



VIII Simpósio Científico da ABT- 2019 – ANO 3 –
Volume 3
ISSN: 2594-8784





ANAIS



Resumos expandidos



A prática de ensaios num quarteto de trombones numa perspectiva dos estilos de aprendizagem

The practice of rehearsals in a trombone quartet from a learning styles perspective

Sérgio de Figueiredo Rocha
sergiorocha@ufsj.edu.br
Marcos Flávio de Freitas Aguiar
trombomarcos@hotmail.com
Renato Rodrigues Lisboa
renatrombone@yahoo.com.br
Pedro Aristides de Castro
pedroaristides@gmail.com

Palavras-chave: Estilos de Aprendizagem. Prática Deliberada. Quarteto de Trombones.
Keywords: Learning Styles. Deliberate Practice. Trombones Quartet.

1. Introdução

A preocupação com a relação entre prática musical e nível de performance tem se tornado cada vez mais aprofundada, sobretudo a partir de 1993, quando “Ericsson, Krampe e Tesch-Römer introduzem o conceito de prática deliberada e o definem como uma atividade altamente estruturada, com metas explícitas para melhorar a performance” (ZORZAL, 2015).

As estratégias para a otimização da performance musical variam enormemente e dependem de como cada indivíduo apreende as informações relacionadas ao processo de performance musical. Essa forma individual de se processar as informações tem sido conceituada como “estilos de aprendizagem”.

Um dos modelos para descrever os estilos de aprendizagem foi proposto por Neil Flemig em 1992 (Modelo VARK). Schmitt e Domingues (2016) descrevem o modelo VARK como uma estratégia de se detectar as dominâncias de cada indivíduo, conforme a maneira como cada sujeito se utiliza dos canais preferenciais de apreensão: Visual, Auditivo, Leitura/Escrita (Reading) e Cinestésico (Kinesthetic), cujas iniciais formam o acróstico V.A.R.K. (vide figura abaixo).

Figura 1 - Modelo de aprendizagem sensorial VARK



Fonte: <https://silabe.com.br/blog/entenda-como-seus-alunos-aprendem/>

O presente relato de experiência foi construído a partir da necessidade de caracterização das estratégias de treinamento em um quarteto de trombones. Essa questão se deu a partir das necessidades de adaptação no treinamento criadas em função da distância geográfica entre os componentes. A fim de se aperfeiçoar o processo de treinamento, têm sido utilizadas gravações dos ensaios onde os quatro se encontram presentes para que essas possam ser utilizadas como referência auditiva de fácil acesso através dos dispositivos móveis (aparelhos celulares) os quais, além disso, se tornariam uma instância para feedback entre os integrantes do grupo.

O presente trabalho tem como objetivos apresentar o perfil de aprendizagem dos componentes de um quarteto de trombones e relacionar esses perfis ao processo de preparação de repertório e performance musical do grupo.

2. Metodologia

Cada membro do quarteto foi convidado a descrever detalhadamente a sua preparação em relação ao repertório do grupo. Essa descrição foi feita em gravação com consentimento livre e esclarecido. Além disso, para cada um foi fornecido um Questionário VARK para que fosse respondido após todas as orientações.

2.1 O Questionário VARK

O questionário VARK (Fleming & Mills, 1992) é composto por 16 questões. O respondente pode marcar mais de uma opção ou nenhuma para cada pergunta e o resultado aponta às preferências individuais. Os escores são computados em função das proposições nas



respostas que se relacionam aos canais (visual, auditivo, literário ou cinestésico). O resultado é dado pela soma de cada um dos canais ($V=n/A=n/R=n/K=n$).

2.2 Descrição da rotina individual de treinamento

A orientação geral para cada componente do grupo foi que descrevessem, de forma mais detalhada possível, como era sua rotina de preparação.

2.3 Concepção de constructos para cada componente

A partir das respostas dos sujeitos e do perfil de dominância no Questionário VARK, foram estruturados constructos que mostrariam de forma sintética as características de cada um.

3. Resultados

Abaixo segue a tabela referente aos escores obtidos no questionário VARK, com as dominâncias sinalizadas em negrito.

Tabela 1 - Escores obtidos no Questionário VARK

SUJEITO 1	SUJEITO 2	SUJEITO 3	SUJEITO 4
V 0	V 1	V 9	V 2
A 5	A 5	A 6	A 5
R 8	R 6	R 5	R 2
K 3	K 4	K 9	K 7



4. Discussão

A análise das gravações revelou que a dominância dos perfis de aprendizagem tem uma relação direta com as estratégias adotadas por cada componente do grupo na preparação de repertório.

Parece haver uma resultante entre as várias dominâncias que se complementam e tornam o processo como que um exercício de feedback sustentável pela diversidade. Por outro lado, há similaridades que, no contexto de um quarteto, podem ser favoráveis, como as quatro vozes terem o escore (A) - Aural (relativo à audição) muito próximos (5-5-6-5). Além disso há uma aproximação entre a 1ª e 2ª vozes, que possuem como dominância o (R) -de “Reading”, o que cria uma afinidade a mais em vozes que têm funções mais próximas nos arranjos. Essa aproximação também se dá entre a 3ª e 4ª vozes, que têm como dominância em comum o (K) - de Cinestésico (Kinesthetic), voltados ao tocar. Essas aproximações criam dominâncias que têm caráter complementar entre si, como que dividindo o quarteto em duas metades, uma (R) e outra (K).

5. Considerações Finais

O referencial do perfil de aprendizado segundo o Modelo *VARK* se configura numa ferramenta importante na detecção de canais preferenciais na percepção musical entre os componentes de grupos musicais. Diferenças nessas dominâncias podem contribuir para um equilíbrio sustentável nas estratégias de preparação performática. Essas estratégias podem ser otimizadas na medida em que se conhecem tais dominâncias. Os processos de preparação adotados, seja na dimensão individual ou na coletiva, devem ser relacionadas a todos os recursos, tecnológicos ou não, disponíveis para o treinamento em performance musical.

6. Referências

- FLEMING, N. D.; MILLS, C. Not Another Inventory, Rather a catalyst for Reflection. To Improve the Academy, v. 11, p. 137-155, 1992.
- QING-KE, F.; GWO-JEN, H. Trends in mobile technology-supported collaborative learning: A systematic review of journal publications from 2007 to 2016. Computers & Education, v. 119, p. 129-143, 2018.
- SCHMITT, C. S.; DOMINGUES, M. J. C. S. Estilos de aprendizagem: um estudo comparativo. Avaliação, v. 21, n. 2, p. 361-385, jul. 2016.
- WILLINGHAM, D. T.; HUGHES, E. M.; DOBOLYI, D. G. The Scientific Status of Learning Styles Theories. Teaching of Psychology, v. 42, n. 3, p. 266-271, 2015.



ZORZAL, Ricieri Carlini. Prática musical e planejamento da *performance*: contribuições teóricoconceituais para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical. *Opus*, [s.l], v. 21, n. 3, p. 83-110, dez. 2015.



Ansiedade na performance musical: correlações entre a ansiedade, estresse e *biofeedback*

Samuel Barros

Universidade de Aveiro – samuellbarrim@hotmail.com

Palavras-chave: Ansiedade. Performance musical. Estresse. *Biofeedback*.

Keywords: Anxiety. Music performance. Stress. Biofeedback.

1. Contextualização

A ansiedade na performance musical (APM) tem-se destacado como uma ocorrência de grande impacto no bem-estar do músico, interferindo comportamental, fisiológica e cognitivamente na performance seja ela a solo ou em grupo (BARBAR; CRIPPA; OSÓRIO, 2014). Os principais sintomas associados à APM são: sensações de medo, pensamentos automáticos negativos, erros de notas, diminuição da concentração, tremores, postura retraída, salivação, batimentos cardíacos acelerados, problemas gastrointestinais, etc. A recorrência destes sintomas faz com que o músico muitas vezes tenha dúvidas em seguir a carreira musical pelo impacto ocupacional-profissional indissociável. Analogamente a isso, se faz necessário combater à APM, de modo a contribuir para o desenvolvimento de estratégias inovadoras que possibilitem diminuir os sintomas de ansiedade e manifestações de estresse e, com isso, melhorar a performance musical. Para este efeito, participaram deste estudo dois quartetos de trombones, tendo um grupo experimental e um grupo de controle. Portanto, é nesta perspectiva que este estudo se orientou e buscou aumentar os conhecimentos já existentes neste âmbito de investigação, fazendo a correlação de questionários específicos de avaliação da ansiedade geral, ansiedade na performance musical e estresse, com o objetivo de compreender as relações psicofisiológicas envolvidas em contexto de performance pública pré- e pós-intervenção com o *biofeedback*.

Os questionários a citar são: *Kenny Music Performance Anxiety Inventory* (K-MPAI) que permite avaliar e identificar a ansiedade na performance musical (KENNY, 2009, versão validada para o português por ROCHA; DIAS-NETO; GATTAZ, 2011); *State-Trait Anxiety Inventory* (STAI-Y) que permite identificar a ansiedade-estado - STAI-Y-1 (situações específicas como o momento de uma audição) e a ansiedade-traço - STAI-Y-2 (define de forma permanente o indivíduo) (SPIELBERGER, 1983, versão para o português por SANTOS;



SILVA, 1997) e o *Kessler Psychological Distress Scale* (K10) que avalia os sintomas do desconforto psicológico não específicos (KESSLER et al., 2002, versão portuguesa por PEREIRA et al., 2017).

O *Biofeedback* é um instrumento que possibilita ao indivíduo a capacidade de equilibrar corpo e mente, permitindo maior consciência e concentração (WEST, 2007), fazendo com que o mesmo substitua respostas ansiosas por outras mais adaptativas (JARASIUNAITE, PERMINAS, GUSTAINIENE, PEČIULIENE, & KAVALIAUSKAITE-KESERAUSKIENE, 2015; KASSEL & LEMAY, 2012).

2. Resultados

No que refere às correlações, levando em conta às correlações de Pearson, observou-se no grupo de controle uma equiparação forte positiva entre o *Distress* e o K-MPAI pós-intervenção (fig. 1). Foi identificado que estas escalas são diretamente proporcionais, ou seja, quando uma aumenta a outra também aumenta ou vice-versa.

