



Preparação e realização da performance musical: Estratégias de estudos aplicadas ao trombone

ARTIGO COMPLETO

Ricardo Félix de Moraes

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – maidoricardo@gmail.com

Bruno Caminha Farias

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – bcfarias@hotmail.com

Palavras-chave: Performance musical. Estratégias de estudo. Trombone.

Keywords: Musical performance. Study strategies. Trombone.

1. Introdução

O artigo apresentado é resultado da revisão de literatura realizada pelos autores em seus projetos de mestrado desenvolvidos no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. A partir de conversas informais, interessamo-nos por pesquisar, analisar e refletir a partir de produções acadêmicas sobre questões relacionadas as estratégias e rotinas de estudos que contribuam para a preparação e realização da performance musical por trombonistas.

2. A prática instrumental direcionada a performance musical

A produção científica relacionada ao trombone no cenário nacional, têm aumentado significativamente nos último anos, principalmente a partir de 2010 (LIMA, 2017), e tem revelado trabalhos bastante diversificados que contemplam áreas de conhecimento distintas, como: história do trombone (DECARLI, 2017; SANTOS, 2017; SANTOS NETO, 2009; SANTOS, 2009; FONSECA, 2008); catálogos de obras (SANTOS, 2013; SILVA, 2012; SILVA, 2002; BIZARRO JÚNIOR, 2000); estudos, sugestões e análises



interpretativas (LIMA, 2017; OLIVEIRA, 2017; ANGELO, 2015; BARROS, 2014; SANTOS, 2013; SILVA, 2012; AREIAS, 2010; CARDOSO, 2007; NADAI, 2007); estratégias e rotina de estudos (BOTELHO, 2018; DIAS, 2018; LEITE, 2017; LEITE, 2015; BOTELHO, 2013; PACHECO, 2013); ensino-aprendizagem do instrumento (BOTELHO, 2017; REIS, 2016; FARIAS; SANTOS, 2011; OLIVEIRA, 2010; SILVA, 2007) e transcrições (FREITAS, 2017; PACHECO, 2013).

Com base nos trabalhos supracitados, realizamos um cruzamento de dados que esclareceu diversos pontos referentes a realização e preparação de uma performance musical. Neste sentido, corroboramos com Johnson (2002 *apud* BOTELHO, 2018: 74) dizendo que “executar boa música requer não somente fazer sons com sentido artístico, mas também um sólido conhecimento de estilos, teoria e história”. Além disso, “a construção do conhecimento musical depende de ações censório-motoras” (BOTELHO, 2018: 71). Esse tipo de conhecimento também se mostra importante no processo de preparação de uma ou mais obras, e é recomendável que para tanto “os músicos devem pensar analiticamente no seu trabalho diário como em qualquer outra atividade, principalmente em relação as habilidades físicas e motoras” (BOTELHO, 2018: 71). Concordamos que esse pensamento analítico deve limitar-se “ao preparo técnico uma vez que as principais dificuldades técnicas deveriam ter sido resolvidas antes da performance” (BOTELHO, 2017: 42).

Ao propor-se a aprender uma nova música ou repertório, é necessário conscientizar-se que durante o processo de “preparação interpretativa de uma determinada obra, muitos problemas poderão ocorrer, interferindo de maneira determinante em relação ao resultado final da performance” (LIMA, 2017: 46), essa interferência também ocorre em função de “toda experiência adquirida pelo intérprete [...], fazendo com que cada interpretação se torne única” (LIMA, 2017: 47). Portanto, em uma performance musical “o resultado final refletirá as diversas experiências vivenciadas pelo músico” (LIMA, 2017: 48). Ainda em relação ao trato interpretativo de uma obra musical, é pertinente realizar assim como Silva (2012: 55) uma análise a partir do “ponto de vista interpretativo e estilístico, [...] em que todos os elementos composicionais são discutidos e apresentados pelo o executante antes de interpretá-la”. A partir de um outro ponto de vista, a intertextualidade, Barros (2014: 42)



comenta que “perceber os intertextos empregados pelo compositor constitui para o intérprete uma ferramenta indispensável para a construção de uma performance mais elaborada”.

É possível observar que a prática instrumental, principalmente quando focada na preparação de uma obra ou um repertório específico, “mesmo que fundamentadas em parâmetros interpretativos” (LIMA, 2017: 44), de certa forma envolve algumas questões pessoais repletas de peculiaridades que variam entre um intérprete e outro. Lima (2017) também esboça outras evidências destas questões pessoais, ao comentar que “muitas interferências poderão ocorrer tanto no processo de preparação de uma obra quanto no momento da performance” (LIMA, 2017: 48), nesta conjunção, “esta interferência pode estar relacionada tanto à experiência do intérprete, como a questões relacionadas ao momento da performance” (LIMA, 2017: 45).

