

VI Simpósio Científico da Associação
Brasileira de Trombonistas

Anais

Cuiabá-MT

2017





XXIII Festival Brasileiro de Trombonistas

VI Simpósio Científico da Associação Brasileira
de Trombonistas

Cuiabá, 18 a 22 de setembro

2017

ANAIS

APRESENTAÇÃO

Em sua sexta edição o Simpósio Científico da Associação Brasileira de Trombonistas vem se consolidando, tornando-se um espaço de excelência em investigação tendo o trombone como objeto de pesquisa. Apresenta trabalhos em diversas áreas como performance, ensino, história, saúde do músico etc.

Este ano ampliamos as possibilidades de participação, foram aceitos textos em três idiomas: português, inglês e espanhol. Também tivemos duas modalidades: artigo e resumo expandido. Todas estas alterações visam agregar cada vez mais pesquisadores, em estágios distintos de suas pesquisas, além da internacionalização de nosso evento.

Assim, em 2017 pela primeira vez teremos Anais, com todos os textos, alargando o alcance, tanto geográfico quanto temporal, dando acesso a pessoas que não tiveram presentes ao Simpósio.

Deste modo, nosso objetivo é divulgar e estimular a produção científica sobre o trombone, desenvolvendo ainda mais nosso instrumento, sedimentando, difundindo e trocando conhecimento.

Marcos Botelho

Presidente da Comissão Científica

EXPEDIENTE

Associação Brasileira de Trombonistas

Diretoria:

Presidente: Sandoval Moreno – UFPB

Vice-Presidente: Marcos Flavio de Aguiar Feitas – UFMG

1º Tesoureiro: Gilvando Pereira da Silva – UFRN

2º Tesoureiro: Anielson Costa Ferreira – UEPA

1º Secretário: Alexandre Teixeira – UFU

2º Secretário: Mizael França – Conservatório Pernambucano de Música

Relações Internacionais: Alexandre Magno – UFPB

Coordenador de TI: Carlos Eduardo Mello – UNB

Conselho Fiscal

Carlos Freitas – OSUSP

Marinaldo Lourenço – IFPE

Comissão Científica

Presidente: Marcos Botelho – UFG

Sergio Rocha – UFSJ

Lélio Eduardo Alves da Silva – UFBA

Marcos Aragão – BPMRN

Alexandre Magno – UFPB

Carlos Eduardo Mello - UNB

Coordenador Local do Evento

Abdnald Santiago – UFMT/Unisantanna

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	3
EXPEDIENTE	4
RESUMO	
Dobrados: principais trechos para trombone e suas dificuldades <i>(João Franclin Alves & Lélío Eduardo Alves)</i>	8
ARTIGOS	
A música de câmara de Gilberto Gagliardi: uma abordagem interpretativa <i>(Adenilson de Assis Carias)</i>	11
A Introdução e /ao Desafio de Edmundo Villani-Côrtes: uma exposição sobre os obstáculos enfrentados durante seu estudo e execução <i>(Diego Ramires da Silva Leite)</i>	25
Com ou sem língua: considerações sobre o papel da língua na técnica de ligadura do trombone <i>(Samuel Gomes de Souza & Carlos Eduardo Mello)</i>	35
Considerações estéticas nas aulas de trombone nas universidades brasileiras <i>(Marcos Botelho)</i>	46
Levantamento bibliográfico sobre trombone no Brasil: coleta de dados realizada até junho de 2017 <i>(Marlon Barros, Gilvando Pereira, Alessandra Linhares & Mateus Ferreira)</i>	55
Maestro Nelsinho do Trombone: um panorama sobre este arranjador, produtor e instrumentista brasileiro <i>(Osmário Estevam Junior)</i>	66
Música de câmara y aprendizaje significativo: uma estratégia pedagógica para el fortalecimiento de los procesos académicos y musicales <i>(Robinson Giraldo Villegas)</i>	83
O papel do professor de performance musical no ensino, pesquisa e extensão: um relato de experiência sobre o ensino de trombone na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia <i>(Lélío Eduardo Alves da Silva)</i>	94
O repertório adaptado para o Coral de Trombones da UFSJ: uma nova sonoridade para antigas obras <i>(Sergio Figueiredo Rocha, Modesto Flávio Chagas Fonseca, Helyson Elpidio Santos Cruz, Adailton Aparecido Corrêa, Willian da Silva Marques & Paulo César Ribeiro da Silva)</i>	105

O <i>sax-tromboni</i> de Joaquim Delmont como marco da prática do trombone em Campinas durante o século XIX	115
<i>(Rodrigo Alexandre Soares Santos)</i>	
Perfil dos estilos de aprendizagem segundo o modelo V.AR.K. numa amostra de trombonistas: um estudo piloto	126
<i>(Anderson Geraldo de Souza, Raul Charles Rodrigues Rosa & Sergio de Figueiredo Rocha)</i>	
<i>Variações sobre Cantigas do Menino Jackes Douglas</i> de Estércio Marquez Cunha: sugestões interpretativas	138
<i>(Jakes Douglas Nunes Angelo)</i>	



Resumo expandido



Dobrados: principais trechos para Trombone e suas dificuldades técnicas

Dobrados: main sections for Trombone and its technical difficulties

João Franclin
frambone@gmail.com - UFBA

Lélio Eduardo Alves da Silva
leliotrombone@gmail.com – UFBA – IBEC - FAETEC

Palavras-chave: Trombone. Dobrado. Técnica.

Keywords: Folded. Trombone. Technique.

A pesquisa em questão foi realizada durante o curso de Mestrado Profissional concluído na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia em 2017. O trabalho surgiu após o seguinte questionamento: Por que os trombonistas em geral estudam as passagens orquestrais tradicionais para o instrumento e não fazem o mesmo com passagens existentes em peças compostas para banda de música? O número de trombonistas que atuam em bandas de música é muito maior do que os integrantes das orquestras sinfônicas. Tal constatação é facilmente confirmada ao analisarmos o universo de trombonistas que ocupam posições em bandas militares em comparação aos pouquíssimos trombonistas atuantes em orquestras sinfônicas. Dentre os inúmeros gêneros musicais que fazem parte do repertório das bandas de música estão os Dobrados. Duprat (apud SOUZA, 2009, p.57) comenta sobre a origem do termo Dobrado: “Sua origem remonta às músicas militares européias: pasodoble ou marcha redobrada para os espanhóis; *pas-redoublé* para os franceses ou *passodoppio* para os italianos.” Ressalta em seguida sobre o fato de ser executado inicialmente por bandas militares e complementa com informações sobre a sua estrutura: “Quanto à estrutura musical, geralmente aparece em andamento rápido com ritmo binário, compasso 2/4 ou menos freqüentemente 6/8, movimento encontrado em algumas marchas do século XIX, como a *quick march* inglesa.” Diante da importância do gênero Dobrado e da carência de trabalhos voltados para o estudo da performance de trombonistas em bandas de música a pesquisa teve



como objetivo identificar trechos de dobrados brasileiros tradicionais para o naipe de trombone na banda de música e sugerir estudos técnicos para que os mesmos pudessem ser executados adequadamente. Para isso foram coletadas informações via questionário que continham 10 perguntas sobre aspectos profissionais relacionados à carreira musical dos trombonistas e também sobre a experiência com a execução de dobrados. Um total de 21 trombonistas responderam os questionários via email e pessoalmente. Com as respostas foi possível selecionar 10 principais dobrados dentre os 40 citados: 1. Batista de Melo; 2. Avante Camaradas; 3. Cisne Branco; 4. Saudade da Minha Terra; 5. 182; 6. Barão do Rio Branco; 7. Quatro Tenentes; 8. Mato Grosso; 9. Quatro dias de Viagem; 10. Araribóia. O dobrado *Batista de Melo* foi a obra mais citada pelos trombonistas. Tal resultado pode ser explicado pela sua grande popularidade entre os músicos de bandas civis e militares. Por ser um dobrado de difícil execução, de melodia brilhante e marcialidade forte, *Batista de Melo* se tornou conhecido em todo território nacional. Foi composto por Manuel Alves Leite, um dos principais compositores de dobrados do país e se tornou uma importante obra desse gênero no cenário musical brasileiro. Apesar do gênero dobrado ainda ser pouco pesquisado no que se refere a performance, o mesmo é essencial para o aprimoramento musical dos trombonistas, dos músicos de sopro e percussão. Muitos dobrados são pouco conhecidos do público e merecem estudo de seus trechos, pois apresentam grande dificuldade técnica ou mesmo, excelente qualidade musical. Verificamos através da pesquisa que alguns músicos que trabalham efetivamente em bandas de música e que tocam dobrados todos os dias, tiveram dificuldade em opinar sobre quais trechos seriam mais conhecidos, belos ou difíceis. Tal fato demonstra falta de interesse em aprender mais sobre o universo dos dobrados, gênero essencial para os músicos das bandas de música em geral. As divergências de opiniões encontradas durante a pesquisa mostraram que apesar dos dobrados apresentarem campo harmônico e melodias semelhantes, quase sempre começando em tom menor e finalizando em tom maior, cada um tem seu brilho, delicadeza, marcialidade e potência particulares.

Referências

SOUZA, David Pereira de. As gravações históricas da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (1902-1927) : valsas, polcas e dobrados, 2009. xi, 148f. + CD-ROM. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.



Artigos



A música de câmara de Gilberto Gagliardi: uma abordagem interpretativa

The music of Gilberto Gagliardi's camera: An interpretative approach

Adenilson de Assis Carias
UFBA - aacmusic@hotmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo realizar o levantamento das obras compostas para trombone e piano pelo compositor Gilberto Gagliardi e apresentar sugestões técnicas e interpretativas das obras denominadas Peça Concertante Nº5 e Cantiga Brasileira. Para o levantamento consultamos os arquivos pessoais de diversos trombonistas, assim como o arquivo da Escola de Música de Tatuí. Para a realização das sugestões técnicas e interpretativas utilizamos as observações do pesquisador após análise, preparação e interpretação da obra. A dificuldade de localização das obras para sua execução, a necessidade da preservação das mesmas e a realização de sugestões técnico interpretativas nos motivaram a realizar a pesquisa. Após o levantamento foram localizadas 35 obras do compositor direcionadas para a formação trombone tenor e piano.

Palavras chave: Gilberto Gagliardi, trombone, interpretação, composição.

Abstract: The present article aims to perform the survey of composite works for trombone and piano by the composer Gilberto Gagliardi and present technical and interpretative suggestions for the work called Concertante Part No. 5 and Cantiga Brasileira. For the survey we consult the personal archives of several trombonists, as well as the archive of the School of Music of Tatuí. For the realization of the technical and interpretative suggestions we use the observations of the researcher after analysis, preparation and interpretation of the work. The difficulty of locating the works for their execution, the need to preserve them and the realization of technical interpretative suggestions motivated us to carry out the research. After the survey were located 35 works of the composer directed to the tenor trombone formation and piano.

Keyboards: Gilberto Gagliardi, trombone, performance, composition.

1. Introdução

A realização de recitais de trombone e piano nos cursos de bacharelado e licenciatura em trombone normalmente necessitam da inclusão de obras brasileiras. Segundo Silva (2002) Gilberto Gagliardi é o compositor brasileiro com maior quantidade de peças compostas para trombone e piano no Brasil. A importância do compositor para o repertório de trombone no Brasil, a ausência de edições e a dificuldade de acesso às obras foram fatores que também influenciaram na escolha do tema pesquisado.



A pesquisa em questão teve como objetivo realizar um levantamento das obras compostas para trombone e piano pelo compositor Gilberto Gagliardi e apresentar sugestões técnicas e interpretativas da peça denominada Peça Concertante n.º5. A fonte de consulta para levantamento das obras foram dissertações e arquivos pessoais de diversos trombonistas e o arquivo da Escola de Música de Tatuí, que nos proporcionou encontrar 35 peças do compositor para a formação pesquisada. Ressaltamos também que após realização desta pesquisa faremos uma segunda etapa que consistirá em: revisão e cópias das partituras; sugestões técnicas e interpretativas e execução das obras em três recitais.

2. Gilberto Gagliardi: uma breve biografia

Gilberto Gagliardi nasceu em São Paulo no dia 5 de dezembro de 1922, Segundo Oliveira (2010) Gilberto Gagliardi teve seus primeiros estudos com seu Pai José Gagliardi famoso trombonista e autor do método denominado método trombone de vara, começado no ano de 1936, com intuito de iniciar seus 2 filhos no instrumento. Gilberto Gagliardi se mudou para o Rio de Janeiro e começou seus estudos no Instituto Nacional de Música no ano de 1938, atual escola de música da UFRJ. Concluiu seus estudos no curso de teoria e solfejo e trombone com o professor Abdon Lyra. Como professor desenvolveu sua metodologia pedagógica visando o desenvolvimento de seus estudantes e relatou a mesma através dos seguintes métodos direcionados ao instrumento:

1. Método para trombone iniciante (Editora Ricordi Brasileira).
2. Coletânea de estudos diários para trombone (Não foi editado até o momento).
3. Método para trombone baixo (Não foi editado até o momento).
4. Método de estudos e duetos para trombone (Não foi editado até o momento).

Gilberto Gagliardi compôs músicas para quartetos, quintetos, músicas instrumentais para bailes. Suas músicas têm como características o uso dos ritmos brasileiros que o próprio professor utilizava no decorrer de suas aulas. Diante da constatação da importância do compositor, surgiu a necessidade de divulgação deste material para trombone e piano que poderá contribuir com o desenvolvimento técnico e interpretativo, tendo como base da nossa linguagem cultural diversificada.



Segundo Teixeira (2013) o reconhecimento do trabalho do professor também foi reconhecido no exterior, no ano de 2003 o *ITA Journal* publicou um artigo falando sobre a sua vida e obras. Gagliardi foi consultor da Fábrica de Instrumentos Musicais Weril, que no período em que realizou sua luta por melhorar os trombones da Fábrica, foi reconhecido pelo seu trabalho, fazendo uma série de trombones levando seu nome nos instrumentos.

Segundo Oliveira (1998) Gilberto Gagliardi enfatiza consideravelmente o trabalho em grupo. Segundo ele, o grupo é um ambiente próprio para se observar as diferenças individuais, ajudar o aluno a formar as suas concepções pelo intercâmbio de suas idéias e as dos demais participantes e iniciá-lo na música em conjunto. A liberdade que lhe é dada para expor o seu trabalho e a chance que ele tem de ouvir os outros contribuem para o desenvolvimento de seu espírito crítico, sua capacidade de análise, o gosto pela competitividade e o cuidado no que se refere ao entrosamento do seu instrumento com os outros participantes, o que se pode entender por afinação, nivelamento sonoro, observação de estilo etc. Todos esses fatores aliam-se em uma proposta final, que é a formação de seu conhecimento musical.

3. Considerações sobre a interpretação musical

Qual o melhor caminho para a performance musical? Como colocar a prática todo o conhecimento que foi aprendido durante anos e fazer com que este seja utilizado de forma equilibrada na interpretação de uma obra? São dúvidas que penduram na mente do estudante ou mesmo do profissional que nunca satisfeito com os resultados, buscam melhorar sua performance, obedecendo seus parâmetros de experiência.

Por isso, a interpretação musical não é absoluta. Se ela fosse absoluta, o intérprete não existiria. Uma única gravação poria fim à interpretação. A música é um objeto presente que se modifica em todo momento acordo com a personalidade e a sensibilidade de cada pessoa. Isso justifica as inúmeras gravações da mesma partitura. (...). Em música ninguém é dono da verdade. É claro que não se pode admitir absurdos musicais, mas tudo que está fundamentado deve ser respeitado. (BIANCHI, 2003, p.20).

Bianchi demonstra que devemos ser fiéis a proposta do autor, mas com a liberdade de ter a licença interpretativa, pontos divergentes bem conhecidos. Quanto a performance musical, ainda há escolas que se perpetuam fielmente o significado original de



execução impessoal e objetiva respaldando na partitura e no estilo histórico. A ideia de que o executante tem o dever de tocar como o compositor desejaria que se tocasse. Não podemos ignorar a essência das escolas tradicionais, porém devemos fazer uma autorreflexão na profundidade de nossas próprias experiências, que só terá significado quando fizermos questionamentos a respeito dos nossos limites de capacidade em conhecer o que realmente estudamos e transformar essas linhas interpretativas em clareza para o ouvinte.

O intérprete musical participa da execução de uma obra, quando dimensiona a sonoridade de cada nota na frase musical de forma equilibrada, relaciona de forma harmoniosa todas as frases que compõem o discurso musical e dirige a sua sensibilidade para manifestar a obra em sua inteireza (LIMA, 2005 p.19).

Com relação a importância do professor no processo, Neuhaus (1993) discursa que é necessário que o professor adote um método instrutivo e atrativo, para não expor seus alunos problemas acima de sua capacidade. A sensibilidade complementar a sugestão do professor de executar elementos de forma clara, objetiva, expressiva e sensata, de forma que corresponda ao fragmento interpretado.

Estudantes com poucos conhecimentos musicais e artísticos dificilmente conseguirão interpretar uma grande obra. Por falta de um discurso musical transformará em uma obra confusa em uma imagem estética deformada. O professor deve guiar esse estudante a consciência musical e artística, cuidando do seu desenvolvimento intelectual.

Na concepção do processo de interpretação, Bowman (2005) relata que o processo é mais importante do que o produto, em que o professor é participante na formação através de seus conhecimentos, mas o produto é de domínio do intérprete que tem a responsabilidade de decodificar todos os conhecimentos prévios e colocá-los em prática com discernimento. Como diz o autor 'copiar não é processo é produto'. Em alguns casos observamos a utilização dos recursos audiovisuais de forma equivocada e o intérprete não possui autonomia em se libertar da forma proposta. A parte comportamental deve ser colocada como base para que o intérprete conheça suas limitações e faça uma reflexão sobre suas práticas interpretativas, finalizando com a autorreflexão. Então o objetivo é que o intérprete tenha sensibilidade em se auto conhecer.



Williamon (1993) faz referência a performance com base a concentração, estabelecimento de metas, constante auto avaliação, uso de estratégias flexíveis e moldadas. A quantidade de horas diárias de práticas se faz necessária para melhorar o nível de especialização. Pesquisas tem demonstrado que durante a prática de um instrumento musical as coordenações motoras são construídas e fortalecidas à medida que a peça musical é trabalhada durante os ensaios. A especialização do músico instrumental engloba fatores que transcendem ao aspecto de número de horas de prática. Constatou-se que a quantidades acumuladas de horas não necessariamente implica na qualidade final da performance, o fator fundamental é como a prática é organizada e planejada. O planejamento das práticas aliada a dedicação do estudante será determinante para uma qualidade satisfatória na performance.

Para Jorgensen (1993) existem três tipos de estratégias: executivas relacionadas ao modo de agir e de pensar, avaliativo diagnóstico das facilidades e dificuldades pessoais na preparação de uma obra musical e conscientização sobre o repertório musical e estratégias pessoais. Os procedimentos da prática de finalidade organizacional e operacional, são possíveis de ser atingidos graças a estratégias. Seus conceitos são o planejamento da prática, a execução do planejamento, a observação e avaliação sobre a performance.

Tratando dos aspectos da performance confunde-se execução e interpretação, a diferenciação estabelecida por Stravinsky (1996) em seu livro Poética musical em 6 lições, quanto a execução será aspectos mecânicos e para interpretação será tornar visível ao ouvinte o conteúdo da partitura.

Green (1986) discursa sobre o jogo da mente e quais as armadilhas enfrentadas pelo interprete, e quais as soluções que irá restaurar sua autoconfiança seguindo as etapas propostas. A consciência visual é como você toca confiante que permite a visualização dos códigos musicais, consciência do som é como se escuta o próprio som, sentimento é como quer se expressar, estar ciente de suas tensões corporais. Lembre-se do tempo que se gastou para chegar ao momento de interpretar, dos aprendizados que obteve e que executou a peça bem, explorando uma variedade técnica para o desenvolvimento de suas técnicas deixando livre seu potencial como intérprete. Durante um período de tempo você poderá conhecer a



sensação de risco que vem com a confiança, é compreensível e isto traz um grande benefício. Se preocupar que os outros vão pensar é sentir-se desconfortável com as coisas e ficando fora de controle, fazendo o intérprete bloquear sua autoconfiança, duvidando das próprias capacidades internas. Melhorar o desempenho, reduzindo as interferências da performance e aumentando o potencial. Exercício de como identificar a auto interferência é um momento para pensar sobre as coisas que fazem você ficar nervoso. Imagine-se indo ao palco para tocar um concerto e sentindo bastante ansiedade, faça uma lista de todas as coisas que você se preocupe, e depois compare a sua lista com a lista que tenho compilado a partir de literatura de centenas de entrevistas com todos os tipos de músicos, duvidaram da sua própria capacidade, tinham medo que iriam perder o controle, sentiram que não tinham praticado o suficiente, estavam preocupados com o que eles não veriam ou ouviam corretamente, estavam preocupados com o seu acompanhante, pensou que seu equipamento poderia funcionar mal, preocupado em perder seu lugar na música, duvidava que o público iria esquecer o que eles tinham decorado tão bem, ou temia que, mesmo se tudo corresse bem. Concentração relaxada é possuir técnicas que pode reduzir os efeitos de auto interferência e guiar-nos em direção a um estado ideal de ser. Este estado torna-se mais fácil para nós realizarmos o nosso potencial, despertando nosso interesse, aumentando nossa consciência, e ensinando-nos a descobrir e confiar em nossos recursos e habilidades, e o estado em que estamos em alerta, relaxado, ágil e focado.

Neste trabalho apresentamos uma análise da obra Peça Concertante N°5, tendo como intuito a proposta de uma interpretação musical como contribuição prática.

4. Repertório para trombone e piano do compositor Gilberto Gagliardi

Como primeiro objetivo do trabalho realizamos um levantamento das obras compostas para trombone e piano de Gilberto Gagliardi. Após consultar arquivos pessoais de intérpretes de trombone e o arquivo do Conservatório de Tatuí, chegamos ao total de 35 músicas. Abaixo apresentamos a relação das mesmas.



1.Andante e Scherzo	19.Peça Concertante Nº 2 (incompleta)
2.Berceuse	20.Peça Concertante Nº 3
3.Cantiga Brasileira	21.Peça Concertante Nº 4
4.Cantilena	22.Peça Concertante Nº 5
5.Cantilena Nº 1	23.Peça Concertante Nº 6
6.Cantilena Nº 2	24.Peça Concertante Nº 7
7.Canto Elegíaco	25.Peça Concertante Nº 8
8.Concerto Popular	26.Peça Concertante Nº 9
9.Divertimento	27.Peça Concertante Nº 10
10.Dois Estudos	28.Polka
11.Dois Movimentos	29.Prelúdio
12.Encantamento	30.Recreação
13.Fantasia	31.Scherzo
14.Gavota	32.Solo Mio
15.Imprompto	33.Tarantella
16.Largo	34.Valsa Brasileira
17.Modinha	35.Valsinha
18.Peça Concertante Nº 1	

Quadro 1: Relação de obras de Gilberto Gagliardi

5. Análise interpretativa da Peça Concertante nº 5

A seguir, analisamos uma das obras evidenciando as questões técnicas e interpretativas da obra de Gilberto Gagliardi. É possível observar a facilidade do compositor em fazer melodias características de sua linha composicional e os recursos de efeitos sonoros como o glissando, trinado e mordente.

A peça Concertante nº 5 faz parte de uma coletânea de dez peças concertantes. Destacamos nesta música os efeitos empregados da flexibilidade. A música é um estudo sobre flexibilidades que se encontra no método de Gilberto Gagliardi volume 2 (dois), as quiálteras em tercinas formam a ideia principal da peça. Gilberto Gagliardi trabalhou as posições alternativas nesta música para que o aluno pudesse se adaptar a essas posições pouco utilizadas.



A motivo do compasso 13 (Figura musical 1) é reproduzida 5 vezes, e o motivo do compasso 15 (Figura musical 2) é reproduzida 3 vezes, estruturando este trecho musical.



Figura musical 1: motivo do compasso 13



Figura musical 2: motivo do compasso 15

Recomenda-se estudar o trecho bem lentamente e aumentando gradativamente, utilizando sempre o metrônomo. No primeiro trecho (Figura musical 1), o fá 3 foi utilizado na 4º posição para facilitar a execução. No segundo trecho (Figura musical 2), há duas opções de execução do si 2 e ré bemol 3, 1º e 2º posição ou só na 5º posição.

Estes trechos precisam ser bem articulados claramente, uma vez que o piano fará a mesma célula rítmica (Figura musical 3).



Figura musical 3: motivo do compasso 3

No compasso 23 (Figura musical 4) e 27 (Figura musical 5) sugerimos que as notas Si 2 e Ré3 localizados nos compassos 23 (Figura musical 4) e 27 (Figura musical 5) sejam executadas na 5ª posição, favorecendo o jogo das posições e facilitar a execução.



Figura musical 4: motivo do compasso 23



Figura musical 5: motivo do compasso 27

No trecho musical abaixo Gilberto Gagliardi utilizou a flexibilidade na vara. No compasso 39 (Figura musical 6) inicia na 2ª posição deslizando a vara até chegar na 6ª posição. No compasso 40 inicia na 3ª posição até chegar na 6ª posição. No compasso 41 inicia na 1ª posição até chegar na 6ª, o estudo deve ser feito por etapas, trabalhar a afinação das



posições alternadas bem devagar, acrescentando uma nota por vez até ter o domínio do trecho estudado. O metrônomo deverá ser utilizado quando o trecho tiver definido.



Figura musical 6: motivo do compasso 39

6. Análise interpretativa da música Cantiga Brasileira

A música *cantiga brasileira* contém uma melodia marcante feita em tonalidade menor, o compositor retratou uma imagem do sofrimento do povo nordestino através do sistema modal.

Durante o processo de procura das músicas foram encontradas duas partes diferentes do acompanhamento ao piano. A primeira foi feita pelo compositor e a segunda editada no ano de 2004 pela *Kagarice Brass Editions*.

Nos ensaios para o recital, toquei junto com a pianista co-repetidora Elisama Gonçalves da Universidade Federal da Bahia as duas partes de piano, fizemos a preferência da parte que foi editada pela *Kagarice Brass Editions*.

Após análise das duas partituras para trombone, foram encontrados equívocos nas duas partes. Corrigimos as ausências de alterações nas notas musicais.

Na partitura feita pelo compositor o compasso 57, o Sol2 (figura 1) é alterado para Sol#2 (figura 2). Na parte editada pela *Kagarice Brass Editions*, o compasso 57 se encontra corrigido.

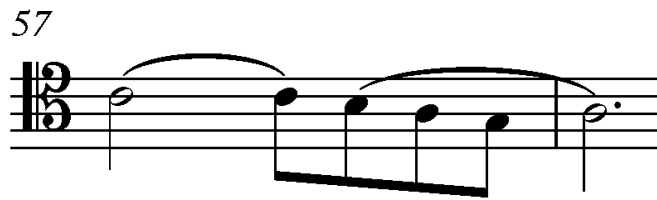


Figura musical 1: motivo do compasso 57

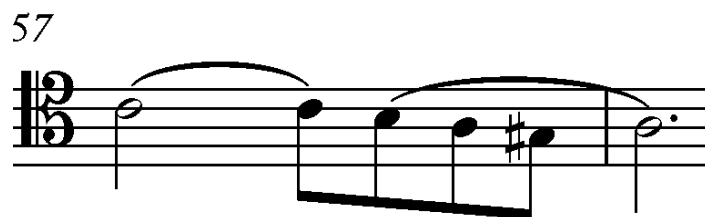


Figura musical 2: motivo do compasso 57

No compasso 62 na partitura para trombone editado pela *Kagarice Brass Editions*, o Ré2 (Figura 3) é alterado para Ré#2 (Figura 4), a partitura para trombone feita pelo compositor se encontra com o Ré#2.



Figura musical 3: motivo do compasso 62

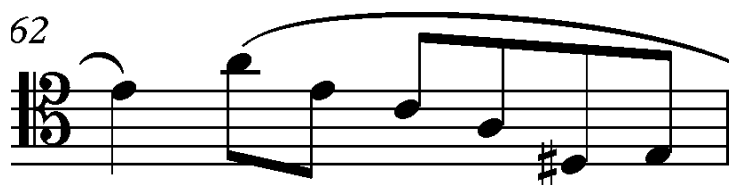


Figura musical 4: motivo do compasso 62

No compasso 25 na partitura de trombone editado pela *Kagarice Brass Editions*, houve um erro de ordem das notas, no terceiro tempo o Fá3 e Si2 e quarto tempo Ré3 e Lá2 (Figura 5), onde se lê no terceiro tempo Fá3 e Ré3 e no quarto tempo Si2 e Lá2 (Figura 6).



25

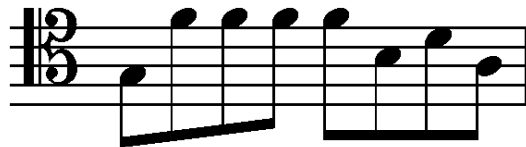


Figura musical 5: motivo do compasso 25

25



Figura musical 6: motivo do compasso 25

Considerações finais

O trabalho realizado foi uma demonstração do caminho da interpretação, através do aprofundamento do repertório para trombone e piano de Gilberto Gagliardi, obtivemos a necessidade de maior consciência, expressividade musical e qualificação técnica que pudesse potencializar o tempo de preparação individual e coletiva das suas obras musicais. O desafio em suas obras permitiu que desenvolvesse as percepções de como trabalhar diversos tópicos musicais.

O desafio durante o trabalho foi encontrar as obras. Conseguimos um total de 35 músicas, sendo que a Peça Concertante N°2, até o momento se encontra incompleta.

As sugestões técnicas e interpretativas foram indicadas para ajudar o intérprete na tarefa de compreender a obra e realizar sua própria interpretação. Provavelmente Gilberto Gagliardi não tenha priorizado grafia das dinâmicas e alguns andamentos, por acreditar que o intérprete teria a liberdade de criar suas próprias interpretações. Assim como na Peça Concertante n.5, todas as obras serão analisadas e terão as suas sugestões técnicas e interpretativas apontadas tendo como intuito o melhor acesso e possibilidades de interpretação das mesmas.



Referências

- ABDO, Sandra Neves. **Execução Interpretação Musical: Uma abordagem filosófica.** Per musi, Belo Horizonte, v.1, 2000. p.16-24.
- BIANCHI, Walter. **Interpretação Musical baseada na Lei do Universo.** São Paulo: editor autor, 2003.
- BOWMAN, Robin. **Performance Teaching as a Form of Research.** London: George Odam e Nicolas Bannan, 2005.
- GAGLIARDI, Gilberto. **Método de trombone para iniciantes.** São Paulo. Ricordi Brasileira S.A.
- GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais.** 14ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.
- GREEN, Barry. **The Inner Game of Music.** 1º Edição. Grã-Bretanha: Boubleday Books, 1986.
- LIMA, Sonia Albano de. **Uma metodologia de interpretação musical.** São Paulo: Musa Editora, 2005.
- LUBISCO, Nídia Maria Lienert. VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de Estilo Acadêmico: Trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses.** 5º edição. Salvador: Editora da Universidade da Bahia, 2013.
- NEUHAUS, Heinrich. **The art of piano playing.** 2º edição. London: Edition Kahn Averill, 1993.
- OLIVEIRA, Antônio Henrique Seixas de. **Métodos e Ensino de Trombone no Brasil – Uma Reflexão Pedagógica.** 2010. 269f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- OLIVEIRA, Dalmário Pinto. **A Técnica do Trombone Segundo Gilberto Gagliardi.** 1998. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- SILVA, Lélis Eduardo Alves da. **Música Brasileira do Século XX: Catálogo temático e caracterização do repertório para trombone.** 2002. 371f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- STRAVINSKY, Igor. **Poética musical em 6 lições.** 1ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.



TEIXEIRA, Alexandre. **Quatro Obras de Gilberto Gagliardi Segundo o Quarteto Brasileiro de Trombones: Revisão e Edição Crítica.** 2013. 59f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Goiás, Goiás.



A Introdução e/ao Desafio de Edmundo Villani-Côrtes: uma exposição sobre os obstáculos enfrentados durante seu estudo e execução

The Introduction e/ao Desafio of Edmundo Villani-Côrtes: an exhibition on the obstacles faced during its study and execution

Diego Ramires da Silva Leite

Universidade Federal de Santa Maria – diego.ramires@hotmail.com

Resumo: Este artigo trata-se de um relato de experiência acerca da obra intitulada “Introdução e/ao Desafio” do compositor Edmundo Villani Cortes. Neste relato, exponho as principais dificuldades encontradas por mim durante o aprendizado, prática e apresentação da peça supracitada sob os seguintes aspectos: articulações, resistência, estilo e caráter. Esperamos com este trabalho contribuir para uma melhor compreensão e execução da obra, buscando também expor soluções aos obstáculos relatados.

Palavras-chave: Villani-Côrtes. Introdução e Desafio.Dificuldades.

Abstract: This article is about an experience report about the work titled " Introduction and / or Challenge " by the composer Edmundo Villani Cortes. In this account, I present the main difficulties encountered by me during the learning, practice and presentation of the abovementioned piece under the following aspects: articulations, endurance, style and character. We hope with this work to contribute to a better understanding and execution of the work, also seeking to expose solutions to the obstacles reported.

Keywords: Villani-Côrtes. Introdução e Desafio.Difficulties.

Introdução

Tendo em vista a grande importância da peça Introdução e/ao desafio para o repertório do trombone em âmbito nacional, pode-se afirmar ser essencial o estudo da obra em cursos de graduação e pós-graduação em trombone no Brasil. Diante da decisão de estudar a obra, além da análise da partitura, a audição de outras interpretações foi de grande auxílio na compreensão da mesma. Optei então por escutar três gravações: Wagner Polistchuk (trombone) e Katia Bonna (piano) no CD Colletanea: Música brasileira para trombone e piano (Axis, CD 07, 1999); Radegundis Feitosa (trombone) e Maria Teresa Madeira (piano) no CD Concerto Brasileiro (Classe X, 1997) e Cezar Guerra (trombone) e Paulo Bergmann (piano)



(Youtube, disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=D4q4E3Dp_LA>). Após ouvir as audições teve-se início o processo de leitura, estudo e amadurecimento da obra.

Durante o processo de estudo da Introdução e/ao Desafio de Villani Cortes, foram constatadas algumas dificuldades para execução da obra, quase todas sanadas com estudo de exercícios técnicos específicos encontrados em métodos utilizados por trombonistas, além da prática mais detalhada e atenta a estes trechos separados da peça. Quanto ao preparo de uma obra musical, Schmitz relata:

Hultberg (2008) menciona a necessidade de se estabelecer estratégias de estudo logo no primeiro ensaio, quando serão identificados os problemas técnico-musicais e apontadas soluções para os mesmos, a fim de evitar que persistam em ensaios posteriores, quando será mais difícil de resolvê-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 breve análise da peça, dificuldades técnicas devem ser assinaladas, para que possam ser resolvidas separadamente, no estudo individual, antes de começarem os ensaios de câmara'' (SCHMITZ, 2010, p.15).

Algumas das dificuldades que persistiram por mais tempo são o objeto principal deste trabalho, onde são abordados os obstáculos encontrados sobre articulações, resistência, caráter e estilo.

1. O Compositor

De acordo com seu site pessoal, Edmundo Villani Côrtes nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais em 08 de novembro de 1930, filho de Augusto de Castro Côrtes e Cornélia Villani-Côrtes. É Compositor, regente, pianista e professor de música. Villani-Côrtes completou o curso de piano no conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro em 1954, entre 1960 e 1963 aperfeiçoou-se em piano com José Kliass, e estudou composição com Camargo Guarnieri nos três anos seguintes.

Começou suas atividades musicais no Rio de Janeiro como pianista da Orquestra Tamoio, de Cipó, participando desta até 1954. Entre 1954 e 1958 atuou como solista e compositor da Orquestra Filarmônica de Juiz de Fora, além de dirigir o conservatório Estadual de Música. Integrou a Orquestra Luiz de Arruda Pais entre 1965 e 1967. A partir deste momento, teve intensa atividade como arranjador de gravadoras e programas de



televisão, tendo feito mais de 600 arranjos para as Orquestras das TV Tupi e TV Globo e em 1968 fez composições e arranjos para o filme “O Matador”, de Amaro Cesar e Egídio Élcio.