<i>Distress</i>	<i>x</i>	K-MPAI	$r = 0.96, p = 0.05$
-----------------	----------	--------	----------------------

Figura 1: Correlação entre os instrumentos de recolha do grupo de controle

No grupo experimental, verificou-se que todas as correspondências (Fig. 2) possuíam uma correlação forte positiva e que todas elas também tiveram respostas diretamente proporcionais.

<i>Distress</i>	<i>x</i>	K-MPAI	$r = 0.97, p < 0.05$
K-MPAI	<i>x</i>	STAI-Y-2	$r = 0.96, p < 0.05$
STAI-Y-1	<i>x</i>	<i>Distress</i>	$r = 0.97, p < 0.05$
STAI-Y-1	<i>x</i>	STAI-Y-2	$r = 0.97, p < 0.05$

Figura 2: Correlação entre os instrumentos de recolha do grupo experimental

Também foram verificadas correlações forte e positiva entre o grupo de controle e grupo experimental (Fig. 3).



<i>Distress</i> pré-intervenção	x	K-MPAI pré-intervenção	$r = 0.86, \rho < 0.05$
<i>Distress</i> pós-intervenção	x	K-MPAI pós-intervenção	$r = 0.83, \rho < 0.05$
K-MPAI pré-intervenção	x	STAI-Y-2 pós-intervenção	$r = 0.83, \rho = 0.01$

Fig. 3: Correlações entre os instrumentos de recolha do grupo experimental e do grupo de controle

Observou-se ainda que a correlação horas por dia de estudo com o *Distress* pré-intervenção ($r = -0.74, \rho < 0.05$) e dias de estudo por semana com o *Distress* pós-intervenção ($r = -0.79, \rho < 0.05$), é significativa. Isso significa que, quanto mais um músico estuda, menos sintomas de APM ele vai sentir. A questão de estudar mais ou estudar menos pode estar relacionada aos objetivos profissionais de um estudante de música ou mesmo aos objetivos a alcançar na performance (OSBORNE et al., 2005).

Considerações finais

Tendo em conta os objetivos do presente estudo, as correlações mostraram que todos questionários, nomeadamente: K-MPAI (ansiedade na performance musical), STAI-Y (ansiedade geral) e *Distress* (estresse) eram diretamente proporcionais, ou seja, quanto maior a ansiedade na performance musical, maior era a ansiedade geral e o estresse ou vice-versa. Analogamente a isso, o mesmo aconteceu com o tempo de dedicação aos estudos musicais.

Quanto à eficácia do *biofeedback*, este provou ser uma potencial técnica terapêutica nesse contexto de performance, confirmando a pesquisa de XXX (2019) que verificou a diminuição da APM em quarteto de trombones da Universidade de Aveiro em contexto de música de câmara e performance pública.

Sugere-se o aprofundamento deste tema com outras amostras, com o intuito de verificar outras causas associadas à APM, como a própria maneira de ensinar estabelecida pela tradição de performance ou mesmo a ontologia tradicional da obra musical.

1. Referências:

- BARBAR, A. E.; CRIPPA, J. A.; OSÓRIO, F. L. Parameters for screening music performance anxiety. *Revista Brasileira de Psiquiatria*, v. 36, n. 3, p. 245-247, set. 2014.
- JARASIUNAITE, G. et al. Biofeedback-assisted relaxation and progressive muscle relaxation potential for enhancing students' distress tolerance. *European Scientific Journal*, v. 11, n. 2, p. 278-295, 2015.
- KASSEL, S. C.; LEMAY, J. Interpersonal Biofeedback. *The Therapist*, 2012. Available from: http://www.kassel.us/wp-content/uploads/2017/02/Interpersonal_Biofeedback_CAMFT_JF12.pdf. Cited: 22 abr. 2018.



KENNY, D. T. The factor structure of the revised Kenny Music Performance Anxiety Inventory. *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*, editado por Aaron Williamon, Sharman Pretty e Ralph Buck, p. 37–41. Utrecht: European Association of Conservatoires (AEC), 2009.

KESSLER, R. C. et al. Short screening scales to monitor population prevalences and trends in non-specific psychological distress. *Psychological Medicine*, v. 32, n. 6, p. 959-976, ago. 2002.

OSBORNE, M. S.; KENNY, D. T.; HOLSOMBACK, R. Assessment of music performance anxiety in late childhood: A validation study of the Music Performance Anxiety Inventory for Adolescents (MPAI-A). *International Journal of Stress Management*, v. 12, n. 4, p. 312-330, 2005.



Cariri Bones do IFPB Campus Monteiro: relato de experiências e atividades

Cariri Bones of IFPB Campus Monteiro: report of experiences and activities

*Ismael de Lima Oliveira
Marlon Barros de Lima
marlon.lima@ifpb.edu.br*

Palavras-chave: Trombone. Performance. Instrumento Musical. Cariri Paraibano. Grupo de Trombone.

Keywords: Trombone. Performance. Musical instrument. Cariri Paraibano. Trombone ensemble.

O Cariri Bones é um grupo musical do Instituto Federal da Paraíba (IFPB) Campus Monteiro, que fica localizado no Cariri Paraibano, na cidade de Monteiro-PB. O grupo foi formado no ano de 2017 através do projeto de extensão Aperfeiçoamento Instrumental, como também, conta com alunos do Curso Técnico em Instrumental Musical na modalidade Integrado e Subsequente ao Ensino Médio. A partir de 2018, o grupo começa a desenvolver atividades regulares com o intuito de trabalhar o repertório de grupo de câmara voltado para trombone, como também, integrar os alunos de trombones e tubas dos três cursos: integrado, subsequente e extensão. Atualmente o grupo conta com 12 (doze) participantes, sendo, oito trombones tenores, um baixo, duas tubas e bateria, coordenado pelo professor Marlon Barros. Dentre os participantes, já se teve alunos entre 16 (dezesseis) e 45 (quarenta e cinco) anos de idade, sabendo que, geralmente os alunos do curso subsequente já detêm de experiências externas ao IFPB, mas em relação ao curso integrado, os alunos geralmente iniciam seus estudos de música na instituição. Outro ponto importante de destacarmos é existência de diversas bandas de música e bandas marciais na região do cariri paraibano (OLIVEIRA, 2016), como também, que muitos dos músicos da região estão buscando a formação musical através do curso técnico subsequente. Assim, as principais bandas de música da região são: Filarmônica M. Sebastião Oliveira – Monteiro-PB; Banda Sinfônica Zabé da Loca (PRIMA) – Monteiro-PB; Sociedade Filarmônica São Tomé – Sumé-PB; Filarmônica Maestro Antônio Josué de Lima – Sumé-PB; Banda de Música Imaculada Conceição – Serra Branca-PB; Filarmônica Profa. Maria Guimarães – Serra Branca-PB; Filarmônica 5 de Maio – Caraúbas-PB; Filarmônica Nossa Senhora do Rosário – Gurjão-PB;



Filarmônica São Sebastião – Gurjão-PB; Filarmônica Nossa Senhora dos Milagres – São João do Cariri-PB; Filarmônica 5 de Janeiro – São José dos Cordeiros-PB; Filarmônica Municipal Bom Jesus dos Martírio – Boa Vista-PB; Filarmônica Jairo Aires Caluete – Parari-PB; Filarmônica Municipal São José – Coxixola-PB; dentre outras. Dentre as atividades realizadas, ocorrem ensaios semanais com duração de duas horas; leitura, solfejo falado e solfejo cantado, principalmente quando são inseridas novas obras e/ou arranjos no repertório; prática do repertório do grupo; audição de gravações das obras e arranjos, quando disponíveis; gravação de áudio das músicas trabalhadas durante os ensaios com a finalidade de realizar análises críticas e correção de detalhes necessários; além de apresentações musicais em diferentes ambientes, tais como teatros, escolas, praças públicas, entre outros locais. Dentre os principais compositores trabalhados no repertório do grupo, destacam-se: Daniel Speer, Gilberto Gagliardi, Waldir Azevedo, Steven Verhelst, Pixinguinha, Astor Piazzola, Sivuca, Maestro Duda, Adail Fernandes, José Leocádio, Auciran Roque, Arthur Pryor, além de arranjos de canções populares de compositores como Dominginhos, Gilberto Gil, Nando Cordel, Luiz Gonzaga, Zé Dantas, Pinto do Acordeon. Como também, diversos arranjos são elaborados pelo prof. Marlon Barros de acordo com as habilidades técnicas dos alunos, especificamente quando são inseridos alunos iniciantes ao grupo. Assim, através do trabalho realizado foi possível realizar diversas apresentações em diferentes cidades, tais como: Rio de Janeiro-RJ, Natal-RN, João Pessoa-PB, Serra Branca-PB, Sumé-PB, além de diferentes locais na cidade de Monteiro-PB. Assim, como destaca Santos (1999, p. 38), é muito importante para a formação do trombonista a prática em grupo, onde os alunos podem compartilhar dos seus conhecimentos e dificuldades, além de buscar vencer seus desafios em diferentes níveis de dificuldades. Com isso, o Cariri Bones está sendo responsável por oportunizar aos alunos de trombone, tuba e bateria, do IFPB Campus Monteiro, o contato com obras de diferentes compositores, além de buscar conhecer a peculiaridade dos mais diferentes gêneros e estilos musicais que estão sendo inseridos no repertório do grupo.

REFERÊNCIAS:

OLIVEIRA, Ismael de Lima. *A importância dos estudos etnográficos no âmbito das bandas de música da Paraíba a partir de suas contribuições sociais: um estudo sobre a Banda Imaculada Conceição da cidade de Serra Branca – PB*. 2016. 100f. Monografia (Licenciatura

VIII Simpósio Científico da ABT- 2019



em Educação do Campo) – Centro de Desenvolvimento Sustentável do Semiárido, Universidade Federal de Campina Grande, Sumé – PB, 2016.

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



CORAL DE TROMBONES DA UFMS: Release de uma experiência entre os anos de 2015 á 2019
CORAL OF TROMBONES OF UFMS: Release of an experience between 2015 and 2019

Amarandes Rodrigues Oliveira Júnior
amarandesjunior@hotmail.com

Palavras-chave: Coral de trombones. Formação de plateia. Recital didático.