É possível estabelecer uma relação entre estas ‘questões pessoais’ de cada intérprete e os ‘níveis qualitativamente diferenciados’ os quais Botelho (2018) refere-se na citação a seguir:

Assim, podemos pensar que na prática instrumental a aquisição de programas motores relaciona-se com formas procedimentais de aquisição de conhecimento técnico-instrumentais, que são adquiridos e desenvolvidos em níveis qualitativamente diferenciados (BOTELHO, 2018: 71).

Esta relação fica melhor esclarecida através da citação a seguir do mesmo autor:

Situações centradas na prática produtiva [...], devem ter como objetivo vencer determinadas passagens instrumentais por meio da automação de habilidades motoras, sendo a operacionalidade bastante evidente nos diferentes níveis de especialização do instrumento. Entretanto, não se deve negligenciar que cada instrumentista tem uma maneira particular de compreender os procedimentos incorporados em sua prática, e o tipo dessa prática depende do seu modo de ser e de compreender o mundo (BOTELHO, 2017: 43).

Dessa forma, podemos perceber o quanto as experiências vividas por cada sujeito refletem e interferem no processo de aprendizado. Quando Reid (2002 *apud* BOTELHO, 2018: 74) afirma que “uma performance de alto nível requer muitos anos de experiência, ouvindo e tocando vários tipos de música. [...]. Todavia, a expressividade é interna, buscada em um ‘repertório interior’ que foi adquirida com a experiência”, mais uma vez percebemos o quanto as questões pessoais que variam de acordo com a experiência de cada intérprete,



podem interferir no resultado final da performance musical. Entretanto, muitos dos problemas apresentados durante a realização dessas performances são eminentes do processo de preparação da mesma, e podem ser amenizados através de uma prática instrumental consciente, que apresenta-se como “uma atividade essencial para o músico, tornando-se necessária para a criação de hábitos intencionais que direcionem de forma específica para a superação de dificuldades técnico-interpretativas” (SILVA, 2018; 31). Cerqueira (2012) considera que:

[...] é fundamental que o instrumentista realize um estudo consciente das diversas variáveis presentes na prática instrumental, direcionando sua concentração de forma eficiente ao aspecto que deseja trabalhar, utilizando as ferramentas de estudo que julgar necessárias e buscando a realização da passagem de acordo com a sua interpretação musical (CERQUEIRA, 2012: 98).

Concordamos com o autor que “ao conhecer o processo de aquisição das habilidades musicais, é possível adotar estratégias que acelerem a aprendizagem do repertório” (Cerqueira, 2012; 97) e assim elaborar um planejamento de estudo consciente e eficaz, que de certa forma, muitas vezes este tipo de planejamento reconfigura ou até mesmo resulta em uma nova rotina de estudos. Ao elaborarmos uma rotina de estudos, é preciso estarmos atentos desde a quantidade de tempo de estudo a assuntos mais complexo. Dias (2018: 38) observa que “muitos instrumentistas cometem erros cruciais: um deles é querer estudar por várias horas consecutivas, sem descanso”. Botelho (2018: 72) por exemplo, com o objetivo de melhorar seu condicionamento muscular, realizou durante trinta dias duas seções diárias de estudos de aproximadamente duas horas cada, resultando em 4 horas diárias. Onde o intervalo entre essas seções nunca foi inferior a seis horas, e a cada 6 dias foi feito um dia de descanso. Assim como o autor, “entendemos que esta carga foi excessiva” (BOTELHO, 2018: 72), entretanto justifica-se pelo fato de ter sido praticado de maneira monitorada e durante um curto espaço de tempo. Então, é importante não esquecermos que utilizamos músculos para tocar, e uma carga horária excessiva de estudos sem intervalos, causa fadiga destes. E no caso dos trombonistas:

Isso ocorre principalmente com os músculos ao redor da boca que não conseguem suportar essa grande carga de estudo sem intervalo, deixando as laterais da boca frouxa sem firmeza, ou seja, os cantos da boca, não consegue mais suportar este



peso e em alguns casos começam a vazar ar pelas laterais da boca. Então devido esse excesso de carga nessas musculaturas, ocorre uma grande interferência na qualidade do som, provocando uma oscilação da nota emitida e comprometendo a afinação, por não ter mais resistência para deixar estáveis os cantos da boca (DIAS, 2018: 38).

