portanto, gostaríamos de ressaltar um ponto bastante enfatizado por Thurmond (1982) em seu trabalho. Ele ressalta que tudo que está depois da primeira articulação de tempo ou no tempo anacrústico, pertence ao próximo compasso. Isso faz com que ao invés de pensar em executar as notas, o interprete deve buscar a afinidade entre elas e as relações destas notas com as frases.

3. ASPECTOS INTERPRETATIVOS

As polacas são obras compostas exclusivamente para solista, podendo ser escrita para um único instrumento ou mais, como a polaca de Silvino Santos para trombone e trompete.

Além disso, as polacas devem ser tradicionalmente executadas com o solista à frete da banda, diferente dos outros gêneros onde o solista atua de pé no mesmo local do seu naipe. Esse tipo de solo é conhecido no ambiente das filarmônicas como solo aberto.

Polaca – peça para solista, com acompanhamento de banda, em compasso ternário, mas em tempo bastante diferente da valsa, além de ser composta para audição, nunca para dança. A tradição das bandas nos legou, com a polaca, momentos preciosos da escrita musical. (DANTAS, 2003, p. 109-110).



Podemos definir na tabela abaixo o aspecto formal da obra para termos uma visão ampla de suas características estruturais. Dessa maneira, foi possível perceber de imediato suas mudanças de compasso e alternância entre banda e o solista.

| ASPECTO FORMAL | Nº DO COMPASSO | ANDAMENTO | TIPO DE COMPASSO |
|----------------|----------------|------------------|------------------|
| INTRODUÇÃO | 1-13 | ADAGIO | 4/4 |
| TEMA A | 14-35 | MODERATO | 3/4 |
| TEMA B | 36-70 | MODERATO | 3/4 |
| TEMA A' | 14-35 | MODERATO | 3/4 |
| TRANSIÇÃO | 74-85 | MODERATO/ALLEGRO | 3/4 – 2/4 |
| TEMA C | 86-115 | MODERATO | 3/4 |
| CODA | 116-120 | MODERATO | 3/4 |

Tabela 1: Estrutura formal da Polaca os Penitentes.

Introdução em adágio - A obra inicia com um adágio na sua introdução, sendo essa é uma das características das obras do compositor Reis. Ao iniciar o primeiro tema, onde aparece o solo do trombone, ele muda o andamento geralmente para moderato. A introdução apresenta uma pequena amostra do solo para trombone, nos seis primeiros compassos temos um *tutti* da banda.



Adagio

TROMBONE

3

p

Figura musical 1: Introdução em adágio.

A partir do quarto compasso entra o naipe de trombones e trompetes em um trecho melódico que deve ser executado com dinâmica forte, ressaltando a importância das notas ligadas. Sugiro que até o segundo tempo compasso seis, o trombone solo não toque.

No solo de trombone que se inicia no terceiro tempo do compasso seis (*arsis*), faz-se necessário uma clareza nas articulações e um som projetado e constante.

Quando a nota começa no tempo tético, devemos lembrar que a respiração deve auxiliar na articulação e ela também serve como uma anacruse para iniciar as frases. Vale ressaltar que o arpejo ascendente de Ré menor no compasso oito está ligado e busca chegar ao Lá 4 do compasso nove (o ponto culminante), onde temos o ápice da introdução. Nesta frase, seguindo a ideia do *note grouping*, fazemos um crescendo para chegarmos a esse ápice com um volume de som tal que possa deixar claro ao ouvinte que esse é o ponto culminante do movimento.

Logo depois temos escalas descendentes, que dão um caráter sutil na busca pelo repouso. Ao fazermos um decrescendo temos a real impressão de estabilidade na primeira fermata do



trombone solo, momento de conclusão da parte introdutória. As quatro fermatas finais simplesmente podem ser executadas ou não pelo solista, uma vez que a banda também executa as mesmas notas. A massa sonora cobriria o trombone.

Cadência da Introdução - Segundo o *note grouping*, as cadências também devem ser agrupadas no padrão arsis-thesis. No Dó# do início da cadência toda a banda segura uma fermata fazendo com que o trombone solo também o faça. O mi natural no último tempo da cadência torna-se o final da frase. A sequência quatro de notas Mi natural seguintes são executados juntamente com toda a banda.