Keywords: Trombone choir. Audience formation. Didactic recital.

O presente trabalho discorre sobre as práticas musicais do Coral de Trombones da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), onde enquanto um grupo de câmara procura-se tornar a música instrumental acessível para a comunidade, trabalhando assim, com a formação de plateia. Com isso, o objetivo desta pesquisa é apresentar historicamente o desenvolvimento do coral de trombones até os dias atuais, compreendendo assim a importância de um grupo de câmara em ambientes formais ou informais de ensino, onde através de recitais didáticos fomenta-se a formação de plateia em música. A metodologia utilizada é a pesquisa bibliográfica, onde autores como Bortoli & Romeu (2011) e Araújo (2016) contribuem apresentando pesquisas pertinentes a importância da formação de plateia em música. O Coral de Trombones da UFMS foi fundado em fevereiro de 2015 pelo professor e trombonista Jackes Douglas. O grupo até 2017 era apenas formado por músicos trombonistas do curso de graduação, pelo fato deste não ser um projeto de extensão no momento, onde a partir do ano seguinte (2018) o coral de trombones se torna projeto de extensão, atendendo assim uma demanda maior de músicos na cidade. Além do coral de trombones, outros projetos de extensão relacionados ao trombone surgiram no mesmo ano, como o Ensino Coletivo de Trombone e o Encontro de Trombonistas que acontece anualmente a partir daí. Desta forma, o coral de trombones tem se dedicado na divulgação do repertório erudito e popular, nacional e internacional, composto originalmente ou adaptado para esta formação. Dentre as apresentações do grupo destacam-se viagens para o interior do estado de Mato Grosso do Sul, concertos e recitais nos diversos teatros da capital, participações em Festivais de Música como o FESDOM (Festival Douradense de Música), Festival Brasileiro de Trombonistas (FBT – 2018) e etc., além de trabalhar com apresentações nas escolas da rede municipal e estadual da capital, procurando



fomentar a escuta ativas dos alunos trabalhando assim a formação de plateia. Para isto, intensos ensaios são realizados todas as semanas, onde estudos técnicos como os utilizados por França (2016) e Polistchuk (1999), alicerçam o trabalho de performance do grupo fazendo com que seus agentes busquem uma equalização sonora. Quanto a formação de plateia em música, Goodson (1992) *apud* Bortoli & Romeu (2011) comentam que é de suma importância “privilegiar o repertório familiar, pois as pessoas atribuem sentido e significados as músicas que ouvem além propiciar que haja uma maior interação entre o público e as músicas do recital” (p. 13 – 14), ou seja, um repertório que esteja relacionado com as vivências do grupo ou comunidade que aprecia, deve despertar sentidos diferentes se comparados com um repertório sem conexão com a realidade desses agentes. Em perspectiva similar, Araújo (2016) comenta que:

[...] formação de plateia em música serve como instrumento de ampliação do conhecimento tanto musical quanto cultural, pois o público envolvido tem contato direto com a música, podendo apreciá-la e torná-la parte do seu universo artístico, estético, simbólico e cultural, provocando a formação de uma plateia mais consciente e capaz de compreender as diferenças e semelhanças entre diversos estilos e contextos musicais (p. 07).

Segundo a citação acima, percebe-se a importância das diversas manifestações musicais, onde enquanto uma prática consciente e pré-trabalhada (que não seja a pura e simples audição passiva, sem reflexão) principalmente em ambientes escolares, podem tornar seus educandos mais críticos, fazendo com que estes diferenciem aspectos técnicos característicos em peças e/ou estilos musicais.

Assim, concluiu-se que o Coral de Trombones da UFMS vêm fortalecendo a música instrumental em Campo Grande, onde frente a diversas barreiras relacionadas a falta de investimento por parte do poder público, faz com que a classe de trombonistas consiga resultados satisfatórios mediante a realidade existente.

Referências

ARAÚJO, Caio Higor Moraes. *Ação cultural e educação musical: perspectivas para formação de plateia em música na educação básica*. III Congresso Nacional de Educação, Natal/RN: outubro de 2016. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/revistas/conedu/trabalhos/TRABALHO_EV056_MD1_SA20_ID10457_13082016202232.pdf>. Acesso em: 11 jul 2019.

BORTOLI, Cristiane de; ROMEU, José Roberto Lemos. *RECITAL DIDÁTICO: ENSINO E APRENDIZADO MUSICAL NA FORMAÇÃO DE PLATEIA*. Monografia em

VIII Simpósio Científico da ABT- 2019



Música/Universidade de Brasília – UnB. Rio Branco/AC, 2011. Disponível em:
<http://bdm.unb.br/bitstream/10483/2816/6/2011_CristianeDeBortoli_JoseRobertoLemosRomeu.pdf>. Acesso em: 10 jul 2019.

FRANÇA, Claiton. **10 ESTUDOS PARA TROMBONE: *Meus estudos favoritos***. João Pessoa/PB: Digitalizado por Claiton França, 2016.

POLISTCHUK, Wagner. **FUNDAMENTOS: *Aquecimentos, rotinas e manutenção***. [S.l.: s.n.]. 1999.



Coral de trombones da UFSM – RSbones: as práticas constituintes de um ensaio-aula

Trombone choir of UFSM – RSbones: the practices of the essay-class

*Diego Ramires da Silva Leite
diego.ramires@hotmail.com*

Palavras-chave: Música. Ensaio-aula. Coral de Trombones.

Keywords: Music. Rehearsal-class. Trombone choir.

1. Introdução

O curso de Música da Universidade Federal de Santa Maria tem mais de 55 anos de existência, sendo criado no ano de 1963. Inicialmente compreendendo os cursos de licenciatura em música, bacharelado em canto e piano e posteriormente (a partir da década de 1980) foram sendo obtidos os demais cursos de bacharelado em instrumentos de orquestra, finalizando com a criação do curso de bacharelado em tuba, em 2013. É pertinente ressaltar que a UFSM é a única instituição de ensino superior do estado do Rio Grande do Sul a oferecer esta alta gama de bacharelados em instrumento, contemplando a todos os instrumentos da orquestra sinfônica. Desta maneira, tem-se um ambiente propício à prática de música em grupos diversos e variados, tais como: orquestra sinfônica, orquestra de cordas, banda sinfônica, grupo de flautas, clarinetas, trompetes, trombones e tubas. Dentre os grupos e formações supracitados, centralizaremos-nos no coral de trombones da UFSM, intitulado ‘‘RSbones’’.

O coral de trombones da UFSM (RSbones) foi fundado em 2010 com o ingresso de um professor específico de trombone no cargo de professor efetivo no departamento de música da UFSM. Inicialmente apenas com caráter educativo, o RSbones visava a manutenção técnica e o conhecimento da literatura escrita ou adaptada para quartetos de trombones, buscando o aprimoramento técnico-musical de seus integrantes. Sendo esta formação imprescindível para a construção do conhecimento musical de todo trombonista, tendo em vista a popularidade e relevância nas áreas de atuação do executante ou ainda professor de trombone em suas muitas facetas.

A partir da crescente procura pelo curso de bacharelado em trombone na Universidade Federal de Santa Maria e o aumento no número de alunos ingressantes foi efetivamente instalado o modelo de ‘‘grupo coral’’, sendo alterado o repertório de quartetos para



octetos e dando-se mais ênfase ao trabalho de música de câmara. Inicia-se a busca pelo aperfeiçoamento do senso de trabalho coletivo, assim como a homogeneidade de um grupo instrumental formado por oito instrumentos iguais, da mesma família. De acordo com Dantas (2016), “a prática musical de um conjunto só de trombones favorece as aprendizagens que podem ser estimuladas entre pares do mesmo instrumento”.



Figura 1: foto do Coral de Trombones da UFSM (RSbones) após concerto didático no auditório da Escola Nossa Senhora de Fátima, Santa Maria – RS em junho de 2018.

2. Prática em grupo

Durante um ensaio são necessárias práticas fundamentais e necessárias para o crescimento de qualquer grupo, com a finalidade de que haja um algum acréscimo ao conjunto instrumental. É de suma importância que o professor condutor ou maestro do grupo esteja ciente das habilidades a serem trabalhadas durante a condução do ensaio, e ainda saiba o nível técnico-musical de seus músicos. Sobre a organização do ensaio, Figueiredo (1990) relata:

As etapas a serem desenvolvidas necessitam de organização, pois só assim promoverão crescimento. Um problema apresentado de forma inadequada ou no momento inoportuno pode significar frustração, provocar desinteresse ou promover aprendizagem inconsistente (FIGUEIREDO, 1990:pág. 19).

Os ensaios e aulas do RSBones – Coral de trombones da UFSM ocorrem uma vez por semana, com duas horas de duração respeitando o calendário acadêmico de dezessete semanas por semestre. Quando necessário ou ainda antes de alguma apresentação é aumentada a frequência para dois dias semanais com as mesmas duas horas de duração. Os encontros



acontecem no laboratório de música e tecnologia em razão do amplo espaço físico e de dispor de uma bateria, utilizada em diversas peças do repertório do grupo. A metodologia dos ensaios-aula é composta de várias etapas, que serão detalhadas a seguir.

3. Escolha do repertório

Previamente aos ensaios há a etapa de escolha e adequação do repertório, onde o professor de instrumento faz um levantamento acerca das obras a serem trabalhadas naquele semestre. É levado em consideração o equilíbrio do grupo, tendo em vista que há desde alunos iniciantes (primeiro semestre de curso) até os possíveis formandos (sétimo e oitavo semestres), já que todos os alunos matriculados no instrumento trombone têm a obrigação disciplinar de participar do coral. Atentando-se a esta questão, as peças escolhidas são selecionadas para que os estudantes calouros tenham condições de executar com estudo sistemático, mas sendo alocados em vozes intermediárias (não muito agudas nem muito graves) e com dificuldade técnica menor em relação aos demais membros do grupo. Esta solução mostra-se necessária para que os alunos recém chegados ao curso e ao grupo sintam-se desde cedo importantes ao coral e integrados ao grupo, tocando ao lado de alunos mais experientes. Santos, Figueiredo Rocha e Assis (2018) dizem:

Esta característica também é observada na rotina do coral, onde durante os exercícios e ensaios é comum membros mais experientes compartilharem dicas, sugestões e até exemplos para auxiliar os colegas que estão com dúvida ou dificuldade em um trecho específico (SANTOS, FIGUEIREDO ROCHA & ASSIS, 2018: pág. 77).