Seguindo na música popular, atuou ao lado de grandes personalidades da época, com destaque para Maysa (1969) e Altemar Dutra (entre 1969 e 1971). Em 1973 passou a ser responsável pela cadeira de música funcional da Academia Paulista de Música, onde realizou apresentações no Museu de Artes de São Paulo de 1973 a 1975 como regente de conjuntos de música funcional da Academia Paulista de Música da Faculdade Paulista de Arte. A partir esta atividade como docente teve seu primeiro contato com o compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter. Sobre Villani-Côrtes, Araujo e Marques nos dizem:

Artista com estilo musical próprio, misturando elementos da música clássica universal com os da música popular urbana, para ele, sua arte é “simples e despretensiosa”, sem um processo de composição definido (ARAUJO e MARQUES, 2008, p. 5).

Em 1982 passou a fazer parte do corpo docente da Universidade do Estado de São Paulo (UNESP) ministrando as disciplinas de Contraponto e Composição, permitindo assim a dedicação almejada à composição musical. É mestre em música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1988) e Doutor em música pela Universidade do Estado de São Paulo (1998). Suas principais obras são: Nove Prelúdios, Variações para um Tema Nordestino, Quatro Ponteios para Piano, Tríptico para Flauta e Piano, Seu Olhar, Tuas Mãos, E você para canto e piano.

2. A Introdução e/ao Desafio

A Introdução e/ao desafio é uma importante peça do repertório do trombone, sendo freqüentemente apresentada em recitais, audições e competições no Brasil e também por brasileiros no exterior. A obra foi composta em 1976, possui duzentos e cinco compassos executados em aproximadamente seis minutos de duração (obviamente variando de acordo com o andamento de execução). Foi escrita originalmente para trombone e piano e não há uma dedicatória em especial para sua composição (para um ou outro trombonista). Sobre a obra, Alves da Silva nos diz:



Inicialmente o autor compôs o *Desafio*, para que a obra participasse do Concurso da Radio Cultura (1978). Durante a realização de seu curso de mestrado no Rio de Janeiro, o autor compôs a *Introdução* da obra, após sugestão do maestro Morelembaum. A obra tem na sua versão para orquestra (1992) uma cadência melódica para trombone, mais tarde retirada para se chegar a versão final com trombone e piano de 1995, apresentando ainda um solo de piano (ALVES DA SILVA, 2002, p. 257).

32

INTRODUÇÃO E/AO DESAFIO

PARA TROMBONE E PIANO

Autor: E. Villani-Côrtes

Ritmico (♩=54) *rubato* *A tempo* *rubato*

A tempo *rubato* *meno*

Tempo I

accel. *ff* *pp*

Meno *Rub.*

Rall. *pp*

Allegretto (♩=100) 1 2 3 4

① Ritmico *mf*

Figura 1: Página 1 da Introdução e/ao Desafio de Edmundo Villani-Côrtes



Figura 2: Página 2 da Introdução e/ao Desafio de Edmundo Villani-Côrtes

Figura 3: Página 3 da Introdução e/ao Desafio de Edmundo Villani-Côrtes



Figura 4: Página 4 da Introdução e/ao Desafio de Edmundo Villani-Côrtes

Outro fato sobre a peça, é que embora tenha sido escrita originalmente para trombone e piano ela também é executada (e esta disponível para compra) por trompistas uma segunda maior acima.

3. Dificuldades Encontradas

Falando sobre as dificuldades encontradas enquanto estudei e apresentei a Introdução e/ao Desafio de Villani-Côrtes, posso destacar três pontos principais, onde, dediquei a maior parte de meu tempo de estudos: articulações, resistência e estilo-caráter.

3.1. Articulações

Villani-Côrtes escreve mudanças de caráter e andamento durante a peça, e, por consequência, de articulação durante diversos momentos de sua obra. Dissenha fala:

Cada família de instrumentos usa recursos distintos para criar as articulações. Os instrumentos de cordas variam a velocidade, o ponto de contato e a pressão do arco.



Já os percussionistas alteram a velocidade, a distância e o ângulo que a baqueta toca na superfície sonora. Os instrumentistas de sopro usam a língua que “separa em fatias” o ar que vem dos pulmões (DISSENHA, 2009).

Isto é visto logo na primeira grande seção, onde a Introdução inicia em *f* e com a instrução “rubato”, e em seguida temos a instrução “a tempo” no compasso seguinte. A alternância entre rubato e a tempo é utilizada a cada dois e três compassos por duas vezes, até termos a indicação de tempo “menos”. Neste primeiro trecho compreendido entre o primeiro e o nono compassos temos três diferentes articulações notadas, contribuindo com o idioma da peça: acento marcato, ligaduras e sem acentuação. Sobre isto, Yeo (2000) diz que a articulação é a técnica implícita na transição entre notas, sendo uma questão vital no trombone, porque devido à natureza do instrumento, quase todas as notas têm de ser articuladas.

No décimo compasso é escrita a instrução Tempo I, onde pela primeira vez na peça será mantido o andamento inicial (mínima igual a 54) e a articulação passa a fazer mais uso de ligaduras a cada duas notas. Esta variação de articulações é mantida até o final do compasso vinte e oito e, onde já no compasso vinte e nove aparece a indicação *Menos*, referindo-se ao andamento. Em consequência da intenção do autor e desta indicação de diminuição do andamento, temos um trecho em legato e cantabile, contrastando com o que havia sido apresentado anteriormente. Finalizando a *Introdução*, temos dois glissandos entre a primeira e a sétima posições do trombone. A seguir inicia-se o *Desafio* (este, com números de ensaio definidos), com o trombone articulando sem acentuações entre os números um e três de ensaio.

No quinto compasso do número três de ensaio é escrito a indicação “Brejeiro”, sem indicação de articulações. Neste ponto (pela indicação de caráter Brejeiro), buscamos uma articulação mais leve, suave, menos carregada e mais solta, despojada. Esta articulação se mantém até o número quatro de ensaio, momento este em que é iniciado o processo de preparação para uma parte contrastante da obra: o Lento cantabile no número cinco de ensaio. Entre os números cinco e sete de ensaio temos basicamente a mesma articulação, notas tenutas e ligadas até que seja alterado o tempo e caráter com o avanço da peça, que ocorre pouco antes do número sete de ensaio e segue esta indicação até o final da obra.



Quanto às dificuldades de uso das articulações encontradas neste trecho final do *Desafio* de Villani-Côrtes posso dizer que foram similares as enfrentadas na introdução e no princípio do desafio. O compositor utiliza ritmos e articulações similares aos já expostos no princípio da peça, mas em registros diferentes. Para sanar tais dificuldades, procuramos nos atentar ao estudo sistemático e progressivo das diferentes articulações encontradas na *Introdução e/ao Desafio*, praticados de forma lenta nas próprias passagens da música e também através dos métodos Alessi, Arban's Famous Method e Schlossberg, Daily Routine.

3.2. Resistência

A respeito de problemas sentidos sobre a resistência ao estudar e executar a *Introdução e/ao Desafio*, podemos nos focar diretamente ao trecho lento da peça. Falando sobre resistência, Fonseca relata:

Todo trombonista necessita adquirir resistência muscular, não só para lhe retardar o cansaço e ter mais tempo de um "toque pleno", como também adquirir habilidade para tocar num concerto ou ensaio exigente, com reserva de força para mais alguns "assaltos" (FONSECA, 2008, p. 90).

No número cinco de ensaio temos o Lento Cantabile, onde partimos de um registro médio em direção ao agudo de forma lenta e sustentada. Notas longas e agudas em um registro piano acrescidas de um caráter que nos remete a tocar com mais suavidade e gradativamente vai ficando mais e mais agudo, culminando em um Sib agudo com decrescendo. Por vezes terminei (por vezes até mesmo começar) este trecho utilizando-me de força e tensão excessiva tendo em vista os fatores supracitados, fazendo assim uma pressão desnecessária e prejudicial sobre os lábios e sem fazer uso correto do relaxamento e fluxo de ar.

Como auxiliar na questão da resistência, percebi que a prática de exercícios que contenham tais registros em sua composição colaboram para um fortalecimento dos músculos quando praticados da seguinte maneira: sem pressionar em excesso o bocal (e conseqüentemente o trombone) contra os lábios e dentes, procurar preencher o instrumento com um fluxo de ar cheio e praticar de forma lenta e atenta a própria passagem da peça. Os métodos McBeth, Louis Maggio Original System for Brass e Colin, Lip Flexibilities se mostram eficazes para este fundamento.



3.3. Estilo e Caráter

Quanto ao estilo e caráter a serem empregados na execução desta obra de Villani-Côrtes, posso dizer que apesar de não haverem movimentos escritos separadamente, há contrastes claros de estilo no decorrer dela. Partindo da *Introdução* temos um primeiro estilo, sendo este lírico, pouco métrico e de caráter introdutório. Um texto musical quase falado em uma anunciação. Swanwick e Taylor em França afirma:

Sons se tornam música. Incorporam expressividade, fazendo brotar impressões, climas, sensações e emoções. Sugerem ansiedade ou monotonia, hesitação ou completude. Escolhas na organização dos elementos sonoro-musicais determinam o caráter expressivo e a articulação estrutural de uma peça. Por exemplo: graus conjuntos (notas vizinhas) produzem uma sensação espacial e psicológica diferente de saltos imprevisíveis, assim como variações de registro (grave ou agudo), do tamanho das frases (longas e discursivas, ou curtas e irregulares), de andamento (rápido ou lento), de articulação (legato ou stacatto) (FRANÇA, 2010 Apud SWANWICK e TAYLOR, 1982).

O segundo estilo por nós percebido tem início quatro compassos antes do número um de ensaio, exatamente onde se encerra a *Introdução* e começa o *Desafio*. Aqui temos diferenças significativas em relação ao trecho anterior: há a indicação de estilo “*Ritmico*” no princípio do trecho, marcação metronômica mais veloz e figuras rítmicas mais rígidas e marcadas. Este estilo se estende até o quarto compasso do número três de ensaio, onde é substituído pela indicação de “*Brejeiro*”. A nova marcação (Brejeiro) acaba sendo uma transição entre o caráter denso e pesado da segunda seção (entre os números de ensaio um e quarto compasso do três) e a terceira (número cinco a oito compassos antes do número sete).

O terceiro estilo é cantábil. Notas longas, bem sustentadas e pronunciadas em registro médio-agudo expõem o brilho no som do instrumento. É nesta seção onde é possível exprimir o máximo de caráter expressivo e cantante durante toda a peça, acrescentar pequenos vibratos e crescendos em notas de longa duração. Sugerimos o método de Bordogni, Vocalises from Rochut como auxiliar na resolução destas dificuldades.

Considerações finais

A *Introdução e/ao desafio* de Villani-Côrtes é uma peça de grande relevância para o repertório brasileiro do trombone, e, sem dúvidas foi de grande valia para meu crescimento musical estudá-la e executá-la. Além das diversas mudanças de articulações, estilo e caráter, a



obra faz uso de efeitos e sonoridade únicos do trombone. Em acréscimo as dificuldades encontradas citadas anteriormente, ainda há o fato de ajustar a peça com o pianista correpetidor (há versões para orquestra).

A partir deste relato de experiência sobre as dificuldades sentidas ao estudar e apresentar a Introdução e/ao desafio de Edmundo Villani Côrtes espero colaborar de alguma forma para que outros trombonistas tenham notado dificuldades similares possam vir a solucioná-las com mais facilidade durante o estudo e prática desta importante obra do repertório do trombone no Brasil.

Referências:

ALVES DA SILVA, Lélío Eduardo. *Musica brasileira do século XX: Catálogo temático e caracterização do repertório para trombone*. Rio de Janeiro, 2002. 372f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.

ARAUJO, Licio Ramos e MARQUES, Cláudia. *Canções de Edmundo Villani-Côrtes*. Academia.edu, 2015. Disponível em: <http://www.academia.edu/download/34886301/Cancoes_de_Edmundo_Villani-Cortes_Licio_Bruno_e_Claudia_Marques_SC_FAMES2014.docx>. Acesso em: 19 jul. 2017.

DISSENHA, Fernando. *Articulação*. 2009. Disponível em: <http://www.dissenha.com/imprensa_art3.htm#rarticulacao>. Acesso em: 18 jul. 2017.

FONSECA, Donizete *O trombone e suas atualizações: sua história, técnica e programas universitários*. São Paulo, 2008. 228f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Universidade de São Paulo (USP) : Escola de Comunicações e artes, São Paulo, 2008.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. *Materiais sonoros, caráter expressivo e forma – fundamentos 2*. 2013. Disponível em: <http://ceciliacavalierifranca.com.br/materiais-sonoros-carater-expressivo-e-forma-fundamentos-2/>. Acesso em 21 jul. 2017.

SCHMITZ, A. *Reflexões sobre estratégias de estudo em música de Câmara a partir do reconhecimento dos “guias de Execução musical”*, Florianópolis – SC, 2010, p. 29.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. *Site pessoal do compositor*. Disponível em: <<http://villanicortes.com.br/>>. Acesso em: 15 jul. 2017.



**Com ou sem língua:
considerações sobre o papel da língua na técnica de ligadura do trombone**

**With or without tongue:
considerations about the role of the tongue in trombone slurring**

Samuel Gomes de Souza

Universidade de Brasília - samueldotrombone@yahoo.com.br

Carlos Eduardo Mello

Universidade de Brasília - melloedu@unb.br

Resumo: O trombone é um instrumento com uma gama muito grande de articulações e possibilidades sonoras. Essa diversidade permite ao músico experiente alcançar um alto grau de expressividade. Porém controlar um instrumento com tanto “poder musical” não é nada simples. Neste artigo será feita uma breve explanação sobre um aspecto importante da técnica do instrumento para o domínio dessa expressividade: a realização de ligaduras. A técnica de execução de ligaduras no trombone está intimamente associada, entre outras coisas, à utilização da língua. Para ilustrar esse aspecto da técnica do instrumento serão utilizados como exemplos alguns recortes dos "Estudos Melódicos para Trombone" de Joannes Rochut.

Palavras-chave: Ligadura. Língua. Rochut. Trombone.

With or without tongue: considerations about the role of the tongue in legato playing on the trombone

Abstract: The trombone is an instrument with a wide range of articulations and sound possibilities. This diversity allows the experienced musician to reach a high degree of expressiveness. However, controlling an instrument with such "musical power" is not an easy task. In this paper we will make a brief explanation about an important aspect of the instrument's technique for mastering this expressiveness: legato playing. Legato playing on the trombone is intimately associated with the use of the tongue. In order to illustrate this aspect of the instrument's technique, we will utilize some examples excerpted from *Melodious Etudes for Trombone* by Joannes Rochut.

Keywords: Legato. Tongue. Rochut. Trombone.

1. Introdução

O trombone é um instrumento bastante antigo. Entretanto estudos formais sobre as técnicas do trombone ainda são relativamente poucos. Eric Blanchard (2010:52), em seu levantamento sobre recursos pedagógicos a respeito da ligadura no trombone, comenta sobre essa dificuldade e faz uma distinção entre materiais didáticos produzidos por trombonistas e não trombonistas, ressaltando que os últimos fornecem, em geral, mais detalhes sobre como



produzir resultados, enquanto que os primeiros enfatizam apenas o repertório e os exemplos musicais. Entretanto, no universo da performance, onde se encontra boa parte dos trombonistas, a cultura da pesquisa é frequentemente deixada em segundo plano. Os músicos são obsecados por tocar mais e mais e, embora muitos reflitam sobre questões técnicas e interpretativas ao estudar o instrumento, ainda são poucos os instrumentistas que procuram colocar essas reflexões no papel. Daí a escassez de literatura a respeito do instrumento. Este artigo representa uma tentativa de contribuir para essa reflexão e reunir alguns pontos importantes sobre um aspecto específico da técnica do trombone: a ligadura.

Levando em consideração o que se sabe até o momento, a técnica de ligadura, ou legato, parece ser um dos aspectos técnicos mais difíceis para o trombonista. Porém, quando essa técnica é dominada, o trombone de vara tem a capacidade de executar o legato mais suave entre todos os instrumentos de sopro da orquestra (BLANCHARD 2010: 13).

Como todos os instrumentos de metal, o trombone produz sons pela vibração dos lábios em frequências que são reforçadas pelo tubo do instrumento. Cada comprimento de tubo reforça uma série de frequências, facilitando e melhorando a vibração labial quando sua velocidade coincide com as frequências do tubo. Cada altura reforçada pelo tubo é chamada de harmônico e a coleção de notas para cada comprimento de tubo coincide com a série harmônica (múltiplos inteiros) da frequência fundamental do mesmo. Em todos os metais, ligaduras entre harmônicos de um mesmo tamanho de tubo, são relativamente simples e podem ser feitas sem interrupção da coluna de ar, bastando para isso alterar a frequência da vibração labial. É o que se costuma chamar de ligadura natural. Ligaduras entre harmônicos diferentes, mesmo quando há mudanças no tamanho do tubo funcionam de modo semelhante ao das ligaduras naturais. O que diferencia o trombone dos outros metais é a forma de modificação do tamanho do tubo. Nos metais modernos, a modificação do tubo é feita de forma rápida e abrupta através de mecanismos como o rotor ou pistão. O trombone, por sua vez, emprega um sistema de varas deslizantes que permaneceu praticamente o mesmo desde o século XV. Esse sistema faz com que o tubo seja modificado gradualmente, enquanto a vara está sendo deslizada para cima ou para baixo. Como será discutido a seguir, essa estrutura propicia ao trombone características únicas, particularmente no que diz respeito à técnica de ligadura.



2. O trombone e a voz

Uma das referências musicais que se costuma utilizar no aprendizado de um instrumento de sopro é a música vocal. O modelo vocal de interpretação é comumente evocado no ensino da música instrumental como um padrão de qualidade a ser seguido. Particularmente em relação à ligadura, a voz humana é frequentemente usada como exemplo de como se deve conectar as notas em uma passagem ligada. A voz humana produz sons ligados com perfeição porque a modificação da altura das notas ocorre de forma contínua, pela variação da tensão nas cordas vocais. O trombone por sua vez, como mencionado anteriormente, se destaca dentre os outros instrumentos de sopro pela característica única de sua estrutura, a qual emprega uma vara com tubos móveis que permitem, dentro de determinados limites, modificar continuamente a altura das notas. Com isso o instrumento pode executar um glissando com maior perfeição entre elas. Essa conexão sem quebra entre as notas dá ao instrumento a possibilidade de se assemelhar a voz humana.

O trombone tem sido descrito como sendo o único instrumento de sopro perfeito. Esta afirmação um tanto extravagante se refere a sua capacidade de entonação perfeita por meio do comprimento do tubo infinitamente variável de sua vara (WICK 1984:37, tradução nossa).¹

O glissando consiste na movimentação de uma nota para outra, seja ela mais grave ou mais aguda, passando por todas as alturas intermediárias de forma contínua. O efeito é de um som "liso", sem nenhuma interrupção. É justamente aí que reside o problema, pois o glissando, um efeito natural do trombone, consiste em "arrastar" uma nota até fundir com a nota seguinte. Ele é criado movendo a vara para fora ou para dentro e mantendo a vibração no mesmo harmônico. Eric Blanchard nota que a estrutura do instrumento, devido ao uso da vara pode ser ao mesmo tempo uma benção e uma maldição e chega a afirmar que “frequentemente o glissando é uma desgraça para a maioria dos trombonistas”², pois em muitos casos quando o músico deseja realizar uma passagem em legato, acaba produzindo um

¹ The trombone has been described as the only perfect wind instrument. This somewhat extravagant claim refers to its capacity for perfect intonation, by means of the infinitely variable tube length of its slide.

² ...it is frequently a bane to most trombonists because when performing legato passages it is not usually desirable.



glissando indesejável, evidenciando todas as alturas entre uma nota e outra (BLANCHARD 2010: 11, tradução nossa).

Nesse contexto, a comparação da estrutura do trombone com a ligadura vocal pode ajudar a indicar caminhos para o aperfeiçoamento da ligadura no instrumento. As variações de altura na música vocal são produzidas por variações contínuas da tensão nas cordas vocais. Então os saltos ligados precisam de variações muito rápidas dessa tensão. No trombone a produção satisfatória de qualquer som depende da combinação da tensão labial com o tamanho do tubo, o qual é controlado pela posição da vara. Conseqüentemente, para produzir um salto com notas conectadas, é preciso movimentar a vara com muita rapidez, evitando assim o efeito "arrastado" do glissando natural da vara. Realmente, alguns autores como é o caso de Ralph Sauer defendem que um dos requisitos para a execução do legato é a rapidez da vara (SAUER 1977: 4). Entretanto, ao se praticar o legato no trombone, é fácil perceber que a rapidez no movimento da vara não garante, por si só, uma ligadura satisfatória.

3. Língua e ligadura

Provavelmente, a dificuldade da ligadura no trombone se deve ao fato do trombonista ter que coordenar e controlar vários aspectos da técnica simultaneamente: o fluxo de ar, o movimento da vara e a articulação da língua, além, é claro, do controle da embocadura para a vibração dos lábios e produção do som. O trombonista anda como um equilibrista em uma corda bamba quando se trata de tocar legato. Se ele correr a corda balança e se for muito devagar suas pernas não vão aguentar o percurso. O segredo aqui é definir o ponto de equilíbrio: o executante deve saber realizar a sincronia perfeita entre o ar, o movimento da vara do instrumento e a vibração labial. Dentre estes aspectos costuma-se enfatizar o funcionamento e importância da embocadura para a modificação notas. Porém há outro elemento tão importante para a técnica do instrumento quanto os músculos labiais, trata-se da utilização da língua.

A língua é a responsável pela maioria das articulações no trombone. Segundo Lyon (1976: 19), a língua é a responsável por moldar a coluna de ar projetada pelo instrumentista. É ela quem gera as “quebras” ou “saliências” na coluna de ar, permitindo



assim ao músico executar diferentes articulações. Esse papel da língua como articuladora da coluna de ar, a qual define o início das notas, pode ser útil no aperfeiçoamento da técnica de ligadura no trombone. Como sugere Kleinhammer, em relação às ligaduras, a língua não precisa ser usada apenas no início de uma frase: "A língua é usada tanto para iniciar um a frase ligada quanto, simultaneamente com as mudanças na vara e na embocadura, ao se produzir ligaduras, na maioria dos casos" (KLEINHAMMER 1963: 71).

A articulação das notas pode ser feita com diferentes graus de interrupção, desde notas totalmente separadas por silêncio até ondulações sutis na coluna de ar. Essa variedade de articulações possibilita o uso da língua como um elemento delimitador de cada nota. Essa delimitação, por sua vez, pode ajudar a "disfarçar" o efeito de glissando resultante do movimento da vara entre duas notas do mesmo harmônico. Esse tipo de articulação leve pode também ser usada com ligaduras de harmônicos diferentes, de modo que um mesmo tipo de ligadura possa ser produzido de forma consistente em toda a extensão do instrumento. Embora muitos trombonistas considerem o modelo de ligadura descrito acima bastante viável, quando se trata do emprego da língua para a conexão entre as notas, encontram-se muitas diferenças de opinião.

4. Tocando Legato

Existem várias formas de se tocar ligaduras no trombone. Em seu trabalho, Blanchard destaca que no nível mais básico do instrumento existem quatro métodos de produção de ligadura: ataque de ar ou ligadura sem língua, ligaduras naturais, ligaduras com língua e ligaduras com válvula. Dentre essas quatro possibilidades de execução do legato, serão destacadas aqui apenas duas: ligadura sem língua e ligadura com língua.

Ao se deparar com essas duas formas de articulação no trombone, um músico iniciante pode ser levado a pensar que se trata de um problema simples, afinal são apenas duas possibilidades. Entretanto, há muitas maneiras de se executar cada uma dessas possibilidades. Para cada uma delas podemos encontrar opiniões a favor e contra, e diferentes respostas para explicar como devem ou não serem executadas. Blanchard relata que "há provavelmente mais



conceitos sobre ligaduras com língua do que há professores de trombone"³ (SHEPHERD 1977: 13 apud BLANCHARD 2010: 13, tradução nossa). Há autores que defendem o não uso da língua para o legato porém substituem esta pela glote. Outros, como é caso de Ralph Sauer não defendem um modo específico de articulação. Para ele tudo depende da velocidade com que se está tocando. Quando se trata de uma passagem rápida, ele opta por usar a língua. Já nas passagens lentas não (SAUER 1977: 4). Em contrapartida, Mildred Kemp questiona a utilização de qualquer artifício para a execução. Para ela tudo se restringe apenas ao ar e aos lábios: “Para atingir este objetivo de suavidade final, significa que nossos lábios se tornaram o único foco de resistência ao ar (não nossa garganta ou nossa língua) e que a vara é colocada nessa posição especial de afinação”⁴ (KEMP 1978: 4, tradução nossa). Friedman no entanto defende que para o legato deve-se usar a língua, porém de uma forma bastante suave e com um movimento preciso da vara, combinado a uma leve acentuação no ar em cada nota. Assim se terá o legato mais suave possível (FRIEDMAN 1973: 5). Esta última proposta parece estar em sintonia com o modo como muitos trombonistas modernos pensam a ligadura.

Partindo do conceito da utilização da língua surge outro ponto de conflito: como ela vai se portar durante a execução de um trecho musical? Quando de fala em tocar ligaduras com a língua vem logo a indagação: qual a melhor sílaba a ser usada? Por que sílaba? Porque através de sílabas se torna mais viável a explicação de como ocorre a execução do legato. A linguagem falada trás todo um repertório de atuação da língua com o qual o trombonista já tem muita familiaridade. A cada sílaba corresponde um posicionamento e/ou ação diferenciada da língua, conforme as consoantes e as vogais que a compõem. Assim, pode-se fazer o uso de sílabas comuns na linguagem para facilitar o aprendizado do controle da língua, ao se tocar o instrumento. Segundo Blanchard a sílaba é o segundo fator mais importante para se ensinar o legato tonguing (ligadura com língua), o primeiro é a coluna de ar. Mas são tantas as possibilidades de sílabas que fica difícil escolher. Em seu *Survey* ele ilustra bem essa questão:

Com a exceção de muito poucos, os autores da pedagogia de legato referem-se ao uso de sílabas para ajudar os alunos a obter uma compreensão de como fazer articulações leves ao ligar as notas. A seguir está uma lista de todas as

³ There are probably as many concepts about legato tonguing as there are trombone teachers.

⁴ To achieve this goal of ultimate smoothness means that our lips alone have become the focus of resistance to the air (not our throat or our tongue) and that our slide is placed into that special in-tune position.



possíveis sílabas que esses autores têm promovido dentro dos livros, métodos e artigos: Da, Du, Daw, Dah, Doo, Due, Dow, Dia, Dee, Dih, dh, Deau, La, Lah, Lue, Loe, Lay, Lee, Loo, Leau, Ru, Roe, Ree, Rah, Raw, Roo, Rrroo, Rrree, Rrraw, Na, Nah, Naw, Noo, New, No, Nee, Ti, Thew, thaw, Thu, Thoo, Thoo, Thah, Tha e Soo⁵ (Eric BLANCHARD 2010: 27, tradução nossa).

Ao se deparar com tantos 'dos', 'das' e 'nas', fica um tanto complicado definir por onde começar os estudos. Mas será que todas essas expressões realmente funcionam? É bem provável que pelo menos uma deva se encaixar ao resultado sonoro que o trombonista procura. Caso contrário é sempre possível desenvolver uma nova. O que o músico deve levar em consideração é onde deseja chegar e assim estipular o que lhe proporciona um melhor resultado. Provavelmente não é preciso tentar dominar todas as sílabas, o que seria inviável. A citação acima trata na verdade de propostas de autores de vários países e línguas diferentes e, com isso, a pronúncia pode variar muito. De qualquer modo, dado o grande número de opiniões divergentes sobre o assunto, parece ser recomendável que o trombonista experimente o maior número possível de sílabas, de modo que tenha opções de escolha, dependendo do repertório e da ligadura em questão.

A ligadura sem língua parece ser “menos complicada”. Supostamente basta soprar com um fluxo de ar contínuo e mexer a vara do trombone e forma rápida e precisa. Embora esta pareça uma solução simplista, a prática mostra que controlar esses movimentos para alcançar uma ligadura limpa e sem glissando é uma tarefa extremamente árdua e que exige muito estudo e concentração da parte do executante. Aparentemente essa solução não funciona para todos.

Uma postura menos radical consiste na combinação dos dois tipos de ligadura, com e sem língua, dependendo das notas envolvidas. Ou seja, em passagens onde a ligadura envolve mudanças de harmônicos pode-se usar a ligadura sem língua e em trechos onde predomina o mesmo harmônico utiliza-se a língua leve para camuflar os glissandos. Essa combinação, embora relativamente simples de se aplicar, trás em si um outro problema: a inconsistência de sonoridade entre um tipo de ligadura e a outra. Nesse caso o trombonista

⁵ With the exception of very few, authors of legato pedagogy refer to the use of syllables to help students gain an understanding of how to soft-tongue within slurs. The following is a list of all of the possible syllables that these authors have promoted within method books and articles: Da, Du, Daw, Dah, Doo, Due, Dow, Day, Dee,...



precisa se esforçar para fazer os dois tipos soarem iguais, o que nem sempre é uma tarefa fácil.

Os exemplos abaixo, extraídos dos estudos de Joannes Rochut (1928: 2-5), ilustram as possibilidades de aplicação desses dois tipos de ligadura. Esse material foi escolhido pelo fato de ser muito popular entre os trombonistas para o estudo de frases ligadas.



Figura 1: Melodious Etudes for Trombone - Selected from the Vocalises of Marco Bordogni, transcribed and arranged by Joannes Rochut - Vol. 1, Estudo 1, pág. 2



Figura 2: Melodious Etudes for Trombone - Selected from the Vocalises of Marco Bordogni, transcribed and arranged by Joannes Rochut - Vol. 1, Estudo 4, pág. 5

E agora. Como deve ser executado cada trecho? Será que é possível tocar tudo sem língua? Mas será que vai soar bem? Será que é melhor tocar tudo com língua para evitar prováveis glissandos? São perguntas como essas que ocupam a cabeça do trombonista quando este se depara com um desses estudos. Um bom ponto de partida é analisar os intervalos envolvidos em cada trecho e as possibilidades de posição da vara para cada nota. O objetivo



final é tentar produzir frases ligadas com sonoridade consistente. Então uma possibilidade é avaliar as possibilidades de movimentação da vara de uma nota para a outra e escolher o tipo de ligadura mais adequado para cada tipo de movimento.

No primeiro estudo do Volume 1 (**Figura 1**), predominam os graus conjuntos e pequenos saltos. Em princípio, os intervalos de segunda (graus conjuntos) seriam fortes candidatos ao uso da língua, por tenderem a acontecer em notas do mesmo harmônico, enquanto que os saltos provavelmente poderiam ser produzidos com ligaduras naturais. Entretanto, na região em que esses intervalos acontecem, muitas vezes o trombonista precisa mudar de harmônico para dar continuidade à escala. A vara do trombone alcança no máximo uma quarta aumentada, mesmo usando as posições mais distantes. Conseqüentemente, não é possível manter todos os graus conjuntos em um mesmo harmônico. Já no primeiro compasso do trecho, por exemplo, ocorrem duas mudanças de harmônico obrigatórias, entre o Lá e o Si e entre o Ré e o Mi. Embora existam posições alternativas para a execução desta frase (por exemplo tocar o Lá na sexta posição e seguir a escala até o Ré na primeira) continuam sendo necessárias duas quebras de harmônico. Esses intervalos em que ocorre mudança de harmônico poderiam facilmente ser executados sem a utilização da língua, porém essa alteração provavelmente produziria uma diferença na qualidade da ligadura, em comparação às notas tocadas no mesmo harmônico. Colocam-se então três caminhos para o trombonista: tocar toda a frase sem língua, usar a língua em tudo ou combinar os dois métodos. Cada uma dessas possibilidades resulta em uma dificuldade específica.

Quando se opta por não usar a língua, os intervalos com mudança de harmônico soam mais destacados, porque quando comparados aos demais apresentam mais definição na mudança das notas. Já os intervalos que acontecem no mesmo harmônico tendem a soar arrastados por conta da tendência de produção de glissando que é natural do instrumento. Aqui o desafio é reduzir o efeito do glissando otimizando o movimento da vara e minimizar o "tranco" que acontece quando os lábios pulam de um harmônico para o outro. Usando a língua em todos os intervalos a frase provavelmente soará mais consistente, entretanto a suavidade da ligadura pode ser comprometida e já não vai ser mais possível aproveitar a continuidade das ligaduras naturais ou de movimento contrário. Nesse caso é importante tentar empregar uma articulação extremamente leve, de modo que a língua não separe demais todas as notas. Além disso, é preciso observar que o uso consistente da língua é mais difícil



quando ocorrem saltos maiores, principalmente em direção à região mais aguda do registro do instrumento. Finalmente, a combinação dos dois métodos de ligadura, com e sem língua, implica na necessidade de igualar a qualidade das ligaduras produzidas entre notas de mesmo harmônico e as de harmônicos diferentes.

A **Figura 2** traz um exemplo um pouco diferente (Volume 1, No. 4). Aqui a melodia já começa com um salto de sexta e o contorno melódico desse tema inicial, que é transposto para vários graus, apresenta uma série de arpejos ascendentes e descendentes, delineando a harmonia do trecho. Esses arpejos, com predominância de intervalos de terças, especificamente na região média onde estão escritos, tendem a ser facilmente executados com ligaduras naturais. Nos compassos iniciais do estudo mostrados neste exemplo, somente pequenas porções das frases incluem graus conjuntos. O trecho então facilita a combinação e a igualdade dos dois tipos de ligadura porque há pouca chance de produzir glissandos.

Considerações finais

Com base no exposto acima, podemos concluir que o trombonista não precisa se limitar a uma única técnica de ligadura. Ele tem à sua disposição diversas opções e pode escolher a que melhor se adapta ao repertório a ser executado. Para alcançar o objetivo final que é a produção de uma ligadura eficiente e consistente, precisa analisar a música em questão, escolher um método de ligadura e abordar as dificuldades específicas desse método. Em última instância é preciso se manter sempre atento ao resultado sonoro, que é o termômetro do sucesso na performance musical.

O presente trabalho faz parte de um projeto de pesquisa para a elaboração de uma dissertação de mestrado. O estudo das técnicas de ligadura aqui abordadas, será desenvolvido com mais ímpeto no decorrer desse projeto, que tem como tema a análise das ligaduras encontradas nos Estudos Melódicos de Joannes Rochut e as possibilidades de sua execução no trombone.



Referências:

- Livros

KLEINHAMMER, Edward. *The Art of Trombone Playing*. Summy-Birclard Music. New Jersey: Princeton, 1963.

ROCHUT, Joannes. *Melodious Etudes fo Trombone*. Selected from the Vocalises of Marco Bordogni, Transcribed and Progressively Arranged by Joannes Rochut. New York: Carl Fischer, 1928.

WICK, Denis. *Trombone Technique*. Music Department Oxford University Press. Segunda edição. Walton Strut, Oxford, 0x2 6DP. 1984.

- Dissertações ou Teses

BLANCHARD, Eric John. *Legato Trombone: A Survey of Pedagogical Resources*. Doctor of Musical Arts. University Of Cincinnati. Fev. 2010.

- Artigos em Periódico

FRIEDMAN, Jay. *D'ya Ever Notice? Some Perceptions e Observations That you May Have Missed...* ITA – Journal. Volume 25. N° 01. Category: Miscellaneous. January, 1997, pages 16-18.

KEMP, Mildred: *A Review of Legato as a Means to an End*. Category: Pedagogy. Volume III, January, 1975, pages 4-5.

LYON, Ernest E. *Workshop Note on Trombone*. ITA – Journal. Volume IV. Category: Pedagogy. January, 1976, pages 16-20.

SAUER, Ralph. *Trombone Basics*. ITA – Journal. Volume V. Category: Pedagogy. January, 1977, pages 3-5.