Temas A/A' em moderato (primeiro solo) - Movimento em ternário, moderato, que se inicia com quatro compassos em marcação rítmica onde sugerimos que o solista não faça, até mesmo porque outros instrumentos já o fazem. A primeira parte do primeiro solo se inicia na anacruse do compasso dezoito.

Uma melodia iniciada em dinâmica piano, mas que pede um movimento de intensidade em crescendo e decrescendo entre os compassos dezoito e vinte e um, tendo o Sib 4 do compasso vinte o ponto forte dessa primeira parte. A partir do compasso vinte e dois devemos fazer uma respiração, como sugere o *note grouping*. Essa respiração servir de anacruse. Ao iniciar a frase, a mesma deve ser feita com dinâmica meio forte até o dó# onde se deve fazer um decrescendo para reiniciar a segunda parte do primeiro solo.

A segunda parte do solo tem início igual à primeira, porém a nota pretendida melodicamente é o Fá# no compasso vinte e nove. É interessante preparar a chegada a nota através de um crescendo desde o compasso vinte e seis. Após o Fá# 4 um decrescendo conduzirá o solo ao acorde de tônica, retomando o mesmo por meio do sinal de repetição.

Uma observação a ser feita é com relação ao legato, que apesar de simples, exige uma atenção do trombonista principalmente quando essas são executadas em uma mesma posição. Esse cuidado pode ser observado no exemplo a seguir, nas colcheias Lá 3 e Sol 3 do compasso vinte e nove e nas semicolcheias que contém as Lá3 e Sol3 entre os compassos vinte um e vinte dois.



Figura musical 2: Solo em Moderato.

Tema B em moderato – Ao término do primeiro solo inicia-se o tema B da peça em Ré maior no compasso trinta e seis. Por ser um acompanhamento basicamente rítmico sugiro que o solista só retome a execução no *levare* do compasso cinquenta e três em uma dinâmica forte, pois toda filarmônica estará em participando neste trecho. A parte B se repete por meio do sinal de repetição onde ao final na casa dois voltamos para o primeiro solo pelo sinal de "S" (signo).

Transição em *allegro* - Inicia-se depois do sinal de "O". Neste local ocorre uma pequena intervenção de compasso binário em *tutti* que liga ao segundo solo. Ele é desenvolvido em tempo *allegro* com a participação do trombone solo que deve executá-lo como reforço imprescindível dos metais.



Tema C em moderato (segundo solo) - No compasso oitenta e oito, o segundo solo, agora no tom relativo de Fá maior, é apresentado. Antes do solo temos dois compassos de marcação rítmica, onde sugerimos que não sejam executados pelo trombone. Sua forma é [: a b:] com repetição. Sendo que os três primeiros compassos do a e do b são iguais. A primeira parte do solo leva a um Lá³ logo no segundo compasso. Esse difícil de ser feito devido à tessitura e a distância intervalar entre as notas. Apesar do autor utilizar a dinâmica piano, sugiro que este solo seja executado em meio forte, por ser um solo final. A sua construção melódica demanda uma quantidade maior de ar nas ligaduras existentes, e também requer também uma maior projeção do som podendo assim dar destaque ao fraseado.

A parte b do segundo solo começa com o mesmo material da parte a, o mesmo salto de décima até o Lá 3, mas a partir da segunda frase uma variação melódica diferente se sucede com frases construídas de arpejos ligados. Neste trecho devemos ter cuidado com o lugar das ligaduras nos compassos 104 e 107. Uma sugestão é que se utilize o Ré 3 na quarta posição do instrumento, aproveitando principalmente o intervalo de oitava e logo depois o Ré 3- Mi^b3- Ré 3 respectivamente nas quarta, terceira e quarta posições. Isto devido a maior proximidade entre as posições.



Moderato

Figura musical 3: 2º solo em moderato.

O final da seção b termina com um movimento de semicolcheias ligadas, dando uma intenção de fraseado descendente. Essa intenção sugere um leve diminuendo, pois esse movimento finaliza com a tônica, causando repouso e levando a repetição desse solo.