4. Aquecimento em grupo

A primeira parte prática do ensaio-aula do grupo RSBones consiste de um breve, mas eficaz aquecimento com todos os integrantes do coral juntamente com o professor de instrumento. São utilizados exercícios de notas longas, onde inicia-se com a nota Si bemol, primeira posição no registro médio do trombone e passa-se a aumentar o tamanho dos intervalos, primeiramente usa-se o intervalo de primeira para segunda posição, depois primeira para terceira, primeira até a quarta posição e assim sucessivamente até chegarmos ao intervalo de primeira para a sétima posição (Si bemol até Mi natural). Este exercício se mostra eficaz, pois em algumas vezes os alunos acabam tendo seu primeiro contato com o instrumento no dia do ensaio diretamente nesta aula coletiva, e, tocar o exigente repertório do RSBones sem exercícios preparatórios e um aquecimento prévio podem vir a ser prejudiciais ao tecido muscular labial do



aluno instrumentista. Este exercício é praticado também nas duas linhas da série harmônica inferiores (partindo da nota Fá e depois da nota Si bemol grave) seguindo o mesmo modelo.

Com fins didáticos, o professor “lidera” o primeiro exercício de cada linha harmônica mostrando aos demais, que logo em seguida tocam o mesmo em conjunto. Em seguida é pedido que cada aluno toque sozinho cada intervalo para que seus colegas toquem em conjunto depois, sendo que haverá um rodízio onde cada trombonista apresentará ao menos um intervalo (frase), um fragmento do exercício sozinho, liderando seus colegas. Esta prática proporciona ao executante a audição realista de sua própria sonoridade, afinação, entonação e emissão em relação aos demais, aguçando sua percepção e acelerando seu desenvolvimento musical. Segundo França (2000, p.52), “a manifestação do nível ótimo de compreensão musical depende do refinamento técnico necessário para se realizar diferentes atividades.” De acordo com Santos, Figueiredo Rocha e Assis (2018, p. 85), “Este refinamento pode ser melhor otimizado se o estudante combina estratégias individuais e coletivas de estudo. A atividade de tocar em um grupo, específico do instrumento, se faz uma estratégia de grande importância para a formação do músico”.

5. Manutenção técnica

Aqui é iniciada a parte de exercícios técnicos que irão colaborar com a solução de possíveis problemas vindouros nas peças a serem trabalhadas.

Neste segundo momento do ensaio-aula partimos para a prática de estudos de técnica baseados em elementos escritos nas peças do repertório. Primeiramente executamos um estudo para o fluxo e conexão de ar, um dos fundamentos mais comuns e corriqueiros dos instrumentos de sopros. Johnson (1981) afirma que “a base de todo o tocar próspero é um bom fluxo de ar e a certeza da excelência da quantidade e qualidade da respiração”. Procuramos manter o mesmo formato de rodízio e liderança utilizados no aquecimento para que todos possam escutar aos colegas e a si próprios.

Outro elemento sempre importante a qualquer músico é a prática de escalas, que irão proporcionar uma melhor afinação do grupo. Neste momento deixamos de utilizar o modelo de alternância entre um executante e os demais e passamos a praticar de duas outras maneiras, agora com todos integrantes simultaneamente: escalas em uníssono e escalas em vozes (acordes). Durante a execução de escalas em uníssono estas são feitas ao mesmo tempo e por todos integrantes do RSBones. São escolhidas as tonalidades das obras que serão interpretadas



(maiores ou menores e seus modos) e praticadas em uma oitava com a figura de ritmo semínima em andamento lento (semínima igual a sessenta). Desta forma buscamos além da afinação do grupo, o equilíbrio sonoro através de variação de dinâmicas e o aperfeiçoamento do ouvido e senso coletivo dos membros do coral de trombones. Em seguida passamos à execução de escalas em vozes, com o primeiro, terceiro e quinto graus das tonalidades. Sendo esta uma situação ainda mais freqüente no repertório do grupo, já que um coral (tanto vocal quanto instrumental) trabalha e tem composições polifônicas, onde os acordes, as diferentes vozes enriquecem e dão as diferentes cores e interesses nas mais diversas peças musicais.

Os exercícios de escalas em acordes são realizados de maneira similar aos praticados em uníssono. As maiores diferenças estão na grandeza e imponência sonora devido ao enriquecimento de notas e harmônicos no som do coral de trombones. A meta neste conjunto de exercícios é a atenção aos intervalos entre as vozes, quintas (justas em geral, com exceção de uma, diminuta) e das terças maiores e menores e suas correções (abaixar o intervalo quando maiores e elevar quando menores), assim como o equilíbrio entre os alunos. Para isto o professor usa o exemplo de um acorde tocado no piano, onde nenhum dos três dedos exerce mais força nas teclas do piano do que outro, acarretando em um equilíbrio sonoro entre as notas que compõem a tríade.

A flexibilidade também é um aspecto visto nas práticas do coral de trombones da UFSM, sendo abordada através de exercícios de ligaduras rápidas visando a leveza de articulação e maleabilidade labial por parte dos alunos. Esta técnica busca também a passagem rápida e ligada entre duas ou mais notas com a maior suavidade possível.

6. Prática das peças escolhidas

Após o primeiro momento de aquecimento em grupo e manutenção técnica é chegado o momento da prática das peças do ensaio. Aqui também podemos ressaltar a realização da atividade de leitura a primeira vista por parte dos membros do coral de trombones, onde seus integrantes são instigados pelo professor de instrumento a todos juntos executarem as obras musicais pela primeira vez, sem conhecimento prévio. Isto contribui para a melhora na velocidade, compreensão e resposta da escrita musical e da leitura de peças a primeira vista, aguçando ainda mais esta ação tão comum a músicos instrumentistas profissionais. Quanto a leitura a primeira vista, Perdomo-Guervara (2005) fala:



O primeiro contato de todo instrumentista com a partitura envolve o cruzamento de uma série de elementos presentes na representação gráfica da peça com elementos que formam o cabedal de conhecimentos musicais do intérprete. Então, uma interpretação satisfatória envolve a compreensão integral do texto musical, mediante o diálogo destes elementos externos e internos do intérprete. A leitura prévia, ou “leitura interior” compreende uma tomada de consciência do conteúdo do texto musical, e deve ser feita de maneira silenciosa e atenta, sem a interposição do instrumento entre o intérprete e a obra (PERDOMO-GUEVARA, 2005: pág.202).

É pertinente dizer que para (e com) fins didáticos a leitura a primeira vista em grupo é realizada sempre em andamento inferior ao grafado na partitura, com o intuito de que o aluno seja desafiado, mas que possa responder ao obstáculo, e, com atenção desenvolver suas habilidades a partir das adversidades encontradas, superando-as.

A seguir escutamos as obras escolhidas daquele ensaio em específico a partir de gravações de renomados grupos de trombones. Neste momento, busca-se um referencial auditivo das peças para uma maior compreensão de acordes, funções harmônicas, articulações, dinâmicas e caráter, assim como uma referência de boa sonoridade do instrumento também, lembrando que tratamos aqui de alunos de trombone em formação, que ainda procuram sua identidade sonora ao tocar o instrumento.

7. Correções

A próxima etapa do ensaio-aula consiste em trabalhar questões específicas em cada peça, buscando a solução de problemas técnicos e aplicando as características de estilo, equilibrando sonoridade e articulação. Dentro das correções nas peças selecionadas e preparação do repertório é dada ênfase à afinação, fraseado, ritmo, equilíbrio entre as vozes, caráter, interpretação e sonoridade do grupo, sendo estes aspectos entrelaçados na caracterização e condução do coral de trombones da UFSM.

O professor de trombone aborda os temas citados primeiramente de forma ampla, orientando sobre as questões a serem aprimoradas para todo o grupo. Caso ainda persistam é realizada a correção minuciosa e direta em cada uma da(s) voz(es) envolvidas. Assim, espera-se maior clareza, limpeza e uniformidade no discurso musical a ser apresentado.

Devido a termos um grupo musical bastante heterogêneo, com músicos militares, alunos iniciantes, de bandas escolares e estudantes avançados em final de curso, é comum que estes busquem por afinidade, logística de tempo e espaço físico realizar encontros com um número menor de integrantes e fora dos horários de ensaios do RSbones com a finalidade de



refinar ainda mais os conceitos citados anteriormente. Notamos que esta prática mostra-se benéfica, pois colabora com o desenvolvimento da uniformidade de afinação, articulação e sonoridade dos integrantes envolvidos. Alves da Silva (2010, p. 169) diz que ensaios realizados sem planejamento podem levar à existência de diversas dificuldades no processo de musicalização e, ainda mais grave, podem fazer com que os alunos não tenham motivação para a permanência no grupo.

Considerações finais

O coral de trombones da UFSM – RSbones está em processo de consolidação no cenário acadêmico musical, possibilitando a prática de conjunto desta família de instrumentos para os alunos do curso de graduação em música – bacharelado em trombone e comunidade santamariense. A prática de um coral de trombones oferece subsídios para a formação dos integrantes do mesmo e representa um valioso instrumento para situações futuras onde estes mesmos alunos poderão vir a enfrentar e desenvolverem em outros contextos musicais e locais (espaços de fazer musical).

Além dos alunos regulares matriculados no curso de música – bacharelado em trombone da UFSM, integram também o Rsbones músicos militares convidados e alunos egressos do próprio bacharelado em trombone residentes em Santa Maria – RS que vêm no grupo de trombones uma maneira e oportunidade de seguir praticando o trombone fora do ambiente de trabalho, um local de convivência e troca de experiências com novos trombonistas e uma forma de ter contato com repertório específico para esta formação. Esta inter-relação entre trombonistas experientes, avançados e iniciantes auxilia bastante no resultado final do grupo e no ambiente de trabalho. Desta maneira, a articulação e troca de experiências entre as partes envolvidas acarreta em uma visível soma ao grupo, fortalecendo relações entre os participantes e conseqüentemente facilitando o convívio e gerando acréscimos educacionais também para a comunidade cingida com o coral de trombones da UFSM.