Considerações sobre estética nas aulas de trombones nas Universidades Brasileiras

Marcos Botelho

UFG- trombone@globo.com

Resumo: O presente trabalho reflete sobre as questões estéticas de 4 professores de trombone. Em etapas anteriores de nossa pesquisa, constatamos que os professores de trombone das universidades brasileiras atribuem importância mediana às questões relacionadas à estética em suas aulas. Por meio de observação, podemos constatar como 4 destes professores lidam com estas questões na prática. Foram feitas observações *in loco*, além de utilizar dados obtidos por meio de questionários respondidos pelos professores e alunos. Foi constatado que os 4 professores tinham dificuldades de verbalizar suas correções/adequações estéticas para seus alunos em aula. Os quatro professores utilizavam estratégias semelhantes, conduziam seus alunos com gestos (semelhantes a um maestro) e/ou cantando, indicando sutilezas estéticas não verbalizadas.

Palavras-chave: pedagogia da performance, expressão musical, interpretação

Abstract: The present work reflects on the aesthetic question of 4 trombone teachers. In previous stages of our research, we found that the trombone teachers of the Brazilian universities attach medium importance to the aesthetics-related issues in their classrooms. Through observation, we can see how 4 of these teachers deal with these issues in practice. Observations were made locally, in addition to using data obtained through questionnaires answered by teachers and students. It was found that the 4 teachers had difficulties verbalizing their aesthetic corrections / adjustments in their students in class. The four teachers used similar strategies, led their pupils with gestures (like a teacher) and / or singing, indicating unvoiced aesthetic subtleties

Keywords: performance pedagogy, musical expression, interpretation

1. Apresentação

Em nossa pesquisa de doutoramento estamos estudando o ensino de trombone nos cursos de graduação das universidades brasileiras. O presente trabalho refere-se somente aos resultados referentes às questões estéticas obtidas na terceira etapa de nossa pesquisa por meios de observações *in loco*. Nesta etapa visitamos 4 universidades entre maio e agosto de 2016 (uma universidade de cada região do Brasil ,exceto centro-oeste, uma da região sul, uma da região norte, um da região nordeste e uma da região nordeste). Observamos as disciplinas relacionadas especificamente ao trombone durante uma semana. Foi utilizada uma ficha de observação que contemplava os seguintes itens: relacionamento professor/aluno, rotina das aulas, questões técnicas e estéticas abordadas e observações gerais.



Para o presente trabalho ainda utilizamos alguns resultados obtidos de um questionário em que 20 dos 23 professores de trombone, localizados em cursos de graduação⁶ nas universidades brasileiras, responderam no ano de 2016. Por meio deste questionário buscamos fazer o perfil pedagógico de cada professor. Para manter o anonimato, os professores serão assim identificados: professor A (mestre, menos de 40 anos de idade e professor há 3 anos), professor B (mestre, menos de 30 anos de idade e professor há 6 anos), professor C (mestre, menos de 50 anos e professor há 18 anos) e professor D (doutor, menos de 50 anos e professor há 16 anos). Foram observadas 26 aulas, assim distribuídas: 5 aulas do professor A, 6 aulas do professor B, 5 aulas do professor C e 10 aulas do professor D. Após cada aula os alunos ainda responderam um questionário sobre suas percepções de suas aulas de instrumento e de seu respectivo professor de trombone.

2 . O professor e a música

Entendemos que cada professor de instrumento tem grandes desafios pedagógicos diários para enfrentar. De modo geral, as aulas de instrumentos nas universidades são aulas individuais. O professor assume papel de orientador, facilitador e conselheiro, por muitas vezes, por conta da nossa realidade brasileira, de pai, irmão etc.

Pelos questionários constatamos que mais da metade dos professores 20 respondentes tem mais de 40 anos e se declaram professores a mais de 15 anos, destes 13 são mestres, 5 doutores e 2 pós-graduados⁷. (XXXXXX, 2016). Portanto, suas experiências e vivências constituem-se em conhecimentos riquíssimos que devem ser compartilhado. Penna (2013, pg 18) afirma que “a atuação em sala de aula é indispensável para a formação do professor, já que uma parte da aprendizagem da profissão docente só ocorre e só de inicia em exercício”. Lehmann *et al* (2009) ainda comentam: “Music teaching is interesting because some teachers start out as teachers, whereas others start out as performing artists and become teachers without formal qualifications” (LEHMANN et al, 2009, pg 9).

Segundo Penna (2013), duas coisas são importantes num processo de educação musical:

⁶ Bacharelado e licenciatura com habilitações em trombone ou equivalente

⁷ Sabemos que o termo mais comumente utilizado no meio acadêmico é especialista, entretanto optamos utilizar pós-graduado, pois foi assim que os dois respondentes se auto intitularam.



É indispensável articular **o que** e **como** para ensinar efetivamente, quer dizer, para desenvolver um verdadeiro processo educativo, compreendido não apenas como transmissão de conteúdo, mas como um processo de desenvolvimento das capacidades (habilidades, competências) do aluno, de modo que ele se torne capaz de apropriar-se significativamente de diferentes saberes e fazer uso pessoal destes em sua vida (PENNA, 2013, pg 14, grifos da autora)

Assim, entendemos que conhecer o conteúdo das aulas de instrumentos seja ter habilidades artísticas e estéticas para a performance, mesmo que inconscientemente. Entretanto, estas habilidades inconscientes não são inatas, mas sim habilidades que talvez o professor não consiga verbalizar. Portanto, podemos supor que o “o que” ensinar, apontado por Penna (2013) anteriormente, seja consolidado a partir da prática artística e performática dos professores. Sloboda (2008) ainda comenta que “A habilidade musical é adquirida através da interação com um meio musical. Consiste na execução de alguma cultura específica em relação aos sons musicais (SLOBODA, 2008, pg 257)”. O mesmo autor ainda complementa que chama de enculturação o processo de apropriação cognitiva de uma cultura. Assim, afirma que “a enculturação também é caracterizada por uma ausência de esforço **autoconsciente**, bem como pela **ausência de instrução explícita** (SLOBODA, 2013, pg 259, grifos nossos)”.

Em nossas observações, pudemos notar que em todas as aulas, embora com gradações distintas, haviam observações dos professores do tipo: “faça musica”, “fraseie melhor”, “queira dizer algo” etc. Estas observações sobre a performance dos alunos são bastante vagas, para não dizer quase insignificantes. Entretanto, estas frases eram acompanhadas de demonstrações do professor tocando e/ou por estratégias como: conduzir os alunos com gestos (como regentes) ou cantando. Deste modo, ficou aparente uma dificuldade dos professores em verbalizar as suas observações e recomendações sobre questões estéticas. Embora, geralmente, as observações dos professores tenham sido vagas, seus exemplos tocando foram sempre muito ricos e expressivos. Talvez aqui começamos a localizar o componente “como” apontado por Penna (2013).

Devemos notar que, pelas respostas dos questionários (BOTELHO, 2016), os professores entendam que a prática da performance, o ato de tocar, é de fundamental importância para seus alunos. Assim, a valorização da performance por parte dos professores, muitas vezes fora de suas aulas, vem corroborar com a ideia, exposta inicialmente, que em aulas de performance o “o que” e “como”, apresentados por Penna (2013), passe



fundamentalmente pela performance na prática. Desde o conteúdo até mesmo a maneira de transmiti-lo deva passar pela prática, aliando-se processos e conhecimentos culturais. Assim, tendo a prática como principal suporte para as aulas, a verbalização torna-se difícil, ou mesmo talvez não seja o melhor meio.

Desta forma, devemos pensar numa pedagogia retroalimentada pela performance, em que música se ensine e desenvolva com o fazer música. Em que conhecimentos musicais, profundos, só possam ser acessados e transmitidos por meio da música. Assim, a prática e a performance em situações reais devam ser os conteúdos das aulas .

McGill (2007) ainda complementa que devemos descartar a falsa barreira entre técnica e musicalidade. A musicalidade só pode ser completamente alcançada se a técnica não for um empecilho. Do mesmo modo, a técnica só faz sentido como caminho para uma expressividade artística. Devemos ser capazes de fazer música como um discurso coerente e compreensível. Nas aulas ficou clara a distinção de concepções sobre técnica e estética de alguns professores. Os professores A e B separam uma da outra, em suas aulas há momentos em que somente tratam de questões técnicas e outros de estéticas. Em uma das aulas, o professor A ainda fez o seguinte recomendação para o aluno: “o método é técnica, chegou na música faça música”. Por outro lado, os professores C e D, trataram das duas questões simultaneamente. Mesmo quando os alunos estavam tocando exercícios técnicos, suas observações tinham algum conteúdo estético. Exemplificando: em uma aula o professor C pediu para que o aluno pensasse em “um arco de frase”, afirmando que pensando na tensão e repouso da frase o aluno conseguiria tocar uma determinada nota aguda que estava com dificuldade.

A música sempre envolve várias formas de pensar e fazer, ligadas a específicas habilidades, ideais e valores musicais, em que implicam em uma prática necessária para domínio desta essência processual da musicalidade (GRUHN, 2005). A busca da musicalidade é um processo progressivo em que estudante e professor encontram e resolvem problemas genuinamente musicais e que surgem da prática (ELLIOT,1995).

Lehman *et al.* (2007) afirmam que alguns atributos dos professores interferem na relação do processo cognitivo do aluno. A qualidade das observações dos professores sobre a execução dos alunos faz com que aos poucos ele consiga “internalizar o professor” e traçar



metas e objetivos. Instruções objetivas fazem com que o aluno crie internamente imagens e metáforas.

A reflexão prática é fundamental para o desenvolvimento da musicalidade porque o fazer musical existe a partir de uma série de hábitos, sentimentos, rotinas etc. Desenvolver a musicalidade é, em parte, criar uma conscientização de um fazer musical, incluir julgamentos sobre a natureza do fazer e da obra musical em cada contexto (ELLIOT, 1995).

3. Questões estéticas

Nos questionários que os professores responderam os itens relacionados à estética não foram muito valorizados. Na questão 2, sobre o que os professores mais valorizavam em suas aulas o item “expressividade” foi classificado como de média importância por 66% dos professores. Na questão 3, sobre a performance dos alunos, o item “musicalidade” também foi classificado como de média importância por 45% . Na questão 7, a respeito da rotina de estudos, os exercícios melódicos foram apontados como de mediana importância por 53% dos professores. Entretanto na questão 4, relativa a explicação dos professores, o item “gênero/estilo” mostrou-se controverso, 47% valorizam este item, enquanto outros 41% atribuíram média importância (BOTELHO, 2016).

Mcgill (2007) inicia seu capítulo intitulado “Talent?” assim:

Most musicians feel it is possible to teach technique. Yet many of those same musicians also feel it is practically impossible to teach someone to be expressive; how often has on heard the phrase “You’ve either go it or you don’t”? (McGILL, 2007, pg 18)

Acreditamos que a música deva ser o objeto principal das aulas de trombone, os próprios professores já deixaram claro, por suas repostas, que acreditam que a performance é o principal em suas aulas. Nos questionário dos alunos, as questões estéticas foram pouco valorizadas também. Nas questões que poderiam responder abertamente, há grande predomínio de elementos técnicos, três alunos, dois do professor A e um do professor B, escreveram explicitamente claro que entendem que “a técnica é o caminho para a performance”.

A principio, quando analisamos os questionários, parece-nos que os professores privilegiavam as performances e que nelas havia uma propensão a valorizar somente questões ligadas à técnica, dando ênfase a afinação (XXXXXX, 2016). Entretanto, após nossas visitas



pudemos ter uma compreensão bastante diferente sobre tais aspectos. Principalmente observando estratégias semelhantes entre professores que, em seus perfis pedagógicos, demonstraram concepções díspares sobre o tema.

4. Estratégias observadas

Pudemos observar duas estratégias que foram repetidas, com algumas pequenas variações, em todas as aulas observadas: a condução do professor (seja por gestos como um maestro, seja cantando) e sua própria performance como demonstração. As duas estratégias apontadas mostraram-se complementares, entretanto a proporção que elas foram empregadas variou muito de professor para professor. Não encontramos nada na literatura que fizesse alguma menção à estas estratégias. Também observamos explicações verbais, mas estas demonstraram-se bastante vagas.

Em todas as aulas observadas, por vários momentos durante a execução dos alunos, os professores realizaram movimentos como se estivessem conduzindo-os com movimentos como os de um maestro. Estes movimentos foram feitos quando os professores estavam preocupados com o fraseado e seus contornos. Muitas vezes indicavam algumas dinâmicas não escritas e mudanças de caráter. Ficou claro nas observações que após as explicações do professor, geralmente, os alunos não eram capazes de reproduzir estes detalhes. Porém, quando os professores faziam tais gestos, era quase que imediato a mudança no que o aluno tocava.

Frequentemente, não nos parecia que o aluno estava olhando diretamente para estes gestos, nem mesmo que o próprio professor tinha consciência desta ação. Todavia, era clara a comunicação existente entre os dois, uma comunicação muda, velada e provavelmente inconsciente. Entretanto, o resultado era notório nas execuções dos alunos.

O aprendizado da música é realizado, em grande parte, pela capacidade de imitação. Portanto, acreditamos que o papel do professor está em gerar situações de aprendizado para o aluno criar, por si próprio, um “repertório” de habilidades músico-motoras. Tais situações são criadas pela prática em um ambiente de execução, instrução e imitação (Rocha & Boggio, 2013).



Millcan (2013) afirma que os alunos desenvolvem habilidades de escuta ao comparar as suas performances com modelos ideais e por meio de imitação tentam alcançá-los. Complementa que:

As students perform each excerpt, the teachers simultaneously evaluate their performances while referencing a mental image or model of the ideal performance. This image may be a visual representation or an aural one. (MILLICAN,2013, p47)

Associado à estes gestos ainda observamos que os professores cantavam com os alunos enquanto este tocava, geralmente isto era associado aos gestos. Em raros momentos, observamos somente o professor cantando. Logicamente a proporção da utilização entre as duas estratégias foi diferente. Haviam professores que se utilizavam mais dos gestos, como o professor A, e outros que cantavam mais, como o professor D.

Millican afirma:

expert applied teachers during private instruction have a clear auditory image that guides their decision making and that teachers value modeling musical skills and performances to their students as an effective way to convey musical concepts (MILLICAN, 2013, pg 47)

Por meio destas indicações, os professores conseguiam transmitir as concepções estéticas que pretendiam, mesmo que parcialmente. Os dois professores que, aparentemente, não faziam diferença entre estética e técnica se utilizavam das mesmas estratégias para adequação/correção de alguns itens puramente técnicos, em especial da articulação. Deste modo, o que os professores procuram fazer é transmitir conceitos estéticos, não verbais. Assim, seja conduzindo com as mãos, tocando ou cantando, procuram torna-se modelos ideais, padrões a serem alcançados. Devemos lembrar que o ambiente de sala não é um ambiente de prática genuíno, mas sim uma simulação. Deste modo, por meio deste meio idealizado buscava criar modelos estéticos sólidos para os alunos.

Desenvolver a capacidade de ouvir e agir sobre isto é fundamental para formação de um músico. Portanto, acreditamos que estas estratégias além de desenvolverem tais habilidades, ainda a utilizam para transmissão de conhecimento. Elliot (1995) afirma:

Musicing of whatever kind always includes another kind of doing called music listening. Music makers listen for what their thoughtful actions produce and for what other musicians do and make. (...) Thus music listening is an essential thread that binds musicians (ELLIOT, 1995, pg 78)

Este processo é, aparentemente, inconsciente tanto para os professores como para os alunos. Entretanto, observamos que esta estratégia só seria eficiente a médio ou longo



prazo. Efetivamente, os alunos conseguiam reproduzir o que foi proposto pelo professor após poucas repetições, ou até mesmo imediatamente. Todavia, ficou evidente que tais mudanças não têm efeitos prolongados. Em vários casos, no exercício e/ou peça apresentados em seguida, os alunos já não eram mais capazes de reproduzi-las.

Sloboda (2008) nos informa que muitas vezes o aluno mostra-se incapaz de transferir a sugestão de um fraseado para uma passagem específica para outra sequência semelhante. Em outro momento, o autor informa que um dos pontos fundamentais para o aprendizado é a repetição. Explica-nos que não podemos nos ater à resultados de imediatos neste caso: “ as pessoas tornam-se hábeis numa certa tarefa quando são confrontadas com sucessivas oportunidades de envolver-se com elementos desta tarefa” (SOLOBODA, 2008, pg 286).

Outra estratégia, observada com bem menos frequência que as anteriores, utilizada pelos professores era fazer os alunos cantarem, reproduzindo suas instruções. Cada professor se utilizava de uma forma diferente. Quando os alunos apresentavam problemas persistentes de afinação, o professor C fazia seus alunos cantarem e corrigia a afinação primeiro com o aluno cantando. Os professores B, C e D também se utilizavam deste artifício para correções relacionadas à articulação. Nos exercícios de aquecimento do grupo de trombones o professor A também realizou exercícios de escalas lentos que foram primeiro cantados, buscando-se afinação e equilíbrio, antes de executar tocando.

5. Considerações finais

Entendemos que todos estes artifícios ajudavam aos alunos a criarem uma ideia clara de como gostariam que suas execuções soassem. Desenvolviam modelos baseados tanto nos exemplos dados pelos professores tocando e cantando, como por suas próprias performances quando eram conduzidos pelos professores com gestos ou também cantando. Millican (2013, pg50) ainda afirma que: “students develop the ability to quickly evaluate these models, and teachers use this skill to their advantage.”

Nos questionários aplicados aos professores de trombone das universidades brasileiras, constatamos que os itens relacionados à estética tinham, de modo geral, média importância para a maioria dos respondentes. Entretanto, nas observações em 4 universidades,



pudemos perceber preocupações sobre a performance e estética. Também observamos que conduzir os alunos por gestos (parecidos com os movimentos de um maestro) e/ou cantar eram estratégias comuns e eficientes de todos os professores, apesar das diferenças em suas concepções.

Referências bibliográficas

- Botelho, M. (2016) O ensino de trombone nas universidades do Brasil: Resultados preliminares In: XII SIMCAM *Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*. (274-282) Porto Alegre: UFRS
- Elliot, D. (1995). *Music matters: a new philosophy of music education*. New York: Oxford University Press.
- Grunh, W. (2005) Understanding musical understanding. In Elliot, D (org.), *Praxial Music Education: Reflection and dialogues*. (pp 98-111) New York: Oxford Press
- Lehmann, A., Sloboda, J. & Woody, R. (2007). *Psychology for musicians: understanding and acquiring the skill*. New York: Oxford Press.
- McGill, D. (2007) *Sound in motion: a performer's guide to greater musical expression*. Bloomington: Indiana university press.
- Millican, J. (2013). Describing Instrumental Music Teachers' Thinking: Implications for Understanding Pedagogical Content Knowledge In: *National Association for Music Education* 31(2) (pp. 45–53)
- Penna, M. (2013). Introdução. In: Materio, T. & Ilari, B. *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: Editora Intersaberes (13-24)
- Rocha, V. C. da; Boggio, P. S. (2013) A música por uma óptica neurocientífica. In *Per Musi* n.27, Belo Horizonte, (pp.132-140)
- Sloboda, J.A., (2008). *A Mente Musical: a psicologia cognitiva da música*. (Tradução: Ilari, B. & Illari, R). Londrina: Eduel



Levantamento bibliográfico sobre trombone no Brasil: coleta de dados realizada até Junho 2017

ARTIGO COMPLETO

Marlon Barros de Lima

Instituto Federal da Paraíba, Campus Monteiro (IFPB) – marlon.lima@ifpb.edu.br

Alessandra Barbosa Linhares

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) – sandrinha.linhares96@hotmail.com

Gilvando Pereira da Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) – azeite2010@gmail.com

Mateus Ferreira da Silva

Instituto Federal da Paraíba, Campus Monteiro (IFPB) – matheusferreiradasilva024@gmail.com

Resumo: O presente trabalho é o resultado final do levantamento bibliográfico sobre trombone que foram produzidos no Brasil, projeto de pesquisa desenvolvido entre junho de 2016 e junho de 2017 no Instituto Federal da Paraíba, Campus Monteiro, tendo como instituição parceira, a Universidade Federal do Rio Grande do Norte. O principal objetivo deste trabalho é proporcionar o acesso de bibliografias sobre trombone de forma facilitada, tanto para pesquisadores e trombonistas quanto para outros interessados neste assunto. Para o desenvolvimento desta pesquisa, tivemos como principais referências os autores Cerqueira (2015) e Pizzano et al (2012). Com isso, foi possível localizar 46 trabalhos que foram publicados sobre trombone no Brasil entre os anos de 1990 e Junho de 2017, como também, perceber o crescente interesse de pesquisas no país sobre o trombone, principalmente entre os anos de 2010 e 2016, que se teve a produção de 33 trabalhos.

Palavras-chave: Trombone no Brasil. Trombone. Levantamento bibliográfico. Bibliografias de Trombone.

Abstract: The present paper is the final result of the bibliographical survey on trombone that were produced in Brazil. A research project developed between June 2016 and June 2017 in Federal Institute of Paraíba, Campus Monteiro, having as partner institution, Federal University of the Northern Great River. The main objective of this paper is to provide the access to bibliographies on trombone in a facilitated way, for both researchers and trombonists, as well as others interested in this subject. For the development of this research, we had as main references the authors Cerqueira (2015) and Pizzano et al (2012). With this, it was possible to locate 46 works that were published on trombone in Brazil between the years of 1990 and June of 2017. We also noticed the growing interest of researches in the country on the trombone, mainly between the years of 2010 and 2016, that had The production of 33 works.

Keywords: Trombone in Brazil. Trombone. Bibliographical survey. Trombone Bibliography.



1. Introdução

O presente artigo é o resultado final do projeto de pesquisa, “Levantamento bibliográfico sobre trombone no Brasil”, desenvolvido no Instituto Federal da Paraíba, Campus Monteiro, com parceria da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, tendo como orientadores os professores Marlon Barros e Gilvando Silva, e alunos pesquisadores, Alessandra Linhares e Mateus Ferreira. A ideia surgiu durante uma das reuniões do **Grupo de Pesquisa em Performance e Pedagogia do Trombone** da Universidade Federal da Paraíba que é coordenado pelo professor Dr. Alexandre Magno e Silva Ferreira, e conta com membros de diversas instituições parceiras, tais como, UFPE, UFRN, UEA, UFCG, IFPB, IFPE, UFMS. Esse projeto teve como finalidade realizar um levantamento da produção científica sobre trombone no Brasil entre os meses de Junho de 2016 à Junho de 2017, com o intuito de facilitar o alcance de pesquisadores ou interessados sobre a área dos materiais bibliográficos produzidos no país. Desta forma, através desta pesquisa, foi possível encontrar diversos trabalhos a respeito do trombone, obras para trombone, compositores, trombonistas, entre outros, produzido no país, dentre teses, dissertações, monografias, e artigos.

Para realização desta pesquisa, tivemos como principal referência o trabalho de Cerqueira (2015), intitulado de “Levantamento de teses e dissertações sobre o ensino da performance musical - 2015”. Através desse trabalho, é possível encontrar um levantamento sobre diversas áreas, dentre: Acordeão, Alaúde, Bandolim, Bateria, Canto Lírico e Popular, Canto Coral, Clarineta, Clarone, Contrabaixo Acústico, Corne Inglês, Cravo, Fagote, Flauta Doce, Flauta Transversal, Guitarra Elétrica, Harpa, Oboé, Órgão, Percussão, Piano, Piano Colaborador, Piano em Grupo, Regência Coral e Orquestral, Sacabuxa, Saxofone, Teclado Eletrônico, Trombone, Trompa, Trompete, Tuba, Viola Orquestral, Viola Sertaneja, Violão, Violão Colaborador, Violão em Grupo, Violino, Violoncelo, Obras e Formações Coletivas, Ensino e Aprendizagem, Biografias e Instituições, e Atuação Profissional. A respeito do trombone, e do seu antecessor, a sacabuxa, Cerqueira (2015) cita a existência de 6 (seis) trabalhos, sendo 5 (cinco) sobre trombone e 1(um) sobre a Sacabuxa:

- Trombone:
 - Oliveira (2010), Santos Neto (2009), Fonseca (2008), Silva (2007), Oliveira (1998);
- Sacabuxa: Santos (2009).



Percebemos que, até o ano de 2015, já existiam outros trabalhos a respeito do trombone no Brasil, tanto dissertações quanto monografias e artigos científicos. Assim, este trabalho busca realizar uma atualização dos materiais coletados por Cerqueira (2015), como também, o levantamento de novas bibliografias sobre o trombone, dentre dissertações, monografias e artigos, através do levantamento bibliográfico dos trabalhos produzidos sobre trombone no Brasil. Assim, este trabalho busca contribuir com novas pesquisas a respeito do trombone através da revisão bibliográfica a respeito do trombone produzido em instituições brasileiras, como também, por pesquisadores do país.

2. Coleta de dados para o levantamento

Para o desenvolvimento da pesquisa, utilizamos como referência para o levantamento de dados os autores Pizzani *et al* (2012). O levantamento de dados também pode ser entendido como uma revisão bibliográfica, mapeamento bibliográfico, revisão de literatura, entre outros. Desta forma, Pizzani *et al* (2012) destacam que:

Entende-se por pesquisa bibliográfica a revisão da literatura sobre as principais teorias que norteiam o trabalho científico. Essa revisão é o que chamamos de levantamento bibliográfico ou revisão bibliográfica, a qual pode ser realizada em livros, periódicos, artigo de jornais, sites da Internet entre outras fontes. (PIZZANO *et al*, 2012, p. 54)

Assim, para o desenvolvimento desta pesquisa, as referências foram coletadas através das seguintes fontes: pesquisa documental, bibliotecas virtuais, páginas de Programas de Pós-Graduação em Música, artigos, anais, periódicos, referências bibliográficas de trabalhos sobre trombone, cruzamento de dados, entre outros. Dentre as principais fontes utilizadas para realização desta pesquisa, destacamos o Portal de Periódico da Capes; Google Acadêmico; Duckduckgo; Base de dados de Programas de Pós-Graduação em Música e Artes de instituições brasileiras; Revistas sobre música e arte; Anais de eventos; monografias ou relatos de finais de cursos de música de instituições brasileiras. Também foram enviados e-mails para professores de trombone e trombonistas do Brasil, com o objetivo de coletar trabalhos que não estão disponíveis na internet, mas não obtivemos respostas.

Com isso, conseguimos localizar 46 (quarenta e seis) trabalhos a respeito do trombone que foram escritos no Brasil, porém, sabemos que, os trabalhos coletados nesta pesquisa não se tratam de todos os materiais existentes no país a respeito desse instrumento.



Também existem outros trabalhos sobre o trombone no Brasil que foram produzidos em outros países, mas que não serão inseridos neste levantamento, como por exemplo, o trabalho de Barros (2014), sobre a singularidade performativa do trombonista brasileiro Radegundis Feitosa⁸. Assim, para o desenvolvimento deste trabalho, decidimos classificar os trabalhos por ano de publicação, sendo: produção entre os anos de 1990-1999, 2000-2009, 2010-2017.

3. Levantamento Bibliográfico

- *Produção entre os anos de 1990-1999:*

SANTOS, Alciomar Oliveira dos. *O trombone na música brasileira*. 1999. 99f. Dissertação (Mestrado em Artes; Música), Programa de Pós-Graduação Artes; Música, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1999.

OLIVEIRA, Dalmario Pinto. *A técnica do trombone segundo Gilberto Gagliarde*. 1998. 83f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

- *Produção entre os anos de 2000-2009:*

SANTOS, Rodrigo Alexandre Soares. *Sacabuxa: panorama histórico e reflexão sobre a adaptação do músico atual ao instrumento de época*. 2009. 93f. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SANTOS NETO, João Evangelista dos. *O trombone na Paraíba, Em Pernambuco e no Rio Grande do Norte: levantamento histórico e bibliográfico*. 2009. 166f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

SPOLAORE, Sílvio José Gontijo. *A Prática no Bocal Fora do Instrumento: experimento com alunos iniciantes de trombone e bombardino*. 2009. 98 p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009

FONSECA, Donizetti Aparecido Lopes. *O trombone e suas atualizações: sua história, técnicas e programas universitários*. 2008. 228f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

CARDOSO, Fernando da Silveira. *Gilberto Gagliardi: vida e análise sobre seu método para iniciantes*. São Paulo, 2007, 45f. Monografia (Bacharelado em Música). Faculdade Santa Marcelina- São Paulo, 2007.

⁸ Radegundis Feitosa (1962-2010), foi o primeiro Doutor em trombone da América Latina, professor da UFPB, membro fundador da Associação Brasileira de Trombonistas (ABT), membro dos grupos Brassil, Braziliam Trombone Ensemble, entre outros.



NADAI, Robson Alexandre de. *Sonata para Trombone e Piano de Almeida Prado: uma análise interpretativa*. 2007. 198 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.

SILVA, Jean Márcio Souza da. “*DISTARTE*”: método de educação a distância para o ensino dos fundamentos teóricos e práticos do trombone para iniciantes. 2007. 131f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007.

REIS, Marciley S. Estudo do Processo de Iniciação Musical Evidenciados nas Escolas de Trombone de Vara. 2005. 112f. Monografia (Conclusão de Curso de Graduação), Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas. Goiânia-GO, 2005.

SILVA, Lélvio Eduardo Alves da. *Música brasileira do século XX: catálogo temático e caracterização do repertório para trombone*. 2002. 372f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002.

BIZARRO JÚNIOR, Roberto. *Catálogo das Obras Brasileiras para Trombone do Século XX*. Curitiba. 2000. 91f. Monografia (Especialização em Música). Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2000.

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

- *Produção entre os anos de 2010-2017:*

2016

BOTELHO, Marcos. Os professores de trombones das universidades brasileiras: primeiros resultados. In: SIMPÓSIO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, IV, *Anais*. 2016, p. 493-501

LEITE FILHO, José Milton Vieira. *Memorial Descritivo do Recital “A Versatilidade E Multiplicidade Estilística da Música Atual para Trombone”*. Porto Alegre, 2016, 121f. Projeto de Graduação em Música Popular da Universidade Federal do rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.

LIMA, Marlon Barros de; FARIAS, Ranilson Bezerra de. Duas Danças para trombone e piano do Compositor Maestro Duda: sugestões interpretativas. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA NA AMAZÔNIA, V. 2016. Belém-PA. *Anais...* Belém-PA, 2016. 1-14

OLIVEIRA, Flávio Davino de; QUEIROZ, Rucker Bezerra de. Abordagem interpretativa do 1º movimento dos 3 estudos para trombone e piano de José Siqueira. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXVI. 2016, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte, 2016. p. 1-7.



REIS, Marciley da Silva. *Escola brasileira de trombone: um estudo sobre práticas pedagógicas*. 2016. 401f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

2015

ANGELO, Jackes Douglas Nunes. *O Gesto Musical na Interpretação de Três Obras para Trombone de Estércio Marquez Cunha*. Goiânia, 2015, 67f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênica da Universidade de Goiás. Goiânia, 2015.

ASSIS, Eliseu de; BOTELHO, Marcos. A embocadura do trombone segundo Farkas, Johnson e Mello. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA (SEMPEM), XV, Goiânia. *Anais...* Goiânia-GO, 2015. p. 181-187.

LEITE, Diego Ramires da Silva. *Estudos Técnicos: sugestões de tópicos para rotina diária de trombonistas*. Salvador, 2015, 93f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

MORAIS, Ricardo Félix de. O ensino de trombone na Escola de Música de Macaíba. In: Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, XXII, 2015, Natal-RN. *Anais...* Natal: 2015

SILVESTRE, Gunnar Menezes; OLIVEIRA, André Luiz Muniz. Concertino nº 1, para trombone e orquestra de cordas, de Fernando Deddos: a construção interpretativa pela OSUFRN. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA NA AMAZÔNIA, IV. 2015. Porto Velho-RR. *Anais...* Porto Velho, 2015. 377-.385.

SOUZA, William Henrique Claro de; TOFFOLO, Rael Bertarelli Gimenes. O gesto musical na Sequenza V para trombone solo de Luciano Berio. In: CONGRESSO ANUAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, XXIV. 2015, Londrina. *Anais...* Londrina-PA, 2015. p. 1-4.

2014

ESTEVAM JÚNIOR, Osmário. *Cândido Pereira da Silva: chorão, Compositor e trombonista brasileiro*. Rio de Janeiro, 2014, ?f. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

HEREDIA, Henrique Cesar Aoki; RONQUI, Paulo Adriano. Da invenção de Bach à Lacerda: uma perspectiva interpretativa na obra 1ª Invenção para Trombeta e Trombone. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL, II, 2014, Vitória-ES. *Anais...* Vitória-ES, 2014.



PLÁCIDO, Fábio Carmo; SILVA, Lélío Eduardo Alves da. Polacas para trombone e banda filarmônica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXIV. 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2014. p. 1-8.

ROCHA, Sérgio Figueiredo; SANTOS CRUZ, Helyson Elpídio. Projeto coral de trombones da UFSJ: uma ação implantada em 2006. In: EXTENSÃO E SOCIEDADE-PROEX, Ano 5, Nº 7, São João del-Rei, v. 1, p. 1-10, 2014.

2013

BOTELHO, Marcos. A rotina de aquecimentos do trombone: algumas considerações. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA (SEMPEM), XIII, Goiânia. *Anais...* Goiânia-GO, 2013. p. 52-54.

LIMA, Marlon Barros de: *O ensino e a aprendizagem do trombone: um estudo de caso na escola especializada da cidade de João Pessoa-PB*. João Pessoa, 2013, 74f. Monografia (Licenciatura em Música - Práticas Interpretativas). Departamento de Educação Musical da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

PACHECO, Ricardo. *Transcrição para trombone da Suíte in A minor para flauto concertato de G. Ph. Telemann: a construção da performance por meio do processo transcritivo*. 2013. 191f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PLÁCIDO, Fábio Carmo Santos. *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, 152f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

RAMOS, Danilo; SCHULTZ; Juliano Carpen. A comunicação emocional entre intérprete e ouvinte no repertório brasileiro para trombone e trompete. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, IX. 2013, Belém. *Anais...* Belém-PA, 2013. p. 489-499.

SCHULTZ, Juliano Carpen. *A comunicação emocional no repertório brasileiro para trompete e trombone*. 2013. 41f. Monografia (Bacharelado em Música), Curso de Bacharelado em Música do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

TEIXEIRA, Alexandre. *Quatro obras de Gilberto Gagliardi segundo o Quarteto Brasileiro de Trombones: revisão e edição crítica*. 2013. 61f. Dissertação (Mestrado – Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2013.

2012

SILVA, Gilvando Pereira da. *Inventiva nº1 para trombone solo, Francisco Fernandes Filho (Chiquito): estudo estilístico e interpretativo*. 2012. 97f. Dissertação (Mestrado em Música).



Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

SILVA, Lélío Eduardo Alves da. Música brasileira para trombone: século XX e início do século XXI. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXII. 2012. João Pessoa. *Anais...* João Pessoa, 2012. p. 1-8.

TEIXEIRA, Alexandre; CARDOSO, Antonio Marcos Souza. Uma metodologia e uma interpretação – aplicada a dias felizes de Gilberto Gagliardi. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, XII. 2012, Goiânia. *Anais...* Goiânia-GO, 2012. p. 34-38.

2011

ANGELO, Jackes Douglas Nunes; CARDOSO, Antonio Marcos Souza. Sugestões técnicas e interpretativas e revisão do estudo nº 1 dos “Três Estudos para Trombone Tenor” de José Siqueira. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA (SEMPEM), XI e ENCONTRO INTERNACIONAL DE CONTRABAXISTAS (EINCO), IX. 2011, Goiânia. *Anais...* Goiânia-GO, 2011. p. 180-182.

FARIAS, Bruno C.; SANTOS, Henderson de Jesus R. dos. O aprendizado do trombone: abordagem crítica de dois métodos. In: ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, X, 2011, Recife-PE. *Anais...* Recife, 2011.

TEIXEIRA, Alexandre; CARDOSO, Antonio Marcos Souza. Quatro obras de Gilberto Gagliardi segundo a interpretação do Quarteto Brasileiro de Trombones. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA (SEMPEM), XI e ENCONTRO INTERNACIONAL DE CONTRABAXISTAS (EINCO), IX. 2011, Goiânia. *Anais...* Goiânia-GO, 2011. p. 180-182.