Esse esforço muscular apresentado, reforça a necessidade de um planejamento da prática instrumental, inserindo momentos de descanso e possibilitando assim, melhor rendimento e resultado. Leite afirma que (2015: 12): “a execução de uma música ou melodia em um instrumento musical é uma atividade que requer um grande preparo prévio por parte do intérprete”, onde a construção de uma “performance musical sólida, a base de uma boa técnica instrumental faz-se essencial no início da aprendizagem do instrumento, em que integrar fatores teóricos e práticos é de suma importância” (PACHECO, 2013: 16). Talvez, este seja um dos motivos que faz com que vários músicos profissionais utilizem “muitas horas de sua carreira em estudos técnicos” (LEITE, 2015: 12), que revelam-se de “suma importância para que possamos fazer música com mais liberdade, com menos preocupações técnicas e com um pensamento mais artístico, estilístico e musical” (LEITE, 2015: 12).

Ressaltamos que “embora possam ser necessários certos limites de tempo de prática para adquirir algumas proficiências musicais, é a qualidade de sua prática e não a quantidade de prática que é o indicador mais claro do sucesso da performance” (MIKSZA, 2011 *apud* BOTELHO, 2018: 71). No que refere-se à qualidade da prática, por exemplo, devemos atentarmos que ao praticarmos “um determinado exercício é fundamental observarmos sua eficácia e a forma correta de praticá-lo [...]. Passar horas “praticando o erro” é um problema maior que não praticar visto que para corrigir os erros “estudados” são necessárias muito mais horas de trabalho” (LEITE, 2015: 12). No caso de um “erro praticado” tornar-se um hábito adquirido através da repetição, pode ocorrer deste “não pode ser “desaprendido”, mas somente substituído por um novo hábito” (FRENDERIKSEN, 1996 *apud* BOTELHO, 2018: 72). Além disso:

Entendemos que exercícios técnicos sem significados musicais reproduzidos de forma repetitiva e mecânica não melhoram a técnica do músico, pois não se referem a situações expressivas. Compreendemos que tais exercícios devem ser realizados somente em situações específicas para o aperfeiçoamento e/ou para adquirir certas habilidades motrizes básicas, entretanto é simplesmente um passo para a construção de um gesto musical que, por sua vez, só vai se qualificar como tal com



intencionalidade expressiva. Não devemos confundir técnica com habilidade (BOTELHO, 2018: 72).

Considerando a diversidade de materiais disponíveis, principalmente agora com a facilidade da internet, é interessante observar que muitos dos estudantes, não buscam refletir sobre os objetivos dos estudos que realizam, se colocando muitas vezes em uma condição de mero “reprodutor mecânico”. Ao observar o cenário trombonístico, Dias (2018) relata que muitos trombonistas não entendem:

“[...] a lógica e o conceito desses estudos denominados de aquecimentos e rotinas, e o porquê dos exercícios propostos praticando-os como uma repetição meramente mecânica, sem um objetivo claro e consciente, sem distinguir até mesmo a diferença de aquecimento e rotina de estudo (DIAS, 2018: 8).

Nesse questionamento sobre aquecimento e rotina de estudos, Ray e Andreola (2005: 24) salientam que “no meio musical é comum que se use o termo “aquecimento” referindo-se a exercícios de técnica organizados em grau de dificuldade crescente”.

Assim como Dias (2018: 35), entendemos o aquecimento como “um ponto de partida para a prática diária, e não [...] por si só como a rotina de estudo do trombonista, mas como uma parte do estudo do trombone que se integra a rotina”. Então, embora o aquecimento e a rotina não sejam necessariamente a mesma coisa, corroboramos que “o aquecimento não está separado da rotina do trombonista” (DIAS, 2018: 36). Desta forma, esclarecemos que enquanto o aquecimento tem por objetivo “acordar o corpo para fazer alguma prática musical” (LUCAS, 2014 *apud* DIAS, 2018: 35-36) através de “um conjunto de exercícios que visam aquecer o sistema respiratório na manutenção do fluxo de ar, vibração labial, braço, língua e musculatura da face” (DIAS, 2018: 37), a rotina de estudo é praticada pelo trombonista com o objetivo de “conseguir manter ou evoluir a técnica do instrumento” (DIAS, 2018: 36) a partir de “um conjunto maior de exercícios” (DIAS, 2018: 37).