Sobre os concertos, nota-se uma grande receptividade por parte do público presente, através de apresentações com repertório eclético, mas acessível e também conhecido dos componentes do grupo. Isto os motiva a praticarem com seriedade, paciência e determinação, tendo em vista que em razão da quantidade de pessoas que compõem o Rsbones, há diversas pessoas envolvidas, e, conseqüentemente varias formas de pensar, mas com o prevalecimento do senso coletivo e da busca de um objetivo em comum: levar a música de um coral de trombones



às pessoas com a melhor qualidade possível através de um repertório atraente e motivador, tornando-se assim um agente praticante de uma atividade de ensino e extensão.

Referências:

ALVES DA SILVA, Lélío. *Musicalização Através da Banda de Música Escolar: uma proposta de metodologia de ensaio fundamentada na análise do desenvolvimento musical dos seus integrantes e na observação da atuação dos “mestres de banda”*. Rio de Janeiro, 2010. 242f. Tese de Doutorado em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

DANTAS, Juvenal. Criação de um Ensemble de Trombones: Importância da Música de Conjunto no Desenvolvimento de Competências Musicais e Interações Sociais dos Alunos. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, v. 6, n. 2, p. 85-102, 2016.

FIGUEIREDO, Sergio Luiz Ferreira de. *O Ensaio Coral Como Momento de Aprendizagem: a prática coral numa perspectiva de educação musical*. 1990. Porto Alegre, 1990. 137f. Dissertação de Mestrado em Educação Musical. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. Performance instrumental e educação musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica. *Per musí*, Belo Horizonte, v. 1, p. 52-62, 2000.

JOHNSON, Keith. *The art of trumpet playing*. Iowa: Iowa State Press, 1981.

PERDOMO-GUEVARA, Elsa. Quando o instrumento se interpõe entre o intérprete e a obra musical. In: Anais do 1º Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais. 2005. Curitiba: Deartes-UFPR. p. 199-204

SANTOS, Idalmo Castro; FIGUEIREDO ROCHA, Sérgio; ASSIS, Alessandro José. O aquecimento coletivo como ferramenta pedagógica para o aprimoramento de habilidades motoras e cognitivas na rotina do coral de trombones e tubas da ufsj. *DEBATES- Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, n. 21, p.79-107, 2018.



Esmerino Cardoso: um grande trombonista da década de 30.
Esmerino Cardoso: un gran trombonista de los años 30.
Esmerino Cardoso: a great trombonist of the 30's.

Osmário Estevam Júnior
osmariojr@gmail.com

Palavras-chave: Trombone. Composição. MPB. Indústria Fonográfica. Instituto Nacional de Música.

1. Introdução

Entre os principais nomes da MPB, diversos personagens importantes menos conhecidos atuaram intensamente como arranjadores, produtores ou instrumentistas. Nos anos de 1930, foram canonizados pela historiografia da música brasileira nomes como Ary Barroso, Pixinguinha, Francisco Alves. Ao lado destes, diversos músicos atuaram intensamente destacando-se, neste trabalho, a atividade musical do compositor, arranjador e trombonista Esmerino Cardoso, um músico diretamente envolvido com grandes artistas.

A primeira problemática para conhecer Esmerino é a falta de informações sobre ele, mas há citações importantes que fornecem pistas para uma investigação mais aprofundada. Destaca-se o livro *Choro: do Quintal ao Municipal*, de Henrique Cazes, afirmando ser Esmerino o trombonista do grupo *8 Batutas*, que aparece em fotos clássicas do grupo ao lado de Pixinguinha e outros músicos. Note-se a seguir a foto do grupo, com Esmerino e seu trombone.



Figura 1: Foto do grupo 8 Batutas em Paris. (CAZES, 1998, p. 59)

Há ainda informações sobre Esmerino no livro de Sérgio Cabral chamado *No tempo de Ari Barroso*, que o chama de “pai do trombone brasileiro”. Na sequência, insere uma entrevista de Ary Barroso para *O Jornal*, de 19 de outubro de 1955, onde afirma que Esmerino faria parte de sua orquestra perfeita, ao lado de músicos como o saxofonista Luís Americano, entre outros. (CABRAL, 1993).

Outra informação encontra-se no livro *Cândido Pereira da Silva: chorão, compositor e trombonista brasileiro* (ESTEVAM JÚNIOR, 2016), evidenciando que Esmerino Guimarães Cardoso participou, em 16 de setembro 1935, de uma prova destinada a cadeira de professor de trombone do então Instituto Nacional de Música, passando em primeiro lugar, assumindo o cargo no ano seguinte. O trombonista Cândido Pereira da Silva foi um dos membros da banca desta prova.

2. Resultados e Discussão

Um importante recurso metodológico para se obter informações sobre músicos é a análise de contracapas de discos de 78 RPM e LP's. Em nota de Lucio Rangel no LP *Os duetos de Francisco Alvez e Mario Reis*, Esmerino aparece como trombonista da *Orquestra Copacabana*, *Orquestra Odeon* e *Conjunto Gente Boa*. Rangel afirma que todos estes grupos são constituídos pelos mesmo componentes, “alguns dos melhores músicos da época”, com



Artur Nascimento (Tute) do violão, Luperce Miranda do bandolim, e os compositores do LP, Noel Rosa, Ismael Silva e Nilton Bastos, que atuaram no coro.

Rangel também escreve sobre Esmerino na contracapa do LP *Para sua Festa, com sexteto espetacular*, dando grande destaque ao trombonista ao relatar que Esmerino foi chamado de última hora para substituir o trombonista adoecido da orquestra de Stokowski em sua passagem pelo Rio de Janeiro. Esmerino, que tocava nas *dancings* cariocas, executou a peça realizando leitura à primeira vista, impressionando o maestro que, antes preocupado por se tratar de um músico popular, beijou a “face morena” do trombonista brasileiro após brilhante apresentação. Fica evidente que Esmerino, chamado de Ismerino por Rangel, dominava tanto os estilos da música popular quanto os da música erudita.

Mais informações sobre o trombonista podem ser encontradas em periódicos da década de 30. No *Correio da Manhã*, de 21 de dezembro de 1930, há destaque para as composições *Vamos ver* e *Todo mundo canta*, dois sambas de Esmerino gravados pela *Orquestra Copacabana* e interpretados pelo cantor Alvinho. Francisco Alves também gravou, em 17 de março de 1933, a valsa *A saudade não quer*, de Esmerino Cardoso e Orestes Barbosa, com a Orquestra Odeon, quando o trombonista realizou um belo solo. Aracy de Almeida também interpretou seu samba *Onde há de tudo*, conforme o jornal *A Batalha*, (26/02/1933).

Várias notas em periódicos da época mostram Esmerino como aluno do Instituto Nacional de Música pouco antes de tornar-se professor deste. Foi, ainda, diretor financeiro do Clube Centro Musical, ao lado do maestro Antão Soares. Atuou como artista de rádio, ao lado de Radamés Gnattali, do cantor Almirante e do baterista Luciano Perrone, filho do trombonista Luís Perrone. Também integrou bancas de concursos realizados no Instituto Nacional de Música.

No periódico *A Noite*, de 15 de novembro de 1937, há uma nota anunciando a missa de sétimo dia do “Professor Esmerino Cardoso” a ser celebrada no dia seguinte, ou seja, o trombonista teria falecido em 9 de novembro de 1937, no auge de sua carreira. Não se sabe a data de seu nascimento, mas Lúcio Rangel afirma ter sido após 1900, demonstrando-se que Esmerino faleceu jovem.

Considerações finais

Diante da trajetória de Esmerino, percebe-se um músico virtuose e importante em sua época, sendo inclusive citado como um dos melhores trombonistas do mundo. Diante de seu



falecimento precoce, pode-se entender o motivo que fez com que ele não fosse tão conhecido, mas fica evidente a sua importância para o trombone brasileiro e para a história do Instituto Nacional de Música. Resta agora resgatar suas composições e colocá-las para soar, respeitando sua memória e preservando sua importância no cenário da MPB.

2. Referências

- Livro

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ESTEVAM JÚNIOR, Osmário. *Cândido Pereira da Silva: "chorão", compositor e trombonista brasileiro*. Curitiba, PR: L-Dopa, 2016.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.

- Jornais

A Batalha (26/02/1933).

A Noite (15/11/1937).

Correio da Manhã (21/12/1930)

- Contra capa de LP's

RANGEL, Lúcio. *LP Os duetos de Francisco Alvez e Mario Reis*. Odeon, 1957.

RANGEL, Lúcio. *LP Para sua Festa, com sexteto espetacular*. Som, indústria e comércio S.A., sem data.



Obras para trombone do Compositor Maestro Duda: principais aspectos e sugestões interpretativas

Musical works for trombone by Composer Maestro Duda: main aspects and interpretative suggestions

*Marlon Barros de Lima
marlon.lima@ifpb.edu.br*

Palavras-chave: Interpretação Musical. Maestro Duda. Música Brasileira-Nordestina. Trombone. Preparação para performance.

Keywords: Musical interpretation. Maestro Duda. Brazilian Northeastern Music. Trombone. Preparation for performance.