2010

AREIAS, João Luiz. *Possibilidades Interpretativas nos trechos orquestrais para trombone da série das “Bachianas Brasileiras” de Heitor Villa-Lobos*. 2010. 240f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2010

ESTEVAM JÚNIOR, Osmário. *Trombone Atrevido: O Trombone no Choro e sua Influência na Música Popular Brasileira*. 49f. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2010.

MOJOLA, Celso; PORTO, Denis Eduardo Ferreira. A Evolução do Trombone. In: REVISTA ELETRÔNICA THESIS, *Periódico...* São Paulo, ano VI, n. 13, p. 1-14, 1º semestre, 2010.

OLIVEIRA, Antonio Henrique Seixas de. Métodos e ensino de trombone no Brasil: uma reflexão pedagógica. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1. 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2010. p. 138-147.



OLIVEIRA, Antonio Henrique Seixas de. *Métodos e Ensino de Trombone no Brasil: uma reflexão pedagógica*. 2010. 283f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

Considerações finais

Através dessa pesquisa, foi possível perceber o significativo aumento de trabalhos a respeito do trombone no Brasil nos últimos anos, tanto em relação a dissertações, monografias ou trabalhos de conclusão de curso, quanto na produção de artigos científicos publicados em anais e revistas. Também é importante destacar o aumento de eventos científicos e conseqüentemente de pessoas interessadas em realizar pesquisas sobre o trombone no país.

Como destacado, este tipo de levantamento bibliográfico não é capaz de localizar todos os trabalhos existentes no Brasil relacionados ao trombone, principalmente devido a quantidades de instituições existentes, como também, muitos dos trabalhos científicos sobre trombone não são publicados na internet ou em anais ou revistas. Isto também ocorre quando tratamos de trabalhos de conclusão de curso, dentre teses, dissertações, monografias, ou outros tipos de produções.

Dentre os diversos eventos científicos que são realizados no Brasil, temos o Simpósio Científico da Associação Brasileira de Trombonistas (ABT) que está sendo realizado anualmente desde 2012, mas que ainda não conta com as publicações de artigos. Este evento é realizado dentro da programação anual do Festival Brasileiro de Trombonistas da ABT, e conseqüentemente, todos os trabalhos apresentados no Simpósio Científico são direcionados ao trombone. Assim, com a revista científica da ABT, teremos um maior número de publicações sobre o trombone no país, especificamente a partir de 2012.

Portanto, foram encontrados 46 (quarenta e seis) trabalhos publicados sobre trombone no país entre os anos de 1990 e junho de 2017, mês o qual foi encerrado o projeto de pesquisa, sendo:

- 2 trabalhos entre 1990 e 1999;
- 11 trabalhos entre 2000 e 2009;
- 33 trabalhos entre 2010 e junho de 2017;
 - 5 em 2010; 3 em 2011; 3 em 2012; 7 em 2013; 4 em 2014; 6 em 2015; 5 em 2016.



Com isso, percebemos que desde 2010 temos um importante aumento de pesquisas e publicações sobre trombone no Brasil, como também, um crescente interesse de pesquisadores a respeito desse instrumento desde o final dos anos de 1990 até os dias atuais. Assim, temos como principal objetivo, após a finalização deste projeto de pesquisa, proporcionar aos pesquisadores, trombonistas e demais interessados sobre este assunto, o acesso fácil de bibliografias produzidas no país sobre o trombone.

Referências:

BARROS, Klênio Jonessy de Medeiros. *A singularidade Performativa de Radegundis Feitosa (1962-2010)*. Aveiro, 2014, 170f. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade de Aveiro. Aveiro (Portugal), 2014

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Levantamento de Teses e Dissertações sobre o Ensino da Performance Musical – 2015. Disponível em <http://musica.ufma.br/ensaio/>. São Luís: ENSAIO, 2015.

FONSECA, Donizetti Aparecido Lopes. *O trombone e suas atualizações: sua história, técnicas e programas universitários*. 2008. 228f. Dissertação (Mestrado – Música) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

OLIVEIRA, Antônio Henrique Seixas de. *Métodos e ensino de Trombone no Brasil: uma reflexão pedagógica*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PPGM/UFRJ, 2010.

OLIVEIRA, Dalmario Pinto. *A técnica do trombone segundo Gilberto Gagliarde*. 1998. 83f. Dissertação (Mestrado – Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

PIZZANI, Luciana; *et al.* A arte da pesquisa bibliográfica na busca do conhecimento. *Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação*. Campinas, v.10, n.1, p.53-66, 2012.

SANTOS, Rodrigo Alexandre Soares. *Sacabuxa: panorama histórico e reflexão sobre a adaptação do músico atual ao instrumento de época*. 2009. 93f. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SANTOS NETO, João Evangelista dos. *O trombone na Paraíba, Em Pernambuco e no Rio Grande do Norte: levantamento histórico e bibliográfico*. 2009. 166f. Dissertação (Mestrado –



Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

SILVA, Jean Márcio Souza da. “*DISTARTE*”: método de educação a distância para o ensino dos fundamentos teóricos e práticos do trombone para iniciantes. Dissertação (Mestrado – Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007.

Notas

¹ Radegundis Feitosa (1962-2010), foi o primeiro Doutor em trombone da América Latina, professor da UFPB, membro fundador da Associação Brasileira de Trombonistas (ABT), membro dos grupos Brassil, Braziliam Trombone Ensemble, entre outros.

² Produção até Junho de 2017



Maestro Nelsinho do Trombone: Um panorama sobre este arranjador, produtor e instrumentista brasileiro.

Maestro Nelsinho do Trombone: A panorama about this arranger, producer and Brazilian instrumentalist.

Osmário Estevam Júnior

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – osmariojr@gmail.com

Resumo: Nelson Martins, o Nelsinho do Trombone, destacado instrumentista, arranjador de intensa atividade e produtor musical muito requisitado nas décadas de 60 e 70. Seu modo de tocar trombone é referência para instrumentistas de samba e choro. Nelsinho é solista e improvisador, mas o modo como ele acompanha cantores e outros solistas está registrado em inúmeros fonogramas. Além disso, seu procedimento nos bastidores revela um intenso trabalho na produção de LP's e na criação de inúmeros arranjos, mas sem abandonar o espírito boêmio e carioca. O artigo a seguir apresenta uma lista de fonogramas importantes para compreendermos a dimensão do trabalho de Nelsinho.

Palavras chave: Rio de Janeiro, trombone, arranjo, produção musical, música popular brasileira.

Abstract: Nelson Martins, Nelsinho do Trombone, outstanding instrumentalist, arranger of intense activity and musical producer much requested in the decades of 60 and 70. His way of playing trombone is a reference for samba and choro instrumentalists. Nelsinho is a soloist and improviser, but the way he accompanies singers and other soloists is recorded in countless phonograms. In addition, his procedure behind the scenes reveals an intense work in the production of LP's and in the creation of numerous arrangements, but without abandoning the bohemian and carioca spirit. The following article presents a list of important phonograms to understand the dimension of Nelsinho's work.

Keywords: Rio de Janeiro, trombone, arrangement, musical production, popular brazilian music.

A música popular brasileira tem uma rica história, repleta de artistas famosos com reconhecimento nacional e internacional. Apesar disto, a atuação nos bastidores é pouco documentada e sabemos pouco dos músicos que atuaram como acompanhadores de grandes artistas, arranjadores e diretores musicais. O principal meio de informação a este respeito são as contracapas de LP's, com informações muitas vezes pouco detalhadas, lista de músicos com apenas o primeiro nome ou com apelidos. Contudo, estas contracapas fornecem pistas importantes, que devidamente seguidas, levam a uma compreensão do contexto que envolve os músicos, de como é a formação dos "times" de instrumentistas para determinados



trabalhos, de quem costuma tocar com quem, entre outrascoisas que nos remetem ao espírito da época.

Desde os começos da indústria fonográfica no Brasil os trombonistas foram atuantes. Nomes de trombonistas como Candinho Trombone, Pedro Galdino, Esmerino Cardoso, Vantuil Carvalho e Álvaro Sandin, apareciam em alguns fonogramas gravados no Brasil na primeira metade do século XX. Porém, com a chegada dos LPs, temos a partir da década de 50 uma nova geração de trombonistas solistas que atuam também como arranjadores e que muito se destacaram, entre eles está Astor Silva, Raul de Barros e Nelson Martins dos Santos, o Maestro Nelsinho do Trombone. Destes três, sem dúvida o mais famoso foi Raul de Barros, conhecido como o pai da gafieira, devido a sua imensa qualidade como solista, como podemos notar em gravações ontológicas de alguns clássicos do choro, em especial a sua própria obra *Na Glória*, mas Raul também brilha tocando a composição *Chorinho de Gafieira*, do outro maestro trombonista aqui citado, Astor Silva. Menos conhecido, mas não menos relevante é Nelsinho do Trombone.

Apesar de sua intensa atuação, pouco foi levantado sobre o Maestro Nelsinho. Graças ao texto de Elmo Barros, presente na contracapa do LP Nelsinho, *Magia do Samba*, podemos saber que ele nasceu em 1925, no bairro do Catumbi, na cidade do Rio de Janeiro, sendo que tocava bandolim, mas aprendeu trombone na banda da Escola Profissional Getúlio Vargas, sendo aluno do clarinetista Randolph Mars. Elton Medeiros, que também escreveu sobre Nelsinho na contracapa do LP *Candinho na Interpretação de Nelsinho*, afirma que nesta escola ele também teve como mestres o professor Galhardo e o professor Ferreira Lima, e complementa a seguir.

Frequentou rodas de choro e gafieira, onde penetrou pelas mãos do tenorista e clarinetista Djalma Camelo. Nelsinho considera as gafieiras, os dancings e os cabarés, verdadeiras escolas para músicos. Jamais deixou de considerá-los como tal, mas, também, como Candinho, jamais se descuidou com os estudos. Estudou harmonia com o grande mestre Paulo Silva. Recebeu uma bolsa de estudos para a Escola Nacional do México e para lá embarcou, cursando harmonia, composição, contraponto e fuga. Teve ainda como mestres o prof. Niremborg e o prof. Ranevski, com quem obteve conhecimento de arranjos de cordas. (MEDEIROS, 1979, contracapa do LP)

É interessante notar o percurso feito por Nelsinho para, além de trombonista, se destacar como arranjador. Ele vai ao México para estudar música, aproveitando uma turnê



que fez com a orquestra do Ary Barroso. Segundo Elmo Barros, ele iniciou a sua carreira tocando na Orquestra de Dedé, no Dancing Avenida e no Jockey Clube, em torno de 1946. Logo em seguida veio a atuar na Orquestra de Carioca, ligada a TV Tupi.

Em 1950 transferiu-se para a organização musical de Peruzzi (na Rádio Mayrink Veiga). Em 1953 desenrolou-se o primeiro de dois dos mais importantes capítulos da carreira de Nelsinho. Licenciando-se da orquestra de Peruzzi, viajou ao México em companhia de Ary Barroso, que nessa época organizara uma orquestra para em terras aztecas difundir o que existia de mais belo e característico de nosso repertório popular. Essa excursão durou cinco meses e meio. Retornando ao Brasil, Nelsinho continuou com Peruzzi até meados de 1956, quando então nosso trombonista passou a atuar junto ao grupo de boite Moacyr Silva no "Meia Noite" do Copacabana Palace Hotel. (BARROS, 1958, contracapa do LP)

Barros afirma que, no México, Nelsinho tem aulas de harmonia e contraponto com Jorge Ortega, algo fundamental para o seu trabalho como arranjador de inúmeros discos da RCA VICTOR no final da década de 50. Além de fazer arranjos, ele também toca em diversos grupos instrumentais que realizam os bailes dançantes na época, as famosas 'dancings', gravando alguns LPs pelo estúdio RCA VICTOR, como o *Sweet Sax*, de Paulo Moura, onde participou em 1958, e o *Coquetel Dançante vol II*, com o clarinetista Zaccarias, lançado no ano seguinte.



Figura1: Capa do LP *Nelsinho e seus trombones*.



Um de seus primeiros trabalhos como destaque principal foi o LP *Nelsinho e Seus Trombones*, lançado pela gravadora MAGISON, com duas composições suas. Neste álbum ele interpretou ao todo 12 temas como: *Maria Ninguém* (Carlos Lyra), *Tema Pro Wagner* (Nelson Martins dos Santos "Nelsinho"), *Nosso Cantinho* (Jair Amorim/Evaldo Gouveia), *Chora Tua Tristeza* (Oscar Castro Neves/Luvercy Fiorini), *Menina Flor* (Luiz Bonfá/Maria Helena Toledo), *Corcovado* (Tom Jobim), *Presente de Uma Flor* (Cyro Monteiro), *Balonadas* (Nelson Martins dos Santos "Nelsinho"), *Esperando* (Hilton Accioli/Marconi Campos da Silva), *Só Danço Samba* (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), *Eu Gosto Dela* (Antônio Maria/Moacyr Silva) e *A Flor do Amor* (Joluz/Waltel Branco). Na contracapa deste LP tem um texto de Sérgio Porto descrevendo o trabalho do trombonista e arranjador, comentando as faixas do disco e enaltecendo as qualidades de Nelsinho como um músico de grande versatilidade.

Sua estrela brilhou mais depois que andou tentando uns arranjos modestos em programas da Rádio Mayrick Veiga. O excelente instrumentista que então já era, passou a sofrer concorrência do arranjador e em pouco tempo Nelsinho era Nelsinho, um dos mais solicitados maestros do Brasil. No disco que tem em mão, Nelsinho dá um pequeno "show" de sua versatilidade de arranjador, com orquestrações de diversos tipos, desde o grande conjunto, ao grupo pequeno, para samba balanceado de tanto efeito, mas que só é bom quando tocado por "cobras". Aliás, neste LP o ouvinte percebe a colaboração de vários músicos de técnica excepcional. Um violão excelente, um sax barítono presente a várias faixas, um piano que, quando solicitado para um solo, encanta pela simplicidade. São todos músicos esplendidos que não podem ser citados por causa de seus contratos com outras fábricas, mas que Nelsinho, clandestinamente – se me permitem a expressão - convocou para este disco. (PORTO, em torno de 1960, contracapa do LP)

Não há precisão sobre a data em que este LP foi gravado, mas o interessante deste fragmento é o fato dos músicos não poderem ser citados, porém, Porto nos dá uma pista ao falar "só é bom quando tocado por 'cobras'". Nesta época existia uma banda de samba jazz chamada *Os Cobras*, produzida por Zaccarias, com Milton Banana, Roberto Menescal, Raul de Souza, Paulo Moura e muitos outros "cobras" próximos a Nelsinho.



Figura2: Capa do LP *Magia do Samba*.

Entre os trabalhos solo de Nelsinho também há o LP lançado pela RCA VICTOR em 1958, chamado *Magia do Samba, Nelsinho e seu trombone*, onde ele interpreta: *Solidão* (Mário Jardim/Ibrahim Sued), *É Luxo Só* (Luis Peixoto/Ary Barroso), *Por Causa de Você* (Tom Jobim/Dolores Duran), *Lamento* (Zaccarias), *Castigo* (Dolores Duran), *Chega de Saudade* (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), *Folha Morta* (Ary Barroso), *Rosa Morena* (Dorival Caymmi), *Canção de Amor* (Chocolate/Elano de Paula), *Se Alguém Disse* (Newton Teixeira/Arnô Canegal/Arnaldo Paes), *A Vida Por Um Beijo* (Joubert de Carvalho) e *As Lágrimas Rolavam* (Kid Pepe/Germano Augusto/Ramiro Guará). Sobre este LP, vale a pena destacar o comentário de Elmo Barros a seguir:

Nesta Coletânea, Nelsinho reúne o antigo e o moderno: sambas que ficaram na lembrança, que nunca morrerão: e sambas que enfeitam as atuais noites brasileiras. Bansas que se tornam ainda mais cativantes no sopro fácil e inspirador deste talentoso trombonistas, cujos solos deslizam sobre aveludado fundo orquestral. (BARROS, 1958, contracapa do LP)

Dois anos após o lançamento da *Magia do Samba*, Nelsinho lança novamente pela RCA VICTOR o LP *A Bossa do Samba, Nelsinho e seu trombone*, em 1960, com as faixas: *Teleco-teco Nº 2* (Oldemar Magalhães/Nelsinho), *Minha Palhoça* (J. Cascata), *E Daí* (Miguel Gustavo), *Arrasta a Sandália* (Osvaldo Vasques "Baiaco"/Aurélio Gomes), *Cansei* (Luis



Antônio/Djalma Ferreira), *Maria Boa* (Assis Valente), *O Nosso Amor* (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), *Estão Batendo* (Gadé/Valfrido Silva), *É Bom Parar* (Noel Rosa/Rubens Soares), *Recado* (Luis Antônio/Djalma Ferreira), *Da Cor do Pecado* (Bororó) e *Um Chorinho na Gafieira* (Astor Silva). Neste álbum é novamente Elmo Barros que escreve na contracapa apresentando o seu conteúdo. É interessante o comentário que ele faz sobre samba e bossa, abordando o modo como Nelsinho se incumbiu da tarefa de realizar um trabalho identificado com as características da brasilidade musical.

O samba nem sempre se apresenta com a bossa a ele inerente. Essencialmente, o samba é música dotada de características peculiares, tais como curiosas síncopes e artifícios vários, a que convencionou chamar de "bos as". A bossa malandra, a bossa dos "dancings" e gafieiras – seus "habitats" naturais. Essa é a espécie de samba autêntico, do tradicional samba brasileiro – do qual derivam quaisquer tendências musicais a que talvez indevidamente se dê o nome de samba. Samba primitivo, cheio de vida e calor como este gravado aqui, cuja bossa Nelsinho põe a descoberto. Naturalmente que o trombonista aqui tem a consciência de que o samba deve oferecer essas características que tornam a música de sua pátria inconfundível - não só características definidas por seu instrumento, mas ainda pelo corpo instrumental encarregado de apoiar o solista com uma marcação vigorosa, ritmo este primordialmente baseado na percussão. Na qualidade de executante e de arranjador, não surpreende que Nelsinho se tenha desincumbido brilhantemente da empresa a que se propôs, qual seja a de brindar o público discófilo do Brasil – e das Américas, por que não dizer? - com um LP digno de representar o verdadeiro espírito musical deste país. (BARROS, 1960, contracapa do LP)

Logo na sequência, dentro daquilo que podemos chamar de discos de carreira, onde Nelsinho se destaca com solista, podemos citar o *Coquetel de Sucessos*, lançado em 1961, pela gravadora RCA CANDEN. Neste LP Nelsinho atua solando em apenas 3 faixas, mas além de criar os arranjos, realiza acompanhamentos contrapontísticos em outras. O álbum é dividido entre ele no trombone, com Paulo Moura no sax alto, Aurino no tenor e Maurílio no trompete. As faixas onde Nelsinho sola são: *Santeleco* (Luiz Bonfá/Maria Helena Toledo), *Se Eu Morrer Amanhã* (Garcia Júnior/Jorge Martins) e *Recado de Amor* (Luiz Wanderley). No ano seguinte, surge um curioso disco intitulado *Violino no Samba, vol 2*, gravado pela RGE, em 1962. Neste álbum alguns clássicos populares, de Tchaikovsky, Mozart, Chopin, entre outros, são gravados com naipes de cordas juntos a levadas de samba com vários instrumentos de percussão acompanhando, como agogô, chocalhos, cuícas e também cavaquinhos em alguns casos.



Figura 3: Imagem de Nelsinho presente na contracapa do LP *Magia do Samba*.

Nesta linha dos LP de carreira, onde Nelsinho é o nome principal, é lançado em 1968, pela gravadora LONDON/ODEON, *Nelsinho Espetacular: Nelsinho e sua Orquestra*, com arranjos muito bem trabalhados pelo trombonista para uma grande orquestra de baile, inclusive com um tuba com partes interessantíssimas, com muitos naipes solando ao estilo das melhores *Big Band's* americanas, mas sempre com a marca do *swing* brasileiro e com toda a ginga carioca na interpretação malandra e precisa dos melhores músicos da época. A escuta deste LP é uma verdadeira aula de arranjo instrumental e nele podemos ouvir os temas: *Você Passa Eu Acho Graça* (Ataulfo Alves/Carlos Imperial), *Bom Tempo* (Chico Buarque), *Até Segunda-Feira* (Chico Buarque), *Pressentimento* (Hermínio Bello de Carvalho/Élton Medeiros), *Não Ponha A Mão* (Bucy Moreira/Mutt/Arnô Canegal), *Cheguei (Avisa à Maria)* (José Orlando), *Canto Chorado* (Billy Blanco), *Jura* (J. B. da Silva "Sinhô"), *Deixa* (Vinicius de Moraes/Baden Powell), *Viola Enluarada* (Paulo Sérgio Valle/Marcos Valle), *Devagar Com a Louça* (Haroldo Barbosa/Luis Reis) e *Mancada* (Gilberto Gil).

Em 1969, Nelsinho lança mais um álbum com sua orquestra e com seus arranjos, intitulado *Brazilian Beat Vol. 3, Nelsinho e sua Orquestra*, com os temas: *Ritmo* (Ainda Sem Compositor), *Na Onda do Berimbau* (Oswaldo Nunes), *Segura Este Samba* (Ainda Sem Compositor), *Despedida de Mangueira* (Benedito Lacerda/Aldo Cabral), *Rancho da Praça*



Onze (Ainda Sem Compositor), Linda Mascarada (David Nasser/João Roberto Kelly), Ritmo (Ainda Sem Compositor), Mamãe Eu Quero (Vicente Paiva/Jararaca), Sassaricando (Ainda Sem Compositor), A Jardineira (Humberto Porto/Benedito Lacerda), Upa Neguinho (Edu Lobo/Gianfrancesco Guarnieri) e Chove Chuva (Jorge Ben "Jorge Benjor"). É interessante notar as faixas intituladas *Ritmo*, onde podemos ouvir incríveis cadências feitas por uma bateria de escola de samba, com solos de todos os instrumentos da percussão.



Figura 4: Capa e contracapa do LP *Explosivo, Nelsinho e sua orquestra*.

Com uma pequena influência da Jovem Guarda, Nelsinho lança em 1970 o álbum *Explosivo, Nelsinho e sua Orquestra*, pela LONDON/ODEON. O álbum inclusive conta com músicas de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, mas a orquestra não perde o seu *swing* e a sua brasilidade em momento algum, sendo novamente um LP para ser tocado em bailes dançantes. As faixas do LP são: *Fumacê* (Rossini Pinto/Solange Corrêa), *Essa Moça Tá Diferente* (Chico Buarque), *Coqueiro Verde* (Roberto Carlos/Erasmo Carlos), *Samba Sem Viola* (Dora Lopes/José Di), *Um Samba Só Não Dá* (Rio de Janeiro) (Archimedes Messina), *Pigmalião* (Paulo Sérgio Valle/Marcos Valle/Novelli), *Fotograma* (Antônio Adolfo/Tibério Gaspar), *Aqui É O País do Futebol* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Se Você Quiser Mas Sem Bronquear* (Jorge Ben "Jorge Benjor"), *Morte do Amor* (Antônio Carlos Pinto/Jocafi/Alberto Santos Pinheiro), *Comunicação* (Hélio Matheus/Édson Alencar) e *Vou Deitar E Rolar* (Quaquaraquaquá) (Paulo César Pinheiro/Baden Powell).



Figura 5: Capa do LP *Candinho na Interpretação de Nelsinho*.

No centenário do compositor Cândido Pereira da Silva, o Candinho Trombone, Nelsinho lança um álbum em sua homenagem. Neste LP se encontram apenas músicas de Candinho, arranjadas e soladas por Nelsinho e um time memorável de músicos. A técnica de arranjo instrumental usada por Nelsinho favorece a todos os músicos, com passagens muito bem pensadas no que diz respeito à tessitura e com um rico colorido instrumental provido pelos revezamentos entre os solistas ao executarem os temas. Nelsinho demonstra muito conhecimento da natureza idiomática de cada instrumento, sabendo distribuir bem as funções sem sobrecarregar os músicos, ao mesmo tempo há espaços para solos magníficos e de extremo virtuosismo feito por ele e por alguns de seus colegas, entre eles o violinista Dino Sete Cordas e o mestre Jorginho do Pandeiro. As músicas de Candinho gravadas neste LP são: *Reclamando, O Nó, O Que Diz Minha Alma, Triste Alegria, Chorando, Abgail, Curitiba, Sofro Sem Querer, Dança De Urso, Isabel, Trinta de Janeiro e Martirizando*. Na contracapa deste LP, Elton Medeiros escreve uma pequena biografia de Candinho, mas também faz comentários destacando a seriedade com que o Nelsinho encarou este trabalho de



reconhecimento e homenagem a outro importante maestro trombonista como ele. Vejamos a seguir um fragmento do texto de Medeiros:

(Nelsinho) Tomou parte em vários pequenos conjuntos de *boite* e em várias orquestras, entre as quais a famosa Orquestra do Maestro Peruzzi. Por várias vezes exerceu a função de diretor musical de espetáculos e de gravadoras, excursionou diversas vezes pelo exterior, inclusive o Japão, sendo até o momento um dos músicos mais solicitados para tomar parte em gravações de destacados artistas brasileiros, tanto como trombonista, como na qualidade de orchestrador. As gravações deste disco foram realizadas nos dias 15, 16, 17 e 18 de fevereiro de 1979, e, Nelsinho – numa demonstração de zelo profissional, respeito e carinho pelo autor das músicas aqui apresentadas – fez questão de receber todo o repertório e ainda muitas outras composições de Candinho com dois meses de antecedência, para que pudesse realizar um estudo cuidadoso do estilo do saudoso compositor e assim fazer os extraordinários arranjos que aqui estão eternizados, e que foram executados pelos excelentes músicos que passo a nomear. (MEDEIROS, 1979)

Podemos notar que Elton Medeiros, um dos produtores do LP, dá importância ao fato do disco ter sido gravado em apenas quatro dias, exaltando o profissionalismo de todos os envolvidos. Além disso, ele comenta sobre a importância de Nelsinho fazer um estudo sobre o estilo de Candinho. Tal estilo é rebuscado e sofisticado para um compositor de sua época, sendo Candinho um dos pioneiros do choro. Ele usava muitos recursos que enriqueciam os encadeamentos de acordes, com antecipações e substituições que podem enganar até mesmo um ouvido treinado bem treinado de um violonista experiente. Nelsinho, como músico astuto e curioso, sempre aberto a inovações, usou e abusou das potencialidades harmônicas das músicas de Candinho e transferiu isso para os seus arranjos. Na época, este LP foi recebido com desconfiança pela comunidade mais tradicional do choro, mas atualmente ele se tornou um álbum referenciado por ser um dos poucos só com músicas do Candinho e pelos incríveis solos de Nelsinho, usando e abusando de suas surdinas e explorando ao máximo as variações sobre os temas, enriquecendo-os com *glissandos*, *vibratos* e trinados labiais que marcam a sua interpretação como chorão, sempre com uma sonoridade intensa e presente, um rítmica livre, porém precisa, e com muita precisão na articulação das notas por toda a tessitura do instrumento.

Além destes trabalhos como maestro e solista, não menos importantes são as atuações de Nelsinho ao lado de muitos artistas famosos da época. A quantidade de gravações em que ele participou é imensa e muito deverá ser feito para se chegar a uma catalogação precisa de toda a sua trajetória como instrumentista, arranjador, regente e produtor musical.



Aqui, não se pretende fazer uma catalogação detalhada, mas sim criar uma lista dos trabalhos mais relevantes de Nelsinho, o que será suficiente para compreendermos um pouco mais sobre a sua atuação na música brasileira. Contudo, podemos citar o que é mais conhecido e já está catalogado por entidades como o Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB), ou o Banco de Música Serviços de Comunicação e Cultura LTDA, cujo acervo está disponível no site Discos do Brasil (<http://www.discosdobrasil.com.br>), organizado pela jornalista e musicóloga Maria Luiza Kfoury. Vamos a seguir citar alguns trabalhos onde Nelsinho atuou como diretor, arranjador e trombonista.

Atuando em orquestras na década de 50, Nelsinho já se destacava. Sendo pupilo de Ary Barroso, trabalhou próximo aos maiores músicos da época, desenvolvendo sua linguagem dentro do universo do choro e do samba. Sendo assim, acabou virando um arranjador e um solista muito requisitado, muitas vezes escrevendo para ele mesmo tocar. Já no primeiro ano da década de 60 Nelsinho atuou no LP *Alaíde Costa Canta Suavemente*, onde ele fez arranjos orquestrais em 3 faixas, mas sempre com destaque ao seu trombone se destacando nos contracantos. Neste mesmo ano ele gravou com Jacob do Bandolim os choros *Flor do Abacate* (Alvaro Sandin), *Chorando* (Ary Barroso), *Gostosinho* e *Noites Cariocas* (Jacob do Bandolim). Depois veio o LP *Rapaz de Bem*, em 1961, com vários arranjos e uma participação curiosa de Nelsinho na faixa *Tema Sem Palavras*, tocando em uníssono com a voz de Jhony Alf. Ainda em 1961, atuou como arranjador no LP *Miltinho é Samba*. Em 1962 ele também faz arranjos e toca para o LP *Bossa Nova nos Estados*, de Juarez Araújo. No ano seguinte ele lança outro LP com Juarez Araújo, o *Masterplay Goes to New York*, mas desta vez com clássicos do jazz acompanhados de uma levada um tanto quanto "salseada". Em 1964, foi a vez de Nelsinho produzir e atuar no disco de Jorge Bem Jor, *Bem é Samba Bom*. Neste mesmo ano ele também fez arranjos para o LP *Apresentando Rosinha Valença*.

O ano de 1965 é marcado por uma das parcerias de maior sucesso de Nelsinho como arranjador. Isto se deve a produção do LP lançado pela EMI/ODEN chamado *Um show de Elza*, com a cantora Elza Soares a frente da orquestra de Nelsinho. Trata-se de um grupo completo, com cordas e sopros soando impecavelmente e de modo moderno e arrojado, realizando convenções, variações, com inúmeros recursos orquestrais que só um mestre poderia dominar. Tudo isso era feita sem faltar alguns solos para o trombone de Nelsinho,



como o que ele faz em *O Samba da Minha Terra* (Dorival Caymi), ou em *O Pé Redondo*, música composta pelo craque Garrinha para Elza. Ainda com Elza ele produziu o LP ***Com a Bola Branca***, em 1966, e o LP ***O Máximo em Samba***, em 1967. Neste ano ele atuou em gravações de choros com Waldir Azevedo, destacando-se com solos nas gravações de *Chorinho Antigo*, *Naquele Tempo* e *Atrevido*. Em 1968, ele trabalha como arranjador e intérprete em mais dois discos com Elza, o LP ***Elza Soares e o Baterista Wilson das Neves***, e o LP ***Elza, Miltoninho e Samba vol. 2***. Como se não bastasse toda esta intensa produção, Nelsinho também atua como arranjador para Paulinho da Viola no LP ***Paulinho da Viola***, e para Clementina de Jesus, no LP ***Gente da Antiga***, de 1968. Neste álbum se destaca a faixa *Roxá* (Pixinguinha), onde Nelsinho faz um solo ontológico sobre uma base rítmica típica do samba tradicional de terreiro. Em 1969, é lançado o LP ***Elza, Miltoninho e Samba vol. 2***, também com arranjos de Nelsinho, assim como o LP ***Elza, Carnaval & Samba***.

O ano de 1970 é marcado por dois LP's importantes para Nelsinho, um pelo seu trabalho como arranjador e intérprete no LP ***Sambas e Mais Sambas***, com Elza Soares novamente, no auge da forma. Este disco começa com a faixa *Mais que Nada*, de Jorge Bem, mostrando já na primeira convenção que o arranjador não estava para brincadeira, seja pegando a caneta ou pegando o trombone para solar. Este disco também tem qualidade para ser bem estudado por alunos de arranjo instrumental, pois Nelsinho usou todos os seus recursos para produzi-lo. O outro LP deste ano foi o ***Clementina, Cadê Você?***, seu segundo com a Clementina de Jesus, repleto de improvisos e contracantos sobre a levada características do mais puro samba de raiz. Ainda teve tempo de fazer um arranjo para uma música de Joyce Moreno chamada *Onocêonekotô*, que participou do V Festival Internacional da Canção, e para o LP ***Canta, Dalva***, de Dalva de Oliveira, nas faixas *Estão Voltando as Flores* e *Chuva de Verão*.

O lado chorão do trombonista se revela novamente em 1971, quando Nelsinho fez arranjos para um LP só de choros, o ***Chorinhos da Pesada***, porém, ele não tocou neste álbum, pois o trombonista do grupo em questão é o Raul de Barros. Muito pode ser dito se tentarmos comparar os estilos dos dois trombonistas, Raul e Nelsinho, em especial no modo de tocar samba e choro, mas o foco aqui no momento é apenas mostrar que os dois tinham uma relação não muito distante, se conheciam bem musicalmente e trabalharam juntos. Neste ano ele



também trabalhou como intérprete em gravações de Geraldo pereira, destacando-se a faixa *Escurinha*, e com Wilson Batista, com destaque para a faixa *Acertei no Milhar*. Além disso, fez dois arranjos para o LP *Clara Nunes*, em *Rosa 25* e *Morrendo Verso em Verso*. No ano seguinte, em 1972, trabalhou novamente com Elza Soares no LP *Sangue, Suor e Raça*, agora na companhia também do cantor Roberto Ribeiro. Os arranjos elaborados e cheios de convenções rítmicas complexas, solos de naípe, improvisos e muita ginga também marcam este álbum dançante e alegre. Em 1973, Nelsinho volta a tocar e fazer os arranjos para Clementina de Jesus no LP *Marinheiro Só*, mais um clássico do samba de raiz devido a faixas como *Oração da Mãe Menininha*, *Moro na Roça* e a própria *Marinheiro Só*. Neste ano ele também atuou como trombonista e arranjador no LP *Nervos de Aço*, de Paulinho da Viola, com destaque aos seus contrapontos na faixa *Nega Luzia*, e seu solo na *Cidade Submersa*. Neste ano também gravou com Milton Nascimento a faixa *Tema dos Deuses*, do LP *Milagres dos Peixes*, e atuou e produziu o LP *Synval Silva*. Em 1974, Nelsinho faz arranjos para mais um importante álbum de choro, o LP *Choros de Sempre*, de Déo Rian.

Em 1975, ele grava com Clara Nunes o seu arranjo de *Ninguém tem que achar Ruim*, do LP *Claridade*, e no ano seguinte, com a mesma cantora grava *Risos e Lágrimas*, e *Meu Sofrer*, no LP *Canto das Três Raças*. Em 1976, atuou no LP *Cartola*, de Cartola, possivelmente um de seus trabalhos mais ouvidos e conhecidos, embora poucos saibam realmente quem é o trombonista daqueles solos e contracantos memoráveis nas gravações de *Minha, Não Posso Viver Sem Ela*, *Aconteceu*, *Sei Chorar* e *Senhora Tentação*. A escuta deste álbum é sem dúvida fundamental para aqueles músicos interessados em desenvolver a linguagem do acompanhamento de samba ao trombone. Neste ano ele também participou da gravação de *Incompatibilidade de Gênios*, no LP de João Bosco intitulado *Galos de Briga*. Em 1977, atua em mais um disco do Cartola, agora apenas como intérprete no LP *Verde Que te Quero Rosa*. Também gravou uma faixa, *Se Você Me Ouvisse*, para o LP *Nos Botequins da Vida*, de Beth Carvalho. Em setembro deste mesmo ano, vai para o Japão com Eliseth Cardoso, para quem fez arranjos de vários sucessos, como *Barracão*, *Na Cadência do Samba*, *É Luxo Só* e *Manhã de Carnaval*, e grava um LP ao vivo, *Elizeth Cardoso, no Japão*. Em 1978, grava *Sentimento Perdido*, no LP *Paulinho da Viola*, e no LP *Guerreira*, de Clara



Nunes, faz arranjos para *Outro Recado*, *Quem me Ouvir Cantar* e *O Bem e o Mal*. Também grava a faixa *Maior é Deus no Céu*, no LP *A Cantadeira do Amor*, de Elizeth Cardoso.