Coda e a cadência final - Ao final da peça temos uma cadência que se inicia com um arpejo em Fá maior seguido para um arpejo em dó maior, descendente e ascendente. A execução do Dó 4 e do Dó 2 exige uma maior mobilidade entre graves e agudos. Esse é um bom momento para o intérprete demonstrar toda potência sonora do instrumento assim como seu caráter virtuosístico.

O *rallentando* já sugere uma calma e uma maior valorização deste arpejo. O próprio Dó 4 ajuda a conduzir a melodia em direção à dominante da tonalidade de Fá maior. Por serem notas



agudas e muito juntas requerem uma atenção redobrada do intérprete. Nesse arpejo descendente pode-se fazer um decrescendo e um acelerando até chegar ao Dó 2.

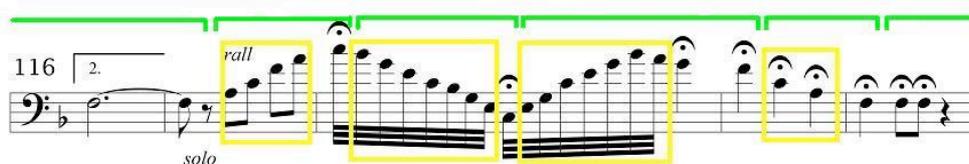


Figura musical 4: Coda e cadência.

Uma dica importante é usar essa nota como apoio para o arpejo ascendente subsequente. Inicie o arpejo lento e acelere até o Sol 3 ralentando entre o Si3-Lá3- Sol3, onde um trinado pode ser feito conduzindo ao Fá3. Nesse momento a banda filarmônica cadenciará essas fermatas, finalizando a peça.

A forma [: A A':] do primeiro solo possui uma peculiaridade em relação à repetição que pode ser feita em forma de eco desde que o acompanhamento assim o faça. Na intervenção em Ré maior, fazer apenas as partes melódicas, os centros rítmicos podem servir de momento de descanso para o solista.

O segundo solo tem a forma { : A B:} tocado em uma dinâmica meio forte com o crescendo levando ao forte, permitindo que as frases possam ser feitas com destaque. Isso proporciona ao ouvinte a real impressão de que a peça esta sendo finalizada. O solo não pode perder sua característica melódica e de fraseado, daí, a importância das ligaduras neste momento. Encerrando a peça, o compositor optou por dar liberdade ao solista, oferecendo uma cadência final que favorece a demonstração do virtuosismo do intérprete.

4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa em arquivos musicais praticamente desconhecidos e a consequente descoberta ou redescoberta de obras para instrumentos solistas é um campo de pesquisa que, no Brasil, ainda pode ser bastante ampliado. Ao fazermos este levantamento, proporcionamos aos intérpretes a



possibilidade de reflexão sobre o repertório brasileiro ainda desconhecido ou pouco estudado dedicado ao instrumento solista.

A seguir apresentamos a partitura solo de trombone da obra *Polaca os penitentes* do compositor Igayara Índio dos Reis. A partitura apresenta as sugestões interpretativas citadas no decorrer deste texto.

"Polaca" Os penitentes
Igayara Índio

1º Trombone C

Adagio 3

7

10

14 Moderato SOLO

20

26

32

38

40

William Alexandria 23/12/04

"Polaca" Os penitentes

1º Trombone C 2

53

60

67

73

79 Allegro Moderato

86 SOLO

91

97

104

110

116 RALL. SOLO



Figura musical 5: Parte solo de trombone

5 - REFERÊNCIAS:

AUBIN, Mirian Ribeiro. *Três micro-peças de Ronaldo Miranda: decisões interpretativas aplicando o método note grouping*. Anais do XV Encontro da ANPPOM, Rio de Janeiro, p.1500-1508, 2005.

CORDÃO. Cícero Pereira. *Note grouping: Uma ferramenta interpretativa como facilitadora do aspecto técnico do trompete no concerto de Edmundo Villani-Cortéz*, Rio de Janeiro, 2010, 165 f. Dissertação (Mestrado em Música), Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PACÍFICO. Fernando Homem. *Expedito Vianna: um flautista á frente de seu tempo*. Belo Horizonte, 2005. 55 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

REIS, Igayara Índio dos. *Os Penitentes*. Salvador. Cópia por computador. 1979.

THURMOND, J. M. *Note grouping. A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Pennsylvania: JMT Publication; 1991.