O presente trabalho é o resultado final da pesquisa a respeito da interpretação de obras musicais dedicadas para trombone solista do compositor Maestro Duda, que foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGMUS-UFRN), tendo como orientador o prof. Dr. Ranilson Farias. Dentre os principais objetivos, foi realizada uma análise interpretativa buscando fornecer sugestões interpretativas que possam auxiliar o trombonista no desenvolvimento dos procedimentos de preparação e execução das obras estudadas, sendo elas: Duas Danças (Gizelle e Marquinho no Frevo), Fantasia para Trompete e Trombone, e Suíte Monette. Todas as obras citadas foram dedicadas ao trombonista Dr. Radegundis Feitosa (1962-2010), como também, ao Quinteto Brassil (Grupo de Metais e percussão formados por professores da Universidade Federal da Paraíba). O Maestro Duda é um dos principais compositores brasileiros que se dedicaram a escrever obras musicais para instrumentos solistas da família de metais, bandas de música, banda sinfônica, orquestra sinfônica, grupos de câmara, entre outras formações (FARIAS, 2002). Dentre suas obras, a principal característica a utilização de diferentes gêneros e estilos musicais ligados às manifestações culturais existentes no Brasil, tendo como principal destaque, as da cultura nordestina. Através das obras estudadas, foi possível identificar os seguintes gêneros e estilos musicais: valsa, frevo, toada, caboclinho, ciranda, balada, bumba-meu-boi do Maranhão. A respeito dos materiais existentes sobre este tipo de música, Feitosa (2015, p. 4) destaca que, “[...] o ensino da música popular brasileira para metais carece de materiais sistematizados,



desenvolvidos sob o ponto de vista pedagógico e que apresentem direcionamentos de como trabalhá-los. Essas práticas de ensino acontecem em muitos casos de forma intuitiva e/ou informal, até mesmo, em algumas situações, por influência do contexto onde essas práticas estão inseridas”. Assim, é importante saber que, diversas são as possibilidades interpretativas existentes numa obra, pois, nenhuma performance é capaz de esgotar todas as possibilidades interpretativas de uma determinada obra musical (COOK, 2006, p. 9). A respeito da obra do Maestro Duda, Cardoso (2002, p. 23), destaca que, “nas partituras [...], todas manuscritas pelo próprio autor, são muitos discretos os sinais musicais que sugiram uma interpretação. [...] não traz referências que auxiliem na sua compreensão interpretativa”. Desta forma, foram realizadas pesquisas bibliográficas, análises a respeito do contexto histórico das obras e do compositor, dos gêneros e estilos musicais existentes nas obras, como também dos principais aspectos musicais existentes possíveis sugestões de possibilidades interpretativas, como também, uma entrevista semiestruturada com o compositor Maestro Duda. Com isso, foi possível realizar sugestões interpretativas relacionadas ao: andamento das obras como também dos movimentos; articulação de acordo com o gênero ou estilo; dinâmicas e demais nuances musical; caracterização das principais características interpretativas dos gêneros abordados; questões técnico-interpretativas para trombone; além de uma breve abordagem dos gêneros e estilos musicais. As sugestões realizadas para interpretação das obras não se tratam de regras, e sim, de possibilidades interpretativas baseadas nas tradições orais através da vivência musical do autor deste trabalho além da análise dos principais aspectos interpretativos. Apro (2006, p. 29) ressalta que, “não é possível manter a essência de uma obra, mas sim revela-la a partir das diversas leituras que cada executante imprime em sua interpretação”. Com isso, a busca pela compreensão das peculiaridades interpretativas de obras musicais ligadas as manifestações culturais está presente em diversas pesquisas, assim como a de Benck Filho (2008, p. 1), que ao abordar o frevo-de-rua no Recife-PE, um dos gêneros utilizados pelo Maestro Duda, destaca que: “dentre os vários problemas da prática interpretativa existem aqueles relacionados com as diferenças entre o que está notado graficamente e o que é realizado no campo sônico, ou seja, diferença entre a música escrita e o que é tocado. [...] Há também a busca pela sistematização dos processos de ensino-aprendizagem para que essa transmissão não seja passiva somente à oralidade, mas fundamente-se em um conhecimento oriundo de um procedimento de pesquisa sólido”.



Portanto, este trabalho visa contribuir com a área de performance musical auxiliando o músico trombonista na preparação das obras estudadas, pois como já destacado, poucos são os materiais bibliográficos que abordam quaisquer questões relacionadas à interpretação de obras relacionadas aos gêneros e estilos musicais utilizados pelo Maestro Duda.

REFERÊNCIAS:

APRO, Flávio. Interpretação musical: um universo (ainda) em construção. In: LIMA, Sonia Albano de (Org.). *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006. Cap. 1

BENCK FILHO, Ayrton Müzel. *O frevo-de-rua no Recife: características sócio-histórico- musicais e um esboço estilístico-interpretativo*. 2008. 116f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

COOK, N. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*. Belo Horizonte, n.14, p. 5-22, 2006.

FARIAS, Ranilson Bezerra de. *Maestro Duda: a vida e obra de um compositor na terra do frevo*. 2002. 180 f. Dissertação (Mestrado em Artes – Música). UNICAMP/UFRN, Natal, 2002.

FEITOSA, Radegundis Aranha Tavares. A abordagem da música popular brasileira nos materiais didáticos para instrumentos de metais: perspectivas para o ensino de trompa. In: Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, XXII, 2015, Natal-RN. *Anais...* Natal: 2015



O idiomático musical de Senival Bezerra do Nascimento (Senô)
The musical idiom of Senival Bezerra do Nascimento (Senô)

ARTIGO COMPLETO

Marcone Tulio do Nascimento
Instituto Federal de Pernambuco - marconetrombonista@gmail.com

Marinaldo Lourenço
Instituto Federal de Pernambuco - marinbone@hotmail.com

Alexandre Magno e Silva Ferreira
Universidade Federal da Paraíba - amfe223@g.uky.edu

Palavras-chave: Trombone. Música. Senô
Keywords: Trombone. Music. Senô



1. Trajetória musical e influências

Nascido na cidade de Águas Belas, Pernambuco, em 11 de fevereiro de 1932, se estivesse vivo, nos dias de hoje o Maestro Senô completaria 87 anos, entretanto, faleceu em maio de 2000.

Filho de Júlio Bezerra do Nascimento e de Josefa Pereira de Lima, foi casado com a professora Terezinha de Souza Bezerra, com a qual teve quatro filhos: Silvana, Spencer, Iran e por último Demétrio Bezerra, que atuou ao lado do pai por um longo período.

Estudou no Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco da Universidade do Recife, participou de muitas produções musicais, dentre elas, destaca-se: a participação na discografia e arranjos dos metais com Herbert Vianna e como músico de vários álbuns dos Paralamas do Sucesso, nos anos de 1991, 1994, 1995 e 1996. Podemos citar como exemplo: Os Grãos, Severino, Vamo Batê Lata e Nove Luas.

“Gostava de ser chamado apenas de Senô”, fez capacitações no Brasil e no exterior, e chegou a lecionar nos conservatórios das cidades de Tupã, Penápolis, Adamantina e Oswaldo Cruz. Segundo relatos de sua filha Silvana, Senô dava aulas particulares de Harmonia e Orquestração, um de seus alunos foi Monteiro Jr., saxofonista da banda "Os Paralamas do sucesso". Foi na expressão da palavra e na prática um músico completo, além de um bom compositor, arranjador e pianista. Trabalhou em diversas orquestras e bandas brasileiras, entre elas (Nelson e Leopoldo de Tupã). Fazia arranjos para orquestras e bandas de diversos estilos, escreveu vários artigos para o “Jornal de Tupã”, “Gazeta de Rinópolis” e Jornal "O Interior" com o pseudônimo de professor Zanatas. Fez várias apresentações no exterior, como músico e maestro. Foi membro da Maçonaria e da A.M.O.R.C. “Antiga e Mística Ordem Rosae Crucis” (*Antiquus Misticusque Latina Ordo Rosae Crucis*), como Rosa-Cruz, foi mestre do *Pronaus* (Templo ou Câmara) Rosa-cruz de Tupã nos anos de 1987 a 1988.

Fez curso de Harmonia e Orquestração na Universidade de Boston (USA), também cursou Assuntos jazzísticos Composição e Regência na *International School (Berklee)* no estado de *Massachusetts Avenue, Boston, MA, 02115, United States*, curso de concepção Musical e Harmonia no Conservatório Superior de Buenos Aires, na Argentina.

Recebia via Embaixada da Holanda, discos de artistas holandeses, e esse ritual durou anos, como relata sua filha Silvana e seu filho Demétrio.

Fazia transcrições dos grandes improvisadores da época, de discos de vinil que recebia da embaixada Holandesa, e fitas cassetes, CDs e fitas de vídeo que trazia na ocasião de suas viagens



internacionais.

Gravou Jingles e composições reconhecidas no cenário nacional, como "Duda no Frevo", que é um dos movimentos (4º movimento) da "Suíte Nordestina". Uma prova de relevância dessa peça, são as regravações realizadas por grupos conhecidos nacional e internacionalmente: Orquestra de José de Menezes, Quinteto Violado, Spok Frevo Orquestra, *Brazilian Trombone Ensemble*, Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco, violonista Turíbio Santos. Senô também era conhecido por seus arranjos, para a Orquestra Sinfônica da Holanda, tendo gravada por ela duas composições suas: Cântico nº 2 e a Valsa Rose, ambas patrocinadas pelo Itamaraty e Secretaria da Cultura e Turismo. Como regente, esteve a frente da Orquestra Sinfônica da Espanha e México e da Orquestra Filarmônica de Recife, além de auxiliar na Orquestra Sinfônica Brasileira. O mestre também compôs pra outras formações como "a Antologia da Flauta"¹ escrita especificamente para o flautista Altamiro Carrilho.

Em 1979, no dia 21 de outubro o maestro Senô regeu a Orquestra Sinfônica da Universidade do Paraná tendo em cartaz uma de suas composições chamadas "Aquenaton" (rei Egípcio).

Fez parte da Leopoldo e Orquestra Tupã como diretor musical, arranjador e regente, uma de suas últimas obras e orquestrações foi para Orquestra Sinfônica em três movimentos a qual ele batizou de "As Luzes", em homenagem à Maçonaria. Fazia música, conforme sua necessidade do momento, no ano de 1980 sua música *Regresso* foi apresentada no Teatro de Cultura Artística, pelo Coral Infantil Municipal de Tupã, na programação do Movimento Coral do Estado de São Paulo (MOCESP).

2. As obras selecionadas do maestro Senô

Sob o Signo de Libras

Sob o signo de Libras, fonte de inspiração para esse trabalho, trata-se de uma composição para trombone solista com acompanhamento de quarteto de trombones composta em 31 de Outubro na cidade de Tupã, São Paulo como consta na grade assinada pelo próprio maestro. Durante a fase de pesquisa de campo, troquei emails com Demétrio Bezerra informando-me que Senô havia dedicado essa música à sua esposa Terezinha, que era do signo de libras. Mais tarde,



Senô em outra de suas composições fez uso do mesmo recurso ao nomear *Sob o Signo de Aquário* em sua própria homenagem.

Preocupado em dar liberdade aos futuros intérpretes, Senô deixou em manuscrito, além das partituras do quarteto, a cifra da música que permite o solista tocar fazendo uso de diferentes formações, como, por exemplo, bateria, baixo, guitarra e teclado, grupos de cordas etc.