Em 1979, além do já comentado LP *Candinho na interpretação de Nelsinho*, o maestro trombonista faz arranjos e toca para o LP *Clementina*, com destaque para as faixas *Olhos de Azeviche*, *Torresmo à Milanesa* e *Tantas você fez*. Ele também atuou como arranjador em todas as faixas do LP *Cartola 70 anos*, com destaque para seus solos e contracantos nas faixas *A Corda Esperança*, *A Mesma História*, *Fim da Estrada* e *Enquanto Deus Consentir*. Além destes trabalhos, ele também gravou novamente com João Bosco no LP *Linha de Passe*, na faixa com este mesmo nome e fez arranjos para Clara Nunes no LP *Esperança*, e para Ivan Lins na faixa *Desesperar Jamais*, do LP *A Noite*. Em 1980, Nelsinho atua no LP *Bandalhismo*, de João Bosco, no LP *Adoniram Barbosa e Convidados*, no LP *Sentimento Brasileiro*, de Beth Carvalho, tocando a faixa *Voltei*, e no LP *Brasil Mestiço*, de Clara Nunes. Em 1981, grava a faixa *De Partida*, de João Bosco, no LP *Essa é a Sua Vida*, faz arranjos para o LP *Clara*, de Clara Nunes nas faixas *Deixa Clarear*, *Derramando Lágrimas* e *Coroa de Areia*. No ano seguinte ele também faz arranjos para esta cantora no LP *Nação*.

Em 1983, Nelsinho grava e faz arranjos para o LP *Hoje Como Antigamente*, de Nelson Gonçalves. Também grava a música *Cisma*, de Paulinho da Viola em seu LP **Prisma Luminoso**, e atua tocando no LP *Simplesmente Beбето*, de Beбето. Em 1984, grava um belo solo na canção *Perder um Amigo*, de Aldir Blanc e Maurício Tapajós no LP *Rio, Ruas e Risos*. Outro belo solo, no clima do samba de raiz, é gravado por Nelsinho no LP *Pelas Terras do Pau Brasil*, a faixa *Chico Preto*, de João Nogueira. Neste ano ele também realiza a sua primeira gravação com Chico Buarque em seu primeiro disco que leva o seu nome, a faixa *Tabelas*, do LP *Chico Buarque*. No ano seguinte há o registro de um interessante solo que Nelsinho gravou na faixa *Bem Bom*, para o LP de mesmo nome, da cantora Gal Costa. Nesta época ele também realizou trabalhos com as cantoras Maysa Mataraso e Ivone Lara, com o grupo das Frenéticas e também atuou em musicais e trilhas de filmes.



Figura 6: Nelsinho com Henrique Cazes, durante a gravação do LP *Encanto da Paisagem*, de Nelson Sargento. (Fonte: Acervo pessoal de Henrique Cazes).

Na medida em que a idade vai avançando, a quantidade de trabalhos registrados por Nelsinho parece diminuir, mas continua sem perder a qualidade. Por toda a década de 80, Nelsinho realizou alguns trabalhos menos intensos com Paulinho da Viola, Chico Buarque, João Nogueira e Elizeth Cardoso, além dos já citados. Em 1986, Nelsinho, fazendo 61 anos de idade, atua como intérprete no LP *Encanto da Paisagem*, de Nelson Sargento, gravando na faixa com este mesmo nome e na *Só Voltarei*. Os arranjos deste LP foram feitos pelo cavaquinista Henrique Cazes, que tirou uma foto com Nelsinho e em troca de e-mails prestou o seguinte depoimento sobre o Maestro Nelsinho.

A foto é de julho de 1986, na gravação do LP *Encanto da Paisagem*, do Nelson Sargento. Ele chegou cedo, 9h, e mandou comprar 1 dúzia de latinhas de Skol para ajeitar a ressaca. Ele gostava que o arranjador escrevesse a introdução e mais alguma "obrigação", e o resto ele ia fazendo na hora. Era muito orgulhoso do seu som e afinação, gostava de exibir *vibratos* e *glissandos* bem agudos e perfeitos. Era um mestre da escolha e colocação dos comentários entre as frases de um samba. (CAZES, 2017, depoimento concedido por e-mail)



Diante da obra de Nelsinho como um músico muito trabalhador, notavelmente um dos mais requisitados arranjadores da música popular brasileira, regente de orquestras e um trombonista de técnica e musicalidade muito apuradas, podemos deslumbrar possibilidades de aprofundamento em várias questões relacionadas à história da MPB, detalhes curiosos, como o fato dele ser o pai biológico de Gonzaguinha, que até então é um de seus feitos mais documentados, mas talvez um dos menos importantes ao falarmos de música. O que este panorama sobre o maestro trombonista nos revela se relaciona com o que a análise de seus arranjos podem revelar aos estudantes, e o que a crítica sobre as suas interpretações podem ensinar aos trombonistas interessados no aprofundamento nas linguagens da música popular brasileira. Nelsinho demonstra virtuosismo em alguns momentos, com agudos potentes e controle absoluto da afinação, sempre muito preciso na articulação das notas e capaz de enriquecer a beleza melódica das frases com o uso de inúmeros efeitos expressivos possíveis de serem feitos apenas no trombone. Por vezes, se atém a coisas mais simples e discretas, sabendo acompanhar e valorizar o solista e demais instrumentistas. Isso tudo não apenas o credencia como um dos grandes trombonistas da história da música brasileira, mas principalmente o torna uma referência estilística por ser o detentor de uma tradição sonora que caracteriza um modo genuinamente brasileiro de tocar trombone popular.

A maioria das obras fonográficas citadas aqui pode ser encontrada facilmente na internet. Quanto aos LPs, estão cada vez mais raros. Ao ler este artigo, pode ser providencial estar próximo a um computador, ou outro dispositivo similar, para que seja feita uma leitura acompanhada da audição dos fonogramas citados no texto. É possível perceber as mudanças que aconteceram na sonoridade das gravações e no estilo dos arranjos com o passar dos anos. Nelsinho recebeu várias influências internacionais, mas se esforçou em manter sempre as características da música brasileira, abusando do gingado típico dos músicos brasileiros e do uso de muitos instrumentos de percussão. Por fim, este artigo tem como objetivo tornar-se um instrumento de auxílio a trombonistas e arranjadores interessados em conhecer o trabalho deste músico brasileiro, assim como incentivar outros pesquisadores a investigações mais aprofundadas sobre sua obra. Então, vamos escutar o Maestro Nelsinho do Trombone.



Referências:

BARROS, Elmo. *LP Magia do samba, Nelsinho e seu trombone*. Texto da contracapa. RCA VICTOR, Rio de Janeiro, 1958.

BARROS, Elmo. *LP A Bossa do samba, Nelsinho e seu trombone*. Texto da contracapa. RCA VICTOR, Rio de Janeiro, 1960.

CAZES, Henrique. Depoimento concedido em 22/07/2017. Rio de Janeiro. Entrevista por e-mail.

IMMuB (Instituto Memória Musical Brasileira). Disponível em <http://immub.org/>. Acesso em 20 de julho de 2017.

KFOURI, Maria Luiza. *Site Discos do Brasil: Banco de Música serviços de Comunicação e Cultura Ltda*. Disponível em <http://www.discosdobrasil.com.br>. Acesso em 20 de julho de 2017.

MEDEIROS, Elton. *LP Candinho, na interpretação de Nelsinho*. Texto da contracapa. FEMURJ, Rio de Janeiro, 1979.

PORTO, Sérgio. *LP Nelsinho e seus trombones*. Texto da contracapa. MAGISON, Rio de Janeiro, em torno de 1960.



Música de cámara y aprendizaje significativo: una estrategia pedagógica para el fortalecimiento de los procesos académicos y musicales

Robinson Giraldo Villegas
Universidad Industrial de Santander
robinson.giraldo@correo.uis.edu.co

Resumen: El artículo presenta los resultados de la investigación que buscó demostrar la importancia de la práctica de música de cámara como complemento en el proceso de formación integral de los estudiantes de un programa de licenciatura en música del país. El aprendizaje significativo, fue la teoría que fundamentó el estudio bajo la principal mirada de Gabriel Enrique Rusinek en complemento con diferentes autores, quienes mencionan que dicha teoría facilita la enseñanza y aprendizaje en los procesos musicales. Se utilizó la metodología cualitativa con la estrategia investigativa estudio de caso, recolectando datos tanto de docentes y estudiantes del programa donde se desarrolló la investigación como de docentes pertenecientes a otros programas profesionales en música del país. Los resultados permiten conocer que la práctica de música de cámara aporta aspectos propios del área al proceso formativo integral de los estudiantes como audición, interpretación de repertorio de diferentes épocas y estilos, desarrollo de la articulación, respiración y fraseo. Asimismo, dicha práctica permite a los estudiantes hacer uso de los diferentes conceptos aprendidos en otras asignaturas como análisis musical, armonía, gramática musical, además de promover el trabajo grupal y el aprendizaje cooperativo. De igual forma, los resultados obtenidos permiten plantear mediante la experiencia del investigador principal, cómo se da el aprendizaje significativo en la práctica de música de cámara.

Palabras clave: aprendizaje musical, cognición musical, música de cámara, interpretación musical, educación musical.

Chamber music and meaningful learning: a pedagogical strategy for the strengthening of academic and musical processes

Abstract: The article presents the investigation results that searched to demonstrate the importance of chamber music practice as a complement in the process of integral development of the students of a music program in the country. The meaningful learning was the theory that the study was based on, under Gabriel Enrique Rusinek's principal look and with a complement of different authors, who mention that such theory facilitates the teaching and learning in the musical processes. It was utilized the qualitative methodology with the investigative strategy of case study, collecting data not only from teachers and students of the program where the investigation was developed but also teachers who belong to other music professional programs of the country. The results allow knowing that the chamber music practice contributes proper aspects of the area to the formative integral process of the students such as auditions, interpretation of repertoire of different epochs and styles, articulation development, breath and phrasing. Additionally, this practice permits to the pupils to make use of different learned concepts in other subjects such as musical analysis, harmony, musical grammar, also promoting group work and the cooperative learning. Likewise, the obtained results allow to set out through the experience of the main investigator, how the meaningful learning is produced in the practice of chamber music.

Key Words: musical learning, musical cognition, chamber music, musical interpretation, musical education.

1. Contextualización y fundamentación del problema

El presente estudio buscó demostrar cómo a través de la práctica de música de cámara, se pueden fortalecer los procesos académicos y musicales de un programa de



licenciatura en música del nororiente de Colombia, el cual existe desde el año de 1984 y pese a que en el año de 1994 se le realizó una reestructuración, al momento del desarrollo de la investigación no se había incluido la práctica de música de cámara en su plan de estudios. La ausencia de la música de cámara en el programa en mención, ha generado una limitada producción musical, esto se evidencia en la escasa oferta de conciertos y conformación de agrupaciones de cámara con proyección departamental, nacional e internacional. En tal sentido y con el fin de contribuir al mejoramiento de la problemática que se expone, se tomaron como antecedentes cuatro programas de licenciatura en música del país adscritos a diferentes universidades públicas, teniendo como principal argumento la inclusión de la música de cámara en sus planes de estudio y la forma en que a través de esta práctica instrumental, permiten que sus estudiantes complementen adecuadamente su proceso de formación integral. Además del objetivo general ya mencionado, el estudio planteó como objetivos específicos identificar las percepciones de profesores y estudiantes del programa respecto a la música de cámara, proponer acciones que permitieran la inclusión de la práctica de música de cámara en el plan de estudios del mismo y crear un semillero formativo en música de cámara en el formato ensamble de metales y percusión.

2. Fundamento teórico

En los años noventa (1990) se presentó al mundo el constructivismo, una teoría psicopedagógica para ser aplicada en los procesos de enseñanza en la educación y así reformar el sistema educativo (Picardo, Escobar & Pacheco, 2005). Dicha teoría buscó comparar la educación tradicional, que se caracteriza por transferir los conocimientos de forma pasiva y memorística, con la educación moderna, que propone articular el saber con el saber hacer, esto con el propósito de mejorar la calidad en la educación (Cárdenas, 2004). Entre los principales autores del constructivismo que han revolucionado la forma de enseñar y aprender se encuentra David Paul Ausubel y su teoría del aprendizaje significativo (Rodríguez, Moreira, Sahelices & Greca, 2008). Ausubel define su teoría como el mecanismo mediante el cuál el ser humano obtiene y almacena una gran cantidad de conceptos, que puede representar en diferentes áreas del conocimiento (Ausubel, 1963).



Konnikova (1969), menciona que el aprendizaje significativo permite al alumno obtener significado en su aprendizaje, siempre y cuando éste tenga la capacidad para relacionar el nuevo material o información con sus pre saberes, logrando una especie de enraizamiento inteligente de la nueva información en su estructura conceptual. Según Ausubel (1976), para que el aprendizaje sea significativo, debe poseer dos características, la no-arbitrariedad y la sustantividad. No-arbitrariedad se refiere al material significativo que se relaciona de manera no-arbitraria con el conocimiento existente en la estructura cognitiva del estudiante (Ausubel, 1963). Sustantividad significa la incorporación a la estructura cognitiva de materia o sustancia, es decir, nuevos conocimientos o ideas, más no palabras precisas usadas para expresarlas (Ausubel, 1963).

Gabriel Enrique Rusinek basado en la teoría propuesta por Ausubel, plantea cómo a través de ésta, se pueden dar los diferentes procesos de enseñanza y aprendizaje en la educación musical. Uno de los planteamientos hechos por Rusinek (2003), es “el aprendizaje musical como desarrollo de procesos cognitivos”, en donde propone cómo a través de tres tipos de cogniciones musicales, se podrían llegar a resolver las problemáticas reales en el aula como qué hacer cuando el tiempo y el espacio son insuficientes, cuando los estudiantes no aprenden de la manera que se espera, cuando hay conflictos grupales o cuando termina el curso y el estudiante no ha logrado un adecuado aprendizaje. Rusinek, basado en los tres tipos de conocimientos musicales propuestos por Stublely (1992), sugiere tres tipos de cogniciones musicales entendidas como conjuntos de procesos cognitivos. Éstas son, cognición auditiva, cognición de la ejecución y cognición compositiva.

La cognición auditiva hace referencia a las representaciones mentales que se dan en el cerebro a través de la audición, logrando mediante sonidos ya existentes en la estructura cognitiva, generar aprendizaje mediante nuevos sonidos a largo plazo, es decir, un aprendizaje significativo (Bregman, 1990). La cognición de la ejecución plantea que en la ejecución instrumental intervienen componentes afectivos, motrices y cognitivos (Rusinek, 2003). Según el mismo autor, los afectivos se refieren al almacenamiento de información en la memoria a largo plazo, los motrices se dan en las acciones del cuerpo humano para producir sonido mediante la ejecución de un instrumentos musical y los cognitivos requieren de una



representación mental, la cual según Slodoba (1982), se encuentra inmersa en la ejecución instrumental al momento de interpretar una obra musical, siendo dicha representación mental controlada por el intérprete de manera voluntaria, logrando a su vez una forma de aprendizaje significativo. Finalmente, la cognición compositiva, incluye procesos de imaginación mental mediante los que se logra crear música, dicha imaginación puede ser convertida en sonido en tiempo real cuando se improvisa o puede ser transcrita a través de la escritura musical para su posterior ejecución en tiempo diferido (Rusinek, 2003).

Otro de los planteamientos hechos por Rusinek, es el “aprendizaje musical significativo”, en el que obligatoriamente intervienen las cogniciones mencionadas anteriormente y que se complementan con la asimilación de contenidos, conceptos, hechos, proposiciones, sistemas teóricos además de las actitudes propias de la práctica musical (Rusinek, 2004). En tal sentido, el mismo autor propone entonces basado en la teoría de Ausubel dos ejes, por medio de los que se puede lograr significatividad en los procesos de enseñanza musical, estos son el eje de recepción-descubrimiento y significativo-memorístico. El primer eje, se caracteriza por que busca que el estudiante memorice de manera mecánica determinados conceptos (conocimiento procedimental), es decir, la no arbitrariedad en Ausubel (Rusinek, 2004).

El segundo eje, se caracteriza por la interacción entre previos y nuevos conocimientos (conocimiento declarativo), lo que en Ausubel significa Sustantividad (Rusinek, 2004). Es importante mencionar que, en cada eje, Rusinek plantea tres combinaciones, respectivamente, por recepción, por descubrimiento guiado y por descubrimiento autónomo, además el mismo autor resalta que sólo se puede llegar a dar un aprendizaje significativo si cada eje se convierte en un complemento del otro. Esta propuesta teórica, adicionalmente se fundamenta con distintos trabajos de investigación musical que han utilizado la teoría del aprendizaje significativo como soporte conceptual, entre ellos: Emoción, música y aprendizaje significativo, realizado por Yadira Albornoz en el año 2009, Música como estrategia facilitadora del proceso enseñanza-aprendizaje desarrollado por Andrea María Vides Rodríguez en el año 2013 y Aprendizaje significativo a través de la experiencia musical, elaborado por Norberto Magín Prieto Trancón en el año 2012.

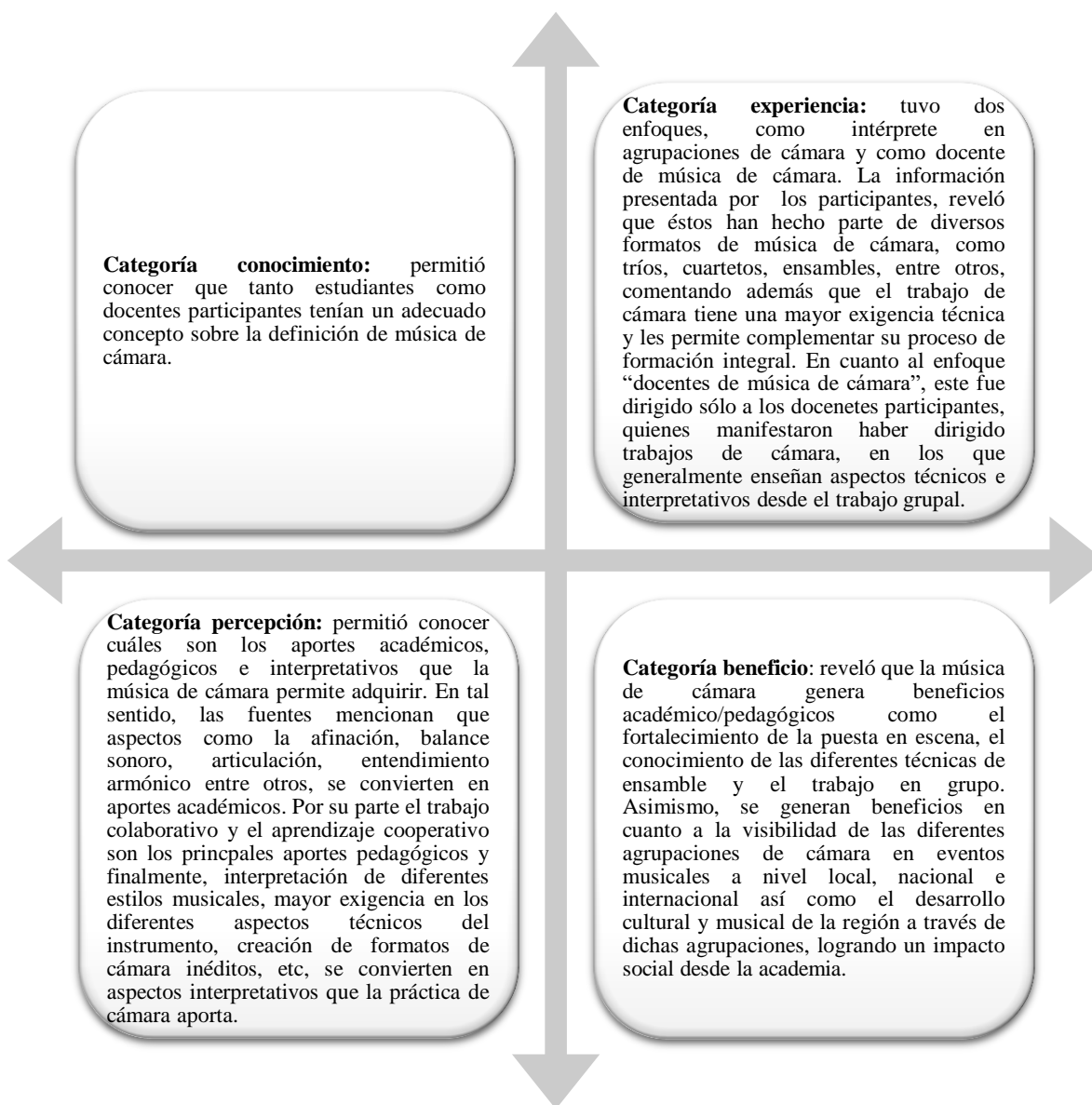


3. Método y resultados

Se utilizó el método de investigación cualitativo propuesto por autores como Hernández, Fernández y Baptista (2010) y la estrategia investigativa estudio de caso bajo la mirada de autores como Yin (2009). Los participantes estuvieron divididos en dos grupos así: seis estudiantes del programa objeto de estudio y cuatro profesores tanto del programa objeto como de otras instituciones de educación superior del país. Asimismo, se creó un semillero formativo en música de cámara integrado por estudiantes del programa objeto y que estuvo a cargo del investigador principal, agrupación piloto en la que se aplicaron y desarrollaron los aspectos propios del área. Se utilizaron como instrumentos de recolección de datos el cuestionario y la entrevista. Una vez recolectada y analizada toda la información, los principales resultados se agruparon en cuatro categorías. Ver gráfica No 1.

Gráfica No 1. *Resultados por categorías*

Gráfica No 1. *Resultados por categorías*



4. Conclusiones

Se concluye entonces que, la música de cámara como estrategia pedagógica puede llegar a complementar el proceso formativo de los estudiantes a nivel académico, pedagógico e interpretativo, estando estos directamente correlacionados con los tres tipos de cogniciones musicales propuestas por Rusinek (2003), en tal sentido, la cognición auditiva se relaciona con la parte académica, pues según el mismo autor, dicha cognición permite el desarrollo de aspectos como la audición rítmica y tímbrica, así como la discriminación interválica-tonal y la sincronización sensorio motora. El nivel pedagógico se relaciona con la cognición de la ejecución musical a través de sus componente afectivos, motrices y cognitivos, ya que dichos



componentes hacen referencia al almacenamiento de información, sensaciones y acciones a largo plazo (Rusinek, 2003), por lo tanto, el estudiante tendría la capacidad de replicar los conocimientos adquiridos tanto en su instrumento como en la práctica de música de cámara, convirtiéndose esto en un aporte pedagógico para la formación musical integral y su futura labor docente.

En cuanto al nivel interpretativo, es importante mencionar que éste hace referencia a la interpretación musical fundamentada desde la teoría y la práctica, bien sea como solista o en diferentes formatos de cámara, por lo tanto, la cognición compositiva posee gran afinidad con este aspecto, ya que según Rusinek (2003), la creación musical entendida como interpretación musical, sucede de forma correcta cuando tanto los procesos procedimentales (procesos mecánicos) como los declarativos (procesos mentales) se estructuran adecuadamente. Por último, en cuanto a los ejes recepción-descubrimiento y significativo-memorístico propuestos por el mismo autor, es importante mencionar que además de las anteriores cogniciones, también están basados en los procesos procedimental (saber hacer) y declarativo (saber entender) (Rusinek, 2007). En tal sentido y con el propósito de documentar la experiencia que tuvo investigador a través del trabajo de cámara realizado con el semillero formativo en música de cámara que funcionó como agrupación piloto, a continuación mediante el eje recepción-descubrimiento (procesos procedimentales o repetitivos) y sus diferentes combinaciones, el investigador plantea a través de situaciones reales que se presentaron durante la práctica de cámara con dicha agrupación, cómo se da el aprendizaje significativo en la misma. Ver tablas No 1, No 2 y No 3.

Tabla No 1. *Eje repetitivo por recepción.*

Aprendizaje Tradicional	Aprendizaje Significativo
Cuando un integrante de un grupo de cámara estudia individualmente su partitura en aspectos técnicos como figuras, articulaciones, tempos y dinámicas, posiblemente puede garantizar el adecuado funcionamiento mecánico y técnico de la obra, más no entender el contexto general de la misma.	Cuando el mismo integrante estudia dicha obra de manera grupal (ensayo), podrá entender cómo se relaciona su línea melódica, articulaciones y dinámicas con otros instrumentos, obteniendo significancia en su aprendizaje.

Tabla No 2. *Eje repetitivo por descubrimiento guiado*



Aprendizaje Tradicional	Aprendizaje Significativo
Los intérpretes de una agrupación de cámara cuando hacen la lectura de una obra musical, podrían lograr que dicha lectura se convierta en una simple acción mecánica, si sólo se limitan a leer las indicaciones mínimas escritas en la partitura como tempo, dinámica, articulación y las diferentes figuras musicales.	Si dichos intérpretes realizan la misma lectura haciendo uso de sus pre saberes (experiencia) para relacionarlos con los contenidos de la partitura, generarían un aprendizaje significativo, pues además de cumplir el propósito de leer la partitura, posiblemente puedan llegar a realizar una adecuada interpretación musical.

Tabla No 3. Eje repetitivo por descubrimiento autónomo

Aprendizaje Tradicional	Aprendizaje Significativo
En la interpretación de una obra musical en un conjunto de cámara, pueden aparecer diferentes tipos de acordes y dependiendo su disposición (inversión) y funcionalidad, tendrán un mayor grado de dificultad para lograr su correcta afinación. En estos casos, se sugiere repetir algunas veces los acordes que presentan problemas hasta que su sonoridad y afinación sea la correcta, utilizando dichas repeticiones para hacer los ajustes necesarios. Mientras las repeticiones se hagan sin tener en cuenta aspectos teóricos relacionados con el tema, este proceso podría tomarse como un procedimiento por ensayo y error, pues si bien posiblemente se llegaría a resolver el problema, no se adquirirían las herramientas necesarias para aprender a solucionarlo posteriormente.	La cantidad de repeticiones para lograr afinar dichos acordes, podría variar si al momento de realizar el trabajo para corregir la afinación, se tienen en cuenta los diferentes aspectos teóricos como la estructura de los diferentes tipos de acordes (mayor, menor, aumentado, disminuido), cantidad de notas duplicadas, qué instrumentos tienen asignadas las diferentes notas del acorde o la función armónica que dichos acordes están ejerciendo en determinada frase musical. Esto permitiría llegar a una correcta afinación teniendo en cuenta tanto lo práctico (sonido, articulación y balance) como lo teórico, logrando quizás fundamentar el procedimiento por ensayo y error, optimizar el tiempo de ensayo y lograr que los intérpretes (estudiantes) aprendan a resolver el problema y puedan replicarlo en su futura labor docente.

Finalmente es importante mencionar que, la creación de agrupaciones de cámara, beneficia el desarrollo cultural y musical tanto de las instituciones educativas como de las regiones a las que éstas pertenecen, esto se afirma según los resultados obtenidos con la creación del semillero formativo en música de cámara, pues dicha agrupación desarrolló una destacada actividad académica, musical, cultural y social, participando en eventos no sólo a nivel institucional, sino nacional e internacional, dando visibilidad tanto a la institución como a la región, además de la labor pedagógica realizada con sus integrantes por parte del investigador principal. De igual manera, es pertinente resaltar que, esta propuesta de



investigación contribuyó para que desde el año 2018 se incluya la práctica de música de cámara en el plan de estudios del programa.

Referencias:

-Trabajo publicado on line

ALBORNOZ, Y. (Enero-Marzo de 2009). Emoción, música y aprendizaje significativo. *Educere*, 13(44), 67-73. Recuperado el 20 de Junio de 2015, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35614571008>

-Libro

AUSUBEL, D. P. (1963). *The psychology of meaningful verbal learning*. New York, Estados Unidos: Grune and Stratton.

-Libro

AUSUBEL, D. P. (1976). *Psicología educativa: un punto de vista cognoscitivo*. Mexico, Mexico: Trillas. Recuperado el 25 de Septiembre de 2015

-Trabajo publicado online

CÁRDENAS, C. (Febrero-Julio de 2004). Acercamiento al origen del constructivismo. (I. T. Occidente, Ed.) *Revista Electrónica Sinéctica*(24), 10-20. Recuperado el 28 de Enero de 2016, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99815918003>

-Trabajo publicado on line

BREGMAN, A. S. (1990). *Auditory Scene Analysis*. (M. Cambridge, Ed.) Londres, Inglaterra: The MIT Press. Recuperado el 17 de Noviembre de 2015, de <https://books.google.es/books?id=jI8muSpAC5AC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

-Trabajo publicado online

KONNIKOVA, T. (1969). *Metodología de la labor educativa* (1ª ed.). México, México: Grijalbo. Recuperado el 4 de Junio de 2015, de <http://es.slideshare.net/hansmejia/metodologia-de-la-labor-educativa>

-Trabajo publicado online

PICARDO, O., ESCOBAR, J. C., & PACHECO, R. V. (2005). *Diccionario Enciclopédico de Ciencias de la Educación* (1ª ed.). (C. G. Centro de Investigación Educativa, Ed.) San Salvador, Salvador. Recuperado el 15 de Marzo de 2016, de <http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Diccionario%20enciclopedico%20de%20Educacion.pdf>



Trabajo publicado online

PRIETO, T. N. (30 de Mayo de 2010). *Universidad de Oviedo*. Recuperado el 27 de Junio de 2016, de <http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/4289/1/TFM%20Prieto%20Tranc%C3%B3n,%20Norberto%20Mag%C3%ADn.pdf>

Trabajo publicado online

RODRÍGUEZ, M. L., MOREIRA, M. A., SAHELICES, M. C., & GRECA, I. M. (Noviembre de 2008). La teoría del aprendizaje significativo en la perspectiva de la psicología cognitiva. Barcelona, Cataluña, España: Ediciones Octaedro. Recuperado el 16 de Diciembre de 2015, de <http://www.octaedro.com/pdf/10112.pdf>

Trabajo publicado online

RUSINEK, M. G. (2004). Aprendizaje musical significativo. *Revista Electronica Complutense de Investigacion en Educacion Musical*, 1(5), 1-16. Recuperado el 20 de Julio de 2015, de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/reciem/v1n5.pdf>

Trabajo publicado online

RUSINEK, M. G. (Diciembre-Enero de 2007). El aprendizaje significativo en la educación musical. *Doce Notas*(54), 17-18. Recuperado el 06 de Agosto de 2015, de <http://cfiesoria.centros.educa.jcyl.es/sitio/upload/Rusinek-El%20aprendizaje%20significativo%20en%20EM-12Notas54.pdf>

Trabajo publicado online

RUSINEK, M. G. (2003). El aprendizaje musical como desarrollo de procesos cognitivos. (U. d. Cadíz, Ed.) *Tavira*(19), 49-62. Recuperado el 25 de Septiembre de 2015, de <http://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/7756/32071619.pdf?sequence=1>

Trabajo publicado online

SLOBODA, J. A. (1982). Music performance. En D. Deutsch (Ed.), *The psychology of music*. Londres, Inglaterra: Academic Press.Inc. Recuperado el 20 de Mayo de 2016, de <https://books.google.com.co/books?id=YW1aBQAAQBAJ&pg=PA479&lpg=PA479&dq=sloboda+1982,+music+performance&source=bl&ots=5nGq6QOGTN&sig=B79Sm1xsuy81DKYyxDeFwTuH9qA&hl=es->

Trabajo publicado online

STUBLEY, E. (1992). *Fundamento Filosófico en La investigación de la enseñanza y el aprendizaje de la música*. (R. Colwell, & C. Richardson, Edits.) New York, Estados Unidos:



Shirmer Books. Recuperado el 10 de Junio de 2016, de <http://docslide.com.br/documents/stubley-fundafilosoficos.html>

Trabajo publicado online

VIDES, R. A. (31 de Octubre de 2013). La música como estrategi facilitadora del proceso enseñanza-aprendizaje. Guatemala de la asunción, Guatemala. Recuperado el 27 de Junio de 2016, de <http://biblio3.url.edu.gt/Tesario/2014/05/84/Vides-Andrea.pdf>



O papel do professor de performance musical no ensino, pesquisa e extensão: um relato de experiência sobre o ensino de trombone na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia

The role of the teacher of musical performance in teaching, research and extension: an experience report on the teaching of trombone in the School of Music of the Federal University of Bahia

Lélio Eduardo Alves da Silva

leliotrombone@gmail.com – UFBA-IBEC-FAETEC

Resumo: O relato em questão teve o objetivo de discutir questões ligadas ao tripé da universidade brasileira formado pelo ensino, pesquisa e extensão. Pretendeu também demonstrar como o curso de trombone da Escola de Música da UFBA interagiu com as três áreas entre os anos de 2008 e 2017. O relato de experiência aqui apresentado foi baseado nas informações levantadas pelo pesquisador ao longo dos anos de atividades como professor de trombone da Instituição.

Palavras-chave: Trombone.UFBA.Ensino.

Abstract: The objective of this report was to discuss issues related to the tripod of the Brazilian university formed by teaching, research and extension. It also aimed to demonstrate how the trombone course of the UFBA School of Music interacted with the three areas between the years 2008 and 2017. The experience report presented here was based on the information collected by the researcher over the years of activities as a trombone teacher of the Institution.

Keywords: Trombone.UFBA.Teaching.

Introdução

Em conversas informais com pessoas que não pertencem ao meio acadêmico é fácil constatar o assombro quando descobrem haver cursos específicos de graduação de um determinado instrumento musical e o espanto se torna maior quando relatamos que ensinar não é a única função do professor universitário. É claro que ensinar consiste em uma das principais funções mas há diversas outras que não são levadas em consideração nem mesmo no momento da escolha dos professores universitários de instrumento nos concursos para ingresso na universidade. Borém (1997) ressalta bem o problema:

A necessidade de profissionais especializados e versáteis ao mesmo tempo não é explicitada nos editais de concurso para magistério na universidade. Efetivamente, é o que faz o professor universitário ideal: forma o profissional do amanhã, faz



pesquisa em áreas deficientes, administra orçamentos, intensifica as relações públicas da universidade com a sociedade, presta serviços à comunidade, orienta alunos e funcionários, gerencia pessoal e equipamentos, recebe visitantes, seleciona novos colegas, publica, presta contas (BÓREM, 1997, p.55)

Ou seja, diante das inúmeras funções que a carreira exige e o fato de que até mesmo os professores de música que ingressam na carreira universitária apresentarem dificuldade em entender suas diversas tarefas acreditamos que é muito importante a discussão sobre o papel do professor de instrumento na universidade.

O presente trabalho busca discutir questões ligadas ao tripé da universidade brasileira formado pelo ensino, a pesquisa e extensão e demonstrar como o curso de trombone da Escola de Música da UFBA interagiu com as três áreas entre os anos de 2008 e 2017. O período em questão foi assim determinado pois se refere ao ingresso deste pesquisador como professor efetivo da cadeira de trombone do curso em questão.

Este trabalho foi escrito tendo como público alvo os professores dos 23 cursos de bacharelado e licenciatura que tem o trombone⁹ como disciplina principal, assim como os diversos professores dos instrumentos de metal de diferentes níveis existentes no país que acreditam na troca de experiências como uma forma de aperfeiçoamento de suas atividades.