As argumentações até aqui apresentadas, esboçou que “a atividade instrumental exige a prática diária de fundamentos para o constante aperfeiçoamento da técnica do trombonista” (DIAS, 2018: 12). Entretanto, além da diferenciação entre o que é aquecimento e rotina de estudo, “a manutenção de uma rotina de estudo (também) é algo que causa dúvidas



tanto entre os professores quanto entre os alunos” (BOTELHO, 2013: 52). Acreditamos que algumas dessas dúvidas sejam oriundas das insistentes tentativas de sistematização da organização dessa atividade, algo de bastante complexidade, por ter que lidar com as diversas variações e peculiaridades de cada trombonista, já relatadas anteriormente. Assim, concordamos com Dias (2018) e esclarecemos que ao organizarmos uma rotina de prática instrumental devemos considerarmos nossos objetivos, sem esquecermos do fato que “[...] as pessoas possuem anatomias diferentes, às vezes o que serve para uma pessoa não serve para a outra” (DIAS, 2018: 34).

Para Leite (2015: 12), existem onze tópicos-fundamentos “primordiais e que devem ser praticados diariamente por todo e qualquer trombonista”, são eles: (1) respiração, (2) vibração labial, (3) notas longas, (4) coluna de ar, (5) articulações – destacado e ligado, (6) flexibilidade, (7) movimentação da vara, (8) escalas e arpejos, (9) registros extremos, (10) intervalos e (11) estudos melódicos. Botelho (2013) também menciona em modelo de passo-a-passo alguns fundamentos que devem ser trabalhados na rotina de estudos de um trombonista, são eles: (1) respiração, (2) embocadura (*buzz*), (3) flexibilidade e (4) escalas. Para Dias (2018: 12), o estudo diário desses fundamentos deve refletir positivamente na:

[...] sonoridade, afinação das notas, domínio da dinâmica, domínio da extensão ou tessitura, ter um bom fluxo de ar, fazer um bom legato, ter uma boa conexão entre as notas, ter uma boa articulação, domínio da flexibilidade no instrumento e controle do movimento da vara (DIAS, 2018, p. 12).

Com base nesses autores, podemos organizar a prática destes fundamentos, distribuindo-os entre exercícios de aquecimento e exercícios de manutenção e desenvolvimento técnico da seguinte maneira: a etapa de aquecimento é composta pelos estudos de (1) respiração e (2) vibração labial ou *buzz* esboçados por Leite (2015) e Botelho (2013), juntamente com o estudo (4) coluna de ar, que embora seja apresentado por Leite (2015) separadamente da respiração, entendemos que ambos possuem uma relação direta. Botelho (2013) recomenda que estes sejam trabalhados no início dos estudos, e esclarece que:

[...] a respiração é o elemento mais básico do ato de tocar trombone. Portanto a preparação da musculatura responsável por esta parte deve ser o começo dos



trabalhos. Os exercícios de respiração têm esse objetivo. [...]. Em seguida o outro grupo muscular a ser preparado são os músculos relacionados a embocadura. Entendemos que exercícios somente com o bocal e/ou mesmo somente com a vibração labial (Buzz) passando por toda a extensão do instrumento sem pressão é o necessário (BOTELHO, 2013: 52-53).

Nesta mesma perspectiva, ao refletir sobre uma ilustração de Bill Stanley, Dias (2018), comenta que o professor da Universidade de Colorado sugere que:

[...] o aquecimento deve ser primeiramente planejado depois executado, refletido e novamente planejado, esse pensamento também deve ser aplicado à rotina de estudo, para que sempre possamos nos avaliar e analisar se os exercícios que estão sendo praticados no aquecimento e na rotina de estudo tem sido eficiente para o alcance do objetivo que é a manutenção e evolução da técnica no instrumento (DIAS, 2018: 35).

Assim, os demais estudos mencionados por Leite (2015): (3) notas longas, (5) articulações – destacado e ligado, (6) flexibilidade, (7) movimentação da vara, (8) escalas e arpejos, (9) registros extremos, (10) intervalos e (11) estudos melódicos, e por Botelho (2013): (3) flexibilidade e (4) escalas, complementam a rotina de estudos ao comporem o segundo grupo de exercícios que estão focados no desenvolvimento e aprimoramento técnico do trombonista. Entretanto, além de todos estes tópicos na sua grande maioria de ordem técnica, é imprescindível que exista na prática diária do trombonista o estudo de uma música ou um repertório, uma vez que:

[...] não pode haver o aprendizado do instrumento musical sem o intermédio de uma obra musical ou repertório. O estudo do instrumento restrito ao mero objetivo de desenvolver habilidades motoras é um equívoco metodológico que interfere negativamente no trabalho do executante, restringindo sua prática instrumental apenas à aquisição de habilidades que podem não ser úteis se aplicadas a contextos musicais específicos (CERQUEIRA, 2012: 97).