Isso reforça o conceito de liberdade de interpretação, pois a composição é de inspiração humana e, nesta vertente, a habilidade do autor é incontestável. A sua responsabilidade e sua especialização no domínio da estrutura musical permitem o registro de um componente da cultura de cada povo. (CARDOSO ANTÔNIO M.S 2009).

Utilizou-se dois *softwares*²: um de edição de partituras (Finale) e uma Digital Audio Workstation (Doravante DAW) (*Garage Band*), para a transcrição da guia do regente ou direção musical, destinando os contrapontos melódicos, que originalmente foram escritos para acompanhamento de trombones, para guitarra e baixo. Definiu-se uma linha musical de levada para contrabaixo elétrico, deixando partes do acompanhamento original.

Além de manter os ritmos originais indicados por Senô na grade, foi também acrescentado (pelo intérprete e não pelo compositor) o ritmo de bossa-nova (samba). Após este processo, exportamos a partitura editada para o formato *MIDI (Musical Instrument Digital Interface)*³ e executamos na DAW, utilizando uma trilha com *samples*. O uso dessas tecnologias, além da catalogação digital da peça, ajudou muito no processo de preparação (ensaios) para o recital.

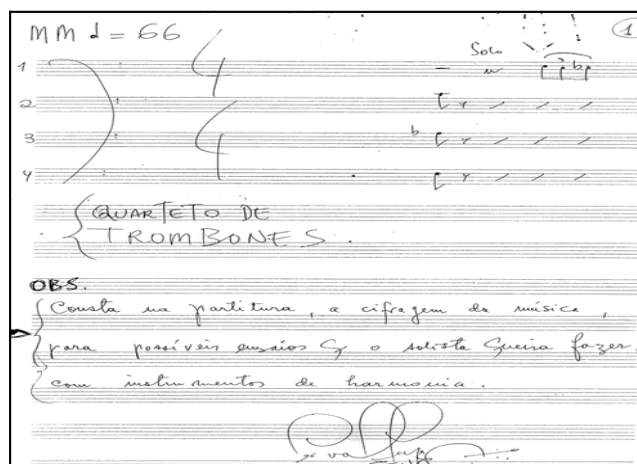


Fig. 1: Manuscrito do compositor.



Conversa de Louco

Não existem informações precisas sobre data dessa música, além do título bem inusitado “Conversa de louco”, esta composição composta originalmente para quarteto de trombones foi adaptada para trombone solo e instrumentos de base. Alterações por parte do autor à peça original incluem a um arranjo nos quatro primeiros compassos inspirada na peça *Jazz Crimes* constante no CD *Elastic*⁴ do saxofonista americano Joshua Redman, também foram adicionadas acentuações, no primeiro e segundo tempos (tempo forte e fraco). Também transcrevemos o acompanhamento dos outros trombones para guitarra, pois a distribuição harmônica nos trombones estão em intervalos de 4^a justas. Sendo assim, é possível sua execução na guitarra, junto com a cifragem e uma linha de baixo com mínimas e semínimas preservando partes do original; também foi aberto um espaço para improvisação na música. As partes da melodia principal que estavam distribuídas entre os trombones e foram colocadas para um trombone solo.

Conversa de louco

M.M. J=100

Trombone

Fig. 2: Arranjo de Trombone na introdução.

Guitar

Contrabass

Fig. 3: Modificação no arranjo 4 primeiros compassos.



Fig. 4: Mudança na acentuação original.

Partitura de Guitarra:



Fig. 5: Adaptação do original.

Valsa para Rose

Verifiquei também que a música foi composta na década de 80, em homenagem a uma professora de música da cidade de Tupã-SP. Foi gravada pela orquestra sinfônica da Holanda, com o Cântico nº 2 patrocinado pelo Itamaraty e a Secretaria de Cultura e Turismo.

De posse da partitura para piano, foram analisadas a harmonia e o contraponto aplicados a composição, o que possibilitou a criação de uma adaptação para a execução da música, com baixo elétrico e guitarra, acrescentando-se o ritmo de jazz, transformando-a numa valsa jazz com abertura para improviso, sendo feito a transposição da melodia principal para o trombone.

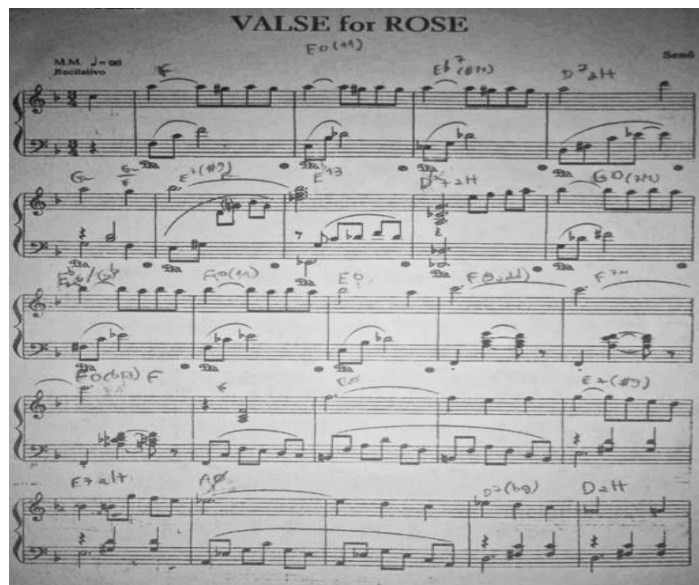


Fig. 6: Valse Rose (contendo cifras).



Ralf e Daniel

Música composta em 1980 na cidade de Tupã/SP, em 26/04/1987 em homenagem aos filhos gêmeos de sua filha Silvana Bezerra, tendo sua instrumentação original para trompete e piano. Da mesma forma, a parte de piano (acompanhamento) foi transformada em partes para contrabaixo elétrico, guitarra e trombone. Senô foi fiel aos netos e fez uma composição gêmea, com suas diferenças, pois, até os gêmeos possuem suas particularidades. A referida composição consta de duas partes, na primeira só com o piano solo tocando uma melodia em uníssono separada por oitavas nas duas mãos, diferenciando só as oitavas, foi transcrito essa primeira parte para baixo e guitarra, utilizando-se o seguinte método: a mão direita do piano para a guitarra e a esquerda para o baixo, na segunda parte foi empregado as técnicas da harmonia funcional para obter a sua cifra, e foi transportado a parte solo do trompete para o trombone.

Exemplo da primeira parte:

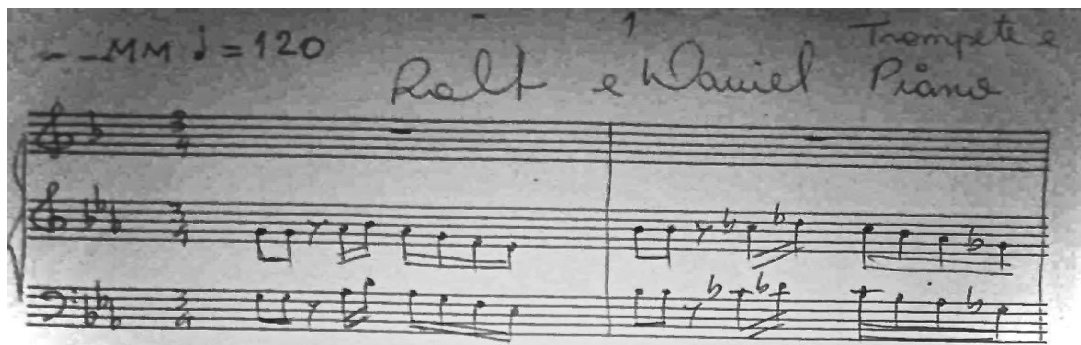
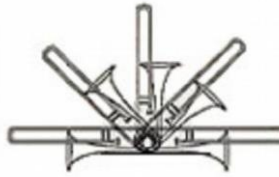


Fig. 7: Manuscrito original.

Nordeste

Nesta música, tem-se poucas informações sobre data de composição. Ela se restringe ao que se diz no título, e ao que está escrito na sua linha melódica e harmônica, com características nordestinas, voltadas para o aboio. Constam em sua melodia, a utilização da escala no modo mixolídio e acordes de sétima da dominante, tais ferramentas utilizadas caracteristicamente em músicas nordestinas.



Início de Nordeste:



Fig. 8: Partitura de piano.

Sombras

Pesquisou-se a data da composição assim como possíveis influências para o título, mas não foram encontradas tais informações, a música restringe-se ao que está escrito na partitura. Assim, trata-se de composição para quarteto de trombones que foi executada por vários trombonistas no (CPCMR) Centro Profissionalizante de criatividade musical do Recife e cedida pelo professor Dr. Alexandre Magno, especula-se sobre título algo filosófico ou de caráter religioso que o compositor acreditava.



Fig. 9 Sombras

Duda no frevo

Música composta em 1954 em homenagem ao maestro Duda que trabalhou ao lado de



Senô durante anos na *Big Band Jazz Acadêmica*. Ficou conhecida pela nova roupagem que foi dada ao gênero a partir de uma intercessão da harmonia jazzística no até tradicional modo de se compor frevo.

Nessa composição, Senô mostrou toda a sua influência jazzística trazida dos EUA. A confirmação desta característica aparece em uma entrevista ocorrida no filme “Sete Corações” quando o Maestro Inaldo Cavalcante de Albuquerque (*Spok*), pergunta ao Maestro Edson Carlos Rodrigues sobre a influência do Jazz americano no frevo, e ele cita o maestro Senô como um grande inovador do frevo na escrita, e ressalta a modernidade da sua composição até os dias atuais. (Rodrigues. E, 2016).

Considerações finais

O presente artigo, teve como foco buscar novas composições para o trombone brasileiro através das composições do maestro Senival bezerra do Nascimento (Senô). Dentro deste contexto, foi feito o registro documental de sete composições: três para quarteto de trombone duas para violoncelo e piano, um frevo, uma música para piano e trompete.

Foi feita uma releitura da obra do maestro Senô com adaptações de instrumentos, aberturas para improvisos, arranjos e mudanças de timbres, obtendo assim um possível repertório para o trombone solo brasileiro.