2. O ensino da performance na Universidade Brasileira: ensino, pesquisa e extensão

A Constituição Federal de 1988 (artigo 207), ressalta que “as universidades gozam de autonomia didático científica, administrativa e de gestão financeira e patrimonial e obedecerão ao princípio de indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão” (BRASIL, Constituição, 1988). Diante disso o professor tem o papel de atuar nestas três áreas da universidade. No que diz respeito ao ensino de música, e mais especificamente, da performance musical é interessante uma análise do papel deste professor.

a) Ensino – ao pensarmos na atividade de ensino nos remetemos aos cursos de graduação da universidade. Embora o bacharelado seja o curso normalmente lembrado ao

⁹ BOTELHO, Marcos. O ensino de trombone no Brasil. Tese de Doutorado. 2017. No prelo.



pensarmos na formação de um instrumentista em nível de graduação, há também os cursos de licenciatura que buscam capacitar o músico na atividade de performance musical. Na matriz curricular dos cursos de licenciatura com habilitação em um instrumento musical, como os oferecidos pela Universidade Federal de Goiás, por exemplo, normalmente são propostas disciplinas ou atividades práticas no instrumento que se assemelham bastante as desenvolvidas em um curso de bacharelado no instrumento. No decorrer do bacharelado ou da licenciatura com habilitação no instrumento o discente recebe aulas semanais com um professor, normalmente o especialista, e possui disciplinas que complementam sua formação, tais como: prática de conjunto, música de câmara, entre outras.

b) Pesquisa – ao orientar trabalhos de conclusão de cursos de graduação, monografias de cursos *Lato sensu*, dissertações de mestrado ou teses de doutorado o professor de instrumento passa a atuar na área da pesquisa. Ele pode criar grupos de pesquisa na sua área envolvendo discentes e docentes com intuito de pesquisar determinadas áreas. No Brasil, a pesquisa na área de performance musical, no que diz respeito a pedagogia, história, repertório e as discussões sobre as possibilidades interpretativas ainda são pequenas. Alguns instrumentos musicais não possuem sequer um levantamento sistematizado do repertório brasileiro direcionado ao instrumento, o que pode levar ao esquecimento ou mesmo a perda de obras. Propostas pedagógicas ou mesmo discussões sobre aspectos técnicos-interpretativos ainda são praticamente inexistentes para alguns instrumentos. Além da orientação de trabalhos escritos o professor também atua como professor/orientador nos cursos de prática interpretativa ou execução musical nos cursos pós-graduação. O termo professor/orientador a meu ver é o mais adequado devido ao interesse, necessidade e heterogeneidade dos discentes do curso. Enquanto alguns estudantes precisam de uma complementação no que diz respeito a aspectos técnicos do instrumento outros são solistas consagrados no meio musical. Cabe assim ao professor/orientador escolher a melhor forma de contribuir com a pesquisa e com preparação musical do discente. O professor/orientador pode ainda lecionar disciplinas em classes heterogêneas de instrumentistas, momento propício para debates sobre as práticas interpretativas.

c) Extensão – segundo César “A inserção da extensão como atividade obrigatória e característica das universidades, surgiu anos depois em complemento ao ensino e a pesquisa.” (2013, p.17). O fato de ser incluída por último neste tripé não diminui a



importância desta atividade do professor. No que se refere à atividade de extensão do professor de instrumento ela pode ser exercida de diferentes formas. Na extensão o professor deve divulgar para a comunidade musical o conhecimento desenvolvido no interior da universidade e desta forma promover a melhora de questões técnicas e interpretativas no que tange a música instrumental. Isso pode ser feito por meio de cursos, palestras, seminários, concertos, recitais e todo tipo de atividade que proporcione conhecimento musical de diferentes formas para a comunidade.

3. A experiência na Escola de Música da UFBA

Ao ingressar como professor de trombone na Escola de Música da UFBA em agosto de 2008 não estava claro o que eu poderia e/ou deveria fazer além de lecionar. Conversas com docentes, discentes e a observação foram e ainda são essenciais para a descoberta de quais caminhos devemos seguir no que tange a implantação de propostas de ensino, pesquisa e extensão.

Abaixo são apresentadas as atividades desenvolvidas durante nove anos de trabalho na Escola de Música da UFBA. Vale ressaltar que elas estão em permanente mudança e que provavelmente algumas possam ter sido alteradas até o momento da leitura deste trabalho. Afinal, esta é, a nosso ver, a mais importante característica a ser desenvolvida pelo professor universitário de música (em especial, de performance) na Universidade: a capacidade de inovar a todo momento.

3.1 O ensino

Embora o ensino também esteja presente na extensão e na pesquisa, daremos atenção especial neste item ao ensino desenvolvido no curso de bacharelado em instrumento/trombone.

a) **O conteúdo programático**¹⁰ – o conteúdo programático de cada semestre do curso, um total de oito semestres, foi organizado em quatro eixos: Métodos¹¹, Peças, Trechos orquestrais e música brasileira.

¹⁰ Neste trabalho abordaremos somente o conteúdo programático do curso de trombone tenor.

¹¹ Utilizaremos neste trabalho o termo “método” para denominar os cadernos de estudos voltados para o estudo técnico e interpretativo do instrumento.



Métodos – Os métodos foram escolhidos com objetivo de desenvolver aspectos técnicos e/ou interpretativos no decorrer de todo o curso. As lições são divididas em quantidades proporcionais em cada semestre e quando estes métodos são concluídos são substituídos por outros com o objetivo igual ou semelhante. A seguir apresentamos aspectos trabalhados e alguns dos respectivos métodos (Ver Anexo Apêndice I o conteúdo do I Semestre). É importante salientar que mesmo trabalhando aspectos específicos o intuito não é separar a técnica de música pois não acreditamos neste tipo de divisão. 1) Expressão musical e o *legato*: *Melodious Etudes for Trombone* de Joanes Rochut (1928); 2) Métodos de leitura de claves: *Clef Studies for Trombone* de Ralph Sauer (2013) ; 3) Legato natural e flexibilidade: *Lip Slurs* de Brad Edwards (XXXX); 4) Uso do Rotor: *Thirty-Six Studies For Trombone* de O.Blume (1974); 5) Articulação, velocidade e coordenação: *60 Studies* de Kopprasch (1973), *31 Studies* de Michel Bléger (1962) e *Complete Method for Trombone & Euphonium* de Jean Baptiste Arban por Joseph Alessi and Brian Bowman (2002); 6) Aquecimento e estudos técnicos diários: *15 Minute Warm-up Rotine* de Michael Davis (1997), *Daylis Routine for Trombone* de Emore Remigton (1980). Outros métodos são utilizados no decorrer do curso mas o importante é o conceito de diferentes aspectos de técnica e interpretação (6 conceitos na proposta atual).

Em cada período são apresentadas 4 peças brasileiras e 6 estrangeiras para que o discente possa escolher uma brasileira e outra estrangeira para ser executada ao fim do período, no recital da classe. Três trechos orquestrais e duas peças brasileiras fazem parte do conteúdo e devem ser preparadas no decorrer das aulas e apresentadas no fim do período.

A avaliação consiste na soma da nota do recital e da prova de semestre. A prova engloba todas lições do período, trechos orquestrais e peças que podem ser escolhidas pela banca de professores de forma aleatória ou pelo próprio discente em alguns casos especiais.

b) Recitais – além dos recitais de cada período e o realizado na conclusão do curso, realizamos recitais compartilhados entre dois alunos que estejam próximos do fim do curso. Os recitais compartilhados ocorrem por sugestões dos próprios discentes. Embora com certa resistência, os discentes já começam a realizar recitais em que comentam aspectos históricos e estilísticos das peças no decorrer dos recitais.



c) **Envio de gravações** – o envio de gravações via *you tube* e *whatsapp* tem sido uma ótima ferramenta para acompanhar o desempenho dos alunos à distância. Ao preparar as gravações os discentes tem mais cuidado pois não evitam enviar gravações com muitos erros.

d) **Aulas individuais e seminários** – atualmente optamos por realizar aulas individuais e seminários que contam com a avaliação oral e/ou escrita dos próprios discentes. A atividade do seminário permite que o discente se acostume a se apresentar em público desde o início do curso. Nos seminários podem ser trabalhados trechos orquestrais em naipe ou mesmo a apresentação de mini palestras pelos discentes da pós-graduação ou graduandos com ótimo conhecimento em determinada área.

e) **Master Class** – contando com a participação de professores externos a atividade é essencial para que os alunos tenham acesso a renomados professores de trombone de outras instituições. Dentre os professores que já lecionaram e estão programados para 2017 temos: Alciomar Oliveira (Universidade de Brasília), Alexandre Magno (Universidade Federal da Paraíba), Antônio Henrique Seixas (Orquestra Sinfônica Brasileira), Dalmário Oliveira (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Diego Ramirez (Universidade Federal de Santa Maria); Fábio Carmo (Universidade do Estado do Amazonas), João Luiz Areias (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Fernando Deddos (professor de eufônio/tuba da Universidade Federal do Rio Grande do Norte), James Lebens (solista e professor canadense), Marcos Botelho (Universidade Federal de Goiás), Marcos Flávio (Universidade Federal de Minas Gerais), Pier Brave (professor aposentado da *Juliard School*) e Sérgio Rocha (Universidade Federal de São João Del Rei).

3.2 Pesquisa

Ao tratarmos da pesquisa sobre trombone desenvolvida pela classe de estudantes da Escola de Música da UFBA é interessante citar os trabalhos concluídos e em andamento que podem dar uma dimensão do trabalho realizado.

a) **Polacas para trombone e Banda Filarmônica do Recôncavo Baiano: catálogo de obras e sugestões interpretativas da polaca Os Penitentes de Igayara Índio dos Reis** – a pesquisa realizada no curso de práticas interpretativas do Mestrado Acadêmico foi concluída em 2013 pelo prof. Fábio Carmo Plácido Santos fez um excelente levantamento das polacas escritas para trombone e banda filarmônica. Além de apresentar nove obras e



analisar a polaca *Os Penitentes* de Igayara Índio, o pesquisador interpretou as obras, acompanhado da Banda Filarmônica da UFBA em seu recital de conclusão do mestrado.

b) Estudos Técnicos: sugestões de tópicos para a rotina de trombonistas - o pesquisador Diego Ramires da Silva Leite concluiu seu mestrado profissional no ano de 2015 com o produto final onde o autor levantou uma importante discussão sobre os exercícios diários realizados por trombonistas e suas diferentes concepções.

c) Preparação para audição de trechos orquestrais para trombone tenor: sugestões técnicas e interpretativas para prática de 10 obras selecionadas do repertório tradicional - concluído em 2017, o trabalho do pesquisador Stephan Sanches tem o intuito de preparar o trombonista para audições através de importantes informações sobre 10 dos mais importantes trechos orquestrais para trombone.

d) Revisão e sugestões técnico interpretativas das obras para trombone e piano de Gilberto Gagliardi – o trabalho de Adenilson de Assis Carias reuniu 35 obras para trombone do compositor Gilberto Gagliardi e após uma revisão o autor interpretou todas elas em 3 diferentes recitais.

e) Guia prático de estudos de trechos de dobrados para trombone – o pesquisador João Franclín Alves selecionou, através de pesquisa realizada com trombonistas, 10 trechos de dobrados citados como mais importantes para o naipe do instrumento. O autor apresentou diferentes exercícios para que o trombonista possa vencer as dificuldades técnicas dos trechos.

f) O ensino do trombone nas universidades – a tese de doutorado de Marcos Botelho apresentará um panorama da pedagogia do ensino do trombone nas universidades brasileiras e discutirá importantes questões relativas a performance musical. O trabalho tem previsão de conclusão em agosto de 2017.

g) 25 peças de José Usircino da Silva (maestro Duda) transcritas para trombone e piano (Título provisório) - o produto final do mestrando Daniel Victor tem previsão para ser defendido em setembro de 2017. O autor está realizando a transcrição para trombone e piano de 25 obras do compositor pernambucano José Usircino da Silva (Duda) originalmente escritas para diferentes formações.

h) Primeiros passos no trombone baixo: uma proposta de iniciação (Título provisório) - Alison Moura, mestrando, pretende apresentar como produto final do



mestrado profissional uma proposta de iniciação em trombone baixo para trombonistas que já possuem conhecimento básico do trombone tenor. O trabalho deve ser defendido no fim de 2017 ou no início de 2018.

Além destes oito trabalhos escritos por trombonistas e para trombonistas, tivemos ainda a dissertação de mestrado de Renato Costa Pinto (2013), que realizou a catalogação do repertório brasileiro para tuba e que conta com peças escritas para tuba e trombone. Já o trabalho elaborado por Tenison Santana (2015) que tratou da preparação técnica para ser realizada por bandas de música e que pode contribuir para a formação do trombonistas na medida que discute importantes conceitos técnicos. Em 2017 tivemos também o início de produção de artigos, além do recital, como um dos pré-requisitos para conclusão do curso bacharelado em instrumento da UFBA. O primeiro trabalho com este direcionamento foi apresentado por Pedro Degaut (2017) e consiste análise da obra *Morceau Symphonique* de Alexandre Guilmant.

Diante da produção apresentada, e dos inúmeros artigos aprovados em eventos, acreditamos que a pesquisa sobre trombone, embora tenha um longo caminho a percorrer no Brasil, já tem um núcleo bastante produtivo na Escola de Música da UFBA.

3.3. Extensão

As atividades de extensão na Escola de Música da UFBA oferecem aulas de trombone para a comunidade através de uma inscrição semestral. Além desta atividade são desenvolvidas outras que favorecem a troca de conhecimento com a população em geral.

a) Coral de trombones – a atividade em conjunto é essencial para desenvolvimento da aprendizagem de tocar em grupo. No coral de trombones é possível executar obras com as mais diferentes formações, tais como: quartetos, trios, octetos... O grupo, denominado como Bahiabones, participa de atividades extra-classe e divulga o instrumento para a população em geral. Outro fator de destaque é a realização de exercícios técnicos em grupo, essencial troca de experiências entre os integrantes.

b) Curso Trombone Fácil - o curso foi oferecido pela primeira vez em 2015. Utilizando o Método denominado *Trombone Fácil: método prático para trombonistas principiantes – com todos exercícios transcritos para bombardino e tuba* (2014) teve a inscrição de 54 de músicos da comunidade. O curso trabalhou aspectos básicos da formação



de trombonistas, bomabardinista e tubistas, tais como: respiração, embocadura, emissão das notas, flexibilidade, articulação e ainda um repertório com peças escritas e arranjadas para principiantes. O curso teve duração de um semestre e as seguintes características: gratuito e aberto para músicos de todos os níveis e idades.



Figura 1: foto da apresentação de encerramento do curso Trombone Fácil.

c) Cursos e Master class - A realização de master class na Escola de Música da UFBA com professores convidados já citados acima e oferecidos para comunidade em geral. Vale destacar que há também iniciativas como a empreendida pelo discente Bruno Nery que, sob orientação e como bolsista PibiArtes¹² 2016, ofereceu o curso intitulado *O trombone no universo popular* para a comunidade.

Considerações finais

A articulação entre ensino, pesquisa e extensão pode parecer, inicialmente, uma tarefa complicada para o professor universitário que trabalha diretamente com o ensino de performance musical. Entretanto, a experiência adquirida no decorrer destes 9 anos mostrou

¹² Programa Institucional de Bolsas Científicas.



que uma atividade complementa a outra. O público dos recitais de graduação e pós-graduação em diversas ocasiões foi formado em sua maioria por alunos dos cursos de extensão. Pesquisas foram apresentadas por mestrados e doutorandos para os trombonistas de graduação que cada vez mais se interessam em continuar os estudos após o término da graduação. Atividades artísticas e pedagógicas envolvem durante todo o semestre o tripé ensino, pesquisa e extensão. Ou seja, a maior tarefa do professor universitário talvez seja a de interligar estes três eixos para que a universidade e a comunidade em geral sejam fortalecidas através da geração de conhecimento.

Referências

ALVES DA SILVA, Lélío Eduardo. *Trombone Fácil: método prático para principiantes*. São Paulo: Editora Irmãos Vitale, 2014.

ALVES, João Franclin. *Guia prático de estudos de trechos de dobrados para trombone*. Salvador, 2015. Trabalho de Conclusão (Mestrado Profissional em Música). Escola de Música Universidade Federal da Bahia.

ARBAN, Jean Baptiste. *Complete Method for Trombone & Euphonium*. By Joseph Alessi & Brian Brouman, Edited by Wesley Jacobs. Encore Music Publishers. Michigan, 2002.

BORÉM, Fausto. O ensino da performance musical na universidade brasileira. *Pesquisa e Música*, p. 53-72, 1997.

BOTELHO, Marcos. *O ensino do trombone nas universidades*. Salvador. (NO PRELO). Tese (Doutorado em Música). Escola de Música Universidade Federal da Bahia.

BLEGER, Michel. *31 Studies*. International Music Company, New York, 1962.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal.

CESÁR, Sandro Bimbato. *A Indissociabilidade ensino, pesquisa, extensão e a gestão do conhecimento: Estudo em universidade brasileira*. Dissertação. Universidade FUMEC, Belo Horizonte, 2013.

DAVIS, Michael. *15 Minute Warm-up Routine*. New York: Hip-Bone Music, 1997.

DEGAUT, DPedro. *Morceau Symphonique de Alexandre Guilmant: estratégias para uma performance refinada de trombonistas*. Salvador, 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Instrumento - Trombone). Escola de Música Universidade Federal da Bahia.

EDWARDS, Brad. *Lip Slurs*. New York, Ensemble Publications, 2013

BLUME. *O.36 Studies For Trombone*. International Music Company, New York, 1974.

KOPPRASCH. C. *60 Studies*. International Music Company, New York, 1973.



LEITE, Diego Ramires da Silva *Estudos Técnicos: sugestões de tópicos para a rotina de trombonistas*. Salvador, 2015. Trabalho de Conclusão (Mestrado Profissional em Música). Escola de Música Universidade Federal da Bahia.

PINTO, Renato Costa Pinto. *A tuba na música brasileira: catalogação de obras, análise e sugestões interpretativas da Fantasia Sul América para tuba e orquestra de Cláudio Santoro*.

REMINGTON, Emore. *The Remington Warm-Up Studies*. Acura Music, 1980.

SANCHES, Stephan Santos. *Preparação para audição de trechos orquestrais para trombone tenor: sugestões técnicas e interpretativas para prática de 10 obras selecionadas do repertório tradicional*. Salvador, 2015. Trabalho de Conclusão (Mestrado Profissional em Música). Escola de Música Universidade Federal da Bahia.

SANTOS, Fábio Carmo 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*. Salvador, 2013, 151f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música Universidade Federal da Bahia.

SANTANA, Tenison. *Atividades de Preparação Técnica em Bandas de Música de Três Territórios de Identidades Baianos: uma proposta baseada nas necessidades didáticas*. Salvador, 2015, 132f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música Universidade Federal da Bahia.



O repertório adaptado para o Coral de Trombones da UFSJ: uma nova sonoridade para antigas obras.

The repertoire adapted to the Trombone Choir of UFSJ: a new sound to old works

Sérgio Figueiredo Rocha¹³
UFSJ - sergiorocha@ufs.edu.br

Modesto Flávio Chagas Fonseca¹
UFSJ - modestofonseca@hotmail.com

Helyson Elpidio Santos Cruz¹⁴
UFSJ - helyson1@hotmail.com

Adailton Aparecido Corrêa²
UFSJ - adailton.correa@bol.com.br

Willian da Silva Marques²
UFSJ - willianboneb@hotmail.com

Paulo César Ribeiro da Silva¹⁵
UFSJ - paulotrompete@yahoo.com.br

Resumo: O repertório do Coral de Trombones da UFSJ inclui obras musicais produzidas nos séculos XVIII, XIX e XX, em São João del-Rei e região, escritas para formações diversas tais como orquestras, corais e bandas de música. O objetivo do presente estudo foi discutir sobre as técnicas de adaptação, transcrição e reelaboração de arranjos para a formação de coral de trombones. Fundamentaram este artigo as pesquisas de PEREIRA (2005) e BOTA (2008), que abordam questões relativas aos conceitos de arranjo, transcrições, adaptações, entre outros. Foram selecionadas três obras representativas do repertório do Coral de Trombones, através das quais destacamos os principais aspectos no processo de reelaboração musical.

Palavras-chave: coral de trombones; reelaboração musical; música setecentista mineira.

Abstract: The repertoire of Trombone Choir of UFSJ includes musical works produced in the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries, in São João del Rei and region, written for various formations such as orchestras, choirs and bands. The aim of the present study was to discuss the techniques of adaptation, transcription and reprocessing of arrangements for the formation of trombone choir. They based this article the research PEREIRA (2005) and BOTA (2008), which address issues concerning the arrangement of concepts, transcriptions, adaptations, among others. Three representative works of Trombones Coral repertoire, through which we highlight the main aspects in the musical reworking process selected.

Keywords: trombone choir; musical reworking; eighteenth-century music of Minas Gerais State.

1 - Introdução

¹³ Professor no Departamento de Música da UFSJ.

¹⁴ Graduado em Música pela UFSJ.

¹⁵ Professor na escola de Música da UEMG.



O Coral de Trombones da UFSJ foi formado em 2006, por iniciativa do Prof. Dr. Sérgio de Figueiredo Rocha, enquanto projeto de extensão, tendo como principal objetivo “ser um núcleo de integração entre os alunos da graduação e a comunidade de músicos da região, especialmente para os trombonistas” (ROCHA, 2014, p. 04). Integram o Coral de Trombones alunos do curso de música do DMUSI¹⁶, egressos e membros da comunidade externa. Em seu cotidiano o grupo realiza ensaios semanais que iniciam com exercícios coletivos de articulação, dinâmica, sonoridade e afinação. A esta seção de aquecimento segue outra de trabalho específico do repertório. Desde sua formação, o projeto conta com um aluno bolsista que atua nos ensaios e em reuniões de planejamento de metas e tarefas, entre elas a de pesquisa de repertório.

Um resultado dessa iniciativa foi a participação nos XVII, XVIII e XIX Festivais Brasileiros de Trombonistas, realizados em Natal/RN/2011, Tatuí/SP/2012 e Vitória/ES/2013 respectivamente. A Pró-reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários/PROEX/UFSJ financiou todas as participações nesses eventos. Por ocasião do XX Festival Brasileiro de Trombonistas, realizado em setembro de 2014 em São João del Rei/MG, foi apresentado um recital didático com repertório inteiramente construído a partir deste projeto. Atualmente, há a perspectiva de gravação de um CD com esse repertório.

2 - Releitura do passado musical mineiro

Em 2011 iniciou-se uma ação preliminar de pesquisa dentro do núcleo do projeto de extensão junto às corporações musicais da região, para a estruturação de um repertório, com o objetivo de divulgar obras de compositores locais e regionais, através de transcrições específicas ao coral de trombones. Segundo Pfeffer e Luna (2005), há um rico acervo de compositores mineiros disponíveis a partir do século XVIII. Nesta época, “começam a despontar os compositores mulatos mineiros”. O papel da igreja foi importante na medida em que as ordens religiosas eram, além de outras atribuições, responsáveis pela alfabetização musical nas escolas criadas por eles. Exemplo disto foi a Escola de Artes e Ofícios, criada na então *Vila Rica*, em 1737.

¹⁶ DMUSI: Departamento de Música da Universidade Federal de São João del-Rei.



No período colonial brasileiro houve a coexistência de dois estilos composicionais contrastantes (CASTAGNA, 2000): um antigo e outro moderno. O primeiro guardava relações com os processos composicionais renascentistas do século XVI e o segundo se associava à ópera e à música profana. Por outro lado, há autores que enunciam um contexto bem mais complexo, onde as influências indígenas e africanas se miscigenaram às tradicionais raízes européias no processo composicional da música brasileira (BÉHAGUE, 2006).

No ano de 1717 ocorreu uma visita do governador geral das Minas Gerais a São João del-Rei, ocasião esta realizada com música, sob a liderança do mestre Antônio do Carmo, o acompanhando desde sua entrada à Vila até a Matriz (NEVES, 1997). É, portanto, a mais antiga notícia sobre atividade musical em São João del-Rei. O que se segue a este evento é uma história repleta de fatos e vultos musicais, além de enorme quantidade de documentação musical manuscrita e impressa, lotada em arquivos dos grupos musicais ainda em atividade musical. Possivelmente, a totalidade destes acervos de São João del-Rei e região guardam obras nos estilos antigo e moderno, e revelam as suas múltiplas referências musicológicas construídas ao longo de mais de quatro séculos.

O papel deste estudo é revigorar a presença destes acervos, na forma de novas apresentações e concertos, a partir das transcrições, arranjos e adaptações do repertório de compositores radicados na cidade de São João del-Rei e região para a formação “coral de trombones”.

3 - Reelaboração musical

Para fundamentar esta parte do estudo, um dos principais referenciais foi o trabalho de PEREIRA (2011), em função de sua investigação ser dotada de qualidades de maior amplitude temática, aprofundamento e embasamento teórico. Para a autora são consideradas práticas de reelaboração musical aquelas que implicam em promover alterações, com um maior ou menor grau de interferência, em obras pré-estabelecidas. Observada em todos os períodos da história da música, procedimentos de manipulação podem gerar distintas categorias tais como *transcrição*, *orquestração*, *redução*, *arranjo*, *adaptação* e *paráfrase*.

Em uma visão contemporânea as práticas de reelaboração musical podem “funcionar como uma espécie de crítica musical, sendo vistas como novas formas de escrita e de interpretação de um mesmo discurso musical” (*ibid*, p.285). Transcrever uma obra musical



implica, basicamente, na mudança de meio instrumental aliada à manutenção da fidelidade em relação ao original, em seu mais alto grau. Aspectos da estrutura, tais como forma, ritmo, melodia e harmonia, são preservados, havendo quase sempre, conseqüentemente, alterações de timbre, sonoridade e textura. Na prática da *transcrição*, segundo BOTA (2008):

(...) obriga-se a ir além dessa simples adaptação: procura verter a obra musical em novos meios, agregando-lhe uma parte das características do novo meio expressivo (um instrumento musical, uma orquestra, uma banda sinfônica, por exemplo) sem perder de vista os diversos parâmetros formais da obra original

A *orquestração*, segundo PEREIRA (*ibid*, p.289) possui diversos aspectos em comum com a prática de *transcrição*, sendo a principal diferença o meio para o qual a obra será adaptada: a orquestra. Procura-se, nesta última, conservar o mais alto grau de fidelidade em relação aos aspectos estruturais da obra original, e tem na textura um elemento fundamental capaz de realizar transformações significativas.

No tocante ao processo das *reduções* de obras musicais conclui que estas práticas “são como as orquestrações, só que no percurso inverso”. Da mesma forma que na *transcrição* e *orquestração*, são preservados os mesmos aspectos da estrutura musical da obra original.

Diferente das categorias anteriores, o *arranjo* implica na manipulação de aspectos da estrutura com maior teor de elaboração, sendo a forma e a harmonia os elementos que mais sofrem alterações. Pereira (2000) aponta que “é comum o arranjador criar introduções, pontes ou conclusões, bem como fazer modulações em determinados trechos propiciando com isso maiores possibilidades de manipulação do material original”. De acordo com a autora as mudanças de gênero não são raras e facilitam o trânsito entre música popular e música de concerto, podendo resultar, por exemplo, em maior grau de elaboração da primeira e facilitação da segunda. Uma ideia semelhante é identificada na visão de Boyd (apud PEREIRA, 2000, p.68), quando afirma que “o arranjo seria uma mudança do meio da composição original, uma elaboração ou simplificação, mas que em ambos os casos algum nível de recomposição está normalmente envolvida”. Nesse sentido são aceitos dois tipos na categoria *adaptação*: com mudança e sem mudança de linguagem. No primeiro caso as interferências nos aspectos estruturais são pequenas, podendo ser a obra, inclusive, adaptada



para o próprio meio instrumental¹⁷, enquanto que no segundo é observado um maior grau de transformações e, em ambos os casos, é fator específico considerar o público a que se destina, assim como a um determinado instrumento.

A categoria de reelaboração musical que mais se distancia do original é a *paráfrase*, podendo chegar a ser entendida como outra obra. Este pormenor levou a uma segunda possibilidade classificatória, que sai da esfera das reelaborações musicais, justificando inclusive a realização de outra pesquisa circunscrita a esta categoria.

4 - Desafios e realizações

A escolha de obras de compositores mineiros, especialmente aqueles da região do Campo das Vertentes¹⁸, é fundamentada por critérios diversos. Para os estudantes do curso de música é a oportunidade de conhecer, vivenciando na prática no caso dos integrantes do coral de trombones, o legado da história musical da região; para a universidade é um caminho que proporciona sua atuação junto à comunidade local, principalmente à tradição musical centenária; na prática da educação musical há o benefício das reflexões sobre metodologias para a transmissão de conhecimentos técnicos e interpretativos, que possibilitem ao estudante de música executar aquele repertório; e ainda é possível considerar a contribuição para a musicologia em diferentes aspectos, sobremaneira a edição musical, a difusão e recepção de obras em diferentes épocas e localidades.

Da produção musical de compositores de São João del-Rei e região, são conhecidas obras de diferentes gêneros que incluem, entre outros, música sacra, dobrados, marchas, ópera e danças diversas. Seguindo um critério de representatividade, tanto de compositor como de gênero, foram selecionadas obras sacras de Manoel Dias de Oliveira e Antônio de Pádua Falcão, ambos de Tiradentes, e de São João del-Rei as do Padre José Maria Xavier e de Presciliano José da Silva. Igualmente foram incluídas marchas diversas de compositores como José Lino de Oliveira França, José Barbosa de Brito, Luiz Batista Lopes e Geraldo Barbosa.

¹⁷ Como exemplo, uma obra escrita originalmente para piano pode ser adaptada para o mesmo instrumento, ou seja, o piano.

¹⁸ Região onde se encontram, entre outras, as cidades de São João del-Rei, Prados e Tiradentes.



A atual formação instrumental do Coral de Trombones da UFSJ consta basicamente de trombones alto, tenor e baixo, bombardino¹⁹, tuba e percussão. Para esta formação foram reelaboradas obras com formações originais diversas. O repertório de música sacra selecionado para este projeto possui, invariavelmente, a presença do quarteto vocal (soprano, contralto, tenor e baixo) e diferentes combinações instrumentais, passando pelo baixo contínuo, cordas friccionadas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo) associados, ou não, a sopros de madeira (flauta, oboé, clarineta e fagote) e metais (trompa, trompete, trombone e tuba), além da percussão com a presença de tímpanos.

Para a confecção deste artigo foram selecionadas três obras, sobre as quais serão comentados aspectos dos processos de reelaboração musical. *Crux fidelis*²⁰, obra sacra do compositor Presciliano José da Silva, tem como formação original duplo coro vocal (a oito vozes) a capella e foi submetida a processo de transformação para ser executada pelo Coral de Trombones da UFSJ. A estrutura homofônica em formato coral propiciou manutenção de grande parte dos elementos estruturais da obra original, permitindo classificar este procedimento de reelaboração como *transcrição*. Tanto a formação vocal da obra original, assim como a do novo meio, possuem timbres semelhantes, vozes humanas no primeiro caso e trombones no segundo.

As duas principais interferências aplicadas, neste caso, foram a mudança de meio instrumental e da tonalidade da obra. Foram mantidos aspectos tais como forma, ritmo, melodia e harmonia. A mudança de tonalidade de Ré maior para a Si bemol maior, teve como objetivo lidar com uma tonalidade mais adequada à natureza acústica do trombone. Esta transcrição resultou em sonoridade equilibrada dentro do coral de trombones, claro contraste de timbre e foi necessária, unicamente, observar articulações no conjunto instrumental, buscando compensar a presença, no original, de um texto que na prática é articulado, principalmente em notas repetidas.

A marcha *Três Jóias*, do compositor Geraldo Barbosa²¹, recebeu maior volume de alterações em seu processo de adequação ao Coral de Trombones da UFSJ. A obra possui uma versão para banda e outra para orquestra, e foi esta última que funcionou como base para

¹⁹ O bombardino e a tuba pertencem à família dos Saxhorns, ambos os instrumentos de metal com bocal, correspondendo à voz de barítono e baixo respectivamente (BENEDICTIS, 1954, p.56).

²⁰ *Crux Fidelis* é um hino para a Adoração da Cruz realizado durante a *Missa dos Pré-Santificados* ou *Ofício de Sexta-feira Maior* (NEVES, 1997, p.53).

²¹ 1938 - 2011



a reelaboração. Neste caso há grandes diferenças entre o original e o novo meio instrumental. Para compensar a maior variedade de timbres do primeiro, com cordas, madeiras, metais e percussão, foi necessário alterar estruturas rítmicas nas regiões agudas, onde o material melódico principal está escrito na parte dos violinos com figuras de semicolcheias, utilizando colcheias para os trombones.

Dois outros aspectos modificados foram a tonalidade e a supressão de vozes. O primeiro ocasionou, no processo de transcrição, somado ao fato de não haver no Coral de Trombones da UFSJ a voz aguda realizada pelo trombone soprano, a ocorrência de acordes em tríades na região grave, com resultado sonoro de pouca clareza e, por tanto, de definição comprometida. Como solução, buscou-se alterar a estrutura interna de alguns acordes e evitar o que SCHOENBERG (2001) denomina de “sons ‘estranhos à harmonia’”²². A supressão de vozes foi aplicada em dois casos: aquelas de registro agudo, e mais uma vez, em razão da ausência do trombone soprano, e em vozes do registro médio e timbres homogêneos, em contraste com a grande variedade timbrística da obra original.

O conjunto de intervenções praticadas na reelaboração da marcha *Três Jóias*, caracteriza melhor a categoria *adaptação*, sem mudança de linguagem, com pequena quantidade de modificações e manutenção de elementos estruturais como forma, melodia, ritmo e harmonia.

Uma tarefa de maior complexidade é aquela, na qual a obra original está escrita para o quarteto vocal acompanhado de orquestra de cordas, madeiras, metais e percussão. O *1º Responsório do Ofício de Trevas de Quarta-feira Santa*, do compositor José Maria Xavier, é um bom exemplo para ilustrar tal situação. Na obra original podemos afirmar a coexistência entre três extratos sonoros formados por instrumentos de sopro (flauta, clarineta, trompete e duas trompas), cordas (dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo) e o quarteto vocal (soprano, contralto, tenor e baixo). A variedade de timbre neste conjunto é marcante e fundamental para discernir o tecido homofônico das vozes humanas, condutoras do texto literário, daqueles constituídos de instrumentos musicais em papel secundário, na maior parte

²² Ao tratar deste tema SCHOENBERG (2001, p.450) focaliza a dissonância produzida pelo acorde com quatro, cinco ou mais sons. Na construção de seus fundamentos o autor menciona o contexto em que uma tríade de Dó maior, tocada na região grave do piano, resulta em sonoridade específica, como consequência da superposição de harmônicos superiores ativados por cada nota do acorde.



do tempo. É importante observar que cada grupo possui equilíbrio interno com vozes nos registros agudo, médio e grave.

A música de José Maria Xavier em questão está dividida em três movimentos. O primeiro está escrito em compasso quaternário simples e indicação de andamento *andante*. Inicialmente o grupo de cordas friccionadas possui maior movimentação rítmica, consequência de consecutivos arpejos em colcheias que, sete compassos depois, continuam e agora realizando notas repetidas entremeadas de pausas de colcheia. Estes elementos são reutilizados pelo compositor até o final do movimento. Em razão do texto literário, o quarteto vocal deve ser percebido em primeiro plano, e neste caso está escrito em textura homofônica, distribuição silábica do texto e valores rítmicos à base de mínimas e semínimas na maior parte do tempo, isto contraposto aos sopros com tratamento semelhante.

Em uma tentativa de reelaboração pela categoria *transcrição*, foi possível observar que ao substituir o meio vocal e instrumental da obra original pelo do Coral de Trombones da UFSJ, temos, entre outros, uma linearização do timbre resultando em comprometimento da percepção dos três extratos sonoros. Dentro do novo contexto fica em primeiro plano o extrato com maior movimentação rítmica, as cordas, em detrimento daquele com a principal incumbência, o quarteto vocal, que agora sem o texto requer uma revisão de seu papel na obra que se transformou em instrumental. Neste caso transfere-se para as mãos do regente a tarefa de equilibrar o grupo, através do controle da sonoridade de cada voz.

O segundo movimento, em andamento *allegro*, apresentou quadro semelhante ao anterior. As diferenças foram percebidas em alguns idiomatismos nas cordas e na escrita contrapontística nas partes das madeiras, com maior amplitude de tessitura. Situação bastante diversa das anteriores, o terceiro movimento está escrito originalmente para voz de baixo vocal solista, apoiado pelo quinteto de cordas em textura de melodia acompanhada. O exercício da *transcrição* desta música não apresentou dificuldades e resultou em perfeito equilíbrio entre a voz principal e os elementos secundários.