Ao aproximarmos de alguns entendimentos a respeito das temáticas até então discutidas, corroborarmos com Silva (2018) que:

Na construção de uma performance sólida e de excelência é indispensável refletirmos sobre a relação entre a técnica do instrumentista associada a compreensão musical de uma peça específica. Numa perspectiva empírica, são vários os direcionamentos que consideramos fundamentais nesse processo: a elaboração de um cronograma de estudos práticos e teóricos direcionados a cada obra; a análise histórica e estilística da peça estudada; o conhecimento e o domínio



da técnica básica específica do instrumento musical utilizado; disciplina no contato regular com o instrumento; identificar elementos técnicos utilizados pelo autor; encontrar possibilidades alternativas de interpretação musical com base em estratégias efetivas de prática instrumental. Entretanto, para direcionamentos mais sólidos, faz-se necessário um estudo significativo no âmbito da performance musical, buscando analisar e compreender os principais processos utilizados na construção musical de uma obra (SILVA, 2018: 16).

Enfatizando o contexto apresentado, Barry e Hallan (2002) elencam uma série de procedimentos para se alcançar melhores possibilidades de uma performance musical satisfatória. Dentre estes, estão a organização e o tempo de prática; estratégias cognitivas como a prática mental, o estudo analítico musical e a metacognição (que se refere a reflexão do aprendiz sobre a própria aprendizagem); sugestões sobre como iniciar o estudo de uma nova peça, como desenvolver a interpretação, memorização da peça, preparação para a performance e motivação para os estudos.

Considerações finais

Com base nos dados apresentados, é possível afirmar que na preparação de uma obra ou repertório, é crucial a elaboração de uma rotina diária de estudos, sendo que esta construção ocorre a curto e longo prazo, possuindo de certa forma um caráter pessoal, variando entre um músico e outro, modelando-se de maneira peculiar a partir das necessidades técnicas de cada um. A curto prazo, podemos observar durante o processo de preparação de uma obra que exige simultaneamente o aprendizado de novas técnicas, fazendo com que a rotina de estudos diários desenvolvida no decorrer dos anos se reestruture, para que essa obra seja aprendida e conseqüentemente executada. Ao longo prazo, a experiência e o conhecimento do trombonista é valorizada por exemplo, através da variedade de estudos e exercícios repassados através de métodos ou de maneira oral no decorrer de formação musical do instrumentista.



Referências:

- BARROS, Klênio Jonessy de Medeiros. *A Singularidade Performática do Trombonista Radegundis Feitosa (1962 – 2010)*. 2014. 154f. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2014.
- BARRY, Nancy H.; HALLAN, Susan. **Practice**. In: McPHERSON, Gary E.; PARNCUTT, Richard. *The science & psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 151-166.
- BOTELHO, Marcos. O Repertório Brasileiro Para Trombone Solo: procedimentos preparatórios. *Revista Científica da Associação Brasileira de Trombonistas*, v. 2, n. 1, p. 70-78, 2018.
- _____. O Ensino do Trombone nas Universidades Brasileiras. 2017, 215f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- _____. A Rotina de Aquecimento do Trombone: algumas considerações. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA (SENPEM), XIII, Goiânia. *Anais...* Goiânia, 2013. p. 52-54.
- CERQUEIRA, Daniel Lemos; ZORZAL, Ricieri Carlini; ÁVILA, Guilherme Augusto de. Considerações Sobre a Aprendizagem da Performance Musical. *Per Musi*, n. 26, p. 94-109, 2012.
- DIAS, Joseny Almeida. *O Aquecimento e a Rotina de Estudo do Trombonista: aspectos fundamentais*. 2018, 80f. Monografia (Graduação em Música) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.
- LEITE, Diego Ramires da Silva. *Estudos Técnicos: sugestões de tópicos para a rotina diária de trombonistas*. 2015, 88f. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- LIMA, Marlon Barros de. *Aspectos e Sugestões Interpretativas em 3 Obras Para Trombone Solista do Maestro Duda: Duas Danças, Fantasia para Trompete e Trombone, e Suíte Monette*. 2017, 128f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.
- 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) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.



RAY, Sonia; ANDREOLA, Xandra. O Alongamento Muscular no Cotidiano do Performer Musical: estudos, conceitos e aplicações. *Música Hodie*, Goiânia, v. 5, n. 1, p. 21-34, 2005.

SILVA, Gilvando Pereira da. *Inventiva Nº 1 Para Trombone Solo Francisco Fernandes Filho*: estudo estilístico e interpretativo. 2012. 95f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

SILVA, Lélío 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.

SILVA, Pedro Augusto da. *Concertino n.1 Para Trombone e Orquestra de Cordas do Compositor Fernando Deddos*: perspectivas técnicas-interpretativas e pedagógicas. 2018. 98f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.