Nos ensaios de preparação para o recital, sentimos a forte influência já relatada pelos seus filhos: do Jazz americano, seu fascínio por modos gregos e os títulos de suas composições que deixam sempre algo subliminar, aparentando uma grande influência mística.

Da mesma forma, vale destacar a sua grande contribuição para o gênero frevo, (música pernambucana) na década de 1950 e na MPB em bandas de rock nos anos 1990 com seus arranjos e composições para ambos estilos musicais, a grande importância de Senô para a música pernambucana, com uma de suas composições mais famosas - Duda no Frevo, que influenciou e continua influenciando compositores pernambucanos e músicos brasileiros a compor e tocar.

Referências:

- ALMADA, Carlos - Harmonia Funcional, Campinas, SP: Unicamp, 2009.
ALVES, Juvino S.F, Manuel Tranquillino Bastos: Um estudo de duas obras para clarineta, Tese



(Doutorado) apresentada ao programa de Pós-graduação em música. UFBA, Salvador-BA, 2003. CARDOSO, Antônio M. S, O grupo Brasil e a música do maestro Duda para quinteto de metais – uma abordagem interpretativa. Dissertação (Mestrado) submetida ao Programa de Mestrado em Música. Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, Março de 2009.

CIRINO, G. Narrativas musicais: Performance e experiência na música popular instrumental brasileira, Dissertação (Mestrado) submetida ao programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas da USP, São Paulo, 2005.

CASTRO, Julio de. Orquestra: Senival Bezerra do nascimento – o – Senô. São Paulo 07/04/2011. Disponível em: <<http://orquestramaestrojuliodecastro.blogspot.com.br/2010/07/conhecido-nos-meios-artisticos->>. Acesso em: 20 julho, 2016.

KIEFER, Bruno. História da música brasileira. Porto Alegre: Instituto Nacional do Livro, 1976. OLIVEIRA Elias, Música e escravidão: narrativas da história do povo negro no Brasil, Relatório de Recital apresentado ao curso de Licenciatura em Música Popular do Instituto Federal de Educação de Pernambuco, Belo Jardim-PE, 2015.

Ordem Rosa Crus. Pronaos de Tupã. História do Pronaus de Tupã. São Paulo, Tupã, 22 de junho de 2006.

RODRIGUES, Edson. Entrevista concedida a Inaldo Albuquerque. Filme Sete Corações, 11 set. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5Ftj2vPEtMg&t=2596s>> aos 39min.06sec.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da Composição, São Paulo: Edusp, 1996. SCLIAR, Esther - Fraseologia Musical, Porto Alegre, RS: Movimento, 1982.

VIEIRA, Natã. Cultura de Vaqueiro: O Sertão e a Música dos vaqueiros Nordestinos. In: Enecult- Encontro Multidisciplinares em cultura, (III) 2007, Salvador-Bahia-Brasil. Cultura de Vaqueiro. Faculdade de comunicação/UFBA, 2007, p.13-14.

Notas¹²³⁴.

¹ Informação retirada de blog (<http://culturaexpresso.blogspot.com.br/2015/05/o-homem-por-tras-do-trombone.html>). Acesso em: 15 de novembro, 2016.

² *Software* é uma sequência de instruções escritas para serem interpretadas por um computador com o objetivo de executar tarefas específicas.

³ *MIDI* é um padrão usado para garantir que o som gerado por diferentes sintetizadores, corresponda exatamente às mesmas notas dos instrumentos.

⁴ Elastic is a 2002 studio album by American jazz saxophonist Joshua Redman. Released 2002, Recorded March, 2002 Studio Sear Sound, New York, NY Genre jazz, post-bop, Length 1:04:19, Label Warner Bros. Producer, James Farber, Matt Pierson



Programa de bacharelado em trombone da UFBA: revisão e análise das obras e materiais didáticos propostos

Bachelor's degree program in trombone of the UFBA: a review and analysis of the works and materials proposed

Bruno Duarte Souza Conceição
UFBA – duartebruno26@gmail.com
Lélio Eduardo Alves da Silva
UFBA – leliotrombone@gmail.com

Palavra-chave: Literatura para trombone; Eixos técnico/musicais; Bacharelado em trombone; UFBA;

A revisão e análise dos programas de cursos de graduação em Música - Instrumento musical deveria ser um hábito permanente dos professores universitários. O aperfeiçoamento de técnicas, a criação de novas peças para o instrumento e as mudanças no mercado de trabalho são alguns dos motivos que reforçam a necessidade da constante revisão.

No ano de 2008, Lélio Alves, o primeiro professor de trombone efetivo da Universidade Federal da Bahia (UFBA) criou um programa de curso baseado na literatura direcionada para o trombone, tendo como inspiração diferentes cursos existentes no Brasil, no exterior e nas experiências empíricas do professor. No ano de 2015 foi realizada uma revisão do conteúdo e, conseqüentemente, algumas mudanças foram realizadas no programa.

Ao ingressar no curso de Mestrado Profissional da UFBA busquei apresentar um projeto de pesquisa que pudesse atender demandas reais dos docentes e discentes dos inúmeros cursos de trombone existentes no Brasil. Inicialmente a proposta a ser desenvolvida durante o mestrado seria a criação de um programa de curso técnico de trombone baseado na experiência deste pesquisador como professor do curso de trombone do Conservatório de Música de Sergipe. Entretanto, após discussões com meu orientador e professor responsável pela elaboração do programa do curso de trombone da UFBA percebi que a análise do programa de um curso de graduação seria muito mais enriquecedora. Sendo assim, a pesquisa



em questão tem como objetivo analisar o programa do curso de graduação de trombone da UFBA e apresentar uma proposta de revisão do mesmo com a possível inclusão de novas obras, trechos orquestrais/trechos bandísticos e métodos.

Este artigo discute basicamente três aspectos essenciais ao programa do curso proposto:

1) Repertório para trombone solo, trombone solo e piano, trombone solo e orquestra e trombone solo e banda de música

A escolha do repertório por níveis de dificuldade/facilidade é essencial na organização o programa de um curso de instrumento. Embora nem sempre seja possível classificar com facilidade é possível criar uma hierarquia baseada na experiência pedagógica dos professores. A execução de uma peça difícil no início do curso pode expor o discente a uma experiência frustrante, além de ser essencial que o mesmo conheça peças de diferentes níveis. A escolha do repertório deve, preferencialmente, abranger obras reconhecidas tanto no meio erudito quanto no meio popular.

2) Trechos orquestrais e bandísticos - destaque para trombone solo e/ou naipe de trombones

A preparação do trombonista para atuação em orquestras sinfônicas é um dos maiores objetivos dos cursos de instrumento. Entretanto a maior parte dos empregos são conquistados nas bandas de música militares e civis, fato que reforça a ideia da necessidade do estudos de trechos bandísticos. Com o aumento do números de trombonistas e diminuição de vagas de trabalho o nível de exigência para entrada em uma orquestra/banda de música tem aumentado substancialmente. O preparo de passagens orquestrais, assim como o domínio da linguagem das bandas de música é essencial na carreira do músico.

3) A análise de 8 eixos técnico/musicais essenciais na formação do trombonista

Ainda em processo de revisão, a criação da proposta de eixos técnico/musicais criada por Lélío Alves é importantíssima para formação do trombonista pois abrange diferentes necessidades da preparação. A seguir apresentamos os eixos definidos até o momento e um exemplo da literatura em cada um deles.

Eixo 1 Rotina diária - *The Remington warm-up studies* (REMYINGTON,1980), exemplo de literatura analisadas neste eixo.



Eixo 2 Estudos de legato - O destaque neste eixo é o método *Melodious Etudes for Trombone. Selected from the Vocalises of Marco Bordogni* (ROCHUT, 1928).

Eixo 3 Estudos técnicos com diferentes articulações

Neste eixo serão abordados diferentes métodos que apresentam uma variedade de articulação, tais como o *31 Studies for Trombone* (BLEGER, 1962).

Eixo 4 Exercícios para melhor movimentação da vara

Um método que possui exercícios cromáticos para trabalhar o movimento de varas é o método originalmente escrito para trompetes de Jean Baptiste Arban, em edição de 2002: *Complete Method for Trombone and Euphonium*.

Eixo 5 Flexibilidade

O método *The Flexibilities* (COLIN, 1975) é considerado um dos mais importantes para os estudos de flexibilidade.

Eixo 6 Leitura em diferentes claves: fá 4ª linha, dó nas 3ª e 4ª linhas

Três métodos merecem destaque quando o tema é leitura de claves para os trombonistas: *Clef Studies for Trombone* (Ralph Sauer, 1970), *Introductory Studies in Tenor & alto Clef, "Before Blazhevich"* (Edwards, 2002) e *Studies in Clefs for Trombone* (BLAZHEVICH, 1957).

Eixo 7 Uso do rotor em F e pedais

Neste eixo o método elaborado por (BLUME, 1974) *36 Studies For Trombone* terá um destaque especial pois trabalha bastante a esta região do instrumento.

Eixo 8 Estudos de staccato duplo e triplo

Mais uma vez o método *Complete Method for Trombone and Euphonium* (ARBAN, 2002) merece destaque pois tem uma grande seção destinada a este tipo de articulação.

É interessante ressaltar que a pesquisa encontra-se em andamento e que a literatura apresentada foi somente um exemplo do que será analisado.



ALESSI, Joseph. Alessi Warm Up and Maintenance Routine. Compiled the summer of 2007 for the Alessi Seminar. 2007.

ARBAN, Jean Baptiste. Complete Method for Trombone and Euphonium, By Joseph Alessi and Dr. Brian Bowman. Edited by Wesley Jacobs. 2002.

BLAZHEVICH, Vladislav. Studies in Clefs for Trombone. International Music; 1st edition. 1957.

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

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

COLIN, Charles. The Flexibilities, Three Volumes, New York, 1975.

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

EDWARDS, Brad. Introductory Studies in Tenor & alto Clef, “Before Blazhevich”. Ensemble Publications, 2002.

REMYNGTON, Donald. The Remington Warm-Up Studies. Acura Music, 1980.

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

SAUER, Raph. Intermediate level Clef Studies. Cherry Classics Music. 1970.



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 últimos 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, realizarmos 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 sensório-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 organizamos 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 os 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.