Considerações finais

A viabilização do projeto de formação de repertório incluindo obras do passado musical de Minas Gerais, já se revelou como absoluto sucesso de público sendo, inclusive,



um diferencial no perfil do Coral de Trombones da UFSJ, quando em atuação em evento de amplitude nacional e internacional. Cumpre a função pedagógica de propiciar aos alunos diretamente envolvidos, assim como ao público em geral, o contato com o universo histórico e cultural de Minas Gerais, além do desenvolvimento de habilidades técnicas para a execução do trombone individualmente e, principalmente, em formações coletivas.

A sonoridade do Coral de Trombones da UFSJ, fator inerente a esta formação instrumental, tem chamado a atenção do público presente em suas apresentações, em parte pela suavidade, em parte pela intensidade do brilho e massa sonora, que se alternam a cada obra interpretada. Mas, realmente é o repertório com obras mineiras, principalmente aquelas de São João del-Rei e região, o elemento que proporciona maior impulso para o contato com a sociedade e suas tradições, agregando ao coral o legítimo status de representante da Universidade Federal de São João del-Rei em plena missão extensionista.

A tarefa de adequar ao coral de trombones obra originalmente escrita para as mais diversas formações, instrumentais e/ou vocais, é ciência nova e, no caso do grupo da UFSJ, é ação fundamental para o desenvolvimento do projeto de difusão daquela produção. O simples fato de alterar a sonoridade original da obra, já é uma releitura e um passo em direção oposta e, como foi visto no corpo deste artigo, nem sempre a *transcrição*, enquanto processo de reelaboração musical com alto grau de fidelidade ao original, será a única e melhor solução. Em se tratando de projeto em fase inicial, caberá aos seus integrantes avançar e exercitar a reflexão crítica, sobre como reproduzir, em um meio instrumental completamente distinto, obras do passado musical de Minas Gerais, em suas múltiplas manifestações de gênero e forma.

Referências

- BÉHAGUE, G. Música erudita, folclórica e popular do Brasil: interações, inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas”. *Latin American Music Review*, v.27, n.1, p.57-68, 2006.
- BENEDICTIS, S. *Curso teórico prático de instrumentação: para orquestra e banda*. São Paulo, Brasil: Ricordi Brasileira, 1954.
- BOTA, João Vitor. *A transcrição musical como processo criativo*: Campinas, 2008. 99p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.



CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. São Paulo, 2000. 375p. Tese (Doutorado em História). USP - Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2000.

NEVES, J.M. *Catálogo de obras Música Sacra Mineira*. Rio de Janeiro, Brasil: Fundação Nacional de Arte, 1997.

PEREIRA, André Protasio. Arranjo coral: definições e poieses. In: Congresso da ANPPOM, XVº, 2005, Rio de Janeiro. Anais do XVº Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro: Ed. PPGMUS/UFRJ, 2005. p.67-74.

VIEIRA PEREIRA, Flávia. *As práticas de reelaboração musical*. São Paulo, 2011. 301p. Tese (Doutorado em Música). USP - Escola de Comunicações e Artes. São Paulo, 2011.

PFEFFER, R.S.; LUNA, M. Breve história da música antiga em Minas Gerais. *Pretexto*, v.6, n.1, p.33-34, 2005.

ROCHA, S.F.; CRUZ, H.E.S. Projeto Coral de Trombones da UFSJ: uma ação implantada em 2006. *Extensão e Sociedade*, v1, n.7, p.1-10, 2014.

SHOENBERG, A. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo, Brasil: UNESP, 2001.



O sax-tromboni de Joaquim Delmont como marco da prática do trombone em Campinas durante o século XIX.

Rodrigo Alexandre Soares Santos
UFCA rsbone@gmail.com

Resumo: O texto a seguir é parte dos resultados de uma pesquisa que culminou na tese de doutorado em música defendida na Unicamp em fevereiro de 2017. Nessa foram utilizados documentos da segunda metade do século XIX para traçar um perfil da prática do trombone em Campinas daquela época. Entre esses, os jornais da época se mostraram como uma importante fonte e também de onde extraímos a notícia que Joaquim Delmont tocou seu sax-tromboni no concerto em homenagem a visita de Carlos Gomes. A peculiaridade da nomenclatura do instrumento foi um dos aspectos que guiou esse texto, que se orientou por questões como: Que instrumento era esse? Havia alguma relação com o trombone? Quem era esse músico? Porque houve a participação de tal instrumento nesse concerto? Como era a prática musical na cidade daquela época? A construção das respostas levaram a hipótese de que tal instrumento seria um modelo raro inventado por Adolphe Sax em 1845 e estaria relacionado ao trombone por seu calibre e medidas.

Palavras-chave: Sax-tromboni. Saxotromba. Trombone no século XIX. Música em Campinas

Abstract: The following text is part of the results of a research that culminated in the doctoral thesis in music defended at Unicamp in February 2017. In this thesis were used documents of the second half of the nineteenth century to draw a profile of the trombone practice in Campinas of that time. Among these, the newspapers of the time were shown as an important source and also from where we extracted the news that Joaquim Delmont played his sax-tromboni in the concert in homage to the visit of Carlos Gomes. The peculiarity of the nomenclature of the instrument was one of the aspects that guided this text, which was guided by questions such as: What instrument was this? Was there a relationship with the trombone? Who was this musician? Why was the participation of such an instrument in this concert? What was the musical practice like in the city of that time? The construction of the answers led to the hypothesis that such an instrument would be a rare model invented by Adolphe Sax in 1845 and would be related to the trombone by its caliber and measurements.

Keywords: Sax-tromboni. Saxotromba. Trombone in the nineteenth century. Music in Campinas

Introdução

A cidade de Campinas em seu processo de urbanização, intensificado durante a segunda metade do século XIX, se tornou um ambiente propício para o desenvolvimento da atividade musical. Isso porque a densificação demográfica impulsionou a criação de espaços de entretenimento, que serviram como palcos para as diversas manifestações musicais da época.



A cronologia da prática musical em Campinas revela, em linhas gerais, que o ponto inicial se deu na Igreja, principalmente pelas mãos do mestre capela Manoel José Gomes - Maneco músico - (1792-1868) pai do compositor Antônio Carlos Gomes (1836-1896), sendo, por isso, responsável por uma larga produção de música sacra campineira. Outro espaço que fomentou a atividade musical foi o Teatro São Carlos, que após sua inauguração em 1850, recebeu companhias de ópera estrangeiras e possibilitou a consolidação de alguns artistas locais, principalmente por meio da atividade de sua orquestra. Por último, destaca-se a importância dos salões e espaços ao ar livre (como praças e parques), que motivaram a ampliação e diversificação das manifestações musicais na cidade, acrescentando ao cotidiano tanto o piano, quanto as bandas de música.

Dentre a ampla e variada manifestação musical de Campinas, destacamos como fundamental o papel das bandas de música, principalmente pelo fato de que eram os grupos que atuavam em espaços públicos ao ar livre, tornando a produção musical acessível para qualquer cidadão.

Com o passar do tempo, também pelo caráter de socialização, as associações civis e indústrias investiram na criação de bandas, o que promoveu, além da multiplicação desses grupos, também o aparecimento de um mercado especializado. Segundo (PATEO, 1997)) teriam sido criadas em Campinas 33 bandas durante o século XIX e embora não tenham necessariamente coexistido deixaram sua marca na vida cultural da cidade.

A multiplicação das bandas impactou diretamente no aumento do número de instrumentistas e na pluralização da prática instrumental na cidade, favorecendo principalmente os instrumentos de sopro. Podemos notar isso pelo aumento de registros sobre concertos que os utilizaram, destacando, por exemplo, o pistão, o oficleide e o *sax-tromboni*, em apresentações solo.

Sax-tromboni é uma nomenclatura incomum na literatura musical, por isso seu aparecimento nas notas de concerto dos jornais campineiros da época nos convida a uma maior investigação acerca desse instrumento. A falta de referências específicas a essa nomenclatura nos direcionou para uma coleta de dados que auxiliassem no esclarecimento de aspectos desse instrumento.

A hipótese levantada em nossa pesquisa é a de que esse instrumento seria o saxotromba barítono, patenteado por Adolphe Sax (1814-1894) em 1845. Para confirmar isso,



buscamos dados acerca dessa patente e também de traços biográficos do músico. Além disso, traçamos um panorama sobre a prática do trombone na cidade e apontamos as particularidades do repertório escolhido.

Joaquim Delmont e um panorama sobre a prática do trombone em Campinas durante a segunda metade do século XIX

A pesquisa documental histórica no Brasil esbarra muitas vezes em problemas com os próprios documentos, seja, por exemplo, por seu estado de conservação ou por hiatos da coleção e em nossa pesquisa não foi diferente.

Encontrar o nome de um participante de um concerto em meados do século XIX não foi problema, pois algumas informações acerca do evento foram publicadas nos jornais da época, que estavam preservados no Arquivo Edgar Leuenroth (Unicamp). No entanto, conseguir dados biográficos do músico exigiu uma busca mais ampla, que não surtiu o resultado esperado.

Sobre o instrumentista descobrimos que Joaquim Rocha Delmont foi um dos três trombonistas do naipe da orquestra Campineira, grupo que integrou até 1872. Além disso, aparece nos registros como morador da Rua do Rosário 45 A (atual Francisco Glicério) e anunciou na Gazeta de Campinas, de 25 de março de 1875, que pretendia se casar com Anna Wadelle no próprio município. Após essa data, não encontramos mais registros de sua atividade musical, porém a família parece ter continuado sua tradição por meio de Carlos Delmont, que aparece entre os músicos da Sociedade Musical Lyra Campineira no Almanaque para o ano de 1879 e depois como vice-presidente da sociedade musical particular Luiz de Camões.

Além de J. Delmont foi possível caracterizar oito trombonistas que atuaram durante a segunda metade do século XIX em Campinas, tanto na orquestra do teatro São Carlos, quanto nas diversas bandas da cidade.

A atuação desses músicos não se restringia somente aos grupos da cidade, isso porque diante de uma variada atividade musical, os saraus e concertos nos salões eram constantes, o que motivava a elaboração de novas formações instrumentais, além também de solos musicais.



É possível que o primeiro trombonista a atuar em Campinas tenha vindo com músicos eventuais que foram contratados durante o início do século XIX para realizar festas na cidade, porém a fixação de Manoel José Gomes no cargo de mestre de capela da cidade nos fornece um marco para a produção musical e uma consequente fronteira a respeito da prática do trombone.

A composição mais antiga, que utiliza o trombone, encontrada no Museu Carlos Gomes foram as *Matinas do Senhor Bom Jesus*, que data de 1825. Essas *Matinas* foram compostas para pequena orquestra (SATB; vln I e II; violetas; fl; cl I e II; órgão; tbn), delegando ao trombone o papel de baixo, com características do Baixo Contínuo: linha melódica movimentada em colcheias e semicolcheias, porém sem maior destaque como solista.

Ao compararmos a data dessa composição ao período da invenção dos trombones de válvulas (década de 1830), é possível concluir que o trombone disponível para o Maneco era um trombone telescópico, o que certamente influenciou as características de suas composições.

A produção musical de José Gomes esteve presente durante boa parte do século XIX, o que também nos permite afirmar que o perfil da prática do trombone na música sacra campineira não se diferencia muito do observado na composição citada acima, sendo que a maior parte do amplo repertório produzido utiliza apenas um trombone, como instrumento de baixo.

Um ambiente que causou grande impacto no cotidiano musical campineiro foi o Teatro São Carlos, que em sua inauguração em 1850 continha 62 camarotes e capacidade para aproximadamente 250 pessoas na plateia, porém não sentadas porque não havia cadeiras para os espectadores (LAPA, 2008).

A atividade musical no teatro foi se desenvolvendo com a própria cidade, por isso, notamos maior intensidade no trânsito de companhias de ópera a partir de 1875 quando recebeu a primeira ópera, *Ermani*, de G. Verdi e após estar equipado com cadeiras de madeira.

O teatro possuía uma orquestra própria que foi dirigida principalmente por Sant'Anna Gomes, irmão de Carlos Gomes, o que era motivo de orgulho para a cidade (NOGUEIRA, 2001).



As consultas realizadas em nossa pesquisa no repertório orquestral se basearam nas composições de músicos locais, o que acabou não revelando muito a respeito das características do trombone nesse repertório, porém o constante fluxo do repertório operístico na cidade e os registros da presença de três trombonistas na orquestra durante o período consultado indica certa semelhança com a prática ocorrida na Europa. O uso de um naipe com três vozes sugere uma função de preenchimento harmônico e reforço rítmico, podendo ocasionalmente ocorrer destaques melódicos.

Durante o último terço do século XIX, Campinas apresentava uma ampla atividade musical, fazendo do Teatro São Carlos um símbolo desse momento. No entanto, pela necessidade do entretenimento para a crescente população da cidade a música ao ar livre ganhou espaço e as bandas passaram a ser fundamentais no cotidiano.

A notícia da presença das bandas na cidade é um significativo indicador do ponto de vista da prática do trombone, pois esse era um instrumento obrigatório nesses agrupamentos.

Ao observar a cronologia podemos dizer que trombonistas tocavam em bandas na cidade desde a Banda do Maneco, fundada em 1846 para receber o imperador D. Pedro II. Especificamente sobre esse grupo temos apenas o relato do historiador Raphael Duarte (1905), porém não foi possível apurar maiores detalhes acerca da prática do trombone.

Nossas pesquisas em composições campineiras para bandas revelaram o uso predominante de três trombones, porém a ideia de naipe nem sempre era tradicional. Algumas vezes cada trombone se combinava a outros naipes, podendo existir: um primeiro trombone relacionado ao piston; um segundo ao saxhorn; e um terceiro como baixo. Desse modo, os trombones atuavam como transformadores de timbres de outros naipes e não como um naipe coeso.

Outra característica destacável do repertório de bandas é a utilização de uma voz chamada *trombone de canto*, que apresenta muitas características técnicas de um instrumento de válvulas.

O advento das válvulas nos instrumentos de metal na Europa durante o século XIX causou uma clara divisão no cenário musical opondo, em uma divisão genérica, orquestras e bandas. As primeiras optaram pelos trombones telescópicos por sua qualidade sonora, já as bandas, pela necessidade de instrumentos com potência sonora, utilizaram os



modelos com válvulas. Podemos ainda apontar uma terceira via, que foram as orquestras de ópera, que buscavam a portabilidade dos trombones com válvulas e por isso, os utilizavam.

Observamos no ambiente musical de Campinas uma grande influência da ópera e das bandas, o que se mostra como um importante indicador da presença dos trombones com válvulas. Outros indicadores aparecem nas partituras encontradas, que incluem a virtuosidade técnica dos instrumentos de válvulas nas vozes de trombone, e também, no mercado local de instrumentos musicais, ainda em desenvolvimento, bem como no livre trânsito de instrumentistas, que nos leva a crer no protagonismo do trombone com válvulas e que a divisão entre os modelos não tenha sido tão acirrada.

Um panorama musical que tende a privilegiar os trombones com válvulas e dados biográficos que mostram J. Delmont como trombonista da orquestra aparecem como elementos que podem explicar o aparecimento de um *sax-tromboni* em um importante concerto realizado em Campinas. No entanto ainda podemos perguntar: quais as características desse instrumento?

O Saxotromba

A nomenclatura *Sax-tromboni* é incomum na literatura musical, porém nossa hipótese é a de que o jornalista quis se referir ao Saxotromba. Sendo assim, nos dedicamos nessa parte a entender as características desse instrumento, para justificar entre outras coisas, sua relação com um trombone.

A invenção de um saxotromba acompanhou a tendência da primeira metade do século XIX de construção de novos instrumentos de metal. Com o objetivo de se criar instrumentos cromáticos, inventaram-se diferentes modelos de válvulas, que propiciaram também a construção de uma ampla gama de modelos de instrumentos. Tal tendência foi motivada pelas bandas que necessitavam instrumentos eficientes para tocar ao ar livre.

As válvulas foram aplicadas ao trombone, ainda que esse já fosse um instrumento cromático, pelo fato de que essa tecnologia permitiria construir trombones portáteis e de mais fácil manuseio, o que se comprova nos catálogos dos construtores e comerciantes. A busca por um trombone portátil resultou, em alguns casos, em instrumentos com aparências bem distintas do formato alongado original do trombone telescópico.



Entre esses trombones diferenciados destacam-se os chamados *trombones militares*, que tinham como objetivo suprir a necessidade específica dos músicos da cavalaria. Tais modelos podem ser observados, por exemplo, nos catálogos de Anton Schöpf (c. 1900) e também de Adolphe Sax (1814-1894), sob o nome de *saxotromba*.

O *saxotromba* apareceu como uma das primeiras possibilidades de instrumento grave dentro do acervo do construtor A. Sax e também como uma solução para construir trombones com válvulas.

O construtor garantiu em 1845, sua segunda patente na França com a invenção do *saxotromba*, que tinha a intenção de ser um instrumento confortável para os músicos da cavalaria e também capaz de servir de padrão para instrumentos de diversas medidas. O formato adotado por Sax nessa invenção é semelhante ao *saxhorn*, porém esse se torna comum posteriormente. Sobre essa sua invenção, afirma o próprio construtor:

- A invenção do saxotromba, um instrumento vertical feito para músicos da cavalaria que pode ser sustentado junto ao corpo pelo braço esquerdo do instrumentista com a campana levemente inclinada para a direita, de modo que o instrumento não corra o risco de ser atingido pela cabeça do cavalo;
- [é possível] a aplicação da forma do *saxotromba* aos *saxhorns*, trompetes, *cornets* e trombones;
- Todos os instrumentos desse novo sistema podem utilizar voltas de afinação e *shanks* para mudança de afinação, algo que não era possível nos instrumentos da patente de 1843. (MITROULIA; MYERS, 2007, p.104)

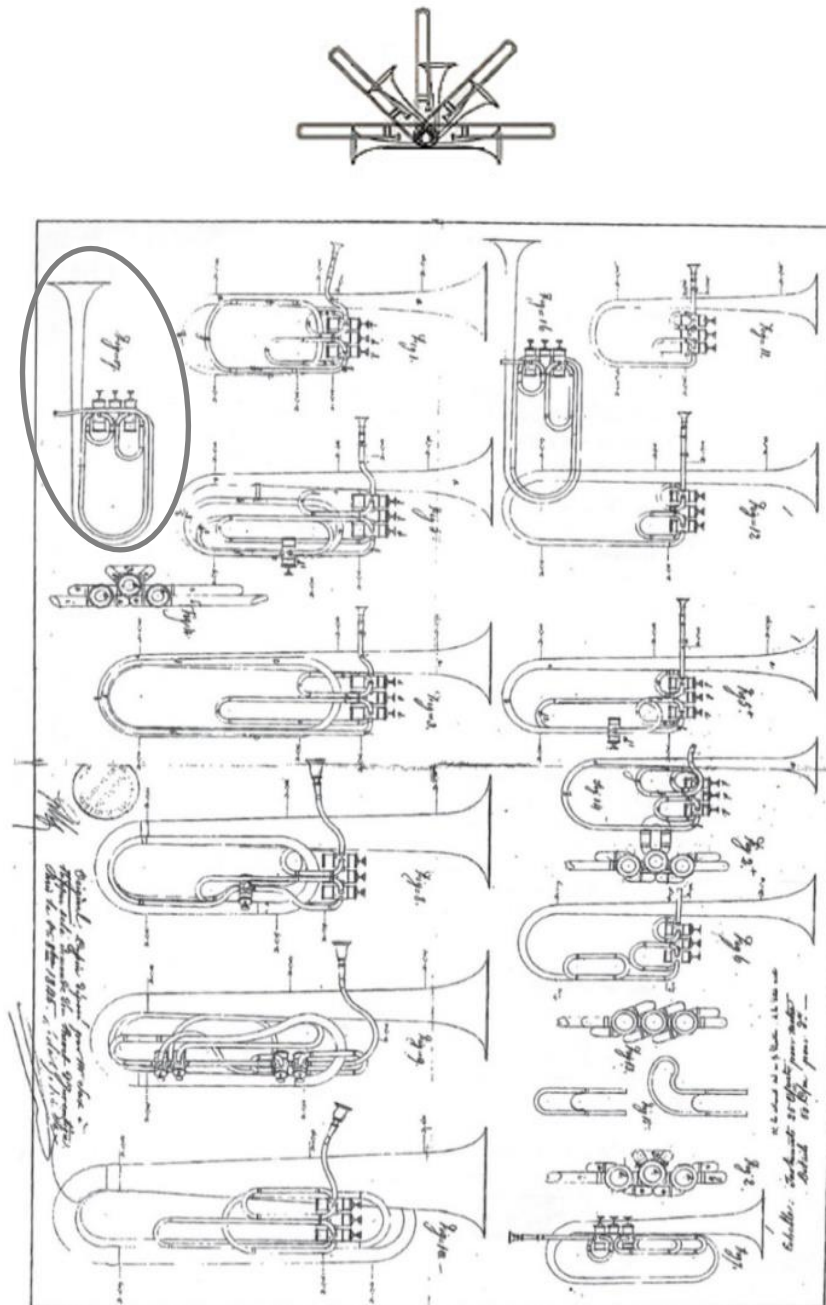


Figura 1: Desenhos de A. Sax juntados à solicitação de patente em 1845. Trombone em forma de saxotromba em destaque (MITROULIA; MYERS, 2008a)

Na Figura 1 aparecem as ilustrações que foram apresentadas por Sax em seu pedido de patente de 1845:

n.º1 - saxotromba in Eb; n.º2- detalhe dos pistões do instrumento da figura 1; n.º2+ - saxotromba in Eb com a curva de semitom elaborada de outra forma; n.º3 - saxotromba in Bb; n.º4 detalhe dos pistões do instrumento da figura 3; n.º5 e 5+ - saxhorns com 4 pistões; n.º6-8,9,10,11,12 e o 14 - saxhorns; n.º7 - saxhorn in Ab feitos de acordo com as especificações da patente de 1843; n.º13 - pistões para serem adaptados aos instrumentos das figuras 3,8,9 e 10; n.º15 - voltas de afinação; n.º16 - trompete in forma de saxotromba; n.º17 - trombone in forma de saxotromba. (MITROULIA; MYERS, 2008, p. 103).



O saxotromba é essencialmente cilíndrico, porém com um perfil intermediário entre o trompete e a trompa e, por isso, produzia uma sonoridade que tendia ao brilhante, com um timbre também intermediário (FARR, 2014). A qualidade citada pelo construtor da possibilidade de ser tocado apenas com a mão esquerda, facilita o domínio do cavalo e diminui os riscos para embocadura.

O saxotromba extrapolou os limites do território francês, alcançando também o Reino Unido, graças à associação de Sax com a família Distin²³ que conferiu algum destaque a esses instrumentos. A invenção, no entanto, não se revelou duradoura, sendo paulatinamente substituída durante os anos de 1860 pelo saxhorn.

O saxotromba campineiro

O jornal *Gazeta de Campinas* trouxe em sua edição de 09 de fevereiro de 1871 um comentário sobre o concerto realizado no dia 04 anterior no Teatro São Carlos em benefício à Sociedade Artística Beneficente, que coincidiu com a visita do compositor Antônio Carlos Gomes à cidade. Esse concerto recebeu bastante destaque na imprensa visto que Carlos Gomes voltava triunfante da Itália com uma posição cada vez mais consolidada como compositor.

Pela importância do evento, aparecer como solista no programa é destacável. Nesse concerto se ouviu músicos locais tanto em obras solo, como também em conjunto, na orquestra. No texto há o destaque para o maestro Carlos Gomes, pela visita e também pelo êxito alcançado na Itália, porém o espaço para os músicos locais é suficiente para identificarmos que naquele dia subiu ao palco Mauricio Jr (violino), Azarias de Mello (oficleide), Cantinho Filho (piston), Joaquim Delmont (sax-tromboni) tocando a *Cavatine* da ópera *Beatrice di Tenda* (V. Bellini) e os pianistas D. Joaquina Gomes e Carlos Gomes.

Anteriormente observamos traços biográficos de Delmont, que mostraram a sua atuação no ambiente musical campineiro como trombonista. Sobre a participação do músico nesse concerto, o jornalista da *Gazeta de Campinas* (fevereiro de 1871) disse que apresentou aptidões “legítimas e muito salientes em sua primeira apresentação em público”. Além disso,

²³ A família Distin é um dos mais aclamados grupos da Inglaterra, integrados por John, o pai, e seus quatro filhos, George, Henry John, William Alfred e Theodore. Eles realizaram inúmeros concertos pela Europa. O interesse de John e Sax em produzir instrumentos logo se encontrou, ao ponto de formularem um acordo de produção e comércio (MITROULIA; MYERS, 2011)



destacou que Delmont tinha qualidades apreciáveis e poderia trilhar uma carreira de “fulgidas esperanças”.

A qualidade dos músicos campineiros é frequentemente descrita nas notícias da época e também era esperada devido à importância do concerto. A crítica sobre o concerto não nos dá pistas sobre o próprio instrumento, porém o programa nos indica ao menos um dado novo, o arranjador.

Do ponto de vista da obra escolhida, podemos dizer que uma das versões solo mais difundida da *Cavatine* da ópera *Beatrici di Tenda* foi a produzida pelo professor de *cornet* do Conservatório de Paris, Jean B. Arban (1825-1889). Porém a apresentada naquele concerto em Campinas foi produzida pelo italiano Luigi Vento. Infelizmente não encontramos as partituras para verificar as características técnicas e, tão pouco, dados a respeito do próprio arranjador, o que dificulta conclusões.

Sobre a *Cavatine* da ópera *Beatrici di Tenda* acrescentamos ainda que no acervo do Museu Carlos Gomes existe uma adaptação para banda, cuja cópia de 1915 pertenceu a Manoel Peres Lamolinairie de Itatiba. Essa é umas das músicas que apresenta um naipe com três trombones e uma voz para o trombone de canto, porém apesar de alguns destaques melódicos a música não possui a forma de solo acompanhado, como a que foi tocada no concerto de fevereiro de 1871.

Considerações Finais

O rico ambiente musical de Campinas durante a segunda metade do século XIX revelou algumas peculiaridades. O aparecimento de um *sax-tromboni*, além das particularidades organológicas, indica também uma consistente prática dos instrumentos de metal com válvulas.

Isso se revelou também no contexto histórico da cidade, que mostrou a multiplicação das bandas e sua crescente importância no cotidiano da cidade, as tornando paulatinamente como parte integrante da identidade cultural da cidade.

Associado a isso, o crescimento populacional urbano e a necessidade de criação de áreas para o entretenimento motivou a realização de recitais tanto no teatro, como nos saraus em salões da época. Precisamente o registro de um desses eventos motivou a



elaboração desse texto e ainda que de forma não conclusiva, foi possível se destacar aspectos da prática do trombone em Campinas e também do *sax-tromboni*.

Corroborando a hipótese de que o *sax-tromboni* tocado no concerto de 04 de fevereiro de 1871 era o saxotromba barítono patenteado em 1845 por Adolphe Sax trouxemos para esse texto além da descrição de Sax sobre sua invenção, a trajetória do músico e as características do repertório desenvolvidas na época na cidade, o que reúne informações consistentes acerca da hipótese.

Referencias Bibliográficas

FARR, Ray. *The Distin Legacy: The Rise of the Brass Band in 19th-Century Britain*. [S.l.]: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Jornal Gazeta de Campinas. . [S.l.]: F. Quirino dos Santos e Carlos Ferreira. , 09 de fevereiro de 1871

LAPA, José Roberto do Amaral. *A cidade: os cantos e os antros : Campinas, 1850-1900*. [S.l.]: EdUSP, 2008.

MITROULIA, Eugenia; MYERS, Arnold. Adolphe Sax: Visionary or Plagiarist? *Historic Brass Society Journal*, v. 20, p. 93–141, 2008.

MITROULIA, Eugenia; MYERS, Arnold. The Distin Family as Instrument Makers and Dealers 1845-1874. *Scottish Music Review*, v. 2, n. 1, p. 1–20, 2011.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Musica Em Campinas nos Ultimos Anos do Imperio*. Campinas: Editora da Unicamp, CMU, 2001.

PATEO, Maria Luisa de Freitas Duarte De. *Bandas de musica e cotidiano urbano*. 1997. 208 f. dissertação – Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, Campinas, 1997. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281473>>. Acesso em: 1 jul. 2017.



Perfil dos estilos de aprendizagem segundo o modelo V.A.R.K numa amostra de trombonistas: um estudo piloto

Profile of learning styles according to the V.A.R.K model in a sample of trombonists: a pilot study

Anderson Geraldo de Souza
UFSJ - ags_anderson@hotmail.com

Raul Charles Rodrigues Rosa
UFSJ - rauul.cr@gmail.com

Sérgio de Figueiredo Rocha
UFSJ - sergiorocha@ufs.edu.br

Resumo: Apresentação do assunto: O processo de ensino-aprendizagem é extremamente complexo e não se restringe apenas à aquisição de respostas ou conhecimentos. Em relação à música, esse processo tem especificidades. Uma delas é a existência de aulas individuais de instrumento. Nesse âmbito, seria recomendável se conhecer o estilo de aprendizagem de cada aluno. **Objetivos: Geral:** estabelecer o perfil dos estilos de aprendizagem dos participantes do XXII Festival Brasileiro de Trombonistas; **específicos:** apontar potenciais estratégias pedagógicas que poderiam ser adotadas no universo das aulas individuais advindas do diagnóstico dos estilos de aprendizagem. **Métodos:** Foi aplicada uma versão da língua portuguesa do questionário VARK dos estilos de aprendizagem a 32 trombonistas participantes do XXIII Festival Brasileiro de Trombonistas. **Resultados:** Os participantes apresentaram os seguintes perfis: 44% Cinestésico, 22% multimodal, 22% aural e 12% literário. **Conclusões:** Foi demonstrado que entre os trombonistas o perfil dominante é o cinestésico. Daí, a necessidade de se adotarem estratégias para se otimizar esse canal de apreensão das informações e treinamento. Para os demais perfis da amostra (aural e literário) seriam necessárias abordagens diferenciadas. Os resultados também apontaram que cerca de 40% dos docentes participantes do estudo têm como estilo de aprendizado dominante o cinestésico. Recomenda-se que estudos com uma maior amostragem sejam feitos para um maior aprofundamento da questão das estratégias de abordagem em aulas individuais de instrumento sob a luz dos estilos de aprendizagem.

Palavras-chave: Estilos de aprendizagem. Ensino instrumental. Questionário VARK.

Abstract: Presentation of the subject: The teaching-learning process is extremely complex and is not restricted to the acquisition of answers or knowledge. In relation to music, this process has specificities. One of the most important is the existence of individual instrument lessons. In this context, it would be advisable to know the learning style of each student. **Objectives: general:** to establish the profile of the learning styles of the participants of the XXII Brazilian Festival of Trombonists; **specific:** to point out potential pedagogical strategies that could be adopted in the universe of the individual classes coming from the diagnosis of the learning styles. **Methods:** A Portuguese - language version of the VARK questionnaire on learning styles was applied to 32 trombonists participating in the XXIII Brazilian Festival of Trombonists. **Results:** Participants presented the following profiles: 44% Kinesthetic, 22% multimodal, 22% aural and 12% literary. **Conclusions:** It has been demonstrated that among the trombonists the dominant profile is the kinesthetic. Hence, the need to adopt strategies to optimize this channel of information



apprehension and training. For the other profiles of the sample (aural and literary) would require different approaches. The results also showed that about 40% of the teachers participating in the study have the kinesthetic dominant style of learning. It is recommended that studies with larger samples be made to further deepen the issue of approach strategies in individual instrumental lessons under the frame of learning styles.

Keywords: Learning styles. Instrumental teaching. VARK Questionnaire.

1 - Introdução

O processo de ensino-aprendizagem é algo que guarda suas peculiaridades, dependendo da área em que se dá tal experiência. Esse processo é extremamente complexo e não se restringe apenas à aquisição de respostas ou mesmo de conhecimentos. Como aponta Catholico e Neto (2009, p. 02):

(...) envolve inúmeras variáveis que se combinam de diferentes formas que estão sujeitas à influência de fatores externos, internos, individuais e sociais. A partir do reconhecimento dessas diferenças cognitivas e as adquiridas pelo meio em que vivem é possível programar estratégias de ensino para aperfeiçoamento do relacionamento entre os docentes e discentes, proporcionando, assim, maior efetividade e qualidade no processo ensino-aprendizagem.

Em relação à música, esse processo tem particularidades muito próprias. Uma delas é a existência de aulas individuais de instrumento. De uma forma geral, os cursos de música, sejam eles de nível básico, técnico ou graduações, ofertam várias habilitações em instrumento e canto. Para essas ofertas na área de música, os candidatos são submetidos a uma seleção na qual são testadas suas proficiências nos conhecimentos específicos tanto na teoria quanto na prática. Uma vez aprovado, o novo aluno irá conviver com um professor ao longo de vários semestres²⁴, recebendo **aulas individuais** do instrumento.

Nessa medida, passam a existir, necessariamente, dois canais de comunicação: o professor e o aluno. Ambos com necessidades de promover uma sintonia no sentido de se otimizar essa comunicação.

Na dimensão do aluno, há que se considerar o estilo de aprendizagem. Essa expressão tem várias conceituações. Branco (2010, p. 21), citando Keefe dá a seguinte definição:

Estilo de aprendizagem é o conjunto de características cognitivas, afetivas e fatores psicológicos que servem como indicadores relativamente à forma como o indivíduo percebe, interage e responde ao ambiente de aprendizagem.

²⁴ A duração irá depender do nível de formação para o qual ele foi aprovado (curso básico, técnico ou graduação).



Miranda (2008) por sua vez, indica o estilo de aprendizado como uma idéia sobre as formas usuais que cada pessoa manifesta e utiliza para aprender e para lidar com o conhecimento.

Portanto, há várias maneiras como cada indivíduo apreende os saberes que circulam numa aula, algo que Picolli *et al* (2013) definem como “preferências e tendências altamente individualizadas de uma pessoa”. Da mesma forma, atualmente, há vários instrumentos para se verificar tais estilos de aprendizagem. Schmitt e Domingues (2016) tomam essa questão como crucial no sentido de aperfeiçoar e de tornar mais eficiente o processo educacional bem como a adoção de medidas e estratégias que auxiliem no aprimoramento do ensino. Essas autoras apresentam uma série de instrumentos que visam traduzir o perfil de aprendizagem do aluno. Entre eles, podem-se citar o Inventário de Estilo de Aprendizagem de Kolb, Gregorc, Felder-Silverman, VARK, Dunn e Dunn e o Questionário Honey-Alonso de Estilos de Aprendizagem (CHAEA). Cada um deles propõe uma metodologia e um referencial para a detecção do perfil de aprendizagem.

O Inventário de VARK, por exemplo, adota as dimensões auditiva, visual e cinestésica como estilos de dominância na apreensão do conhecimento. O Questionário de Kolb, por sua vez, adota referências como “Experiência Concreta”, “Conceituação Abstrata”, “Observação Reflexiva” e “Experimentação Ativa” (*ibid*).

Por outro lado, há que se considerar a outra face dessa relação ensino-aprendizagem. O professor do curso de música, voltado para o ensino individual do instrumento, deveria estar atento a essas especificidades. Daí, emergem algumas questões: como é o perfil dos estilos de aprendizagem dos sujeitos cuja vivência se dá em aulas individuais, sobretudo no universo do trombone? Nesse contexto, como se dá o processo de adequação das aulas individuais em função desse perfil? Será que existem adequações ou há uma forma fixa de condução das aulas individuais? Qual seria o impacto de uma e de outra conduta no desempenho dos alunos nas disciplinas instrumentais? Essas são inquietações que se relacionam diretamente com as práticas de um curso de formação em música, independente do nível (do básico até a graduação).

A presente pesquisa buscou levantar dados que pudessem contribuir para uma maior eficiência do processo ensino-aprendizagem nesse universo da educação musical



instrumental. Foi um estudo piloto realizado junto aos trombonistas participantes do XXII Festival Brasileiro de Trombonistas, evento promovido pela Associação Brasileira de Trombonistas (ABT), ocorrido em Manaus/AM, entre os dias 19 e 23 de setembro de 2016.

1.1 - O Questionário V.A.R.K.

Foram Fleming e Mills (1992) que propuseram a criação de instrumento que pudesse traduzir as dominâncias nos canais de apreensão das informações. Ambos atuavam na Lincoln University²⁵. Saber sobre essas dominâncias, segundo esses autores, poderia se tornar uma estratégia para a potencialização do desempenho de cada aluno no processo de aprendizagem.

Figura 1 - Neil Fleming



Tal instrumento é um questionário composto por dezesseis perguntas. Cada pergunta tem quatro opções de resposta, sendo que não há respostas corretas ou incorretas. Cada sujeito pode marcar de zero a quatro opções em cada uma das questões, conforme se identifique ou não com as respostas. As questões visam estabelecer as dominâncias de cada indivíduo em quatro campos, a saber: Visual, Aural, Literário e Cinestésico (FLEMING & MILLS, 1992, pp. 140-141).

O estilo de aprendizagem visual é descrito da seguinte forma:

Esta preferência inclui a descrição de informações em mapas, diagramas de aranha, gráficos, fluxogramas, diagramas rotulados e todas as setas, círculos, hierarquias e outros dispositivos simbólicos, que as pessoas usam para representar o que poderia ter sido apresentado em palavras. Este modo poderia ter sido chamado de Graphic (G), pois isso explica melhor o que ele cobre. NÃO inclui imagens estáticas ou fotografias da realidade, filmes, vídeos ou PowerPoint. Ele inclui projetos, espaços em branco, padrões, formas e os diferentes formatos que são usados para destacar e transmitir informações. Quando um quadro branco é usado para desenhar um diagrama com símbolos significativos para a relação entre

²⁵ Canterbury, Nova Zelândia.



diferentes coisas que serão úteis para aqueles com uma preferência Visual. Deve ser mais do que meras palavras em caixas que seriam úteis para aqueles que têm uma preferência de leitura / escrita.

O Aural (“*Aural-auditory*”) é conceituado como a seguir:

Este modo perceptivo descreve uma preferência por informações que são "ouvidas ou faladas". Os alunos que têm como principal relatório de preferências que aprendem melhor com palestras, discussão em grupo, rádio, e-mail, usando telefones celulares, falando, conversando na web e conversando as coisas. O e-mail está incluído aqui porque; embora seja texto e possa ser incluído na categoria Leitura / Gravação, muitas vezes é escrito em estilo de conversa com abreviaturas, termos coloquiais, gíria e linguagem não formal. A preferência Aural inclui falar em voz alta, bem como falar com si mesmo. Muitas vezes, as pessoas com essa preferência querem resolver as coisas falando primeiro, em vez de resolver suas idéias e depois falar. Eles podem dizer novamente o que já foi dito, ou fazer uma pergunta óbvia e anteriormente respondida. Eles precisam dizer para si mesmos para assimilarem a informação.

O indivíduo literário é aquele cujas preferências são para informações como palavras:

Não surpreendentemente, muitos professores e alunos têm uma forte preferência por esse modo. Ser capaz de escrever bem e ler amplamente são os atributos procurados em seleções acadêmicas. Esta preferência enfatiza a entrada e a produção baseadas em texto - leitura e escrita em todas as suas formas, mas especialmente manuais, relatórios, ensaios e atribuições. As pessoas que preferem essa modalidade são muitas vezes viciadas em PowerPoint, Internet, listas, diários, dicionários, citações e palavras, palavras, palavras ... Observe que a maioria das apresentações em PowerPoint e a Internet, GOOGLE e Wikipedia são essencialmente adequadas para aqueles com essa preferência Já que raramente existe um canal auditivo ou uma apresentação que usa símbolos visuais.

O estilo Cinestésico (“*Kinesthetic*”) é entendido como aquele que se relaciona

à preferência perceptual relacionada ao uso da experiência e da prática (simulada ou real). Embora essa experiência possa invocar outras modalidades, a chave é que as pessoas que preferem esse modo estão conectadas à realidade quer através de experiências pessoais concretas, exemplos, práticas ou simulação. Inclui demonstrações, simulações, vídeos e filmes de coisas "reais", bem como estudos de caso, práticas e aplicações. **A chave é a realidade** ou a natureza concreta do exemplo. As pessoas com essa preferência aprendem com a experiência de fazer algo e valorizam seus próprios antecedentes de experiências e menos, as experiências dos outros. É possível escrever ou falar cinestesicamente se o tópico estiver fortemente baseado na realidade. Uma tarefa que exige os detalhes de quem irá fazer o que e quando, é adequado para aqueles com essa preferência, como é um estudo de caso ou um exemplo de trabalho.

Quando ocorre de o indivíduo apresentar dois ou mais campos como dominância, sem que haja uma das modalidades claramente destacada, o mesmo é classificado como



multimodal. Os indivíduos multimodais são, por sua vez, divididos em dois grupos. Os multimodais tipo 1 são aqueles que se adaptam facilmente às exigências das tarefas, lançando mão de seus recursos para resolverem da forma mais eficiente e rápida os problemas/tarefas. Os multimodais tipo 2, por outro lado, escolhem o caminho no qual são mais proficientes, mesmo que para isso gastem um tempo maior.

Para se calcular o resultado é necessário somar todas as questões específicas para cada campo (Visual, Aural, Literário ou Cinestésico), chegando a um escore. A dominância se dará pelo maior escore. Esse cálculo pode ser fornecido automaticamente preenchendo-se virtualmente o questionário através do link: <http://vark-learn.com/questionario/>. Nesse site, já foram recolhidos, até o presente momento, dados de mais de 100.000 indivíduos.

2 - Objetivos

2.1 Geral:

- ✓ Estabelecer o perfil dos estilos de aprendizagem dos participantes do XXII Festival Brasileiro de Trombonistas.

2.2 Específico:

- ✓ Apontar potenciais estratégias pedagógicas a serem adotadas no universo das aulas individuais (aulas de instrumento) advindas do diagnóstico dos estilos de aprendizagem.

3 – Metodologia

3.1 - Revisão da literatura

Foi feita uma revisão bibliográfica a partir do portal da CAPES, disponível no seguinte link:

<http://www-periodicos-capes-gov-br.ez32.periodicos.capes.gov.br>



Os termos da busca foram “**learning styles**”. O refinamento da busca se deu pelos seguintes critérios:

- Tipo de recurso: artigos;
- Data de publicação: 2007 até 2017;
- Idioma: português;
- Coleções: MEDLINE/PubMed (NLM), SciELO Brazil (Scientific Electronic Library Online), SciELO (CrossRef), Scopus (Elsevier);
- Periódicos revisados por pares.

Foram encontrados 69 artigos que preencheram os critérios acima. Dentre esses, foram escolhidos aqueles que tratavam diretamente do assunto “estilos de aprendizagem”.

3.2 - População estudada e questões éticas

A população estudada foi constituída pelos participantes do XXII Festival Brasileiro de Trombonistas, evento realizado em Manaus/AM, em setembro de 2016. Estavam inscritos 64 trombonistas. Desses, após a explanação sobre o estudo e devidamente informados acerca dos procedimentos que seriam realizados, seus desconfortos e riscos, as garantias de confidencialidade e de esclarecimentos permanentes, optaram por participar do estudo **32 sujeitos**.

Além desses esclarecimentos ainda foram informados que poderiam retirar o consentimento a qualquer momento, antes ou durante o mesmo, sem penalidades ou prejuízo ou perda de qualquer benefício que pudessem ter adquirido. Assim, conforme o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido - TCLE, foi autorizado o armazenamento de dados no âmbito da pesquisa, conforme informações sobre os procedimentos da mesma.

3.3 - Aplicação do “Questionário VARK” (versão traduzida para a língua portuguesa)

Houve um treinamento para a aplicação do questionário, que consistiu em se familiarizar com a aplicação de escalas em geral. O intuito foi construir uma habilidade em dar instruções a respeito do preenchimento da escala sem, contudo, contaminar os sujeitos da



pesquisa. Tal contaminação se dá, por exemplo, com falas que possam induzir respostas, detalhamento excessivo a respeito do estudo. É necessária uma objetividade prudente e, ao mesmo tempo, uma suficiente explicação sobre o estudo e o processo de preenchimento do instrumento a ser utilizado. Após este treinamento, foi aplicada a escala para os participantes do XXII Festival Brasileiro de Trombonistas (critério de inclusão). Após a apresentação do Termo de Esclarecimento Livre e Esclarecido (TCLE) foram aplicados os questionários VARK.

3.4 - Análise Estatística

O questionário VARK está disponível no site <http://vark-learn.com/questionario/> e os cálculos para obtenção dos resultados são feitos gratuitamente. Após esses cálculos, foram comparadas as distribuições percentuais dentro da amostra (32 sujeitos). As dominâncias encontradas foram comparadas com as da amostra populacional (cerca de 20.000 em 2014).

4 - RESULTADOS

4.1 - Incidência de Dominâncias

Até maio de 2014 o questionário VARK do site www.vark-learn.com teve 20.254 respondentes distribuídos conforme o **Gráfico 1**, abaixo:

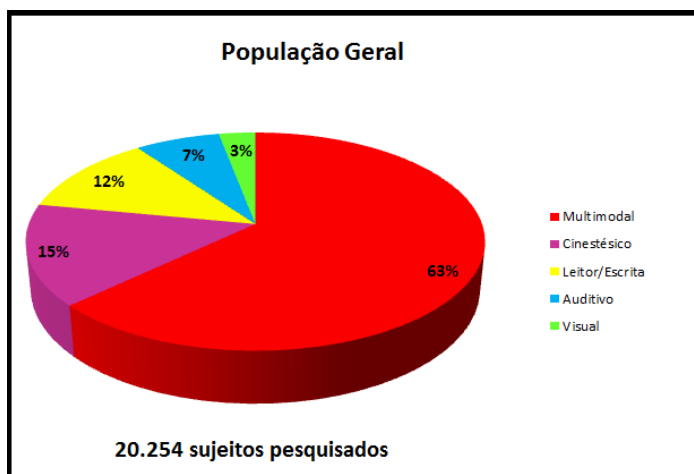




Gráfico 1 - Distribuição dos perfis de estilos de aprendizagem na população N≈20.000

As estatísticas VARK não nos ajudam a decidir, pois são um resultado e não uma causa. Na base de dados de 2017 de janeiro a 31 de março (n = 102350), das opções escolhidas, 21,8% eram para visual, 25,6% eram para Aural, 24,0% eram para leitura / escrita e 28,7% para cinestésico. Nessa distribuição, certamente, há opções simultâneas entre visual/aural, visual/literário, etc.

Em relação à população do presente estudo, encontrou-se a seguinte distribuição, conforme o **Gráfico 2**, abaixo:

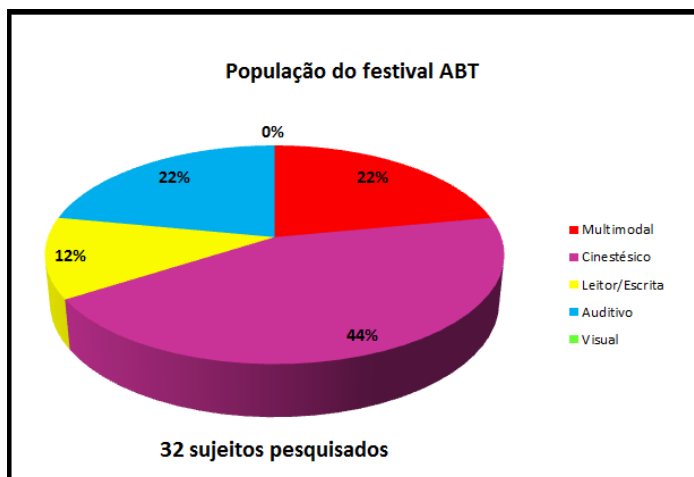


Gráfico 2 - Distribuição dos perfis de estilos de aprendizagem na amostra do estudo N=32

Comparando-se o perfil da população em geral (PG) com a amostra dos trombonistas (AT) do estudo observaram-se algumas diferenças: o perfil dominante da PG é o multimodal (63%) X (22%) da AT; O perfil cinestésico foi o dominante entre os indivíduos da AT. O tipo auditivo (aural) foi proporcionalmente cerca de três vezes mais comum na AT quando comparado à PG. Observe o **Gráfico 3**, abaixo:

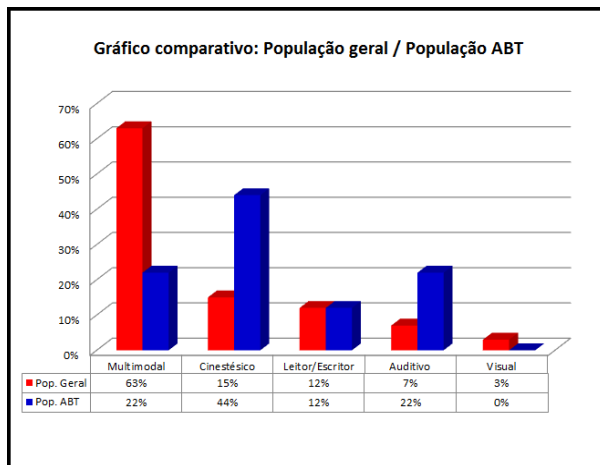


Gráfico 3
Comparativo das distribuições dos perfis de estilos de aprendizagem entre a População em Geral e na Amostra de Trombonistas

Outro ponto relevante é se verificar quais seriam os perfis dominantes daqueles que atuam como professores de instrumento (portanto, atuam em aulas individuais). Na população estudada, verificou-se que 40% dos docentes têm como perfil de aprendizado dominante o estilo cinestésico! Observe o **gráfico 4**, abaixo:

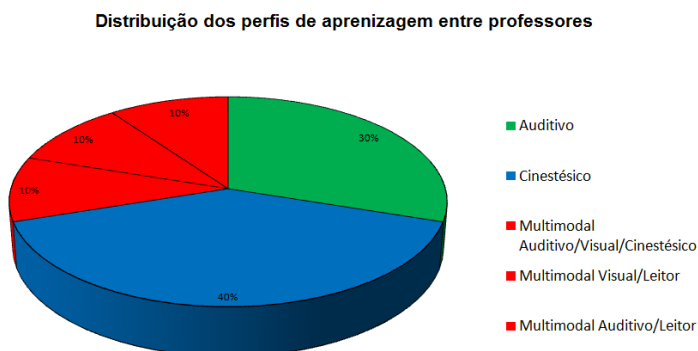


Gráfico 4
Distribuição dos perfis de estilos de aprendizagem dos docentes
N=10



Considerações Finais

A questão levantada nesse estudo piloto é entender como se processam os diversos perfis dos estilos de aprendizagem dos alunos e praticantes do trombone. Segundo o modelo VARK, pode-se dizer que o ideal seria que todos pudessem atuar dentro do perfil Multimodal tipo I, ou seja, que pudesse se adaptar às exigências das tarefas utilizando ferramentas cognitivas de diferentes campos. No entanto, como foi demonstrado, temos uma amostra cujo perfil dominante é o cinestésico. Daí, a necessidade de se adotarem estratégias para se otimizarem esse canal de apreensão das informações e treinamento. Essa premissa é essencialmente o que se aponta no estudo de De Souza et al (2014):

O aumento da produtividade das aulas em cursos do ensino superior tem partido do pressuposto de que a capacidade de aprendizagem pode ser estimulada por métodos de ensino adequados a estilos de aprendizagem.

Por outro lado, restam perfis diferentes (aural e literário) que perfazem 1/3 da amostra. Para esse tipo de indivíduos, estratégias estritamente “cinestésicas” seriam inadequadas. Há que se pensar em abordagens adaptadas a esses perfis. Por exemplo, para os indivíduos cujo **perfil dominante é o aural**, poderiam ser recomendadas estratégias do tipo: escutar gravações durante as aulas bem como tecer comentários a respeito da peça (estimulação através da palavra). Nesse estilo aural, poderíamos pensar que cantar/solfejar aquilo que se vai tocar também se configura numa outra forma de estímulo. Com relação aos **indivíduos “literários”** (leitores-escritores), pode-se pensar numa rotina mais sistematizada acerca da análise musical das peças que vai estudar, bem como descrições escritas sobre o contexto da peça (compositores, período, aspectos históricos, etc).

Outra questão importante é também pensar na preocupação de quem atua como professor. Os resultados apontaram que cerca de 40% dos indivíduos que são professores de trombone têm como estilo de aprendizado dominante o cinestésico. Nesse sentido, é importante se estabelecerem estratégias de ensino adaptadas aos perfis dos alunos e não ao perfil do professor. Em outras palavras, o professor cinestésico não deve se contentar em dar uma aula voltada apenas aos estímulos cinestésicos, mas sim, ao canal de apreensão que mais facilita o desempenho do aluno. Da mesma forma, o ideal seria que todo professor pudesse ter um perfil fortemente multimodal. Dessa maneira, poderia articular-se de forma mais adaptada



a cada um dos perfis de seus alunos. Como destaca Kharb et al (2013), uma única abordagem ao ensino não funciona para cada aluno ou mesmo para a maioria dos alunos. A consciência dos educadores sobre os vários estilos de aprendizagem pode criar um ambiente favorável para um melhor aprendizado

Finalmente, recomenda-se fortemente que estudos com uma maior amostragem sejam feitos para que se possa generalizar com mais consistência a questão das estratégias de abordagem em aulas individuais de instrumento sob a luz dos estilos de aprendizagem.

Referências

BRANCO, N.S.M.D. *Estilos de Aprendizagem de Estudantes de enfermagem do 1º Ciclo de Estudos: A influência da Família e dos Estilos de Vida na forma preferencial de aprender*. Faro, 2010. 147 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Educação) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - Universidade do Algarve, Faro. 2010.

CATHOLICO, R.A.R.; OLIVEIRA NETO, J.D. O inventario dos estilos de aprendizagem em um curso técnico de eletroeletrônico. *Revista Eletrônica de Educação e Tecnologia do Senai-SP*, São Paulo, v. 3, p. 1-14, 2009.

DE SOUZA, Gustavo Henrique Silva et al. Estilos de aprendizagem dos alunos versus métodos de ensino dos professores do curso de administração. *RACE-Revista de Administração, Contabilidade e Economia*, v. 12, n. 3, p. 9-44, 2014.

FLEMING, N.D.; MILLS, C. Not Another Inventory, Rather a Catalyst for Reflection. *To Improve the Academy*, v. 11, p. 137-155, 1992.

KHARB, P.; SAMANTA, P.P.; JINDAL, M.; SINGH, V. The learning styles and the preferred teaching-learning strategies of first year medical students. *Journal of Clinical and Diagnostic Research*, v. 7, n.6, p. 1089-1092, 2013.

MIRANDA, L.; MORAIS, C. Estilos de aprendizagem: o questionário CHAEA adaptado para a língua portuguesa. *Revista de Estilos de Aprendizaje*, v. 1, n. 1, p. 66-87, 2008.

PICOLLI, C.A.; SPERS, E.E.; MORAES, S.G. A reconstrução de um plano de ensino: uma investigação sobre estilos e habilidades de aprendizagem. *RACE*, Chapecó, Ed. Especial ANPAD, p. 227-264, 2013.

SCHMITT, C.S.; DOMINGUES, M.J.C.S. Estilos de aprendizagem: um estudo comparativo. *Avaliação*, v. 21, n. 2, p. 361-385, 2016.



Variações Sobre Cantigas do Menino Jackes Douglas, de Estercio Marquez Cunha: sugestões técnicas e interpretativas

“Variações Sobre Cantigas do Menino Jackes Douglas” by Estercio Marquez Cunha: technical and interpretative suggestions

Jackes Douglas Nunes Angelo

UFMS e SEDUCE Goiás – jackes.angelo@outlook.com

Resumo: Este trabalho tem a intenção de relatar a experiência de criação, estudo e interpretação da obra *Variações Sobre Cantigas do Menino Jackes Douglas*, demonstrando o diálogo entre compositor e intérprete num trabalho em conjunto. Ao longo da obra, que usa recursos de técnica estendida no trombone, serão apresentadas sugestões técnicas e interpretativas dadas pelo intérprete. O presente artigo mescla a experiência do intérprete referente a pesquisas publicadas neste setor, sobretudo, no Brasil.

Palavras-chave: Estercio Marquez Cunha, técnica estendida, sugestões técnicas e interpretativas, música contemporânea brasileira, colaboração compositor e intérprete.

Abstract: This work intends to relate the experience of creation; study and interpretation of *Variações Sobre Cantigas do Menino xxxxx*, whereupon we will show the importance of the dialogue between composer and interpreter working in collaboration. The work utilizes extended technique resources on the trombone. It will show technical and interpretative suggestions given by the author. The report mixes the author's experience with references to published research, especially in Brazil.

Keywords: Estercio Marquez Cunha, Extended technique, Technical and interpretative suggestions, Contemporary Brazilian music, Collaboration composer and interpreter

Introdução

Meu envolvimento com a obra de Estercio Marquez Cunha¹ começou em junho de 2011, por ocasião do meu recital de graduação, quando apresentei duas de suas obras: *Diálogo para Voz Masculina e Trombone* e *Music for Trombone Solo*. *Diálogo para Voz Masculina e Trombone* foi apresentada em primeira audição mundial. Composta em março de 2011, esta obra é do gênero música-teatro, gênero que Estercio define como “música em que o gesto teatral faz parte do contexto musical” (CUNHA, 2017).

Em janeiro de 2013, começamos um trabalho em colaboração: compositor e intérprete. Anotando-as em um caderno, algumas sonoridades resultantes de pesquisas com técnicas estendidas no trombone, eram desenvolvidas por mim, e, posteriormente, apresentadas a Estercio. Depois disso, discutíamos possibilidades de escrita e execução. A partir dessas sonoridades e de alguns outros materiais, Estercio fez o primeiro rascunho de



Música para Trombone n. 3 e *Música para Trombone n. 4*. No mesmo ano, realizei a estreia mundial de *Música para Trombone n. 4*. Em janeiro de 2014, com minha colaboração, Estercio escreve *Música para Trombones e Percussão*. A peça foi apresentada em primeira audição mundial durante meu recital de qualificação de mestrado.

Variações Sobre Cantigas do Menino Jackes Douglas foi composta no ano de 2015, e sua estreia aconteceu no mesmo ano, por ocasião da minha defesa de mestrado. Em um de nossos encontros, na casa de Estercio, mostrei-lhe um caderno de música onde se encontravam as primeiras anotações de quando comecei a aprender música. A partir destas anotações, Estercio fez uma proposta de composição com base naquelas melodias, escritas nas minhas primeiras aulas de Linguagem Musical. “O menino sonha e escreve, num caderno, suas primeiras cantigas tocadas no trombone” (CUNHA, 2015, p. 3). O mote de *Variações Sobre Cantigas do Menino Jackes Douglas*, portanto, são as variações que o compositor faz sobre motivos musicais escritos pelo intérprete.

Neste artigo, mostrarei os manuscritos originais, escritas pelo menino *Jackes Douglas*, e as variações feitas pelo compositor, utilizando técnica estendida no trombone. Igualmente, apresentarei algumas sugestões técnico-interpretativas, encontradas por mim, que servirão de caminhos interpretativos na *performance* da obra *Variações Sobre Cantigas do Menino Jackes Douglas*.

Sugestões técnicas e interpretativas da obra

A partitura, elaborada por Estercio, foi escrita em compasso 4/4, em andamento rápido: 150 batidas por minuto; apresentando quatro variações. No decorrer da obra, o compositor pede para tocar *mais lento*, porém não define o quão lento ele quer, deixando livre para interpretação. A tessitura da peça compreende entre o Mi 1 ao Si bemol 3, ambos escritos na clave de Fá na quarta linha. Na gama de dinâmica e intensidade, observa-se a exploração do *pianíssimo*, *piano*, *mezzo-forte*, *forte* e *fortíssimo*.

Na minha dissertação de mestrado exponho a escrita do compositor da seguinte maneira: “A escrita utilizada mescla notação tradicional com notação não convencional, precisando de uma bula para definir o efeito que o compositor deseja em determinado trecho” (ANGELO, 2015, p. 11). O mesmo conceito é aplicado aqui, quando se recomenda que o



intérprete analise a bula e estude os efeitos de técnica estendida antes de realizar uma leitura à primeira vista.

A fim de evidenciar o processo de criação, mostrarei os rascunhos originais das cantigas; e, em seguida, com explicações interpretativas, as variações feitas pelo compositor. Em todos os casos aqui apresentados houve intervenções minhas, no sentido de produzir efeitos sonoros e técnica estendida, algumas delas, pesquisadas antes do encontro com Estercio e outras desenvolvidas ou modificadas com sua colaboração, pensando em chegar ao som esperado em determinados trechos da obra, culminando num todo.

Faz-se importante mencionar que, a cada encontro com Estercio, cerca de oito a dez efeitos diferentes lhes eram apresentados, porém nem todos foram utilizados na mesma obra, tendo em vista que o compositor não tinha em mente “fazer uma composição como amostragens de efeitos produzidos pelo trombone. Uma composição é uma estrutura orgânica onde as partes se justificam num todo” (CUNHA, 2017).

Na figura 1 pode-se observar, destacado em vermelho, o manuscrito original escrito por mim. Percebe-se que é uma escrita um tanto escolar, baseada nas minhas primeiras aulas de Linguagem Musical, no ano de 2002. Utilizava a composição destas melodias para expressar a criatividade e como maneira de fixar melhor o conteúdo aprendido nas aulas.



Figura 2: Motivo de Jackes Douglas.

Na figura 2, sobre este motivo, Estercio faz uma variação utilizando uma técnica estendida, no trombone, com o fonema *PR*. Na bula este efeito está definido com ataque “espremendo os lábios” (CUNHA, 2017, p. 3). A maneira encontrada para a realização deste efeito foi colocar o ar na boca e empurrá-lo para fora com a língua, sob pressão necessária dos lábios para produzir o som desejado. Este efeito produz um som áspero no trombone. Nota-se que o compositor transcreve as mesmas notas musicais uma oitava acima, fazendo uma variação rítmica com emprego de pausas, num efeito de *staccato martelato* (notas mais curtas), porém mantendo o mesmo padrão rítmico.

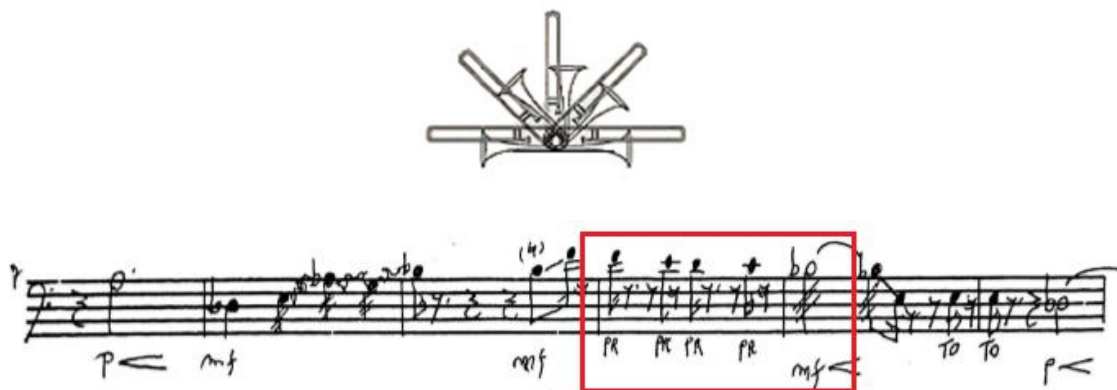


Figura 3: Variação de Estercio, utilizando técnica estendida com o fonema *PR*

Na figura 3, é apresentado o mesmo padrão rítmico, porém utilizando-se um novo recurso de técnica estendida. O compositor utiliza a sílaba *To*, definida na bula como ataque “explodindo o fonema”. Como a própria indicação sugere, o efeito no trombone é de uma explosão da nota. Para realizar este efeito, primeiramente o trombonista precisa buscar o ponto onde está posicionada a ponta da língua, e, em seguida, como atacar o fonema. Ao colocar o instrumento posicionado nos lábios, o trombonista não deve pronunciar a sílaba, o som que deve ser emitido é o resultado do efeito recorrente da pressão do ar quando o trombonista retira a língua da ponta dos dentes ao atacar o fonema *To*.

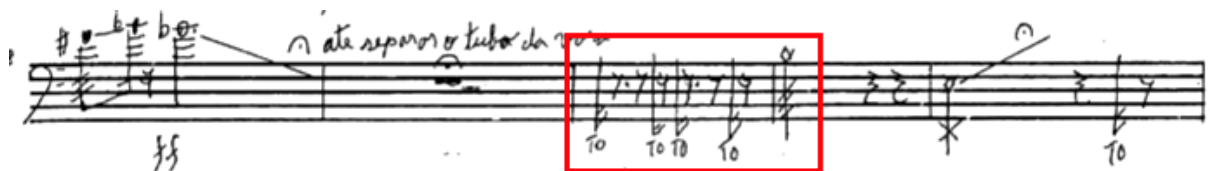


Figura 4: Variação de Estercio, utilizando técnica estendida com o fonema *To*

Na figura 4 aparece outro motivo de minha autoria, e na sequência, figura 5, a variação realizada por Estercio, utilizando o recurso de técnica estendida.



Figura 5: Motivo de Jackes Douglas

Destacado em vermelho, na figura 5, observa-se duas notas simultâneas, que na bula o compositor pede para que se toque a nota superior, e, ao mesmo tempo, para que se cante a nota inferior. Como se pode observar, as notas cujas “cabeças” têm forma de x são idênticas as do motivo da figura 4.



Figura 6: Variação de Estercio, utilizando sons multifônicos.

O efeito de técnica estendida demonstrado na figura 5 é conhecido como sons multifônicos. Segundo Oliveira (2002, p. 11) este efeito é “muito utilizado por solistas de música de câmara, com objetivo principal de harmonizar os trechos das cadências virtuosísticas, (...) tocando um som e cantando outro”.

Figura 7: Motivo de Jackes Douglas

Figura 8: Variação de Estercio, utilizando sons multifônicos.

Além dos sons multifônicos, destacados em vermelho, na parte superior esquerda da figura 7 (compassos 26 e 27), aparece um conjunto de figuras melódicas com hastes tracejadas. Este efeito de técnica estendida é conhecido como *frulato*. Segundo Oliveira, frulato “é uma palavra onomatopéica. Significa bater, girar, mexer. Pronuncia-se o “rrrrrr” no



momento da produção sonora e, como resultado, obtém-se som semelhante ao ronco de um motor” (2002, p. 11).

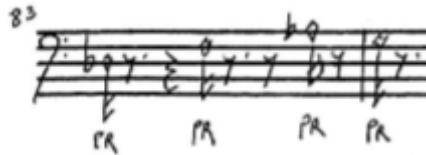


Figura 9: Variação de Estercio, utilizando técnica estendida com o fonema *PR*.

Tanto na figura 7 quanto na figura 8 o compositor usa o mesmo desenho rítmico e a mesma tessitura das notas. A diferença está nos recursos de técnica estendida, que exploram aspectos de diferenciação sonora, ao se trabalhar com timbres diferentes no trombone.



Figura 10: Motivo de Jackes Douglas



Figura 11: Variação de Estercio, utilizando técnica estendida com o fonema *PR*.

O efeito que aparece na figura 10, empregado na última nota do exemplo musical, Sol 2, é definido pelo compositor como “glissando de embocadura”. Para realizar este efeito o trombonista deve atacar a nota real definida pelo compositor, neste caso Sol 2, em seguida, retirar um pouco o lábio inferior do bocal, colocar mais pressão entre os lábios e aumentar a velocidade de ar, sem interrupção na ligação entre as notas, ocasionando um som glissando ascendente. Neste caso específico, recomenda-se que o trombonista também faça o movimento ascendente com a vara do trombone e no final do glissando alcance a oitava mais aguda que conseguir, como, por exemplo, Sol 4.



Na figura 11, o motivo destacado em vermelho, foi escrito por mim, e, na figura 12, o mesmo motivo aparece transcrito pelo compositor, utilizando o recurso de técnica estendida com o fonema *To*.

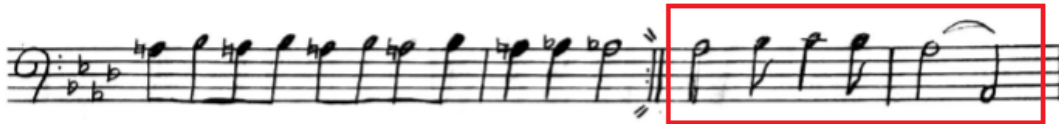


Figura 12: Motivo de Jackes Douglas.

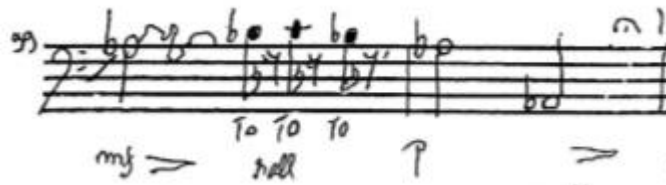


Figura 13: Variação de Estercio, utilizando técnica com o fonema *To*.

Na figura 12, um novo efeito de técnica estendida. A primeira nota, Lá bemol 2, apresenta uma linha irregular, este efeito é definido pela bula como *gliss vai-vem*". Tendo como referência a nota Lá bemol 2 para a nota Si bemol 2, ocasiona-se um movimento ascendente com a vara do trombone. Assim, ao tocar a primeira nota, o trombonista deve movimentar a vara para frente e para traz, proporcionando o efeito de vai-vem, sem interromper o fluxo de ar, criando assim um glissando².

Considerações finais

Como visto, o presente artigo teve por objetivo relatar a experiência do intérprete na criação e interpretação da obra *Variações Sobre Cantigas do Menino Jackes Douglas*, dando importância ao diálogo entre compositor e intérprete, e, conseqüentemente, ao trabalho em colaboração. Também foi discutido questões acerca da aplicabilidade de técnicas estendidas no trombone, com base em sugestões interpretativas do intérprete. Um segundo objetivo deste trabalho seria o de divulgar a obra para trombone do compositor Estercio Marquez Cunha no meio "trombonístico", no sentido de contribuir no avanço investigativo acerca da interpretação de obras musicais para trombone.



Referências:

ANGELO, J. D. N. *O Gesto Musical na Interpretação de Três Obras para Trombone de Estercio Marquez Cunha*. 51f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

_____. *Ao Pé da Letra*. Goiânia: manuscrito, 2002. 1 partitura. Trombone.

CUNHA, E. M. *Estercio Marquez Cunha: entrevista* [mar.2017]. Entrevistador: Jackes Douglas Nunes Angelo: residência do entrevistado, 2017. Manuscrito.

_____. *Diálogo para Voz Masculina e Trombone*. Goiânia: manuscrito, 2011. 1 Partitura. Voz e trombone.

_____. *Music for Trombone Solo*. Goiânia: manuscrito, 1981. 1 partitura. Trombone.

_____. *Música para Trombone n. 3*. Goiânia: manuscrito, 2013. 1 partitura. Trombone.

_____. *Música para Trombone n. 4*. Goiânia: manuscrito, 2013. 1 partitura. Trombone.

_____. *Música para Trombones e Percussão*. Goiânia: manuscrito, 2014. 1 partitura. Trombone

_____. *Variações sobre Cantigas do Menino Jackes Douglas*. Goiânia: manuscrito, 2015. 1 partitura. Trombone.

GARCIA, N. M., & BARRENECHEA, L. S. A Obra Pianística de Estercio Marquez Cunha. *Revista Música Hodie*. 2002, p. 8-18.

OLIVEIRA, Alciomar. Aspectos técnicos da performance no trombone. São Paulo: *Revista Weril*, 2002.

¹ Compositor goiano ligado profissionalmente à Universidade Federal de Goiás. Nascido em Goiatuba, Goiás, no ano de 1941, Estercio possui obras representativas para diversos gêneros e formações instrumentais, incluindo peças para instrumento solo, música de câmara, coro, orquestra e música-teatro (GARCIA & BARRENECHEA, 2002).

² Segundo Oliveira (2002), *glissando* é um termo de origem francesa, que significa escorregando e designa o processo de tocar gradualmente as notas existentes entre os menores intervalos da música ocidental. Ainda segundo autor, o trombone é o instrumento da família dos metais que mais se presta para realizar o *glissando*.

